

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**El rayo entre un huaco y una chela:
un análisis de la producción en cerámica de Juan Javier Salazar**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
HISTORIA DEL ARTE Y CURADURÍA**

AUTORA

Arianna Giusti Hanza

ASESOR:

Luis Fernando Villegas Torres

Agosto, 2020

RESUMEN

La presente investigación desarrolla un análisis de la producción en cerámica del artista contemporáneo peruano Juan Javier Salazar (1955-2016). Se aproxima a piezas que aún no han sido estudiadas con suficiente detalle para dilucidar en qué sentido son centrales para comprender un proyecto plástico orientado a, en palabras del artista, “ritualizar el país” y ponerlo “en manos de sus habitantes”. Es decir, se analiza de qué manera la cerámica de Salazar abre nuevas interrogantes y cuestionamientos a los discursos con los que se ha representado la identidad peruana a partir de la alfarería precolombina. Sostengo que las piezas de Salazar producen un quiebre en el imaginario del espectador contemporáneo, puesto que presentan dos formas opuestas en un mismo objeto: un asa precolombina (un *bnaco*) y un desecho de la cultura de masas contemporánea (a veces, una “chela”, nombre coloquial para la cerveza en el Perú). A partir de este choque fructífero se propone una manera alternativa de imaginar nuestra peruanidad. En el primer capítulo, se expone una periodización de 5 momentos clave en los que la plástica peruana ha puesto sobre la mesa la definición del objeto cerámico del pasado y ha propuesto una imagen de nación a partir de ella. En el segundo capítulo, me ocupo de la forma en que Salazar pone en cuestionamiento estas definiciones. Para ello, presento una inmersión en el universo plástico del artista, en la problemática relación que entabla con el mercado de arte limeño y en el desarrollo paulatino de un proyecto alfarero propio. Se concluye con una reflexión sobre las líneas que pueden trazarse entre los discursos sobre la cerámica precolombina del pasado y aquellos que Salazar está poniendo en práctica para imaginar un país ritualizado y diferente.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. ¿Solo un objeto arqueológico? Una revisión de los discursos plásticos en torno a la cerámica prehispánica.....	19
1.1. Repensar el pasado precolombino: un prisionero y un alfarero	24
1.2. “Tengo fanatismo por la antigua cerámica nacional”: Teófilo Castillo y la desgracia que aquella le ocasionara.....	39
1.3. “El Perú fue grande y poderoso – y puede volver a serlo cuando tú lo quieras”: el proyecto educativo de Elena Izcue.....	50
1.4. El cuantioso estudio de la cerámica: la figura nodal de José Sabogal y las acuarelas de Camilo Blas.....	60
1.5. “Pintar indios es una actitud de turista”: Szyszlo, su ancestralismo y su ficción de lo nacional.....	86
Capítulo 2. Un amasijo de tiempos: sobre la producción en cerámica de Juan Javier Salazar.....	99
2.1. Escuelas de Arte en lucha: de la ENBA a E.P.S. Huayco.....	100
2.2. ¿Qué pasa después del huayco? Los primeros caminos individuales de Salazar.....	119
2.3. Un campo en disputa: mercado, bienales y subjetivización en el campo del arte contemporáneo limeño en los 90-2000.....	144
2.4. La producción en cerámica	148
2.5. La exposición y la trampa.....	184
Conclusiones	193
Bibliografía	197
Proyecto curatorial.....	219

§ AGRADECIMIENTOS §

Esta tesis fue escrita por muchas manos y muchas voces,
que llegaron a mí de formas repentinas y azarosas.

La primera de ellas fue, sin duda, la de Alina Canziani, quien con su infinita paciencia me abrió las puertas de su casa y de su archivo, con un cariño tal que, a la primera visita, tuve la certeza de que, para bien o para mal, estaba condenada a zambullirme en Salazar sin contemplaciones.

Le agradezco infinitamente por esa primera y todas las demás conversaciones, por las mermeladas y los excells, orquestados, a su vez, por Ana Cecilia Carrillo, cuya sistematización aligeró mi existencia. Sin duda, las largas horas que Catia Flores y Nanay Valdivia me regalaron a comienzos de este año, me ayudaron a hacerme un panorama mucho más vasto de un artista, para mí, cada vez más y más avasallante.

Un momento excepcional que resguardo con muchísimo cariño fue pasear por Ruraq Maki de la mano de Lucho Nájera, mientras me presentaba a sus colegas ceramistas y me iba mostrando cara a cara, los infinitos tipos de moldeado, quemado y pintado de tantas regiones en esta cosa loca que llamamos Perú.

Y, por supuesto, todas las demás personas que entrevisté: Virginia Lynch, que me recibió con una ternura incandescente; Chiqui García, que no dejaba de recordar anécdotas cada vez más estridentes, mientras contaba todas las conversaciones que se le habían quedado pendientes con *Juanja*; Iván Vildoso, cuyo entusiasmo por JuanJavier era simplemente desbordante; Manuel Velarde, que me invitó a su casa y me dejó fotografiar una colección de cerámicas tan potente que tuve que tomar varias pausas para fotografiarla entera; a Emilio Tarazona, que se hizo un espacio desde México para conversar conmigo; a Fortunato Villanueva, quien me contó cómo construyó los primeros moldes de estas piezas; a Rosario Orjeda y Armando Andrade, que me brindaron datos extremadamente valiosos; a Karen Bernedo, Carlos Bardales y Sergio Vargas, artistas que lo conocieron muy de cerca y me mostraron facetas suyas que no imaginé. Ah, y a Max Hernández, que me enseñó a *get things done*.

A Mariana, que escuchó siempre todos mis lamentos

A Belisa, cuya pasión moche es realmente contagiosa

A Oswaldo, Elva y Tania, que se aventuraron conmigo por el Museo Larco

Por supuesto, le agradezco infinitamente a mi asesor, Fernando Villegas, que mantuvo siempre la calma al leerme con detenimiento, explicarme, reorientarme. También a Maria Eugenia Yllia, cuya atenta lectura crítica me ayudó mucho a percatarme de huecos en mi argumentación.

Y a Mijail Mitrovic, sin cuyas lúcidas y múltiples conversaciones a las 7am esta tesis hubiera tomado rumbos muy distintos.

A mi madre querida, cómplice en el mar y en las ideas.
A la insistencia de mi padre, último lector y visto bueno

A mi compañero de baile, mi arquitecto

Al amor de mi vida, esa bola de pelos sin cuyo calor nada de esto existiría jamás.

Y a todas esas personas que estoy olvidando mencionar porque si no no empezará nunca esta tesis



muchas gracias



... Y tú justo levantas los párpados
el electrocardiograma registra el nuevo ritmo:
conciencia y deseo
Estás vivo.

Si tu corazón está bien,
lo demás ya se irá arreglando.

Juan Javier Salazar

Introducción

Dentro de la vasta obra de Juan Javier Salazar, una importante parte de su exploración de los años 90 y 2000 ha sido hecha en cerámica; en específico, entre 1999 y 2016 (año de su muerte). Como relata la escultora Alina Canziani (Giusti 2020a), su primera esposa, este material le empezó a interesar de forma paulatina desde los años 80 y terminó trabajando intensamente con él, de manera que logró una maestría muy interesante en sus piezas en los últimos años de su vida. Sobre todo, a mediados de los 2000, entrenado en el taller de la ceramista Nanay Valdivia, la producción se intensificó y comenzó a agarrar un ritmo avasallante y sumamente creativo. Más adelante, de la mano de Catia Flores (pintora egresada de la ENBA y su última pareja), Salazar empezaría a jugar mucho más con las posibilidades que le brindaba la arcilla: utilizó diferentes tipos de moldes, modeló y ensambló las piezas de formas inéditas, y logró un manejo muy personal del pintado y vidriado de ellas, que se convertiría en el sello de su producción en cerámica.

Por supuesto, estas tres mujeres no fueron las únicas que ayudaron a Salazar a desarrollar su exploración alfarera. Fiel a su capacidad para conectarse con personas sumamente diversas, el artista entabló relaciones con varios otros ceramistas que le permitieron ahondar en estos conocimientos. Por ejemplo, estudió la maleabilidad de la arcilla junto con el pintor Luis Nájera y trabajó de cerca con Chiqui García y Lilly Waller (del taller TanitCerámica), quienes lo ayudaron mucho hacia el final de su vida y le brindaron las facilidades de un horno de calidad (que no tenía en su lugar de vivienda en Cieneguilla). Para esta investigación he podido entrevistar a todas estas personas (y varias más), que me han ayudado a comprender el paulatino proceso de aprendizaje de Salazar y la forma en que se fue apasionando cada vez más con las posibilidades que le brindaba la cerámica. Con el material recogido he podido reconstruir, poco a poco, una línea cronológica que me permitiera entender el desarrollo de esta producción.

Ahora bien, es importante atender a un par de cuestiones antes de pasar al análisis. En primer lugar, Salazar vendió, intercambió y, algunas veces, regaló muchas de sus piezas en vida, pero no llevó una cuenta detallada de quién las adquiriría. Además, al morir, varios de estos objetos

quedaron aún en el patio de su taller y fueron rescatados por Canziani, quien ahora los conserva y trabaja en su catalogación. Por lo tanto, estas piezas son innumerables, en sentido literal: no es posible establecer una cuenta clara de cuántas hizo ni cuántas de ellas están “terminadas”, pero es plausible afirmar que fueron más de 200, pues esta tesis ha podido recoger información de 164 objetos en diferentes colecciones y es muy probable que muchos hayan quedado aún sin contabilizar. Lo que puede, a simple vista, reconocerse en estos objetos es una detallada obsesión por lograr el manejo preciso del material, puesto que, de un mismo tema, Salazar creó varios objetos con ligeras variaciones, como si formara parte de un ensayo y error o como si estuviera tratando de perfeccionar su técnica para lograr cada vez mejores resultados. Pero, a partir de la investigación llevada a cabo, otra interpretación salta a la vista: la producción en cerámica de Salazar fue seriada. Es decir, el artista tomó las posibilidades de repetición que le brindaba la arcilla (a base de moldes) para crear objetos semi-industriales que tuvieran su sello personal, pero que se pudieran vender a un precio relativamente asequible. He podido corroborar esta información a partir de algunos documentos de Salazar que quedaron en manos de Manuel Velarde y Giuseppe de Bernardi, en los que puede leerse un detallado cálculo y planificación de las piezas que analizaré en el segundo capítulo de esta investigación.

A pesar de lo antes expuesto y a pesar de la fama de Juan Javier Salazar como artista contemporáneo de renombre internacional, muy poco se ha escrito sobre este tipo de objetos. Existen múltiples reflexiones sobre sus obras *Algo va' pasar* (1980), *Perú país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga la plata, mañana)* (1981), *Envolviendo a Pizarro (¡Habla, Copperfield!)* (2001) o *Perú Express* (1996-2015) (entre sus más icónicas), pero solo he encontrado (hasta el momento) una investigación que aborda (parcialmente) su cerámica. Se trata de la tesis para obtener el grado de Magíster en Estudios Culturales de Alberto Patiño, sustentada en 2017 en la PUCP. En ella, se hace un análisis de las estrategias que el diseño contemporáneo peruano establece para producir objetos “integradores” del pasado nacional prehispánico que se vuelvan una especie de híbrido entre lo pasado y lo contemporáneo, de forma que actualizan el primero en el presente. El texto es muy crítico con los objetos de diseño (postula que estos solo reafirman un tipo de narrativa capitalista encarnada en *Marca Perú!*, que anquilosa el pasado y lo utiliza para

¹ *Marca Perú* es un proyecto liderado por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú en asociación con diferentes empresas privadas peruanas cuyo objetivo es promover la compra y el consumo de productos creados en este país. Está basado en un discurso que promueve la identidad multicultural del Perú y la revaloración de su legado histórico para insertarse en un mercado globalizado. Según Patiño, al “vender” al Perú como ‘diferencia

su propio beneficio, pero que no busca en él ninguna exploración de sus causas materiales o sus productores); sin embargo, considera que tanto la cerámica de Juan Javier Salazar como la de Kukuli Velarde (Cuzco, 1962)² suponen alternativas interesantes a esta narrativa, que, más bien, la cuestionan.

Patiño dedica solo diez páginas a analizar dos objetos en cerámica de Salazar: una pieza en forma de latas de atún atravesadas por un pescado con un doble pico-asa puente (de 2011, titulada *Huaco*, según el autor) y una pieza en forma de lata de leche Gloria con un asa estribo (de 2011, titulada *Huaco Gloria*, según el autor). Considero que, si bien Patiño logra articular una tesis interesante, puesto que afirma que “a partir de las técnicas tradicionales de la cerámica, sus huacos reelaboran aquello que nos construye y constituye como peruanos en un contexto en donde el capitalismo global abarca distintas instancias del quehacer social y cultural” (2017: 81) y que “la obra de Salazar interrumpe y desorganiza la narrativa paradigmática que señala al sistema capitalista como consecuencia natural de desarrollo y progreso” (2017: 89), el texto falla al no elaborar un análisis más detallado del objeto mismo y de sus procesos de producción, distribución y consumo. Se hace solamente una breve descripción de cada pieza y se afirma que estas “se aproximan más a una cerámica más escultórica que prioriza la forma antes que el color” (2017: 82)³. Opino todo lo contrario: como se verá a lo largo de mi investigación, considero que el trabajo con los matices de colores y el tipo de trazo desprolijo y grueso en algunas secciones, delicado y acuarelado en otras, resultan tan interesantes como la forma escultórica y le imprimen a esta un significado adicional e inesperado. Además, la relación que Salazar entabla con el mercado del arte limeño es espinosa, por lo que su forma de acercarse al “sistema capitalista” debe revisarse con cuidado.

A partir de todo lo dicho, pretendo abordar el trabajo en cerámica de Juan Javier Salazar, puesto que estoy convencida de que el análisis minucioso de estos objetos abrirá nuevas perspectivas de este aspecto de su plástica que ha sido descuidado por la crítica hasta el

cultural’, [se] enmarca la producción de objetos pensando en un mercado que valorará estas características: la particularidad andina rescatada de su estancamiento y su respectiva modernización para ingresar a un mercado que desea consumir ‘lo exótico’ transformado con nuevas formas contemporáneas” (2017: 40).

² El trabajo en cerámica de Kukuli Velarde también juega con varios referentes de culturas prehispánicas. Sin embargo, difiere del de Salazar en su abierta crítica feminista y poscolonial.

³ Además, al referirse a las piezas con estas palabras, Patiño “dignifica” el objeto, puesto que le otorga una categoría “artística” que lo diferenciaría de la artesanía y los objetos de diseño. Volveremos sobre este tema más adelante, pero adelanto que no estoy de acuerdo con esta interpretación, pues la forma en que Salazar entendía su producción cerámica es compleja y fue variando a lo largo de las casi dos décadas en las que se desarrolló.

momento. Me concentraré, en esta primera investigación, en aquellas piezas que juegan con nuestra tradición alfarera nacional al utilizar asas de formas precolombinas⁴. Mi hipótesis general es que estas piezas son objetos que buscan suscitar una reacción notoria en el espectador — sobre todo, en el espectador peruano— porque presentan dos formas que, en principio, pueden ser opuestas o incluso contradictorias en la mente de cualquiera: una forma asociada a un objeto precolombino, antiguo, un “resto” del pasado, algo enterrado, -un *huaco*- y, por otro lado, un objeto de consumo masivo que uno puede encontrar todos los días en su casa o en la calle. Además, este último no es solo un objeto que encuentra uno en su refrigeradora o despensa, sino, sobre todo, que encuentra en la basura, pues se trata de un desecho, un “resto” también, pero esta vez de la cultura de masas contemporánea. Vale la pena aclarar que la operación de juntar dos objetos de universos diferentes (uno de la artesanía tradicional y el otro de la cultura de masas, por ejemplo), intentando que algo de cada registro permee al otro o choque con él, es una vieja operación de las vanguardias históricas. Sin embargo, veremos aquí cómo Salazar reactualiza este ejercicio y lo sitúa específicamente en el contexto peruano.

Tenemos, en el caso de la cerámica de Salazar, dos “restos” opuestos, (ex)traídos de momentos históricos opuestos (lo “antiguo” precolombino -que específicamente no se fecha de forma precisa- vs. lo contemporáneo, tampoco claramente fechado). En ese sentido, hay dos formas contradictorias -temporalmente hablando, el pasado y el presente- que se están *encontrando* en este objeto (ojo: no *mezclando*) y que, al hacerlo, producen un choque, un rayo, un relámpago visual. Estas formas son, de manera muy concreta: un asa prehispánica (en forma de estribo o de puente) y un objeto de desecho de consumo de masas contemporáneo (una lata de chela o cerveza aplastada, una lata de atún corroída, una botella de chela vaciada, un atado de calamares en periódico). Ambos, colocados de esta manera tan clara, producen lo que se puede identificar como un choque -una chispa- en quien los mire.

Ahora bien, yo creo que esta chispa es, sobre todo, fructífera en un espectador peruano porque para que a alguien le resuene este tipo de piezas hace falta tener alguna noción de qué es esta asa que se le ha añadido y de dónde sale. Esto tiene, además, mucho sentido si recordamos

⁴ Como explicaré en el segundo capítulo, Salazar produjo muchos objetos en cerámica que jugaban con diferentes formas, como pipas, cuencos, macetas, locetas, porfiados, etc. En esta tesis analizaré con cuidado solamente las piezas que muestran una abierta conexión con el objeto precolombino al presentar un asa de esta tradición, pero me referiré también a aquellas otras piezas, puesto que creo que es fundamental tener en cuenta que la exploración de Salazar fue diversa y multifacética.

que Salazar, a lo largo de prácticamente toda su producción plástica vital, se ha preocupado mucho por explorar diferentes formas de entender “lo nacional” o “la peruanidad”. Él mismo decía, en una entrevista: “mi trabajo lo puede entender mejor un taxista peruano que un crítico de arte inglés, por ejemplo” (Portocarrero 2010: 100). Y, más adelante, precisa:

Yo me siento bien improvisado, pero a veces hago algunos puentes que son raros. ... o sea me entiendo bien con gente común y corriente en términos de arte y siempre me subo a un taxi y le digo “oye, ¡cojudo!, yo me tomo un taxi una vez por semana y tú no has ido una vez en tu vida a un museo, o sea yo te colaboro, cuándo me vas a colaborar tú, pues, ¿no?, ya tú estás perdido, lleva a tus hijos aunque sea, ¿no?”, o sea, llego a ser así de conchudo, ¿no?, pero... Tengo una obra que son conversaciones así con taxistas. ... Porque el taxista es casi cualquiera en el Perú. (Portocarrero 2010: 102)

En estas últimas palabras la intención queda muy clara: se refiere varias veces a los taxistas en sus entrevistas “porque el taxista es casi cualquiera en el Perú”, es decir, somos todos y ninguno. Y, en ese sentido, Salazar se interesa mucho más por producir objetos que capten la atención de un taxista antes que aquellos que podrían captar la de “un crítico de arte inglés” (o demás subjetividades afines a este; ya que podríamos pensar, por ejemplo, en críticos de arte limeños también). Al fin y al cabo, se trata de conectarse -a través del objeto plástico- con la mayor cantidad de peruanos posible o “entenderse” con “gente común y corriente en términos de arte” y, como Salazar repitió en muchas entrevistas, “construir ... estados emocionales colectivos más sanos” (Portocarrero 2010: 95). En sus palabras, nuevamente: “Yo siento que un artista sincero siempre trata de empujar al mundo para un costado, digamos en términos profesionales. Lo que estoy diciendo es que el artista es centralmente un tipo que maneja el espíritu de una comunidad, los espíritus colectivos, lo que está sucediendo y todo, y lo maneja con conocimiento” (Prótesis 2003: 1).

Esta “sinceridad” buscada por el artista, su intento por “empujar al mundo para un costado”, por removerlo, por arar la tierra que se ha asentado en los “espíritus colectivos” de todos nosotros como peruanos (“comunidad” imaginada, podríamos añadir⁵) es, podría decirse, el hilo conductor de la producción plástica salazariana -una producción que fue madurando desde, aproximadamente, el año 1977 (en mayo de este año encontramos los primeros afiches xilográficos producidos por Salazar para la toma estudiantil de la ENBA) hasta el 2016 (año de

⁵ Según la conocida definición propuesta por Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas. reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1993).

su fallecimiento repentino). La mayor parte de -sí no todas- sus obras ha tratado de seguir esta intuición y de “manejar con conocimiento” los ánimos y las fuerzas vitales que empujan a nuestra comunidad hacia adelante, hacia atrás o hacia todos lados.

En nuestro caso, el objeto por el cual se ejecuta este “manejo de los espíritus colectivos” es la pieza en cerámica. Y, como expliqué, hace falta prestar atención a ella misma como objeto en el que se encuentran dos temporalidades diferentes. Pero también es importante reconocer que existe otra dimensión de esta oposición, una dimensión, si se quiere, más asociada a la condición del objeto “museal”. Por un lado, uno se ve confrontado por un objeto que debería pertenecer a un museo y, por el lado, con uno que debería pertenecer a la basura. Y, en ese sentido, la escala valorativa de estos dos cuerpos (puestos al mismo nivel en la pieza) es absolutamente opuesta: el objeto que debería pertenecer al museo tiene una dimensión aurática (no puede tocarse, tiene miles de años, solo puede verse de lejos y a través de una pantalla de vidrio), mientras que el otro se desecha sin mayores contemplaciones.

Me refiero al “aura” como ha sido explicada en el famoso ensayo de Walter Benjamin (1892 – 1940) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1982). Según Benjamin, “el aura está ligada a un aquí y un ahora” (1982: 36), a la singularidad de una pieza, a la performance de un actor que es irrepetible. Por ello, las técnicas de reproducción de masas (como la fotografía, los periódicos y el cine) despojan al objeto y al actor de su condición única y “trituran su aura” (1982: 25). Así también, podemos pensar en que el objeto en un museo tiene una condición “aurática”; vale decir, es irrepetible e impone una distancia que se anula con las técnicas de reproducción (pensemos, por ejemplo, en las tazas que se venden en las tiendas de los museos con fotografías de las piezas más famosas de la colección).

En el caso del Perú, creo que muchas piezas cerámicas de culturas precolombinas tienen una condición “aurática” por la forma en que son expuestas en los museos: se las separa nítidamente del espectador mediante recursos como vitrinas o una iluminación focalizada que las convierte en objetos misteriosos y lejanos. El gesto de Salazar, de hacer un montaje de dos temporalidades distintas en una misma pieza, tritura, por decirlo así, el aura que adscribimos a los objetos de nuestro pasado. Lo que hace Salazar, sostengo, es actualizar el objeto museal y, a partir de este gesto, hacer notar, traer a colación de forma más que evidente, que estas piezas que hoy denominamos *huacos* fueron, en realidad, en su contexto de producción, no objetos para contemplar, sino más bien, utilitarios, rituales e involucrados con la vida cotidiana de las personas

(Manrique 2001: 23)⁶. En ese sentido, hoy no podemos caer en la trampa de llamarlos “arte” sin mayor reflexión, porque este término, como lo explica Mirko Lauer en su canónico *Crítica a la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982), no resulta lo suficientemente preciso en el caso de la plástica (precapitalista) andina y peruana⁷. Por ello, los movimientos que Salazar *maneja* -como los hilos de los espíritus colectivos- nos abren la posibilidad de reapropiarnos del objeto, de actualizarlo, de traerlo al presente y traerlo, sobre todo, a la gente, a los taxistas, a cualquiera en el Perú. ¿Por qué hacerlo? Porque, curiosamente, nosotros, herederos de diferentes culturas precolombinas, viviendo en una sociedad poscolonial, entablamos relaciones ambivalentes y resquebrajadas con ellas.

Ahora bien, para analizar la forma en que Salazar “maneja” nuestros espíritus colectivos a partir de sus producciones en cerámica, considero importante, primero, situar los imaginarios que nosotros como peruanos tenemos alrededor de la cerámica prehispánica. Por ello, dividiré esta tesis en dos capítulos. En el primero, revisaré ciertas formas de definir “lo precolombino” a partir de la representación plástica de la cerámica desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando se empieza a insertar el objeto cerámico dentro de los lienzos académicos, hasta los años 50 del siglo XX; es decir, hasta el momento en el que ciertos artistas peruanos se erigen como personalidades reconocidas por el mercado de arte internacional por su capacidad de representar

⁶ La cerámica precolombina, en realidad, asumió diferentes funciones a lo largo del tiempo para distintas culturas. Como me explicó la arqueóloga Belisa Gómez en una conversación personal, primero fueron utilizados como contenedores de líquidos y alimentos por el común de pobladores. En un segundo momento, comenzaron a usarse por los chamanes o la élite para ceremonias rituales. Luego, algunos fueron creados para enterramientos, como objetos de ofrenda que acompañaban a los muertos en su viaje al más allá (o al “mundo de abajo”). Es importante notar, además, que en grandes civilizaciones (como la Moche o la Chancay) estas piezas se producían en masa y existía una población entera dedicada solamente a hacerlos (toda su vida, toda su familia, etc.). Por eso, no se entendían como objetos “artísticos” según la definición de arte occidental que manejamos desde el siglo XVIII en adelante (el siglo de la Estética). Es en este momento recién en que se hace la distinción entre “pieza” manufacturada y “obra” de arte, como explica Larry Shiner (2004).

Sin embargo, como anotó Gómez, hace falta anotar que la cerámica en el Antiguo Perú fue uno de los medios para construir la memoria de la cosmovisión de diferentes culturas ágrafas; fue la materialidad que preservó los mensajes para la posteridad. Estas capacidades han sido reveladas mediante las narrativas arqueológicas que han permitido extrapolarlas a otras disciplinas.

⁷ En el primer capítulo de *Crítica a la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982) (titulado “Crítica de la ideología del arte”), Lauer se concentra en examinar las relaciones de poder detrás de los términos aparentemente universales de “arte” y “sistema de las artes” y afirma que el concepto “arte” se ha construido a partir de las culturas dominantes occidentales, desde una larga tradición filosófica idealista que considera el arte como “universal”. Este último resulta un término que esconde una jerarquización y discriminación de los objetos producidos por culturas precapitalistas. En sus palabras: “Vemos, pues, que la división entre arte y no arte de ninguna manera es inocente, sino que es uno de los mecanismos básicos de la dominación cultural” (24). En ese sentido, para entender la plástica peruana es crucial hacer una “deconstrucción” (aunque Lauer no utiliza este término) de lo que se esconde detrás de la palabra que consideramos inocente desde la crítica historiográfica más conservadora en nuestro país.

el Perú tomando símbolos de lo prehispánico y “transformándolos creativamente” en un objeto contemporáneo. Sostengo que la cerámica ha ocupado, en la representación de la plástica nacional, un espacio liminal que hace falta revisar con cuidado, puesto que ha transitado, por un lado, de “antigüedad” y objeto enigmático a objeto arqueológico y, por el otro, objeto de “arte mestizo” a objeto de “arte popular” y a insumo para la pieza de arte contemporánea⁸.

A pesar de que esta tarea suene demasiado ambiciosa, mi objetivo en el primer capítulo no es presentar un recuento histórico, sino esclarecer cuáles son los momentos clave en los que la forma de aproximarse al objeto cerámico precolombino -de estudiarlo, concebirlo y representarlo- ha cambiado y por qué, puesto que estos hitos nos servirán para entender cuáles son los discursos sobre la peruanidad que se articulan en torno a estos objetos a lo largo de los dos últimos siglos. Revisaré, entonces, 5 momentos en los que considero que la cerámica se reinterpreta en función de un discurso sobre lo nacional: (1) la problemática representación de la cerámica mochica en el lienzo *Habitante de las cordilleras* (1855) de Francisco Laso, (2) el trabajo periodístico y pictórico de Teófilo Castillo que pone en cuestionamiento la definición arqueológica de la cerámica, (3) el estudio profundo de los motivos iconográficos de la cerámica y textilería precolombinas llevados a cabo por Elena Izcue desde los años 20, (4) la figura emblemática de Sabogal y su cooperación con Camilo Blas para representar la cerámica como “arte popular” y (5) la reapropiación de los motivos precolombinos por Fernando de Szyszlo a partir de los años 60.

En el segundo capítulo, me dedicaré a analizar la producción en cerámica de Juan Javier Salazar y la forma en que esta dialoga con los discursos expuestos en el primer capítulo. Para ello, primero, rastrearé los comienzos de la carrera de Salazar en la agitada escena cultural y política de fines de los años 70 y encontraré en ellos ciertas claves que acompañarán a este artista por el resto de su proyecto plástico; como su relación con “lo popular” (término problemático dentro de la historiografía del arte peruano contemporáneo, como trataré de explicar). Luego, expondré cómo el artista fue desarrollando algunas de estas inquietudes en su primera etapa

⁸ Vale aclarar que en esta investigación no me he concentrado en la cerámica vidriada virreinal, puesto que considero que la exploración de Salazar juega, en su mayoría, con referentes de la alfarería precolombina y no de la virreinal. Tampoco Alina Canziani opina que el vidriado utilizado por Salazar tenga alguna influencia de aquel proveniente de la Colonia (Giusti 2020a): finalmente, el vidriado no es un rasgo exclusivo de este período, sino una técnica usada también en otras tradiciones alfareras (como la china, egipcia, islámica, etc.). Sin embargo, es importante recordar que el acercamiento de otros artistas e intelectuales a la cerámica que abordaremos en el primer capítulo, sobre todo a partir del siglo XX, sí toma en consideración los objetos virreinales.

individual (desde 1981, año en que realiza su primera exposición). En tercer lugar, daré un salto temporal a fines de los 90 para situar la producción de Salazar en el contexto del campo de la plástica contemporánea limeña de estos años, que comenzaba a tomar una dirección privatizada en concordancia con el contexto internacional. Después, en el cuarto apartado, me ocuparé de la cerámica de Félix Oliva y la de Carlos Runcie Tanaka como referentes importantes de la época y estableceré cuál es la particularidad de Salazar con respecto a estos proyectos⁹. Ahora bien, lo principal de este cuarto apartado será el análisis de la producción en cerámica de Salazar: explicaré la división que he hecho del enorme corpus de piezas encontradas (164) en 5 series e iré rastreando el aprendizaje y el desarrollo que Salazar tuvo de la técnica cerámica desde fines de 1998, analizando algunas de las piezas más representativas de estas series y conectándolas con ciertas narrativas del propio artista. Por último, a partir de todo lo expuesto, presentaré una interpretación propia de los objetos y haré una reflexión sobre la exposición de las piezas y sobre una performance que el artista realizó en una de sus exposiciones, porque creo que ayuda a asimilar el complejo universo que Salazar construyó en cerámica a lo largo de casi dos décadas de trabajo.

Finalmente, esbozaré ciertas conclusiones a partir de ambos capítulos que me permitirán entender qué papel juega la cerámica dentro del proyecto plástico de Juan Javier Salazar y cómo este se articula con las representaciones de la cerámica que expuse en el primer capítulo. Salazar juega con los lugares comunes asociados al objeto prehispánico (que detallaré en la primera parte de la investigación) y les da la vuelta al colisionarlos con un “resto” o desecho de la cultura de masas contemporánea. El título de este trabajo pretende aludir justamente a la chispa fructífera que puede generar esta colisión; al rayo que atraviesa a quien observe (o, mejor aún, sostenga) la pieza de Salazar.

Además, remite a otra obra del artista, llevada a cabo en el año 1989 (pero reproducida en varias ocasiones)¹⁰: *El rayo* consiste en una pieza de madera (del tamaño de una persona)

⁹ También es posible establecer ciertas conexiones con las cerámicas de Susana Torres (Lima, 1969) y de Kukuli Velarde en vista de que ambas juegan con referentes de la cultura precolombina: Torres con los huaco-retratos y Velarde con diferentes representaciones femeninas del Antiguo Perú y de las comunidades amazónicas. Sin embargo, me parece importante distanciar el trabajo de Salazar del de estas artistas, puesto que ellas exhiben un reclamo feminista y poscolonial bastante marcado que las piezas de Salazar no buscan señalar. Sobre la forma en que los proyectos de estas dos artistas se insertan en un horizonte mayor de exploraciones femeninas alfareras contemporáneas, véase el Catálogo de la Exposición “Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina”, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Lima en 2019.

¹⁰ *El rayo* fue una obra que se construyó en más de una ocasión. Por ejemplo, al recibir la invitación de los organizadores de la Bienal de Cuenca en 2009, Salazar fue en bus hasta la ciudad, con dos obras bajo el brazo (*El*

tallada con la “forma arquetípica de un relámpago” (Salazar en Tarazona 2006) o como se lo “ve en un cómic” (Salazar en Tarazona 2006), a la cual se le han hecho cientos de orificios con un taladro. En cada uno de estos huecos se ha insertado un fósforo, de manera que cuando Salazar, animado por el artista Herbert Rodríguez¹¹, prendió uno de estos fósforos en la inauguración de la exposición en la que se mostraba, se quemó el objeto entero.



Portada del disco *Nadie incendia el mundo* del grupo Cocaína, que muestra la obra *El rayo* de Juan Javier Salazar. Fuente: Milk.

rayo y “un cuadro partido en dos”). Una vez allí, hizo con la pieza que nos ocupa una performance en el Museo de Arte Moderno de Cuenca que solo pudieron ver 6 o 7 personas: encendió uno de los fósforos de este rayo y la madera se fue quemando de abajo hacia arriba por 3 minutos (Bayli 2009: 95-6). Asimismo, en 2015, Salazar colaboró con esta pieza para el lanzamiento del disco *Nadie incendia el mundo* del grupo musical peruano Cocaína “para darle un ícono representativo a la gráfica del disco y un peso conceptual que se relaciona con la fuerza de la banda” (Milk 2020).

¹¹ Curiosamente, como cuenta Salazar en una conversación con Emilio Tarazona (2006), la pieza no hubiera sido encendida si Rodríguez no le hubiera preguntado durante la inauguración de la exposición: “¿oye, no lo vas a prender?” (Tarazona 2006). La respuesta de Salazar fue muy directa: “Y claro, ahí yo le podría haber respondido muchas cosas, pero la respuesta era la más lógica: ¿tienes fósforo? Entonces nos fuimos y lo prendimos” (Tarazona 2006). Salazar explica también que, en la época en que fue construida “era el gobierno del APRA y los fósforos que hay en ese relámpago costaban lo mismo que la cuenta de luz de tres meses porque la luz estaba barata y los fósforos estaban caros. Y nunca lo había probado, simplemente por este motivo” (Tarazona 2006).



Juan Javier Salazar encendiendo su obra *El rayo*. Fotografía por Musuk Nolte

Al ver cómo la llamarada iba agarrando vuelo (“prenderse en ondas ... como esos juegos de dominó que se botan” [Salazar en Tarazona 2006]), el artista decidió apagarla por miedo a causar un incendio dentro de la galería y ser “deportado del país por terruco” (Salazar en Tarazona 2006), puesto que en el 89, “prender el fósforo e incendiar el relámpago era ... como una incitación a la lucha armada que era lo que estaba en el aire, como un espíritu¹² en ese sentido” (Salazar en Tarazona 2006). De hecho, Salazar hace una conexión con Mao Tse Tung que reafirma lo anterior: “esta es la expresión perfecta de la frase de Mao -la chispa que enciende la pradera, ¿no?¹³” (Salazar en Tarazona 2006). En ese sentido, si nos acercamos a *El rayo* tomando en consideración el momento histórico en que fue producido, nos percataremos de

¹² Reparemos nuevamente en el uso de la palabra “espíritu” en esta frase de Salazar. Como comenté hace unas páginas, la búsqueda por entender y “manejar” los “espíritus colectivos” de una comunidad es una preocupación que atraviesa el proyecto plástico salazariano.

¹³ La explicación completa es la siguiente: “en mi mente pasó así rapidísimo: el foco se va a quemar, va a haber un corto circuito, nos vamos a quedar todos a oscuras con el aroma del azufre, que en la mitología católica es el demonio, y a mí me van a deportar del país por terruco y en realidad estoy con mis hijos en Cieneguilla criándolos muy bien y me quiero quedar. Entonces lo bajé y lo apagué” (Salazar en Tarazona 2006).

que la pieza se abre a una serie de sentidos asociados a la utopía revolucionaria de comienzos de los años 80 y a la sensación de fracaso y de terror que ya se iba instalando a fines de la década.¹⁴

Pero también me gustaría rescatar la potencia de esta pieza como metáfora para analizar las relaciones que se generan a partir de la cerámica de Salazar¹⁵. La imagen de *El rayo* es sugerente porque carga con el significado de un choque o un “encuentro” (de dos temporalidades, en nuestro caso) y porque, además, puede operar como un disparador de sentidos que marca un antes y un después en nuestra concepción sobre lo precolombino. Me gustaría, asimismo, conectar esta idea con un concepto planteado por el filósofo e historiador Walter Benjamin para entender las relaciones entre el pasado y el presente: la “imagen dialéctica”¹⁶. Curiosamente, una de las definiciones que Benjamin ofrece de “imagen dialéctica” es: “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (Benjamin 2005: N2a, 3). Como explicaré en el segundo capítulo, el término ayuda a entender cómo ciertas propuestas artísticas funcionan como cortocircuitos que interrumpen la forma cronológica de contar la historia nacional a la que estamos acostumbrados y nos muestran maneras diferentes de relacionarnos con nuestro pasado. De esta forma, abren un horizonte nuevo de perspectivas sobre la peruanidad y su futuro. Sostengo que este es uno de los retos que la cerámica de Salazar nos plantea y del que debemos hacernos cargo. De hecho, estas piezas permiten que los ciudadanos y ciudadanas del presente recuperen la posibilidad de jugar de forma libre con su propio pasado nacional y reinventarse por completo. En ese sentido, a pesar de que resulte peligroso, invito a quien esté leyendo esto a que no apague el relámpago y se detenga por un momento a contemplar qué sucede cuando todo se incendia¹⁷.

¹⁴ En su estudio introductorio al libro *Huayco E.P.S. Documentos*, Buntinx analiza de forma exhaustiva “el impulso radical de la utopía socialista” que atraviesa a la plástica peruana entre 1976 y 1981 (2005: 21) y que se va deshaciendo a medida que avanza la década. Según el crítico, Sendero Luminoso es “el precipitado traumático de todas las modernizaciones fracasadas del país” (2005: 22), y las transformaciones del GRFA (Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada del Perú) fueron la “realización fallida” de la promesa desarrollista del país. En ese sentido, “el terrorismo subversivo y el terrorismo de estado clausuraron el espacio vital de la utopía socialista y condicionaron gravemente la subsistencia de cualquier proyecto crítico” en la plástica peruana (2005: 23).

¹⁵ Podríamos quizá pensar también en las connotaciones que podría tener como elemento asociado a la cosmovisión andina, ya que se sabe que *Illapa* (o “rayo” en quechua) fue una divinidad fundamental para las comunidades del Antiguo Perú. Para mayor información sobre este tema, véase: Ariadna Baulenas i Pubill (2012): “La divinidad Illapa en el panteón imperial incaico”. *Investigaciones sociales*, Vol.16 N°28, pp.333-341.

¹⁶ La idea de interpretar algunas piezas en cerámica de Juan Javier Salazar a la luz de este término benjaminiano surgió en conversaciones personales con Mijail Mitrovic, a quien agradezco profundamente por sus comentarios siempre lúcidos e iluminadores.

¹⁷ Salazar cuenta que, mucho tiempo después de la inauguración de 1989, se topó con un crítico norteamericano que le increpó el haber apagado la pieza: “Me dijo, si no lo hubieras apagado, la escultura peruana sería antes de esto y después de esto. No porque sea una gran escultura o qué se yo, sino porque era el momento. O sea, te

Capítulo 1: ¿Solo un objeto arqueológico?

Una revisión de los discursos plásticos en torno a la cerámica prehispánica

En este primer capítulo, examinaré ciertas formas de definir “lo precolombino” a partir de las maneras en que la cerámica se ha representado en la plástica peruana desde la segunda mitad del siglo XIX. Como adelanté en la introducción, este resulta un momento crucial, puesto que es aquí cuando algunos lienzos académicos comienzan a mostrar representaciones de objetos cerámicos hasta el momento no insertados de forma explícita en el “arte oficial”. Rastrearé, entonces, cuáles son los imaginarios que se construyen alrededor de estas piezas y de “lo peruano” hasta los años 60 del siglo XX, pues en esta época se erigen algunos artistas peruanos como personalidades reconocidas por el mercado de arte internacional justamente *por su capacidad de representar el Perú tomando símbolos de lo prehispánico* y “transformándolos creativamente” en un objeto contemporáneo¹⁸. Como expliqué, mi objetivo no es hacer un recuento histórico, sino esclarecer aquellos hitos en los que la manera de aproximación al objeto cerámico precolombino ha cambiado para entender cómo han variado también los discursos sobre la peruanidad (sobre nuestra relación con el pasado y la herencia precolombina) que se desprenden de o se articulan en estos objetos a lo largo de los dos últimos siglos.

Vale la pena reparar de entrada que estamos hablando de unos objetos que, a comienzos de siglo XIX, fueron pensados solamente como restos de un pasado imperial y lejano (e indistinguible históricamente¹⁹), pero que hoy acogen múltiples lecturas de disciplinas tan

hubieran deportado y qué se yo, pero al final era, o sea, en ese momento esta escultura tenía una lectura que era como un aleph, como un encuentro de muchas cosas que estaban pasando” (Tarazona 2006, el énfasis es mío). En una entrevista que le hicieron un par de años después, vuelve a recordar el comentario de este crítico y añade “Años después, un crítico americano me dijo que si no lo hubiera apagado habría marcado un antes y un después. Me quedé molesto” (Galarza 2008).

¹⁸ Muchas veces a partir del diálogo (en carne propia) con artistas o manifestaciones artísticas de los países europeos de la segunda vanguardia. En estos momentos me refiero, específicamente, a la personalidad de Fernando de Szyszlo, que ha sido, por decirlo de alguna manera, un eje sobre el cual se ha fundado la representación de lo precolombino contemporáneo y que se ha convertido en portavoz de “lo andino” en el mercado internacional del arte.

¹⁹ Es decir, aún no fechado claramente en etapas históricas como las que manejan los arqueólogos en la actualidad, por ejemplo, la diferencia entre el Horizonte Temprano (200 – 1,200 a.C), el Intermedio Temprano (600d.C. – 200

diferentes como la performance, la arqueología o el arte conceptual. Como todos sabemos, la construcción de una “comunidad [precaria o inestablemente] imaginada”²⁰ como el Perú ha sido un proceso arduo de vaivenes y conflictos, atravesado por la clásica dicotomía entre el “adentro” del territorio y el “afuera” global, pero cargado, sobre todo, con las ineludibles cuestiones de raza, clase social, etnia y género. Estos elementos han sido puestos en evidencia en las últimas décadas por la teoría poscolonial y hoy en día resultan imprescindibles para continuar “imaginando” “nuestra nación”; es decir, repensando, cuestionando y actualizando los discursos que se construyen sobre ella.

Tales debates se desarrollaron, como era de esperarse, profundamente en el campo de las artes visuales, donde distintos actores (pintores, coleccionistas, retablistas, artesanos, etc) empezaron a mezclar diferentes referentes extraídos de imaginarios tanto europeos como latinoamericanos. Como afirma Isabel Rith-Magni, “[l]a gran pregunta que guió la discusión sobre el arte peruano en el siglo XX estuvo dirigida a la búsqueda de una identidad cultural. Lo que se inquiría era *una pintura culturalmente auténtica* que supiera ubicarse en la tensión que proveían los polos contrapuestos del ‘universalismo’ y del ‘localismo’” (2011: 74). La autora analiza, a lo largo del artículo, específicamente el papel de la pintura y cómo esta ha negociado de formas diferentes con los temas, mitos, figuras e historias de herencia prehispánica en la búsqueda de una autenticidad cultural. Como dijimos, en juego está la definición de lo nacional en concordancia, a la vez, con el pasado precolombino, con el presente globalizado y con una proyección de futuro (al menos algo) alentadora. Por supuesto, esta búsqueda no ha estado exenta de discusiones, marchas y contramarchas.

a.C.) y el Horizonte Medio (900 – 600 d.C). Dado que estos términos son prácticamente incomprensibles para alguien que no haya estudiado arqueología y esté familiarizado con detalles tan específicos de fechado, podemos hablar, *grosso modo*, de la diferencia entre las construcciones de Chavín de Huántar, la Huaca del Sol y de La Luna (Mochica) y Pachacamac (Arqueología del Perú 2020).

²⁰ Utilizo aquí la definición de nación propuesta por Benedict Anderson en el extremadamente conocido libro *Comunidades imaginadas* (1993). En él se postula que una nación es una “comunidad imaginada” porque es una comunidad construida socialmente y, por lo tanto, imaginada o proyectada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo.

Añado aquí los términos “precario” e “inestable” porque considero que la construcción de la imagen de una nación “de todos los peruanos” es especialmente compleja en una sociedad postcolonial como la nuestra -dados los factores de raza, etnia, género y clase social que han atravesado nuestros intentos por definirnos como colectividad coherente y que, por lo tanto, han desestabilizado muchos de los intentos de las clases más acomodadas (entre ellos intelectuales y artistas) por reducir nuestras diferencias a una definición en común. Sobre este tema, véase, por ejemplo, Yépez del Castillo, Isabel (2003): “Debates about *Lo andino* in Twentieth-Century Peru”. *Imaging the Andes. Shifting Margins of a Marginal World*. Ton Salman y Annelies Zoomers (edits.). CEDLA Latin American Studies N°91. Amsterdam: CEDLA, pp. 40-63. También revítese Portocarrero, Gonzalo (2015). *La urgencia por decir ‘nosotros’*. *Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo editorial PUCP.

Así, la manera en que los pintores peruanos se han acercado a nuestra herencia prehispánica y la han tratado de incorporar a su contemporaneidad para pensar la identidad nacional ha variado considerablemente. Dentro de este panorama incierto y minado que ha sido para la historia e historiografía del arte pensarnos e imaginarnos como peruanos, yo sostengo que la cerámica ha ocupado un espacio liminal que es urgente revisar cuidadosamente, puesto que, como sugerí en la introducción y explicaré a lo largo de este capítulo, ha pasado, *grosso modo*, de ser un objeto enigmático y “de antigüedad” a objeto arqueológico y luego a objeto artístico y, dentro de esta última categoría, de objeto de “arte mestizo” a objeto de “arte popular” y a objeto de diseño contemporáneo.

En este primer capítulo, por lo tanto, propondré 5 momentos clave en los que el papel de la cerámica se ha repensado en relación con nuestro acervo cultural y nuestra identidad. En primer lugar, analizaré las disputas visuales que se pusieron en juego a partir de la aparición del famoso retrato *Habitante de las cordilleras de* Francisco Laso (1855), cuyo personaje central sostiene una botella mochica que bien podríamos considerar compite con el protagonismo del portador, situación que no había aparecido antes en la pintura académica peruana. De hecho, las pocas veces en que asomaba alguna cerámica, esta era más bien relegada a un segundo plano o incluida como mera decoración casi paisajística. Según Francisco Stastny, el *Habitante* es el primer lienzo “en el cual aparece con categoría estética una cerámica Mochica precolombina” (1967: 53) y en el primer subcapítulo nos detendremos a sopesar a qué se refiere Stastny con “categoría estética” y qué significa o por qué sería relevante para nosotros adjudicársela a esta botella.

En segundo lugar, examinaré la manera en que el trabajo periodístico y pictórico de Teófilo Castillo pone en cuestionamiento el valor de la cerámica, en un momento en que se estaban haciendo “descubrimientos” o excavaciones que remiten a una especie de “boom arqueológico”. Como sabemos, el primer cuarto del siglo XX fue testigo de las excavaciones arqueológicas y los “descubrimientos” de Max Uhle (cultura Nazca), Hiram Bingham (Machu Picchu) y Julio C. Tello (culturas Chavín y Paracas). En el segundo apartado, entonces, nos acercaremos a los testimonios de Castillo, en los que él explícitamente afirma tener “*fanatismo* por la antigua cerámica nacional” a pesar de “la desgracia que ella me ocasionara” (1919, cit. Villegas 2017b: 35, el énfasis es mío).

En un tercer momento, expondré el profundo estudio de los motivos iconográficos de la cerámica y textilería precolombinas (Paracas, Nazca, Moche, Chancay e Inca) llevados a cabo por Elena Izcue a partir de los años 20, quien fuera alumna de Castillo pero que tomó un rumbo

diferente al de su maestro. La artista se dedicó a dibujar y pintar acuarelas de innumerables piezas de las colecciones de Rafael Larco y del Museo de Arqueología. Sostengo que, a partir de este ejercicio, Izcue descubrió en estas cerámicas un sistema de codificación que hasta el momento no se había imaginado que podría existir dentro de las piezas prehispánicas en arcilla, y que permite repensar las obras como algo más que objetos meramente “estéticos” o “no-arqueológicos”. Se trata, a partir de este momento, de objetos cuya iconografía porta una serie de significantes a los cuales hace falta prestar atención. Por ello, propondré que la forma en que Izcue se aproxima a la cerámica por medio de un trabajo de copia, catalogación y codificado será un cambio sustancial para futuras generaciones (entre ellas, obviamente, Juan Javier Salazar). Además, expondré los puentes que Izcue desea trazar entre los motivos precolombinos y la educación escolar, así como sus intentos por democratizar esta información aplicándola a la vida moderna y la industria.

Luego, analizaré la importancia de José Sabogal como una personalidad multifacética que sirve de engranaje a discusiones en torno a la cerámica como arte popular en el Instituto de Arte Peruano (IAP), la Peña Pancho Fierro y el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP). Son muchos los aspectos y personas a tomar en cuenta en este panorama, por lo que esta sección proporcionará bastante información histórica que no puede obviarse. El interés de Sabogal por promover un “arte popular” es, en realidad, la búsqueda por “establecer los fundamentos de un arte *genuinamente* peruano” (Sabogal, cit. Villegas 2017a: 21) que nos vincule como nación. Y, en este ejercicio, Sabogal emprende un estudio de la evolución histórica de la plástica en el Perú que comienza con las culturas precolombinas (en especial la Nazca). Repararé, entonces, en la serie de investigaciones que se llevaron a cabo desde el IAP y el MNCP a lo largo de los años 30 y 40, teniendo en cuenta la estrecha colaboración entre José Sabogal, Luis Valcárcel y el pintor Camilo Blas, quien hizo una investigación muy detallada del color en la cerámica precolombina (Villegas 2013: 79).

Finalmente, en el quinto apartado de este capítulo pasaré a analizar la manera en que Fernando de Szyszlo utilizó referentes de la cerámica Chancay en los años 60 para proponer un tipo de arte contemporáneo que se ancle en la tradición precolombina y se conecte, al mismo tiempo, con las tendencias plásticas de las vanguardias europeas de los años 30 y 40; un ejercicio que, para ese momento, se podía entender como una tensión entre lo “antiguo” y “local” vs. “lo moderno” y “universal”. Para ello, me ayudaré de las reflexiones de Isabel Rith-Magni para

exponer brevemente el viraje que el llamado “ancestralismo” posibilitó a partir de los años 60²¹. Como mostraré en este subcapítulo, la manera en que Szyszlo utilizó o “se reapropió de” los referentes prehispánicos ha generado amplios debates en la historiografía más reciente del arte peruano, dado el lugar social que el artista ocupaba dentro del campo del arte y su poca conexión con los sujetos andinos contemporáneos a su tiempo y, por lo tanto, también con sus mitos, imágenes y cosmovisiones.

He decidido específicamente analizar el papel que cumple la reapropiación de Szyszlo de los referentes de cerámica prehispánica en este debate²², dado que Juan Javier Salazar se refiere explícitamente a este artista en una entrevista y declara: “Una de las cosas que siempre voy a tratar de hacer es ser anti Szyszlo en mi manera de actuar” (Hare: 2015). Ante esta declaración, naturalmente, surgen varias interrogantes. ¿Qué significa ser “anti Szyszlo”? ¿Por qué en su manera de *actuar* y no de *pintar*? ¿Cómo *actuaba* Szyszlo? ¿Qué roles performaba dentro del campo del arte contemporáneo limeño y qué roles performaba en el mercado de arte institucional fuera y dentro del Perú? En resumen: ¿a qué *específicamente* se oponía Salazar y *por qué afirmarlo* con tanto énfasis?

Abordaré estas preguntas en el último apartado del capítulo y presentaré algunas conclusiones que me permitirán esclarecer el proceso de transformación que ha tenido la concepción y la representación de la cerámica prehispánica dentro de la plástica y la historiografía del arte peruanas del siglo XX. Veremos que la manera en que las diferentes referencias a la cerámica prehispánica en distintos productos culturales (tanto en acuarela, óleo, escritos periodísticos, etc.) construyen múltiples discursos (que son, a veces, contradictorios) acerca de nuestra identidad nacional. Esta pequeña historización me servirá de base para, en el segundo capítulo, analizar el proceso de producción de cerámica de Juan Javier Salazar -que comienza a fines de los años 90 en Lima-, puesto que sus piezas juegan con varios de los papeles que se le han asignado a la cerámica precolombina a lo largo del siglo XX y, sobre todo, como adelantamos en la introducción, imaginan nuevas formas de relacionarla con el presente; nuevas formas de

²¹ Teniendo como base, por supuesto, los aportes de Juan Acha y Marta Traba sobre el ancestralismo.

²² El lector probablemente reparará en que no me referiré al papel fundamental que cumple Jorge Eduardo Eielson en esta cronología. Para un estudio detallado de la plástica Eielsoniana y su relación con la construcción de una peruanidad véase: Carlos Castro Sajami (2016): “Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge Eielson”. Tesis para optar para el grado Magíster en Historia del Arte y Curaduría. Lima: PUCP.

historizarlas; nuevas formas de devolvémoslas (a todxs los peruanxs) o, como diría el propio Salazar, de “poner” a través de/mediante ellas “el país en manos de sus habitantes”²³.

1.1. Repensar el pasado precolombino: un prisionero y un alfarero

Francisco Laso (1823 – 1869) terminó de pintar su *Habitante de la cordillera* solo 10 días antes de presentarlo en la Exhibición Universal de París en 1855. Sin embargo, ganó un importante reconocimiento del jurado: una mención honrosa que lo distinguía “de las más de cinco mil obras presentadas por casi dos mil artistas internacionales” (Mujica 2016: 654). Incluso lo distinguía de sus coetáneos, puesto que, según Natalia Majluf, ninguno de los pintores latinoamericanos que presentaron algún trabajo a la Exposición Universal recibieron tanto éxito crítico como Laso (1995: 219). Además, Ramón Mujica ha encontrado por lo menos 6 diarios parisinos en los que aparece un elogio a la pieza, lo cual nos permite deducir que la obra tuvo al menos cierta circulación por un público no necesariamente ligado al campo del arte institucional.

¿Qué de este lienzo resultaba tan sugerente para los parisinos? ¿Qué puede decirles a ellos sobre nosotros como peruanos y qué puede decirnos a nosotros mismos? Para responder a estas interrogantes, hace falta tener en claro, primero, que Laso, como la generación de pintores Académicos de la que formaba parte²⁴, demostró —tanto en su obra como en sus escritos— una fuerte inclinación por la estética francesa e italiana. Luego de pasar algunos años en la Academia de Dibujo y Pintura de Lima —dirigida por el pintor quiteño Javier Cortés— y antes de cumplir 20 años, Laso viajó en 1849 a París²⁵. Allí ingresó primero, gracias a las recomendaciones del

²³ Me refiero aquí a una parte del discurso que Salazar enuncia en su intervención *Perú Express*, llevada a cabo entre los años 1996 y 2016 durante las Fiestas Patrias, primero en el cruce de las Avenidas Aviación y Javier Prado (Tarazona 2005: 49) y luego en el transporte público de la Vía Expresa (microbuses, el Metropolitano) en Lima. Explicaré esta performance en la segunda sección del segundo capítulo de la investigación.

²⁴ La llamada “Primera generación de Académicos” pretendió romper lo más radicalmente posible con los talleres virreinales organizados en gremios. Se distanció de los primeros retratistas de la Independencia (como Gil de Castro o Pablo Rojas), quienes, como afirma Natalia Majluf, eran mulatos cuyas prácticas de trabajo aún se encontraban muy ligadas a los talleres coloniales y, por lo tanto, eran desprestigiadas por ser una actividad meramente manual (1995: 71). Los nacientes Académicos provenían de sectores altos de la población, y tuvieron la oportunidad de educarse en Europa, muchas veces gracias a las fortunas de sus familias —o algunas pocas veces a partir de becas estatales—, lograron estudiar en diferentes talleres académicos europeos —sobre todo, franceses e italianos.

²⁵ Esta metrópoli, lo suficientemente alejada de la tradición española de la que los primeros académicos deseaban desprenderse, se convertirá poco a poco en un referente fundamental tanto para los artistas del siglo XIX como

pintor peruano Ignacio Merino, al taller del pintor romántico Paul Delaroche (1797-1856) y luego, en 1852, al taller de Charles Gleyre (1806-1874), un discípulo de Delaroche y maestro de Claude Monet y Pierre Auguste Renoir (Mujica 2016: 655). Este sería solo el primero de tres largos viajes que Laso realizaría al Viejo Continente²⁶, buscando nuevos modelos estéticos con los cuales enfrentarse al problema de lo nacional.

Las vivencias en Francia calan especialmente en el artista peruano, lo cual puede demostrarse con el siguiente ejemplo. A su regreso del segundo viaje a Europa (1855), la Academia de Dibujo en la que había estudiado en el Perú había permanecido cerrada desde julio de 1856. En noviembre, dadas las constantes quejas, el Ministro de Educación emitió un decreto para construir la Escuela Nacional de Pintura y el director de estudios buscó el consejo de Laso para proponer este proyecto (Majluf 1995: 243-4)²⁷. Cuando formuló su propuesta para esta escuela, Laso siguió el modelo educativo francés e indicó que “para formarse en el gusto, [el estudiante] tendrá que conocer las obras de los grandes maestros, por grabados o estatuas, ya que no le es posible ver los originales” (cit. Majluf 1995: 244). Es decir, para Laso la educación artística peruana tenía que pasar necesariamente por un conocimiento de los modelos europeos, designados por él como “los grandes maestros”. En ese sentido, con *Habitante de las cordilleras*,

para los del XX. Para mayor detalle sobre este desarrollo, véase: Michele Greet (2018): *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*. China: Yale University Press.

²⁶ En el primer viaje (1842-1849), Laso trabajó en el taller parisino de Charles Gleyre, “pintor de estilo severo y de notable actividad pedagógica, cuyo taller fue frecuentado por figuras tan destacadas como Monet, Renoir y Sisley” (Stastny 1982). El pintor también paseó por Venecia, donde “quedó prendado de la luminosidad y de la calidad humana de la pintura veneciana y realizó un gran número de copias abreviadas y de reducido tamaño de obras de Ticiano y de Veronese” (Stastny 1982). Además, le llamaron la atención Delacroix y Rubens, de cuyos cuadros también realizó copias.

Su segundo viaje a Europa (1851-1854) se inicia gracias a una pensión otorgada por el gobierno de Echenique, pero debe regresar al Perú porque el gobierno le quita esta pensión cuatro años después. (RVG 1923: 1094). Así lo confirma Majluf (1995: 240), quien cuenta que cuando Castilla tomó el poder después de la revolución de 1855, empezó un ataque sistemático hacia los seguidores de Echenique. Entre ellos se encontraban, en Europa, Laso y Luis Montero, a quienes se les suspendieron las pensiones inmediatamente. Se trata de la etapa de la madurez de su arte y la definición de su estilo. Durante esta estadía en París crea sus primeras obras maestras, como *El habitante de la Cordillera*, *La Justicia* y probablemente *La Pascana* del Club Nacional. Luego, se queda largo tiempo en Roma. Se interesa mucho por la escuela de Rafael, como lo atestiguan muchos de sus apuntes al óleo, copias bocetadas de otras rafaelescas del Vaticano. (Otero 1923: 1102-3)

Su tercer y último viaje a Europa (1864-1866) ocurre cuando ya estaba casado con Manuela Henríquez y viaja con ella por sus lugares europeos preferidos. Durante esta última travesía recibió la comisión del gobierno de adquirir obras de arte europeo en coordinación con Merino (que vivía en París en ese momento). Pero con el peligro de la guerra española, Laso tuvo que acortar su viaje y dejó el dinero en la delegación peruana en París (Majluf 1995: 244-5).

²⁷ Sin embargo, el proyecto nunca se concretó y la situación del arte no había cambiado en 1860, momento en que la única academia abierta era la pequeña y privada liderada por Leonardo Barbieri (Majluf 1995: 245).

Laso encuentra la forma de conectarse con un público extranjero cuyos códigos estéticos él no solo conocía muy de cerca, sino que además consideraba sustanciales para el estudio del arte.

Ahora bien, esta pieza nos interesa porque, en su primer plano, y en claro contraste con el color negro de las vestimentas que lo realza, se encuentra una cerámica prehispánica muy específica: “una pieza mochica ... [que] tipifica un indígena prisionero, desnudo, maniatado y en cautiverio” (Mujica 2016: 657). Resulta curioso que se le haya prestado tanta atención a la representación de esta botella, que se delinea de forma tan realista que hasta muestra un quiebre en la rodilla izquierda del hombrecito sentado. La cerámica es cargada por las manos de un personaje misterioso, vestido con un enorme poncho negro que cubre casi todo su cuerpo y solo deja al descubierto unas manos cuyos colores casi se confunden con los de la pieza, como si se estuviera proponiendo aquí una continuidad entre el portador y el objeto (o como si el objeto fuera parte del portador). El sujeto se encuentra en un escenario no especificado, se lo sitúa en un fondo bastante neutral de colores tierra/mostazas y esto ahonda el contraste con la figura ennegrecida del personaje. El poncho deja vislumbrar unos finos hilos rojos que distinguen el contorno de su cuerpo y una camisa blanca apenas visible. Gracias al largo sombrero oscuro que porta, una sombra se cierne sobre la frente y los ojos del personaje, impidiéndonos acceder a su mirada por completo, a pesar de que sabemos (intuimos) que está dirigida hacia nosotros. Además de la cerámica, lo que resalta de este personaje son las cintas tejidas que cuelgan del sombrero y enmarcan su rostro aún más gracias al contraste de colores (las cintas son de un amarillo claro y presentan motivos geométricos tejidos en rojo, lo cual hace que resalten frente al negro profundo del poncho). Podríamos pensar que tanto la vestimenta como el porte del individuo le dan un aire de solemnidad²⁸ al sujeto encargado de portar la cerámica y, por lo tanto, también a la cerámica misma.

²⁸ En su artículo “Una visión andina del arte textil republicano” (1999), Sara Acevedo analiza el poder simbólico que se le adjudicaba al poncho en el siglo XX. Si bien se trata de una clara marca de identidad indígena (1999: 758), a comienzos de la República “los libertadores lucen vistosos uniformes militares a los que sumaron un poncho en determinados momentos. Esta pieza se convirtió, en Sudamérica, en objeto de obsequio y de uso público tanto por la burguesía como por los protagonistas de las campañas militares. Cosa curiosa, el poncho adquiría las cualidades que había tenido el tejido en la región andina siglos atrás. Es decir, ‘el objeto de mayor prestigio y por lo tanto más útil en el manejo del poder’ (Murra 1975)” (Acevedo 1999: 760).



Francisco Laso, *Habitante de las cordilleras*, 1855, óleo sobre lienzo, 138 x 88cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

¿Por qué resulta interesante reparar en la centralidad de la cerámica? Francisco Stastny es el primero en darse cuenta de que este es el primer lienzo “en el cual aparece con categoría estética una cerámica Mochica precolombina” (1967: 53). Ramón Mujica ahonda en esta reflexión y afirma que “se trataba de la primera vez, en la historia del arte peruano, que un ceramio prehispánico o una manufactura indígena era incluida en una composición pictórica no por su valor arqueológico sino por su significado artístico o iconográfico (2016: 657-8). Además, es importante pensar en que se elige un ceramio mochica y no uno inca²⁹, una tradición que

²⁹ Aunque quizá haga falta precisar que es muy probable que Laso aún no distinga entre ambas culturas prehispánicas —es decir, que no sepa que este ceramio fue producido por una civilización completamente diferente a la inca—, sí resulta curioso que decida representar una pieza particular antropomorfizada y con tantos detalles iconográficos.

funcionaba como un referente mucho más cercano a su época y que se ve representada de forma clara, por ejemplo, en *Los funerales de Atahualpa* (1867) de Luis Montero (Piura, 1876-1869).

Menciono esta pieza porque considero que es un buen contrapunto a la de Laso. En ella puede verse una representación del cadáver del inca rodeado de notables personajes españoles (Pizarro y demás clérigos), que impiden a concubinas indígenas sufrientes acercarse a él. Existe un enorme dinamismo³⁰ y dramatismo en la escena que contrapone dos grupos étnicos y culturales claramente discernibles e identificables, uno como victorioso y el otro como muerto y/o víctima agonizante: “Montero declara el fin de un linaje indígena como una progresión inevitable, la alternativa andina como imposibilidad para la nación moderna, y la europeización como inicio de un proyecto político cultural que sigue leyes universales y científicas” (Rebaza Soralez 2016: 16).



Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, 1867, óleo sobre tela, 4.20 x 6.00m, Museo de Arte de Lima

³⁰ Luis Rebaza Soralez propone que las concubinas del inca encarnan “otro fanatismo violento cuya expresión es el suicidio que seguirá a las exequias del Inca. El cuadro muestra a estas mujeres exhibiendo un dinamismo sinuoso que contrasta con la verticalidad de los otros personajes y la horizontalidad del cuerpo inmóvil del Inca; la uniformidad de sus rostros idealizados, las coincidencias en su vestimenta y el que se les muestre en hilera, las hacen parecer una misma figura detenida en diversos momentos en una secuencia que se inicia cuando encara a un soldado y termina cuando sus súplicas son rechazadas intransigentemente por un fraile” (2016: 17).

Es importante a este respecto tener en cuenta que, mientras que *Habitante de las cordilleras* despertó mucho interés en París, *Los funerales* se convirtió en un ícono histórico latinoamericano (Leonardini 2012: 1) y logró mucho reconocimiento en Buenos Aires y Montevideo, a donde viajó como parte de una exhibición itinerante. Según Roberto Amigo, el lienzo fue tan importante para este territorio que “*Los funerales* fue un parámetro comparativo, la vara de la calidad para juzgar una pintura en el Río de la Plata” (2011: 139). Además, no solo tuvo un éxito estético, sino que inauguró la práctica de la crítica del arte en el Río de la Plata (2011: 149), puesto que diversos comentaristas empezaron a aparecer en la prensa analizando la pieza y comparándola con otras de artistas nacionales³¹. Incluso podemos afirmar que “a nivel mundial y local tiene un éxito plástico jamás alcanzado con antelación en Latinoamérica, no sólo por la cantidad de público que lo observa sino por el movimiento económico que genera” (Leonardini 2012: 240), ya que, como explica Leonardini, para acceder a él, por ejemplo, en Buenos Aires, era necesario “pagar un boleto que ascendía al equivalente de veinte dólares americanos, por cierto nada de económico para la época” (2012: 240).

Si lo miramos de cerca, notaremos que en *Los funerales* también se representan elementos de un pasado prehispánico, pero esta vez como mero ornamento; casi como parte de una escenografía teatral. *Los funerales* propone una representación nacional basada en la contraposición radical entre el incanato y el virreinato. No me refiero solamente a los personajes y la oposición vida (Pizarro) vs. muerte (Atahualpa). Existe un intento de Montero por acercarse a una serie de símbolos de la cultura oprimida. Si nos detenemos a analizar la iconografía presente en el cuadro, podemos reconocer, por ejemplo, las formas trapezoidales típicas de la arquitectura inca en la pared posterior o los pequeños patrones geométricos (y la figura de una pequeña llama) de la tela verde sobre la que yace Atahualpa. No obstante, la representación étnica de las concubinas como *donnas* blancas y rollizas ha dado pie a mucho debate.

³¹ Roberto Amigo, en su artículo “Montevideo y Buenos Aires” rastrea el influjo decisivo que tuvo la pintura en los países del Sur, y demuestra, de esta forma, que sus aportes fueron mucho más allá del campo artístico. El texto revisa la forma en que el cuadro fue recibido por la crítica y la prensa cuando llegó al Río de la Plata para su exposición (1867) y saca conclusiones sobre la forma en que la lectura de la pieza fue cambiando y sobre la manera de entender la pintura histórica en esta época turbulenta. El artículo de Amigo es interesante pues no se concentra en el análisis del cuadro mismo, sino en las repercusiones que tuvo cuando fue expuesto. Concretamente: inauguró la práctica de la crítica del arte en el Río de la Plata. Como afirma Amigo, “la representación de la muerte del Inca generaba no solo asociaciones con la realidad inmediata, sino también con cuestiones que la incipiente historiografía comenzaba a desarrollar para pensar la génesis de las nuevas naciones y sus sistemas políticos, cuáles eran las herencias del dominio español o el origen racial de los pueblos americanos” (2011: 134). De hecho, al retomar el tema de la conquista española y hacer énfasis en una escena en específico, presentándola con un dramatismo sin precedentes, la pieza hace un comentario sobre la situación política de las nacientes naciones americanas.

Las seis figuras femeninas en posiciones teatrales (lanzadas por los suelos, rasgándose las vestiduras o siendo apresadas por soldados) no presentan casi rasgos andinos, ni siquiera en la forma en que están vestidas (con lo que parecen, más bien, túnicas griegas). Leonardini apunta: “Como el indio estaba excluido de los proyectos en la sociedad decimonónica peruana, Montero representa a las mujeres del Inca empleando para ello hermosos modelos de italianas blancas, robustas, rollizas; desde luego el ideal académico de belleza” (2012: 39). Esto quiere decir que, a pesar del intento emprendido por Montero por rescatar algunos símbolos iconográficos del incanato, el artista se encuentra atrapado dentro de un horizonte estético que juzga como bello o digno de ser representado un cuerpo femenino de características europeas.

De hecho, una parte del debate generado en Buenos Aires sobre el cuadro giró en torno a la representación de la belleza. Por ejemplo, el periodista Miguel Navarro Viola se pregunta: “¿Dónde encontrar ese tipo ideal de belleza, combinado con la verdad de la raza americana, tan diversa de la fisonomía caucásica? ¿Cómo acordarle belleza sin tener, ni ser fácil tenerlo, un original de sangre pura, y cuando todos los rasgos de raza son, por el contrario, opuestos a la idea de la belleza que nosotros tenemos?” (Amigo 2011: 145). La “fisonomía caucásica” se entiende como la única manera de perfección estética y, ante ella, la “raza americana” no puede competir. Por eso, una de las defensas del cuadro —publicada en el diario *El Nacional*— propone una solución interesante: “Es un error craso suponer que entre las grandes poblaciones del imperio Inca no había mujeres hermosas, esbeltas y blancas, y es tanto más este error histórico cuanto que todos los cronistas primitivos refieren lo contrario” (Amigo 2011: 145). Aquí lo que se insinúa es que, en el lejano imperio incaico, sí existían figuras femeninas atractivas, pero, ojo, no se cuestiona el mismo ideal de belleza, que debe permanecer “blanco” y “esbelto”. No hay, por lo tanto, posibilidad de belleza alternativa e indígena³².

Este último es un argumento que sigue la línea de pensamiento que analiza Cecilia Méndez en su artículo “Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú” (2000). En él, la autora desgaja los elementos de una mirada específica sobre el indígena —que parte de una ideología oligárquica que nombra “nacionalismo criollo”— que se va perfilando desde los debates generados en el contexto de la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839) y que se mantiene vigente, según Méndez, “como ideología del poder” hasta el Gobierno

³² Para mayores reflexiones sobre el debate entre verdad y verosimilitud en *Los Funerales* de Montero, véase el artículo de Natalia Majluf (2017): “El rostro del Inca. Raza y representación en Los funerales de Atahualpa de Luis Montero”. *Illapa Mana Tukukuq*, N1, pp. 11 - 28.

Revolucionario de la Fuerza Armada de Velasco (1968-1975) (2000: 10). La propuesta de Méndez es que el “indio” contemporáneo es pensado por la oligarquía criolla como opuesto al “inca” en el sentido de que al primero se le adjudican las categorías de “bestia”, “bruto”, “sumiso”, “bueno”, ingenuo”, mientras que el segundo se convierte en una imagen de gloria idealizada y temporalmente suspendida en un pasado lejano. Los criollos pueden, entonces, enorgullecerse de su pasado imperial sin prestar atención a las demandas contemporáneas de los indígenas que los rodean. De esta manera, el concepto de lo nacional se consolida a partir de la exclusión y rechazo del indio, mientras que el mundo criollo se reserva los atributos de una sociedad moderna que ha surgido de un pasado glorioso.

Los Funerales juega con algunas de estas ideas, pues parece declarar la muerte de un sistema, que, aunque glorioso e imponente (en la enorme figura de Atahualpa y en la maciza arquitectura de piedra), debía inevitablemente llegar a su fin. Además, se propone que lo estético estaría asociado al imperio perdido, pero no tiene nada que ver con el presente material e histórico de los indios, excluidos de la posibilidad de una nación³³. El pasado precolombino, si bien presente iconográficamente en *Los funerales*, termina por ser solo un recuerdo lejano que no tiene verdadera cabida en el presente nacional.

En el cuadro de Laso el pasado cumple un papel completamente diferente. En primer lugar, es importante anotar que la cerámica representada es bastante fidedigna respecto a un modelo real de pieza arqueológica mochica. Esto quiere decir que Laso no se contenta con aludir a un pasado cercano o simplemente/fácilmente reconocible como “antiguo”, sino que se adentra en nuestra herencia precolombina para rescatar otras expresiones plásticas previas al imperio del Tahuantinsuyo y a las que aún no se les prestaba suficiente atención. Como sabemos, la tradición alfarera moche fue una de las más desarrolladas en el territorio americano; a pesar de que las botellas de asa estribo han tenido “una extraordinaria longevidad en el antiguo norte peruano, son las botellas de la tradición cultural Moche (200-750 DC) las que han captado el mayor interés

³³ Aunque es interesante también preguntarse por la representación del pequeño niño colocado al extremo izquierdo inferior del cuadro. Este sí tiene rasgos indígenas y, además, está vestido con los colores de la nacionalidad peruana naciente. ¿Se trata de una afirmación de la posibilidad de una comunidad? Hace falta recalcar que se trata de un niño temeroso, lo cual más bien parecería indicar una cierta desconfianza ante la institución de la nación. Como apunta Leonardini, “a la orilla del cuadro una [de las mujeres] protege a un asustado niño vestido con un unku rojiblanco, los colores nacionales peruanos. Es, con seguridad, uno de los descendientes de Atahualpa que mudo, cabizbajo, presencia impotente el hecho que significa la caída del Tahuantinsuyo y junto a ella su propio destino incierto: el destino mismo del Perú” (2012: 239).

de los investigadores por su calidad artística y carácter innovador en formas escultóricas y narrativas pictóricas” (Gamboa Velásquez 2013: 9)³⁴.

En ese sentido, el cuadro de Laso pretende reflexionar sobre un pasado que tiene muchas más aristas y mucha mayor profundidad de lo que se había pensado hasta ese momento; podríamos decir que obliga al espectador a confrontarse con el pasado precolombino, a ir más allá de sus funerales, a revolver, por decirlo de alguna manera, sus ataúdes. En su artículo “Algo sobre Bellas Artes”, el pintor resalta el desarrollo escultórico de los indios:

Los *huacos* o vasos de tierra y metal, que nos quedan en abundancia, nos permiten apreciar de un modo claro el grado de adelanto en que se hallaban los indios en el arte escultural. ... Los indios en sus *huacos* no solo copiaban simplemente al hombre, a los animales y a las frutas. Muchas veces, al trazar una obra, tenían una idea filosófica. Existen muchos vasos representando al mismo personaje, a quien envuelve una culebra, y el modo como está colocado el reptil indica que fue intencional. (cit. Mujica 2016: 662)

Resulta interesante que el artista se percate de la complejidad de las imágenes moldeadas en la cerámica mochica, que las considere como parte del “arte escultural” y que reconozca a la culebra como una figura específica que luego reproducirá en su pintura. Además, sitúa a los “indios” dentro de una línea progresista de especialización del arte, según la cual “el grado de adelanto” se mide en relación con la “idea filosófica” que se explora más allá de “solo copiar al hombre, a los animales y a las frutas”. ¿Qué significa “una idea filosófica” para Laso? ¿Por qué oponerla a un ejercicio de mimesis de la realidad? Los escritos del pintor alrededor de la cerámica dan testimonio de su interés por situar la alfarería prehispánica dentro de un modelo de desarrollo del arte “universal” (occidental y civilizado) para remarcar su importancia y su grado temprano de especialización de manejo con el material.

Para representar la cerámica del *Habitante*, es posible que Laso se haya basado en las ilustraciones del álbum litográfico del libro arqueológico *Antigüedades peruanas* (1851) de Mariano Eduardo de Rivero³⁵ y quizá también que haya visitado las colecciones precolombinas que se

³⁴ Para mayor información arqueológica sobre la cerámica moche o mochica, véase: Hélène Bernier (2008): “La producción especializada de la cerámica doméstica y ritual Mochica”. *Revista Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas* N°36, pp. 157-178. Véase también: Elizabeth Benson (1999): “Cambios de temas y motivos en la cerámica Moche”. Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.). *Moche. Hacia el final del milenio. Tomo I. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche*, Trujillo, agosto, pp. 477-498.

³⁵ Aunque al comparar la ilustración con la pintura saltan diferencias importantes: en el libro de Rivero los genitales del prisionero quedan al descubierto y la cuerda alrededor de su cuello tiene la forma de la cabeza de una serpiente. Estas dos características están ausentes en la pintura de Laso, probablemente por el sentido de decoro burgués que Laso mantuvo en su vida y su imagen pública (Majluf 1995: 143-4).

exhibían en la *Salle des Antiquités Américaines* del Louvre (Majluf 1995: 142-3). Además, la misma pieza aparece también en otros cuadros de Laso, como ha observado Francisco Stastny (1967) en *Pascana en la cordillera* (serie elaborada entre 1951 y 1968) y, como señala, Mujica en la *Pascana* (1855-1856) en la que figuran tres personajes, uno de ellos sentado y de perfil con el cerámico mochica a su lado en el suelo (2016: 668). La cita anterior y el hecho de que en varios de sus cuadros repita la misma cerámica son indicios de un estudio y un interés profundo en la imaginería mochica.

Pero lo más interesante del *Habitante* no es la pieza cerámica por sí sola, sino la relación que entabla con el personaje que la sostiene. A este se lo ha reconocido como un “alfarero”, aunque, si lo pensamos un momento, no tiene ninguna característica que lo convierte en el creador del objeto que tiene en la mano (no tiene las manos manchadas de barro, por ejemplo, ni tampoco se encuentra en su taller). Es más, resulta imposible que este hombre, vestido, según Buntinx, con un atuendo de los indígenas surandinos de mediados del siglo XIX (1993: 11), sea el creador de un objeto tan antiguo. Sin embargo, la relación entre el personaje y el cerámico se interpretó, desde el comienzo, como tan estrecha que la crítica parisina bautizó la pieza como *El indio alfarero* (Majluf 1995: 219), un título con el que hasta ahora se reconoce el cuadro³⁶. Como hace notar Mujica, esto no estuvo exento de problemas, puesto que la posición en la que Laso representaba a este supuesto alfarero resultaba “dignificante”. Por ejemplo, en un diario francés de caricaturas (*Journal Pour Rire Nouvelle*), el dibujante Charles-Albert D’Arnould Bertrall ridiculizó el cuadro “representándolo como un artesano mendigo con una alcancía en la mano. Con ello, ... evidenciaba la mirada idealizada del artesano proyectada por Laso, ya que, según el caricaturista, su imagen del indio artesano sencillamente no correspondía con la realidad cultural, social y económica del país” (Mujica 2016: 655). En otras palabras, resultaba, para este francés, muy difícil imaginar que un simple trabajador manual pueda tener el temple del personaje retratado por Laso.

En la misma línea se encuentra el comentario de J. du Pays, que contrasta la representación andrajosa de los incas en *Campamento de indios* de Ignacio Merino (1817-1876) con la del *Habitante*: “si [esas] pinturas son pálidas y les falta acento, otro artista peruano, ... da gran carácter ... al simple alfarero, del cual hizo una figura monumental ... ¿Cómo serán los reyes en

³⁶ Gustavo Buntinx repasa también en las consecuencias producto de la rápida asociación entre el personaje y el cerámico: “el título original sugería una amplitud de interpretaciones que los comentaristas de París prefirieron ignorar, saltando a desinformadas conclusiones sobre el oficio del retratado” (1993: 10-11).

ese país, si los alfareros tienen allí ese aire tan solemne? Este alfarero parece cocido al sol” (cit. Mujica 2016: 656). La pregunta es muy sugerente, pues hace referencia a la jerarquía de actividades: un alfarero se encontraría en una escala muy inferior en comparación a un rey y, por ello, no merecería un retrato ni un porte tan solemnes³⁷. Pero más interesante aún es reparar en que ninguno de estos críticos sabía realmente qué era el objeto que este personaje tenía en las manos. Por ejemplo, René Menard piensa que es un “retrato de familia” del alfarero, Nicolás Corpancho lo llama “ídolo informe” y Pedro Escandón una “tinaja de barro en forma de ídolo” (citados en Mujica 2016: 657).

Sin embargo, la interpretación de la crítica parisina resulta una simplificación que distrae del contenido alegórico de la pieza. ¿Cuál es la relación entre este “alfarero ennoblecido” y la pieza que sostiene? En realidad, pienso que se trata de un choque de dos temporalidades diferentes. Es importante percatarse del “juego de aparentes incongruencias” presentado por el cuadro. Si bien nos encontramos ante un “espacio impreciso y abstracto” nada pintoresco, “las facciones del retratado son más bien criollas (o en todo caso mestizas)”, la vestimenta, como dijimos, es de un indígena surandino contemporáneo a Laso³⁸, pero el cerámico proviene de una época prehispánica: “Estamos ante una imagen compuesta, una representación cifrada de clara intención alegórica” (Buntinx 1993: 11)³⁹.

En esta línea, Natalia Majluf interpreta que la cerámica sostenida por el personaje de manera tan confrontacional hacia el espectador se vuelve una alegoría de la opresión del indígena peruano, puesto que revela la condición paupérrima en la que este vivía sin caer en la larga tradición criolla de victimización del indígena⁴⁰. “El uso de la cerámica precolombina permite a

³⁷ Esta idea se deja entrever también del comentario aparecido en otro número de *L'Illustration, Journal Universel*: “Alfarero, si quiere porque tiene en las manos un cacharro ... Este hombre hace cacharros *pero* es el rey de la creación, el que sabe sufrir, el que sabe vencer, el que dice a su corazón: ¡Yo te quiero! ¿En dónde está el sello de esta reyecía? En todo: en las facciones tranquilas y viriles, en la tristeza enérgica, en la actitud de tal sencillez que llegaría a la rigidez, si no predominasen la suprema calma, el sentimiento pleno de poder” (cit. Mujica 2016: 656, el énfasis es mío).

³⁸ Aunque hace falta recordar lo que comentamos en la nota al pie 29: para este momento, según Sara Acevedo, el poncho podía ser usado por la burguesía y por los militares, puesto que proveía a quien lo portase un cierto estatus: ‘el objeto de mayor prestigio y por lo tanto más útil en el manejo del poder’ (Murra 1975)” (Acevedo 1999: 760).

³⁹ Según Gustavo Buntinx, además, la “luz cálida” que modela “dramáticamente” tanto el rostro del personaje como el cerámico mismo contribuye a “identificar la figura de barro con la del hombre que la exhibe” (1993: 10). Esto homologaría al portador con el sujeto representado dentro del cerámico, en una especie de metareflexión sobre el papel de la pintura en relación a la identidad nacional.

⁴⁰ Tal tradición hacía énfasis en su condición de borracho o “embrutecido” (por la coca o la chicha de jora), representado normalmente en una posición de sumisión y melancolía por la gloria perdida. Esto puede verse, por ejemplo, en la imagen reproducida en el *Atlas del Perú* (1865) de Mariano Felipe Paz Soldán (Majluf 1995: 144).

Laso transferir al objeto inerte y roto las marcas de la opresión: las cicatrices en la superficie de la vasija de cerámica evocan la destrucción de una civilización, la pose atada de la figura denuncia una explotación brutal, sin embargo, no se hace ninguna violencia a la imagen del indio, cuyo cuerpo se libera de las cicatrices de las dificultades seculares” (Majluf 1995: 145, la traducción es mía⁴¹). En otras palabras, al trasladar las cicatrices y los signos de maltrato a un objeto inanimado, el indígena podía recobrar su carácter digno, orgulloso, solemne y confrontacional. Es más, Majluf se aventura a sostener que Laso podría haber hecho, con este cuadro, una referencia a la necesaria abolición del tributo indígena que el General Castilla estableció en 1854. En ese sentido, el cuadro estaría respondiendo a demandas muy específicas, políticas y contemporáneas al artista.

Pero también podemos pensar en la relación que este cuadro tuvo con la práctica alfarera. Como sugiere Ramón Mujica, si situamos la discusión dentro de los reclamos políticos de los artesanos de Lima en la década de 1850, podemos interpretar que “*El indio alfarero* tenía un claro mensaje reivindicador —incluso contestatario— ... Ante el sueño del progreso industrial indefinido de la Europa Occidental, Laso proyectaba la prosperidad futura de su nación en base al retorno, pero también al renacimiento de las artes manuales y de la industrial nacional del Perú”⁴² (2016: 669). Hay que reparar en que, hacia el final de su vida (sobre todo a partir de 1860), Laso se inclina cada vez más por la carrera política y emprende una estrecha relación con los gremios artesanales (cansados de la poca atención que el gobierno mostraba ante sus reclamos⁴³),

⁴¹ En el original: “The use of the pre-Columbian ceramic allows Laso to transfer onto the inert and broken object the marks of oppression: the scars on the surface of the ceramic pot evoke the destruction of a civilization, the bound pose of the figure denounces a brutal exploitation, yet no violence is made to the image of the Indian, whose body is freed from bearing the scars of secular hardships” (Majluf 1995: 145).

⁴² “[P]ara mediados del siglo XIX no existía —como en nuestros días— una delimitación clara entre los ‘pintores de caballete’ y los ‘artesanos’. Lo que estaba en pugna, más bien, era si las bellas artes europeas constituían una ‘mercancía’ foránea y extranjerizante que amenazaba o no la identidad de las costumbres propias” (Mujica 2016: 671). Lo que Mujica explica es que, en realidad, en la práctica y desde 1839, tanto artistas como artesanos eran obligados por la ley a inscribirse en un gremio artesanal y que, por tanto, no se establecía una diferencia tan clara entre ellos, sino más bien se luchaba por construir una industria nacional que hiciera frente a la importación plástica europea (672).

⁴³ Como afirma Ulrich Mücke, “las estructuras organizativas estamentales sobrevivieron a la independencia y tuvieron un papel formativo en la vida social de la república hasta mediados del siglo XIX. Pero en la década de 1850 los gremios de artesanos, en particular, perdieron importancia a medida que la renta procedente del comercio guanero permitía a las clases media y alta adquirir un número creciente de bienes en el extranjero, lo que significaba que ya no les interesaba proteger la industria artesanal local. Las protestas y motines de los artesanos a finales de la década de 1840 y comienzos del decenio siguiente terminaron en la derrota total de los gremios, con lo cual fueron incapaces de impedir la implementación de una política comercial liberal (Gootenberg, 1993: 32-37). Sus protestas al mismo tiempo hicieron que los liberales criticaran a los gremios. En 1852 José Simeón Tejada rechazó todas las regulaciones impuestas por los artesanos a través de sus gremios, y sus argumentos rápidamente pasaron a ser una especie de profesión de fe entre los liberales peruanos. Según Tejada, las regulaciones gremiales dañaban no solo

que lo convierten en un representante suyo para exigir sus derechos. Por ello, podemos pensar que “en 1855 la figura del indio alfarero escondía para Laso los reclamos políticos del artesano mestizo que, desde un discurso beligerante e insurgente, él asume como propio. [...] Sobre todas las cosas, el *Indio alfarero* era un emblema nacional que encarnaba la agenda pendiente cultural y social del gremio de los artesanos que Laso identificaba con las tecnologías civilizadoras y redentoras del hombre prehispánico” (Mujica 2016: 679).

Como vemos, la inclusión de una pieza cerámica con tanto protagonismo en un lienzo suscita preguntas cruciales. Sobre todo, es interesante que se discuta tanto el significado y el uso de este objeto en el pasado, como la práctica alfarera misma del presente. A partir de este momento, la cerámica adquirirá un papel diferente en la interpretación de la identidad nacional. Además, es importante tener en cuenta que para mediados del siglo XIX la condición del objeto del Antiguo Perú tenía ya un valor como patrimonio cultural, puesto que se había empezado a legislar sobre su extracción desde 1822. Como explica Aranzazú Barriga Hopkins, “[l]a primera norma jurídica sobre la protección del patrimonio peruano republicano” se dio un año después de la Independencia y “prohibió extraer minerales y ‘obras antiguas de alfarería, tejidos y demás objetos que se encuentren en las HUACAS (sic), sin expresa y especial licencia del gobierno; dada con alguna mira de utilidad pública’ (Colección de Leyes y Decretos 1825: 155, No 53)” (2019: 45)⁴⁴. Entonces, cuando se fundó el Museo Nacional (MN)⁴⁵ en 1822 (que incluía piezas

los intereses de los artesanos sino también los del público en general, puesto que impedían que la «ley equitativa del mercado» determinara los precios. En los años siguientes, esta idea sería repetida una y otra vez (Tejeda, 1852: 24; Espinoza, 1852; Quimper, 1948 [1858]: 63-77)” (Mücke 2010: 85).

⁴⁴ De hecho, este Decreto Supremo (No 89) “deja constancia de que todos los monumentos considerados de la antigüedad del Perú, que contengan antecedentes históricos posibles tenían que ser protegidos (Briceno, 2010). Estos monumentos, además, pasan a ser de propiedad de la Nación, y aunque podían trasladarse dentro del territorio, su salida estaba prohibida y penada. Y por primera vez en él se establece la prohibición sobre la excavación y extracción de objetos arqueológicos” (Barriga 2019: 47).

⁴⁵ Las vicisitudes y peripecias por las que atravesó esta institución resultan interesantes si las pensamos a la luz de la compleja relación que el Estado peruano mantuvo con sus bienes culturales patrimoniales a lo largo del siglo XIX y XX. El Museo Nacional, que hoy se conoce como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, fue creado en 1822 bajo el protectorado de San Martín, “quien, de este modo, se propuso alentar una política de identidad nacional con el propósito de consolidar las bases de la naciente república creada por él” (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú 2020). Las primeras colecciones contenían muestras minerales y vegetales locales, así como diferentes restos arqueológicos prehispánicos. A lo largo del siglo XIX la colección mantuvo una peripecia que la fue trasladando por diferentes espacios institucionales, como el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Biblioteca Nacional y la capilla de la Inquisición. Finalmente, se estableció en el Palacio de la Exposición y fue inaugurado en 1906, “con un conjunto de más de 2000 especímenes”, además de bienes virreinales y republicanos. En 1924 se creó el Museo Bolivariano (como parte de un programa que celebraba el Centenario de la Independencia) que albergó las colecciones del Museo Nacional y fue cambiando de nombre en varias ocasiones: Museo de la Independencia (1932), Museo de la República (1935) y Museo Nacional de Historia (1963). Hasta este momento el Estado se encargó de adquirir tanto las colecciones como el edificio del Museo

arqueológicas y especímenes de Historia Natural) y se comenzaron a almacenar estos objetos ahí, ya existía una conciencia de su valor económico y simbólico⁴⁶, que solo fue acrecentándose a medida que se investigaba más sobre ellos. Por ello, en 1856, el gobierno quiso darle mayor impulso al Museo y “nombró una Comisión de científicos ..., entre los que estaba Antonio Raimondi, que pudo viajar por el país documentando sus recursos” (Hopkins 2019: 49).

Es curioso, además, que, como propone Julio C. Tello, haya sido una publicación hecha en Europa la que despertó los intereses del Estado peruano: el *Atlas de Antigüedades Peruanas* (Viena, 1851) del peruano Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (1797 – 1857) y el suizo Johann Jakob von Tschudi (1818 – 1867). En ella, los científicos incluyeron grabados de monumentos y otras piezas del Perú Antiguo, que se consideraron notables y le dieron al país mucho prestigio en el extranjero (Tello y Mejía 1967, cit. Hopkins 2019: 49). De hecho, como apunta María Alba Bovisio, los objetos arqueológicos recaudados a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, en realidad, “coexistieron en los gabinetes europeos de los siglos ... junto a diversas curiosidades (monstruosidades, huesos de animales desconocidos, minerales, plantas y animales exóticos, etc.) [y fueron] identificados con el concepto de ‘antigüedades’⁴⁷. Esta concepción se proyectó en los

Particular Víctor Larco Herrera y conformó el Museo de Arqueología Peruana, que recibió, en 1925 una sección de la colección arqueológica del Museo Nacional. “la fundación del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, bajo la dirección de Julio C. Tello, en un local compartido con el Museo Bolivariano en el pueblo de la Magdalena Vieja. Ambos museos compartieron independientemente un mismo edificio hasta que fueron fusionados en un solo museo en 1992, llamándose desde entonces Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú” (Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú 2020).

⁴⁶ Barriga incluso añade que “los objetos estaban protegidos por barras y guardados en vitrinas (Artículo 10°), porque se prohibía que fueran tocados. Los niños estaban impedidos de ir y se cuidaba que ‘personas sospechosas’ pudiesen robar o causar daños” (2019: 48).

⁴⁷ Como explica Bovisio más adelante, “los objetos de la arqueología del Nuevo Mundo fueron colectados en primera instancia no por arqueólogos sino por los conquistadores y colonizadores que los sustrajeron de sociedades vivas, vale decir, que se trató de ‘artefactos etnográficos’ que circularon por Europa fundamentalmente como ‘curiosidades’. Esta condición etnográfica se proyectó sobre todos los objetos precolombinos que con el tiempo pasaron a ser piezas arqueológicas procedentes de excavaciones”, a diferencia de “los objetos de la arqueología del Viejo Mundo, ... valorados desde un primer momento como ‘obras de arte’, modelo para los artistas del Renacimiento, piezas preciadas para coleccionistas y mecenas” (2013: 6). La autora analiza, a lo largo del artículo, la consecuencia de esta diferencia radical al momento de tratar objetos igualmente “antiguos”, por decirlo de alguna manera, pero extraídos de diferentes continentes y las consecuencias que esta clasificación suscita al momento de su exposición: “si el desarrollo de los estudios sobre los objetos de la antigüedad del Viejo Mundo habilitó la posibilidad de su inclusión en la historia del arte occidental, el de los objetos del Nuevo Mundo los consignó al campo de una Arqueología configurada bajo el paradigma a-histórico de la Etnología de fines del siglo XIX. En consecuencia se distribuirán los objetos entre museos de Etnografía y de Bellas Artes con sus respectivos modelos museográficos” (2013: 7).

Por otro lado, Irina Podgorny explica sobre la historia del coleccionismo en la América Ilustrada, que, a lo largo del siglo XIII, los gabinetes y jardines europeos “empezaron a componer exposiciones catalogadas como modo de introducir en el lenguaje un orden análogo al existente fuera de ellos, presentando así una nueva manera de hacer historia natural. En ese tiempo y espacio clasificado, se consolidó la subordinación a nuevas taxonomías. Allí, a través de prácticas ligadas a la clasificación, surgirían nuevas disciplinas; los aficionados y eruditos se volverían

nacientes museos latinoamericanos de principios del siglo XIX” (2013: 1, el énfasis es mío). Pero es recién con “la consolidación de la Arqueología científica, a principios del siglo XX, [y] con la instauración de la excavación dirigida por el arqueólogo como el método central de la disciplina, [que se] va desplazando progresivamente el concepto de ‘antigüedad’ al de ‘pieza arqueológica’, es decir, proveniente del ‘registro arqueológico’” (Bovisio 2013: 1, el énfasis es mío). Como analizaré en breve, resulta sumamente sugerente reparar en el cambio de terminología al aproximarnos al mismo objeto, puesto que da cuenta de las transformaciones discursivas que se van tejiendo alrededor de él. La pieza prehispánica poco a poco se fue despojando de su impreciso calificativo de “antigüedad” (indistinguible, en términos valorativos y museográficos, de otras “curiosidades” como animales disecados o minerales) y asumiendo un valor simbólico y económico que será crucial para posicionar al Perú en el panorama internacional cultural de mediados del siglo XIX en adelante.

Por lo tanto, si conectamos esta imagen del Perú que se iba formando en el extranjero a raíz de publicaciones como el *Atlas de Antigüedades Peruanas* (1851) con aquella que presentara Laso solo pocos años después a través de su *Habitante* (1855), nos percataremos de que la forma en que se empezó a pensar la cerámica precolombina en relación a nuestra identidad nacional fue a la vez una respuesta y un intento de posicionarnos frente al interés que esta había generado en Europa. ¿Cómo se siguió representando la cerámica en los años siguientes? ¿Qué papel jugó en la construcción de la peruanidad en la segunda parte del siglo XIX? En el siguiente subcapítulo exploraremos estas preguntas acercándonos a la obra de Teófilo Castillo y lo que él mismo describe como su “fanatismo” por la cerámica del Antiguo Perú.

naturalistas, y el museo como espacio del saber se diseminaría por todo el mundo, llegando a América de la mano de las políticas ilustradas de España y Portugal y acomodándose a las dinámicas de las sociedades locales. Indicios del entusiasmo por la clasificación y el conocimiento enciclopédico, los museos se transformaron en instituciones de producción y dispersión del conocimiento, según las concepciones científicas vigentes, reflejando sus cambios en sus distintos objetivos, programas de investigación y métodos para recolectar, almacenar y exhibir los objetos coleccionados. Asimismo, estas colecciones y saberes surgen en estrecha vinculación con las redes de intercambio comercial del mundo europeo, que crean nuevas mercancías y nuevos objetos científicos. El desarrollo de la historia natural no ocurre en un solo punto de Europa, sino que depende de redes personales que abarcan todo el globo, incluyendo la participación de los personajes más diversos localizados en Asia, África y América ... Este vínculo constitutivo entre la colección y la actividad del comercio será borrado de los relatos historiográficos, en parte gracias a la épica modernizadora de la ciencia y las nuevas leyes de regulación de los patrimonios nacionales de fines del siglo XIX e inicios del XX” (2010: 55-6).

1.2. “Tengo fanatismo por la antigua cerámica nacional”:

Teófilo Castillo y la desgracia que aquella le ocasionara

El nuevo papel de la cerámica en la construcción de lo nacional sería impulsado, aunque no haya sido reconocido lo suficientemente, por Teófilo Castillo (Carhuaz, 1857 – 1922). De familia terrateniente, también tuvo la oportunidad de estudiar en Europa (Francia, Bélgica e Italia) entre 1883 y 1888, terminó asentándose en Argentina varios años y, tras una estadía en el Perú, decidió retornar al país del sur a buscar mejor suerte. Es importante tener en cuenta que Castillo, al igual que Laso, no era solo un pintor, sino que dedicaba también una considerable atención a sus trabajos periodísticos. Fue crítico de arte y escribió consistentemente en las revistas *Ilustración Peruana* y *Varietades*⁴⁸, donde se convirtió en un arduo defensor de la construcción de una institucionalidad artística y una historiografía del arte peruanas. Además, “tanto en su crítica de arte como en su obra gráfica, el artista buscó incentivar la revalorización de ... las imágenes representativas de la identidad del periodo, tal como el tema precolombino. Para él, el arte peruano debería tener relación con el pasado, el cual era, según su percepción, auténtico y bello” (Villegas 2006: 67). Más allá de su conocida defensa de la estética, práctica y costumbres virreinales, nos concentraremos aquí en dilucidar cuáles son las percepciones que Castillo tenía de la plástica precolombina, especialmente las piezas de cerámica, y la forma en que estas calaron en Elena Izcue, una de sus estudiantes más brillantes, que continuó vigorosamente la investigación de la iconografía precolombina.

Es importante primero que nada dejar en claro que Castillo, al verse influenciado por el arielismo⁴⁹ y el darwinismo social⁵⁰, mantuvo posiciones racistas muy marcadas, fomentó la

⁴⁸ Además, Teófilo Castillo fue director artístico de la revista *Actualidades*, fue director artístico y publicó en ella numerosas ilustraciones.

⁴⁹ El arielismo fue una forma de pensamiento latinoamericana que se difundió a principios del siglo XX y que se basaba, a grandes rasgos, en el rechazo a la cultura norteamericana liberalista y materialista, y en la creencia de que los países latinoamericanos podían afirmarse como un modelo alternativo de nobleza y “elevación espiritual”. Fue una respuesta de los intelectuales ante el reclamo de muchos positivistas de considerar a Latinoamérica como un “continente enfermo a causa de la mezcla de razas” (Villegas 68). El arielismo tomó su nombre del ensayo *Ariel* (1900) del escritor uruguayo José Enrique Rodó (1871 – 1917), en el que se planteaba la existencia de dos figuras contradictorias: la primera, Ariel, que “representaba lo espiritual, la realidad estética, la creatividad humana y la imaginación”; mientras que la segunda, Calibán, estaba asociada a “los apetitos materiales y las actividades utilitarias” (Villegas 69). Estos personajes constituían, en realidad, figuras simbólicas que se asociaban a los países latinos (Ariel) y los Estados Unidos (Calibán).

⁵⁰ Esta es una teoría social que utiliza los postulados básicos de selección natural de Charles Darwin (1809 – 1882) para extenderlos y aplicarlos a la sociedad humana. Por ello, afirma, por ejemplo, que el concepto de selección natural puede ser usado en el manejo de la sociedad humana e insiste en la competencia (étnica, nacional, de clase,

inmigración europea y discriminó a los indios como una “raza en decadencia” (Villegas 2006: 70-1). Como consecuencia, hay en él una idealización del pasado prehispánico y un corte radical con los indígenas del presente, que ya no estarían en la capacidad de emular los grandes monumentos de sus antepasados. “Incas sí, indios no”, como explicamos hace unas páginas con respecto a *Los Funerales de Atabualpa*. En ese sentido, existe una diferencia importante que anotar respecto a los planteamientos de Laso, pues, como analicé en el apartado anterior, este artista sí se interesaba por vincular los temas de explotación indígena de sus contemporáneos a una lectura alegórica de relación con el pasado.

Sin embargo, Castillo admira a Laso por sus representaciones de lo indígena, pues considera que se trata de una forma de preocuparse por la construcción de lo nacional (Villegas 2006: 94-5). De hecho, “la representación de lo nacional fue en Castillo una constante búsqueda” (Villegas 2006: 97) y trató de incentivar a los artistas contemporáneos, a través de la prensa, a que continúen esta investigación. Este objetivo se formó, en buena cuenta, gracias al clima que el artista respiró durante su estadía en Argentina⁵¹, entre 1888 y 1905, donde se topó, a través de la prensa, con las ilustraciones de Alfredo González Garaño (1886 – 1969), artista que tomó de las cerámicas de las tribus nómades chaquenses los motivos para decorar el Ballet Caaporá (Villegas 2006: 99)⁵². Ante ello, Castillo se preguntaba si “algo muy semejante, aún mejor, podían hacer los artistas peruanos”, pero llegaba rápidamente a la triste conclusión de que “es sabido que entre nosotros no hay mayor interés por lo nuestro. [Nuestro interés solo está] en remedar como simios los gestos menudos de Londres, París, Nueva York” (*Variedades* 1918, cit. Villegas 2006: 99). De hecho, es a partir de su regreso de Argentina a Lima en 1906 que Castillo se concentra en revalorar el arte precolombino en su crítica de arte y en su práctica pictórica (Villegas 2006: 103).

etc.) por los recursos naturales o la posición social. Fue una teoría aceptada en muchos círculos académicos de la época e influyó en países imperialistas a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

⁵¹ Es curiosa la anotación de Villegas, que relaciona la estadía de Castillo y Sabogal en Argentina como fuente importante que los ayudó a desarrollar su “nacionalismo pictórico” (2006: 99). La diferencia entre ambos reside, según Villegas, en que Castillo “buscó la representación de lo nacional a través de la nostalgia de un pasado virreinal y precolombino perdido y en el caso de Sabogal el principal tema de representación fue el indio contemporáneo” (2006: 99).

⁵² “En 1915 Guiraldes y González concretaban el proyecto del Ballet Caaporá, el encargado de la música fue Pascual De Rogatis. Gonzales Garaño exhibió en el salón Vilches de Madrid (1920) los diseños de los modelos, las tres decoraciones en tres actos de Caaporá y accesorios, además incluía una cerámica, vestimenta y paisajes guaranícos” (Villegas 2017b: 40).

Podemos ver en este artista, entonces, un fuerte reclamo por desviar la mirada de las prácticas “modernizantes” y extranjeras (tanto europeas como norteamericanas) y un deseo por volverla hacia las propias. En esa línea admiró, por ejemplo, al peruano Francisco González Gamarra (1890 – 1972)⁵³, a quien consideró un heredero de la tradición de Laso por no dejarse doblegar por las influencias extranjerizantes: “... no le aplastó el medio colosal, formidable de Nueva York, donde actualmente reside. Bajo los rasca-cielos de cien pisos, sigue pintando incas, indios, á su tierra cuzqueña imperial ... Arte verdadero de energía racial, arte, fuerte, sincero, varonil, arte ennoblecedor á base de la propia historia, la propia grandeza, es decir arte al uso de Chile y de la Argentina” (*Varietades*, 3, VIII, 1918, p.734, cit. Villegas 2006: 100). Su definición de “lo nacional” se encuentra, entonces, muy ligada a la evidencia del lugar de pertenencia de la pieza.

Tengamos en cuenta que los últimos decenios del siglo XIX también enfrentaron una serie de disyuntivas en cuanto a la modernización arquitectónica de las ciudades, entre las cuales se encontraba, por supuesto, Lima. En directa relación con el “nacionalismo en arquitectura”, un fenómeno que se propagó en todas las ciudades latinoamericanas que buscaban diferenciarse de la estética de modernización francesa para construir una más afincada en sus propias tradiciones, en Lima surgieron, a grandes rasgos, lo que podríamos distinguir como tres propuestas arquitectónicas desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX: el estilo Neocolonial, el Neoperuano y el Neoindigenismo (Villegas 2006: 78-9)⁵⁴. Castillo fue un arduo defensor de estos nuevos estilos⁵⁵, pues rechazaba las construcciones modernas como “‘insípidas’ y [calificaba] de ‘buitres exportadores de nuestras riquezas arqueológicas’ a los encargados de ‘refinarnos, elegantizarnos y modernizarnos’” (Villegas 2006: 85). Ahora bien, es curioso que la arquitectura precolombina que más le llamó la atención no fuera la inca, sino la Tiahuanaco, la “cuna de la civilización austral americana” (Villegas 2006: 87)⁵⁶. Esto demuestra

⁵³ González Gamarra hizo un profundo estudio de 500 acuarelas con motivos ornamentales de keros incas a partir de museos y colecciones cuzqueñas para ilustrar su propia tesis, presentada a la Facultad de Letras de la UNMSM en 1915 (Majluf y Wuffarden 1999: 51-2).

⁵⁴ Para mayor información sobre el desarrollo de esta arquitectura en la Lima de comienzos del siglo XX, véase Gabriel Ramón Joffré (2004): “El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. *Ensayos en Ciencias Sociales*, N°1, UNMSM, pp. 9-33.

⁵⁵ Para un análisis más detallado del nacionalismo de Teófilo Castillo véanse “Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)” de Alfonso Castrillón (1981) o *El ojo en la palabra. La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata»* de Diego Paitán (2019).

⁵⁶ Como explica Villegas, el interés de Castillo por este tipo de arquitectura fue influenciado por la visita que tuvo a la casa de Arturo Posnansky (1873 – 1946), un polaco que se había dedicado a estudiar la cultura Tiahuanaco por veinte años. Este construyó su vivienda en Lima, adaptada a las necesidades de la vida moderna, a partir de la estética

nuevamente (así como en Laso) un interés por estudiar más a fondo las tradiciones previas a la española.

La primera vez en que una pieza cerámica fue plasmada por Castillo en uno de sus cuadros es alrededor de 1886, cuando pintó el *Manchay Puito*⁵⁷. De entrada, el diario *El Comercio* notó el detalle: “El cántaro de la leyenda que está a los pies de Camporreal es un gran huaco negro de notable mérito artístico” (*El Comercio*, 1887, cit. Villegas 2017b: 34-5). Se trataba de una botella Chimú grande (llega aproximadamente a las rodillas del personaje), que se encuentra en una posición bastante protagónica (el cruce entre el primer tercio vertical y el primer tercio horizontal del cuadro), resaltada además por el contraste que se genera con la tela blanca detrás de ella.



de un templo Tiahuanaco: “de la piedra de los sacrificios había extraído novísimos módulos de capiteles, fustes de columnas, frisos, arquitrabes y umbrales. Todo fue, según [Castillo], motivo de un estudio concienzudo. El simbolismo representado tomaba las ideografías del rayo, el trueno, la lluvia, la Tierra y los astros. Así, la imagen del Sol fue tomada como copia fiel de la Puerta del Sol de Akapana” (Villegas 2006: 88).

⁵⁷ La primera exhibición de Castillo en el Perú se dio en 1887, cuando decidió mandar, desde Florencia, 15 pinturas para que se presenten en la Biblioteca Nacional (dirigida por Ricardo Palma). Dentro de estas obras está el *Manchay Puito*. Este cuadro está inspirado en una leyenda surandina conocida como “Manchay Puytu”, de la cual pueden encontrarse referencias orales desde la época colonial. El nombre proviene, según Jorge Lira, de un instrumento musical “consistente en un cántaro o arfalo y una flauta (kkena) de hueso humano dentro, que produce música triste, profundamente fúnebre, aterradora y macabra. La leyenda del Manchay-Puytu data más o menos del año 1600 para adelante, pero como instrumento, es precolombino” (1944: 623). Existen muchas versiones de la leyenda, pero la trama principal consiste en una historia trágica de amor entre un sacerdote y una joven. Esta última muere de forma prematura y deja al primero solo, lo cual lo conduce a profanar su tumba para mantenerla consigo. Entonces, extrae del sepulcro una de sus tibia (a veces también canilla o fémur) para fabricar una quena (en algunas versiones introduce este hueso en un cántaro) con la que toca una música muy triste hasta morir de pena. Lamentablemente, el cuadro original de Teófilo Castillo se ha perdido y la imagen que presentamos aquí es, en realidad, una copia realizada por el artista Carlos Baca Flor (1867 – 1941) (Villegas 2006: 151). Por lo tanto, es necesario andar con cuidado al momento de extraer conclusiones a partir del análisis iconográfico.



Carlos Baca Flor, *Manchay Puito*, 1888-1889,
reproducción del original de Teófilo Castillo, 1886, colección privada.

¿Por qué colocaría Castillo esta pieza aquí? ¿Por qué, además, un ejemplar tan particular (no inca)? Sus palabras son ilustrativas al respecto: “Tengo fanatismo por la antigua cerámica nacional, pese a la desgracia que ella me ocasionara, sirviéndome de cebo para cometer la bobería supina de abandonar una posición hecha en la Argentina y venir aquí para casi atragantarme de miserias” (Castillo, 1919, p. 525, cit. Villegas 2017b: 35). El artista se refiere, seguramente, como sugiere Villegas y comentamos hace un momento, al ejemplo que encontró en el argentino González Carraño. Sin embargo, resulta interesante anotar que la curiosidad de Castillo por este tipo de piezas prehispánicas es bastante anterior a la reflexión historiográfica sobre ellas (y fue tan intensa que decidió regresar al Perú por ellas): desde 1886 ya notamos un interés por representar estos objetos, que se intensificará a partir de 1912 cuando empiece a nombrar, en *Ilustración Peruana*, las cerámicas precolombinas como “aquel arte muy nuestro, esencialmente nacional, ya desgraciadamente desaparecido ... desde que acusa el abolenjo de nuestra raza, la única en Sud-América que supo llevar a otros tiempos á límites elevados el culto de la forma y la línea” (1912, cit. Villegas 2006: 119)⁵⁸. ¿Por qué son, entonces, estas cerámicas un “arte muy

⁵⁸ Estas palabras aparecen en el número 151 de la revista *Ilustración Peruana* como comentario al huaco mochica de la portada. La cita completa es la siguiente: “[hay] en la portada del presente número, un espléndido, hermosísimo ejemplar de arte; de aquel arte muy nuestro, esencialmente nacional, ya desgraciadamente desaparecido y que él solo constituye para nosotros timbre de legítimo orgullo, desde que acusa el abolenjo de nuestra raza, la única en Sud-América que supo llevar a otros tiempos a límites elevados el culto de la forma y la línea. ¿Quién fue el artífice genial que modeló aquella cabeza admirable? Misterio. Jamás se nos revelará el secreto de su concepción, el nombre del espíritu superior que dio vida inmortal a esos labios que parecen palpar, a esos ojos que parecen mirar con la quietud augusta de su existencia milenaria” (Castillo, 1912, p. 226, cit. Villegas 2017b: 36).

nuestro, esencialmente nacional”? ¿A qué se refiere Castillo con “el culto de la forma y la línea” que supuestamente caracteriza a este “arte”?

Creo que es importante, antes de continuar nuestra argumentación, referirnos al contexto arqueológico del momento, pues el primer cuarto del siglo XX resulta crucial para los avances de esta ciencia en el Perú⁵⁹. Max Uhle (1855 – 1944) (conocido como el “iniciador de la arqueología científica en el Perú”) investigó profusamente las culturas Pachacamac, Chavín, Moche, Tiahuanaco y Nasca a fines del siglo XIX y continuó con ; en 1902 lugareños cusqueños descubrieron Machu Picchu, ciudadela que más adelante (1912) sería estudiada y difundida por Hiram Bingham (1875 – 1956) y que alcanzaría en 1913 un reconocimiento internacional al aparecer en la revista *National Geographic*; en 1919 Julio C. Tello (1880 – 1947) (considerado el “padre de la arqueología peruana”⁶⁰) propuso la hipótesis de Chavín como una cultura matriz

⁵⁹ En realidad, si queremos rastrear la fuente de este interés por el pasado prehispánico debemos remitirnos a la segunda mitad del siglo XIX. Como explica Ramón Mujica, en este período surgieron nuevas corrientes etnográficas europeas (lideradas por Edward Tylor, Sir John Lubbock, William Oldsfield, Gottfried Semper, entre otros) que “elaboraron un replanteamiento total sobre los orígenes, evolución, función y significado del arte en los pueblos tradicionales ajenos o alejados de la civilización occidental” (2017: 9). Esta verdadera revolución permitió que ya en 1885 todos los museos etnográficos europeos contaran con “un registro completo de todos los tipos y manifestaciones de *arte primitivo* en el mundo -objetos que estilísticamente pasaban del naturalismo a la abstracción formal más extrema- y que servirían posteriormente de modelo o inspiración visual para la plástica moderna de Gaughin, Matisse, Kandisky, Klee y Picasso ... El arte moderno, en otras palabras, se inicia como un rompimiento formal con los cánones estrictos del clasicismo académico asociado con el dibujo realista de perfección anatómica y desarrolla sus nuevas teorías de la forma y del color tras entrar en contacto con el *arte primitivo*” (Mujica 2017: 9). Es interesante pensar en el desarrollo de este “arte moderno” que muestra una necesidad por remitirse a un pasado exótico y ajeno para alejarse de la decadencia en la que pensaban se había estancado el arte europeo de su tiempo. Pero también resulta importante reparar en los límites de esta ansia etnográfica; después de todo, como anota Mujica, a los artistas “modernos” “no les interesaba el sentido original ni el significado real de las piezas que imitaban”, sino que tenían un interés “esencialmente estilístico y no iconográfico” (2017: 9). Me parece que esto es diferente en el caso de los peruanos analizados aquí. Una figura tan temprana como la de Laso no pretendió inspirarse de manera somera en los colores o las formas precolombinas para combinarlas a su antojo, sino que dedicó un tiempo y una atención importantes a estudiar con cuidado los objetos prehispánicos, como la cerámica Mochica que aparece en su *Habitante*. En ese sentido, hace falta reconocer que desde mediados del siglo XIX en el Perú existe un intento por pensar en estas piezas como objetos más allá de “antiguos” o utilitarios y (una conciencia) en adscribirles la posibilidad de portar un sistema de pensamiento diferente al español-occidental.

⁶⁰ El papel de Julio C. Tello para el desarrollo de la arqueología científica en el Perú es, indudablemente, fundamental. Para más información al respecto, consúltese el segundo capítulo del libro *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú* de Raúl Ascensio (2018), en el que el autor hace un informativo recorrido de la carrera política, intelectual y activista del arqueólogo, relacionándola a los debates que se suscitaban desde comienzos del siglo XX sobre la nación e identidad peruanas. También puede verse Christian Mesía Montenegro (2006): “Julio C. Tello: teoría y práctica en la Arqueología Andina”. *Arqueología y Sociedad*, N17, pp. 141-158; o Gori Echevarría (2012): “Julio C. Tello y la Ilustración Arqueológica peruana”. *Arqueología y Sociedad*, N°24, pp. 107-136.

Ahora bien, un dato que me pareció curioso y representativo de su poderosa influencia en ámbitos sociales muy variados fue que Tello, para difundir el valor de los descubrimientos prehispánicos “recurrió a ‘shows’ de danzas y ceremonias rituales en las instalaciones del Museo Nacional en Lima, y una suerte de performance en el cual se ejecutaba el desfardamiento de momias Paracas en refinados salones de los Estados Unidos (algo impensable de hacer en la actualidad, dado el riesgo que conlleva para los textiles y los cuerpos)” que le permitieran recaudar fondos para la construcción del proyecto del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Vargas

panandina y en 1925 la de Paracas-Necrópolis, investigaciones que continuó profundizando durante décadas (Villegas 2006: 118 y Vargas Romero 2019: 77). Es a partir de estas nuevas evidencias que los objetos antes llamados “antigüedades” empiezan a revalorarse como “objetos arqueológicos” y a fecharse con mayor cuidado. Recordemos las ideas de Bovisio que presenté al final del anterior acápite: en los primeros años del siglo XIX, gracias a la consolidación de la “arqueología científica”, se da un viraje metodológico fundamental que desplaza, podríamos decir, el significante de “antigüedad” por el de “objeto arqueológico”. De esta manera,

es la presencia del arqueólogo lo que garantiza que la excavación se constituya en prueba y esta se plasmará en planos, información topográfica, dibujos, fotos, etc. que permitirán transmitir las condiciones del hallazgo. Tal como señala Podgorny, “la transformación de los objetos y la excavación en notas y registros en papel constituía parte de la tecnología literaria para que cualquier lector pudiese repetir las pisadas grabadas en el campo”, creándose así el artificio de que se tenía acceso a un tiempo, el del objeto, y al de la excavación, que ya no existían. (Bovisio 2013: 1)⁶¹

No obstante, recordemos que, en la segunda mitad del siglo XIX, dado que el la “Arqueología científica” aún no había florecido como lo haría en las primeras décadas del XX, no existía aún una diferenciación histórica clara entre las culturas precolombinas y la Inca, sino que “había [más bien] un imaginario que las situaba todas en un horizonte único de secuencia” (Villegas 2006: 120). De hecho, “el vasto pasado indígena era visto como una continuidad indiferenciada, e importaba poco todavía la diversidad de regiones, períodos o estilos que hoy configuran el conocimiento establecido” (Majluf y Wuffarden 1999: 23)⁶². En ese sentido, pienso

Romero 2019: 77). En ese sentido, es importante reconocer no solo su papel de investigador arqueológico, sino también el de gestor cultural que apostó por el acercamiento de los recientes descubrimientos a todo tipo de público (peruano y extranjero, conocedor e inexperto, etc). Como explica Raúl H. Asensio: “Una vez asegurada su posición en la élite política e intelectual peruana, el objetivo de Tello era consolidar la arqueología como un campo de conocimiento autónomo, diferente de otras disciplinas. Esta labor requiere activismo simultáneo en varios frentes: político (normas que sancionan el papel central de los arqueólogos en la custodia y el estudio del pasado prehispánico), educativo (cursos universitarios para formar futuros arqueólogos ‘científicos’) y académico (revistas, congresos y eventos profesionales). Tello también se esfuerza por llegar al gran público para de esta manera difundir y legitimar la función social de la arqueología. En todos estos ámbitos una de las claves de su extraordinario éxito consiste en su capacidad para captar y catalizar la sensibilidad de sus interlocutores. Tello tiene un enorme talento para manejar diferentes registros comunicacionales” (2018: 112).

⁶¹ Para mayor información sobre la “transformación de los objetos” suscitada por la “tecnología literaria” arqueológica, véase Irina Podgorny (2008): “La prueba asesinada: El trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX”. *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Frida Gorbach y Carlos López Beltrán (eds.). México: El Colegio de Michoacán, pp. 169-205.

⁶² Es interesante también reparar en que no existían en este momento colecciones públicas de fácil acceso. El Museo Nacional había sido saqueado por las tropas chilenas en 1881 y recién se podría constituir como un museo público

que no solo los avances arqueológicos, sino también las inclusiones pictóricas y los comentarios de crítica de arte de Castillo en influyentes revistas ilustradas serán fundamentales para repensar la tradición precolombina y darle un espacio distinto en la configuración de la identidad peruana a comienzos del siglo XX.

Castillo se interesará por representar en sus pinturas piezas Tiahuanaco, Nazca, Moche e Inca (Villegas 2006: 119)⁶³. Podemos ver las cerámicas, por ejemplo, en las dos portadas de *Ilustración Peruana: Arqueología peruana, admirable escultura incaica de propiedad del señor Alexander y Alfarería pre-incaica, dos ejemplares notables de nazca*. La primera ilustración muestra un huaco-retrato mochica bícromo, que exhibe, sobre su cabeza, un trazado de línea fina de una serpiente con la boca abierta.



(izq) Teófilo Castillo, “Arqueología peruana, admirable escultura incaica de propiedad del señor Alexander”, portada de *Ilustración Peruana*, 1912. (der) “Alfarería Pre-Incaica, dos ejemplares notables de nazca”, portada de *Ilustración Peruana*, 1913 Fotografías: Fernando Villegas.

Si bien el título no corresponde a la cultura de la que proviene el cerámico (pues denomina “incaica” a una pieza que claramente es Mochica), es interesante que Castillo lo defina, a la vez, como una “arqueología peruana” y una “admirable escultura”, colocando, un al lado del otro,

25 años después (Majluf y Wuffarden 1999: 23). Las pocas colecciones que habían mantenido por el momento eran privadas y fueron enriqueciéndose a medida que se desarrollaba la arqueología científica en el Perú.

⁶³ Aunque Villegas reconoce que solo hay cinco representaciones vinculadas al pasado precolombino en sus pinturas, él mismo anota que lo importante no es la profusión cuantitativa de estas piezas, sino la reflexión alrededor de ellas que se da también en las revistas ilustradas (2006: 119).

dos términos que hoy pensamos como contrapuestos⁶⁴. También lo es que le dedique la atención suficiente como para dibujar la serpiente con un alto grado de precisión. Lo mismo puede decirse de la segunda portada: en ella se muestran dos botellas de doble pico y asa puente (esta vez correctamente adscritas a la cultura Nazca), una con la forma de un rostro y la otra de una deidad marina decapitadora. Sobre todo en la última se aprecia el mismo cuidado para elegir los tonos y líneas de la iconografía Nazca. Es por eso que me parece que este tipo de imágenes (Nazca) es la que más le llamó la atención⁶⁵, puesto que también hace dos estudios sobre la misma cultura en un artículo publicado en *Varietades*⁶⁶.

En el primer dibujo (véase la siguiente página), vemos una enorme botella Nazca de doble pico y asa puente, al costado de una mujer vestida de blanco, ataviada con joyas colgantes (y en lo que parece una posición ritual). La cerámica es desproporcionadamente grande en relación con la figura humana, pero, gracias a ello, podemos notar nuevamente la fidelidad de Castillo con los motivos originales. El segundo estudio es definido por Castillo como el “desenvolvimiento planimétrico de la ornamentación de una ánfora de Nazca, existente en el Museo y que por su rico decorado policromo podría servir perfectamente de modelo para una veste de teatro como ha servido también para la construcción casi total del primer estudio” (Castillo, 1918, p. 961, cit. Villegas 2017b: 42).

⁶⁴ Para un análisis de la compleja tensión que existe entre estas categorías, véase María Alba Bovisio (2013): “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°3, diciembre.

⁶⁵ Como explican Majluf y Wuffarden (1999), “las primeras dos décadas del siglo XX presenciaron el auge del coleccionismo Nazca, cultura prácticamente desconocida hasta fines del siglo anterior ... Así, mientras a inicios de siglo habían existido solo algunas piezas aisladas en museos del exterior, para fines de la segunda década la cerámica Nazca se había convertido en una de las mejores representadas en las colecciones públicas y privadas de Lima. Su descubrimiento transformó completamente la concepción que se tenía de la estética precolombina, permitiendo identificar un estilo independiente, que de algún modo podía asociarse con el ideal figurativo impuesto por la pintura académica” (54-6).

Por otro lado, si bien es Max Uhle quien dirige las excavaciones que sacarán a la luz la cultura Nazca entre 1900 y 1901, antes de él, Jules T. E. Hamy había sido el primero en difundir las imágenes de la cerámica Nazca. “Para fines de esa década, el conocimiento de este desarrollo cultural, unido al número considerable de piezas pertenecientes a esta filiación es considerable, lo cual permite profundizar en el conocimiento de su iconografía” (Vargas 2011: 161). Vale remarcar, además, que Castillo pidió ser enterrado en una “tumba con forma trapezoidal que tenía como única decoración una franja en la parte superior que llevaba diseños escalonados inca y en la parte inferior rostros con motivos nazca” (Villegas 2017b: 42).

⁶⁶ Aquí Castillo se detiene a elogiar al artista argentino González Garaño: “Ved sus figuras. Un simple huaco hasta incorrecto de dibujo pero sugestivo de línea y color se vuelve en sus manos una figura humana dotada de vida y movimiento. Se torna en símbolo del propio vivir del pueblo argentino” (1918, p. 961, cit. Villegas 2017b: 41).



Teófilo Castillo, *La sacerdotisa Nazca*, 1918,
Varietades, 5 de octubre de 1918. Fotografía: Fernando Villegas



Teófilo Castillo, *Dibujos de huaco Nazca*, 1918,
Varietades, 5 de octubre de 1918. Fotografía: Fernando Villegas

Aquí puede encontrarse la inserción de otro reptil y la representación de más rostros y cabezas encajadas. Encuentro importante atender a que existe aquí una preocupación por mirar más de cerca el tipo de símbolos que “decoraban” estas “antigüedades”. No solo interesan en tanto forma escultórica, sino que la atención prestada a los motivos Nazca demuestra una curiosidad por el dibujo y el color de estas cerámicas y, por lo tanto, una intuición de que estas capas de pintura o de modelado son algo más que un simple “decorado”⁶⁷; existe algo en ellas

⁶⁷ En ese camino se encuentran también los más de 50 dibujos y acuarelas de Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858 – 1935) a partir de la observación de cerámicas del Museo Nacional: “Sus diseños nos muestran un trabajo de gabinete que busca el estudio del objeto o fragmentos de él y que tiene sus antecedentes en la ilustración gráfica de temas arqueológicos que le preceden, como *Antigüedades Peruanas* de Tshudi (1851)” (Villegas 2017b: 37).

que las puede hacer portadoras de sentido. Está la posibilidad de leer en ellas un código lingüístico que nos ayude a entender la cosmovisión prehispánica; es más, recién en estos momentos empieza a plantearse la idea de que estas culturas tuvieron una cosmovisión compleja y alternativa a la occidental, y que no solo adoraban al sol y se podían clasificar en la escala evolucionista cultural. Esa pista permitirá complejizar la noción de identidad nacional que se estaba poniendo en disputa en las últimas décadas del siglo XIX⁶⁸. En ese sentido, Castillo, al igual que Laso, es un importante punto de inflexión que hay que atender en este debate: marca un antes y un después en la relación que los artistas decimonónicos peruanos tuvieron con el pasado prehispánico por su atención a los detalles iconográficos de ciertas piezas arqueológicas.

Villegas afirma que Castillo es “el primer artista peruano del siglo XX en asignarle un valor artístico al objeto precolombino” y que, por ello, este objeto se vuelve comparable en términos valorativos a las piezas europeas (2006: 140). Me parece que con relación al “valor artístico” se suscitan muchas preguntas importantes: ¿Qué significa para Castillo que un ceramio Nazca sea -como citamos más arriba— “aquel arte muy nuestro, esencialmente nacional, ya desgraciadamente desaparecido ... (1912, cit. Villegas 2006: 119)? ¿A qué se refiere con “esencialmente nacional”? ¿En oposición a qué otro “arte” de la época se sitúa? ¿Por qué Castillo defiende con tanto ahínco estas piezas y se lamenta de que hayan desaparecido? ¿Por qué culpa al “abolengo de nuestra raza” de haberlas perdido/hecho desaparecer? ¿Por qué fue “nuestra raza” “la única en Sud-América que supo llevar en otros tiempos á límites elevados el culto de la forma y la línea”? ¿A qué se refiere con esto último?

Como vemos, es posible interpelar las palabras de Castillo desde varios frentes. Pero la pregunta que más nos interesa aquí es la siguiente: ¿Si una cerámica prehispánica era “arte muy nuestro”, a qué se oponía? Recordemos las palabras de Lauer (1982) al justificar su propuesta del término “plástica” por sobre el de “arte”: la palabra “arte” es en realidad una construcción cultural occidental que ha servido como instrumento de dominación y jerarquización de prácticas plásticas alternativas (en su mayoría no-occidentales), que son nombradas peyorativamente

⁶⁸ De hecho, como explica Rodrigo Gutiérrez Viñuales, no era la identidad peruana la única en repensarse en relación a su pasado precolombino, sino que más bien se trataba de todo un movimiento latinoamericano (2013: 90). Esto puede verse con claridad en la manera en que se empezaron a utilizar referentes prehispánicos en la arquitectura mexicana y ecuatoriana (que presentaron propuestas de este tipo para sus pabellones de la exposición de París de 1889): “En esa última década del XIX se manifestó una cierta obsesión por la construcción de edificios siguiendo las pautas decorativas (no tanto espaciales) del arte prehispánico, a la que pronto le saldrían también voces críticas” (Gutiérrez Viñuales 2013: 90).

como mera “artesanía” o “arte popular”. En palabras del propio Lauer: “hemos optado por utilizar la expresión plástica para referirnos al fenómeno que estudiamos, por considerar que el arte no es sino una parte, históricamente específica como veremos, del fenómeno” (1982: 11). Esto quiere decir que, si Castillo está asignándoles la categoría de “arte” a estas piezas que antes eran simples vasijas de cerámica (que podían tener decorados finos, formas graciosas, colores interesantes pero que finalmente no suscitaban en un ciudadano peruano de mediados del siglo XIX alguna afinidad especial), las está transformando discursivamente en otro tipo de piezas ya no solo “antiguas” pero tampoco “arqueológicas”. Como hemos visto, el valor—económico, social, cultural— de estos objetos empieza a cambiar progresiva y vertiginosamente a partir de finales del siglo XIX y en, el siguiente apartado, explicaremos cómo el trabajo de una de las alumnas más destacadas de Castillo —Elena Izcue— ayudará a ampliar y resignificar este valor.

1.3. “El Perú fue grande y poderoso – y puede volver a serlo cuando tú lo quieras”:

El proyecto educativo de Elena Izcue

Castillo no solo se dedicó a la difusión plástica y periodística de las culturas precolombinas, sino que también cumplió un papel fundamental en la educación de la generación siguiente de artistas plásticos. Uno de sus mayores aportes a la discusión de la que nos ocupamos fue, por ello, sembrar el interés por lo precolombino en Elena Izcue (Lima, 1889 – 1970). Esta artista se formó en el taller de dibujo al aire libre dictado por Castillo en la Quinta Heeren (1906–1916), que seguía los principios del pintor argentino Martín Malharro (1865 – 1911) y utilizaba objetos cotidianos o naturales para ejercitar la imitación concreta. Entre estos objetos, Castillo incluyó cerámicas Mochica (Villegas 2017b: 35) y fue familiarizando a las artistas con este tipo de piezas⁶⁹.

Elena Izcue era, junto a su hermana Victoria, hija ilegítima de José Rafael de Izcue (Lima, 1838 – 1889), ex Ministro de Hacienda y Comercio (1878) y Ministro Plenipotenciario del

⁶⁹ Para un análisis de la influencia de Castillo en esta nueva generación de artistas femeninas, véase Fernando Villegas (2016): “El Taller de Pintura de la Quinta Heeren (1906-1916). Prácticas de pintura al natural en manos femeninas”. *Illapa Mana Tukukuq*, N°11, pp. 51-67.

Perú ante del Reino Unido (1883 – 1886)⁷⁰. Ya a los 19 años empezó a trabajar como profesora de dibujo en diferentes escuelas primarias de Lima y del Centro Escolar del Callao (Vargas Romero 2019: 78) y su interés pedagógico se enfocó en la difusión de nuestro acervo cultural, incluida, por supuesto, la cerámica. Esta curiosidad por nuestras raíces la acompañará a lo largo de su vida. De hecho, empezó a experimentar con la iconografía prehispánica muy tempranamente, pues entre 1914 y 1915 creó diferentes acuarelas de cerámica Mochica o Nazca, que pueden encontrarse en su *Album de apuntes y diseños* (ca. 1914 – 1915) y también en el *Diseño para orla con motivos precolombinos* (ca. 1914).



Elena Izcue, *Album de apuntes y diseños*, ca. 1914 – 1915, acuarelas sobre papel, 29.50 x 22.50 cm. Fotografía: Daniel Giannoni



Elena Izcue, *Diseño para orla con motivos precolombinos*, ca. 1914, acuarela sobre papel, 6.30 x 12.30 cm. Fotografía: Daniel Giannoni

⁷⁰ Por su ilegitimidad ambas usaron el apellido “Izcue” hasta adultas, pero modificaron su acta de nacimiento y se definieron como hijas legítimas para usar el apellido paterno “de Izcue” (Vargas Romero 2019: 78).

Además, lo excepcional en el caso de Elena Izcue es que, desde un comienzo, ella imaginó una relación muy cercana entre el arte precolombino y la pedagogía. Tanto en el diseño de la carátula para *La Escuela Moderna* (1914), como en el que hizo al ensayo sobre “Las artes manuales” (de Lydia Koenemann), pueden verse motivos Nazca, Mochica, Chancay e Inca. Su famoso proyecto *El arte peruano en la escuela* (1925-1929), publicado en dos volúmenes y en tres lenguas (español, francés e inglés) en París⁷¹ contenía alrededor de 30 diseños prehispánicos y fue un medio “por un lado, para el aprendizaje artístico de los escolares peruanos y, por el otro, para su aplicación en el ámbito industrial, buscando con ello fomentar la identidad nacional” (Vargas Pacheco 2011: 151).



Elena Izcue, *El arte peruano en la escuela*, volúmenes 1 y 2. Libros publicados en París en 1925 y 1929, respectivamente. Fotografía de autor desconocido.

El arte peruano en la escuela pretendía acercar a los niños de escuelas públicas a los motivos precolombinos mediante el dibujo, el bordado y la pintura. Los motivos extraídos provienen de la iconografía Paracas, Nasca, Moche y Chancay en su mayoría, aunque también hay algunos pocos Incas (Vargas Pacheco 2011: 160). La idea de los libros es entonces animar a niños de edades variadas a familiarizarse con estos códigos prehispánicos mediante el ejercicio manual,

⁷¹ Elena y su hermana Victoria Izcue pudieron viajar a Europa gracias a una beca otorgada por el gobierno de Leguía para seguir estudios de arte decorativo en París. La primera se destacó como diseñadora textil en el extranjero (Vargas Romero 2019: 79).

para lo cual se introducen varias plantillas de diferentes objetos (como bolsas, telares o cerámicas) que pueden copiarse o recortarse. En la página siguiente a las plantillas se muestra una acuarela que recrea la versión original de la pieza, como un referente de colores y diseños, y cada lámina recibe una pequeña explicación sobre los orígenes de los objetos.



Elena Izcue, *El arte peruano en la escuela*, Vol II, 1929, Págs. XV y XVI. Fotografías de autor desconocido.

Además, en los libros se presentan dos prólogos; uno dedicado al profesor y otro al “amiguito lector”, es decir, al niño. A este último se le explica con cariño: “El Perú tiene una historia muy hermosa y es uno de los países más ricos de la tierra en los tres reinos de la Naturaleza. Desde tiempos muy remotos el Perú fué grande y poderoso, y el Imperio de nuestros antepasados dominó en este Continente y tuvo grandes guerreros y artistas. El Perú fue grande y poderoso, *puede volver a serlo cuando tú lo quieras*, por la obra de tu corazón, de tus brazos y de tu cerebro” (Izcue 1929: III, el énfasis es mío).

Resulta fundamental aquí que Izcue eluda mencionar por qué el país ya no es “grande y poderoso” y que más bien se concentre en darle la potestad a los niños de reconstruirlo en esos términos siempre y cuando se involucren sentimental, física y racionalmente con él. Lo que aquí se sugiere entre líneas es que, por medio del ejercicio manual con los motivos prehispánicos (y no solo en la posibilidad de verlos), las nuevas generaciones podrán construir un futuro que

recupere la grandeza pasada del Perú⁷². Es un mensaje esperanzador divulgado ampliamente, pues el tiraje de estas obras fue muy alto para la época (10 mil libros). A Izcue le interesaba, por lo tanto, la posibilidad de masificar la información de los motivos prehispánicos y contagiar la urgencia por conocerlos, utilizarlos, apropiárselos y resignificarlos.

Ahora bien, si consideramos, además, que *El arte peruano en la escuela* no busca diferenciar arqueológicamente cada una de estas culturas para enseñar a los niños una secuencia histórica de cuál vino después que otra, debemos reconocer que lo que a Izcue le interesaba, en realidad, era algo más que el ejercicio histórico-memorístico. Como proponen Majluf y Wuffarden, su intención era revalorar la idea de un “arte peruano” como una “matriz cultural general y coherente que abole la heterogeneidad de los estilos del Perú precolombino” (cit. Vargas Pacheco 2011: 163). En ese sentido, lo que Izcue buscó fue “aportar una enseñanza cívica, que se apoyara en la toma de conciencia de nuestro pasado histórico y de su valor, para así ayudar en la formación de una conciencia nacional sólida desde los tiernos años” (Vargas Pacheco 2011: 164).

Vale recalcar que se trata de un objetivo similar al de Castillo, pero esta vez llevado a cabo ya no por la instrucción artística, sino a partir de la enseñanza escolar, mucho más vinculada a las instituciones gubernamentales, con un alto grado de circulación mercantil y más democrática y accesible a estratos populares que, por ese momento, no tenían acceso a las grandes colecciones de estas piezas, que se empezaron a formar a comienzos del siglo XX. Estas o bien se exportaron a diferentes partes de Europa y Estados Unidos, o bien fueron privatizadas por grandes coleccionistas (como Rafael Larco Hoyle⁷³) que provenían de los estratos socioeconómicos más altos⁷⁴.

⁷² Vale la pena creo también anotar que los “grandes artistas” del Perú Antiguo son nombrados a la par que sus “grandes guerreros”, como si se estuviera sugiriendo que los artistas son también, en cierto sentido, guerreros; solo que se trata de unos combatientes que luchan por construir un Perú más amplio para todas y todos. Son, a fin de cuentas, los niños y niñas animados por el libro quienes pueden convertirse en lo que ellos y ellas quieran y contagiar con ello al Perú también de esta fuerza renovadora que retoma algo del pasado para darle una nueva luz en el presente.

⁷³ Rafael Larco Hoyle (1901 – 1966) fue hijo Rafael Larco Herrera (1872 – 1956), un conocido político, empresario y filántropo peruano sumamente dedicado a la investigación histórica y arqueológica. En 1926, Larco Hoyle decidió fundar el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera como homenaje a su padre.

⁷⁴ Para una pequeña historización de algunas de las colecciones arqueológicas en nuestro país a comienzos del siglo XX, véase María Elena Bedoya (2017): “Museos, nación y ‘antigüedades indígenas’. La experiencia en Colombia y Perú entre 1902 y 1912”. *La reinvención de América: proyecciones y percepciones Europa-América Latina, siglos XIX-XX*. Pilar García Jordán (ed.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 195-214. Por otro lado, para un estudio de dos colecciones importantes de peruanos (Rafael Larco Herrera y Jaime Martínez Compañón) que hoy se exhiben

Como explicamos hace unas páginas, las primeras décadas del siglo XX trajeron cruciales avances arqueológicos que permitieron repensar las concepciones sobre el Perú Antiguo. En ese sentido, la relación de Izcue con el empresario Rafael Larco Herrera⁷⁵ fue especialmente valiosa, ya que su colección de cerámica norteña era para la época una de las más importantes⁷⁶. Como Izcue visitaba esta colección y tenía, gracias a su amistad con el filántropo, un acceso privilegiado a ella, entre sus acuarelas pueden encontrarse innumerables estudios de las piezas arqueológicas que le sirvieron más adelante para producir sus propios diseños inspirados en estos motivos (Vargas Pacheco 2011: 161-2).

A partir de su incursión en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1919, Izcue empieza a sistematizar este estudio, por ejemplo, copiando en acuarela la colección arqueológica del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP)⁷⁷. A diferencia de varios proyectos científicos llevados a cabo por algunos artistas de la época a lo largo de Latinoamérica (como el mexicano Adolfo Best Maugard⁷⁸ o el francés Jean Charlot⁷⁹), el trabajo de Izcue fue el único que se desarrolló como una propuesta artística personal (Majluf y Wuffarden 1999: 52). Además,

en el Museo de América en Madrid, véase Leticia Martínez (2002): “Documentando colecciones arqueológicas. Dos casos de estudio en el Museo de América”. *ANALES del Museo de América*, N°10, pp. 267-290.

⁷⁵ También es fundamental la relación que entabló Izcue con el hermano de este: Víctor Larco Herrera (1870 – 1939), un “importante industrial y mecenas interesado por la arqueología” que, entre otras cosas, fundó su propio museo (Museo Víctor Larco Herrera) y cuyo edificio fue luego vendido al Estado Peruano en 1924 y donde hoy funciona el Museo Nacional de la Cultura Peruana [Vargas Pacheco 2001: 152]. Tanto Elena como su hermana Victoria trabajaron para Víctor Larco Herrera y, en 1923, se habilitó un espacio en su museo para que las hermanas tuvieran un taller donde produjeron diferentes piezas inspiradas en motivos precolombinos para la venta. Además, en 1923, Elena ilustró el libro *La Leyenda de Manco Cápac*, editado por Rafael Larco Herrera (1872 – 1956) y, asimismo, dirigió la Escuela Industrial del Museo Arqueológico de Lima, creado por este último en 1926 (Vargas Romero 2019: 78).

⁷⁶ Curiosamente, la colección de Rafael Larco Herrera no se encuentra hoy en día en el Museo Arqueológico de Lima que recibe su nombre, sino en el Museo de América (en Madrid). Como explica Leticia Martínez (2002: 269-271), la colección, conformada por 600 piezas en cerámica, 50 en metal y algunos textiles, ingresó como donación a principios del siglo XX, primero a la *Sección de Etnografía* del Museo Arqueológico Nacional español y, luego, al lugar que las acoge hasta la actualidad. Solo una de las piezas de Rafael Larco Herrera está hoy en el museo que lleva su nombre en Lima (un huacoretrato Mochica), puesto que se la regaló a su hijo en 1923, un par de años antes de inaugurar el Museo Arqueológico Larco Herrera. Con ayuda de su padre, Rafael Larco Hoyle logró adquirir varias colecciones arqueológicas de la costa norte del Perú y reunió aproximadamente 45,000 piezas que hoy se exhiben en este museo.

⁷⁷ Como explican Majluf y Wuffarden, en una reunión que Izcue sostuvo con el arqueólogo Philip Ainsworth Means (1892 – 1944) en 1921, ella le pidió permiso para hacer estudios de la cerámica y los textiles de la sección de arqueología del Museo Nacional que él dirigía (1999: 51).

⁷⁸ Adolfo Best Maugard (1891 – 1964) fue un polifacético artista plástico mexicano; a la vez coreógrafo, pintor, estudioso del dibujo, profesor de arte, director de cine, camarógrafo, escritor, pensador y promotor de la cultura mexicana.

⁷⁹ Louis Henri Jean Charlot (1898 – 1979) fue un pintor francés nacido en París pero activo en México y en los Estados Unidos. Desde los años 20 comenzó por el arte prehispánico (un interés que lo acompañaría toda la vida) y fue asistente del muralista Diego Rivera (1886 – 1957). También participó ilustrando las excavaciones en las ruinas de Chichén Itzá dirigidas por el arqueólogo estadounidense Sylvanus Morley (1883 – 1948).

muchas de sus piezas no se limitan solamente a estudios veristas, sino que se combinan con licencias interpretativas modernas, un ejercicio que se fue perfilando cada vez más a medida que Izcue se interesaba por el diseño textil. Quizá, en parte, por ello, su mirada se orienta más a los motivos (ornamentales) de la cerámica y los textiles que a las formas escultóricas (Majluf y Wuffarden 1999: 61), algo innovador también para estos momentos.

De hecho, uno de los saltos más interesantes que Elena Izcue da en esta época es aquel entre la iconografía precolombina y la aplicación a la vida moderna. Gracias a la beca gubernamental que recibieron tanto ella como su hermana Victoria, ambas pudieron viajar a París a estudiar arte decorativo. Allí, Elena se especializó en el diseño textil y aprendió mucho de las técnicas de estampado manual sobre tela, un trabajo que pondrá en práctica con los estilistas Elsa Schiaparelli (1890-1973), Jean-Charles Worth (1881-1962) y Charles Boursier, muy conocidos en el ambiente francés de la época. Con ellos confeccionó durante 11 años diferentes tipos de prendas y accesorios cotidianos, como pañuelos, servilletas, pañoletas, botones, gorros o cajitas (Vaudry 2019)⁸⁰.

Muchos de estos productos son sumamente interesantes, puesto que en ellos se combinan un conocimiento vasto de motivos prehispánicos de diversas culturas, un juego de colores (a veces) estridentes, osados y modernos y una reinterpretación de las formas antiguas basada en la simplificación, repetición y estilización de algunos de sus rasgos más representativos: “Izcue desarrolló novedosos patrones inspirados en el arte pictórico y textil de diversas culturas del antiguo Perú, cuyas formas de volutas, achaflanado, zig-zag, seres bicéfalos o personajes permanentemente estiliza y sintetiza para crear con ellas diversos patrones geométricos estampados sobre telas de diverso material, como seda, algodón” (Vargas Romero 2019: 80-1).

⁸⁰ Dado el renombre de estos creadores, el trabajo de Izcue expande rápidamente “se vuelve casi una ‘moda’, [que] incorpora progresivamente el vocabulario ornamental peruano a la tradición decorativa francesa” (Vaudry 2019: s/p). Sin embargo, es importante prestar atención a que el peso del reconocimiento no se encontraba puesto en los referentes peruanos: “aunque Jean-Charles Worth presenta una vitrina intitulada ‘Arte peruano – Señorita Izcue’, en 1933, y Elsa Schiaparelli realiza colecciones de ropa con Elena Izcue con el tema de Perú en 1937, por lo general, los motivos utilizados no son reivindicados como ‘prehispánicos’ o ‘peruanos’. Al contrario, se vuelven progresivamente parte del discurso ornamental francés. Por consiguiente, en este caso, los ornamentos prehispánicos se vuelven una mercancía que suprime la diferencia radical entre los ‘otros’ y la cultura propia. Este fenómeno de aculturación silenciosa representa una parte de la especificidad de las relaciones franco-peruanas” (Vaudry 2019: s/p).



Elena Izcue, ca. 1928 – 1936, telas de seda natural estampadas a mano, medidas variables. Fotografías: Daniel Giannoni



Elena Izcue, ca. 1928 – 1936, telas de seda natural estampadas a mano, medidas variables. Fotografía: Daniel Giannoni

Podemos ver, en todas estas imágenes, un juego permanente con los símbolos del pasado, una descontextualización y resignificación de sus motivos ahora aplicados a objetos utilitarios del presente, que recibieron mucha atención en esos momentos en Francia y Estados Unidos⁸¹. De hecho, el puente entre las piezas prehispánicas y la industria textil moderna es un paso sumamente pionero para esta época.

Por todo ello, es imprescindible considerar que, para Elena Izcue resulta urgente pensar cómo el arte precolombino puede ingresar en la vida contemporánea. En sus propias palabras: “No debemos contentarnos con que el arte peruano antiguo, el más grandioso y original de toda América, permanezca solamente admirándose en los Museos. *Debemos incorporarlo* en nuestra vida diaria, acercarlo a nosotros y si nos inspiramos en él obtendremos el verdadero arte propio de nuestra época como una afirmación de nuestro nacionalismo” (Propuesta al Gobierno Peruano,

⁸¹ De hecho, en París las hermanas conocieron a Ann Morgan (1873 – 1952), una influyente filántropa americana que organizó una exposición del trabajo textil y decorativo de ambas hermanas en la galería del Fuller Building de Nueva York en 1935. La exposición, titulada “Exhibition of Modern Peruvian art by Elena and Victoria Izcue and Pre-Inca Textiles and Ceramics”, fue un éxito comercial (se vendieron la mayor parte de las obras), impulsado por personajes muy influyentes del medio neoyorquino (como Helena Rubinstein o la pareja Bliss) y algunas instituciones como el museo de Brooklyn, el museo de Historia Natural y de la Carnegie Corporation (Vaudry 2019). El ingreso a este universo neoyorkino le permitirá a Elena Izcue desempeñar “un papel diplomático y económico fundamental en la organización de exposiciones en Nueva York y en París” pues “contribuye a la legitimación y al reconocimiento de las piezas prehispánicas no solo como objetos etnográficos, sino también como piezas de arte” (Vaudry 2019). Asimismo, vale la pena mencionar que, a partir de este reconocimiento de las hermanas Izcue en el extranjero, el arquitecto peruano Héctor Velarde las invita a realizar la ornamentación del pabellón del Perú en la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna en París en 1937 y, un par de años después, son también convocadas a elaborar el Pabellón peruano en la Exposición Internacional de 1939 de Nueva York.

1940, en Majluf y Wuffarden 1999: 319, el énfasis es mío). Son sumamente sugerentes las palabras que Izcue elige: ella quiere romper con la tradición que condiciona la pieza prehispánica como un objeto “antiguo”, museal y detenido en el tiempo. Pretende “incorporarlo a nuestra vida diaria”; es decir, traerlo al presente; un efecto que se logra de manera muy concreta al toparnos con algunos de sus diseños confeccionados en, por ejemplo, pañoletas o botones.



Elena Izcue, 1935, pañuelo y botón. Fotografía: Daniel Giannoni

Ahora bien, en el reclamo que se avizora en Izcue por la necesidad de un salto temporal y una descontextualización de la pieza arqueológica se encuentra un germen que veremos desarrollado más adelante en Salazar, como explicaré en el segundo capítulo de esta investigación. Por el momento, hace falta reconocer la insistencia de Izcue en encontrarle a estos objetos otros caminos (no solamente arqueológicos) más vinculados al aquí y al ahora, y pensar en el valor simbólico y económico que empiezan a adquirir para mediados del siglo XX. Este será, en realidad, un paso fundamental para comprender el progresivo desarrollo del arte moderno en el Perú, pues la nueva forma de entender el pasado prehispánico generará nuevas relaciones con la industria y el mercado que se desarrollarán profusamente a partir de fines del siglo XX y que abrirán nuevos caminos a exploraciones más inquietas de nuestro pasado.

1.4. El cuantioso estudio de la cerámica:

La figura nodal de Sabogal y las acuarelas de Camilo Blas

De José Sabogal (1888-1957), de su escuela y su pintura se sabe y se ha escrito muchísimo. Definido por José Carlos Mariátegui como “el primer pintor peruano”⁸² y por Teófilo Castillo como “lo más fuerte y verdadero que en temas de arte serio y de los jóvenes hase (sic) visto en Lima”⁸³, sus piezas han sido relacionadas por la crítica historiográfica a la tradición expresionista, tanto en sus grabados como en sus retratos, en los que destaca la angulosidad de los rostros representados. En este apartado no nos dedicaremos a analizar específicamente su cuantiosa producción plástica⁸⁴, sino, más bien, a señalar cómo su figura como intelectual y, vale decir, como gestor cultural durante los años 20, 30 y 40 resultó clave para la discusión que nos interesa: la manera en que la cerámica prehispánica fue interpretada dentro de una narrativa sobre nuestra herencia cultural y nuestra identidad nacional.

La primera exhibición de Sabogal en Lima —1919 en la Casa Musical Brandes, donde el artista presentó lienzos pintados en el Cusco entre 1918 y 1919— fue, según Pauline Antrobus, un evento de enorme significado para la interacción entre las artes visuales y el proyecto de Leguía de construcción de una cultura nacional: “La exposición marcó una ruptura con el mundo académico y el comienzo del arte moderno peruano; moderno en términos del uso audaz del color de Sabogal, el pincel expresivo y su representación de temas indios” (1997: 1, la traducción es mía⁸⁵). En otras palabras, según esta crítica, las piezas mostradas se engranaban de forma idónea a las líneas leguístas de construcción de una identidad peruana. Pero vayamos con

⁸² Aunque el añadido que le hace Mariátegui a este epíteto es mucho más interesante: “Sabogal reivindicará probablemente este título [el primer pintor peruano] para uno de los indios que anónima pero a veces genialmente decoran mates en la sierra” (Mariátegui, 1927: 9, cit. Villegas 2008: 36-7).

⁸³ Este comentario apareció en *Varietades*, (Lima, 19 de Julio de 1919) ante la primera muestra de Sabogal en 1919 en la Casa Musical Brandes, en la cual mostro lienzos pintados en el Cusco entre 1918 y 1919. Continúa diciendo Castillo: “Sabogal va a la cumbre es un hecho; basta ver la selecta, variadísima obra que presenta. Toda ella absolutamente nacional” (cit. Malca año XX: 2)

⁸⁴ Para ello, véase, por ejemplo, el cuantioso estudio publicado por el MALI: Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden (2013): *Sabogal*. Lima.

⁸⁵ En el original: “The exhibition signalled a rupture with academicism and the beginning of *modern Peruvian art*; modern in terms of Sabogal’s bold use of colour, expressive brushwork, and his depiction of Indian subjects” (Antrobus 1997: 1).

cuidado a este respecto porque Sabogal fue un intelectual multifacético que no puede encasillarse como defensor de un solo discurso sobre la nación. Para entender estas ideas a cabalidad, creo que hace falta, antes de continuar, situarnos por un momento en el panorama político peruano de comienzos del siglo XX.

Según Ramón Joffré, el oncenio de Leguía (1919-1930) “tuvo dos grandes actos. En el primero (1919-1923) se buscó anular al civilismo y sus allegados, exiliando a sus líderes, y cerrando o tomando sus medios de expresión, como el periódico *La Prensa*. Complementariamente, se iniciaron una [larga] serie de reformas pro-indígenas⁸⁶” (2014: 32-3). De hecho, “como anotó Thomas Davies (1973: 195), entre 1919 y 1924 se elaboraron más decretos, leyes y resoluciones sobre los indígenas que en todo el siglo previo” (Joffré 2014: 34). Sin embargo, hace falta señalar que el de Leguía fue un gobierno que, pese a una retórica nacionalista y algunos avances en términos de reconocimiento de la población indígena, mantuvo estrechos vínculos con la oligarquía. Además, la tensa relación económica que estableció con los Estados Unidos multiplicó la deuda externa de diez a cien millones de dólares y terminó por ceder la ejecución de una gran cantidad de obras públicas a empresas norteamericanas (Ramón Joffré 2014)⁸⁷.

No obstante, es importante pensar en lo que Mirko Lauer, en su *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX* (2007 [1976]), indica respecto a las consecuencias en el modo de producción del país. En vista de que el “plan vial de Leguía [era] concebido como un servicio a la expansión del capital norteamericano del Perú”, “agiliza considerablemente las comunicaciones entre la

⁸⁶ “Primero, se reconoció legalmente a la vapuleada comunidad indígena (Constitución de 1920). Segundo, se creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de fomento, a cargo del notable abogado y etnógrafo piurano Hildebrando Castro Pozo (Setiembre 1921). Tercero, se fundó el Comité Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo (1921) y se realizaron los Congresos Indígenas en Lima (cuatro ediciones entre 1921 y 1924) donde concurrieron delegaciones de diversas comunidades para formular y defender sus reivindicaciones (Kapsoli 1984: 208-44). Cuarto, se organizó el Patronato de la Raza Indígena, dirigido por el arzobispo limeño, Emilio Lissón (*El Comercio* 30.V.1922, 24.VI.1922). Quinto, el poder ejecutivo designó una comisión (conformada por los notables José Antonio Encinas, Humberto Luna y Erasmo Roca) que visitaría los departamentos de Cuzco y Puno a fin de buscar una solución legal articulada a las múltiples quejas de las comunidades ante los abusos de los gamonales” (Ramón Joffré 2014: 32).

⁸⁷ “La Patria nueva proponía modernizar el país mediante una reforma política que eliminaría las partes más nefastas del régimen asociado a las ‘grandes familias’. Sin embargo, Leguía no pretendía alterar su base material. ... Económicamente, para dinamizar el capitalismo en el Perú, el gobierno recurrió a un nuevo proveedor externo ... [pero] no solo el capital era estadounidense, también las empresas encargadas de ejecutar las obras públicas. Tal fue el caso de la Foundation Company que controló la industria del cemento, precisamente, cuando se prohibían las construcciones urbanas de barro en Lima (*El Comercio* 2.V.1920). Esta compañía tuvo a su cargo obras en más de treinta ciudades peruanas, incluyendo la urbanización del principal barrio extramuros limeño (Santa Beatriz) y toda una serie de avenidas, incluida la Leguía, hoy Arequipa” (Ramón Joffré 2014: 32).

ciudad y el campo”, por lo que “la nueva clase dominante trae al país una nueva forma de vida y nuevos intereses culturales”. Además, “al mismo tiempo, la nueva forma de inserción del país en el sistema imperialista modifica nuestras relaciones con la cultura dominante metropolitana” puesto que “detrás de esa nueva burguesía emerge una capa media de profesionales liberales e intelectuales, y con el inicio del proceso de industrialización (en función del enclave minero y agroexportador) aparecen las primeras concentraciones obreras en el país” (2007[1976]: 98). Por lo tanto, hace falta atender a todos estos cambios estructurales que acarreo la inserción del capital norteamericano en la base socioeconómica del Perú para pensar en la nueva figura de ciudadanos que el gobierno leguista ponía en marcha y en la relación que los intelectuales de la época tuvieron con este discurso enmarañado y, por momentos, contradictorio. Por ello, podríamos afirmar que la política estatal se aproximaba de manera diferente a la figura del indígena contemporáneo, puesto que, además, tiene que confrontarse con su proceso de proletarización, como señala Lauer —y, por añadidura, claro, no solo a la producción prehispánica, que supuestamente se le adjudica a sus antepasados, sino también al tipo de producciones culturales (plásticas o inmateriales: danzas, fiestas) que se encuentran realizando los indígenas en las primeras décadas del siglo XX. Estos objetivos se conectan con las ideas de Cecilia Méndez y las discusiones que revisamos en los apartados anteriores: ¿en qué sentido la admiración o puesta en valor de las piezas prehispánicas se distancian de o acercan al tratamiento hacia los indígenas del presente?

Vimos que, en el caso de Francisco Laso, la defensa de los derechos de los artesanos — en la que insistió sobre todo al final de su vida—, muestra una preocupación por rescatar tanto el valor de las piezas prehispánicas (como el ceramio Mochica en *El Habitante*) como las condiciones socioeconómicas del artesano indígena contemporáneo a su tiempo (y, en teoría, heredero de aquella “gran” tradición). Por otro lado, analizamos también las ideas arielistas de Teófilo Castillo, que, a pesar de admirar y avanzar mucho en el estudio, dibujo y revaloración estética de las producciones culturales prehispánicas (en nuestro caso, las cerámicas Chimú o Nazca), resultaba incapaz de ligar estas producciones a los indígenas de su presente, pues los consideraba una “raza en decadencia”.

Sin embargo, su alumna Elena Izcue logró desligarse de la influencia darwinista social tan presente en Castillo y empezar a (1) estudiar más a fondo las cerámicas y textiles prehispánicos (dibujar y pintar acuarelas de innumerables piezas de las colecciones de Rafael Larco Herrera y del Museo de Arqueología), (2) descubrir en estas piezas un tipo de codificación

que hacía falta revisar con cuidado para descifrar el lenguaje iconográfico encriptado en estos objetos hasta el momento vistos como meras producciones “antiguas”, “estéticas” o formales, pero cuyo valor, a partir de los descubrimientos arqueológicos de comienzos de siglo XX, empieza a cambiar y (3) crear un lenguaje plástico innovador y personal inspirándose en estos diseños para aplicarlos a la pedagogía y la industria moderna en el Perú y el extranjero. Este último cambio resulta fundamental porque nos permite comprender que, para Izcue, estos objetos no solamente deben ser estudiados y coleccionados por una élite, ni tampoco representados solamente en lienzos u óleos academicistas, sino, ante todo, mostrados al resto de la ciudadanía en un formato diferente, de mucho mayor tiraje y amplia divulgación, con el objetivo de que el grueso de la ciudadanía pueda acceder a este lenguaje de forma democrática y aprender y enorgullecerse de sus raíces y su gran “herencia” prehispánica⁸⁸. Es solo de esta manera/mediante esta reapropiación creativa que el Perú volverá a ser “grande y poderoso”.

En esta misma línea, como veremos, Sabogal plantea sus investigaciones pictóricas y sus reflexiones historiográficas. Según Mirko Lauer, “otros han escrito o pintado desde una relación mucho más próxima con las culturas dominadas andina y costeñas, pero nadie como él supo situar el descubrimiento de ese mundo por parte de la cultura dominante en su exacta ubicación de drama del aprendizaje y del conocimiento” (2007[1976]: 115). En otras palabras, Sabogal tiene una forma particular de entender la relación con “las culturas dominadas andinas y costeñas” (de representarlas y de escribir sobre ellas), puesto que logra situarlas de forma precisa dentro del “drama del aprendizaje y conocimiento”, un logro que el resto de sus contemporáneos intelectuales y plásticos no llegaban a alcanzar. Por ello, la figura de Sabogal resulta clave para entender el desarrollo del “localismo, el indigenismo y el nacionalismo culturales” (Lauer 2007[1976]: 115), debates que se estaban planteando de forma ardua entre los años 20, 30 y 40.

Curiosamente, el año de la primera exhibición de José Sabogal “Impresiones del Ccoscco” (15-20 julio de 1919), a la que nos referimos hace unos párrafos, coincide con el de la

⁸⁸ Ahora bien, siguiendo la línea argumentativa que estaba proponiendo, debo precisar que no he encontrado ningún texto de Izcue en el que se refiera a los indígenas contemporáneos a ella, como sí aparecen en las declaraciones de Laso y Castillo. Sin embargo, creo que es importante anotar que el libro *El Arte Peruano en la Escuela* fue muy bien recibido por intelectuales como Ventura García Calderón, cuya literatura se encontraba plagada de imágenes estereotipadas de indígenas atrapados en un pasado estático. De hecho, García Calderón escribe un prólogo para el texto de Izcue en el que se hace énfasis en las “condiciones de higiene inverosímiles [en las que] el indio se ha encogido, guardando un mutismo obstinado del que apenas si sale para expresar su desesperación musical en la queja nocturna de una quena” (cit. Vargas Romero 2019: 79). Estas palabras sí parecen reafirmar las ideas de Castillo, pero quisiera remarcar que no son explícitamente de Izcue, aunque es posible que ella compartiera algunas en vista de que dejó que el libro se publicara con ese prólogo.

fundación de la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes)⁸⁹, inaugurada por José Pardo el 15 de abril, con el objetivo claro de “crear un arte nacional” y en la que trabajó Sabogal como director entre 1932 y 1943. A lo largo de más de una década, ejerció una influencia determinante en la educación de toda una generación de artistas conocidos hoy como “indigenistas”⁹⁰ y comprometidos al desarrollo de este “arte nacional”⁹¹.

Por otro lado, la exposición de “Impresiones del Ccoscco” inauguró una tradición pictórica determinante para la dirección futura de la pintura peruana hasta finales de los años 30 (Antrobus 1997: 1-2). Siguiendo a Antrobus, es posible afirmar que el año 1919 fue “un punto de inflexión en el arte peruano, en el que el Estado asumió sus responsabilidades de patrocinar una Escuela Nacional de Arte y, a la par, Sabogal inició un lenguaje nacionalista moderno en el arte peruano” (1997: 2)⁹². Con un este último, creemos que la crítica se refiere a un complejo discurso a la vez moderno (receptor de las vanguardias europeas) y nacionalista (que reclama prestar atención a nuestras raíces para diferenciarnos de Europa y el resto de Latinoamérica). La construcción de una idea de nación a lo largo del siglo XX, a fin de cuentas, debe entenderse como un complejo movimiento en constante vaivén entre la atracción por las raíces “del Perú profundo” y la búsqueda de un horizonte modernizador, occidental, de vanguardia que se gesta tanto en Europa como en Estados Unidos⁹³.

⁸⁹ Esta institución ha pasado por una enmarañada travesía de nombres institucionales desde el año de su fundación hasta la actualidad. Entre ellos: desde 1957, Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENBAP); a partir de 1966, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP); desde 1972, Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENBAP); y, finalmente, desde 1980 hasta el día de hoy, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP). Como esta institución cumplirá un papel protagonista en muchos de procesos que analizamos aquí, y para evitar cualquier confusión con los términos, nos referiremos de ahora en adelante solo a la ENBA.

⁹⁰ Como veremos en breve, el término “indigenista” causa muchísima polémica tanto entre la crítica historiográfica como la literaria actual. Para ahondar en el debate literario, véase Efraín Kristal (1991): *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú (1848-1930)*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario. También Francisco López Alfonso (2009): “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel” *América sin nombre*, N 13-14, pp.94-102. Asimismo: Mirko Lauer (2007): *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

⁹¹ Como explica Antrobus, la búsqueda de un tipo de lenguaje artístico inherentemente “nacional” se relacionaba muy estrechamente con el proyecto gubernamental de Leguía, puesto que “provided Leguía with means by which he could shape a national culture fundamental to the realization of the Patria Nueva” (1997: 1).

⁹² En el original: “1919 was a turning point in Peruvian art as the State undertook its responsibilities to sponsor a national art school and Sabogal initiated a modern nationalist idiom in Peruvian Art” (Antrobus 1997: 2).

⁹³ Para mayores referencias sobre estos discursos, véase Ades Dawn (1989): “Modernism and the search for roots”. *Art in Latin America. The Modern Era, 1890-1980*. London y New Haven: Yale University Press, pp. 115-149. O Michele Greet (2018): *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*. China: Yale University Press.

Por todo ello, al momento de referirnos a Sabogal, es preciso andar con cuidado, ya que este artista no puede ser definido de ninguna manera solo por su amplia práctica plástica (sus lienzos, grabados, murales o xilografías), sino que más bien resulta una personalidad multifacética que trabajó a la par en la plástica, la educación, la política y la prensa. Antes de su largo trabajo en la ENBA, entre los años 1926 y 1930 fue director artístico de *Amauta* —la revista cultural peruana fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui (1894 – 1930) que se conoce hoy en día como “el órgano más importante de la cultura peruana de la década del veinte” (Schwartz, 1991: 329)⁹⁴. Según Alfonso Castrillón, el vínculo entre *Amauta* y Sabogal era tan estrecho, que fue la sugerencia que este último le hiciera a Mariátegui la que finalmente bautizó la revista (1997: 36)⁹⁵. Asimismo, el artista trabajó en el logotipo⁹⁶ de los primeros números y en el diseño de casi todas las portadas, además de que, desde las primeras publicaciones, se reprodujeron muchas de sus obras en el interior de la revista (1997: 36-7)⁹⁷.



⁹⁴ El primer número de *Amauta. Revista mensual de Doctrina, Literatura, Arte, Polémica* se publicó en setiembre de 1926.

⁹⁵ El nombre que Mariátegui había considerado para la revista era *Vanguardia* (Castrillón 1997: 36).

⁹⁶ Creo interesante recordar aquí el salto creativo que Elena Izcue estaba dando entre los motivos prehispánicos y la industria moderna que analizamos en el apartado anterior. Podríamos afirmar que ambas personalidades – una situada/anclada en el Perú y la otra orbitando entre este, París y Nueva York, desarrollaron un interés similar por reinventar y democratizar los símbolos del pasado para hacerlos más familiares a la ciudadanía. Podemos pensar en las posibilidades que se establecen aquí a partir de la reproducción técnica puesta en marcha por la prensa y el diseño textil.

⁹⁷ En 1927, en dos números de *Amauta* aparecen obras de Sabogal. En el primer número (de febrero), “las imágenes acompañan la primera nota consagratoria que Mariátegui dedica a Sabogal y, en el número 10, de diciembre del mismo año, las xilografías del pintor son impresas a toda página y en papel satinado” (Castrillón 1997: 37). También es interesante considerar que las ilustraciones eran parte fundamental de la propuesta de la revista, lo cual se conecta con su búsqueda por apelar a un público menos académico. Como explica Castrillón, buena parte de las fotografías que se utilizaron para la diagramación de *Amauta* las trajo el propio Mariátegui (o se las mandó traer) de Europa, de forma que se trataba de emplear “de una manera equitativa, ilustraciones sobre arte extranjero, como nacionales, alternándolas desde los primeros números” (1997:36). Además, Mariátegui “era muy minucioso acerca de la diagramación, indicando hasta el grano fino con que debían tratarse los fotograbados” (1997: 36), lo cual demuestra su esfuerzo por apelar, mediante la imagen, a la mayor cantidad de personas posible.



José Sabogal, diseño de múltiples portadas para la *Revista Amauta*, 1926 – 1929.
Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui.

Sobre todo en estas 3 últimas portadas puede reconocerse una experimentación muy creativa con los referentes prehispánicos a partir de la serigrafía, como el sol que asoma potentemente de las montañas aradas y teñidas de rojo para encontrarse con una figura misteriosa que asume la forma de un monolito Tiahuanaco⁹⁸ o la fuerza (casi rebelde) de aquel

⁹⁸ Como me comentó Fernando Villegas en una conversación personal, esta figura se asemeja mucho a la del famoso “Monolito Benett”, una enorme estela de piedra de más de 7 metros y 20 toneladas que recibe su nombre por el arqueólogo estadounidense del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (Wendell Benett) que lo descubrió en 1932 dentro del Complejo Arqueológico Monumental de Tiahuanaco. Es muy probable que se haya tratado de un ídolo adorado por esta sociedad dada la envergadura de la pieza y la ubicación privilegiada en la que se encontró (dentro de un templo subterráneo). La estela fue removida del lugar original y se encuentra, desde los años 40 hasta la actualidad, en el Museo Regional Arqueológico de Tiahuanaco (La Paz). Volveremos al tema de

personaje vestido con un *unku* con y un *tocapu* decorado con motivos geométricos⁹⁹ que sostiene la tierra (sagrada de sus ancestros) con el puño cerrado.

María Eugenia Yllia señala también que la relación entre *Amauta* y Sabogal fue muy estrecha desde la creación de la primera: “[la revista] contó desde sus inicios con la colaboración de José Sabogal, que ya por esos años había creado un repertorio de imágenes que transformaron la cultura visual del país al incluir al hombre andino a la estética limeña. No es casual, por lo tanto, que fuera en esa revista donde José Sabogal revelara por primera vez su preferencia por el mate burilado, la misma que proyectó en su obra xilográfica y escrita” (2006: 45)¹⁰⁰. En efecto, en el número 25 de la revista, publicado en 1929, apareció el primer artículo de Sabogal sobre este tema (Villegas 2008: 37)¹⁰¹. En el texto, Sabogal afirma que “hoy vemos en los ‘mates’, *fundidos con la armonía de otra raza*, las vibraciones de la vida simple y fuerte de la cordillera. *El espíritu* del medio ha *fusionado* los caracteres diversos de *dos sangres sin complicarlas*, ha *sintetizado* el tipo. Sus expresiones artísticas tienen el *sobrio* realismo español y la *poesía* del ritmo decorativo aborígen” (Sabogal 1929, cit. en Villegas 2008: 37, el énfasis es mío). El interés de Sabogal por los mates había comenzado varios años antes (1923), cuando visitó la feria dominical de Huancayo¹⁰². En sus palabras podemos notar que el artista plantea que es posible una unión

este Monolito en breve, al discutir el estilo arquitectónico del edificio que hoy alberga el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP).

⁹⁹ En términos en extremo sencillos, el unku es una especie de camisa sin mangas y el tocapu puede tomar la forma de un cinturón con “decorados” geométricos que se le adhiere. Más específicamente “el unku o túnica andina hecha en cumbi o tejido fino fue la prenda por excelencia de los soberanos, personeros importantes y el ejército incaico” (Museo Chileno de Arte Precolombino 2020), aunque vale recalcar que este tipo de prenda se usaba ya entre los gobernantes Huari. Por otro lado, “la túnica real del Inca se conocía como tocapucumbi porque estaba cubierta total o parcialmente por cuadrados, denominados tocapus, decorados con diversos diseños cuyo significado no ha sido aún desentrañado”, y que se hallan también en diversas vasijas y especialmente en vasos de cerámica, metal o madera denominados *queros*. Para un análisis más detallado de los usos e iconografías, véase Margarita E. Gentile (2010) “Tocapu: unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

¹⁰⁰ En palabras de María Eugenia Yllia, “las xilografías que realizó Sabogal para ilustrar *Amauta* definieron el carácter de la revista y un estudio de ellas permite conocer cómo fueron evolucionando sus ideas (Castrillón 1998). En las primeras carátulas realizadas por el artista destacan las líneas quebradas escalonadas de influencia incaísta (Castrillón 1998), probablemente derivadas del ambiente cultural cusqueño que vivió el artista en sus diversas estadías en esa ciudad, en donde los descubrimientos arqueológicos y las rebeliones campesinas promovieron la revalorización del pasado incaico por parte de los intelectuales. Sin embargo, será en las sucesivas carátulas de *Amauta* en donde Sabogal aludirá a la idea de un arte mestizo reflejado tanto en los fondos arquitectónicos de sus composiciones, como en la incorporación de diseños de mates burilados” (2006: 46).

¹⁰¹ Pero también es importante destacar que la revista ya había mostrado interés por los diseños de los mates de Huanta, cuyas ilustraciones habían sido publicadas en las portadas de los números 14 y 15 de 1928. (Castrillón, 2006: 38). El ensayo de Sabogal, por lo tanto, recoge estas intuiciones acerca de la importancia del mate burilado para pensar en la cultura nacional y reflexiona de forma más atenta acerca de este objeto.

¹⁰² Según Yllia, fue aquí donde “apreció de cerca las narraciones plásticas de la vida del hombre andino representadas en los mates burilados. La diversidad de escenas y la versatilidad técnica de los maestros motivaron a que el artista

“armónica” entre “dos sangres” (la española y “la aborigen”), puesto que la alianza se ve “fundida” o materializada, por decirlo de alguna manera, en el objeto del mate¹⁰³.

Debido a la relación tan estrecha entre la revista y Sabogal, creo importante enfatizar que *Amauta* fue un punto nodal que permitiría la confluencia, entrelazamiento pero a la vez también el choque fructífero de diferentes líneas de pensamiento y creación plástica que circulaban por el momento en el Perú, Latinoamérica y Europa¹⁰⁴. En palabras de David O. Wise: “Las preocupaciones de *Amauta* iban desde la educación, la religión, la evolución histórica de América Latina, a los problemas de organización laboral y la politización del obrero hasta la crítica literaria y de las artes visuales” (cit. Schwartz 1991: 330). Por ello, dentro del Perú, *Amauta* estableció, desde el principio, una diferencia radical con otras revistas ilustradas de comienzos de siglo XX (*Novedades*, *Actualidades*, *Prisma*, *Variedades* y *Mundial*), puesto que “estuvo marcad[a] prevalentemente por un racionalismo que escrutaba la realidad con nuevos ojos, con el que comulgaban muchos intelectuales del país y de Latinoamérica” (Castrillón 1997: 36). Asimismo, es importante atender a que “su estilo, como la personalidad del mismo José Carlos Mariátegui, estuvo muy lejos de la especialización académica: ‘Amauta no es un juego ni una diversión de intelectuales puros: profesa una idea histórica, confiesa con fe activa y multitudinera, obedece a un movimiento social contemporáneo’” (Mariátegui 1928 en *Amauta* N17, cit. Castrillón 1997: 36). Eso último enlaza perfectamente con los intereses de Sabogal y de Izcue de masificar los

apreciara de manera particular su potencial estético. Sabogal independizó sus diseños y los incorporó a sus xilografías” 2006: 46).

¹⁰³ Sabogal no solo publicó artículos sobre el mate burilado, sino que también se interesó por la cerámica vidriada de Puno —especialmente el torito de Pucará—, el vestido peruano y el kero (Villegas 2008: 50). A este último lo calificó como “un elemento original y propio en su forma plástica, que difería de la copa helénica” (Sabogal 1953, cit. Villegas 2008: 50).

¹⁰⁴ Además, es pertinente mencionar que uno de sus mayores logros fue lograr el amplio circuito de producción y circulación de una publicación en los años veinte y treinta en el Perú: “Pocos periódicos de vanguardia tuvieron la difusión nacional e internacional de *Amauta*. Con respecto a América Latina, fue intenso el intercambio con México y con Argentina”. Por otro lado, según un análisis emprendido por Mariátegui y Torres (2017) a partir de los talonarios de los certificados de las acciones emitidas por la Sociedad Editora “Amauta” y los Balances generales al 31 de octubre y 30 de noviembre de 1929, el tiraje fluctuaba entre los 3500 y 4000 ejemplares por número (5). Estos datos corresponden a las declaraciones hechas por el propio Mariátegui: “Su economía está calculada sobre la base de una circulación mínima de 4000 ejemplares, pues queremos mantenerla al alcance del pueblo” (1927, cit. Mariátegui y Torres, 2017: 5-6). Interesante comentar dos cosas: primero, que el tiraje era bastante elevado si consideramos las condiciones de circulación de la época y, segundo, que el interés de Mariátegui era justamente lograr una expansión del circuito de lectura y difusión que parte de Lima: tanto de las clases-socioeconómicas como, creo yo, de la expansión territorial al interior del país. El objetivo de esta revista era discutir con la mayor cantidad de gente posible y, sobre todo, con la mayor cantidad de gente diferente posible. Su tiraje fluctuaba entre 3500 a 4000 ejemplares por número, una cifra bastante alta si pensamos en las condiciones de imprenta y los pocos círculos de difusión mediática de la época.

referentes prehispánicos para que cada vez más peruanos y peruanas puedan verlos y hacerlos suyos.

Finalmente, según Herman Schwartz, uno de los mayores logros de *Amauta* fue “vincular la preocupación indigenista (expresada ya en el nombre, *Amauta*, palabra que en quechua significa ‘sabio’ o ‘consejero’) con la ideología marxista asumida, manteniendo siempre receptividad ante las cuestiones estéticas de las vanguardias peruana e internacional” (1991: 329). Podríamos concluir entonces que, a partir de los años 20, las artes visuales logran situarse en un espacio discursivo mucho más fértil que antes: ahora, conectadas con este tipo de discusiones de los más variopintos lugares y líneas de pensamiento (en ocasiones incluso antagónicas), tienen la posibilidad de enriquecerse y dispararse hacia nuevos horizontes.

Esta fue justamente la tarea que emprendió Sabogal con mayor ahínco y compromiso a lo largo de su vida, lo cual queda muy en claro si revisamos su filiación y compromiso público-gubernamental. Fue nombrado el primer director del Instituto de Arte Peruano (IAP) y, además, asumió el cargo *ad honorem* (Villegas 2008: 10)¹⁰⁵. Este organismo, creado en 1931, perteneció, en sus orígenes, al Departamento de Antropología que conformó, junto con el Departamento de Historia, el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) al que ya nos hemos referido en páginas anteriores (Villegas 2017a: 21). Según el reglamento de este museo, el Instituto debía ocuparse “del desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del Antiguo Perú, procurando la *reanudación del proceso estético nacional*” (Reglamento del MNCP, 1931: 345, cit. Villegas 2008: 39, el énfasis es mío)¹⁰⁶. Resulta interesante la palabra “reanudación” en este contexto, puesto que presupone que existió un quiebre, que en algún momento “el proceso estético nacional” se detuvo —por razones no explicitadas, pero que podríamos aventurar. Lo más probable es que se refiera a los años dominados por las dos generaciones de Académicos que explicamos en los dos acápite anteriores de este capítulo.

¹⁰⁵ De hecho, como rastreó Villegas: “Se nombró a José Sabogal como director del Instituto de Arte Peruano por resolución suprema # 569, del 30 de abril de 1931. (García, 1931 b : folio 79-80). Para que no exista una incompatibilidad de tener dos cargos al servicio del estado, las labores de Sabogal como jefe del IAP son parte de su actividad docente en la Escuela de Bellas Artes. (Rodríguez, 1931:Folio 42)” (2008: 40).

¹⁰⁶ El primer local donde se ubicó el área de exhibiciones y la imprenta, junto al Departamento de Antropología, fue el Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte de Lima (“Reglamento del museo...”, 1931: 345-346, cit. Villegas 2008: 40). Además, el Instituto debía tener un jefe y un auxiliar, mientras que el resto de su personal serían artistas designados o bien por el Ministerio de Instrucción o bajo propuesta del Director del Museo, en este caso, Sabogal (Villegas 2008: 40).

En palabras de Villegas, las funciones del IAP¹⁰⁷ eran: “estudiar *todas* las manifestaciones *estéticas* de las diversas culturas del Perú Antiguo, establecer los fundamentos de un arte *genuinamente* peruano, propiciar los esfuerzos para la conservación de las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material necesario en reproducciones plásticas y pictóricas *con fines especulativos y de difusión popular*” (cit. Villegas 2017a: 21, el énfasis es mío).¹⁰⁸ Como vemos, se trata de tareas verdaderamente ambiciosas —por no decir titánicas— que requerían un alto nivel de disciplina, un sistema refinado de catalogación y orden y, por supuesto, para ser llevadas a cabo de forma exhaustiva, un presupuesto exorbitante. Sin embargo, más allá de evaluar los resultados concretos conseguidos por el IAP, lo interesante para nosotros es reparar en que la fundación de la institución implica un cambio de paradigma discursivo con respecto a las culturas precolombinas. Las piezas prehispánicas no solamente son consideradas a partir de este momento como “arte”, sino como parte de *el* arte “genuinamente” peruano. Existe aquí una diferenciación importante y una voluntad por romper o distanciarse de un “otro arte” —no mencionado explícitamente, pero que se deja leer entre líneas—; un arte que, suponemos, no sería lo *suficientemente* peruano o que se enmascararía de nacional cuando, en realidad, por dentro cargaría con otras tradiciones exportadas del Viejo Continente.

Entonces, ¿qué tipo de arte era “genuinamente peruano” para Sabogal? A pesar de la relación tan estrecha que la crítica historiográfica asume entre Sabogal y el indigenismo¹⁰⁹, Fernando Villegas insiste en que el objetivo central de Sabogal como artista y como intelectual fue promover un “arte popular mestizo” es decir, uno que remitiera a una identidad compartida, “el resultado de la fusión de dos culturas” (2013: 76) porque “debía reunir dos elementos históricamente antagónicos” (2013: 79): lo español y lo indígena¹¹⁰. Explica Villegas con mayor

¹⁰⁷ Los objetivos del IAP fueron concretados en 4 líneas de trabajo: 1) La serie de publicaciones, 2) el desarrollo de una labor artística para la cual los demás museos debían proveer materiales a estudiar, 3) una recopilación fotográfica y dibujada de la arquitectura virreinal y 4) formar una colección de objetos de arte popular peruano (Villegas 2017a: 22-23).

¹⁰⁸ Se decretó también que “el Instituto tendría un jefe, y un auxiliar” y “su personal se completó con artistas designados por el Ministerio de Instrucción o bajo propuesta del Director del Museo” (Villegas 2008: 39).

¹⁰⁹ Por ejemplo, Natalia Majluf (1994) sostiene que Sabogal se inclina más hacia lo indígena que hacia cualquier otra identidad. Ella afirma que es posible reconocer en esta época un dualismo en la “oposición indio/sierra-criollo/costa” (1994: 623). Ante este panorama, Sabogal sería el “mejor ejemplo del dualismo”, puesto que el catálogo que diseñó para su primera exposición presentaba, de un lado, una “imagen fuerte de lo andino” y, por el otro, una tapada limeña (624). Ante esto: “en la oposición indio/criollo lo indio era símbolo de virilidad y modernidad; lo criollo, encarnado en la figura femenina, sólo signo de tradición y de pasado” (624).

¹¹⁰ Como explica Villegas (2008: 36), “es importante mencionar que el descubrimiento del arte popular se produce con el viaje de Sabogal a México en 1923, donde observó el cuidado de los mexicanos para sus artes populares. Sin embargo, en esa época Sabogal todavía no estaba interesado en este arte, que tomaba por primitivo: ‘Otro aspecto

detalle: “Después de revisar la amplia bibliografía escrita sobre el artista llegamos a concluir que existe una disociación —asumida por la mayoría de las investigaciones realizadas— al adjetivar su pintura de indigenista. El propio artista y los escritos de sus allegados más cercanos nos muestran *un imaginario de identidad inserto en un horizonte de arte peruano mucho más amplio* que el uso de un término tan restrictivo permite suponer. La propuesta del artista incorpora los conceptos de mestizaje, arte popular y costumbrismo limeño en su búsqueda de identidad” (2008: 26)¹¹¹.

Es el mismo Sabogal quien busca distanciarse de la nomenclatura indigenista que se le ha adjudicado injustamente, cuando, al fundar desde el IAP la Primera Sala de Arte Popular, declara: “Estos seis artistas nos ocupamos del arte peruano de todos los tiempos y creemos en su continuidad cultural y por ello nos llaman indigenistas” (Sabogal; 1948a, Carpeta 11, folio 50, cit. Villegas 2008: 31), pero se advierte que Sabogal no está conforme con ese rótulo encasillador¹¹². Reparar en las discusiones alrededor de las categorías “indigenista”, “peruanista”, etc., resulta, como veremos, importante al momento de acercarnos al debate generado en los años 20 y 30 alrededor del papel que debía cumplir la cerámica prehispánica en las categorías culturales y estéticas preponderantes en ese momento.

Es necesario precisar aquí que, para la mayoría de intelectuales de estas décadas, no se habían puesto sobre la mesa las discusiones que hoy conocemos como las guerras iconográficas de los siglos XVI-XVIII ni la conciencia de que la Conquista fue un evento traumático tanto a nivel sociopolítico como cultural. En estos momentos, más bien, se pensaba que entre el arte prehispánico y el colonial existía una continuidad (siguiendo, en cierto sentido, las ideas de Teófilo Castillo), y, por lo tanto, al primero se le habían simplemente “incorporado nuevos elementos” (Villegas 2017a: 22), de manera que el resultado final y actual sería una síntesis

del arte mexicano es el del arte popular. Se hacen museos de arte popular, porque el mexicano es muy artista; lo mismo sucedería con nuestro indio, si se produjera aquí un movimiento proteccionista al igual que en México. Hay protectores de este arte primitivo, verdaderamente aficionados si bien en ellos prima aún el mal gusto inherente a todo protector económico” (Sabogal, 1923, cit. Villegas 2008: 36).

¹¹¹ Argumenta Villegas: “Sabogal sí pintó indios, pero lo indígena no fue un tema exclusivo dentro de su propuesta del arte peruano. Fue el último intento de plasmar la identidad en las artes plásticas peruanas. En este derrotero Sabogal siguió el camino emprendido por el crítico y pintor Teófilo Castillo y, de alguna manera, completó el ciclo al representar al individuo” (2008: 26). Más adelante, abogará por el término “peruanista” en lugar de la nomenclatura “indigenista”, puesto que “al analizar la pintura de José Sabogal y sus discípulos se observa lenguajes plásticos distintos reunidos bajo una temática peruana” (2008: 31).

¹¹² Sin embargo, el calificativo de indigenista fue finalmente aceptado por el pintor en 1943 pero “con un sentido distinto, el de indigenistas culturales: los que buscan pintar el Perú y sus costumbres. Advertimos así cómo se construyó una historiografía de José Sabogal y su proyecto de identidad peruana que limitó su propuesta, obviando el reconocimiento de la realidad mestiza del poblador peruano” (Villegas 2008: 9).

conciliadora¹¹³. En esta línea, a pesar de que el IAP afirmaba estudiar el “arte peruano de *todos* los tiempos”, el verdadero énfasis se situó en lo que se llamó en ese momento “arte *mestizo*” y “arte *popular*”. En palabras de Villegas: “el arte mestizo nacía como propuesta real en las artes plásticas de los veintes, tanto en pintura y arquitectura, pero también como una propuesta concreta de definición de la identidad peruana. El punto de origen estuvo dado en el pasado del Perú Antiguo y se legitima en la continuidad histórica” (Villegas 2008: 36).

Aunque muchas veces estos términos se piensen como entrelazados, creo que hace falta notar que “el arte mestizo” no necesariamente tendría que equivaler de forma tan clara al “arte popular”. En el caso del momento histórico que nos ocupa, el acercamiento de Sabogal al “mate burilado de carácter mestizo ocurrió temprano, pues en 1925 inicia sus visitas a la feria de Huancayo y reconoce la calidad del trabajo en buril¹¹⁴” (Villegas 2008: 36)¹¹⁵. Pero podemos fechar incluso antes su encuentro con los mates, ya que existen unos ejemplares del matrimonio Sabogal-Wiesse de 1922, dedicados por Mariano Inés Flores. En todo caso, Sabogal quedó fascinado por este tipo de objetos y, al momento de fundar el IAP, seis años después, decidió

¹¹³ En este sentido, la primera valoración del arte popular peruano es muy diferente de la valoración del mexicano, cuyo reclamo es por sus raíces indígenas y de otras fuentes (como la china), pero que rechaza abiertamente la influencia española (Villegas 2017b: 77). Entonces, a pesar de que el interés de Sabogal por las expresiones plásticas de la población campesina comienza en la década del veinte, a partir de su viaje a México, en el cual donde conoce a Diego Rivera y José Clemente Orozco y la manera en que se inspiraban tanto en Guadalupe Posada como en el arte maya (Stastny 1979: 87), sí es importante marcar una diferencia clara entre los movimientos peruano y mexicano.

Como explica Natalia Majluf (1994), en México se llevó a cabo un movimiento similar de revaloración del indígena y sus expresiones plásticas. Sin embargo, el indio aparece representado en estas expresiones plásticas como agente de la revolución mexicana recientemente declarada (1910) y el arte se utiliza como una herramienta para incentivarlo a participar de la revolución. Esto puede verse claramente en la decisión del ministro de Educación José Vasconcelos de proporcionar espacios públicos como el Ministerio de Educación o diversas universidades para que Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco pintaran sus murales. En ellos el indígena aparece como una fuerza obrera asociada al mundo soviético. Por ello, la Revolución haría que la corriente indigenista se convirtiera en México en un proyecto de verdadera envergadura nacional.

En cambio, en el Perú, donde casi no hubo espacios públicos intervenidos por murales (salvo de “La cripta de los héroes”, uno de los pocos murales que hace Sabogal, donde no se llevó a cabo una revolución sociopolítica que remeciera por completo los cimientos de la sociedad, el arte indigenista se da “dentro de la creación de una Arcadia andina” y el interés por lo indígena encontró su lugar dentro de un universo simbólico definido por la oposición indio/sierra vs. criollo/costa.

¹¹⁴ El buril es considerado un instrumento que llegó con los plateros españoles entre los siglos XVI y XVII y que fue incorporado paulatinamente por los artistas locales. Para un estudio más detallado sobre su desarrollo y adaptación al contexto local, véase: Kelly Carpio Ochoa (2006): “El Fruto Decorado. Mates Burilados del Valle del Mantaro una aproximación a su origen”. *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII - XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma e Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 21-41. También: Sirley Ríos Acuña (2019): “El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural”. *Artesanías del Perú. Historia, tradición e innovación*. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, pp. 12-39.

¹¹⁵ Además, en 1923, dos años después de que regresó de su viaje por México, había ya empezado a escribir sobre el mate burilado.

que, de los cinco objetos de interés que “sintetizaban las características histórico-formales de un arte mestizo”, uno sería el mate burilado y otro la cerámica vidriada puneña (Villegas 2017a: 23)¹¹⁶. ¿Por qué elegir precisamente estos objetos sincréticos¹¹⁷ por sobre los demás? Según el propio Sabogal:

La nueva humanidad surgida de las dos corrientes de sangre produciendo al nuevo hombre con su sentido del medio telúrico se hace presente en plena colonia con manifestaciones artísticas que no encajan ya en los moldes hispanos o indios y, sin embargo, tienen marcado sabor de ambos. Estas *manifestaciones de arte popular* se intensifican, a medida que *se robustece el solar moderno* peruano, son más determinadas y más resueltas, logrando obras de *fuerte expresión* con el Torito de Pucará en alfarería, los mates burilados del alto y bajo mantaro. (Sabogal cit. Wiesse, cit. Villegas 2017a: 23, el énfasis es mío)

Como vemos, en este discurso se utilizan indistintamente los términos “arte popular” y “arte mestizo”, que, además, serían la única expresión legítimamente peruana, “la *nueva* humanidad surgida de las dos corrientes de sangre” (española e india) que produce un “*nuevo* hombre con su sentido del medio telúrico”; es decir, un ciudadano moderno plenamente consciente de sus raíces grandiosas, precolombinas e hispánicas a la par: un ciudadano mestizo.

Pero estas piezas no solamente se consideran como una mezcla armónica de las tradiciones anteriores, sino que, además, son llamadas “manifestaciones de arte popular” que, a la edad moderna, han logrado “robustecerse”, ser “más determinadas y más resueltas” y se han convertido en “obras de fuerte expresión”. El valor de estas piezas está, entonces, no solo en la mezcla, sino, sobre todo, en la *actualidad* de su producción, para lo cual es imperativo pensar en los productores indígenas (o criollos) contemporáneos a Sabogal y poner en valor su trabajo y sus técnicas. Por eso, el IAP tuvo como uno de sus objetivos iniciales formar una colección pública de objetos de arte popular peruano, comprando o recolectando piezas y aceptando donaciones para acrecentar aquella que se había formado ya en el Museo Antropológico (Villegas 2017a: 23).

¹¹⁶ Los demás temas de interés serían “la arquitectura virreinal, el vestido peruano, ... y el kero” (Villegas 2017a: 23). Sabogal reconoce a los queros y los mates burilados como productos de arte popular y se interesa mucho por ellos. Afirma, además, que los segundos derivan de los primeros.

¹¹⁷ A lo largo de los años veinte, Sabogal desarrollará una revalorización de los keros y mates burilados como “arte mestizo” y se dedicará a promoverlos a nivel internacional. Utilizó diseños inspirados en keros virreinales para decorar el pabellón peruano en la Exposición del Centenario de la Independencia de Bolivia (1925) y también en los frisos del pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). En otras palabras, fueron los diseños de queros coloniales, en realidad, los primeros especímenes de arte popular mostrados fuera del Perú, como representantes de su arte más “auténtico”.

Pero no fue solamente el IAP el que emprendió la tarea de colección, catalogación y registro de las piezas prehispánicas y populares. En realidad, la búsqueda de este tipo de objetos fue promovida, a la par, por los pintores Alicia Bustamante (Lima, 1907-1968)¹¹⁸ y Enrique Camino Brent (Lima, 1909 –1960). Ambos asumieron la función de coleccionistas de forma sistemática en los años 30 y viajaron por diferentes partes del Perú, acumulando piezas que consideraban valiosas, como retablos, toritos de Pucará o keros (Stastny 1979: 88). De hecho, Camino Brent estuvo muy ligado a la figura de Sabogal por un interés compartido por el toro de Pucará (Villegas 2010: 35). Después de viajar a Santiago de Pupuja (Puno) en 1937 y percatarse de las transformaciones que la industria estaba estableciendo en la producción en serie de estos objetos para la venta en la capital, Camino Brent mismo empieza a introducir la figura del toro en las Chúas vidriadas (platos de tradición virreinal) que crea en los años 40, como puede verse en el plato de la izquierda de la siguiente imagen:



Enrique Camino Brent, platos en cerámica coloreados y vidriados, ca. 1940. Fuente: Moll 1988

Además de reparar en que Camino Brent es uno de los primeros artistas urbanos limeños que trabajó obras de cerámica, creo también que el gesto de introducir la figura del torito es sugerente para nosotros, puesto que rememora un objeto que empezaba a resignificarse, tanto a nivel de producto mercantil como de tradición popular, como comentaré en breve. Además, el artista escribe sobre el torito a fines de los años cincuenta, en una conferencia en la que reflexiona sobre la tradición de la “cerámica popular en el arte peruano contemporáneo”. Según Villegas (2010), primero hace un largo recorrido por “la evolución de la cerámica universal” y pone en una misma línea la griega, egipcia, hispana y andina (en la que menciona los estilos Nazca, Moche

¹¹⁸ Desde 1937 Bustamante empezó a hacer viajes oficiales encargados por IAP (consolidación).

y Tiahuanaco). El proceso concluye con el “Toro de Pucará” como “la síntesis o la fusión de ambas tradiciones” (Villegas 2010: 36). En palabras de Camino Brent:

Llego con esto a la conclusión que los actuales artistas populares asimilan la influencia mediterránea traída por las gentes blancas y barbudas, incorporada a su viejo gran taller. Esta influencia, en algunos casos es mestiza pero es imposible encasillarlos en grupos o estilos. Harán diferentes temas y usarán materiales diferentes pero subsiste el común denominador. Un legítimo producto de esto lo admiramos en el Toro de Pucará” (Camino Brent 1958, cit. Villegas 2010: 36).

Por lo tanto, el pintor se percató de la crisis que se estaba estableciendo en la manufactura del torito e intentó “rescatarlo” de alguna manera, al traerlo a colación en sus exploraciones en cerámica. A este respecto es muy importante tener cuenta que “la progresiva aceptación de las artes populares como expresión viviente de las culturas nativas entre los artistas e intelectuales, primero y, a continuación, en el nivel oficial y gubernamental, acarreó consigo la apertura gradual de un mercado para aquellos objetos en la ciudad de Lima” (Stastny 1979: 88). Esto quiere decir que, para entender a cabalidad los cambios valorativos con respecto a los motivos y referentes prehispánicos, hace falta pensar en los movimientos económicos que estas revalorizaciones estaban generando en los productores mismos y en el mercado en que estaban insertos.

Entonces, en el momento en que Sabogal y su grupo empiezan a prestar atención a las piezas de arte popular, existía ya un cambio en su forma de producción y su consumo. Por ejemplo, en 1937, cuando Alicia Bustamante viajó a Ayacucho con el encargo oficial del IAP de adquirir piezas para mostrarlas en el extranjero, a pesar de buscarlo con mucho esfuerzo, no encontró ningún cajón San Marcos, ya que estos objetos, según José María Arguedas (1911 – 1969), se habían extinguido dadas las nuevas condiciones socioeconómicas en las que se encontraba la ciudad de Huamanga en la época (1958)¹¹⁹. Ante ello, Bustamente le encargó a

¹¹⁹ En su temprano estudio titulado “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”, publicado en la *Revista del Museo Nacional* (1958), Arguedas expone las diferentes razones que hicieron de Huamanga una de las ciudades más importantes de la Colonia y que posibilitaron la confluencia de tradiciones que desembocaron en el cajón de San Marcos. Luego, analiza cómo, a partir de las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo de nuevas redes de comercio y de producción (carreteras que impulsaron el ingreso de nuevos productos industriales) cambió por completo el panorama socio-cultural del momento y las redes tradicionales que conectaban el sistema de producción e intercambio con los ganaderos y pastores, principales consumidores de los sanmarcos. De esta manera, como consecuencia del ingreso de la modernidad, empiezan a decaer ciertas prácticas mágico-religiosas y su correspondencia con los objetos de la parafernalia ritual tradicional. Por ello, la tradición del

Joaquín López Antay la construcción de algunos retablos según el modelo antiguo. Stastny afirma que este es un claro ejemplo que permite vislumbrar cómo “la apertura y consolidación del comercio de exportación” del arte popular (aunque sea al interior del país) termina por alterar los productos artesanales (supuestamente populares): “El cajón San Marcos, objeto ritual, se convirtió en un retablo con carácter decorativo (Sabogal Wiesse, 1979: 41)¹²⁰. Se estaba produciendo lo que Néstor García Canclini ha llamado “la estrategia de descontextualización y re-significación que la cultura hegemónica cumple con las subalternas” (1979: 182).

En otras palabras, el estudio y el interés generados desde la capital por los objetos “genuinamente” mestizos y populares iba, de forma un tanto contradictoria, variando estos mismos objetos al generar una demanda exotista desde Lima:

Conociendo la inclinación de los pintores indigenistas por proyectar sobre los artistas populares sus propias ideas y aspiraciones, no sería extraño que el excesivo abigarramiento y valor descriptivo de las cajas del modelo tradicional, producidas a partir de 1943, sea una deformación cultista. ... de lo que no cabe duda es que esos objetos fueron creados, desde su resurrección reciente, como *piezas ornamentales y curiosas hechas para la ciudad, transformando su significado mágico original*. (Stastny 1979: 89-90, el énfasis es mío)

Las transformaciones de estos productos “populares” y la tensa relación que estos y, sobre todo, sus productores, entablaban con el mercado y la ciudad de Lima se irán acrecentando a medida que avanza el siglo XX y el capitalismo va expandiéndose¹²¹. Prestar atención a los cambios que se suscitaron en el cajón de San Marcos es interesante, puesto que este objeto será finalmente el protagonista del álgido debate generado por la entrega del Premio Nacional de Cultura al retablista Joaquín López Antay en 1975¹²².

cajón de San Marcos fue transformándose de tal manera que en los años treinta el objeto con el que se encontraron Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent era completamente diferente al San Marcos colonial.

¹²⁰ Para mayores referencias acerca del desarrollo de la tradición del cajón San Marcos, véase el catálogo de la exposición “El Retablo Ayacuchano. Un arte de los Andes”, organizada por el Instituto de Estudios Peruanos en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología (10 noviembre – 10 diciembre 1992).

¹²¹ Hace falta considerar, como hace Mirko Lauer en su famoso *Crítica a la artesanía*, que, a pesar de todos los esfuerzos por importar una “modernidad” a Latinoamérica (y, con ella, unas nuevas relaciones mercantiles) en muchos lugares de los Andes se mantuvieron las relaciones señoriales: terratenientes y siervos. Por eso, Lauer identifica dos sectores distinguibles: el primero, “señorial”, que corresponde a la “cultura de los terratenientes y su esfera de influencia” y el segundo, “popular”, que estaría representado por la “cultura de las comunidades campesinas y las nuevas formas culturales surgidas de su transformación” (1982: 33). “Estos dos sectores son dos subculturas dentro de una sola cultura dominada y conforman un mismo sistema de producción plástica” (1982: 33).

¹²² Sobre este tema en extremo estudiado, véanse los ensayos de Alfonso Castrillón, reunidos bajo el libro compilatorio *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* (2001). Lima: Universidad Ricardo Palma. Para un análisis

Ahora bien, regresemos al asunto de Alicia Bustamante para dar cuenta de la importancia de su participación no solo en el debate del arte popular, sino también en la conservación de muchas de estas piezas. Además de trabajar para el IAP, Bustamante tenía un proyecto adicional en movimiento: junto a su hermana Celia se encargó de mantener el espacio conocido como la “Peña Pancho Fierro”¹²³ (PPF) (1936-1967), un centro articulador de arte popular peruano durante las tres décadas que se mantuvo activo (Carpio e Yllia 2006). En el “se exhibió por primera vez la colección más completa de arte popular peruano” (Carpio e Yllia 2006: 45). Ubicado, en sus comienzos, en el Centro de Lima (Calle Zárate 434, hoy la cuadra 4 del Jirón Junín), en la PPF se reunían intelectuales, antropólogos, escritores y artistas muy variados: en los primeros años, las hermanas Bustamante, José María Arguedas, José Sabogal, Julia Codesido, Emilio Adolfo Westphalen, Teresa Carvallo, Manuel Moreno Jimeno, Moisés Sáenz, entre muchas otras personas distintas, como la del surrealista César Moro (Carpio e Yllia 2006: 46). De hecho, una de las primeras actividades de la Peña al cambiar de sede a la Plazuela San Agustín (1937) fue presentar la primera exposición individual de César Moro, lo cual desmiente la imagen según la cual en este espacio solo se discutía sobre el indigenismo y el arte popular.

Como cuenta un asistente a alguna de las sesiones, el espacio era realmente una olla de ebullición cultural: “Sabogal sentado en una de las bancas —durísimas— frente a César Moro y Emilio Westphalen. El indigenismo y el surrealismo bebiendo del filtro mágico de la Peña: un delicioso pisco de frutas, receta secreta de Alicia o Celia” (testimonio recogido por José Ricardo Respaldiza, cit. Carpio e Yllia: 2006: 48). Podríamos afirmar, entonces, que este espacio físico cumplió en los años 30 y 40 una función similar a la de la revista *Amauta* en los años 20 (en sentido figurado): ambos fueron núcleos articuladores que permitieron la confluencia de distintos puntos de vista, a veces antagónicos, pero siempre interesados en repensar la identidad nacional a partir de diferentes expresiones culturales. Aunque es complicado medir su influencia en números concretos —puesto que no mantuvieron un registro de visitantes ni tampoco un inventario completo de la colección (2006: 45)—, según Kelly Carpio y Maria Eugenia Yllia, “[l]a Peña Pancho Fierro ... se convirtió en una suerte de museo; acogió una exhibición permanente

crítico de la manera en que el debate ha sido entendido por la crítica historiográfica, véase el segundo capítulo de *Extravíos de la forma* (Mitrovic 2019b).

¹²³ El nombre del espacio se eligió en honor al pintor mulato Francisco Fierro, que, para ellos, era “uno de los paradigmas de la ideología criolla que representaba una imagen étnicamente plural y a la vez armónica, propia de un personaje que había internalizado lo popular” (Carpio e Yllia 2006: 46-7).

de objetos de arte popular que duró más de treinta años y que reunió en Lima el espíritu creativo de artistas de diversas partes del país” (2006: 60).

Ahora bien, recordemos lo que señalé al comienzo de este acápite: el interés de Sabogal por promover un “arte popular” pasaba por un estudio de la evolución histórica de la plástica en el Perú, que comenzaba con la investigación profunda de las culturas precolombinas. Por ejemplo, podemos ver que, a lo largo de los años treinta, Sabogal llevó a cabo una investigación del color en la cerámica precolombina (Villegas 2013: 79). Esta se condensa de forma muy expresiva en *Paisaje de Arte Peruano* (1947), un “cuadro alegórico” (Villegas 2013: 79) que toma algunos referentes de la cerámica puneña (los toritos de Pucará, las conopas) y ayacuchana (las iglesias) para situarlos en un solo espacio. Pero este no es un lugar concreto, sino más bien un paisaje desdibujado -y no obstante, andino (dadas las formas ondulantes), como si los músicos en el primer plano hicieran bailar las montañas, en las que están, sin embargo, firmemente situados, ahincados, elementos ineludibles del Ande. La pieza es sumamente sugerente si la consideramos como una propuesta pictórica de la síntesis que Sabogal encontró en el mate burilado muchos años atrás, en el cual pueden encontrarse “las vibraciones de la vida simple y fuerte de la cordillera. *El espíritu* del medio ha *fusionado* los caracteres diversos de *dos sangres sin complicarlas*, ha *sintetizado* el tipo. Sus expresiones artísticas tienen el *sobrio* realismo español y la *poesía* del ritmo decorativo aborigen” (1929). Estas palabras pueden adscribirse de forma muy clara al óleo que pintó casi dos décadas después.



José Sabogal, *Paisaje de Arte Peruano*, 1947. Fotografía: Fernando Villegas

En esta misma línea, durante los primeros años de funcionamiento del IAP, Sabogal orientó al Instituto a investigar principal y profundamente el arte prehispánico. Para entender a cabalidad estos estudios iniciales, es importante notar, como hace Villegas (2008: 40), que el interés por el arte precolombino se entrelazaba al de dos importantes personalidades del Museo Nacional. La primera es el ruso Eugenio Yacovleff, jefe del Área Arqueológica del Museo, que realizó avanzados estudios iconográficos para la época. Por ejemplo, “reconoció deidades como el ser mítico Orca [en la cultura Nazca], representaciones de los emblemas de guerreros asociados al halcón en el arte mochica y nazca y ... resaltó la importancia de la planta jíquima en la iconografía nazca” (Villegas 2008: 40-1). Un trabajo muy detallado es aquel que analiza las representaciones de las aves en la cerámica Nazca y Moche y en los tejidos Paracas, titulado “Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos” (1932). Como explican Helaine Silverman y Donald A. Proulx, Yacovleff fue, de hecho, uno de los pioneros en el estudio de la iconografía Nazca, pues “combinó su conocimiento científico con fuentes etnográficas y evidencia contemporánea para producir una mejor comprensión de la iconografía representada en la cerámica de Nasca” (2002: 128, la traducción es mía¹²⁴). La atención prestada a estas figuras y símbolos puede considerarse, asimismo, un desarrollo de aquella que Elena Izcue asumió como tarea (pictórico-educativa) a lo largo de su vida, como explicamos en la sección anterior de este capítulo.

La segunda personalidad del Museo Nacional que se interesaba en estos momentos por la iconografía prehispánica fue Jorge C. Muelle (1903-1974), un artista formado también en la ENBA, discípulo de Max Uhle, y cuya propuesta de investigación es más bien asociativa. Podríamos afirmar, entonces, que el Museo Nacional venía llevando a cabo un “estudio metodológico, serio y riguroso” (Villegas 2008: 41), encabezado por el director Luis E. Valcárcel (Moquegua, 1891 – Lima, 1987), que alcanzaría niveles muy fructíferos al aunarse a los intereses del IAP. Valcárcel podría ser considerado la tercera personalidad fundamental del Museo Nacional. Desde su posición directiva, impulsó la publicación de numerosos artículos en la *Revista del Museo Nacional*, que discutían la posibilidad estética de las diferentes expresiones

¹²⁴ En el original: “[Yacovleff] combined his scientific knowledge with ethnographic sources and contemporary evidence to produce a better understanding of the iconography represented on Nasca pottery” (Silverman y Proulx 2002: 128).

plásticas precolombinas, entre ellas, la cerámica¹²⁵. Además, desde los años 20, realizó él mismo profundas investigaciones socio-históricas sobre el mundo prehispánico, entre las cuales destaca "*Etnohistoria del Perú antiguo. Historia del Perú (Incas)*", publicada inicialmente en 1959.

Por otro lado, desde 1938, José Sabogal y Luis E. Valcárcel se encontraban en conversaciones para construir una nueva institución que lograra albergar todos los centros de cultura, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación (Villegas 2017a: 21-2). Ocho años después (1946) finalmente se llevó a cabo este proyecto y se fundó el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), que tomó bajo su ala al IAP y que empezó a funcionar en un edificio "neoindigenista" que recoge motivos de la cultura Tiahuanaco¹²⁶. A partir de ese momento, el Instituto recibió un mayor presupuesto, incorporó como miembros a Julia Codesino, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent y "se concentró en tres rubros de estudio: la arquitectura hispánica, los cuadernos de arte y la creación de un museo de artesanías populares" (Villegas 2017a: 23-4)¹²⁷.

¹²⁵ De hecho, el primer número de la *Revista del Museo Nacional* anuncia en el primer párrafo de su nota editorial: "Desfilan por estas páginas las imágenes extrañas de un mundo que parece de fantasía: seres mitológicos que decoran las telas, los vasos y los ceramios fúnebres, semidioses tonantes que intimidan con sus gestos felinos eternizados en la pétreo escultura, raros animales, plantas, flores sencillas, hombres" (1932: 3) y su autor declara que hace falta impulsar el trabajo arqueológico porque "la obra de reconstitución de una cultura requiere el esfuerzo combinado de ciencia y arte: especialistas en las más diversas disciplinas cooperan en el trabajo arqueológico" (1932: 5). En este primer número se presentan, por ejemplo, un estudio de los vasos de madera cusqueños y del personaje "mítico de Pucará" en obras Nazca y Paracas y un trabajo muy detallado de Eugenio Yacovleff que analiza las representaciones de las aves en la cerámica Nazca y Moche y en los tejidos Paracas: "Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos".

¹²⁶ El local elegido para erigir el MNCP fue el ex Museo Nacional de Arqueología, diseñado por el arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski (1887 – 1972) a pedido de Víctor Larco Herrera para que contenga su enorme colección prehispánica. Esta edificación —que demoró 20 años en construirse—, resulta especialmente sugerente para nuestra discusión, pues consiste en una combinación extraña de estilos arquitectónicos: por un lado, exhibe una forma simétrica de la planta, con el axis en el pórtico del ingreso, la fachada y una escalera interior bastante clásicas, pero, por el otro, se utilizan "columnas, vanos trapezoidales y figuras antropomorfas inspiradas en personajes y formas Tiahuanaco e Inca" como decoraciones (Museo Nacional de la Cultura Peruana 2013). Entre estas últimas destacan, a ambos lados de la puerta principal, dos enormes monolitos muy parecidos al de Benett; es decir, dos representaciones en piedra del Dios de las Varas proveniente de la cultura Tiahuanaco, una marca que, según Villegas, define el estilo "neoindigenista" del arquitecto polaco (Villegas 2017b: 44). El exterior parece, entonces, "una gran edificación prehispánica de piedra, aunque sea en realidad una estructura de concreto armado, revestida de piedra" (Museo Nacional de la Cultura Peruana 2013). Por lo tanto, tenemos ante nosotros un edificio que, de alguna manera, apela al mismo juego de temporalidades que hemos venido rastreando hasta el momento en la ambivalente experimentación que se hace desde las primeras décadas del siglo XX: un juego entre el referente prehispánico y la vida moderna, ya sea la industria textil explorada por Elena Izcue, el diseño gráfico ensayado por Sabogal o, como veremos, la combinación jocosa y potente de las cerámicas salazarianas.

Para un análisis más detallado de la relación entre la propuesta arquitectónica y el discurso sobre la nación peruana que esta articulaba, véase María Eugenia Yllia (2017): "Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)". *Illapa Mana Tukukuq*, (8), pp. 101 – 120.

¹²⁷ Un dato que encuentro muy interesante es que una de las primeras tareas asignadas a estos artistas fue refaccionar el local del ex Museo Nacional de Arqueología (ubicado en la Av. Alfonso Ugarte) a partir de una nueva museografía.

Encuentro que los esfuerzos de cuantificación y registro que se llevaron a cabo a través del IAP (tanto de la arquitectura virreinal como de las piezas precolombinas) y del Museo Nacional son los aportes más fundamentales a las generaciones posteriores de artistas plásticos, escritores e intelectuales preocupados por definir la identidad peruana, sobre todo si tenemos en cuenta el ambiente político turbulento de aquel entonces¹²⁸. Estas investigaciones —y las reflexiones historiográfico-artísticas que las acompañaban en diferentes medios de prensa y desde órganos estatales— van minando poco a poco el valor mercantil asignado previamente a los objetos prehispánicos —entre ellos, los que nos interesan aquí: las cerámicas.

Si antes una cerámica mochica podía haber sido admirada por Laso o Castillo por su forma (escultórica) y sus “dibujos o colores”, a partir de estos momentos y gracias al esfuerzo conjunto de todas las personalidades antes presentadas se empieza a considerar que lo más valioso de esta cerámica reside no solo en su forma escultórica ni en sus decorados, sino en su capacidad de demostrar el altísimo nivel científico y artesanal que culturas como la Mochica o la Nazca habían tenido que desarrollar para construirla. Se descubre, por decirlo de alguna manera, que los “artesanos” Mochica, Nazca o Paracas no solamente eran hábiles trabajadores manuales, sino que manejaban un complejísimo conocimiento químico de mezcla de arcilla, vaciado en moldes¹²⁹, pigmentación y cocción de las piezas. Hoy en día conocemos cada vez más de estos

Esto quiere decir que ya existía en la década del 40 la conciencia de que era necesario mostrar las piezas de arte al común general de la población y que, para ello, hacía falta prestar atención a las formas de comunicación museográficas que conectaran con todo tipo de públicos (muy variados por ese entonces).

¹²⁸ Entre estos años el Perú pasó por una serie de gobiernos militares que se aniquilaban mutuamente. Por lo general, cada gobernante asumía el cargo por un tiempo muy breve, era derrocado, y después de un golpe de Estado lograba regresar al poder solo para ser derrocado nuevamente un par de años después. Por ejemplo, Miguel Sánchez Cerro (Piura, 1889 – Lima, 1933) había ganado las elecciones el 11 de octubre de 1931, después de una agitada y reñida campaña política. Sin embargo, no terminó su mandato, puesto que fue asesinado por un militante del partido aprista, como consecuencia de las arduas medidas de persecución que emprendió en contra de este partido político. Por lo tanto, se trataba de un momento de mucha incertidumbre política y económica, en el que los sucesivos gobiernos militares parecían estar pasándose el país de posta en posta. Ante este panorama estatal, podemos considerar que la fundación de un instituto de la envergadura y seriedad del IAP, además de la construcción del MNCP fueron actos casi heroicos empujados por una personalidad muy especial (Sabogal).

¹²⁹ Como me explicó Luis Nájera en una entrevista personal (Giusti 2019), lo más interesante de considerar respecto a la cerámica prehispánica nazca es que existe evidencia empírica de que los ceramistas utilizaban moldes de colada para fabricarla. Este tipo de proceso es mucho más complejo que el molde de prensado, que resulta simplemente en construir un molde a partir de presionar un objeto contra una superficie blanda (que generalmente es de yeso) y lograr un negativo de esa imagen. Esta técnica permite producir una enorme cantidad de piezas en cerámica puesto que, a partir de un solo molde, se vacía la arcilla y se deja secar. Sin embargo, la calidad del trabajo disminuye contundentemente porque todas las piezas se parecen entre sí.

En cambio, a partir de la construcción de un molde de colada, lo que se logra son piezas únicas. Sin embargo, para producir este tipo de moldes se requiere un alto conocimiento científico-químico, puesto que se debe lograr lo que se llama una “barbotina”, que consiste en la arcilla en estado líquido más un componente fundamental: el defloculante. Este es una especie de silicato de sodio que se utiliza en cantidades mínimas (“algo así como una gota

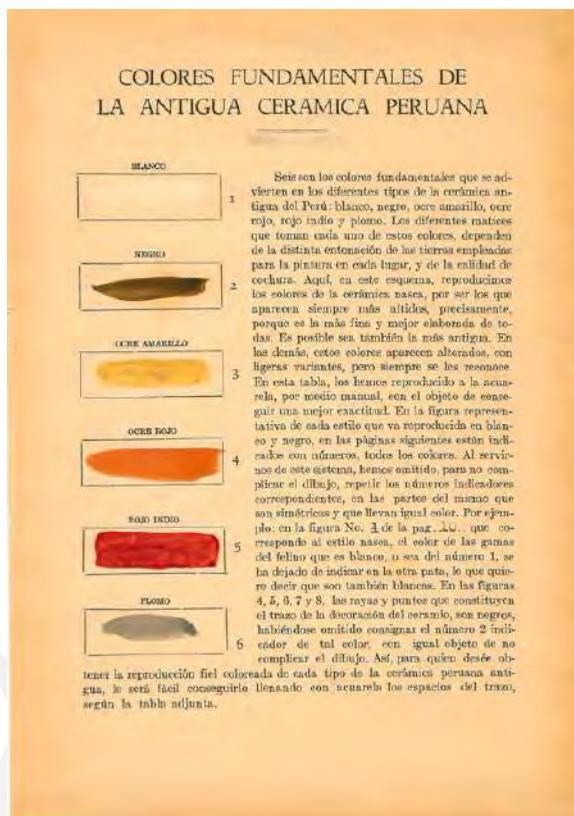
procesos, gracias a la numerosas investigaciones arqueológicas potenciadas a partir de los años 70, pero, entre años veintes y treintas, la etnografía y arqueología eran, como expusimos en el apartado anterior, aún disciplinas en proceso de constitución en el Perú. Sin embargo, son estos estudios primerizos los que permitieron, en los años 30, desempolvar lentamente las capas de arena que cubrían los objetos prehispánicos. Y reparemos en que no solo se trataba de una arena literal, sino también una figurada: estas cerámicas también habían sido cubiertas por una capa de ignorancia y prejuicio asociados a las nociones de raza arrastradas desde el siglo XIX hacia los indígenas (sucios, harapientos, lentos, bárbaros, estúpidos¹³⁰).

A este respecto, y para concluir este subcapítulo, creo que resulta crucial atender a la existencia del Área de Investigación Dibujada que formó parte desde sus comienzos al IAP y que estuvo dirigida por el pintor cajamarquino Camilo Blas (1903 –1985). Como se sabe, Blas fue discípulo y mano derecha de Sabogal¹³¹, además de uno de los miembros más famosos del movimiento indigenista. Pero una de sus facetas más fascinantes es aquella de dibujante para las instituciones gubernamentales. Nombrado, en 1931, dibujante del Departamento de Antropología del Museo Nacional, contribuyó a la revista de este museo con varias ilustraciones de piezas prehispánicas. De hecho, en ella publicó, junto con Jorge C. Muelle, el largo estudio titulado *Muestrario de Arte Peruano Precolombino* (1938), en el que logró distinguir una gama cromática extraída de la cerámica precolombina, como puede verse desde la primera página:

por cada 5 litros de barbotina”), pero logra el efecto de evitar que la arcilla vertida dentro del molde se pegue a él (“es como si la arcilla se suspendiera en el aire”, “el molde se emborracha”). Además, para el proceso de secado se necesita ser muy paciente y tener un conocimiento atento de las condiciones climáticas y del manejo de la exposición al sol, así como un cálculo temporal muy preciso que pueda garantizar el sistema de producción eficiente y rentable a largo y mediano plazo.

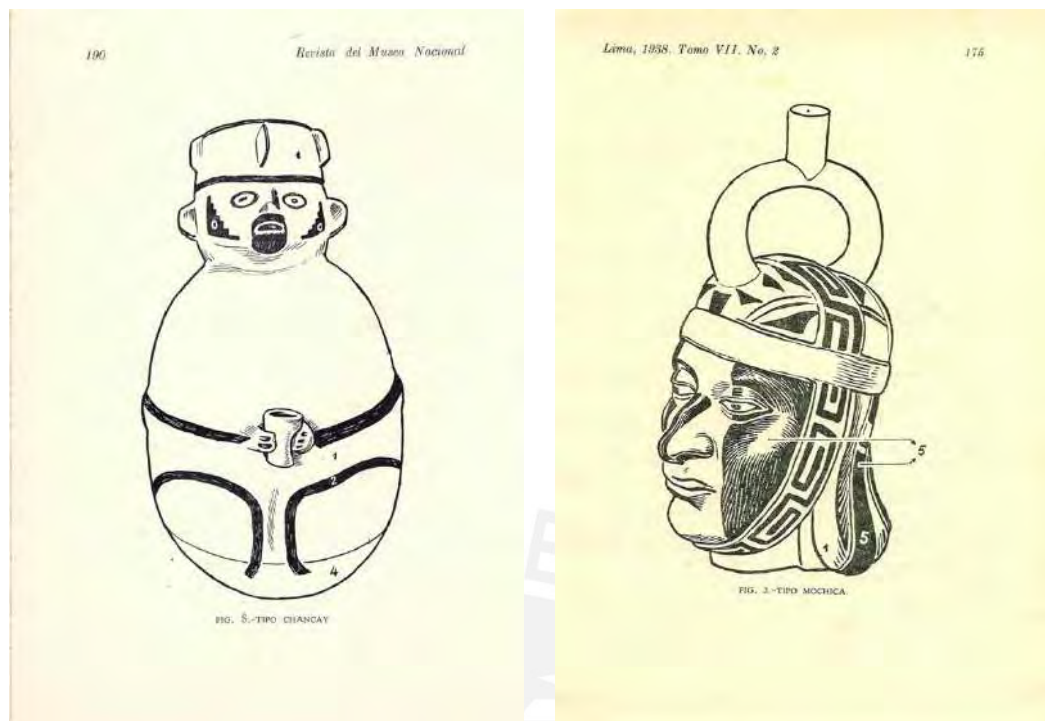
¹³⁰ Véanse, por ejemplo, los cuentos “La venganza del cóndor” (1924) de Ventura García Calderón o “Cómo habla la coca” (1920) de Enrique López Albújar. En ambos, los indígenas son retratados como figuras harapientas, lentas, tontas, misteriosas, ajenas, ominosas y llenas de ira hacia sus patrones blancos o criollos. Para un análisis minucioso de los complejos —y a veces contradictorios— discursos sobre la representación del indígena en el canon de la narrativa indigenista peruana (Ventura García Calderón, José María Arguedas, Ciro Alegría y Carlos Eduardo Zavaleta), véase: Juan Carlos Ubilluz (2017): *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

¹³¹ Alfonso Sánchez Urteaga, más conocido bajo su pseudónimo Camilo Blas, había conseguido el puesto de dirección del Área de Investigación Dibujada del IAP a través de un concurso público en el año 1931, pocos meses después de la fundación del Instituto (Villegas 2008: 40).



Camilo Blas y Jorge C. Muelle, “Colores fundamentales de la Antigua cerámica Peruana”, *Mostrario de Arte Peruano Precolombino*, 1938. Fotografía propia.

El estudio se abre con el reconocimiento de los colores que se muestran en la cerámica Nazca (que “aparecen siempre más nítidos, precisamente, porque es la más fina y mejor elaborada de todas”[Muelle y Blas 1988: 166]) y que han sido reproducidos a mano con acuarela por Blas. Luego, a lo largo del texto, aparecen una serie de dibujos en blanco y negro de cerámicas de diferentes culturas (algunas reconocidas arqueológicamente y otras que se nombran aún como “tipo andino del sur” o “tipo andino del centro”) y a las que se han colocado los números correspondientes a los colores Nazca para que el lector pueda, si lo desea, “llena[r] con acuarela los espacios del trazo, según la tabla adjunta” (Muelle y Blas 1938: 166). Curiosamente, si lo pensamos por un momento, es posible establecer una conexión con los ejercicios del *Arte Peruano en la escuela* que Izcue había desarrollado un par de décadas atrás, solo que en este caso la actividad está dirigida a un público adulto. Ambos textos, no obstante, coinciden en la posibilidad de acercar al ciudadano o ciudadana a un pasado al que pertenece mediante el ejercicio manual de coloreado.



Camilo Blas, “Tipo Chancay” (izq) y “Tipo Mochica” (der), ilustraciones para *Muestrario de Arte Peruano Precolombino*, 1938.

Ahora bien, en la investigación de Blas y Muelle, encontramos un intento muy claro por distinguir de la forma más precisa posible los tipos de cerámica del Antiguo Perú. Se presentan, además de los dibujos, una serie de clasificaciones por “composición química”, “textura”, “confección”, “forma”, “tamaño”, “decoración” y “cochura” (Muelle y Blas 1938: 168), que convierten al texto en uno de mayor complejidad y especialización técnica que, naturalmente, el propuesto por Izcue para los niños. Los intentos por descomponer con el mayor detalle el estudio del tipo de objeto de la cerámica parten de una intuición fundamental, expresada claramente por Valcárcel en la “advertencia” al muestrario (una especie de prólogo):

La cerámica que examinamos no tenía la finalidad utilitaria con que hoy la distinguimos: toda procede de las tumbas, formaba parte del ajuar funerario, *le servía al muerto en su viaje y residencia del más allá*, estaba decorada con figuras o simples líneas no con el ánimo ligero de hermosearlas. *Todo lo representado tenía un sentido simbólico, era un lenguaje, nó (sic) un simple y superficial adorno.* (1938: 164, el énfasis es mío)

El reconocimiento explícito de que estas piezas no eran meramente utilitarias, sino que cumplían una función fundamental en el paso del difunto hacia su “residencia del más allá” porque le “servían en su viaje” es crucial. Para Valcárcel, dados los descubrimientos

arqueológicos que han permitido situar estas piezas en su contexto original (las tumbas), se vuelve ineludible reinterpretarlas: ahora es necesario prestar atención a lo que en las cerámicas se “representaba” y entender que no estamos ante “simples y superficiales adornos”, sino que cada objeto encerraba, por decirlo así, algún tipo de “lenguaje”. Por lo tanto, me parece que en estas palabras se está reconociendo ya que estos objetos son portadores de “sentido simbólico” y que, estudiarlos, puede darnos una idea del tipo de cosmovisiones que se desplegaban en el Antiguo Perú. Este, en definitiva, es un salto fundamental en la valorización de las piezas cerámicas. Ya no se las toma como objetos “antiguos”, “estéticos” o “artísticos”, sino que se determina que en ellos existe una forma de codificación que sirvió de medio comunicativo para civilizaciones ágrafas. Por ello, Valcárcel continúa exortando al lector a tomar una posición particular hacia estas piezas:

Nuestra actitud espiritual debe conformarse a la íntima naturaleza del arte peruano precolombino, acercándonos a él, nó (sic) frívolamente, nó con el menudo interés de tomar de él, irreverentes e incomprensivos, lo que nos guste o lo que puede ser reputado como ‘original’ o como ‘exótico’, para incorporarlo, con ligereza y desaprensión ... a la decoración ‘nacionalista’, nó. Estudiémoslo primero. Sepamos bien cómo es y qué significó para nuestros viejos antepasados. Solo así podrá revivir, renacer, porque imitándolo, sin discernimiento, sin honda comprensión, lo habremos muerto segunda vez. (Valcárcel 1938: 165)

Encuentro crucial que se establezca, a partir de este momento, que, sin un estudio de estas piezas, lo único que se está haciendo al considerarlas “originales” o “decorativas” para nuestra identidad nacional es *asesinarlas* nuevamente y, con ellas, a las culturas de las que formaron parte. Volveremos a este tema más adelante, en el segundo capítulo, cuando nos acerquemos a la manera en que Juan Javier Salazar reclama reconsiderar las culturas que se piensan “muertas” en nuestro presente.

Entonces, repararemos en que no solo fue necesario registrar y catalogar los objetos prehispánicos mediante estudios arqueológicos para ponerlos en valor, sino que el hecho de realizar estudios de dibujo en torno a ellos permitió ir más allá del ejercicio cuantitativo e imaginar la posibilidad de encontrar, en estas piezas, algo más que un objeto utilitario: ir ahondando poco a poco en la intuición de Castillo e Izcue de que estas son piezas iconográficas por descifrar. Para ello, no solo hace falta excavarlas, catalogarlas y cuidarlas (pasos cruciales e inmediatos sin los cuales todo lo demás resultaría una fútil tarea), sino aprender (¿o inventar?) un lenguaje o codificación que permita descifrar los secretos que esconden. Este último, creo, se

perfecciona solamente a través del reiterativo copiado de los objetos y su simbología. Por ello, el dedicado ejercicio de copiado, dibujado y acuarelado que emprendieron los artistas asociados al IAP como Camilo Blas permite curvar o desviar la delgada línea que distinguía sus obras de las producciones plásticas academicistas.

En resumidas cuentas, las discusiones desarrolladas a lo largo de los años 20, 30 y 40 tanto en la ENBA, el IAP, el MNCP, como en la Peña Pancho Fierro (PPF) y en la revista *Amauta*, permitieron repensar el papel de la cerámica prehispánica y tradicional dentro del arte peruano y el peso que se le daba para la definición de nuestra nacionalidad. En ese sentido, me parece que resulta sugestivo imaginar a la figura de José Sabogal como un engranaje que posibilitó un cambio de rumbo importante en la valorización de la cerámica; un cambio a partir de su registro, cuantificación y puesta en valor a través del dibujo y la acuarela. Solamente gracias a este arduo trabajo llevado a cabo desde estas cinco instancias concatenadas (ENBA, el IAP, el MNCP, la PPF y *Amauta*) es que la generación del 60 podrá remitirse a los mitos prehispánicos para redefinir la “pintura moderna peruana”. Por ello, a pesar de que los miembros del IAC a veces sean reacios a reconocerlo, sin la enorme tarea orquestada por Sabogal, no hubiera sido posible el salto hacia “un arte contemporáneo peruano”. En otras palabras, y como veremos en el siguiente apartado, aunque Szyszlo se declare a sí mismo “el primer pintor del Perú”, nunca hubiera alcanzado la fama y el reconocimiento que tuvo si no hubiera sido por la labor de Sabogal, Luis E. Valcárcel, Camilo Blas y Jorje C. Muelle.

1.5. “Pintar indios es una actitud de turista”:

Szyszlo, su ancestralismo y su ficción de lo nacional

Quizá la frase más famosa de Fernando de Szyszlo (Lima, 1925-2017) sea aquella que enunció ante un diario limeño a comienzos de los años cincuenta: “No hay pintores en el Perú”, que continúa, además, afirmando: “Más aún: aparte del mexicano Tamayo, yo no creo que en América haya un solo pintor” (Anónimo 1951). Las razones que esgrime Szyszlo para explicar

tal declaración parten de una crítica muy ardua que le hace al indigenismo¹³², en un momento en que este era uno de los modos de representación más hegemónicos de la plástica peruana. A pesar de ello, este género había entrado en declive desde los años 30, como resultado de un estancamiento: “la crítica al indigenismo (que culminaría en el Perú entre 1925 y 1930) surge cuando éste pasa a ser la doctrina del arte oficial, entumeciéndose y agotándose en una repetición de fórmulas estereotipadas. La acusación de esta posición crítica en contra de la doctrina que sostenían los indigenistas con un fervor incluso totalitario se resume en varios puntos: folclorismo, exotismo, chauvinismo y dogmatismo” (Rith-Magni 2013: 77). Esa es justamente la línea argumentativa de Szyszlo en la entrevista a la que aludí hace un momento:

No se puede buscar una solución para la pintura peruana que no sea, a la vez, una solución para la pintura universal. La pintura llamada social es un intento sin ninguna base porque me parece que el problema debe ser enfocado desde un punto de vista sincero. Haciendo afiches que representan al indio y sus costumbres no se hace pintura o arte peruanos. El verdadero peruanismo no está en la representación exterior de la pintura sino en el interior. Pintar indios es una actitud de turista, puesto que un indio no puede encontrarse pintoresco a sí mismo. La expresión sincera de un peruano es una expresión peruana. Y al arte únicamente le interesa eso. (Anónimo 1951, el énfasis es mío)¹³³

En estas palabras (un tanto radicales) notamos una clara búsqueda por una “representación interior de la pintura” que se conecte con la “pintura universal” (en oposición a una “pintura social”), que solo podrá ser alcanzada mediante la “expresión sincera” (palabra que, además, se repite). En vista de que al arte “únicamente” le interesa este tipo de expresión, se deduce que solo esta sería la pintura “verdadera”, por decirlo de alguna manera, y Szyszlo el único peruano moderno (“universal”) llamado a representarla. De hecho, más adelante, afirma que considera moderna su pintura porque “a mí no me interesa crear objetos estéticos. En lo más profundo de nosotros está lo más individual y eso es, precisamente, lo más universal” (Anónimo 1951, el énfasis es mío).

¹³² Según Isabel Ruth-Magni, el indigenismo latinoamericano se puede definir como aquella “posición ideológica de un movimiento político-cultural que deseaba promover lo ‘indio’” y cuyos “representantes estaban convencidos de la relevancia básica que antes cumplía el componente cultural de lo indígena y autóctono para el desarrollo de las sociedades latinoamericanas” (2011: 76).

¹³³ Esta crítica, en realidad, no era tan innovadora para la época. Con palabras similares la había formulado César Moro en las publicaciones que hiciera en la revista surrealista que dirigió junto con Emilio Adolfo Westphalen en los años treinta: *El Uso de la Palabra*.

Esta búsqueda de “lo universal” en lo “profundo e individual” fue emprendida por Szyszlo en los mitos y figuras de la tradición prehispánica, como por varios otros artistas de su generación¹³⁴. Como explica Rebaza Soralez, muchos críticos de Szyszlo¹³⁵ hoy en día

coinciden en repetir variantes de lo que es una opinión estandarizada: la plástica de Szyszlo responde, yendo más allá de los alcances de las estéticas figurativas nativistas o indigenistas, a conflictos en torno a las identidades individual y nacional, conciliando tradiciones americanas precolombinas y europeas modernas mediante la creación abstracta o neofigurativa de atmósferas ceremoniales y el uso de texturas que remiten a técnicas textiles y antiguos matices de la imaginería andina. (Rebaza Soralez: 153)

Esta opinión se establece de forma clara entre los sesenta y los setenta (en la década anterior se había vinculado a Szyszlo, más bien, al surrealismo). Pero en los años 50 aún no era tan evidente la relación entre ambos para el público común, salvo para algunas personas cercanas a Szyszlo con quienes él discutía sobre estos temas (Rebaza Soralez 2000: 157). Por eso, hace falta notar que el trabajo plástico abstracto de Szyszlo fue nutriéndose poco a poco de su interés por el arte precolombino y que el hecho de que nosotros hoy en día hagamos una relación tan directa entre ambos se debe, en buena cuenta, a los propios esfuerzos del artista por afirmarlo en sus declaraciones¹³⁶, sus escritos (Rebaza Soralez 2000: 156-159) y en los títulos de sus obras.

¹³⁴ Como explicamos en la introducción, hemos elegido concentrarnos en la figura de Fernando de Szyszlo por una declaración explícita de Juan Javier Salazar, quien, afirma en una entrevista “Una de las cosas que siempre voy a tratar de hacer es ser anti Szyszlo en mi manera de actuar” (Hare: 2015). Para entender a qué se refiere nos detenemos aquí a analizar el trabajo y el discurso de Szyszlo, que comenzó a hacerse relevante entre los años 50 y 60 en el Perú (y en el mundo). Sin embargo, también es importante mencionar que en la búsqueda de una “verdadera pintura peruana” en relación con los elementos precolombinos se trataba, en realidad, de un esfuerzo generacional llevado a cabo también por Emilio Vázquez o Jorge Eduardo Eielson, —entre otros—. Este último reconoce en la pintura de Szyszlo “la única que podrá aspirar algún día, con todo derecho, a los ilustres y promisorios títulos del Perú remoto y futuro” (1955, cit. Rebaza Soralez 2000: 158). Para un análisis más detallado de la relación entre Eielson y sus fuentes precolombinas véase Carlos Castro (2019): “El nacimiento de la memoria cultural peruana en la obra visual de Jorge Eielson”. *Revista Kaypunku*, Vol 4 (1), pp. 275-310.

También varios escritores buscaban una línea similar, como Emilio Adolfo Westphalen o Sebastián Salazar Bondy. De hecho, Salazar Bondy fue, al comienzo, uno de los arduos defensores y comentaristas de la obra de Szyszlo: “Hay una especie de sugestión sideral, cósmica, que no escapa al ojo de quien llega a esta pintura sin los menudos prejuicios de la mayoría ... la realidad se ha reconstruido en una suerte de visión misteriosa, poética (Salazar Bondy 1952, cit. Rebaza Soralez 154). Sin embargo, más adelante se desmarcaría de este tipo de ideas a raíz de la polémica desatada entre él y el arquitecto Luis Miró Quesada Garland. Para un análisis más detallado de esta discusión, véase: Carlos Dancourt (1998): “La polémica del arte abstracto en el Perú: el proceso de asimilación de la modernidad”. *América. Cahiers du CRICCAL*, N°21. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine, pp. 163-171.

¹³⁵ Rebaza Soralez menciona específicamente a Carlos Silva, Edward Lucie-Smith y Dore Ashton.

¹³⁶ Por ejemplo, aquella que hizo en 1955, cuando explicó que al visitar Machu Picchu “le impresionó el color morado de la tierra, que se transmitía a las viviendas de la zona. Tiempo después, una de sus composiciones

De hecho, a partir de la década del 60, Szyszlo empieza a colocarle títulos muy específicos a algunos de sus lienzos que claramente reorientan la lectura de estos; por ejemplo, al ponerle, en 1960, “Cajamarca” a una serie de pinturas que había hecho en la década anterior, cambia el sentido abstracto y no situado que estas podrían tener para hacer una clara alusión al episodio de violencia traumática que representó el encuentro entre el cura Valverde y Atahualpa, que no tendría por qué haberse evocado antes del paratexto¹³⁷. Sin embargo, una vez que conocemos el nuevo título, los colores rojizos de la pieza y las líneas rectas diagonales y verticales adquieren un tono dramático y violento¹³⁸.



Fernando de Szyszlo, *Cajamarca*, 1960 [1952],
óleo sobre lienzo. Fuente: Rebaza Soraluz

evolucionó, inconscientemente, hasta encontrar ese tono morado con que con anterioridad le había conmovido” (“La pintura abstracta”, cit. Rebaza Soraluz 2000: 156).

¹³⁷ Antonio Cornejo Polar propone, en *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas* (1994), que el (des)encuentro en Cajamarca entre el cura Valverde y Atahualpa, en el cual el primero le ofrece al segundo una Biblia para que “escuche” la voz de Dios y este último termina por arrojarla al suelo, inaugura una “heterogeneidad socio-cultural” que será decisiva para comprender las relaciones que luego se establecerán entre españoles e “indios”. Es decir, que, a partir del gesto simbólico de ofrecer un objeto sagrado que es lanzado a la tierra por la imposibilidad de “escucharlo”, se desencadenará una serie de engranajes de desencuentro y confrontación entre ambos grupos de personas —y tradiciones histórico-culturales.

¹³⁸ En palabras de Rebaza Soraluz: “El propio Szyszlo produce claves conceptuales para que un contexto cultural no familiarizado con el arte abstracto interprete su obra, subrayando sobre todo asociaciones ‘andinas’. Así, lo ya identificado como poético no figurativo se ha de interpretar como misterio cultural, las tonalidades de claroscuros y veladuras como espacio cromático cósmico-telúrico original y la escritura que se les asocie como narrativa dramática de aquella escenografía” (2000: 160).

Es importante, por ello, como propone Rebaza Soracruz, prestar atención al peso que le da Szyszlo a la escritura en estas obras, ya que “el título de *Cajamarca*, especialmente escogido en unos años ávidos de ‘peruanidad’, no sólo puede —en palabras de Szyszlo— ‘influir’, ‘dar pautas’ u ‘orientar’ al público hacia el mundo prehispánico y hacia el espacio y los eventos de su encuentro con Europa, sino que traslada a la composición pictórica e inclusive le ‘superpone’, por contigüidad y analogía, estructuras imaginarias textuales de una gran cantidad de complejos discursos culturales e históricos” (2000: 161). Vemos, entonces, que, al colocar estos títulos, Szyszlo sitúa sus cuadros dentro de un campo discursivo específico del que será difícil desprenderse al momento de volver a mirar la pieza misma.

La estrategia se volverá cada vez más incisiva. como en la serie *Apu Inka Atavallpaman* (*Elegía a la muerte del Inca Atahuallpa*) (1963), cuyo título en realidad es tomado de una composición anónima quechua traducida por José María Arguedas. Cada uno de los trece cuadros lleva por título el nombre de un verso del poema.



Fernando de Szyszlo. *Mi corazón presentía*, óleo sobre lienzo, de la serie *Apu Inka Atavallpaman*, 1963.

En *Mi corazón presentía* notamos una exploración más concentrada de los tonos rojizos y negros que, al leerse a partir del título sugieren una escena de pesadumbre y sufrimiento.

Entonces, aquí “[l]a narrativa dramática que Szyszlo propone ... para su escenografía abstracta es tomada de un producto acabado: la recientemente descubierta versión de la invasión europea desde el punto de vista de los vencidos y su expresión literaria en el drama de la ejecución del Inca entendido como el fin de un orden cósmico” (Rebaza Soralez 2000: 162). Al colocar estos títulos, pareciera que Szyszlo pretende redimir, de alguna manera, la versión o visión de los vencidos. Sin embargo, no nos dejemos seducir tan rápidamente por estas palabras.

Mirko Lauer ha llamado “teoría de las raíces nacionales” a la poética que Szyszlo —y otros— va desarrollando a lo largo de los años 60: aquel momento en el que “el no figurativismo local empieza a avanzar hacia la creación de un sistema de símbolos gráficos destinados a transmitir ‘esencias’ culturales. ... Así el expresionismo, que en otros lugares ha tendido a ser una búsqueda de la expresión de una interioridad personal, entre nosotros aspira a expresar una interioridad cultural, una ‘peruanidad’” (2007 [1976]: 182)¹³⁹. Se trata, entonces, de un momento en que se apuesta por la pintura abstracta y, a la vez, anclada en referentes “esenciales” de nuestra peruanidad; es decir, las “raíces”¹⁴⁰ previas a la constitución de la República. Así lo enuncia el mismo Szyszlo en el diario *La Prensa*: “Considero que los *verdaderos* pintores, los *verdaderos* artistas plásticos, han existido en la época Pre-Colombina y aún en la Colonia” (Anónimo 1951, el énfasis es mío).

La retórica de Szyszlo alude constantemente a los “verdaderos” o “sinceros” artistas y deja entrever un reclamo de falsedad adjudicado a las otras expresiones plásticas (entiéndase: indigenismo, la “actitud de turista”). Sin embargo, no parece ser consciente de sus propias veladuras e intereses. Es necesario detenerse aquí para reparar en que la búsqueda de Szyszlo no puede entenderse fuera de su contexto sociopolítico. Como anota Mitrovic (2019), fue justamente Szyszlo “quien formalizó el desarrollo de la TRN [Teoría de las raíces nacionales] con una obra estructurada a partir de un repertorio de símbolos prehispánicos que, bajo su

¹³⁹ Lauer también la define como “la tácita formulación práctica de una teoría de inserción del arte en la realidad de la dominación cultural del país” (2007 [1976]: 182).

¹⁴⁰ Otra forma de entender este fenómeno es a través del análisis de Rith-Magni del proyecto artístico de Fernando de Szyszlo que lo define como un “ancestralista” —término originalmente concebido por la crítica argentina Marta Traba—, es decir, como un artista preocupado por contemporaneizar las figuras prehispánicas al representarlas mediante los códigos del arte contemporáneo internacional de los años 50. Los ancestralistas “demostraron que sería un considerable malentendido valorar de manera negativa el tradicionalismo asociándolo al conservadurismo, a la nostalgia por el pasado o a la parálisis. Ser consciente de la propia tradición no colisiona para nada con el dinamismo de la cultura. Porque lo que se convierte en tradición no es el pasado sino las miradas sobre él. El ancestralismo lo muestra con claridad: sin la reflexión crítica, sin la confrontación del pasado, no existen las bases para proyectar el futuro. Es ahí en donde radica su actualidad” (2011: 99).

pinxel, encontraron su universo ideológico en la integración nacional y el reformismo, banderas del Movimiento Social Progresista, la Democracia Cristiana y Acción popular” (36). En otras palabras, la plástica de Szyszlo sirvió de contraparte y herramienta cultural de las propuestas belaúndistas que trataron de encontrar en el “Perú profundo” una “suerte de secreto cultural” que pueda permitir la construcción de una “modernidad con identidad nacional” anclada en el desarrollismo (Mitrovic 2019: 37). Lo que hacen, finalmente, “las más altas esferas de nuestra plástica” -entre las cuales se encuentra, abanderado, Fernando de Szyszlo- es consolidar “la TRN como ejemplo perfecto de la operatividad ideológica del arte, al brindar un lenguaje simbólico al proyecto reformista¹⁴¹” (Mitrovic 2019: 37).

Entonces, lo que se ha visto muchas veces como una “síntesis conciliadora” de tradiciones opuestas (lo local vs. lo global, el pasado vs el presente, etc.) no lo es tanto si uno considera la correlación entre los artistas y los intereses de los grupos de poder político. Como explica Rebaza Soralez, “Szyszlo no solo produce formas, sino que también entrena a su público en la recepción y entendimiento crítico del arte moderno; esto le permitirá ser ‘comprendido’, y también que una clase media extendiera su ‘colonización’ de lo irracional andino que incluiría masivos movimientos de población” (2016: 24). Esto último queda muy en claro cuando, en la entrevista mencionada a inicios de este subcapítulo, se le pregunta a Szyszlo, “¿Cree usted que su pintura pueda ser apreciada por todos?” y el responde con un contundente “No”. Y luego detalla: “No lo permite el estado de vida del hombre del siglo 20. El hombre actual ha perdido sus misterios, no cree en nada, es un ser completamente autómatas. En general, hacia el arte moderno hay una terrible falta de buena voluntad” (Anónimo 1951). El proyecto incluye, entonces, un entrenamiento de la mirada del espectador, para que este deje de ser “completamente autómatas” y recuerde sus “misterios perdidos”.

Sin embargo, la nota periodística que he venido comentando se da a raíz de una exposición que Szyszlo hiciera en la Asociación de Arquitectos y resulta curioso que el comentarista añada al final del texto que lo que se exhibe es “una serie de cuadros de pintura *extraña* hecha por él”. Esto nos permite confirmar la poca relación que el entrevistador tiene con estas piezas, incluso después de haber conversado con el artista. Finalmente, lo que Szyszlo está proponiendo es solamente una “ficción de lo nacional” (Buntinx citado en Mitrovic 2019b: 38),

¹⁴¹ Recordemos que este fue un momento de radicalidad del movimiento campesino y las guerrillas, contra las cuales el gobierno belaúndista quería afirmarse como alternativa segura (Mitrovic 2019: 37).

pues su apelación a los símbolos comunes prehispánicos, en realidad, pasa por alto las relaciones materiales de los sujetos en el presente; Szyszlo nunca las figura en sus piezas y, por lo tanto, estas relaciones quedan excluidas de antemano de la representación.

Vale la pena hacer una última comparación para entender por qué el discurso de Szyszlo no llega a convencer como contemporaneizador de cierta tradición prehispánica. Mitrovic compara la figura del artista con la de José María Arguedas —de quien, recordemos, Szyszlo había utilizado la traducción de un poema quechua—: “Mientras que para Szyszlo la cuestión de lo nacional se resuelve por la recuperación e interiorización de lo arcaico, Arguedas abogaba por una cultura indoamericana que mirara al futuro a partir de su actualidad, es decir, de su existencia concreta en el presente” (Mitrovic 2019b: 40). Como sabemos, Arguedas, tanto en su literatura como en su ejercicio etnográfico en diferentes partes del Perú, se preocupó siempre por mantener ciertas tradiciones del arte popular, pero nunca las desligó de sus agentes ni tampoco renunció a “una utopía basada en la actualidad de las comunidades andinas y la experiencia urbana del mestizaje” (Mitrovic 2019b: 40), lo cual puede leerse de forma muy clara en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971)¹⁴². Esta preocupación por contemporaneizar los referentes precolombinos y situarlos históricamente con relación a sus agentes concretos (muchas veces migrantes) será asumida también por Juan Javier Salazar en su producción en cerámica, como veremos breves momentos¹⁴³.

Por otro lado, es importante entender también, como explica Miguel López, que los años sesenta “se caracterizaron por una singular efervescencia artística y explosión cultural que fue de la mano de una expansión acelerada de la industria” (2013: 18). De hecho, estos años significaron “el momento de consolidación —aun cuando efímera— de un proyecto panamericano de desarrollo, base ideológica de un sector importante de la burguesía industrial” (López 2013: 18). Hay que tener en cuenta que es una etapa en la que la rápida industrialización y apertura del mercado hacia el extranjero —que se venía perfilando desde la década anterior en varios países latinoamericanos (como México o Brasil)— se asentó con fuerza en el Perú durante los 60. Todo

¹⁴² En ella, Arguedas entremezcla sus diarios personales, algunas cartas y una historia situada en la ciudad de Chimbote en los años 60, cuando la industria de harina de pescado se había desarrollado de forma exponencial y la urbe se transformaba radicalmente, recibiendo nuevos agentes migrantes que tenían que negociar con el sistema explotador de las fábricas. La novela es sumamente experimental y, a pesar de no haber sido publicada en vida del autor, ha sido reconocida como uno de sus textos más interesantes por la exploración del universo migrante emergente y su relación con la propia vida de Arguedas y su incapacidad/frustración/lucha por entenderlo.

¹⁴³ Además, Salazar apela a Arguedas en algunas de sus piezas, como el famoso grabado *Algo va' pasar*, que analizaremos en detalle en la página 111.

esto tuvo como consecuencias, por supuesto, “una transformación vertiginosa en los modos de producir y consumir arte en Lima y en otras capitales de la región” (López 2013: 18). Por ello, se crearon nuevas iniciativas culturales ligadas a la privatización del mercado del arte y es “[g]racias a estas nuevas plataformas, [que] el arte local alcanzó inusitados niveles de visibilidad que hicieron pensar, en algunos círculos ilustrados, que se trataba del esperado momento para ubicar al país —a cierta idea de país— en los principales escenarios del continente, y acaso del mundo” (López 2013: 18).

Ahora bien, la privatización del campo artístico tuvo una orientación determinada: se empezó a seguir el modelo norteamericano de adquisición de colecciones, dado el interés que este país mostró por comprar piezas latinoamericanas gracias, en parte, a la fuerza económica que adquirió durante la Guerra Fría. En vista del desastre de la Segunda Guerra Mundial, hacía falta buscar nuevos referentes que apelaran a imaginarios compartidos —y ellos se buscaron, en buena cuenta, en las producciones culturales latinoamericanas. Por eso, dentro de estos propios países se dio paso a “una larga y compleja operación curatorial dirigida a presentar al mundo aquello que debía ser el ‘arte latinoamericano’ con el fin de asegurar su supuesto correcto ingreso en el circuito internacional en las siguientes décadas” (López 2013: 18)¹⁴⁴.

Nótese que aquí lo que está en juego es una representación ya no solamente de las naciones individuales, sino más bien de la comunidad compartida de un continente, y, sobre todo, que esta se construye mirando hacia un “afuera” (ya no tan europeo como más estadounidense) hacia el cual se desea ingresar para ser aceptado como un “arte moderno global” (que apelara al “ser humano global” y no se perdiera en localismos indigenistas o muralistas). De hecho, es importante notar que las políticas culturales norteamericanas mostraban un interés muy claro por construir “un pasado común sin conflictos para toda América” dado el avance del

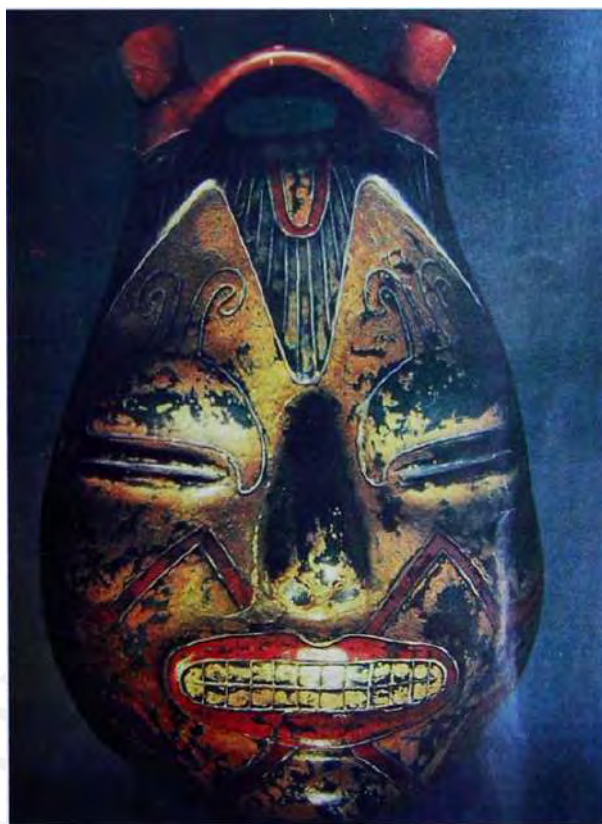
¹⁴⁴ Además, “esta tarea de promoción estadounidense del nuevo arte latinoamericano fue el reverso perfecto de las misiones diplomáticas que veían en la cultura la mejor manera de afianzar el nuevo orden económico occidental pro-capitalista durante los inicios de la Guerra Fría” (López 2013: 18).

comunismo en Cuba¹⁴⁵ y la desestabilización que este podía causar en su proyecto político capitalista¹⁴⁶.

Al respecto, es sumamente sugerente traer a colación una anécdota que relata Ramón Mujica ocurrida en 1954, cuando se descubrió que “uno de los ceramios estrella seleccionado por [el Museo de Arte Moderno de Nueva York] y publicado por la revista *Life*, como máximo símbolo de la estética del hombre Paracas cavernas de hace dos mil años de antigüedad era, en realidad, una obra fabricada en 1932 por un artista plástico del Perú contemporáneo: Sérvulo Gutiérrez” (Mujica 2017: 17). Este último se percató del asunto al ver una foto de su propia obra publicada en una nota titulada “Tesoro de Arte Andino” en la revista americana. En ella se mostraban 400 objetos que provenían de diferentes “viejas civilizaciones” —pero exhibidos todos en museos norteamericanos—, y se encontraban, en realidad, no una sino *tres* cerámicas producidas por Gutiérrez (1914-1961) en su juventud, cuando había trabajado en la restauración de cerámica precolombina (Mujica 2017: 17).

¹⁴⁵ Para un análisis del panorama de la historiografía del arte latinoamericano a mediados de los noventa, que analice el papel del crítico cubano José Gómez Sicre en los años sesenta, véase Andrea Giunta (1996): “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano”. En esta ponencia presentada en el Seminario Internacional de Estudios de Arte Latinoamericano en Oaxaca (México), Giunta distingue dos momentos muy claros en que la historia del arte latinoamericano ha dado giros importantes y se dedica a explicar estas consecuencias. El primero, en los años sesenta, que “aparecen fuertemente marcados por el contexto de la Alianza para el Progreso y por la necesidad norteamericana de embarcarse en una iniciativa cultural que atendiera una región del planeta que, después de la Revolución Cubana, amenazaba caer bajo la órbita del comunismo y la Unión Soviética” (1996: 1). El segundo, en los años noventa, que “fueron convocados a revisar, conmemorar o celebrar el quinto centenario del “Descubrimiento de América”, del “Encuentro de dos Mundos” o de la “Conquista de América” según sea la interpretación que se le de a los hechos. A este último ciclo habría que sumar también la imperiosa necesidad que el creciente mercado de arte latinoamericano tiene de justificar sus inversiones por medio de exposiciones e investigaciones que las avalen” (1996: 1-2).

¹⁴⁶ “Para Estados Unidos, lo que estaba en juego era la definición de un proyecto estético que represente las aspiraciones ideológicas del bloque occidental: un modelo de arte que deje de lado los ‘indigenismos, campesinismos, [y] obrerismos’, y que abrace un renovado concepto de libertad que pueda ser compartido por todas las naciones del mundo... Esa búsqueda de un pasado común sin conflictos para toda América lo llevó también a apoyar la organización de eventos y bienales en diversos lugares del continente, silenciosos espacios de lucha simbólica frente al avance de ciertos discursos sociales y revolucionarios en el arte” (López 2013: 19).



Sérvulo Gutiérrez, s/t, 1932. Ilustración aparecida en la Revista *Life* (1954) bajo el nombre de “Huaco Paracas”. Fuente: Mujica.

Naturalmente, la noticia causó mucho revuelo en la prensa nacional y es interesante detenernos en las declaraciones que hizo, por ejemplo, Luis Valcárcel al respecto. Este reclamó, sonriente, que la culpa era del poco conocimiento de los organizadores extranjeros, quienes no habían consultado a los arqueólogos peruanos (que sabían, hacía tiempo, que la pieza no era verídica) y afirmó que “si bien la cabeza trofeo de fabricación de Gutiérrez *no era valiosa desde el punto de vista arqueológico, lo era por su gran calidad, desde el punto de vista artístico*” (*La Prensa* 1954, cit. en Mujica 2017: 17, el énfasis es mío). Por otro lado, al ser entrevistado, Gutiérrez explicó: “Yo no hice los huacos por falsificarlos. ¿Qué culpa tengo yo, que trabaje tan bien como los antiguos Paracas?” (Mujica 2017: 17). A pesar de que esta parezca solamente una anécdota curiosa, creo que es importante prestar atención a que las reacciones de Valcárcel y Gutiérrez sugieren un cierto goce al haber “engañado” a los norteamericanos, que para los años cincuenta ya acaparaban un buen número de piezas arqueológicas peruanas y ufanaban de poseer las más amplias y mejor conservadas colecciones de piezas prehispánicas. Quisiera que prestemos

atención al verbo “engañar”, puesto que será fundamental para analizar una pieza en particular de Juan Javier Salazar al final del siguiente capítulo.

Pero vayamos por pasos. Primero, hace falta reconocer los discursos que se tejieron alrededor de las diferentes expresiones plásticas latinoamericanas y situar concretamente los intereses de los agentes artísticos que en estos momentos se volvieron más importantes para la definición del arte y su historiografía en el Perú. ¿Qué sucedió concretamente en el campo cultural y artístico de Lima en los años 50 y 60? “Nuevas colecciones, auspicios empresariales, concursos nacionales, envíos al exterior y exposiciones itinerantes dibujaron un *inédito dinamismo institucional privado* que *reorganizó* el mapa cultural de poder y *resituó* el eje de las disputas centradas, desde inicios de siglo, entre el indigenismo y el cosmopolitismo” (López 2013: 19, el énfasis es mío). Vemos, entonces, un cambio radical con respecto a los discursos sobre lo nacional que se disputaban durante las décadas anteriores (cristalizadas, como expliqué, por la figura de Sabogal) y una “redefinición de la noción de vanguardia y de la idea de lo moderno, que acompañaron la sensación de euforia y prosperidad del gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry (1964-1968)” (López 2013: 19). Un ejemplo claro de esta redefinición es, como hemos visto, el proyecto plástico de Szyszlo, cuya búsqueda se remonta a referentes precolombinos — algunos— específicos (estudia de cerca, por ejemplo, la cultura Chancay¹⁴⁷), pero nunca los representa de forma obvia, pues le interesa desdibujarlos para hacerlos más “universales”, remarcar su potencia dramática y utilizarlos como fuentes comunes de peruanidad “profunda”. Sin embargo, el proyecto falla, en cierto sentido, si consideramos lo antes expuesto por Mitrovic sobre la complicidad que se tejía entre “las banderas” del Movimiento Social Progresista, la Democracia Cristiana y Acción Popular, que se izaban para proclamar la integración nacional y la narrativa de nuestras raíces nacionales compartidas que las piezas de Szyszlo construyen.

En conclusión, a lo largo de este capítulo hemos revisado la manera en que la cerámica prehispánica se ha utilizado y reinterpretado por la plástica peruana (en especial la pintura) para construir una serie de imágenes de “lo nacional”. Comenzamos analizando el *Habitante de las cordilleras* de Francisco Laso, puesto que se trataba del primer lienzo académico que representaba una cerámica Mochica con tanto protagonismo, detalle y minuciosidad. Encontramos que la colocación de la pieza en la pintura desató una serie de debates sobre su categorización como

¹⁴⁷ Aunque esto lo hace en los años 90 con mayor claridad, pues tiene un famoso ensayo titulado “El arte en la cultura Chancay” (1998) en el que estudia varios ejemplares de cerámica y textilería Chancay.

objeto a la vez “antiguo” y “estético” en los que Teófilo Castillo ahondó. Este último comenzó a interesarse cada vez más por la cerámica del Antiguo Perú y sus múltiples posibilidades, al considerarla tanto una “pieza arqueológica” como una “escultórica” y al insistir en regresar al Perú a buscarla a pesar de “atragantarse de sus miserias”. Fue Elena Izcue la que llegó a estudiar con mucho detenimiento la codificación de estos objetos y que creó, a partir de estas investigaciones, innovadores diseños que sirvieron para divulgar la iconografía de la cerámica prehispánica, por un lado, en la pedagogía escolar y, por el otro, en el mercado internacional de la industria textil y la moda.

De forma paralela, los esfuerzos de tantos artistas e intelectuales en la ENBA, el IAP, el MNCP, la PPF y *Amanta* —orquestados por la figura de Sabogal—, aunados al desarrollo de la disciplina arqueológica en el Perú, abrieron la posibilidad de enfocar el problema de la cerámica prehispánica con nuevas luces. Entre estos esfuerzos, es fundamental destacar el de Camilo Blas, quien, como Izcue, se ejercitó en la tarea de copiado y acuarelado de muchos ejemplares de cerámica precolombina, pero tomó una dirección distinta, pues realizó, a partir de él, una catalogación enorme de piezas que servirían como base para las investigaciones sobre el “arte *genuinamente* peruano” para Sabogal: el arte popular. Quien se opuso claramente a esta definición del arte peruano fue Fernando de Szyszlo, porque, como vimos, para él la “única solución a la pintura peruana” era “una solución para la pintura universal”, pues el “arte verdaderamente sincero” apelaba a “lo más profundo que está en nosotros”.

Para resolver este embrollo, Szyszlo propuso que lo más profundo que tenemos como peruanos son aquellos mitos precolombinos que pueden apelar también a un ciudadano universal. Por ello, apostó por una pintura abstracta basada en referentes precolombinos, que, sin embargo, no respondía tanto las demandas concretas del peruano contemporáneo, sino más bien a la representación de la nación en el exterior.

Capítulo 2:

Un amasijo de tiempos inflamables: sobre la producción en cerámica de Juan Javier Salazar

En el presente capítulo, me ocuparé concretamente de responder a la pregunta que he planteado en la introducción de esta investigación: ¿cómo se inserta la producción en cerámica de Juan Javier Salazar dentro del panorama que hemos venido revisando de narrativas o imaginarios sobre la nación construidos a partir de la valoración de la cerámica prehispánica entre los siglos XIX y XX? Más concretamente: ¿cómo los objetos que produce Salazar responden, interpelan, dialogan o confrontan estas narrativas? ¿a través de qué mecanismos de producción, circulación y consumo encuentran nuevas formas de apelar al pasado compartido sin caer en el facilismo?

Para responder a estas interrogantes, primero, esbozaré un pequeño recorrido histórico que me permita atender a las iniciales preocupaciones del artista en los comienzos de su proyecto plástico. Como explicaré en la primera sección, en estos tiempos (a finales de los años 70), Salazar participó de las tomas estudiantiles de la ENBA, se mudó a un taller de Barranco junto con otros artistas de este entorno y se volcó hacia una intensa producción colectiva que desembocó en la experiencia del taller E.P.S. Huayco. En estas exploraciones podemos ya notar algunos de los intereses en los que Salazar seguirá ahondando en su carrera como artista individual, como su reflexión sobre la representación política de nuestro país, sobre nuestra identidad nacional y su conexión con “lo popular”.

También la búsqueda por quebrar, de alguna manera, el campo institucional del arte contemporáneo y del mercado privatizado serán puntos nodales para el joven Salazar que continuará desarrollando a lo largo de toda su vida. Me dedicaré a explicar algunos de estos puntos en el segundo apartado, dedicado a la primera etapa que Salazar tiene como artista individual (desde 1981, año en que realiza su primera exposición). En el tercero, daré un salto temporal para situar las piezas que nos interesa analizar en su contexto de producción: el campo del arte contemporáneo de fines de los 90 y comienzos de los 2000. Aquí me ocuparé de explicar

el viraje que se dio hacia una privatización del mercado del arte y las consecuencias que este tuvo en una serie de trabajos que se fueron despolitizando (y “sobresubjetivizando”, en palabras de Villacorta y Hernández 2002).

Luego de esta contextualización, pasaré de lleno a analizar la producción en cerámica de Salazar. Explicaré la división que he hecho del corpus de piezas (164) en 5 series, e iré rastreando el aprendizaje y el desarrollo que Salazar tuvo de la técnica en cerámica desde fines de 1998, analizando algunas de las piezas más representativas de estas series. Finalmente, haré una reflexión última sobre su exposición y una performance que el artista realizó alrededor de ella, pues, me parece, ayuda a entender un poco mejor el complejo cosmos que Salazar construyó en cerámica a lo largo de casi dos décadas de trabajo.

2.1. Escuelas de arte en lucha: de la ENBA a E.P.S. Huayco

Como dije hace un momento, Juan Javier Salazar comenzó su carrera artística en Lima a partir de su relación con diferentes colectivos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)¹⁴⁸. Había llegado a esta institución para seguir la carrera de artes plásticas en 1974, después de estudiar pintura en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa (1972)¹⁴⁹ y, luego, arquitectura en la Universidad Ricardo Palma (1973). En la ENBA —la principal academia de Bellas Artes

¹⁴⁸ Como analiza Miguel Sánchez en su artículo sobre la exposición “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes” (2018 en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores), la ENBA en realidad es una institución de la cual han surgido “diversas articulaciones y conformaciones de colectivos de arte” en los últimos 40 años (desde 1978 hasta la actualidad) (Sánchez s/f: 1). El autor hace un largo recuento que comienza analizando las primeras agrupaciones que surgieron de ahí, como Paréntesis y E.P.S. Huayco, y explica que, a pesar de que en los años 80 “existe un largo silencio de agrupaciones colectivas” (Sánchez s/f: 12), mientras que durante los noventa vuelven a crearse algunos colectivos a partir de la escuela, como “Los de Lima”, “Muta” y “Grupo Electrógeno”, que se preocuparon por “la reagrupación en tanto colectividades desagregadas en un contexto de crisis de libertades” (Sánchez s/f: 12). Ya en el 2000 aparecen nuevas formas de agrupaciones en torno “al arte urbano, al arte comunitario y a las exploraciones vinculadas a nuestro tiempo: memoria, género, espacio público” (Sánchez s/f: 17).

¹⁴⁹ El abuelo materno de Salazar era portugués y, además, pintor. La familia se mudó a Lisboa en 1971 y un año después Salazar comenzó sus estudios en pintura. Como datos biográficos quizá valga la pena señalar que Juan Javier Salazar, nacido el 5 de julio de 1955 en la ciudad de Lima, fue el segundo de tres hijos (Elvira, Álvaro) del matrimonio de Javier Salazar Villanueva y Elvira Pereira Veintemilla. Su padre, que nació en Huaraz, fue Ministro de Economía del primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968) y su madre, natural de Guayaquil, se dedicaba a la contabilidad en empresas. Ella era hija del pintor y arquitecto portugués Raúl María Pereira (1877-1933), un legado que marca a Salazar de diferentes formas, en vista de que lo menciona en varias entrevistas.

del país para estos momentos— encontró un clima político muy activo, que será determinante para sus primeras exploraciones en xilografía.

Pero vale la pena acotar que esta institución era muy diferente a aquella dirigida por Sabogal en los años 30. Como explica Gustavo Buntinx, desde 1972 la Escuela dependía del Instituto Nacional de Cultura (INC) y había perdido autonomía, por lo que “ingresó a un limbo de indefiniciones institucionales y programáticas, con permanentes pugnas internas y medidas de fuerza” (2005: 37). Como consecuencia de estos conflictos, que se agudizaron en los años siguientes, varios grupos de estudiantes hicieron diferentes tomas de la Escuela a partir de 1974. La más importante se dio el 15 de diciembre de 1977, cuando unos cuantos dirigentes gremiales secuestraron al Director¹⁵⁰ y a un par de profesores de la Institución¹⁵¹. La violenta reacción de la Policía Nacional provocó el encarcelamiento de, por lo menos, 80 personas, la destitución del Director y la suspensión de las actividades de la Escuela por casi un año (Buntinx 2005: 32). Definitivamente fue un hito que marcó a la generación de artistas plásticos que se estaba formando en esta institución.

De hecho, Buntinx relata, a raíz de conversaciones que sostuvo con Juan Javier Salazar, que:

Hasta hoy persiste en la tradición oral la visión impresionante de una tanqueta derribando la puerta lateral del claustro —y con ella a un enorme calco de la Victoria de Samotracia ... La imagen demasiado real —y curiosamente kitsch al mismo tiempo— del arrollamiento de las aladas ilusiones del arte (en reproducción) por el metal motorizado de la política (en presencia demasiado auténtica). (Buntinx 2005: 32)

Este “arrollamiento” pasaría por encima de un trabajo que los estudiantes de la ENBA habían realizado de forma paulatina desde comienzos de los setentas. Según el testimonio del propio Salazar (junto con el de algunos otros artistas¹⁵²), se trataba de un esfuerzo colectivo: “Nosotros trabajábamos con gente de base del centro federado. *Hacíamos el trabajo de estructura* y

¹⁵⁰ Por aquel entonces, el artista José Bracamonte Vera como director interino.

¹⁵¹ 1977 fue un año crítico porque no solo estuvo marcado por la muerte física de Velasco Alvarado, sino también por “el agotamiento de su ideario y de los remanentes de sus políticas reformistas en el gobierno militar ... Una coyuntura de transiciones traumáticas exacerbadas por la profunda crisis económica que radicalizó a la sociedad en su conjunto” (Buntinx 2005: 31). Además, el 19 de julio de este año hubo un histórico paro nacional que también fue reprimido con extrema violencia.

¹⁵² Herbert Rodríguez, Lucy Angulo y Ricardo Wiesse. Es preciso señalar que en esta entrevista llevada a cabo por Lama en 1983 los 4 se refieren a la represión policial como si hubiera ocurrido en el año 1976, pero, dadas las evidencias encontradas por Gustavo Buntinx (2005), que atestiguan que se trató del 77, este dato puede ser simplemente un desliz.

ellos hacían todo el trabajo ideológico” (Lama 1983: 136, el énfasis es mío). Esta labor se venía forjando a partir de herramientas como la xilografía, que se utilizaron, siguiendo la línea de una “tradición gráfica expresionista y social”, “como panfleto o afiche político” (Buntinx 2005: 34-5). Por ejemplo, las dos xilografías que se conservan de Salazar de esta época:



(izq) Juan Javier Salazar, *Escuelas en lucha*, 1977, xilografía sobre papel, 58,5 x 35 cm. Fotografía: Alina Canziani
(der) Juan Javier Salazar, *1 de mayo*, 1977, xilografía sobre papel, 61 x 42.5 cm. Fuente: Buntinx 2005

En la primera, podemos encontrar una flor de 6 pétalos, de los cuales 3 adquieren la forma de un puño en alto. La flor roja contrasta fuertemente con el fondo oscuro y se yergue amenazante en lo alto del afiche. En la parte inferior, vemos las letras apiladas de “Escuelas en lucha” y la palabra “arte” contenida en la hoja de la planta, como si fuera el resultado del florecimiento de este espíritu combativo. Según Buntinx, en este afiche, en el que la belleza se va transformando en militancia, se articulan los conflictos que la ENBA atravesaba en estos momentos con las demandas de otros centros de enseñanza de arte del país que también dependían del Estado (2005: 35). Además, la segunda xilografía, con un diseño más simplificado pero que sigue aludiendo al clima combativo de estos estudiantes plásticos, fue impresa 100 veces y repartida por Salazar durante el 1 de mayo, día en que se conmemora el movimiento obrero mundial. La inquietud del artista por incluir un acto performático asociado a la reproducción xilográfica que logre que el valor de la pieza no esté en la xilografía misma, sino que se comparta, por decirlo de alguna manera, con el hecho de que esta sea repartida por el propio Salazar en *esa*

fecha en específico), lo empujará más adelante a realizar otros actos simbólicos que interrumpen el devenir cotidiano de la ciudad de Lima, como la famosa acción *Perú Express* de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

Por el momento hace falta reparar en que este primer Salazar aparece en la escena artística limeña vinculado con un espíritu comprometido y combativo que atravesaba a toda una generación. Se trata de un horizonte de época en el que la promesa velasquista del 68 ha perdido legitimidad¹⁵³ y la ciudadanía empieza a confrontarse con un estado de emergencia, una reducción en los salarios y en los derechos de los trabajadores, un alza de los precios de productos de primera necesidad y, como, consecuencia de todo esto, un creciente descontento de todas las capas de la sociedad, que terminaron por organizar el histórico paro nacional del 19 de julio de 1977 al que se sumaron organizaciones sindicales, campesinas y estudiantiles (Mitrovic 2019: 105). Por eso, Buntinx afirma que el 15 de diciembre del 77 es “para la porción militante de la escena artística lo que el anterior 19 de julio para el movimiento popular en su conjunto. Una ruptura definitiva con la llamada Revolución Peruana. Y la búsqueda acelerada de formas propias de organización –incluso de sociabilidad” (2005: 36-7)¹⁵⁴.

En esa línea fue que varios de los estudiantes de la ENBA buscaron reagruparse fuera de los límites de la Escuela y en un espacio que les permitiera mayor libertad de investigación y creación, de manera que el circuito artístico comenzó a desplazarse y a rearticularse. Por un lado, las casonas semiderruidas de los barrios del sur de la ciudad¹⁵⁵ —Barranco y Chorrillos— fueron

¹⁵³ Como sabemos, el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) fue un régimen militar que tuvo dos fases y se instauró como consecuencia del golpe de Estado liderado por el general Juan Velasco Alvarado el 3 de octubre de 1968. El régimen promulgó una serie de reformas que removieron por completo las dinámicas socioeconómicas establecidas en el país. La más famosa es la Reforma Agraria, declarada en junio de 1969, que pretendía poner “fin para siempre a un injusto ordenamiento social que ha mantenido en la pobreza y en la iniquidad a los que labran una tierra siempre ajena y siempre negada a millones de campesinos” (Velasco Alvarado 1969). A partir de esta declaración, se pusieron en práctica una serie de medidas radicales de expropiación y redistribución de la tierra que hasta el día de hoy causan furor y debate en la ciudadanía peruana. Para un análisis de estas medidas véase el libro de Juan Martín Sánchez *La Revolución Peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975* (2002) o la película *La revolución y la tierra* (2019), dirigida por Gonzalo Benavente Secco.

En 1975, un nuevo golpe de Estado, esta vez promovido por el general Francisco Morales Bermúdez derrocó a Velasco y estableció un nuevo periodo (una segunda fase del GRFA) que deshizo, en buena cuenta, las reformas antes aprobadas. Dada la creciente crisis económica, se reprimieron una serie de importantes protestas sociales que movilizaron a muchas capas de la población, como aquella del 15 de diciembre de 1977. Para un detallado análisis de este segundo período véase *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen* (2018) de Antonio Zapata.

¹⁵⁴ Por supuesto, esta ruptura con los discursos velasquistas se dio de forma progresiva en distintas secciones de la ciudadanía. Para un análisis de la articulación entre arte y cambio social durante el GRFA, es decir, entre 1968-1975, y los cambios que se introdujeron a partir del gobierno de Morales Bermúdez, véanse los capítulos 2 y 3 de *Extravíos de la forma* (Mitrovic 2019).

¹⁵⁵ Aunque vale la pena acotar que no todos los desplazamientos se dieron hacia el sur de la ciudad. También hubo un grupo importante de estudiantes que se estableció en el Centro Histórico y comenzó a elaborar otras formas de

aprovechadas por muchos estudiantes para establecer sus talleres compartidos; y, por el otro, las zonas residenciales de Miraflores y San Isidro que, desde inicios de la década, comenzaron a inaugurar una gran cantidad de galerías, generando lo que podríamos llamar un “boom” de galerías comerciales, e inaugurando nuevos circuitos plásticos por los cuales transitar (Buntinx 2005: 41).

Salazar estuvo entre estos primeros estudiantes que se asentaron en el sur. “La crisis [de la ENBA] había adquirido un evidente carácter político y a partir de esa experiencia comenzamos a trabajar en un taller de Barranco. Después, poco a poco, nos alejamos del problema de la Escuela y lo que más nos interesó fue el trabajo colectivo” (Salazar y otros en Lama 1983: 136). Es importante reparar en este viraje de lo político-estudiantil a lo colectivo, puesto que la primera etapa del proyecto plástico salazariano estará marcada profundamente por un arduo trabajo colectivo y articulado con las demandas sociales de los últimos años de los setenta y comienzos de los ochenta. Esta “perspectiva comunitaria y multigeneracional” será una constante que atravesará, en realidad, toda su obra (Quijano 2018)¹⁵⁶.

El taller en Barranco al que hace referencia el artista líneas arriba es uno que se estableció a partir de 1978 en una casona en la Av. Pedro de Osma 112 (hoy el local del Pub La Estación). Este espacio fue ocupado como lugar de trabajo —y de vivienda en muchos casos— por artistas e intelectuales de diversas disciplinas (músicos, arquitectos, fotógrafos) y se convirtió en uno de los lugares nodales de intercambio creativo del distrito: “De su interrelación y fricciones fue gradualmente surgiendo una nueva escena, una masa crítica y a la vez caldo de cultivo para desarrollos culturales incipientes pero marcantes” (Buntinx 2005: 41), desarrollos protagonizados por “una pequeña-burguesía-ilustrada [que] intentaba asumir en válidos términos propios el protagonismo cultural de las transformaciones enfrentadas por el país entero” (Buntinx 2005: 42). Por estos intercambios se organizó el “festival de arte total” Contacta 79¹⁵⁷

trabajo colectivo. De hecho, Buntinx (2005) explica que el problema del taller en Barranco fue el descontrol. Por eso, algunos decidieron regresar al Centro Histórico, como los de la exposición “Signo x signo”: Armando Williams, López Merino, Wiley Ludeña, Hugo Salazar del Alcázar.

¹⁵⁶ Continúa Quijano: “Precisamente esta convicción comunitaria acerca de la reflexión y la creación artística se convirtió en una de las características del proceso experiencial de trabajo de Juan Javier Salazar. No sólo en su capacidad de elaborar un discurso crítico en su diálogo con las versiones dominantes del arte y de la historia peruana, y con cierta esquivia y densa idiosincrasia local, sino sobre todo en la autogeneración de un contexto de intercambio en el seno de la colectividad artística de la ciudad que convirtió, hasta el fin de sus días, en su íntimo teatro de operaciones” (2018).

¹⁵⁷ En realidad, el festival Contacta 79 fue una nueva versión de otros dos festivales que se habían llevado a cabo en 1971 (Contacta 71) y 1972 (Contacta 72). El primero de ellos fue organizado por el Museo de Arte Italiano y el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) -dirigido por Alfonso Castrillón, quien convocó al artista suizo Francisco

(en el que Salazar participó) y nacieron —entre otros— los famosos colectivos *Paréntesis*¹⁵⁸ y *E.P.S. Huayco*, de los que Salazar formó parte.

No corresponde aquí hacer un recuento histórico que analice con detenimiento las complejas relaciones que se establecieron entre el circuito artístico y la ciudad de Lima a partir de estas experiencias¹⁵⁹, pero me interesa remarcar la participación de Salazar en estos eventos para rastrear unos intereses que lo moverán también en sus proyectos siguientes. Por ejemplo, la obra que presenta en el festival Contacta 79 —un evento de 3 días llevado a cabo en las calles de Barranco y en el que participaron todo tipo de trabajadores manuales—, titulada *Sillón de tres patas*, da cuenta de un interés que Salazar continuará explorando a lo largo de toda su carrera individual: el vacío de representación político en nuestro país. La instalación, que colocó sobre una de las columnas de mármol de la Plaza principal de Barranco, y que consistía en una silla completamente desvencijada a la que le faltaba una pata y de la que colgaban algunos trastes en lugar de respaldar, podía fácilmente “connotar la precariedad del gobierno, la fatuidad del poder” (Buntinx 2005: 56) y la inestabilidad del sistema político, sobre todo porque, como puede verse

Mariotti. El segundo se llevó a cabo gracias a un respaldo gubernamental: el Sinamos (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social). En Contacta 71 Mariotti buscaba crear una “manifestación de arte total”, en la cual podían participar cientos de artistas de categorías disímiles: música, teatro, escultura, fotografía, arte experimental, poesía, artesanía y “los aficionados” (Mitrovic 2019: 75). Lo que hace que la edición del 79 sea diferente es el importante apoyo (económico) que recibió de empresas privadas en un momento en que se había cortado la colaboración con el gobierno (producto de la segunda fase del GRFA). Ahora bien, como afirma Mijail Mitrovic, una constante que podemos encontrar en los 3 festivales Contacta es “la voluntad por pluralizar la idea de arte” (2019: 111). Por otro lado, como explica Rodrigo Quijano, Contacta 79 fue “la tercera versión de un festival que originalmente fuera parte del aparato oficial de cultura del velasquismo, fue un esfuerzo finalmente autonomizado por sus organizadores, entre los que estaban los miembros de Paréntesis y otros activistas en pleno proceso de mutación hacia otra experiencia colectiva” (2014: 17). Por ello, “a diferencia de los otros festivales previos llamados del mismo modo en 1971 y 1972, la experiencia colectiva que significó Contacta 79 careció de apoyo oficial. De hecho, el aparato de cultura oficial velasquista ya había sido desmantelado y el festival incluso estuvo a punto de perder el permiso municipal para llevarse a cabo. A pesar de eso llegó a contar con público abundante y con la intervención de más de doscientos artistas participantes de los más diversos rubros, incluyendo artesanía, danza, performance, música en vivo y (en ese momento como algo refrescantemente inédito) arte culinario” (2014: 17).

¹⁵⁸ El grupo Paréntesis estuvo conformado por Lucy Angulo, Coco Bedoya, Charo Noriega, Juan Javier Salazar, Jaime La Hoz, José Antonio «Cuco» Morales (n. 1957) y Raúl Villavicencio. Publicaron 3 avisos en *El Comercio* que decían (con algunas variaciones): “Plásticos buscan: / MECENAS / Persona sensible, interesa-/ da en apoyar proyectos de / ARTE – Grupo de Arte () / Pedro de Osma 112 - / Barranco – Telf. 67-5912” (versión aparecida en la pág. 39 de *El Comercio* el domingo 25 de marzo de 1979, Buntinx 2005: 167). Según Mijail Mitrovic, con estos avisos “Paréntesis buscaba al mismo tiempo una oportunidad para desarrollar proyectos y articularse al mercado, pues el circuito de galerías comerciales se había reestructurado desde mediados de la década” (2019: 107). Según Buntinx, “Es difícil pensar un soporte más coherente con la propia condición liminar de la propuesta de Paréntesis: un comentario crítico sobre el mercado plástico que, no obstante, se ofrecía también como una nueva gracia seductora para ese mercado mismo —hasta el punto de ayudar en mucho a generar entre los medios la atención luego obtenida para las exposiciones individuales de los artistas” (2005: 50)

¹⁵⁹ Para ello, consúltese el estudio introductorio de Gustavo Buntinx a su libro *E.P.S. Huayco. Documentos* (2005) y el tercer capítulo de *Extravíos de la forma* (Mitrovic 2019).

en la fotografía, al lado de este mueble destartalado se yergue una bandera nacional; una bandera alicaída, ahora despojada de todo sentido insigne.



Juan Javier Salazar, Sillón de tres patas, 1979, intervención callejera durante Contacta 79. Fuente: Buntinx 2005.

El interés por explorar la representación político-gubernamental en el Perú y denunciar sus vacíos atravesará, como veremos, el proyecto plástico individual de Salazar. Obras como *Perú país del mañana* (*proyecto para hacer un mural cuando tenga la plata, mañana*) (1981), que comentaremos más adelante, *El último cuartucho* (2005) o *Perú Express* (1996-2016) dan cuenta de ello. Es sustancial, por el momento, reparar en que las primeras búsquedas de Salazar en los años 70 pueden verse como claves de lectura para sus trabajos posteriores¹⁶⁰.

Otro interés importante que Salazar muestra en estos primeros años —y que nos ayudará mucho a analizar la producción cerámica— es la representación del país como un amasijo de temporalidades en conflicto y, en especial, la de un pasado prehispánico iconizado en la momia o el resto arqueológico. La serigrafía que se reproduce aquí, presentada como parte de la carpeta *Diciembre '79* —una carpeta de serigrafías transicional entre la experiencia de *Paréntesis* y *Huayco*—,

¹⁶⁰ Aunque es importante mencionar que sus primeras pinturas exhibidas mostraban un tono más humorístico.

exhibe las figuras de momias y muros prehispánicos, alternadas por montículos de basura, caballos galopando, la imagen del mismo Salazar y la de Hugo Blanco (Cusco, 1934)¹⁶¹.



Juan Javier Salazar, Sin título, diciembre 1979, serigrafía sobre papel, 72 x 51cm, de la carpeta Diciembre '79. Fotografía: DG. Fuente: Buntinx 2005

Todos estos elementos se desbordan de una impresión a la que se le ha colocado por encima una pátina oscura con agujeros¹⁶² y que parece ebuller en tonos amarillos y rojizos: “El Perú como un precipitado entre germinal y caótico, un abismamiento de tiempos y restos desparrramados en torno a la puerta iluminada del taller de la avenida Pedro de Osma –con algo

¹⁶¹ Hugo Blanco Galdós es un militante peruano del POR (Partido Obrero Revolucionario), líder campesino y político que estuvo afiliado al partido trotskista, que conoció en Argentina en los años 50. Llevó a cabo un importante trabajo en su ciudad natal de Cuzco en diferentes sindicatos de trabajadores. Después de verse implicado en la muerte de 3 guardias civiles durante el levantamiento campesino en contra del régimen de Ricardo Pérez Godoy, fue amenazado con la pena de muerte. Solo se salvó de esta condena por una campaña internacional en su defensa llevada a cabo por, entre otros, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Mario Vargas Llosa. Además, como explican Victoria Guerrero y Paolo de Lima, “Juan Javier Salazar militó en el trotskismo, específicamente en la sección FIR (Frente de Izquierda Revolucionaria) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) encabezado por Hugo Blanco, líder político que llegó a tener una sentida amistad llena de respeto y admiración mutua con José María Arguedas” (2011: 11).

¹⁶² Se trata de una plancha de metal perforada para fabricar chapitas de gaseosa (Buntinx 2005: 65).

parecido a un fardo funerario bajo sus características rejas” (Buntinx 2005: 65). Como veremos más adelante, la manera específica de presentar diferentes temporalidades en pugna en una misma imagen o forma entrará también a tallar al momento de producir las piezas en cerámica que nos interesan, aquellas que exhiben un asa prehispánica y un resto de la sociedad de consumo de masas contemporánea.

Pero antes de llegar a ese momento, es preciso aclarar ciertas etapas clave en la formación de este artista. Como se ha expuesto en numerosas ocasiones (Buntinx 2005, Portocarrero 2010, Quijano 2018), la experiencia de Salazar en el taller *E.P.S. Huayco*¹⁶³ fue fundacional. No corresponde aquí, como dije, detallar los múltiples procesos que se llevaron a cabo entre 1979 y 1982 en la casona de la Av. Pedro de Osma. Pero sí es importante mencionar que este grupo de artistas (conformado por Salazar, Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Mariela Zevallos —además de algunos colaboradores eventuales), que se había generado como una continuación del esfuerzo de *Paréntesis*, ha quedado grabado en la historiografía del arte peruano como un hito que marca un antes y un después para el arte contemporáneo limeño por su relación con el “mundo popular”. No obstante, como discute Mijail Mitrovic, la forma de interpretar el “experimentalismo artístico” de finales de los años 70 como “una auténtica aventura política, orientada a la superación del arte a través de su encuentro con el mundo popular” y de plantear que “los operadores de este ‘nuevo paradigma’ —el arte contemporáneo— serían el grupo Paréntesis y, posteriormente, E.P.S. Huayco” (Mitrovic 2016a: 60) es parte de un “relato convencional” sobre la forma en que el arte contemporáneo emergió en el Perú¹⁶⁴. Por ello, hace falta prestar atención al significante “popular” y a las maneras en que este va transformándose.

¹⁶³ El nombre hace una alusión a las siglas que identificaban a las Empresas de Propiedad Social (E.P.S.), que fueron creadas por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) como cooperativas, pero en una segunda lectura significan también “Estética de Proyección Social”. Por otro lado, la palabra “huayco”, que proviene del quechua, se refiere a “las avalanchas que descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas —Lima, por ejemplo— con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta” (Buntinx 2005: 20). Se utiliza la imagen como metáfora para aludir a la ola migratoria del campo a la ciudad que había traído tantos nuevos habitantes a Lima desde el año 1955: “E.P.S. Huayco anunciaba el desembalse final de ese torrente popular sobre lo que Ángel Rama llamaría la ciudad letrada: los lugares y actores y relaciones que organizan la escena cultural erudita” (Buntinx 2005: 20).

¹⁶⁴ En sus palabras: “rastrear el *contenido específico* de lo popular que habilita el relato convencional sobre la emergencia del arte contemporáneo en el Perú” (Mitrovic 2016a: 62).

Desde que Mirko Lauer sentenciara —en el volante de la exposición *Arte al Paso* de E.P.S. Huayco¹⁶⁵— que “solo lo popular es hoy verdaderamente moderno en el Perú” (1980), la palabra “popular” ha generado una serie de debates sobre su relación con la ciudadanía y las artes plásticas y ha propiciado una revisión total de la institucionalidad artística¹⁶⁶. Según Mijail Mitrovic, “lejos de que lo popular constituya un ‘punto ciego’ (Villar 2018) del discurso sobre el arte contemporáneo local, sus usos indican que a través de dicha figura se organizan tanto el relato institucional ‘oficial’ como los reclamos por una historia más democrática de la producción cultural” (Mitrovic 2019: 29)¹⁶⁷. Esto querría decir que “lo popular” ha constituido, desde 1980 al menos, un significante abierto para muchos tipos diferentes de discursos que varían desde los más institucionales a lo más outsiders¹⁶⁸.

Ahora bien, en el texto que acompañaba a la muestra *Arte al Paso*, Lauer respondía a la pregunta de qué era “ser moderno” en el Perú en ese momento (1980):

El texto de Lauer despliega ciertas claves de lectura de las obras expuestas (el carácter precario de los materiales empleados, producto de una lectura de la economía popular; la iconografía popular apropiada por los artistas —salchipapas, fósforos La Llama, caricaturas, etcétera) junto a las coordenadas políticas del colectivo: contra esa inauténtica modernidad metropolitana en la que el arte burgués se reconoce —y a la que aspira—, contra la importación de las formas artísticas como expresión de la dominación imperialista, sentenciará que “sólo lo popular es realmente moderno hoy en el Perú (Lauer en Buntinx 2005: 183). (Mitrovic 2016a: 65).

¹⁶⁵ Este texto resulta una especie de primer manifiesto del taller. La exposición “Arte al Paso” fue inaugurada el 14 de mayo de 1980. En ella se presentaron las obras *Ob cultura* (María Luy), *Qué buena concha* (Francisco Mariotti), *Sorpresas de la vida* (Charo Noriega), *¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!* (Mariela Zevallos) y *Algo va’ pasar* (Juan Javier Salazar).

¹⁶⁶ Mijail Mitrovic desarrolla un agudo análisis sobre este tema en el pequeño artículo “El desborde popular en el Perú” (2016a) y desarrolla estas ideas en *Extravíos de la forma* (2019), donde se pregunta cómo lo popular se volvió tan central en el arte contemporáneo peruano y qué consecuencias tuvo este proceso. El relato que define el arte contemporáneo en el Perú será, a su juicio, la historia del encuentro entre el arte y lo popular y cómo el arte asimila este encuentro, así que hace falta historizar para entender las determinaciones de dicho proceso.

¹⁶⁷ La cita empieza distinguiendo las pretensiones del “arte culto” con respecto a “lo popular”, sobre todo tomando en consideración la aparente inclusión de lo popular dentro de la categoría de arte a partir de la Premiación, ocurrida en 1975, al retablista ayacuchano Joaquín López Antay con el Premio Nacional de Cultura: “desde el punto de vista del ‘arte culto’, lo popular será el espacio social que debe asimilarse o, en sus variantes más radicales, al que deberán desclasarse las capas radicalizadas de las burguesías; mientras que la perspectiva del ‘arte popular’ se entiende a sí misma como un espacio ajeno al circuito oficial que imbuye de autenticidad a sus expresiones” (Mitrovic 2019: 29).

¹⁶⁸ Mitrovic propone utilizar el término “modernismo popular” —originalmente de Fisher, pero resignificado por el crítico— como aquella articulación que se distancia de la ruta tomada por la izquierda de “renunciar al placer con tal de desenmascarar los mecanismos manipuladores de la industria cultural y su cooptación del arte” e intenta más bien “reconciliar el deseo de consumo y utopía” (2019: 63). El crítico rastreará cómo, desde los años 60, se ha ido reformulando esta articulación, y explicará cómo en el contexto del velasquismo, “el modernismo popular significó una rehabilitación del deseo que abrió las puertas al futuro” en vista de que se proclamaba el final de un “orden oligárquico que significó, para las grandes mayorías del país, un despojo histórico de la propia facultad de desear” (2019: 63).

En otras palabras, Lauer se refería a que las piezas de *Arte al Paso* exploraban lo “popular” porque se encontraban ligadas a la precariedad y la economía popular, así como a símbolos de la cultura de masas peruana (como las salchipapas). Sin embargo, la interpretación que se le ha dado a esta frase más adelante ha sido diferente. “Lo popular” se ha relacionado con la figura del migrante andino, quien, en los años 80, intensifica su viaje a la capital en busca de oportunidades de trabajo y de seguridad que se clausuraban en el interior del país producto de la violencia política¹⁶⁹ y que se yergue como un nuevo sujeto en el horizonte social. Lo moderno, por lo tanto, se definiría en relación con el presente convulso de la Lima emergente.

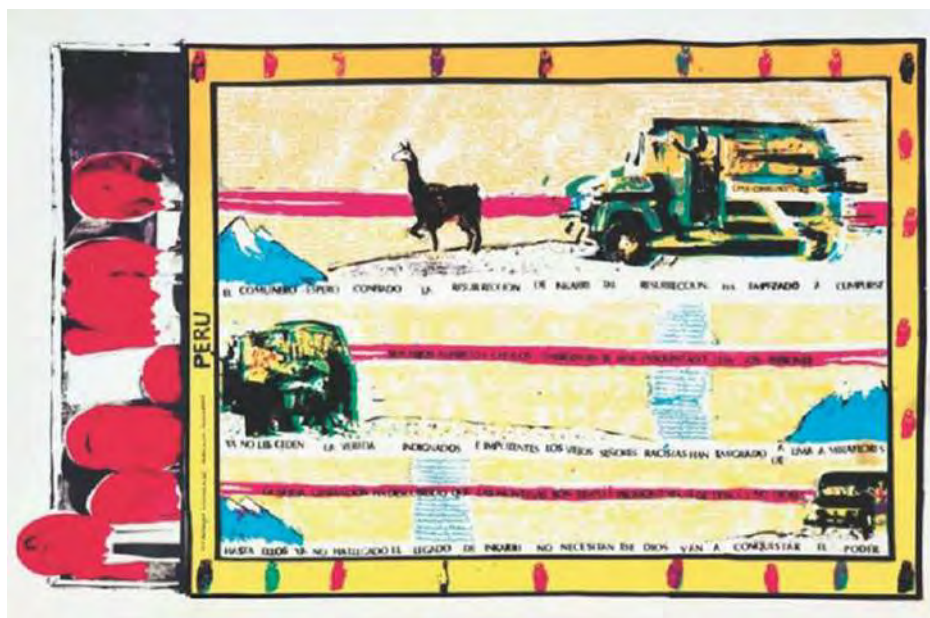
Según Sharon Lerner, “en un país conservador, basado principalmente en una cultura agraria, la migración interna del campo a la urbe implicó un brusco crecimiento del mercado laboral, y la convivencia de culturas e idiosincrasias políticas disímiles, lo que significó la irrupción de una peculiar modernidad. Así, el surgimiento de una nueva concepción de las artes visuales en el Perú se produjo como expresión de estos cambios y fricciones” (2013: 3). Hay que tener en cuenta, además, como hace Mitrovic (2016a) que el término “popular” fue utilizado en estos años por el historiador José Matos Mar en su canónico *Desborde popular y crisis del Estado* (1984), en el cual analiza cómo las olas migratorias de los años 40 y 80 pusieron en crisis al viejo Estado y reconfiguraron por completo las formas de socialización de la ciudad: “Al Perú se le impone una nueva tarea política de importancia primaria. Canalizar constructivamente las fuerzas en marcha y orientarlas hacia un objetivo común: la construcción de un orden social más justo y más nuestro” (1984: 95).

Para Gustavo Buntinx, a partir de la experiencia de Huayco se comienza a tener “una visión (post)moderna y sesgadamente distinta de lo popular¹⁷⁰, articulada desde la experiencia

¹⁶⁹ Sin embargo, como sabemos, las migraciones del campo a la ciudad en la segunda mitad del siglo XX fueron varias y se organizaron en oleadas desde los años 40. Para una revisión de este proceso, véase Ernesto Maguiña (2016): “Esbozo de las migraciones internas en el siglo XX y primera década del siglo XXI y su relación con los modelos de desarrollo económico en el Perú”. *Anales Científicos*, N°77, vol 1, pp. 17-28.

¹⁷⁰ Distinta a la visión que se había tenido de lo popular durante el velasquismo. Al respecto, su análisis de la polémica en torno a la Premiación del retablista López Antay resulta sugerente: “aunque se ha intentado definir el acto de premiación a López Antay como un momento auroral, fundacional casi, para nuestra plástica contemporánea, las evidencias históricas –y en particular las vinculadas a E.P.S. Huayco– más bien identifican a esa iniciativa con la culminación y crisis del proyecto velasquista de valoración y apropiación de lo popular entendido sobre todo desde lo tradicionalmente provinciano y campesino” (Buntinx 2005: 40). Entonces, “la atención prestada por E.P.S. Huayco a la subjetividad “popular” será fundamental para todo proyecto plástico futuro. Según Buntinx, el taller es “la culminación simbólica (eventualmente la frustración) de una coyuntura revolucionaria tan intensa como efímera: la articulación radical de la pequeña-burguesía-ilustrada y lo popular-emergente que se proyectó en la lucha anti-dictatorial de los finales años setenta para luego diluirse bajo las presiones cruzadas de la lógica electoral y la lógica de la guerra” (2005: 23).

migrante y ciudadina” (2005: 40). Esta nueva visión tratará de ser articulada por las clases medias artísticas en un esfuerzo por encontrar nuevos horizontes y nuevos públicos, así como de imaginar una comunidad más amplia de conciudadanos¹⁷¹.



Juan Javier Salazar, *Algo va' pasar*, de la carpeta *Arte al Paso*, 1980, serigrafía sobre papel, 100 x 69.5cm, colección Iván Vildoso

Una obra de Salazar —quizá la más famosa— en la que entran en disputa los nuevos debates acerca de “lo popular” y su fuerza revolucionaria es el grabado *Algo va' pasar*, presentado como parte de la carpeta y la exposición *Arte al Paso*¹⁷² (1980).

¹⁷¹ Según Francisco Mariotti: “«Estamos haciendo ‘arte moderno’, pero partiendo de una base social y popular. [...] Nos hemos cuidado de que no se trate netamente de Pop Art. [...] En Estados Unidos, lo popular es el producto industrial por excelencia. Aquí no, aquí lo popular es intrínsecamente revolucionario»” (Mariotti en Buntinx 2005: 81). La diferencia que se quiere establecer aquí entre *arte pop* y *arte popular* es importante. Según Buntinx: “Warhol convierte imágenes –vedettes o latas de sopa, no importa demasiado qué– en mercancías sofisticadas para una élite internacional. E.P.S. Huayco, en cambio, logra finalmente una cierta pero efectiva comunicación con los sectores populares presentando al objeto mismo como una imagen rabiosamente específica de pobreza y de fe” (2005:105-6). Respecto de esta discusión, también es pertinente tomar en cuenta el diseño de los afiches publicitarios preparados por Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, 1940) para el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA). Un análisis de la categoría “pop ahorado” (propuesta por el mismo Durand) puede encontrarse en: Miguel Sánchez (2013). “Más allá del pop ahorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado. Tesis para optar el título de Magíster en Historia del Arte y Curaduría. Lima: PUCP.

¹⁷² En esta muestra, llevada a cabo en la galería Fórum, el taller E.P.S. Huayco presentó una obra en común y varios grabados individuales pero que formaban parte de una carpeta colectiva del mismo nombre (entre los que está el que comentaremos de Salazar). Como explica Buntinx, lo que distinguía esta exposición del trabajo anterior de Paréntesis o de la carpeta transicional *Diciembre 79* fue la consición del proyecto colectivo: “la opción por el trabajo

En esta compleja serigrafía se presenta una escena enmarcada dentro de una cajita de fósforos que emula aquellas diseñadas por Sabogal de la marca “La llama”. En esta cajita, sin embargo, la posición del auquénido se ha invertido y, con él, se han propuesto una serie de inversiones simbólicas importantes. La llama es perseguida por un microbús del cual emerge la figura de Manco Cápac con la mano en alto, simulando ser un cobrador de transporte público y produciendo aquí también un choque de dos temporalidades opuestas (el padre mítico del Antiguo Perú vs el transporte público urbano, contemporáneo y masivo)¹⁷³. Parece que este automóvil se ha desplazado desde las líneas inferiores de la caja, como si tuviéramos ante nosotros una especie de cómic que puede leerse de abajo hacia arriba. Además, las líneas rojas horizontales que podrían dividir este cómic portan palabras adaptadas de un texto de José María Arguedas¹⁷⁴:

EL COMUNERO ESPERÓ CONFIADO LA
RESURRECCIÓN DE INKARRI TAL RESURRECCIÓN
HA EMPEZADO A CUMPLIRSE

colectivo y de taller distinguiría a la experiencia de E.P.S. Huayco, hasta el punto de diluir los conceptos y autorías personales. Un giro cuya brusquedad puede percibirse en el contraste entre lo complejo de lo finalmente expuesto a partir del 14 de mayo y la ausencia casi absoluta de referencias a todo ello en el libro de actas: el 18 de abril se consigna la sola frase «proyecto FORUM» y no se encuentran otras anotaciones hasta el 31 de mayo, cuatro días después de concluida aquella muestra decisiva. Un vacío documental interpretable como testimonio de la dedicación absoluta a una nueva dinámica de trabajo en ardua y absorbente construcción” (2005: 72). La obra colectiva más recordada de la exposición es aquella titulada también *Arte al Paso*, en la que los artistas construyeron una enorme instalación (de 52 m²) hecha de latas de Leche Gloria (10mil) recicladas (recogidas de basurales) y pintadas que conformaban la imagen de unas salchipapas dentro de la galería. Según Buntinx, “la obra jugaba con el contrapunto entre la rebosante pero ilusoria imagen del alimento instantáneo y la realidad demasiado concreta de los envases vacíos” (2005: 75). Sobre todo, teniendo en cuenta que las salchipapas son “ese popular alimento callejero que combina papas refritas con embutidos de dudoso origen para el consumo apresurado de quienes no pueden pagarse el asiento en un restaurante («la misma gente que tampoco va a una galería», como señaló después el propio Mariotti). Y al mismo tiempo el *snack* de moda entre una clase media-baja ansiosa por asimilarse al estilo globalizante del *fast-food*. En cualquier caso, la expresión gastronómica de una modernidad miserable. (Y fugaz).” (Butninx 2005: 74).

¹⁷³ Otro detalle importante de la serigrafía que alude al Antiguo Perú son las figuras de momias sentadas que se reproducen en el borde externo de la caja. De hecho, la misma imagen será reutilizada más adelante por Salazar en la obra *Trampa para arqueólogos y antropólogos* que analizaremos al final de este capítulo.

¹⁷⁴ El texto original de Arguedas es el siguiente: “El comunero de Puquio esperó, confiado la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Con la apertura de las carreteras, los productos de la economía indígena se han duplicado. Las comunidades han construido escuelas, han renovado sus casas. Sus hijos alfabetos, «cholos emergentes», se han «insolentado» con los señores. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores, de bastón con puño de oro, han emigrado a la costa, principalmente a Lima. De Puquio han emigrado los señores y los mestizos; los comuneros jóvenes van y vuelven. Dueños de tierras y ganado, la nueva generación, qepa ñeqen, han descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses; hasta ellos ya no ha llegado el legado del mito de Inkarrí. No necesitan a ese dios. Han decidido conquistar el gobierno local de la provincia. Los viejos comuneros, ñawpa ñeqen, los contemplan entre asombrados y entusiasmados. «Hablan el mismo idioma que nosotros, pero no nos entendemos con los jóvenes. Pretenden hacernos callar en los cabildos y casi siempre lo consiguen... Pero estamos contentos. Ellos son mestizos hijos de indios, no hijos de mestizos. No sé qué les van a hacer a los señores. Quizá les quitarán el mando...», nos confesaba don Viviano Huamancha. «No sabemos lo que sucederá...»” (231, cit. Guerrero y De Lima 2011: 13-14).

SUS HIJOS ALFABETOS CHOLOS EMERGENTES SE
HAN INSOLENTADO CON LOS PATRONES
YA NO LES CEDEN LA VEREDA INDIGNADOS E
IMPOTENTES LOS VIEJOS SEÑORES RACISTAS
HAN EMIGRADO A/DE LIMA A MIRAFLORES
LA NUEVA GENERACIÓN HA DESCUBIERTO QUE
LAS MONTAÑAS SON SIMPLES PROMONTORIOS
DE TIERRA Y NO DIOSES
HASTA ELLOS YA NO HA LLEGADO EL LEGADO
DE INKARRI NO NECESITAN ESE DIOS VAN A
CONQUISTAR EL PODER

Salazar ha reinterpretado las palabras de Arguedas de tal manera que produce “un texto antiseñorial, antirracista, antilimeño” (Lauer 149, cit. Guerrero y De Lima 2011: 15). El poder se conquista desde el centro de la capital y “puede afirmarse, entonces, que la resemantización de Salazar da cuenta de como la clase que abandona la ciudad es la vieja aristocracia que obstaculiza una modernidad plena” (Guerrero y De Lima 2011: 15)¹⁷⁵. Pero no solamente se trata de una clase que se va, sino, más bien, se hace énfasis en la clase que viene, la “nueva generación [que] ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses” porque son ellos los que indefectiblemente (y por sus propias manos, podríamos agregar) “van a conquistar el poder”, como una profecía pronta a cumplirse.

Esta serigrafía propone de forma potente, entonces, la construcción de nuevas mitologías a partir de las anteriores tradiciones andinas: “Se trasvasaba así la utopía andina del retorno de Inkarrí a la utopía socialista de un poder ejercido por los trabajadores mismos. Y en un contexto de insolencias populares que es imposible no asociar aquí con el remoto origen del «achoramiento» de la sociedad peruana” (Buntinx 2015). Así lo anota también Mitrovic (2019), para quien el grabado “pone en escena la sensación de estar ante un umbral de la historia en el que lo popular [...] ha desacralizado la utopía andina y superado sus mistificaciones. Lo que ‘ha descubierto’ esa conciencia migrante es que no hace falta el mito para organizar la política de clase; al contrario, la revolución [...] es en sí misma un nuevo mito” (2019: 122). Por eso, el grabado guarda una potencia removedora y renovadora que se explicita, además, en lo que parecen ser los colores de fondo de la escena de la llama: allí, reproducidas infinitamente, encontramos las frases “Algo va’ pasar” (en amarillo) e “inmediatamente” (en azul). Se trata de

¹⁷⁵ Para un análisis más detallado de la reinterpretación que Salazar le hace al texto original de Arguedas, léase la primera parte del artículo de Victoria Guerrero y Paolo de Lima: (2011).

una especie de canto o himno que se repite de forma ritual, involucrando al espectador con aquella generación presta a “insolentarse”. En palabras del propio Salazar, “era simplemente una lectura de la situación que se estaba dando¹⁷⁶, pero una lectura con un resultado que sí incidía en la magia en el sentido mántrico, o sea tenía como esta invocación en el sentido de que algo va a pasar, inmediatamente, algo va a pasar, algo va a pasar¹⁷⁷” (Tarazona 2006). La obra, entonces, no solo recoge la sensibilidad de un momento histórico, sino que actúa sobre él mediante un cierto componente ritual.

Otra pieza a la que Salazar le atribuye un componente “mágico” o ritual es la famosa instalación *Sarita Colonia*, llevada a cabo por el taller de E.P.S. Huayco en una loma entre el mar y el km 54 ½ de la Panamericana Sur el 26 de octubre de 1980. En este espacio, los integrantes reutilizaron las 10 mil latas de leche gloria que habían recogido (de basurales y barriadas), lavado y pintado a mano para la obra *Arte al Paso* de su primera exposición (que explicamos en la nota 128) y construyeron con ellas una imagen de 60m² de la estampa devocional popular de Sarita Colonia (Buntinx 2005: 102).



E.P.S. Huayco, Sarita Colonia, octubre, 1980, esmalte sobre hojalata: 60 m2, aprox. Fuente: Buntinx 2005.

¹⁷⁶ Aquí el artista se refiere a una lectura de la situación política en ebullición en la que se encontraba el país. De hecho, es interesante pensar en que la exposición *Arte al Paso* se inauguró un mes antes del famoso episodio de quema de las ánforas y padrones electorales en el distrito de Chuschi (Ayacucho), que ha sido reconocido como el acto con el que el PCP-Sendero Luminoso le declaró la guerra al Estado peruano. Por ello, se lo conoce como el inicio simbólico de la violencia política en el Perú (1980-2000). Además, como cuenta Salazar (Guerrero y De Lima 2011: 9), la exposición también fue presentada tres meses antes de que el PCP-SL ahorcara perros y los colgara de los postes de luz en el centro de Lima como protesta a la reforma económica del líder chino Deng Xiaoping, que se distanciaba de los pensamientos de Mao Zedong (a quien le habían jurado lealtad).

¹⁷⁷ Y continúa explicando: “El grabado es bonito, tú lo ves en el original y te provoca acercarte porque es bien pop, pero cuando lo lees te pone los pelos de punta un poco no, porque hay toda esta cosa un poco amenazante de lo que pasó más el hecho de que la cajita está abierta con los fósforos rojos” (Tarazona 2006).

La obra es sugerente por varios motivos. En primer lugar, se trata de una instalación llevada a cabo *fuera* del espacio tradicional de la galería, lo que, para la Lima de los años 80, podía ser aún innovador. Además, no se elige cualquier espacio de la ciudad, sino que se opta por uno transitorio entre el campo y la capital, buscando que quien la vea sea justamente uno de aquellos migrantes que irrumpirán en Lima y construirán la nueva “cultura popular”. En ese sentido, no sólo se apela a la ampliación del espacio de la galería, sino también al ensanchamiento del público y la democratización de la obra de arte. Como explican Max Hernández y Jorge Villacorta:

La obra [...] representa [...] un intento de participar en la esfera pública popular, tal como podía ser concebida y allí donde podía ser percibida su existencia fuera del escenario estrictamente político [...]. Así, Huayco se dispone al encuentro con esa esfera y pretende participar en ella de manera tal que se establezca un puente entre un proyecto ante todo artístico con una apuesta de sesgo político y esa masa social. Tal puente establece una conexión entre lo artístico contemporáneo y lo espiritual/creyente migrante intermediado por un ícono. (2002: 57)



E.P.S. Huayco, *Sarita Colonia*, 1980,
proceso de pintado y montaje. Fuente: Buntinx 2005.



E.P.S. Huayco, *Sarita Colonia*, 1980,
proceso de pintado y montaje. Fuente: Buntinx 2005.

Por otro lado, la elección de la santa también es importante: se trata de una santa mestiza, que encarna en sí misma muchos de los conflictos que estos migrantes tendrán que atravesar al llegar a Lima¹⁷⁸. Asimismo, el hecho de que se la sitúe en una loma, muy cerca al espacio sagrado de Pachacámac (una de las más importantes huacas de Lima) puede leerse en clave mítica, como si se tratara de “la versión (post) moderna del [...] culto a Pachacámac entre los campesinos tradicionales” (Buntinx 2005: 104). Y aquí regresamos a una idea central que ya habíamos reconocido en las dos serigrafías de Salazar antes analizadas (la de *Diciembre '79* y *Algo va' pasar*): el entrecruzamiento de diferentes tiempos que adquiere una fuerza revolucionaria en el ahora, a partir de la obra plástica: “El aura recuperada en esta obra es antigua y agudamente actual al mismo tiempo, surgida en el cruce de tiempos dislocados y superpuestos, de categorías y elementos originalmente inconexos” (Buntinx 2005: 105). En ese sentido puede afirmarse que la *Sarita* es “una huaca (post)moderna” (Buntinx 2005: 105).

A pesar del acercamiento de E.P.S. Huayco hacia lo que ellos definieron como “popular”, es importante también sopesar sus resultados y atender críticamente a su forma de aproximarse a un universo del que, finalmente, no formaban parte (la mayoría de sus miembros provenían de la clase media limeña). Alfonso Castrillón es muy crítico respecto a la lectura que hace Buntinx del colectivo y afirma que ha terminado por mitificar a “un episodio del arte limeño de corta duración”, pues “fue una experiencia valiosa que, sin embargo, duró muy poco como

¹⁷⁸ De acuerdo con Buntinx, “[h]ay en este intercambio, en esta comunicación tácitamente establecida, una carga político-cultural hasta entonces inédita para la experiencia artística peruana. En la lograda ambivalencia de *Sarita Colonia* lo pequeño-burgués pero radical logra por fin articularse –al menos figuradamente– a lo popular en emergencia” (2005: 104).

para influir en el medio y que estuvo amenazada desde el principio por la típica idiosincrasia personalista limeña” (2017: 139). El problema, según Castrillón, era que los miembros del taller se mantenían en un “ambiente ostensiblemente elitista” y, a pesar de “sus buenas intenciones”, nunca llegarían a conectar con el público que querían: “el discurso de la cultura, la galería o cualquier otro tema contracultural, aunque estuviesen planteados de manera cruda y agresiva, no le interesa al pueblo porque no lo visualizan como propio” (2017: 139). Su objeción es también el hecho de que los miembros tratan de romper el sistema desde adentro, en lugar de recorrer las plazas públicas y confrontarse con ese público masivo al que supuestamente querían llegar.

En cierto sentido, Mitrovic apunta algo similar cuando explica que, finalmente, Matos Mar y Huayco compartieron una “concepción idealizada de lo popular” que impidió que reconocieran “su carácter ambiguo y contradictorio” (2016a: 70). Encuentra que ni el antropólogo ni el colectivo se aproximaron a lo popular como término relacional, sino más bien intentaron encasillarlo como una categoría concreta: “el problema compartido por Matos Mar y Huayco es identificar lo popular antes como una ‘cultura’ directamente identificable que como una posición inestable, relacional y que aparece únicamente como el espejo de lo no-popular, es decir, lo dominante” (2016a: 69).

Sin embargo, las declaraciones que Salazar hiciera posteriormente acerca de su experiencia en Huayco sugieren que su interpretación fue algo distinta y me parece importante anotarlo. Cuando le preguntan por este tema, Salazar insiste en lo que significó el trabajo colectivo en el taller y en sus intentos de construir un mercado de arte diferente: “Nosotros teníamos toda esta tendencia socialista, que todavía es válida, más que el marxismo. Pretendíamos hacer *un arte no solo masivo, sino que la gente lo pudiera comprar*” (Prótesis 2003, 1, el énfasis es mío). Esta búsqueda por hacer un arte que la gente *pueda* comprar será algo que acompañará a Salazar en su proyecto individual y, sobre todo, en su cerámica. Por ello es importante reparar en cuáles eran, según el artista, las estrategias de Huayco en las que él seguirá trabajando más adelante:

En Huayco pretendíamos *sabotear* un mercado pequeño, provinciano, lleno de prejuicios, y hacer un mercado de clase media, y para eso la serigrafía era un vehículo de arte maravilloso. Hacíamos cojudeces como hacer el mismo grabado en un papel que costaba S/.1.50 y en un papel de S/.0.50, entonces nuestra diferencia de costo era un sol, y nuestra diferencia de calidad era enorme, y sin embargo la que costaba un sol menos la vendíamos barato a la gente en la calle (trabajos que seguramente luego se destruían) y las que costaban más las vendíamos en las galerías. (Prótesis 2003, 1, el énfasis es mío)

¿Cómo sabotear un mercado del que, en cierto sentido, se dependía (como afirma Castrillón)? Una de las estrategias expuestas por Salazar, y que veremos explorada también en su producción en cerámica, es la creación de un doble mercado, en el cual el valor no es definido por el diseño del grabado, sino por el soporte que se utiliza para ejecutarlo, con lo cual uno puede tener un mismo grabado que se vende a precios diferentes. Esto no resulta tan escandaloso cuando hablamos de una xilografía, pero sí cuando tenemos un mismo objeto que se ofrece a precios distintos dependiendo de quién lo comprará. Naturalmente, ese doble mercado funciona hasta que alguien protesta o las galerías se dan cuenta porque la venta en soporte de menor calidad termina por devaluar el valor del grabado. Como es de esperar, el doble mercado se convertirá en un tema de conflicto entre Salazar y las galerías, como explicaremos más adelante. Interesa, ahora, conocer los puntos de vista de Salazar sobre la experiencia en Huayco E.P.S., pues cada vez que le preguntaban por el tema, él insistía en que hacía falta ver el taller como un trabajo colectivo¹⁷⁹ cuyos mayores logros se debieron a momentos no controlados:

en Huayco una de nuestras cosas originales fue que si no podíamos tomar el poder teníamos que hacer un milagro de vez en cuando. Y la idea es que los milagros siempre eran anónimos porque los egos de los artistas les faltaba dejadez; entonces, podían tener una excelencia técnica pero no podían tener *una cosa de soltar las cosas que las volviera mágicas, ¿no?* Entonces decidimos hacer *una obra para que hiciera milagros*. (Portocarrero 2010: 105-6, el énfasis es mío)¹⁸⁰

La obra a la que se refiere es la que acabamos de comentar (*Sarita Colonia*). No es, pues, gratuito el tema con relación a la intención del grupo. Pero son, además, muy importantes los términos con los que Salazar se expresa. Explica que, una vez que la obra fue “soltada” se transformó (milagrosamente) en otra cosa, porque las propias personas que vivían cerca del km54 ½ de la Panamericana Sur empezaron a dejarle ofrendas y a volver a pintar las latas que se iban decolorando con el tiempo: “al final funcionó en un término tan mecánico como que... las latas se malograban y la gente las cambiaba por latas nuevas y las pintaba, entonces ese proceso duró casi veinte años” (Portocarrero 2010: 106). Es decir, no solamente fue una obra que logró

¹⁷⁹ “[Huayco] es más interesante como grupo, que como una cosa individual. Ese es uno de los problemas de Huayco, siempre se hace una jerarquización del grupo. Cuando lo más interesante es verlo democráticamente; con todas las peculiaridades propias de cada uno e incluso con los devenires individuales que son bien particulares” (Hare 2015).

¹⁸⁰ También en una entrevista que le hiciera Andrés Hare, Salazar vuelve a reflexionar en torno a esta obra: “A veces hay cosas que funcionan; el trabajo de Sarita Colonia, por ejemplo, hace una fusión entre el marxismo-leninismo de moda en Latinoamérica en esa época y las prácticas de brujería popular. Poniéndolo en términos crudos, claro; en términos del contenido real lo que queríamos lograr [es] una obra que hiciera milagros” (Hare 2015).

interactuar o conectarse con un público ajeno a las galerías, sino que, además, logró engancharlo por dos décadas (un resultado absolutamente admirable). Ahora bien, es importante anotar también que lo que a Salazar le llama la atención de la intervención es que fue un esfuerzo *no solo colectivo* sino *anónimo* y que es justamente aquel anonimato, ese “soltar las cosas” lo que permite que ellas se transformen en algo más.

Nótese aquí que el lenguaje de Salazar utiliza las palabras “mágicas” y “milagro”. Para acercarnos a su trabajo es fundamental tener en cuenta la importancia que el artista le confería a la ritualidad y entender exactamente a qué se refería con ella para no caer en facilismos. Pero vayamos por pasos.

2.2. ¿Qué pasa después del huayco?

Los primeros caminos individuales de Salazar

Salazar había incursionado como artista individual en el circuito limeño ya desde 1981 con su primera exposición individual en Lima “El sistema es implacable con la Grasa”, presentada en la Galería La Rama Dorada. Esta muestra fue comentada por Mirko Lauer en un artículo de la revista *Hueso Húmero* (1981), que inauguró, prácticamente, la crítica sobre Juan Javier Salazar como artista individual. En “Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico” (1981), Lauer afirma que “en más de un sentido, Salazar puede llegar a ser el anti-plástico joven de este decenio que nace, el horror de la crítica, el paria de las galerías” (1981: 123), reconociendo en este artista un gran potencial. Se refiere a la energía contestataria de su primera exposición¹⁸¹, en la que queda claro que lo único que no le interesa hacer es continuar con una línea plástica pulida (que podía verse en algunos de sus contemporáneos) —una preocupación que seguirá explorando en todas sus producciones posteriores. Así, su exploración se orienta hacia la búsqueda de un lenguaje que conecte con el nuevo sujeto urbano-popular que emergía en estos momentos en Lima, como vimos hace un momento: en Salazar “está la

¹⁸¹ “Su exposición resultó ... sobre todo un grito de desordenada angustia contra el reinado de lo convencional entre los plásticos peruanos actuales, en particular los más jóvenes” (123).

convicción de que las canteras de lo popular —no necesariamente de lo político formal— son el único camino de salida para la creación visual en el Perú de hoy” (122).

En cierto sentido, entonces, la búsqueda individual de Salazar empezó siguiendo las direcciones planteadas durante su experiencia en Huayco, que, como explicamos, estaba orientada a representar y apelar a un nuevo público urbano, popular y migrante. No obstante, el texto de Lauer termina siendo pesimista y desesperanzador, porque no cree que Salazar podrá seguir creciendo: “Sin embargo, no creemos que la travesía por el desierto de Juan Javier Salazar dure demasiado tiempo” (1981: 123) y porque considera que la muestra fue “desde la perspectiva tradicional, un fracaso” (1981: 121)¹⁸².

Relata Lauer que la exhibición estuvo compuesta de “un conjunto de cartelones, serigrafías, *ready mades* y esculturas efímeras de yeso pintado” (1981: 121) que pretendía romper con la usual disposición de objetos que podían verse dentro de una galería limeña a comienzos de los ochenta y exhibir, en la fachada del edificio, una serie de carteles publicitarios “toscamente pintados que imitaban cierta brocha gorda ornamental de los avisos del mundo popular” (1981: 121)¹⁸³. Dentro, el espacio se dividía en dos: en el primero —más grande— se colocaban serigrafías en las paredes y huevos fritos de yeso en el piso; en el segundo —una sala lateral— “estuvo lo que muchos consideraron la muestra propiamente dicha: las serigrafías enmarcadas, las esculturas puestas sobre sus pedestales, y una mesita sobre la que se vendía la tirada especial de una serigrafía” (1981: 121).

La inclusión de yesos en forma de huevos fritos, decorados con pintura amarilla, será una práctica que repetirá más adelante en cerámica¹⁸⁴. Colocarlos en el piso, sin ningún tipo de

¹⁸² El argumento de Lauer es que Salazar no arriesgó lo suficiente. “lo que hay que reprocharle ... es que su muestra se pareciera tanto a una de esas muestras: ocupó las paredes con pintura negra, pero no resistió la tentación de colgar unas cuantas buenas serigrafías; profanó el suelo con sus huevos fritos, pero colocó sus objetos sobre pedestales. El ‘espacio de exposición’ se mantuvo virtualmente intacto, lo cual despertó en el público falsas expectativas, cuando no se debió dar la menor esperanza de que aquello fuera una muestra convencional” (122).

¹⁸³ Según Lauer, al proponer una especie de inversión de la exposición, “la intención evidente de Salazar fue escapar al formato establecido de una muestra de galería, ocupando la fachada exterior del edificio y ‘desocupando’ parcialmente el espacio de exhibición” (1981: 121).

¹⁸⁴ Por ejemplo, en la muestra “Soluciones Rituales”, llevada a cabo en la Galería 80m2 (enero a febrero de 2014). También pueden verse en “60 Grandes No Éxitos”, una individual que celebraba por sus 60 años de edad y más de 40 años de trayectoria en la sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores en octubre de 2016, bajo la curaduría de Nicolás Tarnawiecki. Consideramos, sin embargo, que existe una distancia entre las piezas en cerámica que nos interesa analizar con mayor detalle en esta investigación y los huevos fritos, ya que estos últimos parecen haber sido quemados para conseguir un efecto de fragilidad (y que sea más fácil pisarlos y romperlos). Este no es el caso con los objetos en cerámica que estudiamos aquí; estos no están hechos para quebrarse, a pesar de que algunos de ellos lo estén por las condiciones precarias en las que tuvieron que ser producidos.

separación museográfica que los proteja del público, invita a este último a caminar sobre ellos. En realidad, según Emilio Tarazona, los huevos se colocaron algunos días después de la inauguración como una respuesta “refleja y casi involuntaria” ante una crítica despiadada publicada en una revista limeña (2010: 134). El crítico interpreta que quizá “la intención es aquí asumir el desgarbo y la precariedad extremos que —a pesar de algunos grabados enmarcados también expuestos— estaban ya presentes en las obras incluidas: el riesgo necesario si la intención es hacer un omelette. Pero también obligar al espectador a sortear ese espacio como quien se desliza por un terreno minado de delicados obstáculos” (Tarazona 2010: 134). Es esta última idea la que considero interesante, puesto que demuestra la voluntad de Salazar por interactuar con el público de forma diferente; retarlo, obligarlo —literalmente— a ver por dónde camina y dónde está parado; algo que, en un sentido no tan literal, nos conducirá a hacer también cuando nos acercamos a su cerámica, puesto que esta nos confronta con nuestro lugar histórico como peruanos del presente, como veremos en breve.

Una última pieza construida por Salazar en estos años me parece importante destacar. Se trata de la instalación *Se vende marcianos*¹⁸⁵, producida en 1983 en Chiclayo, y que consiste en un pequeño grabado trapezoidal enmarcado, en el que se reconoce la puerta de una casa con el letrero “marcianos”. Atrás del grabado se ha colocado un foco de luz que se prende y se apaga intermitentemente, de manera que la obra se enciende como una especie de cartel publicitario de neón. El mismo artista comenta que este efecto hace que el “objeto palpita” y esto nos remite a una vida contenida en la pieza¹⁸⁶, que sería una manera de cumplir con una pretensión del arte para Salazar: “hacer cosas vivas ... hacer cosas que tengan un espíritu contenido” (Tarazona 2006). Como he mencionado ya, la relación que Salazar entabla con los “espíritus colectivos” es fundamental para entender su trabajo. En numerosas ocasiones él afirma que lo que le interesa no es “venderle cuadros a los millonarios” sino “hacer milagros” o “ritualizar el país desde un rincón” (Anónimo 1990)¹⁸⁷. ¿A qué se refiere exactamente? ¿Cómo pueden hacerse milagros a

¹⁸⁵ Hace falta advertir que he encontrado varias discrepancias en el título de esta pieza. Algunas veces aparece como *Marciano* (catálogo de 80M2), otras como *Marcianos* (Hernández Calvo y Villacorta 2002) y otras como *Se vende marcianos* (Tarazona 2006). He optado por utilizar este último título, puesto que es el nombre que el propio Salazar le da a la pieza en sus declaraciones.

¹⁸⁶ Palabras de Salazar: “el palpitar era una aproximación sarcástica e irónica al hecho de hacer algo vivo” (Tarazona 2006).

¹⁸⁷ Algunos ejemplos: “Si vamos a hacer contracultura, que no solo sea inteligente y seca, sino también gozosa y atrevida. Los artistas deberían intentar hacer milagros, no venderles cuadros a millonarios” (Otero 2006). “El arte peruano tiene un problema: que está enfocado en la decoración de interiores. O sea, los cuadros gigantescos de Ramiro Lloná siguen siendo decoración de interiores gigantescos. A mí no me interesa quien le decora las paredes

través de objetos de arte contemporáneo? ¿Cómo se relaciona este intento con las búsquedas de E.P.S. Huayco en *Sarita Colonia* o del propio Salazar en *Algo va' pasar*?

En 2015, en una pequeña entrevista que le hizo la Municipalidad de Miraflores a raíz de su exposición “60 Grandes no Éxitos”, Salazar se explica:

A mí me encanta trabajar en la parte antropológica y cultural, más que en la parte estética. Puedo hacer objetos y cuadros y cosas, pero en realidad *lo que siempre ha sido mi intención es intervenir* los espíritus colectivos, los estados emocionales, las maneras de sentirse de mi entorno, de mi sociedad, y como artista poder *no solamente decir algo, sino hacer algo* con respecto a los espíritus culturales en los cuales vivimos todos” (Municipalidad 2015).

En estas palabras podemos reconocer que Salazar distingue entre un trabajo meramente estético y uno que busca incidir en “la parte antropológica y cultural”. Por ello, los objetos plásticos que construye son concebidos como artefactos para generar un cambio concreto en “las maneras de sentirse de mi entorno, de mi sociedad”. Le interesa “no solo decir, sino hacer”. Pero este “hacer” pasa tanto por un intercambio mágico-ritual, como de conciencia política¹⁸⁸.

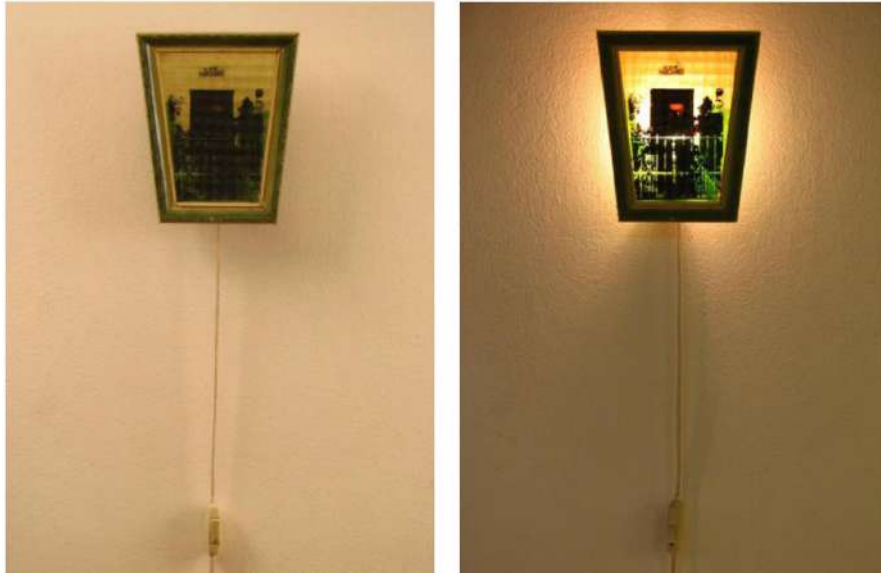
Ahondaré sobre estos temas en breve. Me interesa, por el momento, recalcar que en *Se vende marcianos*, una obra bastante temprana de Salazar, se encuentra una exploración que el artista desarrollará a lo largo de su vida: un análisis de la relación entre el valor de cambio y el valor de uso en la sociedad capitalista contemporánea.

La obra en cuestión hace referencia a un negocio informal muy popular en Lima (sobre todo entre las clases medias-bajas) que consiste en vender marcianos de fruta (pulpa de fruta congelada con agua y envuelta en plástico en forma de tubito que puede ingerirse de manera rápida mientras se camina) desde las casas a cualquier transeúnte que pase por ahí¹⁸⁹. Lo que se pone sobre la mesa, al introducir un grabado de esta escena dentro del espacio de la galería, es la facilidad en que “todo se está volviendo valor de cambio” y “se están perdiendo los valores de uso” porque “uno siempre hace algo para algo. No en sí mismo” (Salazar en Tarazona 2006).

a los millonarios” (Prótesis 2003: 2). “Más que una exposición se trata de hacer algo para que llueva. Los jóvenes deben tratar de hacer milagros, no de venderle cuadros a millonarios” (Anónimo 1990).

¹⁸⁸ En palabras de Salazar: “el arte como herramienta política, el arte como iluminación de conciencias” (2013, Rodríguez)

¹⁸⁹ Vale recalcar que es este último el que se acerca a la casa, toca el timbre, y pide un marciano. En ese sentido, no es un negocio ambulatorio y ni siquiera uno en el que se necesite promocionar el producto más allá del —muchas veces, pequeño— cartel en la puerta o ventana de la casa.



Juan Javier Salazar, *Se vende marcianos*, iniciado en 1983, versión de 1990, instalación. Fuente: 80M2

En otras palabras, en la Lima de los años 80 Salazar ya leía un panorama consumista que se acrecentaría cada vez más y en el que el arte terminaría participando ineludiblemente: “Al final todos vendemos marcianos para sobrevivir” (Salazar en Tarazona 2006). El artista lo explica en detalle al comentar su propia obra:

El hecho del valor de uso y el valor de cambio, ... está aquí. Que es una cosa que yo utilizo mucho en otros trabajos de arte. Hubo una época en que todas las cosas se hacían porque tenían sentido propio, tú te hacías tu camisa y la usabas y sembrabas tu comida y cosas por el estilo. Eso es lo que se llama el valor de uso de la economía. Las cosas tienen su propio sentido, se hacen en sí mismas. Y *el valor de cambio es cuando haces algo para tener las fichas para jugar en este casino multimedia que es el mundo*. Y todo se está volviendo valor de cambio, se están perdiendo los valores de uso. Uno siempre hace algo para algo. No en sí mismo. Y el marciano, tal vez no se lea eso, pues, no, pero yo pienso que plantea esa pregunta permanentemente, pues, no. De hecho, le vendí uno a Mirko Lauer y lo tenía atrás de su máquina de escribir y en un momento lo sacó. ... le decía, ¿tú también estás vendiendo marcianos? Al final *todos vendemos marcianos para sobrevivir*. (Tarazona 2006, el énfasis es mío)

Por ello, es importante que no caigamos en la romantización de la actividad artística al analizar el papel que Salazar reclama dentro del mercado del arte contemporáneo limeño. Que él no quiera “venderle cuadros a los millonarios” no quiere decir que él no quiera vender en absoluto (de algo tiene que vivir) o que no aproveche, en algunos momentos, su posición de clase media y su conexión con algunos agentes de poder económico (y social) del campo plástico limeño para agenciarse un espacio adecuado de trabajo y de exposición. Su relación con la

galerista Livia Benavides (dueña y directora de la galería 80m2) es un buen ejemplo de esto. Salazar trabajó varias temporadas (y se quedó a dormir en muchas ocasiones) en un espacio atrás de la galería 80m2 que fue habilitado para él como un taller en los últimos años de su vida (aprox. 2012-2015)¹⁹⁰. En este, logró producir varias piezas (entre ellas, muchas cerámicas) y también se mantuvo en contacto con una serie de artistas barranquinos que, más adelante, le prestaron sus hornos para la quema de sus cerámicas, como Lilly Waller y Chiqui García (del taller TanitCerámica).

Pero más allá de las circunstancias que, por sus contactos, permiten a Salazar continuar con su producción artística, es importante focalizarse en la pieza *Se vende marcianos*. Decía, líneas arriba, que no se trata de entender a Salazar como una figura romántica, meramente contestataria. No está proponiendo un “afuera” del mercado (una posición idealizada y poco realista), sino que más bien está pensando en maneras de hacer evidente que *el arte también forma parte* del mercado. Por eso, justamente, sostendrá que *Se vende marcianos* es el trabajo que “tiene más contenido de todos los que he hecho” (Tarazona 2006). ¿A qué se refiere? ¿Por qué el énfasis en el *contenido* de *Se vende marcianos*? La pieza habla de una forma alternativa de venta de arte que no pasa necesariamente por el circuito de galerías. Se trata de lograr abrir una fisura en el mercado artístico que Salazar trató de llevar a cabo con mucho esfuerzo: vender “barrio por barrio”. En palabras de Max Hernández y Jorge Villacorta: “vender arte casi como si de marcianos se tratase es apostar por la ampliación numérica y social de su público, y mercado a través de un esfuerzo individual a la espera de ser emulado” (2002: 60).

Las piezas en cerámica pasarán justamente por esta venta “al menudeo” a amigos o conocidos y esta será una de las razones por las que Salazar entrará en conflicto en numerosas oportunidades con diferentes galeristas que pretendían fijar los precios de sus piezas en un valor más alto que el de la venta “puerta por puerta”, pero cuyo esfuerzo era desmantelado a través del acto de Salazar. Por ejemplo, Luis Nájera (Giusti 2019) me comentó que, según Jorge Villacorta, ciertas instituciones (como el MALI) quisieron comprar las piezas en cerámica de Salazar por \$200, mientras que él las podía vender a precios mucho menores (\$25, es lo que, según Nájera afirma Villacorta, aunque esto suena exagerado si lo comparamos con otros

¹⁹⁰ Lamentablemente, a pesar de intentar entrevistar a Benavides en numerosas ocasiones, no pude recoger su testimonio directo, por lo que me valgo de las referencias de segunda mano que me dieron Max Hernández, Chiqui García, Luis Nájera, Iván Vildoso, Alina Canziani y Catia Flores.

testimonios, que normalmente oscilan entre los \$50 y \$100)¹⁹¹. Explicaremos qué sucede específicamente en el caso de la cerámica en un momento, pero me parece importante notar que la preocupación por subvertir o jugar con el mercado es sumamente temprana en Salazar.

Además, esta práctica complejizará el acercamiento a la economía popular que le había interesado explorar desde sus comienzos en Paréntesis y Huayco: “La medida de lo personal es manifiesta en lo doméstico de su apuesta, así sea esta propuesta producto de una identificación social con ‘lo popular’, de una asimilación cultural de lo popular, de una estrategia comercial de supervivencia tomada de la economía popular o una compleja confluencia de estas” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 60-1). Por ello, es importante establecer ciertos matices. La relación que Juan Javier entabló con el mercado y la institucionalidad de arte limeños es enmarañada, fue variando a lo largo de las 4 décadas en las que trabajó plásticamente y, por lo tanto, tiene varias aristas.

Para entender este tema a cabalidad, al momento de referirnos al “mercado del arte” es imprescindible, como adelanté en la introducción, prestar atención a los procesos de producción, distribución y consumo (P/D/C) que los agentes implicados en el mercado establecen entre sí. Además, hay que tomar en cuenta que las relaciones entre estos agentes (artistas, artesanos, *merchants*, galeristas, coleccionistas, curadores, directores de museos, etc.) son absolutamente dinámicas y performativas, por lo que resultan complejas de rastrear. ¿Por qué vale la pena hacer este esfuerzo en general, pero, sobre todo, en un artista como Salazar y, aún más, en los objetos que él produjo en cerámica?

Contestaremos a esta pregunta de forma concreta en el siguiente apartado. Por ahora definamos a qué nos referimos con los procesos de P/D/C, lo cual no resulta tarea sencilla.

¹⁹¹ Según Manuel Velarde (Giusti 2020), importante coleccionista de la obra de Salazar, que tiene en su haber 25 de sus piezas en cerámica, la más barata que él recuerda haber comprado costó \$80 en 2006, cuando el artista trabajaba en la galería 80m2. Armando Andrade, otro coleccionista importante de su obra (que tiene 15 piezas en cerámica de Salazar) me comentó que cada una habrá costado alrededor de \$100 o máximo \$150 por trato directo. Según Rosario Orjeda (Giusti 2020m), dueña de la galería Vértice y muy amiga de Salazar desde los años 2000, es posible que el artista le haya vendido a ella alguna cerámica incluso a \$50. Chiqui García, del taller TanitCerámica, que le prestaba su horno industrial para quemar las piezas y que se volvió un amigo muy cercano a Salazar en los últimos años de su vida cuenta que a veces el artista simplemente “como forma de agradecimiento también a veces o de no sé ... te dejaba algo [se refiere a una pieza en cerámica]” (Giusti 2020e). Según este último, Salazar empezó a vender sus cerámicas en tiendas “boutique” barranquinas como Puna o Plantique en el 2014. García fue el nexo que posibilitó esta venta, ya que varias piezas de su taller se vendían ahí y fue Salazar el que le pidió que los contactara. Fueron juntos a dejar “un cajón” de obras y Salazar recibió aprox. \$100 por cada una.

Como explica Mijail Mitrovic (2019b), entre los años 50 y 60¹⁹², comienzan a confluír una serie de intelectuales latinoamericanos interesados en pensar el arte de nuestro continente como una forma de resistencia cultural a las expresiones del cono norte. Entre ellos, se encontraban los argentinos Marta Traba y Damien Bayón, Jorge Romero Pez, Jorge Luzberg y el peruano Juan Acha. Todos ellos compartían un interés común: pensar cómo, a través del arte contemporáneo de su tiempo, se podía establecer una especie de independencia cultural y teórica respecto del cono norte.

Sin embargo, el caso de Acha (1916-1995)¹⁹³ es especialmente sugerente, puesto que, a partir del año 68 se volvió un crítico feroz de lo que él llamaba “tradicionalismo abstracto” (por ejemplo, la pintura abstracta de Fernando de Szyszlo) y, a partir de los años 70 -cuando viaja a México y descubre una escena cultural mucho más articulada que la nuestra- comienza a distanciarse de los demás pensadores de su generación. Se percató de que las categorías planteadas por ellos (y por él mismo en los 60) resultaban insuficientes para pensar el arte continental que se empezaba a producir en los 70 y plantea, a partir de su aproximación al marxismo,¹⁹⁴ posiciones más críticas respecto de aquello que podemos nombrar como “lo latinoamericano”. Por eso, a mediados de los 70, y conforme va avanzando la década, “lo latinoamericano” se vuelve el objeto central de investigación de Acha y él hace más explícito que lo que le interesa específicamente es hacer una crítica marxista del arte latinoamericano. Lo que desea, a partir de este momento, es construir una especie de “teoría general de la estética” que él llamaba “socioestética”¹⁹⁵ (Mitrovic 2019a).

Según Mirko Lauer, podemos entender a Acha, dentro de la generación de los estudiosos de las ciencias sociales de lo cultural de los sesenta, como “uno de los primeros en advertir la

¹⁹² El debate se intensificará en los años 70, momento en que estos críticos se reunieron, por ejemplo, en eventos organizados por la UNESCO o en el Coloquio de Austin del 75.

¹⁹³ Por supuesto, es importante considerar que Acha no fue una isla en este contexto, sino que sus ideas se conectaron con las de otros autores latinoamericanos de la década como Néstor García Canclini, Mario Pedrosa o Rita Eder (Mitrovic 2019a: 13).

¹⁹⁴ Concretamente, a través de la lectura de los *Grundrisse* de Marx. Los *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Elementos fundamentales para la crítica de la economía política)* son una recopilación de anotaciones (de 7 cuadernos) que Karl Marx escribió entre 1857 y 1858 y que se reconocen fundamentales para la posterior producción del famoso *Das Kapital* (1867). Marx las dejó de lado en 1858.

¹⁹⁵ Se refiere a este término en su libro *Arte y sociedad latinoamericana. Sistema de producción* (1979): Es “urgente el desarrollo de una socioestética dedicada a estructurar la realidad y las necesidades, las causas y los efectos sociales de tales relaciones. Así nos alejaríamos del arte y sus convenciones y trampas, todavía difíciles de superar. Y así la sociología del arte devendrá más sociológica, más estética y, por eso, más realista, empírica y científica» (1979: 62, cit. Olívar 2015: 335).

necesidad de modificar las relaciones entre la teoría de la plástica y su objeto, las cuales postula como un *esquema dinámico* en que teoría y práctica de la plástica cesan de ser glosas mutuas y pasivas para establecer una *relación dialéctica*” (Lauer 1982: 12, el énfasis es mío). En otras palabras, resulta pionero porque plantea nuevas categorías marxistas (“relación dialéctica”) de acercamiento al fenómeno cultural latinoamericano; es uno de los primeros en abrir las puertas a la forma de pensar el objeto del arte latinoamericano dentro de sus circuitos de P/D/C que nos interesa rescatar para nuestra investigación.

Como explica el propio Acha en su famosa ponencia “Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina” (1981) - presentada en la primera Conferencia Americana sobre “Arte no objetual” en el Museo de Arte Moderno de Medellín-, a pesar de que la vieja dicotomía entre “arte puro” y “arte vulgar” se haya arrastrado durante siglos en la historia del arte occidental, no existe ni ha existido nunca “lo puramente artístico, ni como relación ni como sustancia” (1981: 3), puesto que “todo producto humano refleja la mente, la sensibilidad y la necesidad de subsistencia de su autor y consecuentemente coexisten estructuras de distinta naturaleza en el producto, no importa si la artística u otra predomina sobre las demás” (1981: 3). Por ello, lo que llamamos un “objeto” en el arte, en realidad, “no existe artísticamente, *sino cuando una persona lo consume*” (1981: 3, el énfasis es mío). Es decir, que no es en el momento de la creación, sino más bien en el momento de su consumo que el objeto “plástico” (como lo llamará, más adelante, Lauer) se realiza verdaderamente. Por ello, es imposible pensar en las producciones plásticas y visuales fuera de su contexto de P/D/C. En palabras Acha:

somos partidarios de situar nuestra realidad artística en el proceso de las formaciones económica y social, política y cultural de cada uno de los países latinoamericanos. Una vez situada la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres distintos modos de producción artística que son las artesanías, las artes y los diseños, estableceremos los trabajos simples y los procesos sociales de su respectiva producción, distribución y consumo. ... veremos cómo el desarrollo de las fuerzas productivas, distributivas y consuntivas, más sus relaciones sociales, determinan los cambios en los productos o productores, los distribuidores o consumidores. ... los cambios consuntivos ... son los que dan cuenta cabal del hombre latinoamericano en concreto, en cuanto a la evolución de su sensibilidad a lo largo de la historia. (1981: 6)

En esta cita, podemos reconocer tres categorías que Acha está planteando para entender el fenómeno plástico en nuestro continente: “las artesanías”, “las artes” y “los diseños”, que él define como “tres distintos modos de producción artística”, que, sin embargo, se encuentran en “sucesión, mezcla y coexistencia”. La diferencia entre estas tres categorías es que las primeras

“tienen su base histórica en las sociedades precapitalistas” (Mitrovic 2019a: 13), las segundas, es decir “las artes”, “corresponde[n] a la expansión mundial del capital mercantil” (Mitrovic 2019a: 13) y “los diseños¹⁹⁶ –cuyas formas predominantes a nivel global son los medios masivos de comunicación y publicidad, al decir del autor– se desarrollaron al calor del movimiento del capital monopólico hasta la mitad del siglo XX” (Mitrovic 2019a: 13).

Sin embargo, como examina Mitrovic (2019a), a pesar de que las ideas de Acha sentaron una base importante para atender a la discusión sobre la P/D/C en el arte latinoamericano, es realmente Mirko Lauer el que complejiza el debate, puesto que se encarga de criticar las categorías propuestas, en especial aquella de “no-objetualismos” y “establecer críticamente el lugar asignado a la plástica no-artística en este continente, las bases filosóficas de la diferenciación y la manera en que ellas se prolongan en la estética marxista y ocupan, de ese modo — colonizándolo— un posible espacio de crítica radical de la relación arte/no-arte” (Lauer 1982: 9). De esta forma, se hace posible el “develamiento de las brumas que envuelven de manera romántica los conceptos de pueblo y popular” (Lauer 1982: 9).

Las propuestas de Lauer resultan especialmente pertinentes en este caso no solamente porque nos conducen a pensar más allá de las categorías de Acha, sino, además, porque, recordemos, él había estado estrechamente ligado a las producciones de E.P.S. Huayco y a las ideas sobre “lo popular” que el taller estaba explorando desde inicios de los ochenta (como expliqué en el primer apartado de este capítulo) —y había sido quien primero se ocupó por pensar críticamente la primera exposición individual de Salazar. Conviene, entonces, recoger la definición que Lauer da de “las plásticas del precapitalismo contemporáneo”:

Lo que nos interesa [en este libro]... es el conocimiento social de un conjunto de manifestaciones plásticas que por el carácter de su existencia no pertenecen (ni desde la normativa idealista del sistema de las artes ni desde la visión materialista de sus determinaciones históricas concretas) a la categoría de *arte*, que llamaremos a partir de aquí las *plásticas del precapitalismo contemporáneo*, para diferenciarlas del precapitalismo histórico, cronológicamente ubicado antes de la consolidación del capitalismo como forma de producción predominante en una determinada formación social. ... Este sería pues, ... un texto dedicado a la parcela específicamente de *no arte* que ha sido llamada *artesanía, folklore* o -como una concesión o transacción – *arte popular*. (1982: 23, el énfasis es mío)

¹⁹⁶ “Los diseños” tienen una “naturaleza tecnológica [que] obliga a las artes visuales tradicionales a cambiar de rumbo” porque son “diseños que obedecen, en última instancia, al modo de producción material; modo que actúa también a través de las razones analíticas e internas del arte” (Acha 1981: 9).

En otras palabras, las “plásticas del precapitalismo contemporáneo” equivalen a “la artesanía producida actualmente bajo el influjo del capitalismo” (Mitrovic 2019a: 12). Esto es importante para nosotros porque, en una entrevista del año 2015, Salazar afirma que “[s]ería feliz de poder vivir pintando dos veces a la semana, pintando cerámica. *Esas piezas no las vendo como arte, sino como artesanía fina* y las puedo producir a un nivel que me alcance para vivir” (Hare 2015). La distinción que Salazar está introduciendo aquí es crucial: el término mismo “artesanía fina” produce cierto choque (cierto rayo) o cierta incomodidad porque, naturalmente, está oponiendo sus objetos a aquellas otras artesanías que serían “no-finas”. ¿A cuáles se refiere? ¿Bajo qué criterios diferenciar una “artesanía fina” de una que no lo es?

Naturalmente, la producción en serie no define necesariamente que un objeto sea o no “fino” (es decir, que no porque sea producido en serie deje, de pronto, de ser “fino” y pase a ser “vulgar”). El propio Salazar se sirve de la serialidad precisamente en su cerámica porque le interesaba no solo hacerla rentable, sino convertirla en un medio de subsistencia (“que me alcance para vivir”). Entonces, como veremos en breve, delegaba buena parte del ejercicio más mecánico a diferentes personas que lo “ayudaban” en el proceso de producción —y a las que él retribuía siempre de una u otra manera. Lo que me interesa destacar es que él distingue explícitamente su producción cerámica del resto de su quehacer artístico. Y si vemos este aspecto a la luz de las ideas de Lauer, tenemos que, en términos generales, la producción en cerámica de Salazar quiere escapar de aquella artesanía “no fina” o “vulgar”, que sería hoy en día, buena parte de “la artesanía producida actualmente bajo el influjo del capitalismo” (Mitrovic 2019a: 12). Pero también quiere escapar de la tan debatible categoría “arte” que, como explica Lauer, es, finalmente, “una creación cultural y de clase, y por lo tanto de un fenómeno históricamente determinado, con una génesis histórica y llamado a sufrir modificaciones a partir de las evoluciones de la sociedad” (1982: 19)¹⁹⁷. Vemos, pues, que las categorías de Lauer son sumamente útiles para pensar cómo las piezas en cerámica de Salazar ejecutan algún tipo de disrupción (cortocircuito, rayo) en medio del circuito del mercado de arte contemporáneo limeño que lo adoraba y detestaba a la vez.

Pero Salazar no solamente se refiere a su obra como “artesanía fina”, sino también como “artesanía *inteligente*”. En una entrevista que le hace Florencia Portocarrero en 2010, él explica:

¹⁹⁷ Para un resumen del desmontaje que Lauer hace del concepto de “arte” en el primer capítulo de su libro *Crítica a la artesanía*, también véase la nota a pie de página número 8 en la introducción de esta investigación.

“[en el Perú] no hay una formación en que el artista puede vivir de su sociedad a través de una cosa que sería una artesanía inteligente, que yo la hago, *yo hago una artesanía inteligente, y lamentablemente* la venden a precio de arte los intermediarios, porque *yo la preferiría dejar como una artesanía inteligente y venderla barata y comenzar a tener influencia*. En este momento me están copiando las agencias de publicidad y yo esperaba que me copiara el arte popular¹⁹⁸” (Portocarrero 2010: 110)¹⁹⁹.

En estas declaraciones se encuentra el meollo del asunto: la “artesanía fina” y/o “inteligente” puede ser (y, de hecho, este es el deseo de Salazar) vendida no “a precio de arte” (un precio fijado por un agente “intermediario” que quizá no tendría siempre razón de existir si consideramos que el artista puede entrar en contacto directo con el ciudadano común), sino “barata” para “comenzar a tener influencia”. En otras palabras, el otro lado de la moneda de que más gente pueda adquirir la pieza es que el artista empiece a ganar éxito; *un éxito distinto* a aquel del cual Salazar afirma haber estado huyendo a lo largo de su vida, porque es un éxito no determinado por el valor que los intermediarios calculan de la pieza, sino por su capacidad de apelar a y jugar con los espíritus colectivos de todos nosotros y nosotras. Es ahí donde se encuentra el verdadero valor para Salazar y, por eso, y no porque fuera un “informal” o un “desorganizado” o un “outsider” es que le gustaba manejar un doble mercado con sus piezas, lo cual se pone de manifiesto de forma muy clara en la venta de sus cerámicas.

Al decir de Lauer: “lo que tenemos en los últimos decenios es una paulatina desaparición de la importancia de aquellos usos que conferían su valor y por lo tanto del valor de los objetos mismos en función de ellos: las cosas pasan a servir exclusivamente para ser vendidas, y empiezan a ser medidas a partir de ello” (1982: 14). En esta última frase resuenan, por supuesto, las palabras de Salazar al referirse a sus *Se vende marcianos*. Y lo interesante de la apuesta de Lauer (y que creo que comparte con Salazar) es que, en lugar de adoptar una mirada nostálgica hacia *lo que ya no puede ser* la “artesanía”, lo que hace es utilizar este punto de partida como un hecho que ya no se

¹⁹⁸ Advirtamos que la copia de las agencias de publicidad es lo que Acha había contemplado bajo la categoría de “diseños”, “cuyas formas predominantes a nivel global son los medios masivos de comunicación y publicidad” (Mitrovic 2019a: 13). Al respecto, también Canziani me comentó que “Con muchas de las cosas que hacía, él pensaba que iba a, que estas piezas que él hacía al final iban a ser copiadas, reproducidas masivamente e incorporadas a la artesanía. Cosa que no ha sucedido todavía. Lo del Perú, por ejemplo, el peluche con la cola, él pensaba que lo iban a copiar y que iba a ser un producto más de mercado. No se hacía ningún problema” (Canziani en Giusti 2020a).

¹⁹⁹ Salazar pone como ejemplo una anécdota en la que produjo “un billete” para “pagarle” a la SUNAT que tenía la inscripción “¡por fin algo mejor que el dinero!” y al final un grupo de publicistas de Interbank terminaron robándose su idea (Portocarrero 2010: 11).

puede cambiar y que nos obliga a repensar la forma de aproximarnos al objeto plástico: “más que el lamento por la desaparición del precapitalismo y sus formas particulares de explotación servil, [cabe] preguntarse acerca de *cuáles pueden ser las posibilidades de supervivencia de las características de su actividad plástica*, y *acerca de cuál puede ser el sentido* de una actividad que todavía sobrevive, pero con más de un pie en formas de explotación capitalista y de acumulación industrial” (1982: 14).

La principal razón por la cual creo que este (aparente) rodeo es interesante es para preguntarnos por qué Salazar retomaría (y dedicaría casi dos décadas a adiestrarse en), en su cerámica, una cierta forma de producción artesanal (a la vez que serial) que, para ese momento (los años 90), otros artistas de su generación no encontrarían valiosa o interesante, pero que hoy en día sí se explora (y explota) de manera prominente —basta pensar en los casos de Susana Torres o Kukuli Velarde— y a través de la cual se generan ingresos económicos importantes que Salazar no alcanzó a tener (por diversas razones que explicaré en el siguiente apartado). En otras palabras, el estudio de las relaciones de P/D/C de su cerámica puede ayudarnos a entender *cómo operan* las “artesanías finas e inteligentes” tanto en su contexto original como en las décadas posteriores a él.

Un último ejemplo permite avizorar la complejidad de la relación entre Salazar y el mercado: la acción *Perú Express*. Como adelantamos en la introducción, esta es una intervención llevada a cabo anualmente, entre los años 1996 y 2016 durante las Fiestas Patrias, primero en el cruce de las Avenidas Aviación y Javier Prado (Tarazona 2005: 49) y luego en el transporte público de la Vía Expresa (microbuses, el Metropolitano) en Lima. En ella, el artista vendía un pequeño peluche con la forma del mapa del Perú cuya tela aterciopelada imitaba el pelaje de un jaguar u otorongo (y cuya cola invadía el territorio chileno²⁰⁰) a la voluntad de quien quisiese comprarlo (es decir, sin un precio fijo). El discurso que acompañaba esta intervención emulaba el de los vendedores ambulantes, pero era intervenido (así como el texto de Arguedas en el grabado *Algo va' pasar*) por ciertos giros poéticos muy interesantes:

Señores pasajeros, no les quiero molestar su lindo viaje, su bonita conversación, pero como todos los gobiernos rematan el Perú a pedacitos, yo les ofrezco uno entero que viene con un Chile de yapa. Tiene un huairuro en el relleno para la buena suerte y dos ojitos en Iquitos. Cuánto te cuesta, cuánto te vale, en cualquier galería de arte 10, 20 dólares, pero hoy día, en este ómnibus, no es un negocio, es una fórmula instantánea

²⁰⁰ “Una sugestiva cola del mapa político de la patria, animalizada así, simplificaba la faja costera de Chile, tornando la imagen completa una suerte de ‘Mapa del Perú imperial’” (Tarazona 2005: 49).

para poner el país de nuevo en las manos de sus habitantes. Entonces, me pueden ofrecer lo que quieran, diez, veinte centavos, lo voy a pasar. Señor, señorita, cómpreme el Perú antes que se me acabe. (Museo Itinerante Arte por la Memoria 2018 [2015])

Se comienza, entonces, con un saludo camuflado dentro de los discursos de los vendedores ambulantes (en extremo frecuentes durante los años 80 y 2000 en Lima), pero se introduce una reflexión política muy potente al “poner el país en manos de sus habitantes” y exhortar a estos a que reaccionen de alguna manera antes que seguir dejando que los gobiernos lo “rematen a pedacitos”. Además, como el objeto era vendido a la voluntad de quien quisiese comprarlo, se le permitía a este decidir cuánto podía/quería pagar por él, generando, como, afirma Mitrovic, un “intento de propiciar un intercambio simbólico con el público, pero sin romantizar el valor simbólico del producto artístico, es decir, sin esconder su faceta mercantil” (Mitrovic 2016). En otras palabras, como expliqué más arriba, “manejar los espíritus colectivos”, incidir en la conciencia política de los peruanos a partir de un intercambio muy concreto que pasa por una transacción económica (aparentemente) muy sencilla e inmediata.



Juan Javier Salazar, *Perú Express*, 2015. Fotografías por Iván Vildoso.

Pero también es interesante reparar en el proceso de producción de estos “Perucitos”. Como me explicó Alina Canziani, no era Salazar el que cosía todos los peluches solo, sino que contrataba a otros para que realizaran el trabajo de corte, confección y relleno (Giusti 2020a):

una persona que eventualmente trabajaba con él en la chacra hacía algunos Perucitos. Juan Javier le daba la tela; entre su señora y él los hacían. Pero no resultaban muy bien. ... Catia renegaba porque los hacía mal. Porque no es agarrar el mapa del Perú y recortarlo en tela y cocerlo. Para poder tener una forma buena, tienes que trabajar pensando que se va a rellenar. Entonces quedaban muy deformes, muy mal, ¿no? Pero, o sea, a veces los hacía con él, a veces los hacía con otra costurera o a veces Catia se ocupaba también de hacerlo. Catia era la que los rellenaba. Es un trabajo fuerte, claro. Porque son chiquitos son más trabajosos. (Canziani en Giusti 2020a)

Si lo pensamos por un momento, es sumamente lógico: realizar él mismo un trabajo para el que no estaba entrenado (recordemos que su formación fue de artista plástico y que se entrenó en pintura, grabado y dibujo) para vender los productos a 10 céntimos en un bus hubiera sido un completo fiasco económico. Parte de la gracia estaba en que los “Perucitos” fueran producidos de manera serial-artesanal para que fuera posible que la performance se realizara de manera ritual una vez al año.

Ahora bien, obviamente hacer un peluche, aunque sea artesanalmente, no convierte a la pieza en la “artesanía fina” e “inteligente” que a Salazar le interesaba realizar. Por eso, una vez que los peluches fueran confeccionados, él les daba “el toque final”: les pintaba, a mano, y con un trazo que lo caracterizaba, los ojos, garras y dientes.



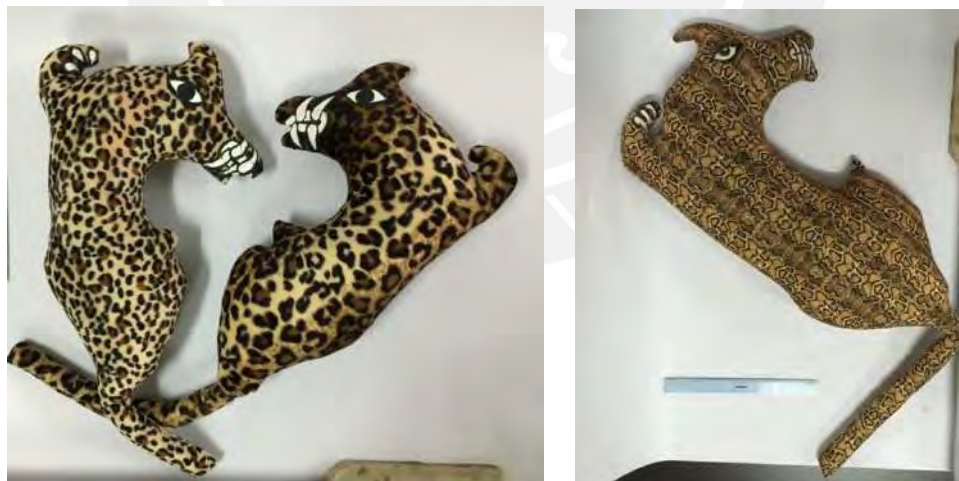
Juan Javier Salazar pintando a mano sus “Perucitos”, 2016. Fotografía por Iván Vildoso.

Por supuesto, la forma de las garras, boca y ojos no quedaba completamente uniforme o “perfecta”, y esto es lo que diferencia a un peluche del otro, como podemos ver de forma muy clara en las siguientes fotografías.



Detalle de “Perucitos” de diferentes tamaños y telas. Colección Salazar-Canziani. Fotografías propias (2019).

En ellas, dado que se utilizan diferentes telas, la pintura se fija mejor en unas que en otras. Pero son *justamente* estas “imperfecciones” las marcas que permiten identificar que estos peluches fueron producidos por Salazar y no por cualquier otro. Después de todo, el propio artista afirmaba: “Siempre me han acusado de hacer las cosas mal terminadas, mal hechas. Y yo siempre me burlaba y decía que *si no tenía una falla de fábrica no era un Salazar auténtico*”²⁰¹ (Cavello 2015, el énfasis es mío).



²⁰¹ Luis Nájera me contó una anécdota que señala también este interés de Salazar por definir su propia “falla de fábrica”: “estábamos pintando los cuadros y él [Salazar] decía no, hazlo más feo. Tiene que tener un poco de error... terminando de hacer, creo que una parte del cuadro o carromato [se refiere a *Predikar en el desierto*] él me decía, ya, ahora solo falta agarrar un martillo y golpear... ¿A qué se refería? Y eso es lo más interesante: él estaba apropiándose de la historia que creo que cuenta Vasari acerca de Miguel Ángel, que cuando él termina el Moisés le da un martillazo y le dice: ¡Habla! Entonces, él veía una obra así, y decía esta obra es perfecta, no parece peruana, entonces hay que ... lo torcía. ¿Por qué? Porque cuando tú en el Perú ves un carro, está chancado, el espejo está amarrado con una pitita, entonces los peruanos tienen eso, es como su expresión plástica natural” (Nájera en Giusti 2019).



“Perucitos” de diferentes tamaños y telas. Colección Salazar-Canziani. Fotografías propias (2019)

En breve, analizaré cómo esta “falla de fábrica” puede encontrarse en sus cerámicas, un material que, vale adelantar, es mucho más difícil de “fallar” que el textil: después de todo, no hay mayores problemas cuando uno pinta encima de una tela y se sale de la línea o la pintura se va descascarando con los años. Pero en el caso de la cerámica, que tiene un proceso muy complejo de producción porque involucra muchas etapas diferentes (moldeado, modelado, quemado, pintado, vidriado) lograr una “falla de fábrica” es, finalmente, un reto bastante difícil de alcanzar. En todo caso, pensando en el papel que Salazar cumplió dentro del mercado del arte peruano contemporáneo, Mitrovic propone que la acción *Perú Express* “puede funcionar como figura metonímica para su obra como conjunto” porque

consiguió producir muchos objetos que funcionan como mercancías en un muy variado rango de precios y que por ello posibilitan un acceso menos elitista al producto artístico, —como sus distintos huacos de latas y botellas— y al mismo tiempo operan como medios de intercambio simbólico que apuntan a revolver los lugares comunes sobre los que se desarrolla nuestra dinámica social. (2016, el énfasis es mío)

Quisiera prestar atención aquí a la formulación propuesta por el crítico. No se trata de que estos objetos produzcan espontáneamente una reacción en el espectador, sino que *es en el intercambio mismo*, en el momento de la transacción mercantil, que la pieza “opera” como un “medio de intercambio simbólico”, que permite repensar los significados asociados a la peruanidad y a nuestra participación social en el campo minado de su representación. Ahora

bien, así como Mitrovic intuye, la producción y venta de las piezas en cerámica de Salazar siguen, en cierto sentido, la misma línea que la expuesta por *Perú Express*, pues las obras resultantes son objetos que, lo mismo que los peluches, puede uno, literalmente, cargar entre las manos y ante los cuales uno, además, reconoce que, de alguna manera, aunque no sepa exactamente por qué o cómo, está sosteniendo una parte del Perú. De hecho, en el caso de sus cerámicas el salto es más curioso, ya que, finalmente, tiene sentido que al sostener un mapa del país de peluche uno piense en él, pero ¿qué tiene que ver una lata aplastada y atravesada por un atún con el Perú? Además, es preciso notar que la venta de las cerámicas difiere de la venta de los peluches en el sentido en que las primeras no pretenden ser intercambiadas emulando la economía informal de un vendedor ambulante²⁰².

Finalmente, así como es importante no romantizar el lugar liminal que Salazar ocupa dentro del mercado de arte limeño, tampoco hay que caer en la misma operación al pensar en su lugar de vivienda. Después de realizar su segunda exposición individual (“Ñoba Ritual”, 1985), se casa con la escultora Alina Canziani y se muda con ella a Cieneguilla. Este espacio será decisivo para la posterior vida y obra del artista, puesto que se servirá de muchos elementos del campo para continuar sus exploraciones. Sin embargo, hay que tener cuidado de no idealizar la relación que Salazar establece con el espacio, a pesar de que pueda sonar tentador afirmar que el artista “con su prédica y práctica de retorno a la tierra de mediados de los ochenta, se perfiló como un neo-pequeño-anarquista de Cieneguilla” (Villacorta 2017: 12).

Lo que sí resulta relevante es que los insumos que Salazar podía encontrar en el campo le dieron varias ideas para empezar distintas empresas a pequeña escala; por ejemplo, producir queso manchego a partir de leche de oveja (según Luis Nájera [Giusti 2019]) o vender encurtidos de maíz bebé (según Canziani [Giusti 2020a]). Esta forma de aproximarse a la producción será, en un cierto nivel, similar a la que encontraremos en la cerámica (o en otras obras de Salazar, como en los “Perucitos” de *Perú Express* o la confección de diferentes prendas de vestir a partir

²⁰² Diferencia que me hizo notar la artista Karen Bernedo al entrevistarla telefónicamente (Giusti 2020k). Bernedo acompañó a Salazar en tres oportunidades a realizar las intervenciones *Perú Express*, y es gracias a sus grabaciones de estos viajes que hoy tenemos acceso a material audiovisual del año 2003 y 2015. Resulta muy interesante comparar ambos registros, puesto que en 12 años las relaciones que se podían establecer en el transporte urbano habían cambiado por completo, por lo que, por ejemplo, si en el 2003, como me comentaba Bernedo, Salazar se camuflaba como un vendedor ambulante más en cualquier bus, en el 2015, ya con el Metropolitano construido, hacía falta que el artista le explicara al chofer que estaba realizando una performance para que lo dejaran hacerla. Habría que pensar en qué medida el gesto de la explicación transforma la práctica misma; es decir, cómo el *Perú Express* del 2015 se diferencia del de 2003 porque requiere ser calificado como “arte” para realizarse.

de la famosa “tela del muro inca”²⁰³ que tanto escándalo causó en la exposición de la Bienal de Venecia²⁰⁴), pues nos habla de una forma de razonar finalmente matemática en la que se toma en consideración cuántos insumos se utilizan y cuál es la mejor manera de emplearlos para conseguir mejores, mayores y más rápidos (eficaces) resultados. Se trata, al fin y al cabo, de que le “alcance para vivir”. Sin embargo, recordemos que Salazar se refiere a su cerámica como “artesanía fina”, por lo que la analogía con su producción agrícola, si bien nos ayuda a avizorar algo del razonamiento que acompaña su vida cotidiana, no puede llevarse hasta un extremo: no es lo mismo vender choclitos bebé que artefactos plásticos que pretenden remover nuestros espíritus colectivos. Eso sí: ambos ayudan a pagar el pan de cada día.



Juan Javier Salazar en Nueva Orco, 2016. Fotografía por Iván Vildoso

²⁰³ La idea original de estampar una tela con una fotografía de un muro de la ciudad de Cuzco fue concebida por Salazar en el año 1990. Alina Canziani trabajó con él en este proceso, como me comentó cuando la entrevisté: “Le encantaba, por ejemplo, cuando había estampado metros y metros de esta tela del muro inca, “la tela de piedra”, le decíamos, y de repente pasaba o estábamos de viaje, o él había viajado a alguna parte, y veía a alguien pasar con su polo, con su estampado” (Canziani en Giusti 2020a). Es recién en el año 2001 (el 24 de junio) que Salazar realiza su hoy famosa acción *Envolviendo a Pizarro*, en la utiliza esta “tela de piedra” para cubrir la estatua del conquistador del Perú Francisco Pizarro, que se ubicaba en un lateral de la Plaza Mayor de Lima. Para un análisis de esta performance, véase Emilio Tarazona (2005): “Happenings en la vanguardia de los años Sesenta”. *Accionismo en el Perú (1950-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología* [Catálogo de exposición]. Lima, Instituto Peruano Norteamericano, enero 19 - marzo 6.

²⁰⁴ Sobre este tema espinoso, véase José Carlos Mariátegui (2018): “Pabellón del diseño. Institucionalidad en el Pabellón Peruano en Venecia y crisis del ecosistema del arte peruano”. *Bisagra 004*, pp. 36-46.

Por otro lado, es importante tomar en cuenta que la decisión de mudarse a un distrito como Cieneguilla también implicaba un alejamiento del circuito artístico limeño. Salazar mismo declara en 2011: “yo he estado *sobreviviendo y viviendo* fuera de Lima, tratando de no meterme en tantos problemas” (Portocarrero 2010: 112, el énfasis es mío). ¿A qué problemas se refiere? Muy probablemente, a las disputas que la forma particular que proponía de distribución y consumo de sus piezas generaban dentro del mercado e institucionalidad del arte limeños. En ese sentido, podemos seguir la pista de Tarazona que sugiere que Salazar quería “eludir la condición privilegiada de habitar un lugar de enunciación de mayores alcances”, y buscar un sitio “en donde pretendía dedicarse a una vida semi-campesina, manteniendo una distancia prudencial con el circuito artístico capitalino y huyendo de un Estado que pronto le daría el alcance impulsado por el rápido crecimiento de la ciudad” (Tarazona 2010: 130). Pero vayamos con cuidado a este respecto, puesto que es crucial atender a la primera parte de la declaración de Salazar en 2010: vivir fuera de Lima implica no solamente encontrar un lugar donde descansar de estos “problemas” (un respiro, si se quiere, del “grupo de pitucas en terapia permanente” que “manejaban el problema del arte peruano”²⁰⁵), sino también una necesidad de supervivencia - que, además, es remarcada al afirmarla primero (“he estado *sobreviviendo y viviendo*”). No se trata, por lo tanto, de un retiro idílico en un espacio privilegiado.

La relación, por lo demás, es enmarañada. El ambiente en Cieneguilla le llamó tanto la atención como para que, en 1990, se comprara un terreno propio en la parte alta del distrito que mantuvo hasta el final de su vida. Catia Flores me comentó que, al morir Salazar, uno de los ayudantes (identificado como “Luli”²⁰⁶ y que admiraba mucho a Salazar²⁰⁷) que vivían con él en “la chacra” (y que se quedó cuidándola cuando este murió) le dijo que quería “poner unos palos y hacer un letrero que diga ‘Nueva Orco’, porque ese es el nombre que Juan Javier le iba a poner a la chacra” (Flores en Giusti 2020b):

²⁰⁵ Estas palabras de Salazar provienen de la entrevista que le hiciera Herbert Rodríguez en 2013: “Ya el sistema del arte limeño es tan cortesano, tan relacionado con las relaciones públicas, sociales, y todo esto, más que con la calidad... Yo me burlaba antes y decía que el problema del arte peruano era que no lo manejaban profesionales sino un grupo de pitucas en terapia permanente. Después me he dado cuenta de que es una cosa bastante mundial. Pero aquí creo que a veces exageramos un poco ... Nosotros somos un viejo virreinato y tenemos 'familias' y queda muy chic ser culto” (Rodríguez: 2013).

²⁰⁶ “Antes de morir, contrató una persona que prácticamente se lo heredó a un amigo, que es una persona que tiene sus historias personales, es un sordo y ha sido administrador de una discoteca miraflores y encima lo metieron varias veces a la cárcel por sembrar marihuana; tiene un montón de problemas y, bueno, es todo un historión ... esta persona se llama Luli” (Flores en Giusti 2020b).

²⁰⁷ “...lo adora ah, hasta ahora es como un santo, tiene su retrato, lo ha mandado a pintar” (Flores en Giusti 2020b).

Así como "Nueva York", pero... .."Nueva Orco"; orco creo que en quechua es mil o, no sé, orco... arándano, no sé exactamente qué significa "orco", ¿ya? ... Pero le iba a poner "Nueva Orco", entonces para mí era primera noticia, nunca había escuchado que le dijera, este... que... que la chacra se llamara "Nueva Orco", ¿no? Pero he aceptado, porque no creo, eso no es una idea original de Luli, entonces es una idea de Juan Javier. (Flores en Giusti 2020b)

Sobre todo este último espacio, bautizado como si fuera una especie metrópoli acriollada, en la cual Salazar soñó siempre con construir “una cooperativa de artistas” (Giusti 2020e), como si sirviera de contrapunto a aquella otra metrópoli de las artes, aquella ajena, con un mercado completamente diferente pero al que quieren acercarse las galerías y la institucionalidad del arte limeño de mediados de los 90 y 2000.

Según Alina Canziani, Salazar tenía otro nombre para “la chacra”: “le decía a su chacra... que era una ‘Neo-huaca’. Porque es una ruina, la chacra. La ha construido, pero al mismo tiempo la construyó de adobe, le hizo puertas trapezoidales, pero al revés. Entonces le decía ‘la arquitectura Neo-huaca’” (Giusti 2020a). Este nombre es sumamente sugerente para nosotros, puesto que remarca el interés del artista por confrontar dos temporalidades en disputa: la contemporánea (“neo”) y la de la “huaca”, como hará también de forma explícita en la cerámica. Además, podríamos aventurar que la decisión de construir una edificación de este tipo (con puertas trapezoidales, en clara alusión a las puertas precolombinas) y nombrarla como “huaca” le confiere cierto poder sagrado. En su casa, que era a la vez su taller, chocan ambas temporalidades y, a través de este choque, se produce el momento mágico que puede no solo crear, sino “animar”, como explicaré, su cerámica.

Vemos, por lo tanto, que hasta el espacio físico de “la chacra” —como es nombrado por absolutamente *todos* los entrevistados— recibe varios nombres (en ningún sentido gratuitos) que nos hablan, por un lado, del ingenio de Salazar, por el otro, de su resistencia política ante cierta actitud de los intermediarios del arte en la Lima de los 90-2000, y también del deseo del artista de construir un lugar alternativo en el que los trabajadores de la plástica peruana puedan confluír y desatar los espíritus colectivos que tienen contenidos en sus manos:

Quando los artistas nos juntamos para hacer un trabajo colectivo, cada uno tiene que haber resuelto sus problemas o resolverlos *con su artesanía*, con su habilidad, que también eso le decía a la gente en este lío que se armó en la conferencia, les decía “no pierdan su habilidad artesanal, *no pierdan la magia que de las cosas que salen de los dedos*, porque *en este negocio* el asunto es así, es lo mejor que tiene el espíritu humano expresado a través así de la punta de los dedos” (Portocarrero 2010: 112, el énfasis es mío).

Pero detengámonos solo un momento a señalar cómo era “Nueva Orco” o “la Neohuaca” (para explicar, en el siguiente subcapítulo, por qué será especialmente fundamental para entender su producción de su cerámica). Reparemos en que para llegar el terreno hace falta cruzar un río que, hasta el día de hoy, solo se puede alcanzar con la ayuda de un huario.



Vistas del río en “Nueva Orco”, marzo de 2020. Fotografías cortesía de Sergio Vargas.



Juan Javier Salazar cruzando el río para llegar a Nueva Orco. *El Comercio* (2016)

La fotografía de Salazar cruzando el río para llegar a su terreno en Cieneguilla con un atado de plantas en el regazo apareció en la primera página de la sección cultural “Luces” de *El Comercio* en 2016²⁰⁸, pocos meses antes de su muerte. En su rostro puede verse el esfuerzo y la concentración de esta hazaña casi acrobática, de la que podría fácilmente salir muy mal parado. De hecho, como me contó Sergio Vargas (Giusti 2020h), el huario era bastante inestable, de manera que una vez Salazar casi cae al río en una temporada en que la corriente estaba muy agitada²⁰⁹.

Cruzado el río, el terreno prometía espacios fértiles para sembrar, pero no precisamente para la edificación de una casa. Por diversos motivos —entre los cuales destaca la dificultad de acceso al lugar—, Salazar no llegó a construir muchos de los proyectos arquitectónicos que tenía en mente²¹⁰. Según Catia Flores, con quien vivió, por temporadas, alrededor de 3 años allí, “volver a Cieneguilla podía ser penosísimo” porque “es un sitio bien inhóspito”: “ahí me volví un poco agricultora, un poco de todo, ¿no? Pero también leía bastante, ¿no? Pero es lo único que había, nada, no había radio... Había electricidad... a veces, teníamos que alumbrarnos con... cosas este... con pilas o con velas, bastantes velas, ¿no? Y, a veces, se malograban. Después teníamos, este, pantalla solar, pero también se malograba...” (Flores en Giusti 2020b). Ante la pregunta de si a Salazar le gustaba este tipo de vida, Flores respondió rotundamente:

No, [él] quería tener hasta televisor. Yo feliz, ah, porque a mí, para mí, era como una especie de retiro, pero él, por él, hubiera tenido refrigeradora, todo, allí. Todo perfecto, ... O sea, sí, era muy ciudadano... Por ejemplo, agua caliente... yo me he bañado en el río, en la chacra, en... la acequia; me encanta el agua fría, hasta ahora... Él no se bañaba si no era con agua tibia, o sea [él mismo me decía] "soy un sanisidrino, yo no me puedo bañar con agua fría". (Giusti 2020b)

²⁰⁸ El título del artículo rezaba “Juan Javier Salazar: Perú del otro lado del río” y revisaba algunas de sus obras más icónicas. Lo más interesante, en realidad, era que la portada del diario también mostraba una imagen del artista, en la que se lo veía al lado de su icónica obra *El rayo*. Más abajo se leía: “LUCES página 1 y 2. Juan Javier Salazar, arte que se nutre del Perú. Acercamiento a la mirada lúdica y crítica de un creador”. Es probable que esta aparición haya sido, hasta ese momento, la más mediática de su carrera dentro del Perú. Por supuesto, esto cambiaría luego de su muerte y la exposición de su obra en Venecia.

²⁰⁹ “El cable de acero comenzó a ceder ante el peso de Juan Javier. Él logró sacar a tiempo las piernas. Lo vi caer en cámara lenta... pude ver que Juan Javier soltaba el cable que le salvaría la vida. El careto sostenido en el cable se movía frenéticamente ... Juan Javier se dio cuenta de que había salvado su vida por un pelo. Salió riéndose, tirándose en la tierra” (Vargas en Giusti 2020).

²¹⁰ Uno de los que más se repiten entre los entrevistados es el de construir una “cooperativa de artistas” en Cieneguilla. Otro de ellos era construir un horno industrial que le permitiera hacer quemadas de cerámica en Cieneguilla, según me contó Chiqui García: “una de las cosas que me quedó pendiente con él era que él siempre me pedía que le haga o le mejore el horno de la chacra pero el problema de él en la chacra era el gas, que cada tiempo tenía que cruzar los balones de gas y era una mierda. Por eso también quemaba acá” (Giusti 2020e).

Creo que es muy importante prestar atención a estas palabras de una persona que lo conoció tan de cerca para desmontar un poco el mito de aquel “anarquista semi-campesino”. Es interesante reparar en la broma que Salazar hace (“soy un sanisidrino” y, por lo tanto, “no me puedo bañar con agua fría”) porque en ella reconoce la condición privilegiada-burguesa de su educación y sus hábitos, que, a poco antes de cumplir 60 años ya no piensa cambiar. Rescato este tema porque creo que hay que reconocer que es difícil establecer el vínculo entre Salazar y “lo popular” porque, a pesar de que sus acciones performáticas (tanto en “el arte” como en la vida cotidiana) se camuflen con aquellas de la economía popular, por ejemplo, Salazar nunca pretendió negar su condición de “sanisidrino que no puede bañarse en agua fría”.



Vista de la construcción en “Nueva Orco”, 2016.
Fotografía cortesía de Alina Canziani

Sin embargo, esto no evitó que, según los testimonios de Canziani, Flores, Luis Nájera, Carlos Bardales y Chiqui García (que fueron a visitarlo en diferentes ocasiones), Salazar no solo se ocupara de una producción plástico-artística para vender en Lima, sino también de la mayoría de faenas manuales (criar animales, construir techos de paja, agendarse una vía de transporte para cruzar el río —tenía que usar el cable del vecino porque el suyo se rompía siempre, etc.). Lo interesante, creo, está en que, según los entrevistados, prestaba en todas estas tareas mucha atención a la relación ritual que se establecía entre él y su entorno natural. Como he mencionado

varias veces a lo largo de este subcapítulo, el vínculo que Salazar cultivaba con la magia es crucial para su forma de entender el acto plástico, pero también para entender su vida cotidiana, su relación con los demás y con la historia del Perú en su conjunto.

La decisión de habitar este lugar solo por temporadas (puesto que siempre tenía un “lugar donde caer” en Barranco) le da la posibilidad, entonces, de alejarse del circuito artístico que se iba volviendo, como dijimos, cada vez más privatizado, comercial y centrado en proyectos “sobresubjetivizados”, y le permitirá también habitar un espacio más moldeable a sus propias búsquedas, que no se alejaron, creo, de la exploración de lo popular ni de lo colectivo, sino que fueron transformando estas categorías creativamente a través de los años y a medida que jugaba con nuevos materiales. Pero es importante tener en cuenta que nunca rompió contacto con la escena limeña, lo que le permitiría la libertad de orbitar entre el centro y la periferia y exponer en algunos espacios hegemónicos de Lima (como la Galería Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores²¹¹).

Con la fina ironía que lo caracterizaba, en una entrevista que le hiciera *El Comercio* en 2008 a raíz de su exposición “Transportes Aparicio” en el Centro Cultural Ricardo Palma (Miraflores), Salazar bromeaba con que “(Luis) Lama ha dicho que soy un artista de culto. Estoy con la frase de arriba a abajo y tengo una novia ayacuchana perfecta para que me chunque el ego. El otro día pensaba que *siempre me había corrido del éxito y nunca me había podido alcanzar. Ahora que estoy ‘tío’ corro a menor velocidad*” (Galarza 2008). La declaración es interesante porque da cuenta del tenso tira y afloje que se produce entre Salazar, el mercado y la institucionalidad del arte contemporáneo limeño. No es que a él no le interese que su obra sea reconocida (de hecho, le encantaría que se la vea por todos lados), pero, afirma, ha tratado a lo largo de toda su carrera (y su vida) de evitar “el éxito”, en el sentido de la inmersión total en este sistema del que muchas veces renegaba (venderle cuadros a los millonarios). Sin embargo, a sus 53 años de edad y —por lo menos— 35 años de recorrido plástico, ha perdido velocidad y le es inevitable (y quizá hasta le guste un poco) reconocer que es ahora “un artista de culto”, pero que siempre tratará de ser, como vimos al final del primer capítulo de esta investigación, “un anti-Szyszlo en [su] manera de actuar”.

²¹¹ Me refiero a la exposición individual titulada “Parece que va a llover”, que se llevó a cabo en esta galería en marzo de 1990 y fue curada por Gustavo Buntinx.

Ahora bien, hasta el momento he expuesto los primeros años de la carrera artística de Salazar, que, como vimos, estuvieron ligados estrechamente a un contexto político agitado, a un potente movimiento estudiantil y a una búsqueda de jóvenes artistas por ampliar los límites de la institucionalidad del arte a comienzos de los 80 y explorar un encuentro con “lo popular”. También hemos visto el énfasis que Salazar le pone a una obra como *Se vende marcianos*, clave para comprender su relación con el mercado del arte y el sentido de su propia producción y hemos analizado la intervención *Perú Express*, que sigue reflexionando alrededor de este tema a partir de una acción concreta que interrumpe los devenires de la ciudad. Además, he hecho referencia al enclave de Cieneguilla que le da la posibilidad de orbitar entre el centro y la periferia. Me interesa ahora hacer un salto hacia los años 90 para situarnos en el contexto en el cual Salazar empezó a producir sus piezas de cerámica. Para ello, primero haré solo un pequeño mapeo del campo artístico durante esta nueva década que nos permita situar el análisis en un contexto histórico determinado.

2.3. Un campo en disputa: mercado, bienales y subjetivización en el campo del arte contemporáneo limeño en los 90-2000

Como señalan Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta, los años 80 abrieron paso a un mercado artístico reforzado por un sistema de galerías que articulaba lo local a las demandas internacionales (tomando como eje la ciudad de Nueva York) (2002: 58-9). En este contexto las galerías se volvieron la principal vitrina de exposición, empezaron a elevar su comisión de ventas y se perfila un mercado corporativo impulsado, sobre todo, por entidades financieras como bancos. Este fortalecimiento del mercado será un proceso que irá consolidándose cada vez más en nuestro contexto gracias también al giro neoliberal que dio la economía peruana después de que Alberto Fujimori asumiera la presidencia en 1990 e introdujera medidas correctivas radicales para detener la hiperinflación causada durante el primer gobierno de Alan García. Desde el famoso autogolpe del 5 de abril de 1992, “se perfila un paulatino desgaste de la política estatal, mientras se agudiza una crisis institucional que lleva a la virtual desaparición de la esfera pública” (Lerner 2013: 3). Este cambio producirá, por un lado, una despolitización de la esfera pública, una orientación al consumo y un incremento de la inversión privada (Hernández Calvo y

Villacorta 2002: 95). Como contraparte esperable de este proceso, el fervor ideológico y las claras referencias político-utópicas en la plástica van perdiendo terreno; entran a tallar los “años de la resaca” (expresión de Luis Lama, cit. Hernández Calvo y Villacorta 2002: 68)²¹².

A pesar de una importante movida subte a partir de mediados de los 80, -que se dio sobre todo en el campo de la música y de algunos grupos como Los Bestiarios²¹³ o NN²¹⁴ (que aún llegaron a politizar la escena plástica)- podemos reconocer a comienzos de los noventa lo que Hernández Calvo y Villacorta nombran una “sobresubjetivización en el arte” (2002: 89), que produce piezas concentradas sobre todo en el ámbito de lo privado y la sensibilidad personal, individual. Se trata de una dirección “apolítica y doméstica” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 96) que se irá asentando cada vez más a lo largo de la década²¹⁵. En palabras de Sharon Lerner, “una mayor producción individual —visible principalmente en obras con temáticas apolíticas y domésticas— y en particular la proliferación de obra con un tono autorreferencial y biográfico, en muchos casos en forma de autorretratos, realizados por una generación de artistas jóvenes” (2013: 3).

Naturalmente, la subjetivización del campo artístico no es una dirección única, pues existen importantes referentes políticos durante los años noventa. Por ejemplo, la acción *Cantutas* (1995) de Ricardo Wiesse, quien, apenas 9 días después del secuestro de 9 estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (conocida como La Cantuta) a manos de las Fuerzas Armadas²¹⁶, realizó una intervención en la quebrada de Cieneguilla, marcando el espacio en el que podrían haberse hecho desaparecer los cuerpos con

²¹² Estamos hablando, obviamente, de una tendencia general de la época que en ningún caso pretende negar la posibilidad de que haya propuestas alternativas. Por ejemplo, Sharon Lerner señala el trabajo de Ricardo Wiesse y Eduardo Villanes como “algunos casos excepcionales de artistas que supieron intervenir en el espacio público y reaccionar de modo inmediato y decidido ante los flagrantes crímenes contra los derechos humanos” (2013: 2).

²¹³ Grupo de “outsiders” formado en 1984 por estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma.

²¹⁴ Grupo que se forma por los miembros de Los Bestiarios y que se vuelve cada vez más político-militante y “recurre a estética Pop de traza warholiana” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 87). Para un estudio más detallado de este taller, véase “Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del Taller NN (Lima, 1988)” de Mitrovic (2015). Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Antropología. Lima: PUCP.

²¹⁵ Es importante acotar también que, según Hernández Calvo y Villacorta, el retraimiento hacia lo individual y personal de los años 90 puede también ser consecuencia del miedo que la violencia política estaba infligiendo en estos momentos.

²¹⁶ “El 18 de julio de 1992, elementos del ejército peruano secuestraron, asesinaron y desaparecieron a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, popularmente conocida como La Cantuta, en alusión a la flor heráldica de los Incas. El caso pronto se volvería paradigmático de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos perpetradas por la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. En su búsqueda desesperada de impunidad, el 15 de junio de 1995 ese régimen decretó una ley de amnistía para todo delito —no importaba cuán aberrante— cometido por agentes del estado en la lucha contra la subversión” (Buntinx 2008).

las formas de unas enormes flores rojas trazadas en la tierra (la flor conocida como “la cantuta”). También podemos pensar en la performance *Recuerdo* realizada por Elena Tejada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1998, en la cual la artista se introduce en una bolsa de basura, se coloca en medio del pasillo, interrumpiendo el fluir de los alumnos, y empieza a mencionar nombres de personas desaparecidas²¹⁷. Pero creo que es importante anotar que estas intervenciones existieron como contrapunto a lo que se estaba asentando como el “establishment”, que era consumido por el mercado de arte limeño y que empezaba a verse cada vez más en las galerías. Se trataba, sin duda, de un campo en tensión sumamente polarizado²¹⁸.

Algunos ejemplos de la “disposición auto-contemplativa” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 100) que comenzó a regir en aquellos años son las obras de Eduardo Tokeshi y Jaime Higa. El primero, a comienzos de los noventa se inclinó por un arte de herencia conceptual y por una pintura de profunda inversión en lo subjetivo (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 100-1). Higa, por su parte, tomó una línea más *pop* o *kitsch*, pero también buscó una representación de lo íntimo y lo personal. En estos y otros casos, “la identidad quedó ... configurada en autorepresentaciones que tomaron la forma de interrogantes acerca de la ubicación de su propia conciencia solitaria puesta en relación con el mundo” (Del Valle y Villacorta 1999: 67)²¹⁹.

Es importante considerar que este viraje de lo comunitario a lo individual no solo se trataba de una despolitización del campo artístico, sino que, además, tenía como contrapunto la consolidación paulatina de la lógica de la cultura de consumo a partir de la segunda mitad de los 90 también en el arte: “algunos artistas y audiencias parecían participar de un consumo conjunto más que de una crítica de la cultura” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 97). Esta dirección

²¹⁷ “La performance *Recuerdo* se realizó durante la dictadura de Fujimori. Todas las universidades estatales se encontraban ocupadas por los militares. Los estudiantes y profesores cuyos nombres y características mencioné en esta acción habían sido torturados y asesinados. Yo estaba dentro de una bolsa de plástico. Cantaba una canción de amor alternada con silencios y con el sonido de una radio que llevaba conmigo. A veces me quedaba quieta y en ocasiones me movía. Realicé esta acción en una universidad estatal con los militares en las cercanías. El público era mi única protección” (Tejada s/f).

²¹⁸ De hecho, según María Fé Nevares, es la línea política la que mejor define esta época: “Es claro que la escena de los 90 estuvo marcada por una reacción al siniestro engranaje político que la caracterizó. Principalmente a mediados de la década puede constatarse este despertar de la ciudadanía y muchos de los trabajos artísticos se volcaron hacia preocupaciones histórico-políticas como canales de representación ciudadana. Consecuentemente con una apertura a algunas de las tendencias estéticas del exterior, la mirada ética se repliega a un análisis de lo nuestro” (2003: 233).

²¹⁹ Según Del Valle y Villacorta, la década de los 90 puede dividirse en dos etapas: la primera, de 1992 a 1996 en la que se ve de forma muy clara esta “estética de la subjetividad” a la que hacían referencia Hernández Calvo y Villacorta, y la segunda, a partir de la I Bienal Iberoamericana de Lima (en 1997), en la que se difunde el hedonismo casi universalmente, “marcado por un goce y disfrute transpuestos a un tono que promedia humor y juego” (67). En esta segunda etapa, “la infancia pasa a ser, si no lo más importante, uno de los asuntos más importantes en esta construcción ficcional de lo personal con proyecciones espectaculares” (Del Valle y Villacorta 1999: 67).

que tomaron las artes plásticas fue impulsada por la Primera Bienal Iberoamericana de arte de Lima, llevada a cabo en 1997 por Luis Lama (Presidente de la Bienal), quien explicó, en la introducción al catálogo, que Lima se estaba insertando por medio de este evento en un circuito internacional del que había permanecido aislada por 30 años (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 130). Según Sharon Lerner, la Bienal introdujo un cambio radical al campo artístico, de pronto conectado con el *mainstream* y la escala internacional (2013: 3)²²⁰ y de acuerdo con Giuliana Borea (2016), esta crea un clima efervescente que abre el espacio para nuevos curadores²²¹.

Se empiezan a hacer “obras de fácil acceso psicológico”, el circuito de galerías comerciales se fortalece, presenta exposiciones muy rápidas de artistas y fomenta “la producción en masa de objetos decorativos con regusto artístico y precios bajos” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 97)²²². También los espacios de exhibición operan bajo presión comercial y la crítica de arte se hace escasa y poco seria: “el consumo de arte visual en Lima parece querer adoptar la forma mecánica característica de consumo de espectáculos masivos” (Del Valle y Villacorta 1997). De esa manera, paulatinamente, se va “privatizando el discurso artístico” (Hernández Calvo y Villacorta 2002: 105).

Ahora bien, frente a este contexto de privatización e individualización del campo artístico, ¿cómo se sitúa Juan Javier Salazar, un artista que, como he venido exponiendo, nunca pierde de vista la dimensión colectiva de su propuesta plástica? En los apartados anteriores hemos expuesto ya el papel cuestionador que asumía Salazar para con el mercado del arte desde

²²⁰ “La escena limeña cambiaría radicalmente con la aparición de la primera Bienal Iberoamericana de Lima a finales de 1997. Este evento de inusitada exposición internacional para el medio peruano parecía haber puesto un punto final al presunto alejamiento del circuito del arte local con respecto del *mainstream*. Mientras por un lado la Bienal, en sus distintas ediciones, permitió el acceso del público a proyectos de artistas internacionales y ubicó brevemente a la ciudad de Lima en el mapa contemporáneo en la década del así llamado ‘bienio’, por otro asumió la forma de una puesta al día forzada y sin contexto (Lerner 2013: 3).

²²¹ En su artículo “Fuelling museums and art fairs in Peru’s capital: the work of the market and multi-scale assemblages”, Borea examina las transformaciones de los museos y las ferias de arte como arenas y canales en los que se desenvuelve el arte latinoamericano y los agentes de escala regional o mayor. Para ello, analiza específicamente la escena del arte en Lima y sus mecanismos de articulación y rastrea las estrategias de los actores (coleccionistas de arte, curadores y directores de ferias) para promover el arte peruano y latinoamericano. Afirma que la idea no es celebrar el hecho de que ahora somos parte del arte contemporáneo global; más bien hay que problematizar la palabra “global” y revelar el sistema de poder que se encuentra detrás: “This article connects to work on the rise of ‘new art worlds’ (e.g. Belting et al. 2013; Smith 2011), but not as a celebration of their position in the ‘global art map’ or of a ‘global contemporary art’. Instead, I insist on the need to problematize ‘the global’ and notions of ‘global art history’, ‘global museums’, ‘the global art market’ and ‘the global art map’ by unveiling the production of power under the conditions and reiterations of globality” (2016: 2).

²²² Comenta Élide Román en El Comercio 1991: “la malsana proliferación de tiendas y ferias que usufructúan el nombre de ‘galerías de arte’ y solo contribuyen a la comercialización del desecho plástico o el contrabando de una artesanía vaga y sin concepto” (cit. Hernández Calvo y Villacorta 2002: 97).

una posición lúdica e irónica, pero no por ello menos cuestionadora. Pasaré, en lo que queda, a analizar el proceso de producción de las piezas en cerámica que Salazar empezó a construir a fines de la década del 90 en el Perú y trataré de esbozar algunas intuiciones iniciales acerca de su distribución y consumo.

2.4. La producción en cerámica

Los objetos en cerámica producidos por Salazar a lo largo de casi dos décadas (1998-2016) son innumerables, en sentido literal. Por lo que he podido reconstruir, se trata de una serie de objetos dispersos entre coleccionistas, museos y algunos amigos; pero también hay varios que han quedado no del todo “terminados”, en el sentido en que presentan diversas etapas de producción: algunos se encuentran vidriados, otros solo cocidos, algunos pintados, a otros se les sale el color al manipularlos, otros están rotos, otros se encuentran “en bizcocho” (es decir, solo han pasado por una primera quema), etc. Sin embargo, recordemos que, teniendo en cuenta la insistencia de Salazar por siempre introducir su “falla de fábrica”, resulta complejo en varias ocasiones determinar cuál sería el “objeto terminado”, cuál no y por qué.

Además, son objetos que asumen formas muy diferentes: existen huevos fritos, macetas, cuencos, placas (en forma de locetas), pipas, etc. En esta ocasión, dada la envergadura del proyecto que consistiría en analizarlas todas, he decidido concentrarme en esta primera investigación solamente aquellos objetos que muestran de forma clara un asa prehispánica, puesto que me interesa, como expuse en la introducción, dilucidar qué relaciones se están estableciendo en ellos entre el pasado y el presente peruanos (o las imágenes que desde el presente tenemos de nuestro pasado). Sin embargo, me parece importante clarificar que hace falta entender la producción en cerámica de Salazar como un universo múltiple, en el que el artista utiliza el material de la arcilla para jugar con diferentes ideas que se le van ocurriendo a medida que manipula el material y aprende más de él.

Por eso, para analizarlos a profundidad, hay que prestar atención a la materialidad misma de la que están compuestos. He podido revisar con detenimiento y fotografiar a detalle las piezas de 7 colecciones: Virginia Lynch (9 piezas), Lilly Waller (10 piezas), Salazar-Canziani (42 piezas), Manuel Velarde (24 piezas), Irene Tomatis (2 piezas), Museo de Arte de UNMSM (3 piezas) y

MALI (4 piezas). En total: 94 piezas. Sin embargo, gracias a la atenta y amable colaboración de Alina Canziani, he podido acceder también a fotografías de otras 10 colecciones; en específico las de: Álvaro Salazar (1 pieza), Diego Molina (5 piezas), Iván Vildoso (10 piezas), Livia Benavides (28 piezas), Lucía de la Puente (2 piezas y un dibujo enmarcado de botella), Luis Román (1 pieza), Miguel Cordero (8 piezas), Antoinette Arévalo (10 piezas), Armando Andrade (7 piezas). En total: 72 piezas. Por lo tanto, el total absoluto de piezas registradas es de 166.

Un primer trabajo ha sido, naturalmente, ordenarlas. Como proyecto en curso, me encuentro realizando un catálogo razonado construido a partir de la información recabada de primera (mis fotografías) y segunda mano (las de Canziani), que permita comparar con mayor cuidado todas las piezas registradas. La división que he escogido para analizar las piezas ha sido compleja de elegir, pero, finalmente, me decidí por una temática y formal. He dividido las obras en 5 series, dependiendo de la forma que adoptan: 1) las cerámicas en forma de mapas del Perú, 2) aquellas en forma de botellas, 3) aquellas en forma de latas 4) las que se titulan *Come tu chaufa Gonzalo* y asumen la forma de una mano humana 5) las de forma de animales marinos y 6) las de forma de espárragos. Me ocuparé de las 5 primeras. Además de esas series, incluiré también una sección llamada “otros”, en las que se sitúan todos aquellos objetos que no responden a estas características escultóricas, pero que, sin embargo, están íntimamente conectados a las piezas de las series (como *Estás hecho*, *Monumento al perro muerto* o *Exnovia rodeada por los perros de mis amigos*).

Es fundamental entender, ante todo, que la producción salazariana en cerámica fue seriada. Es decir, que no le interesaba modelar una pieza única (a vender por separado con el valor de objeto único), sino encontrar la manera de producir piezas al por mayor, que mantuvieran un sello propio, pero que a la vez fueran parte de una producción semi-industrial. Por ello, una de las primeras cosas que le interesó fue obtener moldes de sus objetos y, por eso también, trabajó con colaboradores (como Luis Nájera o Catia Flores) o ayudantes (personas que trabajaban en la chacra de Cieneguilla para él y no tenían necesariamente un entrenamiento artístico).

En ese sentido, su trabajo se diferencia de las propuestas en cerámica que otros artistas emprendían o habían emprendido ya a fines de los noventa. Me refiero, por ejemplo, a Félix Oliva (1932 – 2004) y Runcie Tanaka (Lima, 1958). El primero fue, según Maria Eugenia Yllia, “el primer artista limeño que exploró las potencialidades técnicas y estéticas de la cerámica contemporánea” (2005: 41). De hecho, se convirtió en el “primer artista latinoamericano del Centro Internacional de Cerámica en Roma” y en formar parte “del Consejo Mundial de

Artesanos en Nueva York” (41). Lo curioso es que, a pesar de ser “un pintor de clase media, cosmopolita y formado entre las vanguardias más irreverentes” (2005: 38) —en Estados Unidos y Francia²²³— y que, por lo tanto, pertenecía a lo que podríamos llamar el circuito del arte “culto” limeño (2005: 41), se interesó tempranamente por el arte popular y, sobre todo, por su cerámica: “el móvil de su obra [fue] su compromiso personal por reivindicar y darle un lugar a las manifestaciones artísticas del ‘hombre andino’²²⁴” (2005: 33). Desde inicios de los sesenta, visitó diferentes ferias artesanales en Lima —además de la colección de Isabel y John Davis en el Art Center de Miraflores— y le llamó especialmente la atención la cerámica de Quinua, Chulucanas, Simbilá y Santiago de Pupuja (2005: 40). Se entrenó en esta técnica durante un par de años en el Centro Piloto Artesanal de Miraflores (41) y, a finales de la década, estableció un taller también en Miraflores. Ya en 1971 había ganado el Primer Premio Nacional de Artesanía y sus obras empezaron a hacerse más conocidas a partir de esta época. Aunque las piezas de Oliva no guarden una relación tan estrecha con las de Salazar, porque el primero explorará más las conexiones con la cerámica vidriada y popular, es importante tomarlo en cuenta, ya que constituye un antecedente importante que Salazar sin duda había visto²²⁵.

Por otro lado, Runcie Tanaka, muy cercano en edad a Salazar (el primero solo 3 años menor que el segundo), era, para fines de los ochenta, ya un ceramista reconocido dentro y fuera del Perú. Había comenzado a estudiar filosofía en la PUCP, pero a los 19 años decidió cambiar de rumbo y viajar a Japón para aprender de las técnicas alfareras orientales (Vaisman s/f). Luego, continuaría sus viajes por Italia y Brasil y desarrollaría un estilo muy personal que juega con varios elementos de estas tradiciones. En 1978 estableció su taller de cerámica en Lima, en el que ha trabajado desde entonces, explorando diferentes materiales (arcillas de gres, cactus, rocas, etc.) y creando también piezas funcionales de alta temperatura (1,300°C).

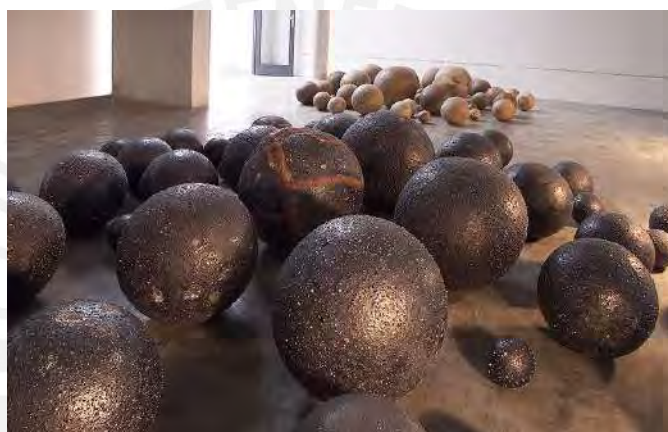
²²³ Estudió pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Bridgeport (Estados Unidos) y en Nueva York se familiarizó con las vanguardias de los años 50 (expresionismo abstracto, acción painting, informalismo, etc) (34), incluso tuvo una “efímera y experimental proximidad con el arte abstracto” (35). En París aprendió litografía (38).

²²⁴ En palabras del propio artista: “La artesanía es la más importante manifestación artística del país. Arte popular, folklore (ciencia del pueblo) es el pilar que diferencia a un pueblo de otros, que le otorga su propia personalidad” (1986, cit. Yllia 2005: 39). Y también: “Lo que pasa es que nosotros los capitalinos vivimos alejados de la verdadera cultura del Perú. La andina para mí tiene una fuerza inmensa”, declara en una entrevista que le hace *El Comercio* en 1994 (cit. Yllia 2005: 40).

²²⁵ Según Luis Nájera, Salazar afirmaba que Félix Oliva lo había motivado a explorar la cerámica porque “era un defensor, era motivador para acercarse a la cerámica tradicional” (Giusti 2019).



Carlos Runcie Tanaka, vista de exposición en Galería Nueve, Lima, 1985.
Fuente: CARLOS RUNCIE TANAKA



Carlos Runcie Tanaka, vista de exposición “La Misma Plegaria (Rezos Iguales)”
Wu ediciones, Lima, 2001. Fuente: CARLOS RUNCIE TANAKA

A lo largo de los años noventa representó al Perú en múltiples Bienales: la Cuarta y Quinta Bienal de la Habana (1991 y 1995), la Primera y Segunda Bienal de Barro de América en Caracas (1992, 1995) y la Primera Bienal Iberoamericana de Lima (1997). Su éxito seguiría creciendo a lo largo de los años 2000²²⁶ y hoy es, en definitiva, como miembro de la Academia de Cerámica Internacional (IAC – AIC), el ceramista peruano más reconocido internacionalmente (CARLOS RUNCIE TANAKA 2020)²²⁷.

²²⁶ En 2001 y 2004, volvió a participar de la Bienal de Barro de América en Caracas, en 2004 de la Octava Bienal de Cuencia y la 26 Bienal de São Paulo, en 2007 de la Bienal Encuentro entre Dos Mares (Valencia y Sao Paulo), en 2009 de la Primera Trienal de Chile y en 2015 de la 12 Bienal de la Habana.

²²⁷ Su trabajo se exhibe, entre otros, en el Museo de las Américas (AMA), el Museo de Bellas Artes de Houston (MFAH), el Museo Real de Historia y Arte de Bruselas y es parte de la Colección del Banco de Arte Mundial, del Banco Interamericano de Desarrollo (IDB), de la Colección de Arte de Washington, etc. La larga lista de espacios puede encontrarse en su página web.

Ahora bien, considerar este artista es importante para nuestra discusión no solo por su temprano éxito internacional y su larga trayectoria como ceramista, sino porque el propio Salazar se refiere a él en varias ocasiones. Incluso, en su película *NADAndo*²²⁸ (producida en el año 2006 para la exposición “Super-Visiones”), cuya primera escena consiste en una ardua pelea de pareja, en la que el personaje femenino le lanza, entre otros objetos de arte²²⁹, una cerámica al masculino (interpretado por el propio Salazar) y este exclama: “¡No, el Runcie no!”. Esto se puede interpretar, al menos, de dos maneras: en principio, el pedido de piedad refiere al dolor que podría causarle al personaje si una de estas piezas llega a impactarlo (recordemos que son objetos macizos, cocidos a muy altas temperaturas). Pero, además, también hace un guiño que remarca el valor monetario de las piezas de Runcie Tanaka a mediados de los 2000, puesto que, al levantarla, un efecto de máquina de escribir deja la estela “Carlos Runcie \$500 cerámica” (y que al día de hoy han triplicado sus precios): “¡No, el Runcie no!” quiere decir, asimismo, por favor no destruyas, en una pelea absurda, una pieza que está valorizada en tanto dinero. La ironía se acrecienta si consideramos, además, que unos minutos antes otra pieza de cerámica había sido destrozada, esta vez, del propio Salazar, porque se lee “Juan Salazar \$50 cerámica”, haciendo énfasis en la disparidad en el valor de estos objetos.

²²⁸ La película (muy corta, de menos de 6 minutos) tiene cuatro escenas muy diferenciadas: en la primera, la pareja del protagonista (cuyo actor, como dije, es el propio Salazar) le grita de forma estrepitosa que “no lo quiere ver más”, que “se largue” y lo golpea con o contra diferentes obras de arte (...), cuyos precios son señalados en una especie de subtítulos. Él, cabizbajo, se dirige a la puerta, y al momento de abrirla se da cuenta de que ella está empuñando la pieza de Tanaka y le suplica “¡No, el Runcie no!” y cierra la puerta. Sin embargo, escucha el estrépito que indica que sí fue lanzada. En una segunda escena, este personaje, derrotado, emprende una caminata de madrugada (“cuatro de la mañana”) por el distrito de Barranco, mientras escuchamos su voz en un monólogo interior bastante poético y existencial (aunque siempre con los guiños irónicos que caracterizan la narrativa salazariana) y se sube a un micro. En la tercera escena, el personaje aparece caminando entre los vendedores de un puerto (probablemente el de El Callao), mientras las siguientes palabras van apareciendo en la pantalla: “Hace 40 o 50 años el Perú exporta medio millón de toneladas de harina de pescado, 6 meses por adelantado / eso quiere decir que los peces que nacen y nadan ya han sido vendidos como harina y no saben nada / siguen nadando”. Finalmente, el personaje llega al mar y, rodeado de una serie de pelícanos, camina hacia el agua.

Podemos pensar, por lo tanto, que se establece una conexión entre el sujeto desamparado, el hombre que, en una violenta disputa de pareja ha sido expulsado de su hogar y debe deambular por las calles vacías y solitarias y los pescados que han sido “vendidos como harina” antes de su nacimiento; es decir, se señala el inclemente nivel de extracción industrial que se le hace al mar (y a la fauna) peruanos para sostener una economía basada en la explotación del más pobre, aquel cuyo destino está sellado incluso antes de nacer y que no puede más que “seguir nadando”. Al comentar su película en el Centro Cultural La Culpable, Salazar afirma: “Me pareció una metáfora de lo que es la sociedad peruana. El hecho de que en realidad hemos sido vendidos como harina y estamos nadando (inaudible)” (Salazar 2008).

²²⁹ Todos son señalados mediante un efecto de máquina de escribir sobre la escena: “Ramiro Llona \$7500 m2” aprox”, “Fernando de Szyzlo \$6000 m2 aprox”, “José Tola \$5000 m2 aprox”, “Eduardo Tokeshi \$4000 m2 aprox”, “Sergio Urday \$1500 m2 fotografía”, “Juan Salazar \$50 cerámica”, “Roni Alhalel \$2000 mesa de vidrio”.

Como me comentó Alina Canziani, Salazar nunca trabajó propiamente *en* el taller de Runcie (Giusti 2020a), pero, según Catia Flores, sí lo llegó a visitar en este espacio y se hicieron amigos:

Runcie es muy amigo de Juan Javier, tiene un montón de cosas en su casa, colecciones que le ha comprado y lo ha considerado siempre un genio, según él mismo decía, ¿no? “Un genio incomprendido”, esas son las palabras de Runcie ...Y Runcie siempre le propuso a ver de hacer pruebas para que, en vez de hacer *estas cerámicas*, como decía Juan Javier, que él mismo se burlaba de la fragilidad de sus cosas, *que eran como galletas*, ¿no? Porque se paraban quebrando, porque estaban [mal] quemadas ... se partían, ¿no? Hacer una cosa como un Runcie: sólida, bien fuerte. (Giusti 2020b)

Ahora bien, es crucial atender a las palabras de Flores que contrastan las “galletas” de Salazar con la “solidez” de “un Runcie”. Me parece que la fragilidad de la que Salazar mismo se burlaba será una marca importante de sus piezas, parte de la “falla de fábrica” que las definirá, falla que resulta fundamental para “considerar un Salazar auténtico”, como vimos al analizar los “Perucitos”. Muchas de estas piezas deben sostenerse con sumo cuidado porque cualquier caída las destrozaría, como ocurrió, por ejemplo, con este ejemplar de *Come tu chaufa, Gonzalo*, propiedad de Virginia Lynch, cuyos cuatro dedos se rompieron al caer de una mesa:



Juan Javier Salazar, *Come tu chaufa, Gonzalo*, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C,, colección Virginia Lynch. Fotografías propias.

Asimismo, hay algunas cerámicas que solo se sostienen con un poco de ayuda, por decirlo de alguna manera, como esta lata de la colección Salazar-Canziani, a la que tuve que ponerle un soporte de plastilina para poder fotografiarla.



Juan Javier Salazar, *Glorio*, s/f, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, 22cm x 09cm x 15cm, colección Salazar-Canziani. Fotografías propias.

También se encuentran las series *Exnovia rodeada por los perros de mis amigos* o *Monumento al perro muerto* —que, lamentablemente, no analizaré a profundidad en esta investigación, aunque muestran una deuda muy evidente con la cerámica prehispánica en sus formas²³⁰ y colores. De

²³⁰ Como me sugirió el arqueólogo Oswaldo Saavedra en una conversación personal, la forma del cuenco de, por ejemplo, las *Exnovias* reproducidas aquí, se asemeja, por un lado, a los picos largos y los apéndices que pueden verse en algunas botellas Chimú (por ejemplo, el ejemplar Chimú-Inca catalogado como ML027743 [Museo Larco 2020a] y la botella Chimú catalogada como ML020537 [Museo Larco 2020b]), mientras que tanto el color y la forma de la base se parecen a algunos cuencos Chancay (véase, concretamente, la pieza ML030252 del mismo catálogo [Museo

todas maneras, creo vale la pena mostrarlas aquí, puesto que sus bases fueron producidas por un molde extraído de un cuenco (Valdivia en Giusti 2020i), de manera que se asemejan a pequeños porfiados:



Juan Javier Salazar, *Exnovia rodeada por los perros de mis amigos* (s/f), pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, 26 x 15 x 15 cm, colección Manuel Velarde (izq), colección Salazar-Canziani (der). Fotografías propias.



Juan Javier Salazar, *Monumento al perro muerto*, 2008, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, Colección del Museo de Arte de UNMSM. Fotografía propia.

Larco 2020c)]. Ver los links directos a las imágenes de estos tres ejemplares en la bibliografía final [Museo Larco 2020].

¿Por qué a Salazar le interesaría jugar con la inestabilidad en sus piezas? En una presentación de su portafolio que sostuvo el artista en el Centro Cultural La Culpable en 2008, después de haber comentado su obra *Remate de existencias*, afirma: “a mí me encantan los equilibrios precarios y eso es un concepto también existencial”. Inmediatamente después hace un silencio antes de comentar su siguiente pieza, así que la frase queda como flotando en el aire, porque tampoco tiene una conexión clara con el discurso elaborado sobre la obra anterior. Sin embargo, creo que la idea puede conectarse muy bien con las piezas en cerámica que acabo de mostrar: en ellas, se exhibe, en efecto, un “equilibrio precario” que da cuenta de su condición frágil (su “falla de fábrica”, su condición de “galleta”), pero también, si lo pensamos como “concepto existencial”, del delicado puente que se podría tender entre nuestro pasado y nuestro presente.

Ahora bien, como vemos, el trabajo en arcilla de Runcie Tanaka es sumamente diferente al de Salazar en su concepción y realización: si el primero es sólido, macizo, serio, y, en gran medida, oscuro y monocromo; el segundo es frágil, en “equilibrio precario”, jocoso y, a veces, vibrante de color. Pero para distinguir aún más sus proyectos, detengámonos un momento a considerar también cuáles eran las lecturas que la crítica “oficial” o “institucional” del arte limeño hacía de la obra de Runcie Tanaka. En su artículo “Arte y tierra de fuego”, aparecido en *La República* en 1987, Alfonso Castrillón afirma que en este artista “[h]ay ... un recuerdo ancestral: hacer una cavidad, dar forma a lo cóncavo, es una manera de llegar a los orígenes, al útero primero. Para esto las manos hábiles accionan en lo oscuro y lo húmedo, hurgan, allanan, suavizan la materia interior hasta hacerla habitable” (2001[1987]: 47, el énfasis es mío). Reparemos en las palabras de Castrillón: se exalta la capacidad del ceramista de convertir una idea casi filosófica como “llegar a los orígenes, al útero primero” a través de una actividad manual y “hábil”. Por lo tanto, el valor que Castrillón le adjudica a las piezas de Tanaka está estrechamente ligado a la forma en que este materializa, por decirlo de alguna manera, una idea filosófico-abstracta como el “recuerdo ancestral”²³¹.

Ahora bien, Castrillón no explicita de forma clara qué tipo de recuerdo es este ni a qué ancestros se refiere; solo se presupone que existe un pasado ancestral nacionalmente compartido. Pero, más adelante, el crítico afirmará que “[l]a materia inflada y enhiesta nos trae a la memoria

²³¹ Salta a la vista aquí la conexión que puede hacerse entre este discurso sobre “llegar a los orígenes” a través de la cerámica de Runcie Tanaka y la lectura de las obras de Szyzlo que analizamos en el primer capítulo de esta investigación.

las ‘*chinas*’ de Chancay. Pero ... (lo demás) pertenece a una iconografía insólita creada por Runcie a la que nadie puede negar su carácter *costeño* y milenario” (2001[1987]: 48, el énfasis es mío). Más allá de la extraña (¿imprecisa?) forma de calificar a las cerámicas Chancay como “chinas”, el valor de Runcie Tanaka está en la creación de una “iconografía insólita” que permita mezclar lo “costeño y milenario” (identificado como Chancay) con “lo chino”: “la cavidad húmeda y mórbida *contiene*, como en la dureza agresiva del continente, [allí] está *la memoria antigua* del artífice, los signos de su primer origen” (2001[1987]: 47). En la obra de Runcie Tanaka, “*Japón está dentro* pues, *en el corazón de esa materia* dúctil; por afuera, y *siempre siguiendo la dialéctica de la complementariedad*, está *ese aire precolombino* que es nuestro y se manifiesta en el color de la arcilla y el englobe” (2001[1987]: 47-8, el énfasis es mío).

Tomemos en cuenta que este es un artículo aparecido en la sección cultural de un periódico reconocido para la época y que, además, tiene un amplísimo tiraje (*La República*). Además, recordemos que Alfonso Castrillón es una voz autorizada entre la crítica cultural de la época, quien, además, no solamente había sido jurado dentro del comité que entregó el famoso Premio Nacional de la Cultura a Joaquín López Antay, sino que, también fue uno de los más abanderados defensores de esta elección en la subsecuente polémica mediática que de allí se generó²³². Más allá de esta polémica concreta, Castrillón se convirtió en un arduo defensor del “arte popular”, puesto que, para él, “[l]a oposición entre arte culto y arte popular no es más que el reflejo de la división de clases en nuestra sociedad” (2001[1976]: 160), ya que el “arte ... es un sistema de producción a través del cual se expresan u objetivizan las vivencias y pensamientos del hombre de acuerdo a ciertas técnicas ... y convenciones estéticas del grupo social” (160)²³³.

En mi opinión, la forma en que se leía el trabajo de Runcie Tanaka a fines de los ochenta era un camino por el cual Salazar no quería aventurarse. A este último no le interesaba *recuperar* una memoria milenaria de nuestros antepasados, *sino interrumpir* la narrativa que sostiene que existe un pasado compartido por todos nosotros (el “Antiguo Perú”) y que es vendido al exterior,

²³² Véase Alfonso Castrillón: “J. López Antay es más auténtico que muchos artistas cultos.” *La Prensa*, 15 de enero de 1976.

²³³ A pesar de que en estas palabras resuenen, en cierto sentido, con la discusión que expuse en el acápite 2.2, es importante anotar que: “La apuesta por el arte popular como solución intermedia a la oposición jerarquizada entre el arte y la artesanía suscrita por Castrillón y el resto del jurado –solo teorizada por el primero a partir de la idea de que lo común a esas categorías es que se trata de formas culturales principalmente expresivas –, deseó igualar ambas prácticas, aunque mantuvo el adjetivo de ‘popular’ para especificar las diferencias entre los creadores –diferencias de clase, finalmente–. Por su parte, Lauer advertía que la polémica iniciada por los artistas estaba fundamentada en una ceguera respecto de sus reales funciones sociales, pero tomaba distancia de la solución conceptual propuesta por Castrillón, el jurado y buena parte de quienes intervinieron en el debate” (Mitrovic 2019a: 9).

para confrontarnos con nuestro presente cotidiano, el del “taxista”, el del vendedor ambulante, el de la economía informal que sostiene, en buena cuenta, la macroeconomía del Perú de los noventas y las primeras décadas del 2000 (al día de hoy). Por eso, a Salazar, me parece, le interesaba *señalar* este pasar por alto la condición efectiva original de la cerámica precolombina, que se pierde al introducirla en una vitrina al lado un texto curatorial que predetermina nuestra lectura de la pieza dentro de una narrativa —usualmente— integradora del pasado del “Antiguo Perú” (un término que, si nos detenemos a considerarlo, es un contrasentido²³⁴) y hacer énfasis en la inmensa habilidad técnica para representar ciertas escenas particulares²³⁵.

Las cerámicas de Salazar, como veremos en breve, muestran escenas: en ellas aparecen pescados que atraviesan latas de sardinas, botellas humanizadas arrodilladas, sosteniendo con ambas manos un vaso en posición de rezo (o de súplica por un poco más de cerveza), latas peleándose entre sí; es decir, un “animismo” que rescata algo de la función original de las cerámicas del “Antiguo Perú” (o, mejor, de las “plásticas del precapitalismo histórico”, en palabras de Lauer), pero no mediante la rememoración nostálgica, sino a través la transacción efectiva (mercantil y del “modernismo popular”) que pretende remover nuestros espíritus colectivos.

Por ello, Salazar muestra un especial cuidado en algunas de estas cerámicas para *enfaticar la condición dinámica* de las escenas que construye, lo cual le devuelve cierta vida al objeto fosilizado, entrampado no solo en una vitrina (con el “aura” objeto museal), sino también en una narrativa integradora de nuestro pasado nacional, que no tiene ningún correlato en el país de los “taxistas” que somos todos nosotros. Esta es, finalmente, una narrativa ideológica producida para ser exportada al resto del mercado internacional: la condición turística del objeto prehispánico “al estilo *Marca Perú*” (como sugería también Patiño 2017).

Afirma Salazar en una entrevista del 2008, a raíz de su exposición “Transportes Aparicio”, que, en ella se ha dado “el gusto de que Anne Marie Hocquenghem, una experta francesa en arte e iconografía mochica, se sienta identificada ... Hay un período en la cultura Mochica llamado La Rebelión de los Instrumentos, en que las cosas se humanizan y persiguen a

²³⁴ ¿Antes de 1821 puede hablarse realmente de un “Perú”?

²³⁵ Por poner solo un ejemplo de este tipo de discurso: la página web del Museo Larco cuenta la “historia de [su] colección” con las siguientes palabras: “Rafael Larco Hoyle inicia el proceso de formación de las colecciones del museo a partir de una primera pieza que le regaló su padre (Rafael Larco Herrera) en 1923, un vaso retrato Mochica de *gran calidad artística y detalle*, en el que *se representa* a un personaje de élite con tocado de cabezas de aves y orejeras” (Museo Larco 2020, el énfasis es mío).

sus dueños” (Salazar en Galarza 2008). En efecto, en su imponente y hoy en día clásico *Iconografía Mochica* (1983), Hocquenghem, después de analizar aproximadamente 8 mil objetos diferentes, llega a la conclusión de que entre los 19 grandes temas que se ven representados en la cerámica Mochica (orientados a la esfera religiosa), uno de ellos es el de la “rebelión de los objetos”²³⁶. Luego, en el año 1996, Krzysztof Makowski dedicará un artículo a analizar lo que él llama “la Rebelión de objetos” solamente a una pieza en cerámica mochica (conocida entre los arqueólogos como “la botella de Bremen” porque se encuentra en un museo de esta ciudad alemana) y en 2014 Jürgen Golte —también muy reconocido especialista en la cultura Mochica— publica su texto “La guerra de objetos contra los moche” en el que sigue la línea antes explorada por Hocquenghem y Makowski.

Las declaraciones de Salazar en 2008 demuestran, por un lado, que el artista estaba muy al tanto de las disquisiciones arqueológicas sobre la cultura Mochica no muy conocidas fuera del círculo académico para fines de los 2000 (y aún hoy) y que reutiliza las categorías planteadas por Hocquenghem y Makowski para su propio molino, ya que lo que a él le interesa no era realizar un estudio arqueológico de la cerámica, sino más bien, ir, de alguna manera “en contra” de él, como veremos en breve, hacerle una “trampa” a los “arqueólogos y antropólogos”, pero utilizando del discurso arqueológico una terminología que es resignificada al aterrizarla en la vida cotidiana de los dosmiles y conectarla a la vida y el animismo que se puede encontrar el día de hoy. Se pueden trazar, por lo tanto, puentes entre el taxista y el moche, pero para que estos puentes se avizoren, hace falta primero un poderoso relámpago que interrumpa la forma en que se han leído los objetos arqueológicos hasta el momento. Este relámpago es posibilitado gracias a la inserción de objetos de la cultura masas dentro de formas asociadas al “Antiguo Perú”: asas puente y asas estribo.

Pasemos, ahora, a explicar cómo se fue desarrollando el acercamiento entre Salazar y la arcilla. Es posible reconocer al menos dos momentos en el desarrollo de su producción cerámica: una primera exploración llevada a cabo entre 1998-2000 y, a partir del 2000 —año en que se exponen las primeras cerámicas—, un intento por conseguir una producción más seriada de estas. Ahora bien, creo importante atender a que, según Alina Canziani (Giusti 2020a), este material le llamó la atención desde muy temprano —ella recuerda que, cuando viajaron al norte

²³⁶ Este libro fue publicado por el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität de Berlin en 1983 y reeditado por la PUCP en 1989 por Luis Jaime Castillo, Krzysztof Makowski y Carmela Zanelli.

del Perú en los años 80 como parte de un viaje familiar, él visitaba los talleres de cerámica y que muchas veces le insistió en producir objetos juntos en este material. En una entrevista radial que le hicieron a Salazar en 2015, él mismo cuenta que tuvo una experiencia interesante en una fábrica de cerámica norteña en esta época:

En los años 80 fui a Chiclayo a ver una fábrica de cerámica y nosotros ya estábamos bastante metidos en política; yo había trabajado en el partido de Hugo Blanco ... en ese momento voy a Chiclayo y nos hacen una brujería en la fábrica de cerámica. Vamos donde un brujo que era pariente de uno de los empleados y yo me quedo fascinado con toda esa ritualidad muy críptica pero a la vez muy lógica de una cultura precolombina. Es decir, a mí el brujo me pareció un agazapado, un tipo que desde su propio mundo había visto la modernidad y la contemporaneidad desde su propia forma de ser. (Radio Lima Gris 2015)

Salazar no explicita qué tipo de brujería es ni cómo se llevó a cabo, pero deja en claro que el encuentro que el brujo le permitió tener con la cerámica prehispánica fue fascinante y lo invitó a repensar la lógica de esta cultura; sobre todo en conexión con este brujo, quien había “visto la modernidad y la contemporaneidad”. La ritualidad precolombina es “muy críptica pero a la vez muy lógica”. Es decir, es posible conectarse con ella en ambos niveles. Me parece importante atender a esta temprana experiencia de Salazar porque definitivamente algo de ella lo empuja más adelante a explorar con las formas de la cerámica prehispánica, sobre todo si tomamos en consideración que estas también pretendían lograr algún tipo de “brujería”, pero a través de otros mecanismos.

A fines de los años noventa (1998-1999), el artista empezó a producir los objetos en cerámica que me interesa analizar. Ahora bien, es importante mencionar que no podemos establecer fechas exactas —no podríamos, por ejemplo, saber cuál fue la primera cerámica producida por Salazar— puesto que muchas veces no fechó ni firmó estos objetos. Sin embargo, el testimonio de Nanay Valdivia (Giusti 2020i) me ha permitido situar las primeras aproximaciones prácticas que Salazar tiene con el material. Valdivia es una ceramista peruana de gran renombre, que ha trabajado con este elemento prácticamente toda su vida y que fue determinante en el aprendizaje alfarero temprano de Salazar. Según ella, ambos se conocieron bastante jóvenes, y él le dijo en repetidas ocasiones que quería visitarla en su taller porque le interesaba trabajar con el material, pero no fue hasta aproximadamente 1996-7 que Salazar apareció en un taller que ella tenía en Miraflores a comentárselo más seriamente. Unos años

después (fines del 98), cuando ella se mudó a Cieneguilla y armó su taller, él empezó a visitarla regularmente²³⁷ y juntos comenzaron a elaborar las piezas que Salazar quería producir.

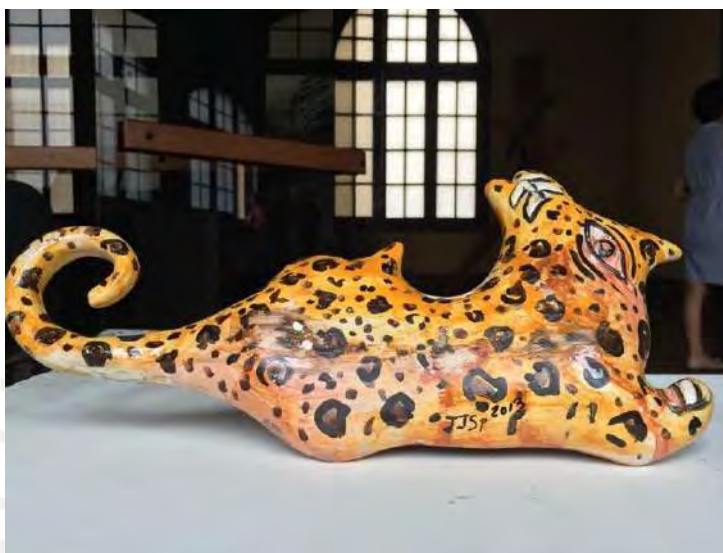
La primera pieza que crearon, según Valdivia, fue el *Perú Jaguar*. Él le llevó un “Perucito” (peluche de la acción *Perú Express* que analicé anteriormente) y ella misma modeló la pieza en cerámica, con papel y su propia técnica de placas. Luego, le sacaron un molde a un asa puente plano que ella tenía de una pieza arqueológica que estaba rota (“tipo Nazca”, según sus palabras) y unieron ambos objetos. Más adelante, usarían esta primera pieza para crear un molde para las siguientes, aunque vale recalcar que este primer *Perú Jaguar* no tenía la cola enrollada que tendrán los siguientes: este último será un agregado que Salazar colocará él mismo.



Perú Jaguar, s/f, anverso y reverso, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Salazar-Canziani. Fotografías propias.

²³⁷ En estos momentos, además, Valdivia había formado un grupo de artistas que venían de Lima durante un día entero para aprender juntos sobre cerámica. Entre ellos estaban, por ejemplo, Armando Williams o Patricia Eyzaguirre (Giusti 2020i).

La pieza que se ve en las fotografías podría ser una de sus primeras exploraciones. En primer lugar, solo se ha moteado y vidriado un lado de ella (el superior) con un amarillo más bien pálido, mientras que la base parece rasgada o tallada de manera algo tosca y el asa de doble pico no ha sido pintada. Al mostrarle a Valdivia la pieza, me comentó que podría ser que la haya hecho en su taller y que “la mirada es más agresiva” a sus posteriores *Perú Jaguar* (Giusti 2020i).



Juan Javier Salazar, *Perú Jaguar*, 2013, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, 40 x 19 x 13cm, Museo de Arte de San Marcos, donación del artista. Fotografía propia.

De hecho, si se la compara con esta otra que se encuentra en el Museo de Arte de San Marcos, firmada y fechada en 2013, la diferencia salta a la vista. Esta última presenta un manejo del color mucho más desarrollado, ha sido vidriada en su totalidad y se reconocen muy bien los contrastes entre los dientes y las garras. Además, dado que fue el artista mismo el que donó la obra a la institución, podemos deducir que estaba contento con este resultado final. Sin embargo, hace falta notar una característica importante en el pintado del objeto que será otro de los sellos característicos del artista en su cerámica: se utiliza una pincelada suelta que da la impresión de una acuarela y, de esta manera, los colores muchas veces no se mantienen rígidamente diferenciados, sino que se mezclan en varias secciones, dando la impresión de un acabado fugaz (como puede diferenciarse en la fotografía que muestra el detalle del torso). En el caso de esta pieza en particular, una vez salida de la primera quema, se le ha dado una pátina de pigmento amarillo (mezclado con tonos rojizos o naranjas) y, por encima, se han trazado los contornos de las manchas del jaguar en un tono oscuro (cercano al negro) y, luego, algunas de estas se han

coloreado con marrones. Hay secciones, además, como en la parte superior de la cola (la que está más pegada al cuerpo), en las que el pincel con la pátina amarilla no ha llegado, por lo que puede entreverse el tono base de la arcilla quemada. Recordemos las palabras de Salazar sobre su sello personal, su “falla de fábrica”. Podríamos interpretar que una parte de la “falla de fábrica” en el caso de esta cerámica se presenta mediante esta pincelada suelta que difumina los colores. Pero, otras veces, como veremos en breve en otras piezas, la “falla de fábrica” se plantea también como un quiebre en el modelado y en el ensamblado de los objetos.



Juan Javier Salazar, *Perú Jaguar*, 2013, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, 40 x 19 x 13cm, Museo de Arte de San Marcos, donación del artista. Fotografías propias.

Si lo pensamos por un momento, creo que resulta lógico que Salazar haya comenzado su exploración en cerámica con un *Perú Jaguar*, puesto que puede entenderse como una extensión de un proyecto que ya tenía encaminado (*Perú Express*). Esto nos habla también de la conexión que las diferentes propuestas de Salazar tienen entre sí. Pero es interesante que no se haya quedado en formatos parecidos a los que ya tenía, sino que muy rápidamente haya pasado a explorar otras imágenes.

Valdivia no recuerda exactamente si la segunda pieza moldeada fue una botella de cerveza o la mano que hoy conocemos como *Come tu chaufa, Gonzalo* (y que mostré en las primeras páginas de este acápite). En todo caso, entre ambas hubo más o menos un mes de diferencia (Giusti 2020i). El molde de esta última fue hecho por Valdivia en yeso cerámico directo y extraído de la

mano de Salazar. Luego él le colocó el asa y modeló el dedo medio de manera que de él salga una segunda mano. Valdivia cuenta que Salazar estaba muy obsesionado con la idea de que este objeto sea una “trampa para arqueólogos”: “Él quería enterrar estas piezas en las huacas y afuera de mi casa había una huaca, en ese tiempo. ¿Te imaginas volver a enterrar estas piezas en las huacas y que los arqueólogos las encuentren después de años? Es una trampa para engatusar arqueólogos” (Giusti 2020i). Volveremos sobre este tema crucial en breve. Me interesa antes comparar dos versiones diferentes de esta misma serie:



Juan Javier Salazar, *Come tu chanfa*, Gonzalo, 2012, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, colección Livia Benavides. Fotografía cortesía de Alina Canziani.



Juan Javier Salazar, *Come tu chaufa, Gonzalo*, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, colección Miguel Cordero. Fotografía cortesía de Alina Canziani.

Como podemos notar al comparar la versión propiedad de Livia Benavides con la de Miguel Cordero (posteriores, vale aclarar, a la concepción de la idea con Valdivia), el artista nuevamente juega con una pincelada muy libre —sobre todo al momento de dibujar, en la palma de la mano, la escena de un televisor con unos enormes labios rojos en medio de un desierto. En el caso de la versión que tiene Cordero (las últimas fotografías), la escena incluso se repite en la pequeña mano que sale del dedo medio. En ambas obras se experimenta mucho más con diferentes tonos para darle profundidad al dibujo y, en la pieza de Cordero, podemos notar un uso muy preciso del pincel para delinear el televisor y las pendientes del desierto, lo cual le da a la pieza una estilización interesante que contrasta con “la falla de fábrica” en el dorso de la mano, otra vez pintado de manera no uniforme y dejando al descubierto algunas secciones del color de

la base. Sucede algo similar con el dorso de la obra propiedad de Benavides, en el cual podemos reconocer una pincelada gruesa en la que aparecen varios tonos no mezclados (uno ocre y otro más rojizo que da la impresión de una mancha sobre el lado derecho). Además, es importante notar que se ha jugado con dos tipos de asa diferentes en este caso (un asa puente y un asa estribo), mientras que los *Perú Jaguar* que he podido ver (15) solo se ha utilizado un tipo (asa puente).

Come tu chaufa, Gonzalo es una pieza sumamente curiosa (y compleja) por varios motivos. Comencemos por el nombre. Como me contó Catia Flores (Giusti 2020b), este sale de una anécdota muy particular (como muchas de las obras de Salazar): el artista había ido a visitar a un amigo suyo que aparentemente era miembro de Sendero Luminoso, cuya familia también se encontraba relacionada a este partido y cuya hija había nombrado a su niño Gonzalo. Estaban conversando y de pronto Salazar recuerda que la hija le estaba dando de comer (chifa) a su niño mientras veían televisión y le dijo "come tu chaufa, Gonzalo".

Entonces, Juan Javier se pone a pensar, ya, está bien que se llame Gonzalo, pero encima que le den chaufa... ya es demasiado, ¿no? Porque está todo relacionado con chinos, ¿no? tú sabes que... Abimael Guzmán viaja a China a ... Ahí... es aleccionado, ¿no? Ahí se informa de cómo hacer... cómo se llama... la revolución del campo a la ciudad... ¿no? Entonces, este... ehm... es maoísta, ¿no? Entonces, encima de que, ya... encima de que ya le hayan puesto de nombre a la criatura "Gonzalo", encima que le dan a comer chifa, ya le parecía demasiado... Entonces, ese es el homenaje de "come tu chaufa, Gonzalo", es esa frase ... Bueno, es un poco loca, pero es bien personal, nadie lo va a entender, ¿no? Es una historia. (Flores en Giusti 2020b)

Al parecer, la televisión que se encuentra en el medio de la palma de la mano hace también referencia a la anécdota. La historia es descabellada y parece no tener nada que ver con la pieza misma (como afirma Flores, "nadie lo va a entender"). Sin embargo, quizá una clave de lectura adicional nos ayude a darle un sentido.

En la exposición *Lo que pasa*, llevada a cabo en junio de 2011 en la Galería 80m2, Salazar presentó algunas cerámicas y lienzos que jugaban con la figura de "la vedette", de un pollo a la brasa y de algunas piezas eróticas Nazca. Según el catálogo de la exhibición, en ella "Juan Javier Salazar explora, crea o descubre una línea de relaciones que recorre cerca de 1800 años de historia del arte peruano, partiendo de un huaco erótico nazca, hasta llegar a un peruanísimo pollo a la brasa y a 'una vedette gordita'" (80M2 s/f). En otras palabras, se elijen 3 figuras representativas de nuestra peruanidad para combinarlas en diferentes formatos. La muestra incluía 2 videos "y

algunas pinturas de formato medio en las que el artista juega con la geometría del espacio, creando dimensiones y perspectivas falsas” (80M2 s/f) y creaba una especie de recorrido histórico que, en realidad, terminaba tomando la forma dispersa de saltos temporales e imágenes interconectadas antes que la de un orden cronológico: lo que produce la exposición en el espectador es que este “esté siempre en el proceso de entrar una y otra vez en el espacio, como tratando de responder la eterna pregunta pregunta (parafraseada por el artista) de qué fue primero, el pollo o la vedette” (80M2).



Juan Javier Salazar, *Lo que pasa*, 2011, acrílico sobre lienzo, 2 x 2 m. Fuente: 80M2.

Recordemos, por un momento, aquella xilografía que Salazar hizo muy tempranamente en su carrera aún como parte de una exploración colectiva (1979)²³⁸ y que Buntinx leía como una interpretación del país en su conjunto: “El Perú como un precipitado entre germinal y caótico, un abismamiento de tiempos y restos desparramados en torno a la puerta iluminada del taller de la avenida Pedro de Osma –con algo parecido a un fardo funerario bajo sus características rejas” (2005: 65). En esta muestra tenemos una especie de despliegue de esta intuición inicial de temporalidades en disputa: esta vez, en lugar de compactada en una sola imagen, se permite al

²³⁸ Véase la página 107 de esta investigación.

espectador entrar y salir de las pinturas y de las diferentes imágenes asociadas a la peruanidad. Ahora bien, la relación entre la pieza Nazca y la vedette me parece especialmente interesante porque se pone en juego dos formas diferentes de representar la sexualidad en tiempos opuestos: el Perú prehispánico y el Perú contemporáneo del entretenimiento masivo (recalcado por la televisión que, literalmente, enmarca a la vedette).



Juan Javier Salazar, *Nazca 1*, 2011, acrílico sobre lienzo, 90 x 90 cm. Fuente: 80M2.

Si prestamos atención al primer lienzo (*Lo que pasa*), nos daremos cuenta de que en él aparece la figura del televisor con los labios rojos que vimos en ambas versiones de *Come tu chaufa*, Gonzalo. Por lo tanto, si interpretamos ambas piezas juntas, parece que en ellas se está haciendo referencia, por un lado, a una cultura de masas contemporánea, marcada por la sexualidad de la vedette (pero cuyo origen se remite, de alguna manera, a nuestro pasado prehispánico representado en la cerámica erótica) y, por otro lado, a una promesa revolucionaria (fracasada) que termina por ser una especie de parodia de sí misma. Sin embargo, ambas son formas de representar la peruanidad. De hecho, el desierto dibujado en la palma de la mano de cerámica hace referencia a otros trabajos realizados por el artista, en los que Salazar juega con la representación de la costa del Perú. En varias oportunidades se refiere al desierto de Lima o de Chancay como un espacio seco al cual le hace falta una lluvia ritual que lo limpie por completo

(Buntinx 1990, Tarazona 2006, Cabello Limas 2015) y que esta, incluso, puede significar una renovación para el país entero:

El Perú está jodido porque se maneja desde una ciudad nublada, donde nunca llueve, donde *el ciclo de la naturaleza del agua que sube y baja está interrumpido*, y el agua está pulverizada en el medio. *Ni sube ni baja y ese es un estado emocional*, instalado en una capital de República que exporta este espíritu a un país que tiene muchos climas, muchas lluvias, granizados, inundaciones, todo, pero que tiene este espíritu intrínsecamente *neurótico*. (Biczel 2015, el énfasis es mío)

Como puede verse, Salazar traza una relación directa entre el ciclo natural del agua y el estado emocional de un país²³⁹. Por eso, muchas de sus piezas apuntan a generar un cambio del segundo a través del manejo del primero (o viceversa). El objetivo es claro: “Que llueva en Lima y en todos nosotros” (Salazar en Buntinx 1990). Por ello, por esta necesidad de lluvia (literal y metafórica) en Lima y en el país entero, es que muchas de las piezas de Salazar juegan con la imagen del desierto y del agua, como las películas *Recuerdos de la lluvia* (1988)²⁴⁰, *NADAndo* (2006)²⁴¹ o las tempranas piezas en triplay *Náufragos* (1990). Esta preocupación, por supuesto, también se verá volcada sobre la cerámica. En concreto, Salazar explorará diferentes modelados de animales marinos con asas prehispánicas y producirá una serie de piezas en forma de botellas de cerveza tituladas *Nunca llueve en Chancay*. Esta última fue producida, según Valdivia, también

²³⁹ De hecho, Salazar plantea la lluvia incluso “como alternativa al baño de sangre”; es decir, en lugar del ensañamiento de unos contra otros. La lluvia es “un ritual de resurrección y de renacimiento” (Buntinx 1990). Por eso debe ser buscada y generada (metafóricamente) a través de los objetos que Salazar inventa.

²⁴⁰ El cortometraje de 40 minutos “Recuerdos de la Lluvia” fue dirigido por Salazar y el director cubano Joaquín Ordoqui, en co-producción con Alina Canziani, pero, pese a los esfuerzos de todos ellos, nunca fue exhibido en la televisión. Esta película “despliega una historia de ficción que el artista construye a partir de un hecho real (o casi), ocurrido en mayo de 1979, durante la conmemoración del Combate de Iquique: solitario aunque significativo triunfo peruano dentro de la derrota general de la Guerra del Pacífico” (Tarazona 140). En medio de un fastuoso homenaje nacional ante la estatua de Miguel Grau un taxista ebrio “se estrella contra el monumento al héroe sin ocasionar mayores daños, hecho ante el cual las autoridades se encargaron inmediatamente de disipar en la prensa cualquier sospecha de atentado” (Tarazona 2010: 140-1). El análisis de Tarazona es sugerente: “El incidente anecdótico deviene no obstante para Salazar en un suceso deslumbrante y cargado de sentido... Desde el inicio, la expresa identificación del artista con el conductor —cuyo vehículo ha sido convertido, dentro de la trama, en una súbita ofrenda de flores— representa el deseo de propiciar *un encuentro entre dos realidades que nunca se tocan*. Es finalmente el Estado, en su intento de glorificar por encima de todo, el que desnaturaliza un homenaje y lo expropia para la honra de sus valores oficiales, reduciendo todo tipo de ánimo participativo. Un marino que perece por la patria en un combate se disocia, así, de aquél trabajador que libra combates todos los días dentro de su propia economía de subsistencia, en la que todos siempre terminan siendo náufragos. La fisura entre la efeméride oficial convertida sólo en el asueto del ciudadano es el continuo desencuentro entre el Estado y la sociedad civil” (2010: 140-1).

²⁴¹ Uno de los intereses constantes de Salazar (que, lamentablemente, en muchas ocasiones se vio frustrado por falta de presupuesto o de apoyo institucional) fue el formato audiovisual, puesto que le interesaba que sus películas fueran expuestas en televisión y llegar a conectarse con más personas.

con un molde hecho de una botella real (de 620ml). Pero, una vez que la cerámica salía de la colada, Salazar “le torcía el cuello, hacía lo que quería con la pieza” (Giusti 2020i). Es decir, desde muy temprano el artista utilizó estas formas absolutamente cotidianas —aunque también provenientes de rituales de celebración— como un elemento con el cual divertirse y experimentar. De estos juegos surgieron varias piezas interesantes que vale la pena analizar.

La primera y la más famosa es la serie titulada *Nunca llueve en Chancay* que mencionamos hace un momento. Presentamos aquí dos obras diferentes de la serie, para que pueda verse el contraste con el manejo del material. En ambas se utiliza el molde de una botella de cerveza de 620ml y se le añade un asa puente de doble pico. Asimismo, se la pinta de dos colores opuestos (o, más bien, solo se pinta un lado de la botella de negro, dejando el color de la arcilla original en el otro), haciendo alusión a la dualidad del mundo prehispánico, que, además, guarda una relación muy cercana con los colores originales de la cerámica Chancay (sobre todo en la pieza de Velarde, que no ha sido vidriada, y por ello conserva el acabado mate característico de Chancay).



Juan Javier Salazar, *Nunca llueve en Chancay*, 2005, 20 x 12 x 9cm, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Manuel Velarde. Fotografía propia.

En la primera (propiedad de Velarde), el pintado de la base, nuevamente, no es uniforme y da la sensación de un moteado que, en cierto sentido, emula aún más una pieza precolombina. A toda la botella se le añaden pequeñas pinceladas que emulan la apariencia de gotas de lluvia que chorrean de ambas partes laterales de la botella. Esto se reconoce mejor en el lado claro de la botella (aunque en el lado oscuro también aparecen las gotas en un celeste pálido) y le confiere un movimiento interesante, como si realmente hubiera emergido del agua hace unos momentos.

Para ello, Salazar ha utilizado una pincelada muy delicada y ha mezclado el negro del delineado con algunos tonos turquesas y una pizca de celeste (dentro de las gotas de lluvia, como puede verse, por ejemplo, en la base de la pieza). La inscripción “Nunca llueve en Chancay” a lo largo de la circunferencia de la botella se ha hecho también de forma artesanal y con la pincelada suelta que hemos venido comentando. Vale remarcar que esta es la serie de piezas en las que el artista inscribe más palabras y que la frase tan poética hace alusión a la necesidad de lluvia y rejuvenecimiento de un territorio “neurótico” que discutíamos hace un momento.

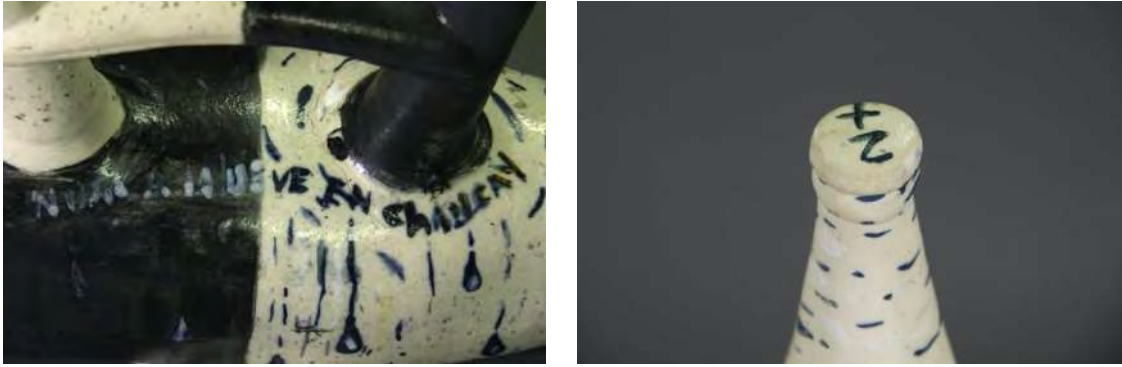


Juan Javier Salazar, *Nunca llueve en Chancay*, 2005, 20 x 12 x 9cm, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Manuel Velarde. Fotografía propia.

La versión propiedad del MALI presenta algunas variaciones interesantes. En primer lugar, la pieza ha sido vidriada en su totalidad, lo que le da una apariencia menos terrosa (y menos porosa). Además, las gotas se han vuelto un poco más azules, lo cual demuestra que se está jugando con otro tipo de pigmentos aquí. También se ha experimentado con otra manera de situar la frase, pues esta ya no se sitúa en la circunferencia de toda la botella, sino en la parte superior de ella (debajo del asa). Esta vez se han utilizado dos colores para dibujar las palabras, puesto que hacía falta generar un contraste con el lado oscuro de la botella y luego uno con el claro. Este recurso duplica, valga la redundancia, la idea de dualidad, incursionando en nuevas maneras de volverla cada vez más evidente.

Por otro lado, una diferencia fundamental que encuentro entre esta versión y la anterior (y que el artista explorará en otras botellas) es que Salazar ha torcido la parte superior de la botella, de forma que el objeto puede simular un caballito de totora (como me hizo notar Valdivia) y esto le daría una capa adicional de interpretación y un vínculo más estrecho con la costa norte del Perú.





Juan Javier Salazar, *Nunca llueve en Chancay*, 2003, 15 x 30 x 7.5 cm, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, Colección Museo de Arte de Lima, donación Verónica Majluf. Fotografías cortesía del MALI.

Además, a la pieza del MALI no se le han pintado gotas en la parte superior, sino que la chapita tiene la inscripción “2+” que, me explicó Canziani, hace alusión a la frase coloquial “¡2 más!” para referirse a que se desea que le sirvan a uno dos cervezas más (pero que, en realidad, quiere decir que se desean infinitas cervezas más) (Giusti 2020a). Esta marca enfatizaría, entonces, la forma contemporánea de la cerveza y podría vincular la tradición ritual de la lluvia a la de la celebración actual (y criolla).

Después de explorar la figura de la botella de cerveza, me explicó Valdivia, vinieron los diferentes tipos de lata: de atún, sardina, portolla, cerveza o leche (Giusti 2020i). El grueso de las piezas que he podido ver corresponden a este tipo de objetos, que se pueden encontrar en infinidad de combinaciones.



Juan Javier Salazar, s/t, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, colección Salazar-Canziani. Fotografía propia.

Algunas (como esta lata de portolla) siguen jugando con la dualidad, pero introducen más marcas de contemporaneidad, como el código de barras, una manera de insistir aún más en la condición mercantil de la lata y en el hecho de que nos encontramos ante un producto de la cultura de masas. Podemos pensar también en los puentes que se tienden con los códigos de barra aparecidos en los grabados del Taller NN, con quien sin duda el artista tenía un vínculo importante.

Otras cerámicas de Salazar muestran combinaciones entre dos tipos de latas diferentes, como esta que tiene una de leche y una de atún que han sido unidas por un asa puente. Nótese que en la base de cada lata vuelve a aparecer la pincelada delicada de Salazar, que introduce sombras celestes, grises y negras para remarcar los contornos industriales del objeto.



Juan Javier Salazar, s/t, s/f, 18cm x 16cm x 11cm, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Salazar-Canziani. Fotografía propia.

También es importante prestar atención a que el tipo de asa va variando. En el caso de los dos objetos anteriores tenemos asas puente pero que, claramente, han provenido de moldes diferentes. La primera es mucho más estilizada y abierta que la segunda (que, además, tiene los picos más largos). Esta última se asemeja a un asa de la cultura Huari, al igual que la que se ve en la siguiente figura:



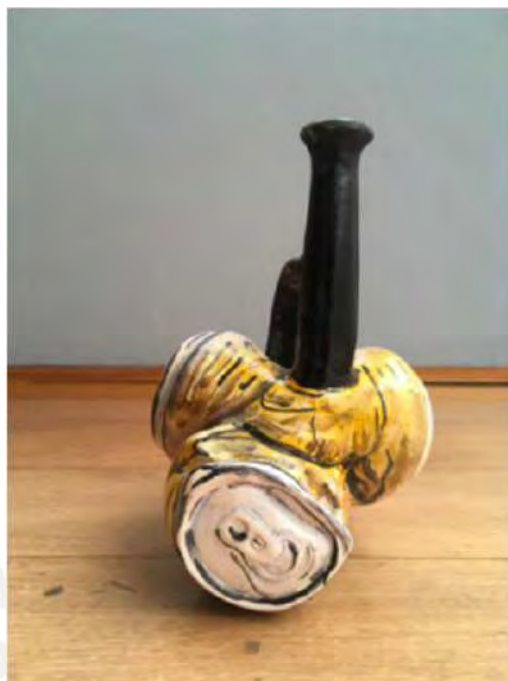
Juan Javier Salazar, s/t, s/f, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Salazar-Canziani. Fotografía propia.

En esta pieza, que ha combinado tres latas de atún diferentes, podemos ver más juego con el color, puesto que se introduce un ocre para pintar la parte lateral de las latas y diferenciarlas del asa oscura. Nótese también que Salazar nunca deja de lado el juego con las sombras que ahora aparecen incluso en el costado de las latas (me refiero, por ejemplo, a la parte superior de la lata derecha, en la que se pueden ver algunos trazos pequeños de negro).

Por otro lado, tenemos una serie de cerámicas de latas que juegan con colores más estridentes y con mayor vidriado. Por ejemplo, las siguientes dos piezas, que emulan latas de cerveza aplastadas.



Juan Javier Salazar, s/t, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C aprox. 2012, 18 x 18 x 13cm, colección Iván Vildoso. Fotografía: Jaime Chávez



Juan Javier Salazar, *Chelas*, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, 18 x 14 x 12 cm, colección Manuel Velarde. Fotografía propia.

Podríamos aventurar que estas últimas exhiben una mayor cercanía con el “pop art” norteamericano que las anteriores, pues sin duda traen a la mente las famosas *Latas de sopa Campbell* warholianas. Como afirma Artur Danto, los artistas del “pop art” de los 60 y 70 creyeron que estaban “cerrando una brecha entre una élite artística y el hombre corriente” (1992: 19), pero la revolución resultó ser cultural más que económica, ya que no provino de abajo hacia arriba sino viceversa (1992: 19). No obstante, hay que reconocer que los museos de los años 70 consiguieron un logro institucional: “El arte y el gusto popular entraron en un contacto tan estrecho como quizá no se había conocido en ninguna otra época de la historia” (1992: 20). En ese sentido, a lo que Warhol se refería cuando afirmaba que “todo podía ser arte” era que “nadie puede *decir* cuándo algo es una obra de arte simplemente mirándolo, pues el arte no tiene una apariencia particular” (1992: 20) y, por lo tanto, al desdibujar los límites entre objetos cotidianos y artísticos, hacen falta nuevas reflexiones en torno a cómo definir el arte mismo. Danto explica cómo, para él, la constitución de *Brillo Box* “demostró a mi juicio que la diferencia entre el arte y

el no-arte es filosófica y trascendental”²⁴² (1992: 22) o, en otras palabras, ya no correspondía a los artistas ni al espectador discernirlos solo mediante la observación.

Es importante anotar que las obras de Salazar recogen ciertas características de la tendencia y, a la vez, van mucho más allá de ella: si bien las piezas incluyen objetos producidos en masa (como las botellas de cerveza, las latas de leche Gloria, las de cerveza o atún) no se quedan meramente en el gesto reproductor que vuelve indistinguible el producto comercial del artístico. A Salazar le interesa otra cosa: una que vincule los objetos contemporáneos e industriales de consumo (comestible) con la forma de utilización, construcción y significado de las botellas prehispánicas.



Juan Javier Salazar, s/t, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, 14cm x 13cm x 20cm, colección Salazar-Canziani. Fotografía propia.

Ahora bien, en esta última lata puede verse una característica que no hemos visto antes: se le han añadido brazos a la lata. Como me explicó Catia Flores, Salazar en un momento (a mediados de los 2000) decidió hacer moldes de pies y manos de muñecos y empezó a jugar con ellos, antropomorfizando sus piezas (Giusti 2020b). Esto le añade una capa interpretativa más

²⁴² “Demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos ... y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento” (1992: 35).

que hay que tener en cuenta, puesto que, de pronto, los objetos inanimados empiezan a cobrar vida y a veces se relacionan unos con otros (se pelean, se montan unos sobre otros, etc.).



Juan Javier Salazar, s/t, s/f, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, 35 cm x 12 cm x 16 cm, colección Iván Vildoso. Fotografía: Jaime Chávez

Otra forma en la que las piezas de Salazar se dinamizan y “despiertan” es el momento en que el artista comienza a explorar con formas de animales marinos. Valdivia me contó que, en una ocasión, Salazar le trajo atunes frescos del mercado porque quería hacer un molde de un amasijo de estos pescados (Giusti 2020i). Por supuesto, para extraer este molde los pescados se pudrieron e infestaron el taller de un olor nauseabundo por 10 días. También Fortunato Villanueva (moldero que trabajaba en el taller de Nanay) me confirmó esta historia (Giusti 2020c) y me contó que Salazar le llevaba cosas que a él le resultaban muy extrañas para que extrajera un molde de ellas, como la botella de cerveza, las latas de atún o este amasijo de pescado picado, que, según él, no podría resultar en un molde bien hecho porque estos se sacaban de objetos duros y no blandos. Sin embargo, a pesar de esta explicación tan informada y coherente, Villanueva cuenta que Salazar insistía en hacerlos.

Algunas piezas que salieron de esta idea inicial son las que se muestran a continuación. En esta primera, vemos que la base, en efecto, no tiene una forma muy determinada y que son las pinceladas encima las que permiten reconocer el amasijo de calamares. Aquí notamos un juego aún más libre con los colores verduzcos, azules y celestes y el trazo grueso del pincel que crea la sensación de movimiento, como si los animales continuaran mojados a pesar de su condición.



Juan Javier Salazar, S/t, 2011, pigmentos cerámicos y óxidos, temp. 1150°C, colección Antoinette Arévalo, fotografía cortesía de Alina Canziani.

En esta otra versión, la pieza se ha vidriado en su totalidad (que remarca el efecto de “mojado”), se ha utilizado otro tipo de asa más estilizada y se ha cambiado por completo la paleta de colores. Ahora lo que tenemos es un tono preponderantemente negro, que se encuentra en el asa y que contornea las figuras de los animales. Esta vez estas aparecen en juego de amarillos y azules (casi morados) y se ha incluido en la parte inferior de la pieza un código de barras con la palabra “calamar” y una fecha (que, consideramos, puede bien ser la de su creación). Esta forma de inscribir el objeto, remarcando nuevamente su condición industrial —a pesar de tratarse de un conjunto de animales— inscribe una dualidad interesante en el objeto. A esta dualidad hay que añadirle aquella que se da entre las formas (el amasijo vs la firmeza del asa) y aquella entre los tiempos (lo prehispánico vs lo contemporáneo industrial).



Juan Javier Salazar, S/t, 2011, pigmentos cerámicos bajo esmalte, temp. 1150°C, Colección Lilly Waller. Fotografías propias.

Ahora bien, creo que es importante destacar que el primer acercamiento de Salazar a la alfarería se dio en un contexto muy propicio. Valdivia tenía un espacio acondicionado con todos los materiales necesarios, además de molderos, torneros y otras personas que trabajan para el taller y que estuvieron a disposición de Salazar (anexo 2)²⁴³. En el año 1999, tuvieron una desavenencia y Salazar decidió llevarse todos sus moldes²⁴⁴. Pero un año después, ella se mudó

²⁴³ Si bien en la casa de Valdivia en Cieneguilla no había un horno (porque no había luz eléctrica), ella llevaba las piezas a casa de unos amigos que le prestaban el horno.

²⁴⁴ No se sabe si fue a su propio terreno de Cieneguilla o a Barranco.

a otro espacio en Cieneguilla y compartieron esa casa por un tiempo²⁴⁵: “El venía de la chacra, traía sus moldes y pintaba en el taller. Durante una buena temporada esporádicamente (o sea, a veces era más, a veces iba mucho menos) él iba a trabajar al taller. A veces trabajaba todas las noches en el taller e hizo un montón de producción ahí” (Giusti 2020). Incluso cuenta que a veces tomaba piezas que ella ya había torneado y comenzaba a pintarlas, jugando un poco con los materiales que tenía a disposición²⁴⁶. “Teníamos un acuerdo de intercambio por algo que él me ofreció (una parte de un terreno suyo de Cieneguilla) y yo fui dándole servicios de quema, de producción, de materiales y las cosas que necesitaba” (Giusti 2020).

Vemos, entonces, que la primera etapa de producción se dio en un espacio controlado, con muchas herramientas y equipos a su entera disposición, y fue un momento importante que le permitió experimentar con diferentes tipos de moldes, formatos, pigmentos y quemas. Además, Valdivia me comentó que, desde un comienzo, Salazar mostró una facilidad para manejar estos materiales y logró adaptarse a ellos rápidamente: “Él era muy hábil, al toque por supuesto captaba cómo mezclabas pigmentos y cómo se hacía para fijar. No llegó a altas temperaturas, pero él mismo comenzó a sacar moldes. Captó facilísimo lo de los moldes”. Sin embargo, también reconoce que su forma de trabajar era particular. Lo hacía “manera bastante revoltosa. En las noches el taller era un caos” (Giusti 2020i).

Además, otro asunto fundamental es que, según Valdivia, “pintaba mucho con pigmentos y se desesperaba con el color” (Giusti 2020i). Esto tiene que ver con una característica bastante técnica del trabajo con arcilla. Para pintarla, se utilizan pigmentos, que son derivados del óxido (polvos puros metálicos que son procesados por industrias químicas) en diferentes combinaciones, cantidades y porcentajes. Un ceramista puede comprar un pigmento ya terminado o puede él mismo combinar los óxidos para crear su pigmento personalizado. En cualquier caso, el color que aparece en estos polvos no es el mismo que quedará en la arcilla una vez quemada. Por eso, al momento de pintarlas, es necesario un proceso de abstracción y de proyección para imaginar de qué color quedarán las cerámicas. Esto, como me señaló Valdivia, puede resultar difícil para una persona que se ha formado como pintor, como Salazar, porque realmente no se puede controlar de forma clara el resultado final (Giusti 2020i). De hecho, como

²⁴⁵ Aunque, fiel a su nomadismo, no es que Salazar haya vivido ahí de forma permanente, sino que “se dividía” entre “Nueva Orco”, Lima y este espacio de Valdivia.

²⁴⁶ Por ejemplo, Salazar habría hecho “todo un juego utilitario” de platos pintados con hormigas y moscas. Para ello, cazaba moscas de verdad (por medio de un veneno en polvo) y luego las copiaba con pincel.

me explicó Catia Flores, “él prácticamente ha utilizado ... los pigmentos cerámicos como si se trataran de pinturas, no ha trabajado con las técnicas clásicas del ceramista” (Giusti 2020b). Pero es crucial notar que, como vimos, el acabado que logró Salazar en el pintado de la cerámica es una marca de identidad de sus piezas.

Catia Flores acompañó a Salazar de forma muy cercana en el proceso de producción de las cerámicas a partir del 2003 (es decir, durante más de una década).²⁴⁷ Me contó que, cuando lo conoció, él le mostró sus moldes y le enseñó la técnica de colada, pues no le interesaba realmente trabajar con otra técnica: “Tenía la idea de hacer en moldes y trabajar en masa. Su idea siempre era mentalidad pragmática: sincronizar la línea de producción, optimizarla. Por eso sus cuadernos están llenos de cálculos” (Giusti 2020b).

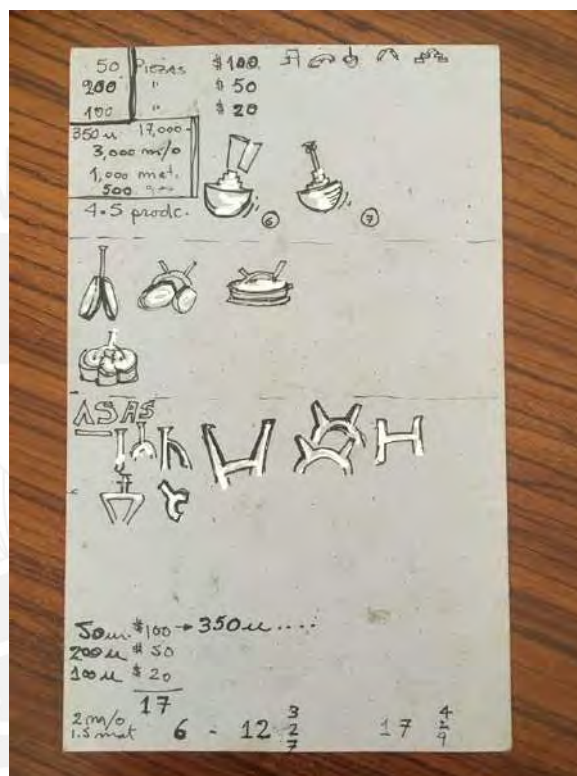
Quizá haga falta clarificar que existen dos tipos de moldes para cerámica: el de prensado y el de colada. El primero funciona como una plastilina: se aprieta el objeto contra una superficie blanda (en este caso yeso) y se logra un molde en negativo del objeto que se quiere reproducir. Esta técnica permite producir moldes de yeso muy fáciles de construir y, por lo tanto, la producción puede crecer exponencialmente. Sin embargo, la desventaja es que la calidad del trabajo disminuye considerablemente, lo que no sucede con el molde de colada. Este último está más asociado al trabajo industrial y funciona con un elemento esencial llamado barbotina: un tipo de arcilla en estado líquido mezclada con un defloculante (silicato de sodio mezclada en cantidades mínimas). Se forma el molde en varias piezas y se deja un agujero en la parte de arriba a través del cual se vierte la barbotina. El defloculante impide que la arcilla se quede pegada a las paredes del yeso y que más bien se seque desprendiéndose de ellas. Para terminar la pieza, hace falta repetir varias veces el proceso de colar o introducir barbotina por el agujero porque el nivel de arcilla va bajando a medida que se seca²⁴⁸.

La elección de Salazar por el molde de colada —una técnica que aprendió en el taller de Valdivia— implica una atención puesta tanto a la calidad de la obra como a la eficiencia de su producción. Es importante no dejar nunca de lado que para el artista la cerámica tenía un sentido

²⁴⁷ En realidad, ambos eran pintores formados en la ENBA y tenían un interés por la cerámica: “Cuando yo lo conocí a Juan Javier, yo en realidad había hecho cerámica ya. En el año 2002, 2003, sí por ese tiempo. Él estaba haciendo cerámica; justo yo había visto esta pieza en casa de un amigo, la pieza de la botella Chancay [*Nunca llueve en Chancay*] y había visto un Perú, un *Perú Jaguar*, que es bien cusqueño” (Flores en Giusti 2020b).

²⁴⁸ El proceso de secado requiere de un conocimiento atento de las condiciones climáticas y del manejo de exposición al sol, además de un cálculo temporal muy preciso que pueda garantizar el sistema de producción eficiente y rentable a largo y mediano plazo.

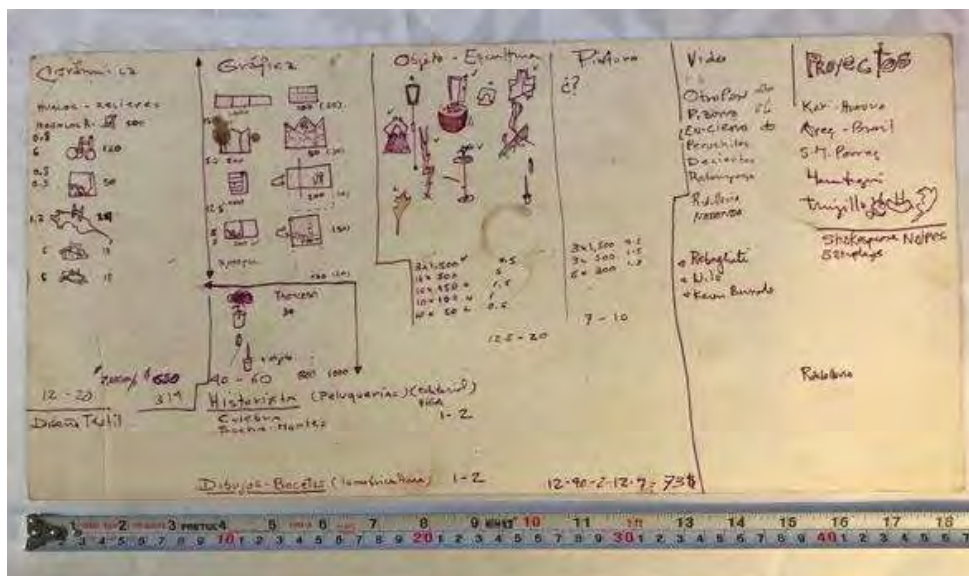
económico (Nájera en Giusti 2019), por lo cual siempre estaba pensando en formas de volver más eficiente el proceso de producción. De hecho, podemos probar que el artista planificaba su producción por algunos bocetos que ha dejado. Por ejemplo, un documento que resguarda el coleccionista Manuel Velarde y que se llama *El catálogo navideño* es, literalmente, el catálogo de venta, que, según Velarde, el artista utilizaba para ofrecer sus cerámicas a sus amigos en esta época particular del año.



Juan Javier Salazar, *El catálogo navideño*, s/f, dibujo sobre papel, 12.5 x 20.5cm, anverso y reverso, colección Manuel Velarde. Fotografías propias.

Aquí podemos observar una serie de viñetas de diferentes modelos, que planifican cuántas piezas serán producidas de cada modelo y cuánto costarán. Aparecen todos los modelos que incluimos: *Perú Jaguar* en la esquina superior izquierda (con el número 1), dos latas de atún atravesadas por pescados (2), amasijos de calamares o de anchovetas (3), dos pescados con un asa tipo estribo (4), una pieza llamada *Estás hecho* (5) y en las líneas inferiores una serie de combinaciones de diferentes latas de atún y cerveza. Incluso hay una sección solo dedicada a las asas, lo cual demuestra que le interesaba explorar diferentes tipos de asa prehispánica. En la descripción se lee: “10 dif[erentes] personajes, 3 c/u, di AAC, 10 dif[erentes] composiciones, 2

[o] 3 latas cerveza, 4 c/u diferentes] ángulo, asas, color”. En otras palabras, podemos encontrar una planificación de las posibilidades de combinación que le permitía este material. Lo interesante, además, es que el documento da cuenta de que cada pieza era asociada a un precio correspondiente, lo cual demuestra que no se trataba de un simple juego de libre imaginación, sino de un cálculo que sopesaba el modelo con los costos de los materiales y el tiempo y esfuerzo que le demandaría hacer cada pieza. Varios bocetos como estos también pueden encontrarse en la colección De Bernardi, en los cuales además, se incluyen dibujos de otras obras, tendiendo puentes entre el avasallante universo salazariano.



Juan Javier Salazar, bocetos, colección De Bernardi. Fotografías cortesía de Alina Canziani.

2.5. La exposición y la trampa

Pasemos, finalmente, a una última interrogante crucial que suscitan estas piezas. Si se trata de objetos que proponen una posibilidad de salir del entrampamiento de las piezas arqueológicas (auráticas y museales) del “Antiguo Perú”, porque acogen, por decirlo de alguna manera, un amasijo de tiempos inflamables entre sus latas guerreras y sus anchovetas vivas, ¿cómo sería posible exponer las cerámicas en un espacio como una galería?

La primera vez que las cerámicas de Salazar fueron exhibidas fue en marzo del año 2000. Curiosamente, hubo dos eventos casi paralelos en los que se mostraron: la Primera Trienal de Cerámica de Lima, llevada a cabo en el Centro Cultural de la UNMSM (a partir del 11 de marzo), y la exposición individual *Nunca digas siempre*, en el Centro Cultural Ricardo Palma. Todas las piezas fueron producidas en el taller de Nanay Valdivia y, según ella, la mayor cantidad de cerámicas eran *Perú Jaguares* (Giusti 2020i). Lamentablemente, no he encontrado material audiovisual que nos permita analizar la forma en que se mostraron estas piezas o cuáles y cuántas fueron. Son los testimonios de Luis Nájera y Nanay Valdivia quienes confirman que se trató de la primera vez en que las piezas se mostraron al público limeño. El hecho de que Salazar haya sido seleccionado para formar parte de la Trienal de Cerámica es notable porque había comenzado a trabajar con el material solo un par de años antes. Además, según Nanay Valdivia (Giusti 2020i), el programa de televisión nacional Presencia Cultural les hizo a ambos una pequeña entrevista, lo cual nos permite corroborar que la producción de Salazar estaba siendo mostrada masivamente ya a comienzos del 2000²⁴⁹.

La exposición *Nunca digas siempre* aparece en varios artículos críticos y es recordada sobre todo por la performance *Qué hay de(s/c)ierto* que Salazar llevó a cabo como inauguración a la muestra. En ella, el artista caminaba varias cuadras por la Av. Larco dentro de un carrito de triplay pintado con un paisaje desértico de colores ocres y amarillos²⁵⁰ y se detenía por momentos para pintar la frase “Qué hay de cierto” en la parte exterior del objeto, en “un ritual desplegado a intervalos continuos como una plegaria para exorcizar la realidad en torno suyo” (Tarazona 2005: 59).

Un dato interesante es que, después de varios días de guardar el carrito en la galería del Centro Cultural y que este apareciera de pronto en el trastero del Estadio Municipal de Miraflores como objeto de basura²⁵¹, Salazar decidió llevar el carrito a la huaca Pucllana para realizar otro

²⁴⁹ También intenté conseguir este material pero, dadas las condiciones de cuarentena en la que nos encontramos, Alonso Rabí (Director del canal) me explicó que no era posible acceder a él.

²⁵⁰ La pieza, llamada *Predicando en el desierto* (según Emilio Tarazona) o *Predi-kar en el desierto* (según Alina Canziani), era “una suerte de contenedor destartado y fuera de toda simetría, en cuyos paneles exteriores de triplay el artista había pintado un paisaje desértico por sus cuatro lados: un continuo horizonte desolado describía una tierra yerta junto a un cielo raso y amarillo ocasionalmente interrumpido por algunas nubes azules” (Tarazona 2005: 58). Por dentro también se encontraba pintado con la misma escena solo que nocturna.

²⁵¹ Doris Bayly relata que el carrito no llegó a empujarse contra el tráfico, pero sí se empujó desde el parque Salazar hasta la galería sin balido de ovejas (con ayuda del serenazgo), cómo Salazar lo paseó los días siguientes por Miraflores pero que luego hizo variaciones al plan y trajo una canasta de frutas de su chacra que puso sobre la vereda (la gente corría a sacar frutas) y una oveja que había traído de Cieneguilla para que “Nájera se la llevara a su tierra, Ayacucho” (63). Ese domingo en la noche dejó el carro en el parque y dos noches después había desaparecido. Lo

ritual: “Allí, bajo la luna llena, en compañía de Buntinx, Torres, Williams, Nájera y Molina, JJ dio la vuelta a la huaca, hizo un pago a la tierra, le dio curso a un poco de hierba y dejó que su ofendido paisaje se reconciliara con la gente misia del barrio” (Bayly 2000: 64). Lo importante para nosotros es que este ritual implicó el uso de dos cerámicas: un *Perú Jaguar*, que fue enterrado por Salazar en la huaca, y una botella de cerveza con asa puente, que el artista rompió en la parte superior de la huaca (Bayly 2000: 64). Podríamos pensar que, por un lado, se está devolviendo al espacio antiguamente sagrado una pieza que representa al país contemporáneo y, al mismo tiempo, en un acto espejo, se está destruyendo otra pieza en la cima del montículo sagrado en un intento por desacralizar el objeto museístico.

Según Gustavo Buntinx, esta noche fue a la vez un gesto de sacrificio y de reparación, que se concentró en devolverle un huaco moderno a un espacio sagrado y profanado (Bayly 2000: 64). En ese sentido, “en un país donde todos saquean el pasado, Juan Javier Salazar, una de las mentes más agudas y visionarias, quiere restaurar el pasado recuperando la unidad perdida luego de la Conquista. Inviéndose de los poderes de un moderno chamán, ejerciendo su profunda vocación por los actos rituales, y manteniendo un constante respeto al espacio intervenido, JJ actúa” (Buntinx, cit. Bayly 2000: 64). Resulta importante el énfasis que Buntinx coloca en la ritualidad moderna de Salazar y en la contraposición que establece con sus coetáneos, que solo “saquean el pasado” en lugar de, podríamos agregar, redimirlo. Saquear el pasado quiere decir aprovecharse de él, robarle algo, quitárselo y reinterpretarlo de otra manera. ¿Qué es lo que todos le roban al pasado en el Perú?

Sin embargo, no sé si la expresión “recuperar la unidad perdida luego de la Conquista” sea la que más justicia le hace a estas acciones. No he encontrado ninguna entrevista en la que Salazar haga referencia a un pasado precolombino “unido”. Sí se refiere a la Conquista como un evento traumático que dejó estelas de culpa y resentimiento en nuestra sociedad que podemos rastrear hasta el día de hoy: “los españoles habían traumado al sur del país al borrar a los incas de encima, ¿no?, y habían dejado un resentimiento, un rencor, un complejo de inferioridad que están instalados todavía de maneras muy sutiles, muy complejas también a nivel psicológico” (Portocarrero 2010: 93) o cuando se refiere a “algunas cosas importadas, como el pecado original, el sentimiento de culpa, el complejo de inferioridad, cosas que tú no las tienes en el arte

encontraron en el trastero del Estadio Municipal de Miraflores (la galerista se lavó las manos y probablemente fue ella o algún superior quien autorizó el envío al basurero). Salazar decidió llevarse el paisaje a la huaca Pucllana.

precolombino y que insisten en el arte contemporáneo peruano” (Prótesis 2003: 2). Pero en ningún momento afirma que el objetivo sea “recuperar una unidad perdida”; de hecho, me parece que antes que recuperar, estas piezas pretenden *desenmarañar* y *construir* un horizonte de futuro compartido.

Además, Buntinx conecta esta intervención con una obra que Salazar hizo muchos años atrás, que, gracias a los datos de Mijail Mitrovic, se puede rastrear como *Trampa para arqueólogos y antropólogos* llevada a cabo en 1987 para una exposición colectiva curada por el mismo Buntinx²⁵². En ella, “luego de imprimir la imagen de una momia en posición fetal en miles de laminillas de madera, grabó la inscripción ‘En este país los muertos no descansan’. Estos objetos, aludiendo al mito del Inkari, se hicieron para ser enterrados en cementerios y fosas comunes durante los años de la violencia” (Bayly 2000: 64). En esta declaración no queda muy claro dónde es que se inscribe la frase ni cómo es que se exhiben las láminas de madera. Pero sí se nos revelan datos interesantes de una posible interpretación (que, vale recalcar, es de Buntinx y no de Salazar), que asociaría la acción a una denuncia de los enterramientos clandestinos llevados a cabo durante la violencia política tanto por las Fuerzas Armadas como por grupos terroristas entre 1980 y 2000 en el Perú. En ese sentido, la alusión al Inkari conectaría esta pieza con el famoso grabado de Salazar *Algo va’ pasar* (1980) que analizamos en el primer apartado de este capítulo. Como vimos, en este grabado aparece un texto que menciona explícitamente la “resurrección de Inkari” en líneas horizontales y se afirma que “tal resurrección ha empezado a cumplirse”, pero se le da un giro innovador al despojarla de su contexto original y situarla en el presente avasallador de la migración masiva de los Andes a la ciudad de Lima.

En el texto del grabado, se hace una diferencia radical entre el “comunero” que “espera confiado” y los hijos de este, “alfabetos, cholos emergentes” que se revelan o “insolentan” “con los patrones” y ya no creen realmente en el Inkari, ya no “necesitan ese dios” porque “van a

²⁵² La exposición era, según Mitrovic, “Algo va’ pasar: fardos funerarios y resurrecciones míticas en el nuevo arte peruano”, curada por Gustavo Buntinx y presentada en noviembre de 1987 en la Sala de exposiciones de la Municipalidad de Miraflores (hoy Sala Luis Miró Quesada Garland) (Mitrovic conversación personal 26 abril 2020). Además, me comentó que Salazar mismo le había contado que él imprimía estas pequeñas figuritas de momia en laminas de papel tipo madera y las enterraba en huacas. Por supuesto, no es posible determinar si esta fue una instalación que realmente llevó a cabo o si se trataba de un proyecto en mente o incluso una historia mítica que le interesaba contar. En realidad, tampoco importa. Lo interesante es pensar qué implicaría este gesto de tomarles el pelo a los antropólogos y arqueólogos.

Se trata de la reproducción en serie de un objeto que debería ser único, un hallazgo, algo entronizable. En ese sentido, Salazar le arrebató a los arqueólogos esta capacidad casi divina de dictaminar qué cosas deben ser apreciadas (en el sentido de considerar preciadas, preciosas) del pasado precolombino y consideradas hoy intocables.

conquistar el poder” (ellos mismos)²⁵³. Se ha transformado, por lo tanto, la interpretación original del mito al empoderar a estos sujetos migrantes que se presentan absolutamente activos, potentes e incrédulos ante la tradición anterior, que se asume como pasiva, dada la actitud del padre que solo espera: “La nueva generación ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses”. Como afirma Buntinx, “los textos e imágenes sugieren un relevo histórico del campo por la ciudad, la asimilación del mito de Inkarrí a una mitología política moderna” (2005: 86).

Ahora bien, a pesar de que es interesante recordar la subversión del mito que Salazar propone en este grabado, no sé si la acción del entierro de las láminas de madera y, también, la de las piezas cerámicas en la huaca Pucllana, tenga que ver necesariamente o solamente con este mito y con la violencia política, aunque sí es muy probable que la frase inscrita (“en este país los muertos no descansan”) sugiera una conexión con la memoria. Pero pareciera también que se trata de señalar un gesto de los arqueólogos o antropólogos (también estudiosos de las ciencias sociales del pasado o de las comunidades otras, ajenas) que muchas veces pasa desapercibido: el poder que detentan de transformar un resto cualquiera en un objeto preciado y museístico. En ese sentido, el hecho de enterrar figuras como las láminas de piedra serigrafiadas con la imagen de una momia o la pieza cerámica de un mapa del Perú mezclado con un jaguar y un asa puente en espacios considerados sagrados como una “trampa” para que estos estudiosos los encuentren aportan una resignificación que puede tomarse de distintas maneras. Puede tratarse del momento gozoso y atrevido del artista (“Si vamos a hacer contracultura, que no solo sea inteligente y seca, sino también gozosa y atrevida” Salazar en Otero 2006) en contra de los científicos sociales (inteligentes y secos); del juego entre distintos tiempos históricos, del anacronismo de encontrar un objeto que está a destiempo, del percatarse de la actitud del arqueólogo que entroniza un objeto que podría ser, en realidad, fácilmente serigrafiable y, por ende, reproducible masivamente.

²⁵³ Hemos citado el texto completo que aparece inscrito en líneas horizontales en el grabado en la pág. 112 de esta investigación.



Juan Javier Salazar, *Trampa para arqueólogos y antropólogos*, serigrafía sobre láminas de madera, 1987, versión de 2010. Fuente: Hare 2015.

Esta imagen proviene de una instalación/reproducción que Salazar hizo de su pieza original del 87 para una exposición colectiva curada por Álex Ángeles y Alfredo Vanini titulada *Serigrafía urgente (primera aproximación)* y realizada en el ICPNA (San Miguel) en 2010. En ella, podemos observar las finas láminas de madera serigrafiadas con la figura de una momia sentada, a las cuales parece haberseles quemado la parte superior. Las láminas se encuentran semienterradas en arena y sobre ellas pende la malla serigráfica con la cual se han marcado (que es del año 87, cuando hizo la obra por primera vez), pegada del vidrio superior y suspendida como una especie de espíritu invertido sobrevolando este entierro inusual.

Es interesante la disposición de las láminas, una especie de tétrico dominó que juega con la imagen de una momia paracas. Como explica Buntinx y corrobora Mitrovic (2020), Salazar afirmó que hizo las láminas para enterrarlas en diferentes huacas y jugar con las expectativas de quienes las desenterraran —arqueólogos y antropólogos, es decir, los estudiosos de la cultura muerta. Es interesante conectar esta idea a la de *Come tu chanfa, Gonzalo*, la figura de la mano de

Salazar, que Valdivia me comentó que también quería enterrar en huacas y a la que también se refería como una “trampa para arqueólogos”. Así lo explica Emilio Tarazona en la conversación que entabla con el artista en la Fundación Telefónica: “es una mano que debería haber sido enterrada en una huaca para que los arqueólogos —como una trampa de arqueólogos— para que los arqueólogos al desenterrar y quitarle la tierra y encontrar cerámicos encuentren esta cerámica rara” (2006).

Ahora, lo interesante de esta mano es que ha sido diseñada de tal manera que, al recogerla del suelo, se romperán un par de dedos: “a la hora de levantarla tiene los dos dedos centrales, el anular y el que está al costado del meñique, como con puntos y el peso de la tierra debería romper los dos dedos centrales, no, creando digamos esta silueta en la mano que les dice de alguna manera: cuando tú estás buscando una cultura muerta te encuentras con una cultura viva, que te dice la tuya, además. *Que puede ser entendido como insulto y puede ser entendido también como una forma de inclusión*, que también es tu cultura, ¿no?” (Salazar en Tarazona 2006, el énfasis es mío). La intención no es solo reírse de aquellas disciplinas, sino, sobre todo, demostrar la vitalidad de una cultura que se cree enterrada, muerta y silenciada. Según Luis Nájera (Giusti 2019), no se trata solamente de un acto irónico, sino de uno de autoafirmación ritual que parece gritar que no somos una cultura muerta. En ese sentido, considero que todas las piezas en cerámica analizadas aquí apuntan un poco en la misma dirección; la de actualizar “un resto” del pasado en el presente.

Por ello, me parece que estas piezas pueden servir como un buen ejemplo de lo que Walter Benjamin llama “imagen dialéctica”. El concepto es central en un autor que se ocupa de las manifestaciones artísticas y de la historia²⁵⁴. Una de las definiciones que ofrece de “imagen dialéctica” es: “aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (Benjamin 2005: N2a, 3). Para lograr esto, vale aclarar, resulta crucial alejarnos de todo tipo de fluidez o linealidad, pues “para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (Benjamin N7, 7). A fin de cuentas, “la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, [pero] la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad” (Benjamin N2a, 3). Se trata, por tanto, de cristalizar la imagen como discontinuidad, en un “montaje

²⁵⁴ La noción de imagen dialéctica la usa Benjamin para su reflexión sobre la historia, sin embargo es pertinente traerla a colación también a propósito de las artes plásticas y en particular del trabajo en cerámica de Salazar, pues, como vemos, hay allí un trabajo plástico con la historia que justamente se encarna en una pieza que se le ofrece al espectador como una imagen que hace saltar un cierto “continuum”.

literario” (Benjamin N1a, 8) que no discorra, sino que detenga la cadena metonímica de significantes y abra un agujero en nuestras estructuras mentales preconcebidas: “Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica” (Benjamin N10a, 3). En otras palabras, se trata de un choque abrupto entre un resto del pasado y un guiño del presente, que entran en colisión y nos permiten repensar los presupuestos sobre el pasado y su conexión con el ahora. El proyecto materialista histórico de Benjamin implica una forma de pensamiento y de expresión según las cuales el pasado se vuelve visible y fructífero para el presente.

En ese sentido, los objetos construidos por Salazar no solo abren un debate sobre el mercado del arte limeño, sino que también señalan la manera en que nuestra identidad nacional se encuentra atravesada por una dualidad y una contradicción: la imposibilidad de conectarnos con un pasado precolombino, que, sin embargo, resulta hoy en día lo que podríamos llamar nuestra marca de identidad en el mercado turístico internacional. Estos objetos, entre otras cosas, abren la interrogante de cuánto conocemos realmente de nuestro pasado y cuánto estamos instrumentalizando de él. Por eso creo que las piezas en cerámica producidas por Juan Javier Salazar provocan un despertar dialéctico y un cuestionamiento tajante de nuestras formas de historizarnos y proyectarnos como peruanos.

En resumidas cuentas, en este capítulo hemos revisado que la primera etapa del proyecto artístico de Salazar está marcada por un trabajo colectivo y articulado con las demandas sociales de los últimos años de los 70 y comienzos de los 80. Su participación en E.P.S Huayco es una clara muestra de ello. Ahora bien, el signo distintivo de su producción plástica es, desde un primer momento, la representación del Perú como un amasijo de temporalidades en conflicto y, en especial, la de un pasado prehispánico iconizado en la momia o el resto arqueológico. Del debate sobre la inclusión de lo popular en el arte, para Salazar es sobre todo una cosa importante: soltar las cosas para volverlas mágicas. La *Trampa para arqueólogos* que acabamos de analizar es un buen ejemplo para esto: se trata de despertar o de volver a la vida una cultura que creíamos muerta. En cierto sentido, se trata de permitir que ella se levante, mágicamente o, más bien, ritualmente. La producción en cerámica de Salazar, que se fue desarrollando a lo largo de casi dos décadas, fue explorando diferentes tipos de técnicas para crear objetos que también despertaran, como aquellas cervezas a las que de pronto les salían manos y se atacaban mutuamente, o como el amasijo de calamares que parecía escapársele de las manos a quien lo

sostuviera. Vemos, entonces, que en estos objetos hay mucho más que una combinación entre un asa prehispánica y un objeto industrial; al colocarse la una sobre el otro se construye una cosa diferente, antagónica, que rememora aquella intuición de Salazar por representar al país como una amalgama de temporalidades en conflicto. Sin embargo, que estén en conflicto no quiere decir que sean irreconciliables. De hecho, la producción en cerámica juega con la idea de ritualizar esta amalgama y permitirnos sostenerla.



Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha reflexionado en torno al papel que la cerámica prehispánica cumple en la representación de nuestro presente colectivo como peruanas y peruanos. Como hemos visto, la manera en que los artistas la han representado a lo largo de los últimos dos siglos ha variado mucho y ha reflejado, por un lado, naturalmente, las inquietudes de cada uno de sus contextos históricos. No obstante, por otro lado, la forma de representación no solo ha sido un espejo de sus tiempos, sino que también ha servido para construir imaginarios en torno a la cerámica que crean discursos sobre la forma en que nos imaginamos como nación.

Por ejemplo, cuando Francisco Laso pintara su *Habitante de las cordilleras* a mediados del siglo XIX para ganar un concurso internacional ante un público parisino (de tal renombre como la Exhibición Universal de París), la cerámica precolombina no era considerada más que como una “tinaja de barro en forma de ídolo” por dicho público (Nicolás Corpancho, citado en Mujica 2016: 657). Esta perspectiva, naturalmente, no solo se refería al objeto alfarero, sino a la forma de entender un pasado misterioso y lejano sobre el cual aún no se habían hecho investigaciones arqueológicas de rigor científico. Por ello, el lienzo de Laso —que, no solamente ubicaba en un primer plano una cerámica Mochica, sino que, además, la colocaba en manos de un personaje de ambigua procedencia— ponía en entredicho las relaciones que se podían establecer entre este pasado aún desconocido y el presente que intentaba situarse en un horizonte global modernizador y, a la vez, propio y nacional.

Si seguimos la interpretación de Stastny, según la cual este es el primer lienzo “en el cual aparece con categoría estética una cerámica Mochica precolombina” (1967: 53), nos percatamos de la importancia de esta representación, puesto que redefine por completo la condición del objeto del pasado y, por lo tanto, también la relación que establecemos con este pasado. De pronto, el ayer empieza a valorarse también como una fuente de inspiración plástica, a la par que las investigaciones arqueológicas de comienzos del siglo XX (Max Uhle, Julio C. Tello, Rafael Larco Hoyle, entre otros) van descubriendo nuevos matices de este pasado amalgamado y

proponen líneas cronológicas de diferentes culturas previas a la Inca. A partir de esta información, la “mirada estética” sobre el objeto cerámico que Laso había inaugurado, fue ahondada, como vimos, por Teófilo Castillo, quien comenzó a escribir y pintar cerámicas prehispánicas con un “fanatismo” tal que su alumna Elena Izcue dedicó su vida entera a rescatar y reinterpretar —utilizándolos, además, en la industria textil— los motivos iconográficos que podían reconocerse en ellas. Gracias a los estudios de Izcue y a los de Camilo Blas, Sabogal pudo (en los años 30 y 40) abogar por la validez de un “arte popular” mestizo, que comenzaba en un pasado prehispánico y continuaba hasta la actualidad. Más adelante, Fernando de Szyszlo criticó las imágenes producidas por los indigenistas que derivaron de la escuela de Sabogal y propuso una representación alternativa de este pasado, que saliera de “lo más profundo de nosotros” para conectarse con “lo más universal”, puesto que “[e]l verdadero peruanismo no está en la representación exterior de la pintura sino en el interior” (palabras de Szyszlo en Anónimo 1951). Por ello, combinó libremente las técnicas no figurativas del expresionismo abstracto con ciertos mitos y figuras prehispánicas (entre las cuales se encontraban las referencias de la cerámica Chancay) para proponer una identidad peruana enraizada en la fuerza telúrica precolombina y abierta a un presente global.

¿Qué hace Juan Javier Salazar con toda esta herencia? Le da la vuelta y juega con ella. Se burla de la entronización en la cual ha derivado la representación de la cerámica precolombina y propone una alternativa sugerente aterrizándola y colisionándola con desechos de la cultura contemporánea masiva. Al colocar un asa estribo sobre una lata de cerveza (chela) chancada, a la cual, además, se le han añadido unos brazos de muñeco, Salazar está animando el objeto y animándonos a nosotros a jugar con nuestro pasado, a revertirlo, darle vueltas y apropiarnos de él. El artista parte, entonces, de una “mirada estética” sobre la cerámica prehispánica, que, como dijimos, fue una herencia de Laso, pero, en lugar de elevarla a la categoría de objeto museal intocable, “aurático” y enclaustrado, del cual solo se puede aprender si se lo ve a través de una vitrina, Salazar nos devuelve un objeto lúdico y propio que sostener con ambas manos.

Ahora bien, no se trata, ojo, de combinar cualquier resto de basura con un asa precolombina solamente para ironizar sobre ella. Recordemos que a Salazar le importaba “manejar los espíritus colectivos” de una comunidad y, para ello, era crucial llevar a cabo un ritual para “hacer que lloviera” (Anónimo 1990), es decir, que se renueve el ciclo natural y político de un territorio como el Perú, manejado desde una ciudad “neurótica” (Biczel 2015). Para Salazar, y esto se conecta directamente con la crítica que le hicimos a Szyszlo, “[e]l arte peruano

tiene un problema: que está enfocado en la decoración de interiores. O sea, los cuadros gigantes de Ramiro Llonca siguen siendo decoración de interiores gigantes. A mí no me interesa quién le decora las paredes a los millonarios” (Prótesis 2003: 2). Por eso es que el artista declara que una de las cosas que siempre tratará de hacer es “ser anti-Szyszlo en mi manera de actuar” (Hare 2015), porque, a pesar de que intentara conectarse con ciertas raíces comunes de la peruanidad, la actitud que este tuviera hacia el grueso de la población peruana es más bien lejana y un tanto falsa o hipócrita. Salazar se explica de la siguiente manera:

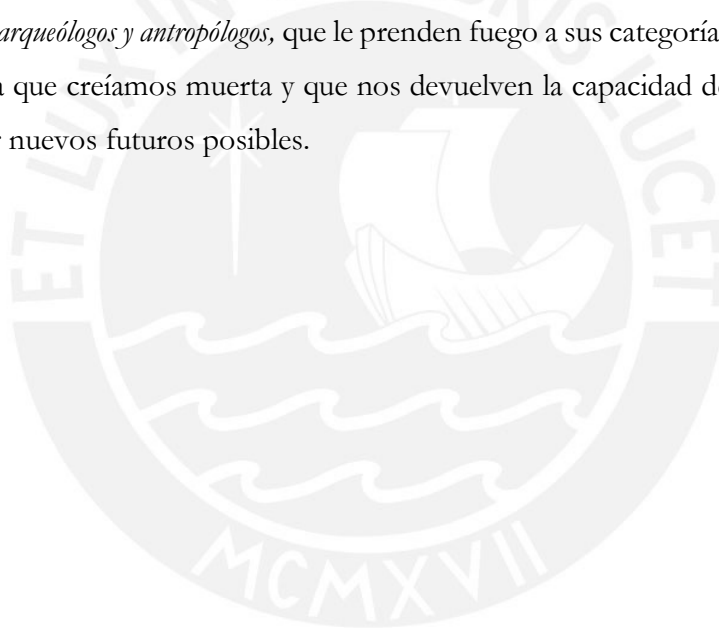
Uno de los problemas que ha tenido el Perú en los últimos cuarenta años es este personaje [Szyszlo], que en el sesenta llega como pintor, diciendo que no hay pintores en el Perú. Eso es una cosa inaudita, que hoy sería ridícula. Pero claro, se asocia con la gente adecuada, la que al final hace la historia y termina siendo como un corcho en una botella de champán. Cuando al MAC le querían poner Szyszlo y la gente protestó, salió Vargas Llosa a decir que él era el único artista que hay en el Perú y que todos los demás son pigmeos. El otro día he visto un cuadro, una autopsia de Szyszlo, al que le encuentran un quiste que es Vargas Llosa y está todo lleno de pigmeos celebrando alrededor. Ese cuadro ha sido expuesto en el cerro de El Agustino por un estudiante de Bellas Artes que es un pintor muy talentoso. Este tipo de cosas me alivian, porque no las tengo que hacer yo. Me hace gracia, porque tanto Szyszlo como Vargas Llosa no me parecen lo más representativo de este país, ni de lejos. Y los dos tienen un mismo criterio de valoración cortesana muy limeña, de la cual creo que Arguedas nos desperdió definitivamente. O eso espero. (2015, Hare)

En esta declaración podemos reconocer muchas de las cosas que hemos comentado en el segundo capítulo. En primer lugar, el agudo análisis que Salazar hace del mercado del arte contemporáneo limeño, que está manejado por “la gente adecuada”, aquella “que al final hace la historia y termina siendo como un corcho en una botella de champán”; una metáfora que podría ilustrar la tensa situación social del Perú contemporáneo que termina siendo como una olla a presión de unos pocos hacia la mayoría. Esta “gente adecuada” se reconoce como Szyszlo y Vargas Llosa, cuya clase social y discurso representan una élite sesgada que se rehúsa a reconocer nuevos paradigmas de la plástica contemporánea peruana (“tienen un criterio de valoración cortesana muy limeña”). Por suerte, existen otros pintores jóvenes de la ENBA que están subvirtiendo esta manera de pensar y de representar al Perú.

Otro camino para subvertir esta forma de mirarnos como peruanos es la que hemos analizado en esta investigación. La manera en que Salazar fue desarrollando una producción seriada de piezas en cerámica que vendió en un doble mercado, desbaratando el de las galerías pero aprovechándose de él al mismo tiempo, y la forma en que fue explorando diferentes tipos

de combinaciones entre asas prehispánicas y desechos contemporáneos animados o animales marinos (que remitieran a la lluvia tan necesaria para nuestro país) industrializados es una propuesta plástica contundente que nos permite volver a mirarnos como nación. Si pensamos nuevamente en la figura del rayo y en su relación con la imagen dialéctica benjamínea, nos daremos cuenta de que estas cerámicas funcionan como pequeños fulgurazos que interrumpen la forma en que hemos venido entendiendo y nos hemos relacionado con el pasado precolombino.

Además, la chispa que inician puede ser detonadora de nuevas imágenes, y no perdamos de vista que lo que hace falta en el Perú es justamente “tratar de hacer milagros” y “ritualizar el país desde un rincón” (Anónimo 1990). Por lo tanto, las piezas en cerámica de Salazar son también rituales en un sentido nuevo de la palabra; son rituales contemporáneos que le tienden una *Trampa [a los] arqueólogos y antropólogos*, que le prenden fuego a sus categorías, que nos permiten revivir una cultura que creíamos muerta y que nos devuelven la capacidad de jugar con nuestro pasado e imaginar nuevos futuros posibles.



Bibliografía

Acevedo, Sara

1999 “Una visión andina del arte textil republicano”. *Tejidos milenarios del Antiguo Perú*. Lima: AFP Integra, pp. 731-802.

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.

Anónimo

1951 “Dice Fernando de Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni en América”. *La Prensa: diario independiente de la mañana*, sábado 2 de junio, Lima. Consulta: 21 de mayo de 2020. Disponible en ICAA: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1137793#?c=&m=&s=&cv=&xywh=113%2C4%2C2133%2C1194>

Antrobus, Pauline

1997 “Peruvian Arte of The Patria Nueva, 1919-1930”. Tesis presentada para el grado de Doctorado del Departamento de Historia y Teoría el Arte, Universidad de Essex.

Amigo, Roberto

2011 “El gran debate: Los funerales de Atahualpa en el Río de la Plata”. *Luis Montero. Los Funerales de Atahualpa*. Lima: MALI.

Archivo José Carlos Mariátegui

2020 Colección digitalizada de la *Revista Amanta*. Consulta: 3 de agosto de 2020. <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/collections/6>

Arguedas, José María

1958 "Notas elementales sobre el arte popular y la cultura mestiza en Huamanga". *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXVIII, pp. 140- 194.

Arqueología del Perú

2020 Periodización simple. *Arqueología del Perú*. Consulta: Lima, 20 de mayo de 2020.
<https://www.arqueologiadelperu.com.ar>

Asensio, Raúl

2018 *Señores del pasado. Arqueólogos, museos y buaqueros en el Perú*. Lima: IEP.

Ayllón Dulanto, Fernando

2012 *Directorio de Museos de Lima y Callao*. Consulta: 1 de febrero de 2020.
http://www.congreso.gob.pe/Docs/participacion/museo/files/directorio_museos_06072012.pdf

Barrón, Josefina

2016 “Juan Javier Salazar: Perú del otro lado del río”. *El Comercio*, Luces, martes 26 de julio.

Bayly, Doris

2000 “Un desierto rodante en la ciudad”. *Somos*, Arte, N°694, 25 de marzo.

Bedoya, María Elena

2017 “Museos, nación y ‘antigüedades indígenas’. La experiencia en Colombia y Perú entre 1902 y 1912”. *La reinención de América: proyecciones y percepciones Europa-América Latina, siglos XIX-XX*. Pilar García Jordán (ed.). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 195-214.

Benjamin, Walter

1982 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 17-57.
2005 “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Biczel, Dorota

2015 “Las posvidas de los monumentos: formas sin contenido, apariencias fantasmas, sitios de las negociaciones continuas. Entrevistas a Pablo Patrucco, Juan Enrique Bedoya,

Juan Javier Salazar”. *Revista Kaypunku de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*. 30 de junio de 2015. Consulta: 20 de mayo de 2020.

https://www.academia.edu/14592187/Las_posvidas_de_los_monumentos_formas_sin_contenido_apariencias_fantasmas_sitios_de_las_negociaciones_continuas. Entrevistas a Pablo Patrucco Juan Enrique Bedoya Juan Javier Salazar

Borea, Giuliana

2016 “Fuelling museums and art fairs in Peru’s capital: the work of the market and multi-scale assemblages”. *World Art*, 1-23. Consulta: 24 de abril de 2020

<http://dx.doi.org/10.1080/21500894.2016.1213310>

Bovisio, Maria Alba

2013 “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°3, diciembre. Consulta: 30 de julio de 2020.

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vo%20l=3

Buntinx, Gustavo

1990 “Parece que va a llover. Sueños húmedos”. Artículo intercalado con algunas frases de Juan Javier Salazar. *La República*, Lima, 12 de marzo de 1990, p.11.

2004 “País del mañana. Utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980-2000)”. Ensayo curatorial para la exposición del mismo nombre realizada en el Centro Cultural de San Marcos. *Micromuseo*. Consulta: 30 de abril de 2020.

<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/paisdelmanana/sinopsis.html>

2005 E.P.S. Huayco : documentos / estudio introductorio, ed. y notas por Gustavo Buntinx. Lima : Centro Cultural de España en Lima : Instituto Francés de Estudios Andinos : Museo de Arte de Lima, 2005.

2008 “Cantuta. Pieza del mes.” *Micromuseo*. Consulta: 10 de mayo de 2020.

<https://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2008agosto.html>

CARLOS RUNCIE TANAKA

2020 CARLOS RUNCIE TANAKA. Página personal. Biografía. Consulta: 7 de julio de 2020. <http://www.carlosruncietanaka.com/bio.htm>

Carpio Ochoa, Kelly

2006 “El Fruto Decorado. Mates Burilados del Valle del Mantaro una aproximación a su origen”. *El fruto decorado. Mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII - XX)*. Lima: Universidad Ricardo Palma e Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 21-41.

Carpio Ochoa, Kelly y Maria Eugenia Yllia.

2006 “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”. *Illapa*. Núm. 3
Consulta: 3 de febrero de 2019. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1152>

Castrillón, Alfonso

1981 “Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)”. *Hueso Húmero*, (9), pp. 58-69.

1997 “Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”.
Conferencia pronunciada en el marco del Encuentro Internacional de Peruanistas,
Universidad de Lima.

2001 *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Universidad Ricardo Palma.

2006 “Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”. *Illapa*,
No 3, Lima, diciembre, pp. 35-44.

2017 “Ex-libris. Huayco de ilusiones”. *Illapa Mana Tukukuq*, (2), pp. 137 - 139.

<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i2.1188>

Castro Sajami, Carlos

2016 “Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge Eielson”. Tesis para
optar para el grado Magíster en Historia del Arte y Curaduría. Lima: PUCP.

2019 “El nacimiento de la memoria cultural peruana en la obra visual de Jorge Eielson”.
Revista Kaypunku, Vol 4 (1), pp. 275-310.

Cornejo Polar, Antonio

1994 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo

2013 “Recuperación prehispánica en la contemporaneidad. Tradición, vanguardia y fortuna crítica”. *Revista de Historiografía*, N19, X (2), pp. 88-100.

Danto, Arthur

1992 *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva poshistórica*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.

1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidó s.

Dancourt Carlos.

1998 “La polémica del arte abstracto en el Perú : el proceso de asimilación de la modernidad”. *América. Cahiers du CRICCAL*, N°21. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine, pp. 163-171. Consulta: 8 de julio de 2020 https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1377.pdf

Dawn, Ades.

1989 “Modernism and the search for roots”. *Art in Latin America. The Modern Era, 1890-1980*. London y New Haven: Yale University Press, pp. 115-149.

Del Valle, Augusto y Jorge Villacorta

1997 “Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997”. Transcripción del original. [Publicación inicial en *Cuestión de Estado*. Lima, número 21, pp. 62-65]. *INCA*. Consulta: 24 de abril de 2020. <http://inca.net.pe/assets/objeto/instituciones-en-las-fronteras-plastica-en-lima-en-19972/>

1999 “Las artes visuales de los ‘90: zapping y deslizamientos”. *Cuestión de Estado*. Lima, número 24, pp. 65-70. *INCA*. Consulta: 24 de abril de 2020 <http://inca.net.pe/assets/objeto/las-artes-visuales-de-los-90-zapping-y-deslizamientos8/>

Galarza, Gonzalo

2008 “Un brujo del arte con ‘cachita’”. *El Comercio*, Cultura, c7, sábado 1 de noviembre de 2008.

Gamboa Velásquez

2013 “Identificación de una técnica de elaboración de botellas moche de asa estribo en el Castillo de Santa, costa norte de Perú”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol 18, N1, pp. 9-23.

Gasparini, Graziano.

1967 “Opiniones sobre pintura colonial”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 8, pp.133-142.

Giunta, Andrea

1996 “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano”. Texto presentado en el *International Seminar Art Studies from Latin America*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5.

Giusti, Arianna

2019 Entrevista personal a Luis Nájera, 21 de diciembre, Museo de la Nación.

2020a Entrevista personal a Alina Canziani, 10 de febrero, Cieneguilla.

2020b Entrevista personal a Catia Flores, 11 de febrero. Parque Kennedy, Miraflores.

2020c Entrevista telefónica a Fortunato Villanueva, 14 de febrero.

2020d Entrevista personal a Virginia Lynch, 14 de febrero, Surco.

2020e Entrevista personal a Chiqui García, 14 de febrero, Taller TanitCerámica, Barranco.

2020f Entrevista personal a Iván Vildoso, 10 de marzo, Barranco.

2020g Entrevista colectiva a Carlos Bardales, Chiqui García y Lilly Waller, 12 de marzo. Taller TanitCerámica, Barranco.

2020h Entrevista telefónica a Sergio Vargas, 21 de marzo.

2020i Entrevista vía Zoom a Nanay Valdivia. 16 de abril

2020j Entrevista telefónica a Emilio Tarazona. 26 de abril.

2020k Entrevista telefónica a Karen Bernedo. 19 de mayo.

2020l Entrevista telefónica a Manuel Velarde. 6 de julio.

2020m Entrevista telefónica a Rosario Orjeda. 6 de julio.

2020n Entrevista telefónica a Armando Andrade. 7 de julio.

Golte, Jürgen

2014 “La guerra de objetos contra los moche”. *Antropología Cuadernos de Investigación*, Núm. 13.

Greet, Michele.

2018 *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*. China: Yale University Press.

Guerrero, Victoria y Paolo de Lima

2011 “José María Arguedas en la plástica peruana contemporánea (1980-2011)”. Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), *Guaragua*, año 15, No. 37 (Otoño 2011), pp. 9-32. <https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/pdf/41308679.pdf?refreqid=excelsior%3Ac0e018a6c8c7d962516991b4daeade97>

Hare, Andrés.

2015 "Yo siempre voy a tratar de ser el anti-Szyszlo". *LaMula.pe*. 21 de febrero. Consulta: 8 de abril de 2019. <https://redaccion.lamula.pe/2015/02/21/la-idea-es-que-todos-los-artistas-venden-aire-y-nosotros-vendemos-cosas-la-maldicion-del-objeto-ya-la-tenemos-encima/andreshare/>

Hernández Calvo, Max y Jorge Villacorta

2002 *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Hocquenghem, Anne Marie

1989 [1983] *Iconografía Mochica*. Tercera edición. Lima: Fondo editorial de la PUCP.
Hopkins Barriga, Aránzazu

2019 “Análisis artístico metodológico como instrumento de investigación para la restauración en el Perú”. Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

IEP

1992 Catálogo de la exposición “El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes”. Organizada por el Instituto de Estudios Peruanos en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Lima, 10 de noviembre - 10 de diciembre de 1992. Consulta: 8 de julio de 2020. <https://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/651/2/elretabloayacuchano.pdf>

Izcue, Elena.

1929 *El arte peruano en la escuela - II*. París, Francia: Editorial Excelsior. ICAA. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Consulta: 21 de mayo de 2020.
<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1146115#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1001%2C-92%2C3275%2C1833>

Gabriel Ramón Joffré

2004 “El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. *Ensayos en Ciencias Sociales*, N°1, Lima: UNMSM, pp. 9-33. Consulta: 30 de julio de 2020.
https://www.researchgate.net/publication/303939183_El_guion_de_la_cirurgia_urbana_a_Lima_1850-1940

Kristal, Efraín.

1991 “Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. 1848-1930). Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Kusunoki, Ricardo y Luis Eduardo Wuffarden

2014 “Un retratista limeño en el era de la Independencia”. Natalia Majluf (ed). *José Gil de Castro: pintor de libertadores*. Lima: Asociación MALI, pp.34-51.

La Culpable

2007 “Presentación de portafolio” Diálogo con Juan Javier Salazar. Lima, 22 de febrero.
Consulta: 22 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=_TOyVICCJBI>

La Revolución y la Tierra

2019 Documental dirigido por Gonzalo Benavente Secco. Guión de Grecia Barbieri y Gonzalo Benavente Secco. Producción de Carolina Denegri. Duración: 110 minutos.

Lama, Luis

1983 “Los años de la Resaca”. *Hueso Húmero*. Lima, número 18, pp. 134-146.
<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/los-anos-de-la-resaca2/>

Lauer, Mirko

1982 *Crítica de la artesanía*. Lima: DESCO.

2007 [1976] *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Leonardini, Nanda

2012 Los funerales de Atahualpa y el imaginario histórico peruano. *Illapa Mana Tukukuq*, (9), 22-37. Consulta: 4 de febrero de 2020. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i9.1952>

Lerner, Sharon

2013 “Formando la colección de arte contemporáneo del MALI”. *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Lippard, Lucy R.

1992 *Pop Art*. Londres: Thames and Hudson.

Lira, Jorge

1944 *Diccionario kkechuna-español*. Tucumán : Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore.

Longoni, Ana

2006 Entrevista a Gustavo Buntinx. Barcelona, MACBA, verano 2006. Consulta: 17 de mayo de 2020. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/03/entrevista-de-ana-longoni-gustavo.html>

López Alfonso, Francisco

2009 “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel” *América sin nombre*, N 13-14, pp.94-102

López, Miguel

2013 “F(ri)cciones cosmopolitas. Redefiniciones estéticas y políticas de una idea de vanguardia en los años 60”. *Arte contemporáneo*. Sharon Lerner (ed.). Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 17-45.

MAC

2019 Catálogo de la exposición Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina. Lima, 5 de abril a 25 de agosto. Texto y curaduría por Giuliana Vidarte.

Maguiña, Ernesto

2016 “Esbozo de las migraciones internas en el siglo XX y primera década del siglo XXI y su relación con los modelos de desarrollo económico en el Perú”. *Anales Científicos*, N°77, vol 1, pp. 17-28.

Majluf, Natalia

1994 “El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa”. Gustavo Curiel, R. González Mello y Juana Gutiérrez Haces (ed). *XVII Coloquio Internacional de Historia del*

- Arte. Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 611-628.
- 1995 “The creation of the image of the indian in 19th-century Peru : the paintings of Francisco Laso (1823-1869)”. Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía por la Universidad de Texas (Austin).
- 2017 “El rostro del Inca. Raza y representación en Los funerales de Atahualpa de Luis Montero”. *Illapa Mana Tukukuq*, N1, pp. 11 - 28. Consulta: 4 de junio de 2020
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i1.1162>
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden
- 1999 *elena isçue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: MALI y Fundación Telefónica.
- Malosetti, Laura
- 2014 “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”. Natalia Majluf (ed). *José Gil de Castro: pintor de libertadores*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI, pp.64-95.
- Manrique, Elba
- 2001 *Guía para un estudio y tratamiento de la cerámica precolombina*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC).
- Mariátegui, José-Carlos y Ana Torres
- 2017 “El archivo de la revista Amauta y el inicio de la producción editorial de vanguardia en el Perú.”. II Jornadas sobre la historia de las políticas editoriales en Argentina e Iberoamérica. Buenos Aires, 1o, 2 y 3 de noviembre. Dirección de Investigaciones, Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
Consulta: 1 de febrero de 2020.
<https://www.researchgate.net/publication/325631073> El archivo de la revista Amauta y el inicio de la producción editorial de vanguardia en el Perú

Mariátegui, José-Carlos

2018 “Pabellón del diseño. Institucionalidad en el Pabellón Peruano en Venecia y crisis del ecosistema del arte peruano”. *Bisagra 004*, pp. 36-46.

Martínez, Leticia

2002 “Documentando colecciones arqueológicas. Dos casos de estudio en el Museo de América”. *ANALES del Museo de América*, N°10, pp. 267-290.

Méndez, Cecilia Méndez

2000 “Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú”. Documento de trabajo No56, Serie Historia No10, IEP. Consulta: 20 de mayo de 2020. https://www.history.ucsb.edu/wp-content/uploads/histpublications/files/07949-incas_2nd_ed_1995.pdf

Milk

2020 “Nadie incendia el mundo. Cocaína”. Consulta: 3 de junio de 2020.

Mitrovic, Mijail

2015 “Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del Taller NN (Lima, 1988)”. Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Antropología. Lima: PUCP.

2016a “El ‘desborde popular’ del arte en el Perú”. *Ecuador Debate 99*, diciembre, 59-78.

2016b “El realismo de Juan Javier Salazar. Después de hoy”. Wordpress. 9 de diciembre. Consulta: 8 de abril de 2019. <https://despuesdehoy.wordpress.com/2016/12/09/el-realismo-de-juan-javier-salazar/>

2019a “De la obra al objeto plástico. Pasajes de una crítica marxista del arte en el Perú” en: Omar Cavero (coord.). *El poder de las preguntas. Ensayos desde Marx sobre el Perú y el mundo contemporáneo*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial, 2019, pp. 539-578

2019b *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Fondo editorial PUCP

Moll, Eduardo

1988 *Enrique Camino Brent. 1909-1960*. Lima: editorial Navarrete.

Muelle, Jorge C. y Camilo Blas

1938 “Muestrario de Arte Peruano Precolombino”. *Revista del Museo Nacional*, N°7 (2), pp. 163-280.

Mujica, Ramón

2016 “Capítulo XII. Del alfarero civilizador a artesano insurgente: el trasfondo político de un lienzo de Francisco Laso”. *La imagen transgredida: Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 652-699.

2017 “Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el I.A.C.”. *Illapa Mana Tukukuq*, (2), pp. 9 - 24. Consulta: 20 de julio de 2020. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i2.1177>

Municipalidad Provincial de Morropón

2020 “Cerámica de Chulucanas”. *Turismo*. Consulta: 5 de julio de 2020.
<http://munichulucanas.gob.pe/index.php/turismo-nuevo/ceramica-de-chulucanas.html>

Museo Arqueológico Rafael Larco

2020a “Botella Doble Cuerpo Asa Puente Tubular Silbadora”, Chimú-Inca (1476 dC - 1532 dC), costa norte del Perú, ML027743. Catálogo en línea. Consulta: 3 de agosto de 2020.
<https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=29011>

2020b “Botella Gollete Asa Lateral”, Chimú (1000 - 1476 dC), costa norte del Perú, ML020537. Catálogo en línea. Consulta: 3 de agosto de 2020.
<https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=21687>

2020c “Olla”, Chancay (1000 - 1476 dC), costa central del Perú. Catálogo en línea. Consulta: 3 de agosto de 2020. <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=31520>

Museo Itinerante Arte por la Memoria

2018[2015] “Perú Express. Juan Javier Salazar”. Registro de la intervención en transporte público *Perú Express*, del artista peruano Juan Javier Salazar. El video fue grabado en 2015 y editado en 2018. Cámara y edición: Karen Bernedo.
<https://www.youtube.com/watch?v=Wz-3zLjQQX4>

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

2020 “Historia”. *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*. Consulta: 31 de julio de 2020. <https://mnaahp.cultura.pe/elmuseo/historia>

Museo Nacional de la Cultura Peruana

2013 “Presentación”. *Museo Nacional de la Cultura Peruana*. Consulta: 1 de agosto de 2020.
<https://museonacionaldeculturaperuana.wordpress.com>

Mücke, Ulrich

2010 “Capítulo 3. La sociedad civil”. *Política y burguesía en el Perú. El Partido Civil antes de la Guerra con Chile*. Lima: Institut français d'études andines e Instituto de Estudios Peruanos, pp. 85-107.

Nevares, María Fé

2003 “Pulso generacional: Tendencias y límites supervivientes de la década”. Cisneros, Marta y otros (editores). *Homenaje a Ana Macagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, pp. 225-234.

Olívar Graterol, Dagmary

2015 “De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha”. Tesis para optar el grado de doctora en Humanidades. Universidad Carlos III de Madrid.

Pachas, Sofía

2007 *La enseñanza artística en Lima de la república aristocrática: Academia Concha (1893-1918)*. Lima: Ediciones del Vicerrectorado Académico, UNMSM.

Paitán Leonardo, Diego

- 2019 *El ojo en la palabra. La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos «En viaje. Del Rímac al Plata»* (1917-1918). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Patiño, Alberto

- 2017 *El diseño contemporáneo: simbología peruana y modas del mercado*. Tesis para optar el grado de Magíster en Estudios Culturales. Lima: PUCP.

Penhos, Marta.

- 2008 “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”. *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Juana Gutiérrez Haces (Coord.). México, D.F. : Fomento Cultural Banamex.

Podgorny, Irina

- 2008 “La prueba asesinada: El trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX”. *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. Frida Gorbach y Carlos López Beltrán (eds.). México: El Colegio de Michoacán, pp. 169-205.
- 2010 “Naturaleza, colecciones y museos en Hibernoamérica (1770-1950)”. *El museo en escena: política y cultura en América Latina*. Compilado por Américo Castilla. Buenos Aires: Paidós, pp. 53-70.

Portocarrero, Gonzalo

- 2015 *La urgencia por decir nosotros: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Quijano, Rodrigo

- 2014 “Fernando ‘Coco’ Bedoya Mitos, acciones e iluminaciones. Una introducción”.
Fernando ‘Coco’ Bedoya Mitos, acciones e iluminaciones. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima – MALI, pp. 12 - 23
- 2018 “Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas”. 20 de enero. Consulta: 29 de abril de 2020. https://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/#_edn29

Ramón Joffré, Gabriel

- 2014 *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao.

Rebaza Soralez, L.

- 2000 “Capítulo 5. Rescatar, interpretando emblemáticamente, el espacio artístico del pasado peruano: iconología y ‘vestigi’ en Fernando de Szyszlo y Javier Sologuren”. *La construcción de un Artista Peruano Contemporáneo. Poética e Identidad Nacional en la Obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 152-189.
- 2016 De Inkarrí a guerrillero: Imagen visual y figura del heroico caminante andino. *Illapa Mana Tukukuq*, (11). Consulta: 30 de julio de 2020.
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i11.524>

Revista del Museo Nacional

- 1932 *Revista del Museo Nacional*, N°1. Museo Nacional; Valcárcel, Luis E.; Yacovleff, Eugenio; Valcárcel, Theodoro. Consulta: 5 de junio de 2020.
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/294>
- 1933 *Revista del Museo Nacional* N° 2. Museo Nacional; Valcárcel, Luis E.; Yacovleff, Eugenio; Herrera, Fortunato L.; Muelle, Jorge C.; Lorena, Antonio; Harth-Terre, Emilio; Villar Córdova, Pedro E.; Doering, H.U.; Dellepiane, Carlos.
Consulta: 2 de febrero de 2020.
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/414>

- 1956 *Revista del Museo Nacional* N° 25. Valcárcel, Luis E.; Uhle, Max; Stumer, Louis M.; Ghersi Barrera, Humberto; Matos Mar, José; Arguedas, José María; Lastres, Juan B.; Scholten de D'Ebneth, María; Choy, Emilio; Sabogal, José; Karsten, Rafael
Consulta: 2 de febrero de 2020.
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/772>
- 1958 *Revista del Museo Nacional* N° 27. Valcárcel, Luis E.; Stumer, Louis M.; Farfán, J.M.B.; Lira, Jorge A.; Orrego R., Augusto; Ghersi Barrera, Humberto; Arguedas, José María; Choy, Emilio; Mendizál Losack, Emilio. Consulta: 2 de febrero de 2020.
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/774>

Ríos Acuña, Sirley

- 2019 “El arte del mate decorado: trayectoria histórica y continuidad cultural”. *Artesanías del Perú. Historia, tradición e innovación*. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, pp. 12-39. Consulta: 8 de julio de 2019.
<https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/publicaciones/artesania/2019/Artesania-del-Peru-Historia.pdf>

Rith-Magni, Isabel

- 2011 “El ancestralismo en la obra de Szyszlo”. *Szyszlo*. Lima: MALI, pp. 79-99.

Rodríguez, Herbert

- 2013 “Entrevista a Juan Javier Salazar”. *Herbert Rodríguez*, 14 de febrero de 2013. Consulta: 23 de marzo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=e-Zh0-53Wqw>

Sánchez, Juan Martín

- 2002 *La Revolución Peruana: ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975*. Sevilla: CSIC. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.

Sánchez, Miguel

- 2013 “Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado. Tesis para optar el título de Magíster en Historia del Arte y Curaduría. Lima: PUCP. Consulta: 4 de agosto de 2020. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7756>

Schwartz, Jorge.

- 2002 [1991] *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Shiner, Larry

- 2004 *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Silverman, Helaine y Donald A. Proulx

- 2002 *The Nasca*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Sobrevilla, David

- 2001 “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVII, N° 54. pp. 21-33. Consulta: 4 de febrero de 2020. <<https://es.scribd.com/document/147942655/David-Sobrevilla-Transculturacion-y-Heterogeneidad>>

Stastny, Francisco

- 1979 *Las artes populares del Perú*. Lima: Fundación BBVA.
1967 *Breve Historia del Arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima.

Tarazona, Emilio

- 2005 “Happenings en la vanguardia de los años Sesenta”. *En Accionismo en el Perú (1950-2000) Rastros y fuentes para una primera cronología* [Catálogo de exposición]. Lima, Instituto Peruano Norteamericano, enero 19 - marzo 6.
2006 “Juan Javier Salazar: antes / durante/ después, 1977-2006”. Diálogo entre Juan Javier Salazar y Emilio Tarazona sobre su exposición antológica. Conversación en Fundación

- Telefónica. Lima, 19 de mayo. Consulta: 22 de abril de 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=2EdzCIyqF94>
- 2010 “Sequías, precipitaciones, desbordes. Aspectos de la obra de Juan Javier Salazar vistos desde el cambio climático y socioeconómico del Perú contemporáneo” En Medina, Cuauhtémoc (Ed.). *Sur, Sur, Sur, Sur... SITAC VII. Séptimo Simposio Internacional de Teoría y Arte Contemporáneo*, pp.128-145.
- Tejada, Helena
- s/f “Recuerdo”. *Micromuseo. Al fondo hay sitio*. Consulta: 15 de mayo de 2020.
<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/emergenciaartistica/recuerdo.html>
- Ubilluz, Juan Carlos
- 2017 La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Vaisman, Rebeca
- s/f “Carlos Runcie Tanaka. El calor del fuego”. *Revista j*. Consulta: 7 de julio de 2020.
<https://revistaj.pe/estilo-de-vida/el-calor-del-fuego>
- Valcárcel, Luis E.
- 1938 “Adevertencia”. “Muestrario de Arte Precolombino Peruano”. *Revista del Museo Nacional*, Nr 7 (2), pp. 164-165.
- Vargas Pacheco, Cristina
- 2011 “Una visión del Perú a través del arte decorativo: *El arte peruano en la escuela de Elena Izcue*”. *Mercurio Peruano*, 524, pp. 151-173.
- Vargas Romero, Rosa María
- 2019 “El arte del Peru Antiguo como medio para la construccion de la identidad peruana y su aplicacion en el diseño textil: El legado de Elena Izcue (1925- 1939)”. *Actas EDK: Anuario de Arte y Diseño*.

Vaudry, Éloidy

- 2019 “Elena Izcue: de un rol nacional a uno internacional. La instrumentalización y la teatralización de los ornamentos prehispánicos”. *Polygraphiques. Collection numérique de l'Équipe de recherche interdisciplinaire sur les aires culturelles (URN – ERLAC – EA 4705)*, N°10. Consulta: 31 de julio de 2020. <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=404>

Velasco Alvarado

- 1969 “Mensaje a la Nación con motivo de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria”. Lima, 24 de junio. Consulta: 5 de junio de 2020. <https://www.marxists.org/espanol/tematica/agro/peru/velasco1969.htm>

Vidarte, Giuliana.

- 2019 *Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas al arte precolombino*. Lima: MAC.

Villacorta, Jorge

- 1990 “El fabuloso animal peludo”. *Página Libre*. Lima, domingo 18 de marzo, p. 14.

Villegas, Fernando

- 2006 *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo. Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- 2008 “José Sabogal y el arte mestizo el Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas”. Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Historia del Arte. Lima: UNMSM.
- 2010 “El toro de Pucará visto por José Sabogal y Enrique Camino Brent”. *Toro, torito de Pucará. Galería y estudios*. Jesús Ruiz Durand (ed.), Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, pp. 32-37. Consulta: 5 de julio de 2020. https://repositorio.promperu.gob.pe/bitstream/handle/123456789/2145/Toro_torito_Pucara_Galeria_estudios_parte_01_2009_keyword_principal.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- 2013 “La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes Joaquín López Antay”. *Revista Historiografía*, N°19, X(2), pp.75-87.

- 2016 “El Taller de Pintura de la Quinta Heeren (1906-1916). Prácticas de pintura al natural en manos femeninas”. *Illapa Mana Tukukuq*, N°11, pp. 51-67
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i11.527>
- 2017a “El Instituto de Arte Peruano (1931 – 1973): José Sabogal y el mestizaje en el arte”. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), pp. 21 - 34. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1150>
- 2017b “La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal”. *Investigaciones en Arte y Diseño. Tomo 1*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Pp. 33-57.

Wuffarden, Luis Eduardo

- 2005 “Las escuelas pictóricas virreinales”. *Perú indígena y virreinal*. Barcelona, Madrid: MNAC, Biblioteca Nacional, pp.80-87.

Yépez del Castillo, Isabel

- 2003 “Debates about *Lo andino* in Twentieth-Century Peru”. *Imaging the Andes. Shifting Margins of a Marginal World*. Ton Salman y Annelies Zoomers (eds). CEDLA Latin American Studies N°91. Amsterdam: CEDLA, pp. 40-63.

Yllia, Maria Eugenia

- 2005 “El Perú de Félix Oliva”. *El arte de vivir o la alegría sin límites de Félix Oliva*. Luis Millones y José Villa Rodríguez (eds.). Sevilla: Fundación el Monte, 2005.
- 2006 “El mate mestizo de José Sabogal”. *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro (siglos XVIII - XX)*. Carpio, Kelly (edit). Lima: URP, ICPNA, pp. 45-55.
- 2017 “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)”. *Illapa Mana Tukukuq*, (8), pp. 101 - 120. Consulta: 8 de julio de 2020. <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1061>

Zapata, Antonio

- 2018 *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus.

80M2

s/f *Juan Javier Salazar*. Catálogo de exposiciones. Consulta: 20 de junio de 2019.

<https://docplayer.es/17403762-Juan-javier-salazar-prolongacion-san-martin-10-barranco-lima-peru-51-1-252-9146-www-80m2galeria-com-galeria-80m2galeria-com.html>



Proyecto curatorial

Título provisional:

“Una artesanía inteligente”: la producción cerámica de Juan Javier Salazar

Aspectos generales:

Como hemos planteado a lo largo del segundo capítulo de la investigación (especialmente en el último apartado), la concepción curatorial de un proyecto que recoja las cerámicas de Salazar presentaba un serio problema, que señala en qué medida esta producción definitivamente no estaba pensada para ser expuesta en una galería o un museo. Las cerámicas de Salazar fueron hechas para sostenerse, no para mirarse.

Después de haber barajado una serie de posibilidades más bien vivenciales, como, por ejemplo, la de gestionar una hipotética visita a la “Neo-huaca” en “Nueva Orco” (su “chacra” en Cieneguilla), en la cual el visitante pueda conocer un poco más de cerca el espacio de producción, los moldes, los pigmentos y el horno que quedaron, descarté este camino en vista de que (1) era bastante inviable dadas las condiciones postapocalípticas del 2020 y (2) no quería caer en la tentación de idealizar este espacio y, consecuentemente, a él como un “neo-anarquista” cieneguillano. Luego, consideré caminos más tecnológicos -un poco impulsada por el bombardeo de exposiciones, conversatorios, conferencias y demás agendas virtuales que ahora los museos y galerías están teniendo que adoptar-, pero también desistí de este rumbo pues considero que el contacto con la pieza es fundamental en este caso. Nuevamente: hay que sostener uno de sus “neo-huacos” para realmente permitir que nuestros espíritus colectivos sean manejados -o que los manejemos nosotros mismos.

En ese momento me di cuenta de que quizá yo misma estaba cayendo también en una fetichización del objeto, y que no era posible que yo terminara por entronizar aquellas piezas que, justamente, piden a gritos salirse de cualquier trono; las que te gritan “la tuya” cuando intentas desenterrarlas pensando que ya están muertas hace siglos (como en *Come tu chaufa*,

Gonzalo). Sin embargo, para llevar a cabo el proyecto curatorial virtual que podría haber sido una opción interesante, hubiera necesitado muchas más herramientas de diseño y programación de las que tenía.

Finalmente, me decidí por plantear un primer borrador de un posible proyecto curatorial vivencial, llevado a cabo en una pequeña (y prestigiosa) galería de Miraflores. Pensé que quizá sería interesante también averiguar qué pasa cuando estos objetos, estas “galletas” de “artesanía fina e inteligente” se inmiscuyen en un ambiente tan hegemónico. ¿El solo contraste entre el espacio de exhibición (prístino) y los objetos expuestos (“en equilibrios precarios”) suscitara preguntas a los visitantes?

A partir de estas consideraciones fue que surgió, por lo tanto, el proyecto que aparece detallado aquí. Por supuesto, se trata de un primer borrador sujeto a muchos cambios, sugerencias, idas y vaivenes.

El título de esta exposición se ha extraído de una entrevista al artista, que analizamos en detalle en la pág. 129 de esta investigación. En ella, el artista se refiere a su propio trabajo como una “*artesanía inteligente*”, que quiere “vender barata” para “comenzar a tener influencia” y que “[lo] empezara a copiar el arte popular” (Portocarrero 2010: 110). Además, se conecta con aquella otra entrevista, en la que Salazar afirma él vende sus piezas de cerámica “no como arte, sino como *artesanía fina*” (Hare 2015). Entre los dos términos preferimos usar el primero como título, puesto que el segundo podía, al estar extraído de su contexto original, dar pie a malinterpretaciones.

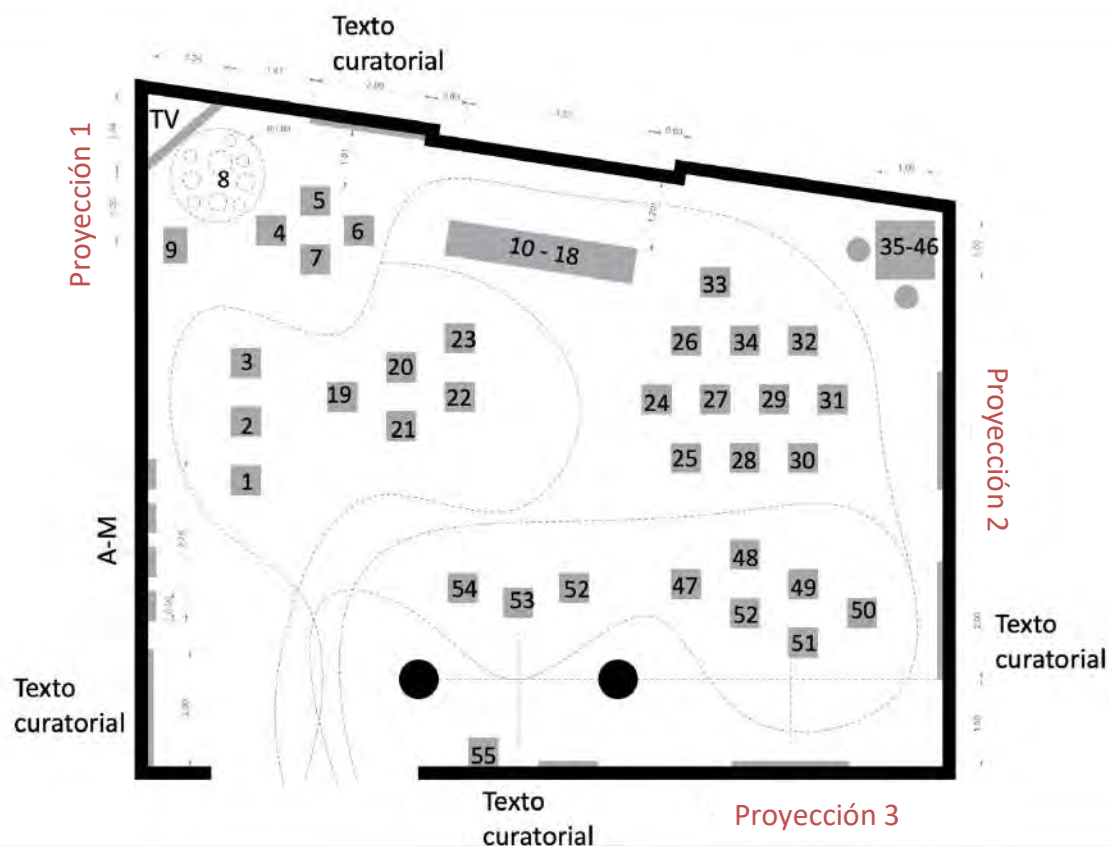
La exposición tendrá una sección de **corte histórica** porque se mostrará, a través de algunas fotografías, parte del espacio de trabajo, de los moldes y las herramientas que el artista utilizó para crear las piezas en cerámica. Además, se colocarán algunas de las piezas no terminadas; es decir, algunas que quedaron aún en “bizcocho”, que solo se metieron al horno una vez y no fueron selladas por una segunda quema. Esto permitirá al público encontrarse físicamente y de forma directa con estadios previos de los objetos, lo cual le dará una mejor idea del proceso en que fueron construidos.

En ese sentido, la exposición también será **informativa**, puesto que se tratará de explicar al espectador cuáles son los pasos técnicos necesarios para producir una cerámica en tiempos

contemporáneos. Por otro lado, tendrá un **carácter estético**, en vista de que las piezas terminadas se exhibirán de tal manera que el espectador pueda apreciar todas las formas y los acabados de las cerámicas. Por ello, los objetos elegidos mostrarán diferentes “sellos de fábrica” de Salazar (que analizamos con detenimiento en el segundo capítulo de la investigación), como su pincelada acuarelada, sus inscripciones o las “imperfecciones” (los quiebres y rajaduras) que se producen al momento de ensamblar unas piezas con otras.

Se desea **tomar prestadas piezas** de las colecciones personales de: Salazar-Canziani, Manuel Velarde, Iván Vildoso, Livia Benavides, Virginia Lynch, Armando Andrade, Antoinette Arévalo, Lucía de la Puente y Lilly Waller.

Propuesta espacial



*Los números (y letras) corresponden a las obras que se colocarán. En la pág.231 se encuentra un guión de imágenes. Las líneas punteadas representan las posibles direcciones que puede tomar el público al transitar.

Propuesta detallada

El objetivo es que el visitante ingrese a un espacio en el que se vea rodeado por cerámicas y que tenga la posibilidad de pasear lo más libremente posible entre ellas, y acercarse lo más que quiera al objeto mismo para apreciar todos sus detalles. Naturalmente, esto presentaba un serio riesgo de seguridad para las piezas. Por ello, uno de los principales dilemas que atravesó este proyecto fue cómo garantizar esta seguridad sin caer en la sacralización del objeto arqueológico y “Antiguo”.

Se presentaban **dos posibilidades**. La primera, evitar de entrada cualquier forma de exposición aurática que pusiese a las piezas en vitrinas; pero ello obligaba a generar una distancia muy grande entre el objeto y el espectador (mediante algún tipo de mobiliario que le impida acercársele, pues un simple letrero de no tocar no haría ninguna diferencia), razón por la cual este último no podría apreciar realmente los detalles de la pieza. La otra posibilidad era optar por proteger a los objetos con una intervención mínima (una delgada vitrina), de forma que pudiesen verse de cerca los detalles de las piezas, pero siendo consciente de que esta acción colocaba a las piezas en una situación museal que choca directamente con “el espíritu” salazariano —o, al menos, lo que hemos entendido aquí de él.

Finalmente, después de una ardua consideración, se optó por lo segundo, porque me pareció que ser incapaz de apreciar los detalles tan minuciosos e innovadores de estos objetos (en su mayoría, de formato pequeño, entre 30 y 50 centímetros cúbicos) no tenía ningún sentido y era algo con lo que no se podía negociar. Irónicamente, pensé, al poner las piezas de la forma en que *no* deberían serlo, se estaba poniendo en entredicho la condición museal de estos objetos y quizá esto diera pie a discusiones interesantes con los visitantes.

Por ello, **las cerámicas aparecerían suspendidas** cada una sobre una mesa individual como si se tratara de un gabinete de curiosidades. La **sensación que se desea generar es de estar flotando entre las piezas**, como si uno estuviera un poco **nadando** entre ellas (o quizá como si ellas estuvieran **lloviendo** del cielo).

Una imagen referencial de este tipo de mesa es la siguiente:



Sobre cada una de estas mesas (de aprox 50 x 50cm de largo y 90cm de alto) se colocará una cerámica protegida por una vitrina lo más delgada posible. En total serán **45 cerámicas** las expuestas, lo cual generará una sensación de cuantioso volumen de la producción que Salazar logró.

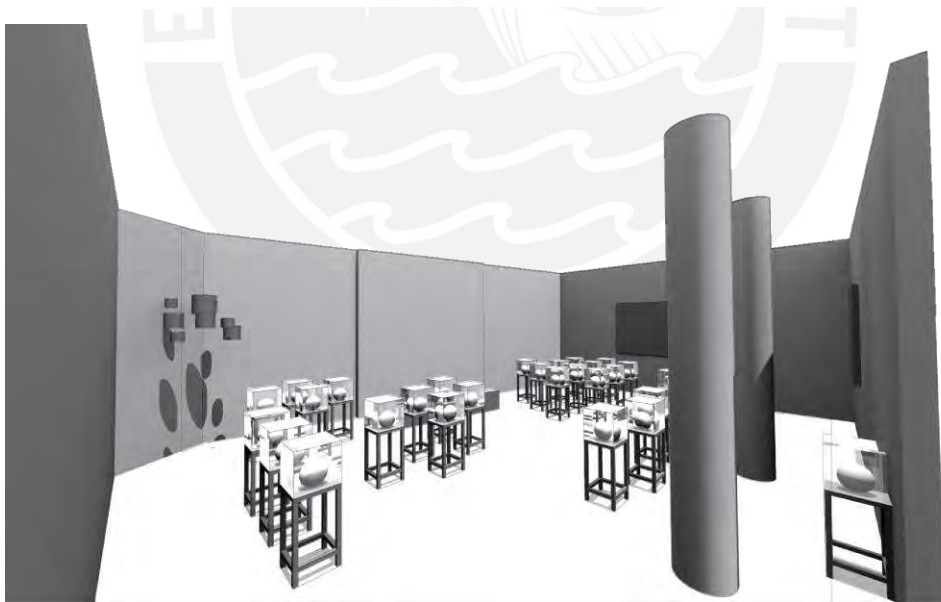
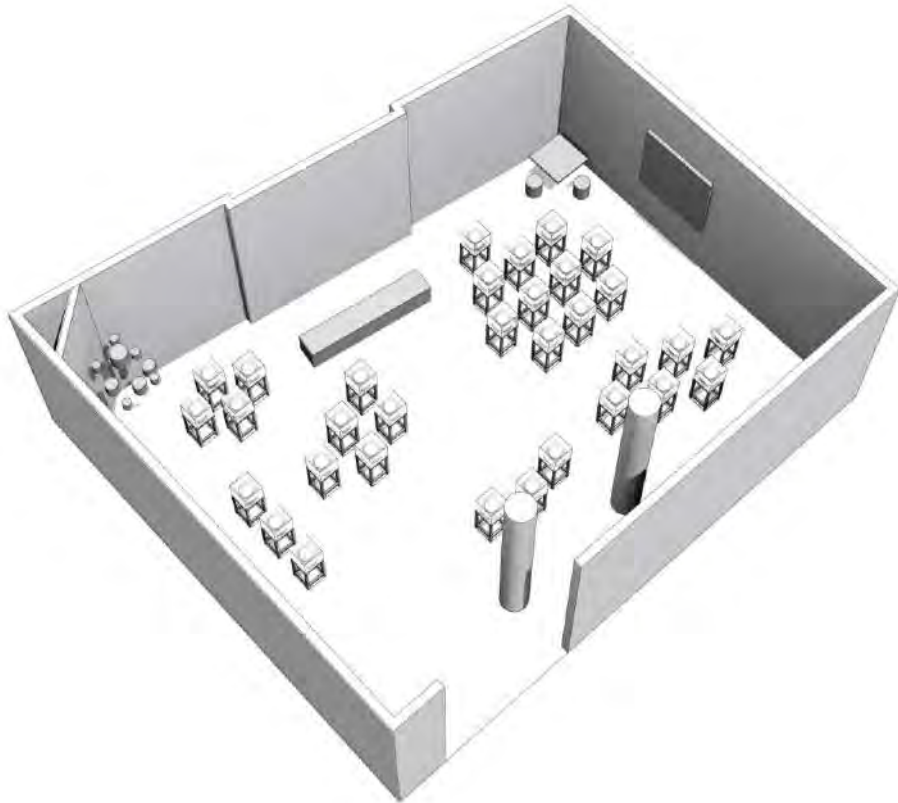
Recorrido deseado:

1. **Lo primero** con lo que se encontrará el espectador serán algunas **imágenes de la “Neo-huaca”**; la casa de Cieneguilla en la que el artista modeló muchos de estos objetos en los últimos años de su vida (imágenes A-M). Al costado, tres mesas exhibirán algunas **piezas en bizcocho** del artista (1-3).
2. En la esquina superior izquierda, se colocará una televisión con un par de **videos** de la acción **Perú Express**, en la cual el artista salía los días 28 de julio a vender peluches en forma de mapa del Perú en los transportes públicos de la Vía Expresa. Se colocará una **caja de frutas** (9) con algunos de estos peluches (pues así los transportaba Salazar) y se colgarán del techo otros más grandes (8). Como vimos en el segundo capítulo de esta investigación, la forma de estos peluches se ve reinterpretada en la serie **Perú Jaguar** de cerámica, por lo que 4 ejemplares de esta se colocarán al lado de esta esquina (4 -7). Estas

piezas funcionarán como un contrapunto a los objetos 19-22, que serán cerámicas que no hemos analizado en esta investigación, pero que guardan una relación muy cercana al resto de objetos.

3. La mesa que contiene los objetos 10-18 mostrará **algunos bocetos del artista**, que sirven como documentos de su **planificación semi-industrial**. En la esquina superior derecha se colocará una instalación de las cerámicas llevada a cabo por Salazar en 2011 titulada “**Mesa alcohólica**”. Se colocarán varias piezas desordenadas en actitud jubilosa encima de este mueble y se pondrán dos banquitos a los lados (ver imagen de referencia al final de este proyecto). Rodeando esta mesa, se exhibirán diferentes objetos en forma de latas y botellas (24-33), haciendo juego con la idea de la celebración.
4. La segunda **proyección** que se presentará se titula *Mujer llorando sobre Kam Lu Wantán* y es un filme absolutamente surrealista llevado a cabo por Salazar en el año 2000. En él, hacia el final, se puede observar, en reversa, al artista tirando una cerámica en forma de *Perú Jaguar* al piso, de forma tal que, en lugar de estar destruyéndose, parece que el país se recompusiera en sus manos. La sección de los objetos 47-52 exhibirá **formas de peces y animales marinos** y al frente se mostrará la **tercera proyección**, esta vez, de la película *NADAndo* del año 2007, en la cual el artista, luego de pelearse con su pareja y lanzarse algunas costosas obras de arte, sale a caminar por la ciudad y reflexiona sobre la sobreproducción de harina de pescado en el Perú y la relación que estas anchovetas (que nacen y nadan sin saber que han sido vendidas) pueden tener con nosotros como peruanos.
5. La **última sección** de la muestra contendrá los objetos de la *Trampa para arqueólogos y antropólogos*, tanto la instalación con serigrafías como 3 cerámicas de la serie *Come tu chaufa, Gonzalo*. Un texto curatorial en la pared explicará la relación entre ambos.

Presento, a continuación, algunas perspectivas elevadas del espacio:



Justificación:

El proyecto de investigación que he llevado a cabo es importante para entender de forma más cabal a un artista peruano contemporáneo que aún tiene mucho por decirnos. Se trata de un artista plástico que exploró todo tipo de formatos (grabado, cómic, performance, video, acrílico, instalación, entre varios otros), pero cuya producción en cerámica resulta especialmente sugerente para entender algunas de las contradicciones que nos atraviesan como nación (por ejemplo, nuestra relación con la herencia prehispánica). No se ha realizado aún un estudio minucioso de estos objetos y tampoco se ha realizado todavía una exhibición en la que ellos sean protagonistas. Las veces en las que han aparecido —como en la Sala Víctor Humareda del Centro Cultural de San Marcos²⁵⁵ o en la Sala Luis Miró Quesada Garland²⁵⁶— se han mostrado dentro de mesas con una vitrina encima y siempre como complemento a otras piezas. Lo que se desea hacer en este proyecto curatorial es demostrar que la producción en cerámica fue una parte sumamente significativa del proyecto plástico de Salazar —tanto por el tiempo que le dedicó a la exploración, como por la cantidad de objetos que produjo y, sobre todo, por la capacidad de estos para hacernos reflexionar sobre nuestra propia herencia cultural. Por ello, nos proponemos redescubrir una perspectiva diferente de Salazar y, a la vez, dado que estos objetos juegan con una referencia tan marcada a la tradición prehispánica, repensar también nuestra identidad nacional y nuestras formas de relacionarnos con nuestro pasado.

Objetivos

1. Dar a conocer una línea de la plástica de Juan Javier Salazar invisibilizada hasta el momento para repensar las posibilidades de aproximación a este artista

²⁵⁵ En la exposición denominada “Juan Javier Salazar... anda suelto” (20 de febrero – 28 de marzo de 2015), que recoge buena parte de su trayectoria como artista.

²⁵⁶ En la exhibición “60 Grandes No Éxitos”, que celebraba 60 años de edad y más de 40 años de trayectoria (12 de octubre – 8 de noviembre de 2016)

2. Mostrar, mediante una **reconstrucción histórica** a partir de testimonios, fotografías y documentos, cómo se desarrolló el proceso de aprendizaje del artista a este material y cómo logró una maestría en él
3. **Repensar los vínculos entre pasado prehispánico y presente colectivo** a partir de unos objetos que cuestionan nuestra manera de ver las culturas precolombinas como “muertas”, estáticas o entronizadas
4. **Trazar vínculos** entre las piezas de cerámica y **otras obras del artista**, para demostrar que el suyo es un **universo interconectado por la ritualidad**

Público objetivo

1. **Peruanxs:** me parece fundamental remarcar que el guiño que Salazar entabla con las culturas prehispánicas solo podrá ser comprendido a cabalidad (o sentido, más que comprendido, en realidad) por personas que han crecido viendo una y otra vez este tipo de objetos en sus libros de colegio o los reportajes dominicales de Canal 4. Las cerámicas instalan un “chiste interno” que define de entrada un público objetivo. El artista mismo declaró en una entrevista: “Yo no hago un arte de vitrina... De hecho mi trabajo lo puede entender mejor un taxista peruano que un crítico de arte inglés por ejemplo” (Portocarrero 2009:26)
2. **Jóvenes.** Como hemos demostrado en el segundo capítulo de esta tesis, Salazar expuso a lo largo de su vida un interés por renovar el circuito del arte limeño (peruano). Parte de esta renovación consistía en aprovechar para darle la oportunidad a las nuevas generaciones de emerger. Por ejemplo, en una entrevista a través de la estación de radio Lima Gris, Salazar se negó a contestar una pregunta que le hizo el locutor acerca de “Art Lima” y “PArc” (instancias sobre las cuales podría haber sido muy crítico) para no desilusionar a las generaciones de artistas jóvenes que están en formación y aún tienen esperanzas en este tipo de espacios (Cavello Limas 2015).

Por ello, creo muy importante dirigir esta muestra hacia el público que a Salazar más le interesaba: la población joven que tenía la posibilidad de transformar los discursos que asociamos hoy a la peruanidad.

Se proponen, además, actividades para niños que permitan que estos se acerquen a estas piezas de forma lúdica y se reconozcan en ellas. El objetivo es que los miembros de una generación futura puedan avizorar diferentes maneras de entendernos como peruanos a partir de una relación más libre con su herencia arqueológica.

3. Por otro lado, **la condición socioeconómica** me parece un punto fundamental a tomar en cuenta si queremos seguir los deseos del artista. Esto puede tomarse en cuenta en los programas de mediación y las visitas guiadas que se quieran ofrecer.

Periodo de duración

3 meses

Localización del espacio expositivo (sujeto a cambios):

Galería del ICPNA de Miraflores (sala interior)

Me gustaría que la exposición se lleve a cabo en la pequeña sala que se encuentra al final de esta galería. Creo que por ser un espacio relativamente pequeño puede lograrse una intimidad interesante con las piezas y se puede dar la sensación de estar nadando entre ellas.

Una sección de la muestra se dedicará a presentar el proceso de creación de estos objetos, a partir de dibujos y anotaciones que él hizo y de algunos testimonios de sus amigos que lo ayudaron. Esta sección también permitirá explicar un poco más sobre el proceso de producción en cerámica (modelado, pintado, horneado, vidriado en algunos casos). Además, considero interesante también añadir una serie de referencias a otras piezas de Salazar cuyos temas resuenan en algunas de las cerámicas, como, por ejemplo, la película *NADAndo*. Sin embargo, me parece fundamental que la exhibición se concentre en mostrar casi solamente las piezas en cerámica.

En ese sentido, una parte de las actividades propuestas consistirán en algunas visitas guiadas llevadas a cabo por ceramistas que lo conocieron (Nanay Valdivia, Chiqui García, Lilly Waller) y por las personas que compartieron el trabajo con él (Luis Nájera y Catia Flores). Creo que todos ellos podrían dar claves interesantes de lectura a los objetos mostrados.

Otra actividad que me gustaría llevar a cabo es una visita dirigida a niños (entre 6 y 14 años), en la cual se proponga un espacio de juego y experimentación con el material mismo de la cerámica. Para ello, creo que el ICPNA podría brindarnos una sala o cuarto separado en el cual los niños puedan familiarizarse con la arcilla antes de ver los objetos. Luego, una vez recorrido el espacio de exhibición, los niños volverían a esta sala a seguir jugando o a cambiar las piezas antes diseñadas a partir de lo visto. Podría, incluso, dárseles una referencia prehispánica para que la intervengan directamente.

Política y contexto:

Creo que el proyecto calza muy bien con los intereses del ICPNA por propagar la obra de un artista contemporáneo peruano, sobre todo unas piezas que nunca antes se han visto solas. Además, se trata de una visión muy interesante que nos permite redefinir nuestras interacciones con un pasado que a muchos y muchas les resulta demasiado lejano. En ese sentido, el proyecto ayudaría a desarrollar las políticas del ICPNA e incluso se podría pensar en una colaboración con algún museo arqueológico como el Museo Larco a partir de conversatorios o de dinámicas sobre la cerámica prehispánica, de forma que ambas instituciones intercambiaran referencias.

Recursos económicos y materiales disponibles

Las piezas de Salazar pueden pedirse en préstamo sin ningún costo por alquiler, dado el contacto entablado con los coleccionistas. No obstante, para el caso de las piezas precolombinas, habría que considerar un trato especial con algún museo (el Larco o el MALI, por ejemplo).

Requisitos específicos de seguridad:

- 1 Personal de seguridad que esté presente en la sala y se asegure de que los objetos no sean manipulados
- 1 extintor en caso de alguna emergencia

Conservación:

Para asegurar una conservación adecuada de la cerámica, lo más recomendable es establecer una temperatura estable entre 20-25 grados. Por lo tanto, se acondicionará la sala entera para que cumpla estos requisitos. En el caso de los documentos, el hecho de encontrarse dentro de una mesa expositiva y a esta temperatura no tendrán mayores inconvenientes de conservación.

Mantenimiento:

Recursos disponibles: personal de mantenimiento del ICPNA

Necesidades: personal capacitado para la conservación de cerámica

Evaluación:

En primer lugar, se hará un conteo del público que ingrese a la sala. Esto lo podrá llevar a cabo el personal de seguridad que nos ayude a la entrada. En segundo lugar, se colocará un cuaderno de visita que permitirá a los asistentes hacer los comentarios que deseen. Esto permitirá leer algunas de las opiniones y medir la recepción de la exposición. Además, a través de las visitas guiadas se medirá también la interacción con el público y se irán adaptando a la forma en que este reaccione. También la actividad propuesta a los niños ayudará a medir el impacto en este otro tipo de público. Se tomará también en cuenta la respuesta del medio local: registro de notas de prensa y comentarios críticos en medios escritos y blogs.

Procedimientos administrativos:

Se pedirán permisos de préstamo a todas las colecciones involucradas; es decir a

- Alina Canziani y familia
- Manuel Velarde
- Iván Vildoso

- Livia Benavides
- Virginia Lynch
- Armando Andrade
- Antoinette Arévalo
- Lucía de la Puente
- Lilly Waller

Cronograma detallado:

5 – 30 de enero de 2021: contacto con los coleccionistas y pedido de piezas en préstamo

1 – 20 de febrero 2021: construcción de las mesas para las cerámicas y acondicionamiento del espacio en el ICPNA. Pintado de sala y colocado de proyectores. Pegado de textos en vinil en las paredes.

21 – 25 de febrero 2021: colocación de las piezas y asegurarse del correcto funcionamiento de las proyecciones. También medir el espacio entre cada pieza y adaptar la elección de piezas, en caso sea necesario.

26 de febrero de 2021: inauguración de la muestra

1 de marzo de 2021: primera visita guiada a cargo de Catia Flores

10 de marzo de 2021: segunda visita guiada a cargo de Nanay Valdivia

15 de marzo de 2021: primera actividad de mediación a niños






18 de marzo de 2021: tercera visita guiada a cargo de Luis Nájera









22 de marzo de 2021: segunda actividad de mediación a niños

25 de marzo de 2021: cuarta visita guiada a cargo de Chiqui García y Lilly Waller



27 de marzo de 2021: tercer actividad de mediación a niños




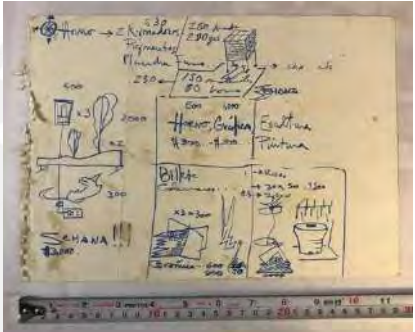



Guión de imágenes para sala expositiva

<p>Presentación del artista</p> <p>Juan Javier Salazar en Cienguilla, 2016, fotografía por Iván Vildoso</p>		<p>A</p> 
<p>Introducción.</p> <p>Fotografías impresas en tamaño A2</p> <p>El espacio de trabajo en Cieneguilla. Fotografías cortesía de Alina Canziani</p>	<p>B</p> 	<p>C</p> 
	<p>D</p> 	<p>E</p> 

	 <p>F</p>	 <p>G</p>
	 <p>H</p>	 <p>I</p>
<p>Algunas piezas en el horno de Cieneguilla, 2020, Fotografías por Sergio Vargas</p>	 <p>J</p>	 <p>K</p>
<p>Moldes en el espacio de Cieneguilla, 2020, Fotografías por Sergio Vargas</p>	 <p>L</p>	 <p>M</p>

<p>Piezas en bizcocho</p> <p><i>Perú Jacuzzi</i> Colección Canziani-Salazar</p> <p>S/t. Colección Canziani-Salazar</p>	<p>1,</p> 	<p>2.</p> 
<p>S/t. Colección Benavides</p>		<p>3</p> 
<p><i>Perú Jaguar</i></p> <p>Colección Vildoso</p> <p>Colección Benavides</p>	<p>4</p> 	<p>5</p> 
<p>Colección Salazar-Canziani</p> <p>Colección Benavides</p>	<p>6</p> 	<p>7</p> 








<p>Perucitos (grandes)</p> <p>Colección Benavides</p> <p>Colección Vildoso</p>		<p>8</p> 
<p>Perú Express</p>	<p>Colocar una televisión con la grabación audiovisual de Karen Bernedo y de Museo Itinerante Arte por la Memoria</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=hxyff7zy-o</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=Wz-3zLjQQX4</p>	
<p>Perucitos (pequeños)</p> <p>Colección Salazar-Canziani</p>	<p>Colocar una caja de frutas con algunos de los peluches que se vendían en el transporte público (este era el medio con el que los cargaba)</p>	<p>9</p> 
<p>Mesa de bocetos</p> <p>Colección De Bernardi</p>	<p>10</p> 	<p>11</p> 

<p>Colección De Bernardi</p>	<p>12</p> 	<p>13</p> 
<p>Colección De Bernardi</p>	<p>14</p> 	<p>15</p> 
<p>Colección De Bernardi</p>	<p>16</p> 	<p>17</p> 
<p>Catálogo navideño Colección Manuel Velarde</p>	<p>18</p> 	






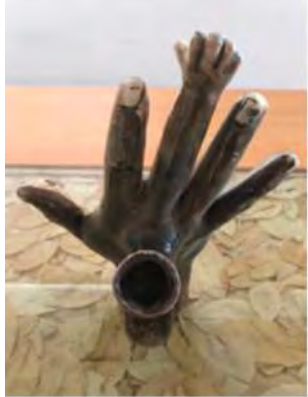
<p><i>Exnovia rodeada por los perros de mis amigos</i></p> <p>Colección Velarde</p> <p>Colección Salazar-Canziani</p>	<p>19</p> 	<p>20</p> 
<p>S/t</p> <p>Colección Salazar-Canziani</p> <p><i>Monumetno al perro muerto</i></p> <p>Colección Benavides</p>	<p>21</p> 	<p>22</p> 
<p>S/t</p> <p>Colección Canziani</p>	<p>23</p> 	

<p><i>Nunca llueve en Chancay</i> Colección Velarde</p> <p><i>Nunca llueve en Chancay</i> Colección Velarde</p>	<p>24</p> 	<p>25</p> 
<p>S/t Colección Vildoso</p> <p>S/t Colección Velarde</p>	<p>26</p> 	<p>27</p> 
<p>S/t Colección Canziani</p> <p>S/t Colección Velarde</p>	<p>28</p> 	<p>29</p> 

<p>S/t Colección Vildoso</p> <p><i>Chelo</i> Colección Vildoso</p>	<p>30</p> 	<p>31</p> 
<p>S/t Colección Vildoso</p>	<p>32</p> 	<p>33</p> 
<p>S/t Colección Benavides</p>		<p>34</p> 
<p>Mesa alcohólica (reproducción de 2011)</p>	<p>Instalación hecha con una mesa plegable de madera y dos banquitos. Los tres muebles deben aparecer desvencijados como en la fotografía.</p> <p>Esta referencia se ha tomado de la instalación llevada a cabo en 80M2 en 2011.</p> <p>Los siguientes objetos se colocarán sobre la mesa</p>	

<p>S/t Colección Benavides</p> <p>S/t Colección Benavides</p>	<p>35</p> 	<p>36</p> 
<p>S/t Colección Salazar- Canziani</p> <p>S/t Colección Salazar- Canziani</p>	<p>37</p> 	<p>38</p> 
<p>S/t Colección Benavides</p> <p>S/t Colección Benavides</p>	<p>39</p> 	<p>40</p> 
<p>S/t Colección Benavides</p> <p>S/t Colección Benavides</p>	<p>41</p> 	<p>42</p> 

<p>S/t Colección Benavides</p> <p>S/t Colección Benavides</p>	 <p>43</p>	 <p>44</p>
<p>S/t Colección Arévalo</p> <p>S/t Colección Salazar- Canziani</p>	<p>45</p> 	<p>46</p> 
<p>Animales marinos</p> <p>S/t Colección Hernández</p> <p>S/t Colección Velarde</p>	<p>47</p> 	 <p>48</p>
<p>S/t Colección Vildoso</p> <p>S/t Colección Salazar- Canziani</p>	<p>49</p> 	<p>50</p> 

<p>S/t Colección Benavides</p> <p>S/t Colección Arévalo</p>	 <p>51</p>	<p>52</p> 
<p>Proyección De película NADAndo</p>	<p>Película producida, dirigida y actuada por Salazar https://www.youtube.com/watch?v=zC0d90vIWbc</p>	
<p><i>Come tu chaufa, Gonzalo</i></p> <p>Colección Salazar- Canziani</p> <p>Colección Benavides</p>	 <p>52</p>	<p>53</p> 
<p><i>Come tu chaufa, Gonzalo</i></p> <p>Colección Cordero</p>		 <p>54</p>

*Trampa
para
arqueólogos
y
antropólogos*

55

