



Pontificia Universidad Católica del Perú

Maestría en Historia del Arte Y Curaduría

**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

que presenta

CARLOS CASTRO SAJAMI

Asesor: Dr. Fernando Villegas Torres

Lima, 2016

A Nuria

Todos los fuegos, el *fuego*



Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones.

Carl Einstein



AGRADECIMIENTOS

Esta tesis empezó a rondar por mi mente hace unos dos años. Los primeros acercamientos eran aún endebles, pero seguros de lograr hallar algo. Anduve entre las acuarelas José María Eguren, los *collages* de César Moro y, con sumo interés, los *Nudos* de Jorge Eielson. A todos ellos los conocía, en principio, solo en sus poemas y, por vez primera, verdaderamente en su obra plástica. No era otro rostro distante de la escritura. Era palpable que sus propuestas se integrasen en palabra e imagen, es decir, en experiencia. Hacia finales de la primera parte del curso *Seminario de tesis* pude concretar el tema de mi proyecto: Elegí quedarme con Eielson y, sin abandonar a los otros mencionados, de modo indirecto, me propuse comprender de dónde provenía su reconocido despliegue artístico e integral. Ello suponía, entonces, una exploración y un primer paso para indagar en una mayor cantidad de creadores peruanos de la primera mitad del siglo XX.

Durante todo este tránsito, hallé lecturas tanto interesantes como complejas, datos que merecieron una atención aguda y meses de elucubración para articular mi lectura. Además, Jorge Eielson es un artista cuya comprensión demanda más que un interés. Uno se halla desbordado mientras va inscribiéndose entre sus pensamientos, procedimientos, versos e imágenes. Este recorrido no se hubiese concretado sin el paciente y atento aporte de mi asesor, el Dr. Fernando Villegas Torres, quien con amabilidad y ahínco estimulaba rutas útiles, y aseguraba el retorno frente a posibles desvíos ante el amplio horizonte de ideas. Gracias a él, participé en el Congreso Internacional en homenaje a nuestro artista realizado en la Casa de la Literatura Peruana en noviembre de 2014. *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson* fue una oportunidad y un reto, pues compartí la mesa de disertación con uno de los especialistas más mentados en la obra de Eielson, el Dr. Luis Rebaza Soraluz. La posibilidad de encontrarme con sus ideas, más

allá de la revisión de su producción bibliográfica, y su presto y exacto comentario enrumbaron mi proyecto hacia mejores lindes. Ello también comprometió la necesidad de acrecentar mis percepciones sobre el tema y acrecentar mi capacidad de articular una propuesta concreta. Por último, no debo dejar de mencionar la amable asistencia de mis profesoras la Dra. Cécile Michaud y la Mg. Patricia Ciriani, quienes ayudaron a perfilar en sus inicios este proyecto académico.

Pero el apoyo en este recorrido no fue solo académico. Agradezco el constante estímulo de mi incansable e infinita compañera Nuria Cano, la cual fue testigo tanto de los logros como de las extenuaciones que la composición de esta tesis entrañó. A su vez, la fiel presencia de mis padres, quienes confiaron en mi objetivo, el reconocimiento y despliegue de modelos de sensibilidad en nuestro entorno, nuestra morada, el Perú, fue sostenimiento inhallable en otros páramos. Asimismo, mi gratitud se dispersa hacia el 26: Paul Verde, quien me dio acceso a una ya escasa bibliografía y cuyos accesos a literaturas no conservadoras siempre mantuvo mis ideas a flote; Jimy Infante, cuya enseñanza acerca de las artes del oído desarrolló mis percepciones; y David Calderón, por la generosa estancia y acumulación de afectos que recruce la suma de las intenciones reales para nuestro medio.

ÍNDICE

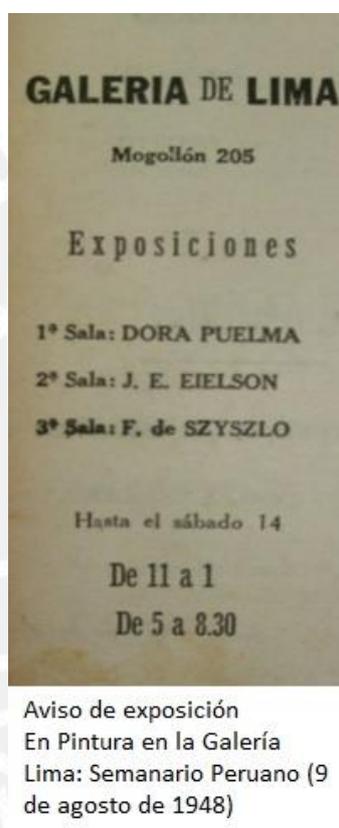
| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 7 |
| 1. LA OTRA MARGEN: LA INVECTIVA CONTRA EL INDIGENISMO | 19 |
| 1.1. La retórica anti-indigenista..... | 28 |
| 1.2. La cultura peruana desde el indigenismo pictórico..... | 34 |
| 2. FUNDAMENTOS DE UN NUEVO ARTE EN EL PERÚ: EL CASO DE J. E. EIELSON | 43 |
| 2.1. Bases para una práctica artística..... | 44 |
| 2.2. Inclusión de los modelos artísticos europeos..... | 48 |
| 3. LA NUEVA CONCEPCIÓN DE UN ARTE PERUANO | 60 |
| 3.1. Encuentro entre poesía y artes plásticas..... | 61 |
| 3.2. Tradición y cultura: El magisterio de E. A. Westphalen..... | 68 |
| 3.3. La presencia del primitivismo..... | 78 |
| 3.4. Latinoamérica y un nuevo paradigma estético..... | 105 |
| 4. CONCLUSIONES | 116 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA | 121 |

INTRODUCCIÓN

¿Cómo comprender a un tipo producción artística que se denomina “peruana”? ¿Cómo diferenciar las enunciaciones varias que se conciben a sí mismas como parte de una cultura “peruana”? ¿De qué modo el arte se torna un medio expresivo capaz de expandir un sentido de peruanidad, es decir, de identidad? Interrogantes como estas surgen alrededor de la obra visual del artista peruano Jorge Eduardo Eielson (1924 - 2006), quien la despliega alrededor de tales cuestionamientos y configura una de las producciones plásticas más originales y reconocidas de nuestro campo artístico. Existe un buen número de estudios que se encargan de sus más mentadas creaciones visuales tales como la series continuas *Paisaje infinito de la Costa del Perú* (ca. 1958), los *Quipus* (ca. 1963), los conocidos *Nudos* (ca. 1969), y demás instalaciones y performances. Tales aproximaciones resultan valiosas para la comprensión de tan compleja y enriquecedora obra. Sin embargo, no existe aún un análisis de las piezas artísticas producidas hacia finales de la década del cuarenta del siglo pasado, salvo ciertas menciones que no llegan a profundizar en autores como Luis Rebaza Soraluz (2000, p. 215), Emilio Tarazona (2004, p. 31), Alfonso Castrillón (2004, p. 31), Martha Canfield (2002, p. 18), entre otros. Nos referimos, entonces, a la primera producción plástica de este singular creador, la cual establece una serie de denominadores comunes que serán expresados a lo largo de su trayectoria tales como la apelación a las culturas antiguas del Perú desde formatos pertenecientes al arte del siglo XX, la progresiva exposición espacial de su obra plástica, la experimentación por una pintura libre de academicismos, entre otros aspectos.

Dichas piezas estuvieron presentes en la exhibición organizada en 1948. Durante la tarde del ocho de agosto de este año, se inaugura la muestra conjunta de dos nóveles artistas en la Galería de Lima. No se trató de una exposición “colectiva” en tanto compartieron un mismo tema como directriz de las obras. El motivo de distribuirlas en el espacio de una

misma galería, cada cual sosteniendo sus particulares propiedades, fue que eran parte de un nuevo paradigma en la plástica peruana y aquellas nuevas obras eran la evidencia. Sus nombres son Fernando de Szyszlo y Jorge Eduardo Eielson. El primero inauguraba su primera exposición en su reciente historial artístico; en cambio, en la sala contigua, el segundo iniciaba su carrera plástica, la cual se extenderá exitosamente en diversas ciudades europeas e implicará prácticas de escritura como la poesía, la novela, el teatro y el ensayo. Ese mismo año viaja a Francia y no retorna a Lima hasta 1966.



Gracias a reseñas hechas por diarios locales, se sabe que exhibió “dibujos” y “objetos¹”. Entre los primeros, *El Comercio*, en una nota publicada dos días después de la inauguración (T. F. E., 1948, p. 8), menciona las imágenes *La bella senegalesa*, *Señora*

¹ Se utiliza esta denominación debido a que el formato presentado por Eielson en esta exposición no se adecuaba a la “escultura” dada las licencias plásticas que el joven artista se toma para la producción de estas obras plásticas.

del otoño, Naturaleza muerta, Viñeta clásica y Mujer. Estos se ejecutaron sobre papel utilizando tinta china y pastel. En cuanto a los segundos, se tiene el registro de *La niña de los cabellos de lino, La puerta de la noche, Poema, Maniquí* y un *Nacimiento*, todas creadas, aproximadamente, entre 1947 y 1948; además, en el tercer número de la revista *Mar del Sur* (enero-febrero de 1949), se hace mención de “aquel pescado centelleante”, que, como bien suponemos a partir de una entrevista dada por el artista en 1988, se trata de un “pescado bajo una campana de vidrio ahogado en un mar de perlas, todas falsas evidentemente” (Urco y Cisneros, 1988 [2010], p. 307). El material predominante es la madera. Ambos formatos se presentan en tamaños pequeños. Además, en el *Semanario Peruano*, se menciona que (...) “Eielson es el que más ha vendido y su ganancia sirvióle para emprender viaje a Francia donde goza actualmente de una beca” (1948, p. 29). Entre 1945 y 1948, Eielson compuso, además del poemario *Reinos* (1945), que lo hizo acreedor del Premio Nacional de Poesía de dicho año, otras creaciones literarias antes de su partida a París, es decir, en la época que nosotros analizamos: en poesía, *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), *Canción y muerte de Rolando* (1943), *Antígona* (1945), *Ájax en el infierno* (1945), *El circo* (1946), *Bacanal* (1946) y *Doble diamante* (1947); en relato, *Diario de la errancia* (1946) y *Marta y María* (1947); en teatro, *Maquillage*, escrita en 1947 y estrenada en 1950.

El análisis de las obras antes señaladas pretende “sacar a la luz” el principio que estima la obra de arte como una necesidad de reflejo identitario en la cultura peruana del siglo XX, afirmación resultante de evidenciar la concepción de un arte peruano y universal en las primeras obras plásticas de Jorge Eielson. Nos será útil la utilización de los conceptos campo artístico, postura estética, dispositivo y tradición. Partiremos de la noción de “campo artístico”, zona con sus propias leyes de dirección, que comprende (...) “el juego de expresiones que en él se produce... los intereses y... los envites materiales o

simbólicos que en él se engendran” (Bourdieu, p. 7). Jorge Eielson y su conciencia artística se sitúan en un “punto” dentro de este ámbito donde se desenvuelve el arte peruano, es decir, se concibe una posición al interior del campo artístico perteneciente a la cultura peruana, precisamente en la década del cuarenta. Esta es la misma que, desde inicios del siglo XX, se ve impelida a configurarse una identidad ante los procesos modernizadores que la afectan (Rebaza, 2015b, p. 1). En otros términos, el desenvolvimiento histórico en el que se ve inmersa nuestra cultura nos lleva a la necesidad de reconocernos en el presente, de perfilar nuestra identidad, lo cual supone, al mismo tiempo, una postura ante el pasado, ante los modos de comprensión asentados, lo que se conoce como “tradición”. Este retorno a la tradición, gesto de toda identidad cultural, es también una reconsideración, una apuesta por la apertura y configuración de expresiones nuevas. Pero este periodo de producción artística, como dijimos, muestra una falta de atención crítica que lo inserte en el cúmulo anudado de obras que compone su carrera. Desde esta época, Eielson traza una actividad plástica que yuxtapone e integra procedimientos y concepciones del arte occidental, y del Perú antiguo.

De este modo, el entrecruzamiento de concepciones temporales de la cultura peruana, para delinear su identidad desde códigos expresivos como las artes plásticas, la poesía, el teatro, la novela, el ensayo, etc., supone una articulación que intenta un montaje interpretativo del desenvolvimiento histórico de nuestro país. Pero tal postulación responde a un despliegue del arte moderno, pues, en un campo artístico, existe más de una posición acerca de lo que la práctica artística demarca (en Occidente, por ejemplo, notamos la articulación de conceptos como “academias” y “vanguardias” cuando a arte se refiere). Semejante tensión será reconocible en la polémica contra el Indigenismo, que, si bien surge en la década del treinta, toma otras lindes y renovados argumentos en la siguiente, lapso en el que se sitúa Eielson y las obras aquí estudiadas. Ello demuestra que

no existe un solo modo de articular la lectura del Perú desde el arte, porque no toda postura toma en cuenta los mismos códigos expresivos ni sugiere el mismo nivel de sistematicidad frente a otras. Sin embargo, ello no debe reducirse al desmedro de tal o cual propuesta, sino al reconocimiento de la conformación y alcance de éstas.

Las necesidades que nos plantea esta aproximación nos llevan a comprender la obra de arte como “un signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma” (Bordieu, 2005, p. 14). Tal consideración permitirá reconocer los aspectos formales y de sentido como también (...) “Las condiciones sociales de [su] producción y recepción [para reconstruir] el espacio donde [el artista] se encuentra englobado y comprendido como un punto... del espacio artístico” (2005, p. 14). A partir de esto, la disposición necesaria que debe asumir el historiador del arte para intentar captar la sensibilidad artística en un tiempo cultural dado debe apoyarse en una estrategia de lectura a la que se suma la necesidad de comprender cómo se conforma una postura artística. Es decir, no le basta plantear los parámetros bajo los que se enmarca, en un ámbito cultural, una obra de arte y cómo es signo de posición. Además, es necesario saber bajo qué principios se articula una tesis sobre la práctica artística. Dado ello deslindaremos un término continuamente utilizado, *estética*. Este suele usarse en tanto definición de formas plásticas, es decir, como si este concepto contuviese una categorización para deslindar el código formal de una pieza artística. Pero, en este trabajo, “*estética*” será un término adyacente a “*postura*”. Nos referimos una *postura estética*, comprendida como un (...) “un modo de experiencia en que las llamadas formas del arte se producen, circulan y son recibidas... un régimen de identificación del arte” (Rancière, 2012, p. 1 - 2). La práctica artística, entonces, asume una posición en deslinde de otras que se hallan al interior del mismo campo artístico. Pero, si aceptamos que las propuestas artísticas provocan transformaciones de la “percepción sensible”, ¿qué rol juega la sensibilidad en esta

experiencia del arte? La respuesta nos halla ante la capacidad de las posturas estéticas para ordenar la percepción sensible, lo que Rancière nombra el “reparto de lo sensible”. Dentro de nuestro marco de estudio, dado que el arte produce “formas de percepción”, sería dable reconocer cómo las producciones artísticas variadas generan “reconstrucciones temporales de sucesos y de situaciones” (Rancière, 2012, p. 3) en pos de la definición de la identidad nacional hacia el final de la primera mitad del siglo XX en el Perú.

Con tal estimación metodológica, proponemos develar la trama cultural y estética articulada por Jorge Eielson, la cual sostiene la creación y presencia de sus primeros trabajos visuales en tanto expresión de lo que él mismo concibió y que, en este trabajo, evidenciamos como arte peruano. Pero comprender a una obra de arte capaz de hacer inteligible un montaje histórico a través de una yuxtaposición de tiempos, que, a su vez, se sostiene en un entramado formal que entrecruza modelos visuales y todo ello como signo plástico de una postura estética inserta en un campo artístico con su particular tensión requiere de una consideración ágil para desplazarnos entre sus sentidos durante su análisis. No podemos solo afirmar que esta obra es “dinámica”, sino debemos definir su dinamismo para sostener la articulación que pretendemos. Por ello, entender a la obra de arte como “dispositivo”, término originado por Michel Foucault y desarrollado por Giorgio Agamben, nos permite tratarla como elemento cultural portador de tensiones, rasgo que el historiador del arte Georges Didi-Huberman reconoce como “memoria” (2011, p. 4). Tratamos, entonces, de captar el “rumor del origen” de estas piezas artísticas al acercarnos a ellas. El delinear esta cifrada voz dirigida a nosotros a través del tiempo requiere reconocerlas como un “conjunto heterogéneo”, una “red que se establece entre...” las tensiones discursivas y no discursivas (Agamben, 2006, p. 1). Así, la obra de arte adquiere la “función estratégica concreta”, es decir, se asume signo de una postura

estética que se enfrenta a las propuestas dominantes, en nuestro caso el Indigenismo pictórico, cuyo declive surge en la década del treinta en el ámbito artístico peruano. Esto permite concebir al campo del arte peruano en uno de sus conflictos nucleares en el siglo XX, paradigma que irá desarrollándose con el transcurrir de los años y que se torna falto de rigurosidad solo desde una lectura formal. Esto muestra que la obra de arte se encuentra dentro de una “relación de poder” (Agamben, 2006, p. 2), lo cual nos faculta referirnos a estas imágenes a partir de las funciones estratégicas de las que participa.

Para lograr lo indicado, la primera sección de este ensayo estará dedicada a la profundización de la postura estética asumida por Eielson mediante la comprensión de su contraposición dentro del ámbito artístico local, el Indigenismo pictórico. Se esclarecerán los principios de discusión puestos en juego en una polémica que venía ejerciéndose desde la década del treinta y que, en los cuarenta, periodo en el que se inscribe las obras que analizamos, se concentra en una crítica ejercida a partir del uso de propiedades formales relativos a la pintura, principalmente. La revisión de los argumentos y contraargumentos puestos en juego al interior de esta controversia delinearán el último sentido de la estética en la participa el joven creador Jorge Eielson. Sin embargo, la práctica artística, aquí, más allá de sus propiedades formales y estéticas que lo definen para su postulación, se articula con la construcción de la identidad cultural, es decir, se define su condición de dispositivo. Para ello, estudiaremos, según nuestras necesidades, la propuesta de José Sabogal y su grupo estableciendo en qué consiste la propuesta estética indigenista alrededor de la cultura peruana y su representación. De esta manera, podrá responderse la interrogante ¿es posible elaborar un arte peruano fuera de los nacionalismos erigidos por la postura predominante de la escuela pictórica sabogalina?

La segunda sección se encargará de delinear los fundamentos de la práctica artística según la postura estética de Jorge Eielson. Se comprenderá cuál es la función del arte para este

tipo de creador que se halla en elaboración. Esto dará paso al develamiento de los principios puestos en juego en la postulación de tal posición estética dentro del campo artístico peruano de la época. Para lograrlo, requerimos ahondar en los escritos periodísticos y ensayos producidos por Eielson entre 1946 y 1948, por lo que se captarán las definiciones principales en los artículos aparecidos en el diario *La Nación*. Entre ellos, se encuentran “Desorganización de lo bello” (1946), “Literatura atómica” (1946) y “Pintura contemporánea” (1947). Estos textos brindan claros datos para perfilar la noción de práctica artística y todo lo que ello compromete en el joven Eielson. Pero, una vez delimitado, podremos implicar las influencias plásticas de nuestro artista, es decir, se establecerán las bases del código artístico a través de los modelos plásticos occidentales acogidos en su temprana obra y los artistas que desplegaban tal paradigma. Hallaremos irrecusables ecos desde la pintura poscubista de Picasso, los rostros femeninos de Matisse o la estelar planitud compositiva de Joan Miró: todos modelos del arte moderno europeo. Este “situarse” en el campo artístico del momento dejará en claro el primer sentido del arte que Jorge Eielson configuraba a partir de la postura estética que asumía y definía. Pero, una vez perfilados estos principios, ¿cómo interpretaremos la “contraposición” al Indigenismo pictórico? ¿Existe en su obra inicial una postulación divergente acerca de lo peruano?

De este modo, la tercera y última parte de este proyecto se concentrará en hallar las implicancias aperturadas por la aceptada presencia de los paradigmas visuales de vanguardia (a través de un entramado de procedimientos, medios, técnicas, lenguajes) para configurar un arte capaz de representar la identidad cultural de nuestro país. Esta representación enfrenta la propuesta más de veinte años atrás dada por los Indigenistas, quienes aún guardaban una presencia en el campo cultural peruano a fines de la década del cuarenta. Insertan, para ello, a su práctica artística procedimientos creativos del arte

moderno (como vimos el Cubismo, pero, contando las obras restantes, el Dadaísmo y el Surrealismo), que remitían a los poseídos por el hombre antiguo del Perú, quienes dejaron textiles, cerámicas o tallas cuyas composiciones sintéticas y códigos visuales bidimensionales, al mismo tiempo, se correspondían con las modernas.

Se trata de la elaboración de una nueva lectura histórico-cultural del Perú a través del arte. Por ello, se rastreará la confección de esta propuesta desde los modelos creativos peruanos, en principio, poetas como César Vallejo, José María Eguren, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril y E. A. Westphalen interpretados por Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy en la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946). Notaremos que manifestaban que eran parte de *otra* tradición, una alternativa al Indigenismo dominante en el campo artístico. Tal actitud se reconoce por manifestar su postura desde puntos culturales estratégicos en su tensión frente al proyecto sabogalino. Pero también se hallará la primera postulación reflexiva que imbrica el trabajo poético y el plástico, que, luego, dará paso a la llamada “obra visual” de nuestro artista.

En esta tensión, otro de los participantes clave para entender la propuesta eielsoniana es el poeta, ensayista, crítico cultural, editor Emilio Adolfo Westphalen. Se justificará su importante presencia en esta polémica estético-cultural desde la revista *Las Moradas* (publicada entre 1947 y 1949) y, en textos incluidos en esta publicación, se revisarán las nociones de cultura, historia, tradición y arte que articulaba. La línea estética hallada por el joven Eielson lo llevará a producir obras plásticas que remarquen una significación cultural peruana a través de modelos visuales precolombinos en clave moderna. Hallaremos que Eielson ya proyectaba ciertos elementos y procedimientos que restituirán su acontecer en el desarrollo de su obra. Una vez delimitada la comprensión de la peruanidad inserta en estas obras, se comprobará que nuestro artista participa de las innovaciones del arte a nivel latinoamericano que también se estaban forjando. Por ello,

se oirán ecos de lo analizado en el artista peruano en las obras del uruguayo Joaquín Torres-García y el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín.

En este punto, es necesario reconocer que, frente al reto de estudio a la obra de Eielson, la labor de Luis Rebaza Soraluz ha sido nuclear al haber planteado un sistema de lectura que integra los trazos que componen la práctica artística orgánica que nuestro artista ha ido construyendo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, su aporte, en mi opinión, reside en reconocer la “contemporaneidad” de nuestro artista desde el sustrato histórico y cultural desde el cual surge, por lo que la noción de “contexto” toma la relevancia necesaria y deja de ser un apartado con rol secundario en la indagación y articulación de datos. Esto le permitió crear un marco de lectura completo que comprometía al conjunto de jóvenes artistas surgidos en la década del cuarenta en el Perú (entre los que se halla Jorge Eielson) y a sus modelos, José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, en el título *La construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000). Tal logro ha permitido entrecruzar metodologías que enriquecen la comprensión de la importante producción de Jorge Eielson en el campo del arte peruano. Por ello, contar con este aporte y, además, por fortuna, con el comentario de este autor es reconocido en el desenvolvimiento de esta tesis. En ese sentido, los puntos de apoyo tomados para nuestro acercamiento son la concepción de lo “contemporáneo” en tanto proyecto de construcción de una identidad cultural peruana alternativa y la “tradicición” desde los aportes de Westphalen en tanto concepto con necesidad de revisión para argüir una nueva posición estética frente al Indigenismo. No obstante, estos conceptos no serán aplicados irreflexivamente; antes bien, el deslinde reside, en principio, en las metodologías, pues esta investigación se inscribe en la Historia del arte, es decir, nos dedicamos a la articulación de ideas partiendo del análisis de la obra artística. Desde ahí, nos encargamos del estudio de imágenes que, hasta la fecha, no han recibido la atención

precisa para vislumbrar el sentido que poseen dentro de la producción eielsoniana. Si a ello sumamos la importancia a nivel cronológico, surge el primer periodo de la obra plástica de nuestro artista. Entonces, nos ilumina lo que Rebaza-Soraluz nombra (...) “el proceso de configuración de una identidad nacional contemporánea” (2000, p. 48).

Sin embargo, este estudio se concentra en cómo Eielson lleva a cabo un montaje histórico desde el arte plástico, por lo que las afirmaciones de Paul Ricouer acerca del tiempo y la composición narrativa refuerzan nuestra interpretación. Por ello, el concepto de “tradición” tratado por Westphalen en el mencionado “proceso de configuración” es nuclear, pero nosotros nos concentraremos en las directrices dadas por el arte moderno europeo en la propuesta plástica del primer Eielson. Para este caso, mientras Rebaza Soraluz perfila el “intercambio de prácticas culturales... perteneciendo a repertorios distintos” (2000, p. 59) en Arguedas y Westphalen, nosotros tomaremos el vínculo trazado desde la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946) a través de la lectura estética planteada por Eielson de la poesía de Vallejo, Adán y Abril². Todo lo mencionado nos remite a un deslinde entre una observación macro a nivel generacional (Rebaza, 2000, p. 194; 195; 215) y una profundización detallada de una etapa en la obra plástica de Eielson.

Las posibilidades de interpretación de la obra artística de Jorge Eielson se realizan gracias a uno de los radicales valores de su obra artística: no se desarrolló siguiendo una “línea evolutiva”, que implica una sucesión de fases donde la innovación abandona pasos antes logrados en pos de una perfección; antes bien, su despliegue se elaboró en una resonancia en continua expansión, que permitió una presencia consciente de ecos técnicos e

² El grado de importancia que toma aquí la noción de “dispositivo” en relación a la obra de arte y su imbricación cultural consecuente posee su propio dinamismo dentro de este proyecto y la cual se completa con el término “postura estética”.

iconográficos adyacentes y superpuestos que retornaban en diversos momentos. El trabajo ejecutado por Eielson es análogo al de un viajero que explora nuevas rutas, y traza complejos y auténticos mapas, pero cuyos experimentales senderos recorre sobre sus propias huellas. A doce años de su muerte, podemos observar una obra integral semejante a un nudo que se desenvuelve sobre y en sí mismo, y que expande sus posibilidades de significación.



1. LA OTRA MARGEN: LA INVECTIVA CONTRA EL INDIGENISMO

¿Cómo hemos de hallar los parámetros básicos de la postura estética de Eielson a fines de la década del cuarenta, los cuales incluyen los fundamentos necesarios al quehacer artístico y su vínculo con el contexto en el que aparecen, así como las apropiaciones visuales de artistas europeos asumidos como modelos, para crear una propuesta artística que plantea una lectura cultural del Perú? El planteamiento y definición mismos de la práctica artística dentro del “arte peruano” del siglo XX en la propuesta de este artista, durante su juventud, se expresa en sentido polémico, tensional. Si se fundamenta, por un lado, la necesidad de los surgentes artistas jóvenes ¿con qué tipo de práctica artística, por otro lado, se polemiza? Por ello, es legítimo apelar a la siguiente interrogante ¿hacia dónde se dirige la urgencia planteada por Jorge Eielson en su juventud acerca de lo que el arte peruano debe asumir?

El ánimo antes recalado en la postura estética del joven artista puede hallarse en el artículo “Pintura contemporánea” (1947), escrito por motivo de la exposición de pintura que formó parte de las actividades organizadas alrededor del Congreso Panamericano de Arquitectura (Lima, octubre de 1947). Aquí Eielson se dedica a reseñar los trabajos de los artistas que, en su opinión, presentan un lenguaje pictórico sólido o en pos de lograrlo, y que se acercan, en distintos grados rescatables, a la vía que el arte peruano a mediados del siglo pasado debía seguir: “La variedad del conjunto y las dificultades para organizar una apreciación justa de las obras expuestas obligan a distribuir, con elasticidad, ciertas obras dentro de determinados lineamientos o corrientes estéticas consagradas” (1947f).

Algunos de los mencionados son Juan Manuel de la Colina, Sérvulo Gutierrez, Ricardo Grau, Ricardo Sánchez, entre otros. Sin embargo, nuestro artista deja a un lado a pintores presentes en la muestra a los que estima como una “minoría que se aferra todavía a un

indigenismo anacrónico o a ese desventurado pintorequismo publicitario que fuera el plato fuerte de nuestra pintura hace algunos años” (1947f). En términos del mismo escrito, entonces, el indigenismo pictórico ni siquiera puede contarse como una “estética consagrada”: cualquier clase de reconocimiento es velado de antemano, pues los valores plásticos de estas representaciones no se estiman como una contraposición eficaz a lo que Eielson estima la vía óptima del arte³. ¿Por qué? ¿Cómo se interpretaba la presencia de los pintores indigenistas en estos años?

Hacia 1947, pese a que Sabogal había renunciado a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) cuatro años antes, se hallaba como el encargado del Instituto del Arte Peruano (IAP) desde 1931, cuya tarea se dividía en

(...) 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 especulativo y de difusión popular. (Villegas, 2006, p. 21)

Pero este pintor no se hallaba en un trabajo solitario, ya que eran parte de este órgano cultural del Estado el conjunto de artistas indigenistas, sus discípulos de la ENBA, siendo Camilo Blas el primero en ingresar en este proyecto oficial. Además, para evidenciar su relevancia en el medio cultural peruano, el IAP había sido insertado a la administración

³ El término indigenismo resulta (...) “complejo al poder referirse, de forma simultánea, a un movimiento cultural y político surgido en los años veinte, a un grupo cohesionado de artistas o a una vindicación más general y difusa de lo indio. En la plástica, la expresión suele designar al grupo de artistas liderado por José Sabogal, que incluyó entre sus seguidores más cercanos a Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Julia Codesido... Pero esta definición, que se consolida en el proceso de la polémica del Indigenismo surgida en los años treinta, circunscribe la acción del grupo de artistas vinculados a Sabogal al reducido ámbito de la plástica, y lo desplaza del contexto mayor de la historia social y política de su tiempo” (Majluf y Wuffarden ed., 2013, p. 4.). Si bien la definición antes mencionada permite una contextualización, no resulta suficiente para subrayar la complejidad de la escuela pictórica indigenista. Justamente, Fernando Villegas realiza un exhaustivo análisis del entrecruzamiento de la propuesta del conjunto sabogalino entre la presencia de un arte moderno de línea vanguardista y las concepciones ideológicas acerca del Perú que se planteaban desde intelectuales como José Carlos Mariátegui (2015, p. 156 - 158).

del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) durante 1946. Otros artistas que asisten al Estado a través de este instituto son Julia Codesido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent. Estos, para ejemplificar el favorecimiento oficial hacia este conjunto, fueron delegados como jurados de los principales premios de arte en el país: el Baltasar Gavilán para mejor escultura y el Ignacio Merino para mejor pintura. Para el último, por ejemplo, fueron convocados como jurados Camilo Blas en 1949, Enrique Camino Brent en 1950 y 1952, y Julia Codesido en 1951 y 1953. Como afirma sintéticamente Fernando Villegas en su estudio acerca de la presencia de Sabogal en el IAP

No se puede considerar el periodo de 1930 a 1956 como una época de decadencia de la obra de José Sabogal y sus discípulos. La oficialización del indigenismo pictórico en el ENBA a la muerte de Hernández (1932) permitió el ascenso de José Sabogal a la Dirección de la Escuela de Bellas Artes. La fundación del Instituto de Arte Peruano (1931) es la consecuencia lógica del triunfo de la hegemonía indigenista, que se prolonga por una década más al oncenio de Leguía... La salida de Sabogal de la dirección del ENBA (1942) y el respaldo al Instituto de Arte Peruano al incorporar sueldos y nuevos integrantes (1946) son muestras de un efectivo apoyo estatal a la obra de Sabogal y sus discípulos. (2006, p. 33)

Pese a tal presencia en el campo cultural de aquella época, la delineación de este grupo de artistas percibida en las opiniones de Jorge Eielson (1947f) no se despliega en sendos comentarios y ello no debe ser tomado como mero desinterés; por el contrario, son una evidencia cuya renuencia se figura como parte de una crítica que va sistematizándose desde la década del treinta y de la cual también Eielson es partícipe. Alfonso Castrillón nos recuerda que hacia dicha década (...) “comenzaron a establecerse las distancias con el indigenismo y las críticas se agudizaron” (2001, p. 15). Tales reacciones contrarias son propiciadas por el sobre protagonismo conferido a Sabogal en nuestro medio artístico,

por lo que el acceso de otra clase de propuestas artísticas resulta casi inexistente por la ausencia de canales de difusión o visualización de estas alternativas. Esto pudo interpretarse por el favoritismo inicial del apoyo estatal dentro del régimen de Augusto Leguía hacia el grupo sabogalino, pero, luego, dificultosa manutención en el IAP entre los posteriores gobiernos. Asimismo, se cuenta con la sostenida diatriba que señala la cerrazón a nivel formal en la práctica pictórica indigenista (Majluf y Wuffarden, 2013, p. 95-96). Los argumentos desplegados desde los años treinta son evidencia de una tensión dentro del campo artístico peruano. Participan de esta contrariedad tanto artistas como críticos, entre los que resaltan nombres como Francisco Gonzáles Gamarra (1890-1972), reconocido artista cusqueño, quien, en su *Teoría del arte peruano en decálogo*, afirma que “Resulta difícil dar cuerpo a una teoría del arte peruano con ideas tan fuera de la lógica y la realidad, que obligarían al arte peruano a mantenerse encerrado dentro de sus fronteras y sin ninguna vocación universalista” (1937); Manuel Domingo Pantigoso (1901-1991), pintor proveniente del sur peruano y que formó parte del llamado Ultraorbicismo, línea estética planteada en Puno⁴; o César Moro, artista que retorna al Perú en 1935 con una propuesta de reforma de modelo Surrealista aprehendida en su periplo parisino y que, mediante una exposición organizada en mayo de 1935 en la Academia Alcedo y su texto *A propósito de la pintura en el Perú* (aparecido en la revista *El uso de la palabra* en diciembre en 1939), sitúa contrariamente a las imágenes indigenistas⁵. Sin embargo, el reclamo ante el acaparamiento y la retórica visual indigenista se concentró en el pintor Ricardo Grau, quien fue asumido como la figura central de contraposición a José Sabogal. Esto pudo evidenciarse en la llamada exposición

⁴ Sobre ello afirma Fernando Villegas, “El Ultraorbicismo era una propuesta andina de vanguardia que asimilaba el Ultraísmo español y que constituía una contestación al mal denominado *indigenismo* que el grupo encabezado por Sabogal desarrollaba en la capital limeña”. (Villegas, 2013, p. 207)

⁵ “Hay quien pretende ayudar la gran miseria que el indio sufre en el Perú, su ostracismo total, llevándolo con verdadera saña al lienzo infamante o al cacharillo destinado al turismo...” (Moro, 1939).

de 1937, conformada por un numeroso grupo de artistas cuyo apelativo, los Independientes, proviene de tener (...) “el denominador común de no pertenecer a la corriente indigenista oficializada” (Ugarte Eléspuru, 1970, p. 35)⁶. Esta es la misma línea discursiva en la que se sitúa, hacia inicios de la década de los cincuenta, la afrenta dada por Fernando de Szyszlo en 1951 ante la pintura indigenista: “No hay pintores en el Perú. Más aún aparte del mexicano Tamayo, no creo que en América Latina haya un solo pintor” (1951). Para comprender la aproximación del joven Eielson en esta polémica, nos concentraremos en los indicios estrechamente vinculados a su postura estética aquí perfilada como respuesta a esta tensión.

Iniciemos con la referencia de febrero de 1947, dentro de la serie dedicada a algunos pintores nacionales titulada *La pintura contemporánea del Perú*, publicada mediante artículos, entre enero y marzo del mismo año, en el diario *La Nación*. Se establecerá, de este modo, cuáles son las bases del código artístico del arte peruano defendido por el joven Eielson a través de los modelos plásticos occidentales acogidos en su temprana obra y los artistas que desplegaban tal paradigma. Debe aunarse a esta referencia que, así, Eielson elabora una réplica a la lectura del código pictórico “contemporáneo” dado por Juan Ríos estableciendo por su propia cuenta una “antología” de los pintores que marcan la vía y presencia de un “arte contemporáneo del Perú”. Justamente, Luis Rebaza Soralez indica que nuestro artista (...) “lleva a cabo una selección más ajustada... [pues] El que Eielson publique su propia selección de pintores... muestra un franco y frontal desacuerdo con lo que Ríos entiende por contemporáneo” (2010, p. XXX). La compensación interpretativa urgida en Eielson se muestra como una estrategia que intenta

⁶ Para profundizar en este rastreo, se recomienda revisar Majluf y Wuffarden ed. (2013). “La polémica del indigenismo”. En *Sabogal* (pp. 94-101). Lima: MALI.

determinar el lineamiento de un canon adecuado a su postura estética, un desarrollo artístico en el cual él se inserta.

A diferencia del comentario a pintores como Sérvulo Gutierrez, Ricardo Sánchez o Carlos Quizpez Asín⁷, artistas tratados en esta antología y cuyas imágenes pictóricas asumen modelos del arte moderno europeo como el Expresionismo, el Cubismo sintético y el Ultraísmo respectivamente, cuando Eielson acomete la valoración de la obra de Ricardo Grau, asevera dos aspectos consecuentes, vinculados polémicamente, donde su pintura evidencia una “nítida inclinación hacia los valores de la pintura universal [que] hicieron posible que contrarrestara con sus primeros trabajos los extravíos pictóricos y la absurda imitación que significa el indigenismo para la pintura del país” (1947b). Por un lado, la importancia de Grau se revela en el despliegue de un código pictórico que “lleva en sí la continuidad indiscutible del espíritu occidental”, donde su obra asume las influencias europeas aprendidas en sus periplos antes de establecerse en Lima en 1937. Para el joven autor, esta obra parece contar con los principios de una postura estética que trata de delimitar al explicitar su concentración en (...) “las armonías tonales, en la circunstancia necesaria de la forma, bellamente transfigurada después de un largo trabajo de conocimiento interno, de tanteo estructural y conformación plástica progresiva. Sus resultados serán duraderos por ello” (1947b). Además, según Castrillón, tal estimación posee un sustrato biográfico, ya que “Eielson frecuenta un corto periodo de tiempo la Escuela de Bellas Artes, aconsejado por Grau, pero al poco tiempo el mismo pintor lo disuade” (2002, p. 9). Entonces, la percepción expresada por el joven artista no es gratuita,

⁷ “Después que Sabogal abandona los claustros de San Ildefonso en 1943 y gracias a las enseñanzas de Grau, que asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes en 1945, la plástica se abre a los ejemplos europeos pero sin abandonar la figuración. El mismo Grau pinta todavía retratos, bodegones y paisajes, Quizpez Asín, Macedonio de la Torre, Sérvulo Gutierrez, Ugarte Eléspuru y Sabino Springett permanecen fieles a la figuración. En los años que siguen emerge una generación con un programa diverso al de sus mayores que va a instaurar una nueva manera de ver el mundo del arte” (Castrillón, 2002, p. 15).

menos aún en su contraposición al Indigenismo. Desde la década de los treinta, la polémica pictórica local había asumido una crítica, tanto desde voces de críticos como de artistas, mediante publicaciones en la prensa escrita y revistas postulantes de nuevos principios artísticos (p. e. *El uso de la palabra* (1939) a cargo de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen), trasladando apelaciones peyorativas hacia su técnica pictórica, de modo cada vez más acentuado contra la escuela de Sabogal. En los años cuarenta, esta confrontación discursiva, a la que el joven Eielson se asocia, persiste y se inscribe en la crítica centrada en la práctica pictórica explícitamente asociada al “nuevo modernismo cosmopolita”, que implicaba la visibilidad de códigos plásticos europeos en nuestro medio como una contra respuesta a las imágenes indigenistas. Esta línea estética desde la cual enuncia Jorge Eielson, que se estatuye frente a los artistas alrededor de José Sabogal, proviene de la cada vez mayor presencia del arte moderno europeo desde la segunda década del siglo XX. Se desplegó gracias a los pintores jóvenes que, en la mayoría de casos, laboraba en la prensa gráfica y cuyas ilustraciones se estiman la preponderante preferencia por un arte modernista y no vanguardista. Las influencias europeas se plantean entre el Simbolismo y el Modernismo, pues, más allá de la falta espacios que facilitasen la práctica, reconocimiento y evolución de estas propuestas, el público limeño de inicios de siglo XX solo validaba la pintura al óleo cuya presencia oficial encandilaba por su conservadurismo manifiesto en su adaptación al Costumbrismo (Villegas, 2015, p. 154). Por el contrario, estos jóvenes pintores apelaban a una renovación en la práctica artística peruana y lo recusaban mediante el uso de materiales como la acuarela, el pastel o el dibujo a lápiz que, con claridad, se deslindaban del reconocimiento reinante. No es de extrañar reconocer en el joven Eielson el uso del pastel a través de un dibujo libre en su representación. En dicha libertad creativa, es posible asumir y defender nuevos modelos plásticos.

Retomando el caso de Ricardo Grau, si bien la pintura de este artista llegado de Francia se encontraba dentro de los moldes modernistas, “en ese momento [era] ya academicista y por lo tanto conservadora [sin embargo, concebía] buen manejo técnico, privilegiando, por encima del tema, los valores plásticos” (2001, p. 25). A partir de la valoración de estos aspectos, desde 1937, el debate indigenista se centra en argumentos propiamente estéticos, puesto que la retórica contrapuesta a esta pintura evidencia (...) “tópicos de un indigenismo cerrado sobre sí mismo, estrechamente limitado a los asuntos andinos y enfocado en el tema antes que las formas pictóricas, se inicia verdaderamente” (Majluf y Wuffarden, 2013, p.96). Sin embargo, nuestra perspectiva reconoce que otras aproximaciones representativas del indio acontecían en pintores como Carlos Quizpez Asín y Manuel Domingo Pantigoso. Los deslindes van marcando una distancia desde el grado de incursión en las vanguardias artísticas provenientes de Europa. El primero prescinde del aspecto temático en su pintura y brinda relevancia al (...) “plano formal donde la preocupación por el objeto en el espacio fue esencial para construir sus obras, con influencias del Ultraísmo” (Villegas, 2015, p. 181). El segundo fue parte del Ultraorbicismo, (...) “propuesta andina de vanguardia que asimilaba el Ultraísmo español y que constituía una contestación al mal denominado Indigenismo que el grupo encabezado por Sabogal desarrollaba en la capital limeña” (Villegas, 2015, p. 192).

¿En qué consiste, entonces, esta crítica? Notamos, entonces que se construyó una retórica por parte de artistas contra la pintura indigenista. Ello también se elaboró desde el terreno de la crítica. El indigenismo sabogalino, de este modo, era tildado de defecto plástico frente a las enriquecedoras posibilidades presentes en prácticas artísticas cercanas a la vertiente moderna europea, entiéndase los movimientos de vanguardia resaltantes y no únicamente el abandono de la figuración. Así, el código pictórico indigenista se tilda de retrasado frente a lo que en Europa se pintaba; sin embargo, detrás de este argumento,

entendamos también que lo que se torna reprochable para otras opciones pictóricas es la “oficialización” y reconocimiento tanto estatal como público del indigenismo dirigido por Sabogal, ya que otras propuestas que trataban con semejante protagonismo el dilema de la lectura cultural del indio son marginalmente estimadas al excluirse

(...) “de ese núcleo usualmente a figuras como Mario Urteaga, pintor cajamarquino que fuese promovido por el grupo de Sabogal, pero también artistas como Alejandro González Trujillo (Apu-Rímak), Elena Izcue o Jorge Vinatea Reinoso, quienes se dedicaron a la temática indigenista desde posiciones independientes” (Majluf y Wuffarden, 2013, p.).

Nuestra lectura reconoce que lo que se conoce como Indigenismo resulta una construcción retórica poliédrica, de varios lados, es decir, la acumulación interpretativa que la crítica y las aproximaciones académicas nos definen como ello. Se suma a esto la necesidad insatisfecha de un sólido manejo discursivo para definir efectivamente la consistencia de la propuesta estética, lo cual no fue por falta de capacidad de Sabogal para entamar sus ideas; en realidad, para 1947, a diecisiete años de la desaparición de José Carlos Mariátegui, la falta de un desarrollo discursivo sistemático estimuló la ascendente presencia de sus detractores. El campo artístico peruano da cuenta del ingreso de alternativas visuales provenientes del arte moderno europeo, las cuales diversos artistas intentan impregnar en opciones plásticas que se corresponden a representaciones pertenecientes a la cultura peruana. En ese sentido, resulta falaz el etiquetamiento de los críticos dado a Sabogal como un pintor en cerrazón que rechazaba cualquier indicio de vanguardia en su obra. Ello implica olvidar sus acercamientos al Expresionismo a través de la xilografía, es decir, el grabado en madera, parte de su desempeño como autor de diversas portadas de revistas, ensayos y novelas, en su mayoría autores del Sur peruano.

En ese sentido, la vanguardia, para Sabogal, fue evidenciada no en términos formales sino en la creación de “un arte peruano a partir del legado virreinal y aborigen” (Villegas, 2015, p. 157). La propuesta de Sabogal se manifestó en enfocarse introspectivamente en los factores etnológicos y antropológicos que pudo articular para proponer una representación del mestizaje nacional, ya que sus imágenes pictóricas no se circunscribieron únicamente al indio. Tal proyecto tenía como fin (...) “completar el ciclo natural del arte peruano desde el Perú antiguo hasta el presente con el arte popular” (Villegas, 2015, p. 182). En este punto, debemos reconocer la mencionada construcción desde la crítica de la época.



1.1. La retórica anti-indigenista

Hacia la década del cuarenta, el grupo de Sabogal se ve atenazado continuamente por sus detractores. La polémica cobra una nueva insistencia contra las imágenes indigenistas: el enarbolamiento de los valores formales del arte. En junio de 1942, el crítico Raúl María Pereira publica el “Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea” en la revista *El*

arquitecto peruano. El autor elabora un estado de la cuestión de la pintura peruana de su presente, enmarcada en el siglo XX, a través de un recorrido cronológico lineal de tres etapas: el decadente romanticismo, el Indigenismo y la propuesta de los Independientes. Para erigir la defensa de la pintura desde sus aspectos formales, Pereira basa su valoración a partir de los modelos europeos de la primera mitad del siglo pasado; sin embargo, para él el dilema proviene de un campo artístico peruano que no asume una práctica paralela a la dada en Europa, es decir, su reclamo se basa en la ausencia de una eucronía con las propuestas plásticas occidentales: tal es el sentido de contemporaneidad que el crítico maneja. Esta falta de sensibilidad eucrónica es hallada por Pereira desde fines del siglo XIX y, justamente, desarrollada al extremo por los indigenistas.

Dióse, de esta manera, una pintura esencialmente temática, para la cual todo interés radicaba en el objeto representado: un indio, una balsa, una alpaca. No importaba, pues, la condición plástica, el sentido esencialmente colorista de buscar un tono aparte de la receta aprendida. Lo único que interesaba era describir el tema. Mostrar la calidad racial, somática, del Perú. Nos quedamos en el argumento, sin comprender que había que comenzar a ver muchas veces, cuando el tema desaparece.

“Tema”, “motivo” y “argumento” se tornan deficiencias en las que se concentra la pintura indigenista frente a una opción cuya esencia se basa en la “condición plástica”. Este es el singular retraso en el que, supuestamente, cae la imagen de Sabogal y su grupo. ¿A qué se refiere Pereira? Entendamos el “tema” como el contenido visualmente representado que se dispone narrativamente. Y el código plástico que articula tal “tema” es la pintura figurativa.

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto

que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado. (Deleuze, p. 5)

En este argumento, tal práctica artística delimitada a los indigenistas⁸ se torna criticable por “alejarse definitivamente de Europa y tratar de crear, presuntuosamente, una escuela nueva, aparecida casi por generación espontánea, que hacía caso omiso de los avances occidentales y que se refugiaba en el argumento” (Pereira, p. 4) En ese sentido, la crítica urgencia señalada por Raúl María Pereira se asienta en esta cerrazón ante nuevas vertientes en razón del cumplimiento de un programa nacionalista en pos de una pintura netamente peruana, “incorporando a ella un tema interesante por su exotismo, sin verificar ningún aporte verdaderamente pictórico” (Pereira, p. 4). Tal estancamiento, en opinión del autor, podría enriquecerse asumiendo otros modelos europeos, los pertenecientes al nuevo modernismo cosmopolita. ¿Es plausible para este crítico hallar una renovación en la pintura peruana? Sí lo es en tanto en la práctica artística predomine un “profundo sentido plástico”, tal como rescataba, por ejemplo, la pintura de Jorge Vinatea Reinoso “siempre plástica, colorista, pictórica.” Pero, nuevamente, la figura de Ricardo Grau se erige como el modelo idóneo de esta nueva línea al concentrar (...) “en crear su arte haciendo lo posible por fijar en el color, en la técnica, en el interés pictórico, la condición primera y esencial de su calidad artística” (Pereira, p. 7).

Al igual que el crítico mencionado, cuatro años después, en 1946, se publica *La pintura contemporánea en el Perú* a manos de Juan Ríos. Jorge Eduardo Eielson tuvo conocimiento de este ensayo, pues formó parte del mismo proyecto editorial dirigido por Raúl Porras Barnechea en la Editorial Cultura Antártica, ya que, junto a Javier Sologuren

⁸ “La nueva comprensión de lo ‘contemporáneo’ cuestionó al movimiento artístico paradigma de una plástica nacional con proyección universal: el muralismo mexicano. [Ante] El carácter narrativo y el didactismo doctrinario... antipodas del verdadero arte moderno... [se asume un] rechazo a cualquier atadura temporal o espacial”. (Kusunoki, 2011).

y Sebastián Salazar Bondy, se encargan del volumen *La poesía contemporánea del Perú*. Otra vez, el análisis de Juan Ríos traza una cronología que parte de finales del siglo XX, nombrado “Periodo post-romántico”, del cual se reconoce una prolongación, seguido del “Grupo Indigenista” y, posteriormente, de los “Pintores Independientes”. No obstante, Ríos adiciona un apartado titulado los “Indigenistas Independientes”, donde, al igual que Pereira, reconoce en esta línea a pintores como Vinatea Reinoso⁹ y Alejandro Gonzáles “Apurímac”¹⁰.

Esta desmembración de la pintura peruana de la primera mitad del siglo XX tiene como premisa la definición de la pintura “como el Arte de interpretar, por medio del color y de la línea, las diversas emociones y sensaciones... producida por la visión de la naturaleza, de las cosas y los seres. Es decir: la creación de un equivalente plástico y no de una mera copia de la realidad” (Ríos, 1946, p. 15). Además, nuevamente, a la par que Pereira, se estima como principio las palabras del Maurice Denis¹¹, quien afirma que “el cuadro es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en cierto orden.” La valoración formal de la práctica artística se refleja, dentro del campo peruano, en la obra de Ricardo Grau quien, en palabras de Ríos, ha sido “el artista encargado de abrir las ventanas, de reivindicar la significación específicamente plástica de la Pintura [la cual] nuestro Arte ignoraba, hasta su primera exposición, realizada en 1939, lo que significaba pintar bien y con la época” (1946, p. 19). De este modo, la urgente eucronía o contemporaneidad que el arte peruano requiere, según estos críticos, halla su protagonista en Grau. Esta marca clasificación inicial debería enrumbarse, según Pererira, a la

⁹ Para ahondar en el conocimiento de este pintor peruano, se sugiere revisar el título *Vinatea Reinoso: 1900 – 1931* (1997) a cargo de Luis Wuffarden.

¹⁰ Para profundizar en el conocimiento este pintor peruano, se sugiere revisar la tesis de María Sol Romero Sommer *Apu – Rimak. Alejandro Gonzáles Trujillo (Apurímac 1900 – Lima 1985)*.

¹¹ Maurice Denis (1870-1943) es uno de los principales miembros del grupo de los Nabis, del cual será el teórico. Denis participa activamente en los debates estéticos de su época. Se celebra junto a Vuillard y Bonnard como uno de los más relevantes pintores nabis, uno de los iniciadores del movimiento.

consolidación de una “Pintura nacional... a la par Universal y vernácula, con raíces profundas en nuestra tierra, pero impregnado de las inquietudes mundiales del momento” (1946, p. 17). Por supuesto, tal paradigma estético se enfrenta al grupo indigenista, que “no supera el estadio del folklore o el de la ilustración costumbrista [al confinarse] en un estrecho pintorequismo lugareño”. Es reconocible, sin lugar a dudas, la crítica epidérmica que realizan tanto J. Pereira y J. Ríos a partir de la restricción al tema en la pintura y privilegio de asumir un código plástico que se corresponde con el arte moderno europeo. Alfonso Castrillón explicita la necesidad de aproximarnos con una vista más afinada a este contexto artístico, pues comprende que los juicios dados por estos críticos “Crean una falsa dicotomía al asegurar que los pintores indigenistas privilegiaron el tema en desmedro de los valores plásticos... Sin comprender que su propuesta significaba otro tipo de pintura [porque] en los años 40, el tema y la forma eran una misma cosa” (2012, pp., 40; 42; 45). Asimismo, no puede asumirse pasivamente este argumento reductor de la capacidad plástica del Indigenismo sabogalino, ya que tampoco reconoce las exploraciones formales que este realiza a partir de la cerámica Nasca mediante la apropiación de colores tierra dentro de sus pinturas, por ejemplo.

El siguiente año, el jueves 15 de mayo de 1947, en el diario *El Comercio*, salía a la luz pública la “Expresión de principios de la Agrupación Espacio”. Este conjunto estaba conformado, principalmente, por arquitectos, pero contaba con artistas e intelectuales. El gestor del grupo era Luis Miro Quesada Garland, quien propulsó el desarrollo de estéticas arquitectónicas modernas de Le Corbusier (1887-1965) y la *Bauhaus* en nuestro medio¹². Dicho manifiesto parte de una concepción ontológica del hombre, es decir, concibe una

¹² Se recomienda la revisión del artículo de Victorio Cánovas (2013). *La Agrupación Espacio y la prensa (1947-1950)*. Ver en Bibliografía la referencia completa.

aproximación universal del ser humano sin categoría particular ni social específica alguna que se sitúa en el presente, en la contemporaneidad: (...) “la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo. Debe resumir en sí y en su obra, cualquiera que ella sea, la ansiedad, las inquietudes, los problemas y las resoluciones de su etapa”. No hay nacionalismo ni cultura singular que predomine en tal óptica. Pese a que la sustentación argumentativa de la “Agrupación Espacio” se distinga de los críticos antes analizados, guardan vínculo en tanto propuestas como la indigenista no resultan optativas hacia la mitad del siglo XX¹³.

En el Perú, debemos afirmarlo, la desorientación y la apatía toman contornos alarmantes. Los artistas que deben ser conductores y guías de generación se pierden aún en una temática folklórica (narrativa y escuetamente objetivada) o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios. (Anónimo. En *El Comercio*, 15 mayo de 1947)

No sorprende hallar, nuevamente, a Eielson participando en otro de los ámbitos estratégicos de discusión estética de la época. Figura como “adherente al manifiesto de los arquitectos” junto a Xavier Abril, Javier Sologuren, Fernando de Szyszlo, Sebastián Salazar Bondy, entre otros. Luego notaremos cuáles son las implicancias más profundas en el encuentro de estos poetas, ensayistas y artistas plásticos.

Si bien estos autores elaboran una retórica polémica e invasiva frente a la línea pictórica indigenista basados en una preponderancia de la técnica en tanto contemporáneos, es decir, del dominio de los elementos del lenguaje pictórico occidental en boga, no toman en cuenta el trasfondo “cultural” de la propuesta a la que atacan. Ello suele sintetizarse

¹³ Este grupo de arquitectos no solo se oponía a las ideas comprometidas con el Indigenismo, sino también con el estilo Neocolonial, también vinculado a una idea de mestizaje que implicó la práctica arquitectónica. Para profundizar en este tema, se recomienda la tesis de Horacio Ramos Cerna titulada *Destrucción y reinvencción de la Plaza de Armas. Estilo Neocolonial y modernización urbana en Lima (1924 - 1954)* (2014).

como “folklore”, “costumbrismo”, “pintorequismo”, términos que reducen la lectura del Perú inserta en las imágenes indigenistas, pues subrayan, en el entendimiento de los propulsores de dicho argumento, el estancamiento y cerrazón de éstas a la actualidad de la pintura occidental de la primera mitad del siglo XX. Por supuesto, esta denuncia se torna legible en una comprensión lineal del desarrollo de la pintura peruana, tal como acometen ambos críticos la periodización en la que se basan sus lecturas. En ese sentido, entender una de las tensiones más importantes del arte peruano del siglo pasado a partir de las categorías contrapuestas “universal/local” no brinda una aproximación factible a este contexto. El protagonismo del término “contemporáneo” enlazado al de “pintura” y a “Perú” evidencia una morfología que nos permitirá perfilar el campo artístico peruano y las vías estéticas que lo componen con mayor presteza. ¿Por qué vincular una noción temporal a una práctica artística y concebir las imágenes resultantes en base a una categoría de lo nacional, de lo peruano? El surgimiento de posturas alrededor de la práctica artística y las imágenes consecuentes engendró interpretaciones de la cultura peruana que enriquecieron nuestra experiencia, sensibilidad y participación en el siglo XX.

1.2. La cultura peruana desde el Indigenismo pictórico

¿Cuál es la consideración de la cultura nacional y la posición temporal que asumen los pintores indigenistas? Durante, la década del cuarenta, las consideraciones críticas tratadas líneas atrás y otras más fueron aprisionando a este grupo de pintores al punto de que su figura central, José Sabogal, se vio obligado a dejar el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes en 1942. No obstante, estos artistas seguían contando con el apoyo y reconocimiento gubernamental, y mantenían aún una presencia cultural que llegaría, cada vez en menor grado, hasta la década del cincuenta. Las duras invectivas

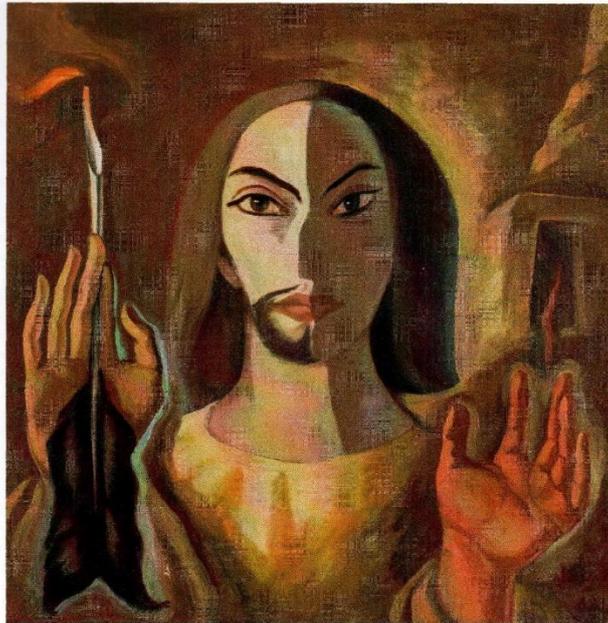
obligaron a los indigenistas a delimitar y consolidar su programa en respuesta a estas. El 21 de agosto de 1943, en el Cabane Club de Lima, se lleva a cabo un homenaje a José Sabogal como contra-movimiento que ejercía su afiliación a este pintor. Tal circunstancia es recordada por su discurso a los concurrentes en donde establece las principales líneas de la estética indigenista.

...somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. Nuestros antecedentes artísticos modernos se remontan a la época álgida del conflicto estético promovido por las dos culturas de directivas plásticas. Ni el imperio incaico, ni el imperio invasor lograron predominio en Perú. 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... logrando obras de fuerte expresión como el Torito de Pucará en alfarería, los mates burilados del alto y bajo Mantaro... (Villegas, 2006)

En este discurso-manifiesto, se mencionan los principales elementos de la estética indigenista, es decir, sus conceptos principales, lo que desean visualizar, cómo se comprende e interpreta, y la posición temporal y cultural asumida. En principio, la “identidad integral” ansiada de representación no se separa de su posición en “nuestro tiempo”, el presente del enunciado en la década del cuarenta. Entonces, la consideración de lo “contemporáneo” en este círculo de artistas no se atiene en la aplicación de nociones pictóricas formales, sino en el reconocimiento de una identidad cultural. Plantear un desenvolvimiento cultural en relación al tiempo es concebir una lectura histórica del Perú. Por ello, tal presente “moderno” se remonta directamente con el “conflicto estético

promovido por las dos culturas de directivas plásticas” surgido en el encuentro entre lo español y lo incaico. Pero, como bien señala Sabogal, lo resultante es lo merecedor de inserción a su poética plástica: el “nuevo hombre”, también conocido en el léxico indigenista como el mestizo. Tal figura cultural, que contiene tal capacidad de memoria histórica, se vislumbra en las piezas de arte popular, las cuales aún guardan presencia en el presente, en plena modernidad. Tal concepción no puede resolverse en un simple realismo o copia de la realidad. De ahí que la pintura de Sabogal asuma un giro alegórico en sus representaciones, por lo que se halla una “Pintura concebida como proceso de concreción visual de ideas... [De este modo] El lenguaje mismo de su pintura se vuelca hacia lo alegórico. Del discurso verista de los primeros años se pasa a la abierta evocación y el ensueño; el país deja de ser una realidad concreta y compleja para convertirse en una entelequia” (Majluf y Wuffarden Ed., 2013, p. 114). Ello demuestra la capacidad compositiva de este artista para expresar una idea aunque lo predominante, como se caracterizó líneas atrás, sea el tratamiento del tema.

En esta década, este pintor concibe una de sus imágenes paradigmáticas para representar la idea del mestizaje, *Garcilaso de la Vega*, inicialmente en un mural del Hotel Cusco en 1945, pero concretamente en un óleo fechado en 1949. En esta pintura, se concretiza la alianza alegórica de las dos mitades que son una sola forma nueva cultural.



José Sabogal. *Garcilaso de la Vega* (1949). Óleo sobre tela. 80 x 80 cm. Colección María Jadwiga Sabogal.

Sin embargo, los elementos materiales del presente que contienen tal memoria histórica y cultural son las piezas de arte popular. En ellas, se reconocía la esencia mestiza de nuestra nacionalidad. Como tales, son un indicio del pasado en el presente moderno. A partir de estos fragmentos temporales, Sabogal emprende una tarea de rescate y apropiación del arte popular a través del Instituto de Arte Peruano (IAP). Como nos recuerda Fernando Villegas, “los pintores indigenistas no solo se encargaron de la recolección de objetos de arte popular, sino que ellos mismos se encargaron de darles forma y contenido” (2006, p. 26). El inicio de esta empresa puede fecharse, aproximadamente, hacia 1937, cuando el IAP encomienda a Alicia Bustamante la consecución de piezas en el interior del país. Hay que recordar, además, que esta artista y gestora cultural había fundado en 1936 la Peña Pancho Fierro, en la cual solían exhibirse estos objetos. No dejemos de lado que este es otro de los espacios culturales estratégicos.

A mediados de los años cuarenta, la Peña Pancho Fierro comenzó a ser frecuentada por jóvenes literatos y artistas que participaron directamente en el desarrollo de las vanguardias en el Perú. Fernando de Szyszlo, Jorge Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela eran

visitantes asiduos. Todos ellos recordarán el ambiente de la peña, la presencia de Alicia y Celia Bustamante... y las múltiples evocaciones y relatos que hacía José María Arguedas... El encuentro de esta generación con la anterior va a ser muy importante. (Carpio y Yllia, p. 50)

J. M. Arguedas, junto a las hermanas Celia y Alicia Bustamante, realzó, también, el concepto de mestizaje mediante la difusión y tratamiento del arte popular frente a la cerrazón o desprecio de los limeños por objetos provenientes de la zona andina. Igualmente, para Eielson y sus coetáneos, la figura de Arguedas se reconocía y valoraba por haber creado una vía estética a través de sus obras literarias.



Un interesante aspecto de la Peña en el que se puede apreciar conjuntamente dos salas gustosamente arregladas.
La peña Pancho Fierro (1947). En *La peña Pancho Fierro* (pp. 4-6). Lima: La Nación.

Ya en 1946 se realizó la primera exposición en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, donde se contaba con 80 piezas. Pero será el 30 de diciembre de 1948 cuando se inaugure la sala permanente de exhibición de arte popular peruano, donde ya se contaba con 508 piezas y se “dejaba entrever algunos de los grandes núcleos de interés que iban guiando la formación de sus fondos: desde la cerámica hasta los mates burilados, pasando por la

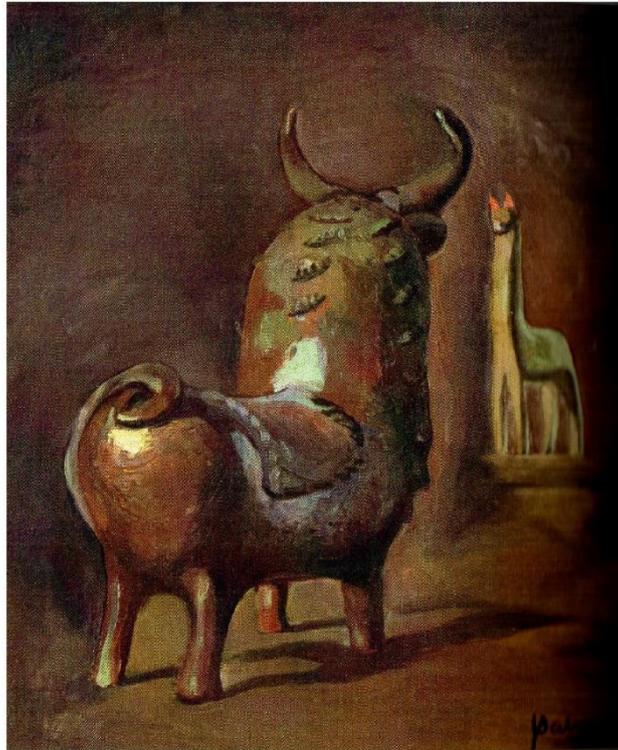
talla en madera y la platería de usos tradicionales” (Majluf y Wuffarden Ed., 2013, p. 108). La numerosa recolección llevada a cabo en el lapso de dos años evidencia la importancia que esta empresa tenía para el círculo indigenista. ¿Cómo se justificaba tal tarea? La respuesta refuerza la concepción histórica de Sabogal en la lectura de la cultura peruana que había solidificado por estos años. En tal programa, el arte popular es portador de una continuidad cultural que discurre por la historia y que transmite una esencia cuyo valor es hallado en su capacidad de resistencia a la modernidad, lo cual implica que la idea de nación se base en una representación signo de la tradición y que indica la perseverancia del pasado en el presente (Villegas, 2008).



José Sabogal. *Alegoría andina*. A Truman Bailey (1947). Óleo sobre madera 119 x 194 cm. Colección Álvaro Roca-Rey.

Del mismo modo, esta cultura material se traspa al lenguaje pictórico de José Sabogal. En esta oportunidad, los distintos planos del cuadro, que separan los planos temporales, contienen elementos de carga alegórica (Torito de Pucará, la llama, la illa, soldados de Quinua). Notamos aún una narratividad en esta imagen para indicar cómo este montaje

visual representa la noción de Perú mestizo que envuelve bajo un mismo marco las fuentes hispánicas y andinas. Ello se halla también en el óleo *Toro con llama* (1950).



José Sabogal. *Toro con llama* (1950). Óleo sobre tela. 66 x 56 cm. Colección Galsky.

Así, la disposición de planos es herramienta significativa para la disposición histórico-cultural que conforma lo mestizo dando a la obra de arte la potestad de representar esta lectura de la nación. La pintura indigenista se asume como dispositivo cultural que representa la “identidad integral” del Perú y enriquece la práctica artística más allá de las categorías formales.

Notemos, de todos modos, que ambas pinturas muestran una “distancia” entre estas figuras alegóricas, pues la estética indigenista despliega una historicidad lineal del mestizo, por lo que esta óptica temporal implica una “transición” y no una yuxtaposición. ¿A qué se refería Sabogal con dicho término? Si el mestizo comprende una sola esencia a través de la historia, tal categoría asumirá transformaciones o transiciones reflejadas en

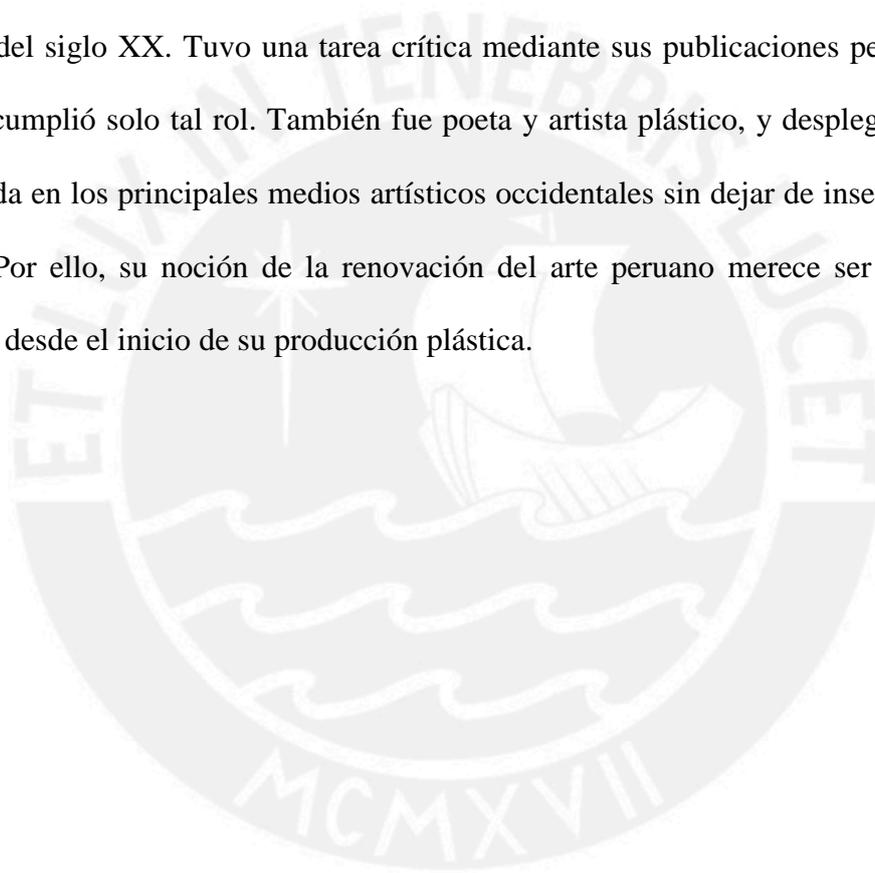
la cultura material asumiendo “directivas plásticas” que enlazan lo “precolombino, lo virreinal y lo contemporáneo”. Tal es la línea cronológica evolutiva de la cultura peruana enmarcada por lo mestizo. Sin embargo, si bien los objetos prehispánicos son el enclave inicial de esta noción temporal, Sabogal y su círculo se focalizan en la contemporaneidad de las artes populares, pues resultan el producto material último que contiene el sustrato de lo mestizo. La razón es que el mestizaje no implica una sola directriz cultural; por lo tanto, “el pasado antiguo no llegará a ser más que una referencia ocasional en proyectos aislados de diseño... [Por ello] los propios referentes culturales que escoge como modelos estéticos no se encontrarán en el campo arqueológico sino en las artes tradicionales contemporáneas del sur andino” (Majluf y Wuffarden Ed., 2013, p. 54).

Pese a que puedan hallarse pinturas de Sabogal que inserten motivos precolombinos, su presencia no cobra mayor significancia. Son parte del discurso estético indigenista que da valor al verdadero interés del presente nacional mestizo, las artes populares. En un nuevo ensayo, nos ilustra Fernando Villegas

Si el arte del Perú antiguo estaba legitimado por su creador indígena, el arte popular contemporáneo se justificaba por ser la sumatoria de lo indio y lo español, dando lugar a un arte mestizo peruano. Es en la contemporaneidad del mestizo donde radica principalmente el aporte de Sabogal y su escuela al nacionalismo en las artes peruanas... (2013, p. 79)

Mantener a la figura humana y al paisaje no excluye a los pintores indigenistas de la modernidad artística peruana del siglo XX. La representación visual elaborada por este círculo de pintores obedecía a una línea estética de experimentación de la modernidad en el Perú. A su modo, contribuyen a la renovación reclamada en su concepción de la práctica artística peruana a mediados del siglo pasado.

No obstante, haber recorrido la polémica contra el indigenismo en la década del cuarenta y notar las manifestaciones que dominaban el campo artístico acerca del privilegio de los valores formales del código pictórico nos permite ver con mayor profundidad las otras aristas no menos importantes que se enfrentan a través de las posturas estéticas del contexto. En estas páginas, se ha recalcado la importancia de la consideración temporal en cada una de ellas. A partir de ello, por supuesto, hemos podido notar ciertas convenciones repetidas por Jorge Eduardo Eielson dentro de su noción de la práctica artística y confirmarlo como participante de una de las tensiones principales del arte peruano del siglo XX. Tuvo una tarea crítica mediante sus publicaciones periodísticas, pero no cumplió solo tal rol. También fue poeta y artista plástico, y desplegó una obra reconocida en los principales medios artísticos occidentales sin dejar de insertar al Perú en ella. Por ello, su noción de la renovación del arte peruano merece ser revisada y rastreada desde el inicio de su producción plástica.



2. FUNDAMENTOS DE UN NUEVO ARTE EN EL PERÚ: EL CASO DE J. E. EIELSON

Una vez explicados los parámetros de la pintura indigenista que hallarán una contraposición plástica y parte de una nueva concepción del arte peruano, es necesario preguntarnos ¿cuál es el primer paso para delinear los fundamentos de la práctica artística a finales de la década del cuarenta en el Perú según Jorge Eielson? Se requiere develar cuál es la función del arte, cómo participa el artista de ello y cómo ello influye en su práctica artística.

Para su primera exposición, él tiene veinticuatro años. Sin embargo, su participación en el campo cultural limeño es visible desde 1945 al ganar el Premio Nacional de Poesía de aquel año con el libro *Reinos*. A raíz de este premio, Eielson inicia su trabajo periodístico ese mismo año. Gracias a tal mérito y a su amistad con Sebastián Salazar Bondy, ingresa al diario *La Prensa*, donde publica, entre octubre del señalado año hasta mayo de 1946, unos dieciséis escritos. Acerca de este ambiente artístico en que se manejaba el joven artista nos cuenta Fernando de Szyszlo:

Fue por el propio Javier Sologuren que lo conocí. Iniciamos una amistad instantánea, como la que estreché con Sologuren y con Sebastián Salazar Bondy. Nos ligaba el reconocimiento instintivo de que luchábamos por las mismas cosas, que leíamos los mismos libros y admirábamos a los mismos artistas. Éramos lectores de Rilke, de Neruda, del *Cementerio Marino* de Valery y de Vallejo. En pintura, descubríamos al mismo tiempo a Cézanne y a los cubistas. (2012: 279)

Más allá de la longeva amistad que fueran a construir estos jóvenes intelectuales, artistas y escritores, concibieron un modo particular de entender la práctica artística. En esta oportunidad, no es menester nuestro enumerar los aportes de todos estos importantes

personajes de la cultura peruana del siglo XX, sino de hacer inteligible la posición estética en la que participaron desde la óptica y sensibilidad de Jorge Eielson, y que dará sustancia a su primera producción plástica.

2.1. Bases para una práctica artística

Por ello, es necesario elaborar la interrogante ¿Cómo nuestro artista delimita la función del arte en este contexto? Durante 1946, ingresa como redactor en el diario *La Nación*, donde publica alrededor de diecinueve artículos, los cuales, casi en su totalidad, tratan sobre artes plásticas, pero siempre bajo la comprensión de lo que estima válido. Dichos escritos nos permiten rastrear dos sentidos de este término aunque ambos se inscriban en lo que Luis Rebaza reconoce como “El problema de la inserción de la cultura peruana en el proceso modernizador de Occidente de posguerra” (2015a, p. 35).

La yuxtaposición de la concepción del Perú y del devenir de Occidente parte de la noción de acontecer, es decir, vivir un tiempo dado, la consideración temporal de la existencia presente, del situarse en el mundo. Este “acontecer”, entonces, toma un matiz, en principio, ontológico, en tanto se halla “dentro de la (naturaleza humana), lo que le permite que su discusión sea inclusiva del mundo occidental y que los actos condenados se hagan equivalentes a las agresiones a su civilización” (Rebaza, 2015a, p. 1). Ello se evidencia en el artículo *Desorganización de lo bello*, donde afirma que la sociedad que percibe el artista ha sido derruida por “nubes, lluvias, pestes, hambres, guerras, calamidades”. Tal formación social trae consigo la puesta en práctica de un aparato sociocultural compuesto por “imprentas, fábricas, profesiones, política y economía”, lo cual provoca la “sordera” del hombre actual a la posguerra, sumergido “bajo las pilas fatídicas de sellos y papeles, de leyes, periódicos y libros” (1946b). Claramente puede

hallarse el ánimo occidental del periodo de posguerra. La desazón ante las imposiciones políticas, los cambios económicos, las instituciones laborales y la cultura esparcida entre los hombres son parte de tal sensibilidad. Ante tal decadencia vital, ¿qué resulta posible?, ¿cómo el hombre recupera la realidad vital? Eielson, en *Celebración del cuerpo humano*, plantea la forma de la huida donde “la belleza mortal que nos abrumba abandona su cauce... en un gran despliegue de amor y esperanza” (1946d). La postura vitalista señalada por joven Jorge Eielson le hace preguntarse si un mejor grado de existencia resulta posible “¿en el corazón del arte contemporáneo?” (1946d). Por lo tanto, el “acontecer” se implica con la práctica artística. En ese sentido, tales principios vitales, retornando a *Desorganización de lo bello*, sustentan “la vigencia de la realidad”, la cual se sostiene en la “estructura superior del arte”, como un artilugio que trasluce la “eternidad humana” y satisface la “esperanza”, que es la que “produce el ser y le hacer ser efectivo” (1946b). Tal tarea requiere de un gestor, es decir, del artista que logra “la captación del suceso profundo de la exterioridad”, del mundo. Ello le es posible al poseer “las facultades intelectuales, sensoriales y espirituales” (1946b), pues tal sensibilidad desarrollada es obtenida por una puesta en práctica constante: el artista participa enteramente en la realidad. Los modos o manifestaciones de realzar los valores de lo humano son posibles a través del arte, de la poesía, las cuales brindan amor y esperanza a los hombres, elementos que permiten la realización del ser. En resumen, se vinculan el “acontecer”, la “naturaleza humana” y el “arte”.

Sin embargo, la reflexión acerca de la práctica artística no se agota al fijar su función. Surge, en este punto, la pregunta ¿cómo se manifiesta la labor creadora? El mismo Jorge Eielson sostiene que “El creador de raza lleva siempre... la mirada destructora del caos. La cólera es su más bella joya. Su ternura se ofrece conforme va destruyendo lo no le es dable amar” (1946b). En resumen, el artista tiende a elaborar, mediante su profunda

captación de la realidad, formas artísticas (y, por ende, vitales). Para realizarlo, requiere deshacer, lo que, a la vez, implica un rehacer la realidad. Pero ¿qué belleza conviene desorganizar según esta postura estética? Dicho de otro modo, ¿qué tipo de arte nuevo debe postularse? Se trata de que el artista desorganice una noción particular de belleza, es decir, de arte. Aunque este trabajo se dedica enteramente a la primera etapa de la plástica eielsoniana, no debe olvidarse que la poesía se comprende como otro tipo de materialización de una postura estética en ciernes. En su artículo *Literatura atómica*, reniega de cómo llega a sofocarse la potencia de la palabra (del lenguaje) al someterse a su “materia gráfica”, que es automáticamente “devorada y transfigurada por la Imprenta” (1946c). Recordemos que un escrito periodístico anterior la “Imprenta” se hallaba en el aparato sociocultural que afectaba al hombre contenido en las sociedades de la posguerra. La expansión de los *mass media* alrededor del mundo incluía en su funcionamiento a diarios, revistas, *best sellers*, publicidad, entre otros. Cuando la Imprenta (la misma que es comparable a la “Industria”) se manifiesta como soporte del lenguaje, se convierte en superficie de representación, es decir, es soporte que puede trasladar significados. Ello es posible porque, según Eielson en dicho artículo, “el espíritu del hombre no acepta ninguna imposición del universo exterior que no esté apoyada en una *primera visión estética de la naturaleza*” (1946c). ¿A qué se refiere con lo último? El ordenamiento del mundo de los fenómenos por parte del hombre, en otro modo, la manera de componer su realidad se realiza en una representación de la naturaleza, en una “primera visión estética”. En dicha operación, el espíritu del hombre corre el peligro de ser envenenado. Se trata de la letra absorbida por la Imprenta. Ante ello, se requiere que “la palabra retome nuevamente su antiguo cauce; cuando la palabra sea otra vez palabra, sin traicionar sus esencias y su propio cometido”. Pero este cometido debe ser intentado desde una poesía “ultramoderna” que advierte que “el verdadero móvil de la *desintegración del verbo*

asoma entre las líneas de cada intento literario... de la misma manera que asoman las llamas por entre la materia que se quema” (1946c). Rescatar al lenguaje por medio de una poesía que desintegre su forma asentada y poco meritoria para el hombre de posguerra. He allí la “desorganización” o “desintegración” de la palabra entendida como soporte maleable que puede adquirir nuevas vías de manifestación. Debido a esto, se requiere una nueva poesía, pero ¿cuál es vínculo con las artes plásticas?

Sabemos que tratamos de dos modos de representación de la realidad, la palabra y la imagen, pero cómo ello confiere una idea de posicionamiento, ya que nos estamos refiriendo a la conformación de una idea acerca de la práctica artística. Llamamos a tal configuración, a partir de las afirmaciones de Jacques Rancière, postura estética, es decir, (...) “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (2009, p. 15). Las “formas de visibilidad” que Jorge Eielson acoge son la labor poética y la producción plástica, las cuales se sustentan en una composición de la tarea del artista o creador. Y tal postura tiene relación efectiva con la realidad, pues (...) “Las prácticas artísticas son *maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y sus relaciones con las maneras de ser y formas de visibilidad” (2009, p. 15). Ambas formas de representación, tanto la poesía como la plástica, son las que aperturan nuevas sensibilidades. Entonces, ¿qué significa la “desorganización” en el ámbito de las artes plásticas? A la par nos encontramos, por lo tanto, con la posibilidad de postular nuevas imágenes plásticas como parte del paradigma estético acogido por este joven artista. Si observamos sus dibujos y objetos, no corresponden a un trabajo de estirpe académica: por esto se tratan de dibujos y no “pinturas”; de objetos y no “esculturas”. Tampoco se adhieren a la figuración respetada.

No asumen la práctica un género aceptado como el paisaje o el bodegón y, si bien realiza retratos, el modo ni el formato pertenecen al estilo pictórico oficial y conservador.

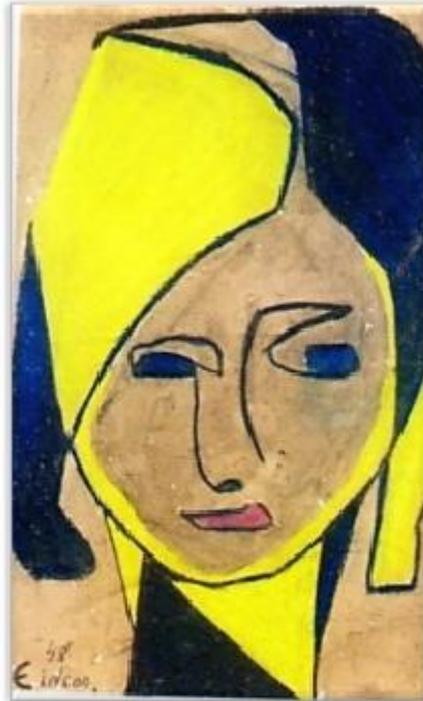
2.2 Inclusión de modelos artísticos europeos

Resulta necesario, en este punto, primero, definir los principios del lenguaje plástico de dicha postura estética y, segundo, entender de qué modo Eielson la postula en el campo artístico local. Esto lo realiza, nuevamente, desde sus artículos periodísticos; en *De la teoría y la vida, a través de la pintura*, aparecido el 26 de julio en el diario *La Nación*, denuncia una producción magra por parte de los artistas que sustentan la presencia del arte “de un espíritu nuevo” afirmando desde la primera línea: “Este año se nos ha venido pobre de grandes figuras, pobre de movimiento artístico, de humanismo y de filosofía” (1947e). Pese al tono crítico en este escrito, nos da luces acerca de la creación artística en tanto no se potencia debidamente por la escueta presencia de nuevas propuestas en 1947. Entonces, si bien tenemos un balance, este se realiza dejando claro qué aspectos son pertinentes en la creación artística. Menciona, así como lo hizo en *Desorganización de lo bello*, que el trabajo de la razón no es suficiente para el creador: “No es con teorizaciones, con esquemas invisibles, con entelequias estéticas o vivisecciones de academia; tampoco con las pilas de conocimientos documentales o con el ejercicio investigador, con lo que se construye un cuadro” (1946b). En ese sentido, la pregunta de rigor es ¿con qué se construye un cuadro?”, es decir, ¿cuáles son los principios de la propuesta artística impulsada por Eielson? Él mismo responde en esta publicación afirmando que “Un cuadro no se hace con ideas, sino con colores, líneas o formas” (1946b). Notemos, entonces, la adscripción de nuestro artista a la defensa de la predominancia de los aspectos formales en la práctica artística.

La idea que se abandona ante todo en tal estimación del arte es la representación. Se renuncia a la prevalencia de esta, pues los elementos formales del código pictórico (colores y líneas) “cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos” (Paz, 2012a, 39). De este modo, la “pintura se convierte en un haz de signos proyectados en un espacio vacío de significaciones... [es decir] La pintura es un lenguaje incapaz de decir” (Paz, 2012a, 40). En tanto se abandona la representación pictórica, la correspondencia con la realidad exterior en la imagen se resquebraja al punto de surgir un ansia sintética y, en mayor grado, abstracta. Algunos ejemplos innegables de este giro y que resultan ser algunos de los principales modelos foráneos para Eielson en el código pictórico en el siglo XX son Pablo Picasso, Henri Matisse y Joan Miró.

En el caso de Eielson, su dibujo *Mujer* (1948) es un retrato bidimensional conformado por gruesas líneas negras de tosco trazo, donde se resalta la infantilización, de las cuales surge un rostro femenino pretendidamente no figurativo. Es una imagen que en todo momento explicita por sí misma su carácter plástico: no hay rastro de deseo mimético, no impera la ilusión ni una fisonomía establecida. Antes bien, se muestra una tendencia a desarreglar tales parámetros. Los ojos y la nariz surgen como infantiles arabescos, y la boca está indicada por lo que parece un solo labio hecho de irregular trazo relleno de un calmo rojo. Los colores que completan esta lúdica representación son el negro y un amarillo frío, aplicados adyacentemente rellenando espacios, tanto en la cabellera como en el cuello, donde el notorio tono frío, además, sobrepasa la línea. En este punto, es irrenunciable acudir y reconocer a Picasso. ¿Cuál es el vínculo con los trabajos plásticos antes mencionados de Eielson? Tomemos los retratos femeninos picassianos para hallar analogías con los primeros dibujos de nuestro artista peruano. En numerosas imágenes femeninas realizadas al inicio de la década del cuarenta, se resalta la más excelsa planitud con el entrecruzamiento de líneas rectas y ovals que dan cuenta de la ausencia de rasgos

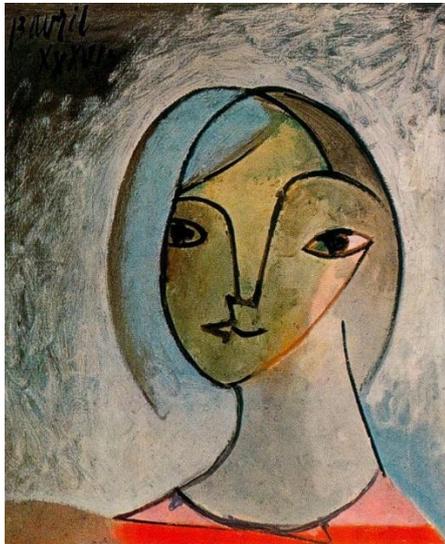
que definen una condición racial o fisonómica vinculada a una geografía específica. Lo formal toma protagonismo y la expresión se condensa en un encuentro dislocado de planos que da pie a los desarticulados rostros.



Jorge Eielson
Mujer (1948)
Pastel sobre papel
30.5 x 19 cm.
Colección particular

Otros de los retratos femeninos de Picasso fechados entre los últimos años de la década del treinta y del cuarenta son *Busto de mujer* (1936) y *Cabeza de mujer* (1947). Nuevamente, hallamos una cercanía entre las imágenes basada en la distancia de la figuración académica, pues predominan el sintetismo y la planitud en su propuesta. Los trazos en *Mujer* (1948) de Eielson son similares a la pintura picassiana aunque el primero tienda más al arabesco en su dibujo. Sin embargo, la semejanza y la influencia ejercida

sobre Eielson se hallan a través de la colaboración en la formación de la nueva imagen plástica intentada por el peruano.



Pablo Picasso
Busto de mujer (1936)
Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm.



Cabeza de mujer
París, 1947
Óleo sobre lienzo, 73 x 60cm
Galerie Louise Leiris

Otro de los modelos pictóricos cercanos es Henri Matisse en cuanto a retratos femeninos. Retornemos a *Mujer* (1948) de Eielson. Esta imagen manifiesta un rostro que ha sido elaborado con óleo pastel, material que permite la soltura y expresividad de la línea, modo bajo el cual es posible hallar determinación en el trazo. Este es un dibujo a mano alzada que no pretende realismo, sino síntesis de las formas, es decir, llevar a su estado más simplificado y libre a la representación sin necesidad de especificidades añadidas. En esta simplificación del rostro, se halla la cercanía a la geometrización de las formas, practicada por contemporáneos a nuestro artista como Fernando de Szyszlo. El principio de fondo es la comprensión de la esencia de las formas reales. Por su parte, los colores son primarios además del negro que compromete a las líneas y algunos espacios rellenos. El soporte es papel el cual tiene una base color ocre. El hecho de estar sobre papel y, además,

ser una obra expuesta cuestiona la idea de obra de arte, la que solo debería ser presentada en óleo sobre lienzo, entre otros soportes formales. Esto estimula el modelo plástico basado en la experimentación, soltura y espontaneidad en un dibujo, sin más pretensiones. Dado ello, las formas y los colores recuerdan la factura de Henri Matisse, padre del fauvismo, quien experimentó a través de la simplificación nuevas maneras de representación de lo real. También se atrevió a utilizar colores que no apuntaban a una naturaleza exacta a través del uso de colores primarios y secundarios. Igualmente, el dibujo en Matisse acusa a una depuración de la figura femenina hacia una imagen de estructura básica de la mujer retratada donde el dibujo delinea las formas de modo mínimo y libre. Tomemos en cuenta para ello *La blusa rumana* (1940) y el *Retrato de Lydia Delectorskaya* (1947).



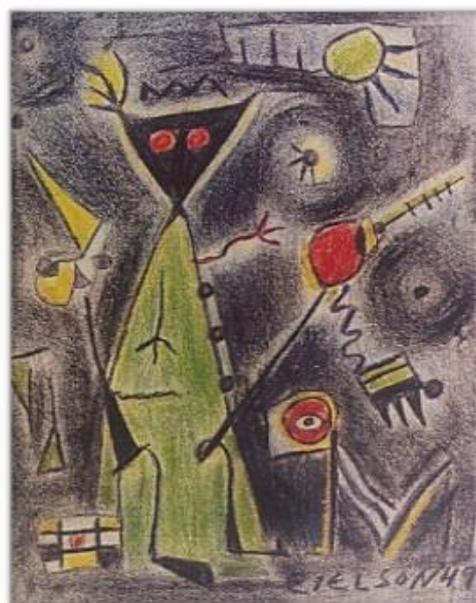
Henri Matisse
La blusa rumana (1940) (detalle)
 Óleo sobre tela
 92 x 73 cm.
 Museo Nacional de Arte Moderno, París



Henri Matisse
Retrato de Lydia Delectorskaya (1947)
 Óleo sobre lienzo
 65 x 50 cm.
 Museo Ermitage, San Petesburgo

Asimismo, el alejamiento de la figuración mimética se acrecienta en la imagen titulada *La bruja* (1949), ya que la composición se reduce a figuras geométricas básicas. Son más bien como dibujos rupestres. Ahora la composición se ha complejizado al asumir el uso

de círculos y de líneas rectas que se tocan, intersectan, superponen, penetran y dirigen la mirada en diversas direcciones. Tal dinamismo se incrementa por la presencia de líneas oscilantes para crear movimiento y brindar mayor tensión entre los elementos. Asimismo, el óleo pastel permite una suerte de libertad en el trazo ya que su materia es similar a la de las crayolas, lo que acentúa el hálito lúdico de la imagen. Notamos un contraste en el fondo con una intensidad que no demarca la relación entre el blanco y el negro, lo cual resalta la presencia de los elementos. Los colores se reducen a un juego de complementarios entre el amarillo, el rojo y el verde.



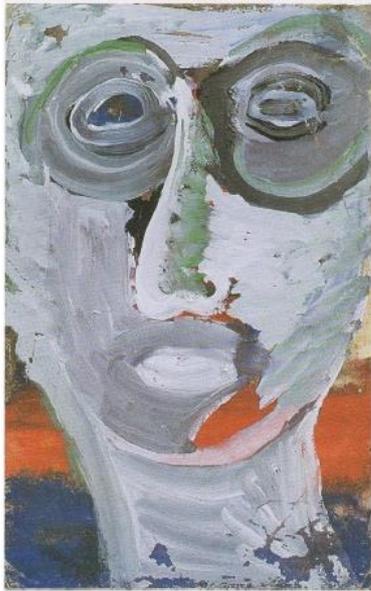
Jorge Eielson
La bruja (1949)
Pastel sobre cartulina
30.5 x 19 cm.
Colección Enrique Pinilla

Nos resulta claro que estos dibujos resaltan una libertad de representación que los fundamentan sobre un soporte que agudiza el carácter “informal” de las imágenes, el papel. Además, ninguno aplica la técnica al óleo. El abandono de las técnicas tradicionales asociadas al Academicismo tiene su raíz en los primeros modernos peruanos que postulaban nuevas vías formales y temáticas desde la ilustración.

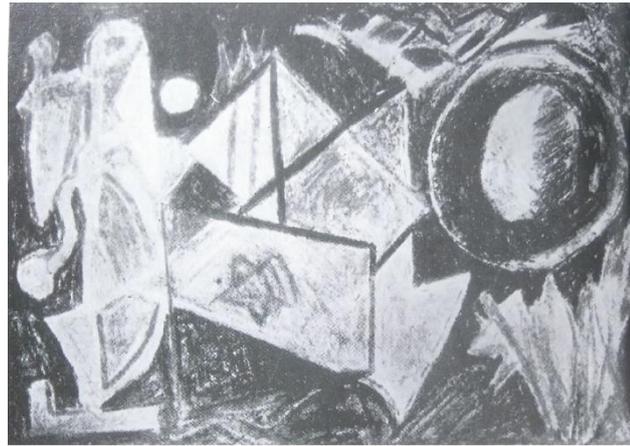
Los procedimientos de la acuarela, el pastel y el dibujo a lápiz fueron la técnica principal de la obra gráfica de los pintores jóvenes modernos... por el contrario, la pintura al óleo tendió a ser conservadora y sus temas se concentraron en el costumbrismo peruano. Esta mirada hacia lo peruano, vinculada a la influencia del regionalismo español, estuvo liderada por José Sabogal y sus discípulos en la ENBA. (Villegas, 2013, p. 149)

Dentro de la práctica artística no académica y desasociada de formas visuales conservadoras, se halla César Moro, cuyas técnicas y formatos son cercanos a los puestos en práctica por el joven Eielson. El uso de la témpera, el lápiz y el pastel sobre soportes como el papel y el cartón dan cuenta de tal alejamiento de prácticas conservadoras y, como mencionamos en el capítulo anterior, pertenecen a la búsqueda planteada por pintores jóvenes en la década del veinte. Además, la experimentación con diversos estilos visuales a lo largo de su desempeño artístico, y la integración del lenguaje verbal y plástico en una ampliación de lo poético en la obra de arte hallados en César Moro son fundamentales rasgos presentes en el proyecto estético de Jorge Eielson. Algunos puntos de encuentro entre ambos artistas será la revista *Las Moradas*, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, quien organizó junto a Moro la *Exposición de obras* en 1935 y la publicación *El uso de la palabra* en 1939¹⁴.

¹⁴ Tales relaciones se revisarán con detalle en el tercer capítulo de esta tesis, *La nueva concepción de un arte peruano*.



César Moro
 Sin título (ca. 1942)
 Tempera sobre papel
 13 x 20.5 cm.
 Colección André Coyné



César Moro
 El frío en las montañas
 1942
 Revista *Las Moradas*, n° 7-8, enero-julio, 1949

Sabemos que Moro no es el primero en utilizar un lenguaje plástico vanguardista, reconocido principalmente como surrealista. Pero es él quien apertura la inserción de un modelo vanguardista en el campo artístico peruano cuya presencia conscientemente radical se plantea a nivel discursivo y formal. Justamente, tal radicalidad es necesaria al interior de las tensiones de las que Moro participó activamente desde su llegada en 1935. No obstante, ya en la segunda década del siglo XX artistas diversos como Carlos Quizpez Así, Domingo Pantigoso manifestaban ya un uso menos conservador de los modelos artísticos modernos en nuestro medio. En el exterior, el momento para hallar otro indicio cercano a la línea de César Moro y, posteriormente, Jorge Eielson es la exposición de dibujos de Juan Devescovi junto a poemas de Xavier Abril en París entre el 7 y el 12 de noviembre de 1927 en la *Association Paris – Amérique Latine*. Además, los dibujos de Devescovi se asociaron al arte precolombino, por lo que “la exposición demostró por primera vez que el arte de vanguardia peruano podía dialogar con las expresiones artísticas de su pasado” (Villegas, 2015, p. 138).

Otro de los mayores referentes es Joan Miró. Analicemos el dibujo *La bruja* (1949). Esta imagen está elaborada con óleo pastel sobre cartulina. Está compuesta por formas irregulares entre curvas y rectas, las que dan origen a un personaje y sus atributos. Todo ello de manera interpretada. Los colores utilizados son los primarios y neutros, además de un secundario como el verde. Con esto se hace referencia al simbolismo del color plano. Hay prevalencia de líneas ondulantes por las formas circulares que pertenecen al fondo oscuro. Pero la forma grande y pesada del elemento triangular verde hace que la composición se concentre en el lado izquierdo y se asiente. A su vez, la planitud de los elementos hace que no haya tridimensionalidad. Casi todo se sitúa en un mismo plano, salvo por la colocación de elementos que se superponen unos a otros. Tal imagen recuerda a formas rupestres, de raigambre primitiva. Cabe resaltar aquí la influencia de Joan Miró en este dibujo. Miró suele utilizar colores entre primarios y secundarios además de delinear muchas de las forma con color negro. También suele presentar personajes, sean animales u otros. Lo que los hace reconocibles son sus atributos básicos. Mencionemos, como ejemplo, *La estrella matinal* de 1940.



Joan Miró
La estrella matinal (1940)
Gouache, óleo y pastel sobre papel
38 x 46 cm.

Por otra parte, al haber realizado comentarios acerca de los dibujos del joven artista aquí protagonista y su vínculo con algunos modelos europeos, cabe hacernos la pregunta ¿y cómo comprendemos a sus objetos? *Maniquí* (1948) es un objeto que podría categorizarse como escultura, ya que es volumétrico, pero se acerca más a la idea de dibujo por el trabajo de relieve que se concentra en un solo lado. A partir del registro fotográfico con el que contamos, a pesar que no se ve el otro lado de la figura, da la impresión de ser un elemento plano. Este objeto se acerca a la forma de un humano, un torso humano, pues está formado por un gran tornillo (o, probablemente, dos) a manera de columna vertebral. Se asemeja más a un muñeco, a un maniquí. No contiene identidad alguna, además de no sugerir un género. Está presente la dualidad en el objeto.



Jorge Eielson
Maniquí (1948)
Rebaza, 2013, p. 315

Los surrealistas solían construir objetos con elementos que estuviesen a su alcance. Estos elementos juntos solían conformar una nueva representación donde el orden variaba y se

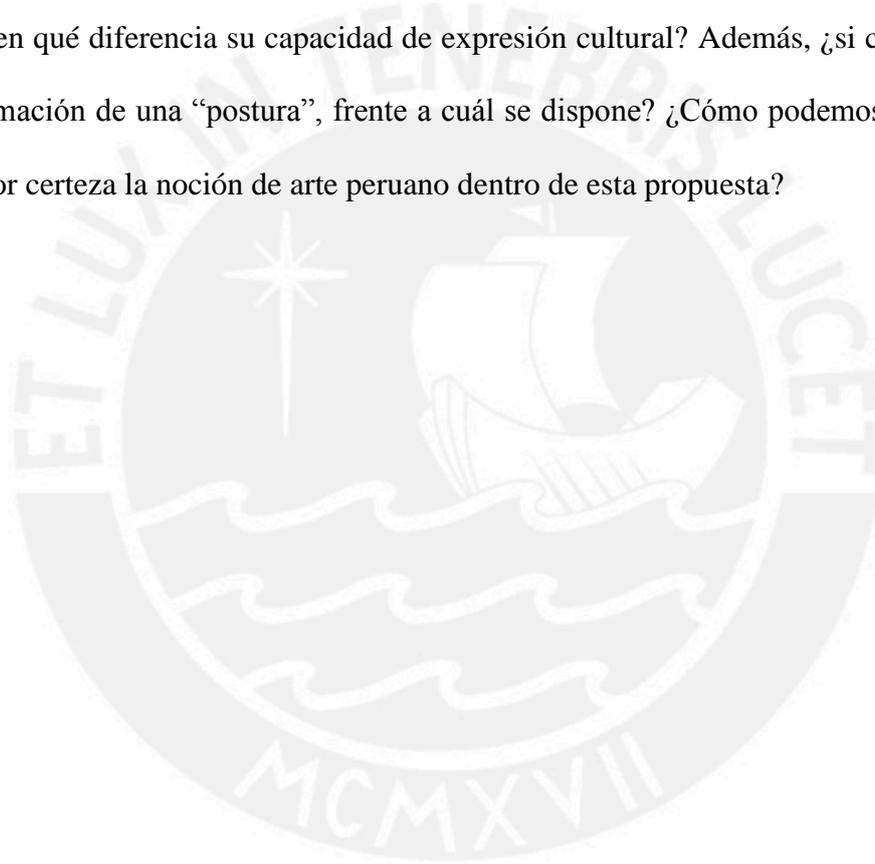
presentaba de manera inesperada al espectador. Son los denominados *objet trouvé*, los cuales fueron definidos por los surrealistas como objetos simbólicos que obstruían el fluir de la mercancía en la vida cotidiana moderna alterando la vinculación proveniente del consumo y colección de mercancías. Este gesto fundacional de la cultura responde a la separación del sistema de convenciones en que se regodeaba el público aristocrático-burgués. Mediante la dislocación (desde la pintura, escultura o el lenguaje) hay una secesión que desmarca lo ornamental en la vida moderna. El mismo Bretón, en su texto *La situación surrealista del objeto* (1935), lo define como

(...) aquello sobre lo que con más interés se ha mantenido fija la mirada cada vez más lúdica del surrealismo, durante los últimos años. Su inutilidad y su capacidad de evocación los convierten en objetos poéticos, que permiten al espectador reconocer la maravillosa precipitación del deseo.

La referencia la brinda el mismo Eielson cuarenta años después, en la entrevista *J. E. E.: el creador como transgresor*, realizada por Jaime Urco y Alfonso Cisneros, en 1988: “Antes de ir a Europa, en Lima, hice una exposición en la Galería Moncloa de dibujos, pinturas y objetos. Algunos objetos eran algo surrealistas. Otros, constructivistas” (Urco y Cisneros, p. 307).

A través de estas primeras fuentes y sus relaciones, hemos delimitado los fundamentos de la postura estética inicial de Jorge Eielson. Comprenderla, como hemos visto, implica reconocer los aspectos que definen su posición acerca de la práctica artística, cómo esta se vincula al ser humano y colabora en el modelado de la realidad en la que habita, acontece, despliega. La tarea del artista, en ese sentido, participa de la construcción de la sensibilidad mediante modelos visuales que se corresponden a aquella apertura a la imagen contemporánea occidental estimulada por pintores como Pablo Picasso y Joan

Miró, y movimientos como el Surrealismo y el Cubismo. Reconocemos, a nivel formal, la predominancia del código plástico y su estimación en este tipo de obra, por lo que se aleja ostentosamente de la representación figurativa, y el realce del tema y la anécdota en la imagen pictórica, a la usanza de los artistas indigenistas. Tampoco hallamos pretensiones nacionalistas o geográficas que delimiten las concepciones del arte y su práctica en las aproximaciones de Eielson. No obstante, tal mecánica no resulta meramente en una apropiación plástica que no da cuenta de su pertenencia cultural, es decir, el artista peruano puede posicionarse a la par de uno europeo, pero ¿el producto artístico en qué diferencia su capacidad de expresión cultural? Además, ¿si convenimos en la formación de una “postura”, frente a cuál se dispone? ¿Cómo podemos reconocer con mayor certeza la noción de arte peruano dentro de esta propuesta?



3. LA NUEVA CONCEPCIÓN DE UN ARTE PERUANO

El campo artístico peruano cobra un nuevo giro en la tensión marcada entre el Indigenismo y la alternativa plástica partícipe de lo universal¹⁵. El primero concibe una lectura del ser nacional a través de relaciones de raigambre con el medio geográfico, lo terrenal, lo “telúrico”. Es este un modelo de pensamiento y lectura de la identidad peruana. En cambio, el segundo concibe una posición ontológica en tanto el hombre es comprendido en sí mismo en tanto “ser”, es decir, como entelequia, anterior a cualquier categoría cultural particular. Es imposible caer en el simplista entendimiento que posibilita al indigenismo de poseer una postura estética “atrasada” o reducida. Sabogal y los pintores a su alrededor fueron capaces de articular, como vimos en capítulos anteriores (pp. 25-31), un discurso estético que concibió un mestizaje, hacia inicios de los cincuenta, de nivel alegórico. Lo que aquí se trata es que, en el campo de las artes plásticas del Perú de la primera mitad del siglo XX, debatían dos tipos de formación de nuestra identidad cultural. Tampoco podemos asumir ambas posturas separadas una de la otra. El arte peruano vivía un enriquecido periodo de búsquedas y propuestas que concebían un mismo fin utilizando distintas herramientas y discursos culturales. La predominancia del modelo visual indigenista no descartó la aparición de propuestas que circulaban entre ambas lecturas de la cultura peruana: nunca hubo extremos en sí, pues hasta el mismo indigenismo tomó modelos de raíz vanguardista durante el periplo mexicano experimentado por Sabogal¹⁶. Nos hallamos ante el dilema de tradición, que se torna eje que remarca y deslinda posiciones que buscan establecer rupturas o restauraciones, donde

¹⁵ Afirma Juan Acha que “Esta mudanza de perspectiva de ayer a hoy fue ineludible: de tanto insistir sin mayores resultados en el *percepto* debía cambiar el concepto, las artes visuales se vieron obligadas a tomar una dirección contraria: del concepto al *percepto*. O, si se prefiere, eso de detenerse en lo exterior de las formas fue inevitable para poder tomar conciencia de la necesidad de penetrar en el interior de los conceptos.” (2004, p. 50)

¹⁶ “El proyecto mestizo asumido por Sabogal desde Lima (1925) responde a sus contactos previos con Argentina (1910 - 1918) y México (1923), más que a una vinculación con los proyectos vanguardistas surgidos en los Andes... Los muralistas mexicanos se centraron en tratar el indio y la revolución con un lenguaje vanguardista. En cambio, Sabogal, vinculado al costumbrismo español, mostró en sus cuadros el mestizaje como propuesta artística, además de incidir en el estudio y valoración del arte popular enmarcado en un proceso histórico” (Villegas, 2015, p. 148).

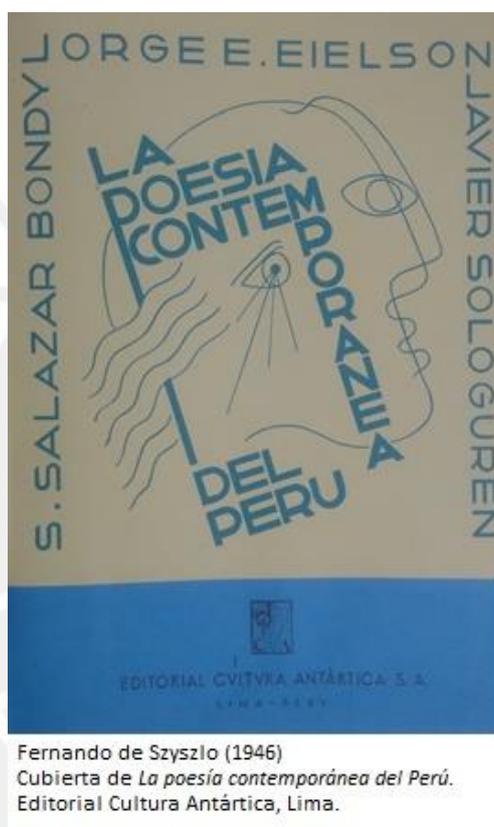
la historia, el presente y la proyección temporal a la que se somete la cultura (peruana) desde lecturas estéticas hacen del arte un campo de tensiones cuyos productos contienen y sostienen estos enunciados. Esto cobra mayor sentido a partir de las consideraciones sobre la imagen dadas por el historiador del arte francés George Didi-Huberman, quien la define como (...) “portadora de una memoria, [que] da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos, que, sin embargo, se conectan y se interpenetran” (2011, p. 11). Tal es el potencial de enunciamiento de la imagen artística: ¿cómo podemos captar esta memoria? ¿Cómo ello se reconoce en las obras iniciales de nuestro artista?

3.1. Encuentro entre poesía y artes plásticas

En el periodo que estamos revisando, Jorge Eielson es un artista joven, en formación, en el pleno discurrir de su intento por fundarse. Como sabemos, las circunstancias de su periplo europeo asentarán su lenguaje artístico y, por ende, su postura estética. Pero, desde su primera faceta como artista, es sorprendente notar una serie de líneas ya halladas y que irán desplegándose con el transcurrir de su carrera. En principio, entendamos que la noción de “lenguaje artístico” no solo compromete el arte plástico. Es parte también del quehacer poético y hasta el ensayístico. La propuesta eielsoniana es un todo integral que toma varios rostros, pero que bien observados reflejan una sola estética. Estamos ante lo que Umberto Eco nombra una “obra abierta”, por lo que la obra de Eielson

(...) “es la poética continua de sí mismo y un examen de la obra, de cualquier parte de la obra, nos ayudará a aclarar la idea sobre la que se basa [ya que] una idea toma forma en una serie de símbolos, dotados de una extraordinaria capacidad para instaurar conexiones”. (1993, pp. 106-109)

¿Cómo percibir la integralidad de esta poética en ciernes? Iniciemos cronológicamente hasta llegar a la producción de los objetos y dibujos exhibidos en la Galería de Lima en agosto de 1948. Dos años antes, en 1946, Jorge Eielson, junto a Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, publica la antología *La poesía contemporánea del Perú* a través de la Editorial Antártica, dirigida por Raúl Porras Barrenechea.



Este libro fue parte de un proyecto de mayor aliento y que comprendió, igualmente, la publicación de Juan Ríos *La pintura contemporánea en el Perú* (1946). Antes de hallar las conexiones con este título analizado páginas atrás, definamos la presencia de dicha obra en manos de estos tres jóvenes escritores e intelectuales. Una antología se compone de una selección de textos en “una sociedad y un contexto histórico determinados”; no obstante, ello no basta, dado que dicha selección se completa con la presencia del prólogo,

a decir de Inmaculada Lergo Martín, “elemento que convierte la antología en un híbrido entre la crítica y la creación, y en un instrumento para la fijación y modificación de los cánones literarios” (2013, p. XII). Estamos, entonces, ante una estrategia que busca postular y deslindar una postura estética al ser una “una reelaboración, una reescritura de textos anteriores, en la que el autor se arroga la facultad de dirigir la lectura de los demás... modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos” (Lergo Martín, 2013, p. XII). Se trata de la necesidad de dirigir la comprensión de una sensibilidad particular, es decir, de una postura estética. Justamente, *La poesía contemporánea del Perú* es un reconocimiento de la formación de una vía artística, de dónde proviene la apertura en la cual estos jóvenes creadores se apoyan para facultar su estética. Es una herramienta que arguye una posición. Ello cobra mayor significancia en tanto también desde el terreno poético se esgrime una tensión,

(...) “un campo de batalla donde estéticas y éticas realizan un balance del pasado y proponen utopías al futuro inmediato... Porque, al igual que la historia es una reconstrucción del pasado hecha desde el presente, el canon (y la antología) es un posicionamiento de actualidad, e incluso una propuesta de futuro. (Lergo Martín, 2013, XIV-XV)

La comentada antología comprende, como indicamos, una labor tripartita. Los textos poéticos pertenecen a la década del 30, salvo la inclusión de José María Eguren y César Vallejo, poetas cuyas obras iniciales están comprendidas en las dos primeras décadas del siglo XX. Cada antologista se encarga de redactar un número igualitario de textos que interpretan a los poetas apelados. Sebastián Salazar Bondy escribe el prólogo y analiza las obras de Enrique Peña y Carlos Oquendo de Amat. Por su parte, Javier Sologuren sopesa los alcances de los poemas de Ricardo Peña, Emilio Adolfo Westphalen y José María Eguren. En cuanto a Jorge Eielson, analiza la producción poética de César Vallejo,

Martín Adán y Xavier Abril¹⁷. Desde el texto introductorio, a partir de los vates seleccionados, se deja en claro el objetivo de tal empresa: “Con ellos es con quienes se hace nuestra literatura digna de asimilarse a las grandes corrientes y con es, por esto, con quienes debe comenzarse toda exposición de la poesía peruana en su más plena y suma vigencia” (Eielson, Salazar y Sologuren, 2013, p. 13). Tal posicionamiento erige la diferencia frente a la poesía que se asume comprometida con su medio, con su geografía, con su ser nacional o aborigen. Por ello, se desdeña el uso de la anécdota, de la comprensión del hombre en sí mismo (de ahí la apelación a lo “universal”), antes que (...) “indio u obrero o peruano, o bajo cualquier otra etiqueta” (Lergo Martin, 2013, p. XLIV). Hasta este punto, puede seguir delineándose la duda del lector: ¿qué vínculos pueden hallarse entre la producción poética y la plástica si bien ambas comprenden una postura estética? Aquí radica un rasgo esencial y la complejidad planteada por estos jóvenes creadores: la multiplicidad de lenguajes en la que se desenvuelven. Por ello, las separaciones entre poesía y obra plástica se difuminan, sobre todo en la perspectiva de Jorge Eielson. Si bien Salazar Bondy y Sologuren son capaces de construir una poética que tome en cuenta las artes plásticas y sus iluminaciones hacia la práctica poética, Eielson es el único entre ellos que se dedicará programáticamente a la construcción de un código artístico apelando a ambas vertientes. Retornando a la interrogante acerca de las conexiones entre ambos códigos, planteamiento al que Luis Rebaza aconseja atención (2010, p. 9), que son parte de una misma propuesta, la lectura ejecutada por el joven Eielson brinda luces acerca de lo que compondrá el carácter estético de las piezas presentadas en 1948.

¹⁷ Como señalamos anteriormente, Xavier Abril participa con el pintor Juan Devescovi en una exposición compartida y fechada en 1927 realizada en París. Este material resulta uno de los primeros intentos de artistas peruanos por imbricar poesía y pintura. (Villegas, 2015, p. 37)

¿Qué dilucida Eielson en Martín Adán? Nuestro artista rescata lo “inefable” de la poesía de Martín Adán. Esta condición arraigada que Eielson reconoce se refiere al resultado de un procedimiento, es decir, del establecimiento de una relación particular entre las palabras y las cosas, el lenguaje y la realidad. La poesía de Adán, en la etapa rescatada por Eielson perteneciente a *La rosa de la espinela* (1939), concibe un desprendimiento del lenguaje de su fin descriptivo. El entorno no busca ser dicho, pues la palabra poética abandona la relación convencional con los referentes para trascender en un experimento en pos de lo “inefable”: “ya no refiere sus datos verbales a ninguna realidad posible o imaginada, a ningún ambiente terrenal, onírico o afectivo, sino que obtiene de ellos... una realidad estética con vida propia... más aún que la incipiente realidad natural” (Eielson et al., 2013, p. 83). Entrelazando la terminología del código plástico, podemos afirmar que la poesía de Adán no es figurativa: Como menciona el mismo Eielson, “Del mismo modo puede acusar el pintor la más honda realidad estética y humana sin recurrir a la representación terrena” (Eielson et al., 2013, p. 84). Nos hallamos ante un condicionamiento del lenguaje artístico que lo disloca de su función representativa. La distorsión de la mimesis en la creación artística conlleva a una concentración de la obra a partir de los (...) “los elementos estéticos primarios... sean línea, forma, color, sonido, palabra, sin necesidad de prostituirlos al objeto” (Eielson et al., 2013, p. 84). Notamos cómo en la interpretación del trabajo poético Eielson recurre a elementos aplicados en las artes plásticas.

No obstante, en este punto, podemos ceder la siguiente interrogante: ¿qué dilucida Eielson en Xavier Abril? Nuevamente, se brinda una lectura del procedimiento poético, en otros términos, cómo acontece la creación en tanto práctica lúcida y los alcances que se propone desde el tratamiento del lenguaje artístico. Llama la atención la terminología usada por este artista para referirse a la poesía de Abril. Remarca que el resultado poético, la obra

creada, se concibe como una “pura naturaleza estética... que surge de sí misma” (Eielson et al., 2013, p. 103). Nos hallamos, otra vez, ante la creación artística como una sustancia que no se subordina a la realidad exterior desde la representación. Por ello, la obra poética es producto de una “recreación del objeto natural” elaborada por el autor a partir de una “purísima geometría poética” (Eielson et al., 2013, p. 103). ¿Cómo un poema posee un rasgo geométrico? Eielson elabora una correspondencia entre el procedimiento poético y el pictórico. La apelación al geometrismo nos enmarca en la práctica pictórica cubista que sintetizaba los objetos y el entorno, y obtenía los rasgos más profundos de la realidad en tanto era representada de modo decantado hasta depurarla en sus líneas y formas básicas, lo cual era posible por la capacidad sensible de la subjetividad artística (ver pp. 38 - 44). Eielson interpreta la poética de Abril desde el mismo procedimiento: (...) “esta ansiada geometría, esta manera de decir siempre lineal, decantada, perfectamente encuadrada en oración, música e imagen de exhortativo y noble enunciado” (Eielson et al., 2013, p. 104). En ese sentido, la aspiración poética defendida por Jorge Eielson logra su trascendencia en una búsqueda que supere la representación ortodoxa, la que mantiene una correspondencia estricta entre palabra-imagen y la realidad, el mundo fenoménico.

Por último, ¿cuál es la revelación hallada en la obra de César Vallejo por parte del joven Eielson? El poeta de Santiago de Chuco apertura y contiene en su obra las principales vertientes que se irán desarrollando en el campo artístico peruano a lo largo de variadas décadas en el siglo XX. En Eielson, la idea principal alrededor de la poesía vallejana es que su dolor, pese a que da cuenta de una “forma social” o de indicios “terrestres y de su breve materia”, se desenvuelve en (...) “exacto sentido universal: su voz concreta, en cuanto suya y de su herida, desplégase en proféticas ondas por el mar humano” (Eielson et al., 2013, p. 38). Esto significa que toda alusión a la realidad fenoménica acaba trascendiendo hacia un “destino humano superior” a través de un lenguaje poético (...)

“dispuesto a saltar toda tradición literaria y a operar con la palabra en las más audaces fórmulas expresivas...” (Eielson et al., 2013, p. 40). El asumir un lenguaje que violenta o trastoca la representación por la presencia del dolor permite que, siguiendo a William Rowe, (...) “quede suspendida la función de la referencia, por la cual ésta ya no puede servir como reforzamiento de una frontera entre yo y el mundo” (2010, p. 23). De este modo, César Vallejo se torna un modelo de articulación yuxtapuesta entre una peruanidad y lo universal, dado que se asume en tanto humano: de ahí que Eielson haga hincapié en el “grito primitivo, casi metafísico...” que halla en su poesía, es decir, se asume hombre universal que traspasa cualquier categoría particular. Sobre esto último, Sebastián Salazar Bondy, en el prólogo a *La poesía contemporánea del Perú*, añade que (...) “la peruanidad, si la hay, de la poesía vallejana es universal y rebasa cualquier ubicación geográfica [a través de] un hombre libre de nacionalidad o bandería, en sí mismo” (Eielson et al., 2013, p.12). Como indicamos páginas atrás, la línea poética que estos antologistas defendían era contraria a las formas de expresión indigenistas. Sin embargo, ¿qué valor adiciona la obra de Vallejo a diferencia de los otros poetas comentados por Eielson además de los modelos de procedimiento aplicados al lenguaje artístico? Lo que este autor logra es proponer una concepción de mestizaje distinta, puesto que

(...) “el sentido de la historia formulada en sus poemas está marcado por la intersección de diferentes temporalidades; por el encuentro de las historias nativa, colonial y moderna, paralelo a la heterogeneidad de los materiales culturales utilizados” (Rowe, 2010, p. 110).

El caso excepcional de la poética vallejana es de la renovada y compleja noción de tradición que maneja en cuanto a una comprensión no evolutiva, sino simultánea en tanto la presencia de lo colonial y lo moderno. Desde el Perú, por lo tanto, es posible expresar

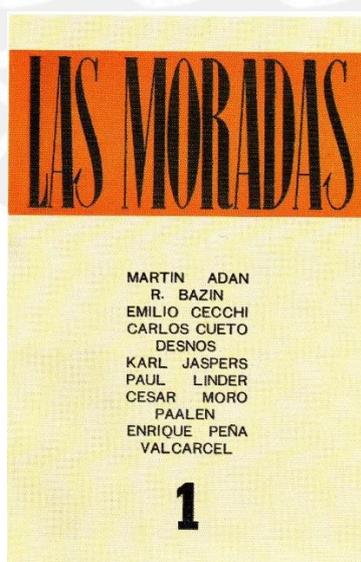
una voluntad, un pensamiento concreto, una expresión cultural acorde a cualquier enunciación artística dada en Occidente.

¿Cómo comprender, en síntesis, esta confluencia de paradigmas? El desasimio del vínculo convencional entre lenguaje y referente apertura procedimientos implicados tanto en el código poético como el plástico. Este acercamiento, planteado desde la predominancia de los rasgos formales, permite que la obra artística se sustente y pueda intrínsecamente asumir nuevos modos de significación cultural. De este modo, la propuesta vallejianista se manifiesta como un modelo capaz de brindar una renovada lectura de la identidad histórico-cultural del Perú, lo que se llama mestizaje, pero el procedimiento difiere del Indigenista. Tal es el deslinde asumido por la postura estética a la que Eielson se adscribe mediante la utilización de un dispositivo estético-cultural, la antología, para debatir acerca de la tradición. Desde este eje, la práctica artística implica asumir una tensión histórica. Jorge Eielson la intuyó e insertó desde un posicionamiento estético. Sin embargo, al reconstruirlo a lo largo de estas páginas, tal posición no le fue gratuita, pues tal movimiento cultural es reconocido por él mismo desde la segunda década del siglo pasado y se inscribe participativa y activamente, como ya analizamos, desde la práctica poética. Pero dicho acercamiento resulta estimulante en tanto permite la conformación de una poética visual en un punto donde Eielson busca producir piezas de arte en tal tensional campo cultural: se inicia la figura del artista integral que irá consolidándose a lo largo de los años.

3.2. Tradición y cultura: el magisterio de E. A. Westphalen

Para profundizar aún más en la comprensión de este periodo plástico de Eielson, es necesario revisar el eco de influencia ejercido por Emilio Adolfo Westphalen, quien, si

bien pertenece a la generación de la década del treinta, guarda un vínculo directo con Eielson mediante la revista por él dirigida, nombrada *Las Moradas*, cuya publicación se inició en mayo de 1947 hasta su última entrega en un número doble (volúmenes 7 y 8) correspondientes a los meses de enero a julio de 1949. Es, pues, Westphalen quien diseña otro de los estratégicos dispositivos estético-culturales en donde Eielson participa. En este punto, como se dijo en nuestra Introducción, las aproximaciones de Luis Rebaza Soralez permiten concebir un marco de lectura complejo que compromete al conjunto de jóvenes artistas surgidos en la década del cuarenta en el Perú (entre los que se halla Jorge Eielson) y a sus modelos, José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, en el título *La construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000). En ese sentido, los aspectos tomados en cuenta en relación al aporte de Westphalen acerca del concepto de tradición en el Perú, si bien estimulan la comprensión del “proceso de configuración de una identidad nacional contemporánea” (Rebaza, 2000), nosotros rastreamos en específico a Eielson en tanto articula la influencia del arte moderno europeo en la propuesta plástica de nuestro artista, pues deseamos llegar a la profunda comprensión de estas piezas, captar su memoria, siempre en estado de tensión frente a la propuesta pictórica indigenista.



Cubierta del primer número de *Las Moradas* (1947).

La importancia de esta revista radica, por un lado, en ser foco de reunión de intelectuales, escritores y artistas de grupos etarios distintos, lo cual agudizaba el sentido de discusión y reflexión al que apuntaba. En ella, se reunieron Jorge Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela junto a personajes del campo artístico como César Moro, José María Arguedas, Wolfgang Paalen y demás. Los discursos que recorren las páginas de los ocho volúmenes de *Las Moradas* van desde la poesía, las artes plásticas, la novela y el relato, hasta la historia, la antropología y la filosofía. Además, implicó una importante actualización del medio intelectual peruano, ya que se tradujeron, por parte de los mismos miembros y participantes del proyecto, textos del alemán, francés y el inglés, que pusieron a sus lectores al tanto de publicaciones aquí inaccesibles. Tal concentración de perspectivas nutrieron innegablemente a la conformación de la posición estética eielsoniana. Por otro lado, acorde a nuestro interés, esta publicación hizo posible la visibilización de artistas peruanos como Ricardo Grau, Carlos Quípez Asín, Sérvulo Gutierrez, Ricardo Sánchez, Juan Manuel de la Colina, Juan Barreto, Judith Westphalen y Fernando de Szyszlo e internacionales como Pablo Picasso, Paul Klee, Gordon Onslow Ford, Yves Tanguy, Hans Arp, Joan Miró, Wilfredo Lam, entre otros. Junto a la predominante presencia del arte moderno occidental, se hallan reproducciones de piezas precolombinas de culturas Chavín, Paracas, Mochica y otras ilustraciones de carácter arqueológico que acompañaron algunos artículos sobre el tema. Todos estos modelos visuales confluyen en el primer periodo de la obra plástica de Jorge Eielson. Para proseguir la indagación de cómo se lleva a cabo, nos concentraremos en el planteamiento y sentido ejecutado por Westphalen.

En principio, *Las Moradas* se halló como espacio de encuentro dinámico, es decir, la discusión y la reflexión se imbrican en una búsqueda como necesidad inherente al proyecto. En el primer número, se afirma que “cuando salimos a la aventura, a la caza de

presas espirituales, pensamos siempre que habremos de volver a unas moradas... Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos...” (1947a: 107). Este desplazamiento establece, a su vez, un lugar de encuentro, es decir, reconoce un tiempo en el cual se habita, esto es, una contemporaneidad desde la que se enuncia; así, tal empresa tenía como objetivo (...) “despertar la amplia respuesta de atención y discusión alrededor de los problemas diversos que el destino trágico del hombre suscita en nuestra época” (1947a: 107). Proceder desde esta actualidad temporal, sujeta a los modelos intelectuales y artísticos provenientes de la Europa de fines de la década del cuarenta, era situarse por igual con cualquier expresión cultural dada en aquella época. Además, contrario a la opinión del grupo pictórico indigenista, no desmerecía el papel ético erigido y remarcado desde el dominio de “las artes y las letras” al no concebir solo un interés por lo occidental o foráneo, sino un engarzamiento de la conciencia cultural del Perú en una concepción “universal” que trasciende los localismos. La tarea planteada por *Las Moradas*, otro dispositivo con rol estratégico en la tensión del campo artístico peruano, entonces, no pretendía el rechazo u olvido de aquel

(...) destino [que] nos viene de un pasado remoto [pues] nosotros no somos más que el relevo que ha de transferirlo a quienes vengán detrás nuestro, y que es nuestro deber cuidar porque la acumulación de especulaciones teóricas y de creaciones de arte... da sentido a la vida.
(1947a)

Nuevamente, el hombre deja de ser reconocido desde una raigambre geográfica y se suspende la primacía de la fisionomía y de la nacionalidad, y se desplaza su comprensión hacia una situación temporal en la que urge situarse, si bien no topográficamente, a nivel espiritual. Hallamos el ya comentado principio ontológico alrededor de la línea estética asumida por Eielson. No es vano aclarar que, en una extensión de matriz conceptual o

“espiritual” según el argot de la época, no resulta confuso admitir la presencia yuxtapuesta de tiempos, tradiciones, lenguajes, medios técnicos, etc. En el ámbito de las artes plásticas, ello supone, también, un giro que posibilita la experimentación y primacía de la libertad creativa del artista al contrario del programa pictórico indigenista.

Retornemos al discernimiento de la tradición a partir de la influencia de E. A. Westphalen. Iniciemos desde el texto “La tradición, los museos y el arte moderno” aparecido en el quinto volumen de *Las Moradas* fechado en julio de 1948. Basado en las ideas del poeta inglés T. S. Eliot, Westphalen reconoce que la tradición es coordinada que, en un mismo presente, provoca divergencias, “tendencias que entran en pugna, donde unas toman mayor relevancia que otras” (1948b, p. 187). A partir de dicho conflicto, se manifiesta la renuencia por la predilección estática de quienes no desean cambio o ruptura alguna en la tradición, por los que no aceptan la innovación por mantenerse en la estabilidad. Por el contrario, la apertura pauteada por Westphalen puede asumir innovaciones en sus rasgos sin traicionar a la tradición misma, ya que se sabe de antemano que (...) “ninguna manifestación de cultura... puede subsistir de no estar ligada en una forma u otra con las expresiones pasadas de esa manifestación de cultura” (1948b, p. 189). Con esto, se establece una posición distinta desde la que se comprende el pasado al no pretender una contemporaneidad ciega en sí misma, una mera ansia de renovación que se vincule con nuevos paradigmas solo por su carácter actual: el nuevo posicionamiento remarcado en el presente presupone una nueva lectura del pasado. Por ello, la perspectiva a la que accede Westphalen, si bien se completa en la búsqueda de lo nuevo o el experimento, como comprende también Luis Rebaza Soraluz (2000, pp. 48-60), abre las puertas a una reasimilación del pasado:

(...) no entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin

cuento... Ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro. (1948b, p. 190)

Por ende, el artista que rechaza cualquier cambio es tildado de conjurar una escuela, es decir, un artista académico, quien en lugar de (...) “defender una tradición la falsea... La tradición no ha penetrado en su espíritu, sino que permanece en la superficie como trucos de técnica o como sugerencias extrínsecas, como convenciones” (1948b, p. 189). Con ello, adquiere mayor efectividad el entendimiento de la crítica a la forma y al programa de la pintura de José Sabogal y su círculo.

¿Cuál es el papel del arte? Si la creación artística, según lo comentado, debe aperturarse a formas nuevas, ¿de qué modo la innovación en el arte es capaz de asumir un vínculo con el pasado, con el “legado” histórico-cultural del país? Para Westphalen, la respuesta se halla en el “arte moderno”, cuya enseñanza (...) “consiste en la exigencia de construcción de una cultura donde el hombre puede hallarse consigo mismo” (1948b, p. 192). Fijémonos cómo este modelo plástico occidental se halla acorde con la necesidad de exploración e innovadora búsqueda antes mencionada. Resulta útil la mención de otro texto de este mismo autor aparecido en el tercer volumen (diciembre 1947) titulado “La teoría del arte moderno”. La “exigencia de construcción” ya manifestada toma mayor especificación en este escrito al postularse que el paradigma de este nuevo tipo de artista será la invención, la exploración diversa, la potencia en práctica abierta donde se valore la originalidad y la libertad creativa, es decir, la capacidad de hallar formas de pensamiento y sus representaciones donde el código plástico asuma nuevos modos de expresión. Desde esta postura estética, el aprendizaje de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX se estima como (...) “el arte de los experimentos, de las

hipótesis audaces, de las exploraciones sin fin por los terrenos más apartados, por los nunca traficados” (1947b, p. 295). Esto posibilitará una labor que mide, restaura, limita, entrecruza y despliega una libertad creadora sin límites estéticos impuestos bajo la cual se hallará la significancia del arte desarticulando discursos históricos y críticos, y recalcando su posición y elección, por lo que se rompe con concepciones históricas y culturales ya no adecuadas a este nuevo modelo artístico. En el ámbito del arte peruano, hacia 1947, esta exploración se contrapone a parámetros figurativos que representan un modo cerrado a la innovación posible del arte:

¿Podría ser, en cambio, que la fatiga nos haya vencido, que la incertidumbre constante haya agotado nuestra capacidad de curiosidad y de admiración, que añoremos la seguridad, las normas admitidas por la generalidad, la convención naturalista que reinaba en tiempos de nuestros abuelos...? (1947b, p. 296)

Por ello, el “arte moderno” es el que se ajusta al mundo del presente en 1947, donde la conciencia histórica del artista no se deslinda de las prácticas artísticas presentes en Occidente: “Querrámoslo o no, este arte moderno es el arte nuestro y ya no hay modo de echarlo... el arte moderno es un manifiesto perenne de libertad, de expansión de todas las facultades...” (1947b, p. 296). De este cúmulo de propuestas, la innovación no resulta ciega y estruendosa, pues no deja de concebir su vínculo con el pasado, con la tradición. Tal movimiento, desde la coordenada temporal o histórica, hacia los años cuarenta, con las presencias reconocidas ya del Cubismo, el Dadaísmo, el Surrealismo y contando con la progresiva producción de Pablo Picasso hacia estos años, les permitió vislumbrar a artistas como Eielson las artes vanguardistas en su doble acepción, a lo que Octavio Paz nombra “rupturas y restauraciones”. Según el poeta e intelectual mexicano, ambos (...) “constituyen el proceso de la tradición, las formas en que renace y se perpetúa... ruptura

y restauración no son sino dos momentos del mismo proceso, dos manifestaciones de la tradición” (Paz, 2014b, p. 82). Entonces, la cultura que un artista como Eielson pretende erigir y que se halla, retomando las palabras de Westphalen, “de acuerdo consigo mismo” debe (...) “apropiarse [de] las experiencias del pasado. [De aquí] surge la fuerza del impulso para sobreponerse al conflicto entre las visiones ajenas del mundo y la que en él se está formando” (1948b, p. 190).

Nos fijamos cómo las aproximaciones acerca del arte plástico dadas por este singular poeta, ensayista y propulsor ayudan a entender la vía que tratamos de delimitar entre las posturas en aquel tiempo existentes. Para Westphalen, la pertenencia geográfica y nacional no demarca el principio de la comprensión del individuo para construir una sensibilidad artística, dado que (...) “Ese sentimiento nacional es entendido de manera distinta según las regiones geográficas y según las distintas capas culturales que es posible distinguir” (1948a, p. 68). Según lo analizado, este autor intenta deslindar el vínculo integral diseñado por el Indigenismo, que comprende que la pertenencia geográfica marca la particularidad de la cultura, sus manifestaciones, sus expresiones artísticas. Sabogal, recordemos, apoya sus argumentos en la legibilidad que le cede la cultura material: el entorno físico, es decir, el suelo, el paisaje, la fisonomía racial, el arte popular. Si bien todos representan una esencia, el artista los capta figurativamente en el espacio geográfico local. Desde esta posición topográfica, ofrece una lectura cultural del Perú cuyo montaje histórico guarda una relación evolutiva del mestizaje, que surge de la concentración de lo hispano y lo precolombino a raíz de la Conquista. Toda esta línea cronológica, como ya evidenciamos, se resume en el presente mestizo. Por lo tanto, el artista pinta los elementos del cuadro desde los modelos exteriores, por lo que la de Sabogal termina siendo una pintura figurativa pese a la pretensión alegórica con la que trató sus temas. Por supuesto, ello evidencia una falta de reflexión acerca del arte popular. En el escrito “¿Una expresión

genuinamente americana?”, publicada en la cuarta entrega (abril 1948) de la revista, Westphalen quiebra argumentativamente aún más tal modelo extendiendo, por una parte, la idea de que los “factores geográficos y culturales no guardan entre sí una relación constante” (1948a, p. 68), ya que un modelo cultural visual puede tener presencia en un ámbito distinto al de su origen. Esto lo elabora vinculando arte e historia, es decir, que desde el arte es posible manifestar una lectura histórico-cultural; así, su contrargumento se enfoca en la postura estética sostenida por el Indigenismo:

(...) algunas de las civilizaciones peruanas antiguas impusieron sus normas culturales de un extremo al otro del territorio, y que en la selva, la sierra, y la costa el mismo estilo de arte sirvió de expresión a pesar de las diferencias de medio geográfico y de raza. (Westphalen, 1948a, p. 68)

Existe, entonces, un desplazamiento, una ausencia de fijeza entre prácticas culturales como el arte y el emplazamiento social donde fueron generadas, lo que hace posible el traslado y el intercambio de modelos visuales de un medio cultural al otro. Si validamos tal conciencia, no es posible estimar el mestizaje desde una esencia estática, cuya representación separa en orden lineal lo prehispánico de lo español en la imagen pretendiendo enlazar un mestizaje binario. Antes bien, el desplazamiento entre culturas, desde Westphalen, cobra una apertura de índole global, ya que brinda una predominancia de la cultura occidental. Por ello, nuestra conciencia cultural puede asumir modelos estéticos foráneos y, simultáneamente, asumirse propia. No desaparece la idea de un mestizaje, pero, a diferencia del grupo indigenista, este concepto reconoce que (...) “las tradiciones peruanas antiguas se han transformado enormemente cuando no han desaparecido y que no hay manera que el problema sea reversible” (1948a, p. 68). Bajo esta nueva óptica, el mestizaje no se situará meramente en el encuentro provocado por la Conquista como punto temporal predominante, sino asumirá una nueva formación que,

desde un presente, concibe este proceso estético y cultural: es la apertura a nuevos modelos de pensamiento y discursos culturales provenientes del Occidente europeo, una serie de procedimientos que permitirán un nuevo tratamiento estético del mestizaje en el Perú. Es así que lo “peruano” es “occidental” a la vez, de ahí la connotación del término “universal”. Para Rebaza Soralez, estos movimientos que trasladan modelos culturales entre sí y en un mismo espacio son la base de la posibilidad de trasladar estructuras de pensamiento de un espacio cultural a otro, condición que reconoce también en J. M. Arguedas. Ello le apertura la relación de “modelos” a los surgentes jóvenes artistas de la década del cuarenta, entre los que se incluye Jorge Eielson.

Sin embargo, en esta tesis, desde la Historia del arte, deseamos especificar la condición y sentido de la obra plástica inicial del joven Eielson, es decir, entender cómo estas piezas en particular articulan una serie de tensiones en su confrontación con el arte indigenista. Por ello, una vez analizado el modo en que el grupo de Sabogal plantea su noción histórico-cultural, debemos hallar tal procedimiento creativo en Eielson. Entonces, ¿cómo articula este tiempo yuxtapuesto el arte? La ausencia de fijaciones geográficas o pertenencias nacionales deslinda las diferenciaciones entre las creaciones de un artista peruano y un europeo, ya que se deja de lado cualquier clase de jerarquización o validación a priori de las prácticas artísticas disponibles dentro de una propuesta. Gracias a ello, nos es posible comprender a Westphalen cuando asevera que (...) “cualquier artista peruano actual que quiera inspirarse en el arte peruano antiguo, se hallará en la misma situación que uno de otra nacionalidad que tenga el mismo propósito” (1948a, p. 68). Desde esta articulación, Eielson plantea un arte que refleja la yuxtaposición temporal y cultural del Perú a finales de la década del 40. Se deslinda una representación figurativa, de la norma académica referida a la “escuela” formada por Sabogal en la ENBA y superpone formatos plásticos europeos con significaciones culturales prehispánicas: el

montaje histórico del Perú cobra otro modo. Esta vez, no hay una disposición lineal en la imagen, sino una composición artística compleja, delineada a partir de una postura estética surgida en el Perú manifestando una actualidad cercana a las propuestas occidentales. De este modo, arte y tradición histórica se entremezclan desde un nuevo paradigma estético, lo que apertura el sentido de “arte peruano” imperante en el campo artístico.

3.3. La presencia del “primitivismo”

Además del reconocimiento de los aspectos formales acogidos por Eielson de parte de artistas europeos participantes del Cubismo, el Surrealismo y el Dadaísmo, la innovación de los paradigmas visuales propuestos por estas fuentes al inicio del siglo XX provino del encuentro y asimilación de objetos culturales concebidos como “primitivos”. Esto implica un “ir más allá” de lo ya existente en el campo artístico peruano de la época, ya que tanto pintores como Ricardo Grau, Carlos Quizpez Asín o Domingo Pantigoso, si bien habían sido erigidos como parte de una (...) “pintura despojada de cualquier contenido extraestético, la impronta conservadora de sus obras descansaba en una comprensión formalista y cosmopolita de la plástica” (Kusunoki, 2011, p. 60). Entonces, como dijimos en un principio, Jorge Eielson se adscribía a una línea estética que se encontraba en contra del indigenismo pictórico de la escuela sabogalina, pues otras propuestas basadas en la representación de lo indio asumieron modelos menos conservadores que éstos, por ejemplo Domingo Pantigoso¹⁸. No obstante, ello implica reconocer el aporte que artistas por él reconocidos en su antología, que así como la realizada para plantear la concepción de lo “contemporáneo” en la poesía, se da del mismo modo para la pintura. Esta fue

¹⁸ Revisar Villegas, 2015, pp. 185 - 222

titulada, remarcando el vínculo integral con la antes analizada selección poética, *La pintura contemporánea del Perú*, publicada entre enero y marzo de 1947 en el diario *La Nación*. Dichos escritos versan enteramente sobre pintura y se dedican a comentar críticamente los trabajos de los pintores Ricardo Grau, Carlos Quíspez Asín, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Sánchez y Fernando de Szyszlo. Luis Rebaza Soralez apunta que estos textos son parte de un

(...) proyecto estético crítico... que debe ser analizado en conjunción con los criterios puestos en práctica en la antología *La poesía contemporánea en el Perú*, editada por el autor en colaboración con Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, y en el volumen *La pintura contemporánea en el Perú* de Juan Ríos, ambos libros publicados simultáneamente dentro de la misma colección, dirigida por Raúl Porrás Barnechea, en diciembre de 1946. (2010, p. 9).

Siguiendo esta línea, se reconoce en Eielson el abandono de la partición por periodos aplicada por la crítica dominante, precisamente por Juan Ríos. Eso resalta la perspectiva alternativa planteada por nuestro artista que establece una direccionalidad en la comprensión de la pintura peruana a fines de la mitad del siglo pasado. Nuevamente, se establece el uso de un dispositivo cultural (una antología pictórica, en este caso) para manifestar la postura estética que se esgrime. A partir de ello, un rasgo que marca al artista, según la definición de Eielson, es el modelo plástico que acoge en su concepción creadora. Este es uno de los criterios utilizados en la serie de artículos periodísticos antes anunciados. En estos, elabora un balance de la presencia de los “maestros” entre los cinco pintores comentados. Acerca de Quíspez Asín menciona que (...) “sus miras de índole estructural, tal como Fernand Léger el problema compositivo” (1947b). En la pintura de Ricardo Sánchez, reconoce que (...) “ella adolece aún de las ciertas aunque nobles influencias de dos maestros europeos del Cubismo: Braque y Picasso” (1947a). Sobre la

obra del joven Fernando de Szyszlo afirma que se encuentra iniciada (...) “bajo el signo de Georges Braque, Picasso, André Marchand...” (1947d). Sin embargo, para Eielson, el pintor que, hacia 1947, mayor número de modelos introduce en nuestro medio es Ricardo Grau tal como pudimos reconocer en nuestro primer capítulo, al ser éste el que (...) “contrarrestara con sus primeros trabajos los extravíos pictóricos y la absurda imitación que significa el Indigenismo para la pintura del país” (1947b). Tal distancia del Indigenismo pictórico desde los modelos foráneos acogidos por los artistas seleccionados es ya signo de otro de los posicionamientos estratégicos por él elaborados para la confección de su propuesta artística.

Pero, si ya existía una influencia de modelos artísticos europeos en pintores locales, ¿qué adopta Eielson de manera particular de ellos? Tomemos la aproximación de Ricardo Kusunoki a la obra de Fernando de Szyszlo, la cual es posible trasponer a nuestra comprensión de la primera etapa de la plástica eielsoniana por la asimilación de un “aprendizaje técnico” voluntario, mediante el cual se manifestaba el “ímpetu transgresor” de estos modelos modernos de arte. Para 1947, distantes ya de la aparición de los ismos protagónicos, implica una recuperación que les brindaba la posibilidad de tomar (...) “distancia del eclecticismo artístico anterior, revinculándose con la radicalidad de las vanguardias históricas” (2011, p. 61). Esta es confirmación de la directriz teorizada por E. A. Westphalen. Pero la “radicalidad” no resulta posible solo asimilando principios formales; por ello, debemos concentrar nuestro análisis en saber cómo Eielson provoca un nuevo montaje en la representación histórico-cultural del Perú a finales de la primera mitad del siglo XX. Para ello, reconozcamos unos de los procedimientos fundamentales que los artistas de la vanguardia europea llevaron a cabo en su práctica, el asumir en sus obras el carácter “primitivo” de objetos culturales provenientes de sistemas sociales no

occidentales. Este rasgo es explicitado, a manera de contexto para su comprensión, por William Rubin en su texto *Modernist primitivism. An introduction*

(...) the changes in modern art at issue were already under way when vanguard artists first became aware of tribal art. In fact, they became interested in and began to collect Primitive objects only because their own explorations had suddenly made such objects relevant to their work... The shift in the nature of modern art between 1906 and 1908 explains why art nègre was discovered by vanguard artists in Paris only then and not earlier. (1989, p. 11)

La fecha propuesta por Rubin para comprender la entrada explícita de este rasgo en el arte vanguardista concuerda con la que se considera la primera escena de este “primitivismo moderno”, la pintura de Picasso *Las damas de Avignon* de 1907. Esta imagen proviene de la epifanía visual y psicológica experimentada por este artista al visitar el Musée d’Etnographie du Trocadéro y encontrarse con la colección de piezas tribales originales de Oceanía y África. En principio, este encuentro con los modelos no occidentales provoca una distancia formal con la asentada preferencia académica por la figuración. Ello se refleja en las nuevas posibilidades de forma y color inspirado por el “arte primitivo”. A partir de esta circunstancia, los artistas vinculados a la vanguardia “Hacia 1910... recolectan, imitan y son afectados por estos objetos primitivos. Las obras... parecen singularmente evocadoras de formas no occidentales” (Clifford, 1995, p. 230). Sin embargo, al crear nuevas representaciones utilizando la base visual de estas culturas, “los artistas modernos intuían mas no les interesaba el sentido original ni el significado de las piezas que imitaban” (Mujica, 2005, p. 9). Pero no podemos tomar a este cúmulo de artistas como un todo homogéneo. Debemos reconocer los deslindes en la aplicación del primitivismo en sus propuestas, pues, mientras que los cubistas prefirieron asimilar los modelos visuales africanos, los surrealistas tomaron predominantemente los

objetos de Oceanía. Asimismo, los primeros solo sometieron estos objetos a su comprensión formal a diferencia del grupo alrededor de Bretón, quienes intentaron asimilar, más que la forma, el imaginario cultural del que provenían las piezas en lo que concebían como un rasgo esencial de la obra artística, lo *maravilloso*. Por supuesto, reconocer estas distancias en los “ismos” europeos no nos lleva a una relación, comprensión y aplicación irreflexiva de artistas peruanos como Eielson. El aprendizaje y desarrollo que se lleva a cabo por este artista, captado en su primer periodo, no se sostiene en una simple asimilación, sino que se completa en una apropiación de estos paradigmas estéticos¹⁹. Semejante posicionamiento, ya entendida la “universalidad” de la línea estética aquí estudiada, provoca no una imitación; por el contrario, evoluciona lo iniciado en Europa con un carácter propio, original, y al mismo nivel de calidad y arraigamiento que cualquier artista occidental. Esto es demostrado por Ramón Mujica, quien evidencia que “durante los años 50 y 60, Picasso fue expuesto a otra fuente visual arcaizante... el arte prehispánico del Perú... [puesto que] desde 1947 moldea figuras en cerámica del cóndor andino” (2005, p. 11; 20). Tal encuentro de prácticas entre el artista peruano y el europeo alrededor de una misma matriz visual manifiesta que nuestro campo artístico se hallaba acorde a las resonancias culturales predominantes de la posguerra. Justamente, la Galería de Lima, fundada por Francisco Moncloa a fines de 1947, se tornó epicentro de exhibición de las avanzadas propuestas de arte moderno realizadas en nuestro medio. El que Jorge Eielson haya expuesto en este espacio lo sitúa, también, en el epicentro de las tensiones culturales del campo artístico peruano.

¹⁹ “En contraste con el arte europeo que tiene un lento proceso de maduración y que conserva aún en sus hitos revolucionarios una continuidad de pensamiento teórico, los artistas latinoamericanos se apropian de golpe del fruto de años de experimentación, saltan las barreras y combinan, yuxtaponen, sintetizan, expresando una realidad y valores totalmente diferentes de los originales” (Arestizábal, 1997, p. 288)



Versión picassiana de cerámico Mochica (1954)



Condor picassiano (Mujica, 2005, p. 21)

Si hallamos vinculaciones formales entre Picasso, Matisse o Miró en las primeras obras plásticas de Eielson, el Surrealismo es también una influencia que permite el reconocimiento de un sustrato cultural más allá de las formas. Por ello, nuestro artista y poeta no copia, sino propone una forma y contenido propios deslindándose entre los modelos artísticos categóricos de la vanguardia: no se somete a ellos, los traspasa en pos de una búsqueda propia²⁰. ¿Cómo se halla esto en la obra de la primera etapa de este artista? Incluyamos en esta lista a *La niña con los cabellos de lino* (1948). El mismo artista afirma que se trataba de “una escoba que coloqué en un zócalo” (Urco y Cisneros, 1988, p. 309). El uso de materiales de la vida cotidiana, y lo precario de la concepción creadora al primar lo lúdico y lo vulgar de la vida dan cuenta de la influencia tanto del Dadaísmo como del Surrealismo. Un personaje compuesto por elementos sin común asociación plástica nos muestra un rostro abierto al espectador. La reducción sintética de la forma humana se halla mediante la oval cabeza, al igual que *Maniquí*. La diferencia se marca en que *La niña de cabellos de lino* presenta un rostro que marca sus elementos

²⁰ El primer artista peruano en crear este paradigma de creación es César Moro, quien, desde 1935 a 1940, delinea una propuesta que trascendía el aprendizaje europeo al lado de los principales artistas surrealistas. Tomo estas afirmaciones de la tesis en curso de Nuria Cano *César Moro y la construcción de una vanguardia en la exposición de 1935*, a quien agradezco por compartir sus hallazgos alrededor de Moro.

básicos (los ojos, la nariz y la boca), que lo hace una máscara. Esta pieza nos remite a las esculturas de Alberto Giacometti. Al observar *La pareja* (1927), nos percatamos de la síntesis al delinear la estructura de un rostro que no sigue la semejanza anatómica figurativa. Por esto mismo, la forma se ajusta a la capacidad de significación que el artista puede expresar en sus obras, por ejemplo, al sugerir lo femenino a partir de formas ovales que semejan el sexo de una mujer y lo masculino a través de una forma recta. La escultura deja de ser una grandilocuente práctica de ilusión anatómica y deviene en formato experimental que tiende a romper con su tradicional concepción.



Jorge Eielson
La niña con los cabellos de lino (1948)
Madera y alambre
En T. F. E. "Exposiciones de Szyszlo y Eielson". El Comercio, 12 de agosto de 1948



Alberto Giacometti
La pareja (1927)
Bronce
59.7 x 36.8 x 17.8 cm.
Fundación Alberto Giacometti

Pero haber llegado a estas conclusiones en la práctica artística implicó haber tomado nuevos paradigmas plásticos de culturas no europeas. Como ya vimos, es uno de los procedimientos principales del arte moderno europeo el asumir el carácter "primitivo", es decir, modelos culturales periféricos como los africanos y de Oceanía. Y, en el caso de

La niña con los cabellos de lino, si se trata de una obra original, ¿qué modelo primitivista acoge? En la exposición compartida entre Eielson y Szyszlo en agosto de 1948, el periodista, perteneciente al diario *Semanario Peruano*, encargado de referenciar la exhibición describe que en el suelo de la sala de la Galería de Lima se hallaba “una bella tela costeña” [ante la cual Szyszlo “confiesa al mirarla y descifrar sus trazos que su actual intento es asimilar a su pintura los elementos del arte peruano” (1948). ¿Cómo descifrar tal presencia?

El modelo prehispánico insertado por Eielson proviene de la cultura Chancay, cuya (...) “área de desarrollo fueron los valles de Chancay-Huaral y Huaura” (Dalen, 2011a: p. 78). Esta zona comprende la Costa Norcentral del Perú. Suele reconocerse la calidad técnica y compositiva de su textilería, pero, de igual modo, fue común “la elaboración de ídolos con fines ceremoniales” (Dalen, 2011b, p. 64) con una particular iconografía de rostros.



Iconografía de máscaras
Cultura Chancay
En: Dalen, 2011b

Debe reconocerse, además, el material que solía ser utilizado para estos objetos, la madera. Nos recuerda el arqueólogo sanmarquino Peter van Dalen que (...) “se conoce por fuentes etnohistóricas, que los centros ceremoniales costeños, tenían oráculos hechos de madera” (2011b, p. 60). Dado ello la imbricación entre el arte moderno y el precolombino se torna aún más justificado desde el material compartido por ambos paradigmas visuales, lo cual demuestra la ausencia de jerarquías entre estos y la plena conciencia de entramar, al igual que un artista europeo, una propuesta de arte peruano. Debe recordarse que un rasgo distintivo del primitivismo en la escultura es el uso de la madera desde la propuesta de Paul Gauguin asimilando directamente el paradigma de las tallas tahitianas como puede apreciarse en *Hina y Fatu* (1892). Pero será desde Constantin Brancusi (1876 - 1957) y Pablo Picasso que se expande el uso de este material elaborando la renovación de la escultura²¹ donde la apropiación de vías visuales foráneas a Occidente signa las formas sintéticas propuestas por estos artistas. Otros artistas europeos que tratan la madera desde sus particulares programas artísticos son el (...) “cubismo (de nuevo Picasso, con Laurens, Archipenko y Lipchitz), el futurismo (Depero, Balla), el expresionismo (Kirchner, Schmidt-Rottluf), el dadá (Hüch, Arp, Schwitters) el constructivismo (Tatlin, Kopro, Herbin, Torres-García) y el surrealismo (Miró, Calder)” (Medina, 2000, p. 1). Esta trasposición se comprueba en la mirada comparada entre *La niña con los cabellos de lino* y un ídolo Chancay, que, también, representa a una niña, a la cual se le adhirió cabello negro y lacio sujetado por una vincha (2011b, p. 71).

²¹ Para profundizar este tema se recomienda revisar Rosalind Krauss (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.



Jorge Eielson
La niña con los cabellos de lino (1948)
Madera y alambre
En T. F. E. "Exposiciones de Szyszlo y Eielson". El Comercio, 12 de agosto de 1948



Máscara de muñeca con vincha
Cultura Chancay
Dalen, 2011b

Como notamos, comparten detalles figurativos en alto relieve, como la nariz triangular piramidal, los ojos de forma romboidal, todo elaborado en madera. Sin embargo, la inclusión de alambres para representar la cabellera del personaje, mantener la forma oval más cercana a un monigote (como en *Maniquí*) y colocarlo sobre un soporte tal como un busto que, en realidad, es “una escoba que coloqué en un zócalo” (Urco y Cisneros, 1988, p. 309). Tales son rasgos operatorios del arte moderno como podemos visualizar en las esculturas del rumano Constantin Brancusi, donde la síntesis se reduce a líneas curvas y que provocan en la escultura cercanías con modelos visuales de culturas africanas tal como aconteció en la pintura desde Picasso.



Constantin Brancusi
Retrato de la baronesa R. F. (1909)
Yeso
15 x 10 cm



Constantin Brancusi
La musa dormida II (1917)
Yeso
18 x 29 x 18 cm.
Centro George Pompidou, París

Además, fuera del nivel formal, el introducir este objeto en una galería de “arte” refleja su múltiple raigambre en su proyección de sentido: Se elabora una crítica a la proyección reservada para los objetos peruanos de los Indigenistas mediante el paradigma vanguardista, el cual, al mismo tiempo, refuerza su resonancia dadaísta al mostrarse como un arte en tensión hacia otras prácticas. Desde este periodo, percibimos la presencia de estas referencias Chancay y que aún hallarán explícito eco en su producción artística tal como podemos apreciar en la serie producida en los años ochenta titulada *Ceremonia ancestral* y en la obra *Suite Chancay* de 1993. Se confirma la ausencia de una práctica artística basada en una experimentación que abandona fases por el solo hecho innovarse. Antes bien, hay una propuesta orgánica guiada por una conciencia artística integral que asume múltiples discursos y modelos para resemantizarlos en un código propio.



Jorge Eielson
Ceremonia ancestral VII (1987)
 Acrílico sobre yute



Jorge Eielson
Suite Chancay (1993)
 En: Eielson, J. (2004). *Arte poética*. Lima: PUCP

Resulta posible rastrear el acercamiento de Eielson hacia la cultura Chancay, inicialmente a través del coleccionismo del cual participaba junto a Fernando de Szyszlo, quien relata que, desde estas fechas, se inicia el afán coleccionista de nuestro joven artista

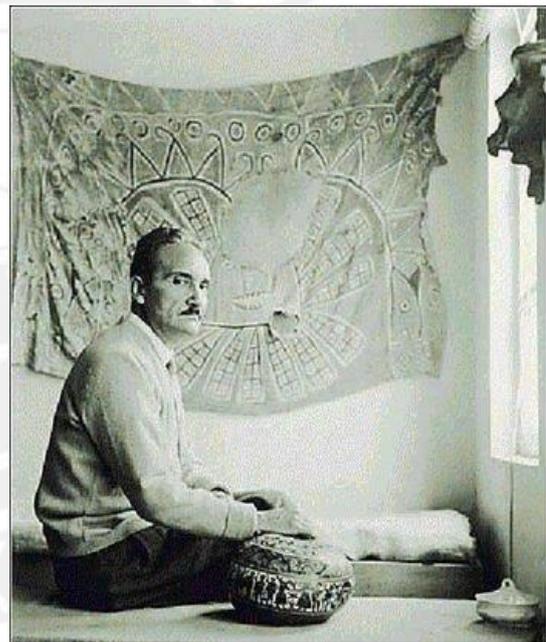
Frecuentábamos una platería en el Jirón de la Unión que se llamaba la Casa Salazar, en donde hicimos nuestras primeras adquisiciones... Mi afición eran las telas pintadas de Chancay, por su ejecución primitiva y su parecido con obras de Miró y de Klee. Jorge Eduardo compartía esa afición por *su interés por las tallas coloniales*. (2012, p. 280)

Tal actividad fue mantenida a lo largo de su vida como puede evidenciarse en el texto *Eielson: artista e collezionista* (2013) preparado por el Centro Studi Jorge Eielson. Pero ello no supone una simple actividad, sino indica parte de una práctica artística en que se manifiesta el afán coleccionista, que, como afirma Aldo Tagliaferri, (...) “Per questa via la passione del collezionista si emancipa e si giustifica sfuggendo alla sterilità del puro accumulo e mirando...” (2013, p. 25). Si este es un rasgo reconocido en los artistas modernos europeos, en Eielson no resulta una práctica proveniente meramente de este modelo. El hecho que una multiplicidad de artistas peruanos desde la segunda mitad del

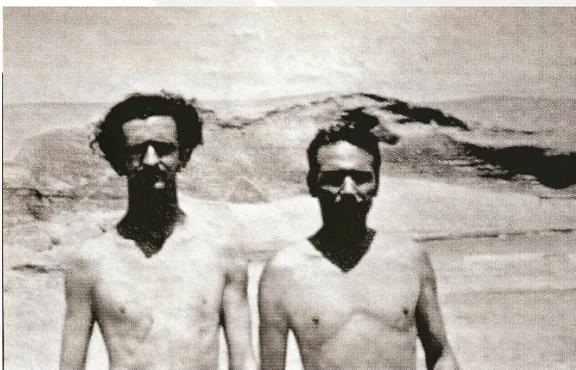
siglo XIX y durante el XX se haya alimentado de fuentes precolombinas y coloniales resultó posible gracias a las diversas colecciones tanto privadas como institucionales de estas piezas (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 50 - 51). En este campo artístico, exactamente en la década del cuarenta, donde Eielson participó directamente, la fuente directa a la cual tuvo acceso fue el círculo de las hermanas Bustamante y José María Arguedas, quienes poseían, como evidenciamos en nuestro primer capítulo, una numerosa colección de piezas de arte popular y precolombino (ver p. 25). A ello debemos adicionar las visitas a la propiedad de las hermanas Bustamante en Puerto Supe por parte del círculo intelectual y amical al que Eielson pertenecía²², locación directamente vinculada a la Cultura Chancay.



José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Alicia y Celia Bustamante en Puerto Supe (1946)



José María Arguedas junto a mate burilado y tela Chancay



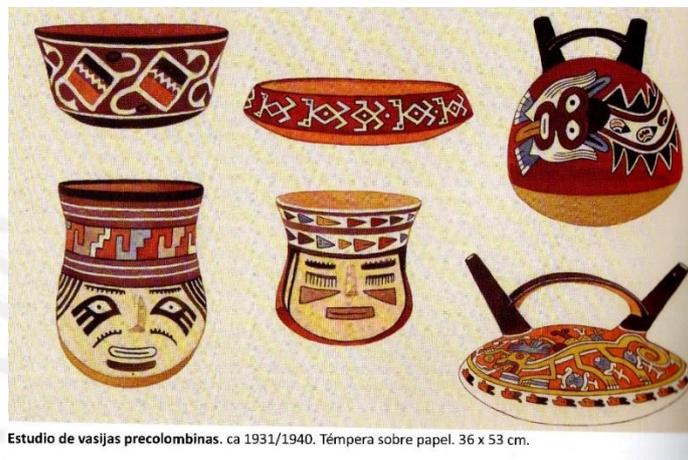
Fernando de Szyszlo y José María Arguedas en Puerto Supe (1946)

²² La poeta Blanca Varela (1926 - 2009) redacta su primer poemario entre 1948 y 1949 cuyo primer título, antes de ser publicado como *Ese puerto existe* en 1959 por sugerencia de Octavio Paz, fue *Puerto Supe* y que contó con Fernando de Szyszlo para el diseño de la portada. Justamente, Luis Rebaza Soralez evidencia que este primer libro (...) “contiene un texto de alusiones precolombinas (dedicado póstumamente a José María Arguedas) en el que se construye un espacio a partir del desierto costero...” (2000, p. 204).

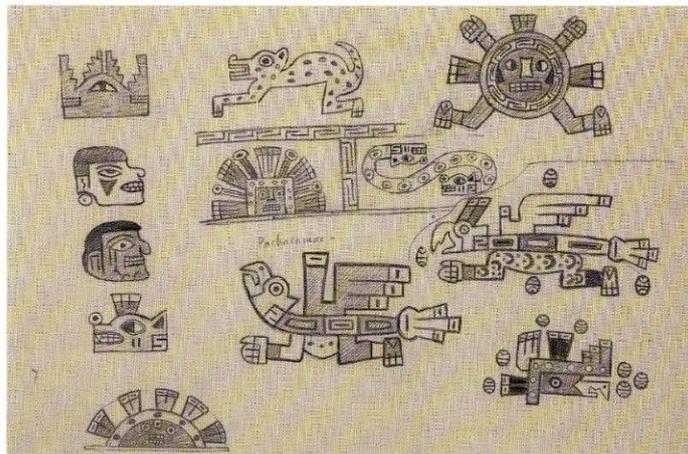
Anunciamos que nuestra atención se centraría en la elaboración del vínculo entre arte e historia. Por ello, siguiendo a Didi-Huberman, el concepto de “montaje histórico” nos ayuda a explicarnos cómo una pieza artística revela la yuxtaposición de tiempos, que abarca y sobrepasa un mero análisis de encuentro de formas y contenidos. Tal superposición de tiempos históricos, a nivel formal, resalta el carácter tensional en que la práctica artística se desenvuelve, lo que el propio historiador del arte francés llama (...) “un conflicto de formas contra formas, de experiencias ópticas de espacios inventados y de figuraciones siempre reconfiguradas” (2011, p. 248). A nivel de contenido, el recobrar los modelos precolombinos a través de un mirar presente traza una interpretación histórica y cultural del Perú²³. Esto, como vamos comprobando, supone una nueva posición acerca del mestizaje, término que asume la multiplicidad de la identidad cultural peruana. No obstante, si ha sido reconocida la influencia del procedimiento del arte moderno en su acercamiento a modelos visuales “primitivos”, no podemos comprender la propuesta eielsoniana en 1948 solo desde tal línea. Esto se debe a que, si bien captamos el modo de proceder ante los objetos del pasado, no es posible adjuntar la significación que los europeos brindaron a dichos objetos. En otros términos, no admitiremos irreflexivamente la concepción “primitivista” en este modelo artístico, mientras que sí el término “anacronismo”, es decir, la “inclusión de un tiempo en otro” (Huberman, 2011, p. 18). Esto se justifica por el tratamiento y la concepción con que Jorge Eielson acomete el uso de los modelos visuales precolombinos, ya que se establece desde una distancia respecto del proceder de los artistas indigenistas hacia los objetos pertenecientes a un tiempo pasado. La labor de estos últimos en el Instituto de Arte Peruano (IAP) supuso la

²³ (...) “el cambio conceptual ha de proyectarse en el futuro... Más exactamente, ha de responder a una suerte de imbricación de tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Y estos tiempos no son otros que los culturales; propiamente, occidentales, en la medida que el espíritu de la cultura occidental está hoy universalizada y es el más activo y constante en el cuestionamiento de lo que suponemos estable, vigente y tradicional. Este espíritu traza las posibilidades de los cambios conceptuales del arte.” (Acha, 2004, p. 53)

recolección no solo de piezas de arte popular, sino de objetos coloniales como también precolombinos. En principio, el acercamiento a estos solo fue de apropiación y estudio, es decir, fue una aproximación estuvo regida por un proyecto mestizo que, sobre todo, acogía al arte popular para (...) “personificar lo peruano en su diversidad” (Villegas, 2015, p. 212). El vínculo museístico implicó, a su vez, una descontextualización, lo cual se refiere a un registro visual y clasificación en el museo como podemos observar en los trabajos realizados, por ejemplo, por Camilo Blas.



Estudio de vasijas precolombinas. ca 1931/1940. Témpera sobre papel. 36 x 53 cm.



Estudios de motivos precolombinos. ca 1931/1940. Lápiz sobre papel. 21.3 x 33.6 cm.

Para hallar más evidencias, analicemos *La puerta de la noche* (1948). Esta pieza de madera pirograbada toma, sin mucha distancia, otro modelo visual precolombino, el de

la cultura Tiahuanaco. La referencia establecida es con la denominada Puerta del Sol. Nuevamente, se establece la presencia de un elemento precolombino en la obra contemporánea de Jorge Eielson. Esta figura juega analogías formales con la pintura moderna, pues es bidimensional, rasgo mencionado antes alrededor de otros objetos: la superficie de representación se traslada a un material distinto, la madera. El carácter plano se acentúa por la presencia de retículas en la pieza, de las cuales algunas contienen símbolos vinculados a la esfera precolombina como el sol, el pez, por ejemplo.



Jorge Eielson
La puerta de la noche (1948)
 Madera policromada
 32.5 x 44 x 7 cm.
 Colección Fernando de Szyszlo



Puerta del Sol. Cultura Tiahuanaco (1580 - 1187 a. c.)

La elección del modelo visual Tiahuanaco confirma la tensión cultural en la que Eielson se encuentra inserto en el desarrollo del arte peruano en el siglo XX. El uso de la referencia arquitectónica de la Puerta del Sol era parte ya de una valorización de fin identitario desde la década del veinte, es decir, el contexto del Oncenio de Augusto Leguía (1919 - 1931), momento en que José Sabogal inicia el reconocimiento oficial que irá obteniendo y ante el cual la postura estética de Jorge Eielson enfrenta hacia 1946 y es origen reflexivo de las obras plásticas de 1948. Ello se rastrea desde la proyección y construcción del Museo Víctor Larco Herrera, que, luego, pasará a ser el Museo Nacional de Arqueología Peruana en 1924. Tal es la materialización de aquella (...) “búsqueda del temperamento nacional [donde] lo peruano se encontró en lo hispánico u occidental, en lo colonial y en menor escala en lo precolombino. La instrumentalización de este último [se da] a través de la arquitectura” (Yllia, 2013, p. 102).



Museo Nacional de Arqueología (ex Museo Víctor Larco Herrera), 1924. Biblioteca Nacional del Perú

A esta línea representacional de la identidad peruana, se suman Teófilo Castillo (1857 - 1922) a través de la preconización de un arte nacional no solo desde elementos coloniales, sino también precolombinos ; Manuel Piqueras Cotoí (1885 - 1937), desde la postulación de una arquitectura occidental y prehispánica a la vez, manifiesta en el Pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) o la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1924) (Villegas, 2015, p. 422); y Elena Izcue (1889 - 1970), mediante un proyecto que envuelve tanto la pedagogía como las artes decorativas a través de la reproducción de motivos precolombinos, donde los del (...) “arte Nazca tienen un fuerte predominio en las casi mil acuarelas de estudio que se conservan [donde la mayoría] fueron hechas a la vista de piezas existentes en colecciones institucionales de los museos Nacional de Lima, del Cuzco y de Víctor Larco Herrera” (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 51) . En ese sentido, la presencia de modelos visuales prehispánicos era parte de una representación identitaria originada en la segunda década del siglo pasado en el Perú, pero que deviene a lo largo del mismo. Sin embargo, a diferencia de otros artistas peruanos, la propuesta de Eielson trasciende la presencia formal de estos elementos y conforma un sentido discursivo desde nuevas fuentes plásticas, lo cual seguirá desarrollando a lo largo de los años²⁴.

Retornando a *La puerta de la noche*, ¿cómo el título participa en la obra? Este se halla inscrito en la base del objeto, acompañado del nombre del artista. Fijándonos, no depende de ficha alguna, pues la obra se auto referencia, lo que remarca su condición de objeto al ser el soporte parte de la obra misma. El título, así, se hace parte de la obra y su función no se restringe a señalar, sino que potencia el significado “inefable” de la pieza.

²⁴ Para profundizar en este rastreo de modelos visuales, se recomienda revisar Yllia Miranda, Ma. E. (2013). Quimera de piedra: nación, discursos y museos en la celebración del centenario de la independencia. Revista *Illapa* 8 (8), pp. 101 – 120.

Recordemos que uno de los principios centrales del arte moderno europeo era la reconcepción de la mimesis, es decir, una representación que no guarda referencia directa con la realidad. Si bien las reminiscencias formales al portal Tiahuanaco son sintentizadas en este fragmento, la irregularidad geométrica de la composición reticular reafirma la potencia simbólica en la que se centrará la obra. En ese punto, el título estimula este carácter significativo abierto desde la carga metafórica. La ausencia de una comprensión lógica se adecúa al funcionamiento de la metáfora dada por Paul Ricouer: “Es un trabajo con el lenguaje que consiste en atribuir a sujetos lógicos predicados incompatibles con ellos” (2000, p. 22). Esto, como se halló en el objeto *Maniquí* (1948), se concibe como un procedimiento de raíz surrealista, pues los llamados objet trouvé poseían un trasunto poético, es decir, su composición postulaba una metáfora plástica, donde la pieza remite a una realidad que trasciende la razón en pos de lo “maravilloso” (Willette, 2011, p. 1).

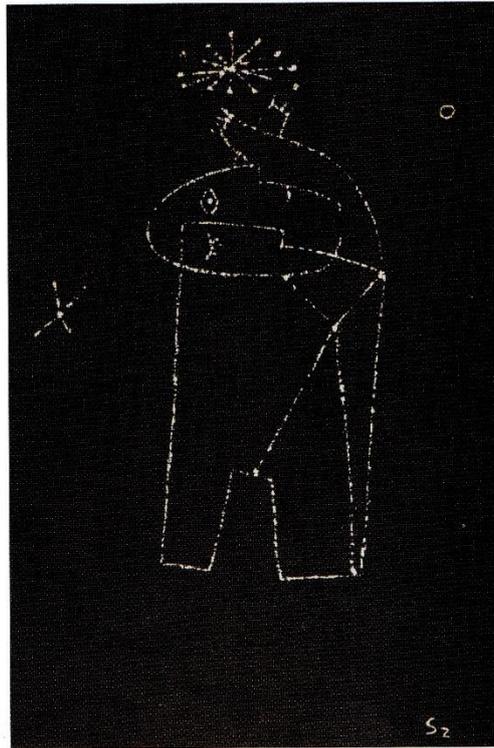
La inmensurabilidad de la noche solo podría concebir una puerta tan total que nos resultaría imperceptible para contenerla. El primer sentido al que nos remite es la ascensión, de lo horizontal (puerta) a lo vertical (noche), a través de la obra de arte que contiene y sintetiza en sí la cifra. De ahí la presencia de la cerradura en el centro superior del objeto. Esto refuerza la combinación de símbolos inscritos en la pieza con el sol y la luna en la parte superior y, debajo, el pez y el mar: la conjunción de lo horizontal y vertical, nuevamente. Pero, ¿cómo esta yuxtaposición de sentidos se conjuga con el juego de tiempos? La respuesta se halla en el vínculo entre los principios de composición de las creaciones precolombinas y las artes plásticas vanguardistas: la sintetización formal. Por ello, ambos paradigmas traslucen entre sí.

Nuevamente, la apelación y referencia a una manifestación prehispánica se halla en el objeto eielsoniano. Para este caso, el modelo visual precolombino no supone apropiarse del objeto en sí. Se trata de un traslucimiento de tiempos. Observamos una imbricación

de modelos visuales cronológicamente dispares, en un principio. Eielson elabora un desplazamiento de temporalidades, es decir, sus objetos no responden a disposiciones históricas lineales que establecen una narración bajo el mismo eje, la linealidad. En *La puerta de la noche* (1948), por ejemplo, el pasado se desliza abarcante y esencial en hallazgo del presente y, al mismo tiempo, el presente se apertura en un desenvolvimiento móvil con el pasado. El resultado es una obra de vibrante temporalidad, la cual se torna sensible en la imbricación del modelo estructural de la Puerta del Sol de la cultura Tiahuanaco a través de patrones formales del arte moderno que se retrotraen y adecúan mediante el material, la bidimensionalidad, las retículas y la capacidad simbólica que el alejamiento de la referencialidad potencia y permite inscribir. En Eielson, se ejecuta una apropiación que no utiliza el objeto precolombino directamente, lo mismo que los paradigmas plásticos europeos de vanguardia. El artista capta los procedimientos que generan la implicación de dos modelos visuales, por lo que la esencia del pasado es tan presente como éste concibe en sí el pasado. De este modo, el artista construye una trama de alcances histórico-culturales que resulta en una lectura alternativa de lo que con el Indigenismo se reconoce como mestizaje. Se cumple el pedido de Westphalen en su escrito “La tradición, los museos y el arte moderno” : “Ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro” (1948b, p. 190).

Reconozcamos, entonces, que, para 1948, aunque Szyszlo se circunscriba a esta línea estética, habrá que esperar hasta 1949 para que en su siguiente exposición individual presente telas pintadas a la manera Chancay. Sin embargo, la producción vinculada al procedimiento “primitivista” hacia estos años solo se halla en la ilustración. Este manejo de elementos se aprecia en la impresión de linóleo sobre papel que acompaña el poemario de Javier Sologuren titulado *Dédalo dormido* (1949), imagen que muestra una forma

compositiva plana compuesta de líneas rectas y curvas sobre un fondo negro que asemejan un personaje que busca alcanzar una constelación con sus manos. El torso y piernas de esta figura guardan apariencia geométrica, por lo que sus formas sintéticas, asumidas desde un carácter primitivo, guardan semejanza con modelos arquitectónicos precolombinos, lo que nos remite a las columnas de la Puerta del Sol.



Fernando de Szyszlo. 1948. *Sin título*. Impresión de linóleo sobre papel. 24.4 x 16.4 cm.
Inserto en Javier Sologuren, *Dédalo dormido* (México: Cuadernos Americanos, 1949)
Biblioteca Nacional del Perú.

Asimismo, la cabeza perfilada sintéticamente en la parte superior, debido a su planitud, plantea una mirada ambigua al no poder establecerse con rigor si se dirige hacia la parte superior o al espectador a lo que se suma el entrecruzamiento de líneas que parece combinar dos rostros de perfil. Hallamos semejanza con el rostro ilustrado para la portada de *La poesía contemporánea del Perú* (1946), texto revisado en este mismo capítulo. Las relaciones con los sintéticos rostros modelados por Picasso a partir de máscaras africanas en *Las damas de Avignon* (1907) son claras. El modelo del arte moderno se traslada entre

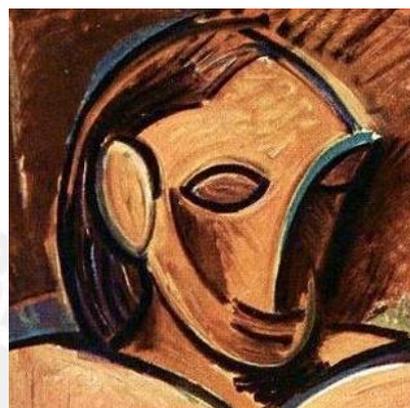
formatos tanto en Szyszlo como en Eielson, pues, si bien el primero no muestra vínculo con la cultura Chancay en 1948, comparte las formas ovales para las cabezas de sus personajes, rasgo del “primitivismo moderno” que notamos entre *La niña con los cabellos de lino* y *La musa dormida* de Brancusi (ver p. 71).



F. de Szyszlo
 Ilustración inserta en poemario *Dédalo dormido* de Javier Sologuren (detalle) [1949]



F. de Szyszlo
 Ilustración en portada de *La poesía contemporánea del Perú* (detalle) [1946]



Pablo Picasso
Las señoritas de Avignon (1907)
 Óleo sobre lienzo
 243 x 233 cm.
 Museo de Arte Moderno - Nueva York

Sus pinturas guardan, en cambio, predominante cercanía con los modelos cubistas a través de interiores y bodegones con predominio de colores fríos, y donde la planitud es rasgo central de esta propuesta de raigambre moderna. Asimismo, otras pinturas remiten, como en *Mujer pensativa* (1947), a los cuadros de Picasso y Matisse comentados en el anterior capítulo (ver pp. 36 - 40), al igual que la notable influencia de Miró (ver p. 41 - 43) en *Vendedora de flores* (ca. 1947 - 1948), exhibida en agosto de 1948 en la Galería de Lima, única imagen de 1948 en donde parece acercarse al modelo visual Chancay aplicado por Eielson si nos fijamos en el rostro del personaje.



Fernando de Szyszlo. 1947. *Mujer pensativa*. Óleo sobre madera. 46 x 38 cm. Colección Makí Miró-Quesada, Lima.



Fernando de Szyszlo
Vendedora de flores (ca. 1947 - 1948)

Aunque haya diferencias en cuanto al soporte, los materiales y los formatos usados, esto demuestra que nos topamos con dos protagónicos artistas peruanos que expandieron proyectos artísticos con lenguajes plásticos personales desde un fondo común. En este pintor, también pueden hallarse ecos visuales entre las imágenes que produce hacia 1948 y las que, luego, concretará a través de un universo plástico original que, al igual que su coetáneo Jorge Eielson, imbrica una lectura de lo peruano alrededor de un sistema pictórico abstracto. Por ello, sorprende la correspondencia entre el linóleo *Sin título* (1949) y obras producidas casi treinta años después dentro de la serie *Camino a Mendieta* (1977) a través de elementos que dominan los primeros planos con formas arquitectónicas que asemejan columnas.



Fernando de Szyszlo. *Camino a Mendieta*. 1977. Gouache sobre papel. 63 x 50 cm. Colección del artista, Lima.

No obstante, Eielson, hacia este mismo año, ya consideraba el tratamiento explícito de estas fuentes y, así, puede constatarse en *La niña con los cabellos de Lino* y *La puerta de la noche*, ambas exhibidas en 1948. Recordemos que ya Westphalen advertía no solo la preocupación sino la capacidad inventiva del artista peruano frente al europeo: se situaban al mismo nivel de posibilidad creativa. Tal conciencia, para sopesar esta afirmación, implica un reconocimiento de los propios artistas acerca de su práctica. Ello se halla en afirmación de Fernando de Szyszlo acerca de la apropiación de los modelos visuales precolombinos por parte de los artistas europeos, por ejemplo, a través de

(...) la influencia indudable de los tejidos peruanos pre-incas en la obra de Paul Klee. A este respecto es interesante recordar que la primera vez que se usó la palabra cubismo para referirse a la nueva escuela de pintura, fue el crítico francés Luis Vauxcelles quien la usó refiriéndose a un cuadro de Braque, del que dijo que tenía un cubismo peruano... (1984)

Si hemos comprendido cómo se elabora el montaje histórico desde las primeras piezas artísticas de Jorge Eielson, es válido interrogarse acerca de la validez de tal propuesta

proveniente del arte en los ámbitos histórico y cultural de nuestro país. Es decir, ¿cuál es la capacidad del arte para plantear una interpretación frente a la objetividad de la historia? ¿Ello ha colaborado a una mejor comprensión del devenir de la cultura peruana? ¿Cuáles son los roles que el artista puede asumir? De este modo, no pretendemos visualizar solo un proceder en la práctica artística, sino sopesar la factibilidad de este quehacer en la cultura peruana del siglo XX. Iniciemos haciéndonos esta pregunta: ¿cómo el arte guarda vínculos con el tiempo, la temporalidad de los acontecimientos, es decir, la historia? La experiencia humana se desenvuelve en el tiempo, en un discurrir que, desde el campo de la sensibilidad, es difuso y heterogéneo. Al abarcar la cualidad temporal tal experiencia, ésta concibe, a decir de Paul Ricoeur, su “inteligibilidad”, su orden y articulación a partir del relato, pues “todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado” (2000, p. 16). La presencia del relato, que posibilita una correlación de hechos o trama, y sus distintas modalidades despliegan diversos medios de expresión que no solo comprometen al lenguaje verbal, sino que incluye a las artes plásticas. De este modo, el relato se concibe como común denominador para los discursos científicos e históricos cuyas pretensiones de “verdad” no los separan, en dicho trasfondo compartido, del arte. Este último, en ese sentido, se valida frente a otros medios expresivos que gozan de un rango de objetividad y es capaz de proponer, al igual que ellos, desde una práctica particular, cimentada en una postura estética, una “reconstrucción del pasado [que] es obra de la imaginación” (Ricoeur, 2000, p. 21).

Esta aproximación habilita al artista a expandir su rol a nivel integral, esto es, a formar una práctica apelando a diversos formatos (pintura, performance, instalaciones) y a través de medios discursivos (poesía, narrativa, ensayo, teatro, obra visual, obra plástica). En esta complitud, Eielson potencia su lectura del Perú antiguo en el mencionado descentramiento temporal entre el presente y el pasado a través de la exploración

semiótica y estética en los textos *Puruchuco* (1979), *La religión y el arte Chavín* (1981), *Escultura precolombina de cuarzo* (1982), y *Luz y transparencia en los tejidos del Antiguo Perú* (1988). Desde estos ensayos, el artista del presente plantea su propia lectura sobre el pasado de la cultura peruana. Pero el gentilicio no remite a una nacionalidad, sino al punto de partida de una exploración artística integral del mundo precolombino como modelo vital que sale a la luz de hoy con una interpretación múltiple y orgánica que se sumerge en el presente, que, a su vez, es acercarse al pasado y, por ello, resultan un mismo tiempo. Nos dice Eielson

(...) siempre consideré la creación artística como un único territorio que hay que seguir explorando siempre, contra viento y marea, con todos los sentidos del cuerpo y del alma, sin perder de vista las realizaciones del pasado ni las del presente, en un continuo, casi insensato desafío a las convenciones... (2004, p. 569)

Para lograrlo, apela al formato del ensayo para plantear una lectura desde el arte, lo cual supone una alternativa de aproximación cuyo patrón de objetividad no se asemeja al de los discursos dominantes. En el escrito *Puruchuco* (1979), expresa lo siguiente

Si consideráramos estos restos como los signos materiales de un lenguaje desconocido, nuestra percepción y conocimiento de las culturas prehispánicas quizá se iluminarían con luz diferente [por lo que] se hace plausible una teoría que clasifique y ordene los restos antiguos con criterio semiológico. (Rebaza –Soraluz ed., 2010, p. 181)

A su vez, en *La religión y el arte Chavín* (1981), manifiesta

Lumbreras ni los demás estudiosos se detienen a examinar más atentamente la prodigiosa envergadura espiritual de dichas piezas. Se me dirá que esta no es tarea del arqueólogo... Pero [...] El ordenamiento y estudio de su vocabulario plástico podría llevarnos a insospechados descubrimientos en el plano propiamente religioso y social. Es claro que

una investigación semejante no es, en verdad, tarea de arqueólogos.
(Rebaza Soraluz ed., 2010, p. 209)

En *Escultura precolombina de cuarzo* (1982), retorna a esta propuesta

Se podrá recurrir a la crítica semiótica... y considerar tales objetos como un sistema de signos o lenguaje de cuarzo, un acto de comunicación, un sistema gestual transmisor de mensajes cifrados, cuyo código se podría asimilar a una gramática universal de las religiones y los mitos. (Rebaza Soraluz ed., 2010, p. 215)

Haber llegado a desarrollar la concepción de la práctica artística es efecto de su propio rol: el artista, entonces, es capaz de proponer una reconstrucción del pasado. Una imagen, al mismo tiempo obra, que se compone de otras imágenes, y crea (es decir, anuda) un código de múltiples formatos. Sin embargo, el vínculo con la obra plástica aquí estudiada surge en los ensayos antes leídos como un eco desplegado de las búsquedas ya pretendidas en las piezas *La puerta de la noche* y *La niña con los cabellos de lino*: se revela uno de los principios creativos de Jorge Eielson, la apropiación de procedimientos hacia un lenguaje plástico propio que tratará orgánicamente a lo largo de su trayectoria. En 1948, esto supuso la cercanía con los modelos artísticos vanguardistas, pero siempre con la expuesta conciencia de elaborar un nuevo paradigma estético en el arte peruano, una nueva lectura plástica del Perú. Así, el arte (su capacidad de “historizar”) frente a la misma Historia converge en la práctica artística como ámbitos de configuración de la realidad que se entrecruzan. Nos dice el propio Jorge Eielson acerca de la época que nos ocupa:

Mi añejo amor por los objetos arcaicos prehispánicos... hacia mediados de los años cuarenta, apenas cumplidos los veinte años, cuando comencé a recoger algunos textiles que me deslumbraron por

su perfección y misteriosa belleza; después de treinta años en el territorio natal... han despertado otras zonas de mi conciencia y provocado una inquietud ancestral. (Rebaza Soralez ed., 2010, p. 180)

3.4. Latinoamérica y un nuevo paradigma estético

En tanto artista latinoamericano, Eielson afirma que una de sus fuentes para *La puerta de la noche* se halla en la matriz plástica del Universalismo constructivo (ver p. 54), planteado por el artista uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949). ¿A qué se debe la referencia a las obras del artista uruguayo? La plástica latinoamericana busca asentar y procrear modelos de arte vanguardista en tierras americanas desde la tercera década del siglo XX. Uno de los modelos iniciales es el Muralismo mexicano; sin embargo, la apelación a este movimiento realizado, por ejemplo, por la Escuela indigenista (Wuffarden, 2011, p. 30) provoca la distancia de propuestas del contexto, por lo que se insertan otras fuentes plásticas occidentales. Sobre ello, menciona Kusunoki

La nueva comprensión de lo “contemporáneo” cuestionó además al movimiento artístico que por entonces se erguía como paradigma de una plástica nacional con proyección universal: el muralismo mexicano. El carácter narrativo y el didactismo doctrinario de tal modelo se ubicaban ahora en las antípodas del verdadero arte moderno... por el rechazo a cualquier atadura temporal o espacial. (2011, p. 59)

A tal entorno pertenece, Joaquín Torres-García, cuyo periplo de aprendizaje y desarrollo artístico por Europa le permite conocer a artistas como Theo van Doesburg y Piet Mondrian. Este culmina con su asentamiento en su natal Montevideo en 1934. Al año siguiente de su llegada a Uruguay, funda la Asociación de Arte Constructivo (AAC), paso

con el que inicia su labor de difusión y planteamiento de elaborar un arte contemporáneo de autoría americana, pero cuya significación es “universalista”, es decir, de carácter y valor universal²⁵.

En este periodo, Torres-García, nos recuerda Ma. Elena Lucero, “entre 1935 y 1942, realiza composiciones con témpera y óleo con tonalidades de blancos, negros y grises, enfatizando las líneas verticales y horizontales” (2007, p. 115). Entre las imágenes compuestas, se encuentran *Figuras animosas* (1935) y *Grafismo infinito* (1937).



Joaquín Torres García
Figuras animosas (1935)
 Tinta sobre papel
 13, 6 x 10 cm.



Joaquín Torres García
Grafismo infinito (1937)
  leo sobre cartulina en madera

Al observarlas, notamos la pretendida producción de imágenes bidimensionales y de carácter enfrentado a la figuración académica}, marcas del arte europeo de vanguardia. Además, la explicitación de las retículas incrementa el grado de modernidad de su propuesta, pues es

²⁵ “Frente a un ambiente académico que propiciaba el canon naturalista del arte, Torres García estimula el desarrollo de prácticas artísticas de vanguardia, promoviendo una visión renovada y actualizada” (Bellido, p. 7).

(...) Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. [En ese sentido,] la retícula es contraria a la perspectiva, pues no proyecta el espacio permitiendo la yuxtaposición de la realidad y su representación en un mismo plano. Lo único que proyecta la retícula es la superficie de la pintura en sí. (Krauss, p. 21)

Tal práctica adquiere su propia raigambre al ser elaborada en suelo americano. El propio artista uruguayo afirmaba en una de sus afamadas lecciones que “Aunque nuestro arte ha de ser moderno, aún ha de tener un matiz particular de estas latitudes...y que podemos hallar... si sabemos captar esa rara quintaesencia de nuestro suelo americano” (1984, p. 589). Como indicábamos, en el joven Eielson, se remarca la capacidad sensible del artista para “captar” el acontecer del tiempo en un espacio universal que, recordemos, debía manifestarse en su obra; pero tal tarea de captación, al ser universal, posee grado de profundidad, tiende a la unidad. Así, esta dinámica estética es parte de la cultura a la que pertenece, “nuestro suelo americano”. Sin embargo, tal acercamiento es posible por el carácter “sintético” del arte moderno, que reduce el arte a sus elementos esenciales, la línea (horizontal, vertical), el color y la forma: “El arte moderno va a lo esencial... se hace abstracto. De ahí que se dé la mano con el arte más primitivo... arte prehistórico y antiguo [...] orden, medida, ritmo, que es a lo que he llamado estructura” (Torres-García, 1984, p. 590). En consecuencia, a partir de tal código estético-cultural planteado desde el presente, puede asumirse un vínculo con

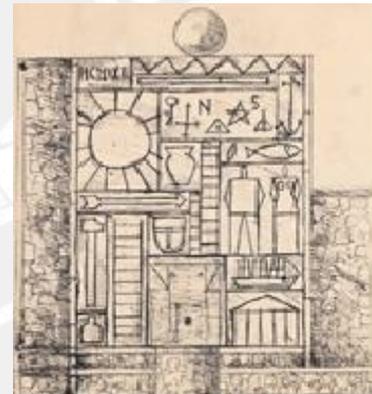
Las grandes culturas [ya que] tienen una gran unidad, y de ahí que fueran integrales, completas y universales. Por esto, hay acuerdo con el concepto constructivo moderno, con un concepto unitarista y por esto clásico. Toda gran cultura es eso. (Torres-García, 1984, p. 612)

Todo ello deriva en un modelo tomado de las culturas precolombinas, lo que en la obra de Torres García se reconoce como el “arte incaico”. En este punto, reside una diferencia en la comprensión del modelo visual prehispánico: En el Perú, desde la segunda década del siglo XX, trabajos arqueológicos como el de Julio Tello, por ejemplo, acerca de la cultura Chavín, los cuales rompieron las convenciones desinformadas del llamado Incaismo. Esto implica, entonces, cómo un procedimiento artístico moderno cobra un nuevo tono en el campo cultural peruano.

De este modo, las imágenes contemporáneas admiten una gramática formal proveniente de fuentes precolombinas. Ello se comprueba en el análogo uso de retículas en el dibujo a lápiz sobre papel *Proyecto de un monumento* (ca. 1935-37) del pintor uruguayo y las presentes en la *Puerta del sol* de la cultura Tiahuanaco.



Puerta del Sol (detalle retículas). Cultura Tiahuanaco



Joaquín Torres García
Proyecto de un monumento (ca.
 1935 - 1937)
 Lápiz sobre papel

Este proyecto se plasmará en la escultura “Monumento cósmico” (1938), situada, hasta el día de hoy, en el parque Rodó en Montevideo. Esta obra, como las imágenes cercioran, inspiró a *La puerta de la noche* (1948) de Jorge Eielson, pues, pese a ser una escultura de gran tamaño una y un objeto escultórico la otra, la aplicación de la superficie reticulada y la presencia de símbolos como el sol y el pez son claras en la madera pirograbada del

peruano. Además, como puede notarse en el detalle, se incluye una máscara similar a una perteneciente a la cultura Chancay, que ya reconocimos en *La niña con los cabellos de lino*. El modelo estético-cultural de Joaquín Torres García es observado favorablemente por Eielson como modo válido de búsqueda de un arte que asume nuevos paradigmas estéticos, pero hecho en Latinoamérica.



Joaquín Torres García
Monumento cósmico (1938)
 Parque. Rodó, Montevideo, Uruguay



Jorge Eielson
La puerta de la noche (1948)
 Madera policromada
 32.5 x 44 x 7 cm.
 Colección Fernando de Szyszlo



Joaquín Torres García
 Monumento cósmico (detalle)



Jorge Eielson. *La puerta de la noche* (1948) (detalle)

Además, Torres García había experimentado con la escultura desde modelos modernos, especialmente a través del uso de la madera donde la composición reticular se halla a partir de la superposición de las pretendidas piezas geométricas en diversos planos y sus respectivas matizaciones con óleo.



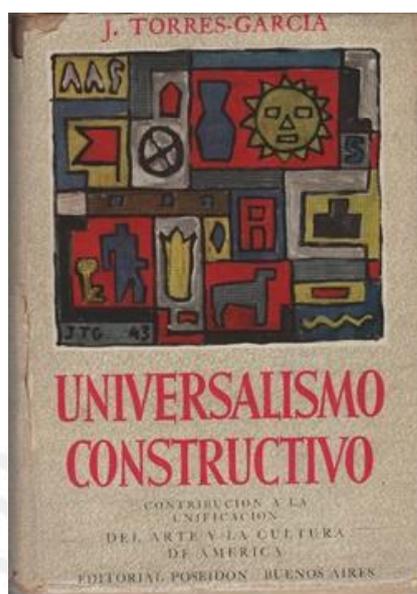
Joaquín Torres García
Construcción en madera (1929)
 Madera, clavos de acero, óleo
 50.4 x 22.1 x 4.6 cm.
 Museo Reina Sofía, Madrid



Joaquín Torres García
Objeto plástico. Forma 140 (1929)
 Madera, clavos y óleo
 28.7 x 47.5 x 9.3 cm.
 Museo Reina Sofía, Madrid

El artista uruguayo publica, a través de la editorial argentina Poseidón, en 1944, su texto *Universalismo constructivo*. Este reúne las 150 lecciones dictadas por el pintor desde su

regreso al Uruguay, es decir, desde 1934 a 1943, donde sintetiza los puntos nucleares de su propuesta estético-cultural. En esta edición, se declara que se trata de una “contribución a la unificación del arte y la cultura de América”.



Joaquín Torres- García
 Cubierta de *Universalismo Constructivo* (1945)
 Editorial Poseidon, Buenos Aires

Si la obra de Eielson está fechada en 1948, quizás fue posible que tuviese acceso a dicha publicación. De todos modos, hacia estas fechas, nuestro joven artista mostró estar al tanto de las tendencias plásticas y literarias de su contexto. Por ejemplo, atiéndase a su comentario del movimiento *Lettrisme* francés en su artículo *Literatura atómica* de 1947. Debemos tener en cuenta, además, los datos resaltados por el pintor Carlos Quizpez Asín en el artículo dedicado al artista uruguayo, en 1951, aparecido en la revista mensual de arte *Plástica* que nos ayudan a rastrear y determinar las relaciones aquí planteadas. Aquí, nuestro artista señala la existencia de una (...) “exposición Pan Americana realizada en Lima hace apenas dos o tres años, en la que se evidenció en forma innegable la calidad y superioridad de su pintura en relación al resto de la exhibición” (1951). Asimismo,

recuerda un escrito del crítico de arte español Guillermo de Torre en la revista *IDEA. Artes y letras* hacia fines de la década del cuarenta, donde se (...) “reclama el lugar que merece el pintor uruguayo en la pintura moderna universal” (1951). Ambas referencias enmarcan el conocimiento de la obra de Torres-García en Lima dentro de la cronología en que situamos nuestro análisis de la obra plástica inicial de Eielson.



Carlos Quizpez Asín. "Joaquín Torres García".
En Revista *Plástica* (abril de 1951), p. 1.

Por otra parte, Eielson también poseía conocimiento de otras propuestas a nivel latinoamericano. Una de ellas es la obra del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919 - 1999). Tales impresiones se encuentran en el texto *Encuentro con Oswaldo Guayasamín*, publicado *La Prensa* el 29 de enero de 1946. El artista visita Lima debido a la organización, apoyada por la Cancillería ecuatoriana, de una exhibición de su obra junto a la de los artistas Alfredo Palacio y César Valencia. El pintor ecuatoriano cuenta con veintisiete años de edad y Jorge Eielson con veintitrés. Este último se siente animado por conversar con él, ya que comparte ideas acerca de la composición de un arte latinoamericano contemporáneo de raigambre universal, fuera de los encasillamientos regionalistas o nacionalistas. Notamos, sobre todo, que comparte el entusiasmo de un arte

joven que busca renovar la pintura latinoamericana. Afirma Jorge Eielson acerca de la entrevista realizada

Yo hubiera querido hablarle de alguna influencia en su obra pero prefiero no hacerlo. Me desagrada hablar de influencias, escuelas, ismos. Por lo demás, confío demasiado en él y sé que tal influencia pronto tendrá que desaparecer expulsada por el vigor personal del creador. (1946a)

Guayasamín es un artista que pasa por la influencia de la pintura cubista como podemos observar en óleos como *Paisaje cubista* y *Paisaje*, pertenecientes ambos a su etapa de estudiante de Bellas Artes en Quito; en este punto, reconocemos los ecos reticulares con la obra de Torres-García Y Eielson. En esta época, se cuenta su primera exposición, donde su propuesta se enfrentó abiertamente a la ensalzada por la Academia de Bellas Artes en la cual había cursado su preparación, el Indigenismo pictórico. En ese sentido, el campo del arte ecuatoriano se asemeja al peruano en tanto la predominancia de las imágenes Indigenistas; sin embargo, Guayasamín se interesa por hallar una vía alternativa que también asumiese una denuncia social. Para ello, el pintor ecuatoriano pasa por México y es aceptado como asistente del artista José Clemente Orozco, lo cual nos indica su apertura a modelos de raíz vanguardista que convergen en una crítica política del medio social. Años después inicia su periplo por diversos países latinoamericanos del cual resulta la serie de pinturas *Huaycañán*, que será exhibida por vez primera en 1952 en Quito. Entre las naciones visitadas se encuentra Perú, donde es entrevistado por nuestro artista.



Oswaldo Guayasamín
Paisaje cubista (ca. 1941 - 1942)
Óleo sobre tela



Oswaldo Guayasamín
Paisaje (ca. 1941 - 1942)
Óleo sobre tela

En el texto resultante de la entrevista, hallamos ecos discursivos entre ambos artistas. Eielson reconoce el “vigor personal del creador” para denotar la capacidad de captación de entorno humano que posee el artista. Pero tal sensibilidad se transfiere a la obra y desborda la técnica aprendida (el modelo occidental), es decir, el creador maneja con suficiencia individual la materia plástica. A partir de esto, el joven peruano reconoce esta mecánica de la práctica artística al mencionar que Guayasamín (...) “continúa enriqueciendo por obra del espíritu humano la tarea de la naturaleza [...] cuya esencial belleza es solo asequible al artista” (1946a). En ese sentido, la labor creadora implica un acceso al (...) “*desarrollo de las formas de la naturaleza*, aunque tomando de estas no su realidad exterior, sino su verdad íntima, profunda” (1946a). La relación con la naturaleza, entonces, comprende un privilegio de la subjetividad artística sobre esta al punto de que, como afirma el propio Guayasamín, sus “manos se ven precisadas a ejecutar una acción semejante a la que realiza la naturaleza en la formación de las capas geológicas, de las ramas de un árbol, o en gestación de un ser animado” (1946a). Así, el arte no está al servicio de las formas dadas del mundo, no tiene la obligación de representarlo a su imagen y semejanza, sino se encuentra bajo la libertad subjetiva y creadora del artista, por lo que este logra la representación de la naturaleza circundante bajo la elaboración de un arte plagado de espíritu humano en su realización.

De este modo, más allá del simple acondicionamiento hacia concepciones plásticas europeas, ¿qué alcances se plantea este artista latinoamericano? ¿Qué proceso estético se está forjando en la inserción de una comprensión distinta y actualizada de las prácticas artísticas? El artista que está implicado en el espíritu humano plantea “una pintura más libre, humana y universal”, por lo que la “humanidad de una obra de arte está en razón directa con su libertad y su sentido universal” (1946a). Entonces, renovar la práctica artística y sus fundamentos va de la mano con la postulación de un nuevo tipo de artista

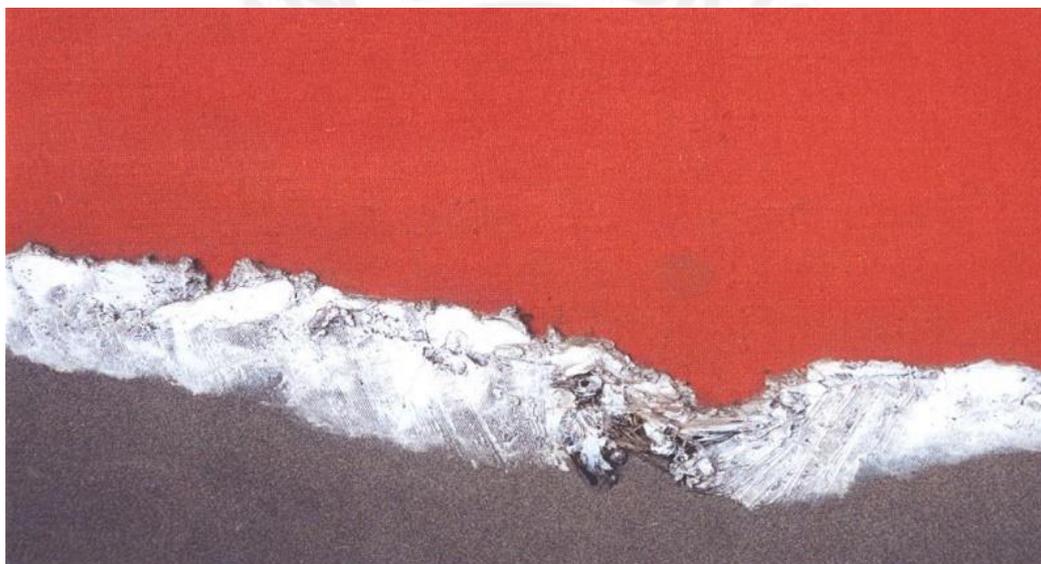
que es capaz de develar las “formas ocultas de un mundo cuyas leyes eternas y seguras aún respiran [acción que lo asemeja a un] toro de carne humana que las embiste y las saca, vivas aún, a nuestra vista” (1946a). Por su parte, tal poderío deriva en la conformación de un arte de tendencia universal-cósmica, puesto que se lleva a cabo una captación de la profunda naturaleza y esencialidad del hombre, más allá de cualquier representación que postula, como dice el mismo Guayasamín, “la abolición del color provincial en nuestra pintura” (1946a). Este arte se dirige al Hombre sin nacionalidad concreta. Se juega la posibilidad de representar la aspiración a la absoluta libertad, la presencia de un hombre universal, de alcance cósmico. Por ello, este “nuevo movimiento plástico” aboga por la “abolición de la cosa pintada para *tratar de hacer de la pintura, pintura*; es decir, un objeto valedero en sí mismo, y necesario al universo y al espíritu humano como el sol, el campo y el amor” (1946a). Así, notamos una nueva postura de la práctica artística que se deslinda de los movimientos pictóricos de raigambre localista, como en el caso peruano la presencia de la vertiente Indigenista.

4. CONCLUSIONES

Como podemos comprobar, la distancia marcada frente a la propuesta indigenista difiere de las fuentes artísticas europeas de las que se apropia. Sabogal, en términos pictóricos, desarrolla un modelo visual que tiene como punto de partida la gran influencia que posee el regionalismo español durante la residencia de nuestro pintor en Argentina entre 1912 y 1918. España transmite, a través del discurso casticismo, una dirección acerca del pensamiento nacional en intelectuales y artistas argentinos que (...) “encontraron en la raíz hispana el fundamento de la identidad argentina” (Majluf y Wuffarden ed., 2013, p. 14). Así, las obras de Hermen Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, entre otros, se tornaron un modelo visual para el periodo formativo (tanto técnico como estético) de José Sabogal, quien, junto a artistas como Fernando Fader, conformaría una pintura de índole identitaria y regionalista. Posteriormente, hacia la década del veinte, tendría acceso a las fuentes del arte mexicano, “el único movimiento artístico contemporáneo que mereció [su] aceptación pública” (Majluf y Wuffarden ed., 2013, p. 42). La creación de un estilo propio, que transmitió a través de su paso por la Escuela de Bellas Artes, para la representación de la fisonomía tanto racial como geográfica andina del Perú caló hondamente en el imaginario cultural nacional. Esta pintura, como resolvimos, está centrada en la figuración mediante la cual puede plantearse un tema a través de la imagen, pues, según la tensión en la década del cuarenta en el campo artístico peruano, como comprobamos, tenía como fin una representación tan lograda en su didactismo como en la estilización de la mirada de este programa estético sobre la zona andina peruana.

En cambio, Jorge Eielson se adscribe a la influencia plástica europea de las vanguardias artísticas y la continua práctica de sus principales precursores y representantes tales como Pablo Picasso o Joan Miró. Entendamos que nuestro artista nunca sedimentó su formación

en el aprendizaje y aplicación de los principios formales de sus modelos, ya que reconocimos los intentos iniciales de sistematización de la noción de práctica artística a través de sus escritos periodísticos. Antes bien, con la apertura que le brindaron los procedimientos de tratamiento yuxtapuesto de la creación subjetiva de una imagen ontológica de la cultura peruana a través de desenvolvimiento de los códigos plásticos posibilitó la innegable originalidad de sus piezas en el periodo aquí estudiado. Notamos, entonces, la conformación de un primer paso de una búsqueda que proseguirá en su periplo europeo atravesando las meditaciones sobre la surgente abstracción que devino en obras seriales como los *Paisajes de la costa infinita del Perú*, los *Quipus* y los *Nudos*.



Jorge Eielson. *El paisaje infinito de la Costa del Perú* (1977). Técnica mixta sobre yute. 80 x 30cm.



Jorge Eielson
Quipus rojo y negro (1992)
 Acrílico sobre yute
 190 x 150 cm.
 Colección particular



Jorge Eielson. *Nudo* (1995). Tejido. 40 cm.

En ese sentido, da pie al uso de soportes que se encuentran fuera de las consideraciones académicas o tradicionales, practicadas por la escuela pictórica indigenista, como la pintura al óleo, en pos del manejo de materiales como la cartulina y la madera, que no se afirman como pinturas o esculturas en su significación académica. A su vez, los medios técnicos aplicados en la composición de la imagen tienden a la ausencia de una representación figurativa, por lo que la construcción de un lenguaje simbólico que permita la conformación de un imaginario que trascienda el modelo artístico imperante en la lectura visual de la cultura peruana de su época se torna tangible desde ya en esta primera etapa de su producción plástica. Para ello, por ejemplo, hicimos hincapié en el vínculo ejecutado por Eielson entre el título y la imagen desde dicho despliegue simbólico, lo cual devino en una composición que atravesaba la mera descripción o referencialidad de la imagen para captar una interpretación visual dinámica de la identidad peruana inmersa en la modernidad occidental.

Tal potencia creativa original para conformar una postura estética y sus resultantes obras se concentró en un nuevo modo de plasmar un montaje acerca del devenir temporal de nuestra cultura, es decir, de la lectura histórica de la cultura peruana por él elaborada. El grupo indigenista se focalizó en la arte popular como evidencia esencial de la cultura material local, pues contenía una memoria histórica que sintetizaba el devenir lineal y evolutivo del mestizo peruano, entendido como el resultado del encuentro entre lo precolombino y lo español. De este modo, comprendamos que estos dos ámbitos culturales nunca fueron utilizados por sí solos en las pinturas indigenistas, puesto que, si la investigación etnográfica a nivel visual y de coleccionismo permitió un mayor conocimiento de las fuentes principales de su programa estético, siempre se pretendió la representación de una síntesis en las imágenes pertenecientes al periodo aquí revisado. Por su parte, Eielson desestima el uso de la arte popular como elemento con memoria

cultural ante el apropiación y representación mimética de la misma. Ello es logrado a través de la creación de un objeto de raíz enteramente plástica (proveniente de la “gramática formal” surrealista) que sostiene una compleja lectura simbólica desde la apropiación de los paradigmas precolombinos. El montaje histórico ejecutado por Eielson, como vimos, adquiere una complejidad planteando un “conflicto de formas contra formas” al poseer un ímpetu estético y artístico. Este artista reconoce la capacidad artística creacional de estas antiguas culturas y la expresión cultural que se torna posible al no negar esta cualidad como también se incluye en el devenir histórico de la cultura peruana desde el que se enuncia con una conciencia de pertenencia a un tiempo presente en tanto concepción de un pasado. Nos hallamos ante la (...) “la articulación de discursos estéticos nacionales al interior mismo de los discursos estéticos de posguerra” (Rebaza Soralez ed., 2010, p. 26). Poseemos, a través de sus primeras piezas, lo precolombino en tanto contenido y no solo forma: la capacidad simbólica en su arte es resultado de una sociedad cuya estimación vital y de posición en el universo despliega un pensamiento colectivo de tendencias espirituales y de vínculos con la naturaleza, grupos humanos capaces de una unidad interior en la conciencia del ser y su posición en el mundo. A partir de ello, se demuestra el primer trato discursivo y no solo formal de los modelos visuales del Perú Antiguo en el arte peruano del siglo XX. Ello compromete al tratamiento y traslado de un paradigma estético desde fuentes artísticas modernas hacia las contemporáneas, es decir, la configuración de una obra artística múltiple y orgánica del Perú en el ámbito cultural occidental activo del siglo pasado. Es este el planteamiento más integral existente que sitúa al arte peruano en vínculo con el desenvolvimiento de la cultura global. Aquí, la figura del artista exiliado cobra su real sentido, pues recordemos que Eielson parte a París el mismo año que exhibe las piezas aquí analizadas: no se trata de un “abandono” de los intereses culturales originales; por el contrario, implica su

despliegue y expansión activos en pos de su comprensión total, ruta y síntoma inherente a nuestra compleja relación con los lenguajes occidentales. Esta proyección, que abrió nuevos senderos a nuestra identidad, nos apela a la continuación no de la misma línea artística, sino al planteamiento de un arte original y propio capaz de producir una lectura cultural del Perú (o la concepción de un arte peruano) sin desmedro de cualquier propuesta, lo cual incluye, a su vez, una tarea crítica atenta y necesaria para construir y modelar lo que conocemos como cultura peruana.



5. BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1961). “La pintura moderna en el Perú”. Revista *Humboldt*, vol. 2, n° 7, pp. 51-57.

----- (2004). Hacia un pensamiento visual independiente. En *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 33-84). Buenos Aires: Del Sol.

Agamben, G. (2006). ¿Qué es un dispositivo? Consultado el 14 enero de 2015, Universidad Internacional de Andalucía, página web del grupo UNIA arteypensamiento: <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>

Anónimo (1947, Enero 10). La peña Pancho Fierro. En *La Nación*, pp. 4 – 6.

----- (1948, Agosto 9). Pintura en la Galería Lima. En *Semanario Peruano*, p. 27.

----- (1948, Noviembre 29). 1,153 cuadros en 365 días. En *Semanario Peruano*, p. 29.

Arestizábal, I. (1997). Pintura del siglo XX en Latinoamérica. La revalorización de lo propio en clave contemporánea. En *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX* (pp. 287-322). Madrid: Cátedra.

Bellido, Ma. L. (2002, setiembre). “Joaquín Torres García. Hacia un arte constructivista de raíz americana”. *Revista de Humanidades* pp. 1 -7.

Bordieu, P. (2005). *El campo del arte. Génesis y estructura del campo literario* (2da. ed.). Barcelona: Anagrama.

Breton, A. (1935). Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista. En: *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.

Cabane, P. (1982). *Siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Carpio, K. y Yllia, Ma. E. (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular [Versión electrónica]. Revista *ILLAPA*, 3, pp. 45 – 60.

Castrillón, A. (2001). *Los independientes: Distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: ICPNA.

- (2002). *De abstracciones, informalismos y otras historias*. Lima: ICPNA.
- (2004). Jorge Eduardo Eielson en Lima, antes de su viaje a Europa. *Jorge Eielson. Teknoquímica 2004* (pp. 10 - 19). Lima: ICPNA
- (2012). Dos francotiradores de la crítica. Revista *ILLAPA*, año 9, n° 9, Diciembre, (pp. 39 - 46).
- Cheney, S. (1958). *The story of modern art*. Nueva York: Viking Press.
- Chiri, S. y Taboada, J. (Eds.) (2016). *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson. Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura*. Lima: CASLIT; Animal de Invierno.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Cooper, D. (1984). *La época cubista*. Madrid: Alianza Forma.
- Cowling, E. (2002). *Matisse / Picasso*. Nueva York: The Museum of modern Art.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- De Micheli, M. (1984). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de la imagen*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eco, U. (1993). *Las poéticas de Joyce*. Buenos Aires. Lumen.
- Eielson, J. E. (1946a, Enero 29). Encuentro con Oswaldo Guaysamín. *La prensa*. p.
- (1946b, Noviembre 22). Desorganización de lo bello. *La Nación*. p. 7.
- (1946c, Diciembre 6). Literatura atómica. *La Nación*.
- (1946d, Diciembre 15). Celebración del cuerpo humano. *La Nación*.
- (1947a, Enero 19). La pintura contemporánea del Perú: Ricardo Sánchez. *La Nación*.

- (1947b, Febrero 23). La pintura contemporánea del Perú: Ricardo Grau. *La Nación*.
- (1947c, Marzo 9). La pintura contemporánea del Perú: Carlos Quíspez Asín. *La Nación*.
- (1947d, Enero 25). La pintura contemporánea del Perú: Fernando de Szyszlo. *La Nación*, p. 4.
- (1947e, Julio 26). De la teoría, el arte y la vida. *La Nación*.
- (1947f). Pintura contemporánea. Revista *El correo de Ultramar*, n° 3, Lima, noviembre, pp. 1-4.
- (2004). *Arte poética*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- (2005). *Jorge Eielson: Teknoquímica 2004* [catálogo]. Lima: ICPNA.
- Elderfield, J. (1993). *El Fauvismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Estela, C. y Padilla, J. (ed.) (2003). *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*. Lima: Centro Cultural España.
- Golding, J. (1993). *El cubismo. Una historia y un análisis*. Madrid: Alianza Forma.
- González Gamarra, F. (1937, Noviembre 14). Teoría del arte peruano en decálogo. *El Comercio*, p. 4.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Jackson, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza Forma.
- Kusunoki Rodríguez, R. (2011). Szyszlo y la batalla por la abstracción (1947-1955). En *Szyszlo* (pp. 54 –70). Lima, MALI.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Lima: CBC; SUR.

Lergo Martín, I. (2013). La poesía contemporánea del Perú: En defensa de la poesía. En Eielson, Jorge Eduardo; Salazar Bondy, Sebastián; y Sologuren, Javier (1946) [2013]. *La poesía contemporánea del Perú* (Ed. facsimilar) (pp. XI - LXXIII). Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.

Lucero, Ma. E. (2007). Entre el arte y la antropología: Sutilezas del pasado prehispánico en la obra de Joaquín Torres García. *Revista Electrónica de Arqueología Comechingonia virtual*, 3, pp. 106 – 131. Consultada el 3 de enero de 2015, <http://www.comechingonia.com/Virtual%203/Lucero%202007.pdf>

Majluf, N. y Wuffarden, L. E. (Ed.) (2013). *Sabogal*. Lima: MALI.

----- (1999). *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: MALI; Madrid: Fundación Telefónica.

Medina, J. M (2000. Marzo 29). Lenguajes de la escultura en madera. Diario El Cultural. Consultada el 29 de abril del 2016, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Lenguajes-de-la-escultura-en-madera/3091>

Miró, J. (1987). *Joan Miró: A retrospective*. Connecticut: Yale University Press.

----- (2003). *Joan Miró. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. (catálogo). Madrid: MNCARS.

Miró Quesada Garland, L. (1966). *Arte en debate*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

Moll, E. (1989). *Ricardo Grau*. Lima: Editorial Navarrete.

Morillo, A. (2014). *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Moro, C. y Westphalen E. A. (ed.) (2003). *El uso de la palabra* (facsimilar) (1939). Lima: SUR.

- Mujica Pinilla, R (2005). Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el IAC. Revista *Illapa* 2 (2), pp. 9 – 24.
- Padilla, J. (ed.) (2002). *nu / do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: PUCP.
- Paz, O. (2014a). Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte. En *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista* (pp. 37 - 49). México: FCE.
- (2014b). Rupturas y restauraciones. En *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista* (pp. 72 - 82). México: FCE.
- Pereira, J. M. (1942). Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea. Revista *El Arquitecto Peruano*, junio.
- Picasso, P. (1950). *Ceramics by Picasso*. Ginebra: Editions Albert Skira.
- Quizpez Asín, C. (1951, Abril). Joaquín Torres García. Revista *Plástica*, 2 (1), p. 1.
- Ramos Cerna, H. (2014). *Destrucción y reinvención de la Plaza de Armas. Estilo Neocolonial y modernización urbana en Lima (1924 - 1954)*. (Tesis de Maestría sin publicar). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.
- (2012) Repensar la estética. Diálogo con Rancière. *Revista de artes visuales ERRATA*, N° 9. Consultada el 20 de febrero del 2015, <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/repensar-la-estetica-dialogo-con-ranciere/>
- Rebaza-Soraluz, L. (1997). *Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y “rescate” del legado precolombino*. Londres: Centre for Latin American Studies.
- (2000). *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: PUCP Fondo Editorial.

----- (2010). Ceremonia comentada: Eielson, el chamán contemporáneo, reflexiona en voz alta. *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)* (pp. XXV - -LIII). Lima: IFEA; MALI y Fondo Editorial del Congreso del Perú.

----- (2013). *Ceremonia comentada: Otros textos pertinentes. 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson.* Lima: Lápix Editores.

----- (2015b). *No una sino muchas contemporaneidades.* Escrito en preparación, King's College, Londres.

----- (2016). Una catedral ultramoderna para quienes se incorporan a la escritura occidental: Jorge Eielson en la contemporaneidad europea y peruana de posguerra. *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson. Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura* (pp. 167 - 183). Lima: CASLIT; Animal de Invierno

Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú.* Lima: Editorial Cultura Antártica.

Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rico, P. y Baltasar, B. (1996). *Joan Miró: territorios creativos.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Romero Sommer, M. S. (2015). *Apu - Rimak. Alejandro Gonzáles Trujillo (Apurímac 1900 - Lima 1985)* (Tesis de Maestría sin publicar). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- Rowe, W. (2010). *Vallejo: el acto y la palabra*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rubin, W. (1989). *Picasso and Braque: pioneering cubism*. Nueva York: MOMA.
- San Martín, F. (2004). *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza Forma.
- Szyszlo, F. (1984). Arte primitivo y moderno. Revista *TAXI*, N°2, pp.
- (2012). *Miradas furtivas: Antología de textos (1955 - 2012)*. Lima: FCE.
- Tagliaferri, A. (2013). *Eielson: artista e collezionista*. Firenze: Centro Studi Jorge Eielson.
- Tarazona, E. (2004). Poesía de la forma, el color y lo tangible. Breve trayecto por la obra visual de Jorge Eielson. En *Jorge Eielson: Teknoquímica 2004* (pp. 28 - 45). Lima: ICPNA.
- (2004b). *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima: Ed.á; Drama.
- T. F. E. (1948, Agosto 12). Selecciones de arte: Szyszlo y Eielson. *El Comercio*, p. 8.
- Torres-García, J. (1984). *Universalismo constructivo II*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ugarte Eléspuru, M. (1970). *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Universitaria.
- Urco, J. y Cisneros, A. (1988). Jorge Eielson: el creador como transgresor. En Rebaza-Soraluz, Luis (ed.) *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura (1946-2005)* (pp. 304 - 320). Lima: MALI, 2010.
- Varela, Blanca (2014). *Puerto Supe*. Lima: Casa de Cuervos.
- Victorio Cánovas, P. (2013). La Agrupación Espacio y la prensa (1947 - 1950). Revista digital *Pacarina del Sur*, año 5, n° 17. Consultada el 14 de abril del 2015 <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/823-la-agrupacion-espacio-y-la-prensa-1947-1950>

Villegas, F. (2006). El instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en arte. *Revista Illapa*, N° 3, diciembre, pp. 21 – 34.

----- (2008). *José Sabogal y el arte mestizo: El instituto de arte peruano y sus acuarelas* (Tesis de Licenciatura). Lima: UNMSM.

----- (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 a Joaquín López Antay. *Revista Historiografía*, N°19, X (2/2013), Madrid, pp.75-87.

----- (2015). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892 - 1929). Elementos para la construcción del imaginario peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Walberg, P. (2004). *Dadá la función del rechazo y el Surrealismo. La búsqueda del punto supremo*. México: FCE.

Weelen, G. (1960). *Miró 1940 – 1953*. Barcelona: Gustavo Gil.

Westphalen, E. A. (1947a). Las Moradas. En *Las Moradas. Revista de las artes y las letras*. Vol. 1, N° 1. Lima: Ed. facsimilar USMP (2002), p. 107.

----- (1947b). La teoría del arte moderno”. En: *Las Moradas. Revista de las artes y las letras* (Ed. facsimilar). Vol. 1, N° 3. Lima: USMP (2002), pp. 292-296.

----- (1948a). ¿Una expresión genuinamente americana?”. En: *Las Moradas. Revista de las artes y las letras* (Ed. facsimilar). Vol. 2, N° 4. Lima: USMP (2002), pp. 67-69.

----- (1948b). La Tradición, los Museos, el Arte Moderno”. En: *Las Moradas. Revista de las artes y las letras* (Ed. facsimilar). Vol. 2, N° 5. Lima: USMP (2002), pp. 187-193.

Willette, J. (2011). Comparison of Dada and Surrealism. Consultada el 2 de enero del 2016, www.arthistoryunstuffed.com/comparison-of-dada-and-surrealism

Wuffarden, L. E. (1997). *Vinatea Reinoso: 1900 – 1931*. Lima: Telefónica del Perú.

----- (2011). Itinerario de un artista integral. *Szyszlo* (pp., 28 - 53). Lima: MALI.

Yllia Miranda, Ma. E. (2013). Quimera de piedra: nación, discursos y museos en la celebración del centenario de la independencia. *Revista Illapa* 8 (8), pp. 101 – 120.

