

OBSERVACIONES Y REPAROS

A UNA INTRODUCCION A LA PINTURA PERUANA DE ESTE SIGLO

Por: Augusto Ortiz de Zevallos

La indefinición del género abordado hace difícil el juicio al libro reciente sobre pintura de Mirko Lauer (1). En él se hace historia, ensayo de interpretación y multiplicación de referencias culturales y políticas; todo alternativamente y sin aviso. Trazando un hilo subjetivo para enhebrar argumentos de aparente objetividad, Lauer se aboca a probar sus puntos de vista. Polemiza cuando relata, adjetiva cuando informa. Y todo quiere hacerlo caber en un proyecto integrador: el hecho cultural pertenece y se explica respecto al hecho mayor, social y político. La tentativa es seductora.

Introduciendo el libro, Lauer explicita su adhesión a un cuadro propuesto por Aníbal Quijano que situaría lo cultural en el panorama incluyente de la dominación. Lauer hace más: proporciona, desprendiéndola, una suerte de álgebra conceptual para moverse entre las categorías a discutir. Dice bien que siendo el hecho de la dominación uno fundamental y definidor, no debe perderse de vista. Objeta, entonces, las visiones de los pictóricos que no atienden a ello.

Armado de esos buenos propósitos acomete el tema. Allí el álgebra se confunde. Por algo dice Hauser (él mismo un historiador social del arte) que el arte no es un correlato directo del hecho social, ni su dinámica perfectamente dependiente de él. Paralelismo y correspondencias entre uno y otro plano existen sin duda; pero no cabe definir algo dado en uno de los planos en los términos del otro. O se esquematiza sin remedio.

Sería legítimo usar la pintura como dato o instancia de un raciocinio autónomo a ella, que es lo que hace Lauer; pero sabiendo los alcances de esa naturaleza de discurso. No hay esa conciencia. Ocurre entonces que discutiéndola se le resta a la pintura su entidad fundamental. Para empezar, el libro habla de pinturas designándolas con su nombre propio, como si se tratase de conceptos manejables y comunicables así. Ello nunca es cierto en pintura, la que, como es notorio y público, se debe ver. Y el libro nos conduce a ciegas.

Hay que decir aquí una perogrullada: la pintura es un hecho específico, tiene la naturaleza de un género autónomo, es un dato último. Sólo se valida una discusión sobre ella si se le deja hablar. La lectura de intenciones, el juicio de calidades, el reconocimiento de alcances, sólo son comprobables si hay contemplación. Es mediante ella que la comunicación ocurre. Hay una segunda constatación obvia. El libro de Lauer circula en un país sin museos. Las pinturas que él nombra nadie sabe dónde encontrarlas.

Pero, adelantadas ya estas objeciones, el intento de Lauer merece una consideración detenida porque hace algunos esclarecimientos y propone argumentos interesantes. Dije ya que sus compromisos son imprecisos; el libro es una suma de artículos con propósitos y agudeza variables, pero así y todo, consigue rodear y tratar su tema. Un interesante

artículo de revisión del libro (2), además de argumentar documentadamente las objeciones con que aquí hemos comenzado, dice bien que Lauer consigue presentar "... un panorama integral de las consonancias que la actividad pictórica sugiere respecto al proceso general de la historia peruana durante el siglo XX...".

Lo creemos también, y ya habiendo en ese artículo un tratamiento de la alternativa conceptual asumida por el autor, aquí entraremos a otros temas.



Jorge Vinatea Reynoso.

El relato histórico se inicia describiéndose sabrosamente el mundo pictórico del cambio de siglo. Entonces se vive lo que Lauer llama "la diáspora": "... es más fácil que se vayan también los que quedan, que vuelvan lo que están afuera..." (3). La pintura de "los que quedan" es predominantemente dominguera, hábito de algunos hijos de familia. La de los que se han ido se conoce filtrada por una ficticia leyenda. Dicen de uno: "... pintor de gringas aristocráticas, suntuosas y semidesnudas" (4). Hay oportunidad en el manejo de la cita y Lauer pinta bien el cuadro ambiental.

Ello se sigue con un ensayo de síntesis del marco ideológico del inicio de la modernidad en el Perú; es decir, el período de Mariátegui y de la generación inmediata. Ya aquí Lauer desprende definiciones para lo pictórico. Quizá en el autor hay una necesidad algo artificial de hallar el puente para que su descripción, genérica a la cultura peruana, se vuelva específica a la pintura. Requiere de un personaje. Lo encuentra en Teófilo Castillo, a quien enviste de

méritos y por quien toma un partido desmedido. El equívoco al que ya aludí de confusión de planos (ideológicos y pictórico) aparece.

En primer lugar, Castillo no fue, aunque lo quisiese, un impresionista. Si se lo decía es problema suyo. Fue un pintor pasadista, de temática y técnica que hacen pensar más en la pintura francesa de los Luises que en la de un siglo más tarde.

Debo discrepar además de juicios de Lauer sobre el impresionismo mismo. Dice: "... del desarrollo de impresionismo europeo (...) una consecuencia del aprendizaje académico." (5). Hasta donde sé, la historiografía moderna se apoya en el aserto opuesto. Con su perdón, Lauer hace más de un juicio sobre pintura que evidencia poco manejo de sus términos. Por ejemplo, sobre Hernández dice: "... a medio camino entre la luz y las tinieblas del siglo XIX" (6), que es algo peor que no decir nada.

En el juego de antinomias a que Lauer se ve forzado por su voluntad estructuralizante de sistematizar su tema de estudio, a Hernández, el 'AntiCastillo' en la pugna por la primera dirección de la Escuela de Bellas Artes, le toca quedar mal parado. El juicio no me parece justo y quiero proponer una visión alternativa. No era un pintor de señoras y ministros, lo que acaba de demostrarse en una exposición breve de dibujos suyos (7). Tampoco estaba cortado en tela de academia tanto como quiere el relato. Testimonios personales y el patente de la obra de sus alumnos (la lista la da Lauer: Vinatea Reynoso, Julia Codesido, Alejandro Gonzales, Quispez Asín, etc.) revelan de él una amplitud mayor a las alternativas pictóricas de su tiempo que la de Castillo, obstinado con la suya propia.

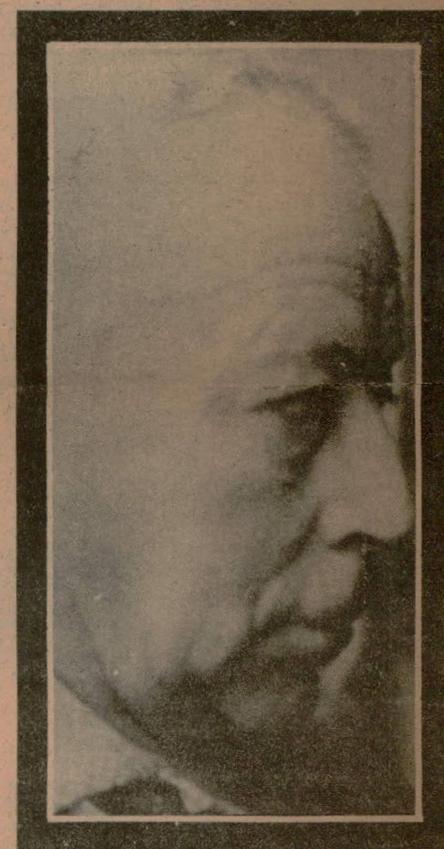
Si a Hernández lo nombró Pardo, eso no hace a Castillo menos pintor de clase. La coincidencia de ambos en la expresión "Bolcheviques del Arte" es elocuente. Creo, en balance, que Hernández tenía más que enseñar y que, sin negarle importancia y utilidad, a Castillo se lo sobredimensiona en el relato.

En cambio, el tratamiento que hace el libro del tema del Indigenismo —quizá porque las consonancias sociales e ideológicas son en él mucho más relevantes y prioritarias— sí, otorga un conjunto original y revelador de argumentos y es una magnífica contribución a la evaluación histórica. Se dice bien que, en sus albores, el Indigenismo fue una forma de vanguardia. Fue además la proposición de una alternativa pictóricamente progresista. Una óptica así tiene la virtud de reconocerle al Indigenismo su carta de ciudadanía, que algunas visiones cosmopolitas, con poca perspectiva histórica le niegan.

Lauer hace también una indagación histórica, encaminada a demostrar que sólo a partir del Indigenismo, lo indio y el indio (dicotomía que Lauer propone y desarrolla) entran por derecho propio en la pintura. Revisa el tratamiento dado a ello antes, deteniéndose en Merino y Laso. A este último lo categoriza, algo a rajatabla, de romántico, entendiendo sus versiones de lo indio como sublimaciones. Hubo más, creo, que

curiosidad ante el 'buen salvaje' en Laso. Hubo —lo dicen sus pinturas— emoción ante su tema, compenetración del autor en él, conciencia del misterio, y respeto por el mundo observado. Y hay en su obra la mejor pintura peruana del diecinueve; lo que es adjetivo a esta discusión.

Pero al margen de este nuevo caso de esquematización, el tratamiento dado por el libro al tema de "el indio en la plástica", (se llama así una sucesión de capítulos) es acucioso y sugestivo.



Carlos Quispez-Asín.

Entre juicios y argumentos objetivos como citas y menciones a cuadros específicos, Lauer hace entrar en su síntesis la diversidad de variables que se jugaron. Hay elocuentes comentarios sobre lo fisonómico y racial, útiles para situar a Sabogal, principalmente. No se hace, quizá, uso suficiente de los escritos del pintor, interesantes y teñidos de su ambición de una peruanidad incluyente. Al evitar el hecho pictórico mismo se ha perdido también la oportunidad de señalar diferencias. Y de tratar las relaciones entre aquél pintor y sus contemporáneos como Julia Codesido o menores de edad y de otra extracción de clase como Camino Brent.

Esas relaciones contienen más de un misterio. Por ejemplo, la doble personalidad de un Gonzales Gamarra, magnífico como caricaturista cosmopolita y poco interesante como pintor indigenista. Tampoco se desarrolla aunque se menciona, la naturaleza de las alternativas autónomas como las de Vinatea Reynoso o Alejandro Gonzales.

Los otros pintores, Quispez Asín y César Moro (el poeta), si son motivo de



Sérvulo Gutiérrez: una figura fundamental sin tratar. (Izquierda), Retrato de Mujer, una de sus obras.



“...una teoría que llega casi a autoinvalidarse en el curso de su aplicación práctica”(9). Y allí, a renglón seguido, aventura Lauer que: “...lo mismo podría decirse de la religión católica en el ámbito rural desde el siglo XVI, de las ideas renacentistas desde el siglo XVIII, del romanticismo y del liberalismo (juntos) desde el siglo XIX”.

Demasiadas y poco estructuradas aparecen las referencias en esta parte. Quizá una alternativa de hilo explicativo habría estado en un mejor detalle de las figuras centrales. El papel del arquitecto Luis Miró Quesada en el esclarecimiento del debate sobre la abstracción sí está claramente recogido; siendo éste un mérito de objetividad porque Lauer no parece simpatizar con todas las tesis que él esgrimió. Pero quien no está tratado frontalmente es Juan Acha, crítico central de una década y personaje imbuido de una convicción vanguardista cuyo contenido y significado habrían sido de esclarecer. Tampoco está así Fernando Szyszlo, quizá porque hay un libro de Lauer sobre él. La inusitada afirmación de Szyszlo de que “en el Perú no hay pintores”(10) debiera estar calibrada y referida en un libro que trata, precisamente, de los pintores en el Perú. Su obra está, en cambio, sugestivamente comentada, citando cuidadosamente a otros comentaristas como Westphalen.

La otra figura fundamental sin tratar, quizá por las opciones del libro, es la de Sérvulo Gutiérrez. Es un vacío importante, ya que no corrige la divulgada visión anecdótica sobre él, rémora que debe superarse para un juicio histórico serio.

Apenas establece Lauer algunos nombres propios de los años 70, sin entrar en precisiones. Sin embargo, algo dice de la estética populista del gobierno anterior. Habría sido interesante, y en la tónica del libro, estudiarla.

¿Por qué, por ejemplo, echó mano al grafismo “revolucionario” para las publicaciones de imagen cultural del decadentismo europeo de principios de siglo y de las formas de la Belle Epoque? ¿Por qué en ese mismo régimen, para sus manifestaciones públicas se resucitó una iconografía que ni Odría habría hecho tan esquemática y pobre? Lauer nos lo podría decir. En otras direcciones, sus reflexiones sobre el sustento popular y la falta de él, en el arte actual, son sin duda agudas y útiles.

Dije, empezando, que el género abordado por Lauer era impreciso; querría haberme explicado. Pero quizá no estamos aún para libros integrales y precisos. Eso parece creer Lauer, autor y editor, que aquí se propone enriquecer, con un trabajo nutrido y meditado, la polémica ideológica sobre nuestra pintura y nuestras formas culturales. Dimensionando así, este libro debe ser bienvenido y leído y estudiado por quien tenga interés en el tema.

Notas

1. LAUER Mirko, Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX, Mosca Azul Editores, Lima 1976.
2. COOPER LLOSA Federico, Entre la Idea y la Imagen, en Caretas No.512 (3.2.77).
3. En LAUER, obra citada; cita de EGUREN LARREA Darío, Las Golondrinas del Arte, Mundial, Lima 1924.
4. En LAUER, obra citada; cita de GARLAND Antonio, Felipe Cossío Pomar retorna a Estados Unidos, Variedades, Lima 1923.
5. LAUER, obra citada, p.57.
6. LAUER, obra citada, p.68.
7. En la Galería Ivonne Briceño, durante Enero de 1977.
8. LAUER, obra citada; cita de MORO César, A propósito de la Pintura en el Perú y El Uso de la Palabra, Lima 1939.
9. LAUER, obra citada, p.141.
10. LAUER, obra citada, p.162; cita de SZYSZLO Fernando.

tratamiento específico pero que habría que observar. La fuente europea de Quíspes no fue tanto el cubismo como sus persecuciones autónomas: Léger, el purismo, ciertos futuristas y toda la tradición de arte gráfico europeo que debió verter los nuevos idiomas al problema pervivente de la representación de la figura. También seguramente, hubo para Quíspes Asíñ la figura ejemplar, con un pie en cada uno de los dos mundos evocados, de Diego Rivera.

Sobre Moro sorprende un poco la intolerancia de Lauer para con un surrealista tan honrado. Las diatribas de Moro, “...un indio que deberá escupir el salivazo de su desprecio sobre aquellos que lo pintan como un monstruo de farsa...”; “...los pintores indigenistas no creen la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y, antes de perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable”(8) fueron y serán uno de los más tonificantes eventos de

la cultura peruana contemporánea. Lanzadas en 1939, eran contra un Indigenismo instituido, oficial y solemne. Basta leer en sus escritos la diferencia entre el Sabogal joven, indagador y riesgoso, y el Sabogal tardío. Moro hizo las veces de un Breton de provincias, pero como el capitalino, se jugó el pellejo. Tiene derecho a que se lo revise en sus propios términos porque los tuvo. Discrepo de que se lo llama reaccionario. Por lo demás, no es verdad que quisiese “arrasar con el significado del tema en el arte”. Recuérdese que en la pintura europea, el Surrealismo hizo lo inverso; restituir el tema, aunque lo redefinió.

Tampoco es verdad que a Moro no le interesase lo peruano. No llamemos al orden y a la virtud cívica a un solitario militante del inconsciente.

A partir de Ricardo Grau, dice bien Lauer, comienza otra etapa en la pintura peruana. Antecedentes hubo, y quizá no están suficientemente reconocidos; pero Grau dio pleito. Lo que la pintura había reclamado desde el cubismo y antes, la autonomía respecto a la realidad, tardó hasta entonces en tomar cuerpo aquí.

Más pintor que polemista, Grau hizo una obra con la que debatir. Una sociedad cambiante y a la búsqueda de imágenes le dio audiencia, pero (como ocurre todo aquí) a medias.

Lauer casi no habla más de las escuelas de arte en su revisión del período que Grau inició; y esto es revelador. Grau pudo ser, y no fue, Director de la Escuela. Esa había sido la tribuna de los pintores que habían encarnado la alternativa de su tiempo. La polémica, el ambiente, pasaron a otras esferas, que Lauer revisa sumariamente: la Galería Lima, luego el IAC.

De este último período el autor ofrece una visión no muy clara y sumamente cargada conceptualmente. La polémica ya sobre abstracción o figura, él la lleva más lejos; no queda claro si proponiendo o descubriendo una “Teoría de las Raíces Nacionales”. Ella haría que se encuentren alternativas pictóricas en toda apariencia distintas. Cómo y cuánto vuelve a ser esto Indigenismo, no se nos dice. Por otro lado, se desarrolla una compleja explicación de la frustración del abstraccionismo. Dice Lauer: