

LUIS REBAZA SORALUZ

DE ULTRAMODERNIDADES
Y SUS CONTEMPORÁNEOS



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Índice

Agradecimientos.....	11
Consideraciones preliminares: De ultramodernidades y sus contemporáneos.....	15
1. No una modernidad sino muchas contemporaneidades.....	25
Nacionalismo, modernidad y mestizaje.....	25
El flujo modernista y el reflujo contemporáneo baten las orillas del inconsciente colectivo: Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen.....	31
2. Una catedral ultramoderna.....	77
La modernización democrática de una posguerra, sin guerra (1945-1948).....	79
<i>El Arquitecto Peruano y La poesía contemporánea del Perú y La pintura contemporánea en el Perú</i>	104
El no-estilo geométrico y el <i>urbartista</i> peruano contemporáneo: la Agrupación Espacio.....	131
Sin lenguaje, sin materia, sin cuerpo y en un plano del cosmos: Jorge Eduardo Eielson.....	164
3. “En la misma situación que uno de otra nacionalidad”: Arguedas y Westphalen.....	205
Entre la piedra y el concreto, la angustia del edificador mestizo: José María Arguedas y el funcionalismo.....	205

Westphalen y Arguedas: una narrativa artístico-nacional para el artista peruano contemporáneo	227
4. De narrativas trashumantes y transgresiones fundadoras: Szyszlo y Varela	245
De Inkarrí a guerrillero: Fernando de Szyszlo y la narrativa del heroico caminante andino	245
La primera artista modernista peruana contemporánea: Blanca Varela.....	268
5. El ultramodernismo de Eielson.....	283
Narrativa y <i>performance</i> ritual: <i>El cuerpo de Giulia-no</i>	283
Construcciones de geométrica y precaria inmaterialidad	311
Ultramodernismo entre pescadores, budistas, chamanes y <i>nuraghi</i>	339
Bibliografía	359

Consideraciones preliminares: De ultramodernidades y sus contemporáneos

De ultramodernidades y sus contemporáneos explica el impacto cultural de un fenómeno que identifiqué varias décadas atrás y que denominé “la construcción del artista peruano contemporáneo”.¹ Se trataba de un modelo dinámico de artista moderno capaz de desplazarse entre tradiciones culturales y períodos históricos diversos en “feliz promiscuidad”² con las múltiples relaciones de su entorno. Tal modelo, elaborado a partir de los años cuarenta por

¹ Los primeros resultados concretos de mi investigación sobre dicho fenómeno se encuentran en Luis Rebaza Soraluz. *La construcción de un artista peruano contemporáneo*, 2000.

² Javier Sologuren aplica este término en su ensayo “El viejo arte prehispánico en pos del mundo”, de 1976: “El arte es múltiple, portentosamente vario en sus floraciones, y uno en su raíz. No es de extrañar, pues, que obras de tan diversa procedencia cultural, y tan alejadas en tiempo y espacio, puedan alcanzar además tal poder germinador en la inspiración de los artistas de hoy. Sin tener que remontarnos a Gauguin y la probable influencia de tejidos y vasijas en su creación, ahí están Klee y Moore para mostrarnos la feliz ‘promiscuidad’, el enriquecedor contacto con la vieja pintura y la vieja escultura, tan jóvenes y lozanas, de nuestra América”. Sologuren. *Gravitaciones y tangencias*, 359.

un grupo específico de escritores y artistas visuales en el Perú, armonizaba las trayectorias aparentemente opuestas del “europeísta” Emilio Adolfo Westphalen y del “andeanista” José María Arguedas en un movimiento continuo, y demostraba la ineficacia de cierto discurso del mestizaje, dominante hasta ese momento, que estaba elaborado a partir de un binarismo rígido de carácter indo-hispano. El “artista peruano contemporáneo” proponía en su lugar una concepción de mestizaje cultural³ que incluía todas las etnias y prácticas simbólicas presentes en el Perú de mitad del siglo XX y que, sobre todo, se hacía del pasado precolombino y de la modernidad para crear una narrativa artístico-nacional basada no en una causalidad sino en la recurrencia de poéticas.

El concepto de “feliz promiscuidad”, tal como fue usado por Javier Sologuren (1921-2004) para referirse a la multiplicidad cultural en el Perú y las Américas, puede parecer demasiado optimista, pues refleja la riqueza de una producción y una idea de la cultura como aspecto vital e instrumento de supervivencia, pero no arrastra consigo el valor sociopolítico de los eventos que la hicieron posible. Para explicar esto último hace falta detenerse en el proceso histórico en el que se inserta la elaboración de las poéticas

³ En 1986, el artista peruano contemporáneo como mestizo universal es presentado por Jorge Eduardo Eielson, en su ensayo “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”, de la siguiente manera: “[Mi] propia manera de concebir la pintura y el arte de hoy: es decir, una creatividad sin fronteras, huérfana de toda escuela o movimiento, tránsfuga del espacio y del tiempo, más allá, pero también más acá, de la sociedad y del individuo, en una suerte de *Gesamtkunstwerk* profundamente mestizo y desesperado. Un poco como nuestro pobre mundo moderno; pero, sobre todo, como nuestra América Latina: un emblemático, doloroso carnaval, siempre en busca de sí mismo, siempre en estado de alarma”. Eielson. “Situación del arte y la pintura en la década de los 80”.

de estos intelectuales, escritores y artistas. Las opciones políticas de este grupo durante la primera década de su formación, por ejemplo, consistieron en tomar distancia de posiciones populistas y en afirmar, a su vez, el establecimiento de un sistema democrático, entendido este en el sentido más amplio. En efecto, su contacto con el espíritu y prácticas de solidaridad de los años finales de la Segunda Guerra Mundial los llevó a cuestionar el principio de autoridad para reemplazarlo por uno ácrata de no agresión. Comprender este momento de comunión internacional y, al mismo tiempo, la naturaleza de los vínculos que unen, o reúnen en contigüidad, las prácticas y las poéticas de estos intelectuales, escritores y artistas ha requerido una reflexión crítica y teórica interdisciplinaria y multidireccional. Este grupo, que había tenido acceso prioritario a formas europeas de cultura, entabla una crítica drástica del indigenismo en la medida que no le reconocen una auténtica representación de la cultura nativa sino más bien una aplicación local de elementos programáticos de corrientes internacionales como el expresionismo, el realismo socialista e incluso el muralismo mexicano. Puede, sin embargo, afirmarse que la gran mayoría de los artistas peruanos, indigenistas o no, se encuentran entonces enfrentados a tradiciones locales cuyas fuentes no europeas les son prácticamente desconocidas. Algunos de ellos, como es el caso del grupo de intelectuales de los años cuarenta del que me ocupo —Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela—, tienen el privilegio de acceder al conocimiento del mundo precolombino conforme se publican los resultados de estudios arqueológicos, antropológicos y etnohistóricos sin precedente; y están entre los primeros que se abocan al estudio estético del universo andino. Acercándome interdisciplinariamente, mi investigación sobre el artista peruano