

un patrón de medida realizado por los esposos D'Ébnet y cómo este fue proyectado en su trabajo, el cual iba a estar adaptada al paisaje que la rodearía y cuyo guion iba a estar a cargo del propio artista.

Al igual que el primer título, pero añadiendo nueva información complementaria, el texto empieza exponiendo al artista, antes y después de su viaje a Perú. Algo a destacar en el trabajo es el análisis de las críticas derivadas de las primeras exposiciones en la capital, de las pinturas y esculturas de D'Ébnet, dentro del contexto de la polémica de la abstracción. En este marco, los autores sostienen que la presencia del artista en Lima señaló un hito al inaugurar la primera individual de arte abstracto en el país.

Más adelante, al avanzar la exposición, la investigación va rastreando las circunstancias que rodearon al proyecto de D'Ébnet, situando al lector en el ambiente de la ciudad del Cusco, después del terremoto que la destruyó en 1950. Este fue un momento, señalan los autores, en el que la reconstrucción de la urbe imperial levantó una controversia acerca de su futuro, vacilante entre la modernidad y la tradición, donde participaron los más acérrimos defensores de la modernidad de la Agrupación Espacio, así como los más tradicionalistas, liderados por Hart Terre.

Seguidamente, el estudio examina los antecedentes formales que, sobre la representación del tema del inca, fueron proyectados en paralelo con la búsqueda de una peruanidad, sostenida por la intelectualidad de la época, entre los que estuvieron Haya de la Torre, Félix Cosío y José de la Riva-Agüero. Esta última publicación recorre el camino por el que la figura del D'Ébnet llegó al Cusco para atraer la atención de la élite política, junto con los entresijos y obstáculos que enfrentó la aprobación de su proyecto, el cual, finalmente, llegó a ser postergado.

Así, ambos textos, mediante un lenguaje claro y asequible, reivindican la trayectoria de este gran artista, cuyo profundo interés y conocimiento del pasado prehispánico lo llevaron a intentar realizar un arte de identidad nacional, con referencia al lejano esplendor de nuestra cultura, pero inserto dentro de la modernidad. Un arte de espíritu nacional y continental, albergado en la actualidad por los más importantes museos del mundo. Sin duda, dos textos imprescindibles.

Mijail Mitrovic

Pontificia Universidad Católica del Perú
m.mitrovic@pucp.edu.pe
Lima-Perú

Acha, Juan

CARACTERIZACIÓN DE LA PINTURA PERUANA.

Lima: Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, 2019. 61 págs.

La aparición del libro *Caracterización de la pintura peruana* (URP, 2018), que recoge ensayos de J. Nahuaca, anagrama con el que Juan Acha firmó sus primeros textos como crítico de arte, publicados en el diario *El Comercio* en 1958, da pistas clave para avanzar en el estudio de la obra de un autor que es cada vez más conocido globalmente por su labor teórica



desarrollada una vez que se trasladó a México a inicios de los años 70. A excepción de dos ensayos de Gustavo Buntinx que examinan la trayectoria de Acha considerando el período 1958-1970³, el grueso de su recepción actual se juega en recuperar sus reflexiones gestadas entre el experimentalismo limeño de los 60, la neovanguardia mexicana de los 70 y el latinoamericanismo de corte dependientista, sobre la base de su ambicioso proyecto teórico *Arte y sociedad: Latinoamérica*, cuyo primer volumen apareció en 1979.

En buena cuenta, la inscripción reciente de Acha apunta a posicionarlo como un precursor teórico de lo que hoy se entiende globalmente como arte contemporáneo, lo que conlleva una borradora de los inicios de su trayectoria intelectual bajo el ambiente altomodernista de la Lima de los años 50. El libro aquí comentado aporta a caracterizar a un crítico de arte que empezó a ejercer tal labor recién a los 42 años, poco después del encendido debate entre artistas de vocación realista y aquellos que defendían la abstracción como marca de lo verdaderamente moderno. Entre 1954 y 1955, el debate orbitó alrededor del estatuto de la abstracción en una praxis artística que, según Sebastián Salazar Bondy, necesitaba superar la acumulación de represiones que desde tiempos coloniales han imposibilitado el encuentro entre arte y sociedad en el Perú.⁴ Para ello, hacía falta perfilar un sentido de *compromiso* con la comunidad nacional, lo que desde la orilla opuesta, cuya voz más articulada fue la de Luis Miró Quesada Garland, resultaba una exigencia inválida ante el hecho de que los compromisos artísticos solo deben entablarse con la individualidad creadora, con el mundo interior de cada artista y con el desarrollo de las formas estéticas. Una postura espiritual o romántica, a la vez que formalista: “Cuando se cree sentir un paisaje por el hecho de pertenecer a una determinada nación quiere decir que no se siente en absoluto el paisaje”, sostuvo el arquitecto, y el pasaje ilustra bien la búsqueda de desligar las formas y conceptos de la plástica de cualquier exigencia nacionalista o simplemente social.⁵

Se trata de una polémica propia de un momento peculiar del desarrollo del campo artístico local, tras la apertura de la Galería de Lima en 1947, luego convertida en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en 1955, que empezaba a exhibir pugnas por la conducción del proceso artístico en el país, tras la direccionalidad que le diera el Estado desde la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1918. La irrupción de la Agrupación Espacio en 1947 y el retorno de Fernando de Szyszlo de París en 1951 delinearon una ofensiva altomodernista, propia de los credos de este lado de la Guerra Fría, contra el arte y la arquitectura que exhibía compromisos socialistas, nacionalistas o tradicionalistas —tratados casi como si fuesen una misma cosa—. Aunque la apertura del Primer Salón de Arte Abstracto en 1958 supuso cierta relajación de las posiciones enfrentadas años antes, las tensiones continuaron en otros ámbitos. Como lo explora Manuel Munive, el concurso escultórico sobre la Marinera convocado por el mecenas César Revoredo en mayo del mismo año escenificó una pugna que ya no orbitaba alrededor del compromiso nacional o individual de los artistas, sino que enfrentaba visiones tradicionalistas y modernistas. Defendiendo ahora los valores escultóricos en sí mismos, Salazar Bondy fue el solitario

3 Buntinx, Gustavo. “Autotransformaciones en la escritura de Juan Acha”, *Hueso Húmero*, 67, Lima, julio 2017, pp. 68-74; Buntinx, Gustavo. “Subdesarrollo y vanguardia. Juan Acha y la crítica de arte en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971)”, en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CENIDIAP, 2018, pp. 92-140.

4 Ver: Salazar Bondy, Sebastián. “Cómo la pintura ha buscado al Perú” [publicado originalmente en *La Prensa*, en tres partes, de setiembre a octubre de 1953]. En *Una voz libre en el caos. Ensayos y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990, pp. 255-267.

5 Citado en: Dancourt, Carlos. “La polémica del arte abstracto en el Perú: el proceso de asimilación de la modernidad”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 21, 1998, pp. 163-171. Una visión más amplia se encuentra en: Castrillón Vizcarra, Alfonso. *Tensiones generacionales*. Lima: URP, 2014, pp. 75-78.

defensor de la obra ganadora de Alberto Guzmán, pues el resto del jurado fue retractándose del fallo tras el desacuerdo de Revoredo. La muy limeña actitud de no quedar mal llevó a que quienes convinieron en premiar la maqueta de Guzmán se alineen con Revoredo y su conservadurismo: la obra, finalmente, había desmerecido su tema al figurar una bailarina en soledad, en vez de ser fiel a que la Marinera se baila de a dos.⁶ Años después, Salazar Bondy escribirá *Lima la horrible* (1964) para denunciar ese tradicionalismo criollo. ¿Cómo entra Acha en este escenario?

En base a los cuatro ensayos de 1958 aquí reunidos, no es difícil ubicarlo del lado de quienes defienden los valores estéticos frente a las ideologías que limitan su desarrollo pleno. Sin embargo, desde su primer ensayo —“Conscripción peruana de la pintura”— el crítico dejará en claro que lo suyo no es simplemente la defensa de una doctrina altomodernista que, debidamente importada, disolverá nuestras taras —como lo profesaba Luis Miró Quesada Garland—, sino que apuesta por construir una visión de la plástica sostenida en “razones sociológicas” (p. 13). Es sabido que, ya en los 70, Acha reclamará la urgencia por introducir el “criterio sociológico” para asir la economía política de la plástica en sus distintos momentos de producción, distribución y consumo, así como para estudiar el papel de la ideología en el sistema de producción cultural, conformado por artesanías, artes y diseños.⁷ En estos primerísimos ensayos, lo sociológico no apunta en aquella dirección marxista, pero le permite introducir una visión ausente en el debate de los años 50, desde la cual, *tanto* las exigencias nacionalistas *como* la importación irreflexiva de ideologías estéticas forman parte del nudo problemático de la plástica local.

Veamos el diagnóstico de Acha. Las “fuerzas nacionalizadoras” operan mediante las conscripciones político-sociales, iconográficas y espirituales. Someten a la pintura a la tiranía del mensaje ideológico, a la anécdota costumbrista y al telurismo sentimental, respectivamente. Como sostiene luego: “Hemos cubierto el arte con una serie de categorías sociales, nacionales, políticas y sentimentales hasta perderlo de vista” (p. 25), es decir, se ha perdido su *anclaje estético*, su auténtica dimensión. Dichas conscripciones —*fuerzas sociológicas*, nuevamente— llevan a que la pintura peruana vacile entre aceptar su sometimiento o busque “su insobornable autonomía” (p. 20). ¿Qué entendía Acha por *autonomía*? Trazando paralelos con las profesiones técnicas e intelectuales, el autor planteará la “insobornabilidad”, la capacidad de un desarrollo sin sometimientos, como figura de la autonomía del arte. Así, la pintura solo debe perseguir el libre desarrollo de la *pictoricidad*.

Pero Acha no profesa un formalismo a la Greenberg, sino que busca un ángulo desde el cual las alternativas abiertas para la pintura peruana por fuera de la conscripción nacionalista se vuelvan pensables y conscientemente transitables. Establece entonces algunos *males menores* que hay que aceptar como resultado de nuestro peculiar proceso artístico. Las conscripciones político-sociales que examina en “Las ideas doctrinales y la pintura” amenazan con retrasar aún más el esclarecimiento del verdadero sentido de la pintura en el país. La Revolución bolchevique sofocó a la vanguardia artística, nos dice, y su realismo es “un arte reaccionario” (p. 27). La Revolución mexicana hizo lo propio y se encastró en “una pintura demagógica” (p. 28). Aquí, la situación es distinta: “Felizmente nuestro ímpetu nacionalista ha amortiguado estas presiones [ideológico-políticas]. Hemos caído en un mal menor: peruanización de la iconografía como fin artístico” (p. 31). Precisamente, este mal menor fue el que llevó a muchos artistas —como Szyszlo— y al

6 Ver: Munive, Manuel. “Figuración vs. Abstracción. El caso del concurso escultórico de La Marinera. Lima, 1958”, *Illapa Mana Tukukuq*, 3, 2006, pp. 61-70

7 Un texto clave, donde se anuncia su proyecto teórico mayor, se encuentra en: Acha, Juan. “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”, *Artes Visuales*, n. 1, Chapultepec, 1973, pp. 4-6.

IAC a desplegar lo que Mirko Lauer llamó “teoría de las raíces nacionales” en estos años, tendencia dominante en la plástica peruana de los 60 en el escenario latinoamericanista de la Guerra Fría.⁸

¿Cómo conseguir la insobornable autonomía en un medio donde la conscripción iconográfica parece ser imposible de eludir? ¿Cómo arrancarle “verdaderos valores artísticos”, “elementos estéticos que son universales y autárquicos” (p. 34-5) al hecho de que toda pintura, sin reducirse a ella, es creada en un terreno nacional, anclada en un sentimiento particular? ¿Cómo lograr que predomine la pictorialidad en un medio artístico “acostumbrado a las exterioridades y apariencias” (p. 36)? En el ensayo “La peruanización de la pintura”, y contra el antinacionalismo del frente abstracto en el debate de esos años, Acha dirá que la nacionalidad de los artistas es, finalmente, una condición con la que hay que transar. Un artista emerge de una comunidad nacional, de un entorno sentimental, y debe “atenuar” esas condiciones a fin de “no hacer peligrar el predominio de sus elementos pictóricos” (p. 37).

El logro estético no será ni nacional ni antinacional, ni anacional. Simplemente *será*, del mismo modo que un artista pertenece a una nación y, si está verdaderamente compenetrado con ella, su obra será testimonio de ese sentimiento sin necesidad de ponerlo en primer plano, de llevarlo como emblema (el ejemplo es Velázquez). Para Acha, el indigenismo entorpeció el desarrollo de la pictorialidad cuyo predominio en la obra de arte resolvería al mismo tiempo el desarrollo autónomo de lo estético y colmaría la demanda de pertenencia a la comunidad nacional. Pero, por su parte, el rechazo intransigente al indigenismo ha llevado a otro mal menor: el “expresionismo subjetivo”, que ha descartado el natural vínculo antes descrito entre artista y sociedad. Aunque menos malo que la conscripción ideológico-política, notamos que aquí Acha intenta dar cuenta del impase en el debate entre realismo-figuración y abstracción en la escena limeña. Había que formular una alternativa teóricamente sustentada.

Todo lo anterior conduce a Acha a teorizar la posibilidad de un desarrollo autónomo de la pintura peruana que pueda promover el despliegue de la pictorialidad y, al mismo tiempo, que contravenga la excesiva occidentalización de nuestra tradición artística republicana. Ya en el primer ensayo decía que el “arte pre incaico nos presenta nuestro mejor y más antiguo repositorio de formas” (p. 17), aunque “hoy las tenemos exangües de significado”. *Formas deshabitadas*, como sugiere la fórmula que Szyszlo tantas veces aplicó a la plástica artesanal. Pero ello no impide que reconozcamos su valor estético y, determinismo geográfico mediante, “fuerzas telúricas” mediante, logremos “encontrar una continuidad espiritual” entre pasado y presente (p. 19). Esas serían las fuerzas endógenas “de reciente adquisición” anunciadas en su primer texto.

En “¿Existe una pintura peruana?”, el último de los textos de 1958 aquí recogidos, Acha procura que estas ideas logren caracterizar, al fin, a la pintura peruana del momento. Que las fuerzas sociológicas externas permitan “emprender el balance de las fuerzas interiores de nuestra pintura” (p. 20) para fortalecerla y superar su “debilidad interior” (p. 13). Encontrar una sensibilidad *nuestra* mas no nacional, *geográfica* mas no ideológica. Comenta entonces el premio Municipal donde se reúnen Szyszlo, Villegas, Dávila, D’Ebneth, Grau, Ruiz Rosas, Sérvulo y Nieto Carbone. Abstractos y figurativos por igual habían ya logrado cierta ausencia iconográfica, una “omisión necesaria para, así, llegar a la pictorialidad” (p. 44). Bien que mal, dice, el proceso propiamente artístico estaba ya en marcha. Pero este Acha no es todavía el que, ya en medio de la nueva escena experimental de los 60, escribirá un panorámico ensayo para la muestra *Pintura peruana 1938-1967*, donde consigna las

8 Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976

tendencias en la plástica y las integra en un período donde, a su juicio, la libertad artística fue conseguida a pesar de la oficialidad del indigenismo o del arte mestizo sabogalino.⁹

En aquel ensayo de 1967 se muestra más afincado en la mirada sociológica, atento a los desarrollos institucionales de la escena, y exhibe también nuevas referencias teóricas propias de su acercamiento al vanguardismo, desde donde criticará el “indigenismo abstracto” entonces ya oficializado. Antes, en 1958, encontramos a Acha contribuyendo a fortalecer esa tendencia ancestralista, y es ante las alusiones tiahuanacota (Szyszlo y Villegas), mochica (Dávila) y paraquenses (Grau) donde la frialdad racionalista de los textos previos —“racionalismo analítico”, dice Buntinx— se desborda: las obras de los artistas mencionados “son la superación, nos enseñan el destino de la pintura peruana. En las manos de estos pintores está crear o encontrar la originalidad que la caracterizará en el futuro. En todo caso, y lejos de toda valoración, ya podemos hablar de pintura peruana” (p. 46). Celebra el que se esfuercen “en beber nuestro arte antiguo para poder asir el espíritu de sus formas”, y agrega que esas formas “han servido de inspiración al arte moderno europeo” (p. 47). Tuvo reparos ante las fórmulas ancestralistas, pero recurría a las formas antiguas como un acervo estético indispensable para leer el presente.

Ese es el núcleo del altomodernismo local, el meollo de la generación del 50 —también en narrativa y poesía, por cierto—, que tantas veces ha sido cuestionado por promover una peruanidad afincada en el pasado precolombino visto desde la matriz cosmopolita, pero ciega ante las contradicciones del presente. Ciega también ante la vitalidad de la plástica artesanal. Acha fue parte de la formalización y promoción de la teoría de las raíces nacionales (Lauer) que luego se haría hegemónica dentro del enclave artístico capitalino bajo el primer belaundismo. Su ensayo sobre la exposición “Escultura lítica del Perú precolombino”, montada en el IAC en 1961, refuerza la idea, pero lo cierto es que su singular visión teórica y sociológica de la crítica de arte, junto a su progresiva apertura para acompañar las sendas inciertas de lo nuevo, lo llevaron a romper —antagonizar, inclusive— con este universo ideológico que reveló sus limitaciones a mediados de los 60. En 1967, Acha señalaba que nuestro campo artístico requería “la formación de un público, numeroso y alimentado por un verdadero interés cultural”.¹⁰ El desarrollo artístico no se jugaba ya en el fortalecimiento de la insobornable autonomía estética. No bastaba con resolverlo todo al interior del enclave artístico, y sus reflexiones avanzarían de allí en más hacia la teorización profunda de las relaciones entre arte y sociedad, dejando atrás la hipótesis de que lo social soborna, frena, *conscribe*.

Y es que ya el “joven” Acha entendía que todo lo anterior era producto de una élite que “se sitúa muy por encima de los profanos y reclama una alta posición jerárquica” (p. 31), que ha administrado el imperialismo en materia artística, que ha monopolizado la valorización del arte en contra del propio valor estético (p. 30). Los tiempos le dieron buenas razones para que esa constatación del poder de clase en el arte se convierta en una recusación de la sociedad que esas mismas clases dominantes defendían ante la inminente llegada de lo nuevo revolucionario, como lo muestra el ensayo de los años 80 que complementa a los antes reseñados. Ahí estamos ante otro Acha, más cercano a la actual atmósfera ideológica del arte contemporáneo. Pero lejos de celebrar su aparente cercanía a estos tiempos, convendría rescatar su trayectoria completa, porque solo desde ella podemos percibir y valorar su radical capacidad para transformarse.

9 Acha, Juan. *Pintura peruana, 1938-1967* [catálogo de exhibición]. Lima: ICPNA, 1967 [Disponible en Inca.net.pe]

10 Acha, *ob. cit.* 1967, p. 11