

WUFFARDEN, Luis Eduardo y Ricardo KUSUNOKI (editores).

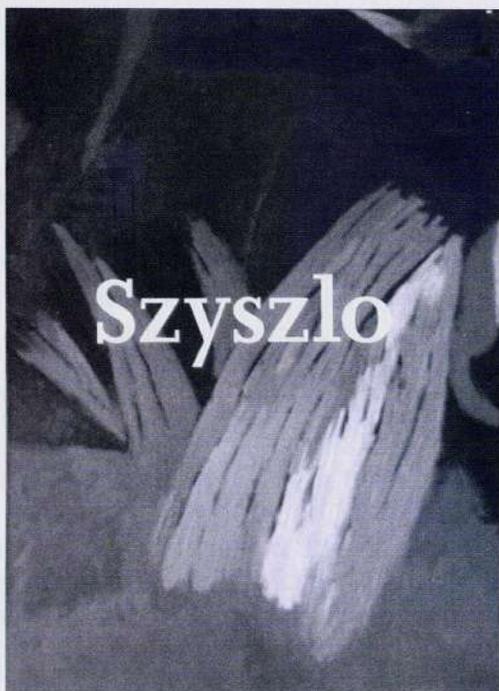
*Szyszlo*.

Lima: Museo de Arte de Lima-MALI, 2011, 259 pp., ilustr.

Fernando de Szyszlo es sin lugar a dudas uno de los pintores más importantes del siglo XX. Lo confirma una de las producciones más coherentes y constantes de la plástica nacional, así como el legado crítico que a partir de esta producción ha quedado para la historia del arte peruano contemporáneo. Si bien su obra ha merecido numerosas revisiones a nivel internacional, la exposición *Szyszlo. Retrospectiva* en el Museo de Arte de Lima-MALI (5 de junio al 2 de octubre de 2011), y la publicación del catálogo respectivo, constituyen el esfuerzo más completo realizado hasta el momento para una comprensión total de su producción.

El catálogo, titulado simplemente *Szyszlo*, es un completo volumen que se inicia con una presentación de Mario Vargas Llosa al que le siguen tres ensayos analíticos sobre la producción y preocupaciones teóricas del artista, a cargo de Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, curadores de la exposición, y de la historiadora alemana Isabel Rith-Magni. El libro incluye una amplia selección de las obras del artista, intercaladas con los más famosos textos críticos producidos en torno a su obra (de autores como Octavio Paz, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Emilio Adolfo Westphalen o Martha Traba); una cronología ilustrada con fotos de archivo y una minuciosa documentación de su obra gráfica, exposiciones y la bibliografía dedicada a su obra.

El texto de Vargas Llosa, versión corregida del original publicado en *Fernando de Szyszlo* (Lima: Banco Continental, 1979), busca apartarse de los lugares comunes tratados en torno a la obra del pintor. Niega que su mayor logro sea el haber impreso un acento peruano en un arte aparentemente desenraizado como el abstracto, pues “¿qué gran artista no vincula de algún modo tradición y vanguardia y no expresa, por acción u omisión, su propia



circunstancia?”. Sus obras, considera, “tienen raíces objetivamente inmersas en la realidad exterior, aunque, por la voluntad formal de retraimiento que hace gala, sólo las manifieste como sugerencia o indicio”. Del mismo modo señala la incidencia que tiene en la obra de Szyszlo su disposición humanista que se refleja no sólo en citas concretas a autores y hechos en sus pinturas, sino en evocaciones a la tradición y a la actualidad plástica así como la presencia constante del paisaje de la costa peruana en sus obras, el que dio lugar a que Szyszlo entablara, sin habérselo propuesto y de manera natural, un fructífero y profundo diálogo con la cultura peruana.

Luis Eduardo Wuffarden presenta un estudio detallado y rigurosamente documentado de la evolución estilística de Szyszlo, desde sus años de formación hasta la actualidad. Resaltan aquellos hechos que dieron giros particulares y esenciales a la obra del pintor. Los primeros están relacionados con su adhesión a la abstracción, su ingreso a la Agrupación Espacio y su inserción a la crucial generación del cincuenta. “Con ella Szyszlo compartió la convicción de impulsar una ruptura definitiva frente a las tradiciones vigentes que hiciese posible instaurar, por primera vez en el país, un movimiento de vanguardia sincronizado con los centros internacionales del arte”. Después de varias búsquedas en estéticas vanguardistas como el post-impresionismo o el cubismo, la serie de litografías “Homenaje a Vallejo” (1950), puede considerarse como su primera obra abstracta. Posteriormente, en 1951, Szyszlo realizó su primera muestra abstracta en el Perú, la que desató una intensa polémica alrededor del tema de la no figuración y en la cual Szyszlo asumiría “un protagonismo militante en la lucha por la modernidad”.

Un segundo vuelco en la obra de Szyszlo, el más significativo en opinión de Wuffarden, tiene lugar hacia fines de la década de 1950: se trata de la adopción de la modalidad ancestralista. El tránsito es elocuente en la serie *Cajamarca* (1959). Se insertan también en esta línea las reconocidas series *Yawar Fiesta* y *Apu Inca Atwallpaman*. Son obras que se caracterizan por sus grandes formatos, un gran vigor gestual, la difusión de las líneas y el protagonismo que adquieren las texturas. Asimismo, en ellas se hace evidente la inclinación del artista por los títulos quechuas –sugeridos por José María Arguedas– y por tratar temas referentes al drama que significó para el mundo andino la llegada de los españoles, señala el autor que estas obras “reafirman su compromiso por conciliar el lenguaje abstracto con la expresión de lo ancestral indígena”.

A partir de este momento, según Wuffarden, cada década conllevará progresivas transformaciones en la obra de Szyszlo. En la de 1960, influido por las nuevas miradas que le proporcionaba el auge de los estudios antropológicos, incorpora en su obra una simbología abstracta de elementos que hacen referencia al carácter mesiánico y las proyecciones utópicas sobre el presente del pensamiento indígena. En los setentas, en una aproximación a cierto surrealismo, “sus tótems o mesas rituales irán adquiriendo progresivamente una apariencia de corporeidad y emplazándose dentro de vastos panoramas”. En los ochentas los espacios adquieren “un sentido cada vez más intimista, en formas de estancias, recintos o cámaras rituales” que denotan un manejo diestro de la perspectiva clásica. Sus últimas piezas son obras de gran formato “en las que reelabora su vinculación juvenil con el mar de la costa central peruana”. Finaliza el autor haciendo referencia al último cuadro elaborado por Szyszlo *La casa de Venus* (2011) en el que trabaja el espacio con un sentido escenográfico, una nueva vía de indagación que constituye un indicio de la vitalidad creativa del pintor.

Es evidente que los dos aspectos determinantes en el acercamiento de Szyszlo a la pintura son su inserción en el fenómeno de la abstracción y posteriormente la adopción de la modalidad ancestralista. No es casualidad, por tanto, que sean ellos los temas centrales de los siguientes dos artículos del libro.

Ricardo Kusunoki en “Szyszlo y la batalla por la abstracción”, explica que lo sustancial de esta disputa se entabló entre los antiguos miembros de Espacio -entre los que se

encontraba Szyszlo-, agrupación que cuestionó a fines de la década de 1940 el nacionalismo superficial del neocolonial arquitectónico y del indigenismo pictórico. Kusunoki hace un recuento de iniciativas que fueron gestando la formación de una vanguardia en el Perú, entre ellas el importante papel que jugó la revista *Las Moradas* (Lima, 1947-1949), que dirigía Emilio Adolfo Westphalen, o las exposiciones realizadas por el mismo Szyszlo a fines de la década de 1940. Explica a continuación cómo la vanguardia adquirió cada vez mayor visibilidad pública, sobre todo a través de columnas en publicaciones periódicas locales y con la aparición de la revista *Espacio* en 1949. En estos ámbitos, sin embargo, lo moderno no estaba necesariamente relacionado a la tendencia abstracta, ella solo “era una de varias opciones identificadas con lo contemporáneo”. Es recién en 1951 cuando Szyszlo regresa al Perú después de una estancia en París y realiza su exposición en Lima (1951) que se va a desatar la primera polémica en torno al arte no figurativo en el Perú. Ante la conocida frase de Szyszlo “No hay pintores en el Perú” (*La Prensa*, 2 de junio de 1951), referida “a la inexistencia de referentes locales para un artista que aspiraba a insertarse dentro de las últimas tendencias de la plástica internacional”, pero con un buscado efecto polémico, no se hicieron esperar las sucesivas réplicas de los que se sintieron aludidos. Señala Kusunoki que lo más importante de esta polémica fue “revelar las divergencias que empezaban a agrietar el proyecto de *Espacio* hasta enfrentar a sus antiguos miembros”. Mientras Pérez Barreto refiriéndose a la obra de Szyszlo advertía que era posible vincular la abstracción con lo prehispánico y de este modo resolverse la oposición local-universal, Sebastián Salazar Bondy reivindicaba la función social del arte y su enraizamiento en un tiempo y lugar determinados.

Nuevas polémicas surgirán a partir de dos muestras –una de Roberto Matta y la otra de pintura italiana contemporánea- organizadas por la galería Lima en 1954. Es importante destacar que tanto detractores como defensores del arte abstracto lo identificaron “como un leguaje sin referencia a un lugar y tiempo específicos”. Sucesivas apreciaciones fueron intercambiadas en este sentido entre Salazar Bondy, que abogaba por una identificación del artista con su sociedad y Luis Miró Quesada Garland que postulaba que el hecho artístico debía imponerse por encima de cualquier circunstancia. Tardíamente Szyszlo participó en esta polémica desde París, pero la retomaría a su regreso al Perú en el discurso ofrecido en homenaje a Mario Urteaga con motivo de su retrospectiva en el Instituto de Arte Contemporáneo, centrado en el comentario de los valores formales y no en la temática local de su obra.

Finalmente, señala Kusunoki, la abstracción se impuso y la disyuntiva entre lo local y lo universal se resolvió sobre la base del “telurismo abstracto” desarrollado por Szyszlo en la década de 1960. Culmina al autor afirmando: “quien primero había dado la batalla por la abstracción, sería luego quien le otorgaría nuevos sentidos”.

El texto de Isabel Rith-Magni, recoge algunas partes de su libro *Ancestralismo. Kulturelle Identitätsuche in der Kunst Lateinamerikas des 20. Jahrhunderts* (München: Eberhard, 1994), en el que aborda el segundo gran tema en torno a la obra de Szyszlo, su inserción en la corriente ancestralista. Después de una aproximación teórica y de contexto al ancestralismo, a través de un estudio pormenorizado a la obra de Szyszlo, Rith-Magni explica tres variantes -tres diferentes modos de hacer referencia, asimilar, adaptar o evocar la herencia cultural indígena- a partir de las cuales Szyszlo se inscribe en esta corriente.

El primero es el principio de la *afinidad iconográfica* (concepto tomado de Panofsky), según el cual se explica el uso que hace el artista de determinados elementos del vocabulario del período prehispánico, pero no “como envases carentes de significado para llenarlos con cualquier tipo de contenido simbólico. Él dispone de ellos de tal manera que siempre les queda adherido algo de su sentido original”. El segundo modo es la *congruencia emotiva*, es decir, las referencias que hace el ancestralismo a la tradición prehispánica pero en el plano de los contenidos. En el caso de Szyszlo, argumenta la historiadora, “las fuentes orales y

escritas que ofrecían testimonios de la cosmovisión prehispánica ayudaron al pintor limeño a adentrarse emocionalmente en la concepción del mundo indígena”. En la serie *Apu Inca Atawallpaman*, por ejemplo, es posible establecer un nexo concreto entre elementos particulares de los cuadros y un momento específico del texto que le dio origen. El tercer tipo de ancestralismo se refiere a la dimensión mágico-mítica. En el caso de Szyszlo, el uso de formas que, a pesar de ser abstractas, remiten a los principios orientadores de la percepción natural –es posible, por ejemplo, distinguir formas calvadas en un “suelo” o un espacio con formas ubicadas unas detrás de otras-, crean en el espectador la sensación de encontrarse frente a la discrepancia entre lo inexplicable y lo explicable, es decir, de algo mágico.

El volumen cuenta con un acertado diseño que permite leer claramente los textos, apreciar las reproducciones de las obras y tener a mano datos precisos sobre la obra de Szyszlo. Sólo dos observaciones: el excesivo peso del libro que dificulta su lectura; y la extrema parquedad que a primera vista proporciona la fotografía en tonos de grises usada en la cobertura de la carátula.

Es significativo que a lo largo de toda la publicación, que nos proporciona una visión histórica y crítica de la obra de Szyszlo, se encuentren las fotografías recientes del artista en su taller o de los objetos que lo pueblan, realizadas por Renzo Giraldo. Es decir, se propone una lectura viva del artista en su relación actual con su trabajo. De esta manera, es latente a lo largo de todo el libro que se trata un artista que a sus 86 años continúa en plena vitalidad creativa. ♦