

ARTE AMERICANO:

lo antiguo insertado en lo moderno

Rodrigo Gutiérrez Viñuales*

Una exposición en Madrid intenta recuperar y reinterpretar la influencia de las artes de las antiguas civilizaciones americanas, desde el siglo XIX a nuestros días. En ese proceso histórico, los artistas peruanos han tenido una presencia relevante.



DIANA DE SOLARES (GUATEMALA). **Sin título, 2015. Cordones de zapatos y hierro. Henrique Faria Fine Art, Nueva York.**

La recuperación del pasado en el presente ha sido una de las características más salientes en el arte americano, en especial a partir de los años de la emancipación. Estamos en los preparativos finales de la exposición *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*, que se inaugurará en las salas de la Fundación Juan March, de Madrid, y en la que ejerzo de curador invitado. La muestra se propone reconstruir visualmente un proceso histórico que tiene lugar en los dos hemisferios del continente americano, desde Alaska hasta la Patagonia: el de recuperación e reinterpretación en las artes y la cultura de las formas y los significados de las antiguas civilizaciones americanas y culturas indígenas derivadas, desde el siglo XIX a nuestros días.

La pintura de historia, uno de los géneros por antonomasia desde la segunda mitad del siglo XIX, recreó la vida cotidiana de las antiguas civilizaciones del continente, sus actividades, rituales y arquitecturas. Lo hizo a partir de los testimonios conservados, muchos de ellos dados a conocer por viajeros, expedicionarios y arqueólogos que fueron sustentando una paciente y decisiva labor de registro de conjuntos arquitectónicos y objetos, que se convirtió en un basamento sustancial para los artífices del pincel. Más allá de la existencia de estos referentes documentales, circulados a través de libros y revistas, la imaginación y la "invención" también jugaron un papel determinante en los procesos creativos.

Arquitectos, escultores y pintores contarían con acceso a un amplio repertorio de elementos ornamentales plausibles de ser aplicados en sus obras. En el caso de los primeros, un escenario de excepción fueron las exposiciones universales, a las que los diferentes países acudían para mostrar ante

sus pares los adelantos científicos e industriales, la cultura, las bellas artes, los tipos humanos, sus costumbres, indumentarias y atractivos monumentales, entre otros aspectos. Prevalcía la idea no solamente de exhibir estos elementos, sino de mostrar las distinciones que los convirtiera, a la vista del mundo, en naciones singulares; en este sentido, los pabellones debían convertirse en la primera referencia visual. En el caso de los países latinoamericanos, fueron pioneros la maqueta a escala natural del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada por León Mehedin para la Exposición de París de 1867, y el ecléctico pabellón del Perú, con reminiscencias incaicas, a cargo del francés Alfred Vaudoyer para la exposición de París de 1878.

La primera de las cuatro secciones de la exposición se titulará 'Registro y reinterpretación (1790-1910)', en la que destacan varios proyectos arquitectónicos originales de esos pabellones americanistas en exposiciones universales durante el XIX. Enlazándose con la anterior, la segunda sección será 'Reinterpretación e identidad (1910-1940)'. En los albores del siglo XX, París se convirtió en el centro neurálgico de una de las transformaciones decisivas para las vanguardias artísticas: su incardinación con el arte de culturas ajenas a las que dieron por llamar "primitivas", un término llamado a ser discutido y a diluirse con el paso de las décadas. A la fascinación por la estampa japonesa, las máscaras africanas o las artes populares que trasuntaban los ballets rusos, se añadiría una mirada novedosa sobre las piezas precolombinas: pasarán de ser vistas cómo "objetos arqueológicos" a ser pensadas como "obras de arte". Se abría un camino a la posibilidad de delinear un "arte nuevo" y moderno americano basado en la herencia de las antiguas civilizaciones del continente, que aparecían en el horizonte como una fuente inagotable para los jóvenes

americanos activos entonces en la capital francesa, quienes se encargarían de trasladar su reflexión y praxis a los países de origen.

La celebración de los centenarios de las independencias, y los consecuentes balances tras un siglo de autonomía, coexistieron con el paulatino declive del modelo europeo como referente en los años de la primera guerra mundial. Se acentuó una mirada introspectiva, y aquellas actitudes fermentaron en un territorio decididamente identitario. A la prolongación de las tareas de registro con carácter arqueológico, en muchos casos llevados a cabo por artífices de la modernidad (como lo hicieron en Perú Elena Izcue, Alejandro González Trujillo *Apu-Rímak* o Francisco Olazo, entre muchos otros), se sumaría una revivificación de la arquitectura con reminiscencias prehispánicas, la concepción de obras teatrales, y de escenografías, vestuarios y música para los mismos, diseño gráfico aplicado a libros, revistas, partituras y otros impresos, muebles, alfombras, joyas, vajillas y otros objetos. Además de los mencionados, otros creadores peruanos como Antonino Espinosa Saldaña y Manuel Domingo Pantigoso tendrán espacio de relevancia en la exposición.

MUSEOS INTEGRADORES

El surgimiento y consolidación tanto de escuelas de artes y oficios como de salones de artes decorativas y aplicadas conformarán un marco ideal para estas producciones, las que, hasta fechas recientes, apenas si fueron consideradas en nuestras "historias del arte", en una más de las señales de miopía con que a veces hemos asumido nuestra disciplina. En esta línea, y echando una mirada a los museos de arte de nuestro continente, pocos son los que han tenido conciencia de ello, integrando a sus colecciones estos objetos y exhibiéndolos de manera habitual y con relevancia en sus relatos museográficos. El Museo de Arte de



1.



2.

Lima (Perú) es indudablemente una de esas instituciones de excepción, y el aporte de obras de su acervo será decisivo para esta exposición.

Otra senda fundamental que transitarían algunos de los creadores de la primera mitad del XX sería la confección de manuales y métodos para enseñar dibujo en las escuelas primarias a partir tanto del arte precolombino como del arte popular: se trataba de insertar formas e ideologías desde las mismas bases de la sociedad. En el caso peruano, a las más conocidas —los dos cuadernos de 'El arte

peruano en la escuela' de Elena Izcue—, se suman las de Francisco Olazo y Camilo Blas, cuyos originales se conservan en el MALI, como asimismo los emprendimientos de Carlos Paz de Noboa en Arequipa y Próspero L. Belli en Ica.

El artista que recurría a las referencias precolombinas sentía, a través de su obra, que creaba una empatía, una ligazón, una intimidad con desconocidos artistas de antaño, y conectaba con ellos a través del tiempo. Al "visitar" a los ancestros, generaba una complicidad que le permitía actuar en un plano superior,

de ciertos tintes sagrados. No es menor la injerencia del mito del "llamado de la tierra" que decían sentir, algo por otro lado muy propio de la modernidad, vinculándose entonces a corrientes reivindicativas de la "identidad nacional y americana". Estas vías englobaban tanto a los precolombinismos como a los testimonios de las comunidades indígenas "vivas" como era el caso de lo marajoara en Brasil, lo haida en Canadá o lo navajo en Estados Unidos, entre otras culturas generatrices, las que se reformularon a través de símbolos arcaicos reinterpretados o signos inventados, de sugerencias cromáticas e inclusive de propuestas comportamentales como ocurrió por ejemplo en el caso de Jackson Pollock. Como afirmaría Enrique Andrés Ruíz, "ya era tanta la lejanía de aquel fabuloso pasado imaginario que todo, en realidad, podía ser invención a capricho del artista".

Entre las exposiciones de arte precolombino llevadas a cabo en América y en Europa durante ese periodo, y que resultaron basamentales para la construcción de la modernidad artística, estuvo *Les Arts Anciens de L'Amérique*, realizada en París en 1928. Esta muestra marcaría, para algunos vanguardistas, un antes y un después. La visitaría con asiduidad el uruguayo Joaquín Torres García, quien no tardaría en comenzar su proceso hacia lo que denominaría *Universalismo constructivo* —título de su emblemático e influyente libro de 1944—, uniendo las bases de su práctica constructivista europea con el espíritu ancestral de la geometría precolombina. A su regreso a Montevideo en 1934 y con la fundación de la Asociación de Arte Constructivo (AAC) en 1935 y del Taller Torres García (TTG) en 1942, en los que tantos artistas se formaron directa o indirectamente, propiciaría un nuevo rumbo al "precolombinismo" al apartarse de lo meramente decorativo para indagar a fondo en el sentido y

1. ELENA IZCUE (PERÚ).
El arte peruano en la escuela. Tomo II. París: Excelsior, 1925. Impreso. Colección MLR, Granada

2. ROBERTO MATTA (CHILE).
La cabeza de la espuela. De la serie "Verbo América", 1984. Litografía sobre papel. Museo Ralli, Marbella.

3. EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN.
Refugio de los Andes 1, 1985, técnica mixta sobre lienzo. Museo de Arte de Lima. Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo 2011.

3.



significación del arte prehispánico y, por ende, en el de sus formas. Una parte sustancial de la exposición se dedica a esta experiencia uruguaya, de prédica extendida al resto del continente e inclusive fuera de él.

GEOMETRÍAS Y OTRAS ABSTRACCIONES

En la tercera sección, 'Identidad e invención (1940-1970)', se abordarán diferentes contextos. Uno de ellos es el de la llamada "abstracción geométrica", un concepto que encerraba no solamente un conjunto de soluciones formales, a tono con una visión "occidental" del arte, sino también la recuperación de ese

espíritu precolombino pregonado por Torres García, en tanto "lo abstracto" era componente signico y semántico de la escultura, la arquitectura o las artes textiles de nuestra antigüedad. En lo que atañe a la exposición, y en el caso concreto de los artistas peruanos, enlazamos a través del tiempo la obra de creadores como Jorge Piqueras, Jorge Eduardo Eielson, Milner Cahuaringa o Mariella Agois.

Por contrapartida, otra vertiente de la abstracción americana, la que se dio por denominar "abstracción lírica", más vinculada al color y con un fuerte componente de influjo de lo precolombino, representa, a la vista de los resultados alcanzados por la abstracción geométrica, un rescate aún pendiente a nivel global. Consideramos que esta postergación es producto no de la indudable calidad y cantidad de propuestas originales hechas en dicha línea, sino más de aquellas estrategias de difusión y puesta en valor (merecidas también) de las propuestas geométricas. Cuando hablamos de "abstracción lírica" una de las primeras referencias que nos salta a la vista es la de la obra de Rufino Tamayo. Artistas que poco después se inclinaron a vías tangenciales a las del mexicano serían considerados figuras esenciales en el arte de sus países: Fernando De Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Enrique Galdos Rivas, Gerardo Chávez o Alberto Dávila son solo algunos de los nombres aportados por el Perú.

En escultura, una práctica saliente será la talla en piedra. En esta senda destacarían numerosas mujeres, siendo una de las primeras la boliviana Marina Núñez del Prado, hoy con museos propios en La Paz y Lima. Pero también entran a tallar —nunca mejor dicho— con fuerza, las chilenas Laura Rodig, Marta Colvin o, más cercana en el tiempo, Lily Garafulic; en Perú, además de Marina, destacaría Lika Mutal; en Ecuador, Germania Paz y Miño; en la Argentina, la sorprendente exiliada húngara Magda Frank, que se erige en uno de los rescates más salientes de este proyecto.

Un apartado especial se dedicará a lo que hemos puesto bajo el paraguas de la "cultura de masas", dentro de la cual un rasgo particular lo supondrán las carátulas de discos, fundamentalmente de música andina, aunque también propuestas foráneas de música progresiva y *new age* basada en armonías indígenas. No deja de ser sintomático que la primera cubierta de disco diseñada por Andy Warhol, en 1948 (es decir tres lustros antes de su acción dentro del *pop art*) fuera la de *A program of mexican music*, de Carlos Chávez, en la que integraba dibujos inspirados en los códices.

LA FOTOGRAFÍA Y LA TIERRA

La fotografía tendrá relevancia entre estos itinerarios más contemporáneos y, dentro de ella, el registro de artistas viajeros que, cámara al hombro, y siguiendo la estela de los expedicionarios del XIX, o de fotógrafos pioneros como Martín Chambi o Max T. Vargas, captarían conjuntos monumentales y detalles ornamentales, con la diferencia que el porcentaje de interés por lo meramente arqueológico disminuyó en favor de encuadres y actitudes más vanguardistas como las que se verifican en las obras de Reynaldo Luza o José Casals en el caso peruano. Esta tradición como también la del cuaderno de viaje, conteniendo relatos y dibujos, será una constante hasta nuestros días.

La cuarta sección de la exposición se titula 'Invención y Conceptualismos (1970-2023)'. Aquí las variables se multiplican, testimoniándose tanto prolongaciones en el tiempo de propuestas que venían de atrás, con sus naturales transformaciones estéticas, materiales y conceptuales, como nuevas formulaciones. Se adicionan aportes novedosos y proyecciones de cuño teórico, que son demostrativos de la renovada y permanente vigencia, hasta nuestros días, del paradigma *amerindio*.

Aquellas producciones que sustentamos bajo el rótulo de

1. Ruíz, Enrique Andrés. "Bárbaros y filisteos". En: *Los tiempos fabulosos. Arqueología y vanguardia en el arte español, 1900-2000*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 28.

“

El artista que recurría a las referencias precolombinas sentía, a través de su obra, que creaba una empatía, una ligazón, una intimidad con desconocidos artistas de antaño, y conectaba con ellos a través del tiempo.”

“cultura de masas” son plausibles de enlazarse con buena parte de las actuales acciones publicitarias de tinte popular en el ámbito andino, caracterizadas por un uso estridente del color y, en varios casos, por la recurrencia a simbología de procedencia prehispánica. Esto está presente también en la arquitectura, en la que una de las referencias más conocidas son las creaciones de Freddy Mamani en la ciudad de El Alto (Bolivia). La alta difusión de sus obras como asimismo la de otras arquitecturas populares, anónimas o rubricadas por artífices locales, se ha debido en buena medida a la acción de fotógrafos que las han registrado como es el caso de los mexicanos Lourdes Grobet y Pablo López Luz, o del peruano Mario Silva, todos ellos presentes en la muestra.

Otro de los terrenos de reflexión lo suponen las creaciones vinculadas al espacio y al territorio, a través del Land Art. Amén de los protagonistas internacionales como el estadounidense Michael Heizer y su gigantesca *City complex* en el desierto de Nevada, iniciada a principios de la década de 1970, su compatriota Robert Smithson que había actuado poco antes en Yucatán, o el inglés Richard Long, fascinado con las líneas de Nazca, las que visitó también en esos años, debemos señalar en particular la labor de artistas peruanos como Emilio Rodríguez Larraín, con obras como las de la serie *Refugio de los Andes* (1985) y la *Máquina de*

arcilla (1987), las cuales tendrán una presencia destacada en la exposición.

Dos ámbitos que gozan en estos tiempos de una marcada revitalización son el de los textiles y el de la cerámica. Dentro de esta última sobresale la resignificada reinterpretación de huacos y vasijas prehispánicas. En este derrotero, en el que incluimos obras de precursores como el francés Paul Gauguin y el español Paco Durrio, están también presentes el colombiano Nadín Ospina, los mexicanos Raúl Cerrillo Álvarez y Demián Flores, y numerosos peruanos, cada uno mostrando facetas técnicas y conceptuales acentuadamente personales: Juan Javier Salazar, Fernando “Coco” Bedoya, Susana Torres, Kukuli Velarde y Ana de Orbegoso. A ellos se suma también Sandra Gamarra, aunque en su caso a través de un lienzo en el cual pone en cuestionamiento el destino y en evidencia la descontextualización de piezas de arte precolombino. No son ellos los únicos peruanos presentes en los apartados finales de la exposición. También estarán José Vera Matos y sus “transcripciones” geométricas, Ricardo Wiesse y uno de sus *Piet Chan Chan*, o Mario Acha y Cristian Alarcón Ismodes en un apartado dedicado al video arte.

A manera de epílogo de esta apretada síntesis, queremos recalcar como uno de los grandes valores

de la exposición esa mixtura que se produce entre recorrido histórico y actualismo, planteado este como un punto de llegada a la vez que eslabón activo hacia el futuro: el presente convertido en historia. Justamente uno de los desafíos consiste en asumir una curaduría de “presente” sobre un tejido que se cimenta en el pasado, a la vez que hacer el esfuerzo de ver la actualidad como culminación abierta de un proceso histórico. Y, bajo este prisma, fertilizar un terreno que ya de por sí se muestra propicio para reflexiones de muy diversa naturaleza.

Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna.
Fundación Juan March, Madrid.
Desde octubre de 2023 a marzo de 2024



Rodrigo Gutiérrez Viñuales
(Resistencia, Argentina, 1967)

Catedrático de Arte Latinoamericano en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Su libro más reciente es *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (México-Santander, 2023), realizado junto a Riccardo Boglione. Es comisario invitado de la muestra *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (Fundación Juan March, Madrid, 2023-2024).

POR
TA
FOLIO

R



O

M

P

E

CA-
BE-
ZAS

ARQUEOLÓGICO

Colección Carlos Llosa
de antiguos objetos
de piedra labrada



***Rafael Dumett** (Lima, 1963) majored in Linguistics at the Pontifical Catholic University of Peru and in theater at the Pontifical Catholic University Theater. He also studied theater at the Sorbonne in Paris. He has authored the plays *AM/FM* (1985), *Números reales* (1991), *El juicio final* (1997) and *Camasca* (2019) and the feature film *Both* (2005). His first novel, *El Espía del Inca* (Lluvia Editores, 2018 / Alfaguara, 2021) was a literary success. His second novel, *El camarada Jorge y el Dragón* (Alfaguara, 2023) is the first volume in a saga about Eudocio Ravine

FROM PAGE 21

DISASSEMBLING THE INCA

In 2016, artist and graphic designer Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, 1940) presented his exhibition *Profanaciones y enmendaduras históricas* (*Historical profanities and amends*) based on four notable historically and ideologically-charged Peruvian paintings, in which he proposed a critical reading and re-reading of the paintings. One of these is Luis Montero's academicist painting *Los funerales de Atahualpa* (The Funerals of Atahualpa, 1867), on which Ruiz Durand produces a video titled *Atawalpa Revisited / Death and Invisibility of Atahualpa* (2011). In the video, he exposes and visualizes the errors, inaccuracies, anachronisms, and debatable underlying contents of the painting, stressing its inadmissible architecture and archaeological visual references as well as the anatomical and racial traits and attire of the women in Montero's painting. The sequence progressively deletes the power groups depicted in the painting until only the solitary body of Atahualpa is left in the end, lying against a backdrop of dramatic tones.

FROM PAGE 26

AMERICAN ART: THE ANCIENT WITHIN THE MODERN

An exhibition in Madrid seeks to recover and reinterpret the influence of the arts of ancient American civilizations, from the 19th century to the present day. In this historical process, Peruvian artists have played an important role.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales*

The reclaiming of the past in the present has been one of the most remarkable characteristics of American art, especially since the years of emancipation. We are in the final preparations for the exhibition *Before America. Original Sources in Modern Culture*, which will be inaugurated in the galleries of the Juan March Foundation in Madrid, and in which I am guest curator. The exhibition aims to visually reconstruct a historical process taking place in the two hemispheres of the American continent, from Alaska to Patagonia: the recovery and reinterpretation in the arts and culture of the forms and meanings of ancient American civilizations and derived indigenous cultures, from the 19th century to the present day.

History painting, one of the genres par excellence since the second half of the 19th century, recreated the daily life of the continent's ancient civilizations, their activities, rituals, and architecture. It did so on the basis of the testimonies preserved, many of them made known by travelers, expeditionaries, and archaeologists who supported a patient and decisive work of registration of architectural ensembles and objects, which became a substantial basis for the artists of the brush. Beyond the

existence of these documentary references, circulated through books and magazines, imagination and "invention" also played a determining role in the creative processes.

Architects, sculptors, and painters would have access to a wide repertoire of ornamental elements that could be applied to their works. In the case of the former, an exceptional scenario was the Universal Exhibitions, to which the different countries went to show their scientific and industrial advances, culture, fine arts, human types, customs, clothing, and monumental attractions, among other aspects, to their peers. The idea prevailed not only to exhibit these elements but also to show the distinctions that would turn them, in the eyes of the world, into singular nations; in this sense, the pavilions were to become the prime visual reference. In the case of Latin American countries, pioneers were the full-scale model of the temple of Quetzalcoatl in Xochicalco, created by Léon Mehedin for the Paris Exhibition of 1867, and the eclectic pavilion of Peru, with Inca reminiscences, designed by the Frenchman Alfred Vaudoyer for the Paris Exhibition of 1878.

The first of the four sections of the exhibition will be entitled 'Register and reinterpretation (1790-1910)', highlighting several original architectural projects of those Americanist pavilions at Universal Exhibitions during the 19th century. Linking with the previous one, the second section will be 'Reinterpretation and identity (1910-1940)'. At the dawn of the 20th century, Paris became the neuralgic center of one of the decisive transformations for the artistic avant-gardes: their incardination with the art of foreign cultures they called 'primitive', a term called to be discussed and diluted

with the passing of the decades. In addition to the fascination for Japanese prints, African masks, or the popular arts that the Russian ballets implied, a new look at pre-Columbian pieces would be added: they would go from being seen as 'archeological objects' to being thought of as 'works of art'. A path was opening up to the possibility of outlining a 'new and modern American art' based on the heritage of the continent's ancient civilizations, which appeared on the horizon as an inexhaustible source for young Americans active at the time in the French capital, who would be in charge of transferring their reflection and praxis to their countries of origin.

The celebration of the centenaries of independence, and the consequent balance sheets after a century of autonomy, coexisted with the gradual decline of the European model as a reference during the years of the Great War. An introspective look was accentuated, and those attitudes fermented in a decidedly identitarian territory. In addition to the prolongation of archaeological recording tasks, in many cases carried out by modern artists (as Elena de Izcue, Alejandro González Trujillo Apu-Rímac or Francisco Olazo, among many others, did in Peru), to the revivification of architecture with pre-Hispanic reminiscences, the conception of theatrical works, scenery, costumes and music for them, graphic design applied to books, magazines, scores and other printed matter, furniture, carpets, jewelry, tableware, and other objects. In addition to those mentioned above, other Peruvian creators such as Antonino Espinosa Saldaña and Manuel Domingo Pantigoso will have an important place in the exhibition.

INTEGRATIVE MUSEUMS

The emergence and consolidation of schools of arts and crafts, as well as decorative and applied arts salons, will provide an ideal framework for these productions, which, until recently, were barely considered in our 'histories of art', in yet another sign of myopia with which we have sometimes assumed our discipline. In this line, and taking a look at the art museums of our continent, few are those that have been aware of it, integrating these objects into their collections and exhibiting them regularly and with relevance in their museographic narratives. The Museo de Arte de Lima (MALI) is undoubtedly one of those exceptional institutions, and the contribution of works from its collection will be decisive for this exhibition.

Another fundamental path that some of the creators of the first half of the 20th century would follow would be the creation of manuals and methods to teach drawing in elementary schools based on both pre-Columbian art and popular art: the idea was to insert forms and ideologies from the very foundations of society. In the Peruvian case, in addition to the best known -the two notebooks of 'Peruvian Art in School' by Elena de Izcue-, there are those of Francisco Olazo and Camilo Blas, whose originals are preserved in the MALI, as well as the undertakings of Carlos Paz de Noboa in Arequipa and Próspero L. Belli in Ica.

The artist who resorted to pre-Columbian references felt, through his work, that he created an empathy, a bond, an intimacy with unknown artists of yesteryear, and connected with them through time. By 'visiting'

the ancestors, he generated a complicity that allowed him to act on a higher plane, with certain sacred overtones. It is not less the interference of the myth of the 'call of the earth' that they claimed to feel, something on the other hand very typical of modernity, linking then to currents vindicating the 'national and American identity'. These currents encompassed both pre-Columbianisms and the testimonies of 'living' indigenous communities, as was the case of the Marajoara in Brazil, the Haida in Canada, or the Navajo in the United States, among other generative cultures, which reformulated themselves through reinterpreted archaic symbols or invented signs, chromatic suggestions, and even behavioral proposals, as occurred, for example, in the case of Jackson Pollock. As Enrique Andrés Ruiz would affirm, *"the remoteness of that fabulous imaginary past was already so great that everything, in reality, could be an invention at the whim of the artist"*.

Among the exhibitions of pre-Columbian art held in America and Europe during that period, and which were fundamental for the construction of artistic modernity, was *Les Arts Anciens de L'Amérique*, held in Paris in 1928. This exhibition would mark, for some avant-gardists, a before and after. Uruguayan Joaquín Torres García would visit it regularly, and it would not take him long to begin his process towards what he would call *Constructive Universalism* -the title of his emblematic and influential book of 1944-, uniting the bases of his European constructivist practice with the ancestral spirit of pre-Columbian geometry. Upon his return to Montevideo in 1934 and with the founding of the Asociación de Arte Constructivo (AAC) in 1935 and the Taller Torres

García (TTG) in 1942, in which so many artists were trained directly or indirectly, he would set a new direction for 'pre-Columbianism' by moving away from the merely decorative to investigate in depth the meaning and significance of pre-Hispanic art and, therefore, its forms. A substantial part of the exhibition is devoted to this Uruguayan experience, which has been extended to the rest of the continent and even beyond.

GEOMETRIES AND OTHER ABSTRACTIONS

In the third section, 'Identity and Invention (1940-1970)', different contexts will be addressed. One of them is the so-called 'geometric abstraction', a concept that included not only a set of formal solutions in tune with a 'Western' vision of art but also the recovery of that pre-Columbian spirit proclaimed by Torres García, inasmuch as 'the abstract' was a symbolic and semantic component of sculpture, architecture or the textile arts of our antiquity. As far as the exhibition is concerned, and in the specific case of Peruvian artists, we link through time the work of creators such as Jorge Piqueras, Jorge Eduardo Eielson, Milner Cajahuaringa, or Mariella Agois.

On the other hand, another aspect of American abstraction, which came to be called 'lyrical abstraction', more linked to color and with a strong component of pre-Columbian influence, represents, in view of the results achieved by geometric abstraction, a rescue still pending at a global level. We believe that this postponement is not due to the undoubted quality and quantity of original proposals made in this line, but rather to those strategies of diffusion and valorization (also deserved) of geometric

proposals. When we speak of 'lyrical abstraction', one of the first references that comes to mind is the work of Rufino Tamayo. Artists who shortly afterwards inclined to tangential paths to those of the Mexican would be considered essential figures in the art of their countries: Fernando De Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Enrique Galdos Rivas, Gerardo Chávez or Alberto Dávila are just some of the names contributed by Peru.

In sculpture, a salient practice will be stone carving. Numerous women would stand out in this field, one of the first being the Bolivian Marina Núñez del Prado, who today has her own museums in La Paz and Lima. But the Chileans Laura Rodig, Marta Colvin, or, closer in time, Lily Garafulic, will also come to carve -never better said- with force; in Peru, in addition to Marina, Lika Mutal will stand out; in Ecuador, Germania Paz y Miño; in Argentina, the surprising Hungarian exile Magda Frank, who stands out as one of the most outstanding rescues of this project.

A special section will be devoted to what we have put under the umbrella of 'mass culture', within which a particular feature will be the album covers, mainly of Andean music, although also foreign proposals of progressive and new age music based on indigenous harmonies. It is symptomatic that the first record cover designed by Andy Warhol, in 1948 (that is, three decades before his action within pop art) was that of A Program of Mexican Music, by Carlos Chávez, in which he integrated drawings inspired by codices.

PHOTOGRAPHY AND LAND

Photography will have relevance among these more contemporary itineraries and, within it, the record

of traveling artists who, camera on shoulder, and following the trail of the expeditionaries of the XIX century, or pioneer photographers like Martín Chambi or Max T. Vargas, would capture monumental groups and ornamental details, with the difference that the percentage of interest in the merely archaeological decreased in favor of more avant-garde framing and attitudes such as those found in the works of Reynaldo Luza or José Casals in the Peruvian case. This tradition, as well as that of the *travel notebook*, containing stories and drawings, will be a constant up to the present day.

The fourth section of the exhibition is entitled 'Invention and Conceptualisms (1970-2023)'. Here the variables multiply, showing both extensions in time of proposals that came from behind, with their natural aesthetic, material, and conceptual transformations, and new formulations. New contributions and theoretical projections are added, which are demonstrative of the renewed and permanent validity, to this day, of the *Amerindian paradigm*.

Those productions that we support under the label of 'mass culture' are plausible to be linked with a good part of the current popular advertising actions in the Andean environment, characterized by a strident use of color and, in several cases, by the recurrence to symbols of pre-Hispanic origin. This is also present in architecture, where one of the best known references are the creations of Freddy Mamani in the city of El Alto (Bolivia). The high diffusion of his works, as well as that of other popular architectures, anonymous or signed by local artists, has been largely due to the action of photographers who have recorded them, as is the case of Mexicans

Lourdes Grobet and Pablo López Luz, or Peruvian Mario Silva, all of them present in the exhibition.

Another area of reflection is the creations linked to space and territory, through *Land Art*. In addition to international protagonists such as the American Michael Heizer and his gigantic *City complex* in the Nevada desert, begun in the early 1970s, his compatriot Robert Smithson, who had acted shortly before in Yucatan, or the Englishman Richard Long, fascinated by the Nazca lines, who also visited them in those years, we must point out in particular the work of Peruvian artists such as Emilio Rodríguez Larraín, with works such as the series *Refugio de los Andes* (1985) and *Máquina de arcilla* (1987), both of which will have a prominent presence in the exhibition.

Two areas that are currently enjoying a marked revitalization are textiles and ceramics. Within the latter, the reinterpretation of huacos and pre-Hispanic vessels stands out. In this path, in which we include works by precursors such as Frenchman Paul Gauguin and Spaniard Paco Durrio, are also present the Colombian Nadín Ospina, the Mexicans Raúl Cerrillo Álvarez and Demián Flores, and numerous Peruvians, each one showing technical and conceptual facets that are markedly personal: Juan Javier Salazar, Fernando Coco Bedoya, Susana Torres, Kukuli Velarde, and Ana de Orbegoso. Sandra Gamarra also joins them, although in her case through a canvas in which she questions the destiny and highlights the decontextualization of pre-Columbian art pieces. They are not the only Peruvians present in the final sections of the exhibition. There will also be José Vera Matos and his geometric 'transcriptions',

Ricardo Wiese and one of his *Piet Chan Chan*, or Mario Acha and Cristian Alarcón Ismodes in a section dedicated to video art.

As an epilogue to this brief synthesis, we would like to emphasize as one of the great values of the exhibition the mixture between historical and actualism, the latter being a point of arrival as well as an active link to the future: the present turned into history. Precisely one of the challenges consists in assuming a curatorship of 'present' on a fabric that is based on the past, while at the same time making the effort to see the present as the open culmination of a historical process. And, under this prism, to fertilize a terrain that is already propitious for reflections of a very diverse nature.

Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna [Before America. Original Sources in Modern Culture]. Fundación Juan March, Madrid. From October 2023 to March 2024.

*Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Professor of Latin American Art at the Department of Art History of the University of Granada (Spain). Member of the National Academy of History (Argentina). His main line of research is Contemporary Art in Latin America. His most recent book is *Diagramando la modernidad. Libro y diseño gráfico en América Latina, 1920-1940* (Mexico-Santander, 2023), written with Riccardo Boglione.

FROM PAGE 31

PORTFOLIO

ARCHAEOLOGICAL PUZZLE

The inhabitants of ancient Perú possessed a notable command of stone. Wondrous examples of their monumental architecture have attested to that over the centuries. They also employed it to make ritual utensils, weapons of war, and sculptures - an enormous variety of carved objects on which practically no studies have been conducted. Businessman and art collector Carlos Llosa Larrabure, who co-founded the Corriente Alterna Superior Art School, has been curious and persistent enough to continuously acquire pre-Columbian, republican era, and contemporary lithic objects over the course of more than five decades, managing to collect over a thousand pieces that represent a true archaeological puzzle.

Most of these works were unearthed by farmers on the Peruvian coast and highlands as they worked their lands. They offered them for sale at different estates and small villages removed from the routes of tourists and merchants who could be interested in these strange works. "I began to buy them because my profession required me to travel to different places across the coast and lower sierra. I was always attracted to works in stone and found the skill of its workers very impressive. The truth is that at first, I didn't go near them because of their potential archaeological value," Llosa points out.

He discovered the first architectural stone machines sitting in the hopper of a fisherman's truck in Chicama, confounded among his fishing gear. The owner told him he had purchased them to help his farmer neighbors out, who frequently found them scattered across their land. He had several of them at home and Llosa bought them off him.