

DEL ARTE GRÁFICO INDIGENISTA AL ARTE GRÁFICO ABSTRACTO EN EL PERÚ

Ciro Palacios

Docente investigador de UCAL

RESUMEN

El proceso histórico que comprendió a los orígenes del Diseño Gráfico Moderno en el Perú a mediados del siglo XX, muestra los antecedentes que propiciaron un entorno apropiado para el cambio que se desarrolló. El propósito de este artículo es presentar dichos antecedentes que se dieron en nuestro país en un contexto político, social y cultural determinado. Así, veremos el Indigenismo y sus prácticas culturales que se desplegaron notoriamente en la pintura y en el arte gráfico aplicado, como también, veremos cómo posteriormente el Abstraccionismo ocupó su lugar en una mejor concordancia con el aporte de los diseñadores europeos que llegaron a Lima en esa época.

Palabras Clave: *Indigenismo, Abstraccionismo, arte gráfico aplicado.*

ABSTRACT

The historical process that comprised the origins of Modern Graphic Design in Peru in the mid-twentieth century, shows the background that provided an appropriate environment for the change that developed. The purpose of this article is to present these antecedents that occurred in our country in a determined political, social and cultural context. Thus, we will see the Indigenismo and its cultural practices that were notoriously displayed in the painting and in the applied graphic art, as well as we will see how later the Abstractionism took its place in a better concordance with the contribution of the European designers who came to Lima in that era.

Keywords: *Indigenismo, Abstractionism, applied graphic art.*

INTRODUCCIÓN

En los años veinte, gobernaba el país Augusto B. Leguía, quien obtuvo una elevada concentración del poder y manejó

los recursos públicos para favorecer el enriquecimiento de allegados, incorporó a los débiles sectores medios a la burocracia, dio facilidades al capital nacional y extranjero, desmanteló políticamente al civilismo y a la clase que representaba, dictó leyes que de manera parcial respondían a las exigencias populares y de los sectores medios con el fin de lograr su respaldo.

Creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento y Obras Públicas y encomendó su dirección a un destacado indigenista, Hildebrando Castro Pozo y en su mandato se estableció el Patronato de la Raza Indígena, con el propósito de proteger al campesino. También se crearon los centros agropecuarios y escuelas agrícolas para las poblaciones. Esta postura gubernamental frente a la postura “hispanista”¹ que había predominado en la mentalidad peruana, posibilitó el surgimiento del movimiento “indigenista” interesado en revalorar de modo paternalista a la población indígena.² Pero más adelante dicho gobierno perjudicó al campesinado expulsándolo de sus tierras y reduciéndolo a prácticas serviles en las plantaciones y en las minas en provecho de los terratenientes, que capturaron los mecanismos de comercialización de la producción indígena.

El Perú era, hasta ese entonces, un país agrario con remanentes feudales y a partir de ahí el país empezó a tomar conciencia de sí mismo, y a traducir ello en acción ideológica, en programática partidaria y en pugnacidad política. Nace, entonces, un intenso nacionalismo reivindicacionista. En este contexto nacieron las primeras organizaciones políticas con formulaciones nacionalistas y socialistas, corporativas y comunitarias que empezaron a presionar al régimen imperante para lograr una democratización del Estado y la sociedad.

POLÍTICA Y CULTURA EN LAS DÉCADAS 20 Y 30

En ese tiempo aparecieron nuevas publicaciones de intelectuales, como la revista *AMAUTA*, que acentuó la

1 En la década de los 80 del siglo pasado, la llamada Generación del 900, compuesta por jóvenes miembros de la oligarquía dominante nacidos después de la guerra (en la década de 80 del siglo pasado), los miembros de esa generación se propusieron rediseñar los colores y las costumbres del país para, en el camino trazado por el progreso, llegar a la imagen y semejanza de los países “avanzados”. En esa imagen, la inmensa masa de indios no existía y, por lo tanto, admitieron que algo debía hacerse con ellos. Las propuestas de estos intelectuales surgieron en una época de auge económico (en los primeros años del siglo, florecían en Perú las exportaciones de algodón, azúcar, caucho y metales) que favoreció la fe en el progreso y el optimismo en relación a la viabilidad de hacer el Perú entero un país “civilizado”. Tomado de la publicación de Hispanismo e Indigenismo: el dualismo cultural en el pensamiento social peruano (1900-1930). Una revisión necesaria de Urpi Montoya Uriarte. Rev. Antropol. vol.41 n.1 São Paulo 1998 (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000100005) mayo 2018.

2 Se hicieron denuncias contra los gamonales y se sumaron a ello diversas publicaciones periódicas. Al mismo tiempo en la artes plásticas se desarrolló una tendencia estética, igualmente en el campo de las ciencias sociales se tomó como paradigma nacional al indígena. Cotler Julio, pag. 82.



Carátula de MUNDIAL ilustración de Vinatea Reynoso, *VARIEDADES* con caricatura de Julio Málaga Grenet y *VOGUE* ilustrada por Reynaldo Luza.

necesidad de renovar la identidad nacional peruana a partir de una nueva lectura del pasado, dentro de un marco en el que la historia se convirtió en tema principal, con el fin de orientar el pensamiento hacia la purificación del concepto de nacionalismo por medio de un modelo libre de toda influencia cultural de la época colonial. Así mismo, los intelectuales que la dirigieron dieron un apoyo y respaldo a través de sus páginas a una nueva estética de la literatura y la plástica que conoceremos como el Indigenismo. Es necesario hacer mención a algunas publicaciones que circulaban especialmente en la capital como *Variedades*³, *Colónida*, *Actualidad*, *Prisma*, *Cinema* y *Mundial*. todas ellas incorporaron en sus páginas además de diversos contenidos, avisos publicitarios que son importantes testimonios de las modalidades gráficas que competen a nuestro estudio. Haremos mención que en *Variedades* trabajaron como caricaturistas, Vinatea Reynoso, Alcántara La Torre y Julio Málaga Grenet, junto con otros artistas plásticos.

Entre los años veinte y treinta hay un personaje importante en el ámbito de la ilustración internacional de la moda, es Reynaldo Luza, que estudió en Bélgica en 1911 en la Universidad de Lovaina, pero el estallido de la Gran Guerra lo hizo retornar a Lima. Aquí colaboró con las revistas, *Lulú*, *Cultura*, *Rigoletto*, *Monos* y *Monadas* e ilustró el poemario *Las voces múltiples* del grupo *Colónida*, al cual era allegado. En 1918, Luza viajó a Nueva York, donde trabajó para las revistas *Vogue* y *Harper's Bazaar* produciendo sofisticadas ilustraciones y asumiendo la responsabilidad de director artístico. Poseía un refinado y exquisito gusto demostrado en

sus innumerables dibujos de línea fluida y figuras estilizadas "art deco". Él había vivido de cerca los cambios en el arte y la estética propugnados por la vanguardia en Europa por lo cual se había empapado de estas nuevas corrientes.

Es en la década del 1950 que Luza retorna al Perú para iniciar una nueva etapa que vinculó su trabajo con la cultura peruana, emprendiendo varios viajes por el interior del país fotografiando vestimentas tradicionales de las mujeres de los Andes. Más adelante incursionó en la pintura de paisajes de la costa peruana, especialmente los desiertos, desarrollando matices sutiles en sus lienzos, que sorprenden por su riqueza colorista particular, de inspiración surrealista por sus atmósferas oníricas de misteriosa belleza.

EL INDIGENISMO

El Indigenismo fue un fenómeno muy característico y congruente con el momento de su primacía. En 1920 se hace patente una corriente cultural, política, antropológica, concentrada en el estudio y valoración de las culturas indígenas, y el cuestionamiento de los mecanismos de discriminación y etnocentrismo, en perjuicio de los pueblos originarios, pero nos interesa en este estudio, fundamentalmente, como corriente pictórica peruana, porque su producción influyó, también, en el arte gráfico aplicado, ya que se creó una imaginería particular que se difundió en medios impresos especialmente de contenido intelectual y otras de índole festivo. No como diseño gráfico propiamente dicho sino como ilustración de los

3 *Variedades* ha sido un hito en el desarrollo del periodismo gráfico peruano, un testimonio palpitante de la actividad política, social, cultural y deportiva cumplida a lo largo de cinco lustros. En ella publicaron importantes personajes de la cultura peruana como Manuel Beingolea, Enrique Bustamante y Ballivián, José María Eguren, José Gálvez Barrenechea, Fausto Gastañeta, José Carlos Mariátegui, Angélica y Clemente Palma, María Wiesse, Luis Alberto Sánchez, Horacio H. Urteaga, Abraham Valdelomar, Luis Valle Goicochea y César Vallejo.

contenidos textuales.

Como dice José María Arguedas, en *El Indigenismo en el Perú*, hubo tres investigadores sociales y maestros universitarios que influenciaron la formación ideológica de la juventud y en la orientación del pensamiento en el Perú de la época.

Estos personajes fundan nuevas corrientes que se contraponen a la idea dominante respecto al indio: Riva Agüero y Víctor Andrés Belaúnde que crean el “Hispanismo”⁴ y el arqueólogo Julio C. Tello que con él se inicia el “Indigenismo”. Éste último procedía de una modestísima familia de campesinos indios de Huarochirí. Él no alcanzó a ser un ideólogo político pero sí asombró al mundo con sus descubrimientos arqueológicos que evidenciaban del alto nivel de las civilizaciones de la antigüedad peruana. Pero, lamentablemente perdió de vista al indio vivo, del cual solo admiró sus danzas. En determinados eventos festivos gustó de mostrar éstas pero sin respetar sus características y ricas vestimentas propias y vistió a los danzantes con artificiosos trajes creados por él mismo.

La actitud de Tello es notoriamente distinta a las de los “hispanistas” porque se proclama indio con orgullo aparentemente sincero y recibe con regocijo el hallazgo y la publicación de la obra de Guamán Poma de Ayala, como el más importante testimonio de un cronista de la colonia.

En 1926, José Carlos Mariátegui fundó en septiembre de 1926 la revista *Amauta*⁵, en la que dió cabida en sus páginas a un grupo importante de escritores y artistas estimulando la creación intelectual y artística de una forma abierta en las que se incluyó también a toda una legión de poetas que se proclamaron indigenistas. Esta publicación instó a los escritores y artistas a tomar al Perú como tema y de esta manera se inició la corriente indigenista en las artes, y la intelectualidad peruana fue sacudida por su influencia. A partir de su presencia en el ambiente intelectual el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística y gráfica.

Amauta se convierte, además, en tribuna de difusión de la ideología socialista. Mariátegui tuvo dos fuentes principales en su pensamiento y acción, por un lado la revolución mexicana⁶ y la revolución soviética, que llevó más adelante a la producción de su estudio integral del Perú a través de su obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

La pintura indigenista

Juan Manuel Ugarte Eléspuru, en su libro *Pintura y Escultura en el Perú contemporáneo*, examina los antecedentes del arte peruano contemporáneo⁷ limitando su atención a la pintura y dejando de lado a la escultura y la arquitectura que no tuvieron la vigencia que si mostró la primera en las primeras décadas del siglo XX. En la pintura hace mención al academicismo europeo post-romántico en el que destaca Daniel Hernández, que vino de Europa con el encargo de fundar en nuestra capital la Escuela de Bellas Artes, de la que se hizo cargo en 1918, y al pintor Teófilo Castillo que también dedicó parte de su tiempo a la Crítica de Arte en la revista *Varietades* pero que en una lucha por levantar el nivel artístico del medio se encontró con el desengaño e indiferencia del público, que lo obligaron a abandonar esta misión y terminar expatriándose.

Hernández permaneció dirigiendo la Escuela mencionada hasta el año 1932, y tuvo como profesor de escultura a Manuel Piqueras Cotolí, que creó una corriente estilística denominada “Neo-Peruano”



Fachada de la Escuela de Bellas Artes Recuperada de <http://didacticadelarte.weebly.com/bellas-artes.html>

que se proyectó fundamentalmente en la arquitectura local con la propuesta de reunir los elementos de la tradición prehispánica y los del arte español en sus formas que amalgamadas mostraran su vínculo con nuestras raíces culturales. De ahí, el mejor ejemplo ha sido la fachada de la Escuela de Bellas Artes que se conserva intacta hasta nuestros días.

Quien inicia el movimiento indigenista en la pintura peruana fué

4 El “Hispanismo” se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica, de cómo ella predomina en el Perú contemporáneo y da valor a lo indígena en las formas mestizas, proclamando la grandeza del Imperio Incaico, pero ignorando los vínculos de la población indígena actual con tal Imperio.

5 Fundada en septiembre de 1926, se erigió como la revista de avance y renovación de la generación vanguardista (respecto al arielismo, ya en decadencia en la década de los años 1920). Escribieron en calidad de colaboradores y corresponsales connotadas plumas de intelectuales peruanos representantes de un pensamiento vanguardista, e intelectuales extranjeros como Marinetti, Borges, Unamuno, Breton y Alberto Hidalgo. Fue la difusora de muchas nuevas corrientes de pensamiento europeo en el Perú, como el psicoanálisis, cubismo, la nueva narrativa rusa y de forma paradigmática, el indigenismo. Tomado de wikipedia el 22 de septiembre de 2017.

6 *Amauta* se presentó como heredera de la Revolución Mexicana y de la reforma universitaria de Córdoba, por lo cual la revista buscó introducir en el Perú el debate político abierto por estos dos fenómenos sociopolíticos mayores, dando cabida a nuevos enfoques políticos como el del filósofo argentino José Ingenieros, dice Daniel Iglesias en su artículo: Nacionalismo y utilización política del pasado, la historia nacional desde la perspectiva de *Amauta* la revista (1926-1930).

7 Ugarte Eléspuru, Juan Manuel, *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. PERÚ ARTE, Lima 1970

el artista cajabambino José Sabogal, que emprendió una lucha con el viejo academicismo de Hernández, ganando adeptos entre un grupo de sus destacados alumnos de la Escuela de Bellas Artes, hasta que diez años después llegó a ser director de la misma. Sabogal y su grupo empezaron a ser llamados “Grupo Indigenista” por abrazar con euforia y entusiasmo una temática costumbrista localista con una estética muy particular que registra los encantos de las comarcas andinas y los quehaceres de la vida campesina, pero con una tipología indígena. Esta idea del reencuentro con nuestra realidad dio lugar a una lucha con el viejo academicismo afrancesado de Hernández, ganando a destacados alumnos de la Escuela para su ideario.⁸

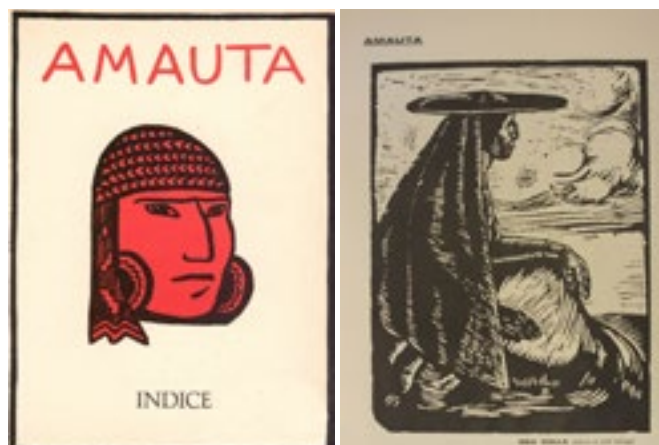
Este estilo provocó un impacto notable en el medio artístico e intelectual de la época. Por un lado sus detractores, respetuosos de los cánones academicistas decimonónicos lo acusaron de “feísmo” por sus trazos duros en el dibujo y el colorido disonante que los escandalizó por la exageración de los rasgos de los rostros de sus personajes indígenas, con pómulos salientes, ojos grandes de mirada profunda, notorio prognatismo, narices pronunciadamente aguileñas con el propósito de magnificar a la raza autóctona con una ruda expresividad con lo que desafiaba al “buen gusto” de la época.

El Indigenismo, dice Ugarte Eléspuru, significó un vuelco total del espíritu pictórico nacional y una afirmación de lo nuestro frente a lo foráneo... Coincidió este movimiento con la aparición en nuestro medio del doctrinarismo político de avanzada conectándose con las ilusiones, esperanzas y programas de la juventud de ese tiempo que vieron en el Indigenismo la imagen estética de sus emociones políticas. José Carlos Mariátegui vió en Sabogal y su escuela, el anuncio de una aurora artística que coincidía con su espíritu político, por lo cual le dió su apoyo a través de la publicación por él fundada, la revista *Amauta*.⁹

Este movimiento pictórico que había nacido como una voluntad de insurgencia que quería romper con un pasado idealizado de una sociedad peruana muy conservadora –manifiesta en su arquitectura y en sus artes de estética neocolonial ya caduca, sobre todo en el diseño urbano– va a dejar de ser una opción revolucionaria y se va despojar de sus contenidos para quedar en un automatismo retórico que adopta unas formas pintoresquistas locales sin implicancia social y más bien convirtiéndose en objeto de interés turístico.

El arte gráfico indigenista

Durante estos años de notoria presencia local del arte indigenista, se dió en el campo de las publicaciones impresas, especialmente en la revista *Amauta* una gráfica con el estilo de la mencionada corriente, expresada a través de ilustraciones



Portadas de la revista AMAUTA

monocromáticas dibujadas o con apariencia xilográfica de trazos fuertes y gruesos. Algunas portadas de la revista llevan como ilustración o motivo temático imágenes del estilo y elaboradas con esta técnica, así como el símbolo, logotipo, y alguna tipografía propuesta por José Sabogal y algunos otros indigenistas como Camilo Blas y Julia Codesido.

José Sabogal, mostró un dominio del dibujo y la xilografía y sobresaliendo en la gráfica para publicaciones. Creó carteles y tarjetas de invitación para sus propias exposiciones. Creó los logotipos de la *Revista del Museo Nacional*, fundada por Valcarcel en 1932, y como se mencionó antes el de la revista *Amauta* en 1926. Sus propuestas gráficas acompañaban también los artículos que escribía para los *Cuadernos del Museo Nacional*, como parte de sus tareas en el IAP. Se destacan las ilustraciones del libro *El toro en las artes populares del Perú* (1949) y *El Kero, vaso de libaciones cusqueño de madera pintada* (1952).



8 Entre los alumnos y seguidores del indigenismo en la pintura peruana están. Julia Codesido, Camilo Blas, Carmen Saco, Enrique Camino Brent, María Teresa Carvallo y otros.

9 Ugarte Eléspuru, Juan Manuel, *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. PERÚ ARTE, Lima 1970, pag. 32

La producción pictórica indigenista va a incorporarse en algunas publicaciones especialmente culturales como ilustraciones de portadas, como el caso de la revista *Fanal* que en algunos números muestra pinturas de diversos artistas plásticos peruanos con el fin de evidenciar un cierto carácter de compromiso nacionalista con este arte que encaja perfectamente en su política de comunicación y respaldo de las actividades extractivas de la empresa que la financia.¹⁰

LA DÉCADA DE LOS 40-50. EL ESPÍRITU DESARROLLISTA

La década de los 40-50 se presenta con un espíritu desarrollista que sueña que lo primero que hay que atender es la economía, que hay que vigorizar, ordenar la administración y atraer las inversiones extranjeras dentro de un programa que permita al país renovarse y ponerse a tono con los países desarrollados, sustentado dicho espíritu en circunstancias internacionales muy favorables, como lo son los años posteriores a la segunda conflagración bélica mundial.

En paralelo las artes en el Perú muestran un abandono por el localismo temático, al igual que ese presente afán político económico por el “progreso”. Es en este contexto en que se presenta la polaridad de dos corrientes en pugna: la primera, sostenía el principio de la importancia de lo nacional en el arte frente a la otra que postulaba un universalismo, indiferente a lo nacional y sí con acento en la preocupación por una calidad plástica. Ésta estuvo liderada por la llamada “Escuela de París”. Esta pugna permaneció durante una década en la que aparecerá una tercera posición que es la de los artistas, que rechazando la total figuración se encaminan hacia la abstracción bajo las premisas estéticas europeas, en boga en aquella época. Se debe tomar en consideración que esta dinámica presente en la atmósfera estética se va a ver apoyada por la aparición de una crítica de arte regular en las publicaciones impresas de esos años, y la aparición de la Galería de Lima, primer intento de estructuración de la actividad comercial plástica, que da inicio a un mercado del arte permanente en la capital, que sirvió de estímulo para la aparición del comprador coleccionista de pintura nacional.

Con la abstracción pictórica que se despliega a través de exposiciones en las galerías de arte y su progresiva aceptación, se fue creando una atmósfera propicia en todos los ámbitos de las actividades nacionales para reconocer que los tiempos habían cambiado y que ese afán por el progreso debía ir

acompañado por una nueva mentalidad y una nueva mirada hacia la presencia de una nueva imagen en el campo de la comunicación, el diseño y las artes. Es en esta circunstancia que hay dos pintores jóvenes que son convocados por la Industria editorial y algunas empresas para resolver problemas de comunicación gráfica. Ellos son Sabino Springett y Fernando de Szyszlo, el primero con mayor despliegue de encargos y reconocimientos, por lo cual le dedicamos un espacio especial en esta información, y el segundo con algunos ocasionales, pero significativos, como uno de los carteles de la Feria Internacional del Pacífico, que lleva su impronta pictórica personal.

SABINO SPRINGETT

Nació en 1913 en Ayacucho, y desde niño manifestó su inclinación natural por el arte y su amor por la naturaleza circundante. En 1929 ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Lima, en calidad de aficionado y dos años después como alumno siendo sus maestros Vinatea Reinoso, Daniel Hernández, José Sabogal y Alejandro González. Cuando egresa se adscribe al movimiento de los “¹¹Independientes” y deja de lado el Indigenismo que marcó una época artística. Se ve influido por la figura de Picasso y su lenguaje visual, al igual que otros artistas nacionales y experimenta con el cubismo en sus dibujos simplificando y deconstruyendo que lo llevará a nuevas formas propias y a aparente cambio de estilo por lo cual tuvo más adelante un retorno a lo figurativo y una producción interesante en el arte gráfico, que se inicia desde 1931 colaborando con dibujos en el diario *La Crónica*. Es conveniente mencionar sus estudios de arqueología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos porque algunos años trabajó ilustrando los trabajos científicos acerca de los hallazgos de la época, que lo vinculó directamente con las antiguas culturas trasladando elementos de la iconografía a dibujo y color.

Entre los años 1938 y 1945 bajo las órdenes de Luis E. Valcarcel laboró en el Museo Nacional. Es un artista que no se incorporó al movimiento pictórico indigenista y “buscó más bien en las formas estéticas precolombinas un sentido universalista para su propuesta visual tomando como fuentes visuales a la cultura Moche y la iconografía de los quereros coloniales de origen inca”¹²

Del Valle en su libro *Sabino Springett, los placeres de la imaginación* indica que en el dibujo “Escena de caza en la selva” del año 1935, el artista tomó la iconografía mencionada

10 La revista *Fanal* fue una publicación cultural editada por la desaparecida International Petroleum Company. IPC^o, la transnacional que inició actividades petroleras en el Perú, por espacio de 53 años, desde 1915 hasta 1968. Fue expulsada por el Gobierno del General E.P. Juan Velasco Alvarado acusándola del incumplimiento de pagos de tributos al Estado peruano. Esta revista trató sobre el desarrollo del petróleo en el Perú y temas como historia, cultura, literatura, educación y arte peruano.

11 En 1938 se inaugura una exposición en el local que hoy ocupa el MALÍ, titulada: “El Primer Salón de Artistas Independientes” Los expositores tenían como denominador común el no pertenecer a la corriente indigenista oficializada. De allí el apelativo de “independientes”.

12 Del Valle Cárdenas Augusto, *Sabino Springett: los placeres de la imaginación*. ICPNA. Lima 2014

en el párrafo anterior como parte de su búsqueda personal. En dicho dibujo construyó una escena inexistente a partir de ese insumo visual iconográfico, así como en una tarjeta de Navidad del año 1952.

El maestro juntará, desde mediados de la década de 1930, el naturalismo de la línea de su dibujo con otras posibilidades de síntesis para perfilar, en su propuesta de diseño, nuevas formas y figuras. Diseños basados en dibujos Moche (El guerrero y su parafernalia), o en iconografías provenientes de las distintas culturas antiguas del Perú- que practicaba a diario en el Museo Nacional- para lograr, con ello, imágenes sorprendentes para afiches y carátulas de libros y obtener primero el reconocimiento local y luego, durante la década de 1950, el éxito internacional como artista gráfico.¹³

Sabino Springett fue reconocido en el Perú como en el extranjero como pintor y artista gráfico original con raíces en las culturas peruanas antiguas, pero su producción se dio especialmente como ilustrador y sus habilidades y conocimientos no alcanzaron la especialidad de la Tipografía, columna fundamental de la comunicación en el diseño gráfico. Sin embargo, en algunos de sus carteles se puede notar la influencia de cubismo que también se hizo evidente en algunos trabajos de diseñadores gráficos europeos. Aquí mencionaremos algunas de sus creaciones que fueron incorporadas en publicaciones periódicas, carátulas de libros, folletos, cubiertas de discos y programas de obras teatrales. Definitivamente su talento se despliega con una imaginería principalmente pictórica. Es su trabajo gráfico heredero de la iconografía precolombina encontrada por los estudios arqueológicos de la época en una visión contemporánea propia.

Prefirió el sentido perdurable de esas antiguas imágenes como referentes de sus piezas contemporáneas, buscando así transmitir un discurso que trascienda en el tiempo... Implica la apropiación y transposición en el sentido simbólico de los valores transmitidos por esas imágenes para construir un nuevo simbolismo... Springett transmite lo antiguo con un lenguaje visual moderno, actitud que busca la actualización de estos valores.¹⁴



De esta producción mencionaremos la carátula del primer número de la revista *Copé*, publicación cultural de Petroperú, en reemplazo de *Fanal*, revista de la International Petroleum Company, en la cual también participó en algunas ediciones. También es importante mencionar la ilustración que acompaña al catálogo de obras participantes en la muestra conmemorativa de los 50 años de la fábrica Peruana Eternit en 1955, así como la carátula del libro de José Carlos Mariátegui *El artista y la época*.

FERNANDO DE SZYSZLO

Nació en Lima en 1925, artista plástico de renombre internacional, situado entre lo más representativo del arte moderno latinoamericano y figura relevante del arte peruano desde los años cincuenta. Fue uno de los introductores del arte abstracto en el Perú pero con un evidente lazo con las culturas precolombinas que se manifiestan en sus formas, colorido, atmósferas cargadas de misterio.



Pintura de Szyszlo y a la derecha la carátula de "Surcando el aire oscuro" de Javier Sologuren.

En el ámbito de la gráfica también se encuentran sus huellas especialmente en la ilustración de libros, algunos carteles y viñetas de acompañamiento de textos literarios, estéticos y algunos ensayos de intelectuales de su generación. A diferencia de Springett, no se vincula con el ámbito empresarial industrial ni publicitario sino más bien con el editorial y cultural. Sin embargo, Szyszlo participó en una oportunidad en el concurso de carteles de promoción de la Feria Internacional del Pacífico en y fue ganador del premio y su propuesta se difundió exitosamente a través de un signo gestual propio de su lenguaje pictórico.

Así se puede encontrar su trabajo ligado a la actividad poética en las ediciones de La Rama Florida¹⁵ de Javier Sologuren como su libro *Estancias* para el cual elabora viñetas figurativas con una influencia estilística picassiana; otros con la técnica

13 Ibidem, pag 21

14 Rocha Puente Ana María, *Identidad gráfica de Sabino Springett* en SABINO SPRINGETT: su trayectoria como muralista, ilustrador gráfico y dibujante arqueológico. (2015) Lima Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)

del linograbado para su libro *Detenimientos* (1948) otras del autor mencionado. En esta editorial se publicó un poemario *Los años* de Francisco Bendejú en 1961 y de Blanca Varela *Luz de día* en 1963, para los cuales Szyszlo ilustró con diversas viñetas abstractas interiores e incluso para las carátulas de los libros. Debemos mencionar la carátula del libro de Blanca Varela y editada por el Instituto Nacional de Cultura, *Valses y otras falsas confesiones*. Carátula de *Donde todo termina abre las alas* (poesía reunida 1949-2000), editado por Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2001.

CONCLUSIONES

- Hemos podido constatar que en el siglo XX se dieron las condiciones políticas, sociales y culturales que crearon un entorno evolutivo en la producción de imágenes tanto plásticas como gráficas, reflejo del pensamiento dominante en la época.
- A propósito de pensamientos influyentes, el Indigenismo se opuso al Hispanismo y desarrolló una actividad en el campo intelectual que se hizo evidente en la creación plástica y literaria que marcó una época por su imaginaria pictórica y dio la posibilidad para una nueva gráfica especialmente en el campo editorial.
- A partir de la década de los cuarenta después del cambio de interés de los jóvenes de la época alejándose del Indigenismo y suplantarlo por los estilos internacionales que se encontraban en boga en esos años. Coincidió esta etapa con el afán del desarrollismo en nuestro país y con la irrupción del Abstraccionismo en la pintura inicialmente.
- También hemos podido constatar que hubo dos artistas plásticos que produjeron en el campo de la gráfica sin llegar a hacer realmente diseño gráfico sino fundamentalmente ilustración pues no dominaban los recursos propios del diseño tipográfico que es sustancial en la comunicación, así como el auxilio vital de la fotografía especializada.
- Las políticas de apertura a las inversiones extranjeras dieron más adelante sus frutos ya que las empresas que vinieron y las que se formaron en el Perú requirieron para la comunicación con sus públicos de profesionales del diseño gráfico que fueron convocados por las mismas, pero éste es tema posterior y escapa al propósito abordado en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

Arguedas José María. *El Indigenismo en el Perú. Clásicos y Contemporáneos en Antropología*. CIESAS-UAM-UIA. Tlatoani, Vol 18, 1967. Tomado el 18 de junio 2018, de <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/Index.html>
Casa de la Literatura. *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario 1920-1970* (2017) Lima.

Cotler Julio, *Clases, Estado y Nación en el Perú*. IEP (2013) Lima

Del Valle Cárdenas Augusto, *Sabino Springett: los placeres de la imaginación*. ICPNA. Lima (2014)

Iglesias Daniel, *Nacionalismo y utilización política del pasado: la historia nacional desde la perspectiva de la revista "Amauta"* (1926-1930) Université Paris Denis Diderot/Paris 7- SEDET

Rocha Puente Ana María, *Identidad gráfica de Sabino Springett en SABINO SPRINGETT: su trayectoria como muralista, ilustrador gráfico y dibujante arqueológico*, (2015) Lima Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel, *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. PERÚ ARTE, Lima (1970)

Urpi Montoya Uriarte, *Hispanismo e Indigenismo: el dualismo cultural en el pensamiento social peruano* (1900-1930). *Una revisión necesaria*. Rev.Antropol. vol.41 n.1 São Paulo 1998 (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000100005) mayo 2018.

15 La Rama Florida, nombre de la empresa editora de Javier Sologuren, quien había visto en ceramios y representaciones aztecas, que de la boca de ciertos personajes salía una especie de vírgula, unas ramitas con flores, que eran el símbolo de la palabra, del canto, de la poesía. La pequeña máquina traída de Suecia (una Minerva alemana) por Sologuren imprimió los poemas de Pablo Neruda, Rafael Alberti, Allen Ginsberg, Jorge Guillén y destacados poetas nacionales. Este era un trabajo artesanal hecho con el corazón de poeta.