

## **Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos**

Los historiadores se han preocupado siempre por ordenar los grupos de hombres que, aunque no piensan igual, participan de la misma concepción del mundo, tienen conciencia de estar en la misma época y compartir las mismas vigencias. Se busca un método que tiene que ver con el ordenamiento cronológico de los hombres representativos, que permite ubicarlos en la sociedad y observar su actuación frente a los otros grupos. Nos interesan los hechos que son producidos por hombres y mujeres, pero, aunque cualquiera de ellos puede inscribirse en una generación, es un número reducido el que importa en la Historia. En su criba seleccionadora quedan los que de alguna manera han abierto caminos con el ejemplo de su “pensamiento adelantado”.

Por otro lado es conocida la división tradicional de la vida en tres etapas: adolescencia, madurez y senectud, correspondientes a las de preparación, actuación y jubilación que indican que en una de ellas, normalmente, actuamos y nuestros actos pueden tener, quizá, repercusión en el seno de la sociedad en que vivimos. Sucede frecuentemente que un hombre actúa rodeado de otros hombres que pueden haber nacido el mismo año o en años cercanos. Esto es una generación: la actuación histórica de un grupo de hombres según su edad, como ha dicho Lorenz.<sup>1</sup> Pero pronto surgen las dudas y las preguntas: ¿cómo se determina una generación?, ¿cuántos años comprende?, ¿existe una generación de médicos y otra de pintores?

### Ortega y el método de las generaciones

El tema de las generaciones, tan antiguo como la Biblia, fue sin embargo sistematizado por Ortega y Gasset, filósofo español que escribió sobre ellas dos libros fundamentales: “El tema de nuestro tiempo” y “En torno a Galileo”.<sup>2</sup> La teoría de Ortega no es una simple fórmula numérica aplicable a cualquier caso; se basa en una filosofía, en un concepto que ha explicado Julián Marías de manera clara y sencilla: “La vida se me presenta como un quehacer ineludible; lo decisivo no es ni las cosas ni el yo, que son ingredientes parciales y abstractos de mi vida, sino lo que hago con ellas, el drama con personaje, argumento y escenario, que llamo mi vida”.<sup>3</sup> El aporte de Ortega radica en concebir las generaciones como “verdaderas estructuras de la vida histórica”, que hacen una cronología menos arbitraria.<sup>4</sup> Ortega se basa en dos postulados: que el hombre llega a la madurez a los treinta años, más o menos, y que las generaciones se relevan cada quince años. Como se tiene que partir de algún punto para ubicar los grupos generacionales, Ortega recomienda buscar en un momento crucial de la historia donde se advierte un cambio de la sensibilidad vital –como él dice– y encontrar el epónimo que la represente. Una vez encontrado el hombre y averiguada la fecha de su nacimiento se le suman treinta años, que es la edad en que, se supone, está en plena madurez: el resultado es la fecha de la generación de ese hombre y de sus coetáneos. Pero como la vigencia de una generación dura quince años, pertenecen a la misma generación los que nacen hasta siete años antes o siete años después de la fecha base. El resultado es grupos de hombres alrededor de una zona de fechas, donde unos son coetáneos (*seniors*)

---

<sup>1</sup> Citado por Julián Marías en “El método histórico de las generaciones”. Revista de Occidente, Madrid, 3era. Edición, 1961, p.65.

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José. “En torno a Galileo”. Revista de Occidente. Madrid, 1959.

<sup>3</sup> Marías, Julián, Op. cit. p. 76.

<sup>4</sup> Pacheco Vélez, César. Ensayos de simpatía, Universidad del Pacífico, Lima 1993, pp. 75, 76.

respecto a otros más jóvenes, (*juniors*), de los que distan sólo siete años. Si los separan quince años, los vecinos forman ya otra generación. Ortega señala que existen dos generaciones actuando al mismo tiempo, la de los jóvenes que luchan por instalarse y la de los hombres maduros instalados. Seguramente que estas generaciones tratan los mismos temas y sus intereses giran alrededor de las mismas cosas, pero cada uno les da un sentido diferente.

En estos últimos años no se oye hablar en nuestro medio de Ortega y de su teoría, pero alguna vez se lo tuvo en cuenta, como lo deja ver el trabajo de César Pacheco Vélez. Este historiador aplicó el método de las generaciones a los hombres representativos del Perú y delineó, por primera vez, la serie completa desde Tupac Amaru hasta nuestros días. En 1951 Jorge Pucinelli había empleado el método para agrupar a las generaciones literarias, como también Ricardo González Vigil en 1984. Pablo Macera trata el asunto de las generaciones introduciendo la variante de clase: “En otras palabras –dice Macera– la Generación es la clase social o fracción de clase en un momento de su desarrollo y tal como actúa al nivel ideológico”.<sup>5</sup>

### Las generaciones peruanas

Pacheco Vélez, en la obra citada, escoge la zona de fechas alrededor del nacimiento de Tupac Amaru (1738), para conformar la lista de las generaciones en el Perú hasta 1937, y lo justifica diciendo que con la gran rebelión que protagonizó el mártir de Surimana “comienza el Perú moderno”.<sup>6</sup> Aunque la elección es arbitraria, porque igual se hubiese podido tener en cuenta el inicio de la Guerra del Pacífico u otra fecha significativa, en este trabajo la adoptamos para iniciar nuestros cálculos en relación a los artistas plásticos peruanos, aumentando la lista hasta los nacidos entre 1949 y 1962. La primera dificultad que encontramos es que no podemos hacer una lista generacional de profesionales; si así fuera tendríamos que elaborar una para los médicos, otra para los deportistas, etc. y se corre el riesgo de que cada una tenga su cronología y no coincida con otras. Ortega es bien claro: la generación abarca a todos los hombres nacidos en una zona de fechas. Así, por ejemplo, no podemos ubicar la cabeza de serie de los pintores en Sabogal, aunque resulte tentador, ya que como sabemos nace en 1888 y cumple los 30 años en 1918, justo el año de la fundación de la Escuela de Bellas Artes.<sup>7</sup> Estaríamos elaborando una lista que no tiene nada que ver con el resto de los hombres actuantes en esa época. El grupo de pintores tiene que estar acompañado por los otros grupos profesionales para que tenga sentido.

Si tomamos como base el esquema de Pacheco Vélez, tenemos que Sabogal pertenece a la generación de 1915, “Colónida”, es decir de los hombres nacidos entre 1877 y 1891. Es una generación rica en creadores entre los que figuran Percy Gibson, José Gálvez, Alberto Ureta, Abraham Valdelomar, Augusto Aguirre Morales, Federico More y Luis E. Valcárcel. Puede parecer extraño involucrar a Sabogal en el grupo generacional “Colónida”, pero el modernismo provinciano de la revista,<sup>8</sup> como el de Sabogal, los iguala en la misma intención de cambio, inédita hasta entonces. Se entiende cómo los pintores de esta generación (Julia Codesido, Ricardo Flores, Cossio del Pomar y el

---

<sup>5</sup> Macera, Pablo. Trabajos de Historia. INC, 1977, vol. I, pág. XVI.

<sup>6</sup> Pacheco Vélez, Op. Cit. P. 32.

<sup>7</sup> El decreto de fundación data de 1918 y la Escuela se abre en 1919.

<sup>8</sup> Sánchez, Luis Alberto. Prólogo a la edición facsimilar de la revista Colónida, Ediciones Copé, 1981.

mismo Sabogal) estuvieran tan lejos del gusto académico finisecular de Daniel Hernández, ubicado dos generaciones antes: la modernidad era entonces un enfrentado provincianismo que califica a la generación de Sabogal como polémica, ya que pone en tela de juicio los gustos de la anterior.

La que sigue, llamada generación del Centenario o de 1925, está constituida por un grupo variado de artistas *seniors*, entre los que figuran Reinaldo Luza (pintor y diseñador de modas), Alcántara La Torre (ilustrador y caricaturista), Artemio Ocaña (escultor) y donde sobresalen por su actitud vanguardista Emilio Goyburu y Macedonio de La Torre. Es la generación de César Vallejo, Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo, María Wiesse en el campo de las letras y José Carlos Mariátegui, Haya de la Torre y Bustamante y Rivero en la política. En el grupo de *juniors* se observa una marcada preponderancia del tema indígena, como el caso, prematuro y excepcional, de Vinatea Reinoso, o González Trujillo “Apurimac”, Camilo Blas, Teresa Carvallo y Mariano Fuentes Lira en Cusco. Se puede caracterizar a este grupo como generación acumulativa, porque sigue la tendencia autóctona, aunque con notables modificaciones. Actitudes diferentes se observan en Domingo Pantigoso y el poeta Gamaniel Churata (creadores del Ultraorbicismo, corriente de gran fuerza telúrica proveniente de Puno), Quizpez Asín, Enrique Kleiser y Adolfo Winternitz, llegado a Lima en la década del 30, y que comienza a tener influencia a partir del 40, año de la fundación de la Academia de Arte Católico. A este mismo grupo generacional pertenecían Luis A. Sánchez, César Arróspide, Jorge Basadre, Magda Portal, Manuel Seoane, César Moro y Xavier Abril, entre otros.

La generación de 1937 es sin duda la de Ciro Alegría y José María Arguedas, activos en 1939 y 1941. No debe llamar la atención de que “El Mundo es ancho y ajeno”, del primero y “Yawar Fiesta” del segundo, se publicaron en 1941 e influyeran en sus coetáneos con su entrañable mirada a los pueblos andinos y la reivindicación del campesino. Los artistas plásticos pertenecientes a esta generación siguen diversos caminos, pero el más frecuentado es el de la figuración de raigambre peruana como Camino Brent, Calvo Araujo, Núñez Ureta, Teófilo Allain, Sabino Springett, Alberto Dávila, Carlos A. Castillo, Andrés Zevallos, Pedro Azabache, Marina Núñez del Prado y otros. También ésta puede calificarse de generación acumulativa ya que sigue en la línea propuesta por Sabogal, es decir, la mirada hacia el Ande.

Por los años de 1937 se puede observar, sin embargo, el surgimiento de un movimiento que, sin romper con la figuración nativista, toma distancia frente a ella y Sabogal y reúne al más variado grupo de artistas bajo la denominación de “Independientes”. Los anima un afán de libertad y pluralismo claramente expresado en la presentación del catálogo firmada por César Miró. “Lo autóctono y lo criollo, lo académico y lo que exhibe audaces líneas vanguardistas, el arte peruano en su expresión y en su íntima raíz y el que aspira, por su contenido a una connotación universalista...”<sup>9</sup> Figuran en el catálogo: Ricardo Sánchez, Teófilo Allain, Juan Barreto, y de la generación anterior Domingo Pantigoso, Quizpez Asín, pero el pintor más representativo del grupo es sin duda Ricardo Grau, quien disiente con el medio desde que llega en 1937, portador de la moda europea y una notoria beligerancia contra Sabogal y el sabogalismo. Sin embargo, en la época de su llegada, cuando tenía apenas 30 años, Grau se dedica a pintar retratos de la burguesía limeña, con una manera muy especial que delataba su aprendizaje en

---

<sup>9</sup> Catálogo de la Exposición Independiente. Palacio de la Exposición, Municipalidad de Lima, 1937.

París. “Escultor sin escoplos ni cinceles, modelador, sobre tela, de figuras toscas, enemigo personal de los matices, hombre de retina gruesa, sensible sólo a los violentos contrastes, retratista arqueológico...” como ha dicho de él Froylan Miranda Nieto<sup>10</sup>, manera que no tenía nada de vanguardistas. En Grau se nota la lucha generacional con gran fuerza y hasta encono, como una pelea casi personal con el cajabambino que lo hace declarar, ya mayor, “si Sabogal fue pintor, yo seguramente soy bombero”. Las diferentes maneras que asume su pintura a lo largo de los años (naturalismo, expresionismo, surrealismo, abstracción) demuestran un estado de inconformidad y una búsqueda por continuos tanteos que dio como resultado una producción irregular, con algunos destellos memorables. La influencia de Grau se deja sentir en la Escuela de Bellas Artes, donde ingresa a la docencia en 1939 y donde asume la Dirección en el corto periodo de 1945-1948 y que consistió, como ha señalado Acha, en enseñar “a respetar los valores universales de la pintura y a conceptuarlos como resultados del modo de concebir y ejecutar las obras, y no como dependientes del tema que el pintor elige”.<sup>11</sup>

Dos artistas *juniors*, de la generación del 37, que tendrán una actuación relevante son Sérvulo Gutiérrez y Cristina Gálvez. El primero, que alcanza la mayoría de edad cuando pinta su cuadro más conocido “Los Andes” (1943), evoluciona de un expresionismo moderado a uno desahogado y febril, pero siempre figurativo. Sérvulo hizo declaraciones a la prensa donde deja en claro su distanciamiento de los jóvenes pintores, especialmente Szyszlo y la abstracción. No sólo discrepan los jóvenes con la generación de sus mayores, sino los viejos respecto a lo nuevo que se viene. La experiencia “fauve” de Sérvulo hizo que se aceptara más tarde, sin temor, el crudo cromatismo de los expresionistas abstractos. Cristina Gálvez, de las riberas del expresionismo, logró un estilo inconfundible y realizó una plausible tarea pedagógica.

### La generación del 51 o de la figuración/abstracción

Por fin llegamos a la generación del 51, es decir a los artistas nacidos entre 1921 y 1934, algunos de los cuales han sido reunidos para la presente exposición. A primera vista nos sorprende que el número de artistas plásticos haya aumentado, debido quizá a la labor que efectuaban las dos escuelas más conocidas de Lima. Luego es fácil advertir que se trata de la generación que pelea por la preponderancia de una de las dos maneras, figurativa o abstracta. Desde luego la diferenciación es notoria con los hombres de la generación anterior (caso de Sérvulo), pero las tensiones se agudizan al interior de la misma generación (especialmente entre sus *seniors*). El crítico Sebastián Salazar Bondy, que pertenece a esta generación, defiende la pintura figurativa y el papel educativo del arte frente a Luis miró Quesada, vocero del Movimiento Espacio, que aboga por la abstracción en pintura. Han quedado los artículos, que animaron la polémica durante un buen periodo, como prueba de una alturada discusión entre miembros de una misma generación, pero con prácticas ideológicas diferentes. Se puede ver con claridad que los que promovían la abstracción pertenecían a un sector de la aristocracia y de la burguesía ilustrada, mientras que la figuración era defendida por Salazar Bondy, Pérez Luna y otros críticos pertenecientes a la pequeña burguesía ilustrada. Es claro advertir en esta

---

<sup>10</sup> Miranda Nieto, Froylan “Elogio en forma de fusta”, *Expresión*, N°3.

<sup>11</sup> Acha, Juan. Catálogo de la exposición de Ricardo Grau. Museo de Arte de Lima, 1967.

polémica una notoria escisión de clase entre los participantes, que trae a discusión un tema bastante interesante: la relación entre generación y clase social. Si se considera la generación como la trama donde se colocan los hombres representativos y actuantes, que comparten una visión del mundo, es razonable que dentro de ese conjunto no todos tengan los mismos intereses de clase y por lo tanto la misma ideología. Al esquema cronológico de las generaciones se sobrepone, pues, el de las clases sociales, dejando ver cómo en el seno de una generación, se dan diversas opciones ideológicas. Sin embargo debemos advertir aquí que en el campo de las artes el asunto se complica, ya que la ideología estética se presenta como supraclasista, es decir, dado el prestigio del arte, está sobre las clases sociales y las confunde. Basta revisar la lista de pintores que asumieron la abstracción en el Perú, para darnos cuenta de cómo, en el campo de la producción del arte, las clases sociales juegan un papel secundario.

La generación del 51 tiene entre sus miembros *seniors* a Regina Aprijaskis, Jorge Piqueras, Milner Cajahuaringa, Espinosa Dueñas, Alfredo Ruiz Rosas, Alberto Guzmán, Benjamín Moncloa, Jorge Eduardo Eielson y Fernando Szyszlo, entre otros. De la exposición de estos dos últimos artistas, inaugurada en 1948, da cuenta un diario capitalino: “A este arte no hay porque exigirle que exprese nada...”<sup>12</sup>

En el grupo de *juniors* se observa la adhesión a la tendencia abstracta de Emilio Rodríguez Larraín, Eduardo Moll, Miguel Nieri, Félix Oliva, Leslie Lee, Venancio Shinki, Galdos Rivas, y también los primeros asomos del Pop Art, con Luis Arias Vera, Emilio Hernández y Luis Zevallos. Desde entonces se nota en el medio una mayor permisividad y eclecticismo a tono con Nueva York, centro indiscutible de la moda artística, pero es notoria la persistente voluntad figurativa, de raíz peruana, de artistas como Ángel Chávez, Ernesto Zamalloa y Alberto Quintanilla.

### La generación del 68

Abarca a todos aquellos artistas de más o menos treinta años en la época de la “revolución de mayo del 68”, que tuvo en el mundo, como sabemos, hondas repercusiones. En el Perú coincidió con la revolución política de Juan Velasco Alvarado que operó profundos cambios sociales e ideológicos. Pertenecen al grupo de *seniors* de esta generación Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Gilberto Urday, Julia Navarrete, Carlos Revilla, Gilberto Jiménez, Andrés Molina y Martha Vértiz. Y al grupo de *juniors*: Ciro Palacios, José tola, Francisco Mariotti, Luis Palao, Rafael Hastings, Elda Di Malio, Susana Roselló, Leoncio Villanueva, Ramiro Llona, Joel Meneses y José Carlos Ramos.

La tensión generacional no se da a causa de algún estilo que estuviera por imponerse, como fue en el pasado entre figuración y abstracción, la lucha se da en el campo ideológico y a propósito del otorgamiento del Premio Nacional de la Cultura a un artista popular, Don Joaquín López Antay, en el año 1976. Se escribió mucho, se polemizó y se abrieron los fuegos: creo que nunca el medio artístico estuvo más animado, hasta el

---

<sup>12</sup> Exposición de Szyszlo y Eielson por T.F.E., El Comercio, jueves 12 de agosto de 1948.

punto de que, cosa que a nadie se le había ocurrido en “tiempo de paz”, se fundó una asociación de carácter gremial para defender los derechos de los artistas “cultos”.<sup>13</sup> Una vez más los aspectos ideológicos prevalecían sobre las divisiones generacionales: ante el “caso López Antay” se unieron los viejos y los jóvenes en distintos frentes. La polémica hizo evidente la brecha insalvable entre los productores “cultos” y los artistas populares, relegados a la categoría de meros artesanos. Por otro lado reveló que no se trataba sólo de un enfrentamiento entre estéticas diferentes, sino de una lucha por la supremacía en el mercado. La polémica, por fin, dejó en claro que era una discusión generada en el seno de la misma burguesía ilustrada, entre un sector conservador y otro más avanzado y donde el sector popular no tuvo participación.

Desde el punto de vista formal se alternan el expresionismo abstracto, el constructivismo, el expresionismo y el surrealismo representado por dos artistas que, aunque estuvieron muchos años fuera del Perú dejaron ver sus pinturas entre nosotros eventualmente: me refiero a Gerardo Chávez y Carlos Revilla. Tilsa Tsuchiya regresó de París en los 70 y desarrolló desde entonces una temática surrealista muy personal que la hizo conquistar el mercado capitalino y alcanzar ambicionados premios. Los paraísos que crea entonces, poblados de seres pertenecientes a una mitología surrealista desconocida en nuestro medio, invitan a la evasión, en una época en que, quizá la realidad se mostraba cambiante e insegura.<sup>14</sup> Nacida en 1928, cronológicamente pertenece al grupo *juniors* de la generación del 51 (Bracamonte, Villegas, Cuadros), pero el hecho de que ingresara tarde a la Escuela de Bellas Artes y la afinidad que demostrara con su grupo promocional, la colocan en la generación del 68, con Gerardo Chávez, Sagástegui y Urday.

Interesante notar cómo algunos artistas hicieron suyos los postulados de la revolución velasquista: Francisco Mariotti y Jesús Ruiz Durand, autor de los afiches Pop del régimen, no dudaron en trabajar dentro de esos ideales. Otros, como Hastings, llegaron en esa época a expresiones más radicales, adoptando el arte conceptual, que negaba toda objetualidad.

#### La generación del 79 o los años del terror

Los artistas nacidos entre 1949 y 1962 se hacen notar ya en la década de los 80. Es fácil advertir cómo la investigación etnohistórica influye en artistas como Lucy Angulo que trabaja con las crónicas y nuestra remota tradición, estudios que dan origen a una exposición memorable: “Arco iris negro”.<sup>15</sup> Por otro lado Ricardo Wiese que, partiendo del materismo que practicaba al comienzo, se acerca a una suerte de ancestralismo donde la topografía accidentada del Perú y las huellas de las pampas de Nazca, son las protagonistas del cuadro.

Eran los años del terrorismo que golpeó todos los sectores del país y creo también una respuesta en algunos plásticos: Tokeshi y sus fardos-banderas (1985-87), Anselmo Carrera, Armando Williams, Castilla Bambarén, Herbert Rodríguez y las esculturas laceradas de Johanna Hamann ilustran esta época de terror y muerte.

---

<sup>13</sup> La Prensa, 1 de enero de 1976.

<sup>14</sup> Castrillón Vizcarra, Alfonso. “Los paraísos ajenos de Tilsa Tsuchiya”. Caballo Rojo, Año 1, N° 9, p.10.

<sup>15</sup> Exposición en la Galería Forum el año 1986. Junto con Javier Ruzo fueron los primeros que, en nuestro medio, hicieron una instalación en la Iglesia de Barranco (1987).

La escultura tiene en la época un notorio desarrollo: Margarita Checa decanta las influencias de su maestra Cristina Gálvez, mientras Sonia Prager hace más esencial y severo su lenguaje. Destacan entonces Benito Rosas, Ana María de la Fuente, Runcie Tanaka, Pilar Martínez, Rocío Rodrigo, Javier Aldana y Alina Canziani que dio muestras, desde el principio, de una incansable imaginación.

Es la generación de Moico Yaker, Mariella Agois, Bruno Zeppilli. El primero se da a conocer entre nosotros, luego de un periplo de aprendizaje en el extranjero, con temas históricos, extremando la metáfora a tal punto de convertirlos en “antihistoria”; frente a la general pauperización de la pintura en nuestro medio, la de Yaker aspiró en su primera etapa al gran tema, a la pintura de museo, afirmando su fe en un medio tradicionalmente prestigioso. Mariella Agois, proveniente de la fotografía y con una experiencia en USA, nos propone no solo un ejercicio retiniano sino el uso de una inteligencia aguzada que se detiene a descifrar y traducir un repertorio de signos sobre la tela. Zeppilli, con una pintura a base de citas y resignificaciones, con su esquematismo y sobriedad románicas, nos propone espacios místicos, no exentos de sensualidad y violencia.

El paisaje urbano se convierte en un personaje en los cuadros de Bill Caro, Enrique Polanco y Piero Quijano y el kitsch hace su entrada bulliciosa en las obras de Jaime Higa y de manera más refinada en la producción de Jaime Romero y Cuco Morales. Pero esta práctica marca la entrada a otra época donde el gusto de las amplias capas sociales, compuestas por oleadas de migrantes andinos, va a influir notoriamente en la producción plástica de Lima. La música se andiniza, y produce fenómenos como la chicha (cumbia andina); surge el Pop achorado y los artistas de la generación del 93 escogen sus temas en los bajos fondos, las cantinas y el travestismo. Nadie podía imaginarse que la pintura peruana, que siempre estuvo pegada a los ejemplos de las grandes metrópolis, hoy en día hurgase en el fondo cambiante y plural de la nueva sociedad limeña.

Lo popular, que se miró con tanto desprecio hace algunas décadas, hoy deja el folklore tradicional para convertirse en la expresión más genuina de lo que Arguedas llamó “Todas las Sangres”. En esta época los cambios no se dan en medio de luchas y tensiones, como en otras generaciones. Después de la influencia del Pop y el Post Modernismo ha habido mayor libertad frente a los estilos y los géneros, las técnicas y los materiales, que han permitido pasajes suaves, conversiones indoloras de jóvenes artistas de la burguesía hacia otra realidad, cruda, pero vital y cargada de esperanza.

### A manera de conclusión

El ordenamiento por generaciones nos permite una visión más clara del conjunto de hombres que actúan en un determinado momento histórico y sus aportes. Sirve, además, para separar las propuestas valiosas de las simples epigonías. Permite, por otro lado, ubicar el clímax de la producción de un artista, que casi siempre sigue el esquema de obras de juventud, de madurez y senectud. Será tarea de la Historia del Arte encontrar estos momentos, las transiciones y los quiebres, detectar las citas y las propuestas originales. Trabajar con grupos generacionales permite tener una visión de conjunto de las artes plásticas y las demás artes, literatura, la música, la danza, el teatro, etc. Se abre aquí una propuesta metodológica que prefiere “la correspondencia de las artes” y abandona el estudio de la obra de arte como objeto separado de su contexto.

Hay que tener presente que los hombres de una generación no sólo luchan con la anterior, sino que se nutren de ella y toman lo que necesitan. No ha habido en nuestra Historia del Arte rupturas bruscas, como en el caso de las vanguardias europeas, sino relevos suaves, acordes, quizá, con el benigno clima limeño. Por último hay que advertir que los artistas pertenecientes a una generación no siempre actúan a partir de los treinta años; unas veces se adelantan precozmente (Vinatea Reinoso, Ciro Palacios), otras actúan más tarde (Grau, Tilsa) o comparten en una primera etapa la manera de sus profesores y se liberan en una segunda (Springett).

La ideología estética desdibuja los límites de las clases. En una sociedad como la nuestra, educada en los principios de la cultura de Occidente, los conceptos de Bello, Bellas Artes, Artista, etc. Son adoptados por todas las clases, sin oposición, en el ámbito aséptico y neutral del museo.

Alfonso Castrillón Vizcarra

Febrero 2000. Revisado agosto 2010.