

El Instituto de Arte Peruano (IAP), creado en 1931,² perteneció en sus orígenes al Departamento de Antropología que, junto con el Departamento de Historia, conformó el Museo Nacional. Desde sus inicios tuvo como director al pintor José Sabogal y como encargado de la sección de Investigación Dibujada a su discípulo Camilo Blas, que ganó su plaza por concurso público. Su objetivo principal fue el “desarrollo del arte en las diversas manifestaciones culturales del antiguo Perú, procurando la reanudación del proceso estético nacional”.

De acuerdo con el Reglamento del Museo Nacional (1931), entre sus funciones estaban: estudiar todas las manifestaciones estéticas de las diversas culturas del Perú antiguo, establecer los fundamentos de un arte genuinamente peruano, propiciar los esfuerzos para la conservación de las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material necesario en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de difusión popular.³ El primer local en donde funcionó fue el Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte de Lima.

Durante los primeros años los trabajos estaban enfocados al estudio del pasado precolombino. Se publicó una serie titulada *Cuadernos de Arte Antiguo del Perú* realizada por Luis E. Valcárcel; el “Muestrario de Arte Peruano Precolombino, Cerámica” (1938), por Jorge Muelle, con dibujos de Camilo Blas y fotografías de Abraham Guillén⁴ y “Escultura Antigua del Perú, Cabezas” (1939).

Para 1938, Sabogal propuso la construcción de una institución que agrupara a todos los centros de cultura, como la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación,

¹ La investigación forma parte del programa de investigaciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana. A partir de ésta se realizó la exposición *Visión de País: El Mestizaje en el arte- José Sabogal y el Instituto de Arte Peruano (1931-1956)*, realizada en el MNCP entre Noviembre 2005 a Enero 2006.

² Creado por decreto ley N°569 en abril de 1931

³ “Reglamento del Museo Nacional, decreto ley N°7084”. En: *El Peruano*, 20 de junio de 1931, p. 345.

⁴ Abraham Guillén, es un fotógrafo destacado, reconocido por realizar las primeras fotografías de carácter etnológico en el Perú. En abril de 1973 se jubiló de su trabajo como fotógrafo entregando el inventario y el archivo del departamento de fotografía al MNCP. Se realizó una exposición homenaje con 300 fotos de su colección en 1981.

creando un museo que sintetizara la cultura peruana.⁵ Esta iniciativa fue consultada por *El Comercio* al director del Museo Nacional, Luis E. Valcárcel, quien refirió que era un proyecto comentado y compartido por ambos y que era el momento de hacerlo realidad.⁶ Pasarían ocho largos años para que se creara el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y se incorporara el IAP a la reciente institución. El local que ocuparía sería el ex Museo Nacional de Arqueología, ubicado en la Av. Alfonso Ugarte.⁷



Fig. 1

En ese momento se unieron al IAP⁸ en calidad de miembros los pintores Julia Codesido, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo (Fig.1) y Enrique Camino Brent. Los primeros trabajos realizados por los artistas, además de sus funciones específicas, fueron la refacción del local y la realización de una nueva museografía.

El sentido del IAP

Aunque el IAP estudiaba el arte peruano de todos los tiempos, el énfasis se puso el "arte popular" ya que este era considerado el "verdadero arte peruano", es decir un arte mestizo fruto de la creatividad española y aborígen, por lo tanto auténtico y distinto al realizado en Europa o América. Se reconocía una continuidad con el arte prehispánico, al que se le habían incorporado nuevos elementos durante el periodo virreinal. De esta concepción surge el interés del IAP en formar un Museo de Arte y Artesanía Vernacular.

Aunque el IAP estudiaba el arte peruano de todos los

La problemática de lo nacional planteada por Sabogal en la plástica tuvo como protagonista a la figura del indio en la década del 20, por lo tanto el IAP se convirtió en la consecuencia natural de las ideas de Sabogal a partir de la noción de que el arte mestizo definía lo nacional. La dicotomía entre blanco e indio formulada en la década del 20⁹ cedía paso en

⁵ Sabogal, José; "El futuro Museo Peruano. Síntesis arquitectónica y espiritual de nuestro tiempo". En: *El Comercio*, 20 de noviembre de 1938, p. 2.

⁶ "Hacia la formación del gran museo peruano. Entrevista con el Director del Museo Nacional. Dr. Luis Valcárcel". En: *El Comercio*, 21 de noviembre de 1938, p. 2.

⁷ Este local fue realizado por Ricardo de Jaxa Malachowski a pedido de Rafael Larco Hoyle quien buscaba albergar su colección y fue comprado por el Estado en 1924. Cfr. "Los Museos Históricos de Lima. Una visita al Museo Nacional de Arqueología". En: *El Comercio*, 10 de diciembre de 1938.

⁸ Por resolución suprema N°423 del 1 de marzo de 1946. Existe escasa documentación que vincule a Angela Carvallo al IAP. Luis E. Valcárcel en 1967-1968 refiere su temprana muerte, así como su colaboración al IAP. Cfr. Valcárcel, Luis. E.; "Necrológicas". En: *Revista del Museo Nacional*, T. XXXV, 1967-1968. También destacó como ayudante en 1953 María del Carmen Xamar. María Wiese la menciona como la fina y diligente secretaria del IAP. Cfr. Wiese, María; *José Sabogal, el artista y el hombre*. Lima: Compañía de Impresiones y publicidad, 1957, p. 62.

⁹ Ver Majluf, Natalia; "El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa". Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México DF:UNAM, T.II, 1994, p.624

la década del 40 a la representación del mestizo que unía ambos grupos antagónicos. Así lo expresó Sabogal en el discurso de homenaje realizado a su persona por su arbitraria salida de la Escuela de Bellas Artes.

“Pero sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales, pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro tiempo. Nuestros antecedentes artísticos modernos se remontan a la época álgida del conflicto estético promovido por las dos culturas de directivas plásticas. Ni el imperio incaico, ni el imperio invasor lograron predominio en Perú. La nueva humanidad surgida de las dos corrientes de sangre produciendo al nuevo hombre con su sentido del medio telúrico se hace presente en plena colonia con manifestaciones artísticas que no encajan ya en los moldes hispanos o indios y, sin embargo, tienen marcado sabor de ambos. Estas manifestaciones de arte popular se intensifican, a medida que se robustece el solar moderno peruano, son más determinadas y más resueltas, logrando obras de fuerte expresión con el Torito de Pucará en alfarería, los mates burilados del alto y bajo mantaro, los pintorescos arneses”¹⁰.

Dentro de este discurso quedaban delimitados los objetos de interés por parte del grupo, estos eran los que sintetizaban las características histórico-formales de un arte mestizo. Entre ellos estaban: la arquitectura virreinal, el vestido peruano, el mate burilado, la cerámica vidriada de Puno y el kero. A este último, Sabogal lo reconoció como un elemento original y propio en su forma plástica que difería de la copa helénica.¹¹

El Instituto, de acuerdo con su programa, buscaba desarrollar una labor artística, para ello los demás museos debían proveer los materiales para su estudio. Otra de las tareas eran la recopilación fotográfica y dibujada de la arquitectura virreinal¹². Se realizaría un mapa del Perú indicando las edificaciones de valor arquitectónico, sus datos, planos y dibujos.

El IAP se propuso además formar una colección de objetos de arte popular peruano. Tenía como base una colección con algunas piezas del Museo Antropológico la misma que se incrementaría con donaciones y compras realizadas de acuerdo al presupuesto asignado. Las piezas serían estudiadas y se procedería a ilustrar las más características.¹³ Para 1946, año en que contaba con presupuesto y miembros activos, el programa del IAP se abocó

¹⁰ Cfr. Wiese, op. cit. pp. 55-56.

¹¹ Cfr. Sabogal, José; “José Sabogal habla a los estudiantes sobre keros”. En: *El Arquitecto Peruano*, N°192-193, julio-agosto, 1953.

¹² El interés por la arquitectura del período virreinal no era un fenómeno reciente entre los artistas. Teófilo Castillo, en las dos primeras décadas del siglo XX, tanto en su crítica como en su pintura delimitó el repertorio de lo nacional a partir de los cambios de la arquitectura virreinal frente a la modernización de la ciudad de Lima. Cfr. Villegas, Fernando; *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo* (Tesis para optar por el grado de Magister en Historia). Lima: UNMSM, 2004.

¹³ *Programa del Instituto de Arte Peruano*, fólder N°2 IAP. AIAP. MNCP.

a tres rubros, arquitectura hispánica, cuadernos de arte¹⁴ y la creación de un museo de artesanías populares.

El interés por la arquitectura virreinal revela en Sabogal su voluntad de acercarse a las creaciones artísticas producto del mestizaje. Éste ya estaba presente en la obra del pintor de Cajabamba desde 1937 cuando publicó *Pancho Fierro*. En un capítulo titulado "El Solar", Sabogal resaltó que la arquitectura virreinal en el Perú era un ejemplo del arte peruano, que evidenciaba el mestizaje entre los elementos indígenas y españoles. Ponía como ejemplo la arquitectura realizada en Arequipa¹⁵ y Cuzco.¹⁶

Sabogal refiere que por esos años los pintores indigenistas ya habían comenzado a coleccionar obras de artesanía y arte popular¹⁷. En este sentido, esta entidad buscó formar un museo de las artesanías y artes populares peruanas como el que tenía México que fue creado en 1951¹⁸. La primera exposición que fue realizada en 1946 contó con 80 piezas¹⁹. Para diciembre de 1948 ya existía una sala conformada por 508 piezas. En 1950, la colección había aumentado de tal manera que contaba con 1357 piezas, con los consiguientes problemas de almacenaje.

Entender la propuesta de Sabogal en el IAP nos remite a recordar a Luis E. Valcárcel que a través del Instituto Etnológico difundió la disciplina en el MNCP y en la UNMSM en 1946. La etnológica, de reciente inserción en el mundo académico peruano, en los años cuarenta entendía que los rasgos culturales de la población actual eran consecuencia directa del pasado precolombino²⁰. Valcárcel en ese entonces asumió una posición que lo distanciaba de la tesis de su novela *Tempestad en los andes* (1927), en donde mostraba al mestizo como fiel cómplice del blanco contra el indio²¹. Para esos años su visión cambió radicalmente gracias a su contacto con otros intelectuales, y especial con José Sabogal²².

Otro intelectual comprometido en la revaloración del mestizaje en la década de los cuarenta fue José María Arguedas, que afirmaba que el arte popular estaba dirigido para un público indio y mestizo y que se caracterizaba por tener un contenido religioso, aunque no artístico. La incursión de la modernidad en la Sierra produjo a que estos objetos cambiaran de público

¹⁴ Dentro de los trabajos de investigación publicados por el Instituto se encuentran los realizados por el pintor José Sabogal, *El Toro en las Artes Populares Peruanas* (1949) y *El Kero* (1952). Es importante mencionar los trabajos inéditos realizados por José Sabogal (1951), sobre su viaje a Piura y las ciudades de Catacaos, Sullana, Payta y Sechura y el de Julia Codesido que se titula *Viaje a Santiago de Chuco en ocasión de su feria patronal* (1951).

¹⁵ Cfr. Sabogal, José; *Pancho Fierro, estampas del pintor peruano*. Buenos Aires: Colección Mar Dulce editorial, 1945.

¹⁶ *Instituto de Arte Peruano*, fólder N°2 IAP. AIAP. MNCP.

¹⁷ Al parecer, José Sabogal se refería a la colección formada por las hermanas Bustamante, ya que ésta era conocida en otros países de Europa en la década del 40. La primera exposición de arte popular en Lima se produjo en 1940. Estuvo formada con piezas procedentes de la colección Bustamante.

¹⁸ Cfr. *Boletín Indigenista*, N°2 junio 1951, p.158.

¹⁹ La primera exhibición fue sobre platería peruana. Entre las 80 piezas se encontraban representadas las regiones de Huanta, Huancayo, Ayacucho, Huaraz, Huamanga, Pucará, Huanchaco y Cajamarca. Cfr. *Inventario del Museo de Arte Popular 1946 (80 piezas)*, fólder N°5 IAP, útiles de escritorio. AIAP. MNCP.

²⁰ Cfr. *Inserciones con el Dr. Luis E. Valcárcel*. Tomado de: *Revista del Museo Nacional*, t. XIX y XX (1950-1951) pp. 340-345.

²¹ Valcárcel, Luis E.; *Tempestad en los Andes*. Lima: Minerva, 1927.

²² Valcárcel, Luis E.; "Supervivencias precolombinas en el Perú actual" En: *Revista del Museo Nacional* (Lima), tomo XVIII, 1949, pp.15.

y función. Arguedas refiere que el mestizo escultor-pintor era un individuo no dependiente de la clase señorial y el autor del mundo del arte religioso popular peruano²³.

La opción del mestizaje se impondría, en los años cuarenta, en la concepción de Sabogal y sus discípulos, como opción de una cultura real, fuerte y ajena a la incursión de la propuesta moderna. El sentido de autenticidad que los artistas proponían se basaba en una narrativa implícita de identidad mestiza, la cual se apoyaba en el sentido etnológico de continuidad del pasado en el presente²⁴. Los argumentos de Arguedas y Valcárcel coincidían con los de Sabogal que consideraba que el arte popular era fruto de una nueva cultura que a su vez formaba la "nueva humanidad"²⁵.

El Inca Garcilaso de la Vega y la identidad mestiza

Para la construcción de un imaginario nacional se hicieron uso de referentes y de personajes que pudieran justificar una narrativa de identidad colectiva diferenciada de las de otras comunidades imaginadas. Dentro de los personajes utilizados como símbolos de la identidad mestiza por José Sabogal se encuentra el Inca Garcilaso de la Vega.

La aproximación al Inca Garcilaso en la obra de Sabogal se encuentra desde 1939 cuando participó con un discurso en el homenaje que se le realizó en el IV centenario de su nacimiento. Años después, en 1945, pintó a este personaje en un mural en el Hotel de Cuzco (Fig.2). La pintura lo mostraba de cuerpo entero dominando la escena. Los rasgos indígenas de su rostro, el cabello y el color sugieren el cargado contenido indigenista asociado con su creador. No obstante, el artista colocó en el fondo referentes hispanos y andinos reconocibles: el caballo, la llama y el puma. Lo mismo se veía en la representación de la arquitectura precolombina (representada por muros pétreos, en el borde superior derecho) y la colocación de un capitel jónico y una cúpula de iglesia del periodo virreinal. La propuesta del arte mestizo, encontró en Garcilaso de la Vega el punto de partida ya que se trataba



Fig. 2

²³ Se refiere a su estudio, tanto en el valle del Mantaro como en Huamanga donde se habría formado una cultura mestiza que ha permanecido entre dos corrientes, de naturaleza bivalente y bien integrada, que no estaba a merced de la cultura industrial moderna, como sí en cambio el indio y las clases señoriales de las ciudades hispano indias.

²⁴ Arguedas participaría de una concepción dramática de la modernidad, según la cual ésta sería un fenómeno de aniquilación y anihilamiento del otro. Esta concepción pesimista y contramoderna y la necesidad de recuperar una narrativa del mestizaje la comparten en la actualidad, entre otros, el filósofo peruano Víctor Samuel Rivera, cuyos comentarios al manuscrito agradezco. Cfr. su "¡Atrévete a seguir la tradición!". En: Giusti, Miguel (comp.); *La filosofía en el siglo XXI, balance y perspectivas*. Lima: PUCP, 2000. El mismo Rivera ha insistido en este tema en Rivera, Víctor Samuel; *Antenor Orrego: Dos ensayos de hermenéutica política*. Lima: IPPCIAL, 2000, 136 pp.

²⁵ Cfr. Wiese, op. cit., p. 56.

del primer mestizo peruano ilustre, es decir, el Inca hijo de un capitán español y de una princesa imperial incaica²⁶.



Fig. 3: José Sabogal, *Garcilaso*, 1949, Colección Privada.

En 1949 la representación de este personaje será llevado al óleo en el cuadro *Garcilaso* (fig.3). La dualidad representada en la arquitectura y los animales del mural se sintetizaban en el retrato. En él Sabogal presenta el rostro de Garcilaso en dos tonalidades -una marrón y otra blanca- que simbolizan la yuxtaposición de las razas. Los rasgos fisiognómicos, en aparente alusión al rostro de Cristo, no difieren mucho. Ambas partes son iguales, con la excepción de la barba y el ojo de la parte blanca del personaje que es ligeramente más grande. De la mano andina sale una flama,²⁷ que simboliza la inspiración en la fuentes andinas y la mano blanca sostiene la pluma que representa la escritura de *Los*

Comentarios Reales. Este cuadro es la síntesis de la definición de lo nacional a través de un intento de narrativa de identidad mestiza; la búsqueda constante en el arte popular sería la evidencia de esto.

Los indigenistas como difusores del arte popular

Los pintores denominados "indigenistas" no sólo se encargaron de la recolección de objetos de arte popular, sino que ellos mismos se encargaron de darles forma y contenido. La incorporación de un museo de las artes populares se produce en el mismo momento en que se advierte una crisis en la función del objeto y su inserción en el mercado. La intervención de los artistas indigenistas se produjo cuando estas empezaban a decaer porque los agentes que impulsaban tradicionalmente su producción se debilitaban. Las relaciones entre el público y su consumidor campesino se encontraban en crisis debido a factores externos. Las redes comerciales y económicas que durante siglos habían pautado el desarrollo de sus pobladores entraron en cuestionamiento por el ingreso de la modernización que, además, como símbolo ideológico del presunto "progreso" liberal produjo el desmoronamiento de los valores rituales de la tradición católica andina²⁸. En este contexto intervienen los pintores indigenistas.

Es importante mencionar que el descubrimiento del arte popular se produce con el viaje de

²⁶ Gosan. V. Luis; *José Sabogal cuatro pinturas al fresco en Cusco*. Cuzco, 1954.

²⁷ La alusión a la flama como sinónimo de iluminación es reforzada por el hecho de que, en el fondo que rodea la flama, Sabogal representa una ventana trapezoidal incaica.

²⁸ "Con la puesta en ejecución del plan vial (período Leguía) las carreteras desplazan en muchos sectores a los arrieros de tal manera que ya no podían llevar los cajones de San Marcos. Durante este período inclusive don Joaquín, en vez de hacer San Marcos, comenzó hacer baúles, reparar santos de las iglesias y llega a ser pintor de brocha gorda para poder sobrevivir y poder mantener su modesto hogar". Sabogal Wiesse, José; *Arte vernáculo en Huamanga (testimonio de tres artesanos)*, Lima: CISE, 1979, p. 41.

Sabogal a México en 1923, donde le llama la atención el cuidado de los mexicanos para sus artes populares. Sin embargo, Sabogal todavía no estaba interesado en este arte que calificó de primitivo. "Otro aspecto del arte mexicano es el del arte popular. Se hacen museos de arte popular, porque el mexicano es muy artista; lo mismo sucedería con nuestro indio, si se produjera aquí un movimiento proteccionista al igual que en México. Hay protectores de este arte primitivo, verdaderamente aficionados si bien en ellos prima aún el mal gusto inherente a todo protector económico."²⁹

La zonas de interés del grupo fueron principalmente los departamentos de Cuzco, Puno y Ayacucho. El estudio del arte popular se encuentra basado en un análisis artístico de los objetos y en su continuidad a través del tiempo. "Los seis pintores que integramos el instituto nos guiamos como base única de nuestras labores por el rumbo estético en las artes figuradas de nuestros territorio en sus manifestaciones de todos los tiempos."³⁰ Destacado rol jugó el estudio del mate burilado. Para 1932, Sabogal descubrió al grabador en mates Mariano Flores, de Huancavelica,³¹ al que, siguiendo sus planteamientos, consideró el primer artista peruano.³² El mate como objeto realizado desde la remota época de Huaca Prieta, al contacto con nuevas formas de origen hispano, dio origen a un objeto artístico nuevo que evidenciaba la propuesta de continuidad temporal, un elemento que Sabogal y su grupo necesitaban para formular su idea del arte mestizo.³³

El IAP se encargó de la exhibición y puesta en valor del arte popular, esto se dio en su sede del local del MNCP. Una de las muestras más destacadas fue la realizada en el mes de octubre de 1946, donde se exhibió platería peruana. Enseguida se exhibió una muestra de arte popular a cargo de Alicia Bustamante y Elvira Luza.³⁴ Una muestra de mayor envergadura fue la apertura de la sala permanente de arte popular peruano el 30 de diciembre de 1948. La sala trataba de mostrar la evolución artística popular partiendo del conflicto histórico y resaltando la continuidad de las formas nativas. El recorrido se iniciaba con piezas representativas del periodo de transición, tapices, jergones y queros coloniales.

El 12 de junio de 1953, se inauguró la exhibición de 81 keros³⁵. En *El Comercio* se informó que se trataba de una exposición de envergadura por la cantidad de keros incaicos y virreinales exhibidos.³⁶ Ese mismo año, se realizó la exposición "Pancho Fierro" que mostró 20 estampas del pintor y el retrato de Pancho Fierro pintado por Nicolás Palas

²⁹ "De regreso de México, Sabogal cuenta". En: *Mundial*, 1 de junio de 1923, N°159, s/p.

³⁰ Cfr. Carta de José Sabogal dirigida a Efraín Morote Best, 15 de abril de 1953, fólter N°3 IAP, informes circulares, cartas y otros. MNCP.

³¹ Cfr. Sabogal, José; "Mariano I. Flores, grabador de mates en Huancavelica". En: *Quipus*, N°4-5, 1932.

³² Debemos resaltar el temprano interés de Sabogal (1932) por el burilador de mates Mariano Inés Florez. Fue la aproximación formal y las similitudes existentes entre el trabajo del mate y las xilografías, lo que hicieron a Sabogal considerar a Florez como el primer artista peruano. Fue en este contexto donde se evidencia la relación del concepto de mestizaje aplicado en el mate peruano. Ver Yllia Miranda, María Eugenia "El mate mestizo de José Sabogal". En: *El fruto decorado Mates Burilados del Valle del Mantaro (siglos XVIII-XX)*, Lima: URP-ICPNA, 2006, pp.47-48.

³³ Cfr. Sabogal, *Pancho Fierro*, p.106.

³⁴ ver: Informe de José Sabogal al Director del Museo Nacional de Historia, 19 de diciembre de 1946, fólter N°2 y "Exposición de arte popular del Perú". En: *Cultura Peruana*, diciembre 1946, N°28.

³⁵ Para la muestra de keros participaron: La colección Dr. José Orihuela Yábar (70 piezas), el MNCP (4 piezas), Luis E. Valcarcel (1 pieza), Malcon Burke (1 pieza) Enrique Camino Brent (1 pieza), Consuelo Casós de Wagner (2 piezas) y Manuel Valle (2 piezas). Cfr. "Actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano". Carta escrita por José Sabogal en diciembre de 1953, fólter N°5 IAP, útiles de escritorio. Archivo del IAP. MNCP.

³⁶ Estos estaban clasificados en tres grupos: Keros escultóricos, keros tallados en forma de cabeza felina (Entre ellos destacaban los que figuraban en el catálogo con los números 15 y 17) y keros llanos. "Se inauguró ayer en el Museo de la Cultura Peruana la exposición del Kero". En: *El Comercio*, 13 de junio de 1953, p. 3.



Fig. 4



Fig. 5

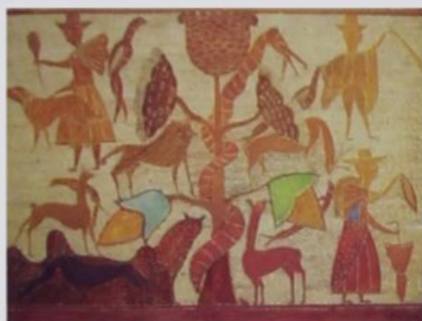


Fig. 6

en 1888.³⁷ Esta muestra tenía la calidad de ser permanente como homenaje al artista que supo caracterizar las costumbres del Perú. Posteriormente en enero de 1958, se realizó la exposición Amazónica en donde se exhibió una nutrida colección de piezas, objetos y utensilios pertenecientes a los indios cashinahua, huitotos, campas, capanahuas, aguarunas, shapra, amuesha y los mashco.³⁸

Las acuarelas del IAP

Dentro del trabajo realizado por los miembros del IAP destacaron las acuarelas,³⁹ témperas y tintas que reproducían las piezas de arte popular y sus motivos más representativos: cerámica, juguetes, imaginería, retablos, mates y keros⁴⁰. En esta labor participaron Alicia Bustamante, Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Julia Codesido y Teresa Carvallo. En este conjunto Julia Codesido⁴¹ cumple un lugar destacado por su amplia y destacada calidad artística (Fig.4).

El trabajo de Camino Brent destaca por su afán colorista, tal como se puede apreciar en "Kero Post Inca Desfile Guerreros selváticos" (Fig.5). Su empaste cargado revela que lo que más se acomoda a su obra es el óleo. Con la misma técnica Alicia Bustamante hace gala de un afán sintetizador en el uso del naranja y sus matices, tal como se ve en "Escena de Mate" (Fig.6). Son pocos los ejemplos que nos han dejado ambos pintores de su paso por el IAP.

Siendo Camilo Blas bastante discreto en el uso del color, predomina en su obra el manejo del dibujo. Un

³⁷ Tanto las 20 acuarelas como el retrato de Pancho Fierro pintado por Palas fueron entregados al IAP procedentes del Museo Nacional por orden de la dirección. Cfr. libro de ingresos del IAP, año 1953. Cinco de las 20 acuarelas fueron vendidas por Emilio Gutiérrez de Quintanilla al Museo Nacional en 1919. Para ese entonces el Museo Nacional sólo tenía 18 acuarelas de Fierro. De las cinco acuarelas vendidas una representaba la saya y manto, otra era la saya de carro llamada orbegosina, la tercera era sobre el baile del Ondú, la cuarta era la caricatura del Dr. Solari y la quinta es una caricatura de Francisco de Paula González Vigil. Cfr. Gutiérrez de Quintanilla, Emilio; *Memorias del director del Museo de Historia Nacional*. Lima: Taller Tipográfico del Museo, 1921, t. II, pp 121-122

³⁸ "Exposición Amazónica". En: *Cultura Peruana*, N°116, febrero 1958.

³⁹ La técnica de la acuarela ya había sido realizada en la plástica peruana en el siglo XIX por viajeros como Bonaffe, Angrand y Rugendas. También fue utilizada por Pancho Fierro en la representación de sus tipos costumbristas. Para inicios del siglo XX la acuarela se hizo presente en la caricaturas que aparecieron en las revistas ilustradas del período. Destacaron en un primer período Francisco Gonzáles Gamarra y Julio Málaga Grenet en *Variadas*. Para la década del XX destaca Jorge Vinatea Reinoso en la revista *Mundial*.

⁴⁰ En el MNCP existen 62 piezas de arte popular peruano que fueron tomadas como referentes para la realización de acuarelas, tintas y dibujos. Entre las piezas tenemos cerámica, mates, juguetes, keros y retablos. Otros referentes de las reproducciones de piezas pertenecieron a colecciones privadas de los propios pintores indigenistas. Éste fue el caso de la colección de Alicia Bustamante, Enrique Camino Brent y Julia Codesido. También existen acuarelas que fueron inspiradas en piezas de colecciones particulares como la de la familia Orihuela, del Cuzco.

⁴¹ Las acuarelas, témperas y dibujos de Julia Codesido hacen un total de 178 piezas de las 283 acuarelas, tintas y dibujos que pertenecen al grupo de pintores indigenistas.

buen ejemplo lo constituye la abigarrada composición "Carnaval de Ayacucho" (Fig.7), donde resalta la afinidad con la obra de su maestro Sabogal. Otro ejemplo que reúne estas características es el "Clásico Retablo Ayacuchano de dos pisos" (Fig.8).



Fig. 7

Las primeras reproducciones realizadas por el Instituto se ejecutaron después de realizados los primeros viajes de los miembros del IAP, entre enero y junio de 1948. Luego de reunidas 483 piezas de diferentes materiales se procedió a reproducir a la acuarela los ejemplares más representativos⁴². Posteriormente se realizaron las ilustraciones, que acompañaron el Cuaderno N°1, "El Toro en las artes populares" (1949) y el cuaderno N°2, "El Kero" (1952). Para diciembre de ese año se empezaron a reproducir a la acuarela los keros de la colección Orihuela que se iban a exhibir en el museo.⁴³ Otras piezas representadas fueron la "Cerámica de Ayacucho Músico de Quinua" (Fig.9) realizada por Teresa Carvallo y Torito de Ayacucho de Julia Codesido (Fig.10).



Fig. 8

La toma de imágenes a partir de los objetos de arte popular tiene sus antecedentes en los trabajos realizados por los miembros del IAP cuando ejercían la docencia en la Escuela de Bellas Artes, como lo menciona Sabogal. La importancia de un taller de calcos como parte del conocimiento de las piezas en bulto era de indiscutible utilidad. Aunque para la cerámica precolombina sugería trabajarlas en yeso y evitar la cocción y el pintado para evitar falsificaciones⁴⁴. En 1952, Sabogal menciona la aproximación de los miembros del IAP al estudio de los colores de la cerámica precolombina: "El Instituto de Arte Peruano no podría ensayar formas modernas con la tradicional tónica de los colores antiguos peruanos, ensayo que iniciamos hace algunos años en la Escuela de Bellas Artes y que en esta oportunidad podríamos continuarla". En 1953 se realizaron acuarelas y dibujos ampliados de retablos y cruces ayacuchanas; y en 1954 los mates del alto y bajo Mantaro. Se continuó con las acuarelas que representaban detalles de keros, retablos y cruces ayacuchanas.



Fig. 9



Fig. 10

⁴² Carta de José Sabogal al Director del Museo Nacional de Historia, 9 VII 1948, fólter N°2 IAP. Archivo del IAP. MNCP.

⁴³ "Actividades cumplidas por el Instituto de Arte Peruano", Carta de José Sabogal de diciembre de 1953, fólter N°5 IAP, útiles de escritorio. Archivo del IAP. MNCP, p. 4.

⁴⁴ Informe del Director del IAP a la dirección del Museo de la Cultura, 16 XII 1952, fólter N°5 IAP útiles de escritorio. Archivo del IAP. MNCP.

Existen antecedentes que abarcan desde el XVII al XIX relacionados con láminas de tipos y costumbres, oficios ambulatorios y trajes nacionales⁴⁷. De acuerdo con Majluf las bases de los esquemas de representación de Fierro se encuentran en estas tradiciones⁴⁸. Este mismo esquema fue asumido por José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas y Alicia Bustamante en la representación del traje tradicional peruano. Es decir la representación de series de figuras aisladas sobre un fondo casi abstracto o a veces sugerido.



Fig. 15

Los pintores agrupados en torno a José Sabogal se propusieron ser los "Fierros" del siglo XX. Seguirían el mismo formato compositivo, es decir personajes individualizados. Dentro de los antecedentes directos del estudio del traje peruano se encuentran los trabajos de pequeños maniqués realizados por la artista belga Margot Schmidt. Estos maniqués comprendían un estudio



Fig. 16

del vestido peruano que abarcaba la época precolombina, el período de la monarquía española, la época republicana y la contemporánea⁴⁹. Los modelos eran siluetas en madera que seguían las líneas de los dibujos previos hechos por la artista. Estaban diseñados, coloreados, esmaltados y con su correspondiente clasificación cronológica. La artista había reunido medio centenar de siluetas y preveía realizar más modelos. Esta colección fue adquirida por el Ministerio de Fomento para que formara parte de una exposición de Nueva York y San Francisco⁵⁰. Posteriormente, en 1941, la Sra. Schmidt exhibió las acuarelas que inspiraron los maniqués en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano con ocasión del día de las Américas. Luego de la muestra, las acuarelas serían destinadas a la Unión Panamericana de Washington y, finalmente, al Museo de Arte Moderno de Nueva York⁵¹.

⁴⁷ Los primeros antecedentes de representación de figuras individualizadas a la acuarela están presentes en la representación de un Inca con su Coya por Diego de Ocaña, ca.1607, Biblioteca Universitaria de la ciudad de Oviedo. Cfr. Cummins, Thomas B.F, *Brindis con el Inca La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*, Lima: UNMSM, 2004, p. 558. La representación de tipos y costumbres en colecciones de láminas es parte de un fenómeno común a varios países a mediados del siglo XIX. En América Latina destaca la serie de tipos de César Hipólito Bace en Argentina, de Claudio Linati en México, Ramón Torres en Colombia, de José Cándido Guihobiel en Brazil o de Juan Agustín Guerrero en el Ecuador; todas estas serie retratan a sus respectivas sociedades como fuentes de inspiración. El género estuvo ligado a la literatura de viajes. Por otra parte la serie de tipos populares y pregoneros del comercio ambulatorio aparecieron en las principales ciudades europeas a partir del siglo XVII. Dentro de la construcción del costumbrismo en Perú se tiene como antecedente la serie a la acuarela realizada por Jaime Martínez Compañón. Durante el siglo XIX según Majluf, el primer pintor en realizar representaciones de tipos costumbristas fue el quiteño Francisco Javier Cortés. La autora atribuyó a Cortés la serie Barber, la más antigua que se conoce, a cerca de tipos limeños en gouches de ocho figuras fechados entre 1825-1826. Cfr. Majluf, op. cit., pp.11-13.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Inspirados en los textiles Paracas del Museo Nacional, la galería de los virreyes, las acuarelas de Pancho Fierro, los daguerrotipos del siglo XIX. La artista había consultado los relatos de los viajeros y cronistas coloniales. Cfr. Raygada, Carlos; "La evolución del traje en el Perú. Los trabajos de Margot Schmidt". En: *El Comercio*, 27 de noviembre de 1938, p. 4.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ C.R., "Exposición de acuarelas del Traje Peruano". En: *El Comercio*, 28 de abril de 1941.

La representación de las acuarelas de la artista belga Margot Schmidt repetía los mismos esquemas compositivos de los trabajos que realizarían los pintores indigenistas una década después, es decir, imágenes de personajes individualizados y ausencia de fondo. Aunque la artista no se preocupaba de los rasgos fisiognómicos -al igual que los trajes peruanos de los indigenistas-, sin embargo abarcaba la evolución del traje desde la época precolombina hasta la época actual a diferencia de las acuarelas del vestido tradicional peruano que, con contadas excepciones⁵², estaban relacionadas con los trajes actuales.

La relación de una evolución del traje peruano, enriquecido con la influencia del traje español, encajaba con la concepción de Sabogal dentro de la evolución del arte peruano como lo había reconocido en los objetos de arte popular y la arquitectura virreinal. Así, en la propuesta de la Sra. Schmidt se ponía en evidencia las diferencias surgidas en el desarrollo del traje peruano como proceso histórico con relación a la influencia hispana. "A todo ello cabe agregar las variantes en que el traje de los indios empieza a admitir injertos españoles, lográndose tipos muy curiosos con esa mezcla sui generis"⁵³. Otro antecedente para el tratamiento del traje peruano se encuentra en la realización en 1947 de muñecos y maniqués con trajes populares peruanos con el asesoramiento de la pintora y maestra Leonor Vinatea por encargo del Director de Educación Técnica. Estos muñecos y maniqués fueron expuestos en la feria del Campo de Marte en 1949, y posteriormente ingresaron al MNCP⁵⁴.

Para 1952 se realizaron los dibujos de los trajes típicos como parte de la investigación del vestido peruano. Para su estudio se hizo uso de bocetos y en menor medida de la fotografía. Para el cuarto trimestre de 1952, Sabogal informaba que seguían investigando la costumbre del vestido peruano coordinando con el departamento fotográfico del Museo⁵⁵. Algunas fotografías de Guillén fueron tomadas por Julia Codesido y Camilo Blas⁵⁶ en sus acuarelas tal como se ve en "Músico de Puno" de Codesido (fig.17) que se inspira en la fotografía de Guillén (fig.18). En este caso la artista escoge a uno de los personajes al que reproduce con el rostro sintetizado pero poniendo énfasis en el detalle del traje. La obra de Sabogal se encuentra principalmente en el traje peruano, tal como se ve en "Cotuncha" (fig. 19). Por otro lado una de las pocas aproximaciones a la amazonía se puede advertir en *Indio Campa*⁵⁷ (*Chanchamayo*) de Julia Codesido (fig.20).

En 1956, con la muerte de José Sabogal las actividades realizadas por el Instituto empezaron a decrecer. Muerto el ideólogo, el Instituto tuvo que afrontar el escaso apoyo oficial del Estado que en honor a su fundador cambió el nombre de Instituto de Arte Peruano por Instituto de Arte Peruano José Sabogal⁵⁸. Luisa Castañeda, en 1957, por solicitud de Valcárcel se convirtió en el último miembro incorporado al instituto. No existió una renovación de

⁵² Me refiero a la representación de la tapada por Julia Codesido.

⁵³ Raygada, op. cit. p. 4.

⁵⁴ Relación especificada de los muñecos y maniqués con trajes populares peruanos por Carlos Arauco, septiembre de 1974, 75, 76, 77 y 78. Archivo del IAP. MNCP.

⁵⁵ Sabogal, José; *Relación de las actividades del Instituto de Arte Peruano durante el año de 1952*. Archivo del IAP. MNCP.

⁵⁶ En el caso de Camilo Blas pudimos identificar la acuarela *Indumentaria de la danza de Los Maichiles*, inspirada en la fotografía *Los Maichiles Cajamarca*.

⁵⁷ Esta última inspirada en una fotografía de Guillén donde la composición real del representado se distancia del juego de trazos y color que escoge la artista para representarlo.

⁵⁸ El cambio de nombre del Instituto se dio por resolución ministerial N°2122 del 28 de febrero de 1957.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

sus miembros a la muerte de ellos, creando vacíos insalvables para la continuación del IAP⁵⁹. Podemos fechar el término del Instituto el año 1973, como parte de la modificación de la antigua estructura. Al cierre del Instituto, Luisa Castañeda ocupó el cargo de investigadora del MNCP⁶⁰.

No se puede considerar el período de 1930 a 1956 como una época de decadencia de la obra de José Sabogal y sus discípulos. La oficialización del indigenismo pictórico en el ENBA a la muerte de Hernández (1932) permitió el ascenso de José Sabogal a la Dirección de la Escuela de Bellas Artes. La fundación del Instituto de Arte Peruano (1931) es la consecuencia lógica del triunfo de la hegemonía indigenista, que se prolonga por una década más al oncenio de Leguía. Esto circunscribe la incursión de los independientes en un contexto no oficializado⁶¹. La salida de Sabogal de la dirección del ENBA (1942) y el respaldo al Instituto de Arte Peruano al incorporar sueldos y nuevos integrantes (1946) son muestras de un efectivo apoyo estatal a la obra de Sabogal y sus discípulos. Esto también se comprueba con la participación de los integrantes del IAP como jurados del premio al fomento de la cultura, tal es el caso del premio Baltasar Gavilán⁶² y el premio Ignacio Merino⁶³.

¿Y nosotros somos artistas?

Es importante analizar la posición de Sabogal y el grupo indigenista frente a su relación con el arte popular y el distanciamiento del europeísmo. Ya que Sabogal y sus discípulos

⁵⁹ Después de la muerte de Sabogal, siguió la muerte de Camino Brent el 15 de julio de 1960 y la de Alicia Bustamante el 27 de diciembre de 1968. Los otros miembros del instituto murieron después de la clausura definitiva del Instituto ocurrida en 1973. Es el caso de Julia Codesido el 8 de mayo de 1979, Camilo Blas el 26 de junio de 1985 y Teresa Carvallo el 19 noviembre de 1988.

⁶⁰ Carta de Luisa Castañeda a Alcides Hugo Ifrán, Presidente del Comité Americano de Folklore y Artesanías, 20 de octubre de 1976, Archivo del IAP. MNCP.

⁶¹ "...nos hemos hecho la idea de que Los Independientes fue un movimiento de vanguardia que arrasó con la academia sabogalina y que estuvo reñido con la vernácula. Nada más falso. Primero habría que aclarar que no llegó a constituirse como un movimiento, una tendencia, ni redactó ningún manifiesto: fue un grupo ecléctico donde convivían varias tendencias, entre ellas la figuración autóctona...". Castrillón, Alfonso; Los Independientes distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47. Lima: ICPNA, 2001.p. 22.

⁶² Este premio se otorgaba a la mejor escultura. En 1949 fue delegado José Sabogal, en 1950 fue delegada Teresa Carvallo, en 1951 fue delegado Enrique Camino Brent, en 1952 es delegado Camilo Blas, en 1953 es delegada Alicia Bustamante.

⁶³ Este premio se otorgaba a la mejor pintura. En 1949 fue delegado Camilo Blas, en 1950 Enrique Camino Brent, en 1951 Julia Codesido, en 1952 Enrique Camino Brent, en 1953 Julia Codesido.

en la década del 30 reconocieron en el creador popular al verdadero artista peruano, tuvieron una posición compleja frente a su propia formación académica y la influencia europea. Si bien ellos habían admirado la ingenuidad del trazo y la carga cultural de los objetos populares relacionados con el pasado precolombino, asumían sin embargo su formación europea, lo que los colocaba aparentemente como simples observadores del objeto plástico popular entendido como "arte peruano". ¿Encontrarían un camino viable para insertar su trabajo práctico con la propuesta de un arte peruano?, ciertamente la respuesta es compleja.

Cuando Enrique Camino Brent redactó los "Resúmenes del Curso de Introducción al Arte" (1958) para la Universidad de Huamanga mencionó que dentro del complejo desarrollo del arte peruano existen dos grupos de artistas, el formado en un aspecto erudito y el que lo es en un aspecto popular⁶⁴. Para Camino Brent el artista "erudito" seguía las tendencias europeas, así definía su lugar y el de los demás pintores del grupo indigenista. Esta vía les permitía encontrar un lugar dentro del desarrollo plástico local y no los alejaba, como meros espectadores, de los verdaderos artistas populares. Quienes se habían formado en la tradición plástica europea se ubicaban dentro de la influencia artística española. Esta no era extraña específicamente en el caso de José Sabogal y Enrique Camino Brent; el primero, a pesar de su origen serrano en la provincia de Cajabamba, encontró la influencia española, a través de la imaginería y la arquitectura serrana⁶⁵.

El propio Sabogal, en una entrevista realizada por Alfonsina Barrinuevo, mencionó que la tradición del arte peruano se encuentra en el contenido de sus iglesias: "Vida de siglos en que retienen la fe dentro de sus puertas. Pensad cómo serán sus sacristías. Desvanes diminutos con minúsculas ventanas por donde se filtra el polvo y (...) guardan la tradición de la pintura peruana. Cuadros antiguos y esculturas envejecidas un poco por el tiempo y más por el olvido. Bellas. Pobres. Sencillas"⁶⁶. La adscripción de los pintores indigenistas a una de las vertientes culturales (hispana) les hacía buscar la otra vertiente (andina) a través del arte popular. Ciertamente, la complementariedad de ambos los hacía reconocerse como artistas peruanos y fue a partir del traslado del objeto de arte popular a la acuarela o al óleo donde su ideología de un arte mestizo cobró coherencia. Siendo sus acuarelas el mejor testimonio de la importancia que otorgaron al arte popular como definitorio de lo peruano. Guardadas por años en los depósitos del MNCP las acuarelas del IAP representan los mejores ejemplos de la visión de José Sabogal y su grupo de entender el arte peruano a través del arte popular. Lejos de ser calcografías de piezas de arte popular su valor radica en que nos muestran la concepción del mestizaje artístico del grupo, son silenciosas pruebas de su último proyecto peruanista ejemplificado en el arte popular en diálogo con una tradición milenaria como la precolombina.

⁶⁴ "De este mestizaje que se gesta lentamente se desprenden dos aspectos bien marcados durante todo el Virreinato y buena parte de la República: el aspecto erudito y el popular. Este periodo de gestación bien puede calcularse en cuatro largos siglos. La definición de estos dos correspondientes tipos de artistas dependerá de su mayor o menor carácter puro, ya sea hacia lo hispánico o a lo indio. El tipo erudito abarca no solamente al puro español sino también al artista mestizo o americano de raigambre española y con tendencias marcadamente europeas. El otro tipo, el artista popular, es aquel que encierra lo de auténtica permanencia india y que en algunos casos tendrá influencias extrañas a su medio y terminará dando un mestizaje de gran valor artístico y diferente al racial" Camino Brent, Enrique; *Resúmenes del Curso de Introducción al Arte para la Universidad de Huamanga*, (1959), p.1.

⁶⁵ Es importante entender las constantes referencias de María Wiese al origen español del pueblo de Sabogal.

⁶⁶ Barrinuevo, Alfonsina; "Sabogal en su refugio". En: *Caretas*, N°99, 3-17 diciembre 1955, pp.32, 33-43.