

FERNANDO VILLEGAS TORRES

JOSÉ SABOGAL

y la escuela peruana mestiza

EL INSTITUTO DE ARTE PERUANO (1931-1973)



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial

Villegas Torres, Fernando

José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973) / Fernando Villegas Torres. 1.^a ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

162 pp.; 17 x 24 cm

José Sabogal / Instituto de Arte Peruano / escuela peruana mestiza / arte peruano / siglo xx

ISBN 978-9972-46-674-8

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-05026

Primera edición

Lima, agosto de 2020

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fondo Editorial

Av. Germán Amézaga n.º 375, Ciudad Universitaria, Lima, Perú

(01) 619 7000, anexos 7529 y 7530

fondoedit@unmsm.edu.pe

© Fernando Villegas Torres

Cuidado de edición y corrección de estilo

Juan Carlos Almeyda Munayco

Diagramación de interiores y diseño de cubierta

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Ilustración de cubierta

José Sabogal, *Cuzco*, óleo sobre tela, 1.20 x 1.05 m, 1925. En Colección Mario Lopez Olaciregui, Buenos Aires, Argentina.

Las opiniones expuestas en este libro son de exclusiva responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan la posición de la editorial.

Impreso en el Perú / *Printed in Peru*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Presentación

La historia del arte como disciplina, en los distintos países latinoamericanos —y dentro de ellos, en regiones y ciudades—, si bien en algunos con mayor intensidad que en otros, viene ampliando de manera gradual e incesante su corpus de investigación. Esto lo logra con la detección y puesta en valor de discursos alternativos a los que quedaron establecidos y a veces canonizados a lo largo del tiempo, con el rescate y análisis de archivos intocados, con la fijación de la mirada en creadores marginados de aquellos relatos, con la revisión y reformulación crítica de colecciones institucionales y privadas, con la circulación abrumadora de información por internet y, en fin, con el incremento cualitativo y cuantitativo del conocimiento.

Solo hace falta ver cómo ha cambiado el panorama respecto de tres décadas atrás, donde a los historiadores del arte que sobresalían en cada uno de los centros se los contaba poco más que con los dedos de la mano. Hoy por fortuna eso ha mutado, y el desarrollo de carreras universitarias en historia del arte, la proliferación de revistas científicas y congresos, la acción imprescindible de maestros en tanto formadores de nuevas generaciones de investigadores y la multiplicación de estos y por tanto de los intereses de estudio nos ponen ante un panorama riquísimo, sustanciado felizmente con constantes y agradables sorpresas en forma de descubrimientos o de nuevas aproximaciones a temas conocidos.

En este contexto, la revisión de ciertos períodos artísticos del arte latinoamericano ha supuesto y supone, para quienes están inmersos en ellos, un soplo vivificador, una apertura constante y una transformación de los postulados asumidos como propios. Es lo que nos ocurre a los que nos dedicamos, por poner un ejemplo, a la construcción teórica e icónica de la modernidad y, como parte de ella, de las llamadas vanguardias históricas.

El caso del Perú, que es el que nos ocupa, es un claro ejemplo de este salto de calidad. Hace poco más de veinte años, en 1999, se hacía la exposición —y se publicaba el estupendo catálogo— de Elena Izcue en el Museo de Arte de Lima (MALI), a la que le seguirían en dicha institución, promovidas desde la dirección de Natalia Majluf, otras varias muestras, como las dedicadas a Mario Urteaga

y a Manuel Piqueras Cotolí, ambas en 2003; a Camilo Blas, en 2010; a Carlos Baca-Flor y a José Sabogal, en 2012; y a Martín Chambí, en 2015. Así hasta llegar al gran hito que significó, en el año 2019, «Redes de vanguardia: *Amauta* y América Latina, 1926-1930», una propuesta ya con carácter internacionalista que, bajo estos parámetros, se sumó al libro que publicamos en Lima en 2009 con Elizabeth Kuon y mis padres Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales: *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. En él advertíamos la necesidad de entender estos temas superando fronteras políticas y ratificábamos una vez más el hecho de que la cultura tiene suficiente libertad como para trazar sus propios mapas.

A todo ello tenemos que sumar otros varios aportes como exposiciones y libros de relevancia, siempre desde la óptica de quien escribe y de lo que conoce. Entre las muestras, debemos considerar la dedicada a «los independientes», en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), en 2001, la cual se realizó bajo la dirección de nuestro admirado y querido Alfonso Castrillón, autor también del magnífico *Tensiones generacionales* (2014), libro que recorre críticamente el arte peruano del siglo xx, y el más reciente *Las buenas intenciones* (2018), compendio ineludible de escritos sobre temas de crítica artística, arte, exlibris y museos. No quiero dejar sin mencionar uno de los aportes que considero más trascendentes de la reciente historiografía: el rescate hecho en 2007 por Manuel Pantigoso sobre la obra de su padre, Manuel Domingo Pantigoso, tan ocultado en los relatos hasta la muestra «Los independientes», que lo puso de nuevo en el tapete y ya merecidamente ubicado en un sitial de honor dentro de la modernidad artística peruana. Otras exposiciones como la de Alejandro González Trujillo, «Apu-Rímak», en la Asociación Cultural Peruano Británica, en 2011, se suman al derrotero.

En veinte años, pues, las cosas han cambiado sustancialmente. Y es en este contexto en el que podemos entender la importancia vital, y ya también ineludible, del trabajo que viene haciendo, desde hace algo más de tres lustros, Fernando Villegas Torres. Él es parte fundamental de la consolidación de ese panorama. Tuvo en su momento —y la ha acrecentado— la visión lúcida para saber en qué figuras centrar su atención e indagar. No es casualidad que dos de sus primeras reformulaciones hayan sido sobre la obra de dos «primeras espadas», una del cambio de siglo e inicios de la modernidad, Teófilo Castillo, que sería objeto de su primer libro, en 2006; y otra de José Sabogal, rescatando su labor en el Instituto de Arte Peruano, tema de estudio de su trabajo de tesis

culminado en 2008 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esta monografía, absolutamente pionera en lo que refiere al concepto de mestizaje en la obra de Sabogal, recién ahora ve la luz en su versión completa y con añadidos sobre la recepción y asimilación de vertientes expresionistas y simbolistas en la praxis del artista.

Actor cabal en las modernas corrientes historiográficas, la labor de Villegas Torres ya nos ha dejado nuevas muestras de su capacidad para detectar y elegir temas de relevancia. Lo hizo para su tesis doctoral, que alcanzaría la máxima calificación de «*apto cum laude*» en la Universidad Complutense de Madrid, defendida en 2013 y publicada como libro tres años después: *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. En él, además de incidir en artistas citados anteriormente, como Sabogal, Pantigoso o Piqueras Cotoquí, puso especial acento en la obra de Carlos Quíñez Asín, redimensionándolo. Lo mismo haría poco después, en 2017 y junto con Daniel Lefort, al publicar el libro sobre la obra plástica de César Moro.

Así pues, esta edición que el lector tiene ahora en sus manos, *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*, nos brinda la posibilidad de contar ya con una suerte de «serie de obras completas» trabajadas por Fernando Villegas sobre la conformación de la modernidad peruana. Esta colección sería aún de carácter parcial, en tanto no son todas las que ha escrito y en cuanto se muestra abierta a nuevas aventuras de investigación y pensamiento.

En este libro, el autor aborda un tema específico como el de la labor de Sabogal y sus discípulos en vinculación con el Instituto de Arte Peruano, adscrito al Museo Nacional; y, a la vez, se vale del cruce de una nutrida bibliografía, fuentes documentales y otros testimonios que ordena, dispone e interpreta, para dar fe de la formación del acervo de arte popular dentro de dicha entidad, así como del trabajo de los miembros del instituto en la investigación sobre las artes populares, la cual implicó la confección de acuarelas, la promoción del coleccionismo y la realización de exposiciones. Como explica Villegas, el fin último que les guiaba estaba vinculado a la convicción de Sabogal de que el verdadero arte peruano era el de raigambre popular, que había llegado con bríos hasta la actualidad después de atravesar el período prehispánico y el colonial, y haberse transformado en el republicano, y que se había alimentado en todos esos trayectos de sus múltiples contextos. Sabogal veía en el arte popular un arte mestizo, no forzado, sino producto de un natural devenir de creaciones vinculadas a la vida cotidiana de los habitantes del país.

Sin duda, en este pensamiento sabogaliano mucho tuvo que ver lo que vio y escuchó durante su viaje a México, adonde llegó a finales de 1922, el mismo año en que el Dr. Atl había publicado sus dos volúmenes sobre *Las artes populares en México*. Seguramente esta obra, en la que se aludía, entre otras muchas cosas, a la exposición de arte popular organizada el año anterior por Jorge Enciso y Roberto Montenegro con motivo del centenario de la consumación de la independencia; al influjo de dichas manifestaciones en la obra de estos y otros artistas contemporáneos como Adolfo Best Maugard o Francisco Cornejo; y, como consecuencia de aquella muestra, a la creación del Departamento Etnológico del Museo Nacional de México, se convirtió en un verdadero corpus ideológico y en manual de acción para Sabogal. En uno de los selectos anexos del presente libro se incluye el «Reglamento del Museo Nacional» (ver anexo 1), decretado en Lima en 1931, en el cual se fijan, como funciones del Instituto de Arte Peruano, «establecer los fundamentos de un arte genuinamente peruano» y «propiciar todos los esfuerzos por la conservación de las artes populares».

El arte popular —los mates burilados y los queros, que serían objeto de sus estudios—; la arquitectura mestiza de Cuzco y de Arequipa; el arte precolombino, para el que Sabogal reivindicaría el término de «abstracto», y más adelante, inclusive, el componente negro serán basamentos esenciales para entender la prédica y la praxis del maestro y de sus epígonos en el Instituto de Arte Peruano. Por allí pasaron Julia Codesido, Enrique Camino Brent, Camilo Blas, Teresa Carvallo y Alicia Bustamante, quienes efectuaron numerosos viajes al interior del país para entrar en contacto directo con las fuentes y producir aquellas acuarelas, en las que, a través de la representación de las artes populares, pretendían incardinarse en lo que consideraban el ciclo natural del arte peruano. En efecto, este era entendido como resultado de un proceso de larga duración histórica, a partir del cual se hacía viable reactivar el proceso estético nacional. Lejos de ser meras representaciones de objetos tradicionales, trascendía en dichas acuarelas el germen de un proyecto de «arte nacional». En este contexto, no evita el autor la mención a la educación plástica «a la europea» de los protagonistas y, por ende, a su mirada diferente y ajena, preguntándose si serían capaces de hallar un camino posible para insertar su trabajo de artistas con la propuesta de un «arte peruano». La creación, en 1946, del Museo Nacional de la Cultura Peruana fungiría como uno de los puntos culminantes del proceso.

De todas estas cuestiones y de muchas más da cuenta este libro, en el cual, bajo postulados críticos, Fernando Villegas cuestiona falencias del proyecto,

como la ausencia de los productos culturales de la región amazónica. Quizá por no adaptarse al concepto de mestizaje propugnado por Sabogal y los suyos, se convirtió en un tema minoritario a la hora de abordar las acuarelas, quedando así afuera del espectro de la «identidad nacional».

Otro asunto que aborda con lucidez y amplitud, y resuelve inobjetablemente, es el de la categoría «indigenista», la cual es puesta en tela de juicio cuando se la aplica a la obra de Sabogal, contradiciendo un canon estandarizado a lo largo del tiempo, anquilosado y que se había vuelto ya casi indiscutible. Opone a ella una nueva y más amplia perspectiva: la noción de «arte peruano mestizo», que supone no solo lo indígena, sino también lo hispano, lo criollo, lo negro y lo popular, factores que van enriqueciendo la propuesta artística, transformando a la vez que afirmando una personalidad propia. Entender así el pensamiento y la acción de Sabogal evita caer una vez más en el fácil reduccionismo al que está sujeto el concepto de «indigenismo».

En definitiva, y a poco más de un siglo después de un evento clave para el inicio de todo este proceso —la exposición «Impresiones del Ccoscco» en 1919, en la Casa Brandes—, pocas publicaciones son tan oportunas como este libro de Villegas Torres, que recupera y difunde uno de los capítulos esenciales en la trayectoria del pintor cajabambino y un episodio ineludible de la historia del arte peruano contemporáneo. Toca ahora disfrutar de su lectura y de sus enseñanzas.

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada, España