

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO**



**DE LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA A LA PIEZA ARTÍSTICA AUTÓNOMA:
MODERNIDAD Y VANGUARDIA EN LA XILOGRAFÍA DE JOSÉ SABOGAL
(1919-1929)**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTRA EN HISTORIA
DEL ARTE Y CURADURÍA**

AUTORA

CLAUDIA CATHERINE VALENZUELA SUÁREZ

ASESOR:

LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES

MAYO, 2019

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo visibilizar una época crucial para la construcción de la imagen gráfica del grabado y la movilidad e intencionalidad de la imagen xilográfica, tanto en el medio artístico como en la prensa gráfica.

Nos hemos valido de herramientas historiográficas para analizar el contexto y sus vínculos con personajes cruciales en la década de los veinte, así como establecer comparaciones entre las obras gráficas de Sabogal y las de otros artistas locales e internacionales.

La investigación indaga en cómo se va disolviendo y entretejiendo los límites del objeto gráfico para convertirse en artístico, y como a través de esta imagen gráfica y xilográfica se visibiliza el influjo del movimiento simbolista yuxtapuestos y matizado con otros influjos como lo serán el primitivismo y expresionismo.

Nuestro objetivo es determinar un período embrionario de la imagen xilográfica, a través de la producción de José Sabogal. Una etapa de construcción heterogénea, que se desplaza y moviliza por dos canales: el primero, como arte menor para ocupar un lugar en el campo expositivo, el segundo, correspondiente a la imagen xilográfica dialogante con el espectador a través de los libros ilustrados y las portadas de revistas. Y sobre todo, determinar a un Sabogal abierto a la experimentación formal nutriéndose de movimientos artísticos del pasado y de su época global contemporánea.

A través de la obra xilográfica podemos desentrañar nuevos aparatos que difieren del campo ideológico político, para centrarnos en el estético y sus posibles vínculos, tanto con la modernidad de fin de siglo como con la vanguardia internacional europea. Esto no significa que en nuestro análisis vamos a soslayar el componente ideológico de las imágenes xilográficas, por el contrario, nuestra intención es demostrar que dicha dimensión conceptual interactúa con la concepción formal de su obra. Este proceso creativo de Sabogal lo revela en su contexto, como un agente cultural tanto local como global.

A mi valerosa hija Mara
Qatalina.

Tu breve estadía por este
mundo fue suficiente para
enseñarme lo que es la
entrega, la dedicación y el
amor.

G

r

a

c

i

a

s.

Agradecimientos:

Quiero agradecer a todas las personas que me motivaron directa o indirectamente a sumergirme en este viaje de investigar y escribir una tesis. A la Dra. Cécile Michaud, por su apoyo como profesional y como mujer. Al Dr. Fernando Villegas, por la paciencia y acompañamiento en esta investigación. A mi familia y en especial a Abdón por sus hurras y su infinita fe en mí. A la Dra. Ana Sabogal por toda la información familiar y el acceso a sus libros personales. A Silvia Dolinko, Diana Amaya, Jesús Varillas, Ricardo Saavedra y todas aquellas personas con quienes intercambié y compartí correos y entrevistas en torno a mis inquietudes que me ayudaron a acceder de diferentes maneras a la obra de Sabogal y su entorno. Además agradecer al MALI, por el acceso a las imágenes xilográficas de José Sabogal y toda la documentación que conservan del artista.

ÍNDICE

Resumen	p. 2
Índice	p. 6
Introducción	p. 7
1. EL GRABADO COMO OBJETO DE ARTE EXPOSITIVO EN LIMA	p. 11
1.1. Primeros encuentros con el grabado en madera a comienzos del siglo XX. De Europa a Latinoamérica	p. 23
1.2 Producción y desarrollo de la xilografía entre 1925-1927: Los viajes de Sabogal	p. 35
1.3. Emancipación de la xilografía. Comparaciones entre las imágenes grabadas y las pinturas al óleo en el marco de la exposición de 1929 en Lima	p.46
2. REGIONALISMO Y VANGUARDIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN XILOGRÁFICA EN SABOGAL	p. 63
2.1 Convergencias entre el Incaismo, Art Nouveau, Primitivismo y Expresionismo Alemán.....	p.67
2.2 José Carlos Mariátegui: Vínculos europeos.....	p.99
2.3 Una propuesta tipológica de la imagen xilográfica de Sabogal: Heterogeneidad y versatilidad	p.109
3. LA IMAGEN (XILO)GRÁFICA DE SABOGAL Y EL MEDIO EDITORIAL	p. 126
3.1 La industria editorial, la interacción de la imagen (xilo)gráfica con las palabras	p. 128
3.2 La máscara de Chavín , portadas en Amauta	p. 143
CONCLUSIONES	p. 162
BIBLIOGRAFÍA	p. 167

Introducción

Durante la década del veinte, las imágenes xilográficas destinadas a estudios previos de pintura y aquellas realizadas por encargos para portadas de libros y edición de revistas, desbordaron los límites de arte menor para convertirse en objetos artísticos versátiles y flexibles a la experimentación tanto temática como formal. Este proceso creativo implicó una yuxtaposición del imaginario regionalista de Sabogal, con nuevos influjos a través de diversas vanguardias europeas de su contemporaneidad (el Simbolismo, *Art Decó*, Expresionismo Alemán) así como influencias anteriores (Primitivismo), representando motivos alegóricos vinculados con aspectos sociales, históricos y culturales.

El objeto de estudio de nuestra investigación se centra en la búsqueda de una tipología de las imágenes xilográficas, en la década de los años veinte, desarrolladas por José Sabogal Diéguez. Este objetivo nos llevó a tomar en cuenta también sus ilustraciones realizadas en ese periodo, bajo el criterio que ambas son imágenes gráficas, por tanto las entendemos como vinculadas entre sí.

La obra xilográfica se desarrolló en un complejo contexto que nos llevó a explicar y comprender su dinámica de efervescencia muy significativa. Los años veinte según múltiples estudiosos son relevantes porque confluyen diversos factores como el cultural, artístico, social y político para Perú y toda Latinoamérica. Ello explica el “rol importante que los intelectuales peruanos de vanguardia tuvieron en los grandes debates del periodo” (Majluf 2019: 12). Estos planteamientos de profunda reflexión fueron cruciales porque nos ayudan a entender los nuevos matices teóricos entre lo que se conoce como la primera

vanguardia, la modernidad y el Indigenismo asimilados *como* “un ideal de vanguardia asociado a otros movimientos en la región” (Majluf 2019: 17), además de los influjos de las vanguardias de Europa. Este fenómeno impactó el corpus de la obra de muchos artistas donde se observa la apropiación de movimientos vanguardistas como modernistas.

Nuestro estudio busca hacer visibles esos límites borrosos entre las múltiples estéticas yuxtapuestas que permiten a través de los objetos dar nuevas miradas a la praxis artística de nuestro artista en cuestión, ampliando las posibilidades de lectura para los estudios contemporáneos.

La década de los años veinte coincide con una fuerte migración de artistas latinoamericanos hacia España y Francia, receptáculos de la vanguardia internacional y puente entre el mundo artístico europeo con el latinoamericano.

La posición de los latinoamericanos, frente a la profusión de las diferentes corrientes artísticas, fue absorber todo y despojarse de sus conocimientos localistas. Sin embargo, la mirada del europeo sobre esa forma de comportamiento fue catalogada como copia, ya que condicionado por su pensamiento eurocentrista, espera que el migrante represente su legado tribal primitivo, local. Esa tensión, esa pugna, esa negociación por el contenido de la representación operó toda la década del veinte.

Mientras en Europa el artista se despoja de su localidad para asimilar lo global, la operación de Sabogal fue totalmente opuesta, pues él va a absorber las influencias de las corrientes europeas de manera atemporal y las va a procesar de acuerdo a su identidad regional local.

Otro fenómeno que destaca en los años veinte, es la aparición de múltiples revistas vanguardistas, el campo editorial se expandió a pasos agigantados durante esa década. Estas revistas contenían nuevas ideas, miradas y visiones disconformes y divergentes de la realidad que vivían. Las revistas entretejieron una red entendida como un circuito de comunicación entre comunidades locales relacionándose con las globales, y viceversa, compartiendo múltiples miradas y valores tanto escritos como visuales. Al respecto Majluf (2019: 19) explica lo siguiente: “a través de revistas como *Amauta* [,] los programas estéticos tomaron posesión en un mapa relacional que marcó el carácter dialógico de los años veinte”.

(En Lima, es en el campo editorial que el arte visual y plástico emergen a través de un proceso distinto al de la pintura hegemónica que se había politizado en la década de los años veinte. La pintura oficialista indigenista fue un programa que buscó construir un “nuevo hombre peruano” acorde al discurso populista del presidente Leguía. La intervención del factor político hará de ese movimiento una propuesta de arte nacional de cara al mundo. La consigna de congruencia entre la forma-contenido será una constante que se torna como una desventaja que no permitió ahondar en la experimentación formal. En cambio, es en el arte gráfico y la xilografía donde se puede evidenciar ese diálogo y asimilación de múltiples estéticas globales.

Sabogal no solo fue el representante del movimiento pictórico llamado en su época Indigenista, hegemónico y politizado; sino que fue el difusor de un nuevo arte peruano en el que confluyeron múltiples motivos, lo prehispánico, lo incaico y lo indio, representado bajo diversas estéticas que las pudo desarrollar libremente a través del arte gráfico y del grabado.

Además fue uno de los promotores de los libros y revistas ilustradas, ello le exigió vincular la palabra con la imagen, el concepto, y la idea con la representación bidimensional. Para lograr este complejo proceso creativo se valió de diversas estéticas, que debían interactuar y repotenciar el sentido del texto literario. Por ello, Sabogal, en ambos roles, tuvo un tratamiento simbólico de la imagen, tanto para el espacio expositivo, como con las xilografías que acompañaron las páginas de libros y revistas.

1. EL GRABADO COMO OBJETO DE ARTE EXPOSITIVO

¿Por qué es importante reflexionar en torno al grabado de finales del siglo XIX y comienzos del XX en Lima, Perú? La importancia de hacer un recuento histórico y hacer visible dicha técnica artística es porque los diversos estudios no han abordado su rol y sus vínculos con el entorno cultural y artístico de inicios del siglo XX en Lima.

Es importante tratar la circulación, tópicos y circunstancias involucradas en el desplazamiento de un oficio artesanal hacia una técnica artística y su posterior institucionalización y hegemonización. En este sentido, nos interesa investigar el grabado en madera o xilografía y su inusitada emergencia en el medio artístico y en el campo de la revista ilustrada hacia inicios del siglo XX en Lima, vinculando sus pertinentes convergencias con Europa y Latinoamérica a través de la obra del artista José Sabogal Diéguez.

Bajo esta perspectiva, es importante analizar el papel de Sabogal como grabador en su condición de ser pionero en el desarrollo y exploración de la madera (el *boj* o *Turkish boxwood*) en Lima de inicios del siglo XX. También, por introducir dicha técnica en el desarrollo gráfico editorial, y en ese proceso, dotar a la imagen xilográfica un valor artístico ocupando galerías tanto en Lima como en Argentina y Uruguay.

Asimismo, sistematizar sobre su obra abordando las posibilidades formales y compositivas de línea y masa de la imagen. Aspectos que generan diálogos con estéticas internacionales vanguardistas contemporáneas y con

movimientos anteriores a su época, así como la recepción de las mismas en las revistas de vanguardia.

También es importante el contenido de las imágenes grabadas. Un entretrejo de elementos pre-hispánicos, de retratos de las mayorías invisibilizadas y oprimidas, como el indio o el mestizo, el proletario, la mujer trabajadora y paisajes simbólicos que nos permiten pensar en términos de Foster como un artista-etnógrafo que se identifica con la condición del otro (alteridad). De esta manera, el contenido de la imagen xilográfica dialoga con estéticas modernistas globales para la construcción formal. El referido repertorio visual es introducido en un medio local hegemónico conservador aristócrata y burgués limeño. Dicha hazaña es inherente a las transformaciones artísticas vanguardistas (2001 [1996]: 177).

Evolución de las técnicas del grabado

El grabado es una técnica artística versátil con muchos siglos de desarrollo. Existen diferentes matrices para grabar una imagen, se puede usar la piedra, el metal o la madera, cada una de ellas demanda procedimientos meticulosos para obtener una adecuada estampa. A partir del siglo XV el grabado en Europa se perfila como una técnica indispensable en la industria de la imprenta y en el arte.

El arte del grabado se concebía y desarrollaba como un oficio artesanal en espectaculares y cotizados talleres alemanes, flamencos o franceses, donde los artesanos grabadores y dibujantes copistas de obras artísticas tenían un

dominio impresionante del dibujo y de la técnica. Eran especialistas en metal, en piedra o madera (con menor demanda hasta antes del siglo XIX). Estos soportes eran instrumentos impecables para la reproducción de pinturas en diferentes talleres de Europa y sus respectivas conexiones y encargos con el nuevo mundo.

Hacia inicios del siglo XVI se empezaron a transportar al Perú centenares de planchas de cobre grabadas para las diferentes órdenes religiosas. La compañía de Jesús, orden religiosa que llegó a nuestro país en 1518, propicia la importación y circulación masiva de estampas. Francisco Stasny refiere que un integrante destacado de esta orden es Bernardo Bitti, quien llegó a Lima en 1575, considerándolo “el padre de la pintura peruana” (2013:27).

Otro artista significativo de inicios del XVI es Pérez de Alessio, cuya obra *La Virgen de la leche*, tiene gran importancia y significación no solo por representar el influjo pictórico de la época, sino porque está pintada sobre una placa de cobre, que al reverso contiene un intaglio (grabado en metal) representando la Sagrada Familia. El grabado probablemente pertenezca al taller de Rafael Sanzio, quien fue uno de los artistas icónico del alto renacimiento en Italia. Dicha obra se encuentra en el Museo de Arte de Lima, MALI (fig. 1.1 y 1.2).



Fig. 1.1: Mateo Pérez de Alessio. *Virgen de la Leche*. 1604. Óleo sobre cobre, 48.30 x 38.20 cm. MALI, Lima.



Fig. 1.2: Creación a partir de una pintura de Rafael Sanzio. Grabado por Marcantonio Raimondi? *Reverso de la fig. 1.1*. Ca 1518. Grabado aguafuerte sobre plancha de cobre, 48.30 x 38.20 cm. MALI, Lima.



Fig. 1.3: Giulio Romano, Rafael Sanzio. *Sagrada Familia del roble*. 1518 -1520. Óleo, 144 x 110 cm. Museo del Prado. Madrid.

En el mismo siglo XVI, Alberto Durero fue considerado el representante del Renacimiento Alemán, un artista completo que dominaba el dibujo, el claroscuro, la pintura al óleo y el grabado, tanto en metal como en madera. Es posible que este artista se haya dedicado más al desarrollo del grabado que a su obra pictórica. Diversos estudios refieren que alcanzó un dominio absoluto de la madera, generando claroscuro a través de la superposición de líneas. Durero marcó un hito en el uso de dicha técnica ya que los años posteriores nadie lo pudo superar. Luego la técnica de la xilografía fue reemplazada por la del intaglio cuyo soporte es el metal.

La xilografía, técnica elaborada en madera fue considerada un arte menor por siglos ya que se usaba como herramienta para la impresión de estampas en la industria gráfica por ser un recurso económico.



(Detalle) Fig. 1.4: Alberto Durero. *Hércules conquistando a los gemelos de Molionide*. 1497. Xilografía, 39.1 x 28.2 cm. Impreso en papel. Libro *The Illustrated Bartsch*. Alemania.



(Detalle) Fig. 1.5: Alberto Durero. *Hércules conquistando a los gemelos de Molionide*. 1497. Taco de madera de la fig. 1.4 para xilografía, 39.1 x 28.2 cm.



Fig. 1.6: Alberto Durero. s/t. 1495. Xilografía, 20.8 x 15 x 3.8 cm. Libro *Narren Schyff*. Alemania.

Paul Westheim refiere que la xilografía primitiva de los siglos XIV y XV en Europa “se desarrolló un poco desdeñada por las capas dirigentes, al margen de la verdadera voluntad del arte de su época”. Explica que dicha técnica fue superada por la emergencia del *intaglio*: “la experiencia de dibujar en una plancha de metal que permitía posibilidades de hacer réplicas de pinturas en clarooscuro y con un detalle prolijo en la línea” (1954: 21).

Asimismo, Westheim explica que “la evolución que tomó la xilografía hacia el siglo XVI, [considerada como errada por el autor], relegó a segundo término al grabador artesano, subordinado al dibujante, confiriéndole a este último la tarea de la creación original” (1954: 21)¹.

¹ “Ya en la primera década del siglo XVII, la xilografía ilustrativa había sido eliminada de casi todos los libros serios y elegantes. Persistió en los libros baratos y en las hojas sueltas que se vendían a los campesinos y las clases menos cultas, pero conservaron las iniciales puramente decorativas, entonces consideradas partes necesarias del equipo de un impresor. Un hecho importante, porque estaríamos hablando de la desaparición casi por completo del uso de la técnica.” Ivins, 1975, pp. 78

Este proceso de desplazamiento y emancipación de las técnicas más ancestrales; como la litografía que se impulsó y desarrollo durante todo el siglo XIX; se intensificó a fines del mismo siglo debido a la Revolución Industrial que implicó una serie de transformaciones significativas como la aplicación de la ciencia y tecnología en diversos campos haciendo posible la invención de máquinas y la evolución de los procesos productivos. Cambios que incidieron en un nuevo contexto socio-cultural, que a su vez, influyó en las formas de producción del arte.

Nueva vigencia de la xilografía

Como hemos referido, en esta dinámica de cambios significativos, el grabado en madera recupera un posicionamiento importante. Dicha irrupción responde a ciertas exigencias técnicas en el campo de la industria editorial, así como aspectos culturales y de exploración, en el ámbito artístico.

En Europa se produce un resurgimiento de la técnica recuperando el uso de la madera debido a que la maleabilidad de la superficie de este material genera posibilidades artísticas y formales de creación de imágenes en claroscuro. Asimismo, se puede elaborar un alto contraste a través de la profusión de líneas como de las amplias zonas sin cavar. También se considera otras cualidades como la capacidad de ser una imagen múltiple, difundiendo ideales, ideologías y verdades, superando la técnica para convertirse en un dispositivo artístico, social y cultural.

Los artistas europeos vanguardistas de inicios de siglo XX, a contracorriente de las hegemonías oficialistas del arte pictórico, “encontraron en la madera aquella aspiración a concebir y a crear como artistas artesanos” (Westheim 1967: 178).

Diferentes eventos internacionales, promovidos por el pensamiento de la Ilustración como las exposiciones internacionales y museos etnográficos, acercan a la sociedad a nuevas realidades y culturas [como el arte primitivo aborigen africano] que van a incidir en los procesos artísticos emergentes. De la misma manera, en el campo académico se van a plantear nuevos enfoques de investigación y exploración expresiva como el caso de los fauvistas, los expresionistas y los cubistas quienes son herederos de los aportes de Paul Gauguin.

Los cambios que se produjeron tanto a finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, son variables que incidieron de manera significativa en el posicionamiento del grabado en madera. La historiadora del arte Narda Leonardini explica que “la última década del siglo XIX y los catorce primeros años del XX son el teatro del más profundo trastorno en el campo de las artes visuales. Paul Gauguin y Edvard Munch, en el terreno de la estampa, son los dos grandes pioneros; sus innovaciones decisivas están basadas en resucitar el grabado en madera” (2013: 41).



Fig. 1.7: *Tiki, s/f*,
Ornamento tallado en
hueso, 4.3cm. Procedente
de Islas Marquesas.
Colección Steven Sloman.
Nueva York.



Fig. 1.8: P. Gauguin. *Tiki*, cuaderno de
bocetos con motivos en su mayoría
polinesios. 1892-93. Lápiz y tinta china
sobre papel, 20 x 15cm. Colección Segalen.
Paris.



Fig. 1.9: P. Gauguin. *Cristo en la
Cruz*. 1926. Xilografía, 4.3 x 14.6
cm. Museo Metropolitano,
Nueva York. Libro *Noa Noa*,
Facsimilar en papel Japón,
Berlín.

Para Joseph Mashek (1981:93) esta ruptura con el academicismo clásico, desencadenó nuevas relaciones con la técnica del grabado, el artista miró hacia el artesano, para aprender a grabar en madera y explorar las posibilidades expresivas de representación. Donde los artesanos grabadores veían un error en la madera grabada, los artistas encontraron una posibilidad. El artista también se podía dedicar al oficio del grabado, y expandir sus formatos, del lienzo al papel, revista, libro objeto, libro de artista y todas sus hibridaciones, además de la posibilidad de la reproductibilidad y multiplicidad de la obra.

Gauguin fue el precursor en irrumpir con el academicismo clásico de la obra artística. En su estadía en las islas polinesias, el artista tomó como referentes

elementos escultóricos totémicos locales (fig. 1.7). Asimismo, en un proceso de síntesis y abstracción, como vemos en sus bocetos previos (fig. 1.8), rescató los elementos formales más representativos de la pieza escultórica a través de la profusión y movimientos de líneas.

A partir de este proceso, creó una imagen de la crucifixión reinventada (fig. 1.9) a través de la fusión entre formas primitivas, provenientes de las culturas aborígenes de las islas polinesias, y aspectos estructurales y formales occidentales, que rememoraban el arte gótico.

Pese a la vigencia de las técnicas fotográficas, el grabado se constituyó como el recurso más efectivo y económico para los tirajes de periódicos. Al respecto el fotógrafo y crítico de arte Herman Schwarz, reseña dicho fenómeno: “1842, apenas tres años después de la invención de la fotografía, apareció en Inglaterra el primer número del semanario “The Illustrated London News”; (...) con 32 grabados (xilografías), lo que constituyó el mayor atractivo y la clave de su popularidad” (2013: 74).



Fig. 1.10: *The Illustrated London News*. Portada impresa en papel, s/m. Nro. 1, 14 Mayo de 1842. Londres.

El panorama en Latinoamérica no era tan ajeno: en Argentina la xilografía también registró un auge a comienzos del siglo XX en el contexto de las reformas educativas artísticas, movimientos socioculturales y el influjo de las vanguardias a través de las revistas ilustradas de América Latina y Europa. Al respecto Silvia Dolinko explica lo siguiente:

Durante la primera mitad del siglo XX, la producción de xilografías, aguafuertes y litografías por parte de muchos artistas activos (...), y su progresiva circulación en espacios de exhibición y publicaciones periódicas, fue otorgando al grabado una inédita valoración dentro del campo artístico y cultural local.

Otra finalidad ampliamente extendida del grabado fue su uso como vía para la ilustración literaria, instalando al discurso visual en el universo de la cultura letrada. Esta función condicionó algunos de sus rasgos particulares, como el pequeño formato de las estampas debido al destino de la imagen: la página del libro o de la revista. En verdad, este lineamiento ilustrativo implica una de las modalidades de más larga proyección en la historia del grabado occidental. (Dolinko 2016: 2-4).

En Lima a fines del siglo XIX, había una industria incipiente de la imprenta. Los grabadores y los tipógrafos eran muy escasos. El fenómeno se debía a que no existía una academia o escuela de artes gráficas o una institucionalización de la misma. La industria gráfica limeña, de periódicos y revistas ilustradas, recurría a la importación de algunos recursos.

Un ejemplo ilustrativo de esta situación fue el proyecto de la empresa del diario *El Correo del Perú* que surgió como la primera revista semanal ilustrada, pero sin grabadores, tal como se menciona en la publicación extraordinaria de este

periódico, alusiva a la Primera exposición Nacional del primero de julio de 1872:

La publicación del Correo del Perú , acometida en un país que carece de artistas diseñistas (sic) y grabadores, de los elementos necesarios para crearlos y aún de obreros tipógrafos, es una empresa que a cada paso tropezará con escollos que intenten detenerla en su camino: Ella no mirará estos obstáculos sino los recursos con que cuenta para salvarlos. Ningún mérito tendría emprender lo que fuese fácil abordar. Sí; (sic) hasta de obreros tipógrafos carece el país. Esta es la amarga verdad. La mayor parte no se ocupa del perfeccionamiento de su arte; al contrario, huye de las oficinas en que podría encontrarlos. El director mismo de esta empresa ha tenido que tomar los tipos en la mano para acudir dignamente al llamamiento de la exposición. Ojalá alguna vez nuestros operarios entren con entusiasmo en el camino del estudio; ojalá comprendan que los tipos son las más preciadas armas de la civilización, armas que honran a quien las maneja (Citado en Schwarz 2013: 74).

La imagen grabada en madera o estampa, que se usaba en esa época para ilustrar periódicos y libros se constituía como un formato de representaciones miméticas de la realidad, usando como referente las fotografías de la época, tal como lo describe Atanasio Fuentes (1820-1889) en 1867, al referirse a las estampas que ilustran su libro: “los gravados (sic) y litografías que adornan esta obra, son obras de fotografías salidas de los talleres de los inteligentes artistas Maunoury y Courret Hermanos” (citado en Schwarz 2013:78).

Las casas Maunoury, Courret Hermanos y Casa Nadar fueron los estudios fotográficos de Lima más importantes. No solo por hacer los retratos de personajes de la aristocracia Limeña; sino también por sus registros de diversas actividades y costumbres significativas de la gente aquella época.

“Efectivamente la norma de los editores peruanos era comprar o mandar hacer los tacos o matrices en Europa para usarlos en Perú y luego alquilarlas a otros impresores en Lima” (Schwarz 2013:79).



Fig. 1.11: Casa Pierrou. *Beatitude producida por la chicha de Jora*. 1985. Fotografía, taco de madera y xilografía en papel. Libro *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbre*. Fuente: Schwarz 2013:78

En el Perú el siglo XX implica el advenimiento de nuevas luces en cuanto a los circuitos en los que se fue posicionando la xilografía. En 1919 con el retorno de Sabogal y otros artistas a Lima, dicha expresividad toma nuevo aliento. (Esta técnica artística generó nuevas exploraciones comunicativas visuales tanto en el campo artístico como en el de la edición a través de las revistas ilustradas en un contexto socio-cultural conflictivo y tenso. Por un lado, el sistema político-social aristocrático que solo incluía a los limeños acaudalados, y por otro, el surgimiento de nuevas líneas de pensamiento antihegemónico y antiaristocrático; donde intelectuales y artistas repensaban la idea de nación dando por obsoleto el sistema sociopolítico de ese entonces.

En medio de esta situación, surgió la reflexión sobre la identidad nacional. Los sectores progresistas tomaron conciencia que vivían en una sociedad fragmentada y asimétrica, donde se empezaba a discutir el problema del indio, desde la perspectiva de la dominación cultural y simbólica. La emergencia de la xilografía en este contexto no fue gratuita, pues estamos frente a una sociedad que fue dinamizando y cambiando sus puntos de vista. Aparecen críticos de arte en las revistas, no solo en Lima, sino también descentralizadas en Cusco y Puno. Mientras que en Lima el cambio de gobierno impactó y promovió las inquietudes de las nuevas generaciones de críticos, artistas y pensadores.

1.1. Primeros encuentros con el grabado en madera a comienzos del siglo XX: De Europa a Latinoamérica

Como podemos apreciar, la irrupción del siglo XX es una etapa histórica en la que se da el fenómeno de hibridación entre los canales expresivos del arte y la comunicación. El grabado asume un rol privilegiado “en la creación artística, ya que conduce al espectador a situaciones inéditas del arte: accesibilidad, popular, identificable y comercial” (Leonardini 2003:41). En estas circunstancias, la xilografía es recuperada por el ambiente artístico como lo hicieron los expresionistas alemanes *Die Brücke* así como otros artistas quienes a inicios de la primera guerra mundial migraron a diversos países. Los artistas latinoamericanos a Europa; mientras que los europeos a América Latina, África y Oriente.

Los artistas europeos que practicaban la técnica del grabado en madera son Gauguin y Munch a fines del siglo XIX: ellos recuperaron la xilografía como canal de expresión artística, desplazando el concepto de artesanía al de proceso de creación artística. Gauguin recupera la xilografía como un soporte acorde a su práctica de hacer arte primitivista que exotiza al no occidental. Para Montgomery el Primitivismo es la mirada exótica del artista europeo para representar elementos no occidentales que reinscriben y apuntalan las relaciones de poder del colonialismo europeo (2018: 486).²

Paralelamente, el movimiento *Art Nouveau*, con repercusión en toda Europa y con Klimt a la cabeza del colectivo Secesión Vienesa, plantearon nuevas formas de expresión, virando hacia el Simbolismo, con temas grecorromanos y una estética nipona, donde la síntesis, la linealidad y el vacío conjugaban en composiciones audaces.

Este proceso de hibridez generó nuevas formas expresivas, por ejemplo la representación de la anatomía de los cuerpos era alargada y contorneada. Los artistas de dicho colectivo trabajaron diferentes técnicas del grabado, como la litografía tanto para la creación artística como para medios impresos. La Secesión Vienesa fundada en abril de 1897, que planteaba reunir las fuerzas

² Montgomery en su capítulo La Producción Paradójica del Primitivismo hace referencia que dicho movimiento europeo es la manifestación de las relaciones políticas de la poscolonialidad europea sobre el oprimido, la paradoja para el autor está en que tanto Mariátegui como Sabogal usaron ese influjo artístico para subvertir dicha relación de poderes, convirtiéndose en imágenes anticoloniales. Es importante aclarar que Montgomery estaría haciendo referencia solo a una parte de la producción gráfica grabada de Sabogal. Como veremos en el capítulo siguiente, más que el influjo primitivista, se verá influenciado por el expresionismo alemán, que no es una estética inmanente al trabajo de Sabogal, ni tampoco representa una postura política arraigada del artista. En lo que estamos de acuerdo es que el artista buscó subvertir las relaciones de poder de la época limeña de los años veinte como se discutirá más adelante.

de ese país para renovar las artes aplicadas y crear un arte total, luego de la publicación de su manifiesto, tendrá como resultado la revista *Ver Sacrum*³.

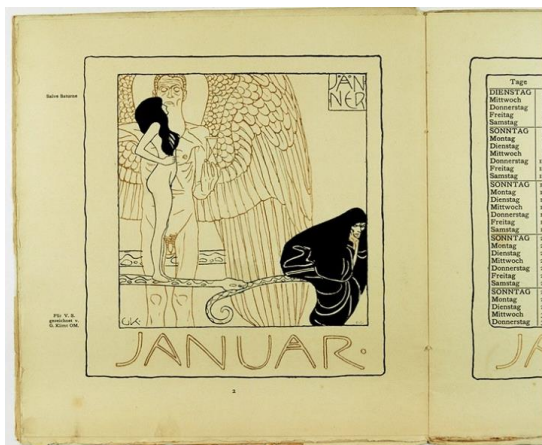


Fig. 1.12: Gustav Klimt. *Enero*. 1901. Litografía coloreada, 25 x 23.5 cm. Revista *Ver Sacrum*, nro1, 01 de Enero de 1901, p. 2. Para *The Art Nouveau Secesión*. Colección privada. Austria.

Asimismo, es notable y significativa la intervención de los expresionistas alemanes Kirchner, Heckel, Nolde y Pechstein, por nombrar algunos a quienes se les atribuye ser “los creadores de un nuevo estilo de grabado en madera” (Westheim 1964: 178). Estos artistas exploraron y recuperaron las posibilidades de esta técnica como el uso de gubias, cuchillas y buriles. También abordaron los aspectos formales como identificar el tipo de madera, reconocer los tipos de trazo que se pueden realizar, diferenciar el grabado al hilo o a la fibra. Todos estos factores repotenciaron la expresividad artística.

El colectivo *Die Brücke*, exponentes del Expresionismo Alemán, con Kirchner a la cabeza, bebieron del arte primitivista influenciados por sus visitas a la colección etnográfica del Museo de Dresden (1903), “buscaron la exploración sugestiva representada en la linealidad del desnudo como elemento esencial y

³ El repositorio de la revista se encuentra en el Blue Mountain Project de la universidad de Princeton: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabf&e=-----en-20--1--txt-txin----->

originario” (Ettliger 1968: 3). Asimismo, se remontaron a la ingenuidad de los primitivos para renovar el arte de nuestros días, como lo hizo también Sabogal (Villegas 2015: 123-124).



Fig. 1.13: *Mbole*. S/f. Escultura africana en madera, s/m. Fuente: Larson 1976: 158.



Fig. 1.14: Erich Heckel. *Niña parada*. 1910. Lápiz, 47 x 37cm. Fuente: Larson 1976: 158.

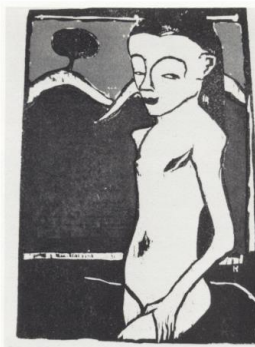


Fig. 1.15: Erich Heckel. *Niña parada*. 1910. Xilografía, 37 x 27.7cm. Fuente: Larson 1976: 158.

Podemos entonces definir a *Die-Brücke* como un colectivo de inicios de siglo vanguardista, y reconocer que “uno de los procedimientos fundamentales que los artistas de la vanguardia europea llevaron a cabo en su práctica [fue] el asumir en sus obras el carácter “primitivo” de objetos culturales provenientes de sistemas sociales no occidentales” (Castro 2015: 80-81).

Es preciso destacar que la apropiación de la técnica y el aspecto formal del arte primitivo, también ponen de manifiesto, implícitamente, la revalorización simbólica de los objetos culturales no occidentales considerados por la cultura hegemónica como colonizados o dominados. Dichos objetos, una vez apropiados dentro de los valores occidentales, se presentan descontextualizados, cargándolos de nuevos significados.

Se puede observar un paralelismo de la misma dinámica de reivindicación simbólica desde nuestro ámbito nacional, cuando analizamos la recuperación que hace Sabogal, en sus grabados, de los objetos culturales prehispánicos a través de diferentes estéticas como el Arte Decorativo o Arte Expresionista⁴. Dichas imágenes “vanguardistas” refuerzan el paradigma de Foster: visibilizar el pasado hacia el futuro (2001 [1996]: 35)⁵.



Fig. 1.16: Ernst L. Kirchner.
Female Nude. 1908.
Xilografía sobre papel
secante, 49.4 x 38.1 cm.
The National Gallery of Art,
Washington, D.C.



Fig. 1. 17: Max Pechstein.
Palaumädchen. 1917. Punta
seca, 22,2 x 18,1 cm. Staatliche
Museen zu Berlin. Berlín.

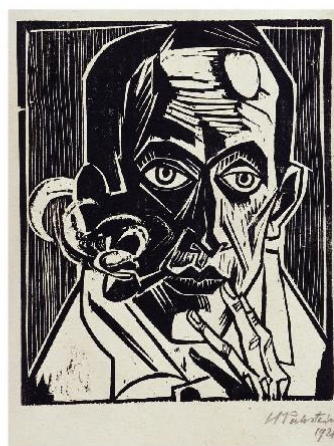


Fig. 1.18: Max Pechstein.
Autorretrato con pipa. 1921.
Xilografía sobre papel secante
34,1 x 28 cm.

Este fenómeno se extiende a otros campos del quehacer cultural como el de la edición de revistas. El movimiento literario y artístico *Der Sturm* (1910-1932) cuyo fundador y director fue Herwarth Walden, reunió a los mejores artistas vanguardistas de diferentes vertientes para las ediciones de su revista ilustrada. Walden entabló una amistad muy enriquecedora con José Carlos Mariátegui. Ambos escritores tuvieron muchas cosas en común en el campo

⁴ En el capítulo II se visibilizará que en los primeros años de llegar al Perú el grabado de Sabogal tendrá mayor influjo del arte Decorativo y Art Nouveau, y que después, a mitad de los años veinte reflejará más el influjo del arte expresionista y primitivista.
⁵ Si bien la tesis de Foster gira en torno a la problemática de las neovanguardias, consideramos que ciertos conceptos y praxis artísticas a las vanguardias de los veinte como son el tiempo, la narratividad, la diferencia y la intertextualidad).

cultural. Dicha relación permitió que Mariátegui se familiarice con el movimiento Expresionista desde inicios de 1920 a través del intercambio de sus respectivas revistas.

Las imágenes de la revista *Der Sturm*⁶ eran, en su mayoría, grabados en blanco y negro. Muchos artistas plásticos enviaban sus portafolios para que dichas imágenes fueran elegidas para la carátula o para ser publicadas en las páginas internas de la revista, constituyéndose en una ventana de exhibición y un medio de circulación para los artistas. Entre ellos figuraban Kirchner, Heckel, Pechstein, quienes publicaron varios grabados en diferentes números de dicha revista (fig. 1.16, 1.17, 1.19).

Walden fundó más que una revista ilustrada. *Der Sturm* fue un movimiento cultural europeo que contaba con un espacio expositivo, una galería de arte donde se mostraban las exposiciones vanguardistas de la época. Un ejemplo de esa heterogeneidad es la exposición de 1921 donde se exhibió la obra del expresionismo abstracto ruso (Neumann 1967:20).⁷

⁶ El repositorio de la revista se encuentra en el Blue Mountain Project de la universidad de Princeton:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-----en-20--1--txt-txin----->

⁷ "Iwan Puni's exhibition in *Der Sturm* in 1921 (...) afforded a preview of the temper and radicality of the new Russian art. Paul Westheim was at first very much shocked by so much "cubistic Futurism," as the text of a Puni portfolio later published by him indicates". Neumann, 1967, p. 20. Al año siguiente se dará también en Berlín una exposición significativa The exhibition of Russian art held at *The van Diemen Gallery* en Berlín, 1922, que presentará obra del suprematismo y constructivismo ruso.



Fig. 1.19: E. Kirchner. *Cabaret*. 1911. Xilografía, s/m. Revista *Der Sturm*. Alemania, 1911, nro. 71, carátula.



Fig. 1.20: E. Kirchner. *Paz*. 1911. Xilografía, s/m. Revista *Der Sturm*, Alemania, 1911, nro. 75, carátula.



Fig. 1.21: H. Matisse. S/t. Xilografía, s/m. Revista *Der Sturm*. Alemania, nro. 135, año 9, carátula.

En este punto es importante hacernos la siguiente pregunta ¿Cómo se recepcionó y asimiló la vanguardia Europea en Latinoamérica, específicamente el grabado en madera? La respuesta es a través de múltiples canales y diversas formas. Los primeros países que se sumaron a este proceso mundial fueron México y Argentina.

Sobre el proceso de asimilación de la xilografía en México es preciso señalar que la *Academia San Carlos* contaba con la especialidad de grabado en metal que, tras una serie de eventos políticos internos, se cerró para luego ser reabierta en 1913. Paralelamente se crea la *Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL)*, considerada menos académica en términos tradicionales, ya que desaparece la rigidez y se privilegia la adopción de nuevas técnicas didácticas como refiere el crítico de arte contemporáneo Fernando Alba Aldave:

Por lo que toca a la práctica del grabado en las primeras EPAL, esta se había visto limitada por la falta del equipo que se consideraba indispensable, particularmente las prensas de impresión; pero también por lo inaccesible para los alumnos de escasos recursos a las placas de cobre y buriles para grabar las incisiones. Así que la llegada

a México en 1921 del artista francés Jean Charlot, quien traía consigo grabados en madera realizados en tablas comunes y corrientes y grabadas con sencillas gubias, representó un contraste dramático con las exigencias del grabado tradicional, pues además se podía imprimir por simple frotación. El ejemplo de Charlot⁸ fue inmediatamente seguido en la EPAL de Coyoacán por Fernando Leal, y poco más tarde por Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández. (2016: 63).

Cabe destacar la referencia del francés Jean Charlot⁹, quién señaló en un artículo escrito hacia 1925 que propuso a Guadalupe Posada, un dibujante y técnico de imprenta, como precursor local del siglo XIX. Lo denominó a Posada como el pionero en grabado, quien representó las costumbres de su localidad con un tono sátiro y burlesco.

En Argentina la *Academia nacional de Bellas Artes* sufrió reformas metodológicas y curriculares realizadas a partir de 1908 por Pío Collivadino quien introdujo la enseñanza del grabado en metal e incluyó la enseñanza de las artes decorativas e Industriales (Amigo 2013: 24,30). Esas modificaciones de la malla curricular nacional argentina marcaban un cisma entre el arte decimonónico y el contemporáneo, pues nuevos docentes, muchos de ellos que recientemente habían retornado con estudios de Europa, tomarían el puesto de profesores que tenían una formación más tradicional.

⁸ El historiador Paul Westheim sostiene que Jean Charlot retomará la técnica en México. "En casi todos los estudios sobre el nuevo grabado mexicano se refiere que Jean Charlot que llegó en 1921 de Francia a México, trajo un álbum de estampas modernas: (...). Estas estampas fueron estímulo y orientación para un buen número de artistas mexicanos que se pusieron a experimentar en sus planchas de madera: Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero." Westheim 1954: 260.

⁹ "La obra del grabador Guadalupe Posadas lo comprueba. Él, a través de dos mil láminas, casi todas ilustraciones de corridos de la casa Venegas Arroyo, creó el grabado genuinamente mexicano, y lo creó con rasgos tan fuertes, tan raciales que puede parangonarse con el sentimiento estético de lo gótico o lo bizantino, pongamos por caso. Por eso mismo, por su alcance universal de obra no subjetiva se quedó en anónima". Charlot, Jean. "Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas." Revista de revistas: El semanario nacional (México City), nro.25, 30 de Agosto, 1925.

Cabe resaltar que Sabogal experimentó todos estos cambios, pues estuvo como estudiante en Buenos Aires hasta 1913 cuando viajó a la provincia de Jujuy para tomar el puesto de docente en una escuela de arte donde permaneció hasta 1917, influenciado por un nacionalismo moderno impulsado por el crítico y pensador Ricardo Rojas.

Podemos inferir sobre la experiencia de Sabogal que estuvo sometido a una dinámica tensa de dos posturas, por un lado, el nacionalismo propulsado por Rojas a través de la enseñanza; y por otro, el surgimiento de nuevos influjos modernos europeizantes para la praxis de hacer arte.¹⁰

Sin embargo, hay antecedentes que revelan el quehacer manual de Sabogal, ya que habría tenido experiencia con la técnica del grabado en Europa, antes de llegar a Argentina en 1910. Dicha afirmación se puede inferir del sutil delineado que hace la escritora María Wiese Romero cuando relata que Sabogal, mientras se encontraba en Europa, “se ensayó en el arte primoroso y exquisito de la orfebrería” (1957: 14). Si bien no menciona explícitamente el aprendizaje del grabado, el hecho que el artista haya aprendido orfebrería; implica el trabajo manual con herramientas y planchas metálicas. Razón por la cual, se puede deducir que el artista, en esa época, pudo conocer algunas técnicas del grabado.

Así mismo, cabe señalar que en Argentina, además de la enseñanza académica del grabado, se difundieron diversas ilustraciones a través de

¹⁰ Sabogal recuerda una receta para realizar *Témpera al huevo*, al final de la receta escribirá de Pío Collivadino, Buenos Aires. Ignacio Prado (editor). *Sabogal Obras literarias completas*, 1989, p. 324

revistas y se gestaron diferentes gremios de trabajadores quienes se vieron apoyados por grabadores, los llamados “artistas del pueblo”. Roberto Amigo da cuenta de este fenómeno de difusión del grabado en la época en la que Sabogal se encuentra en Buenos Aires:

Otro aspecto interesante es la revaloración fuerte del grabado en la segunda mitad de la década de 1910, tanto por los mencionados *Artistas del Pueblo* -que utilizaban preferentemente el aguafuerte- como por una camada surgida de la Academia Nacional de Bellas Artes en la que destaca Mario A. Canale, que sumó a la enseñanza del grabado en la academia la práctica junto al italiano Alfredo Bosco, estupendo aguafuertista, que publicaba la revista técnica *El arte y la fotografía* en 1915. Canale fue el promotor de la Sociedad de Grabadores que editó, bajo su dirección, los tres números de la revista *El Grabado* en 1916, con xilografías del mismo Canale, Hugo Garbarini, Antonio Sibellino, Nicolás Lamanna, Cayetano Donnis, Gregorio López Naguil y Raúl Mazza. Los asuntos de *El grabado* son "populares": segadores, orquestas de tango, escenas de circo, etc. Esta revista tuvo amplia difusión en su momento por la actividad incansable de promoción de Canale, y es difícil que Sabogal no la haya conocido, más cuando en ella editaban sus láminas algunos compañeros de estudios. (Amigo 2013: 30).

La versatilidad de la imagen grabada es múltiple. Pues aparte de ser una obra de arte autónoma, también va a servir como dispositivo de denuncia para los gremios laborales porteños. Así los “artistas del pueblo” como Guillermo Facio Hebécquer y Adolfo Bellocq fueron considerados como los militantes del grabado en Buenos Aires. Silvia Dolinko da cuenta de este proceso del llamado “arte nuevo”:

En Argentina los acontecimientos sociales, políticos y culturales de estas primeras décadas serán propicios para la construcción de un “arte nuevo”, aún sin especial valoración dentro de un campo artístico en consolidación. Sin embargo, frente a la

creciente producción de las artes gráficas industriales, (...) el objetivo de los jóvenes artistas que conformaban esta sociedad apuntó a desplegar una “campana regeneradora del gusto artístico en todas las esferas sociales de nuestro suelo. (Dolinko 2016: 3).

Uno de los “artistas del pueblo” que cabe mencionar es Adolfo Bellocq, por desarrollar un corpus de grabados en madera (fig. 1.24, 1.25) para la industria editorial. Su obra se puede apreciar en diversas publicaciones como *Historia de Arrabal* (1922), *Airampo* (1925) y *Martín Fierro* (una re-edición hacia 1930). Asimismo, Bellocq participa en dos muestras colectivas donde también Sabogal expuso su grabado Cusco¹¹. La primera de ellas es hacia 1918 y la segunda hacia 1939 en el *Teatro del Pueblo*. La primera exposición se realizó el 16 de Agosto de 1918 en el primer Salón de la Sociedad Nacional de artistas bajo el rótulo de “Pintores, escultores y Arquitectos en Buenos Aires Argentina”. En esa oportunidad, Sabogal presentó el óleo *Carnaval del Tilcara*¹². Veinte años después, volverían a exponer juntos en el *Teatro del Pueblo* en Buenos Aires, “espacio del comunismo argentino” (Amigo 2013:34), el 5 de marzo de 1939.

¹¹ *Exposición de José Sabogal en el Teatro del Pueblo, Bs. As. Del 5 al 25 de Marzo de 1939*. Sala de Referencia de la Biblioteca del MALI, Archivo de Sabogal p. 9. Consultado el 12 de diciembre del 2018.

¹² *Exposición del 16 al 31 de Agosto de 1918 en el Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas: Pintores, Escultores y Arquitectos*. Sala de Referencia de la Biblioteca del MALI, Archivo de Sabogal. Consultado el 12 de diciembre del 2018.

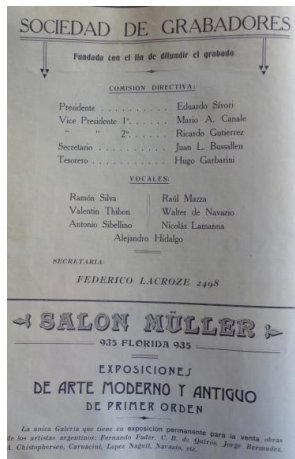


Fig. 1.23: Comisión Directiva de la Sociedad de Grabadores. Anuncio publicado. Revista *El Grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, s/p. Fuente: Colección Fundación Espigas. Buenos Aires.



Fig. 1.24: Adolfo Belloq. *Linyera*. 1922. Xilografía, 26.5cm x 24.5 cm. Colección particular. Buenos Aires.

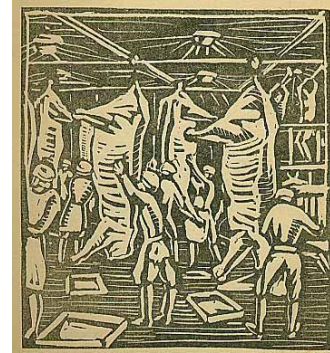


Fig. 1.25: Adolfo Belloq. S/t. 1922. Xilografía, s/m. Para libro. Manuel Gálvez. *Historia de arrabal*. Deucalión: Buenos Aires.

El Perú se sumó también a este movimiento latinoamericano artístico gracias a la presencia de artistas que estuvieron en Europa y que retornaron al país con nuevos conocimientos, conceptos y perspectivas creativas, como Sabogal, quien tuvo un periplo en Europa, estuvo en Argentina de 1910 hasta 1918, y posteriormente en México en 1923.

Por otro lado, también se registró la emergencia de intelectuales y promotores culturales que plantearon nuevas reflexiones y posturas sobre el arte y la cultura a través de correspondencias, y artículos en revistas y periódicos de la época. Uno de ellos fue José Carlos Mariátegui, quien, a través de la dirección y edición de la revista *Amauta* (1926-1930), difundió sus reflexiones ideológicas y políticas así como conocimiento sobre los movimientos de vanguardia europeos. Y, lo más importante conocer como sistematiza sus conocimientos para analizar la sociedad peruana desde una revista local y global como *Amauta*.

1.2 Producción y desarrollo de la xilografía entre 1925-1927: Los viajes de Sabogal

Según Schwarz, en su investigación sobre las xilografías del libro de Atanasio Fuentes de 1867, comenta que éstas se elaboraron en Francia, en la casa de grabado Pierron, donde se tallaron los tacos de madera de las imágenes fotográficas de la sucursal de la Casa Nadar en Lima y del Estudio Courret. Dichos tacos circularían en el mercado de compra y venta de las imprentas y editoriales. (2016: 82).

A comienzo del siglo XX llegó a nuestro país la tecnología de la tricromía, es decir, impresión a color. Ese nuevo método de impresión resultaba costoso, solo algunas revistas en Lima como *Prisma*, imprimirían a tres colores. Por esta razón, solo algunas páginas de las revistas como las portadas, centrales o principales, serían a full color. En estas circunstancias, la madera y la piedra resultaban recursos más económicos y accesibles para los periódicos, libros ilustrados y revistas carentes de la posibilidad de acceder al fotograbado. (Leonardini 2003: 41).

En este contexto, Sabogal fue en el Perú el primer artista moderno vanguardista en darle a la xilografía la categoría de un arte autónomo, además de repotenciar su valor funcional como imagen gráfica. Sabogal encontró en la superficie de la madera el canal de expresión y exploración para la construcción de diversas imágenes con intenciones y movilidades diferentes.

Es decir, el grabado como pieza artística en sí misma y para la impresión de libros y revistas directas del taco de madera.

Como podemos apreciar, para Sabogal el conocimiento técnico y el impulso latente de realizar grabado en madera, se irán gestando desde su experiencia en Argentina. En consecuencia, el artista no solo llegó a Lima con la vibración del pincel y su color telúrico, sino que además adquirió mucho conocimiento de nuevas técnicas y procedimientos del grabado, las artes decorativas e industriales, tal como hemos señalado anteriormente.

Todo este bagaje visual del artista le permitió la posibilidad de realizar puentes temporales como espaciales con otros movimientos artísticos de Latinoamérica y Europa. El influjo de las artes decorativas, como del arte primitivista y las vanguardias vigentes de su época estarían presentes en sus obras xilográficas. Podemos concluir entonces que Sabogal supo apropiarse de los componentes formales y compositivos para generar su propio arte en el grabado.

Fig. 1.26: Aubrey Beardsley. S/t. 1984.
Revista *The Yellow Book*,
1984, s/p.
Fuente: artstor.org.

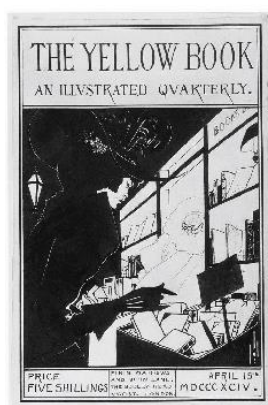
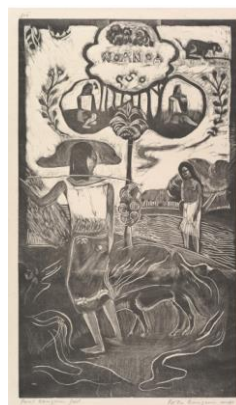


Fig. 1.27: Paul Gauguin, *Noa Noa*.
1983-84. Impresión
xilográfica, 35.6 x 20.5
cm. Islas Marquesas.
Fuente: artstor.org.



Cabe señalar que Sabogal antes de llegar a Lima, hacia 1918 estuvo en Cusco y Puno, razón por la cual siempre estuvo en contacto con los ambientes culturales locales. Efectivamente, Cusco y Puno eran ciudades que vivían de

manera efervescente el arte y la literatura vanguardista a través de la circulación e intercambio de revistas de vanguardia con países como Argentina, Uruguay, Brasil y Bolivia, donde la xilografía tenía un rol esencial¹³.

Asimismo, en Cuzco surgieron una serie de manifiestos de intelectuales quienes buscaban una representación del indio frente a las minorías hegemónicas. Uriel García, Luis Valcárcel fueron los precursores en plantear y problematizar la figura del indio.

Sabogal mantuvo una relación intensa con dichos intelectuales y con artistas como Francisco Gonzales Gamarra, Gamaliel Churata, Domingo Pantigoso, entre otros, que se asentaron entre Cusco y Puno. Además no es gratuito que todo ese movimiento en la escena sureña provenga de intercambios con los países como Argentina. Al respecto, Amigo analiza un flujo de intercambio visual a partir de la gráfica ilustrada de revistas y libros.

Sobre dichos artistas e intelectuales cusqueños, el historiador Gutiérrez Viñuales refiere que “la capacidad y voluntad de los pensadores y artistas implicados, lograría convertir al Cuzco en un centro receptor, creador e irradiador de arte y cultura, cuyo valor sería más apreciado y disfrutado por viajeros y hombres de cultura procedentes de las más variadas latitudes, a partir de entonces” (Kuón y Gutiérrez 2009: 13). Además, el autor afirma que la recepción de las vanguardias europeas desde Francia irradiaría en Latinoamérica a través de Argentina, y esto como nexo con el sur andino:

¹³ Véase *Un espíritu en movimiento. Redes culturales de la revista "Amauta"*, Casa de La Literatura Peruana.2016. Consultado: https://www.youtube.com/watch?v=A_YnWPLcfBM

Buenos Aires era para entonces la quintaesencia de la modernidad, la metrópoli aggiornada respecto de lo que sucedía en los centros europeos de irradiación como París, y en ella, la idea de lo “cuzqueño” en tanto imagen de “lo americano” cobraría gran fuerza en ciertos sectores. En el argentino Salón de Artes Decorativas de 1918 se premiaron “cofres incaicos” realizados por los artistas argentinos Alfredo Guido y José Gerbino, lo cual era demostrativo del interés de absorción de elementos indigenistas en utensilios de la vida cotidiana. (Kuón y Gutiérrez 2009: 15).

El proceso de experimentación y maduración de la imagen xilográfica de Sabogal, al que hacemos referencia, tiene un periodo de exploración y desarrollo de casi diez años desde 1919 hasta 1929 cuando se realiza la primera exposición de obra xilográfica en Perú en la Sala *Alcedo de la Filarmónica de Lima*, en la cual se expondrían treinta y uno obras xilográficas más relevantes realizadas durante toda una década.

Entre los años de 1919 a 1922 la obra grabada de Sabogal aparece en portadas de libros y también ilustrando textos. El artista se apropia de la estética Art Nouveau y de la Primitivista. Desarrolla una fusión estética para abordar la temática de revalorización e idealización incaista recuperando objetos culturales como la vasija incaica. Ello responde en mayor medida a los requerimientos de los propios escritores.

En 1921, Sabogal en Cusco, paralelamente, elabora ilustraciones para artistas literarios locales con la técnica de la tinta, entre estos trabajos figuran: carátula del libro *Atrio de las Lámparas* (1922) del escritor Daniel Ruzo, *Flores Artificiales* (1921, fig. 1.28) del escritor y periodista José Chioino, la carátula del libro *Los Hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdelomar y *Una Lima que se va* del

escritor José Gálvez (1921, fig. 1.29). Ampliaremos y explicaremos estas relaciones e influjos en el capítulo dos.



Fig. 1.28: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración gráfica, s/m. Carátula de libro. José Chioino. *Flores Artificiales*, 1921.



Fig. 1.29: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración gráfica, s/m. Carátula de libro. José Gálvez. *Una Lima que se va*. 1921. Fuente: Falcón 1988.



Fig. 1.30: José Sabogal. S/t. 1919. Ilustración gráfica, 19.5 x 15.5 cm. Portada del catálogo realizado para la exposición *Impresiones de Ccosco*. Archivo *José Sabogal*, Lima. Fuente: Falcón 1988, Majluf 2013.



Fig. 1.31: José Sabogal. S/t. 1919. Ilustración gráfica, s/m. Portada posterior del catálogo realizado para la exposición *José Sabogal*. Archivo *José Sabogal*, Lima. Fuente: Falcón 1988, Majluf 2013.

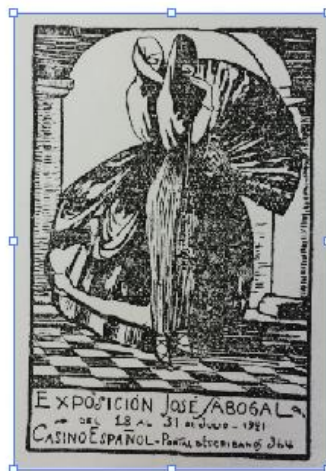


Fig. 1.32: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración gráfica, s/m. Portada del catálogo realizado para la exposición *José Sabogal*. Lima. Fuente: Falcón 1988.



Fig. 1.33: Gustav Klimt. *Ex Libris*. 1902. Litografía impresa en papel, s/m. Revista *Ver Sacrum*. Viena.



Fig. 1.34: Aubrey Beardsley. *S/t. S/f*. Ilustración para xilografía, s/m. Fuente: artstor.org.



Fig. 1.35: Aubrey Beardsley. *Ex Libris*. *S/f*. Ilustración para xilografía, s/m. Fuente: artstor.org.

Debemos anotar que solo en el grabado se dan grandes cambios, donde la construcción formal se impone por la construcción discursiva. Este proceso del grabado no se da espontáneamente, pues durante la estadía de Sabogal de cuatro meses en México habría realizado estampas en madera, con un trazo más grueso y homogéneo.



Fig. 1.36: José Sabogal. *Charro*, 1923. Xilografía, 14 x 15 cm. Fuente: Fernández 1995.



Fig. 1.37: José Sabogal. *Mujer Mexicana*. 1923. Xilografía, 15 x 13.5 cm. Colección María Jadwiga Sabogal, Lima. Fuente: Fernández 1995, Majluf 2013.

Consideramos también que la heterogeneidad de la obra de Sabogal se debe a su relación con intelectuales que le permitieron, a través de tertulias, el enriquecimiento de información y conocimiento en cuanto a los fenómenos de la vanguardia internacional.

Otra experiencia significativa para Sabogal se produjo en setiembre, de 1923 cuando realiza un viaje a la Sierra central donde conocería al grabador de Mates burilados Mariano Inés Flores (1845?-1949?). El artista admiró el proceso y la materialidad de dicho arte popular además de considerarlo similar a la xilografía. La experiencia con el mate y con lo que este representa como elemento integrador frente a la fractura identitaria peruana, pudo haber superado la experiencia mexicana respecto al poder y simbolismo del grabado xilográfico. Sin embargo, cabe señalar que los procesos de la talla en madera como en la talla en mate son similares. En ambos se tiene una matriz natural que es intervenida con herramientas que inciden y transforman la superficie.

Consideramos que esta experiencia fue el dispositivo detonante que hizo que el grabado de Sabogal vire hacia nuevas exploraciones, expresando en las imágenes mayor influjo Primitivista y Expresionista. Tres años después, en una entrevista realizada por Clodoaldo Pérez Merino, Sabogal refirió que “quienes trabajan estas maravillas [el mate burilado proveniente de Huanta], que por su labor, espontaneidad y jerarquía no tienen nada que envidiar al mejor arte Primitivo de Europa.” (Pérez Merino 1926).

En noviembre de 1923, Sabogal haría su primera publicación de imagen xilográfica en la revista *Mundial* (fig. 1.38): el retrato acompaña el poema *Las Llamas* de José Carlos Chirif, ganador de la medalla de oro en el certamen literario de Huancayo, con motivo de *La Fiesta de la Raza* el 3 de Noviembre de 1923. La evolución entre las piezas mexicanas realizadas hasta abril del mismo año con la última pieza mencionada presentan una progresión en la adhesión de nuevos influjos y una técnica más asimilada.

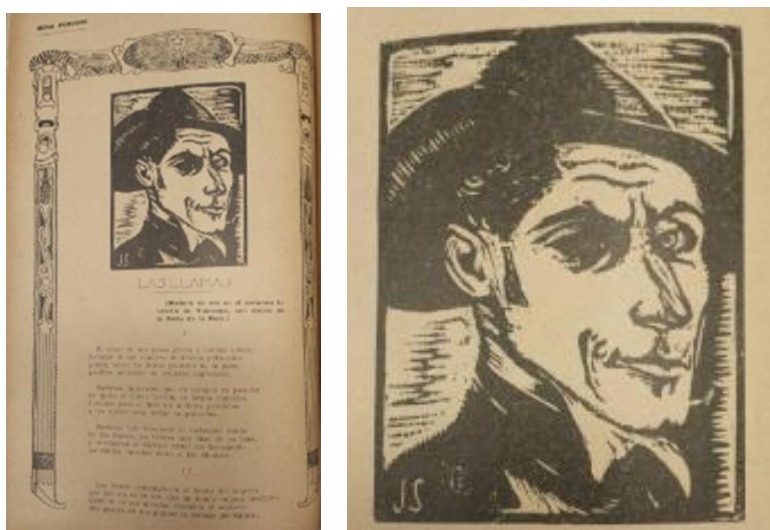


Fig. 1.38: José Sabogal. S/t. 1923. Xilografía, 11.5 x 7 cm. Lima. "Las llamas". Revista *Mundial*, Lima, 1923, nro. 818, s/p.

Como vemos, el entorno editorial y el medio de la prensa gráfica no fueron ajenos a Sabogal, a través de su participación en la valoración y elaboración de las imágenes xilográficas para artículos y portadas de revista¹⁴. De esta manera propició diálogos y tensiones entre las imágenes y el texto de los artículos de las revistas *Mundial*, *Amauta* y otras de Latinoamérica y Europa, así como con las novelas de María Wiese.

¹⁴ Villegas en su texto describe una lista de diferentes carátulas realizadas para diferentes publicaciones para diferentes clientes. Falcón en su libro hace una reseña de algunos otros libros que la carátula ha sido ilustrada por Sabogal.

Entre finales de la década de los años veinte e inicios de los 30, Sabogal ejecutó un corpus de xilografías destinadas para las carátulas de La Revista *Amauta*, fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui en 1926, la cual fue considerada como una de las publicaciones de vanguardia más importantes de América Latina con resonancia a nivel internacional (Cruz-Leal 1996:177-187) por la postura crítica de sus ensayos literarios y sociopolíticos en un contexto de reforma. Mariátegui fue una influencia clave en la producción de Sabogal, no solo por ser el director y fundador de la revista sino porque compartieron ideas fundamentales del pensamiento local peruanista y del global vanguardista¹⁵.

La confluencia de estas corrientes estéticas y posturas políticas, así como la experiencia de vida de Sabogal, generaron una disrupción genuina en su discurso xilográfico anticolonialista que adquirió un alto grado de simbolismo. Las escenas y personajes característicos de aquella realidad nacional multicultural y asimétrica, se expresaban en una la xilografía de alto contraste de la línea negra versus el blanco. Este recurso expresivo, delinea y marca los rostros dándoles una mirada intensa, que estremece al observador. Cada rostro no solo expresa a un personaje, sino que decanta en sus trazos, una postura anticolonialista que reclama justicia.

a. Retratos Arequipeños, 1925

¹⁵ En el 26 aniversario de la muerte de Mariátegui, Sabogal comentó: *fui su amigo, admirador y también me cupó ser co-fundador de la revista Amauta (...). Las gratas tertulias vespertinas en casa de Mariátegui fueron vivas e inquietas. Allí se gestó la revista que se hiciera famosa.* Ignacio Prado (editor). *Sabogal Obras literarias completas, 1989, p. 329-330*



Fig. 1.39: José Sabogal. *Tipo Kolla-Arequipamanta*. 1925. Xilografía, 12.5 x 10.3 cm. MALI, Colección Petrus Fernandini, Lima. También en Revista *kuntur*, 1928, p.26.



Fig. 1.40: José Sabogal. *Kolla-cholita arequipeña*. 1925. Xilografía, 15.4 x 10.4 cm. MALI, Colección Petrus Fernandini. Lima.

b. Retratos Puneños



Fig. 1.41: José Sabogal. *India Ccolla*. 1926. Xilografía, 13.5 x 15.5cm. Grabado en Puno. Colección A. Sabogal. Lima.



Fig. 1.42: José Sabogal. *Cacharreras de Pucara*. 1925. Xilografía, 20 x 15cm. Grabado en Puno. Colección A. Sabogal. Lima. También carátula en revista *Variedades*. Lima, nro. 923.

c. Retratos Cusqueños



Fig. 1.43: José Sabogal. *India Ccolla-Cusco*. 1925. Xilografía, 20 x 15 cm. Colección A. Sabogal. Lima.



Fig. 1.44: José Sabogal. *India Ccolla-India del Collao*. 1925. Xilografía, 20 x 14 cm. Colección Sabogal A. Lima. También carátula en revista *Amauta*. Lima, 1927, año 2, nro. 8, s/p.

Los paisajes en dicha técnica xilográfica no pretenden ser veristas, sino son simbólicos y envolventes, la lejanía o sensación de profundidad se diluye, convirtiéndose en una imagen inmersiva, donde más que definir una estructura

arquitectónica colonial, esta busca fundirse con todo su entorno. La casa, como la tierra y el cielo tienen igual importancia. La presencia humana, cuando aparece, también se mimetiza construyéndose como parte del paisaje.

c. Paisajes Cusqueños



Fig. 1.45: José Sabogal. *Zaguán*. 1924. Xilografía, 13.5 x 11.9 cm. Lima. Fuente: Falcón 1988.



Fig. 1.46: José Sabogal. *Los Candados*. 1925. Xilografía, 32.5x22 cm. Colección Privada.

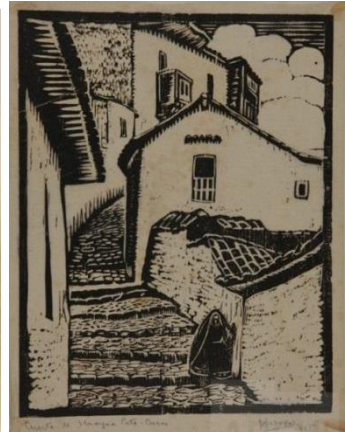


Fig. 1.47: José Sabogal. *Cuesta de Huaynapata- Cuesta del zorro*. 1925. Xilografía, 28 x 22 cm. Colección A. Figura.

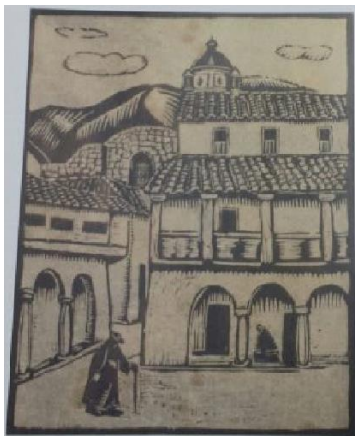


Fig. 1.48: José Sabogal. *Portal de Mercaderes, Plaza Mayor de Cusco*. 1925. Xilografía, 30 x 22 cm. MUCEN, Lima.

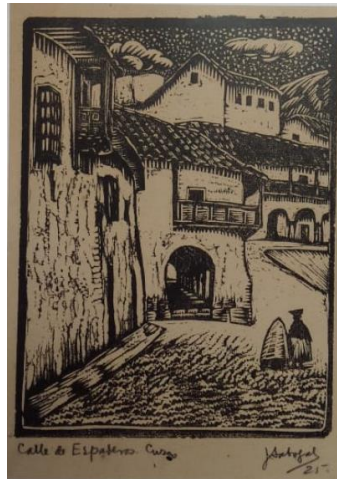


Fig. 1.49: José Sabogal. *Calle de Espaderos*. 1925. Xilografía, s/m.

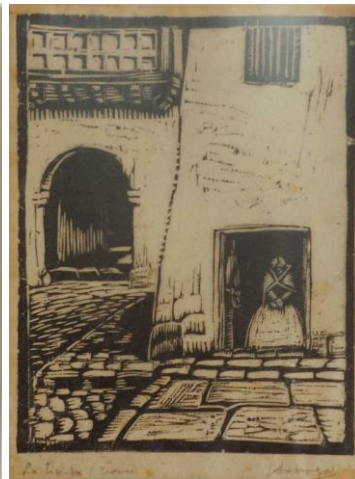


Fig. 1.50: José Sabogal. *La Tienda*. 1925. Xilografía, 19.5 x15 cm. Colección privada.

1.3. Emancipación de la xilografía. Comparaciones entre las imágenes grabadas y las pinturas al óleo en el marco de la exposición de 1929 en Lima

El desarrollo del grabado de Sabogal, como hemos establecido, a inicios del siglo veinte, presenta dos fenómenos: el de la exploración artística y el del desarrollo de ilustraciones gráficas grabadas impresas para la circulación masiva.

A través del circuito entre Europa y América, y de los acontecimientos históricos, hemos procurado demostrar que Sabogal conocería sobre las diferentes técnicas del grabado. Este proceso se inició desde su temprano viaje a Francia y su posterior estadía en Argentina. Un hecho significativo es su cercanía a los “artistas del pueblo”¹⁶ quienes en sus imágenes representaban a los migrantes de las barracas porteñas. Según Majluf esta situación no nos hace deducir que Sabogal “se interesó por el realismo social como programa o como lenguaje artístico”, sino que “su estética estaba más centrada en la idea de la costumbre y la tradición” (Majluf 2013: 18).

En este sentido, consideramos que el desarrollo del discurso teórico-conceptual de la obra xilográfica de Sabogal no obedece a una postura rígida, sino que va a ser flexible de acuerdo a las circunstancias coyunturales y la función que cumplía su obra. En este sentido, probablemente su discurso más descolonial está compuesto por los grabados construidos entre 1925-26.

¹⁶ El colectivo Artistas del Pueblo que surge en Buenos Aires, integrado por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo, plantea la renovación de los lenguajes artísticos y cuestiona el academicismo. Ellos ocupan un lugar destacado en el arte argentino del siglo XX. Su papel en la década de 1920 es importante por sus innovaciones, propuestas y debates.

Esta referencia puede ser más palpable en la pintura del artista, sin embargo la posibilidad del grabado xilográfico como objeto expositivo y su aplicación a la gráfica,¹⁷ permite transposiciones entre el regionalismo, el localismo y lo global. Sabogal no es un realista a través del grabado, como tampoco lo fue Alfredo Bellocq¹⁸. Lo que se puede determinar es que el artista va a explorar y explotar el grabado al máximo, por ser una técnica versátil. Podemos comprobar que la usó tanto para la gráfica ilustrada y para bocetos previos a las pinturas, como para lograr que la estampa grabada sea una obra de arte en sí misma.

Consideramos que otras de las funciones que Sabogal adoptó fue grabar tacos a manera de “sketching”, es decir, usar la madera como registro o boceto rápido para una posterior ejecución plástica pictórica.

Es así como la imagen de la xilografía de Sabogal se fue despojando de su objetivo primigenio para adquirir una nueva intención y finalidad: constituirse en un elemento artístico heterogéneo y móvil. Para comprobar esta hipótesis es preciso hacer una revisión sistemática de las obras xilográficas que realizó entre 1925 a 1927 en su viaje a Cusco, Puno y Arequipa, acompañado de su amigo y discípulo Camilo Blas, ya que esas obras fueron las que eligió el artista para el espacio expositivo.

¹⁷ Al respecto Villegas referirá que la producción gráfica presentan un aspecto formal “cercano al arte de vanguardia, esto es los grabados xilográficos que le dieron un matiz distinto a las composiciones andinas, un paralelismo con la deformación que se le achacaba al arte de vanguardia.” (Villegas, 2015, p.158).

¹⁸ Sus investigadores contemporáneos hallan en su obra vínculos con el expresionismo alemán.

La exposición se realizó en Abril de 1928 en el *Salón Moretti y Catelli* de Montevideo, Uruguay. Enrique Bustamante, diplomático de este país, donó a la escuela práctica “República del Perú” la colección completa compuesta por las siguientes 13 xilografías: *Fuente de Arones* (fig.51), *India Ccolla* (fig.43), *India de Cuscco -India del Collao* (fig.43a), *Calle espaderos* (fig. 48), *Cacharrereras de Pucará* (fig.1.42), *Ccori Calle* (fig. 2.40a), *Plaza Mayor* (fig. 47), *La Tienda* (fig. 49), *Los Candados* (fig. 45), *El Cristo de Mullachayoc* (fig. 2.25), *Portal de Pizarro* (fig. 2.40), *La Mujer del Varayoc* (fig. 66) , *Cholita Cusqueña* (fig. 2.37).



Fig. 1.51: S/a. 1928.
 “Exposición Sabogal”
 [xilografías]. *El Plata*.
 Montevideo. Viernes 1 de
 junio.

Dichas obras conforman una significativa selección entre retratos, paisajes y costumbres regionales, a diferencia de los grabados para portadas de libros de la primera parte de su producción, este discurso apela a una línea diversa en diferentes direcciones entre diagonales, horizontales y curvas, trazos cortos y otros largos, la anatomía de los cuerpos más expresivos, monumentales, abstractos e irregulares.

¿Existió por parte del artista algún criterio para elegir o descartar una imagen xilográfica por encima de otra, para el espacio expositivo?

Para poder responder dicha pregunta de investigación, nos remitimos a la materialidad del objeto en cuestión. Existen algunas estampas grabadas de la colección Camilo Blas donada al MALI. Dichas estampas de pequeño tamaño (8 x 13 cm aprox.) son copias impresas irregularmente, es decir, la tinta no imprimió correctamente o no hubo la suficiente presión al momento de transferir la imagen; la parte posterior del papel de baja calidad de uno de ellos está escrita a lapicero hace deducir que serían copias de prueba. Otras xilografías realizadas en la misma época (1925) son de formatos más grandes (casi un A4), la impresión es óptima (el registro de tinta es homogénea) y el tipo de papel sobre el que se ha impreso es de médula (papel delgado con base orgánica).

Estas xilografías tienen su correspondencia pictórica, y es interesante admirar la diferencia desde el trazo hasta la composición, pues cada una de ellas conserva su autonomía como objeto artístico.

La fuente de Arones se ejecutó hacia el año de 1925. La obra hecha en acuarela (fig.1.54) fue vista por primera vez en Lima el 12 de junio de 1925, en la portada de la revista *Mundial* nro. 261. Existe también un óleo publicado posteriormente por Carlos Solari el 22 de junio de 1928 en la revista *Mundial* (Lima, año VII, nro. 419), en el marco de la futura exposición de Sabogal ese mismo año, titulado *La Fuente* (fig. 1.53). A pesar de diferir en el nombre, este

óleo sería de similar composición que el grabado (fig.1.52) de 1925, con diferencias contundentes.

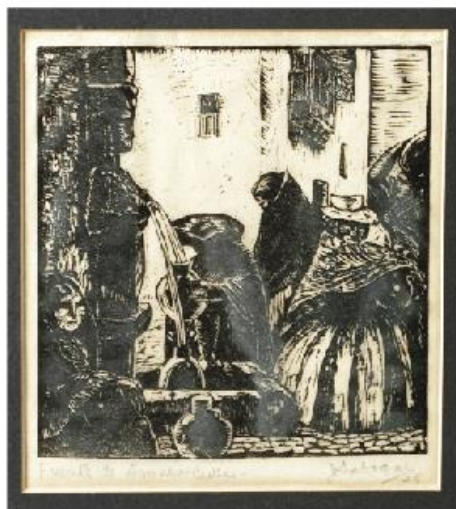


Fig. 1.52: José Sabogal. *Fuente de Arones*. 1925. Xilografía sobre papel. s/m. Fuente: mutualart.com.



Fig. 1.53: José Sabogal. *La Fuente*. S/f Óleo sobre lienzo, s/m. Revista Mundial. Lima, 1928, año VII, nro. 419, s/p.



Fig. 1.54: José Sabogal. *Fuente de Arones*. 1925. Acuarela, s/m. Lima. Fuente: Falcón 1988.

La Fuente de Arones es quizá una de las piezas más emblemáticas que engloban el universo de Sabogal. Al respecto, el historiador del arte Fernando Villegas refiere que “en este periodo las piezas del Perú antiguo estarían relacionadas con los nuevos descubrimientos que se daban en el terreno [arqueológico], además en los museos creados en este periodo se dio un

espacio ideal para la convergencia entre artistas e investigadores del campo artístico”(2017: 35).

La composición del grabado (fig.1.52) es diferente a la acuarela realizada el mismo año (fig.1.54). La xilografía tiene un personaje sentado en primer plano casi en alto contraste, con una mirada al vacío, mientras espera cargar agua. En el mismo primer plano está la escultura de una mujer de cuyos senos sale agua y en un plano posterior, mujeres adultas esperan su turno. En la imagen, destaca la mujer fuente erguida por sobre las que se encuentran agachadas, casi a manera de reverencia, una composición donde la escultura se humaniza mimetizándose con las mujeres a su alrededor, inmersas en una aura sagrada de fervor y agradecimiento.

Comparando las características formales técnicas entre la xilografía y la pintura (figs.1.52 y 1.53), en la primera observamos una versatilidad en grosores de líneas negras que se alejan del gran fondo de luz blanca. Las diferentes texturas del primer plano generan un ritmo dinámico, un recorrido visual envolvente. La experiencia dinámica se diluye en la pintura. La estructura compositiva de la xilografía es más dramática y teatral, se puede ver la jerarquía dominada por la mujer fuente, con un ritmo de trazos abrumadores en diferentes direcciones que se confrontan con la luz del fondo. Tanto la mujer fuente como los pobladores parecen petrificados en un escenario.

La diferencia con el óleo que se expuso en Buenos Aires hacia 1928 (fig. 52) está en la omisión del personaje del primer plano, que sí se encuentra en la

xilografía y en que el primer plano más importante de la composición es una mujer, mientras que en la xilografía es la mujer Fuente más importante. Quizá, la finalidad del artista era revelar la importancia del pasado incaico a través de la escultura que brinda agua a los pobladores. En esta comparación entre ambas técnicas, el grabado deja un mensaje más potente e interpelante que la pintura. Quizá por ello fue una de las piezas importantes en la exposición del 1928 en Montevideo y la que haría al año siguiente en Lima.

Luego en 1931, Sabogal publica un artículo en la revista *Cunan* del poeta Pantigoso. Dicho texto reclama la importancia de la *Fuente de Arones* en la vida de los cusqueños. Para Sabogal dicha mujer fuente representa la integridad de todo Cusco y critica su insustentable emplazamiento:

“Mama” buena verdinegra y brillante adosada al muro ofreciendo eternamente sus senos a los sedientos y coronada por el Sol era la realización plástica más popular del pueblo cusqueño. (...) En la noche chapoteaba cantarina el agua vertida de los robustos senos de la mujer de piedra. Los sedientos acercaban sus labios al pezón y la figura plástica sorprendida, tierna y fuerte, quedaba grabada en el recuerdo para siempre. (...) La “Mariangola” debió tocar a rebato el día que se cometió el atentado. Esta campana famosa y la humilde fuente de “Arones” son “huacas” que tienen el mismo profundo valor popular. (citado en Pantigoso 2016: 67).

Ese artículo revela la importancia para Sabogal de la *Fuente de Arones* como legado histórico peruano y como elemento simbólico en el proyecto de construcción de una identidad nacional, asimilándolo también en su imaginario artístico. “Es claro que la iconografía del mundo inca sirvió a Sabogal como un elemento indispensable para su propuesta de mestizaje” (Villegas 2017: 53).

La fuente construida hacia finales de 1700 durante el virreinato, constituye un objeto escultórico arquitectónico muy significativo, ya que refleja el sincretismo y mestizaje de dicha época. Simbolismo que persiste en la memoria doscientos años después a través del papel y lienzo de Sabogal.

En consecuencia, la xilografía rescata el valor de un objeto transcultural, un símbolo de permanencia virreinal, pero a la vez, de resistencia. Asimismo, el objeto-escultura representa mestizaje como una posibilidad de disolución de poderes o jerarquías, ya que las mujeres de la imagen, que representan a los sujetos locales ejercen una apropiación del uso de un objeto global representado por la mujer fuente. Hacia 1931, seis años después de representarla, Sabogal se desgarraba de indignación por el emplazamiento y destierro de dicho monumento,¹⁹ sin respetar su valor social y cultural.

¹⁹ Sabogal, José. "La fuente de Arones." *Cunan: Labor de los artistas sudamericanos*. Cuzco, 1931, no. 3, s/p.



Fig. 1.55: José Sabogal. *La Mujer del Varayoc*. 1926. Xilografía sobre papel, 30 x 20 cm.



Fig. 1. 56: L José Sabogal. *La Mujer del Varayoc*. 1926. Óleo sobre tela, 160.50 x 98.00 cm. Colección particular. S/I.

Otra comparación a la que nos referiremos es a la obra *La Mujer del Varayoc* (fig. 1.55, fig 1.56). Las dimensiones de la xilografía *Mujer del Varayoc* es una de las más grandes que realizó Sabogal, el taco de madera es del tamaño de una página A4. El óleo también es de grandes proporciones en relación a los otros que pintó por las mismas fechas (entre 1925 y 1927).

Cabe señalar que los grabados sin propósito editorial eran los más grandes. Los tacos de madera destinados para editorial, sobre todo aquellos que acompañarán texto, eran de menor tamaño ya que los libros o revistas son de menores proporciones (como los libros de M. Wiese).

Desde una comparación formal la perspectiva del grabado xilográfico a diferencia del óleo, es mayestático y escultórico, porque la mayor jerarquía es el elemento de la mujer, el paisaje alrededor se abstrae, pierde importancia. La línea de fuga está por debajo de los ojos, ello hace percibir al elemento mujer monumental, como si fuera una montaña.

Ese aspecto de mimesis entre el objeto humano y el paisaje es reiterativo en la propuesta xilográfica de Sabogal. Se desfasa la visión antropocéntrica, haciendo del objeto humano un elemento paisajístico. Asimismo, la noción de perspectiva se diluye para que la jerarquía o importancia de los objetos se manifieste a través del contraste que la propia técnica demanda. El blanco y negro aporta un dramatismo mayor a la imagen, permitiendo confrontar la masa versus la línea y la trama.

La obra xilográfica también es importante por su tamaño y el tipo de papel sobre el que fue grabado en comparación a otros grabados pues nos estamos refiriendo a una de sus obras xilográficas más grandes. Ello denota la importancia de dicha imagen.

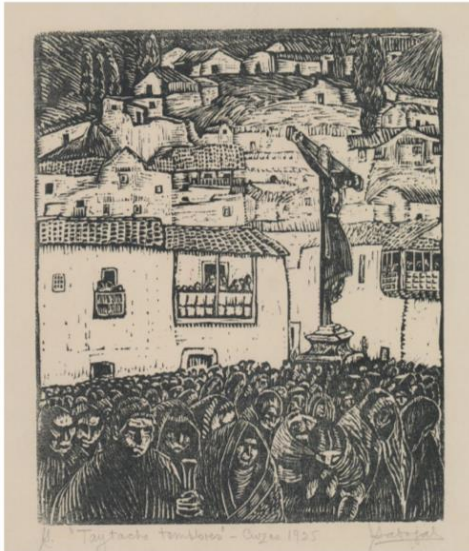


Fig. 1.57: José Sabogal. *Taitacha Temblores*. 1925. Xilografía, 24.5 x 20 cm. Colección Frank Avellaneda, Lima.

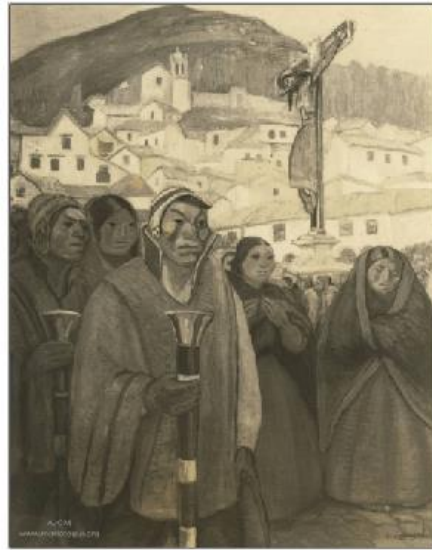


Fig. 1.58: José Sabogal. *La Procesión de Taitacha Temblores*. S/f. Óleo, s/m. Fuente: Fotografía del archivo de José Carlos Mariátegui.

Si apreciamos la xilografía *Taitacha temblores* (fig. 1.57) y el óleo *La Procesión de Taitacha Temblores* (fig. 1.58), podemos notar que ambas obras parten del mismo concepto o temática: la representación costumbrista de una procesión religiosa. Sin embargo, surgen las diferencias compositivas que nos llevan a concluir que la imagen xilográfica es más expresionista, pues no se detiene en los detalles de los personajes, mientras que en la pintura al óleo, se destacan estos.

Asimismo, la muchedumbre en la xilografía es una gran masa que ocasiona una sensación visual vibrátil que se distingue por golpes de luz. Ese efecto técnico del tratamiento de la madera, a través de líneas circundantes logra en el espectador la percepción que estuviera en movimiento. Transmite el fervor de un instante, donde se entremezcla la naturaleza con la arquitectura, entretejiendo lo expresionista con el simbolismo sincrético de lo que representa una procesión religiosa en la provincia del Cusco.



Fig. 1.59: Detalle. José Sabogal. *La Procesión de Taitacha Temblores*. S/f. Óleo, s/m. Fuente: Fotografía del archivo de José Carlos Mariátegui.

En el óleo los personajes son más importantes que la misma cruz, lográndose diferenciar la profundidad y la perspectiva. Lo interesante de estas comparaciones, es que la imagen xilográfica va a generar en el espectador diversas experiencias que no produce la pintura al óleo.



Fig. 1.60: José Sabogal. *Viejas Cusqueñas*. 1926. Xilografía, 25 x 20 cm. Colección A. Sabogal. Lima. También en revista *Amauta*. Lima, 1928, nro9, p.17.

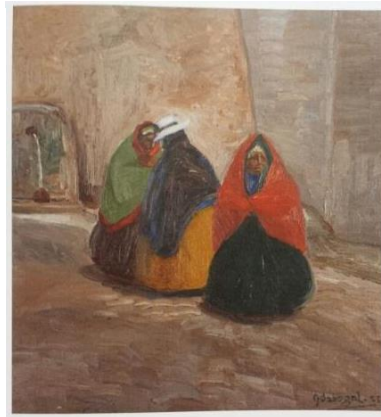


Fig. 1.61: José Sabogal. *Viejas Cusqueñas*. 1925. Óleo, 74 x 68.5 cm. Colección Alzamora. Lima. Fuente: Majluf 2013.

En la xilografía *Viejas Cusqueñas* (fig. 1.60), las tres mujeres forman una sola estructura en primer plano que parece fusionarse con todo el paisaje construido alrededor; mientras que el óleo homónimo, da cuenta del sincretismo y de las sutiles complejidades de la sociedad peruana, una representación costumbristas, localista con influjo expresionista.



Fig. 1.62: José Sabogal. *Varayoc de Chinchero*. 1925. Óleo sobre tela, 169 x 109 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Municipalidad Metropolitana de Lima. Fuente: Majluf 2013.

Fig. 1.63: José Sabogal. *El alcalde de Chinchero*. 1925. Xilografía, 22 x 21cm. MUCEN, Lima.



Fig. 1.64: José Sabogal. *Ñustacha*. 1925. Xilografía, 22 x 21cm. MUCEN, Lima.



Fig. 1.65: José Sabogal. *Montera Verde*. 1925. Óleo, 60 x 59cm. Colección M. Bákula. Fuente: Majluf 2013.

De acuerdo a las comparaciones entre el grabado y la pintura, podemos llegar a la conclusión que la imagen xilográfica representa una posibilidad de transformación compositiva, porque el artista explora otras formas de componer y de tratar la materialidad a través de los trazos: las masas de luces versus las sombras. El color ya no es importante, sino la luz, la línea y el plano. Asimismo, la línea permitirá a su vez, generar texturas propiciando una factura más inmediata y sorpresiva que la técnica del óleo.

En este punto cabe traer a colación el caso del artista Ignacio Merino, quien un siglo antes, ejercía la misma metodología en su praxis artística. Primero, la ejecución del dibujo, luego el grabado y, finalmente, la pintura. Se puede

apreciar en sus grabados originales para “Lima por dentro y fuera” para el libro de Simón Ayenque, un corpus de imágenes costumbristas que visibilizan con una estética realista y casi grotesca, la Lima aún virreinal.



Fig. 1.66: Ignacio Merino. *Frutera*. 1840? Grabado impreso en papel, s/m. Libro. Pablo Ayenque. 1924. *Lima por dentro y Fuera*, p.99.



Fig. 1.67: Ignacio Merino. *Frutera (Gitana)*. 1850. Óleo sobre tela, s/m. Club Nacional, Lima. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.

También debemos destacar el sincretismo en la imagen, los elementos humanos representan montañas o apus, lo cual es una patente reiterativa en estos grabados. Desde la mirada de Hal Foster, es el mensaje de resistencia y permanencia frente a la hegemonía social y política del contexto limeño, pues si alguna certidumbre tenía el artista era que estas imágenes llegarían ser observadas por una cúpula aristocrática y burguesa.

Concluimos que la acción de emancipar la xilografía, fue una propuesta divergente y una manera de subvertir el gusto y el consumo de la cultura burguesa limeña conservadora y dominante a través de la capacidad de alteridad de Sabogal, es decir, visibilizar la figura del nativo y/o mestizo fue

para el artista una estrategia de resistencia y de quiebres de paradigmas, tanto hacia la xilografía como la imagen que representa.

El grabado xilográfico es para Sabogal una constante de experimentación, una dinámica donde puede el artista verter su bagaje cultural y su técnica artística, aplicando sus referentes más identitarios y aquellos globales para la construcción de dichas imágenes. Esa versatilidad para abordar la técnica del grabado le permitió un repertorio heterogéneo, que como hemos mostrado, fue cambiando de acuerdo a los contextos socioculturales.

La xilografía se convirtió entonces, en un canal para decantar la versatilidad de la creación artística, más allá de responder a un discurso programático establecido o una estética definida. Todo lo contrario, veremos más bien cómo esa estética va fluctuando y urdiendo entre influjos locales e internacionales. Con este punto de vista no queremos desestimar la posición descolonialista que se manifiesta en sus grabados de retratos que realizó entre 1925 y 1926, pues resultan ser un dispositivo subversivo para el medio burgués conservador, alineándose a las vanguardias literarias y artísticas sureñas de Cusco y Puno.

Cabe resaltar que esta visión fue desestimada por algunos pensadores de la época quienes lo acusaron de anti-moderno, como le comentó Alberto Hidalgo (1897-1967), en una carta dirigida a Mariátegui, acusándolo del daño pernicioso de su ideología nacionalista en el arte de Sabogal:

Ha caído usted en la trampa del comunismo ruso, hecho con fronteras y divisiones raciales. Pero como es tan grande su inteligencia, ha ejercido vasta influencia en aquel ambiente. Y yo creo que esa influencia ha sido, en el terreno del arte,

simplemente pernicioso. Le digo esto después de haber visto los cuadros de Sabogal, a quien su ideología nacionalista— la de Ud. — [sic] le ha tomado como presa de experimentación. El horrible fracaso de Sabogal en Buenos Aires, que él le habrá referido, se debió, lo creo firmemente, no a su instrumentación pictórica sino a su motivación subalterna, llena de partipris. No se pudo hacer nada por él aquí. La juventud de Buenos Aires, nuestra juventud, le ha menospreciado sinceramente, sin siquiera detenerse a estudiarlo. (Hidalgo 1928).

La crítica de Hidalgo estuvo mediada bajo la mirada del arte vanguardista cubista. El autor tomó como referencia la obra de Emilio Pettoruti para el futuro del arte Latinoamericano. Pettoruti (1892-1971) estuvo impregnado del aprendizaje de los “ismos” durante su estadía en París (1924). Quizá Hidalgo no comprendía toda la heterogeneidad de la obra de Sabogal ni pudo ver en ella diferencias entre el óleo y el grabado, ni mucho menos notar los influjos europeos en sus obras xilográficas.

Anotamos que el corpus de obras xilográficas que fue en un primer momento herramienta de registro y boceto, superó su función primaria, para así ocupar un espacio expositivo al lado de la pintura al óleo. Ello nos permite concluir que la xilografía de Sabogal tuvo varias posibilidades: desde la industria gráfica y literaria, pudo alcanzar la factura de un arte gráfico; desde su materialidad, plasticidad y versatilidad, pudo desarrollar diferentes lenguajes y estéticas formales; y por último, quizá la más importante; la capacidad artística de ser una obra más expresiva que la pintura al óleo.

(Asimismo, consideramos importante mencionar el aspecto ideológico de la imagen xilográfica de Sabogal, la cual le dio una dimensión social. Este aspecto no perturbó la libertad artística y temática de su xilografía. De acuerdo a lo señalado, podemos concluir que su postura social más bien condicionó el sentido simbólico de sus xilografías en las cuales representó a las personas del ande y sus paisajes; visibilizando y reivindicando la presencia y existencia del “otro” frente al contexto limeño.

En consecuencia, el artista estaba exento de una rigidez ideológica convencional cuando abordaba otras tipologías de la imagen xilográfica, adscritas a proyectos gráficos editoriales. Por ello, podemos concluir que, en ambos casos, la llamada “esencia propia”, es decir la autonomía artística siempre estuvo presente, lo cual se evidencia en su obra xilográfica.

Theodor Adorno menciona que “*las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia*” (1983: 10). Consideramos que esa “esencia propia” de la imagen xilográfica la distancia de ser un mero ensayo de la pintura. Por tanto, la normalización del grabado en el espacio expositivo es una propuesta *sui generis* de Sabogal en el medio capitalino limeño de su época, desplazando la imagen gráfica al status de obra de arte.

2. REGIONALISMO Y VANGUARDIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN XILOGRÁFICA

Un aspecto importante en la producción de la imagen xilográfica de Sabogal, a diferencia de la pintura al óleo, es la heterogeneidad y flexibilidad de las imágenes tanto en forma como en contenido temático, que obedecen a la funcionalidad del formato y a su creatividad. En esta investigación nos proponemos realizar el estudio formal de la obra xilográfica así como la influencia del entorno intelectual y la incidencia del contexto en la composición de las imágenes.

Sabogal como artista, superó la primacía de la pintura al óleo como imagen hegemónica a través de su creatividad y versatilidad plasmadas en el grabado²⁰, la imagen xilográfica y la imagen gráfica²¹, incluyendo sus dibujos a tinta. El artista, a través de su obra en dichos formatos, demostró su capacidad de exploración y de innovación. En el capítulo anterior sistematizamos la comparación entre algunas obras de pintura y grabado, demostrando que Sabogal alcanzaba un mayor nivel de exploración artística y de expresividad en el grabado, que en la pintura.

Los aspectos más importantes de Sabogal respecto a la expresividad y creatividad de los formatos mencionados son los siguientes:

²⁰ Sabogal no solo aprendería la xilografía, sino también las otras técnicas que el grabado comprende, como el intaglio y posteriormente la litografía.

²¹ "Existe una diferencia entre la importancia que se le otorga a las bellas artes y la técnica que se usa para elaborar la obra de arte. La técnica del óleo fue la preferida por la pintura oficial de gusto conservador. Los procedimientos de la acuarela, el pastel y el dibujo a lápiz fueron la técnica principal de la obra gráfica de los pintores jóvenes, que no lograron superar el Simbolismo y el Modernismo decorativo." (Villegas,2016: 130)

Primero, llevar al espacio expositivo la imagen gráfica grabada, equiparándola con el lienzo al óleo.

Segundo, la construcción formal de dichas imágenes asumiendo los influjos del arte moderno y la vanguardia.

Tercero, el aspecto de la funcionalidad de la imagen gráfica grabada que le permitió vincularse con la industria gráfica y editorial de libros y revistas de vanguardia tanto locales, como globales.

Cuarto, su dimensión ideológico - social, incidió en la expresividad simbólica de sus xilografías tanto en sus retratos y paisajes.

Respecto a la influencia del arte moderno podemos señalar que Sabogal construyó imágenes tomando como referencia las composiciones de los grabados de grandes artistas internacionales anteriores a su época como Klimt y Beardsley, pertenecientes al movimiento Simbolista y *Art Nouveau*. Asimismo, un hallazgo que nos ha parecido novedoso es la introducción de elementos de la temática grecolatina, como la presencia de *Minerva* e *Ícaro*, acorde a los movimientos simbolistas de la época. Posteriormente, podemos ver otras correspondencias formales con la obra de Gauguin y el Expresionismo alemán.

Fueron pocos los artistas que lograron experimentar todas las áreas y técnicas en la producción de construcción de imagen en el Perú de inicios del siglo XX. Sabogal no solo fue un artista de oficio que experimentó diferentes materialidades como el óleo, el grabado, sino que también se familiarizó con los procesos de impresión y de diseño gráfico que comprendía la manipulación

de tipos móviles, la maquetación y corrección de estilo, competencias que pertenecen al campo del Diseño Gráfico contemporáneo²².

La xilografía fue para el artista el vehículo que le permitió moverse en diferentes dimensiones, tanto en su rol de artista plástico visual como el de artista gráfico y hasta de tipógrafo, gestionando obras propias, obras para revistas y para libros por encargo. Por todo lo referido anteriormente, podemos concluir que el arte gráfico, específicamente la xilografía, fue la propuesta vanguardista de Sabogal.

El proceso de dicha propuesta artística cuenta con tres momentos importantes:

El primero comprende los primeros años desde su llegada al Perú, momento a partir del cual podemos ver una evolución de la imagen xilográfica y seguir el rastro de influencias artísticas europeas y movimientos culturales locales; segundo fueron las imágenes, entre carátulas e ilustraciones de libros y revistas, que diseñó para sus clientes²³ y tercero sus vínculos con *Amauta*. Todo este tránsito de casi diez años (entre 1919 a 1929) se desarrolló en medio de cambios sociales y políticos, que de alguna manera incidieron no sólo en el quehacer intelectual y artístico de Lima, sino que tuvieron repercusiones en Arequipa, Cusco, Puno y toda Latinoamérica. Sabogal mostró ser un artista

²² "El esfuerzo de Uds. es bien loable, pero no así el esfuerzo de los tipógrafos e impresores. Es necesario que Uds. vigilen y hagan la "armadura", buscando de variar el tipo que es bien vulgar. Pero sobre todo la impresión de este último número es sumamente descuidada. Le vuelvo a decir que esa revista podrá adquirir fuerte vida con la colaboración de todos y muy en especial con la presentación." Carta de José Sabogal a Domingo Pantigoso. Lima, 14 de mayo de 1931. Pantigoso M. "Temperamento y estética de dos notables pintores. Cartas de José Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso", *Illapa*, nro. 13, 2016.

En esta carta fechada en 1931, Sabogal le exhorta a Pantigoso sobre mejoras editoriales que potenciarían la presentación de la revista *Cunan*. El uso de los *tipos* refiere al uso de familias tipográficas y su aplicación de manera adecuada en la diagramación de dicho cuerpo de texto. Así como el cuidado en todo el proceso técnico de impresión para obtener un objeto-revista de primera calidad. Sabogal es consciente de la importancia gráfica visual estética que una revista de vanguardia debe tener.

²³ Consideramos cliente a aquella persona a quien Sabogal le brindó el servicio de desarrollar alguna imagen visual que comprendía muchas veces una composición de texto e imagen con la función de ocupar la portada de algún libro. El contenido que el cliente presenta es un texto en verso, prosa o crónica que interpele al artista, ello somete la imagen al imaginario de las letras, con la finalidad de superarla.

clave, en constante cambio y desplazamiento lo que se puede evidenciar en las imágenes de sus grabados.

La coyuntura global a mediados de los años veinte trajo consigo muchos cambios. El mundo se vio remecido por la primera guerra mundial, nuevas relaciones de poder en los sistemas económicos y sociopolíticos conmocionaron a las sociedades. Surge el capitalismo opuesto al socialismo o comunismo marxista y estas tensiones se proyectaron a todas las latitudes. América Latina se vio inmersa en la dinámica de la lucha por la hegemonía de estos dos modelos, así como en nuestra propia patria.

El pensar y debatir las relaciones de poder pos-coloniales, problemáticas sociales y culturales, fueron puestas sobre el tapete filtrándose la polémica en los ámbitos literarios y artísticos del sur del país. Dicha eclosión de planteamientos de defensa de la identidad cultural también se irradiaron a los grupos de intelectuales limeños, y por supuesto Sabogal tuvo un papel significativo en ese contexto.

Para el sociólogo Aníbal Quijano, el movimiento de la descolonialidad empieza deconstruyendo el conocimiento occidental (2006:197). La elite del siglo XX planteó una postura teórica definida, asimismo tuvo una producción literaria y artística a partir de las raíces propias, cuestionando los referentes eurocéntricos. Consideramos en ese sentido, a Sabogal y Mariátegui como íconos de la vanguardia peruana de esa época.)

2.1 Convergencias entre el Incaismo, *Art Nouveau*, Primitivismo y Expresionismo Alemán

En el campo de las artes gráficas, la imagen se vincula, discute y somete a los requerimientos del “cliente”. En esta perspectiva, podemos diferenciar en la obra de Sabogal, los encargos para literatos costumbristas como José Valle Riestra (1858-1928) y otros intelectuales literatos como Daniel Ruzo (1900-1991), José Chioino (1898-d), Abraham Valdelomar (1888-1919) y José Gálvez (1885-1957), para quienes ejecutó ilustraciones e hizo uso de diferentes tipografías con influjo del *Art Nouveau*²⁴ (fig.2.6).

Cabe señalar que la ilustración *Ollanta* (fig. 2.1) para portada del libro de Valle Riestra no fue construida con la técnica de la xilografía, sino con la de la tinta y témpera. Sin embargo, los trazos usados, a nivel técnico, refieren a una linealidad propia del tallado en madera como en la ilustración *Los Hijos del Sol* (fig. 2.2). Es importante observar la superposición de elementos andinos e incaistas con la estética del *Art Nouveau* en la síntesis y estilización de las formas. En la construcción del cuerpo podemos ver una musculatura delineada y dedos alargados. Asimismo, se observa en la composición total la presencia de las cartelas, las cuales servirán como soporte para la tipografía.

²⁴ Dichos influjos los aprenderá en Argentina, que ya había consolidado hacia 1914 la escuela de artes decorativas. Las tipografías a comienzos de siglo se vuelven de uso estándar. Por eso es común encontrar revistas o libros de temáticas y lugares diferentes con la misma fuente, que en el caso de Latinoamérica se importaban de Europa, la mayor de las veces de Francia.



Fig. 2.1: José Sabogal. S/t. 1921. Tinta y tempera, s/m. Lima. Libro. José María Valle Riestra. 1921. *Ollanta, Reminiscencias*. Lima: Guillermo Brandes y Co. Portada de Partitura.



Fig. 2.2: José Sabogal. 1921. Dibujo a tinta para xilografía, s/m. Lima. Libro. Abraham Valdelomar. 1921. *Los Hijos del Sol*. Lima: Ediciones Euforión. Portada para libro.

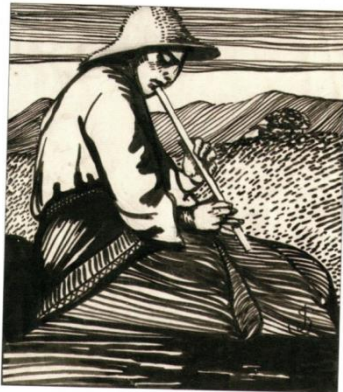


Fig. 2.3: José Sabogal. *Tocando quena*. S/f. Tinta sobre papel, 26x22cm. Colección Gruemberg, Lima. Fuente: Román, 2009:13.



Fig. 2.4: Gustav Klimt. *Música/Músico parado tocando la lira*. 1901. Litografía coloreada, 17.5 x 9 cm. Revista *Ver Sacrum*. Colección privada, Austria.

Ambas carátulas fueron realizadas por Sabogal el mismo año. Presentan muchas similitudes compositivas como la disposición de elementos en el espacio, la representación de un mismo personaje incaico de perfil, el mismo tratamiento lineal de las formas del primer y último plano. En *Ollanta* (fig. 2.1), el personaje está tocando la quena; la imagen responde al contenido textual que es una pieza musical incaica.

En *Los Hijos del Sol*, (fig. 2.2), se observa el mismo personaje incaico pintando una vasija de cerámica. Se puede establecer que *Tocando Quena* (fig. 2.3), es un boceto previo, que probablemente lo usó como referencia para sus posteriores imágenes (figs. 2.2 y 2.3).

La tipografía de la portada del libro de Abraham Valdelomar, *Los hijos del Sol* (fig. 2.2), fue muy popular en la época. Esa misma familia tipográfica se puede ver en las revistas de portadas y posters de la Secesión Vienesa (figs. 2.5 y 2.6). Dicha tipografía era una tendencia en Europa que irradió a América Latina, pues no solo se encontraba en las portadas de las revistas ilustradas bonaerenses, sino también en las revistas limeñas como *Variedades* (figura 2.7)²⁵. Con respecto a la evolución tipográfica en algunas imágenes de Sabogal, en los siguientes encargos editoriales buscó el artista realizar sus propias tipografías, explorando nuevas posibilidades tipográficas y caligráficas con el uso de la xilografía en los talleres de *Amauta*.

También se puede observar similitudes en el tratamiento de las imágenes de Sabogal (figs. 2.1, 2.2, 2.3) y de Gustav Klimt, exponente del *Art Nouveau*. En *Músico parado tocando la lira* (fig. 2.4), del artista austríaco, la imagen es una litografía que representa a un músico de perfil, tocando la lira; dicho instrumento es conocido como el símbolo de la unión de los estados griegos. Según la mitología de esta cultura, fue el dios Hermes quien construyó dicho instrumento. Comparando las imágenes mencionadas podemos observar que ambos artistas a nivel formal plantean criterios estéticos similares, las imágenes de Sabogal son parecidas tanto en el tratamiento y definición de los cuerpos y extremidades, así como en la distribución de los elementos en el espacio. Cabe señalar sin embargo, que la imagen de Klimt es de formas y líneas más estilizadas y alargadas.

²⁵ Dicha revista es considerada de consumo masivo elitista que se difundió hasta los años treinta, en paralelo a la oleada de revistas de vanguardia, entre los años veinte. Majluf apunta que *con la caída de Leguía, la muerte de Mariátegui y la represión Sancecerrista sería el contexto para que las revistas de vanguardia no encuentren una plataforma de circulación, desplomándose así la resistencia a través de las conexiones logradas en 10 años, viéndose afectadas también medios más mainstreams, -es decir, de consumo masivo- como Mundial o Variedades. (Majluf y Wuffarden 2010:71)*

Por otro lado, el historiador del arte Alfonso Castrillón relaciona la tipografía de portada de la revista *Amauta Nro. 1, 1926*, con la revista italiana *Cronache d'Attualità* (fig. 2.8) del fotógrafo futurista Giulio Bragaglia (2006:36). Aparte de estos intercambios y relaciones, consideramos que existió un trabajo posterior de exploración tipográfica de Sabogal, el cual fue plasmado en las siguientes portadas de dicha revista.



Fig. 2.5: Gustav Klimt. *Ex Libris para Sigmund Freud*. S/f.



Fig. 2.6: Gustav Klimt. *Cartel para la primera exposición de la Secesión*. 1897. Litografía a color, s/m. Museo Histórico de la Ciudad de Viena, Viena.



Fig. 2.7: María Wiese. "Página Femenina de Mundial." [Escribe Myriam]. *Revista Mundial*, 27 de Mayo de 1921.



Fig. 2.8: *Detalle comparativo*. Tipografía de la revista *Amauta* (1926). Tipografía de la Revista *Cronache d'Attualita* (1921).

Aubrey Beardsley (1872-1898), contemporáneo a Klimt, fue un artista e ilustrador inglés, exponente del Simbolismo y Decadentismo de finales de siglo XIX europeo. Trabajó de la mano con diferentes poetas y escritores como Oscar Wilde. *Marchita primavera* (fig. 2.9) es una imagen dividida en tres segmentos, y el extremo inferior está ocupado por el texto reposando en una cartela. La imagen central es una persona sentada sobre una hojarasca. Para la construcción de la figura se ha tenido detalle en describir tanto el gesto adusto y melancólico, como el movimiento de los dedos de las manos, y el movimiento de las hojas de las plantas en primer plano, así como de aquellas en los planos inferiores. A través de las diferentes direcciones de las líneas dibujadas se genera un ritmo dinámico en la obra.

Consideramos que *Marchita primavera* (Fig. 2.9) de Beardsley, dialoga con la portada realizada por Sabogal para Ruzo en *Así Canta la Naturaleza* (Fig. 2.9a). Si bien el Decadentismo conceptualmente no está presente en esta portada, a nivel formal las semejanzas están en el detalle de la construcción de las manos, la soltura de líneas que generan un ritmo dinámico y sensación de profundidad, así como la construcción estructural de las cartelas como un espacio delimitado para la tipografía.



Fig. 2.9: Aubrey Beardsley. *Marchita Primavera*. C.1898. Dibujo en grafito s/m. Fuente: libraryartstor.org.



Fig. 2.9a: José Sabogal. *S/t*. 1920. ilustración en tinta, s/m. Libro. Daniel Ruzo. 1920. *Así ha cantado la Naturaleza*. Lima: La Opinión. Portada de libro.



Fig. 2.10: Aubrey Beardsley. *Jokanaan y Salomé*. 1893. Tintas, 35.2 x 27.9 cm. Centro de Ilustración de Libros y Revistas de la universidad de California, San Diego.



Fig. 2.10a: José Sabogal, *ilustración en tinta, s/m*. Libro. José Chioino. 1920. *Flores Artificiales*. Pp. 37,77. Lima: La Opinión. Fuente: Majluf 2013.



La figura *Jokanaan y Salomé* (2.10) es una ilustración elaborada para la famosa obra *Salomé* de Oscar Wilde. La imagen contiene una amalgama de líneas y grandes formas negras que construyen en conjunto cuerpos humanos envueltos en telas. El tratamiento lineal siempre es curvilíneo. Las ilustraciones de la figura 2.10a para las páginas interiores de *Flores Artificiales*, presentan una estructura similar, donde el ritmo de la línea es curvilínea contrastando con

grandes formas negras. El contraste entre linealidad y forma o plano es un elemento que se infiere de ambas imágenes.

A partir de lo señalado, se puede establecer que las semejanzas entre la obra de Sabogal y la de Beardsley residen en el análisis formal y la temática; mientras que la similitud con la obra de Klimt, se daría por medio del recurso de recurrir a personajes significativos del pasado y representarlos a manera de motivo.

Cabe precisar que el *Art Nouveau* y el Simbolismo Decadentista fueron corrientes que se diseminaron por toda Europa, incluyendo además a Francia, Alemania y Rusia. Como podemos ver Sabogal a través del arte gráfico generó un discurso híbrido de imágenes transculturales, donde dialogaba el Simbolismo Incaico con las formas europeas Decadentistas. Es indudable que la estadía de Sabogal en Argentina incidió en la hibridez de su obra.

Es preciso señalar que la enseñanza de artes decorativas en Argentina abrió las posibilidades para el conocimiento de las artes gráficas, así como el de revistas y magazines con dicho influjo europeo; ello se puede ver en los posters de teatro y portadas de revistas bonaerenses de la época.



Fig. 2.11: Eduardo Álvarez. *Carnaval*. 1917. Ilustración en tinta, s/m. Revista Plus Ultra. 1917, Nro10. Buenos Aires. Fuente: Kuón, 2008.

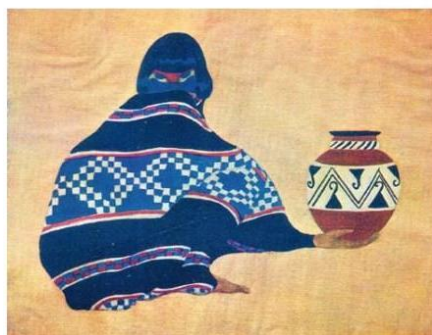


Fig. 2.11a: Alfredo Gonzales Garaño. S/t. 1915-1920. Diseño a tempera para el Ballet Caaporá, s/m. Museo de Asuntos Gauchescos de San Antonio de Areco. Buenos Aires. Fuente: Kuón, 2008.



Fig. 2.12: Rodolfo Franco. S/t. 1923. Cartel a tempera para la presentación de la compañía de arte Incaico. Buenos Aires. Fuente: Kuón, 2008.

En este sentido, podemos colegir que Sabogal, en su estadía en Argentina, conoció y asimiló las estéticas del *Art Nouveau* de los artistas Klimt y Beardsley, por el contacto con los grupos culturales y el consumo de revistas como *Proa*, *La Campana de Palo* y *Plus Ultra*. Esta última publicación editada en Buenos Aires, tiene por ejemplo, como portada una ilustración de estética *Art Nouveau* (figura 2.11) que presenta un personaje con indumentaria que alude a un vestuario nativo indígena, con el glamor del modernismo, un elemento prehispánico que simboliza la persistencia de la memoria.

Con ello referimos que Beardsley y Klimt tuvieron una repercusión internacional en el medio artístico, gráfico y editorial, considerados como referentes globales.

Es pertinente subrayar que mientras el *Art Nouveau* recuperó las formas y temáticas greco-romanas; en los países de Latinoamérica, se recurrió a temas nacionales, incaistas y prehispánicos, a través de una serie de motivos iconográficos simbólicos, como parte de un programa de construcción del imaginario nacional.

También se puede observar una imagen simbolista de Sabogal en la xilografía *Ícaro* (fig. 2.13) en cuanto al abordaje del tema mitológico griego sobre la posibilidad de volar. Dicha tipología estuvo relacionada con la representación simbólica de los elementos de la modernidad como el aeroplano²⁶. El tema fue recurrente, investigado y representado a finales del siglo anterior en Europa por el *Art Nouveau* francés y alemán²⁷.

El Decadentismo europeo estuvo presente en esta primera etapa de Sabogal (entre 1919-1922), en la representación de cuerpos musculosos e idealizados que remiten a referentes que obtendrá de primera mano de las revistas ilustradas activas en la capital argentina como lo fue *Plus Ultra* (1916-1930)²⁸. Publicaciones que fueron diseminadas por todo el sur del Perú a comienzos de siglo XX, de tal manera que se generó una estética en boga asimilada por otros artistas e ilustradores tanto argentinos como peruanos (figs. 2.11, 2.11a, 2.12).

²⁶ El *Ícaro* fue el único elemento mitológico griego representado por Sabogal, por ser un ícono simbólico de las problemáticas como el aeroplano y la posibilidad de volar. En el capítulo tres desarrollamos esa relación de la representación del avión- Ícaro

²⁷ *Gravity and lift are two aspects related to flight that materialized in the imagery and design of Art Nouveau objects. Most often the two aspects are shown to exist in a state of dynamic.* Léase: Wood, 1992: 257-272.

²⁸ Los números de la revista se pueden revisar en el siguiente link: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/787208981/4/>



Fig. 2.13: José Sabogal. *Ícaro*. 1921. Xilografía? Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.



Fig. 2.13a: Camilo Blas. *Ícaro*. 1919-1922. Tinta y carbón sobre papel. 22.5x15.4cm. Fuente: Majluf y Wuffarden 2012.



Fig. 2.13b: Sergey Solomko. *Sueño del Ícaro*. 1920. Acuarela, s/m. Fuente: www.wikiart.org/en/sergey-solomko/dream-of-icarus.

Majluf apunta una entrevista realizada en 1920 entre Antenor Orrego y Sabogal en la revista *La Reforma*²⁹ (2012: 50). Orrego perteneció al grupo de intelectuales trujillanos conocidos como *la Bohemia de Trujillo* o *Grupo Norte* (2013: 237) al que también perteneció Camilo Blas. La autora asume que ambos artistas, tanto Sabogal como Blas, se conocieron ese año a través de Orrego. Posteriormente, Sabogal invitó a Blas a estudiar en la Escuela de Bellas Artes en Lima, a la que el joven artista postuló en 1922 (Majluf 2013: 237).

Dentro de la obra temprana de Blas, figura un *Ícaro* de tinta y carbón (fig. 2.13a), realizado entre 1919 y 1922. La fecha tiene cierta coincidencia con aquella (1921) en la que Sabogal habría realizado su xilografía *Ícaro*. Es posible que haya sido una temática que decidieron experimentar juntos, o tal vez que fuese una ilustración como encargo editorial. En ambos casos, dicho

²⁹ "El pintor José Sabogal, un caso de enérgica vocación artística". En *La Reforma* Trujillo. 18 de Marzo de 1920.

tema mitológico fue un motivo recurrente anterior a la producción visual xilográfica de Camilo Blas.

Blas fue el compañero de viaje de Sabogal, quién además radicó en Cusco (1925-1927) por varios años y realizó una cuantiosa producción xilográfica, tanto para medios impresos como para el campo expositivo.

El joven artista ya realizaba grabado antes de conocer a Sabogal, como lo demuestra la carátula de la revista trujillana *Perú* (fig. 2.14). Pero se perfeccionó en dicha materia en años posteriores. En el viaje que realizó con Sabogal en 1925 tuvo contacto con el movimiento cultural sureño de Cuzco y Puno, etapa en la que la estética de sus xilografías serán de influjo expresionista. Fue colaborador de la revista *Kosko* y *Titikaka*, al igual que su mentor Sabogal.

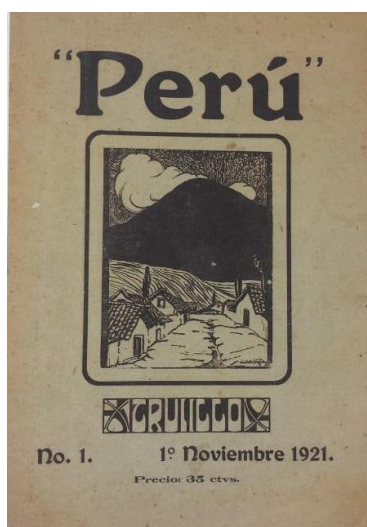


Fig. 2.14: Camilo Blas. S/t.
1921. Xilografía, s/m.
Revista *Perú*. 1921, Nro. 1,
noviembre. Sala de
exhibición del MALI. Lima.

Hacia 1920 el artista ruso decadentista, Sergey Solomko (1867-1928) también ilustró un ser alado, el título es el *Sueño de Ícaro* (fig. 2.13b). Con dicha imagen observamos la preocupación de la época con las máquinas y la relación Ícaro-aviación.

La xilografía *Exlibris* (fig. 2.15a) de Sabogal fue realizada por encargo para su esposa la escritora María Wiese. El motivo es un elemento mitológico griego que hace referencia a Minerva, la diosa de la sabiduría, quien está representada alada y se le relaciona con la escritura. Estos mismos motivos aparecen en una publicidad de la revista *Ver Sacrum* (1901, fig. 2.15).

En la imagen del cartel publicitario de papeles de la Revista *Ver Sacrum* (fig. 2.15), vemos a un ser mitológico griego como parte de una publicidad de lápices alemanes. Ese motivo es la representación de la diosa *Minerva* de la mitología griega. Los elementos simbólicos fueron parte del repertorio de los artistas de fin de siglo como Klimt y Kolemán³⁰.

Sabogal realizó en la técnica de xilografía un *ExLibris* (fig. 2.15a) de similar composición a la de la portada de la revista *Ver Sacrum* (fig. 2.15). Se puede apreciar un rostro y torso imponentes en un primer plano; mientras que las alas se despliegan con mucha levedad, en un segundo plano. Sabemos que esta imagen de un hombre – pájaro es una representación simbólica de la sabiduría y la erudición. Así, El *ExLibris* fue la imagen distintiva que usó Wiese en cada libro que escribió a partir de esa fecha. Por tanto, Sabogal quiso a través de esta xilografía representar y simbolizar la sabiduría, ya que Wiese fue una destacada poetisa, escritora, ensayista y difusora cultural.

La diferencia entre las dos únicas obras de temática mitológica de Sabogal: el *Ícaro* (fig. 2.13) y el *Exlibris* (fig. 2.15a), realizados entre 1922 y 1924, está en que la segunda es una xilografía de pequeño formato 3.8cm x 5cm que circuló

³⁰ El llamado *fin de siècle* es una crisis del yo liberal, un momento de irrupciones y de rupturas, ideológicas y culturales que darán paso a nuevos fenómenos tanto en las artes, la filosofía y las ciencias en contraposición al positivismo industrial, con actitud relativista deciden romper con los historicismos, el academicismo y el realismo; lo que interesa a estos nuevos artistas es la transmisión de emociones a través de los símbolos.

en el medio editorial. Asimismo, en el *Exlibris*, la pérdida de la línea contorneando la silueta y el intenso claroscuro, nos refiere a una imagen grabada de motivo simbolista y estética más expresionista.

En el marco del análisis formal concluimos que el *Exlibris* (fig. 2.15a) es una xilografía que pertenece a este intervalo de exploración de Sabogal. Respecto a esta imagen podemos señalar que se superpone o fusiona la representación del motivo simbólico griego mitológico como característica del *Art Nouveau* con la expresividad de trazo y línea del Expresionismo Primitivista.

Cabe señalar, que el dibujo del *Ángel* (fig. 2.15b) con Santa Rosa, realizado para ilustrar el libro biográfico de *Santa Rosa de Lima* (1922), escrito por María Wiese, corresponde a su primera etapa, donde las imágenes están construidas con una estética *Art Nouveau*, alejada del motivo simbólico mitológico. En esta oportunidad el tratamiento conceptual corresponde acertadamente a la temática criolla religiosa.



Fig. 2.15: Moser Koloman. *Cartel publicitario de papeles*. Revista *Ver Sacrum*, 1901, 2 de enero, p. 28. Austria.



Fig. 2.15a: José Sabogal. *Ex Libris*. 1924. Xilografía, 3.8cm x 5cm. Libro: María Wiese. 1924. *Nocturnos*. Lima.

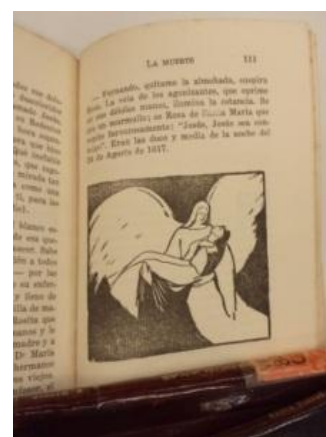


Fig. 2.15b: José Sabogal. *S/t*. 1922. Dibujo a tinta para xilografía. Libro: María Wiese. 1922. *Santa Rosa de Lima*. Lima: Librería Francesa y Casa Editorial E. Rosay, p. 128.

Hacia inicios del 1900, en Argentina se venían gestando proyectos nacionales culturales, artísticos, así como la mediación entre el arte y el arte decorativo (donde podemos colocar al diseño gráfico y el diseño industrial), Ricardo Rojas (1882-1957), educador y promotor cultural da cuenta de este proceso:

Que la universidad ha de diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía o la pintura, que nacerán por obra independiente de artistas geniales; y las artes de producción colectiva, como los tapices, los vasos, las joyas, los muebles, la encuadernación, la tipografía, la cocina, el repujado de metales, las esencias del tocador, las molduras arquitectónicas, etc., todas ellas susceptibles de organización industrial. (1915:11)



Fig. 2.16: Alfredo Gramajo Gutiérrez. *S/t.* 1918. Poster a tempera, s/m. *XVII Salón Nacional de Bellas Artes. Pintura Escultura.* Buenos Aires. Fuente: Kuón, Viñuales 2008: 265.

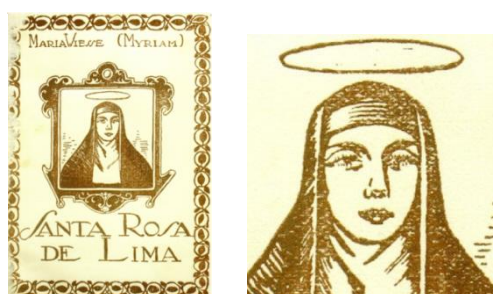
Sabogal regresó a Perú hacia 1918³¹, trayendo el legado argentino artístico: la actividad gráfica, el costumbrismo pictórico, el conocimiento de movimientos internacionales modernistas y de vanguardias globales que confluyeron en el arte gráfico nacional. Asimismo, una postura social y política de adhesión a los “artistas del pueblo” de los barrios porteños quienes desarrollaron grabado en madera y metal, y que además apostaban por una estética realista. “Ello revelaría su temprana afinidad a movimientos de izquierda, aun cuando su pintura [y parcialmente el grabado] se haya mantenido siempre lejos de los temas sociales” (Majluf, Wuffarden 2013: 18).

³¹ Al momento de emprender la ruta de regreso al Perú en 1918, Sabogal era ya un artista formado. Quedaban planteados desde el contexto argentino los principales sustentos de su propuesta inicial, (...).Majluf, Wuffarden, 2013:18

La idea nacionalista de Ricardo Rojas³² es uno de los pilares influyentes en la temática nacional argentina, expresada en la plástica artística que fue una manera de romper con los estándares hegemónicos burgueses. En el campo de las artes gráficas aplicadas se pudo evidenciar a través de portadas de revistas ilustradas, libros y carteles de teatro (fig. 2.12). Temáticas que se irán entretejiendo con el estilo del *Art Nouveau* y el *Art Déco*, diseminado en Argentina a partir de la fundación de la Escuela de Artes Decorativas hacia 1914.

La estadía de Sabogal en Lima de 1919 a 1922 fue fructífera para el artista³³, su obra xilográfica aún incipiente en repertorio, empezó a aparecer en medios impresos y editoriales. Respecto a su obra y su técnica xilográfica Marión señala que “es probable que la aprendiera en Francia [con] notable éxito que merecieron la crítica laudatoria de plumas doctas” (Marión 1929: 4, citado en Villegas 2016: 221).

Fig. 2.17: José Sabogal. *Santa Rosa de Lima*. 1922. Ilustración de portada en tinta para grabado, s/m. Libro. María Wiesse. 1922. *Santa Rosa de Lima*. Librería Francesa y Casa Editorial E. Rosay. Fuente: Majluf, 2013:349



Santa Rosa de Lima de corte criollista (fig. 2.17), probablemente realizada a tinta, tiene elementos como la cartela que nos remiten a la arquitectura virreinal

³² La Restauración Nacionalista. Rojas. 1909. “Si no reaccionamos en el sentido de un categórico idealismo que restaure la idea de continuidad en la obra de las generaciones, y de un sistemático nacionalismo que restablezca la cohesión sentimental de la raza, vamos en camino de fundar una de las civilizaciones más mediocres y efímeras que hayan aparecido en el mundo”. Rojas, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1924, p. 291.

³³ El año de 1919 Sabogal llegó a Lima para exponer en el mes de julio “*Impresiones del Cusco*”, óleos y dibujos en la *casa Brandes*. Una muestra sin precedentes para el contexto limeño que le otorgó elogios hasta del crítico y artista de la época Teófilo Castillo. En 1922 empezará a trabajar como docente en la ENBA.

limeña representado el rostro dulcificado de Santa Rosa, mientras que la cenefa alrededor de la carátula y la construcción tipográfica hacen referencia a las composiciones de Klimt y Beardsley. Sin embargo, cabe señalar que esta carátula no es la expresión de una línea gráfica pre-determinada, sino que Sabogal elegía y construía su propio discurso a partir de diferentes recursos gráficos existentes, como orlas o la tipografía modernista que se muestra al interior del cuerpo de texto.

Este afán de recrear y explorar nuevas formas expresivas se puede apreciar ese mismo año de 1922 cuando Sabogal estuvo ilustrando más encargos como por ejemplo para Ruzo, *El Atrio de las Lámparas* (1922, fig. 2.19). El tratamiento a tinta de las ilustraciones para *el Atrio de las Lámparas* (fig. 2.19b) fueron desarrolladas para su posterior ejecución en la técnica de la xilografía, por ello el alto contraste entre la línea blanca y el plano negro es lo que construye la imagen. Analizando el tenebrismo de las imágenes asumimos que están inspiradas en la estética decadentista de fin de siglo anterior a su época, dialogando con las ilustraciones de Beardsley que realizó para novelas británicas relevantes de su época. En la ilustración *La Muerte de Arthur* (Fig. 2.18) la relación de las formas con las líneas y el contraste intenso del claroscuro es igual al tratamiento de *El Atrio de las lámparas* (Fig. 2.19b). La presencia de la línea de contorno es similar en ambos artistas como vemos en la ilustración *Tannhäuser* (Fig. 2.18a).

Sabogal a través de una serie de recursos expresivos logra dar un toque expresionista al conjunto de imágenes para *El Atrio de las lámparas* (fig. 2.19) donde presenta un entretejido en el cual transmite el drama vibrátil del texto enunciado que acompaña cada hoja. Lo interesante de la composición en

relación al texto y la imagen, es que en algunas páginas, la ilustración gráfica es la que aporta más información, o la que complementa respecto al texto escrito.



Fig. 2.18: Aubrey Beardsley. *Cómo la reina Guenevere la hizo monja*, 1983. Dibujo y tinta, 21.4 x 16.6 cm. Libro. Thomas Malory. 1485. *La Muerte de Arturo*. Smith College Museum of Art, Northampton.



Fig. 2.19b: José Sabogal. *Murió muy lentamente*. 1922. Ilustración a tinta para xilografía, 8 x 11.5 cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las lámparas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, p. 149.



Fig. 2.18a: Aubrey Beardsley. *Tannhäuser*, c. 1872-1898. Dibujo y tinta, 18.5 x 18.7 cm. Colección Rosenwald, Galería Nacional de Arte, Washington D.C.

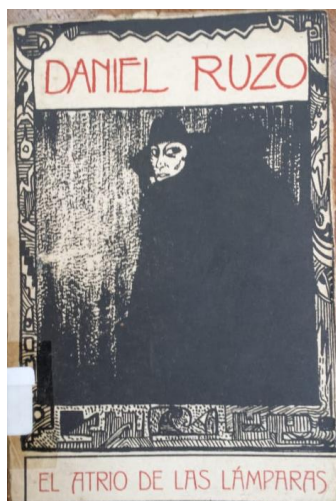


Fig. 2.19: José Sabogal. S/t. 1922. Ilustración a tinta para grabado, 18.5 x 12.5 cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las lámparas*. Madrid: Editorial Mundo Latino. Portada.



Fig. 2.19a: José Sabogal. S/t. 1922. Ilustración a tinta para grabado, 8 x 8cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las lámparas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, p. 75.



Fig. 2.19c: José Sabogal. S/t. 1922. Ilustración a tinta para grabado, 18.5 x 12.5 cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las lámparas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, p. 25.

Nos hemos referido a estas ilustraciones para establecer una correspondencia con el decadentismo de Beardsley por las similitudes desarrolladas. Sin embargo, no descartamos el influjo desde la perspectiva formal del primitivismo (tomando en cuenta que el simbolismo no le fue ajeno al primitivismo, ello se refleja en la obra de Gauguin)³⁴, siendo las ilustraciones para *El atrio de las Lámparas* una propuesta creativa híbrida.

Podemos establecer que Sabogal incursionó en el campo de la novela ilustrada, considerando la dinámica compositiva entre el texto y la imagen. Podemos apreciar este proceso con otros artistas los años subsiguientes: Pantigoso en Puno realizaría grabados para *Ande* (1926) de Arturo Peralta; Bellocq realizaría en Argentina diversas ilustraciones para las novelas *Historia de Arrabal* (1922), *Airampo* (1925) de Juan Carlos Dávalos y para la novela costumbrista *Martín Fierro* (1930). Gutiérrez Viñuales³⁵ refiere que la creciente ola editorial en Argentina se dará con motivos incaistas como estética enraizada, también menciona que Sabogal incursionó acá en Perú con ese eco regionalista incaista (Viñuales 2013: 19), pero como hemos visto con los ejemplos anteriores, no podemos tomar una postura absolutista, pues en esos mismos años Sabogal dialogó también con la sensualidad y el misterio del Simbolismo Decadentista a través de Ruzo.

Sabogal al mismo tiempo que realizaba ilustraciones y grabados con influjo del *Art Nouveau*, como parte de esa inquietud de experimentar la materialidad de la madera y descubrir nuevas posibilidades expresivas en dicha técnica

³⁴ El historiador de arte Schniewind en su reseña sobre Gauguin de 1949 refiere que "Gauguin quería llevar un nuevo mensaje a los círculos artísticos de París. [...] En este entorno poco sofisticado, lejos de París, un grupo de artistas formó un nuevo movimiento en el arte francés, conocido como la Escuela de Pont Aven, o como los "simbolistas". Habiéndose convertido en un líder de esta escuela, [...]".(1949: 45)

³⁵ "En el libro peruano fue, otra vez, José Sabogal uno de los primeros en aplicar los postulados incaistas, haciéndolo tempranamente, en 1921." (Gutiérrez Viñuales 2013: 19)

también estuvo asimilando otras estéticas como lo demuestra su xilografía *Plaza de Pueblo* (fig. 2.20), donde explora un trazo más suelto, perdiendo el contorno y la linealidad de las formas.



Fig. 2.20: José Sabogal. *Plaza de Pueblo*. 1922. Xilografía, 9 x 16 cm. Colección Ana Sabogal. Lima. Fuente: Majluf 2013:45.

En dicha obra que fue realizada a finales de 1922, se observa un paisaje con personajes definidos a grandes rasgos casi en alto contraste, personas pueblerinas en medio de un paraje rural insinuado por un gran trazo que resalta la presencia significativa de los cerros. Una imagen representada a manera de una instantánea fotográfica que ha congelado un momento cotidiano.

En México (noviembre de 1922 a Marzo de 1923) desarrolló un vasto número de xilografías, la temática de costumbres fue el tópico principal, bajo una línea estética primitivista. En esos seis meses la forma de acercarse a la madera y de manejar el trazo lineal a través de la gubia fue una impronta expresiva. Trazos en diferentes direcciones, sin mucha jerarquía de línea, generando una mínima o nula profundidad en la imagen.



Fig. 2.21: Carlos Orozco Romero. *S/t*. 1923. Xilografía. 18x 23.5cm. Colección María Sabogal, Lima. Fuente: Majluf 2013:45.



Fig. 2.21a: José Sabogal. *Pelado (tipo mexicano)*, 1923. Xilografía. 14x 13.5 cm. Colección Ana Sabogal, Lima. En: Majluf 2013:247.

En la xilografía *Pelado* (fig. 2.21a) da la impresión que el objetivo hubiese sido emular el trazo de su compañero de viaje Carlos Orozco Romero (fig. 2.21). Ambos grabados fueron trabajados en el mismo taller en México.

Los viajes, encuentros e influencias, perfilan grandes cambios en la obra gráfica de Sabogal. Se generan grandes saltos expresivos en sus obras, que quién no conociera al artista pensaría que se trataran de autores diferentes. Sin embargo, se puede establecer que estamos frente a un proceso de tránsito y de experimentación que se fue modelando en el transcurso de los siguientes años de 1925 a 1929.

En abril de 1923, a su regreso de México, Sabogal comenzó nuevamente a vincularse con proyectos editoriales, además de entablar en Lima una amistad más profunda con Mariátegui, a partir de esa fecha se entrelazaron proyectos a largo plazo como lo fue *Amauta*³⁶.

Entre el año de 1924 y 1925 Sabogal se apropió de la estética Primitivista y Expresionista, relegando el influjo *Art Nouveau*, el viaje a México y su experiencia con los mates fueron los antecesores a esta nueva propuesta.

Las xilografías realizadas para la novela *Nocturnos* de Wiesse son un manifiesto que la estética de la imagen no es condicionada por el estilo o la situación del enunciado escrito. Podríamos decir que los encargos editoriales le servirán de pretexto a Sabogal para indagar en sus preocupaciones formales como artista a través de la xilografía.

³⁶“En la casa de la calle Washington conocí a Anita y a sus hijos. Al hogar de Mariátegui- sentado en su sillón de inválido- acudía yo con frecuencia, urgida por el afecto, la simpatía intelectual, el respeto al hombre cuya vida era ejemplo de serenidad heroica, de sinceridad, de silenciosa abnegación”. Wiesse 1945:29.

Podemos notar que la línea de contorno desaparece. Las formas se definen por diferentes grosores y tipos de trazos, algunos angulosos, rectilíneos o curvos. Las escenas de cada párrafo son representadas con trazos dinámicos, los rostros emergen insinuados en altos contrastes. Todos estos elementos y recursos nos revelan el drama que la novela expresa en sus líneas. Estas maderas se realizaron en formatos pequeños (de 9 x 11cm aproximado), pues dicho libro cerrado mide 9 x 13.5 cm.



Fig.2.22: José Sabogal. 1925. S/t. Xilografía, 6.9 x 9 cm. Lima. Libro. María Wiese. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.11.



Fig. 2.22a: José Sabogal. S/t. 1925. Xilografía, 6.9 x 9cm. Lima. Libro. María Wiese. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.31.



Fig. 2.22b: José Sabogal. S/t. 1925. Xilografía, 6 x 9 cm. Lima. Libro. María Wiese. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.49.



Fig. 2.23: Käthe Kollwitz *El sacrificio*. 1923. Xilografía con gouache blanco, 6. x 47.9 cm. Smith College Museum of Art, Northampton.



Fig. 2.23a: Max Pechstein. *Dos pescadores*. 1923. Xilografía, 31.8 x 39.9 cm. Arte de la Imagen del VG Bonn, New York.

Las ilustraciones de *Nocturnos* para la novela de la escritora Wiese (fig. 2.22, 2.22a, 2.22b) guardan similitud y correspondencia estética con las obras foráneas del Expresionismo Alemán en el manejo del claroscuro de grandes superficies negras y las formas rectilíneas irregulares, otorgando dramatismo a las escenas cotidianas de la vida.

La novela *Nocturnos* es un texto simbólico que habla de la cotidianidad, de la relación de la soledad con la mujer y el transcurrir de la vida. Sabogal hace predominio del gran plano negro, dicha penumbra será afectada con líneas precisas que van construyendo las formas. Dicha técnica alude al título de la novela, el artista conceptualiza gráficamente toda la trama, dándole pregnancia y jerarquía primordial a la oscuridad, que se aplicará para cada escena de *Nocturnos*.



Fig. 2.24: José Sabogal. *S/t.* 1926. Xilografía, 7 x 6.5cm. Lima. Libro. María Wiese. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima.



Fig. 2.24a: José Sabogal. *S/t.* 1926. Xilografía, 7 x 6.5cm. Lima. Libro. María Wiese. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima, p. 45.



Fig. 2.24b: José Sabogal. *S/t.* 1926. Xilografía, 9 x 7cm. Lima. Libro. María Wiese. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima, p. 51.

Otro libro donde se aprecia esta dinámica de complementación de las ilustraciones con el texto es *Glosas Franciscanas* (1926) de María Wiese, una crónica dedicada a San Francisco de Asís, quien vivía en la penitencia y la pobreza. Las xilografías que realizó Sabogal realzan la fuerza expresiva y

devocional del texto. Resultaba poco convencional para la época, dominada por la burguesía aristocrática, relacionar un tema religioso con una estética artística vanguardista. La obra en su conjunto, representa una irrupción significativa en el contexto conservador limeño.

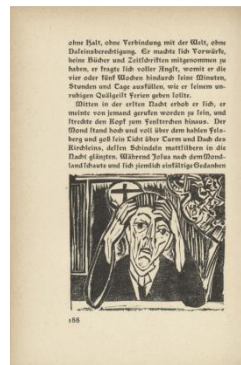
Los tacos xilográficos de dicha publicación fueron de tamaño pequeño. Las medidas son entre 7x 10cm. El influjo de esta serie xilográfica al igual que la anterior de *Nocturnos*; revelan la adhesión de la obra de Sabogal al Expresionismo alemán, a través de los trazos rectilíneos que generan una percepción vibrátil de la imagen xilográfica llegando a un auge y expansión de la técnica.

Consideramos que estas xilografías realizadas para la obra *San Francisco de Asís* (fig. 2.24, 2.24a, 2.24b), guardan una correspondencia iconográfica formal notoria con los grabados de Kirchner y de Max Pechstein (fig. 2.25, fig. 2.23a). Por ello consideramos que el movimiento expresionista alemán está conectado con la producción visual de Sabogal, tanto desde el discurso³⁷ como de la representación plástica. Es decir, del uso de la madera, las gubias, la simplificación de las formas, el manejo del claroscuro.

Respecto a la comparación con Kirchner, vemos que el motivo de su obra es de carácter vernacular local, ya que aparece la imagen de un hombre de aspecto pastoril; Sabogal, por su parte, también representó un elemento icónico, pero de otras características, pues se trata de San Francisco de Asís, que formaba parte del imaginario local religioso popular limeño.

³⁷ Profundizaremos más adelante cuando nos referiramos a Mariátegui como el nexo entre el expresionismo alemán y Sabogal.

Fig. 2.25: Ernst Ludwig
Kirchner. S/t. 1923.
Xilografía, 7.1 x 8 cm. Libro.
*Junto a la carretera del
Ejercito.* Jakob Bosshart.
1923. Museo MoMA, New
York. s/p.



En el caso de la ilustración de Kirchner (fig. 2.25) también se registra una complementariedad entre texto e ilustración. Fue una imagen xilográfica realizada por encargo para el escritor suizo Jakob Bosshart con quien tenía coincidencias. “La afinidad de Kirchner por los textos de Bosshart estaba probablemente relacionada con su propio interés en las tradiciones vernáculas y la cultura popular de la zona” (S/a 2011)³⁸.

El primer plano de la referida ilustración (fig. 2.25) es un personaje atribulado, los trazos están dispuestos con la intención de enfatizar un rostro preocupado, el cuerpo de dicho personaje es una gran forma negra, donde se distinguen detalles por la presencia de líneas blancas, el fondo está compuesto por una sucesión de líneas contiguas.

Si bien las temáticas del texto de Wiesse de corte biográfico religioso con las de Bosshart, de corte expresivo bucólico son diferentes, a través de una estética expresiva primitivista, confluyen en el mismo objetivo: dotar de vitalidad al texto. Las imágenes tanto del alemán Kirchner, como las de Sabogal, vibran y enfatizan el sentido del texto generando un efecto en el lector.

Otro referente importante para Sabogal será la obra Simbolista- Primitivista de Gauguin que influyó en su producción artística. Como podemos ver, el grabado

³⁸ www.moma.org/s/ge/curated_ge/index.html

para Sabogal. Por ello, consideramos importante establecer las siguientes comparaciones:

El cuadro *El Cristo Amarillo* (fig. 2.26a) de Gauguin coincide con muchos aspectos compositivos de la xilografía *Cristo de Mullachayoc* (fig. 2.26) de Sabogal. De acuerdo a la identificación que sentía Sabogal hacia Gauguin, podríamos inferir, que *El Cristo Amarillo* fue un gran referente para realizar la xilografía.

Gauguin fue un artista contracorriente³⁹ de la modernidad, porque se alejó de toda normatividad y academicismo en la búsqueda de nuevas sensaciones que le generen cambios de referentes citadinos, de paisajes arquitectónicos monumentales, así como el choque de tensiones y fluctuaciones sociales. Gauguin fue un hombre que se entregó a la naturaleza, a su propia naturaleza instintiva y primaria.

El Cristo amarillo (1889, fig. 2.26), es una pintura al óleo que se caracteriza por su efecto decorativo, una representación sin sombras ni profundidad. La obra deslinda con la perspectiva clásica y más bien nos remite a la pintura de comienzos del pre-renacimiento, donde la jerarquía de los elementos estaba ligada al tamaño de los objetos pictóricos. Gauguin elimina sutiles gradaciones de color arremetiendo en contra de las principales características de la pintura académica de su época. Razón por la que se le cataloga como decorativo por no tener afán de representación mimética. El lenguaje pictórico del artista es poco naturalista para su tiempo, por no decir aberrante. Los colores son

³⁹ "Sus primeros trabajos, inclinados al principio hacia el de los impresionistas, comenzaron a mostrar un alejamiento radical de la entonces dominante escuela de pintura francesa. Confiando cada vez menos en los efectos de la luz y los problemas de las formas cambiantes debido a la luz cambiante, se sintió más absorto en la relación inmediata de una forma con otra, en el patrón de una superficie pintada." Schniewind 1949:45

intensos, más ligados a las emociones, la subjetividad por encima de la racionalidad. Las formas son planas y la perspectiva del cuadro no existe. Todo cae delante de los ojos del espectador.



Fig. 2.26: José Sabogal. *Cristo de Mullachayoc*. 1925. Xilografía, 32.5 x 22cm. MALI, Lima. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.

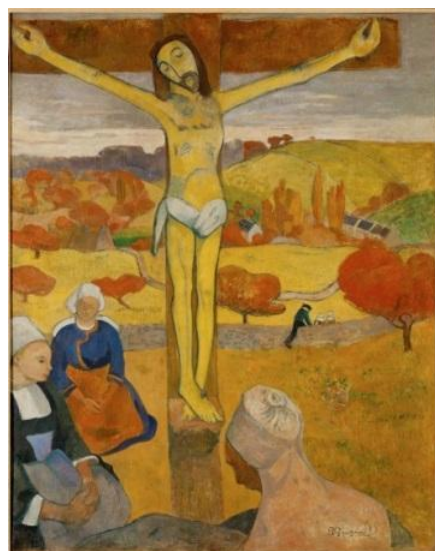


Fig.2.26a: Paul Gauguin. *El Cristo Amarillo*. 1889. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Galería de Arte Albright-Knox, New York. Fuente: albrightknox.org.

La xilografía de Sabogal, *El Cristo de Mullachayoc* (fig. 2.26), pertenece al corpus de grabados de formato grande, con una medida de 32 cm de alto por 22 cm de ancho, pieza que ocupó un espacio en galería⁴⁰. Su función fue

⁴⁰ La primera exposición individual fue en la ciudad de Montevideo (1928). La segunda, tuvo lugar en la sala de exposiciones Amigos del Arte en Buenos Aires en 1929. Ese mismo año también se llevó a cabo su primera exposición individual de grabado en la Sala Alcedo de la Filarmónica de Lima.

artística, no responde a ningún encargo o negociación previa con alguna editorial o editor.

Al igual que la obra de Gauguin, está cargada de simbolismo, se trata de una adoración de un Cristo, cuyo nombre *Mullachayoc* fue propuesto por el mismo artista. Se observan tres mujeres que se cubren con un manto la cabeza, la representación del Cristo no está en el centro de la obra, sino en uno de los lados, como en la propuesta de Gauguin, ello desestabiliza la composición convencional y le da dinamismo. La profundidad en la imagen xilográfica no existe, las texturas y los trazos circundantes de las velas y las flores resaltan la pérdida de perspectiva.

La comparación que hemos efectuado no se sustenta en un paralelismo de recursos expresivos al detalle, nuestra intención ha sido, más bien enfatizar desde el análisis formal, que Sabogal con esta obra sella su adhesión al *Simbolismo Primitivista* en la obra xilográfica⁴¹. En consecuencia, *El Cristo de Mullachayoc* representa una escena, además de sincrética, intertextual⁴², por dialogar con el Primitivismo y Simbolismo de Gauguin a través de los elementos distribuidos en el espacio.⁴³

Otra obra sobre la que reflexionaremos es *Cholita Cusqueña* (fig. 2.27), un grabado importante en la producción xilográfica de Sabogal por sus grandes

⁴¹ Sabogal demuestra su profundo conocimiento sobre la obra de Gauguin y su vínculo directo con el Perú; siendo este último la fuente de inspiración de los artistas latinoamericanos: "En cuanto al maestro Gauguin, su claridad, su sencillez, su fuerza sana sin resabios, en resumen su sinceridad bien lo hace, maestro de los mexicanos y sudamericano. Pero hay que tener presente la infancia de este artista que despertó en tierras de América en el Perú. Además de llevar en sus venas sangre peruana". (Clodoaldo: 1931).

⁴² La intertextualidad es un proceso de análisis del discurso textual que se aplica desde la lingüística, filología y la Semiótica visual. Kristeva lo determina como "la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación"(citado en Marinkovich 1998: s/p). Para Luzon Marco la intertextualidad es la interacción entre el proceso de producción y de interpretación desde la perspectiva del receptor [espectador] que busca una interpretación coherente del texto [imagen]. (1997: 136).

⁴³ Los óleos de Sabogal realizados entre los años cuarenta en adelante son los más simbolistas de todo su repertorio, asemejándose a las pinturas de Gauguin.

dimensiones respecto a otros grabados de retrato. Si bien la conservación del papel no es la más óptima, se puede observar que éste es de alta calidad, probablemente papel de arroz o celulosa.⁴⁴



Fig. 2.27: José Sabogal.
Cholita Cusqueña.
1925. Xilografía, 17 x
11cm. MUCEN, Lima.

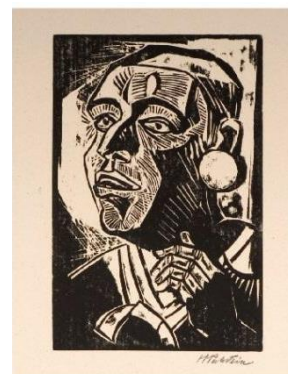


Fig. 2.27a: Max Pechstein. S/t.
Xilografía, impresión de
portafolio, 8 x 6.5cm.
1919. Fuente: artstor.org.

El referido grabado es uno de sus retratos más impactantes, por la posibilidad de retratar un gesto muy genuino convirtiendo a la obra en *un unicum*. Si bien el retrato nos remite a una mujer anónima, este personaje representa simbólicamente a todas las mujeres del imaginario regional y social de la época del artista. El retrato alcanza suma importancia en la medida que visibiliza la emergencia y el empoderamiento de la mujer en Lima y provincia, pues en la década de los veinte muchas mujeres tuvieron un rol en medios editoriales, y muchas ocuparon columnas en diferentes periódicos y revistas de la época.

Es un retrato de un profundo claroscuro. Entre el blanco y el negro se registra un medio tono logrado por la sucesión de trazos continuos y definidos. Esa síntesis es posible a partir del trazo, la dirección de horizontales y diagonales,

⁴⁴ El papel de arroz y celulosa era un papel que lo importaban de Europa, se usaba para imprimir el tiraje final xilográfico.

dando por resultado un claroscuro similar al de las obras del expresionista Max Pechstein (figs. 2.27a, 28a), quien perteneció al grupo *Die Brücke*. Pechstein viajó a las Polinesias, siguiendo los pasos de Gauguin para después exponer sus grabados en la revista *Der Sturm* de Walden.

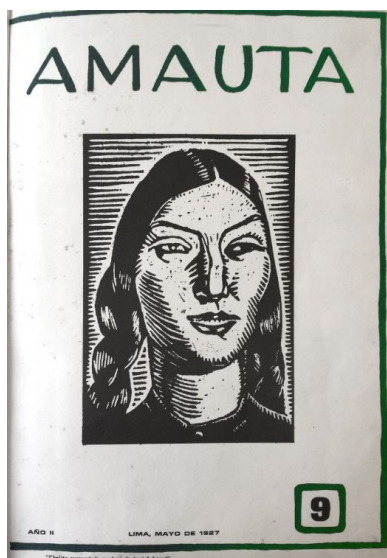


Fig.2.28: José Sabogal. *Cholita Cusqueña*. 1925. Xilografía, 17 x 11cm. Revista *Amauta*. Lima. 1927, vol. 2, nro. 9, portada.

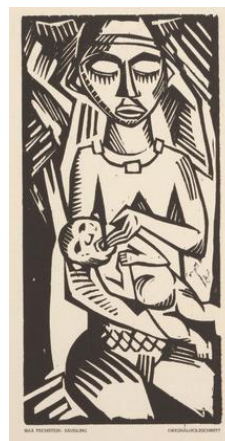


Figura28a: Max Pechstein. *Madre*. Xilografía, 21.7 x12.7 cm. Revista *Das Kunstblatt*. Weimar. 1918, vol.1, no. 6, p. 4.

Sabogal evidencia en las portadas de *Amauta* sus temas de interés personal, que confluyen con los de la revista, como el del hombre y mujer del ande y el arte popular. La revista *Amauta* Nro. 9 (fig. 2.28) del mes de Mayo, fue censurada y confiscada en todo el país durante el gobierno de Augusto Leguía. Asimismo, fueron apresados algunos simpatizantes en provincia como fue el caso de Pantigoso. Gamaliel Churata dio cuenta del hecho en una carta dirigida a Mariátegui el 2 de Julio de 1927⁴⁵.

El motivo de censurar la revista nro. 9 de *Amauta* fue la publicación de un texto titulado “El problema indígena” de Luis Carranza. Un antecedente de esta acción represiva del gobierno de Leguía fue la carta de enero del mismo año

⁴⁵ Carta de Gamaliel Churata (Arturo Peralta Miranda), 2/7/1927. La carta completa se puede leer acá: <http://104.236.95.101/index.php/carta-de-gamaliel-churata-arturo-peralta-miranda-2-7-1927>

que Jorge Núñez⁴⁶ le escribiera a Mariátegui manifestándole su preocupación por el encierro de Carlos Manuel Cox, en la Isla de San Lorenzo, por dar una cátedra libre en la ciudad del Cuzco, donde abordó el mismo tema de la problemática indígena y las cuestiones de estado (Núñez 1927).

Si bien la censura era por el mencionado artículo, también pudo haber incidido la xilografía de Sabogal que representaba a una mujer del ande con expresión inquietante en la portada. La imagen era desafiante por el hecho simbólico de la composición de la imagen de la mujer que aludía al problema indígena: de mirada tres cuartos hacia el espectador, con boca entreabierta que insinúa una sonrisa o que parece que va a decir unas palabras. Es un retrato en alto contraste cargado de drama y expresividad, un retrato que interpelaba al espectador.

Era un retrato en el que a Sabogal le interesaba visibilizar lo subalterno y marginal de la sociedad peruana. Resulta obvio que el artista asoció dicha imagen con el contenido escrito del texto “El problema indígena”. La intención era pues reivindicar a las minorías, entre éstas, a la de las mujeres andinas, doblemente marginadas por su situación de género y raza.

Esta alusión coincide con el contexto de ese momento en el que muchas mujeres, intelectuales en su mayoría, tanto en provincia, como en Lima, empezaban a alzar su voz. Empezaron a escribir⁴⁷ plateando sus posturas de autonomía y liberación, tanto en verso como en prosa, en revistas como

⁴⁶ Carta de Jorge E. Núñez Valdivia, 30/01/1927. La carta completa de Jorge Núñez se puede leer acá: <http://104.236.95.101/index.php/carta-de-jorge-e-nunez-valdivia-30-01-1927>

⁴⁷ “La condición social de la mujer peruana ya había sido agudamente criticada en 1833 por la precursora del socialismo, la franco-peruana Flora Tristán y Moscoso (1803-1844). Sus observaciones sobre la mujer en la sociedad peruana quedan registradas en su obra Peregrinaciones de una paria (1era. ed. en francés, 1838; 1era. ed. en español, 1946)”. Bustamante 1982: 113

Kuntur, *Amauta* y otras donde se publicaban artículos muy importantes para la época; entre ellas Magda Portal⁴⁸, María Wiese, Ángela Ramos, Elvira García y Corina La Torre.

Consideramos importante visibilizar, a través de esta portada (fig. 2.27, 2.28), la importancia de la imagen femenina para Sabogal, como un precedente para posteriores investigaciones.

El perfil artístico de Sabogal le permitió entretener el Incaismo con el *Art Nouveau* como se ve en su obra para la carátula *Los Hijos del sol* (1921, fig. 2.2) así como el Primitivismo de Gauguin con el Expresionismo alemán como se ve en sus grabados para la novela biográfica *Glosas Franciscanas* (1926, figs. 2.24, 2.24a, 2.24b) y la novela *Nocturnos* (1925, figuras 2.28, 2.28a, 2.28b). También podemos distinguir los influjos marcados del *Art Nouveau* asociados con los motivos Simbólicos Incaistas y los Mitológicos greco-romanos en diversas obras gráficas como las ilustraciones realizadas para la novela *El Atrio de las Lámparas* (1921, figs. 2.19, 2.19a, 2.19b, 2.19c, 2.19d) y el *Ex Libris* para María Wiese (fig. 2.15a). De la misma manera se puede apreciar, que a partir de 1925 se irá despojando del influjo *Art Nouveau*, sin dejar el simbolismo que se fusiona con el Primitivismo y Expresionismo como se analizó en la xilografía *Cristo De Mullachayoc* (fig. 2.26) y en la obra artística xilográfica *Cholita Cusqueña* (fig. 2.27) que posteriormente cubrió la portada de la revista *Amauta*.

⁴⁸ "Magda Portal fue colaboradora de la revista «Amauta» con poemas y ensayos, (...), así como acudía a las tertulias en casa de Mariátegui". Bustamante 1982: 120

Por lo expuesto, podemos concluir que los años de 1919 a 1929, fueron para Sabogal, los de mayor desplazamiento entre la experimentación de la técnica, temática y estéticas.

Otro punto importante es que las imágenes analizadas han sido ejecutadas por encargo editorial, a excepción de *Cholita Cusqueña* (fig.2.27) y de *El Cristo de Mullachayoc* (fig. 2.26), obras de mayor tamaño pensadas para el espacio de exposiciones⁴⁹. Los encargos editoriales no sometieron ni condicionaron la estética elegida por Sabogal para dichas imágenes. Se desarrolló un vínculo entre el imaginario del texto y la imagen, así como las imágenes que realizó para satisfacer a las editoriales de vanguardias, tanto ubicadas en el sur del país como en Lima, y finalmente sus propias inquietudes como artista⁵⁰.

El factor condicionante que si encontramos de los grabados realizados por encargo con respecto a los que realizó artísticamente fue el tamaño, pues los primeros eran de menor tamaño, supeditándose al tamaño del libro. Los grabados como *Cholita Cusqueña* y *Cristo de Mullachayoc* son de gran formato en comparación a las otras xilografías

Consideramos que Sabogal, a través del grabado xilográfico, asumió un rol artístico más creativo que su pintura, poniendo especial énfasis en el aspecto ideológico conceptual. Se permitió explorar nuevos códigos en la representación de la imagen como el Simbolismo y el Decadentismo. En el caso de la imagen gráfica, la experimentación no se subordina a la función de

⁴⁹ Estos dos grabados, junto a otros de paisajes, fueron expuestos por primera vez en Lima en 1929.

⁵⁰ Sabogal hacia 1923 ya conocía el arte del mate burilado en un viaje que realizó hacia la sierra norte del Perú. Conocería directamente al burilador de mate Mariano Inés Flores. La técnica del dibujo en mate burilado es similar a la de la xilografía en madera, la diferencia está que la materialidad de uno es curvo y el segundo es plano, y que en el caso del mate, no se transfiere la imagen a ningún soporte. "Sabogal, en lugar de seguir los movimientos de vanguardia europeos, inició una búsqueda introspectiva del verdadero arte peruano, cuya expresión más auténtica reside en el arte popular, donde prevalecía la importancia del proyecto mestizo sobre la cuestión de su pertenencia o no a las vanguardias europeas". (Villegas 2016:157).

la obra, sin perder ésta su sentido y conexión con el corpus escrito. Sin embargo, las xilografías para medios editoriales fueron de tamaños pequeños, podríamos decir que el artista Sabogal estandarizó y clasificó los tacos de madera, siendo para el medio editorial y gráfico los de menor tamaño con respecto a los del espacio expositivo, salvo algunas excepciones (*Cholita Cusqueña*).

Ello revela que Sabogal toma el mismo vuelo e impulso creativo tanto para construir imágenes por encargo como aquellas que serán para propia exploración artística. El artista se sirvió de todos los componentes estéticos de los movimientos artísticos globales, sin perder su propia identidad como artista. De lo que se trata es apropiarse y mediar en el uso de recursos globales y locales. Asimilarlos y procesarlos a través de su propia mirada.

2.2 José Carlos Mariátegui: Vínculos europeos

Desde 1918, nauseado de política criolla -como diarista- [sic], y durante algún tiempo redactor político y parlamentario conocí por dentro los partidos y vi en zapatillas a los estadistas-me[sic] orienté resueltamente hacia el socialismo, rompiendo mis primeros tanteos de literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares, en pleno apogeo todavía. De fines de 1919 a mediados de 1923 viajé por Europa. Residí más de dos años en Italia donde desposé a una mujer y algunas ideas. Anduve en Francia, Alemania, Austria y otros países. Mi mujer y un hijo me impidieron llegar a Rusia. Desde Europa me concerté con algunos peruanos para la acción socialista.

Mis artículos de esa época señalan estas estaciones de mi orientamiento[sic] socialista. (Mariátegui 1927)⁵¹

Mariátegui fue exiliado a Europa junto a su compañero César Falcón hacia 1919. Estuvo en Europa hasta el año 1923, tiempo suficiente para empaparse de las teorías marxistas, enrolarse en el partido comunista italiano y hacer grandes amistades con pensadores, literatos y artistas en toda Europa. Los movimientos artísticos que más lo estremecieron en un comienzo fue el Futurismo, pero se alejó de él por su asimilación al fascismo, dicha fractura hizo que se involucrara con el Surrealismo y el Expresionismo Alemán.

Cuando llegó al Perú, es sensible a la realidad nacional, no solo del indio, sino del obrero, de la mujer y de la educación infantil. Mariátegui sabía que la fractura virreinal, matizada a través de la independencia no se había superado. Su experiencia en Europa hizo que se enfocara en las problemáticas y necesidades de su país, asimismo, vio la necesidad de vincularse con otras realidades Latinoamericanas. Esas conexiones locales y globales estaban en la agenda de Mariátegui, creando así el proyecto más ambicioso de su corta pero intensa vida: la revista de vanguardia *Amauta* fundada en setiembre de 1926. El estudioso D' Allemand nos ilustra sobre la importancia de esta publicación:

El experimento de Mariátegui con "Amauta", esa extraordinaria revista de vanguardia, probablemente sin par aún en la historia de las publicaciones periódicas latinoamericanas, arroja luz sobre la inigualable capacidad de su fundador para identificar y dar acogida a las más variadas manifestaciones culturales, expresiones artísticas, ideas y fuerzas generadoras de cambio, sin jamás perder claridad de

⁵¹ Extracto de la carta de fecha 10 de enero de 1927, enviada por José Carlos Mariátegui al escritor Enrique Espinoza, director de "La vida Literaria", Buenos Aires. Se publicó la carta en su número del mes de mayo de 1930, en homenaje al recién fallecido Mariátegui. En: Casa de José Carlos Mariátegui. Visitada el 10 de diciembre del 2018

objetivos o caer en el eclecticismo. Mariátegui, confeso “hombre con una filiación y una fe”, como reitera en la presentación a la revista, concibió “Amauta” como instrumento de polarización y concentración de los intelectuales y artistas listos a entregarse a la forja de un “Perú nuevo”, acto que entendía como parte integral de la oleada de renovación que sacudía al mundo entero (citado en D’Allemand, 2016: 530).

Falcón señaló que tanto Mariátegui como Sabogal, vinculados a la revista *Amauta*, llevaron a cabo un proyecto ideológico con el que buscaban peruanizar al peruano, crear una conciencia nacional, sin ser ninguno de ellos indigenistas ni inventar un “ismo” en el sentido formalista de la palabra (Citado en Villegas 2016: 157).

Asimismo, Sabogal, en una entrevista con Ciro Alegría señalaba, que no era “un indigenista, pese a que haya pintado muchos a los indios; tampoco soy un españolista, aunque mi sangre sea española. Soy un peruano que capta los valores esenciales de su pueblo. Más ampliamente soy un americano” (citado en Román 2009:13).

Respecto a la producción xilográfica de Sabogal, hemos señalado que no fue determinante la dimensión ideológica política, como si lo fue en la pintura. Sin embargo, consideramos que sí existe una postura ideológica que permea diversas esferas como lo social, antropológico, cultural y político que imprimieron un genuino carácter simbólico a sus obras, que interactuaron con una tipología de imágenes de corte expresionista que se ejecutaron entre 1925 a 1927. Dichas xilografías fueron desarrolladas en un programa de viajes entre Cusco Arequipa, Puno. No es casualidad que Mariátegui, por su afinidad e

identificación al movimiento expresionista alemán, haya seleccionado muchas de esas imágenes como portadas para su revista *Amauta*.

Melis explica la razón de la revista *Amauta* a la adhesión por la teoría y estética expresionista alemana por encima de otros influjos, “El movimiento alemán aprecia sobretodo su oposición a la guerra, dentro de una línea de investigación que le lleva a ocuparse sistemáticamente de la narrativa ocasionada por el primer conflicto mundial (1999: 145).

En Europa Mariátegui contactó y enlazó amistad con Herwarth Walden⁵², literato y propulsor del Expresionismo en Alemania, con una galería de Arte en Berlín que fue una gran ventana para las exposiciones de vanguardia, como por ejemplo del argentino Emilio Pettoruti y la exposición colectiva de vanguardia rusa. Además Walden fue director de la revista *Der Sturm (La Tormenta)* la cual llegó a manos de su amigo Mariátegui, así como a la de Sabogal.

Amauta, según Melis, era un objeto artístico y de culto que contiene toda la vanguardia tanto local como global, no solo a través del pensamiento de Mariátegui, sino que fue una plataforma heterogénea para que tanto pensadores peruanos y extranjeros expusieran sus ideas e ideales, así como diferentes artistas regionales e internacionales.

La revista nace con la intención de constituir un instrumento de debate y de investigación sobre los problemas peruanos y subraya desde el mismo título, la vinculación con una realidad nacional precisa. Pero, desde los primeros números, la

⁵² Mariátegui sobre dicha revista afirmará: *Der Sturm no es solamente una revista. Es una casa de ediciones artísticas, una sala de exposiciones y conferencias, una galería de arte de vanguardia. Representa un hogar de las nuevas tendencias artísticas alemanas e internacionales.* En *Der Sturm y Herwarth Walden. Variedades*, 27 enero, 1927 (Melis, 1999: 146)

problemática peruana se halla insertada en un contexto de análisis más vasto y rico, que se amplía a una consideración decididamente planetaria de la política y la cultura.
(Melis 1999:22)

La Revista *Amauta*, asimismo infundió un compromiso a todo su equipo de redacción y sus colaboradores. El caso más sobresaliente es el de Sabogal, quien desarrolló múltiples roles en la revista como ilustrador, grabador y artista gráfico. Una muestra de ello son sus tipografías talladas a mano, así como también la aplicación de viñetas en la maquetación y diagramación del texto. Según David Wise “los posibles modelos latinoamericanos de *Amauta* pueden haber sido contemporáneos, [entre ellas a] Martín Fierro de Buenos Aires. En cuanto a la forma y la tipografía recuerda la revista de Antón Giulio Bragaglia, dramaturgo italiano fundador de *Cronache d’Attualita*” (citado en Castrillón 2006: 36).

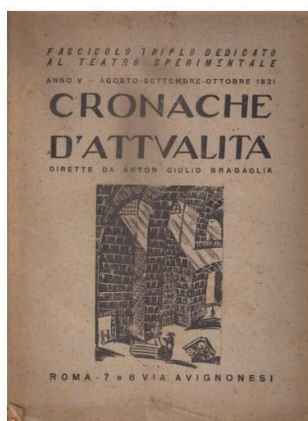


Fig. 2.29: Olesievicz. s/t. s/f. Xilografía, s/m. Revista *Cronache d’Attualita*. Roma, nro.7-8, portada. Fuente: Castrillón 2006.

Emilio Pettoruti en su carta del nueve de noviembre de 1926⁵³ le señala a Mariátegui que había visto en la redacción de la Editorial de la revista *Martín Fierro*, la revista *Amauta* nro.2. Asimismo, en una carta anterior de enero del mismo año⁵⁴ le animó a difundir su revista por Europa, refiriéndole su contacto

⁵³ Léase la carta completa aquí: <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-emilio-pettoruti-3>

⁵⁴ Léase la carta completa aquí: <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-emilio-pettoruti-2>

con Bragaglia el director de una revista de vanguardia italiana y de algunas otras revistas.

En esas dos cartas se puede ver la conexión e interacción transmediática de la información a través de las revistas. Se puede deducir que Sabogal, por intermedio de Mariátegui, tuvo acceso a dichas revistas, tanto latinoamericanas como europeas. Alfonso Castrillón hace referencia a esta dinámica de reflexión internacional.

“Es indudable que Mariátegui busca una presentación moderna para su revista acorde con el movimiento de renovación europeo. Y aunque en su apariencia exterior las portadas indigenistas nos remitan a un arte periférico y nacionalista, en su interior las imágenes plantean el debate, dialécticamente, entre centro y periferia, entre Europa y Lima”. (Castrillón 2006:44).

Ese debate se percibe de igual forma en la imagen gráfica de Sabogal, una constante negociación de la dialéctica entre el significante (el dibujo/ imagen), el tipo de estética a la que recurrió para representar la imagen y los múltiples significados que pudo tener *Amauta*. Como refiere D'Allemand, lo más importante para Mariátegui fue que la revista expresara esa incorporación e integración de las masas no visibilizadas:

“El título de la revista proclama su “adhesión a la Raza [andina]”, rinde tributo al ‘Incaismo’ y alude al hecho de que el proceso de construcción de un Perú nuevo, para ser real, debe también incluir y reivindicar a esa población andina cuya subordinación fuera perpetuada por la república criolla. Mariátegui hace hincapié en la necesidad de reparar esta deuda histórica y de conferir a la palabra amauta siete nuevos significados y nuevas resonancias culturales de carácter pluralista, y asigna a la revista la tarea de “plantear, esclarecer y conocer” los problemas del Perú dentro del contexto global” (citado en D'Allemand 2016:530).

La portada Nro.1 de la revista *Amauta* (fig. 2.30) es la representación, en síntesis de líneas, texturas y color, de un rostro en tres cuartos de gesto algo fruncido, con una ornamenta en las orejas y en la cabeza: podemos deducir que es la representación del rostro de una persona joven oriunda del ande. Como se puede apreciar, las orejeras incaicas o prehispánica hacen referencia a una clase social noble. La imagen acentúa su sentido con el texto-título del espacio compositivo; “Amauta”, un sabio educador del imperio incaico con la función de impartir conocimiento. El rostro oriundo se percibe inquietante, como si fuera a pronunciar algo.

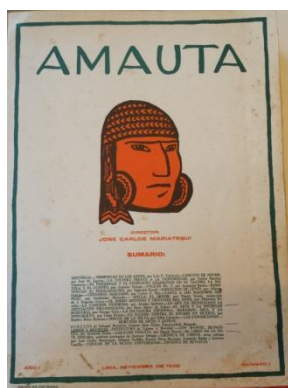


Fig. 2.30: José Sabogal. S/t. 1926. Ilustración y tipografía para xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1926, vol. 1, nro. 1, portada.

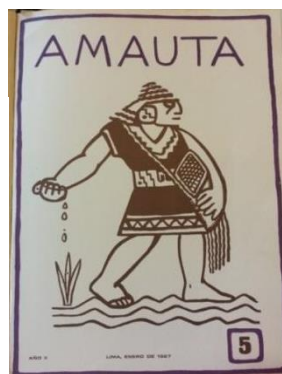


Figura 2.30a: José Sabogal. S/t. 1927. Ilustración y tipografía para xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1927, vol. 1, nro. 5, portada.

A diferencia de Castrillón, quien sostiene una dialéctica entre la imagen de portada y las imágenes internas; Foster señala que retornar un elemento del pasado (como el incaico) e introducirlo en un contexto contemporáneo “es llevar a cabo una ruptura temporal” (Foster 1999:35) que genera una irrupción en el *statu quo* del contexto socio-histórico.

(Asimismo, la portada de un personaje incaico o prehispánico generó múltiples lecturas y significados. *Amauta*, a manera de laboratorio, se proyectaba como

espacio diverso donde interactuaban imágenes y textos, donde se entretrejan estéticas y conceptos tanto locales como globales.

Desde el punto de vista de la intertextualidad⁵⁵ podemos colegir que la imagen de portada es un homenaje a nuestro pasado que supera la barrera del tiempo y dialoga con el contexto presente. Tanto para Sabogal como Mariátegui y muchos otros pensadores de esa época, era fundamental conocer el pasado para recuperar la identidad y poder actuar en el presente con proyección hacia una revolución cultural en el futuro.

Desde ambas posturas asumimos que Sabogal tenía una praxis vanguardista para la época. Se percibe ello en la construcción formal de la portada de la revista Nro. 1 (fig. 2.30) donde el *revival* incaista dialoga con el influjo estético del *Art Deco*⁵⁶ generando una síntesis de las formas hacia una geometrización compositiva.

La portada de la revista Nro. 5 (fig. 2.30a) también sugiere varios sentidos de lectura, tanto formales como conceptuales. La xilografía representa a un personaje andino, según la acción del cuerpo; hace alusión a un agricultor. Pero no es cualquier agricultor, sino el mismo *Amauta* que va sembrando la tierra. El tratamiento de las líneas simplificadas corresponde a la geometría de la estética *Art Déco*, pero también responde a la síntesis de los diseños

⁵⁵ Hablamos de intertextualidad de la imagen como un método de interpretación desde la mirada del observador, así identificar que elementos diversos fuera de su tiempo y contexto incorpora. Ver referencia 41.

⁵⁶ "Consideramos que el *Art Deco* es un movimiento que se basa en ideas de diseño que surgieron de la exposición de París de 1925(...). El art déco no fue un movimiento insustancial, ni se encogió ante las complejidades artísticas. En ocasiones capturó los temores y las esperanzas del período de entreguerras en Europa y América. Su papel de mediación era una función de su amplio rango emocional." (Striner 1990: 21). Recuperado en www-istor-org

prehispánicos. Los diseños precolombinos de los detalles de la indumentaria del personaje también se entretajan con la estética mencionada⁵⁷.

La intertextualidad⁵⁸ de la imagen permite relacionarla con elementos prehispanicos arqueológicos, tanto incaicos como de otras culturas anteriores del Perú antiguo; estudiados por investigadores arqueólogos, como lo venía haciendo Julio Cesar Tello. Así la imagen se convierte en un objeto híbrido que genera una polisemia tanto con el título conceptual de la revista y con lo que representa de nuestro pasado. La imagen es entonces el gozne que conecta el pasado con el presente, lo local con lo global.

Las portadas nro. 10 y nro. 30 (fig. 2.31) de *Amauta* son la expresión de imágenes sin precedentes, lo que el artista pensó y ejecutó para dichas portadas, desde un análisis semiótico de la intertextualidad cultural, permite determinar referentes primitivistas totémicos (fig. 2.31a), inscritos en un paisaje onírico aludiendo al simbolismo del mismo Gauguin.

El concepto totémico también le era conocido por el contexto local, pues arqueólogos de la época estaban descubriendo culturas prehispanicas a través de hallazgos de objetos totémicos como el *personaje mítico de Pucará* (fig. 2.31b), una escultura pre-incaica tallada en piedra.

Dicho hallazgo se publicó en 1932 en la *Revista del Museo Nacional*, cuyo director fue Luis Valcárcel, nombrado ese mismo año, entrañable amigo de juventud, con quien compartía su gusto y pasión por el arte prehispanico peruano. Esta misma motivación se puede observar en los textos de Valcárcel,

⁵⁷ El *Art Déco* fue una estética internacional asimilada por la arquitectura y el diseño gráfico aplicado a las portadas de libros y revista, estuvo en boga entre los años veinte y treinta del siglo XX.

⁵⁸ Ver referencias 41 y 54

que vieron la luz hacia las décadas de los treinta y cuarenta, en su rol de director. Sabogal también escribió sobre el Quero, el torito de Pucará y otras obras significativas del arte popular.

Los grabados en madera de Gauguin (fig. 2.31a) y la portada de Sabogal (fig. 2.31), son representaciones de paisajes alegóricos y simbolistas que bien pueden hacer alusión a una ansiada Arcadía, imaginario creado y descrito por diversos poetas y artistas donde se establece la sencillez y la paz viviendo en comunión con la naturaleza.

En consecuencia, consideramos que dicha ilustración xilográfica de la portada de la Revista *Amauta* nro. 30 (fig. 2.31), era para Sabogal, la Arcadía representada a través de la geografía andina con una gran montaña o *apu* al fondo. Todo el paisaje, cubierto por un sol humanizado que está descendiendo con un rostro que presenta un ojo tapado. Cada elemento del paisaje es significativo, es quizá la xilografía más simbolista que desarrolló Sabogal. Razón por la cual se la eligió como portada para *Amauta*.

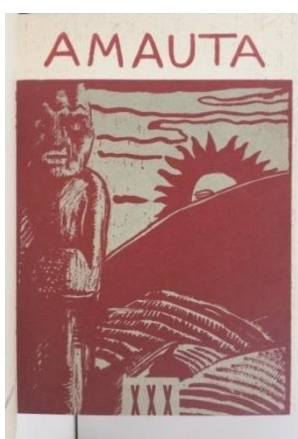


Fig. 2.31: José Sabogal. S/t. 1930. Xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1930, vol. 1, nro. 30, portada.



Figura 2.31a: Paul Gauguin, *Oviri salvaje*. Xilografía. 1894. Fuente: Arstor.org.



Figura 2.31b: Camilo Blas. *Personaje mítico de Pucará*. S/f. Dibujo. Revista del Museo Nacional. 1932. Lima, nro. 1, p. 19.

(Hemos analizado tres portadas diferentes de *Amauta*, la nro1 (fig. 2.30), la nro. 5 (fig. 2.30a) y la nro. 30 (fig. 2.31), en algunas de ellas identificamos el influjo del *Art Decó* y en otras del Primitivismo de Gauguin. A partir de ello, podemos concluir que Sabogal se apropió de manera atemporal de los referentes expresivos de los mencionados movimientos, para fusionarlos con el concepto local andino contemporáneo conectado con el pasado prehispánico, como podemos observar en la figura 2.30b⁵⁹. Asimismo, construyendo metáforas visuales simbólicas como la figura 2.30a.

(Estos tres ejemplos de carátulas nos permiten reflexionar que en el proceso creativo una apropiación y reivindicación de fuentes arqueológicas, ideológicas y artísticas. Inferimos por tanto, que entre Sabogal y Mariátegui, siempre se dieron intercambios entre concepto y forma para resolver visualmente las carátulas de *Amauta*.

Consideramos a Mariátegui como uno de los bastiones que influyeron en la exploración de Sabogal en el arte gráfico a través del grabado xilográfico, pues el imaginario del artista tenía referentes culturales adquiridos a través de las revistas y de la propia experiencia de Mariátegui.

2.3 Una propuesta tipológica de la imagen xilográfica de Sabogal: Heterogeneidad y versatilidad

La intensa amistad con José Carlos Mariátegui le permitió a Sabogal conocer un círculo más amplio de la vanguardia internacional a través de las ideas e

⁵⁹ Si bien la imagen es publicada en la revista del Museo Nacional, entendemos que Sabogal, por infidencia y amistad ya las había visto, pues los procesos arqueológicos, que para él le eran a fin, tomaban tiempo en ser publicados

imágenes de la revista *Amauta*. La cultura europea también le llegó por su propia esposa María Wiese (1894-1964), quien representaría una fuente insoslayable de la modernidad contemporánea de su época. Esta experiencia cultural de Sabogal, se urdió en el desarrollo de su producción, en la que se puede visibilizar esos cambios de influjo y exploración durante esos primeros diez años cruciales entre 1919 y 1929.

Como señalamos anteriormente, Sabogal viajó por varios lugares del Perú: Arequipa, Cuzco y Puno, realizando una cantidad considerable de grabados en madera, en los cuales ya se podía visibilizar el influjo primitivista y expresionista en su obra. Uno de los primeros factores del cambio fue su contacto con el movimiento cultural puneño *Orkopata*, quienes recibían información de las vanguardias europeas a través de las revistas como “Neo Plan, las cuales viajaban desde Bolivia por vía lacustre y desde Buenos Aires, por tren” (Espezúa 2018).

La experiencia de su estadía en el sur fue significativa. En 1925, junto con su discípulo Camilo Blas, formaría parte del Grupo *Orkopata* bajo la tutela de Alejandro Peralta Miranda y su hermano Arturo Peralta (Gamaliel Churata), para entonces Peralta ya [era] un indigenista que buscó en la reivindicación de lo andino, el componente esencial de la identidad (Vich 2000: 31). Asimismo, cabe señalar que Sabogal entabló amistad y labores artísticas con el también pintor Manuel Domingo Pantigoso⁶⁰. Los literatos de Cuzco y Puno estuvieron familiarizados con el movimiento Ultraísta Español a través de las revistas de vanguardia como *Proa* (1921) y *Martín Fierro* (1924) (Villegas 2016: 192). En el

⁶⁰ Sabogal realizará viajes continuos al sur del país, su discípulo y compañero de estudio, Camilo Blas, se instalaría por un lapso de dos años en Cusco, oportunidad para frecuentar a los amigos del sur como a Domingo Pantigoso.

año de 1924 apareció la revista ilustrada *Kosko* y al año siguiente, el boletín *Titikaka*⁶¹, que se dedicó a la poesía vanguardista y estuvo en circulación hasta 1930. Wise explica las características significativas del mencionado boletín:

Lo que sí se puede afirmar es que, lo que vio la luz como una hoja mensual de publicidad y propaganda, un boletín de una sola plana doblada para formar cuatro páginas de tamaño tabloide se convirtió en una publicación de alcances continentales que pregonaba, a la vez que la reivindicación de la cultura autóctona del altiplano peruano-boliviano, la renovación social y artística del continente. Sin perder nunca del todo su función utilitaria de boletín anunciador, llegó a ser recibido y leído en muy diversos lugares de América, desde México y Venezuela hasta los países del Río de la Plata. (1984:93)

A partir de la llegada de Sabogal al sur del Perú, las xilografías realizadas en sus viajes empezarían a ocupar las carátulas y páginas internas de las revistas del sur Andino. La edición nro. 34 de la revista *Kosko* será la primera en publicar dos xilografías de Sabogal en marzo de 1925 (figs. 2.32, 2.32a), en abril Pantigoso le seguiría, publicando otra xilografía (fig. 2.35), y en agosto Camilo Blas publicaría una xilografía en el artículo titulado *La Misiva*.

⁶¹ “La revista se edita entre 1926 y 1930 en la ciudad altiplánica de Puno. Durante ese período aparecen 35 números cuyo ámbito de difusión no solo involucraba las principales ciudades peruanas sino que se extendía a los focos de la vanguardia en Latinoamérica. Asimismo, recibía colaboraciones de firmas importantes como Girando o Borges del mismo modo que mantenía canjes con las principales publicaciones vanguardistas latinoamericanas como El Libertador (dirigida por Diego Rivera) y algunas europeas, aunque no las centrales de la vanguardia. Solo ese marco de actividad llama la atención y, sobre todo, por desarrollarse desde una de las ciudades más pobres del Perú” Matta, Lexis (ed.) XXVI. 1 (2002): 241. Sobre: Vich, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2000. Recuperado de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/4934/4930>



Fig. 2.32: José Sabogal. *Tipo K'olla-India de Juliaca*. 1925. Xilografía en papel, 12 x 9.7 cm. Revista *Kosko*. Cuzco, 1925, vol. 1, nro. 34, s/p. También en: Revista *kuntur*, 1927, vol. 1, nro. 1, p.24. Fuente: Claudia Valenzuela 2018.

Fig. 2.32a: José Sabogal. *Tipo K'olla- Arequipamanta*. 1925. Xilografía, 12 x 9.7 cm. Revista *Kosko*. Cuzco, 1925, vol. 1, nro. 34, s/p. También en: Revista *kuntur*, 1927, vol. 1, nro. 1, p.24. Fuente: Claudia Valenzuela 2018.

Estas xilografías (figs. 2.32a, 2.34, 2.34a) de Sabogal responden a un conjunto de imágenes de un periodo xilográfico más maduro, con una estética claramente expresionista, donde los retratos son presentados en primer plano. Rescató del etnógrafo el recurso de visibilizar la otredad, aquella que los movimientos culturales del sur reivindicaban para ser considerados como parte de una nación heterogénea, diversa artística y cultural.

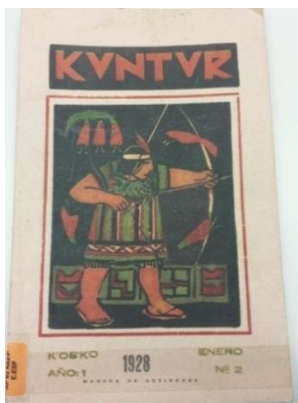


Fig. 2.33: Julio Gutiérrez. S/t. Xilografía, s/m. Revista *Kuntur*. Cuzco, 1928, vol. 1, nro. 2, portada. Fuente: Claudia Valenzuela 2018.



Fig. 2.33a: José Sabogal. Xilografías impresas en papel. Revista *kuntur*, Cuzco, 1927, vol. 1, nro. 1, p.24. Fuente: Claudia Valenzuela 2018.



Fig. 2.34: José Sabogal. *Caporal*. 1925. Xilografía, 12.8 x 10.3 cm. Colección MALI. Lima. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI. También en: Revista *Kuntur*. Cuzco, 1927, vol. 1, nro. 1, p.24.

Fig. 2.34a: José Sabogal. *Tipo k'olla-India de Juliaca*. 1925. Xilografía, 12 x 9.7 cm. Colección MALI. Lima. También en: Revista *Kosko*. Cuzco, 1925, vol. 1, nro. 34, s/p. Revista *Kuntur*. Cuzco, 1927, vol. 1, nro. 1, p.24.

Fig. 2.34b: José Sabogal. *Tipo K'olla-Arequipamanta*. 1925. Xilografía, 12 x 9.7 cm. Colección MALI. Lima. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI. También en: Revista *Kosko*. Cuzco, 1925, vol. 1, nro. 34, s/p.

El Caporal (fig. 2.34), *India de Juliaca* (fig. 2.34a) y *Arequipamanta* (fig. 2.34b) son grabados de pequeñas dimensiones. Al igual que los tacos de madera para el encargo editorial de Wiesse, estas maderas tienen medidas similares. Se conservan dos imágenes originales en el MALI, grabadas en papel craft como “prueba de artista” por su baja calidad y por contener inscripciones de notas en la parte posterior. Estas imágenes se publicarían el mismo año de su ejecución en la revista *Kosko* (fig. 2.32, 2.32a) y dos años después, para la primera edición de *Kuntur* en 1927 (fig. 2.33a).

La diferencia del tiempo nos hace pensar que el artista realizó dichas imágenes como parte de sus piezas de ensayo o prueba, anterior al repertorio artístico. Estos tacos de ensayo se equiparan con aquellos grabados por encargo, como el caso de *Nocturnos* y *Glosas Franciscanas*, existiendo una concordancia entre el tamaño y el encargo. Es probable que se haya realizado más copias de dichos tacos, pues las que se encuentran en el MALI corresponden a un tiraje de “prueba de autor”. Los grabados más importantes, los cuales eran de mayor

tamaño habrían estado en la primera exposición realizada en Uruguay y en la primera exposición de grabado realizada en Lima en 1929 en la Sala Alcedo de la Filarmónica de Lima.

Los grabados contenidos en las revistas (figs. 2.32, 2.32a, 2.33a) no fueron programadas para un artículo específico, pues están colocadas en una página a manera de lienzo una al lado de la otra, pero sí dialogan con el discurso general de las revistas y con los títulos afines de los artículos contenidos en dichas revistas.

Ello reafirma que la funcionalidad del grabado es flexible y múltiple, el texto literario de la revista antecede a la imagen grabada, sin embargo, el editor elegía imágenes que puedan acompañar y contener los textos y artículos de dichas revistas.

Manuel Domingo Pantigoso también desarrolló un corpus de obra xilográfica, y colaboró con revistas del sur andino del Perú. En abril de 1925, por primera vez publicó un grabado en la revista *Kosko*. Sería un retrato del presidente ruso Nicolás Lenin (fig. 2.35).

A diferencia de Sabogal, Pantigoso asimiló el influjo de las vanguardias en su literatura, pintura y grabado, dando como resultado el Ultraorbisismo⁶², un movimiento que se gestó en Puno e impactó en todo el sur andino y en el movimiento cultural Orkopata. Pantigoso fue uno de los líderes más destacados de este movimiento cultural lo cual, incidirá de manera ostensible en su

⁶² El Ultraorbisismo es un movimiento genuino del sur del Perú, específicamente de Puno. El influjo deriva del Ultraísmo español. Este movimiento “era una propuesta andina de vanguardia que asimilaba el Ultraísmo español y que constituía una respuesta al mal denominado Indigenismo que el grupo encabezado por Sabogal desarrollaba en la capital limeña. El ultraísmo español, influencia fundamental para el desarrollo de esta nueva propuesta fue, según Augusto Tamayo Vargas, la vía por la que llegó a América[...]. (Villegas 2016: 192).

literatura y plástica. Gamaliel Churata reseñó este influjo del Ultraorbisismo en una nota en la misma revista.

El ultraorbicismo literario pongamos el caso, es una tendencia hacia la síntesis. Pictóricamente el ultraorbisismo es una realización lograda y viviente en la estética de Pantigoso. Posee el primitivismo como tendencia innata por la propensión a dibujar poco, y aun lo poco que dibuja haciéndolo en ingenuo. A ese primitivismo en la técnica, agrega luego, es decir pronto, la complejidad de la concepción (...). Pantigoso arrostra temas duros y los resuelve alegremente ósea infantilmente. No se vincula a los cubistas, dadaístas, primitivistas.” (Churata 1925).



Figura2.35: Domingo Pantigoso. *Nicolás Lenin*. Xilografía. s/m. Revista *Kosko*. 1925, vol. 1, nro. 35, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela 2018.

El Ultraorbicismo se entiende como un movimiento *sui generis* con orígenes netamente andinos altiplánicos. Donde el fin es la exaltación de la geografía telúrica y cómo esta afecta al individuo. Una especie de sinergia “metafísica”.

El poemario *Ande* del literario puneño Alejandro Peralta (1899-1973), representante máximo del ultraorbisismo, fue una obra vanguardista sin precedentes. El libro comprende 23 poemas, acompañados por 7 grabados ejecutados por Manuel Pantigoso.



Figura2.36: Domingo Pantigoso. *Mujer y paisaje*. 1926. Xilografía, s/m. Libro. Alejandro Peralta. 1926. *Ande*. El Kollao.



Figura2.36a: Domingo Pantigoso. *Árbol Kollu*. 1926. Xilografía, s/m. Libro. Alejandro Peralta. 1926. *Ande*. El Kollao.

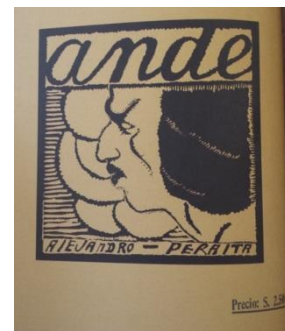


Figura2.36b: Domingo Pantigoso. 1926. Xilografía, s/m. Libro. Alejandro Peralta. 1926. *Ande*. El Kollao.

Los grabados xilográficos de Pantigoso⁶³, como bien menciona Gamaliel Churata, no llegan a ser ni cubistas ni primitivistas, tampoco contienen los mismos influjos que retomó Sabogal hacia la misma época. Desde el análisis formal, Pantigoso se detiene más en la síntesis de las formas. Su obra xilográfica está más enfocada a representar el texto, procedimiento distinto al de Sabogal, que toma de pretexto el contenido literario simbólico para explorar diferentes influjos formales. Pantigoso encasilla su experiencia artística a determinadas corrientes, mientras que Sabogal nunca enmarcó su praxis artística xilográfica a ningún “ismo”, siendo constante en su contenido simbólico que unificó su diversa obra.

⁶³ Sobre los grabados de Pantigoso que acompañan el poemario *Ande*, Mudarra da cuenta de los siguiente: “El poemario propone el mundo andino como referente, pero no un mundo genérico, sino más bien particularizado en una región geográfica identificable a través de los grabados que imponen un clasema adicional una clase más tradicional: /puneño/. La consistencia rudimentaria y tosca de las líneas de los grabados suponen igualmente una producción primitiva, un mundo más en contacto con la naturaleza. Esto puede observarse en las líneas duras y agrestes del indio que aparece en la portada: no es sólo la actitud representada sino también los trazos que lo crean los que manifiestan dureza y resolución de carácter. Por lo demás los grabados son ilustraciones, momentos captados y detenidos en la existencia del universo andino”. (2016: 107).

Como se puede ver, cada artista asumió su propio proceso creativo lo cual representa un factor diferenciador. Dos artistas con ópticas y praxis diferentes, quienes estuvieron siempre en contacto como colegas y que permanecieron en el mismo territorio usándolo como fuente de inspiración.

En el territorio sureño del país, Sabogal realizó retratos en madera de mujeres, como ya hemos referido líneas más arriba en este capítulo, entre Arequipa, Cusco y Puno hacia 1925. Presenta a la mujer, no por su sensualidad, sino por la sensibilidad del artista al considerarlas como un elemento dentro de la sociedad peruana importante de visibilizar. Los retratos, entre perfiles y tres cuartos de corte expresionista, representan a mujeres totémicas, donde el paisaje en la mayoría de estos se diluye, siendo la mujer el contenido primordial de la escena.



Fig. 2.37: José Sabogal. *El mercado*. S/f. Fotografía. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.

Fig. 2.37a: José Sabogal. *Cacharreras de Pucara*.1925. Xilografía, 20 x 15cm. Colección A. Sabogal. Lima. Fuente: Majluf 2013.

La fotografía *El Mercado* (fig. 2.37), perteneciente al archivo de Sabogal, es una foto sin fecha, probablemente entre 1924 y 1926; ésta nos remite a la adhesión del artista con entornos distantes a los medios burgueses limeños, y su necesidad de visibilizarlos. Esta fotografía reivindica a las mujeres que ejercían el comercio ambulante de telares, vasijas y hasta piezas artesanales, estas últimas consideradas para Sabogal como arte popular.

El grabado *Cacharrerías de Pucará* (fig. 2.37a), de formato grande, fue una de sus piezas emblemáticas, expuesta posteriormente hacia 1928. Es una xilografía que sintetiza la negociación y supervivencia de una minoría, como las mujeres, rodeadas de piezas artesanales que visibilizan nuevamente la permanencia y resistencia de la memoria, a través de un trazo vibrátil el alto contraste entre las líneas y el fondo característica formal del expresionismo. La mirada simbolista del artista hace de estas minorías elementos mayestáticos, monumentales e importantes en la imagen.

Para Sabogal la representación totémica de la mujer se sincretiza con el apu o cerro sagrado. Sabogal recreó *mujeres Apu*, como símbolo de la permanencia del pasado vivificado a través de la mujer.



Fig. 2.38: José Sabogal.
Zaguán Cusqueño. 1925.
Xilografía, 24.5cm x 20cm.
Colección A. Sabogal. Lima.

En la ilustración *Zaguán Cusqueño* (fig. 2.38) tiene como elemento principal a la mujer, quien con un manto, que recuerda la época prehispánica, atraviesa y pasa por un zaguán colonial. En este se distingue una virgen, ello revela el sincretismo y la superación del choque virreinal a través de la permanencia de la identidad indígena a pesar de la convivencia con los vestigios que representan la colonialidad como la arquitectura o la misma religión católica. (Una composición de resistencia cultural que confirma una postura irruptora

descolonizadora. Una significativa y emblemática imagen xilográfica que representaba el programa que Sabogal gestó en esos años entre 1925 a 1929.

Reflexionando desde la perspectiva de la *Teoría de la Colonialidad del Poder* de Aníbal Quijano, podemos concluir que fue el arte de la xilografía de Sabogal la manera de contrarrestar la colonialidad de poder de aquella época. Subvertirla culturalmente, apropiándose de todas las corrientes globales, para construir un producto local auténtico, sin que sea una mera copia de las corrientes occidentales, sino un nuevo discurso artístico, que interactúa en su contexto socio-regional incidiendo a su vez, en el contexto limeño de aquella época.

El paisaje también estuvo presente en el corpus de obras de grabados. Los tacos de las xilografías de paisajes son las de mayor tamaño, liberadas de la función editorial o gráfica, dichas obras circundan tamaños aproximados a un A4. La estética que predomina es expresionista y de carácter simbólico. Las temáticas regionales con estéticas vanguardistas generan una tensión entre centro y periferia, lo global y local que se resuelve a través de la propia técnica del grabado.

La mayoría de paisajes están representados por arquitecturas, cielos y montañas, prescindiendo de personajes en la mayoría de casos. Por tanto, la escala del individuo se reduce, desaparece o se mimetiza con todo el escenario.

A diferencia de los retratos xilográficos realizados durante las mismas fechas, la impronta simbolista a través del paisaje está más presente. Los paisajes se centran en la representación de la ciudad del Cusco. La atmósfera se vuelve

onírica, la irregularidad de las fachadas arquitectónicas pierden dureza, y desaparece la perspectiva, los planos están separados por líneas que generan diferentes texturas en la imagen. Las formas que presenta recuerdan los paisajes realizados en madera de Gauguin; *Maruru*, uno de sus paisajes exóticos, si bien no presenta arquitectura, la semejanza con el paisaje de Sabogal está en el manejo de los planos a través de la separación de líneas. *Sacsayhuaman* (fig. 2.39) de Sabogal y *Maruru* (fig. 2.39b) de Gauguin, comparten el mismo tratamiento del fondo, una gran luz en la superficie, seguida por una montaña grande oscura, y en la parte inferior, los planos más cercanos al espectador, con más detalle en el trazo de la línea.

La textura usada por Sabogal para describir un espacio es similar a la que Gauguin usó para describir un paisaje. El espacio cuadrangular tipo parque o patio, cobra vida a través del trazo como si fuera una hojarasca o un campo de hileras. Ese tratamiento de la arquitectura como si fuera un elemento orgánico es una idealización del paisaje cusqueño de Sabogal. Dicha estética simbolista y onírica fue explorada y desarrollada a profundidad por Sabogal en su pintura años posteriores hacia 1940.

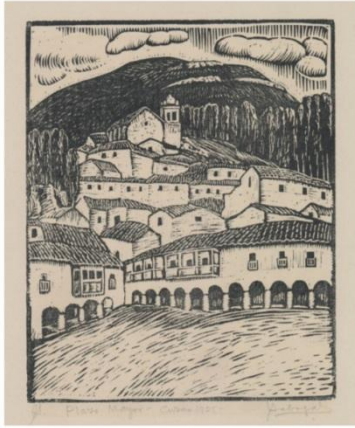


Fig. 2.39: José Sabogal.
Sacsayhuaman. 1925. Xilografía, 25 cm x 19.5 cm.
 Cusco. Colección A. Sabogal. Lima.



Fig. 2.39a: Detalle. José Sabogal.
Sacsayhuaman. 1925. Xilografía, 25 cm x 19.5 cm. Colección A. Sabogal. Lima.



Fig. 2.39b: Paul Gauguin.
Maruru (Gracias). 1894.
 Xilografía, s/m. Colección
 Rosenwald . Washintong D.C.



Fig. 2.40: José Sabogal.
Portal de Pizarro.
 1925.
 Xilografía,
 24.5cm x 20cm.
 Colección A.
 Sabogal. Lima.

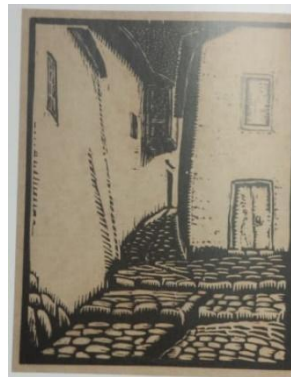


Fig. 2.40a: José Sabogal.
Ccori Calle.
 1925. Xilografía, 28
 cm x 22 cm.
 Colección M.
 Jadwiga. Lima.

A manera de constelación, hemos querido mostrar los diversos grabados representativos de la heterogeneidad y amalgama de influjos, sus diferentes funciones y sus interacciones en determinados contextos. Método que nos ha llevado a elaborar algunas conclusiones:

Como ya lo señalamos, Sabogal fue más decadentista en su primera fase de grabador entre 1921 a 1922. Luego fue más expresionista en su praxis como artista, es decir cuando los grabados no tuvieron la función de encargo, sino como proceso de investigación artística. Dicho influjo fue plasmado en las ilustraciones para dos libros de María Wiesse. Por esos mismos años, entre 1925 y 1926, su faceta Simbolista se urdió con el Expresionismo y Primitivismo. Ello se puede apreciar en su obra xilográfica de paisajes de Cusco y en la representación de retratos de mujeres en la revista *Amauta*; expresando así la consolidación de una estética propia.

(Desde un punto de vista semiótico, las imágenes que construye a nivel connotativo revelan el significado de sus conexiones intertextuales. A este nivel de lectura connotativa podemos ver también su influencia con otros movimientos artísticos del pasado y del presente, estudios arqueológicos, movimientos culturales. Asimismo, su discurso visual, revela la influencia con diferentes intelectuales como Mariátegui y el influjo de revistas a nivel internacional. Es posible que Sabogal no haya sido consciente de todo ese proceso de intenso mestizaje visual. Como vemos, es el corpus xilográfico que nos ha brindado esa información. Asimismo, estos datos los hemos corroborado con la información histórica de su entorno así como el contexto sociocultural del país en esos años.

Sabogal operó bajo la lógica de un artista vanguardista a través de la xilografía, tanto en el campo artístico como en el campo del arte gráfico. Por ello, pudo apropiarse y reinventar los objetos culturales locales del pasado e introducirlos en su contexto entretejiéndolos y presentándolos bajo estéticas vanguardistas globales contemporáneas. Sabogal exploró cada movimiento y a cada artista a

través de su trabajo en la madera y retomó lo mejor de ellos, tanto el Simbolismo y Primitivismo de Klimt y Gauguin, como la fuerza e intensidad del trazo de los Expresionistas alemanes como Kirchner y Pechstein (Ver obras 2.18y 2.19b, 2.22a y 2.23, 2.22 y 2.23a, 2.24 y 2.25, 2.26 y 2.26a, 2.27a y 2.28b, 2.31 y 2.31a, 2.39 y 2.39b).

A lo largo de nuestro análisis hemos comparado con otras obras contemporáneas, la influencia y los referentes que Sabogal recibió. Todo este proceso nos lleva a entender y determinar una tipología formal de su xilografía a lo largo de diez años donde podemos sistematizar la siguiente clasificación:

1. Ilustraciones con contenidos incaistas representados con una estética Art Nouveau para los libros de Valle Riestra, Chionio, Abraham Valdelomar y otros autores.
2. Xilografías con contenidos simbólicos con estética Simbolista Decadentista vinculadas a los libros simbolistas de Daniel Ruzo
3. Xilografías vinculadas a los libros simbolistas y expresionistas de María Wiese
4. Xilografías simbolistas y expresionistas de retratos y paisajes, para el campo expositivo
5. Xilografías Art Decó y Constructivistas, para portadas de la revista Amauta

Otro punto importante es que, Sabogal como artista etnógrafo es un agente de la descolonialidad, es decir que confronta los esquemas y patrones de poder, desde un nivel sociocultural, más que político. Su estrategia subalterna fue la imagen xilográfica a través de estos primeros diez años.

Como hemos visto en el capítulo I, Sabogal no solo exploró la técnica de la xilografía, sino además elevó su estatus, es decir desplazándola a objeto artístico, obra de arte con cualidades de goce estético. Además logró desarrollar y expandir las posibilidades de la multiplicidad de la imagen en el campo del arte gráfico, conectando con el mundo editorial a través de los libros y revistas. En ambos entornos hemos ido analizando la praxis y las obras desde perspectivas sociológicas, antropológicas y semióticas, tratando de generar vínculos, tensiones y flujos de lo local y lo global, entre esas resistencias e irrupciones de la pertinencia del pasado y de un futuro que confluyen en la imagen grabada que finalmente responde, por un lado, a su interés de desarrollar un proyecto mestizo y por el otro, atender los diferentes encargos de *Amauta* y de la obra de Wiesse.

Sabogal es más artista que nunca a través del grabado, y si bien su influjo fue europeo, encontrará su símil en el arte popular del mate burilado. Urdió toda la experiencia global a través del arte popular. Genuino interés que fue desarrollado en las siguientes décadas, temas que no abordaremos en esta oportunidad, pero que quedan como futuros estudios.

Podemos finalmente concluir que Sabogal empezó un viaje artístico con el grabado en 1919 cuando llega a Cusco y que intensificó entre los años 1925 y 1926, desplazándose en medio de un mundo cultural eclipsado por la corriente nacionalista traslatinoamericana que repensó la colonialidad⁶⁴, discutiendo las relaciones de poder. Se desarrolló así un sistema programático en diferentes

⁶⁴ "Con la colonialidad del poder, las relaciones de explotación, dominación y conflicto se racializan (...); se produce una alquimia social donde las relaciones de poder se naturalizan en la medida en que los dominantes se autodefinen como seres humanos superiores y consideran inferiores a los dominados." (Quijano 2014:83).

zonas del sur del Perú, que paralelamente se daba en Argentina, Chile, Uruguay, Bolivia. Era la búsqueda del nuevo hombre nacional, que en términos de Rita Segato es “un momento de ruptura de gran impacto en el pensamiento crítico en los campos de la historia, la filosofía y las ciencias sociales, (...), y de nueva inspiración para la reorientación de los movimientos sociales y las luchas políticas (...) (citado en Quijano, 2014:36).

Esa ideología artística se dirigió hacia la figura del mestizo quien se encontraba en la disyuntiva de lo local y lo global. Situación en la que se encontraba Sabogal, quién tuvo el acierto de aprehender y retomar referentes ideológicos y tendencias de vanguardia artístico-culturales para desarrollar su propio arte a través de la xilografía y las artes gráficas.

III. La imagen (xilo)gráfica y el medio editorial

La modernización del siglo XX en el Perú fue, desde todos los campos, conflictiva. Sucedieron eventos simultáneos que retumbaron la sociedad tanto limeña como provinciana. Existió una gran tensión entre la aristocracia limeña y las nuevas relaciones económicas de Estado. En Lima y en todo el norte costero se instalaron los latifundios, que generaría una crisis social y una post-colonialidad que oprimía al proletariado obrero. Delgado explica la complejidad de este proceso que produjo una sensibilidad desestabilizadora y de un pesimismo ante el futuro:

“Este periodo pos República Aristocrática produjo una sensibilidad que perduró en el limeño de modo marcado, basado en el paternalismo, los lujos, el excesivo valor de la moralidad y las buenas costumbres, la represión e incluso el racismo. Pero ante todo se percibió un pesimismo ante el futuro y ante los cambios que se venían produciendo en un nuevo entorno moderno”. (Delgado 2014: 28)

La historiadora del arte López Lenci al hacer un análisis de esta época, señala que, a inicios de siglo XX Lima se encontraba en una etapa compleja de postguerra con resabios de aristocracia. En este sentido, resalta la presencia de González Prada, quien criticó y endosó esta crisis social a la república aristocrática remarcando que el Perú verdadero está detrás de los Andes (López en Lagares 2018)⁶⁵.

Por otro lado, la modernidad trajo consigo cambios y aprehensiones de modelos europeos en el ámbito cultural y en la literatura de comienzos de la

⁶⁵ Video inédito de *La Casa de la Literatura Peruana*, “video se realizó en el marco de la exposición La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970), por si es necesario referirlo en algún momento. La realización es de Daniel Lagares y la idea del documental surgió a partir de la donación de la primera imprenta de Minerva a la Casa de la Literatura por parte de la hija de Julio César Mariátegui, la señora Zoila Mariátegui”. Correo email de Diana Amaya realizado el 24 de octubre del 2018. Link en *Youtube* no disponible.

década de 1920. Una oleada de escritores fueron impactados tanto por la modernidad del Simbolismo, como por las vanguardias europeas. Esta etapa ha sido catalogada por muchos estudiosos como la primera vanguardia peruana. Lauer señala a las grandes ciudades del sur como los promotores de dichos movimientos de vanguardia (2013: 11). También López Lenci sugiere “entender a la vanguardia peruana como un laboratorio discursivo, [...], como complejo proceso de resemantización de líneas estéticas de la modernidad occidental” (1999: 144). Por su parte, Cardona explica cómo la imaginería de los simbolistas europeos es explotada retomando el romanticismo intimista:

“El movimiento simbolista surgido por Baudelaire y su representación en su imaginería literaria será explotado por los simbolistas a medida que vayan adquiriendo cada vez más el carácter de decadentes, (...). [El Simbolismo] vuelve sus ojos al romanticismo intimista”. (Cardona 1986: 268).

Es preciso señalar que los procesos de tecnificación de la máquina, presente en la industria editorial, la industria aeronáutica, automotriz y ferroviaria afectó la percepción del hombre y el modo de relacionarse con estos objetos.

Podemos colegir entonces que el Simbolismo fue una corriente artística cuyo objetivo era “*objetivar lo subjetivo (la externalización de la idea), en lugar de subjetivizar el objetivo (la naturaleza vista a través de un temperamento)*”. (citado en Stevens 1976:120).

Precisamente, esa sensibilidad romántica decadentista permeabilizó la obra de literatos limeños como Daniel Ruzo y María Wiese. El discurso vanguardista de las máquinas también impactó en menor medida en los textos de los autores mencionados, pero cabe señalar que el impacto fue mayor en literatos del sur del país, como Alejandro Peralta.

Lo que sucedió con muchos literatos, artistas y con el mismo Sabogal es que sus obras no son categóricamente ni modernistas ni vanguardistas, pues fueron el resultado de diversos procesos simultáneos, tanto de la modernidad como de la vanguardia. Por lo tanto, en el caso de Sabogal, hay obras más simbolistas o expresivas que otras.

Por lo expuesto, reiteramos el concepto de imágenes heterogéneas e híbridas, ya que estas no se adhirieron a un postulado o una estética fija. Si observamos y analizamos las imágenes, siempre llegaremos a la conclusión que hay una profusión de matices que perviven en las obras debido a diversas influencias simultáneas en un contexto nacional complejo.

3.1 La industria editorial, la interacción de la imagen (xilo)gráfica con las palabras

Poesía Simbolista

Tres obras literarias, ilustradas por José Sabogal, revelan su adhesión al Simbolismo: *Así ha Cantado la Naturaleza* (1921), *Madrigales* (1921) y *El Atrio de las Lámparas* (1922).

(Las ilustraciones elaboradas para dichas obras demuestran la influencia del *Art Nouveau*, del Simbolismo Decadentista y del Primitivismo Simbolista, referentes que fueron yuxtapuestos de una manera sutil. En este sentido, nuestra intención es identificar, en términos concretos, cuáles son aquellos en los que Sabogal se inspiró.

En el capítulo anterior nos referimos a la influencia del simbolista decadentista Aubrey Beardsley. A esta habría que sumarse la de otros artistas europeos de

finales de siglo XIX e inicios del XX, como Klimt, Puvis de Chavannes y Gauguin. Nuestra intención es demostrar, a través de la comparación con dichas obras, los intercambios, préstamos y semejanzas formales.

En *Madrigales* (1921), las ilustraciones que acompañan a los poemas son un corpus de imágenes realizadas con la técnica de tinta, se observa la presencia de líneas estilizadas para definir cuerpos de mujeres, las composiciones son audaces en cuanto al manejo del espacio. El artista concibió dichas obras para xilografía; ello se puede corroborar por el pie de página del libro que menciona la *Casa San Martí y compañía* que es donde se ejecutaron los grabados para ser impresos en papel.



Fig. 3.1: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, p.13. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 3.2: Pierre Puvis de Chavannes. *Jóvenes a orillas del mar*. 1879. Óleo sobre lienzo, 205 x 154 cm. S/l. Fuente: artstor.org.



Fig. 3.3: Pierre Puvis de Chavannes. *Abundia*. 1885. Litografía, 39.7 x 24.2 cm. S/l. Fuente: artstor.org.

Para la muestra de nuestro análisis hemos seleccionado tres ilustraciones de un total de trece que acompañan al texto en *Madrigales*. El criterio fue que cada una de ellas asume una estética diferente y que en todas ellas vemos la explosión del simbolismo y romanticismo, lo cual también responde al carácter del texto de Ruzo.



Fig. 3.4: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

Fig. 3.5: Aubrey Beardsley. *Jokanaan y Salome*. 1893. Tintas, 35.2 x 27.9 cm. Centro de Ilustración de Libros y Revistas de la universidad de California, San Diego. Fuente: artstor.org.

Fig. 3.6: Aubrey Beardsley. *Bajo el cerro*. S/f. Grabado impreso en papel, 20 x 13.5 cm. Museo de Arte Ackland. Carolina del Norte. Fuente: artstor.org.

Fig. 3.7: Aubrey Beardsley. *Mujer rodeada de espinas, rayos y rosas*. 1893. Dibujo en tinta, 11.5 x 8.3 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Libro. Thomas Malory. 1485. *La Muerte de Arturo*. Fuente: artstor.org.

La imagen 3.1 de *Madrigales* se vincula con la estética de las mujeres del francés Puvis de Chavannes (figs. 3.2, 3.3), mientras que la figura 3.4, del mismo texto, tiene una estructura similar a la de Aubrey Beardsley en sus ilustraciones para el libro *Salomé* (3.5, 3.6, 3.7). Finalmente, la figura 3.8 nos rememora a las místicas mujeres Tahitianas de los dibujos y pinturas de Gauguin (fig. 3.9, 3.10, 3.11).



Fig. 3.8: José Sabogal. *S/t.* 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, p.21. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 3.9: Paul Gauguin. *Y el oro de sus cuerpos.* 1901. Óleo, 67 x 76 cm. Museo de Orsay. París. Fuente: artstor.org.



Fig. 3.10: Paul Gauguin. *Desnudo sentado visto desde arriba.* 1988. Dibujo, color pastel sobre papel amarillo, 61,6 x 50,5 cm. The National Gallery of Art. Washington, D.C. Fuente: artstor.org.



Fig. 3.11: Paul Gauguin. *Mujer del Caribe con Girasoles.* 1889. Óleo en madera, 64 x 54 cm. Universidad de California. San Diego. Fuente: artstor.org.

Las ilustraciones de Sabogal para los poemas simbolistas de Ruzo se vinculan desde la estética con las imágenes que venía desarrollando César Moro durante los mismos años. Podemos apreciar que se establece una dinámica entre el texto y la imagen en el campo editorial con un perfil similar a la representación simbólica del texto a través de la estética del *Art Nouveau*.

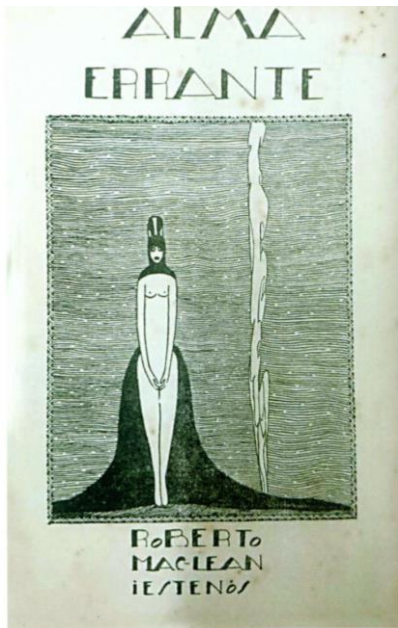


Fig. 3.12: César Moro. *S/t.* 1922. Ilustración en tinta. Libro. Roberto Mac Lean. 1922. *Alma Errante*. Madrid. Portada del libro. Fuente: Villegas 2018.



Fig. 3.12b: César Moro. *S/t.* 1922. Ilustración en tinta, s/m. Magda Portal. "Fantasía (dedicada a Alfredo Quizpez Asin)". *Mundial*. Lima, 1922, nro. 115, s/p. Fuente: Villegas 2018.



Fig. 3.12c: José Sabogal. *La diosa del agua*. 1922. Ilustración en tinta para grabado, 8cm x 11cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, pág. 117. Biblioteca Ira. Lima. Fuente: Claudia Valenzuela 2019,

Las imágenes 3.12 y 3.12b de Moro son ilustraciones con estética Decadentista *Art Nouveau*. Los motivos representados son la figura femenina. Las mujeres que representa son estilizadas y sintetizadas, llevadas a la abstracción curvilínea; mientras que la imagen de Sabogal (fig. 3.12c) contiene características similares, como por ejemplo el cuerpo femenino alargado, uso de amplias formas negras y de líneas curvas.

Durante esos mismos años, Beltrán Massés, un artista que se influyó de la estética de Zuloaga⁶⁶, realizaba pintura al óleo con temática decadentista. Las formas estilizadas se aplican en su obra pictórica, similares a las de Moro; es muy probable que ambos artistas se hayan conocido.

⁶⁶ Sobre el influjo de Zuloaga en la obra de Sabogal, léase Villegas, 2016, p.161-172,271-342.

También es probable que Sabogal haya conocido la obra del autor español. Majluf reseña que José Carlos Mariátegui conocería la obra de Massés en la exposición internacional de Venecia en 1920. Refiere que Mariátegui “vería la muestra decadente de Beltrán Massés que años más tarde criticaría severamente en Mundial” (2019: 67)⁶⁷.



Fig. 3.13: Beltrán Massés. *Marquesa Casatti*. 1920. Óleo sobre lienzo, s/m. Madrid. Fuente: Archivo digital Fundación Beltrán Massés.



Fig. 3.14: César Moro, *Leda y el Cisne*. 1924. Tinta y papel. S/l. Fuente: Villegas 2018.



Fig. 3.15: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración para grabado, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. Madrigales, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela. 2019

*Leda y el Cisne*⁶⁸ (fig. 3.14) es una obra que induce al máximo la capacidad de síntesis del artista Cesar Moro, el motivo (el cuerpo) es una estructura curva, la

⁶⁷ En el catálogo razonado realizado a partir de la muestra de Febrero del 2019, Majluf comenta que en la tercera internacional, Mariátegui, además de pintura española decadentista, vería pintura holandesa y pintura vanguardista Rusa de Natalia Goncharova, Alexej van Jawlensky, Mijail Larionov y Alexander Archipenko. Majluf 2019: 67.

⁶⁸ Personajes mitológicos que sirvieron como motivo de representación por diversos artistas a lo largo de la historia del arte.

anatomía desaparece para priorizar la síntesis y el movimiento de las líneas y formas en el espacio. Por su parte, Sabogal, dos años antes realizó un propuesta similar, sintetizando las formas y geometrizando los rostros (fig. 3.15). En este proceso, la línea curvilínea es lo que construye las formas principales. En ambos casos se despliega el mismo lenguaje sintético, casi geométrico.

En la obra poética *Madrigales* podemos ver la relevancia del Simbolismo en la representación de la imagen gráfica y su íntimo nexo con el texto. La sensualidad de la línea revela la capacidad del artista para adentrarse en el discurso decadentista del literato Ruzo.

Ruzo después de un año, en 1922, requirió nuevamente los servicios de ilustración de Sabogal para sus poemas del libro *El Atrio de las Lámparas*, un conjunto de diversos poemas en torno a la máquina, la especulación, la muerte, lo cotidiano y lo efímero del cuerpo. Sabogal en esta oportunidad, presentó una serie de ilustraciones alejadas de la línea sensual, para adentrarse en un trazo más vibrátil, nervioso, tenebrista y lúgubre.



Fig. 3.16: José Sabogal. *La guerra*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 8cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. El Atrio de las Lámparas, p. 87. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 3.17: José Sabogal. *El vuelo*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. El Atrio de las Lámparas, p. 200. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 3.18: Edvard Munch. *Desaparición de Alpha*. 1908. Litografía, 43.8 x 36.3 cm. The National Gallery of Art. Washington DC. Fuente: artstor.org.

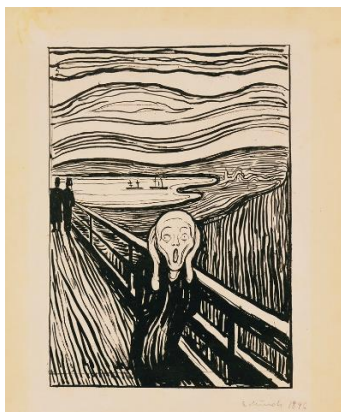


Fig. 3.19: Edvard Munch. *El grito*. 1896. Litografía, 35.4 x 25.4 cm. Museum of Modern Art. Nueva York. Fuente: artstor.org.

Otra influencia a tener en cuenta en la obra de Sabogal es la de Edvard Munch quien fue considerado como uno de los máximos exponentes del Simbolismo Internacional. Munch fue quién *se preocupó por la representación expresiva de las emociones y las relaciones personales* (S/a 2019)⁶⁹. Por tal motivo se le reconoce ser fuente de inspiración para los expresionistas europeos.

⁶⁹ "Munch, one of the most noted Norwegian artists, was concerned with the expressive representation of emotions and personal relationships in his work. He was associated with the international development of Symbolism during the 1890s and recognized as a major influence on Expressionism". Léase Paul Getty. Fuente: http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=EDVARD+MUNCH&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500032949

Munch a inicios del siglo XX comenzó a explorar la litografía y la xilografía. El trazo tembloroso y nervioso de Munch difiere de la estética *Art Nouveau*. Sabogal adoptó dicha estética para ejecutar algunas imágenes de *El atrio de las Lámparas*, sin perder el hilo conductor simbolista que tiñe la obra general (texto e imagen) como será el caso de las imágenes *La guerra* y *El vuelo* (figs. 3.16 y 3.17). Dichas imágenes tienen un trazo similar al *El Grito* y a *Desaparición del Alpha* (figs. 3.18 y 3.19) de Munch. En cuanto a composición también se registra cierta similitud tanto en el *El grito* y *La Guerra* (figs. 3.19, 3.16). Ambas escenas presentan el mismo ritmo compositivo, líneas curvilíneas, envolturas y cuerpos deshuesados, transmiten una sensación de vacuidad y desolación.

Asimismo nos parece importante la xilografía *El Vuelo* (fig. 3.17) de Sabogal que nos remite a un *Ícaro*. El aporte del artista no es solo a nivel de representación técnica, sino que se suma a la exploración y curiosidad del poeta Ruzo en torno a la máquina aeroplano. La justificación de la representación de motivos mecánicos a través de un ser mitológico lo explica claramente Mirko Lauer:

En ese aspecto, la tecnología como señaló Marx, se vincula con la mitología como forma de tratar en la imaginación la incapacidad de controlar fuerzas reales. La tecnología impone límites y abre perspectivas a la imaginación, y a la ideología. Encontramos en los discursos mitológicos la antípoda y la contraparte de lo tecnológico. (2003: 13).

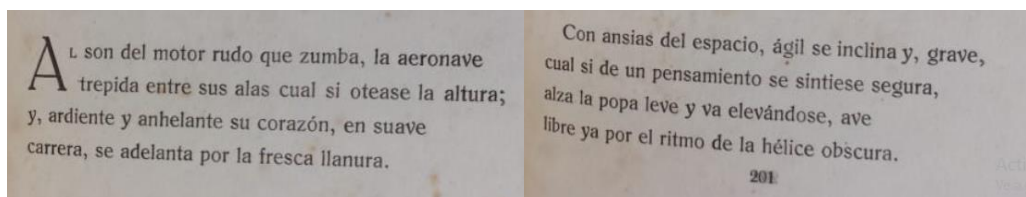


Fig. 3.20: Daniel Ruza.1922. El Atrio de las Lámparas, p. 201.

De acuerdo a lo señalado, podemos concluir que Sabogal, en estos primeros años de la década del veinte, articuló una dinámica activa entretejiendo estéticas en la imagen para el texto como hemos visto en la gráfica elaborada para *El atrio de las lámparas*. Es muy significativo poder apreciar cómo en un solo conjunto de ilustraciones que componen el texto, las imágenes van recorriendo diferentes estéticas e influjos que nos permite apreciar la influencia de diversos artistas que le sirvieron de inspiración, la mayoría de estos pertenecieron a la modernidad de finales del siglo XIX.

Hacer evidente que la actividad creativa de Sabogal dialoga con otras estéticas y vanguardias, y que asimismo recibe la influencia de artistas que parecían diametralmente opuestos; rompe la visión tradicional de analizar al artista solo a través y desde su pintura. Es necesario tener un enfoque holístico sobre su vida, el contexto y su obra, incluyendo el campo de la ilustración gráfica y la xilografía para poder entender y construir nuevos relatos sobre lo que significó Sabogal y lo que significa para los estudios contemporáneos.

Con ello determinamos que Sabogal estaba pendiente de las vanguardias a través del campo editorial y en sintonía con muchos artistas contemporáneos. (Como argumentó Castrillón, consideramos que “su estadía en la capital limeña, entonces baluarte de la cultura mestiza [...], abrieron su visión ante una realidad heterogénea” (Castrillón 2006:37). Él está presente en la generación

de un significativo movimiento artístico que retoma la influencia externa imprimiendo el sello de la identidad cultural a través de la imagen gráfica. Sin embargo, algunos artistas que conformaban la escena artística oficial de las artes plásticas fueron considerados sus antagonistas, como César Moro, quien años posteriores sería el promotor del surrealismo, por tanto, como mencionó Laur, uno de los primeros detractores del *Indigenismo* (citado en Villegas 2016: 146-147). Esta dinámica de asumir la vanguardia en el grabado a contrapartida de la expresividad en la pintura es explicada por Gutiérrez Viñuales:

Los artistas se mostraban más adelantados en sus dibujos y grabados que en sus propias tareas como pintores. Las estampas, revistas, libros, partituras o carteles fungían como verdaderos laboratorios y, por lo general, resultaron más permeables a la innovación, gozando además de mayor capacidad en lo que atañe a la conformación del gusto popular. (Gutiérrez Viñuales 2013: 12).

En este sentido, podemos determinar que la impronta simbolista fue una constante en todo el repertorio visual gráfico de Sabogal. Ello se puede apreciar en las ilustraciones para grabado realizadas los primeros años por encargo editorial, así como en los grabados xilográficos. También se puede ver en aquellos grabados de mayores dimensiones para el espacio expositivo.

Cabe explicar que si bien el corpus de obras, para Daniel Ruzo, son etiquetadas como ilustraciones, para la impresión del libro se elaboraron tacos de madera para cada uno de los dibujos de Sabogal. Por ejemplo se puede observar que en *El atrio de las lámparas* (1922) se adoptó diferentes estéticas, con diversos motivos. Se vinculó el simbolismo con el expresionismo, se pensó en una ilustración para su reproducción a través del taco de madera, ello se ve en el manejo del claroscuro y la mayor profusión de zonas oscuras versus las

luces además del borde lineal negro alrededor de la imagen, característico en las xilografías.

Si bien el primer acercamiento de Sabogal a la xilografía se dio en México, es preciso señalar que este obedece a su vínculo con la gráfica en el campo editorial que propició la profusión de referentes internacionales y el enriquecimiento de su imaginario visual gráfico que fue aprendido en su estadía en Argentina, información sustentada por el historiador del arte Gutiérrez Viñuales (2013:19).

Otro dato importante de carácter técnico es que todas las imágenes que acompañaban a los textos de Ruzo, contaban con tamaños preestablecidos, determinados por las condiciones de reproducción gráfica que implicaban mayor rapidez en el proceso de impresión de grandes tirajes de libros.

Las medidas regulares de dichos tacos rectangulares, en vertical, eran de 8cm x 11cm y los cuadrados, de 8cm x 7.5cm. Dichas características fueron una constante que también se usó para los libros de María Wiese *Nocturnos* y *Glosas Franciscanas*. Tanto en el caso de Ruzo y de Wiese, la obra final era un pequeño libro de 10cm x 12cm.

Walter Benjamin (1982:19) entiende el grabado como un artefacto que hizo técnicamente reproducible el dibujo, razón por la cual fue de dimensiones más pequeñas que aquel grabado entendido como pieza artística con función estética y expositiva. Al respecto podemos afirmar que en ninguno de los casos, Sabogal perdió de vista la exploración e investigación técnica ni su capacidad de vincular los grabados con diferentes estéticas de las que se sirvió para ilustrar los textos que le encargaban.

Los tacos de madera de gran formato de los grabados de Sabogal, no pertenecieron al campo editorial salvo algunas excepciones, la mayoría de estos eran de paisajes de la sierra en los cuales, el factor onírico y simbólico siempre estuvo presente. Sin embargo, cabe señalar que Sabogal realizó por encargo un paisaje (fig. 3.21) para *El atrio de las Lámparas*, que sería una pequeña muestra de lo que el artista desarrollaría años posteriores en la sierra sur teniendo como inspiración el paisaje andino. El tema adquirió suma importancia al representar el paisaje desde un nivel simbólico casi arcádico.



Fig. 3.21: José Sabogal. *Volcán*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, p. 87. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

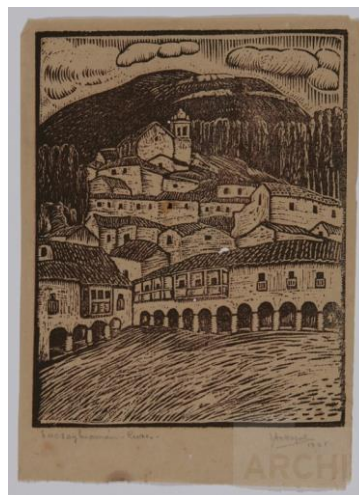


Fig. 3.21b: José Sabogal. *Sacsayhuaman*. 1925. xilografía impresa en papel, s/m. Lima Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.

El paisaje sirvió también en el campo de la gráfica editorial como tema para la experimentación abstracta de formas y ritmos que discurren en la superficie del papel, en un primer momento fue a través de la tinta, experiencia que años posteriores fue plasmada en el taco de madera.

Como podemos ver, Sabogal fue en el campo de la gráfica simbólico, sugestivo, onírico y abstracto. El paisaje se transforma en una conjugación de

líneas y formas vibrátiles. Esa doble significación responde a que el autor siempre priorizó la experimentación técnica sobre el resultado final de su proceso creativo.

En el campo de la xilografía artística es donde hubo una mayor profusión del paisaje con las características anteriormente mencionadas, pero no dudamos que con *Así ha Cantado la Naturaleza* comenzó su interés por vincularse con dicha temática.

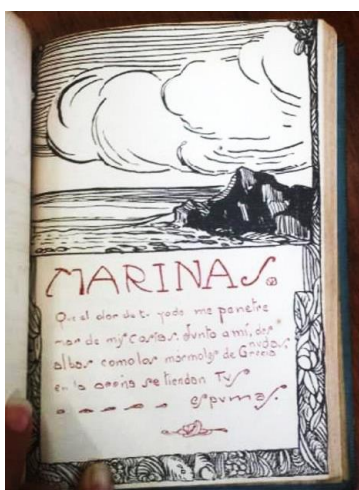


Fig. 3.22: José Sabogal. *Marinas*. 1921. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *Así ha cantado la Naturaleza*, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

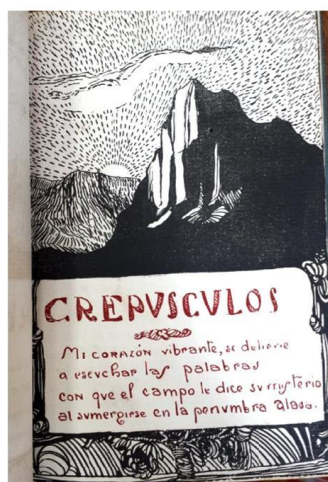


Fig. 3.22b: José Sabogal. *Crepúsculo*. 1921. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *Así ha cantado la Naturaleza*, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

La fructífera experiencia en la Editorial Amauta

La editorial e imprenta *Minerva* fundada por los hermanos Mariátegui fue la pionera en aquella época. Para Castrillón dicha imprenta surge en el momento más importante del Perú, porque era “un país en plena reforma y abierto a cambiar y remodificarse” (Castrillón en Lagares 2018)⁷⁰.

⁷⁰ Video inédito de *La Casa de la Literatura Peruana*, “video se realizó en el marco de la exposición La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970), por si es necesario referirlo en algún momento.

Como hemos mencionado en el punto anterior, las innovaciones tecnológicas impactaron en la vida cotidiana y laboral de las personas. Ello sucedió en relación a la *Nebiolo Export 6*, una gran máquina imprenta tipográfica de entintado cilíndrico (Mariátegui en Lagares 2018)⁷¹ que permitió imprimir grandes obras de arte como *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, *5 metros de Poemas*, *Tempestad en los andes* y la misma revista *Amauta*.

Mariátegui como editor y director tuvo gran independencia, al tener su propia imprenta, ya que ello le permitía, a su vez, la producción e impresión de su propia revista. Cabe destacar que Sabogal lo acompañó desde sus inicios de fundación en 1926. Toda esta confluencia de circunstancias propiciaron que, “su labor editorial conjugara con la vanguardia y la cultura y estética peruanas” (Amaya 2017: 22).

José Mariátegui, el editor actual de la *Editorial Amauta*, aún en vigencia, comenta que la diagramación de la edición y de la revista estuvo a cargo de José Carlos Mariátegui, mientras que Sabogal estableció la línea gráfica, el logotipo y también se encargaba de seleccionar las imágenes más relevantes para la portada (en Lagares 2018)⁷². El testimonio, revela el rol y desempeño de Sabogal en el campo editorial, no solo como dibujante o ilustrador sino

La realización es de Daniel Lagares y la idea del documental surgió a partir de la donación de la primera imprenta de Minerva a la Casa de la Literatura por parte de la hija de Julio César Mariátegui, la señora Zoila Mariátegui”. Correo email de Diana Amaya realizado el 24 de octubre del 2018. Link en *Youtube* no disponible.

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Ibíd.*

como co-editor gráfico encargado del diseño de portadas. Es decir, trabajaba en conjunto con el fundador y editor José Carlos Mariátegui⁷³.

El compañerismo en el trabajo entre Mariátegui y Sabogal antecede a la experiencia en *Amauta* y se remite a 1923, época en la que ambos colaborarían con sus textos e ilustraciones, respectivamente en revistas locales, como *Mundial*. Experiencia a la cual se sumaría también María Wiese bajo el seudónimo de Myriam.

El medio editorial fue el campo que enlazó a estos tres personajes, las ideas y escritos de Mariátegui y de Wiese tendrían gran pregnancia en la transición de la obra gráfica xilográfica de Sabogal.

3.2 La máscara de Chavín, portadas en *Amauta*

El fenómeno de la vanguardia artística y política que se genera en la revista *Amauta* por la confluencia de literatos y artistas es explicado por Agamben, quien a través de la categoría de *dispositivo* explica todo “lo que resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber” (Agamben 2011: 250). En consecuencia, una revista como *Amauta* que propicia la confluencia de conocimientos de arqueología Incaísta, política social local y global, sin duda representó una propuesta divergente frente al poder de las élites hegemónicas limeñas. El pensamiento y las palabras se hicieron imágenes en las carátulas de la revista *Amauta*, concebidas, pensadas y realizadas en su mayoría por el

⁷³“José Carlos Mariátegui, antes de ser exiliado en el año de 1918, trabajó en varias imprentas y editoriales de la época. Trabajó como linotipista. Conoció el oficio de las imprentas, así como el manejo de dichas máquinas. Escribió para revistas conservadoras y para aquellas más revolucionarias como *Claridad* (1928) de Haya de la Torre”. Exposición permanente. Casa Mariátegui. Centro de Lima. Visitado el 20 de enero del 2019.

artista Sabogal. Este complejo e importante proceso de confluencia es explicado por Amaya:

La visión de la editorial era acercar los autores a los lectores y difundir el libro peruano a través de las publicaciones más modernas de la época, sobre las que hacían hincapié en la publicidad de los libros y las revistas. De este modo buscaban ser el hogar de publicaciones científicas, literarias y artísticas de la época. Como director editorial, José Carlos Mariátegui participó activamente en la elección de los recursos que Minerva adquirió para lograr sus propósitos modernizadores, como las fuentes y la imprenta *Export 6* de fabricación italiana que llegó en 1925. Además, es notorio el interés por la manufactura del libro: la tipografía, las viñetas e ilustraciones, el diseño de las páginas, los lectores a quienes iban dirigidas las publicaciones, entre otros. Mariátegui sugería estilos y suscitaba la participación de artistas para el diseño de portadas e imágenes interiores. (Amaya 2017:22).

En esta dinámica editorial y cultural, la interacción entre escritura y artes gráficas genera un nuevo discurso visual (relación tipografía e imagen). Las imágenes se realizaron en la técnica de la xilografía que por su versatilidad - con herramientas llamadas gubias se puede desplegar líneas hasta devastar grandes superficies- propició una creatividad significativa y simbólica que es explicada por Gutiérrez Viñuales:

Esta "vanguardia enraizada" tuvo un amplio campo de acción en el diseño gráfico, tanto en lo que se refiere a la ilustración como a lo tipográfico, ámbito este en el que se consolidaron originales propuestas, netamente americanistas. (...). Sus formas estaban presentes ya en el simbolismo y en las propuestas del *Art Nouveau*, y servirían de puente anticipando la geometrización *Déco* con la que luego se entroncaría. La entrada al *Art Déco* proporcionó a lo prehispánico un rumbo estético de avanzada, permitiendo una estilización de los lenguajes indígenas, y el rescate de sus formas geométricas, las que se revisitan para descubrir en ellas formas modernas. (Gutiérrez Viñuales 2013:18-19).

Las posibilidades de usar las gubias⁷⁴ son infinitas, así como la materialidad del taco de madera y los diferentes formatos en el que se puede trabajar. Todo ello hace que esta técnica sea compatible con el campo artístico y la industria editorial. Proceso que propició en la revista un diálogo e interacción entre el artista gráfico con quien escribe.

La dinámica creativa no sólo se desplegó en las imágenes para las portadas de la revista *Amauta*, sino también en las composiciones tipográficas y los discursos escritos para la misma.

Por otro lado, el mercado que ofrecía familias tipográficas⁷⁵ o el servicio de las mismas era reducido, ya que la mayoría de comercios importaban las letras desde Europa⁷⁶. Por tal motivo era normal encontrar en dos tipos de revistas de temáticas diferentes el mismo tipo de letra para los títulos de las portadas.

Para aquellos artistas de inicios de los años veinte, quienes se dedicaban también a la gráfica editorial, no hubo experiencia más novedosa que poder hacer sus propias letras talladas a mano. Ello implicó la aparición de un factor diferenciador que dotaba de autonomía a cada número de edición.

Sabogal dio un paso más al integrar las letras con la estructura compositiva de la imagen. En los siguientes números de *Amauta* las tipografías fueron talladas con la técnica de la xilografía, como un elemento compositivo que enfatizaba el carácter de la imagen de portada.

⁷⁴ Herramientas de metal a manera de cincel que se usan para cavar la madera. Existen diferentes gubias según el tipo de punta o remate. Estas pueden ser tipo “pata de cabra”, “cuchara”, etc.

⁷⁵ Familia de palabras que corresponde a un alfabeto.

⁷⁶ En la *Memoria del Museo Nacional*, Gutiérrez de Quintanilla, hacia 1913, dejó consignado la solicitud de la compra de fuentes importadas y demás materiales para el montaje de una pequeña imprenta que sirvió para imprimir las revistas de dicho museo. Esta misiva está dirigida a *Ss Ludowieg and Co*, si bien no hemos encontrado fuentes sobre el receptor, asumimos que fue una empresa extranjera que realizaba y comercializaba fuentes tipográficas y demás insumos para imprentas.



Fig. 3.23: Tipos móviles, *Amauta*. Colección de la Casa de La literatura Peruana. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

Estos *tipos móviles* formarían los títulos y encabezados de las diferentes secciones internas de la revista, por otro lado, en las carátulas tanto Sabogal como Mariátegui; buscaron nuevas posibilidades expresivas al asumirla como un elemento compositivo más que daba sentido al discurso visual.

Esta estrategia compositiva, la consideramos como una propuesta vanguardista, comparable a las propuestas estéticas *Art Decó*, Suprematistas⁷⁷, Dadaístas y Futuristas que realizaban composiciones artísticas a partir de tipografías.

Pocos artistas peruanos se aventuraron a esta experimentación gráfica de complementariedad entre poema y tipografía. César Moro, artista plástico y literato, fue un ejemplo a destacar. Entre sus trabajos experimentales, presenta una obra integral, donde un poema es construido a través de diferentes estilos y tamaños tipográficos, que genera una interacción con imágenes dando como resultado un collage.

⁷⁷ El movimiento artístico Suprematismo promovido por Malevich, así como el constructivismo de Rodchenko tuvo eco y expansión en la gráfica editorial de Rusia. Muchos de estos artistas como el mismo Rodchenko, El Lissitzky y otros más realizaron carátulas y portadas de libros, revistas y posters, tanto nacionales como internacionales.



Fig. 3.24: César Moro. *Por primera vez*. S/f.
Poema Collage, 29.8 x 1.5 cm. Fuente: Villegas
2018: s/n.

Fueron las portadas de *Amauta* un nuevo campo de acción para Sabogal, un espacio para expresar de manera significativa imágenes compuestas por la yuxtaposición de estéticas y conceptos. El proceso de pensar y crear un concepto y resolverlo en una carátula dio como resultado obras únicas en el campo del arte y del diseño.

La función de la portada es atrapar a la audiencia; pero para ello no existe una fórmula compositiva que asegure el éxito. Sin embargo, lo importante es que dicha portada exprese a través de una síntesis significativa aquello que el espectador quiere. Bajo esa premisa, se puede deducir una dicotomía entre las portadas con conceptos localistas, resueltos con una yuxtaposición de estéticas globales y, en el interior, los artículos que son escritos globales vanguardista.

Consideramos el análisis formal de algunas carátulas de *Amauta*, las que representan esa esencia de la categoría conceptual de *dispositivo* planteada por Agamben; es decir, como ya lo mencionó Gutiérrez Viñuales, aquellas que permiten contener una red de conocimiento y poder de la permanencia a través

de la recuperación de estéticas del pasado urdidas con estéticas modernas y vanguardistas que interactúan tanto con la revista como con el espectador.

Si analizamos por ejemplo la carátula nro. 20⁷⁸ de *Amauta*, podemos observar que la tipografía revela dos significaciones. En primer lugar, alude a su significado de *Amauta*. Sin embargo, a través de una lectura horizontal con una segunda lectura vertical, podemos señalar que su segunda significación es la síntesis de una estructura de rostro zoomorfo tribal. Asimismo, los elementos con formas de letras integran partes elementales de la estructura máscara, como por ejemplo la letra **U** es a su vez también la representación de una nariz u hocico.



Fig. 3.25: Sabogal. S/t. 1928. Xilografía y tipografía tallada. Revista *Amauta*. Lima, 1928, nro. 20, portada.



Fig. 3.26: Petroglifo de *Checta*, Revista del Museo Nacional. 1933, nro. 3, p. 76.

En la carátula también se puede apreciar los elementos de líneas y letras rojas que sobre un fondo negro, revelan en conjunto una máscara prehispánica, probablemente Chavín. Dicha composición alude al concepto del retorno a las fuentes primigenias de identidad cultural. Un concepto constante en las

⁷⁸ La ilustración gráfica diseñada para este número se volvería a usar posteriormente para el nro 27, con una paleta de color diferente.

carátulas de la revista, que pretende abrir la posibilidad del diálogo, desde la intertextualidad, por la referencia con el pasado con la cultura prehispánica Chavín. Dicha máscara ocupa toda la carátula, el título pierde jerarquía y se entremezcla entre las demás líneas y formas del espacio compositivo.

Las letras de la palabra **A-M-A-U-T-A** adoptan doble significación, como significado y como forma, esa doble identidad del signo es una posibilidad de transformación del lenguaje visual. “La dinamicidad del texto [y letra] es la clave, (...), pues es entendido como un elemento en perpetua interacción con su entorno, que lo condiciona tanto en su producción como en su interpretación” (Sánchez 2005:59).

La acción creativa de introducir las letras dentro de la síntesis de la máscara de felino Chavín desde su significación intertextual es imprimir el valor de sagrado a la palabra, por tanto de omnipresente y duradero. Esta proyección significativa de *Amauta* se cumplió ya que su vigencia fue prolongada, pero sobre todo su relevancia e importancia fueron categóricas al ser considerada una revista reconocida de estudio. Desde la perspectiva semiótica, la tipografía cumplió doble rol binomial como forma y significado.

Sabogal pudo tener varias fuentes que nutrieron su trabajo conceptual representativo, por un lado las investigaciones que se hicieron sobre las culturas con influencia Chavín promovidas por investigadores de la época, como Julio C. Tello y reflexiones sobre la historia del país a través de su cercano amigo Luis Valcárcel, con quien mantuvo siempre comunicación.

Respecto a la máscara de felino Chavín en la *Revista del Museo Nacional* de 1932 donde aparecen investigaciones sobre culturas aborígenes en las

diferentes regiones del Perú⁷⁹, hay un artículo de Pedro E. Villar Córdova que da cuenta de unos petroglifos asentados en Quives, que pertenecieran a la cultura ancestral Canta. “Los petroglifos de Checta pertenecen a la Cultura arcaica de Canta y tienen una notable analogía con el monstruo o "felino" antropomorfo con apéndices cefálicos de la Cultura de Chavín, especialmente del Callejón de Huaylas en el departamento de Ancash” (Villar 1932:176). En la descripción que hace sobre dicho glifo (fig. 3.26b) vemos la exactitud con que describe un rostro zoomorfo, con las mismas características de la imagen que realizó Sabogal hacia 1928:

Este "litoglifo" representa una cabeza de felino: el contorno de la cara es cuadrada; los ojos, redondos; la nariz, triangular; el hocico de la "fiera", representado por una línea curva en forma de la letra U; tres líneas paralelas irradian del lado inferior, semejando los mostachos; el esquema de las orejas es de un puma o jaguar;(…). (Villar 1933: 177-178).

Si bien el artículo es posterior a la portada, las investigaciones sobre Chavín habrían comenzado una década antes. Es probable que Sabogal se haya inspirado directo de una máscara o cabeza Chavín con la representación de un felino para la realización de su portada. Dichos elementos los pudo haber observado en fotografías o dibujos. Al parecer un acceso de primera mano que habría tenido a través de sus contactos historiadores y arqueólogos.

Como vemos, fue importante para Sabogal estar presente en los acontecimientos culturales más relevantes de la época y expresarlos en una imagen. Es decir, visibilizar los hallazgos de culturas ancestrales, a partir de los objetos encontrados, insertándolos en el imaginario local y yuxtaponiendo

⁷⁹ Estas investigaciones que fueron recién publicadas en 1932, se gestaron muchos años antes de ser publicadas.

elementos y técnicas modernistas. Este concepto de *revival* propicia la identidad cultural en la presencia del pasado en el objeto arqueológico que lo vuelve artístico y gráfico. Lo recrea y lo integra en el entorno contemporáneo. Asimismo, se refuerza el sentido de identidad ya que dicha cultura Chavín fue legitimada hacia inicios del siglo XX por Julio C. Tello como la primera de la era temprana pre-incaica.



Fig.3.25: Fotografía inicios de 1900 s/f. Cuzco? Fuente: MALI. Archivo digital ARCHI.

Tanto para Sabogal como para Mariátegui, era posible retomar el pasado y proyectarlo al presente para visibilizar la cultura ancestral en el objeto artístico, adecuando la imagen referencial a través de la superposición de estéticas y transformado la tipografía en un elemento visual de la ilustración de la portada.

Aparte del análisis de Sabogal con su contexto cultural, nos interesa reflexionar nuevamente sobre sus vínculos con prácticas globales. Por ello determinamos que la portada número XX (fig. 3.4) dialoga con procesos estéticos contemporáneos de su época, como el Expresionismo alemán.

Asimismo, también otros artistas estaban experimentando con letras para darles una connotación simbólica, como es el caso de la carátula de Kirchner (fig. 3.28). Dicha xilografía para portada de libro fue ejecutada junto con cuarenta grabados más en el año de 1924 para el libro de poemas *Umbræ Vitæ*

(1912), un corpus de poemas expresionista. Las letras fueron talladas por el mismo artista imitando la tipografía *Fette Groteskletter* (fig. 3.28), una tipografía rudimentaria tipo palo seco, opuesto a las tipografías con serifas que estaban en boga en su contexto.

La xilografía realizada por Kirchner contiene elementos heterogéneos, texto e imagen confluyen en una misma composición, la jerarquía se da a través de las formas geométricas y del contraste de colores planos, la tipografía se integra a dicho recorrido visual de tal manera que las letras, talladas a mano, se vuelven parte de la imagen ilustrada.

La semejanza entre la carátula de Sabogal y Kirchner, además en coincidir con la paleta de color reducida, se da en el tratamiento rectilíneo de las formas. El trazo anguloso de ambas propuestas revela nuevamente la influencia formal de artistas extranjeros en la obra gráfica de Sabogal. Asumimos, que dicho influjo le fue transmitido de manera indirecta en su entorno local. Posiblemente su esposa Wiese y Mariátegui fueron sus principales nexos.



Fig. 3.27:
Máscara
Chavín,
s/d, s/f.

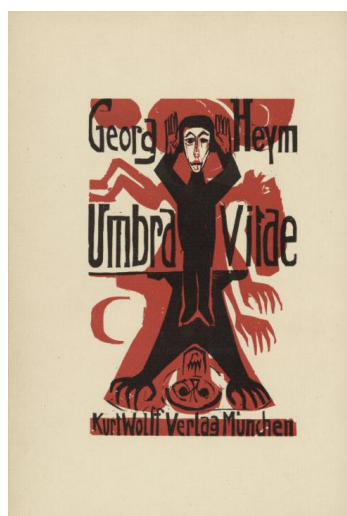


Fig. 3.28:
Kirchner. *La
Sombra*. 1924.
xilografía para
George Heym.
23 x 15.6 cm,
Portada.
Múnich. Fuente:
moma.org

El título de la revista como del libro son importantes, pero los elementos gráficos que lo complementan también son relevantes (Botrel 2003: 10). Desde

una mirada semiótica esta relación se denomina paratextual, donde la ilustración (fig. 3.26) no se subordina al texto, sino que lo complementa indicativamente y repotencia su significado o sentido, tal como lo explica Albin:

Y como todo paratexto -la ilustración- tiene sus características básicas: ni adentro ni completamente afuera, más bien se encuentra en el borde mismo del texto, en su límite o en su umbral, y desde allí presiona de modo pragmático sobre su lectura. La relación entre texto e imagen que ya está inscrita en la misma idea de ilustración y que de alguna manera señala una dependencia o una subordinación debe ser problematizada y replanteada si pensamos – como aquí– la ilustración como paratexto. ¿Las imágenes, supuestamente subordinadas, dependientes, ilustran el texto? ¿O, como todo elemento paratextual, más bien presionan desde afuera y de modo pragmático sobre el mismo texto, guiando la lectura? Pensada a la vez como transposición y como paratexto, la ilustración no tendría un papel tan subordinado al texto, siempre implicaría el plus propio de toda transposición y podría incluso funcionar dirigiendo la lectura en algún sentido específico. (Albin 2017: 8)

El influjo de la vanguardia Rusa

La portada número XIX de *Amauta* (fig. 3.11) es una propuesta que nos permite mencionar la presencia y acción de la vanguardia rusa, cuyos representantes se movilizaron por toda Europa, prueba de ello es una exposición en la galería *Der Sturm* en Berlín en 1922.



Fig.3.29: El Lissitzky. *The First Russian Art Exhibition*. 1922. Poster, letterpress. 22.2 x 4.2 cm. Berlín.

En el afiche de El Lissitzky apreciamos letras dispuestas en el espacio de manera dinámica. Lo que refiere a la palabra “Kunst” tanto la **K** como la **T** son grandes con respecto a las otras letras que la conforman. El espacio que ocupa dicha palabra es horizontal ubicado en la parte media baja, sobre ella una gran letra **R** que es el inicio de la palabra “Russian”. La dirección de la palabra es curva, casi como dibujando un círculo con las letras. En esta propuesta la tipografía es entendida como un elemento más en la construcción de la imagen, sus formas y tamaños cambian según el concepto compositivo de la unidad integral.

¿Cómo llegó Sabogal a tener acceso a imágenes de la vanguardia Rusa? Es lógico que a través de la interacción del trabajo conjunto con Mariátegui, pese a no haber podido llegar hasta Rusia, como expresó en su estadía por Europa, mostró conocimiento y simpatía por pensadores, literatos, artistas y políticos de ese país. Ello se puede evidenciar en los artículos contenidos en la revista *Amauta*. Otra persona cercana fue su esposa María Wiese, quien mostró admiración por el arte ruso, específicamente el cine. Ella fue una fuente de

intercambio de diversos conocimientos literarios y plásticos provenientes de Europa, tal como reseña Delgado:

En aquellos años Wiese ya había leído al francés Moussinac, uno de los críticos cinematográficos más relevantes de la década del veinte, y es probable que haya sentido su influencia en el modo de escribir, inclusive reseñó su libro sobre cine soviético en un número de *Amauta* en 1929. Moussinac sostuvo que “No podemos confundir el cine con el teatro, como tampoco con la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura o la música. A decir verdad, procede de todas estas artes. (Delgado 2014:107).

Wiese fue una escritora activa en la revista *Amauta*, fue quizá una de las colaboradoras con más artículos durante el período que tuvo vigencia la revista. Wiese, descendiente de europeos, estudió en Europa, mantuvo siempre correspondencia con sus familiares en Francia y en Alemania. No es casual que eligiera como colegio para su hijo José, el peruano-alemán.

Su familia instalada en Lima pertenecía a la clase aristocrática burguesa capitalista. Muchos de sus familiares eran latifundistas, dueños de haciendas norteñas (Wiese 2011). Por su parte, Delgado, proporciona información sobre su formación europea y su posterior estadía en el Perú donde colaboró en una serie de diarios limeños:

María Wiese nació en la ciudad de Lima, el 19 de noviembre de 1894. Pasó su infancia en Suiza, en Lausanne, y luego en Londres. Volvió al Perú para continuar sus estudios en Letras. Se inició en el periodismo en los diarios *La Crónica* (1916), *El Perú* (1916-1917) y *El Día* (1917), para luego colaborar en diarios como *La Prensa* o *El Tiempo* (Delgado 2014:7).

Wiese desde muy joven perteneció a los círculos culturales de las editoriales y revistas burguesas de la época encargadas de retratar los acontecimientos

sociales más relevantes del medio. Asimismo, mostró adhesión al socialismo. Delgado refiere que en 1922 se vincula a la "Asociación Pro-Indígena", institución limeña fundada en 1909, y que hizo posible un nuevo camino ideológico el cual se afianzó tras su matrimonio y su cercanía con el círculo de *Amauta* (2014: 8).

El círculo de *Amauta* fue clave para la escritora ya que la llevó a nuevos campos del conocimiento de las vanguardias. Efectivamente estamos frente a una mujer erudita, dedicada al conocimiento de la cultura y las artes tanto locales como globales. La posibilidad de tener familiares en el extranjero le permitieron su permanente acceso y vínculo no solo al cine sino también a la música, a los libros y las revistas de su época.

Wiese en su época no fue reconocida como escritora en el medio local. Sus ejemplares no llegaban al millar de copias, sin embargo cada obra era una pieza de arte que Sabogal aprovechó para conjugar el texto y la imagen.

Su gusto por el cine ruso, en contraposición al cine estadounidense; revela su postura estética convergente con las propuestas del socialismo respecto del papel del arte. En la columna, "Notas sobre algunos films", que apareció de manera regular a partir del número 19 de *Amauta*, Wiese hace críticas favorables a películas como "Iván, el Terrible" de Eisenstein (Delgado 2014:102). Es probable que Sabogal haya leído las críticas y observado dichos films. Esa experiencia le permitió ahondar en nuevas posibilidades estéticas, mayor síntesis en sus grabados que fueron las últimas portadas de *Amauta*.

En el análisis de las portadas de *Amauta* encontramos la presencia del influjo expresionista, del *Art Decó* y el Constructivismo. Sin embargo, cabe destacar

que en la significativa portada número XX se observa una mixtura de estéticas de corte expresionista, simbolista y sintetista similar al suprematismo y constructivismo ruso.

Es importante entender que el constructivismo ruso más que un movimiento exclusivamente estético implicó todo un movimiento socio-cultural revolucionario que planteó postulados y principios conceptuales así como la exigencia de una praxis artística.

Naum Gabo, escultor constructivista, en 1922 hace un manifiesto sobre dicho movimiento. A nivel ideológico deja claro la necesidad de un arte que no tenga una función decorativa, sino un arte que haga *actuar* a la comunidad. Desde la perspectiva formal señala que es importante una estructura analítica, geométrica, matemática, donde cada elemento tiene una intención específica:

El constructivismo ruso más que un movimiento estético, surge por una renovación social, a partir de los acontecimientos de 1917, su creciente y constante identificación con las ideas revolucionarias y los fundamentos de la nueva sociedad tal como afirma repetidas veces en sus numerosos manifiestos, corren parejas con el afán de convertir el arte en un arma para construir, para transformar la sociedad, la realidad de la que se han apoderado. Bien es verdad que para algunos artistas ese afán constructivo no pasó del plano abstracto, pero para otros para la mayoría se trataba de una construcción concreta de un concreto entorno. Posteriormente, esta empresa recibió un nombre que ya empieza a insinuarse: construcción del hombre nuevo. (Gabo [1922] 1973:14).

La portada número XIX⁸⁰ es un grabado, observamos unas letras de color blanco en la parte superior centradas y en la parte central inferior una forma ortogonal que simula una escalinata en color rojo y en el centro, como si se hubiese calado o perforado, se dibuja el número 19 en color negro. Ambos elementos reposan sobre un fondo plano de color negro. Esta propuesta se aleja del expresionismo, para dialogar con dos temáticas diferentes que dicha imagen es capaz de cohesionar. Por un lado, la gráfica sintética nos remite a motivos textiles de las culturas pre-incas como Paracas (fig. 3.33) y los tocapus (fig. 3.34) de la cultura incaica, son formatos textiles, dispuestos en la mayoría de casos en ejes horizontales. También la imagen hace referencia a una escalinata o andenes o una Huaca, vistos de perfil. Lo vanguardista en esta composición es la disposición de los elementos en el espacio y el diálogo con la tipografía, conformando una unidad. La síntesis de la forma, la parquedad de elementos prehispánicos significativos, revela el carácter de una estética del suprematismo y constructivismo ruso.

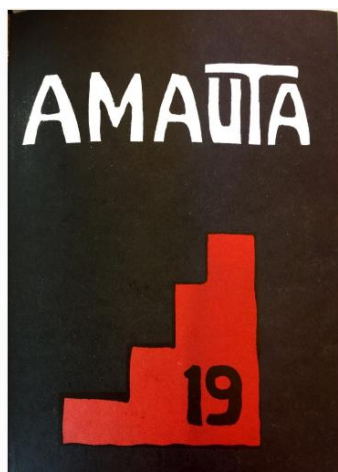


Fig. 3.31: José Sabogal. S/t. Xilografía, 20 x 29 cm. Revista Amauta. 1928. Lima, nro.9, portada.

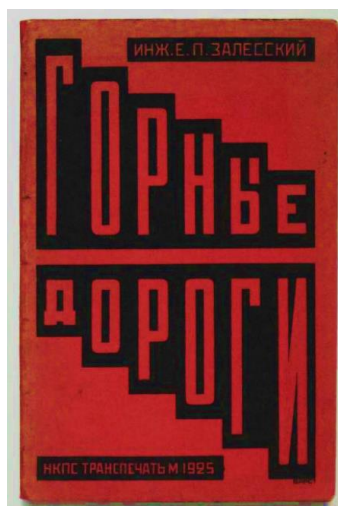


Fig. 3.32: Stepanova. Caminos de Montañas. 1925. Letterpress, 23.2 x 5.2cm.

⁸⁰ La ilustración gráfica diseñada para este número se volvería a usar posteriormente para el nro. 28, con una paleta de color diferente.



Fig. 3.33: Fragmento de tejido con representación de aves y serpientes. Cultura Paracas. Fuente: Cronología de John Rowe: Horizonte Temprano (800ac-200ac). Museo Larco. Lima.

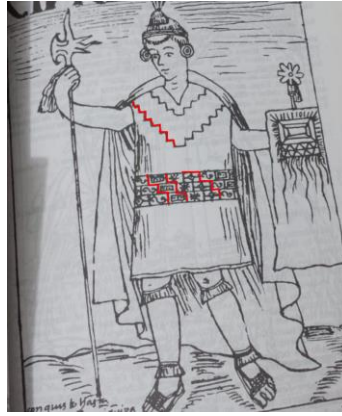


Fig. 3.34: Felipe Guaman Poma de Ayala. Segundo Sinchi Rocca. 1615. Facsímil de La Nueva Crónica y Buen Gobierno. P. 69.

Para los fines de nuestra investigación, hemos considerado pertinente comparar la imagen del afiche *Carreteras de Montañas* de Stepanova, elaborada tres años antes con la portada de la revista *Amauta* número 20. Respecto a esta propuesta gráfica de Stepanova podemos señalar que presenta dos colores predominantes: rojo y negro (fig. 3.34). La imagen presenta dos formas geométricas escalonadas, una hacia arriba y la otra hacia abajo, como un reflejo, sobre un gran fondo rojo (relación de colores opuesta a la imagen de Sabogal). Dichas formas tienen unas letras de color del fondo rojo, dando la sensación que dichas formas geométricas han sido caladas. Las letras alusivas al título: *Carreteras de Montañas* representan el ascenso y descenso de una montaña o pendiente. En cambio la portada de Sabogal, tiene otra dinámica significativa y hace alusión a través de la escalera a dos dimensiones: la tierra y el cosmos.

El poster de la artista hace referencia a lo que el crítico Gabo manifiesta en cuanto al tratamiento de las formas en composición, usando una estructura

matemática, equidistante, progresiva y otros conceptos de dinamismo de la geometría. Lo interesante radica en que Sabogal nunca manifestó gusto o adhesión al constructivismo. Ello demuestra que existe un vínculo común entre el constructivismo y arte prehispánico: la concepción matemática y geométrica de los elementos en el espacio.

Teniendo en cuenta que Sabogal tuvo acceso a la vanguardia rusa, podríamos probar que el mismo artista pudo encontrar semejanzas formales entre ambas estéticas, lo cual le permitió hacer una propuesta innovadora como fue la carátula número IXX de la revista *Amauta*.

En este capítulo, nuestra intención ha sido demostrar cómo el contexto local y global influyó en el desarrollo de la xilografía de Sabogal, y la capacidad que tuvo de desarrollar dicha técnica en diversos campos expresivos como el artístico, y el editorial. Asimismo, los trabajos, desarrollados por encargo, para Ruzo, Wiese y Mariátegui.

Las obras de Ruzo nos sirven para esclarecer varios puntos que hemos expuesto:

- Sabogal tuvo contacto con los movimientos modernistas desde Buenos Aires.
- Sabogal desarrolló ilustración para la técnica de la xilografía antes de 1923, a partir de la obra *El atrio de las lámparas*, en las que todas sus ilustraciones tienen marco negro alrededor. Además el pie de página de dicho libro, menciona la casa dónde se mandaron a grabar dichos tacos.
- Tanto las ilustraciones como las xilografías tienen un tamaño estándar, por estar supeditadas a los tamaños de los libros a publicarse.

- Sabogal, después de conocer la obra de Mariano Inés Flores y de su viaje a México en 1924, empezó a desarrollar sus propios tacos, no solo para el campo editorial, sino también para el campo expositivo.
- La obra *El Atrio De Las Lámparas* condensa los intereses del artista por los movimientos modernistas como el Art Nouveau, el Art Deco, el Primitivismo y el Expresionismo.

Por otro lado, las portadas gráficas para la revista *Amauta* que se publicaron entre 1926 y 1930, nos permiten evidenciar la heterogeneidad y flexibilidad en la construcción de la imagen y sus diálogos discursivos:

- Las portadas tipográficas para *Amauta* son la cumbre de la propuesta experimental, a través de la gráfica y la xilografía.
- Se visibilizan prácticas innovadoras como las transformaciones tipográficas o las abstracciones de los motivos culturales, que denotan un lenguaje vinculado con vanguardias internacionales.
- El influjo simbolista en la gráfica de Sabogal siempre estuvo presente, confluyendo a nivel formal con diversas estéticas artísticas en cuanto al tratamiento de las formas y las líneas.
- De acuerdo a lo expuesto en el capítulo II y el presente, podemos llegar a la conclusión del evidente carácter heterogéneo de la imagen xilográfica de Sabogal. Asimismo, determinar las negociaciones entre el objeto como arte y artefacto, sus influjos entre lo local y lo global, y la apropiación de elementos simbólicos del pasado y presente. Todo lo mencionado, revela una praxis artística dialogante con la vanguardia local, el modernismo y la vanguardia internacional.

Conclusiones:

Entender y definir la vanguardia de comienzos de siglo veinte es una tarea compleja y depende desde qué perspectiva teórica se analice. El crítico de arte Greenberg da un amplio panorama de cómo se concibe la vanguardia a comienzos del siglo veinte, “el vanguardismo es un rechazo a estéticas anteriores de la burguesía, y su objetivo sería borrar en la obra las diferencias entre el arte y la vida”. (2012: 15).

Natalia Majluf, desde la mirada de los estudios contemporáneos, entiende a la vanguardia como “un tenso espacio de debate, en el cual entran en juego nociones de ruptura, compromiso y transformación social, su impulso radical es siempre relativo al campo intelectual en el que actúa” (2019: 18). Esa visión holística y conceptual de Majluf, es aplicada al contexto peruano por López Lenci como “estéticas de la modernidad occidental a través de una encrucijada de discursos plurales, heterogéneos y divergentes que se agruparon fundamentalmente bajo un sustrato común: el del rechazo del discurso colonial, la apropiación transcultural, y la búsqueda de parámetros que asocien "nación" y "modernidad". (2005:144).

Bajo estas perspectivas, podemos señalar que José Sabogal, como artista e intelectual, se desarrolló en un contexto histórico, que buscó una transformación social y cultural para la construcción de una identidad nacional, caracterizada por una convivencia y tensión entre modernidad y vanguardia.

El repertorio pictórico de Sabogal y el discurso en torno a ella, eclipsaron la imagen gráfica del artista. En ese sentido, nuestra propuesta ha sido

desentrañar y visibilizar una década importante de su producción personal y de aporte a la producción cultural del país. La década del veinte fue el laboratorio que le permitió al artista explorar la imagen gráfica, desde la ilustración a tinta, hasta el tallado en taco de madera. Una cuantiosa producción que a partir de la cual, hemos realizado nuestro análisis abordando diversas aristas del proceso del artista. La constante en su trabajo siempre será su localidad y regionalidad, así como la vinculación de lo incaico con lo mestizo y lo global.

El corpus de la obra grabada, como hemos demostrado, a diferencia de la pintura hegemónica que ha sido y es más estudiada; son imágenes de gran pluralismo estético, condicionadas por la función artística y gráfica, entre las cuales existen diferencias que hemos señalado a lo largo de la investigación.

Hemos determinado que a través de su obra gráfica y grabada, el artista es más simbolista que en su pintura, ya que dialoga con diversas estéticas que aluden a movimientos artísticos como el Modernismo de fin de siglo, el Decadentismo de Aubrey Beardsley, el Simbolismo Decadentista de la Secesión Vienesa y el Simbolismo Primitivista de Gauguin.

Ello se ha visibilizado en las ilustraciones gráficas que realizó para diferentes libros que hemos mencionado en nuestra investigación, como la obra de Abraham Valdelomar, Daniel Ruzo y María Wiese. El influjo expresionista estuvo latente, manifestándose en la obra realizada para Wiese. Finalmente, la revista *Amauta* le sirvió para experimentar con influjos del *Art Déco* y del Constructivismo ruso, sin dejar de estar presentes, en menor jerarquía, los influjos anteriores mencionados.

El hilo conductor entre sus imágenes es de una carga sugestiva y simbólica que expresa más allá de lo que representa. Ello sucede tanto en sus grabados por encargo como aquellos para el campo expositivo.

En el repertorio de imágenes de Sabogal hemos incluido ilustraciones a tinta, muchas de ellas con una tipología similar a la de una imagen xilográfica, llamada *imagen para madera*, dicha denominación se usa para indicar que esta será transferida a la madera para su posterior tallado.

En las ilustraciones para el escritor Simbolista Daniel Ruzo, los textos le sirvieron a Sabogal para hacer un recorrido por la estética *Art Nouveau* con influjos de Puvis de Chavannes en *Madrigales*, presentando así ilustraciones de mujeres sensuales estilizadas. En *Así Canta la Naturaleza*, podemos ver un simbolismo naturalista; mientras que en *El Atrio de Las Lámparas*, se despliega una fusión de estéticas como el Primitivismo y Expresionismo Simbolista.

De acuerdo a lo expuesto, hemos determinado, que las xilografías realizadas para el espacio expositivo fueron de una tipología retratista, con personajes mayestáticos y monumentales, y paisajista de carácter simbólico. Solo algunas cuantas xilografías de estas se usaron para acompañar un texto o de portada de revista o libro, como en el caso de: *Cholita Cusqueña* e *India Cocolla* que fueron publicadas en la revista Amauta, una para la portada nro. 9, y la segunda, acompañando del cuerpo de texto *Tempestad en los Andes de Valcárcel*, fragmento que se publicó en la revista Nro. 1 de Amauta (1926).

Otra revelación es que los tacos de madera de prueba o registro, como los realizados en Arequipa y Puno, son de menor tamaño, cuyas medidas son

similares a aquellos tacos de madera que se destinaron a la producción editorial que oscilan entre 7 cm por 12 cm.

Por otro lado, los grabados pensados para el espacio expositivo, fueron de mayores dimensiones oscilando entre 15cm x 28cm. Dichas obras ocuparon un espacio en la primera exposición de grabados en Lima en la sala *Alcedo* hacia 1929.

También hemos podido establecer la diferencia entre la obra de Sabogal con la de los artistas Camilo Blas y Domingo Pantigoso señalando que este último corpus, es de carácter simbolista. Asimismo, el discurso ideológico de los artistas mencionados no es congruente con la imagen formal que representaban; mientras que en el caso de Sabogal, su producción gráfica vincula la ideología con la representación simbólica y alegórica.

Hemos demostrado, a través del análisis y comparaciones de las obras, que la connotación simbólica de Sabogal es el factor que lo caracteriza de manera genuina en toda su obra gráfica donde se incluye sus xilografías, y sus ilustraciones. Esa estética simbolista y universalista es el sello distintivo, que a manera de hilo conductor, unifica la diversidad de su obra, tanto en ilustración gráfica, grabado y pintura.

Establecemos que Sabogal, habría tomado diversas estéticas de diferentes contextos y contactos, tanto de su estadía en Argentina, donde entabló amistades con artistas que viajaron a través de varios países. Asimismo, su vínculo intelectual con diferentes escritores y artistas peruanos quienes en su mayoría tuvieron la oportunidad de intercambiar experiencias culturales en Europa como Mariátegui, María Wiesse y Domingo Pantigoso. Por último, tal

vez lo más importante, su experiencia con Mariátegui en la Revista Amauta, donde interactuó con una serie de artistas e intelectuales y su significativo viaje al sur del Perú, que le dio un amplio panorama de motivos que sirvieron para explorar y plasmar todo el bagaje estético cultural que le había impactado. También es destacable su amistad con Arturo Peralta, Domingo Pantigoso y su compañero de viaje Camilo Blas.

Sabogal fue un intelectual, con una postura localista y regionalista, rescatando en sus textos elementos simbólicos de la cultura popular. La postura ideológica fue una patente presente tanto en su pintura como en la gráfica. Sin embargo, hay que añadir que a través de la gráfica demostró ser flexible a los cambios, tránsitos y fricciones que los años veinte gestaron de manera inusual.

Una década de oro para la producción del artista por su originalidad y versatilidad. Sabogal fue más artista en aquellas obras de gran formato de las artes plásticas, y más ilustrador gráfico cuando se involucró en el mundo de los libros y revistas. En ambos procesos el hilo simbolista siempre estuvo presente. Esta etapa será un precedente significativo para sus últimos años, en los que se dedicará a profundizar sobre el simbolismo.

BIBLIOGRAFÍA

[S/A]

1928 “Exposición Sabogal”. *El Plata*. Montevideo, 1 de junio, s/p.

AGAMBEN, Giorgio; RUVITUSO, M.

2015 *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.

ALDAVE, Fernando. A.

2016 “La gráfica mexicana en su periodo renovador de 1907 a 1937”.
Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos. Morelos,
año 12, número 27, pp. 59-65. Consulta: 20 de octubre de 2018.
<http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/121/416>

AMAYA, Diana

2017 *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)*. Primera edición. Lima: Casa de la Literatura.

2018 *Minerva: Elogio de una imprenta- acceso al documental*. Correo electrónico del 30 de setiembre a Claudia Valenzuela.

ARNHEIM, Rudolf

1986 *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

ALBIN, Juan

- 2017 “Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq, ilustrador del Martín Fierro”.
Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Buenos Aires, número 11, s/p.
Consulta: 2 de marzo 2018.
http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/11pdf/ALBIN%20JUAN_enero_n11.pdf

AMIGO, Roberto

- 2013 “La pintura indianista. José Sabogal en la Argentina”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 10, pp. 22-35. Consulta: 5 de junio de 2018.
<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/508/1859>

BENJAMIN, Walter

- 1982 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.
Discursos Interrumpidos. Madrid: Taurus, pp. 77-83

BERMAN, Marshall

- 2001 *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México DF: Siglo XXI.

BOURDIEU, Pierre

1995 *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.
Barcelona: Anagrama.

BUSTAMANTE, C.

1982 “Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui”.
North South. S/l, volumen 7, número 13, pp. 111-126. Consulta: 14 de
marzo de 2019.
<https://www.jstor.org/stable/41803473>

CARDONA-CASTRO, Á.

1986 “Simbolismo europeo y Rosalía de Castro: En las orillas del Sar”.
Obras Completas de Rosalía de Castro. Madrid. Consulta: 8 de mayo
de 2018.
[https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10196/pg_268-
279_cc44rosalia2.pdf?sequence=1](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10196/pg_268-279_cc44rosalia2.pdf?sequence=1)

CASTRO, Carlos

2016 *Concepción de un arte peruano en la obra plástica inicial de Jorge
Eielson*. Tesis de maestría con mención en Historia del Arte y
Curaduría. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de
Postgrado. Consulta: 4 de marzo de 2019
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7458>

CASTRILLÓN, Alfonso

2017 "Iconografía de la Revista Amauta: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui". *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 3, pp. 35 - 44.

Consulta: 5 de junio de 18.

<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1151>

CHIABRA, A. [ATALAYA]

1927 "Grabados de Alfredo Bellocq". *La Campana de Palo: Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*. Buenos Aires, número 17, s/p.

Consulta: 11 de setiembre de 2018.

CHIOINO, Juan. [Juan de EGA]

1923 "De regreso a México, Sabogal cuenta...". *Mundial: revista semanal ilustrada*. Lima, volumen 4, número 159, s/p. Consulta: 6 de abril de 2018.

CRUZ-LEAL, Petra-Iraides

1996 "Mariátegui, Director e Impulsor de páginas Vanguardistas". *INTI, Revista de literatura hispánica*. S/l, número 43, pp. 177-187. Consulta: 5 de Junio de 2018.

<http://www.jstor.org/stable/23285809>

D'ALLEMAND, P.

2016 "Todo lo humano es nuestro: una nueva mirada al legado de José Carlos Mariátegui". *Cuadernos de Literatura*. Universidad Pontificia

Javeriana, número 40, pp. 537-559. Consulta: 1 de junio de 2018.

https://www.academia.edu/30105502/Patricia_D_Allemand_Todo_lo_humano_es_nuestro_una_nueva_mirada_al_legado_de_José_Carlos_Mariátegui

DELGADO, Milagros

2014 *Sensibilidades en torno al cinematógrafo y los inicios de la crítica de cine en el Perú: el caso de María Wiese*. Tesis de licenciatura en Comunicación Social. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, Facultad de Comunicaciones. Consulta: 5 de junio de 2018.
<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/3950>

DOLINKO, Silvia

2016 *Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Buenos Aires: Fundación Espiga.

2012 *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación*. Consulta: 5 de junio de 2018.
https://www.academia.edu/26245546/Arte_plural._El_grabado_entre_la_tradición_y_la_experimentación_1955-1973_Buenos_Aires_Edhasa_2012

2003 *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espiga.

ESTABRIDIS, Ricardo

2002 *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: UNMSM.

ETTLINGER, L.D.

1968 "German Expressionism and Primitive Art". *The Burlington Magazine*. S/I, volumen 110, número 781, pp. 191-192,194-201. Consulta: 7 de mayo de 2018.
<http://www.jstor.org/stable/875584>

FALCÓN, José

1988 *Simplemente Sabogal*. Lima.

FERNÁNDEZ, J. A.

1995 *Grabadores en el Perú: Bosquejo histórico 1574-1950 con una muestra de 130 xilografías*. Lima: Didi de Arteta.

FOSTER, Hal

2001 *El retorno de lo real*. Volumen 8. Madrid: Ediciones Akal.

FRANCASTEL, Pierre

1990 *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid.

GARRIDO, Juan

1929 “Mirando sin ver: la exposición de xilografías de José Sabogal.”
Variedades: revista semanal ilustrada. Lima, volumen 25, número
1137, pp.7-8.

GIUSTI, M., NITSCHACK, H.

1993 “La recepción de la cultura de habla alemana en Amauta”.
*Encuentros y desencuentros: Estudios sobre la recepción de la cultura
alemana en América Latina*. Lima.

GREENBERG, Clement

2002 [1961] “Vanguardia y kitsch”. *Arte y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili,
15-33.

GREET, Michele

2018 *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between
the Wars*. Connecticut: Yale University Press.

GRUZINSKI, Serge

1994 *La Guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”
(1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

2000 *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

GUARDIA, Sara

2006 *José Carlos Mariátegui: una visión de género.* Lima: Librería Editorial Minerva.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo

2013 “Modernidad expandida. Perú en el libro ilustrado argentino (1920-1930)”. *Illapa Mana Tukukuq.* Lima, número 10, pp. 10-21.

Consultado: 8 de marzo de 2019.

HAUSER, Arnold

1975 *Sociología del arte.* Madrid: Guadarrama.

IVINS, W. M.

1975 *Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

KALIMAN, R. J.

1995 “Cultura imaginada y cultura vivida. Indigenismo en los Andes Centro meridionales”. *Revista de crítica literaria latinoamericana.* S/l, s/v, pp. 87-99.

KUON, A. Elizabeth y Rodrigo GUTIERREZ VIÑUALES

2009 *Cuzco-Buenos Aires: Ruta de intelectualidad americana (1900-1950).* Surquillo: Universidad de San Martín de Porres, Fondo Editorial.

LAGARES, Daniel

2017 *Minerva: Elogio a la Máquina* [videgrabación inédita]. Lima: Casa de la Literatura. Consulta: 24 de octubre de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=mgkcFogLo5o&feature=youtu.be>

LARSON, Philip

1976 "Brücke Primitivism: The Early Figurative Woodcuts." *The Print Collector. S/I, volume 6*, número 6, pp.158-160. Consulta: 7 de junio de 2018.

<http://www.jstor.org/stable/44131569>

LAUER, Mirko

2003 *Musa Mecánica: Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.

2012 *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima: PUCP, Fondo Editorial.

LEONARDINI, Nanda.

2003 *El grabado en el Perú republicano (Diccionario histórico)*. Lima.

LÓPEZ, C. (Clodo Aldo)

1926 "Notas de Arte. Las últimas obras de Sabogal". *El Comercio*. Lima, s/n, 20 de Febrero.

1929 C. Carrusel: Xilografías de José Sabogal. *Variedades: revista semanal ilustrada*. Lima, número 1132, pp. 2-3.

LÓPEZ, Yasmin

1999 *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú: Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*. Lima: Editorial Horizonte.

2005 “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. S/I, año 31, número 62, pp. 143-161.

<https://www.istor.org/stable/25070299>

LUZON, María José

1997 “Intertextualidad e Interpretación del Discurso”. *Epos: Revista de filología*. Valencia, número 13, pp.135-149. Consulta: 5 de marzo de 2019.

<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/viewFile/10013/9553>

MAJLUF, Natalia y Luis WUFFARDEN

2013 *Sabogal*. Lima: MALI.

2012 *Camilo Blas*. Lima: MALI.

MAJLUF, Natalia

1994 *El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa*. Lima: MALI.

2019 *Amauta: Redes de Vanguardia*. Lima: MALI.

MARINKOVICH, Juana

1998 “El análisis del discurso y la intertextualidad”. *Boletín de filología*. S/l, volumen 37, número 2, p.729.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1926-1930 *Amauta: Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica (edición facsimilar)*. Lima: Minerva.

1927 “Peruanicemos al Perú: la enseñanza artística”. *Mundial: revista semanal ilustrada*. Lima, s/n, 18 de febrero, s/p.

1959 *El artista y la época*. Lima: Amauta.

MELIS, Antonio

1999 *Leyendo Mariátegui, 1967-1998*. Lima: Biblioteca Amauta.

MELGAR, Ricardo

s/f *Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales*. Consulta: 10 de mayo del 2018.

https://www.academia.edu/5581521/La_revista_Amauta_pol%C3%ADtica_cultural_y_redes_art%C3%ADsticas_e_intelectuales

MICHAUD, Cécile (editora)

2009 *De Amberes al Cusco: El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso.

MITCHELL, William J. T.

2009 *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

MIRZOEFF, N.

2003 *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

MONTGOMERY, Hasper

2018 *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America*. Connecticut: Yale.

MUNIVE, Manuel

2017 "Tribulaciones del grabado en el Perú. Notas sobre la 3a Bienal del ICPNA". *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 7, pp 81-96. Consulta: 15 de marzo de 2018.

<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1046/945>

NELKEN, María

- 1964 *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*. Mexico D.F.:
Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas.

NEUMANN, E.

- 1967 "Russia's Left is Art; in Berlin.1922". *Art Journal*. S/I, volumen 27,
número 1, pp. 20-23. Consulta: 7 de mayo de 2018.
<http://www.jstor.org/stable/775187>

PALACIOS, Carlos y Natalia MAJLUF

- 2017 Orozco, Rivera, Siqueiros. *Modernidad en México 1910-1966*. Lima:
MALI.

PANOFSKY, Erwin

- 2004 *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.

PANTIGOSO, Manuel

- 2016 "Temperamento y estética de dos notables pintores. Cartas de José
Sabogal a Manuel Domingo Pantigoso". *Illapa Mana Tukukuq*. Lima,
número 13,pp. 60-71.

PERALTA, Arturo

- 2006 [1926] *Ande, El Kollao*. Lima: PUCP.

PIMENTEL, Víctor (editor)

2013 *Peru: Kingdoms of the Sun and the Moon*. Montreal: Museum of Fine Arts.

QUIJANO, Aníbal

1999 "Colonialidad Del Poder, Cultura Y Conocimiento En América Latina". *Crítica Cultural en Latinoamérica: Paradigmas globales y enunciaciones locales*. S/l, volumen 24, número 51, pp. 137-148.

2000 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber ,eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, s/v, s/n, pp. 201-246.

2006 "El Movimiento Indígena y las Cuestiones Pendientes en América Latina". *Postcolonial Studies to Decolonial Studies: Decolonizing Postcolonial Studies*. New York, volumen 29, número 2, pp. 189-220.

Consulta: 10 de setiembre del 2018.

<https://www.jstor.org/stable/40241660>

ROJAS, Ricardo

1951 *Eurindia: ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Editorial Losada.

ROWELL, M.

2002 *The Russian avant-garde book, 1910-1934*.

RUZO, Daniel y Clemente PALMA

1918 *Juegos florales*. Lima.

RUZO, Daniel

1921 *Madrigales*. Lima.

1921 *Así ha cantado la naturaleza*. Lima.

RUZO, Daniel y José SABOGAL

1922 *El atrio de las lámparas*. Madrid: Mundo latino.

SABOGAL, José

1989 *Obras literarias completas*. Lima: Ignacio Prado.

SARLO, B.

1997. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de crítica cultural*. S/l, número15, pp. 32-38.

SCHWARZ, Herman

2017 *Estudio Courret, Historia de la fotografía en Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

http://www.biblioteca.munlima.gob.pe/images/munilibros/MUNILIBRO1_2.pdf

2013 "Los tacos del Murciélago". *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 10, pp. 72-83.

SELZ, Peter

1989 *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza Editorial.

SOLARI, Carlos [Don Quijote]

1928 "Viaje de Sabogal." *Mundial revista semanal ilustrada*. Lima, número 419, 22 de junio, s/p.

1929 "Notas de Arte." *Mundial: revista semanal ilustrada*. Lima, volumen 9, número 491, 15 de noviembre, s/p.

STASNY, Francisco

2013 *Estudios de arte colonial*. Lima: MALL.

STEINBERG, S. H., PORTELLA, R.

1963 500 años de imprenta. Barcelona: Zeus.

STEVENS M.

1976 "Symbolism in Europe 1860-1910". *The Burlington Magazine*. S/l. volumen 118, número 875, pp.120-124. Consulta: 17 de marzo de 2019.

<https://www.jstor.org/stable/878297>

TORRES, José

1989 *Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra*. Lima, Banco Central de Reserva Fondo Editorial.

VALCÁRCEL, Luis E.

1972 [1927] *Tempestad en los Andes*. Lima, Universo.

1932 *Revista del Museo Nacional*. Lima, volumen 1, número 1.

1956 “José Sabogal”. *Caretas*. Lima, número 124, p. 43.

VILLEGAS, Fernando

2015 *Acuarelas: La colección del Instituto de Arte Popular, 1931-1956* [texto inédito]. Lima.

2016 *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2017 “La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal”. *Investigaciones en Arte y Diseño*. Lima: PUCP.

2018 Cesar Moro, *Obra Plástica*. Lima.

VICH, Cinthia

- 1998 "Hacia un estudio del "Indigenismo vanguardista": La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. S/l, año 24, número 47, pp. 187-205.
- Consulta: 9 de octubre de 2018
- www.jstor.org/stable/4530973

WESTHEIM, Paul

- 1967 *El grabado en madera*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

WIESSE, María

- 1922 *Santa Rosa de Lima*
- 1925 *Nocturnos*
- 1926 *Glosas Franciscanas*
- 1927 *Amauta*, No. 8, abril de, p. 33.
- 1928 *Amauta*, No. 19, noviembre - diciembre de, pp. 74-75
- 1928 *Amauta*. No. 14. Lima, abril de, p. 21.
- 1957 *José Sabogal: El artista y el hombre; un relato*. Lima.

WIESSE, María y Jorge FALCÓN

1988 José Carlos Mariátegui: Etapas de su vida.

WISE, David

1983 “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”. *Revista Iberoamericana*. S/l, volumen 49, número122, pp.159-169. Consultado el 28 de diciembre de 2018.

Base de Datos:

ACADEMIA EDU, REPOSITORIO DE TEXTOS ACADÉMICOS INDEXADOS Y NO INDEXADOS

<https://www.academia.edu>

ARCHI, ARCHIVO DIGITAL DEL MALI

<http://archi.pe>

ARCHIVO DIGITAL, COLECCIÓN DEL MOMA

https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/index.html

ARCHIVO DIGITAL DE REVISTAS DE FINALES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX, UNIVERSIDAD PRINCETON

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cqibin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

ARCHIVO DIGITAL DEL MUSEO DE ARTE DE BUENOS AIRES

<http://www.malba.org.ar>

ARCHIVO DIGITAL DE CORRESPONDENCIA, FUNDACIÓN JOSÉ CARLOS
MARIÁTEGUI

<http://archivo.mariategui.org/index.php/amauta>

ARCHIVO DIGITAL, LIBROS Y REVISTA IBEROAMERICANAS DE
ALEMANIA

<https://digital.iai.spk-berlin.de>

THE INTERNATIONAL ADVERTISING & DESIGN DATABASE (IADDB)

<https://magazines.iaddb.org>

ARCHIVO DIGITAL, ILUSTRACION GRÁFICA DE INICOS DE SIGLO XX,
UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES

<https://ilustracion.fadu.uba.ar>

ARTSTOR, ARCHIVO DIGITAL DE HISTORIA DEL ARTE

<https://www.artstor.org>

ICAADOCS, ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN DE LATINIAMÉRICA Y EL
CARIBE

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/enus/publications/documentsprojectworkingpapers.aspx>

PAUL GETTY RESEARCH

Edvard Munch. Consulta: 1 de mayo de 2019

http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=EDVARD+MUNCH&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500032949

REPOSITORIO DE TEXTOS ACADÉMICOS INDEXADOS

<https://www.jstor.org>

PROYECTO CURATORIAL

I. Título de la Exposición:

XILO(GRÁFICA) DE JOSÉ SABOGAL: entre el libro y la galería. 1919-1929

II. Aspectos generales:

La exposición será de carácter didáctico y comparativo, pues consideramos relevante que el público conozca otras posibilidades estéticas en torno a la obra del artista José Sabogal: la xilografía, técnica que desarrolló dentro del campo artístico y del campo gráfico a comienzos del siglo xx. Incluiremos ilustraciones a tinta para xilografía que estuvieron en portadas e interiores de libros y revistas ilustrados, y aquellas xilografías realizadas para su contemplación estética.

Los libros y revistas serán préstamos del Instituto Rivagüero y la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ambas entidades ofrecen en calidad de préstamos tanto libros como revistas, siempre y cuando se cumplan con todas las medidas de conservación de dichos materiales.

La actual jefa responsable es la Lic. Mariela Cosío solicitará una carta de presentación sobre el interés del curador o curadora. Dicho material, con autorización de las instituciones correspondientes, pasará por un proceso de digitalización, para su posterior impresión. Los grabados de mayor tamaño, los cuales custodia el Museo de Arte de Lima, serán pedidos digitalmente, a través de un formulario. Las fotografías entregadas serán en 300 dpi, para impresión digital tamaños A3 y A2. Aquellos

grabados de artistas extranjeros serán solicitadas a las entidades virtuales pertinentes: Artstor y el Blue Mountain Collage.

Si bien la presencia del papel es importante, por ser un material delicado, estas imágenes se exhibirán en urnas. Por ellos hemos decidido que los grabados sean amplificados en escala. El objetivo es potenciar las características formales de la imagen, y que puedan estar en contacto con el público espectador.

Además del material visual, nuestro interés es aproximar la técnica de la xilografía, y lo que fueron los procesos de impresión de comienzos del siglo XX, por ello, además de exhibirse instrumentos xilográficos, involucraremos a los participantes en la experiencia de la creación de una imagen desde el dibujo hasta la impresión en papel.

Elegimos la Galería ICPNA de San Miguel por ubicarse en un espacio céntrico, estratégicamente cerca de universidades e institutos como UPC, PUCP, *San Marcos*, *Araoz Pinto*, *SISE*, *Cibertec*, *Toulouse Lautrec*, *Británico*, y *Plaza San Miguel*, entidades comercial que albergan gran cantidad de jóvenes. La difusión de la exposición se haría a través de las redes sociales. Se realizarán visitas guiadas dos veces por semana, ocho durante los treinta días.

El material que se va a exponer será dividido por su tipología

1. Por tipología:

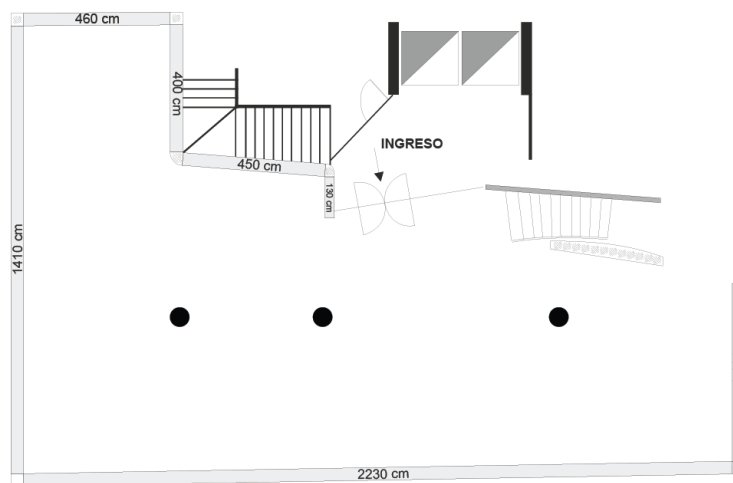
1.1. Xilografías vinculadas a los libros simbolistas de Ruza

1.2. Xilografías vinculadas a los libros simbolistas y expresionistas de Wiese

1.3. Xilografías expresionistas simbolistas para el campo expositivo de retratos y paisajes

1.4 Xilografías para portadas de la revista *Amauta* y otros autores.

La galería se dividirá en 5 zonas de acción:



GALERÍA
ICPNA SAN MIGUEL

Altura: 3.90 m

Fig. a: Plano original

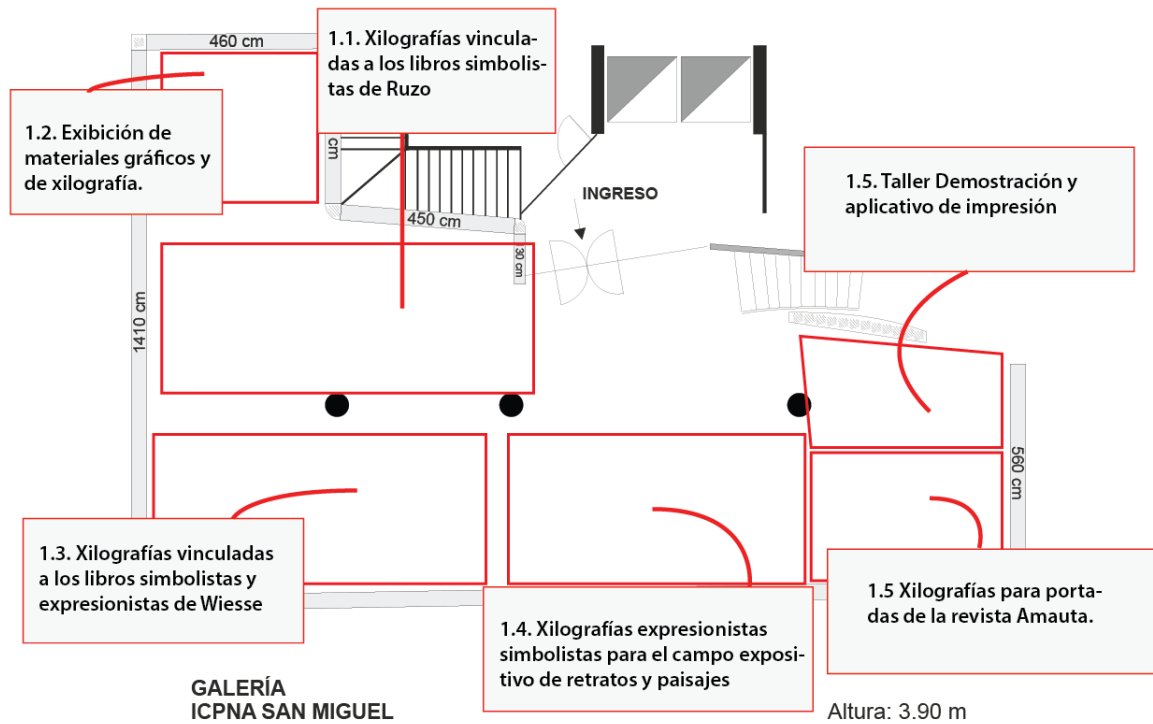


Fig. b: Zonificación de la distribución tipológica de obras.

Las imágenes a exponer corresponden a un total de 60 piezas, entre las que tenemos:

1.1 Xilografías vinculadas a los libros simbolistas de Ruzo (24 piezas).



Fig. 1: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, p.13. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 2: Pierre Puvis de Chavannes. *Jóvenes a orillas del mar*. 1879. Óleo sobre lienzo, 205 x 154 cm. S/l. Fuente: artstor.org.



Fig.3: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, p.21. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 4: Paul Gauguin. *Y el oro de sus cuerpos*. 1901. Óleo, 67 x 76 cm. Museo de Orsay. Paris. Fuente: artstor.org.



Fig. 5: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración grabada, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo, 1921, *Madrigales*, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 6: Aubrey Beardsley. *Bajo el cerro*. S/f. Grabado impreso en papel, 20 x 13.5 cm. Museo de Arte Ackland. Carolina del Norte. Fuente: artstor.org.



Fig. 7: José Sabogal. *La diosa del agua*. 1922. Ilustración en tinta para grabado, 8cm x 11cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, pág. 117. Biblioteca Ira. Lima. Fuente: Claudia Valenzuela 2019,



Fig. 8: Aubrey Beardsley. *Ex Libris*. S/f. Ilustración para xilografía, s/m. Fuente: artstor.org.



Fig. 9: Gustav Klimt. *Música/Músico parado tocando la lira*. 1901. Litografía coloreada, 17.5 x 9 cm. Revista *Ver Sacrum*. Colección privada, Austria.



Fig. 12: Aubrey Beardsley. *Jokanaan y Salome*. 1893. Tintas, 35.2 x 27.9 cm. Centro de Ilustración de Libros y Revistas de la universidad de California, San Diego. Fuente: artstor.org.



Fig. 11: César Moro, *Leda y el Cisne*. 1924. Tinta y papel. S/l. Fuente: Villegas 2018.



Fig. 13: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración para grabado, 11x17cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. *Madrigales*, s/p. Fuente: Claudia Valenzuela. 2019



Fig. 14: José Sabogal. *La guerra*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 8cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, p. 87. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 15: José Sabogal. *El vuelo*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, p. 200. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.



Fig. 16: Edvard Munch. *Desaparición de Alpha*. 1908. Litografía, 43.8 x 36.3 cm. The National Gallery of Art. Washington DC. Fuente: artstor.org.



Fig. 17: José Sabogal. *Murió muy lentamente*. 1922. Ilustración a tinta para xilografía, 8 x 11.5 cm. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, p. 149.



Fig. 18: Aubrey Beardsley. *Cómo la reina Guenevere la hizo monja*, 1983. Dibujo y tinta, 21.4 x 16.6 cm. Libro. Thomas Malory. 1485. *La Muerte de Arturo*. Smith College Museum of Art, Northampton.



Fig. 19: Aubrey Beardsley. *Marchita Primavera*. C.1898. Dibujo en grafito s/m. Fuente: libraryartstor.org.



Fig. 20: José Sabogal. *S/t*. 1920. ilustración en tinta, s/m. Libro. Daniel Ruzo. 1920. *Así ha cantado la Naturaleza*. Lima: La Opinión. Portada de libro.



Fig. 21: José Sabogal. *Ícaro*. 1921. Xilografía? Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.



Fig. 22: José Sabogal. *Ex Libris*. 1924. Xilografía, 3.8cm x 5cm. Libro: María Wiese. 1924. *Nocturnos*. Lima.



Fig. 23: Moser Koloman. *Cartel publicitario de papeles*. Revista *Ver Sacrum*, 1901, 2 de enero, p. 28. Austria.



Fig. 24: Gustav Klimt. *Enero*. 1901. Litografía coloreada, 25 x 23.5 cm. Revista *Ver Sacrum*, nro1, 01 de Enero de 1901, p. 2. Para *The Art Nouveau Secesión*. Colección privada. Austria.

1.2. Xilografías vinculadas a los libros simbolistas y expresionistas de Wiese (8 piezas)



Fig. 25: José Sabogal. 1925. S/t. Xilografía, 6,9 x 9 cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.11.



Fig. 26: José Sabogal. S/t. 1925. Xilografía, 6,9 x 9cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.31.



Fig. 27: José Sabogal. S/t. 1925. Xilografía, 6 x 9 cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1925. *Nocturnos*. S/l, Lima, p.49.



Fig. 28: José Sabogal. S/t. 1926. Xilografía, 7 x 6.5cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima.



Fig. 29: José Sabogal. S/t. 1926. Xilografía, 7 x 6.5cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima, p. 45.



Fig. 30: José Sabogal. S/t. 1926. Xilografía, 9 x 7cm. Lima. Libro. María Wiesse. 1926. *Glosas Franciscanas*. Lima, p. 51.



Fig. 31: Max Pechstein. *Dos pescadores*. 1923. Xilografía, 31.8 x 39.9 cm. Arte de la Imagen del VG Bonn, New York.



Fig. 32: Käthe Kollwitz *El sacrificio*. 1923. Xilografía con gouache blanco, 6. x 47.9 cm. Smith College Museum of Art, Northampton.

1.3. Xilografías expresionistas simbolistas para el campo expositivo de retratos y paisajes (15 piezas)

Fig. 33: José Sabogal. *Sacsayhuaman*. 1925. xilografía impresa en papel, s/m. Lima Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.



Fig. 34: José Sabogal. *Volcán*. 1922. Ilustración para xilografía impresa en papel, 8 x 11.5cm. Biblioteca IRA. Lima. Libro. Daniel Ruzo. 1922. *El Atrio de las Lámparas*, p. 87. Fuente: Claudia Valenzuela 2019.

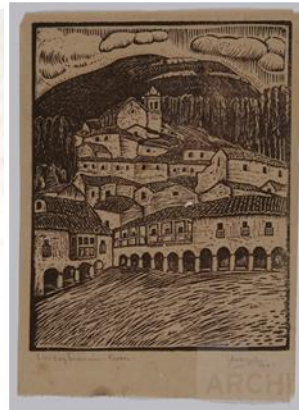


Fig. 35: José Sabogal. *India Ccolla-India del Collao*. 1925. Xilografía, 20 x 14 cm. Colección Sabogal A. Lima. También carátula en revista *Amauta*. Lima, 1927, año 2, nro. 8, s/p.



Fig. 36: José Sabogal. *India Ccolla-Cusco*. 1925. Xilografía, 20 x 15 cm. Colección A. Sabogal. Lima.



Fig. 37: José Sabogal. *Tipo Kolla-Arequipamanta*. 1925. Xilografía, 12.5 x 10.3 cm. MALI, Colección Petrus Fernandini, Lima. También en Revista *kuntur*, 1928, p.26.



Fig. 38: José Sabogal.
Cholita
Cusqueña.
1925.
Xilografía,
17 x 11cm.
MUCEN,
Lima.

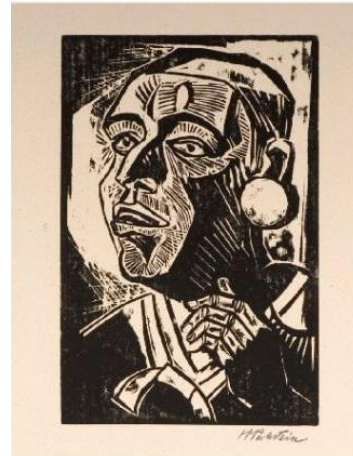


Fig. 39: Max Pechstein.
S/t. Xilografía,
impresión de
portafolio, 8 x
6.5cm. 1919.
Fuente:
artstor.org.

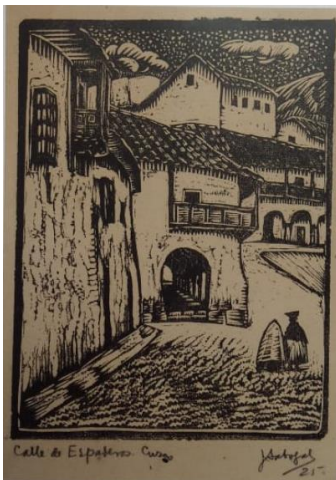


Fig. 40: José Sabogal. *Calle de Espaderos*. 1925. Xilografía, s/m.

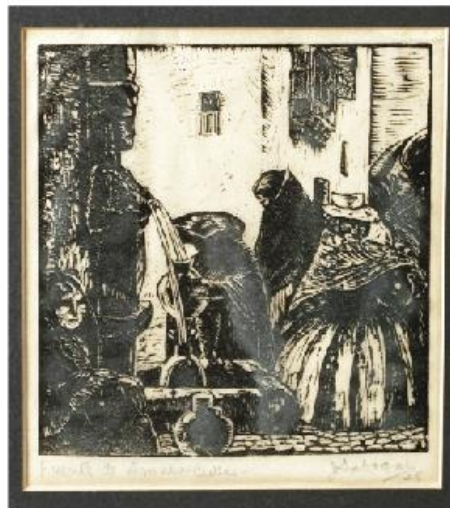


Fig. 41: José Sabogal. *Fuente de Arones*. 1925. Xilografía sobre papel. s/m. Fuente: mutualart.com.



Fig. 42: José Sabogal. *Cristo de Mullachayoc*. 1925. Xilografía, 32.5 x 22cm. MALI, Lima. Fuente: MALI, Archivo digital ARCHI.

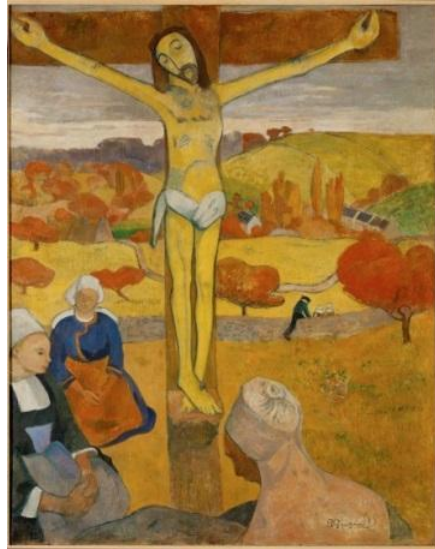


Fig.43: Paul Gauguin. *El Cristo Amarillo*. 1889. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Galería de Arte Albright-Knox, New York. Fuente: albrightknox.org.



Fig. 44: José Sabogal. *La Mujer del Varayoc*. 1926. Xilografía sobre papel, 30 x 20 cm.



Fig. 45: José Sabogal. *La Mujer del Varayoc*. 1926. Óleo sobre tela, 160.50 x 98.00 cm. Colección particular. S/l.



Fig. 46: José Sabogal. *Taitacha Temblores*. 1925. Xilografía, 24.5 x 20 cm. Colección Frank Avellaneda, Lima.



Fig. 47: José Sabogal. *La Procesión de Taitacha Temblores*. S/f. Óleo, s/m. Fuente: Fotografía del archivo de José Carlos Mariátegui.

1.4 Xilografías para portadas de la revista Amauta y otros autores (13 piezas).

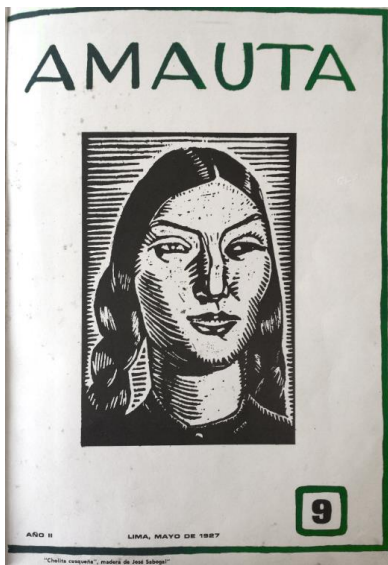


Fig.48: José Sabogal. *Cholita Cusqueña*. 1925. Xilografía, 17 x 11cm. Revista *Amauta*. Lima. 1927, vol. 2, nro. 9, portada.

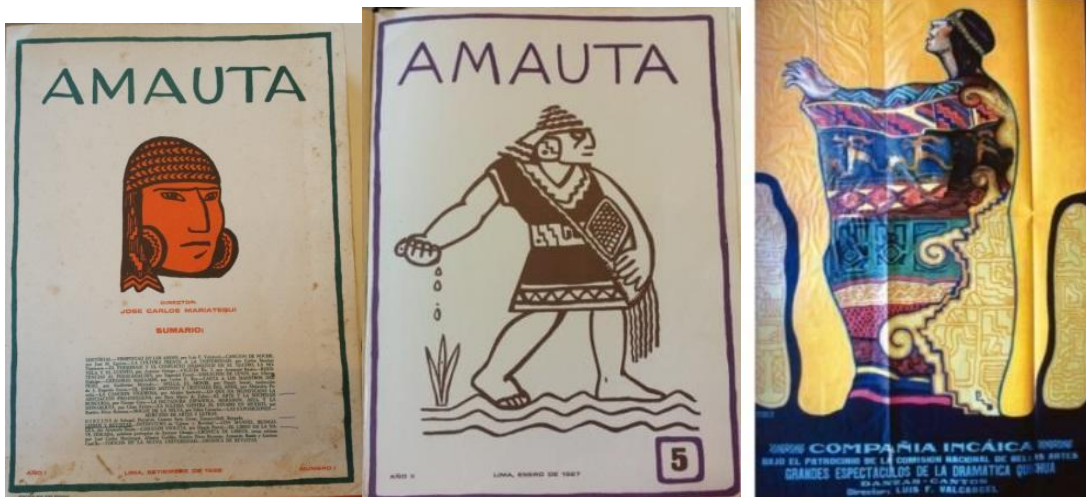


Fig. 49: José Sabogal. S/t. 1926. Ilustración y tipografía para xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1926, vol. 1, nro. 1, portada.

Figura 50: José Sabogal. S/t. 1927. Ilustración y tipografía para xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1927, vol. 1, nro. 5, portada.

Fig. 51: Rodolfo Franco. S/t. 1923. Cartel a tempera para la presentación de la compañía de arte Incaico. Buenos Aires. Fuente: Kuón, 2008.

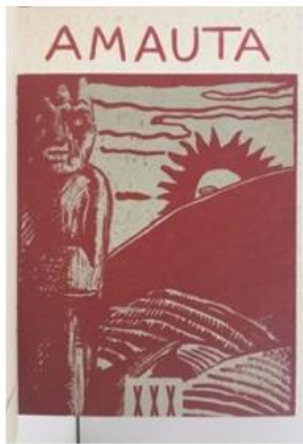


Fig. 2.31: José Sabogal. S/t. 1930. Xilografía. Revista *Amauta*. Lima, 1930, vol. 1, nro. 30, portada.



Fig. 2.31a: Paul Gauguin, *Oviri salvaje*. Xilografía. 1894. Fuente: Arstor.org.



Fig. 2.31b: Camilo Blas. *Personaje mítico de Pucara*. S/f. Dibujo. Revista del Museo Nacional. 1932. Lima, nro. 1, p. 19.



Fig. 3.25: Sabogal. S/t. 1928. Xilografía y tipografía tallada. Revista *Amauta*. Lima, 1928, nro. 20, portada.



Fig. 3.26: Petroglifo de *Checta*, Revista del Museo Nacional. 1933, nro. 3, p. 76.

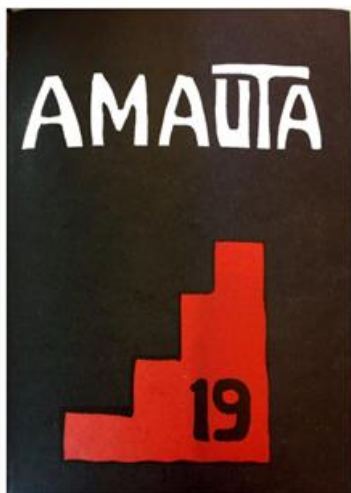


Fig. 3.31: José Sabogal. S/t. Xilografía, 20 x 29 cm. Revista *Amauta*. 1928. Lima, nro.9, portada.

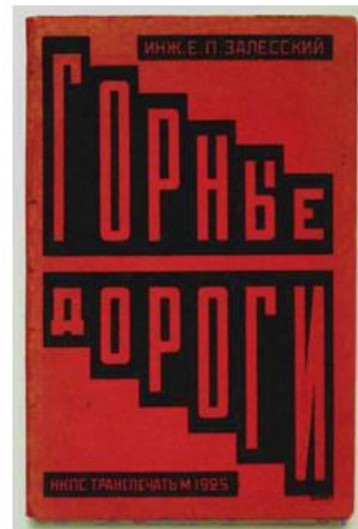


Fig. 3.32: Stepanova. *Caminos de Montañas*. 1925. Letterpress, 23.2 x 5.2cm.



Fig. 59: José Sabogal. S/t. 1921. Ilustración gráfica, s/m. Carátula de libro. José Chioino. *Flores Artificiales*, 1921.



Fig. 60: Eduardo Álvarez. *Carnaval*. 1917. Ilustración en tinta, s/m. Revista *Plus Ultra*. 1917, Nro10. Buenos Aires. Fuente: Kuón, 2008.

III. Justificación:

La obra xilográfica y gráfica en general de Sabogal estuvo siempre eclipsada por la pintura hegemónica Indigenista. Sin embargo, a través de la obra xilográfica podemos desentrañar nuevos aparatos que difieren el campo ideológico político para centrarnos en el estético y sus posibles vínculos tanto con la modernidad de fin de siglo como con la vanguardia internacional europea, revelando a Sabogal como un agente cultural tanto local como global de su contexto.

IV. Objetivos:

- Visibilizar nuevos discursos en torno a la obra de Sabogal y del mismo artista.
- Empoderar el lugar de la xilografía de inicios de siglo veinte.
- Demostrar que el campo editorial fue la plataforma que permitió a nivel formal de la imagen, un amplio diálogo con la modernidad y vanguardias extranjeras.
- Demostrar que la obra xilográfica de Sabogal, más allá de las diferentes formas estéticas de expresión, el contenido simbólico y alegórico fue una constante inmanente en su producción.

V. Público objetivo:

Estudiantes universitarios o de instituto, profesionales dedicados a la industria editorial, artistas y diseñadores gráficos.

VI. Política y contexto:

La motivación de hacer una exposición didáctica, es para que el público estudiante y/o investigador se involucre en la experiencia pragmática de la creación de una imagen y su posibilidad de repetición. Además de introducir una nueva faceta, poco conocida,

de un artista memorable como es José Sabogal, cuyo material artístico suele exponerse en grandes muestras internacionales y locales (una de sus retrospectivas más importantes se realizó el 2013 en el MALI).

La intención y principal objetivo de la muestra es mostrar la heterogeneidad y flexibilidad de la herramienta xilográfica en la obra gráfica de Sabogal, por un lado, y por el otro, mostrar a un artista que integró las ideologías con el proceso creativo que le permitió la gráfica. Sabogal se enfocó a explorar diferentes formas estéticas vinculadas a la modernidad y la vanguardia internacional inscribiéndose en un contexto local con contenidos y motivos alegóricos tanto del pasado incaico como de la realidad de su coyuntura local y la mirada cosmopolita, resuelta en la xilografía.

Nuestra exposición se realizará en el marco de 100 años de la llegada de Sabogal a Lima, ello permite abrir la discusión en mesas redondas sobre la praxis subalterna de la gráfica y la xilografía para editorial y el campo expositivo. Nos enfocaremos en analizar la función del grabado en su contexto desde el campo editorial como el artístico. De igual importancia serán los contenidos estéticos que fueron receptáculos de diferentes movimientos globales modernistas y vanguardistas yuxtapuestas y entretejidas con el velo simbólico de la representación de motivos locales y milenarios del Perú.

VII. Periodo de duración.

Treinta días.

VIII. Localización del espacio expositivo:

Galería ICPNA. Av. De La Marina 2469, San Miguel, Lima.

IX. Recursos económicos y materiales disponibles.

Solicitaremos un fondo tanto del ICPNA. Además de postular al fondo *Estímulos Económicos para la Cultura 2019* (<http://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe>) fomento por parte del ministerio de cultura.

Los materiales de préstamos se harían a la biblioteca del instituto Rivagüero. Los grabados serán reproducciones digitales impresas en papel perlado mate, los archivos digitales lo solicitaremos al archivo digital del MALI.

Los derechos de impresión de las imágenes de grabados de artistas del extranjero lo solicitaremos a ARTSTOR y a la BLUE MOUNTAIN PROJECT.

Para las mesas redondas invitaremos a investigadores de la xilografía y del campo de la ilustración y el mundo editorial. Entre los invitados contemplamos a Silvia Dolinko, estudiosa del grabado argentino de inicios del siglo XX, familiarizada también con la experiencia peruana; Diana Amaya, investigadora de los vínculos de la revista Amauta y como se vinculó con otros lugares nacionales como internacionales; Fernando Villegas, investigador del peruanismo de inicios del siglo XX y de la importancia de la figura de Sabogal; finalmente nos interesa tener la presencia de Manuel Munive, investigador del grabado y la xilografía contemporánea.

X. Requisitos específicos de seguridad: Seguridad en salas, entradas, salidas, hurto, fuego, etcétera.

Todas las salas del ICPNA cuentan con cámaras de seguridad, así como vigilantes en la entrada de la sala de la galería y del mismo instituto.

XI. Conservación:

Al tratarse de la exposición de imágenes en papel, tanto de algodón como comercial (papel ácido y/o estucado), estos necesitan espacios controlados de humedad para evitar la proliferación de hongos. Por ello es importante ambientes controlados a 60% de humedad como valor máximo.

XII. Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades.

- Extractor de aire
- Deshumecedor eléctrico
- Aire Acondicionado y/o inyector con filtros de aire
- Luces dicróicas bajas en radiación uv-uva

XIII. Evaluación: Criterios y procedimientos que serán aplicados a la evaluación del proyecto (Estudio de públicos, cualitativos y/o cuantitativos, etcétera).

- Asistencia a las mesas redondas
- Asistencia a las visitas guiadas
- Asistencia a talleres vivenciales
- *Google analytic* para ver la audiencia impactadas a través de redes sociales.

XIV. Procedimientos administrativos: En el caso de exposiciones temporales documentos de gestión de colecciones.

- Para solicitar la sala del ICPNA, se deberá enviar un proyecto al jefe de Artes Visuales Charles Miroquesada (charles.miroquesada@icpna.edu.pe), dicho

documento contendrá una breve descripción, imágenes y el curriculum del artista. Para toda exposición se firma un convenio entre el ICPNA y el curador responsable. El ICPNA otorga una cobertura de seguro cuando las obras estén en sala. Además, el responsable del proyecto se encarga del traslado y devolución de las obras. Desde un inicio se debe establecer con que instituciones particulares o estatales se realizarán solicitudes de obras puesto que el ICPNA debe realizar un traslado especializado con cobertura⁸¹.

- Trabajaremos con el Instituto Riva güero. A través de Mariela Cosío, gestionaremos una solicitud en el que se explique el proyecto; posterior a su aprobación, se hará efectivo el préstamo y traslado de tres libros: *Madrigales*, *Así ha cantado la naturaleza*, *El Atrio de las Lámparas*.
- Con la biblioteca central de la Pontificia Universidad Católica gestionaremos el prestamos de dos libros y tres revistas: *Nocturnos*, *Glosas Franciscanas*, *Revista Amauta* (todos los tomos facsimilares). La universidad solicita una presentación y justificación del proyecto.
- Para el uso de las imágenes en alta resolución, el Museo de Arte de Lima, a través del archivo digital, nos harán llegar una solicitud con las imágenes que deseamos exponer. Esas imágenes, según el tamaño tendrán un costo a partir de 30 dólares (según medidas y resoluciones).

XV. Cronograma detallado.

Julio

⁸¹ Roger Cáceres, supervisor de artes visuales del ICPNA.

25-31 Montaje

Agosto

01 - 07 Montaje

09 Inauguración

12 Conferencias/ Mesa Redonda

15-22-29 Visitas Guiadas/ Talleres

Setiembre

06 Conferencias/ Mesa Redonda, Visita Guiada, Cierre de Muestra

XV. Presupuesto detallado (ver anexo I)

XVI. Mapa de Galería (ver anexo II)

Anexo I

	unidad	soles
1. Diseño y gestión		
Curador	1	4 000.00
2. Especialistas y equipo técnico		
Museógrafo.	1	2 800.00
Conservador.	1	2 000.00
Diseñador Gráfico y Community manager.	1	3 000.00
Montajistas Dos personas, la hora se calculará en s/.100 soles por trabajador. Monto calculado para 10 horas de trabajo.	2	2 000.00
Electricista Contratación preventiva por una hora.	1	100.00
3. Comunicación		
a. Impresiones digitales a escala, en papel perlado mate. Medidas 30 x42 cm (19 imágenes). y 42 x 60 cm (49	4000	4 000.00

<p>imágenes).</p> <p>b. Corte de letras en vinil autoadhesivo. Letras en corte vinil para panel de entrada: título de la exposición y cuerpo de texto. Letras en corte vinil para el texto introductorio de cada zona de la galería.</p> <p>c. Rótulos de leyenda de cada imagen. (60 rótulos)</p> <p>d. Gigantografía en papel perlado. (5 ampliaciones).</p>		
4. Publicaciones		
Catálogos impresos en papel especial ecológico reciclado pro-terra blanco, gramaje de 120gr. Tamaño a4 abierto. Impresión full color. Imprenta Sinco Editores.	10000	10 000.00
Folletos de mano, cuadríptico impreso en papel especial ecológico reciclado pro-terra blanco, gramaje 120g. Tamaño a4 abierto. Imprenta Sinco Editores.	3000	2 500.00
5. Recursos técnicos		
a. Vitrinas tipo urnas de 30 x 30 x 120 cm	3	3 000.00
b. Paneles de madera o nordex, armazón de listones de madera, medidas 300 x 300 x 20 cm	3	3 000.00

c. Iluminación (la galería ofrece la iluminación con focos dicróicos).		
6. Medidas de conservación		
Insumos de conservación a cargo del conservador. Monto presupuestado líneas arriba.		
7. Aspectos administrativos		
Préstamos. Serán realizados por el Instituto Rivagüero-IRA, a cargo de la jefa de archivo Sra. Mariela Cossio.		
Los préstamos digitales se realizarán vía online con el archivo digital del Mali ARCHI, con el archivo digital de la universidad de Princeton y con el archivo digital Artstor.	5000	5 000.00
Seguros. Los seguros se contratarán por cada libro y grabado en papel. El contrato se realizará con la empresa <i>Nancy Leigh Transporte de Arte</i> . http://www.nleigh.com.pe/contacto .	5000	5 000.00
8. Transporte		

Embalaje y transporte (ida y vuelta) dentro de Lima Metropolitana a cargo de <i>Nancy Leigh Transporte de Arte</i> . http://www.nleigh.com.pe/contacto .	6 x 850	5 100.00
9. Actividades		
Conferencias (las conferencias para invitados extranjeros incluye hospedaje y movilidad por día de evento).	3	12 000.00
Visitas guiadas y mediadores según cronograma.	1500	4 500.00
10. Materiales de montaje		
cinta doble contacto 3m.	3	90.00
Hilo de pescar	3	10.00
Goma en spray marca 3M.	3	195.00
Planchas de Foam importado color blanco.	30	300.00
Cuchillas marca olfa.	3	45.00
Cinta azul 3M.		15.00
11. Otros gastos		

Movilidad /taxi.		1 000.00
Movilidad de insumos para montaje.		1 000.00
Fotocopias.		50.00
	total en soles (No incluye igv).	73705

Anexo II

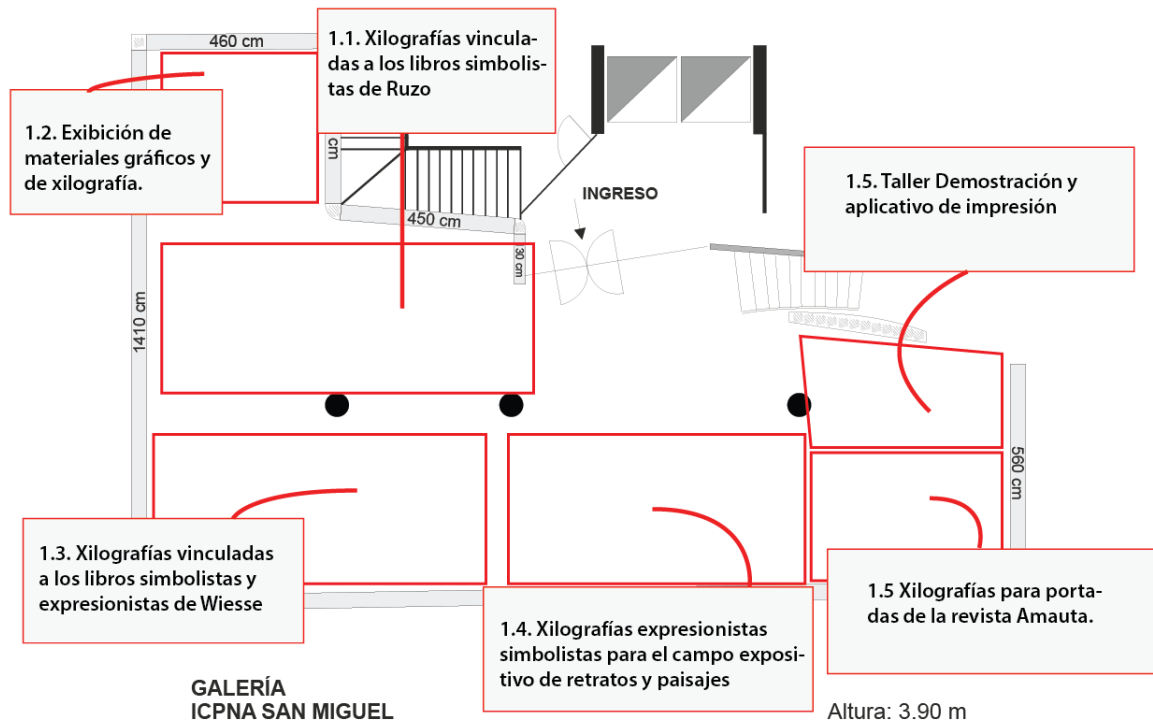


Fig. c



Fig. d: Vista interna de la galería.

