

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



En defensa del Arte Popular. La trayectoria del coleccionismo en el Museo de Artes y Tradiciones Populares, IRA-PUCP, 1979- 2014

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

AUTORA

Natalia Jaira del Aguila Taipe

ASESORA

Dra. Giuliana Borea Labarthe

Agosto, 2020

RESUMEN

El Museo de Artes Popular (1979), hoy llamado Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP) surgió de una coyuntura especial: las discusiones académico-artísticas que se derivaron del reconocimiento a Joaquín López Antay como ganador del Premio Nacional de Arte en diciembre de 1975. Desde entonces, el Instituto Riva-Agüero (IRA) no solo defendió las razones de la designación del Premio Nacional, sino también recogió la postura de una serie de intelectuales que reconocían en el arte popular peruano la “verdadera” manifestación del desarrollo y sincretismo de la plástica nacional.

El objetivo de este trabajo es comprender la historia y el proceso de formación de un espacio expositivo como el MATP, un museo universitario y de temática específica (arte popular), a través del análisis valorativo de la práctica del coleccionismo de arte popular en el transcurso del siglo XX. Estas prácticas han transitado de la recopilación de objetos, al viejo estilo etnográfico, a una participación efectiva de los propios artistas. En el caso del MATP se observa el desarrollo de un tipo específico de práctica basado en el trabajo colaborativo entre gestor-curador/coleccionista/artista.

Espacios como el MATP han permitido la visibilidad, internacionalización y difusión del arte popular peruano, brindándoles de cierto modo una presencia y voz a aquellos actores que estuvieron rezagados en los circuitos artísticos de la capital durante el siglo XX. Así el Museo cumple una misión planteada desde el IRA que es la participación inclusiva con la ciudadanía.

Palabras clave: arte popular, artes y tradiciones populares, museo universitario, coleccionismo, IRA-PUCP, Luis Repetto Málaga, arte peruano s. XX

ABSTRACT

The Museum of Popular Art (1979) of the Pontificia Universidad Católica del Perú's Riva-Agüero Institute (IRA-PUCP), currently known as Museum of Traditions and Popular Art (MATP) arose from a special context: the academic-artistic debates that resulted from the recognition of Joaquín López Antay as a winner of Peru's National Art Prize in December 1975. The IRA not only defended the reasons for the designation of the National Art Prize but also took a stand with intellectuals who recognized Peruvian popular art as a "truthful" manifestation of Peru's art.

The aim of this dissertation is to understand the history and the process of formation of the university Museum of Traditions and Popular Art by analyzing the collecting practice of folk art during the 20th century. These practices have moved from the collection of objects, in an old ethnographic style, to an effective participation of the artists themselves. The MATP's case shows us the development of a specific type of practice for the conformation of Peruvian popular art collections based on collaborative work among promoter- curator/ collector / artist.

Institutions such as the MATP have allowed the visibility, internationalization, and diffusion of Peruvian folk art, in a way that gives presence and voice to those actors who were excluded from the Lima's artistic networks during the 20th century. Thus, the Museum fulfills a mission, promoted by the IRA, which involves the citizens' participation.

Keywords: popular art, folk art, traditional arts, university museum, Peruvian popular art, museum collections, collecting, IRA-PUCP, Luis Repetto Malaga, 20th century Peruvian art.



*En memoria de José Agustín de la Puente Candamo y Luis O. Repetto Málaga
A su pasión por la historia, los museos, la enseñanza y el Perú.*

Índice

Agradecimientos.....	p.6
Introducción.....	p.10
Capítulo 1.-Formación y práctica del coleccionismo de Arte Popular: conceptos y problematización.....	p.27
1.1 Coleccionismo de Arte Popular en el siglo XX.....	p.34
1.2 Coleccionismo en Museos etnográficos en Occidente.....	p.39
1.3 Casos de coleccionismo de Arte Popular en América Latina: México, Brasil y Chile.....	p.54
Capítulo 2.- La evolución de espacios expositivos con temática de Arte Popular en Lima.....	p.90
2.1 Las distintas valoraciones del coleccionismo de Arte Popular en Lima	p.105
2.2 El coleccionismo de Arte Popular en universidades y otros espacios en Lima.....	p.108
2.3 Casos de exposiciones temporales con colecciones de Arte Popular peruano.....	p.117
Capítulo 3.-El Museo de Artes y Tradiciones Populares del IRA y sus colecciones..	p.136
3.1 La polémica del Premio Nacional de Artes y el papel del Seminario de Folklore	p.147
3.2 Prácticas adquisitivas y de formación de colección en el MATP (1980-2014).....	p.150
3.3 Balance de la temática expositiva en 40 años de actividad.....	p.162
Conclusiones.....	p.168
Anexo 1 Colecciones representativas del MATP.....	p.171
Anexo 2 Exposiciones Temporales MATP.....	p.193
Anexo 3 Fotografías de las muestras temporales: Archivos MATP.....	p.198
Anexo 4 Entrevista a Luis Repetto Málaga, 24 de abril de 2019.....	p.206
Bibliografía.....	p.213
Proyecto Curatorial.....	p.227

Agradecimientos

La escritura de este trabajo me tomó un tiempo considerable, que ha tenido que ver mucho con mi propia estabilidad y desarrolló personal. En este camino comprendí que los momentos y oportunidades suelen darse de forma azarosa, pero es uno mismo quien le da un significado para poder materializarse. En mi caso resulta ser que esta iniciativa de investigación surgió a partir de un trabajo monográfico para el curso electivo “Seminario en cultura material y prácticas museísticas” de la maestría de Antropología Visual la cual se podía llevar dentro de los planes de la maestría que realizaba en Historia del Arte durante el semestre 2013-II. La visión interdisciplinaria y el aparato teórico que me proporcionó este curso fue gracias a los planteamientos de sus profesores, Giuliana Borea y Rafael Vega Centeno, quienes leyeron mi trabajo y alentaron mi posterior interés en convertirlo en una investigación más amplia. Posteriormente, la profesora Borea accedió a ser mi asesora de tesis, a ella le debo gran parte de la orientación metodológica y teórica, así como las recomendaciones de las lecturas y todas las correcciones y sugerencias durante el proceso de redacción. Admito que fue un proceso largo; debido entre otras cosas a mis dudas e inconstancias personales; pero fue el acompañamiento de Giuliana que me motivó a seguir adelante con todo y demoras.

En junio del 2013 ingresé a trabajar al IRA, a través de la iniciativa de José de la Puente Brunke, en ese entonces director del IRA, quien deseaba contar en sus filas con una persona que se encargue de futuros proyectos expositivos generados desde los grupos de investigación y que el resultado terminé en una publicación académica. De esa necesidad también surgió el interés por acercarse a las colecciones del IRA y a la de sus museos, labor que también se me encargó en forma de asistencia en tareas descriptivas, museográficas y archivísticas para ambos museos. Fue allí que conocí el trabajo de Luis Repetto Málaga y su equipo. El trabajo colaborativo siempre fue la directiva de toda sus presentaciones. La pasión y la entrega a los museos, así como a la institución es el mejor recuerdo de todo este periodo. Lucho me permitió acceder a los archivos y recuerdos de su trabajo en el Museo, y me dio parte de su tiempo para hacerle entrevistas y ver de cerca cómo concebía sus planes expositivos y gestionaba sus muestras, lo que me ayudó a acercarme a la práctica museológica que él realizó. A él dedico mi trabajo.

Asimismo, la ayuda del equipo del Museo, con Claudio Mendoza como mano derecha de Lucho, fue también importante en el desarrollo de mi compilación en este

estudio de caso. Claudio, como curador, me dio las pautas y precisiones sobre el trabajo que se realizaba en el Museo, así como me agendó espacios para conversar y poder consultar los archivos pertinentes. La señora Flor y el señor Clever, secretaria y técnico museógrafo respectivamente, también estuvieron dispuestos a colaborar conmigo en mi aproximación a su trabajo cotidiano, así como enseñarme sobre la práctica durante las temporadas previas a las inauguraciones de las exposiciones donde también prestaba ayuda. La profesora Amalia Castelli, quien hasta noviembre de 2019 estuvo a cargo de la administración de Casa O'Higgins, era el otro soporte de Lucho durante su gestión, y también se dio tiempo en alentar mi investigación brindándome precisiones de cómo era el trabajo de gestión de museos y actividades culturales que difundía la Universidad a través de Lucho en el Centro de Lima. A todos ellos mi reconocimiento y agradecimiento.

En el IRA, muchas veces el trabajo es colaborativo y en equipo. Ello me lo demostró el trabajo del profesor Ricardo Ghersi, quien fuera secretario académico hasta febrero del 2019. Gracias a su disposición y visión se realizaron varias actividades de orden expositivo y de difusión académica, a él le agradezco su comprensión y enseñanzas. A mis compañeros de trabajo, en especial Erika Goya, Alonso Espinoza y Lizette Núñez quienes me brindaron sus consejos y auxilios en cuanto préstamo de libros, fotos, impresiones, diseños y de más material que gentilmente compartieron conmigo, además de su ánimo constante. La ayuda de Karol Valenzuela en la edición de las imágenes fue también de gran apoyo, le agradezco su disposición en darme pautas para mejorar el uso de las herramientas disponibles en línea.

Los miembros del jurado; Alex Huerta, Giuliana Vidarte y María Eugenia Yllia, se dieron tiempo en leerme y darme sus observaciones y consejos en su respectivo momento, los cuales he ido incorporando paulatinamente. Con todos ellos tuve la oportunidad de entrevistarme y conversar al respecto, brindándome su atenta disposición. Tuvieron la gentileza de aceptar ser parte de mi jurado, con lo que estoy honrada y agradecida de contar con sus palabras.

En la maestría tuve la oportunidad de llevar cursos de formación que me ayudaron a ampliar mi visión del estado de la cuestión y cómo se había desarrollado el campo de la Historia del Arte en nuestro país. Mi formación previa en Historia ciertamente se enriqueció con su contribución y ayudó a definir mejor mi perfil profesional. Haber tenido la oportunidad de llevar clases con Kathia Hanza, Ulla Holmquist, Natalia Majluf, Cécile

Michaud y Fernando Villegas fue una de las mejores experiencias que tuve durante mi formación, a ellos mi gratitud y admiración.

Mis compañeros y amigos de la maestría también me brindaron sus consejos y se dieron tiempo de escucharme y leerme, en especial Horacio Ramos y Ricardo Kusunoki. Igualmente, ellos fueron el nexo para compartir experiencias con Gabriela Germaná, quien se interesó en saber sobre mi trabajo y me brindó sus oportunas observaciones, así como Jesús Varillas que compartió conmigo bibliografía que necesitaba consultar. La historiadora Rosaura Andazabal del Instituto Seminario de Historia Rural Andina (ISHRA) compartió conmigo su punto de vista desde su experiencia como investigadora del Seminario, lo cual me fue de gran ayuda para iniciar mi propia investigación.

Este trabajo tuvo como perspectiva hacer comparaciones regionales con museos e instituciones afines y para ello conté con el contacto de personas que me ayudaron en el conocimiento de las instituciones a las que iba a visitar, así como la recepción en las ciudades que iba a conocer. En Brasil, el acceso al Archivo de la Fundación Bienal de São Paulo fue gracias a las coordinaciones de Carolina Gonçalves Cordeiro y Ana Paula Marques, quienes agendaron y proporcionaron el material que consulté para este trabajo. Josi Oliveira y André Lima Carvalho me dieron “dicas” de las instituciones museales que debía conocer en São Paulo y Rio de Janeiro, así como Gabriel Ramos de Pinho, amigo e historiador, quien me acompañó a muchos de estos espacios, siendo un excelente guía e interprete. En Chile, María Carolina Odone, historiadora y profesora de la Universidad de Chile, quien tuvo una magnífica atención durante el guiado a las salas del Museo Chileno de Arte Precolombino y compartió su experiencia como investigadora de dicha colección. Asimismo, gracias a ella pude conocer y conversar con Pilar Alliende y Varinia Varela, conservadoras, y Caroline Sinclair, curadora, quienes me dieron las pautas básicas sobre la labor del museo y la formación de sus colecciones. En el Museo de Arte Popular Americano Tomas Lagos de la Universidad de Chile fui atendida por Felipe Quijada, historiador y amigo que conocí en Lima previamente, y quien tuvo la deferencia de guiarme en la muestra que el museo disponía en el Centro Gabriela Mistral (GAM), así como agendar una visita a sus talleres de conservación y archivo histórico-institucional en un local anexo. Gracias a su coordinación fui recibida por Nury González, directora del museo, quien envió al museo del IRA publicaciones para ser dispuestas en consultas, así como observar el trabajo del equipo de conservación del museo. En México agradezco las atenciones de Citlalli Domínguez y Adrián Hernández con respecto a cómo manejar me para optimizar

mi visita en la ciudad capital. En el Museo de Arte Popular de CDMX fui atendida por la encargada del Centro Documentario del museo, Fernanda Yáñez, quien me brindó la bibliografía pertinente sobre la institución y sus colecciones, así como una reseña oral de las funciones que realizaba el museo con respecto a sus actividades públicas. En el Museo Nacional de las Culturas Populares de Coyoacán conocí al historiador José Luis Correa quien se encuentra realizando una investigación sobre las máscaras en el contexto ritual del Estado de Guerrero. Fue la persona con quien sostuve una interesante “plática” sobre el tema y compartió conmigo bibliografía necesaria sobre el desarrollo del coleccionismo de arte popular en México.

El soporte emocional y aliento sostenido también lo encontré en mis amigos y compañeros de la universidad, colegas todos, a quienes quiero agradecer por sus palabras de alientos, cariño y confianza en mi trabajo. En especial a Diego Chalan, Livia Letts, Nati Lara, Carol Pasco y Víctor Torres. A la distancia hubo dos personas que se preocuparon por mí y también me acompañaron emocionalmente, ellos son Judith Mansilla y Micah Olzen, quienes me escucharon y dieron ánimos para seguir adelante con lo que me proponía.

Por último, quiero agradecer a mis padres, Carmen y Remberto, hermanos, Ana Gabriela y César Andrés, y sobrina, Fátima Andrea, por siempre creer en mí a pesar de los errores y omisiones. Gracias por permitirme seguir con mis sueños de ser historiadora y darme su cariño y confianza, siempre en familia.

INTRODUCCIÓN

El Instituto Riva-Agüero (IRA), Escuela de Altos Estudios en Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), forma parte de los 19 institutos y centros que la universidad posee para complementar su oferta académica en el medio. Fundado en 1947 en memoria de su principal benefactor, el intelectual José de la Riva-Agüero y Osma¹, ha desarrollado una serie de actividades vinculadas al área de investigación y proyectos interdisciplinarios en humanidades y ciencias sociales. Esta labor fue congregando a distintos actores vinculados al mundo académico universitario peruano y extranjero, quienes a través de seminarios de investigación lograron materializar un espacio de intercambio académico, además de fomentar activamente el diálogo con miembros de otras instituciones educativas. Asimismo, del conjunto patrimonial cedido a la administración de la PUCP, el IRA es poseedor de la mayor colección de piezas histórico-artísticas, entre las que se destacan la infraestructura arquitectónica, el mobiliario, las obras de arte y las colecciones de objetos, además de un importante fondo de libros antiguos y piezas documentales que integran el acervo archivístico y bibliográfico especializado en temática peruana².

Durante la década de los setenta, producto de los trabajos desarrollados dentro de los seminarios de investigación, nacerá la iniciativa de formar y recibir colecciones, expuestas en espacios que pasarían a convertirse en museos. Muchas de estas colecciones se originaron en los trabajos de campo como aquellos realizados por el grupo de Seminario de Arqueología, quienes venían trabajando desde principios de los años sesenta en excavaciones ubicadas en Tablada de Lurín y el Fundo Pando en el distrito de San Miguel, actual sede del campus de la PUCP. Otra iniciativa estuvo vinculada al Seminario de Folklore (1970), quienes gestaron la búsqueda y adquisición de piezas de arte popular peruano.

¹ El IRA funciona en la casa antigua casa de su benefactor. Allí funcionaron hasta 1974 la administración central de la Universidad así como la Facultad de Derecho. Los ambientes de la casa que fuera parte del patrimonio de Riva Agüero comprenden también la extensión conocida como la Casa O'Higgins, la cual fue parte integral del Instituto hasta el 2009, año que pasa a ser administrado por el rectorado de la Universidad. Sobre el significado social y político de José de la Riva Agüero. Véase es estudio de Gonzalo Portocarrero "José de la Riva Agüero y la posibilidad de un proyecto criollo, nacional y democrático" en *La urgencia por decir Nosotros. Los intelectuales y al idea de nación en el Perú republicano* Lima, Fondo Editorial PUCP (2015).

² Actualmente, el fondo Reservado de la Biblioteca del IRA cuenta con cuatro mil títulos, así como las diez mil piezas documentales de su archivo del periodo colonial y republicano, además del valor histórico artístico de los objetos muebles de la propia casa. Muchos de estos objetos han sido catalogados e inscritos en el Registro Nacional de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

Es interesante notar que aquel creciente interés por el coleccionismo y difusión de piezas y objetos de arte popular en conexión con sus posibilidades de investigación se desarrollaron en paralelo a la coyuntura política que atravesaba el país en la década de los setenta. Ciertamente hubo un reflejo de la política cultural y educativa impulsada por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (1968-1980), cuyo discurso enfatizó la reivindicación de la temática nacional a través de elementos materiales, manifestándose en diversas acciones y hechos, sobre todo durante la primera fase del gobierno liderada por el General Velasco Alvarado (1968-1975). Quizá el hecho más claro se hizo efectivo durante la entrega del Premio Nacional de Arte auspiciada por el INC al retablista e imaginero ayacuchano Joaquín López Antay en diciembre de 1975, quien, cómo señala Luis E. Wuffarden, “desplazó las candidaturas de importantes artistas cultos –como Carlos Quízpez Asín y Teodoro Núñez Ureta- y originó una larga polémica que llegaría a dividir las aguas gremiales” del arte peruano (Kusunoki ed, 2014: 37). Este hecho fue el principal precedente con el que se inició la práctica de coleccionismo de arte popular en el Seminario de Folklore del IRA, el cual generó la necesidad de constituir un espacio expositivo al amparo de la institución universitaria; dando como resultado el Museo de Arte Popular, hoy Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP) del IRA cuyos inicios datan el 25 de octubre de 1979 y que cuenta ya con cuarenta años de actividad. El presente trabajo aborda el tema del coleccionismo de arte popular en el museo del IRA y como este refleja un tipo de práctica que puede ser entendida desde varias aristas como la crítica de la historia del arte, los estudios comparativos de colecciones y/o la antropología cultural³.

Estado de la cuestión

A nivel general, la investigación sobre arte popular andino se inició con los artículos sobre “arte popular” del consagrado artista José Sabogal y el interés de los indigenista por establecer una línea de entendimiento del devenir de la producción artística en las provincias y lo que se denominó como arte popular o tradicional. Testimonio de ello se cuenta con *Mates Burilados. Arte vernácula peruano* (1945), *El toro en las Artes populares* (1949), o *el Kero* (1952), todos ellos publicados en torno al proyecto sobre arte mestizo en

³Desde mediados de los ochenta y noventa las teorías antropológicas le ha prestado interés a las prácticas artísticas. Los criterios empleados se enmarcaron dentro de trabajos con una perspectiva interdisciplinaria donde la antropología y el arte han desarrollado temas vinculados, sobre todo desde la perspectiva curatorial y su relación con las distintas propuestas artísticas desde el aporte teórico con respecto al estudio de los objetos, la agencia del arte, la circulación del valor, etc. (Borea, 2017: 13-26).

el Instituto de Arte Peruano (IAP). Será el libro de Francisco Stastny, *Las artes populares peruanas* (1981) el referente teórico más importante para la definición del arte tradicional andino. Este libro es el estudio más completo sobre los orígenes y la tipología de la producción de arte popular peruano desde sus orígenes prehispánicos con los mates burilados, la cerámica y la imaginería, la influencia de la tradición occidental durante la colonia y sus nuevas interpretaciones estilísticas y de consumo. Asimismo, en el artículo de Ramón Mujica para el catálogo de la exposición *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular* (2008) dialoga con respecto a la evolución del imaginario andino en la producción artística del siglo XX, donde se sigue la línea trazada por Sabogal y luego recogida por Stastny al hablar de la evolución de la plástica tradicional que reconoce sus orígenes tanto indígenas, pero también hispánicas en una suerte de sincretismo cultural.

El estudio del caso del IAP ha sido abordado por Fernando Villegas (2008, 2011, 2016), autor que presenta los planteamientos de José Sabogal sobre el arte mestizo peruano. Este artista consideraba que detrás de la producción artesanal contemporánea estaban los elementos que sintetizaban la plástica nacional y de los cuales se derivaba el desarrollo de una teoría estética a partir de la producción de arte popular provinciano, el cual empezó a ser estudiado y compilado en la década de los treinta y cuarenta bajo la dirección del grupo indigenista allegado al proyecto del IAP. Este hecho hizo posible el surgimiento de otros espacios interesados en el coleccionismo de arte popular producido en provincias que empezaba a llegar a la capital como lo fue el caso de la Peña Pancho Fierro y sus principales promotoras culturales y coleccionistas, Alicia y Celia Bustamante, caso revisado en el artículo de Kelly Carpio y María Eugenia Yllia (2006). Este espacio se proyectó fueron un lugar de diálogo para formar una línea especializada de colección de arte popular desde Lima, así como una red de contacto entre los coleccionistas y los artistas de provincias. Siguiendo esta línea de investigación resulta interesante también el caso de Art Center (1955-1976), sobre el cual se ha publicado el catálogo de la muestra antológica Davis-Benavides cuya curaduría y edición estuvo a cargo de Manuel Munive (2015). De estas experiencias se puede observar la apertura de este tipo de espacios expositivos que posibilitaron el desarrollo del conocimiento del arte popular de provincianas a un público capitalino que desconocía dicha realidad.

Es interesante observar que en los últimos años instituciones allegadas al coleccionismo como museos y entidades gubernamentales y privadas que custodian este tipo de arte, se han preocupado por producir catálogos con contenido, donde se intenta

explicar el legado estilístico de las piezas que custodian y promocionan. En tal sentido resultan interesante los recientes estudios sobre la formación de colecciones a partir de la publicación de catálogos de exhibiciones temporales como la propuesta de Borea y Germaná para el catálogo de la exposición *Grandes Maestros del Arte Peruano* (2008). Las autoras presentan una reseña crítica a la forma de tratar el arte popular en los circuitos expositivos peruanos. Lo interesante de este artículo es la formulación cronológica de las tres etapas que atraviesa la evolución de las artes populares en el Perú a lo largo del siglo XX: un primer estadio sería entre los años veinte y cincuenta dominado por el circuito indigenista; la segunda, entre las década de los sesenta y ochenta donde se realizó una expansión de los espacios expositivos, sobre todo en la capital, y que además tuvieron proyecciones internacionales; y una tercera etapa durante la década de los noventa e inicios de los años dos mil donde se dio cabida a las nuevas generaciones de artistas populares que se consolidaron en los circuitos capitalinos. Precisamente, esta muestra “Grandes Maestros del Arte Peruano” destacó la obra de 4 artistas en la cumbre de dicha evolución durante la primera década del siglo XXI.

Otro ejemplo del creciente interés por el estudio del coleccionismo de arte popular es la propuesta de María Eugenia Yllia para el catálogo *Conexiones* (2018) donde se plantea una entrada a las colecciones de arte popular Macera-Carnero, cedida por comodato al MUCEN. El caso particular de esta colección se entiende bajo la perspectiva del interés de Pablo Macera con respecto al devenir del arte popular plasmado también en sus trabajos académicos abocados a entender la gran variedad de manifestaciones artísticas peruanas y que fueron publicados desde la década de los setenta. Para Yllia, esta colección combina las formas artísticas y rescata narrativas inéditas que fueron ignoradas por la crítica de arte capitalina y corrían el riesgo de ser olvidadas (Yllia, 2018: 20). Aquellas formas de ver y entender la sensibilidad del quehacer artístico fueron de interés del investigador desde los años setenta y ochenta. La colección consta de objetos de diversa índole y elaborados en diferentes partes del país, y siguen la misma tendencia de consumo que ya se practicaba en provincia. Yllia afirma que el conjunto de las piezas responde a la convivencia de distintos procesos sociales que se presentaron en paralelo durante el siglo XX (Yllia, 2018: 20). Asimismo, la búsqueda y reconocimiento de piezas trascendentales le dio un marco de acción para lanzar sus apreciaciones sobre las mismas, siendo uno de los primeros académicos que renovarían la corriente del estudio de las artes visuales andinas durante la segunda mitad del siglo XX. Su colección también resulta audaz y visionaria, pues

incorporó al arte tradicional amazónico en este discurso, siendo uno de los primeros interesados en investigar esta región del país, lejana y postergada por la política de Estados en aquel entonces. Este interés lo llevó a trabajar temas como *Pintores populares andinos* (1979), o *La Pintura Mural Andina, siglo XVI-XIX* (1993), o *Cuentos pintados del Ande y la Amazonía* (1996), entre otros.

Es interesante notar que el caso de Macera y su interés por el coleccionismo estuvo también ligado al quehacer académico realizado en el Seminario de Historia Rural Andina de la UNMSM desde 1966. Es gracias a él que se puede datar los orígenes de las formas y motivos que se heredan de la tradición de la pintura cusqueña colonial y su permanencia en la tendencia y temática desarrollada por las generación de artistas popular durante el XX. La visión estética que se le ha dado a sus colecciones pueden responder a las líneas de investigación que el autor se ha planteado buscar: "... En ella aborda los conflictos en torno a la oralidad y las limitaciones y las posibilidades de expresión y protagonismo que ha tenido las imágenes desde la colonia hasta la actualidad" (Yllia, 2018: 21). Es decir que Macera quiso también cubrir aquellos vacíos no resueltos por las investigaciones planteadas hasta aquel entonces. De allí que el uso de la metodología oral para recoger las distintas historias y relatos que acompañaban al quehacer del objeto, así como su capacidad por incorporar la voz sus artífices fue uno de los aportes más significativos del investigador, y ello se plasma bien en sus trabajos sobre el mundo del arriero y la significancia ritual de los objetos que lleva consigo.

Sobre el desarrollo de la artes populares en la actualidad es interesante las interpretaciones que realiza Gonzalo Portocarrero en sus estudios compilados en el libro *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura* (2015). Este autor compila una serie de artículos que reflexionan sobre las distintas formas de práctica artística que han surgido en la capital en los últimos cuarenta años. El autor afirma que el discurso académico que validaba la identidad criolla del Perú ha llegado a su fin. Aquel discurso que apostaba por la occidentalización de la sociedad peruana y que rechazaba abiertamente lo indígena como elemento de identificación cultural en la capital con presencia de las elites políticas, académicas y culturales de la primera mitad del XX, fracasó tras darse el proceso de cambio social y económico que trajo consigo la migración andina a partir de los años cincuenta.

Este hecho trajo consigo la transformación de los códigos de interpretación de distintas prácticas artísticas desarrolladas por la comunidad migrante, incluyendo precisamente al arte popular como una propuesta estética válida incluso en los circuitos de arte más cerrados y elitistas de la capital. Sin embargo, como lo demuestra el autor a través de los casos estudiados, aún queda pendiente su aceptación y asimilación completa sin la estela de prejuicios, pues aún el país no califica como una sociedad plenamente integrada ni reconciliada entre sí. En tal sentido, el estudio de David Wood *De sabor Nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú* (2005) propone una discusión similar a la de Portocarrero, pues a través de la diversificación de los productos culturales de las comunidades andinas y mestizas que migraron masivamente a la costa se puede observar el proceso de reinención y asimilación de las artes y la cultura popular dentro del discurso nacional. Así la salida de la marginalidad de las artes populares responde a las dinámicas de asimilación e inserción de esta al discurso oficial convirtiéndola en un referente de nacionalidad, sin que esto signifique necesariamente su integración plena.

Precisamente un caso actual sobre la incursión oficial de la cultura popular peruana es a través de la producción audiovisual y de divulgación masiva a los cuales se ha visto expuesta en los canales oficiales del Estado como lo es PromPerú y la campaña de la Marca Perú a partir del año 2011. Este caso de utilitarismo de las políticas públicas en materia cultural y turismo, pueden ser vistos como un instrumento de consumo para un mercado global, bajo la fórmula del '*national branding*' que provienen del mundo del marketing. De allí que trabajos como los del sociólogo Felix Lossio (2014) y el coeditado con la antropóloga Gisela Cánepa (2019) resulten útiles para hacer conexión con tendencias actuales del discurso "reivindicativo" de las artes populares y su proceso de difusión y absorción en los medios oficiales.

Es importante observar que muchas de las obras de arte popular reclaman una precisión en su contextualización como objetos dentro de un circuito expositivo, de allí que sea necesario contar con estudios críticos y catálogos comentados/razonados donde se compilen los esfuerzos por brindar un interpretación de las piezas a través del discurso curatorial. Ello evidencia la importancia del museo como ente generador de contenidos, así como de un aparato teórico que sustente sus colecciones. Sin embargo, aún existe un estadio inicial al acercamiento y estudio de las piezas de las colecciones de arte popular para la mayoría de nuestros museos (ello se puede observar en la disposición de las piezas en las vitrinas, sus descripciones, la forma de comunicar su propuesta museográfica, etc).

Este tipo de crítica expositiva ha sido abordado en distintos estudios realizadas por Giuliana Borea (2003, 2006, 2017). La autora analiza desde una perspectiva de la antropología cultural y de las prácticas museológicas, temas como las propuestas expositivas que emplean colecciones de acervos en museos estatales y particulares en Lima, incluyendo las de arte popular. Para este último caso Borea indaga sobre las características de la oferta expositiva, sus experiencias y las falencias en las que incurren las exposiciones de nuestro medio, además nos brinda una propuesta teórica para la definición del término arte popular en el Perú (Borea, 2017).

Asimismo, hay que destacar que en los últimos quince años hay progresos en materia expositiva y de investigación gracias a las muestras temporales organizadas por el ICPNA y la Universidad Ricardo Palma en relación a la importancia del arte popular peruano, y que tuvo al historiador del arte Alfonso Castrillón como principal gestor. Para nuestros fines hemos consultado los siguientes catálogos: *Orígenes y devociones virreinales de la imaginería popular* (2008), *Arte de Ayacucho, celebración de la vida* (2010) *¿Arte Popular? Tradiciones sin tiempo* (2014), *Isabel Benavides, John Davis. Impulsores de las artes* (2015).

Así también lo constituyen los catálogos de arte peruano que el Museo de Arte de Lima (MALI) ha publicado en la última década, pues son una importante contribución que brinda una renovada lectura a sus colecciones y resaltan las posibilidades para la investigación sobre arte popular peruano. Al respecto, dentro de la reapertura de la colección permanente del MALI se ha dado un espacio para la colección de arte popular que posee el museo. Su propuesta apunta por el uso del término "Tradiciones Regionales" (2015)⁴. Del mismo modo, se destacan las publicaciones *Arte Republicano* (2015), *Arte Moderno* (2014), *Arte Contemporáneo* (2013), serie que analiza los orígenes de las colecciones de estos periodos vinculados a la formación del Estado. Por último, un reciente aporte importante ha sido el artículo de Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf "Redibujar

⁴ En declaraciones recientes al respecto de la polémica suscitada por la adquisición de una colección de tablas de Sarhua a finales del 2017, la directora Natalia Majluf ha señalado que el arte popular peruano como las tablas de Sarhua son obras de arte contemporáneo peruano que contribuye a la reflexión a la historia reciente del país. Véase la entrevista realizadas por RPP el 26 de enero del 2018: <http://rpp.pe/lima/actualidad/majluf-sobre-tablas-de-sarhua-son-obras-que-invitan-a-reflexionar-sobre-nuestra-historia-noticia-1101661> y El Comercio, entrevista de Enrique Planas a Natalia Majluf "Los Artistas de Sarhua se merecen una disculpa", 04 de febrero 2018: <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-natalia-majluf-sarhua-entrevista-noticia-494423>

categorías. La incorporación del “arte popular” a las colecciones del Museo de Arte de Lima” (2019) que da luces sobre la forma en cómo esta institución ha incorporado la categoría arte popular dentro de su propuesta curatorial, el cual es asumido dentro de un discurso más amplio y con conflictos internos por un espacio más definido dentro de la evolución artística nacional.

Para hablar sobre museos universitarios y el tratamiento de las colecciones que se han formado a raíz del interés de los coleccionistas y académicos, se cuenta con el trabajo de Gabriela Germaná y María Eugenia Yllia quienes han indagado sobre los orígenes de la colección de arte popular que posee el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos en el estudio preliminar “Miradas alternas, visiones y discursos en la colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos” (2008 y 2016)⁵. Este artículo presenta un recuento y balance de la política cultural que fomentaron los académicos a cargo de la dirección del proyecto expositivo y coleccionista del museo de la universidad, empezando por su principal promotor, el historiador del arte Francisco Stastny, quien se preocupó por dotar a la universidad de la colección que había formado las hermanas Alicia y Celia Bustamante. A finales de los años setenta y comienzo de los ochenta se incorporaría a la colección parte de las piezas que reuniera el historiador Pablo Macera, quien inició su propia colección de arte popular motivado por su creciente interés en teorizar y escribir los referentes históricos de la producción artística tradicional en los andes. De allí que en la década de los ochenta y noventa se hayan dedicado esfuerzos para publicar estudios sobre retablos y la obra de Joaquín López Antay, quizá el ejemplo más importante de esta serie resulta ser su recopilación de historia oral sobre la producción artística de Jesús Urbano⁶, testimonios compilados en *Santero y caminante* (1992). Asimismo, de Germaná se destacan sus trabajos curatoriales como las muestras antológicas sobre arte popular y sus principales artífices, como el realizado para la exposición retrospectiva de Jesús Urbano (2007). En este catálogo destacan también los comentarios de Rosaura Andazabal, quien brinda una entrada a la valoración estética del retablo del maestro Jesús Urbano, la autora también ha investigado la propuesta técnica en el campo de la alfarería de la Familia Tineo (2013).

⁵ Se cuenta con dos versiones publicadas de este estudio. La primera versión publicada el 2008 para la presentación del Museo de Arte y la última versión del catálogo publicado el 2016 en el marco del relanzamiento de la muestra permanente de la colección de Arte Popular del Museo de Arte de la universidad.

⁶ La historiadora viene trabajando con el legado del artista y ha puesto recientemente una muestra que compila la labor pedagógica de la señora Genoveva Núñez, viuda de Urbano, quien viene desarrollando talleres didácticos para la confección del tradicional retablo ayacuchano al público general en la sede del Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad de San Mayor Marcos (noviembre 2017).

Sobre el rol coleccionista de la Universidad de San Marcos es importante destacar la labor de gestión de sus directores, sobre todo la de Stastny en la década de los setenta y de Castrillón a finales de los ochenta y principio de los noventa. En ambos casos el aporte teórico que brindaron los citados especialistas sería fundamental para definir una política adquisitiva de piezas, así como una postura más integradora al respecto del tratamiento del arte popular en los espacios expositivos. Este caso resulta ser un ejemplo base para establecer un modelo comparativo con lo que se ha desarrollado para el caso del IRA y sus políticas de colecciones que se inicia en el mismo periodo de la década de los setenta.

Desde su creación el Museo de Artes y Tradiciones Populares ha tenido una constante actividad promoviendo exposiciones de las colecciones que iba incorporando a su acervo. Una deuda pendiente por resolver dentro de las actividades del museo es precisamente la generación de un texto académico sobre su colección y su importancia. El museo ha publicado algunas aproximaciones a la reflexión sobre sus colecciones como el catálogo *Colección Elvira Luza* (2003) o la serie de publicaciones institucionales llamada *Tesoros culturales de la PUCP* (2013 y 2017) que dan cuenta de la colección de retablos, imaginería, vestimenta, máscaras y mates que custodia la institución. Asimismo, el IRA en coedición con la dirección de Actividades Culturales de la universidad han realizado la compilación de estudios sobre la figura de Joaquín López Antay en el marco de la conmemoración a los cuarenta años de la entrega del Premio Nacional y el desarrollo de la polémica académico artística (González Carré, ed. 2016), así como una serie de exposiciones dedicadas a los maestros consagrados de las artes populares peruanas como es el caso de Hilario Mendivil, Joaquín López Antay, Florentino Jiménez, o sobre sus principales coleccionistas reunidas en la denominación de donantes.

Planteamiento y justificación del tema

El presente trabajo analiza de manera crítica la formación de la colección del Museo de Arte y Tradiciones Populares del IRA. Dicho espacio se originó en el marco de un contexto de redefinición del llamado “arte popular” durante la década de los setenta, tras la entrega del Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay y la polémica que se desataría entre diciembre de 1975 y los siguientes meses de 1976. Las discusiones académico-artísticas que se derivaron del reconocimiento a un artista como López Antay, ubicado por cierto grupo de la crítica artística como “tradicional, no académico”, no solo generaron una renovación en el estudio e interpretación del arte popular andino, sino que además

motivaron la creación de espacios de coleccionismo en entidades como el IRA de la PUCP. Desde entonces, el IRA, a través del grupo formado por el Seminario de Folklore, asumió una postura a favor de la designación de López Antay como ganador del premio ante un sector de artistas que se opusieron públicamente a este hecho⁷. Asimismo, fue allí donde se revalorizó aquel reconocimiento en el medio intelectual donde las artes populares peruanas fueron calificadas como “verdaderas” manifestaciones del desarrollo y sincretismo en la plástica nacional⁸. Esta iniciativa dio origen al interés por formar una colección de arte popular en el IRA, y al inicio de actividades culturales vinculadas a su estudio y sobre todo acopio.

Estudiar la historia de la formación de colecciones en el museo permite comprender los cambios en las formas de coleccionar y difundir, así como de valorar e interpretar el arte popular andino a lo largo del siglo XX, el cual cuenta con ejemplos considerados patrimonio cultural de la nación⁹. Estos cambios se dieron siguiendo el legado académico de José María Arguedas que fue recogido por sus seguidores como Mildred Merino de Zela¹⁰, antropóloga y folklorista, principal promotora de las discusiones en el IRA a favor del maestro López Antay. Luego de la polémica, distintas instituciones optaron por asumir el rol de depositarios de colecciones de arte popular que habían empezado a formarse en los años veinte. Estos espacios expositivos les permitieron visibilidad y difusión, llegando a fomentar un interés por el coleccionismo y sus posibilidades de internacionalización en festivales, ferias y galerías de exposición. Asimismo, estos espacios fueron los primeros escenarios para muchos artistas que llegaron de provincias de la mano de sus coleccionistas, o que llegaron solos y se les dio un espacio para exhibir en la capital o empezar una red de contactos que puedan impulsar su carrera al asistir a los eventos de

⁷ Entre ellos estaba el pintor y exdirector del ENBA, Juan Ugarte Eléspuru, y un grupo de la ASPAP (Gargurevich, 2016: 89-91).

⁸ El 15 de enero de 1976 se celebró en el IRA uno de los primeros eventos académicos que se centraba en la discusión sobre el valor de las artes populares en la evolución artística nacional. Este evento fue organizado por el Seminario de Folklore liderado por Merino, y congregó a figuras del medio académico universitario capitalino, artistas, coleccionistas, escritores además de contar con la presencia del propio López Antay, así como de Alfonso Castrillón miembro del jurado del INC que eligió a López Antay. Este tipo de reuniones se harían a lo largo de los siguientes cuatro años siempre con el ánimo de fomentar el valor estético y académico del estudio de las artes populares peruanas. Véase “Homenaje académico a López Antay” en *El Comercio*, 15 de enero de 1976.

⁹ A partir de octubre de 2016 la obra de López Antay han sido declarada Patrimonio Nacional Peruano, en el marco de las celebraciones que conmemoraron los cuarenta años de la entrega del Premio Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ Mildred Merino de Zela (1922-2005) Nacida en Lima, pero de padres provincianos, se vio inclinada desde muy temprano al estudio de la antropología cultural en la UNMSM, colaborando con Valcárcel, Muelle, entre otros. Allí entraría en contacto con el quehacer académico de personalidades como José María Arguedas. Véase *Nuestra Gente* editado por la PUCP, 2006.

estos recintos. Ese es un valor interesante tanto del caso de las Colección de Arte Popular de la UNSM (1970) como del quehacer del Museo de Arte Popular del IRA-PUCP (1979), espacios afiliados a instituciones universitarias, y que se interesaron en mayor medida por la promoción de la investigación así como el acopio de colecciones realizadas por los mismos miembros de la academia y personalidades allegadas a esta. Hubo algunas otras propuestas a ese nivel sobre todo en los años sesenta, setenta y ochenta, y no hace poco el MALI¹¹ ha decidido ir incorporando más elementos del arte popular en sus colecciones, buscando ese dialogo que ya otros museos habían iniciado.

Objetivo de la Tesis

El objetivo de esta investigación es comprender el desarrollo de espacios expositivos como el Museo de Artes y Tradiciones Populares del IRA-PUCP a través de sus prácticas de adquisición y formación de colecciones. La formación de estas colecciones, de gran variedad y diversidad, están relacionadas con un tipo de discurso que venía gestándose desde la primera mitad del siglo XX en favor de las artes populares como referente de la evolución de la plástica nacional y se consolidaron en espacio museales universitarios durante la década de los setenta. Asimismo, nos acercamos al entendimiento de su discurso a través de sus propuestas museológicas desarrolladas en los ejes temáticos de sus exposiciones que cuentan con registro archivístico, así como la vinculación de sus coleccionistas con respecto al rescate y revalorización de las piezas coleccionadas. Mi trabajo responde a una necesidad por narrar la historia de las colecciones en museos de este tipo y vincularlo con sus distintas propuestas expositivas desarrolladas a lo largo de su trayectoria, su práctica coleccionista y evaluar el grado de reconocimiento que ha podido lograr. De allí que nuestro título tomé en cuenta la postura de defensa abierta del arte popular que tuvieron los allegados al museo¹².

La validez del respaldo que le diera a esta iniciativa un espacio académico como aquel que el IRA fomentaba, además de proyectar un clima de confianza entre los coleccionistas y artesanos/artistas¹³, propició la adquisición paulatina de más piezas. En la actualidad, el museo cuenta con más de diez mil piezas de distintas regiones del país, con

¹¹ Véase la discusión suscitada a raíz de la polémica sobre la atribución negativa a las tablas de Sarhua recibidas como donativo en el MALI, 2017-2018, op cit 4.

¹² Véase “Homenaje académico a López Antay”, artículo de *El Comercio*, 15 de enero de 1976, tratado en el capítulo 3.1.

¹³ Ha existido un uso ambiguo del término, sobre todo a lo largo del s. XX. Nuestra postura es considerarlos artistas por igual; sin embargo se citará a distintas voces y autores usando el término que emplearon.

temáticas y materiales diversos que dan cuenta de su interés por reunir las mejores colecciones del país. Por ello es que trabajos como este pueden contribuir a la discusión sobre prácticas museológicas en el país con respecto al arte popular, estudios que han sido poco abordados en nuestro medio con respecto a colecciones albergadas en un museo universitario, donde se conjuga el discurso de revalorización como la práctica museística y el coleccionismo, así como darle presencia a la voz de los artistas populares que participaron activamente de las exposiciones propuestas por el MATP.

Dentro de los objetivos trazados en este trabajo, los límites temporales abarcan treinta y cinco años desde la formación del museo hasta su consolidación en la muestra por sus treinta y cinco años en el 2014¹⁴. Este rango nos permite registrar la cantidad de piezas que hasta la fecha ya se poseen, además de describir un tipo de práctica expositiva realizada por el museo, sobre todo las realizadas en sus exposiciones temporales. Estas experiencias que incluyen el préstamo de piezas para muestras en el exterior, así como una red de contactos con los coleccionistas y los centros de producción local han ido marcando el derrotero de sus actividades.

Por último, mi interés por investigar estos temas surgió cuando a mediados del año 2013 entré a trabajar al IRA, donde se me asignó, entre varias labores ligadas a la investigación y edición, la consigna de evaluar las posibilidades de proyectos expositivos que incluyan las distintas colecciones que el IRA custodia. Mi interés fue hacia sus espacios museales y su formación institucional, lo cual tuvo una primera reflexión a partir del curso *Seminario de historia material y prácticas museísticas* (ANV 212, 2013-II) durante mi formación en la maestría con Giuliana Borea y Rafael Vega Centeno como profesores asignados. Es mi deseo que este trabajo pueda servir para algún proyecto por sistematizar la investigación sobre la formación de colecciones de arte popular del museo en el marco de actividades que promueve el IRA.

Hipótesis

La formación de colecciones de arte popular en entidades cercanas al mundo académico como universidades durante los años setenta dio lugar a un discurso de revalorización de corte teórico, paralelo al construido en otros espacios artísticos y expositivos que tuvo el

¹⁴ Para el capítulo 3.3 se ha considerado incluir las actividades alcanzadas hasta los 40 años, en el marco de un balance crítico de actividades.

país previo a esas fechas. De esta experiencia surgen prácticas expositivas con distintas temáticas e intereses que fueron ensayadas en estos círculos académicos, donde además se congregaban aquellos coleccionistas que venían de la experiencia indigenista de los años treinta y cuarenta.

Esta valoración; sin embargo, fue también ambigua y contradictoria, pues en última instancia no se consideró al arte popular en el mismo nivel que las formas de arte producidas por las elites artísticas de la capital, ni promovió en aquel entonces espacios para su exhibición sino hasta uno veinte años en adelante. Este rol fue asumido más bien por los círculos académicos ligados a algunas universidades en la capital. El estudio de la formación de la colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares hace patente esta situación.

En esta tesis propongo que las prácticas coleccionistas que asumen el museo se enmarcan en un tipo de entendimiento de la funcionalidad del arte popular, que podría pasar de lo etnográfico a lo estético dependiendo de la colección, el peso del discurso del coleccionista y del artista que había sido incluido dentro de las colecciones. Todas esas variables ayudaron a definir las temáticas con las que se exponían las piezas. El museo toma la base teórica desarrollada por Stastny y Castrillón, pero también se nutre de su propia experiencia, sobre todo con la dinámica entre su gestor, Luis Repetto, los coleccionistas y los artistas, así como de las actividades colaborativas con instituciones de similar perfil. Y de allí deriva su originalidad.

Metodología y plan de trabajo

Para construir una primera mirada a la temática sobre el coleccionismo, sigo el planteamiento de Pierre Bourdieu en su estudio sobre el entendimiento del arte y los museos como centros de jerarquía y poder (Bourdieu, 2010: 43-49). Es importante entender la dicotomía entre arte académico y arte popular que se manifiesta sobre todo a partir del XIX con el triunfo del gusto de las élites en las sociedades occidentales. El autor reflexiona sobre la función del artista y aquellos atributos que se institucionalizaron y establecieron las diferencias entre la formación académica y los autodidactas, paradigma que cobra relevancia en el XIX y tempranos XX como elemento de diferenciación social y jerarquía de sociedad de clases. Esta postura resulta interesante cuando se habla de la diferencia que se aplicó al concepto de bellas artes/ artistas y arte popular y artesano, lo cual resulta también en la interpretación e identificación del público receptor: así como hay una

distinción entre artes mayores de menores, hay un “gran público” y un “pequeño público”¹⁵. Asimismo, autores como James Clifford (1985), Ivan Karp y Steven D. Lavine (1991) o los recientes estudios de Augustín Andreu (2012) y Hans Belting (2011) aportan a la discusión sobre la evolución de las instituciones museales en occidente a lo largo del siglo XX y tempranos XXI. Esta visión crítica y documentada me ha servido para entender las transformaciones en las formas de exhibición que existieron en los museos con colecciones “mundiales” vistas desde la etnografía y el arte popular en Europa y Estados Unidos, así como el giro decolonial que plantea la crítica a las nuevas perspectivas de exhibición. Ciertamente trabajos como el de Arjun Appadurai (1986)¹⁶ sobre la vida social de los objetos y su transformación en el tiempo y el discurso o el de Fred R. Myers (2001) han ido por esa línea de análisis la de trayectoria de los objetos y su resignificación valorativa basándose en trabajos comparativo, y de allí es que me haya interesado entender otros casos similares ocurridos en países de la región latinoamericana con respecto al coleccionismo de arte popular en el Perú.

Para el caso puntual de mi análisis, sigo los planteamientos propuestos por Borea (2008, 2017) en su artículo “Arte Popular y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racionalización del Arte”. En él, la autora plantea la discusión de la terminología arte popular como categoría finita para un determinado tiempo de uso con una carga simbólica determinada, por un lado es dual pues ha marcado jerarquías entre la producción artística y por otro ha permitido incorporar a una serie de artificios en un circuito cerrado y elitista que dominó las esferas de la producción artística hasta la tercera mitad del siglo XX. Así los aportes de Borea son de gran interés para nuestro estudio, pues nos permite establecer una línea evolutiva en el quehacer del arte popular en el circuito artístico limeño así como las variaciones en su carga valorativa.

En tal sentido nuestro interés está versado en las siguientes líneas de investigación:
(1) estudios sobre coleccionismo de arte popular en América Latina durante el siglo XX;

¹⁵ Las preguntas por las que parte el autor resulta de interés para nuestro análisis: “¿Cuál es la diferencia entre un aprendiz de artista (o un artista) y un ciudadano común?... ¿Cuál es la diferencia entre un artista verdadero y uno falso, un impostor?... ¿Un artista es alguien que dice de sí mismo que es un artista, o es aquel de quien los otros dicen que es artista? Pero los otros, ¿quiénes son? ¿Son los otros artistas, o la gente de su pueblo que cree que es un artista, que puede creer que un pintor aficionado es un artista?... ¿Quién decidirá en última instancia? Se puede pensar que, en el mundo social, la escuela o el Estado constituyen perfectamente (poniendo a Dios entre paréntesis) el tribunal de última instancia cuando se trata de certificar el valor de las cosas” (Bourdieu, 2010: p 21-23).

¹⁶ Se ha consignado las fechas de publicación en su idioma original. En la sección Bibliografía del trabajo las cito según la lectura que realicé, siendo algunas en su versión original y otras en las ediciones ya traducidas al español, de allí que las fechas puedan variar.

(2) la construcción de una teoría sobre arte popular andino y su problematización durante el siglo XX; (3) estudios sobre coleccionismo en el Perú en general, de arte popular en específico, y su relación con los espacios museales que se desarrollan en Lima para este periodo. Ello nos ayuda a plantear un marco metodológico inicial para desarrollar el caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares en su etapa inicial de formación y su posterior desarrollo.

Así, la investigación busca comprender las cambiantes valoraciones que se dieron a las piezas de la colección del museo, desde su formación a fines de la década de los setenta, y durante su evolución dentro de los treinta y cinco años de actividad.

Se ha dado prioridad al estudio de las siguientes colecciones:

- Colección Mildred Merino de Zela (1979)
- Colección Mariano Benítez (1980)
- Colección Elvira Luza (2003)
- Colección Jiménez Borja (2000)
- Colección José Respaldiza
- Colección Doris Gibson (2003)
- Colección Ugarte Chamorro
- Colección Gertrud Solari (1994)
- Colección Florentino Jiménez (2005)

Se ha elegido estas colecciones por tener notoriedad en el museo, además parte de ellas tiene una historia de vínculo entre coleccionista/artistas/ agente del museo que han sido consideradas en el presente trabajo y tienen registros documentales que nos brindan datos para nuestro trabajo.

Son colecciones que posee una amplia gama de piezas, cuyas técnicas de producción son distintas: cerámicas (barro o vidriadas), retablos, sanmarcos, mates, imaginería, indumentaria, máscaras, etc. Para efectos de este trabajo se hablará de colecciones y sus temáticas expositivas, dejando de lado el análisis estilístico de cada una de las piezas, lo cual puede ser abordado en un futuro trabajo.

De igual manera, se ha visitado exposiciones para analizar el sentido de la colecciones de arte popular dentro de la narrativa curatorial propuesta. Estas visitas han

sido presenciales tanto en el medio local (Lima) como en otros espacios de la región de América Latina, en concretos Brasil, Chile y México. Asimismo, se ha consultado páginas web oficiales de museos en otras regiones, específicamente Europa y Estados Unidos, pues contaban con documentación de acceso libre a través de sus portales electrónicos oficiales, además de artículos de libre disposición. Al analizar y comprender estos casos se podrá establecer paralelismos en la práctica curatorial al respecto de las piezas de arte popular, así como comprender el circuito del coleccionismo y las temáticas que estas han abordado según los espacios que los contengan, además de aproximarnos a una historia comparativa dentro del devenir de este tipo de instituciones.

Por último, se planteará una propuesta curatorial, para estos será una muestra temporal que hable sobre el estudio e interés en el arte popular en los espacios museales limeños tomando de ejemplo los casos aquí estudiados.

Fuentes primarias:

- Se ha trabajado con material del archivo del Museo de Artes y Tradiciones Populares, afiches, folletos, fotos, borrador de guiones e informes sobre piezas y exposiciones. Así también se consultará las memorias de trabajo publicadas en el Boletín del IRA y material de archivo del museo con respecto a las exposiciones donde se haya contado con las colecciones arriba citadas.
- Asimismo, se ha trabajado con material periodístico entre 1946 a la actualidad, donde se aborde el tema de las exposiciones del museo, su labor de gestión, etc.
- Se ha consultado catálogos de exposición, así como notas de prensa y entrevistas publicadas que den cuenta del enfoque de su propuesta. Esto incluye entrevistas y testimonio de curadores/coleccionistas/agentes/artistas publicada sobre todo en las redes sociales y portales institucionales.
- Se ha revisado material fotográfico del Repositorio Institucional PUCP sección IRA
- Además, se realizado entrevistas al personal permanente del museo: Luis Repetto Málaga, y Claudio Mendoza, jefe y curador del museo respectivamente¹⁷.

¹⁷ Debido a la lamentable muerte de Luis Repetto, acontecida el 09 de junio de 2020, Claudio Mendoza asumió la jefatura del Museo el pasado 11 de julio.



Capítulo 1

FORMACIÓN Y PRÁCTICA DEL COLECCIONISMO DE ARTE POPULAR: CONCEPTOS Y PROBLEMATIZACIÓN

El interés por el estudio del arte popular en occidente ha ido evolucionando y transformándose a lo largo de más de doscientos años. Desde la segunda mitad del siglo XIX ese interés, surgido en los círculos de la elite intelectual europea, formuló planteamientos críticos sobre la otredad a través de la etnología, la antropología cultural y los movimientos folkloristas, enfatizando la valoración de la cultura material de los distintos pueblos de acuerdo a jerarquías sociales y raciales. Los objetos eran evaluados según los criterios etnográficos y los conceptos trabajados desde una mirada colonial donde primaban los intereses de los centros de poder occidental. En los pabellones de las exhibiciones mundiales se contaba con espacios para exhibir colecciones de curiosidades vistas como “arte primitivo” y “objetos exótico”, los cuáles fueron reinterpretados con los conceptos de la antropología y su sistema de clasificación que justificó las diferencias dicotómicas entre lo primitivo y civilizado (Andreu 2012: 86-87). Esta tipo de museos incluirá objetos que no entren en la categoría de bellas artes, los cuales seguían teniendo sus propios recintos y criterios de selección, ligados a la tradición elitista de la crítica del arte occidental, por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX.

Entrado el siglo XX se dará paso a los museos etnográficos que incorporan colecciones de arte popular. La metodología de trabajo empleada en los museos etnográficos del siglo XIX para clasificar objetos de realidades lejanas se adaptarían al incorporar manifestaciones populares de contextos cercanos, como el mundo rural europeo, el folklore nacional, las tradiciones orales, fiestas, ritos, cultura viva, etc. llamados “museos de artes y tradiciones populares” (Andreu 2012: 91). Uno de los proyectos más interesantes será el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de Francia creado por los académicos americanistas y museólogos Paul Rivet y Georges-Henri Rivière en 1938, tras sus investigaciones y trabajo de campo en América del Sur a partir de los años veinte para incorporar colecciones de dicha región al Museo Etnográfico del Trocadero¹⁸ (Figura 1) y

¹⁸ Fue el primer Museo etnográfico de Francia inaugurado en 1878 bajo la dirección del conservador y médico Ernest-Théodore Hamy (Andreu 2012:89). Elizabeth Williams señala que Hamy fue uno de los primero interesados en Francia en introducir colecciones prehispánicas al museo bajo la categoría de arte a fines del s. XIX (Williams, 1985: 160-161).

con el éxito de la exposición temática de “Arte Precolombino” en 1928 (Williams, 1985: 146).



Figura 1: El exterior del Museo Trocadero en París, en los tiempos de la exposición de 1878, tal como se muestra en el Catálogo Ilustrado de la Exhibición Internacional de París. Fuente: *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, G. Stocking ed. (1985).

Según Andreu el aporte de esos dos museólogos franceses se centraría en los aspectos clave de la museología etnológica: “la idea de objeto testimonio (desde testimoniar un estadio evolutivo, una totalidad cultural o una identidad local) y que implica que se han de restituir las coordenadas sociales, económicas y simbólicas de los objetos” (Andreu 2012: 96). La tendencia de los museos como conservatorio y observatorio cultural simultáneamente, darían paso a centro de investigación y documentación además de las funciones ya conocidas como la conservación y la exposición. Este modelo se replicó en otros países europeos como en España e Italia a lo largo del siglo XX y fue de interés en la región latinoamericana hasta el proceso de reconversión de muchos de ellos entrados el siglo XXI¹⁹.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el entendimiento de las artes y la cultura se trasformaría radicalmente y de forma constante, pues se verían influenciadas por los avances tecnológicos y el crecimiento de las nuevas demandas de consumo en un mundo cada vez más globalizado después de 1945 (Hobsbawm, 2013: 13). Asimismo, la aparición de organismo internacionales preocupados por la salvaguarda del patrimonio materia e inmaterial en el mundo (ONU, UNESCO, ICOM, etc) establecen marcos legales y de acción para su tratamiento y desarrollo, así como el creciente intercambio de experiencias con respecto al trabajo en el campo museístico y su renovación a partir de la segunda mitad del XX, conocido como la nueva museología. Es así que la producción artística cobró un nuevo sentido, donde los lugares “tradicionales de consumo de arte”, como museos, teatros

¹⁹ El MATP de Paris cierra el 2005 para reorganizarse fraccionando su colección en el nuevo del Museo del Hombre y el Museo de Quai Branly, el MATP de Roma cierra el 2016 y se trasforma en el Museo delle Civiltà junto con otras colecciones de origen colonial etnográfico de los años veinte.

y academias, ya no sean vistos como las únicas alternativas de espacios generadores de contenido cultural y artístico (Hobsbawm, 2013: 18).

Ello hizo posible también la incorporación de distintas manifestaciones culturales y artísticas que se habían desarrollado en las márgenes de los centros de poder, como la producción de las artes populares en sus distintas variantes: plásticas, musicales, teatrales, performáticas, etc. De allí que durante las últimas décadas el estudio de la formación de colecciones en instituciones museales han sido un tema de interés renovado en las discusiones académicas y ha tenido un importante desarrollo teórico y documental, permitiendo formular patrones de trabajo para casos específicos. Catálogos, exposiciones, reseñas y debates han contribuido al entendimiento del trabajo interno y complejo de los museos. Así también las reediciones de muestras emblemáticas, adquisiciones de colecciones con temáticas variadas y con rotación en diferentes circuitos ha sido la contante de trabajo, visto desde varias perspectivas de análisis, sean historiográficas, antropológicas, etc. todas ellas en dialogo entre sí.

Un ejemplo interesante es lo que viene sucediendo en Estados Unidos con respecto al coleccionismo de arte latinoamericano en dicho país. James Oles sostiene que será a partir de la década de los ochenta que se visibilice un interés constante de las instituciones norteamericanas por estudiar críticamente sus colecciones latinoamericanas. Asimismo, la producción crítica hecha por los curadores latinoamericanos, muchas veces formados y asentados en Estados Unidos²⁰, también ha tenido un interesante desarrollo y ha producido trabajos que aportan a la comprensión de la producción artística dentro de estas colecciones. Ello dio pie a que se discuta y ponga en tela de juicio algunos estereotipos que recaían sobre el entendimiento del arte latinoamericano, como lo ocurrido a la propuesta de “realismo mágico latinoamericano” en la exposición “Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987” del Museo de Indianapolis, 1989 (Oles 2019: 10-11). La diversidad de lo latino es parte de los estudios de arte global que se interesa en conocer estas realidades, tan próximas y ya no desconocidas en Estados Unidos.

Asimismo, la transformación del concepto de arte universal a arte global se ha dado en el transcurso de la década pasada, lo cual se ha reflejado en las prácticas artísticas y museológicas actuales. Hans Belting menciona que cuando se originó el arte universal,

²⁰ Esto ha sido una constante a partir de la segunda mitad del siglo XX, muchos académicos en ciencias sociales y humanidades de origen latinoamericano se formaron en las distintas escuelas de posgrado de EEUU. Sus aportes teóricos se han sumado a la producción académica generada en sus universidades.

durante el periodo de expansión de los imperios modernos europeos, la incorporación del otro fue realizada siempre a través de la exclusión: se quería saber del otro; pero sin su voz, y quienes lo interpretaría sería los colonizadores y sus instituciones, el otro sería el objeto de estudio relegándolo a un estadio premoderno visto desde lo etnográfico. Así se fundamentaron las colecciones universales de estos museos y se justificaron las divisiones y diferencias al momento de exhibirlas (Belting, 2011).²¹

De allí que para el caso del coleccionismo de arte popular la problemática no ha sido distinta, pues se han tenido que revisar conceptos utilizados desde los estudios más clásicos de antropología cultural y la etnografía, que fueron la que predominaron al momento de tipificar a los objetos de esta categoría. Las forma de ver estas colecciones responden tanto a la evolución de los estudios antropológicos con respecto a las prácticas artísticas y de coleccionismo o cultura material como al renovado interés desde la historia del arte por incorporarlas dentro de sus investigaciones. Esto se puede evidenciar en espacios de gran producción artística como es el caso de México, que como señala Karen Cordero, tuvo un gran impulso a partir de la post revolución, dentro de un proyecto mayor en la construcción del México moderno a partir de la década de los veinte (Cordero, 1990: 32) (véase capítulo 1.3). Nos interesa saber cómo ello se ha desarrollado para el caso peruano.

Según refiere Francisco Stastny, el arte popular peruano responde a determinadas formas artísticas desarrolladas en sociedades con grandes grupos campesinos, quienes han creado una plástica “totalmente alejadas de las academias y de las galerías de arte de las grandes ciudades” (Stastny, 1981: 11). Asimismo, Giuliana Borea menciona que la construcción de la categoría arte popular en el Perú tuvo su propio devenir histórico a partir del periodo republicano vinculado al proceso de creación de identidad nacional (Borea, 2017: 106). Este discurso se posicionó en el debate nacional durante el indigenismo de la primera mitad del siglo XX y fue evolucionando a lo largo del siglo, desarrollándose lo que la autora denomina un “sistema dual” sobre el entendimiento del arte popular peruano, pues por un lado se intentó reivindicar como categoría propia y particular de un tipo de producción artística; y por otro, generó un uso ambiguo del término, pues incidía en

²¹ Conferencia "World art and global art. A new challenge to art history", Simposio de Global Art, 2011: SummeracademyAT, canal de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uLvFavurQBE> Consultado el 21 de mayo 2020.

remarcar las diferencias y jerarquías que este representaba frente a otros referentes más consolidados en el circuito artístico oficial (Borea, 2017: 106-109).

Alfonso Castrillón afirma que la evolución del estudio del arte popular peruano pasó de una postura antropológica hacia una interpretación elaborada desde la perspectiva de la historia del arte. Esta postura se encontraba aún en formación en casi sesenta años de desarrollo de la categoría del arte popular, donde pasó “de la total ignorancia para la clase dominante al progresivo conocimiento de su naturaleza y sus cambios” (Castrillón, 2016: 104). Ello va desde el rescate formal que hiciera Sabogal en los años veinte hasta el interés etnográfico y la búsqueda de un carácter originario propuesto por Valcárcel y Arguedas entre los años cincuenta y sesenta. Recién será con los aportes que hicieran tanto Stastny como el propio Castrillón, tras las reflexiones suscitadas por la polémica del Premio Nacional de 1975, que se establezca un corpus teórico definitivo sobre el significado del arte popular en el Perú. Este hecho será también el inicio de un nuevo intento de acercamiento del circuito artístico limeño hacia las formas populares del arte; sin embargo, ello también cuenta de su difícil grado de aceptación y problematización en estos mismo espacios a pesar del tiempo transcurrido (Borea, 2017: 113-114).

Los argumentos del jurado para elegir a López Antay como ganador del Premio Nacional de 1975 fueron como lo narra Castrillón: un largo ejercicio al arte de su pueblo, enriquecimiento del lenguaje plástico sobre todo en materia de lo que se refiere a Retablo, pervivencia de las costumbres, ritos y cosmovisión andina, fueron en suma los valores que el jurado consideró en la evolución de las artes plásticas de cualquier parte del mundo (Castrillón, 2016: 105). Estos fueron los principales fundamentos para valorar el trabajo de López Antay, quien para ese entonces (mediados de los años setenta) no era el único artista de provincia que ya había alcanzado reconocimientos y notoriedad en el medio capitalino. Se conocían los trabajos de Jesús Urbano una década antes, a través de Art Center o de las piezas de imaginería de la familia Mendivil del Cusco por señalar algunos ejemplos. El problema radicaba que a pesar de esta notoriedad alcanzada por estos artistas, parte de los sectores de la crítica de arte seguían considerándolos como “artesanos” y no verdaderos artistas o “artistas informados” como enfatizará el propio Castrillón (Castrillón 2016: 105).

Es curioso que Castrillón emplee este términos, pues al hablar de los críticos de arte que dividen según la educación formal, prefiere llamar artistas “informados” mas no “cultos”, tal y como lo solían denominar las otras voces de la crítica. Este hecho sería un

elemento de contraste significativo pues es un marcador de distinciones jerárquica entre lo culto/formal y lo no culto o inculto/no formal, término no válido para hablar de arte popular peruano desde la historia del arte (Castrillón, 2016: 105). Precisamente, Hobsbawm señala que las barreras propuestas por el mundo formal empezarían a permearse al comenzar con fuerza una política de alfabetización, siendo llamativo el caso de ciertas regiones del continente asiático, así como en Europa del Este y Latinoamérica donde se presentaron los mayores cambios con respecto de su situación durante la primera mitad del siglo XX (Hobsbawm, 1994: 298-301). Producto de este paulatino fortalecimiento de la educación y alfabetización es que el consumo literario y artístico no será exclusivo de una élite letrada, ampliándose a las nuevas capas emergentes sobre todo ciudadinas, lo cual devendrá en una nueva forma de integración social a través de la educación y el consumo de productos culturales en las siguientes generaciones.

Hasta la década de los setenta, el arte de academias y museos, que en términos de Castrillón correspondía al arte “informado” era la única categoría legítima que se conocía en los medios capitalinos; aquello que no entraba bajo esta categoría poseía una carga más bien general que se intentó ignorar e invisibilizar a pesar de los trabajos hechos desde la época de Sabogal en los cuarenta o los realizados por Arguedas²² y Mendizabal²³ en los cincuenta y sesenta. Así Castrillón afirma que “el arte popular no existía (de forma clara y contundente) para la cultura peruana” hasta antes del Premio Nacional de 1975 (Castrillón, 2016: 109). Como existió este vacío terminológico además de una falta de legitimación oficial en el entendimiento de las artes y artesanías, académicos como él intentaron aclarar las dudas que se pudieron suscitar, y ello trajo consigo el afianzamiento definitivo de la categoría arte popular a los diversos trabajos de una vasta generación de maestros como López Antay entre otros. Este hecho generaría también la entrada oficial del arte popular al mercado y el circuito artístico de la capital, reforzando el interés de entidades públicas y privadas por incorporar en sus colecciones con piezas reconocidas como “arte popular” (Castrillón, 2016: 110).

²² Entre ellos destacan sus artículos publicados en la Revista del Museo Nacional entre la década de los cincuenta y tempranos sesenta sobre arte popular religioso en distintas provincias de Lima, así como su colaboración con las hermanas Bustamante para la formación de su colección de Arte Popular. Sobre esta relación véase el estudio introductorio de Carmen María Pinilla para la compilación epistolar de las hermanas Bustamante y José María Arguedas (FEPUCP, 2007).

²³ Véase los trabajos de Emilio Mendizábal sobre los retablos ayacuchanos (cajones de sanmarkos) en los primeros años de los años sesenta (1963-1964) y que sirvieron de base para la primera entrega de exposiciones temporales sobre arte popular peruano en el ICPNA titulada “Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano” (2003).

Serán la propuesta desde las investigaciones en ciencias sociales sobre todo con un enfoque historicista que aborde también el tema de la historia del arte peruano las que ayuden a definir los aspectos formales y originales de la evolución del arte popular peruano. Este enfatizará su originalidad en su vínculo con lo prehispánico por un lado (formas, adaptación de diseños técnicos, colores, usos tradicionales de materiales, etc.) y por otro su capacidad de adaptación y permanencia en el mundo colonial, llegando hasta nuestros días

En su artículo “Forging a popular art history” Ananda Cohen- Aponte (2017) destaca el rol de los intelectuales sobre todo indigenistas en la construcción de una línea de investigación en historia del arte en el Perú. La autora plantea el legado pionero de los trabajos de los indigenistas fueron sus métodos de investigación y acercamiento al interés por rescatar y formular teorías donde no existía nada investigado hasta que aparecieron sus aportes y crearon fuentes para el estudio profesional de la historia del arte de la región andina: “los artistas, periodistas, aficionados amateur y coleccionistas revisados nos brindan un interesante caso de estudios sobre trayectorias insólitas que ayudan a esclarecer la evolución de las prácticas de la historia del arte en el contexto latinoamericano” (Cohen- Aponte, 2017: 273-274)²⁴.

Así para el caso peruano tenemos que la primera especialidad de pregrado en historia del arte fue fundada por Francisco Stastny en San Marcos el año de 1968. La formación estuvo marcada por la mirada desde la historia del arte europeo y sobre todo una metodología iconográfica para la interpretación de la historia del arte peruano donde se debía discutir y plantear la situación de este con respecto a lo propuesto desde afuera desde la escasez de estudios peruanos. En la actualidad no existe otra institución universitaria que cuente con esta especialidad a nivel de pregrado; sin embargo las investigaciones estéticas han sido abordadas desde otras disciplinas como la arqueologías o la antropología y más recientemente los estudios interdisciplinarios, las cuales han venido dando importantes aportes al conocimiento de las distintas prácticas artísticas en nuestro país. En el caso de la especialidad de historia y los aportes de su producción académica se ha observado cambios interesantes con respecto a un interés por emplear el enfoque de la historia del arte como metodología así como una mayor prolijidad en el uso de las fuentes visuales como documentos que contextualicen un hecho, como es el caso de los archivos fotográficos,

²⁴ Cita del texto original: “The artists, journalists, amateur aficionados, and collectors under consideration provide an instructive case study of the unique trajectories along which the practice of art history developed in a Latin American context”. La traducción es nuestra.

grabados, acuarelas e impresos con diseño. De igual manera espacios como los museos en especial el Museo de Arte de Lima ha desarrollado una interesante línea de investigación en torno a sus colecciones y una seria reflexión de la historia nacional peruana a partir de sus piezas, ello lo ha convertido en un importante referente en la producción historiográfica peruana, pero también un referente en la región latinoamericana.

1.1 Coleccionismo de Arte Popular en el siglo XX

Dentro de la tradición occidental, la formación e implementación de un museo es el resultado de la actividad coleccionista²⁵ realizado por personas o entidades que detentaron algún tipo de poder adquisitivo y político en un determinado tiempo. Este coleccionismo²⁶ se desarrolló a través de actividades pragmáticas, como la adquisición vía compra, donación, legado, custodia, e incluso botín de saqueos sistemáticos en contextos violentos, como guerras o conquistas. Los objetos coleccionados bajo este tipo de modalidad fueron adoptando una suerte de sacralidad, a modo de “tesoro sagrado” o de reliquia divina, que debía preservarse para el deleite de unos pocos privilegiados. Será a partir del siglo XVII, cuando surgiría la noción de patrimonio artístico, lo cual plantearía la necesidad de establecer un recinto especial que albergue este conjunto de bienes.

Sin embargo, el vínculo más estrecho entre colección e historia nacional se dará recién durante la Ilustración, cuando el tema de la memoria colectiva empezaría a primar sobre el afán del coleccionismo privado o de gabinete²⁷ y restringido a la élite (Figuras 2 y 3). Así, el surgimiento de los museos públicos responde al creciente interés de los estados modernos que buscaron modelar dicha memoria colectiva para sus propios intereses político. De allí que el museo retoma el concepto “tesoro sagrado” para con sus colecciones, pero esta vez dentro de una comunidad más grande, la nacional. Será a partir de la segunda mitad del siglo XIX, que muchos de los estados occidentales confirmen su interés por la utilización del espacio museal, esta vez con mayor conciencia sobre las

²⁵ Se entiende por colección al conjunto de objetos que manteniendo temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se encuentran sujeto a una protección especial con la finalidad de ser expuesto a la mirada de los hombres. (Hernández, 1998: 13).

²⁶ Se le puede atribuir también es el de deseo de posesión de objetos destacados por su rareza, maravilla, curiosidad, exotismo, por el valor social que ha adquirido el objeto. Sobre dicho tema revisar

²⁷ Loreto Casanueva define el concepto de Gabinete de curiosidades como: “cámaras de maravillas [o], pequeños muebles o espaciosas habitaciones que personas de ciertas clases sociales y de ciertos oficios y profesiones, se dedicaron a atiborrar, guiados por una fiebre coleccionista” en el contexto de la Europa del Renacimiento. Véase su artículo online titulado “*Gabinetes de curiosidades*”: *El caso de Manfredo Settala* en <https://ceclirevista.wordpress.com/2015/10/07/gabinetes-de-curiosidades-el-caso-de-manfredo-settala/> (consulta realizada el 15 de noviembre 2017).

prácticas de exhibición para sus colecciones, utilizando las nuevas metodologías y replanteamientos del discurso expositivo propuesto por las distintas disciplinas de las ciencias sociales que sugirieron de forma profesional en este periodo (Dietler, 1996: 584-605).



Figura 2: Grabado “El Gabinete de curiosidades” de Ferrante Imperato, *Dell' Historia Naturale*, 1599.



Figura 3: Pintura flamenca “El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques” de Willem van Haecht, 1628.

En dicho contexto, el concepto museo aparece en el Perú en los primeros años de la era republicana y responde a los proyectos nacionales que el nuevo orden quiso erigir. El discurso liberal criollo apostó por el incentivo de un paradigma de ciudadanía abalado en la educación y la creación de una conciencia cívica a través de elementos comunes de la población. El objetivo fue crear instituciones que fomentasen la adhesión de la naciente ciudadanía al proyecto criollo de Estado-Nación. Así, los gobiernos republicanos implementaron desde muy temprano leyes para la protección y salvaguarda de los bienes patrimoniales, dando énfasis, curiosamente, en los de origen arqueológico²⁸. Un ejemplo de ellos es que durante el Protectorado de San Martín (1821-1822) se procuró establecer el marco legal para la protección del patrimonio material del país y su difusión fue entendida bajo el rol pedagógico en la formación de una conciencia nacional (Figura 4). La creación de la Biblioteca y el Museo Nacional fueron ejemplos de esta primigenia necesidad por crear símbolos y espacios de cohesión nacional, (Majluf, 2015: 6-10); o lo que sería más bien un primer intento por dotar de instituciones que, al menos en lo legal, sirvan de base para la formación de un proyecto de ciudadanía.



Figura 4: Fotografía de trece figurillas masculinas durmiendo, composición realizada por el fotógrafo Rafael Castillo, Lima 1874, colección José Mariano Macedo del Museo Etnológico de Berlín. Fuente: *Reliquias del pasado. El coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911*, S. Gänger (2019).

Asimismo, el coleccionismo de antigüedades fue una práctica que las élites no dejaron de lado, inclusive desde estos primeros periodos de formación de la república se lograron conservar y acumular un acervo variado de lo que se consideraba reliquia o antigüedad digna de preservar, al estilo clásico del concepto. En su estudio sobre el coleccionismo y el estudio de las antigüedades en Perú y Chile decimonónico Stefanie Gänger logra identificar para estos periodos los distintos espacios de acopio de colecciones de antigüedades peruanas que posteriormente pasarían a ser colecciones privadas o

²⁸ La metodología museológica de principios del XX estaría desarrollada ampliamente por los trabajos de Julio C. Tello en la implementación de proyectos de museos arqueológicos de este periodo. Al respecto véase el artículo de María Eugenia Yllia Miranda “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)” en *Illapa* 8, 2011, pp101-120.

vendidas fuera del país. La circulación y puesta en escena de este tipo objetos evidencian un tipo de práctica ligada con el desarrollo aún incipiente de las instituciones museales en dicho periodo: “En el Perú en particular, los salones, gabinetes y museos privados fueron los espacios más importantes durante la mayor parte del siglo XIX, no solo para el coleccionismo anticuario y arqueológico, sino también para el incremento del conocimientos acerca de estas piezas” (Gänger, 2019: 24). Según la autora será a partir de la segunda mitad del siglo XIX que este coleccionismo de antigüedades en el Perú se empiece a especializar, sobre todo con la influencia de las expediciones científicas con interés arqueológico realizado por especialistas europeos y estadounidenses a lo largo de este periodo (Gänger, 2019: 28).

De allí que el siglo XIX peruano fue entonces un acumulado de proyectos de índole cultural que no llegaron a plasmarse en la idea de un espacio expositivo acorde con las propuestas modernas occidentales²⁹. Salvo el Museo Nacional (hoy MNAHP) además de la construcción del Palacio de la Exposición en 1872, ningún otro proyecto de dicha envergadura vio prosperar en el Perú. Ello no implica que no haya habido esfuerzos de intelectuales y personajes políticos vinculados al quehacer artístico que sintieran la necesidad de reclamar al Estado por la promoción y desarrollo de políticas culturales estatales, como lo fue el caso de Francisco Laso y la generación de 1848 (Majluf, 2003: 18-19). Sin embargo, la respuesta del estado ante estas demandas fue débil; de un mero entusiasmo inicial pasaría a un estadio de postergación y aletargamiento, muriendo muchas veces con sus promotores para luego ser archivadas y olvidadas. La visión de la funcionalidad de los museos no se manifestó como interés del Estado hasta entrada las primeras décadas del siglo XX, no sin muchos problemas en su ejecución y gestión. Así los museos en el Perú fueron lo que Castrillón denominó como “quimera”³⁰ en los planes de desarrollo del estado, un sueño inalcanzable por su falta de comprensión e imposibilidad de implementación de parte de las autoridades lo que generó su inviabilidad y postergación.

²⁹ Museos nacionales, con colecciones que había sido traspasadas de las familias reales al Estado abrieron sus puertas al público durante la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del XIX. De los países que resaltan por la variedad de su propuesta museal y coleccionistas es el Reino Unido el Museo Británico inaugurado en 1753, La galería Nacional en 1824, Museo de Victoria y Alberto en 1852, Museo de Historia Natural en 1881, entre otros ejemplos.

³⁰ *Museo peruano. Utopía y realidad*; Lima, 1986, sería unos de los primeros trabajo críticos sobre la situación de los museos en el Perú. La compilación de ensayos hechas por el autor a lo largo de años de trabajo establecen también propuestas para un cambio de gestión y manejo profesional del museos y sus colecciones.

Este panorama empezará a cambiar recién durante la segunda mitad del siglo XX, cuando las demandas sociales en el Perú empezaron a desbordar las capacidades ejecutivas del Estado. En tal sentido, Castrillón reflexiona lo siguiente: “Sólo cuando el campo presiona a la ciudad se comienza a hablar de ‘identidad nacional’, más por temor que por convicción. Lima, hoy, no es la ciudad señorial de antaño: es el lugar donde se está gestando, con el aporte de todos los peruanos, también de los tradicionalmente marginados, una nueva identidad” (Castrillón, 1986: 11). La modernidad expresada en la demanda de la cultura migrante se ira reflejando tanto en espacios expositivos y sus colecciones así como de las propuestas artísticas, lo que Mijail Mitrovic propone como “desborde popular de arte peruano”, una suerte de conjunción entre la producción artística contemporánea peruana con el fenómeno de desborde popular que trajo consigo las olas migratorias de la segunda mitad del siglo XX (Mitrovic, 2016).

En su estudio *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*, del sociólogo Pierre Bourdieu, afirma que el arte y los museos son centros de jerarquía y poder (Bourdieu, 2010: 43-49). A partir del XIX el triunfo del gusto de las elites y su discurso de validación reflejaron también la dicotomía entre arte académico y los otros tipos de producción plástica, creándose una formula dual al entender la producción artística. De allí que el autor afirme que la función social del artista estuvo marcado por el estigma diferenciador entre el “verdadero artista”, aquel que posee formación académica y aquel que queda fuera del canon, perdiendo así una posible validación social pues era visto por la crítica como “falso o apócrifo”. Esta postura resulta interesante si se la aplica al concepto de bellas artes, aquel hecho por artistas, y arte popular, aquel realizado por el artesano, lo cual refleja, también, la interpretación e identificación del público receptor: así como hay una distinción entre “las artes mayores” (la de los artistas y la de la academia) y “las menores” (la del artesano), hay “un gran público” (el culto y de elite) y “un pequeño público” (un público popular e iletrado) (Bourdieu, 2010: 22). Estas diferencias se manifestaron también en el entender artístico del Perú durante el siglo XX, que empezarán a evolucionar a partir de la contribución de la escuela indigenista a inicios de la década de los veinte.

Así los museos latinoamericanos que fueron creados durante el siglo XX basaron su razón de ser en términos de ‘conservación y coleccionismo’ de su acervo, y en el caso particular de los museos con temática de artes populares el estudiar y coleccionar las manifestaciones folclóricas y artísticas respondió a una temática sobre identidad nacional

afianzada en el carácter material del arte y las manifestaciones populares, oficializándose ello a través de un discurso oficial desde “arriba”. En tal sentido y siguiendo a David Wood quién sostiene que: “tales funciones corresponden exactamente a la descripción de los museos (como) la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron” (Wood, 2005:203). Por ello los museos de arte popular peruano que se formaron entre los años 1930-1970 desde una perspectiva artística bajo el discurso del indigenismo (evolucionando con el transcurso de las décadas) tuvieron como principales gestores a la elite intelectual, sea como funcionarios estatales o como investigadores y coleccionistas vinculados a los recintos educativos con mayor prestigio de la capital (Wood, 2005: 203).

1.2 Coleccionismo en Museos etnográfico en Occidente

El interés por el estudio sobre el arte popular y el fomento de su coleccionismo aparece en occidente durante la segunda mitad del siglo XIX, en pleno proceso de formación de los estados nación así como el desarrollo de la revolución industrial que involucró a distintos países europeos que luego se convertirían en imperios coloniales. Este contexto generó un creciente interés por elementos que simbolizan una suerte de identificación exclusiva entre las naciones. Hobsbawm lo define como el sentido de pertenencia de las sociedades, y que ha desarrollado la noción de identidad a afectos territoriales y culturales que han sido creados artificialmente³¹ a través de un discurso oficial, lo que el autor denomina como “identidad estatal”. Esta identidad, artificial e inventada, ha proporcionado una suerte de modelo para distintos grupos que, como afirma el autor, “buscan una expresión política para su existencia como colectividad” (Hobsbawm, 1994: 6). Se puede afirmar entonces que el interés por el coleccionismo de objetos y los museos como depositarios de estos en la segunda mitad del XIX sirven de ejemplos materiales para entender la orientación de los discursos nacionalistas de los distintos Estados, sobre todo de aquellos que llegaron a ser potencias económicas como Inglaterra o Francia para dicho periodo (Figura 5). Estos enfatizaron sus diferencias precisamente a través de los objetos acumulados y exhibidos en recintos especiales, lo cual generaría un interés por documentar y coleccionar las distintas

³¹Como lo señala Hobsbawm para el caso de algunos gestos de protocolo de la monarquía inglesa que se asumen como tradicionales: “las tradiciones que parecen o reclaman ser antiguas son a menudo bastante recientes en su origen y a veces inventadas” (Hobsbawm y Ragner, 1994: 7).

formas de expresiones artísticas y culturales. En tal sentido el discurso colonial remarcó las diferencias a modo de jerarquías sociales entre la metrópoli y la colonia.



Figura 5: Afiches de la participación en exposiciones internacionales del Museo de Africa en Bruselas (1897) y el Museo de la Inmigración en Paris (1931), donde se manifiesta la propaganda de los estados en promoción de su política colonial en Europa de inicios del s. XX. Fuente: *Revisitando os museus coloniais: o problema da descolonização e os legados do imperio*, R. Aldrich, MASP (2019)

El objeto además de ser un referente simbólico dentro del sentido del coleccionismo *per se* denota una forma de evolución dentro de las propuestas expositiva, proponiendo su propia forma de interpretación y comprensión para con los objetos expuestos tal y como lo plantea María Bolaños al respecto de las distintas experiencias curatoriales en doscientos años de funcionamiento de los espacios museales en distintos lugares del mundo (Bolaños, 2002:13) Esa mirada era cuestionándose entrado en el siglo XX, desde Europa pero también desde lo que fueron las antiguas colonias decimonónicas. Paulatinamente se fue cuestionando el modelo de exposición “imperialista” y los mensajes cargados precisamente de valores y jerarquías sociales, acción que la nueva museología declarararía como “descolonización del museo”³².

En tal sentido Lavine y Karp plantearon para la década de los noventa del siglo XX varias prácticas curatoriales en distintos museos donde la mirada occidental era la

³² Esta perspectiva se fue planteado desde la experiencia de muchos países que vivieron años de represión y persecución política y étnica, así como conflictos internos derivados del proceso de descolonización o reconocimiento y restitución de derechos a sus ciudadanos. El tema de la memoria colectiva y la valoración e incorporación de las poblaciones vulneradas ha sido un recurrente en los trabajos curatoriales que han visto en los museos un espacio privilegiado y de alguna manera legitimadora para esta nueva valoración. Al respecto véase los casos que cita que hace María Bolaños para México con el Museo Nacional de Antropología en la década de los sesenta (Bolaños, 2002: 299-315), o la experiencia canadiense comentada por Michael M. Ames con respecto a la valoración e incorporación de las comunidades indígenas en las políticas públicas culturales canadienses, donde lograron obtener el derecho y aparato del estado para que se les consulten y tomen en cuenta en los guiones curatoriales de los museos canadienses a partir de la década de los noventa (Anderson Ed., 2004: 88-89) “Museum in the Age of Deconstruction (1992)” 80- 98 *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary perspectives on Paradigma Shift* Oxford, 2004.

predomínate y estimaron el cambio que demandaba entender a los objetos en su contexto original y la relevancia que poseían. Los autores afirman que los museos de mirada colonial han tenido siempre una tensión derivada de su pasado histórico y etnográfico que significó colocar los objetos coleccionados de distintas latitudes alejados de sus contexto, con un discurso que está enfocado al deleite del visitante occidental, como las propuestas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York o el Museo d'Orsay en Paris, incluyendo también aquellos construidos en las colonias que fueron de uso exclusivo para las minorías europeas como los casos de los museos etnográficos de África (Bolaños, 2002: 316) . Este hecho estuvo vinculado con el proceso civilizatorio emprendido por los países europeos, pues tuvo implicancias notorias como el afianzamiento de la idea de la superioridad material de los imperios sobre sus colonias, siendo utilizado en los discursos curatorial de las exposiciones; además de justificar su adquisición, realizada muchas veces por la fuerza y utilizando mecanismos violentos, en los museos de las metrópolis.

El Louvre, Museo Británico de Londres, el Museo Metropolitano de Nueva York (MET) son ejemplos conocidos de museos con colecciones universales, ya que poseen registros casi totalizantes con respecto a la historia del arte mundial, además de cumplir una importante función ornamental y arquitectónica en las ciudades donde se asientan: “Incluso en pequeñas ciudades que se jactan de tener relevancia cultural tienen su propia versión de un museo con colección universal”³³ (Carbonell ed., 2004: 54). Este fue el prototipo de museo imaginado por los estados imperiales para proyectar al público un espacio donde se observe y valide el discurso de los vencedores por el control y dominio del mundo, que, como afirman Carol Duncan y Alan Wallach, rememoran las viejas formas de “procesiones triunfales” de la cultura occidental sobre los pueblos conquistados: "Hoy en día los museos de colecciones universales pueden ser comparados con las demostraciones públicas de las victorias militares que se celebraron durante el Imperio Romano... En sus primeros años el Louvre evocaba deliberadamente dicha tradición: las armas del enemigo vencido serían exhibidas al igual que sus artefactos artísticos y

³³ La arquitectura del museo tradicional es la de un mausoleo al estilo clásico como lo personaliza el MET, según Duncan y Wallach la arquitectura de este tipo de museo ha redefinido a los espacios públicos en el XIX, trasladando el canon arquitectónico clásico a la reinterpretación de lo neoclásico de mediados del XIX, en plena época de avance imperial: “even smaller cities with claims to civic and cultural importance must have their versions of a universal survey museum” (Carbonell ed., 2004: 53). La traducción es nuestra.

decorativos... Los visitantes del Louvre napoleónico atravesaban arcos triunfales evocando dichas procesiones de la antigüedad...”³⁴ (Carbonell ed., 2004: 52).

Uno de los ejemplos más notorios sobre la importancia de las políticas culturales dentro del discurso de afianzamiento de un Estados fue el llevado a cabo por el imperio prusiano durante la consolidación del Estado Alemán a lo largo del siglo XIX. La Isla de los Museos en Berlín es unos de los complejos más importantes erigidos durante este periodo. Este recinto sirvió para acoger los distintos tesoros del arte europeo y no occidental, de épocas antiguas como modernas, que se lograron incorporar a las colecciones del Imperio. Como lo afirma Thomas Gaehtgens este proyecto representó el ideal arquitectónico, político y museal del Imperio, su imagen sería el símbolo material de una ciudad tradicional europea, además de la expresión de modernismo que ponía en igualdad de condiciones a Imperio alemán con las otras grandes capitales occidentales. Es así que este complejo museal representó un capítulo vital en la historia cultural y científica de Alemania, donde cada aspecto se estaba midiendo con respecto a sus directos competidores: en lo político (la formación de una Estado Imperial), en lo cultural (la capacidad de gestionar sus colecciones), en lo académico (las teorías y prácticas museológicas en las distintas ramas de las ciencias), en lo económico y el desarrollo material (el poder adquisitivo expresado en infraestructura y el uso de los avances de la ingeniería alemana) (Wright ed., 1996: 53).

Aquí se desarrolló una fórmula expositiva para la gran variedad de colecciones, muy acorde con la idea de museo universal. Lo interesante de ese caso es que las propuestas expositivas estuvieron ligadas a la aparición de las ciencias experimentales y las disciplinas artísticas, históricas, arqueológicas y antropológicas. El ambiente cultural y científico alemán incentivó el desarrollo de complejos museísticos que fueron la vanguardia en cuanto a técnicas de conservación, catalogación y exhibición en toda Europa. Así se construyeron cinco edificios con diferentes características y colecciones: Museo Antiguo (1830), Museo Nuevo (1834-1855), La Galería Nacional (1866), Museo Bode (1897-1904), Museo Pérgamo (1890-1930) y dos museos externos al complejo; pero con

³⁴ Cita del texto original: “Today’s universal survery museum might be compared to Roman displays of war trophies. The loot that was paraded through Rome in triumphal procession was often donated to the Roman public by wealthy benefactors and placed on public exhibitions. The early Louvre deliberately evoked the Roman tradition of triumphal display: captured enemy arms were exhibited along with works of art, and cartload of art pillaged from conquered nations arrived at the Louvre in triumphal processions designed to recall those of ancient Rome. The visitor entering Napoleon’s Louvre passed through triumphal arches decorated with trophies and victories. In today’s European and American museums, exhibitions of Oriental, African, Pre-Columbian and Native American art function as a permanent triumphal processions, testifying to Western supremacy and World domination”. La traducción es nuestra.

colecciones pertenecientes al mismo con junto: el Museo Etnológico (1886) y Museo de Artes Aplicadas (1885). Entre 1871 hasta 1914 (al estallido de la Primera Guerra Mundial) la Isla de los Museos fue el centro de la vanguardia museísticas en Europa, tanto en concepto expositivo como en calidad y gestión de colecciones (Wright ed., 1996: 64).

Dentro de los académicos más destacados vinculados a la práctica y la gestión de este complejo estuvo el historiador y museólogo Wilhelm Von Bode, responsable de la exitosa puesta en escena de la exhibición de la colecciones Asiática del museo. Fue allí donde ensayó sus teorías etnográficas con respeto a la forma de exhibición de los distintos materiales provenientes de contextos disímiles entre sí. La teoría etnológica y la historia del arte lograron desarrollarse en este ambiente a inicios del siglo XX. Hubo incluso polémicas entre las metodologías de trabajo expositivo entre aquellos que consideraban a los objetos como piezas individuales de artes, aquello que eran dignos de ser expuestos como objetos de arte, aislándolos y clasificándolos por su cualidades estéticas. Los etnógrafos e historiadores, en contraste, abogaban por las consideraciones contextuales de las piezas, sean o no de calidad estética, pues importaba más el trasfondo de su contenido y la historia cultural de los objetos. (Wright ed., 1996: 63). Los historiadores de la antigüedad, arqueólogos y etnólogos, en su mayoría optaron por la postura propuesta por Bode con respecto a la forma de exhibir piezas.

La decisión de tener separadas las colecciones de acuerdo a periodos y espacios geográficos corresponde a una visión de los contextos expositivos y taxonómicos desarrollados por la academia alemana. De allí que hubieran destinado espacios exclusivos a colecciones provenientes del medio oriente, África y de Grecia helénica. Para Bode era importante que cada edificio del complejo cumplirá la función en albergar correctamente las piezas y que cada una estuviera personificada por su época y contexto, incorporando incluso la producción artística contemporánea (pensadas para espacios como La Galería Nacional, el Museo Nuevo y los museos externos. Sin embargo, prevaleció la idea de solo brindarle el espacio privilegiado a la colección de artes occidental consideradas “cultura mayores y elevadas”, pues dentro de la prioridad del Estado Imperial fue importante demostrar una continuidad moral y estilísticas siguiendo el ideales de las obras de la antigüedad occidental, ya que dentro del discurso ello fue el punto de partida del desarrollo material del Imperio. (Wright ed., 1996: 65).

Estos museos también fueron un ejemplo de los alcances que arqueología alemana había logrado. La experiencia expositiva resultó una forma de ver y entender el discurso curatorial de los científicos de la mano con las políticas culturales que había desarrollado el Imperio alemán a fines del siglo XIX (Wright ed., 1996: 73). Ello fue por ejemplo la recreación del Altar de Pérgamo y la Puerta de Ishtar de Babilonia, obras que brindaban al espectador una impresión realista de las dimensiones del pasado rescatado por las expediciones exitosas de los arqueólogos del Imperio. Era la suma material de la ciencias académicas y la obra práctica hecha ingeniería y arquitectura, una forma de celebrar el triunfo de los avances de la arqueología alemana con respecto al conocimiento de la antigua Grecia y el Medio Oriente, además de desarrollar importantes escuelas especializadas como la de egiptología, el cercano oriente y la etnología.

Como menciona Kirsheblatt-Gimblett acerca de los objetos considerados etnográficos que empiezan a ser coleccionados en occidente en las últimas décadas del siglo XIX, se aprecia en ellos una lectura determinada, pues trasciende al objeto dándole otro valor y significado. A lo largo de las distintas fórmulas de exposiciones de estos ejemplos se ha intentado reconstruir desde una perspectiva occidental actividades muchas veces sacadas de su contexto y expuestas de forma casi teatral, que llegó a incluir a personas expuestas en vitrinas (Kirsheblatt-Gimblett, 1991: 388-389). En Inglaterra la idea de la “galería de las naciones” donde se observan objetos y sujetos que evocan ritos religiosos foráneos, costumbres y actividades de la vida cotidiana de otras latitudes con ejemplares de vestimenta, accesorios, etc., han sido desarrollados a modo de exposiciones etnográficas desde finales del siglo XVII (Kirsheblatt-Gimblett, 1991: 398-399). Este tipo de prácticas evidencian la apropiación del otro (objeto y sujeto en conjunto) por parte de la institución imperial que la resignificó para ser entendida desde una perspectiva occidental. Es interesante la afirmación de Clifford sobre este tema cuando señala que:

“Desde 1900 los objetos no occidentales se han clasificado generalmente ya sea como arte primitivo o como especímenes etnográficos. Antes de la revolución modernista asociada con Picasso y del surgimiento simultáneo de la antropología cultural asociada con Boas y Malinowski, estos objetos se ordenaban en forma diferente: como antigüedades, curiosidades exóticas, orientalia remanentes del hombre primitivo, etc. Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la antropología... La distinción entre lo estético y lo antropológico pronto se reforzó institucionalmente. En las galerías de arte se exhibieron objetos no occidentales por sus cualidades formales y estéticas; en los museos etnográficos se representan en un contexto ‘cultural’” (Clifford, 1988: 198-199).

De esta manera las colecciones denominadas etnográficas evidenciaban las distintas formas de vida de estos otros espacios, y sirvieron de modelos para comparar los distintos estadios “civilizatorios” según los referentes occidentales, justificando así las actividades políticas y económicas sobre regiones “menos civilizadas” (Figura 6). El propio Clifford señalaba en su crítica sobre la forma de exhibición de los objetos tanto de museo de arte y de antropología donde se ignoraba la visión contemporánea de los objetos y las posibilidades de la resignificación que le daban sus creadores, en una suerte de estigmatización de lo artístico como algo que debiera permanecer inamovible, “sin edad y sin tiempo”³⁵ (Clifford, 1988: 203).

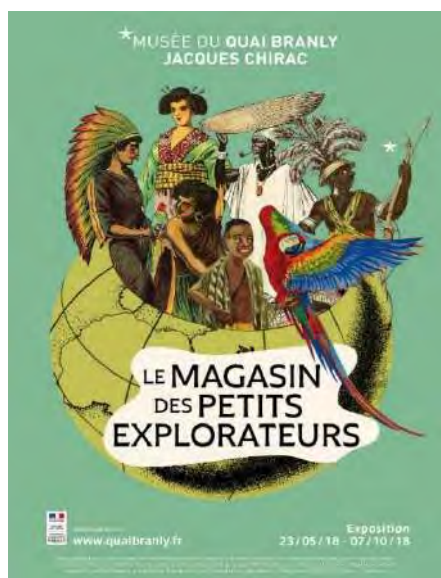


Figura 6: Afiche de la exposición temporal “La tienda de los pequeños exploradores”. Museo Quai Branly. Mayo-octubre, 2018. Fuente: <http://www.quaibrantly.fr/es/exposiciones-y-eventos/en-el-museo/exposiciones/detalles-del-evento/e/le-magasin-des-petits-explorateurs-37728/>

Así, para los principales museos imperiales europeos y estadounidenses –estos últimos incorporados a finales de este periodo-, el término de “objetos de curiosidad” posee más bien atribuciones con una carga de exotismo. Las formas de exponer de las piezas reflejaban en una serie de temáticas que podían ir desde la nomenclatura científica y el interés académico, así como ejemplificar la vida cotidiana y sus rituales emblemáticos hasta lo dramático rozando con lo bizarro como las muestras de malformaciones corporales y enfermedades, una especie de circo de los horrores, que enfatizaba precisamente las diferencias fisionómicas (Figuras 7 y 8). Entonces el performance con personas (e incluso en interacción con animales) se volvió parte de las exposiciones que daban cuenta de la

³⁵ Esta misma crítica la haría después para la exposición del MoMA de 1984, donde sostuvo: “Ubicar pueblos ‘tribales’ en un tiempo no histórico y a nosotros mismos en un tiempo histórico diferente es claramente tendencioso y ya no es creíble... De la misma forma, en el MoMA la producción tribal del “arte” está enteramente en el pasado” (Clifford, 1995: 242).

vida en el mundo no occidental y los caso más interesantes están en la muestras de folklore de la India que se representaban en el Reino Unido desde la segunda mitad del siglo XIX: vestimentas, instrumentos musicales, danzas y acciones que recreasen momentos emblemáticos de las culturas representadas como casamientos, rituales de sanación, rituales de cacería, etc. (Kirsheblatt-Gimblett, 1991: 421). Fue una forma de acercar la cultura material del otro al atendimento del occidental, donde las diferencias debían ser reforzadas y visibilizadas. Para la autora las exhibiciones de objetos y personas reflejan las intenciones de los que las seleccionaron y las colocaron bajo el rubro de objetos etnográficos: “Las exhibiciones de los museos, los espectáculos folklóricos y los festivales de folklore están guiados por una poética o desapego, en el sentido no solo de los fragmentos materiales, sino de una actitud distanciada”³⁶ (Kirsheblatt-Gimblett, 1991: 434). Esta mirada alejada sería la que predominó el discurso curatorial de los museos folkloristas y de arte popular en Europa y Estados Unidos hasta primera mitad del siglo XX y que fue recogida y reinterpretada en Latinoamérica a lo largo de este último siglo.



Figuras 7 y 8: Exposición permanente “Plataforma de Colecciones”. (Izq) Vitrina de la zona América, (der.) Vitrina de la zona África. Museo Quai Branly. Julio 2014. Fuente: <http://www.quaibrantly.fr/es/>

³⁶ Cita original: “Museum exhibitions, folkloric performance and folklife festivals are guided by a poetics or detachment, in the sense not only of material fragments but of a distanced attitude”. La traducción es nuestra.

A finales del siglo XIX e inicios del XX la perspectiva de la antropología profesional en Estados Unidos experimenta un cambio con relación a las exposiciones y los museos con la propuesta de Franz Boas, fundador de la antropología moderna, quien tuvo una formación dentro de los periodos denominados la era de los museos imperiales (1880-1920). Sus postulados apuntan a la introducción de los contextos, la diversidad, el entorno social particular, su evolución en distintas dimensiones de la sociedad. Ello debía estar también reflejado en el discurso museal y la disposición de los objetos de acuerdo a ciertas características o tipologías según su procedencia, su contexto de creación: “el ideal de museo etnológico según Boas fue aquel que se organice por un arreglo tribal de las colecciones” (Stocking ed, 1985: 79) lo que vendría a ser el aporte de una clasificación particular y etnografía en los museos (Figura 9).



Figura 9: El caso de las máscaras de Bella Coola en el salón Noroeste, 1905 (negativo número 386 [fotografía de R.Weber], cortesía del Departamento de Servicios de Biblioteca, Museo de Historia Natural Americana. Fuente: *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, G. Stocking ed. (1985).

Discutió con las teorías evolucionistas de finales del siglo XIX oponiéndose a sus conceptos sobre las diferencias entre las sociedades y sus estadios de desarrollo que planteaban una suerte de superioridad de la cultura occidental sobre otras (planteamientos básicos de los estados imperialistas). En contraparte, Boas propuso que no existían culturas superiores ni inferiores, sino que debía entenderse a cada una por separado dentro de sus particulares y originales y que no se podían establecer comparaciones entre ellas pues generaban deferencias. Así, Boas construye un discurso innovador sobre el entendimiento de cultura dentro de un marco contextual amplio que debía ser tomado en cuenta al momento de armarse una exposición, pues la manera de clasificar los objetos determinaría el correcto entendimiento de estos. Esta propuesta estuvo sobre todo destinada a replantear el aspecto museográfico de las exposiciones con colecciones etnográficas, específicamente el caso de la galería de las sociedades indígenas del noroeste estadounidense y Canadá del Museo Americano de Historia Natural proyecto en el cual participó en sus inicios pero que tuvo que dejar por desavenencias con los administradores del Museo (Stocking ed, 1985: 91-94). Lo interesante de su propuesta inicial es que ella sería recogida décadas más adelante por los museos de arte que empezaron a incorporar colecciones etnográficas a sus propuestas curatoriales (Figura 10).



Figura 10: Salón de exhibición principal del Museo Pitt Rivers, 1970 (número de referencia PR255H, cortesía del Museo Pitt Rivers, Oxford). Fuente: *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, G. Stocking ed. (1985).

Un ejemplo de ello puede ser la muestra “Primitivismo en el arte del siglo XX” del Museo de Arte Modernos (MoMA) en 1984, exposición emblemática de finales del siglo XX. Esta logró reunir piezas de arte occidental de la colección del museo con piezas de arte tribal provenientes sobre todo de África, Oceanía, Norteamérica y el Ártico; esfuerzo ciertamente grande y atrevido, pero que a la vez evidenció el poco entendimiento que los circuitos de arte occidental habían tenido con respecto a ellas, y por el contrario lo que la crítica señalaba era que esta hacía prevalecer el tratamiento colonial que las subvaloraba, una suerte fallida de restitución de su calidad de bienes culturales. James Clifford calificó esta muestra como “histórica y didáctica”, pues al ser una exposición realizada por uno de los museos de vanguardia del siglo XX, tuvo grandes expectativas metodológicas, y que sin embargo los curadores no lograron resolver. Asimismo el autor señala que la temática de la exposición trató de resignificar las piezas fuera del sesgo que había sobre ellas que las había calificado de objetos de curiosidad científica antropológica dada desde la época de los coleccionistas y viajeros durante los periodos coloniales, y que no necesariamente fueron reconocidas como obras de arte hasta el manifiesto de Picasso en la década de los veinte o con la propia exposición de 1984.

Clifford sostuvo que este tipo de valoraciones presentan un nivel crítico pues no se trata de equiparar ni revalorar o legitimar sino es nuevamente un discurso de diferenciación entre lo moderno occidental y su contraparte primitiva: “El modernismo se presenta así como una búsqueda de los ‘principios formadores’ que trascienden la cultura, la política y la historia. Bajo este generoso paraguas lo tribal es moderno y lo moderno más rica y diversamente humano” (Clifford, 1995: 231) Los términos empleados por los curadores como “afinidad” o “denominadores comunes” trataron de salvar los vacíos que Clifford calificó de incoherencias comparativas, pues son el resultado de la imposición de la mirada occidental sobre objetos considerados “menores”, evidenciándose así los límites de la mirada occidental la que vuelve a recalificarlos y resignificarlos desde su perspectiva: “Las afinidades mostradas en el MoMA están todas expuestas en términos modernistas... Ambos celebran el espíritu generoso el modernismo, situado ahora a una escala global pero excluyendo –como veremos- a los modernismos del Tercer Mundo” (Clifford, 1995: 233).

Es así que los cambios en los planteamientos museológicos se irán dando bajo acciones concretas. En 1989, en el contexto del fin de la Guerra Fría y la celebración por los 200 años de la Revolución Francesa, se llevó a cabo la exposición internacional “Magiciens de la Terre” organizada por el Centro George Pompidou y el Grande Halle de la Villette,

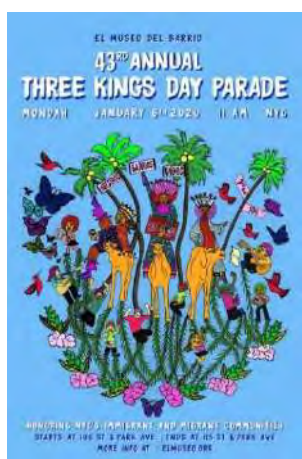
curada por el historiador del arte y director de la Bienal de Paris, Jean Hubert Martin. Esta exposición es un ejemplo de la renovación en conceptos curatoriales inclusivos, con una visión poscolonial y de actitud abierta a la crítica de arte global hecha desde Europa (Madžoski, 2015: 4) Esta muestra fue un intento de mirar con amplitud de criterios expositivos otras realidades no occidentales (con participantes de África, América Latina, Asia, Oceanía y Norte América) y tratar a los objetos y sus artífices con mayor participación y sin la condescendencia colonial con la que se los solía invitarlos en los espacios museales tradicionales. Este acontecimiento fue descrito como un festival de las artes contemporáneas que marcaría un punto de inflexión con respecto a la crítica de la teoría estética en Europa.

Asimismo, ya se habían formulado las primeras acciones sobre cómo debía resignificarse los ambientes expositivos en Europa. Robert Aldrich señala que es a partir de dicho momentos las prácticas de resignificación de los antiguos museos coloniales europeos empezaron a dar resultados evidentes. Desde la década de los sesenta y sobre todo con el advenimiento del nuevo siglo y la lucha por los derechos civiles, el cuestionamiento a los museos de origen colonial en Europa fue constante. Ello significó o la renovación de sus conceptos expositivos o el cierre definitivo. También se llevó a cabo el reacomodo de colecciones e incluso procesos de restitución de bienes culturales a muchos países que sufrieron expoliación durante el periodo colonial (Aldrich, 2019)³⁷. El efecto de la globalización y el arte estaba requiriendo nuevas prácticas expositivas, de allí que no se sustenten más los museos de corte colonial, así como la búsqueda por incluir nuevos diálogos transversales entre instituciones diversas a nivel mundial.

En las últimas décadas del siglo XX, el reto ha sido construir museos con una mirada pluricultural y que promuevan prácticas de inclusión social. En países como Estado Unidos que han pasado por grandes recepciones de migrantes durante el transcurso del siglo XX así como un posicionamiento económico y político importante a nivel global, el discurso curatorial de sus distintos museos han tomado conciencia sobre objeto entendido en su contexto y no apartado de este. La incorporación de distintos grupos invisibilizados y marginados en las ciudades más grandes de Estados Unidos ha sido paulatina sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, lo cual está en estrecha relación con la reivindicación de

³⁷ Ponencia para el Seminario Arte e Decolonização del MASP, 15 de octubre de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=WQ74Z23uYQQ&t=2578s>
Consultado el 10 de julio de 2020

derechos civiles de las poblaciones vulnerables como mujeres, afrodescendientes y minorías étnicas. La incorporación de las nuevas generaciones de descendientes de poblaciones migrantes en Estados Unidos han ido ganando espacio con respecto a la preservación y entendimiento de su legado material entendido desde sus propio contexto y que ha generado un nuevo discurso de identidad como lo latino, lo chicano, etc. (Figuras 11 y 12). De allí que Lavine y Karp augurasen una suerte de universo complejo en los espacios curatoriales, siendo una alternativa y a la vez respuesta a los espacios tradicionales que imperaron en el circuito cultural de las grandes ciudades: “La historia del arte occidental, que fue el centro de atención de los museos, se vuelve más compleja con la adicción de las formas artísticas y tradiciones no occidentales de las culturas minoritarias en Estados Unidos³⁸” (Lavine y Karp, 1991: 4).



Figuras 11 y 12: (Izq.) Afiche de la Marcha del Día de los 3 Reyes Magos (43° aniversario), 6 de enero 2020, cuya temática se centró en el lema “*Nuestros Barrios Unidos: Celebrating our Collective Strength*”. Fuente: <https://www.sfdnyc.org/events/2020/1/6/elmuseo-3k> (Der.) Muestra por el 50 aniversario del Centro de Estudios de América Latina y el Caribe (CLACS) de la Universidad de Illinois “Folk Art of Latino America”, setiembre 2013- enero 2014. Fuente: <https://www.spurlock.illinois.edu/exhibits/profiles/folk-art-latin.html>

El caso español también posee una larga data y un sin número de matices a lo largo de su evolución en el coleccionismo y el discurso museal. Según María Paz Cabello España desarrolló un interés por el coleccionismo de objetos indígenas americanos motivado principalmente por un afán científico que demostrase a la corte las posibilidades

³⁸ La primera generación de museos con el perfil pluriétnico en Estados Unidos: Museo del Barrio en Nueva York, the Mexican Museum en San Francisco, The National Museum of Mexican Art de Chicago, Museum of the National Center of Afro- American Artists en Boston, entre otros). Estos espacios de humildes orígenes y que se basan con pocos recursos, se ha vinculado con poblaciones consideradas minorías étnicas en países como Estados Unidos, de larga data receptora de inmigrantes, y han logrado conectar a los objetos con un discurso curatorial interesante que involucra una mirada distinta a la tradicional, quizá más empática entre el objeto y sus contexto (Lavine y Karp, 1991: 6).

económicas y sociales de sus colonias de ultramar, así como las pruebas materiales que sirviesen para los estudios más avanzados de las ciencias naturales que se venían desarrollando por aquel entonces (entre ellas la zoología, botánica, mineralogía, arqueología, etc.); sin embargo, siempre se las privó de un carácter estético, pues este último estaba reservado solo para la producción occidental. (Cabello, 1984: 27). Se formaron así los primeros museos de la corona con variadas colecciones provenientes de América durante el gobierno de Carlos III³⁹, bajo el interés científico e ilustrado que se dispuso en estos recintos, con personal ligado a la administración colonial y cuyas tareas coleccionistas tuvieron el respaldo de la corona. Así, documentar e investigar a la luz de las nuevas metodologías fueron una consigna seguida y avalada por estas instituciones estatales. Se formaron instituciones especializadas para cada rama de las ciencias y una de ellas fue la de los bienes arqueológicos y etnográficos que llegaron ser de interés en las colecciones de la corona. Desde aquellas que recogían descripciones de los tipos específicos de las tierras americanas (como los recogidos por Martínez Compañón en Trujillo a finales de la década de 1780) enviadas a los gabinetes por las distintas expediciones científicas hasta piezas provenientes de antiguos señoríos prehispánicos que fueron preservados del saqueo, todo ello vendrían a conformar un conjunto “homogéneo” de piezas no occidentales. El interés por entender estas piezas fue derivada desde una perspectiva eurocéntrica y la creencia en la supremacía de lo europeo sobre lo indígena americano, así como visibilizar material de las diferencias antropológicas y sociales de estos mundos, discursos que no cambiaría incluso en la forma de exhibición inclusive del siglo XX (Cabello, 1984: 30). Como ejemplo más saltante de esta serie es la formación de la colección americanista a mediados del siglo XIX que custodiaba el Museo Arqueológico Nacional (1867)⁴⁰. Sería en el contexto del congreso americanista celebrado en 1935 que

³⁹ Estas colecciones datan desde el siglo XVI, hechas por los primeros conquistadores en la época del reinado Austria, que fueron acumulándose como ofrendas de sometimiento y sujeción de poderes logrados: “Y la existencia de un museo real cuyos objetos muestran regalos y tesoros de monarcas indígenas sometidos indicativos del poder de la Corona, por lo estamos ante unas colecciones reunidas y conservadas como testigos de la historia y del poder, no solo de la Casa Austria, sino del Estado español” (Cabello, 2001: 304).

⁴⁰ Cabello también narra otro tipo de experiencias expositivas durante la segunda mitad del siglo XIX, entre ellas la celebrada en 1892 por los 400 años del descubrimiento de América. En esta hubo un intento importante por parte del Estado Español por acercarse a los países de la región bajo el discurso de la latinidad, una suerte de nuevo imperialismo que sin embargo no dejó tanto impacto pues la corona española había atravesado por serias crisis de identidad frente a sus pares europeos. Asimismo, la permanencia de este tipo de eventos se debe en parte a los lazos políticos entre las regiones que volvieron a establecer vínculos diplomáticos desde mediados del XIX, siendo una práctica recurrente la donación, personal o gubernamental, de piezas arqueológicas americanas que fueron a parar a las colecciones etnográficas y arqueológicas especializadas de América, práctica que se repetiría hasta mediados de la primera mitad del siglo XX (Cabello, 2001: 311).

se propicia la creación del Museo de América en Madrid previsto primero en 1937, pero concretado recién en 1941 debido al desarrollo de la guerra civil, y con sede propia a partir de 1965. De dicha institución se destaca la interesante compilación de objetos tanto descriptivos como arqueológicos de las regiones andinas y centroamericanas se dieron en el contexto de las investigaciones emprendidas por las expediciones científicas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, descripciones e interés de donde se destaca la mirada europea hacia el mundo americano como el de una curiosidad que debía ser satisfecha a través de instrumentos medibles (dibujos, estadísticas, colecta de piezas, clasificación, etc.). Esta categoría fue la más recurrente con respecto al entendimiento de que serán vistas estas piezas a lo largo de su puesta en escena.

La revaloración de las colecciones americanas ocurre en España a partir de 1965, y ello se debe al rumbo político que tomó este país a raíz de la dictadura franquista. Un dato interesante es que los avances en las distintas áreas de estudios latinoamericanistas incluyendo los científicos no habían sido liderados por este país, el cual llevaba la desventaja si se lo comparaba con otros países europeos y sobre todo Estados Unidos. Según Cabello entre los años 1941 y 1965 la política de adquisición de colecciones americanas en España dio importancia sobre todo a las piezas del periodo virreinal, el cual se afianzó en los estudios académicos; pero no hubo mayor apertura para la adquisición de piezas de otros periodos inclusive el contemporáneo por considerarlo de vanguardia y ligado a tendencias más bien liberales o de izquierda, poco allegadas al régimen dictatorial (Cabello, 2001: 315-316).

El cambio de criterios estéticos influyó también en los modelos exposición de los museos españoles, y esto se debe precisamente a las tendencias que ya se habían desarrollado en distintos museos del extranjero. Es así que el Museo de América, seguido de otras entidades que custodian material similar, cambiaría sus criterios expositivos bajo una valoración estética donde se incorporó el nuevo interés por el estudio y la investigación de las distintas características de objetos arqueológicos, coloniales y etnográficos. En la década de los setenta se irán incorporando las nuevas secciones de arte popular americano, con piezas de reconocimiento creciente, donde de cierta forma se seguía el interés de evidenciar materialmente los nexos culturales entre lo español, indígena y mestizo. Es interesante ver que tras la participación del Perú en la última edición de la semana de Arte en Madrid (2019) y la exhibición del cuadro de la escuela cuzqueña sobre el matrimonio de la elite inca con la española en el Museo el Prado, se haya tomado como gesto la

reflexión de aprender a mirar otras formas de arte y darle una dimensión de interpretación en igualdad de condiciones, siendo un gesto de mirada decolonizada frente a diferentes formas de entender el quehacer artístico. Declaraciones del director del Museo del Prado, Miguel Falomir:

“El Prado posee unas 15 a 20 pinturas coloniales que son de artistas formados en la tradición española, pero estas están en el Museo Etnográfico de las Américas. Nunca se han mostrado estas obras asociadas a la plástica europea de los maestros clásicos. *Por siglos hemos considerado este tipo de arte como de segunda clase...* eso, gracias a dios, ha cambiado” (NYT, 05 de abril, 2019, “Spain Gets a Crash Course in a Former Colony’s Art”)⁴¹ (Figura 13).

Spain gets a crash course in a former colony's art

MADRID

Several shows in Madrid feature Peruvian works both historical and modern

BY MAYA JAGGI

A painting from Peru on loan to the Prado Museum here in the Spanish capital, Madrid, captures an extraordinary moment in Spain's colonization of the Americas. The anonymous 18th-century canvas portrays the wedding of an Inca princess and a conquistador, witnessed by Inca royals in gold regalia and Spanish clerics in black cloaks.

Behind the apparent harmony lies a tale of defeat and devastation. Yet the union the painting depicts also signals the birth of a mixed culture, whose art is only now receiving its due.

"This is the first time we're showing a painting from colonial America," Miguel Falomir, the Prado's director, said by telephone. The Prado owns "between 15 and 20" paintings made in Spain's former colonies, he said, but they are kept by the ethnographic Museum of the Americas. They have never been shown alongside European old masters.

For centuries, "we've considered this art as second class," Mr. Falomir said. "That, thank God, has changed."

"The Marriages of Martín de Loyola to Beatriz Nusta and Juan de Berja to Lorenza Nusta de Loyola," an oil painting of the Casco school of art, was made during the Viceroyalty of Peru. Starting in 1542, the viceroys ruled large PERU, PAGE 2

"The Marriages of Martín de Loyola to Beatriz Nusta and Juan de Berja to Lorenza Nusta de Loyola" is the first painting from colonial Latin America to be shown at the Prado Museum in Madrid.

NEWSSTAND PRICES

United States \$12.00	Canada \$13.00	United Kingdom £10.00	France €11.00	Germany €12.00	Italy €13.00	Japan ¥1,800	South Korea ₩15,000	India ₹1,200	China ¥15.00	India ₹1,200	South Korea ₩15,000	India ₹1,200	South Korea ₩15,000
Canada \$13.00	United Kingdom £10.00	France €11.00	Germany €12.00	Italy €13.00	Japan ¥1,800	South Korea ₩15,000	India ₹1,200	South Korea ₩15,000	India ₹1,200	South Korea ₩15,000	India ₹1,200	South Korea ₩15,000	India ₹1,200

Figura 13: Nota del New York Times que fue publicada dentro de las noticias destacadas de la portada del diario el 05 de abril del 2019 a raíz de la muestra en El Prado de Madrid. Fuente: www.nytimes.com

1.3 Casos de coleccionismo de Arte Popular en América Latina: México, Brasil y Chile⁴²

El arte popular latinoamericano, de naturaleza sincrética, ha sido entendido como la adaptación de las técnicas y estética originaria americana a los usos y significados traídos de otras realidades, especialmente de Europa y África. Ella se expresa en un sin número de manifestaciones, plásticas, utilitarias, rituales, musicales, de vestimenta, teatro, poesía, etc.

⁴¹ Véase la nota completa en: <https://www.nytimes.com/2019/04/05/arts/design/peru-art-madrid-prado.html>

⁴² La selección de estos tres casos corresponden a criterios históricos y de diálogo con el caso peruano, así como la producción crítico académica sobre el tema, la accesibilidad a publicaciones, y los modelos de exhibiciones y registro de material en sus webs oficiales. Asimismo, para los tres casos se hecho visitas presenciales a lo largo de la investigación (2018-2020) y se ha compilado información sobre sus colecciones y exhibiciones. He considerado que los tres casos son de interés por su tratamiento al coleccionismo regional, pues estos han logrado políticas de coleccionismo importantes, así como propuestas museológicas vigentes, siendo incluso compiladoras de gran parte de obras de los distintos países latinoamericanos. Se ha dejado de lado el caso del coleccionismo en otros países de la región incluyendo Estados Unidos, que en las últimas décadas ha tenido una creciente notoriedad en la promoción del coleccionismo de arte popular latinoamericano y ha procurado ofrecer una visión crítica interesante en sus exhibiciones y respectivos catálogos. Ello quedará para un futuro trabajo que complementa al presente.

Este tipo de arte empezó a cobrar el interés de los coleccionistas a inicios del siglo XX coincidentemente de forma casi simultánea en los distintos países de América Latina.

Es así que durante la Exposición Iberoamérica de Sevilla de 1929 se desarrolla una interesante interacción para los discursos nacionales que se manejaban en los distintos países latinoamericanos (Figura 14). Al respecto Amparo Graciani afirma que esta Exposición fue un espacio “estratégico” para el hispanismo latinoamericano que se desarrollaría a partir de la década de los veinte, pues se exaltaron los discursos que vinculaba el progreso material con el nacionalismo particular de la región. Los distintos países participantes desarrollaron temáticas como el hispanismo o el indigenismo que habían sido desarrollados en sus propios idearios intelectual y político, y que justificaron la construcción de una nueva visión de la identidad nacional latinoamericana. Es interesante a resaltar que los casos más notorios donde el discurso cobró un sentido de identidad nacional programático con el tema indigenista y mestizo, México y Perú, tuvieron también un impulso revalorativo hacia las artes populares, que serviría de base para la construcción moderna del discurso de la identidad nacional “mestiza y ancestral” en ambos casos⁴³(Figuras 15 y16).

⁴³ La autora destaca el tema hispanista para el caso argentino y peruano (recuérdese que la comisión encargada, al mando del escultor español Manuel Piqueras, tuvo el aval del gobierno leguista, que había utilizado el discursos intelectual hispanista matizado con una suerte de vanguardismo de la naciente escuela indigenista) así como el caso indigenista de México y Colombia o lo mestizo presentado por Perú, México y Chile: “La exaltación de los valores hispanoamericanos constituyó la esencia ideológica de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929” (Graciani, 2013: 133). Esta exposición internacional que llevó más de 20 años de planificación, tuvo como consigna promover un “armónico fraternalismo entre las repúblicas y la ex metrópoli” que además deseaba recuperar su otro prestigio político en el mundo occidental. Así también este acontecimiento buscó modernizar a la capital de Andalucía que a principios del siglo XX era la región más pobre y atrasada en relación a la planificación y desarrollo urbanístico en toda España. Es interesante notar que el impulso a la infraestructura urbana, como lo sería para la mayoría de países latinoamericanos, sería una de las soluciones más populares de los gobiernos de corte populista y dictatorial, como lo fue para el caso peruano, o simbolizaron el inicio de las reformas modernistas como el caso mexicano o brasileño.



Figura 14: Afiche de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Fuente: Wikipedia



Figuras 15 y 16: (Izq.) Detalle del escudo del Pabellón Peruano en la Exposición de Sevilla, 1929- 1930. Fuente: <https://slideplayer.es/slide/13636615/> (Der.) Sección textil (*Mundial*, Lima, N° 500, 18-I-1930. Fotografía Fernando Villegas. Fuente: “El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)”, F. Villegas (2015).

Así también, será durante el periodo posterior (entreguerras) que se daría un fuerte impulso al estudio sistemático de la producción artesanal y sus patrones de continuidad, una suerte de arraigo ancestral de la producción artesanal con su legado prehispánico, la cual resulta ser una postura tradicionalista que abogaba por la continuidad de las técnicas y temáticas heredadas ancestralmente; pero que se sabe también fueron “reinventadas” por los propios intelectuales, coleccionistas y artesanos de dicho periodo. Sin embargo, no será hasta fines de la Segunda Guerra Mundial y bien entrada la década de los cincuenta que se presente propuestas teóricas desde los circuitos intelectuales (universidades e instituciones

culturales) así como un interés cada vez más manifiesto de los gobiernos por entender y fomentar la creación artística popular⁴⁴.

El panorama mexicano tuvo un desarrollo interesante y fue uno de los principales impulsores del arte popular en la región latinoamericana a inicios del siglo XX y en gran medida ello ocurre tras la revolución política iniciada a partir de 1911. Para Pedro Henríquez la revolución mexicana apostó por la educación popular a todo nivel como vía de desarrollo de sus futuras generaciones y el arte, en todas sus expresiones, estaría incluido dentro de las medidas de las reformas educativas emprendidas por el ministro Vasconcelos a partir de la década de los veinte. (Henríquez, 2013: 140-142). Marcado por la agenda post revolucionaria, el interés y el coleccionismo de arte popular en México pasó de ser un mero acto de consumo destinado al turismo ciudadano al de un emblema nacional, gracias a los discursos reivindicativos de los intelectuales y artistas que vieron en la creatividad de los trabajos artesanales una suerte de expresión genuina de la identidad nacional del mexicano a través de las artes no convencionales (Figura 17).

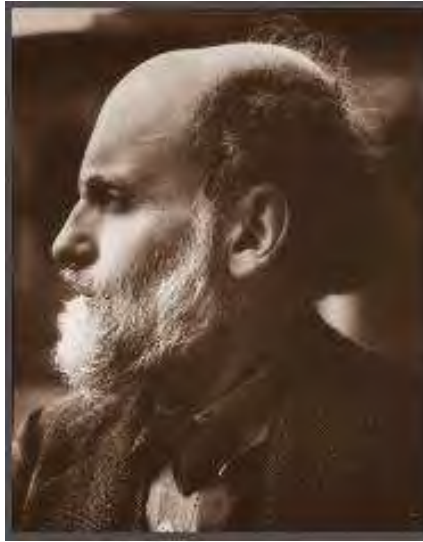
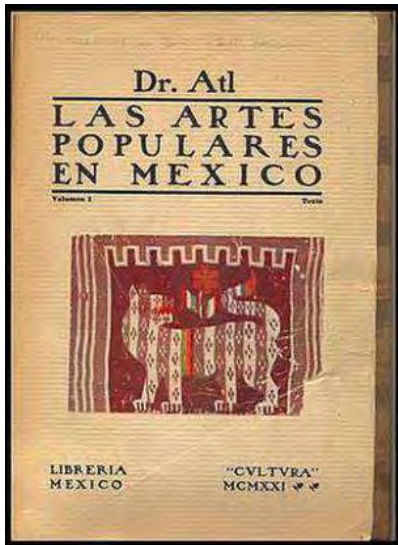
Este impulso hizo que, a partir de la década de los cuarenta en adelante, la alfarería producida en las distintas regiones del país se volviera un emblema casi distintivo de su producción artística. Marta Turock menciona que para el caso de la alfarería se alcanzaría formas más elaboradas, casi monumentales, como las piezas conocidas como árbol de la vida producidas en localidades como Izúcar de Matamoros o en distintas provincias del interior del Estado de México (Turock, 2011: 22). Asimismo, los artistas e intelectuales ligados al gobierno post revolucionario se interesaron en las manifestaciones del arte popular campesino y prefirieron su incorporación al arte nacional, impulsando las creaciones de espacios y colecciones públicas en las distintas regiones del país.

⁴⁴ Con respecto a la periodicidad e interés hacia las artes populares en el Perú, Wood considera que hay picos y épocas de declive, siendo los años veinte, cincuenta y setenta los de mayor auge que recibieron tanto el apoyo de las entidades privadas e internacionales, así como las Estatales (Wood, 2005: 204-205).



Figura 17: Archivo Casasola, Puesto de artesanías, ca. 1925. Plata sobre gelatina, (1232) CONACULTA-INAH-SINAFO-FN- MÉXICO. Fuente: “El elitismo del arte popular”, A. Garduño (2010).

A partir de los años veinte es también que México tiene un fuerte cambio en su orientación educativa universitaria apoyado por una serie de intelectuales que influyeron en la implementación de medidas que planteaban cambios en el antiguo currículo educativo nacional. Este fenómeno sería conocido como el modernismo artístico mexicano, que fue uno de los principales movimientos artísticos y culturales de la década de los veinte del siglo pasado. Es en este contexto que se da un fuerte incentivo al estudio y acopio de las artes populares como las propuestas del pintor y escritor Gerardo Murillo, conocido por su sobrenombre de Dr. Atl, quien fue uno de los principales impulsores teóricos que abogó por la investigación de las artes populares de todos los estados de México (Figuras 18 y 19).



Figuras 18 y 19: (Izq.) Libro Las Artes Populares en Mexico. Dr. Atl, 1921. (Der.) Gerardo Murillo ·Dr. Atl”, ca. 1928. Fuente: “El elitismo del arte popular”, A. Garduño (2010).

Asimismo, los pintores muralista del círculo de Diego Rivera incorporaron dentro de su repertorio las prácticas artísticas regionales y las colocaron dentro de sus obras en espacios públicos donde cobraron un sentido estético y político importante, pues eran la inspiración más original que acercaba el pasado prehispánico mexicano (por lo menos su idealización) al mundo contemporáneo que estaba en plena ebullición y cambió (Figuras 20 y 21). Para Fernando Fabio Sánchez este interés en las tradiciones rurales como objeto de representación fueron vinculadas por los muralistas a través de “la lucha revolucionaria como ambiente o referente histórico inmediato y la revaloración del relato de las culturas indígenas” (Fabio, 2007: 209). Henríquez habla de una “transformación espiritual” que en definitiva favoreció al pueblo y a su conciencia por la construcción de un nuevo estado nación mexicano: “México se decidió a apostar la actitud crítica, de discusión, de prudente discernimiento, y no ya de aceptación respetuosa, ante la producción intelectual y artística de los países extranjeros; espera, la vez encontrar en las creaciones de sus hijos las cualidades distintivas que deben ser la base de una cultura original.” (Henríquez 2013: 142). Ello concuerda con los paradigmas propuesto por autores como Hobsbawm o Anderson con respecto la construcción de identidades nacionales y la invención de la tradición, siendo los elementos artísticos y folclóricos los que cimientan las bases materiales para un sentido renovado del nuevo ser mexicano del siglo XX.



Figura 20 y 21: (Izq.) Diego Rivera, “Arte Plumario y orfebrería (cultura zapoteca)”, 1942, Mural del Antiguo Palacio de Gobierno. Fotografía Natalia del Águila, 2020. (Der.) Diego Rivera, “Lucila y los judas”, 1954. Óleo sobre tela, Acervo Patrimonial. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Fuente: “El elitismo del arte popular”, A. Garduño (2010).

Todos los estados al interior del país con apoyo de la Secretaría de Educación empezaron a promover el coleccionismo de arte popular y su difusión en ferias y festivales. Asimismo, hubo una serie de muestras internacionales en Europa y Estados Unidos que hicieron del arte popular mexicano tema de primer interés por parte de las entidades involucradas del estado mexicano. Así, desde el mundo oficial, el impulso por la educación y las artes tuvieron un vuelco político muy claro, identificado con el sentido de ser instrumentos activos de la revolución, creadores del nuevo sentido de las artes y su inmediata relación con la construcción de la identidad nacional mexicana revolucionaria. La UNAM impulsaría a partir de los años treinta el interés por la investigación y la generación de conocimientos en el campo de la Historia del Arte, a través del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (1936), posteriormente el Instituto Nacional Indigenistas en trabajo conjunto con otras instituciones crean en la década de los cincuenta el Patronato de las Artes e Industrias Populares, cuya experiencia servirá para liderar la producción artesanal no solo mexicana sino de la región de latinoamericana. Asimismo, durante la década de los ochenta, el estado junto a la iniciativa de distintos intelectuales y académicos interesados en promover las investigaciones de corte sociológico que

promueven la diversidad de la producción de las culturas populares mexicanas vivas impulsaron espacios de investigación y exposición como el Museo Nacional de las Culturas Populares ubicado en Coyoacán, Ciudad de México. Este museo cuenta además con un importante centro documental que custodia material de investigación de campo sobre las distintas manifestaciones culturales populares en México y Centro América, además de renovar su propuesta curatorial con exposiciones temporales, donde se invita a artistas, curadores e investigadores para que expongan sus trabajos, abordando la incorporación de la estética urbana y rural en las distintas facetas de las actividades culturales de México (Figuras 22,23,24 y 25).



Figuras 22, 23, 24 y 25: Ambiente y exposiciones temporales del museo de Coyoacán. Las exposiciones temporales convocan a curadores y artistas con trabajos actuales, como las exposiciones temporales “Rosas y revelaciones” y “Exvotos. Crónicas de barrio”, donde los mismos investigadores dan a conocer sus trabajos. Fotografías Natalia del Águila, 2020.

Otra iniciativa a resaltar es el Fomento Cultural Banamex A.C. que desde 1971 es la principal iniciativa económica destinada a la promoción integral de las artes y la cultura mexicana impulsada por el Banco Nacional de México y aliados del sector estatal y privados. Esta organización destina fondos y espacios para promover la investigación histórico-artística de la cultura mexicana, así como la inversión en conservación de patrimonio material y difusión de proyectos museísticos que surgen de sus investigaciones. Desde la década de los noventa, uno de los programas más interesantes ha sido la promoción del arte popular mexicano a través de premiaciones, reconocimientos y exposiciones en “Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano”, donde, además de la inversión en la investigación y reconocimiento a los actores, se ha hecho de colecciones de muchos de los ganadores y beneficiarios de estos fondos (Figuras 27, 28, 29 y 30). Asimismo, desde el 2001 estas colecciones se han expuesto en varias salas fuera del país, sobre todo en Estados Unidos y Europa, teniendo gran acogida por la calidad y variedad de las piezas seleccionadas. A raíz de este éxito, el interés ha abarcado también promover la investigación y el coleccionismo de arte popular iberoamericano (20 países) incluyendo la promoción de varios artífices, investigación de campo que se incluyen en su publicación del 2015 (Figura 26). Es decir, la muestra “Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano”, derivada de los éxitos de su programa homónimo, ha podido posicionarse como un referente museístico en el país; donde, por temporadas, se presenta en la sede del Palacio de Iturbide en la Ciudad de México

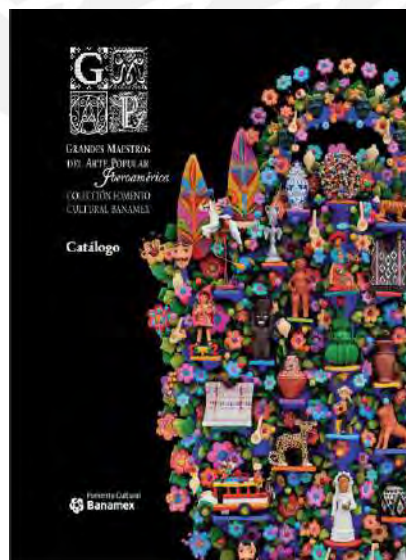


Figura 26: *Catálogo Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica*, Fomento Cultural Banamex, 2015.



Figuras 27 y 28: (Izq.) Mariano Valadez Navarro, artesano textil de la etnia huichol en Estado de Nayarit, es reconocido por el Fomento Cultural Banamex A.C. con el título de “Gran Maestro de la Artes Populares” en 1996, por su innovación en el diseño textil y la bordaduría Huichol, teniendo éxito y reconociendo también a nivel internacional. Fuente: *Colección Fomento Cultural Banamex* (2015). (Der.) Mariano Valadez Navarro Traje huichol, 2001 Santiago Ixcuintla Nayarit, México Col. Fomento Cultural Banamex, A. C. Fotografía: Archivo Fomento Cultural Banamex, A. C. Fuente: <http://amigosgrandesmaestros.org/pieza/traje-huichol/>



Figura 29: Árbol de mole, 1996. Pieza de barro modelado, policromado con tintes naturales y decorado al pincel, de Alfonso Castillo Orta, reconocido Maestro de las artes populares en México, con galardones recibidos por el Estado desde la década de los setenta. Originario de la ciudad de Puebla, Estado de México. Su trabajo con la cerámica policromada tuvo innovaciones estilísticas, apreciadas dentro del circuito artesanal de su país, además de contar con diversas exposiciones internacionales. Fuente: *Colección Fomento Cultural Banamex* (2015).



Figura 30: Sala de exposición de la colección Fomento Cultural Banamex. Fuente: <https://www.tribuna.com.mx/economia/Citibanamex-exhibe-coleccion-de-arte-iberoamericano-en-barro-20180223-001> (consultado el 20 de mayo de 2020)

Con respecto a casos concretos de modelos expositivos en instituciones especializadas en arte popular, tenemos los casos del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México (2006) y el Museo Nacional de Antropología de México (1964). El primer caso, el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México (MAP-México) fundado a mediados del 2006, es una institución relativamente joven si se la compara con otras ofertas que posee la capital mexicana. Este museo es el resultado del esfuerzo privado de una comunidad de coleccionistas interesados en difundir e investigar el arte popular mexicano tradicional y contemporáneo en todas sus expresiones y potencialidades. Asimismo, este grupo ha contado con el apoyo del Gobierno de la Ciudad y la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, quienes han gestionado la restauración y puesta en valor del espacio expositivo que los alberga, la vieja Estación de Bomberos y Policías, un edificio Art Deco que data del año 1928 en el centro de la ciudad y es considerado patrimonio moderno mexicano, además de conformar el circuito de la oferta cultural del Centro Histórico dentro del discurso de la promoción del arte tradicional mexicano y patrimonio vivo de la nación (Figura 31). Este museo alberga más de veinte mil piezas de todas las regiones del territorio mexicano, contando con una política de adquisición de colecciones bastante activa en la actualidad a través de compra, donación, exposiciones ventas y concursos a nivel nacional, con proyecciones internacionales.



Figura 31: Vista del Edificio de Revillagigedo, antigua sede de la Inspección General de Policía y del Cuartel Central de Bomberos, hoy sede del MAP de la Ciudad de México.

En el catálogo *Arte del Pueblo, Manos de Dios. Museo de Arte Popular* (1er tomo 2006, 2do tomo 2018), publicación que compila varios artículos sobre el quehacer de la institución bajo las memorias de trabajo con las colecciones en investigación estética, se afirma que el interés de estos grupos de coleccionista privados fue dar a conocer sus grandes colecciones compiladas a lo largo del siglo XX dentro de un discurso curatorial comprometido con la difusión estética del arte popular mexicano. Asimismo, la intención de la curaduría fue conectar varias de las tradiciones artesanales de todo el territorio mexicano con las posibilidades estéticas de este quehacer y vincularlos con su aporte estilístico y su presencia creativa en el México contemporáneo (Figura 32). Jorge Angostini define la propuesta museográfica como un ordenamiento temático conceptual de múltiples expresiones y funciones del arte popular mexicano resaltando de manera novedosa sus valores y cualidades estéticas” (2006: 83). Además, se puso especial interés de vincular el proceso creativo de los artesanos con sus piezas, vinculándolo con la diversidad de las técnicas y las regiones en México y su transformación dentro del aporte estético de la identidad mexicana actual.



Figura 32: Mural de José Miguel Covarrubias (1947), exhibido en la 1era sala de exposición permanente “Esencia del Arte Popular Mexicano”, acompañada de piezas que resaltan la variedad temática y el empleo de técnicas artísticas que provienen de la tradición prehispánica que conviven hasta la actualidad. Museo de Arte Popular, MAP. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

Así, el museo presenta su exposición permanente en cuatro salas temáticas, con los siguientes títulos: “Esencia del Arte Popular Mexicano”, “el Arte popular y la Vida Cotidiana”, “el Arte Popular y lo Sagrado” y “el Arte Popular y lo Fantástico”. En la primera sala; “Esencia del Arte Popular Mexicano”, se hace una interpretación de las raíces del arte popular en todas las regiones, dando énfasis en la evolución técnica que ha pasado

desde épocas prehispánicas, luego coloniales hasta la actualidad. Esta convivencia de varias épocas en todas las regiones, se resalta el tema del mestizaje estilístico unido a la biodiversidad, características básicas para identificar a las piezas y situar en contexto al visitante (Figuras 33 y 34).

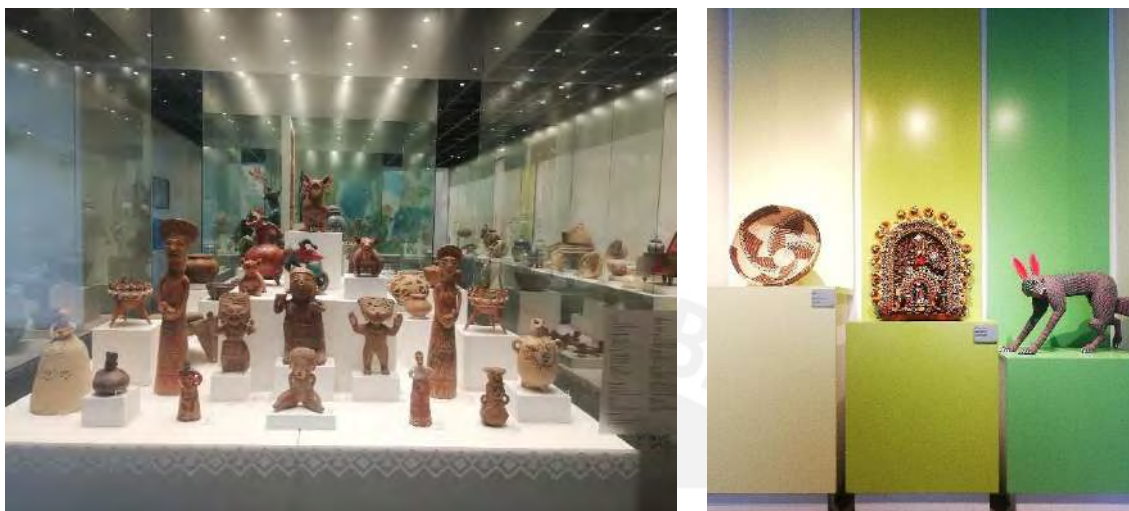


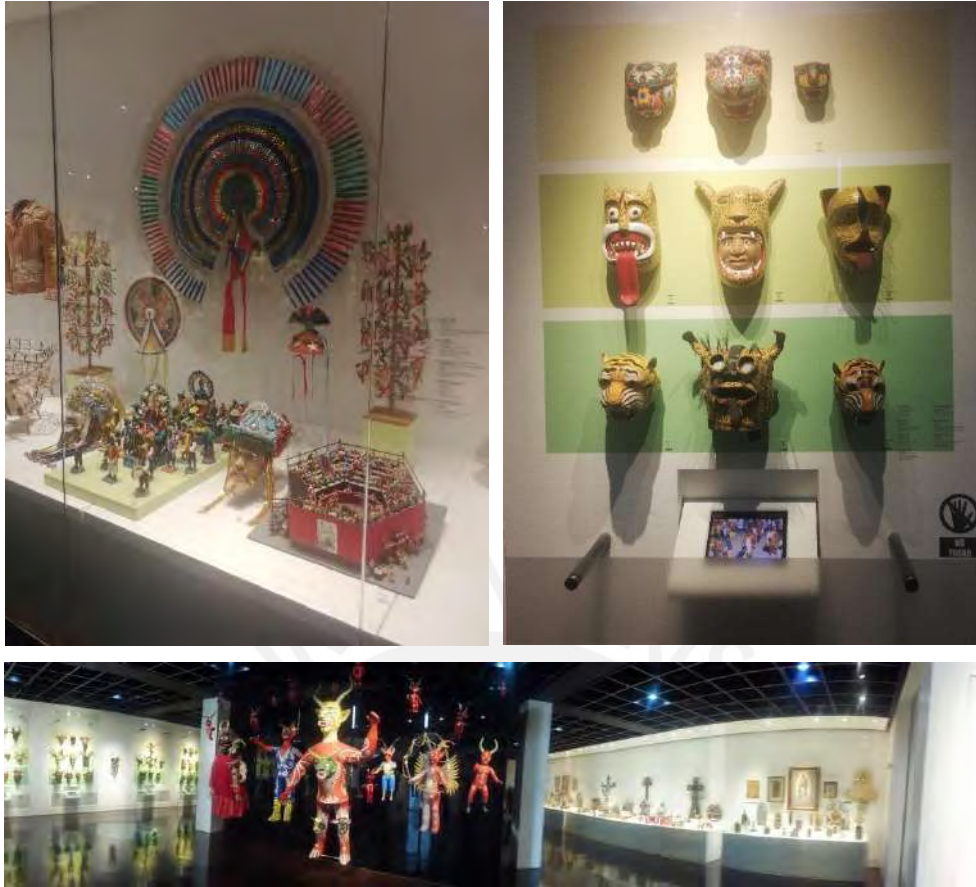
Figura 33 y 34: Vista de la sala 1 “*Esencia del Arte Popular Mexicano*”, donde se condensa la diversidad del material de la colección del museo. Los objetos en esta sala hacen un recorrido histórico desde lo prehispánico hasta la actualidad, MAP. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

La segunda sala, la propuesta enfatiza sobre la cotidianidad de los objetos domésticos y su uso funcional en la cultura mexicana, donde se combina el uso y la habilidad estilística de la pieza para resaltar sus bondades estéticas, convirtiéndolas en piezas “únicas”. En esta sala se observan, desde muebles y utensilios de cocina, hasta vestimenta y joyas, juguetes y objetos usados en la ornamentación más tradicional de las casas mexicanas postrevolución. Se ha tratado de presentar el objeto como evidencia material en la vida en el interior de las provincias mexicanas y su viaje a los centros urbanos, cómo existen ciertas costumbres que migraron del campo a la ciudad que son revaloradas a través del discurso de identidad en la agencia del objeto, siendo que el arte utilitario es la base del arte popular mexicano, rescatado por el museo (Figuras 35, 36 y 37).



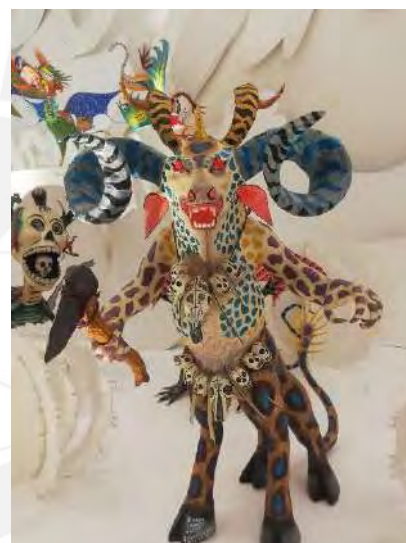
Figuras 35, 36 y 37: Sala 2 “*el Arte popular y la Vida Cotidiana*”, MAP. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

En la tercera sala, “*el Arte Popular y lo Sagrado*”, se aborda la cuestión de lo sagrado, las ceremonias y su materialidad, ligada al origen agrícola y al ciclo de la vida en el agro. Las fiestas y rituales también han sido incorporadas en el recorrido. Las fiestas regionales y el sincretismo están presente en todos los elementos que la componen, además de hacer alusión a la participación de los distintos estratos sociales. Arte efímero, fiestas folklóricas, música y culinaria son parte del recorrido que evoca a procesiones y ferias, como la quema de judas, las alfombras florales, la ruta de las iglesias, la adoración a la santa muerte, las mascaradas, etc. (Figuras 38, 39 y 40).



Figuras 38, 39 y 40: Sala 3 de exposición permanente del Museo de Arte Popular, MAP. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

La última sala, titulada “Arte Popular y lo Fantástico”, explora el nivel simbólico de las creaciones artísticas singulares y únicas de México, como las representaciones de los animales mágico llamados nahuales, animales que se transforman y están en tránsito entre los mundos, y los alebrijes, especie de esculturas talladas, ya sea de árbol de copal o papel y alambre, a gran escala que representan animales fantásticos y coloridos. Además, se exhiben máscaras que no son usadas en fiestas ni ritos; pero que son utilizadas como base estilística para representar otras historias más bien urbanas, sobre todo las que ocurren en la Ciudad de México. Las cerámicas de los árboles de la vida, originarios de la Provincia de Metepec, Estado de México, han sido también incorporados en esta sección, pues al igual que los alebrijes, estas piezas se han convertido en parte fundamental de la estética de arte popular clásico mexicano de los siglos XX y XXI (Figuras 41,42,43,44 y 45).



Figuras 41 42, 43, 44 y 45: Sala 4 de exposición permanente “Arte Popular y lo Fantástico”, MAP. Instalación principal con su colección de alebrijes. Otras piezas que destacan son las tallas de animales considerados mágicos como el venado, asociado de la Danza del Venado en la región de Sonora, los nahuales en cerámica policromada y los Árboles de la Vida de Metepec. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

Los trabajos de arte popular contemporáneo son también uno de los elementos más interesantes en el Museo. Ellos se han encargado de difundir y promover el desfile y concurso anual como el de papalotes o cometas, piñatas y alebrijes monumentales en la capital (Figura 46). Esta última actividad ha tenido gran repercusión, pues la aceptación en el público es grande y es actualmente un evento considerado de interés turístico y cultural ofrecido en la metrópoli (Figura 47). Asimismo, cuentan con talleres de artesanos, muestras itinerantes activas, visitas guiadas para estudiantes, además de muestras temporales donde participan diferentes artistas del medio y realizan propuestas curatoriales en conjunto a las diversas comunidades de artesanos ligados al museo, prácticas que ya se llevan haciendo más de 15 años.



Figuras 46 y 47: (Izq.) Patio central del MAP con los concursantes de Papalotes o cometas tradicionales, 2020. Fotografía Natalia del Águila, 2020. (Der.) Afiche del 12° concurso y desfile de Alebrijes Monumentales, 2018. Fuente: <https://www.map.cdmx.gob.mx/eventos/evento/alebrijes-2018>

Este caso se puede contrastar con la muestra de carácter etnográfico de las salas permanentes del Museo Nacional de Antropología (MNA). Esta institución es una de las más tradicionales e icónicas del país y constituye un referente en colecciones arqueológicas y etnográficas a nivel mundial. Abierto al público desde 1964, en base a la antigua colección que poseía el Museo Nacional, su discurso expositivo tiene un fuerte énfasis en el legado arqueológico (Figura 48) y su continuidad en la historia presente de México (Figuras 49 y 50).



Figura 48: Inauguración de la sala permanente, 1964. Fuente: <https://mna.inah.gob.mx>



Figuras 49 y 50: (Izq.) Visita mediada a escolares en las salas de exposición permanente de la sección arqueológica del MNA. (Der.) Vista de la vitrina de personajes y jerarquías en la cultura Maya, sala Maya, exposición permanente del MNA. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

El MNA y su colección también narran una historia de colonización interna a lo largo de la historia mexicana, sobre todo durante el proceso de consolidación de estado nación a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX. Este museo se ha posicionado dentro de los circuitos internacionales de exposiciones como receptor de proyectos expositivos, pero también como generador de propuestas que circulan en los museos del mundo, con préstamos de piezas o con conceptos más elaborados e integrales (Figuras 51, 52, 53 y 54). Los murales que acompañan la museografía expuesta y la convocatoria de artistas contemporáneos a participar en diversas actividades son reflejo de la apertura al arte contemporáneo y a las políticas culturales democráticas al servicio del museo (Freitas, 2015:16).



Figuras 51 y 52: Sala de exposición temporal, muestra: “Visión de Anáhuac”, MNA, 2020. Fuente: <https://mna.inah.gob.mx/exposiciones temporales detalle.php?pl=Vision de Anahuac Alfonso Reyes>



Figura 53 y 54: (Izq.) Sala de exposición Temporal A1, muestra: “La invención de la memoria, fotografía y arqueología en México”. Fotografía Natalia del Águila, 2020. (Der.) Vista de las salas de exposiciones temporales, MNA, 2020. Fuente: <https://mna.inah.gob.mx/exposiciones temporales detalle.php?pl=La invencion de la memoria Fotografia y arqueologia en Mexico>

Precisamente, el museo plantea que el entendimiento de la evolución social de México se basa en la presencia de lo indígena en todos los estadios sociales de su evolución incluyendo el actual⁴⁵. De allí que se le otorgue una importante presencia a la “colección etnográfica”, la cual abarca todo el segundo piso del recinto con 11 secciones expositivas: “Con el apoyo de la etnografía, la sala da cuenta de la historia y las características de los pueblos originarios actuales, edificados en torno al cultivo de la milpa y la práctica de una religión católica en la que están presentes las cosmovisiones particulares de cada región”⁴⁶ (Figura 55).

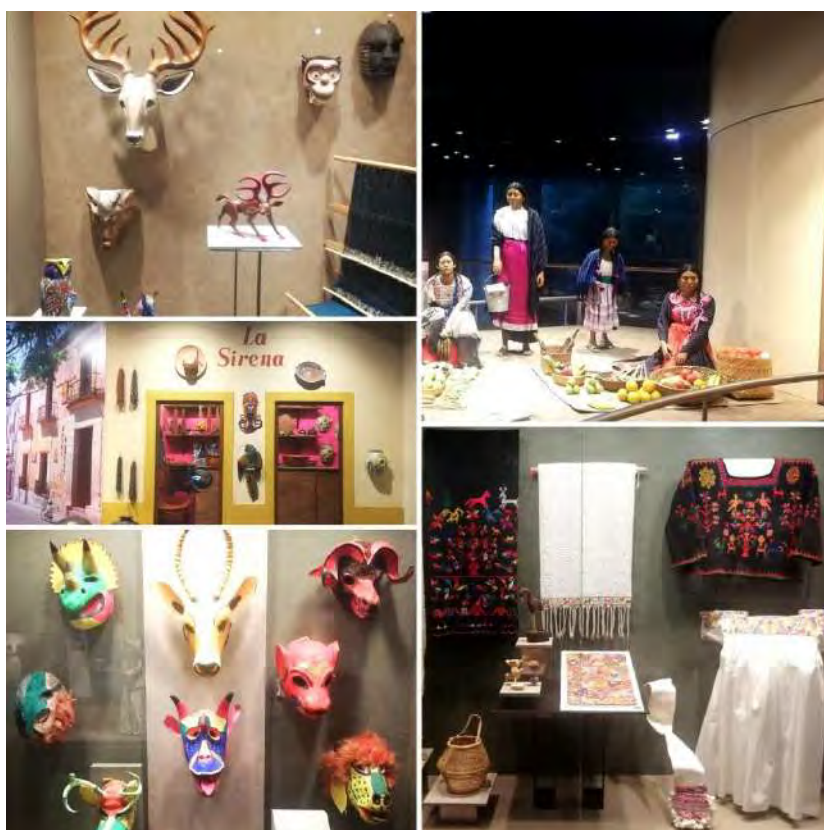


Figura 55: Collage de fotos de las distintas salas de la sección etnográfica del MNA, se destacan dioramas, recreación de escenarios que simulan pueblos y fiestas, así como prácticas sociales que lindan entre lo rural y la vida al interior de las provincias. Las vitrinas cuentan con colecciones de máscaras festivas, tallas en madera, telares de cintura, cestería, arte efímero, etc., que cubren los 31 estados federales y la capital Ciudad de México, salas permanentes de la sección etnografía, planta alta. MNA. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

⁴⁵ Según la constitución de la comisión para la creación de los guiones, se tomaría en cuenta las recomendaciones de distintos profesionales académicos vinculados a estudios arqueológicos, antropológicos, históricos y etnográficos de las universidades más importantes del país que prestaban también servicio al Estado como el historiador Wigberto Jiménez Moreno, y el antropólogo Alfonso Villa Rojas, entre otros académicos, véase parte de la historia institucional y de colecciones del MNA en su página web oficial: https://mna.inah.gob.mx/el_museo.php#la_institucion

⁴⁶ Véase sección etnográfica del MNA en página web oficial: http://mna.cultura.gob.mx/main_site?sala=9

Es así que los objetos expuestos son vistos como parte de la producción del imaginario de los pueblos indígenas mexicanos. En primera intención pareciera que no hay un acercamiento estilístico de las piezas, en tanto estas se puedan entender dentro de un contexto ritual, religioso o cotidiano (Figura 56). Lo que sí se pone en manifiesto son los niveles creativos y de desarrollo de técnicas manufactureras específicas en cada región, además de elementos que caracterizan una cosmovisión diferenciada, con el uso de recursos según la biodiversidad disponible para su aprovechamiento. Es el sujeto con el objeto, donde se observa la capacidad creativa de los pueblos originarios, quienes han legado varios elementos ornamentales y/o utilitarios, que son a su vez elementos diferenciadores y que particularizan los emblemas de sus costumbres (Figuras 57 y 58). Nos interesa este caso, pues los modelos expositivos de estas instituciones son tomadas en cuenta bajo ciertas características del medio, que veremos en nuestros capítulos 2 y 3 si ello tiene o no correspondencia para nuestro caso.



Figura 56: Diorama de la sala Sierra de Puebla, representación de la danza de los Quetzales, muestra permanentes de la sección etnografía, planta alta. MNA. Fotografía Natalia del Águila, 2020.



Figuras 57 y 58: (Izq.) “Árbol” pieza que expresa la modernidad artística de la cerámica escultórica contemporánea en México, realizada por el artista Miguel Ángel Gutiérrez. (Der.) Detalle de bordaduría con aplicación de cuentas y chaquiras de la indumentaria ceremonial Huichol de la sala Gran Nayan, muestra permanente de la sección etnografía, planta alta, MNA. Fotografía Natalia del Águila, 2020.

Sobre el caso brasileño y su acercamiento a la cultura popular nos interesa por su desarrollo institucional y su aproximación a la definición de los sujetos de estudio: los

artistas populares de las “periferias”, el legado afrobrasileño y la inclusión del arte indígena. Aracy Amaral afirma que las regiones periféricas del vasto país, sobre todo cerca a los asentamientos agrarios más importantes del Noreste del territorio, empezaron a cobrar interés a partir del discurso sobre la identidad nacional reflejado en las artes plásticas desarrollado por los círculos académicos formales de las ciudades con mayor desarrollo en el país, Rio de Janeiro y São Paulo. Así, en el artículo “Límites y oscilaciones entre el arte y la realidad: el caso brasileño (1920-1960)” la autora reflexiona sobre los dilemas de la modernidad en América Latina, en particular en los círculos intelectuales de Brasil, que originó la respuesta de cierto grupo de artistas plásticos nacionales y extranjeros venidos a radicar a Brasil con un acercamiento a las formas tradicionales e históricas del periodo colonial brasileño a partir de la década de los 20: “el descubrimiento de lo popular, del nativismo (sin la connotación del nacionalismo intransigente que surgiría en la estela de los movimientos de derecha a partir de la segunda mitad de los veinte), constituye una de las características del modernismo brasileño” (Waugh ed. 1992: 43).

Tanto los artistas como intelectuales empezaron a reflejar ese interés por la forja de una identidad del nuevo Brasil a través del interés del sujeto popular y su legado material como aporte a la identidad nacional. Distintos artistas en Brasil (nacionales y extranjeros) formados en la experiencia europea y norteamericana, transformaron su visión estando ya en Brasil, a esto se le conoció como el movimiento modernista brasileño de principios de la década de los años veinte. Desde el ámbito del discurso, la comprensión del fenómeno de migración y mestizaje (biológico y cultural) fueron los pilares importantes que forjaron la identidad de las grandes ciudades como São Paulo y Rio de Janeiro. Estas ciudades, de gran auge económico y atracción cultural en el país empezaron a crear su propia estética, demandando espacios propios para estos actores, lo cual se manifiesta en el surgimiento de varias agrupaciones gremiales que apoyan la movida artística.

Los efectos del periodo de posguerra traerán a Brasil un nuevo interés por la inversión en el sector cultura, motivados sobre todo por un importante crecimiento económico, gracias entre otras cosas al alza del precio del café y la rápida industrialización experimentada en el país a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XX. La demostración de poder adquisitivo junto al interés por el fomento de las artes y la educación se vincula al discurso modernista que había adoptado el país. Las familias del sector empresarial fueron también los principales mecenas, pues impulsaron los principales proyectos museales en el moderno Brasil: Museo de Arte de São Paulo , MASP, (1947), el

Museo de Arte Moderna y la Fundación Bienal de São Paulo (1951), así como el Nuevo Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, MAM, (1948). Este tipo de espacios no solo les permitió a los artistas tener contacto con tendencias contemporáneas foráneas; sino también propició la proyección de compras y adquisición de importantes colecciones internacionales y nacionales para su propio acervo. Este hecho impulsó la búsqueda de expresiones originadas al interior del país, sobre todo en la zona rurales del noreste de la región. (Waugh ed. 1992: 46).

Brasil, al ser un territorio de grandes extensiones ha tenido un desarrollo artístico bastante particular y desigual, ligado a los polos de desarrollo urbano y la distancia que existieron entre las regiones con respecto a estos centros financieros y políticos. El modelo económico que perduró a lo largo del XIX y primera mitad del XX fue el de las grandes plantaciones y haciendas monoproduccionistas agrícolas. Las zonas de las plantaciones de azúcar, como Salvador de Bahía o Pernambuco, fueron un modelo económico importante en la región del noreste brasileño, con una elite pequeña y dependiente de los centros de poder del sur, que vivió en los marcos de acción de una sociedad cuasifeudal y consumidora de productos de origen europeo. El contexto rural que sostuvo este modelo desarrolló su propia actividad artística paralela a la importación de modelos extranjero, que le significó la marginación de sus actividades hasta la incursión de Cangaceiros⁴⁷ en la década de los veinte y treinta y las paulatinas migraciones hacia la zona urbanas del sur del país (Figuras 59, 60 y 61). Las representaciones simbólicas de las actividades comunitarias, entre manejo de la naturaleza y los ritos, las fiestas, así como la creación musical irán también migrando y siendo vistas como atractivas de consumo y de modelación estética en las ciudades urbanas del sur, quienes generaron teorías para su entendimiento y aceptación como cultura mestiza y variada⁴⁸. El interés hacia estos fenómenos se empezó a generar mientras se desarrolló un ambiente propicio en el circuito intelectual y artístico de las grandes ciudades que estuvieron interesados por entender la originalidad de la producción artesanal en las regiones marginales a estos centros de desarrollo.

⁴⁷ Movimiento rural de bandolerismo del noreste brasileño con grandes repercusiones en el país durante los años 1920-1930, aplacados durante el gobierno de Getulio Vargas. El fenómeno es estudiado desde varias perspectivas incluso la estética y la generación de símbolos de poder por parte de los grupos marginales que se levantan contra el modelo desigual. Sobre este tema ver los estudios de Frederico Pernambucano de Mello "The aesthetic of the cangaço as an expression of Brazilian libertarianism" (2001).

⁴⁸ Uno de los casos más importantes es la desarrollada por el antropólogo y político Darcy Ribeiro, interesado en la investigación de la presencia indígena de Brasil, fundador de la Universidad de Brasilia, promotor de las artes de populares brasileñas y latinoamericanas, quizá su principal aporte filosófico es el libro *Pueblo Brasileño: La formación y el sentido de Brasil* publicado en su versión portuguesa en 1996.



Figuras 59, 60 y 61: (Izq.) Cangaçeros montando, figurinas de barro modelado y pintado, Pernambuco, c.1960, Museo Afro Brasileiro, São Paulo. Fotografía Natalia del Águila, 2018. (Der.) Indumentaria del Cangaçero, c.1920, trabajos de bordaduría y apliques realizados por los propios rebeldes en su ropa y accesorios. Fuentes: “The aesthetic of the cangaço as an expression of Brazilian libertarianism” Frederico Pernambucano de Mello (2001).

Los objetos que se clasifican como arte popular en la actualidad están dentro de 3 categorías: (1) objetos hechos y consumidos por los miembros del mismo grupo social, (2) objetos producidos por los artesanos con técnicas preindustriales, para el mercado de consumo de turismo (3) los producidos por artistas con un carácter serio de producción estética y están destinados para un grupo reducido de compradores que sobre todo son coleccionistas urbanos que han creado un circuito de galerías, donde los artistas e intelectuales eran los mediadores entre el artesano rural y los círculos de consumo urbano salvando los vacíos culturales que habían entre estos mundos (Costa, 2001: 15).

La producción de imaginaria y cerámica fue la que más se impulsó en la región noreste, sobre todo en los Estados de Bahía y Pernambuco (Figura 62). La inclusión de estos trabajos al concepto estéticos de los círculos modernistas en Brasil empezó en 1920: “el arte de los pobres empezó a ser aceptado gracias a la injerencia de los modernistas quienes renovaron las ideas de arte, y se apartaron del concepto renacentista y post renacentista donde habían distinciones entre lo popular y lo académico” (Costa, 2001: 15).

Este grupo creyó en la igualdad de valor estético y creativo en toda forma de expresión artística y ello se expresa en varios campos de las artes plásticas y performáticas: danzas, canciones, producción pictórica y cerámica, etc. Todas responde a un mismo proceso creativo, como las cerámicas creadas por Mestre Vitalino, principal ceramista de la región nordestina y quien se convertiría en un referente principal de la innovación en de las artes plásticas figurativas del Brasil contemporáneo (Figura 63). Se reconoce claramente el aporte de la herencia colonial y la confluencia de los tres orígenes del sincretismo brasileño: el indígena, el africano y el europeo. Las artes manuales heredadas de la colonia, la ruptura del comercio esclavista y las posibilidades de ascenso social durante el periodo republicano hicieron de la producción popular un caldo de cultivo que maduró a inicios del XX. São Paulo y Rio de Janeiro, las mecas de la producción artística del Brasil moderno y donde se instalaron los principales museos del país, también dieron cabida a colecciones privadas de arte popular brasileño y que se hicieron públicas a través del progresivo reconocimiento de esta producción artística (Figura 64).



Figura 62: Mapa de distribución de los principales núcleos de producción de arte popular brasileño durante el siglo XX. Como lo comenta Angela Mascelani, las zonas más activas se encontraban en las regiones del noreste y sureste, destacándose la Gran Feria de Caruaru en Pernambuco. Fuente: *O Mundo da Arte Popular brasileira*, A. Mascelani (2009).



Figuras 63 y 64: (Izq.) Fotografía de Mestre Vitalino, Pernambuco, 1947. Fuente: Templo cultura Delfos (consultado abril 2020) <http://www.elfikurten.com.br/2013/01/mestre-vitalino-arte-feita-de-barro.html>. (Der.) “MASP”, Agostinho Batista de Freitas, 1971. Esta pieza se considera como un ejemplo de arte naif brasileiro o arte no académico de la segunda mitad del XX, el artista era conocido en el circuito venta ambulante en la ciudad, sus obras plasman el paisaje urbano de esta metrópoli. A partir de su reconocimiento en el circuito artístico formal (mediados de la década de los sesenta) sus obras empezaron a ser incluidas en la colección permanente del MASP. Fuente: MASP <https://masp.org.br/>

De allí que una de las exposiciones más importante del MASP, “A mão do Povo Brasileiro”, 1969, bajo la dirección del arquitecto italiano Pietro Bardi y la curaduría de su esposa, Lina Bo Bardi, tuviera gran impacto social y político en el país (Figura 65). Para esta exposición se contó con más de 2000 piezas que daban cuenta del quehacer de los diversos artistas populares activos en Brasil durante el siglo XX y su arraigo en la cultura popular del país, cubriendo tanto las áreas rurales como la producción urbana, su relación con las festividades populares y religiosas, la creación musical, actividades cotidianas, oficios y usos diarios, etc. La curaduría además había incorporado a otros artistas del medio como el cineasta Glauber Rocha y al director de teatro Martim Gonçalves, para proyectar sus trabajos dentro del circuito de la muestra en instalaciones, composiciones ambientales y producción documental realizada años anteriores sobre los distintos artífices en sus respectivas regiones y talleres. Esta exposición significó una respuesta política de una institución artística modernista y de vanguardia en el país, sobre todo mostró la postura crítica de Lina Bo Bardi, quien estuvo en contra de la censura del gobierno militar y las

prácticas paternalistas hacia los conceptos de división del arte⁴⁹. Para la curadora Julieta González, la visión museológica de Bo Bordi en la exposición de 1969 reflejó el deseo de la arquitecta por inscribir oficialmente al Arte Popular Brasileño en un museo cuyos referentes eran principalmente occidentales, y esa acción museológica es conocida en el MASP como la primera agenda de pensamiento de arte decolonizado propuesta por una intelectual al circuito artístico oficial en dicho país⁵⁰.



Figura 65: Fotografía del montaje de la Exposición temporal “A mão do Povo Brasileiro”, 1969. Fuente: MASP <https://masp.org.br/>

Otro caso interesante es el del Museo Casa do Pontal en Rio de Janeiro (Figura 66), donde se encuentra la colección del pintor francés residente en Brasil, Jacques Van de Beuque (Figura 67), quien se interesó en la producción cerámica pernambucana a mediados de los años cincuenta, lo que daría paso a la colección privada más ambiciosa de arte popular brasileño, ya que cuenta con más de 8500 piezas de casi 300 artistas activos a lo largo del siglo XX (Mascelani, 2009:121). Para la década de los setenta, la colección fue requerida en espacios oficiales importantes de la ciudad como el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro que invitó a la colección para tener un exhibición temporal a partir de 1976. En 1986 se inauguraría definitivamente el espacio museal con la colección llamado a partir de los noventa Museo Casa do Pontal que funciona hasta la fecha y es uno de los

⁴⁹ Para la historia de la trayectoria del MASP, sus colecciones y exposiciones icónicas, en especial la de este caso, nos ha servido los videos del Seminario “A mão do povo brasileiro”, MASP, 28 de noviembre de 2015, en el canal oficial de Youtube del mismo museo a raíz del relanzamiento de la muestra en 2016. Igualmente es útil la página web del museo y sus redes sociales oficiales. Entre enero de 2018 y enero de 2019, se hizo la visita a sus instalaciones. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=fodkXsu2KZQ>

⁵⁰ Mesa 03 del Seminario “A mão do povo brasileiro”, MASP, 28 de noviembre de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=yCNmxk9NeZw>

principales referentes de museos privados sobre arte popular brasileiro en dicho país⁵¹(Figura 68).



Figuras 66 y 67: (Izq.) Afiche de Museu Casa do Pontal. Fuente: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico#> (Consultado 02 de mayo 2020) (Der.) Jacques Van Beuque, fundador del museo con el artesano Antonio de Oliveira. Fuente: *O mundo da arte popular brasileira. Museu Casa do Pontal*, A. Mascelani (2009).



Figura 68: Sala de exposición “Brasil Festa Popular”. Museu Casa Do Pontal, Brasil. Fuente: <http://museubrasil.org/es/museu/museu-casa-do-pontal> (Consultado 02 de mayo 2020).

Otro espacio interesante que ofrece la ciudad de São Paulo donde se albergan colecciones especializadas de arte popular es el Museo Afro Brasileiro (2004). Ubicado dentro del circuito expositivo del Parque de Ibirapuera, el museo exhibe la producción artístico-cultural de la población afrobrasileña, siendo importante su contribución al desarrollo de las artes populares contemporáneas y a la formación de una identidad propia en un país donde casi el cincuenta por ciento de la población se reconoce como afrobrasileño (Figura 69). Asimismo, el Pabellón de la Creatividad del complejo arquitectónico Memorial de América Latina (diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer) expone la colección de arte popular latinoamericano legada por el antropólogo y político Darcy Ribeiro a la ciudad paulista en 1989, siendo un proyecto interesante de la ciudad con

⁵¹ Información obtenida por la página web del Museo: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico#> (Consultado 02 de mayo 2020).

respecto a su proyección cultural de integración latinoamericana en la región⁵² (Figura 70). Esta colección fue impulsada por el antropólogo durante sus múltiples viajes por la región, así como su interés por el intercambio de experiencias académicas y artísticas, llegando a reunir más de 4000 mil piezas de varios países latinoamericanos (Figura 71). Estos espacios fueron posible en tanto hubo una participación de intelectuales y artistas⁵³ de los años cincuenta y sesenta comprometidos en la construcción de la identidad moderna del brasileño y lo brasileño dentro del contexto latinoamericano:

“Un hecho que debemos dejar en claro todavía, al fenómeno folclórico del Brasil corresponde en este siglo una época e estudios sobresaliente llevados a cabo por una generación de expertos brillantes en museología, literatura de cordel, antropología social, sincretismo religioso, etc. En ninguna otra parte de América se valorizan como allí las investigaciones acerca de la cultura popular, en ninguna otra parte están organizándolo con centros de especialista como allí, a través de todo el país y es necesario decirlo en su honor para ejemplo y emulación de las naciones hermanas” (Lago, 1964)⁵⁴.



Figura 69: Muestra permanente del Museo Afro Brasileiro, São Paulo, 2018. Las piezas que se exhiben son distinta variedad y origen, desde la época colonial hasta la actualidad, todas ellas vinculadas a las festividades, ritos y bailes, así como la religiosidad afrobrasileña. Fotografía Natalia del Águila, 2018.

⁵² Véase página web institucional: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/pavilhao-da-criatividade/> (consulta realizada el 20 de abril 2018).

⁵³ Gran parte de esta generación de intelectuales que fue perseguida y expulsada del país durante el periodo de dictadura militar derechista en Brasil entre 1964-1985.

⁵⁴ Parte del texto introductorio para la exposición “Arte Popular de Brasil” en la Universidad de Chile y el Museo de Arte Popular Americano de dicha universidad, 1964.



Figuras 70 y 71: (Izq.) Vista del Pabellón de la Creatividad del Complejo Memorial de América Latina, con una exposición de fotos de Darcy Ribeiro, febrero 2020. (Der.) Anuncio de la Exposición “Coração Latino” con piezas del Museo de Arte Popular que alberga el Complejo Memorial de América Latina, marzo del 2020. Fuente: Instagram del Memorial de América Latina, São Paulo (Consultado 8 de julio 2020) <https://www.instagram.com/memorialdaamericalatina/>

El interés de estos agentes generó la apertura por la incorporación de elementos populares en las expresiones artísticas de su país, sobre todo en la música y las fiestas allegadas a celebraciones multitudinarias como los carnavales de los distintos estados federales. Fue a partir de la experiencia de estos agentes que hay un interés por el coleccionismo de arte popular brasileño, el cual quiso mirar también hacia la región latinoamericana en esta suerte de búsqueda por su identidad regional; pero también por una cuestión de posicionamiento político, como las distintas propuestas expositivas en los espacios de la Fundación Bienal de São Paulo, que se llevan a cabo hasta la actualidad.

En Chile también se generó un interés por el coleccionismo de arte popular chileno y latinoamericano en la década de los años veinte del siglo XX. El intelectual Tomas Lago⁵⁵ tuvo la visión a partir de los años treinta de formar una colección de arte popular latinoamericano para el fondo de la Universidad de Chile y tras una experiencia museológica con la primera exposición de Artes Populares Americanas en el marco del primer centenario de la universidad en 1943, se decide crear el museo de la universidad:

⁵⁵ Tomas Lago Pinto (1903-1975) fue un reconocido intelectual chileno, poeta y gestor cultural de su país estuvo interesado en el rescate del patrimonio material del Chile contemporáneo y promotor del estudio y difusión del arte popular chileno y latinoamericano del siglo XX. Promotor y fundador de la colección de arte popular de Chile y Latinoamérica que dio origen al Museo de Arte Popular Americano de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Dentro de sus publicaciones más destacadas están *Arte popular chileno* (1971). Ver página web de Memoria de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100812.html> (consulta el 7 de diciembre 2017).

“Lago trató de establecer un itinerario museográfico que, por una parte, rescatara la originalidad del pensamiento que se anidaba en los objetos de la cultura popular y por otra, se sumara a la discusión que por aquellos años replanteaba el rol del arte en la sociedad y la importancia de la inclusión de los grupos subalternos en la construcción de un proyecto social y cultural que, desde la Universidad de Chile, impulsara también un nuevo tipo de enseñanza.” (Acuña, 2011: 187-189).

Este museo cuenta con más de 6000 mil piezas de las distintas regiones de Chile y de países latinoamericanos como México, Brasil, Paraguay, Ecuador y Perú⁵⁶. Es uno de los museos de arte popular más organizados de la región con áreas de investigación que han estado produciendo investigación con respecto a las piezas de su colección y a brindar una mayor claridad de su rol como museo y generador de contenidos sobre la teoría de arte popular⁵⁷.

La clasificación de su colección está hecha por ejes temáticos evaluando la función del objeto: alfarería, cestería, cultura mapuche, miniaturas y juguetes, Mundo Huaso, religiosidad Popular, representación popular, talla vegetal y textil (Murúa, 2011: 20). La mirada de este museo es valorativa, estética e histórica, donde se quiere narrar el trabajo de académicos y el rol de la universidad en el rescate del arte popular como una categoría válida de producción de arte en la región:

“No hemos planteado repensar lo popular con la distancia suficiente del latinoamericano tradicional de los años sesenta, estructurado por esa trinidad alegórica de “pueblo”/”nación”/”identidad” que terminó camuflándose en la contradicción insoluble e improductiva entre lo que nos es propio –entendido como lo único y verdadero- y lo foráneo extranjerizante, que suponíamos estaba siempre en contra de nuestra identidad y de nuestros valores vernáculos. Intentamos pensar lo popular más allá de centrarse reductivamente en los valores de la artesanía tradicional y en el sentido de su recuperación. Para eso es necesario que las piezas no sean exhibidas solamente en clave etnográfica o folclórica, sino que como objetos auratizados.” (Gonzales, 2011: 15).

⁵⁶ Agradezco todas las referencias brindadas por el historiador Felipe Quijada, encargado del área de investigación y colecciones del MAPA, así como las facilidades que me proporcionó para realizar una visita tanto a las salas expositivas en el GAM como a los almacenes y área de archivo del MAPA en Santiago de Chile entre el 30 de agosto y 1ero de setiembre de 2019.

⁵⁷ La página web del MAPA consigna las diferentes áreas que lo conforman, así como una plataforma compilatoria de sus distintas exposiciones temporales a partir del 2002. A partir del 2011 vienen realizando un proyecto de catalogación e investigación de sus piezas emblemáticas y su contribución estética (puesta en valor de la artesanía como reflejo de identidad cultural). Véase la página web institucional: <http://www.mapa.uchile.cl/index.php> (consulta entre 20 y 30 de octubre del 2018).

Desde su formación en la década de los cuarenta, se manejó el concepto de museo vivo, laboratorio de experiencias que reunía a intelectuales interesados en las producciones artísticas de América Latina y la experiencia del público visitante (en su mayoría urbano) a reconocer el valor de la producción artística rural, además de los elementos en común en diferentes regiones: “debíamos aprender a mirar nuestros propias cosas, nuestras costumbres, para sacar de allí una idea más exacta de nuestra realidad histórico- social que era, simultáneamente, la de todos los países americanos” (Acuña, 2011: 191) (Figura 72).



Figura 72: Mapa de procedencia de las piezas de la exposición “Trajes e Indumentaria de Latinoamérica”, 2019. Museo de Arte Popular Americano Tomas Lago, Universidad de Chile. Fotografía: Natalia del Águila, 2019.

El modelo de gestión de este museo es interesante de analizar pues adoptó el modelo de centro de investigaciones de la universidad vinculando su colección en la formación de los alumnos y profesores de la facultad de bellas artes, un vínculo directo con la práctica y producción creativa de los artistas en formación (Acuña, 2011: 193). Hubo un compromiso de los fundadores por la investigación y la revalorización de la producción de arte popular en Chile, por lo menos hasta la década de los setenta y la entrada del régimen de la dictadura de Pinochet a partir de 1973, retomando los esfuerzos por contar con un espacio propio y su gradual recomposición a mediados de los noventa, cuando se logra la reapertura de su

sede definitiva. En la actualidad, se están dando énfasis a la labor documental del acervo archivístico que posee el museo para indagar y precisar los orígenes de sus colecciones, así como la consolidación de un espacio de investigación y expositivo vinculado al quehacer académico y patrimonial de la Universidad de Chile (Figuras 73-78).



Figuras 73, 74, 75, 76, 77 y 78: Salas de exposición temporal “70 años de Imaginario Popular” y “Artesanos Contemporáneos, Colección Sellos de Excelencia a la Artesanía” 2015 y 2016 respectivamente, MAPA, Universidad de Chile. Fuente: <http://www.mapa.uchile.cl/>

Es interesante anotar que este museo posee una colección importante de Arte popular peruano 350 piezas en total⁵⁸ que llegaron a través de donaciones en distintas fases y fueron promovidas por el interés de intelectuales peruano por difundir la producción de arte popular peruano fuera del país. Será el mismo Valcárcel quien en un primer envío expresó:

⁵⁸ “En la actualidad la colección peruana del MAPA asciende a las 350 piezas, que en general datan de la primera mitad del siglo XX, entre las que se cuentan retablos, imaginería ayacuchana y cusqueña, junto a otras piezas de carácter costumbrista donde encontramos nombres como el del artesano Santiago Rojas; mates burilados; cestería y textiles de diversas zonas de Perú, de costa a selva, sierra y puna, incluyendo, por ejemplo, piezas del pueblo Shipibo; máscaras de distintas festividades sincréticas, así como otros objetos de uso común que evidencian la riqueza de la cultura peruana.” Comunicación con Felipe Quijada, historiador e investigador del MAPA, octubre 2017.

“Es así, muy someramente, que presentamos la muestra modestísima de las artes populares del Perú. Tiene valor como piedra miliar del edificio futuro la sección peruana del Arte Folklórico Americano que con tantísimo acierto proyecta el gobierno de la hermana república de Chile”⁵⁹ (Valcárcel, 1943: 190).

Fueron dos donaciones que el estado peruano entre 1946 y 1953, y una última compra en los años setentas en el contexto de las ferias internacionales de artesanía donde se consagrarían artistas como Jesús Urbano de quien el museo decidió adquirir varias piezas⁶⁰.

Es interesante notar que para los tres casos, Brasil, México y Chile, existieron iniciativa de coleccionismo e impulsaron a las artes populares bajo el respaldo de instituciones allegadas al poder central (bancos, universidades, gobiernos locales o federales, etc.) y que tuvieron detrás una política educativa y cultural que validaron el coleccionismo y el impulso de la práctica de las artes populares en sus países. Los casos citados como las iniciativas del Fomento Cultural Banamex y su impulsó por el coleccionismo de arte popular mexicano y latinoamericano en “Grandes Maestros del Arte Popular” en además de promover concursos y talleres para artesanos de todo México, ello les permitió a su vez gestar una colección de gran escala, que luego daría paso a su investigación y propuesta museológica. Igual interés tuvo la Universidad Nacional de Chile y sus intelectuales por el coleccionismo de arte popular latinoamericano a mediados del siglo XX, o las colecciones que llegaron a tener espacios públicos de las ciudades más grandes de Brasil a partir de la década de los setenta. Así, tenemos también la renovada visión curatorial de entidades como el Museo de Arte Precolombino de Chile⁶¹, donde se proponen exposiciones temporales que dialogan por encontrar los vínculos estéticos entre la arqueología de la región andina y la prácticas artísticas actuales incluyendo las del arte

⁵⁹ Reflexiones de Valcárcel en el artículo “el arte popular peruano” para la publicación *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares* de la Universidad de Chile, 1943. Referencia citado por Quijada en la ponencia “Asociatividad, cooperación e intercambio de saberes entre instituciones universitarias. Estudio de la Colección Peruana del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Universidad de Chile (MAPA)”, presentada en el 1er encuentro de Museos Universitarios del Perú /8vo Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur, organizado por el ICOM Perú en Lima octubre 2017.

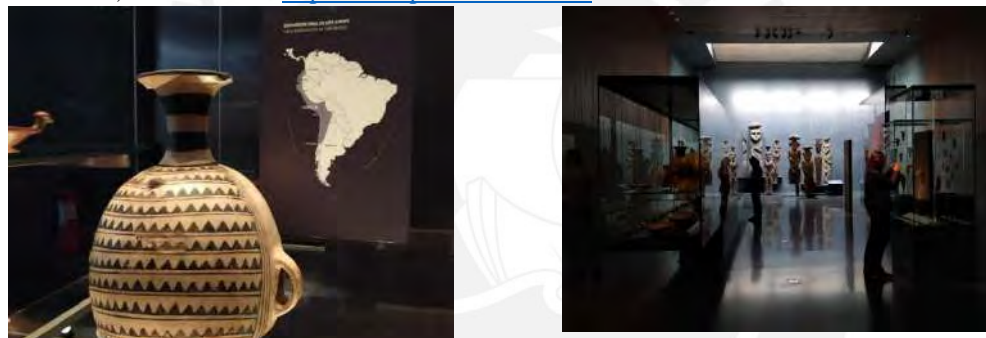
⁶⁰ “Me invitaron en 1965 a Santiago de Chile llevando trabajos (como 30 retablos) de todo. Con eso hice mi casa que era de adobe y con cemento” (Urbano, 1992: 87)

⁶¹ El Museo Chileno de Arte Precolombino es una de las instituciones líderes en la región en cuanto a la custodia y propuesta museológica de material arqueológico proveniente de diversas partes del Continente Americano. Fundado en base a la colección que el arquitecto, político y académico chileno, Sergio Larraín García-Moreno, legara a la ciudad de Santiago a inicios de la década de los ochenta. Entre sus colecciones se encuentran piezas de las regiones Andina y Amazónica, así como de la Patagonia argentina, la Araucanía chilena, además de piezas de las regiones de Centro y Norte América, las Antillas Caribeñas y de las islas de Pascuas chilena. Véase in forme de visita del personal IRA al Museo, setiembre 2019: <https://ira.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/10/memoria-visita-natalia-del-aguila-final-docx.pdf>

popular⁶²(Figuras 79 y 80), así como la apertura de su sala permanente “Chile antes de Chile” (Figuras 81 y 82) cuyo guion presenta a las distintas piezas dentro de un dialogo de evolución estética entre las distintas culturas indígenas que habitaron el territorio chileno a lo largo de su evolución social, y donde se conviven como las comunidades indígenas vivas de la actualidad chilena y que pretende ofrecer un espacio de dialogo e inclusivo de las expresiones artísticas del Chile contemporáneo.



Figuras 79 y 80: Sala de exposición temporal “La Fiesta de las Imágenes en los Andes”. Museo Chileno de Arte Precolombino, 2019. Fuente: <http://www.precolombino.cl/>



Figuras 81 y 82: Sala de exposición permanente “Chile antes de Chile”. Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía Lizette Nuñez, 2019.

Los tres países presentan casos de coleccionismo que comparte un interés por la mirada regional, quizá anticipándose al interés que pueda despertar en países como Estados Unidos al respecto de un coleccionismo de mirada continental y con expectativas globalizantes⁶³. En los tres casos, el coleccionismo de arte popular se daría a partir del interés de sus investigadores, intelectuales, artistas y gestores culturales, así como el tener un fuerte respaldo institucional (público y privado) que garantizó una política de adquisición de piezas y la disposición de espacios atractivos para su puesta museográfica. El caso más emblemático ciertamente es el mexicano, cuya influencia se percibió en el accionar museístico para los otros casos de la región incluyendo la experiencia peruana,

⁶² Véase la exposición temporal “La fiesta de las Imágenes en los Andes”, Museo de Arte Precolombino de Chile, Diciembre 2018-Mayo 2019: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/fiesta-de-las-imagenes-en-los-andes/>

⁶³ Al respecto, véase la charla de Mari Carmen Ramírez con respecto al circuito de coleccionismo de arte Latino en Estados Unidos de finales del XX en el canal de Youtube Teorética: <https://www.youtube.com/watch?v=94PwEiCpGIw&t=4405s>

además de haberse consolidado con muestras itinerantes de gran calidad en espacios globales como lo ocurrido con “Grandes Maestros del arte popular Iberoamericano”. Lo interesante de este ejercicio comparativo es observar también los ciclos en la consolidación de los espacios museales con dicha temática, el caso más temprano está en México, siendo el principal modelo para otros casos como en Perú y Chile a partir de los años cuarenta. Brasil lo hará durante la segunda mitad del siglo XX a través de los herederos de la corriente modernista, como el caso de Lina Bo Bardi y el MASP, así como las propuestas expositivas en sus espacios públicos como el caso del Memorial Latinoamericano o algunas series expositivas en la sede de la Bienal de São Paulo, acciones que responde más bien a una lógica de posicionamiento cultural en la región con un discurso integracionista.



CAPÍTULO 2

LA EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS CON TEMÁTICA DE ARTE POPULAR EN LIMA

La impronta indigenista alentó el coleccionismo de arte popular en el Perú, entre las décadas de 1930 y 1940. José Sabogal, pintor principal de esta corriente artística, no solo veló por fomentar el rescate de las distintas manifestaciones de arte tradicional que se gestaban al interior del país, sino que además impulsó su estudio formal y estilístico a través de sus investigaciones y publicaciones, durante su dirección en el Instituto de Arte Peruano (IAP) a partir de 1931 (Figuras 83 y 84). Ello fue madurando previamente durante los años veinte cuando era aún profesor de la recién fundada Escuela Autónoma Nacional de Bellas Artes del Perú (1918). Tras una estadía de seis meses por México en 1923, Sabogal regresa al Perú con un creciente interés por la investigación y difusión del arte popular⁶⁴. La carga nacionalista del México revolucionario viajó así a nuestro país a través de la adaptación al medio académico-artístico que hiciera Sabogal del coleccionismo de la producción de arte popular en nuestro medio.



Figuras 83 y 84: (Izq.) Fotografía a José de Sabogal publicada en *Simplemente Sabogal* (1988) de Jorge Falcón. (Der.) Logo del IAP Fuente: Fernando Villegas Torres, *José de Sabogal y el Arte Mestizo. El Instituto de Arte Peruano*. Tesis de Licenciatura UNMSM (2008).

Uno de las primeras evidencias de este interés de Sabogal será a través del estudio formal y estético sobre los mates burilados. Su recurrente empleo estilístico a lo largo las publicaciones que se hicieran en la revista *Amauta* (1926-1930) así como los análisis sobre los diseños, fue parte del trabajo por la difusión de la cultura visual andina que hiciera Sabogal en Lima (Yllia 2016: 45). Para Natalia Majluf estas acciones evidencian los avances de la propuesta de Sabogal con respecto a su postura de difusión del indigenismo

⁶⁴ En la muestra temporal “Orozco, Rivera, Siqueiros. Modernidad en México, 1910-1966” del MALI (marzo-mayo, 2017) se pudo observar una sección de la muestra que desarrolló este acercamiento, a través de una serie de documentación y material bibliográfico de difusión, se pudo observar como desde temprano (1922-1923) Sabogal se interesó por los temas que la escuela artística mexicana venía desarrollando en conjunto con el estado y uno de ellos fue precisamente la difusión del arte popular como parte del discurso de identidad nacional. Esta interesante documentación se encuentra compilada en los archivos del MALI.

como la vanguardia artística del Perú de los veinte (Adams y Majluf, eds., 2019: 141). Un ejemplo de ello será la publicación “Los Mates y el Yaravi” del n°26 de la Revista Amauta en 1929 (Figura 85) donde el pintor indaga sobre la posibilidad del mestizaje cultural a través de la evidencia material del arte andino traducido en las formas y la música donde el valor icnográfico de las escenas que se narran se identifica con el imaginario nacional y además poseen un referente de larga data ya que también mates burilados desde el periodo prehispánico (Yllia, 2006: 47). Asimismo, la publicación de Sabogal sobre la reseña de vida del maestro matero Mariano Inés Flores en la revista Quipu en 1932, fue el primer reconocido público a un artista popular, siendo las evidencias de su larga amistad los mates obsequiado a esté en la década de los veinte y treinta que formaran parte de la colección de Arte Popular del MALI (Kusunoki y Majluf, 2019: 140) (Figura 86). Según refiere Yllia el hecho de la atribución que hiciera Sabogal a Inés Flores como “artistas mestizo” dice mucho de lo que quería proyectar Sabogal de sí mismo: los artistas provincianos habían llegado a la capital para abrirse paso entre el gusto de la elite limeña y proponer una línea estética enraizada con las tradiciones de provincia, que sintetizó ambas vertientes, lo andino y lo hispano, Inés Flores fue el artista “valor signo” que daría inicio a su proyecto de arte mestizo en el desarrollo del arte popular peruano. (Yllia, 2006: 50).



Figuras 85 y 86: (Izq.) José Sabogal, *Los “Mates” y el Yaravi* (detalle), artículo con ilustración para la revista Amauta, N° 26 setiembre-octubre, 1929. Fuente: “El mate Mestizo de José Sabogal”, M.E. Yllia (2006). (Der) Mariano Inés Flores, Mate dedicado a José Sabogal, 1930, Museo de Arte de Lima. Donación Natalia Majluf en reconocimiento de Luis Eduardo Wuffarden. Fuente: *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1929-1939*, B. Adams y N. Majluf ed. (2019).

En el artículo “De la pintura indigenista a la pintura peruana mestiza” (2016) Fernando Villegas discute sobre la propiedad del uso del término indigenismo para clasificar la obra de autores como Sabogal y su grupo. El autor califica como interpretación errada el empleo del apelativo indigenista hecha por la historiografía y más bien propone una nueva reflexión bajo la categoría de “pintura peruana mestiza” de corte integracionista en las artes plásticas peruana ya que, como destaca, ello era parte del proyecto de Sabogal desde los tempranos años veinte. Para Villegas “indigenismo” es una categoría no asumida por el mismo grupo de pintores, tras lo cual calificarlos de esta manera es un error en el que incurren autores como Majluf (1994) o Lauer (1982):

“Tanto Lauer al vincular la obra de Sabogal con el aspecto político, como Majluf al seguir utilizando la categoría no asumida por los artistas de pintura indigenista, limita su obra y propuesta ideológica en la búsqueda de un arte peruano... Sin darse cuenta que la propuesta de identidad en la obra de Sabogal apelaba a un sentido conciliador e integracionista donde no solo lo indio están representado sino todos los grupos étnicos y sus mezclas que conforman el Perú” (Villegas, 2016: 37).

Lo que hace interesante este estudio es que el autor propone una lectura de Sabogal como defensor del “arte mestizo” a través de la producción de arte popular contemporáneo, alineando su discurso teórico con el de los intelectuales que asumieron la postura de la teoría del mestizaje como camino para una verdadera peruanidad, suscrito por algunos miembros de la generación del centenario e incluso del novecientos⁶⁵. Sabogal y su grupo irían por ese mismo rumbo: “muchos críticos, comentaristas y escritores califican a Sabogal de indigenista y aun por elogio Maestro del Indigenismo, es reducirlo, segregarlo del todo de la nacionalidad peruana, de la integridad peruana y de su posición en ella...” (Falcón, 1957)⁶⁶.

Es interesante señalar también que el discurso del mestizaje no fue el único que se propuso en el contexto del debate del indigenismo, por el contrario, hubo desde tempranas fechas de la década de los veinte una serie de propuestas paralelas a esta como el indigenismo telúrico, corriente desarrollada sobre todo por Julio C. Tello durante el periodo

⁶⁵ Portocarrero (2015) señala que los miembros de estas generaciones en la búsqueda de identidad nacional, crearon el discurso del mestizaje como parte esencial de la peruanidad a inicios del siglo XX, ello no sin tener matices que situaran a cada uno de los miembros entre las tenencias o izquierda o derecha que aparecían por aquel entonces. Como se verá en el capítulo tres, parte de estos intelectuales tuvieron su participación en la formación de seminarios de investigación del IRA.

⁶⁶ Cita del discurso de Jorge Falcón conmemorando a Sabogal tras un año de su muerte (Villegas, 2016: 41).

de sus investigaciones arqueológicas en la costa central. Al respecto, Gustavo Eme resalta en su tesis “Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra, 1935-196” (2017) que el concepto desarrollado por Tello fue el resultado de un entendimiento sobre el nacionalismo indígena peruano basado únicamente en el pasado prehispánico a través de la interpretación arqueológica que él venía desarrollando⁶⁷. Es así que Tello publicó estos postulados en diferentes revistas académicas y medios escritos de difusión entre los años veinte y cuarenta donde establecía la definición del indigenismo telúrico, asimismo trabajó con una serie de artistas formados dentro del círculo indigenista artístico. Ellos fueron parte de su staff principal de dibujantes para distintos trabajos de campo y proyectos de publicación, lo cual dejaría una fuerte influencia en el desempeño artístico posterior que muchos de ellos siguieron, sobre todo con aquellos artistas e ilustradores conocidos como los Waman Poma⁶⁸ (Figuras 87 y 88).



Figuras 87 y 88: (Izq.) Fotografía Pedro Rojas (primero sentado), Cirilo Huapaya (a su derecha, al centro), Pablo Carrera (atrás parado) y Hernán Ponce (sentado a la derecha de ambos, con gafas). Archivo familia Carrera. (Der.) Portada del catálogo de presentación en Lima del Grupo Waman Poma. 1943. Impresión offset sobre papel. 21 x 29,7 cm. Archivo familia Carrera. Fuente: Gustavo Eme, *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra 1935-1965*. Tesis de maestría PUCP (2017).

⁶⁷ El autor identifica el significado de “telúrico” en el marco de la tipología elaborada por Henri Favre, Investigador francés especialista en etnohistoria andina y la región latinoamericana, vinculado al Instituto Nacional Indigenista de México y al Instituto Francés de Estudios Andinos entre los años sesenta y noventa, y L’Institut des hautes études de l’Amérique latine (IHEAL) de París, quien entiende “telurismo” como el concepto de protonación en el contexto del desarrollo del pensamiento indigenista de los años veinte: “... el nombre de telurismo a una versión difusa del Indigenismo que atribuye la formación de la nación a la acción de fuerzas de la naturaleza y que hace del indio, producto original de esas fuerzas a las que está sometido, el más auténtico representante de la nacionalidad” (Favre 2007: 64).

⁶⁸ Este colectivo de artistas se forma oficialmente el 30 de mayo de 1943, y como afirma Eme fue el grupo pionero en la valoración artística de la obra del cronista colonial Felipe Guamán Poma de Ayala y esto se debe directamente a la influencia de Tello como intérprete de la obra (Eme 2017: 55). Este grupo estaba compuesto principalmente por los siguientes artistas: Hernán Ponce, Pedro Rojas, Pablo Carrera, Luis Ccosi, Cirilo Huapaya, César Calvo, Elías Mori, Miguel Núñez, Manuel Sánchez y Jorge Segura.

De allí que se sitúe la labor de Tello y su grupo de ilustradores como ejemplo de un indigenismo paralelo al “oficial” promovido por Sabogal. Es así que Tello utilizó sus hallazgos y trabajos arqueológicos para elaborar una imagen exaltada y nacionalista del Perú antiguo destacando su legado material, con la intención de situar al indígena en un estatus de paridad frente a la sociedad criolla de inicios del XX (Eme, 2017: 11) (Figuras 89 y 90). Además, este grupo intentó diferenciarse de los postulados del “Incaismo criollo”, surgido en el contexto de la influencia de la escuela positivista y el darwinismo social en las elites académicas de fines del siglo XIX e inicios del XX.



Figuras 89 y 90: (Izq.) Luis Cossi, Fardo 420, detalle de los diseños del apéndice del unco primera capa del manto fino, acuarela del trabajo de campo Paracas, 1945. Fuente: AHRA, Colección Mejía Xesspe. (Der.) Pablo Carrera, Mujer con atuendo Paracas, versión tinta sobre papel e impresión sobre papel. Colección familia Carrera ca. 1950-65. Fuente: Gustavo Eme, *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico-arqueológico en su obra 1935-1965*. Tesis de maestría PUCP (2017).

Por otro lado, para Davis el empleo de criterios de clases o modelo marxista en la crítica estética que hizo Sabogal durante los años veinte evidencia su cercanía con las corrientes modernistas artísticas desarrolladas sobre todo en México a inicios de siglo. Al establecer la analogía entre “artesano” y “obrero”, ello se refería más bien a la evolución social que reclamaba las posturas de izquierda donde el artesano/obrero formaría parte de la masa obrera mundial en la evolución histórica de estos países (Davis, 2014: 81)⁶⁹. Fue a partir de esta experiencia que Sabogal desarrolló sus postulados sobre arte mestizo, como elemento que sintetizaba la plástica nacional, y del cual se derivaba el desarrollo de una teoría estética nacional. La originalidad de esta propuesta artística se verá reflejado en la producción de mates burilados, keros, toros de cerámica, entre otros objetos que serán estudiados y difundidos por el propio Sabogal y su grupo de allegados, los cuales serán reconocidos como “un producto mestizo que se revalorizaba como arte peruano” (Villegas, 2013: 76) (Figuras 91 y 92).



Figuras 91 y 92: (Izq.) *Algarabía Andina*, 1947. Fuente: *Sabogal*, N. Majluf ed. (2013). (Der.) Fotografía de José Sabogal en su taller, 1952, en *José Sabogal, el artista y el hombre* de María Wiese, 1957. Fuente: Fernando Villegas Torres, *José de Sabogal y el Arte Mestizo. El Instituto de Arte Peruano*. Tesis de Licenciatura UNMSM (2008).

⁶⁹ Paul Drinot reflexiona también sobre el surgimiento de la clase obrera en el Perú, cuyo argumento principal es que a comienzos del siglo XX, el indio y el obrero fueron categorías diferentes “incompatibles e inmensurables”, donde los indios no podían ser obreros y viceversa. Siendo el Perú un país con una mayoría indígena esto fue un problema para la visión modernizante de los gobiernos del periodo (República Aristocrática, el oncenio de Leguía y los gobiernos militares de los años treinta) que veían en la industria el paradigma material de progreso, los indios solo podían cumplir un papel dentro del proyecto modernizador si dejaban ser indígena cultural y materialmente y se convertían en obreros. Véase *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del estado peruano*, 2016.

En tal sentido, Majluf afirma que para el caso de México se desarrolló un discurso sobre la mexicanidad en base a una lógica mestiza abalada desde el Estado: “subsumido en el discurso integracionista de la Revolución, el indio mexicano entrará a la política como obrero, como campesino, como revolucionario y alguna vez como heredero directo del mundo prehispánico” (Majluf, 1994: 623). Sin embargo en México no se utilizó al indio como “marcador de diferencias” como sí se hizo en el Perú de los años treinta, donde la “indianidad” y la peruanidad aun existían como entes en conflicto y que se intentaría resolver precisamente a través del discurso del mestizaje. Otro dato importante que brinda la autora son las evidencias de la estrecha conexión entre los intelectuales mexicanos y los peruanos y el constante intercambio de sus aportes y avances en sus propuestas teóricas sobre distintas investigaciones en ciencias sociales y también en el campo de las artes (Figuras 93 y 94). Así, se sabe los intercambios de publicaciones entre académicos a través de funcionarios de Estado que estaba en constante viaje y que ayudaban en la circulación de ideas y publicaciones entre uno y otro lugar, como lo fue el caso de los aportes de Gerardo Murillo (Dr. Atl) uno de los primeros impulsores del rescate y revaloración del arte popular en México en la década del veinte, cuyos estudios llegaron como regalos de la embajada mexicana a los principales intelectuales interesados en dichos temas como Valcárcel o el mismo Sabogal.



Figuras 93 y 94: (Izq.) Folleto de la Exposición de Arte Mexicano organizada por la Sociedad Editora Amauta en beneficio de la revista Amauta 1929 Archivo José Carlos Mariategui, Lima. (Der.) Antonio Gutierrez, *Los pescadores*, obra presentada en la Exposición de arte mexicano ca. 1920-1925 Xilografía Archivo José Carlos Mariategui, Lima. Fuente: Fuente: *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1929-1939*, (2019).

Precisamente desde la perspectiva de los intelectuales peruanos del siglo XX, Gonzalo Portocarrero (2015) plantea la visión que tuvieron estos a través de la construcción de una identidad nacional basada en los elementos que se suponen comunes en una sociedad como la peruana, que presentaba contradicciones e incluso se encontraba desintegrada. Sería entonces el discurso del mestizaje aquel que se acomodó mejor en esta visión conciliadora dentro de la fragmentada sociedad peruana. Este discurso sería el elemento recurrente entre distintas las posturas y matices que se plantearon desde finales del siglo XIX a través de los postulados de intelectuales como Gonzales Prada, Riva Agüero hasta Mariátegui, Valcárcel y Arguedas entrada ya la segunda mitad del siglo XX (Portocarrero, 2015. 15 -16). Si bien Portocarrero no analiza el caso específico de Sabogal; sí se aventura en afirmar que será el intelectual peruano del siglo XX, de corte moderno y laico (categoría dónde se puede incluir a Sabogal y su grupo, pues fueron reconocidos generadores de conocimiento y opinión en el medio escrito) quien sentiría la necesidad por reflexionar sobre la situación actual de la sociedad peruana y propondría posibilidades para su ansiada integración (Portocarrero, 2015: 18)⁷⁰. Es precisamente mediante un discurso sobre el devenir histórico de la plástica peruana que Villegas reconoce en la propuesta de Sabogal y el IAP como mestiza antes que indigenista: “Uno de los aportes del IAP fue comprender el arte peruano desde una perspectiva histórica que entendía el inicio del arte en el Perú Antiguo y le daba una continuidad en el tiempo a través del Virreinato dando como resultado en el periodo actual al arte popular” (Villegas, 2016: p. 39).

⁷⁰ En una reflexión sobre el racismo en el Perú Antonio Zapata afirma que la evolución del pensamiento mestizo durante el siglo XX atraviesa por tres fases: La generación del 900 y la derecha ilustrada (con Riva Agüero y Víctor Andrés Belaunde como principales promotores, el pensamiento de izquierda en los años veinte y los sostenido por José Carlos Mariátegui con respecto al problema socio-económico del indígena, el tercer fue el indigenismo y los debates que se fomentaron en la década de los treinta. Véase el artículo “Auge y desaparición del mestizo” en La República, publicado el 18 de octubre 2016, versión online: <https://larepublica.pe/politica/982143-auge-y-desaparicion-del-mestizo>

Para Sabogal el arte popular peruano era el ejemplo más saltante de la plástica contemporánea peruana y que merecía un reconocimiento, no solo fue propuesto en investigaciones sobre objetos como el Toro de Pucara o el empleo de los colores en la producción de cerámica (Figuras 95, 96 y 97), sino también en las exhibiciones internacionales donde era comisionado del Estado como la Exposición Universal del Paris de 1937 (Villegas, 2010: 35). El interés por hacer una conexión estilística entre la producción artística desde el prehispánico hasta la actualidad había sido asumida por el IAP, quienes propusieron una serie interesante de teorías que combinaba desde el punto de vista de la crítica artística el formalismo estético, la vinculación entre los avances de la arqueología peruana de principios del XX y la producción de arte popular contemporánea en los años treinta y cuarenta, resaltando las continuidades en los elementos formales, proponiendo un discurso plástico propio.



Figuras 95 y 96: (Izq.) *El Toro en las artes Populares del Perú*, IAP, 1949. (Der.) *El Kero*, MNCP, IAP, 1952. Fuente: Sabogal, N. Majluf ed. (2013).



Figura 97: Alicia Bustamante, *Escena de Kero*, MNCP, 1953. Fotografía Karol Valenzuela, 2019.

El interés por desarrollar una teoría del arte mestizo, a través del estudio de obras de artistas andinos, condujo a la apertura, en 1946, del primer museo estatal especializado en arte popular, el Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) con Sabogal y el IAP acogidos a él bajo la dirección del historiador e intelectual indigenista Luís E. Valcárcel (Villegas, 2006: 23-24). El ingreso de Valcárcel en la etapa de formación de la nueva temática del museo⁷¹ fue un periodo de renovación tanto para la política cultural como para la expansión de las tendencias académicas desarrolladas por las ciencias sociales en el Perú, pues él fue un nexo entre el mundo académico, el indigenismo oficial y las instituciones públicas (Yllia, 2016: 243). Asimismo, el posicionamiento de la arqueología⁷², el prestigio en los trabajos de historia y las novedades de la antropología con respecto a los estudios etnográficos hicieron posible el interés del estado para formular políticas públicas que impulsar proyectos como el del coleccionismo de arte popular a partir de los años cuarenta. En sus memorias Valcárcel señala sobre este proyecto museológico lo siguiente:

“...viajamos por la sierra investigando y recogiendo testimonios del arte popular... gracias a este paciente trabajo comenzamos a ver lo nuestro desde otros ojos, a identificarnos con la producción del pueblo en las obras de los pequeños artesanos de cuyas manos salían los mates burilados, los retablos polícromos, los toritos de pucara y los objetos de plata cusqueños. Producto de intercambio revolucionario propiciado por Sabogal y los pintores indigenistas, esas producciones populares cobraron distinto, integrándose a lo peruano” (Valcárcel, 1981: p 360).

Por otro lado, Yllia menciona que la inauguración del Museo Nacional de la Cultura Peruana fue el resultado del posicionamiento del discurso del “Indigenismo oficial” con respecto a la difusión y coleccionismo de arte popular peruano, una especie de concreción material de un proyecto desarrollado por los primeros indigenistas donde “los valores

⁷¹ Cabe la pena señalar que previo a esta etapa, a inicios de los años veinte el proyecto de Museo arqueológico fue inaugurado como el museo privado de la Familia Larco, posteriormente fue adquirido por el gobierno de Leguía donde se constituyó como Museo de Arqueología Peruana dirigido por Tello. Fue él quien organizó la primera museografía propuesta para el museo y su colección arqueológica. Según Yllia esta primera fase refleja la mirada romántica del pasado precolombino y su arte a través del prestigio que la arqueología estaba alcanzando (Yllia, 2016: 243). Esa experiencia se replicaría también en la construcción de la valoración estética de la cultura indígena contemporánea y el arte tradicional popular que se hiciera en la misma época.

⁷² De hecho, el diseño arquitectónico tan característico del museo fue realizado por el arquitecto Malachowski en la década de los veinte al amparo de los hallazgos arqueológicos hasta entonces alcanzados. Este sintetizó el imaginario sobre las culturas Tiahuanaco e Inca que fueron reproducidas recurrentemente en publicaciones masivas y promocionaron este nuevo estilo para edificios públicos y proyectos similares (Yllia, 2016: 242). Las particularidades estilísticas de este edificio dan cuenta de los avances en el campo de la arqueología peruana y su creciente prestigio, dando pie a la apropiación de sus formas que se materializaron a través de construcciones arquitectónicas singulares, conocidas como estilo neoperuano, desarrollado entre los años veinte y cincuenta.

nacionales del arte peruano” se legitimaron a través de un recinto especial que albergue sus colecciones. Asimismo, estas colecciones estarían en dialogo contante con las disciplinas de las ciencias sociales, en especial la antropología y la etnología (Yllia, 2016: 241), un símil, quizá, a proyectos museológicos ya conocidos como el Museo del Hombre en Paris, 1937, o al Museo Nacional de Antropología de México inaugurado en 1964 (casos citados en los capítulos 1 y 1.3 respectivamente). Estos vínculos entre la antropología, la historia y la arqueología se harán patentes en la gestión de estos espacios museales en Lima a partir de la segunda mitad del XX, como se evidencia en los casos de Valcárcel, Arguedas, Macera o más temprano con Tello.

En el caso de Luis E. Valcárcel se sabe que tuvo un interés genuino por las poblaciones indígenas desde los tempranos años veinte. Esto se evidencia en sus primeras incursiones literarias durante el auge del indigenismo siendo *Tempestad en los Andes* (1927) el ejemplo de la fuerza que alcanzó la postura de denuncia y valorización hacia lo indígena andino dentro de la intelectualidad provinciana (Portocarrero, 2015: 223). Este discurso valorativo fue también construyéndose alrededor del hombre mestizo y el indígena contemporáneo, apoyándose con los avances en los estudios arqueológicos que se venían desarrollando hasta aquel momento (Figuras 98 y 99). La apertura del Museos de la Cultura Peruana materializó la visión de la contemporaneidad del sujeto indígena en un discurso expositivo actual acogido por el Estado, vinculado efectivamente con lo ya alcanzado por Sabogal y otros indigenistas del IAP. Así, el MNCP será la primera institución estatal que patrocinó oficialmente la difusión del arte popular peruano en las esferas oficiales, reforzando la participación del estado y su interés por formalizar una colección nacional.



Figuras 98 y 99: Foto de la Exposición “El Mate Burilado 1949” del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Fuente: Sabogal, N. Majluf y E. Wuffarden eds. (2013).



Figuras 100 y 101: Vista actual de las salas permanentes del MNCP. Fotografía Karol Valenzuela, 2019.

Hay que tomar en cuenta que desde finales de la década de los cuarenta el Estado venía prestando especial interés a la inclusión de expresiones folklóricas andinas en las escuelas. Tanto Valcárcel como Arguedas abogaron por la inclusión activa del folklore “vivo” andino en las propuestas pedagógicas en la reforma educativa (Figuras 100 y 101). El campo de las artes sería entonces una herramienta de sensibilización y arraigo de las distintas comunidades andinas en tiempos de cambio y modernización de las provincias, un impulso que evoluciono del regionalismo iniciado en los años veinte. Como menciona García Liendo en su artículo “Teacher, Folklore and the crafting of Serrano Culture Identity in Peru” (LARR, 2017) en las escuelas de provincia se había desempeñado una labor por el reconocimiento de lo andino a través de las actividades artísticas. Esto fue entendido como el efecto de la modernización de la educación, cuya visión fue más allá de la transmisión de los conocimientos bajo una óptica tradicional e incorporó las manifestaciones folklóricas y locales en su metodología⁷³. Así las danzas y las fiestas, la cultura material que las acompaña como la vestimenta y las decoraciones, son entendidas bajo una lógica de preservación de identidad y arraigo que acercan a la población y a estudiante con la identidad serrana⁷⁴. Entonces la enseñanza de folklore en sus distintas manifestaciones

⁷³ La influencia del indigenismo en la pedagógica entre los años treinta y sesenta, presentó como punto central la integración de lo indígena en la construcción del estado nación. El incremento de maestros en el sector de la educación pública destinados a trabajar en el interior de provincias andinas, requirió cambios en la forma de adaptar las prácticas culturales originarias y mestizas. Los maestros, muchos de ellos de origen provinciano, fueron los agentes que entendieron de primera mano los procesos de cambios sociales en los andes y vieron en la enseñanza de estos aspectos artísticos una herramienta de empatía y acercamiento con la nuevas generaciones (García Liendo, 2017: 9).

⁷⁴ García Liendo identifica cómo identidad serrana a la contraposición entre lo costeño-criollo y lo serrano-andino. Esta dicotomía siempre entró en conflicto al considerar uno mejor que otro influyendo juicios de

cobró importancia, pues con ello se quería transformar los estereotipos negativos del mundo andino y presentar una nueva visión del indígena-mestizo para un mundo urbano moderno.

Por ello es que los concursos de folklore en las escuelas de provincia, sobre todo en la zona de la sierra central y sur, y su intensa trayectoria a lo largo de los años cuarenta y sesenta animaron la idea de preservar y difundir el folklore andino entre los jóvenes, en su mayoría de ascendencia indígena y mestiza. Fueron más de treinta años que estos concursos tuvieron un éxito desde las escuelas de provincia y ayudaron a familiarizar al público, sobre todo capitalino, con las costumbres andinas al trasladarse su celebración en Lima durante la segunda mitad del XX. Estos concursos folklóricos dieron el contacto necesario a los profesores con una práctica cultural de la región andina, generando una sensibilidad al promover sus valores (García Liendo, 2017: 24).

En paralelo a los proyectos de orden institucional y las experiencias exitosas en la pedagogía cultural al interior del país, se genera la aparición de otros espacios similares pero de iniciativa privada y en la capital, dónde se permitió exponer artes tradicionales provincianas a un público capitalino que vivía alejado de esta realidad y que empezó a conocer y desarrollar un tipo de sensibilidad frente a su materialidad. Las coleccionistas Alicia y Celia Bustamante (allegadas a Sabogal y al antropólogo José María Arguedas, primer esposo de Celia) promovieron la apertura de la Peña Pancho Fierro alrededor de 1934, que se proyectó como lugar de dialogo para formar una línea especializada de colección de arte popular desde Lima (Figura 102). Otro ejemplo de este tipo de iniciativas fueron los esposos John Davis- Isabel Benavides, fundadores y promotores del Art Center, que atendió al público entre 1955 y 1976. Fue en esta galería donde se trabajó directamente con artesanos de Ayacucho, Monsefú, Cuzco y Cajamarca, siendo los más destacados precisamente el retablista ayacuchano Joaquín López Antay y su entonces discípulo Jesús Urbano. Con este grupo de artistas se desarrollaron una serie de exposiciones y eventos a nivel nacional e internacional (Figura 103).

valor, discursos racistas y prejuicios sociales aun no resueltos y que se asociaban con el alejamiento de los efectos del discurso civilizatorio en la educación en la región andina. A partir del éxito de las experiencias de los concursos folclóricos en provincia, se oficializó e incluso fue tomado en cuenta durante el gobierno militar por el uso político que se le otorgó a su fomento y la conexión que se le dio con fines propagandísticos a favor de las reformas sociales.



Figuras 102 y 103: (Izq.) Alfonsina Barrio Nuevo. “Arte Popular en Lima. La Peña “Pancho Fierro” en Caretas (30/01- 9/02, 1962): 32-33. Fuente: Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, ICAA. (Der.) John Davis, su hijo Christopher y Joaquín López Antay en Huamanga (c. 1963) Fuente: *Isabel Benavides y John Davis. Impulsores de las Artes*, (2015).

En este contexto y durante la década de los sesenta, la política exterior Norteamericana se interesó por ejercer una importante influencia en el mercado cultural de América Latina. Estos países empezaron a ampliar sus mercados de exportación hacia Estados Unidos, con especial énfasis en los productos entendidos como “artesanales” (Wood, 2002: 58). Por un lado el mercado productor artesanal así como el productor de arte popular (que se confundían entre sí) empezarían a mirar y a mirárseles con un nuevo y renovado interés, sobre todo por los coleccionistas particulares, quienes ya desde los años cuarenta estuvieron trabajando en conjunto durante las visitas que estos hacías a los talleres de producción en provincia.

Estos esfuerzos privados fueron una especie de transición que permitió organizar el conocimiento a nivel técnico educativo de las tradiciones laborales configurando un ordenamiento de las funciones de estos artistas, el cual se concretó con la fundación de la Asociación Nacional de Artesanos del Perú, en 1966 (Munive, 2015: 67). Fue a través de esta institución que distintos artífices del arte popular tuvieron mayor visibilidad además de una promoción profesionalizada de sus obras a nivel nacional e internacional, ello les permitió tener una red de contactos que no solo comprendía la interconexión entre provincias sino también con la capital y los distintos organismos interesados en la exportación de sus obras (Figura 104).



Figura 104: Artistas populares peruanos en la feria de Pomona, California, 1967. Fuente: Isabel Benavides, John Davis. *Impulsores de las artes*, (2015)

María Eugenia Ulfe entiende esta relación entre intérpretes o mediadores del arte tradicional, identificados como los intelectuales y artistas que van de la capital al mundo rural a “rescatar” e reinterpretar la producción artística rural, y los artífices conocidos como artesanos que aún no estaba legitimados con la categoría de “artista”, lo que derivaría en la construcción de una tradición artística rural desde lo contemporáneo y capitalino, y generaría un circuito de consumo de arte popular y su difusión (Ulfe, 2004: 190-193). Es a partir de estos intentos de promoción y desarrollo del arte tradicional andino, que diversos profesionales empiezan a delinear una teoría sobre el concepto de “arte popular”. En *El toro en las Artes populares* (publicado en 1949), o *el Kero* (1952), José Sabogal buscó establecer una línea de entendimiento sobre el desarrollo de la producción artística en las provincias, y una definición de arte popular en el Perú.

Sin embargo, y siguiendo a David Wood en su estudio sobre la producción y el consumo de mate burilado en el Perú (2002), será recién a mediados de los setenta y ochenta que empezaría un nuevo “boom” por el rescate de las colecciones de artesanía y arte popular en instituciones estatales y privadas, así como un creciente y renovado interés por teorizar sobre crítica artística con respecto a la producción de arte popular peruano. Este hecho se debe, sobre todo, al rumbo de las políticas públicas con respecto a la valorización del arte popular que se fomentó durante el GRFA (1968-1979). La entrega del Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay en 1975 generaría una respuesta teórico crítica de los intelectuales y artistas que estuvieron a favor de la designación del premio y que

tuvieron un rol activo en defensa y valoración del arte popular, al cual consideraron como un arte creador y único dentro de la evolución plástica peruana frente a las posturas que deslegitimaban esta idea (Villegas, 2013: 84) (Figuras 105 y 106).



Figuras 105 y 106: Premiación oficial a Joaquín López Antay realizado por la comitiva del Ministerio de Educación del GRFA, con la presencia del EP Ramón Mujica Ampuero. “Esta distinción a un ilustre artesano, pone de manifiesto la revaloración que hoy se hace la Revolución al arte que emerge del pueblo”, en *El Comercio*, domingo 11 de enero, 1976. Fuente: *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, (2016).

A partir de la segunda mitad del siglo XX aparecerán en Lima otros espacios donde se contemplaron la exhibición y el coleccionismo de arte popular. Museos privados y públicos al igual que las principales universidades de la capital empezaron interesarse por dar cabida a las colecciones de arte popular que inició el grupo de Sabogal en el IAP, así como a otros artífices llegados de provincia que empezarían a cobrar notoriedad en la capital. Asimismo, se manifestará un paulatino interés en su estudio y entendimiento formal, desde la antropología pero también desde la crítica del arte, la etnohistoria, etc., dando como resultado una mirada transversal y comparativa cómo se desarrolla a continuación.

2.1 Las distintas valoraciones del coleccionismo de Arte Popular en Lima

A pesar de estas elaboraciones, el uso del término “arte popular” ha atravesado por una serie de debates y redefiniciones para su implementación. La discusión se puso de relieve tras los cambios sociales que se experimentaron durante la década de los setenta, siendo el momento más polémico la premiación de López Antay en 1975, que promovió aún más discusión sobre el concepto de “arte popular”. Según Alfonso Castrillón, el término “arte popular” fue cuestionado por su carga social implícita, que denotaba las estructuras jerárquicas de una sociedad que reflejaba una rígida división de clases sociales (Castrillón, 1976: 15-21). Esta división reflejaba, además, la concepción del arte como una oposición

entre lo estético y lo útil que se delineó a partir del discurso estético de la ilustración europea. En el siglo XIX, con el surgimiento del coleccionismo y de los museos públicos, la oposición entre arte y artesanía se incrementó. En esta dicotomía, el arte popular se convertirá en un “arte menor”, no citadino, más bien de periferia que no entraba en las categorías oficiales de arte (Figura 107).



Figura 107: Alfonso Castrillón “J. López Antay es Más Auténtico que muchos artistas cultos” La Prensa, 15 de enero de 1976 Fuente: Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, ICAA.

En dicho contexto, el libro del historiador del arte Francisco Stastny *Las artes populares peruanas* (1981) fue el principal referente teórico para la definición del arte popular peruano (Figura 108). El autor propuso un sustento académico serio para aquellos que cuestionaban o desconocían el valor estético artístico del arte popular peruano, el cual ya había logrado reconocimiento a través de los discursos previos desde la década de los veinte. Es interesante anotar que este estudio surge de la necesidad por reorganizar la colecciones de arte popular del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), de donde era director, y fue la base de sus cursos sobre arte popular peruano que impartía en dicha casa de estudios desde la década de los setenta (Stastny, 1981: 7). Así, Stastny analiza el caso de las “artes populares” en el Perú dentro de un desarrollo y evolución práctica. Dentro de su interpretación, los orígenes de la producción artesanal están ligados a la producción local y las dinámicas de la demanda del mercado provinciano. Las características de las piezas están determinadas por su lugar de procedencia y por su variada producción, además de su funcionalidad. Para Stastny el uso del término de “arte popular” se vincula a los orígenes de la plástica campesina que ha evolucionado en un arte creativo y único “de profundo eco histórico” y toma de la

antropología la denominación “*folklore*” para asociar y distinguir esta capacidad creativa de las culturas tradicionales (Stastny, 1981: 17-18).

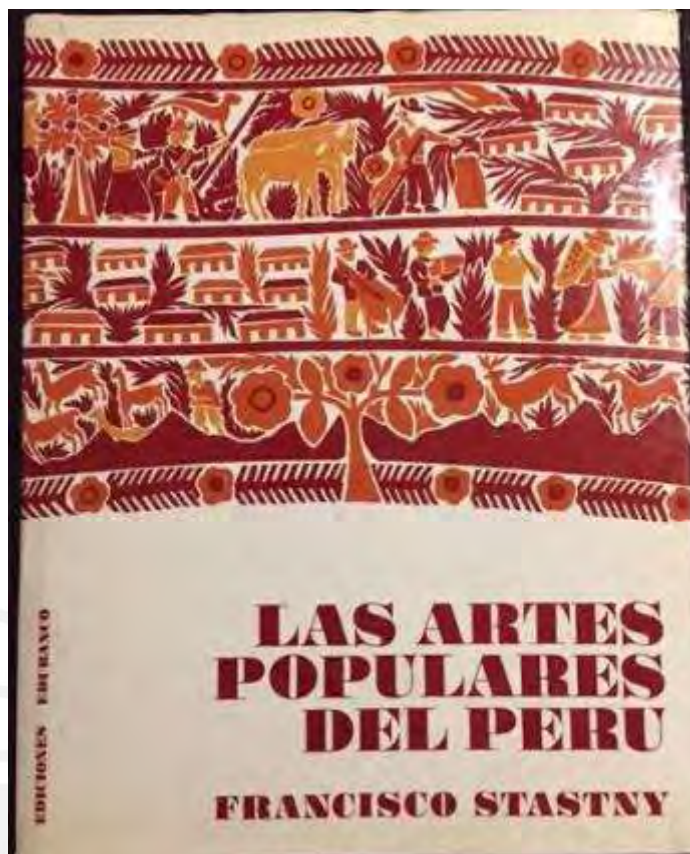


Figura 108: *Las Artes Populares del Perú* de Francisco Stastny, director del Museo de Arte de la UNMSM, Ediciones Eubanco, 1981.

Los estudios antropológicos reforzaron esta mirada sobre la producción artística del campesino. Desde los años cincuenta, cuando se desarrolla la disciplina etnográfica en la academia peruana, se buscó entender “desde dentro” las estructuras y valores de la identidad étnica de la sociedad andina. Desde la academia las áreas de folclor y antropología reforzaron la categoría especial de la práctica del arte popular, que como sostiene Borea ha sido separada del arte académico y es distinto tanto en concepto como en los circuitos a los que frecuenta (Borea, 2017: 101-102). Siguiendo la definición funcional del arte popular, la producción artística según la perspectiva antropológica entiende al objeto como trasmisor de conocimientos heredados. Verónica Balarín insiste en la existencia de un valor de transmisión de identidad a través de la producción artística

tradicional andina, donde a nivel del objeto se refleja el problema de su funcionalidad objetual y el significado de los cambios que se dan a nivel formal en su redefinición conceptual (Balarín, 1991: 4-5).

Para Mirko Lauer, en su estudio *Crítica de las Artesanías. Plástica y sociedad en los Andes peruano* (1982), señala que la premiación de López Antay generó una confrontación directa entre “arte culto” y “arte popular” que terminó por enfrentar a las estructuras rígidas de la sociedad peruana (Lauer, 1982: 136) (Figura 109). Como ya se ha señalado, serán los setenta ese punto de inflexión para que se empiece a aceptar el valor de la producción artística no académica, que había llegado a la capital, por medio de un circuito de coleccionistas de la generación indigenista, sumado a las crecientes olas migratorias que se sucedieron a lo largo del siglo XX. Es entonces que el discurso a favor del reconocimiento del valor artístico de las artes populares tiene asidero alrededor de cierto grupo académico, que además sería la base de las actividades coleccionistas de arte popular en diversas instituciones públicas y privadas, generando el interés por formar colecciones en entidades educativas en sus espacios expositivos conocido luego como parte de sus museos universitarios.



Figura 109: “Pro y Contra: El Premio a López Antay”. Fuente: Revista Equis: El semanario del pueblo peruano N° 19, 22 de enero, 1976, ICAA.

2.2 El coleccionismo de Arte Popular en las universidades y otros espacios en Lima

Por definición, el museo universitario tiene como objetivo ser el laboratorio de trabajo para su comunidad académica (docentes y estudiantes)⁷⁵. Sus propias colecciones sustentan investigaciones en distintas áreas académicas que promuevan conocimiento (artístico, científico, documental, etc.), es por ello que la temática expositiva de estos recintos dependerá directamente de la tipología de sus colecciones. Entonces se reconoce al museo

⁷⁵ El primer museo universitario fue fundado en 1683, tras la donación de la colección de Elias Ashmolean al museo de la Universidad de Oxford. Además de gabinete de curiosidades, las colecciones giraban en torno a temas arqueológicos o de historia natural, así como numismática, botánica, etc. Otras universidades europeas seguirán el ejemplo, proliferándose varios recintos académicos con mayor fuerza durante el siglo XIX, extendiendo su práctica en otras latitudes como América Latina, Asia, etc.

como una entidad de transferencia simbólica atribuida al objeto coleccionable que custodia, y que da a conocer sus resultados a través de exhibiciones abiertas, tanto al público especializado como a la ciudadanía en general (Bragança Gil, 2002: 3).

Según el reporte de la *Guía de Museos del Perú* del Ministerio de Cultura (2012) el país cuenta con un total 250 museos, de los cuales 33 son universitarios. De este total, 13 se circunscriben a la ciudad capital, Lima; de estos, 5 pertenecen a la UNMSM, y 3 a la PUCP⁷⁶. A pesar de los muchos retos que deben hacer frente, desde los precarios presupuestos que atentan su sostenibilidad hasta la falta de personal que atienda las necesidades diarias, el vínculo con su institución de origen les brinda cierto accionar y respaldo que le permiten desarrollar actividades relacionadas al ámbito académico, con el fin de fomentar los cuatro ejes básicos que la constituyen: investigación, conservación, difusión y enseñanza/aprendizaje. Los resultados serán variados y ellos dependerán muchas veces tanto de sus gestores como de su oferta e impacto en la población a la que se dirigen.

Los problemas comunes en muchos museos universitarios peruanos, son su gran variedad de colecciones, así como los ejes temáticos que las componen y su poca capacidad de administración de recursos. La mayoría depende de la dotación presupuestal de las entidades académicas a las cuales están adscritas, y no necesariamente son entes que generen sus propios recursos a partir de sus exposiciones o actividades paralelas. Asimismo, en ciertos casos la lejanía de sus centros administrativos (campus universitario) hacen que no haya mecanismos de diálogo tan fluidos entre ellas. Suele ocurrir que la lejanía física tiende a incrementar el descuido y abandono de la práctica de gestión (Castrillón, 1986: 79).

⁷⁶ Estos son: Museo de Antropología, Biodiversidad, Agricultura y Alimentación y el Museo de Entomología Klaus Raven Büler, ambos de la Universidad Nacional Agraria La Molina; el Museo de Arqueología de la Universidad José Faustino Sánchez Carrión (Huacho); el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Federico Villareal; el Museo Mineralógico y Paleontológico de la UNI; los Museos de Arqueología y Antropología, de Arte, de Historia Natural “Javier Prado”, el Histórico de Ciencias Físicas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; la PUCP cuenta con el Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox y el Museo de Artes y Tradiciones Populares, ambos en el IRA y el Museo George Petersen en el campus universitario. Los datos consultados para este trabajo se encuentran en la versión online de la *Guía de Museos del Perú*, edición 2012, dicha información es la última estadística producida por la Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura. En la actualidad, la Dirección viene reactualizando la base de datos del Sistema Nacional de Museos con la implementación del Registro Nacional de Museos (octubre 2016). Ver la siguiente dirección electrónica: <http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/2013/09/guiamuseos191212.pdf>

En teoría estos museos son vistos entonces como entidades que ofrecen un servicio a la comunidad (difusión de conocimiento), adicionalmente a su rol tradicional como contenedores y recintos de colecciones, mas no como generadores de sus propios recursos. Este tema, que atañe directamente a la capacidad de gestión y manejo de estrategias de mercado, se manifiesta debido a que hace falta mejorar los alcances que un área de gerencia y administración descentralizada sí sería capaz de desarrollar. Para citar un ejemplo basado en la praxis diaria: La mayoría de museos universitarios peruanos cubren, entre aciertos y errores, las tareas derivadas a la investigación, en menor medida la conservación y museografía, incluso difusión de eventos y publicaciones; sin embargo aún sigue faltando en todos ellos una autonomía en la gestión de sus propios recursos así como la visión administrativa de un área de gestión sostenible.

Otro problema importante que se observa es la adaptación de los espacios donde se albergan sus colecciones y exhibiciones. Salvo el caso de las galerías expositivas de algunos centros culturales, edificaciones *ad hoc* para estas actividades, los citados museos universitarios limeños adolecen de estas instalaciones pues no fueron concebidos como edificaciones para la labor museística. Sus orígenes son más bien la adaptación y acomodo de colecciones a espacios que fueron “colonizados” para dicho propósito, lo cual podría jugar en contra pues muchas veces los almacenes no suelen ser idóneos para la conservación de piezas o no siempre es factible el gran acopio de colecciones y recepción de público visitante.

En cuanto al quehacer del coleccionismo de arte popular en las universidades el ejemplo más temprano en Lima es el Museo de Arte de la UNMSM y su sección de Arte Popular que data como fecha de fundación 1971, a raíz de la donación de 427 piezas de la colección de Alicia y Celia Bustamante (Figura 110). Esta colección se formó entre la década de los años treinta y cuarenta, cuando el grupo de Sabogal y el círculo del IAP, alentaron a las hermanas Bustamante a llevar a cabo la selección y acopio de piezas con valor estético que se le asignó en ese entonces al arte tradicional de las provincias andinas (Germaná e Yllia, 2008: 12-13) (Figuras 111-114).



Figura 110: Alicia en Copenhague: “Alicia llevo allí el arte popular peruano”. Fuente: Revista Oiga N° 306, 10 de enero, 1969, ICAA,

A finales de los años setenta y comienzo de los ochenta se incorporaría parte de las colecciones del historiador Pablo Macera, la cual formó debido a su creciente interés por teorizar y escribir los referentes históricos de la producción artística tradicional en los andes, emulando las prácticas coleccionistas iniciadas por el circuito indigenista que lo precedió, como lo afirma Yllia:

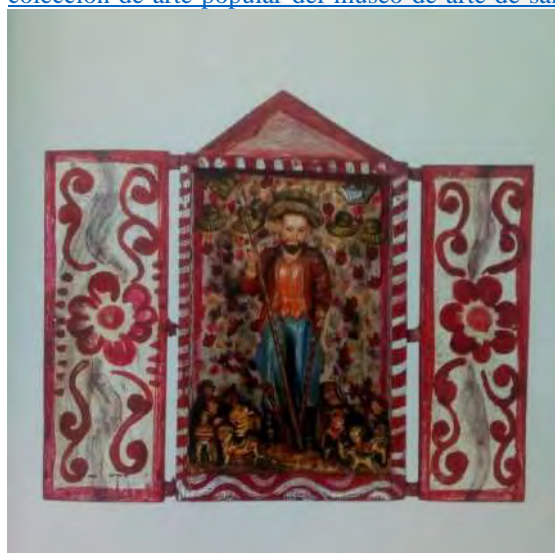
“El interés del historiador Pablo Macera por estas obras se inició en la década de los 1960, motivado por la labor de las esforzadas coleccionistas Alicia Bustamante y Elvira Luza, pioneras en el rescate y puesta en valor de las artes tradicionales peruanas. A través de sus colecciones, descubrió tempranamente lenguajes estéticos y formas insólitas y poco habituales para el gusto limeño de la época, apenas atendidas por la historia del arte en ese momento” (Yllia, 2018: 21).

Este contacto le sirvió de base para sus estudios sobre los orígenes históricos del arte popular peruano: *La pintura Sarhua*, 1975; *Pintores populares andinos*, 1979; *Retablos andinos y don Joaquín López Antay*, 1982; *Santero y Caminante*, 1992; *Centenario de don Joaquin López Antay*, 1997; *Trincheras y Fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*, 2009)⁷⁷

⁷⁷ En el capítulo tres se desarrolla sobre la exposición temporal “Conexiones”, propuesta curatorial del Museo del Banco Central de Reserva, MUCEN, lanzada en mayo del 2018 que presenta el dialogo entre las distintas colecciones artísticas que ha ido captando la institución durante el tiempo de su gestión, este dialogo conecta además una experiencia curatorial interdisciplinaria que está abocada a la identificación con el público nacional que suele recorrer el Centro de Lima como alternativa de visita cultural (Holmquist, 2018: 11).



Figuras 111 y 112: (Izq.) Afiche de la exposición Herencia y Tradiciones. Museo de Arte de San Marcos, 2016. Fuente: <http://www.unmsm.edu.pe/eventos/ver/HERENCIAS-Y-TRADICIONES>. (Der.) Sala Vinatea Reynoso, exposición “Herencia y Tradiciones. Museo de Arte de San Marcos” (2016). Fuente: <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/se-inaugura-la-exposicion-permanente-herencias-y-tradiciones-coleccion-de-arte-popular-del-museo-de-arte-de-san/>



Figuras 113 y 114: (Izq.) Retablo San Isidro. Madera y pasta policromada, Ayacucho, primera mitad del siglo XX, de Joaquín López Antay. Colección Alicia y Celia Bustamante. (Der.) Vaca y ternero. Cerámica modelada y pintada, Puno, siglo XX. Colección Alicia y Celia Bustamante. Fuente: *Herencias y tradiciones: colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos*, (2016).

Un espacio interesante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ha sido también el Instituto Seminario de Historia Rural Andina (ISHRA), pues a la par de sus actividades académicas liderada por Pablo Macera en la década de los setenta, tuvo también la iniciativa de ser un espacio de difusión y estudio de arte contemporáneo peruano incluyendo expresiones de la región amazónica. María Belén Soria comenta que desde la creación del seminario hubo una constante preocupación por indagar sobre la región amazónica e incluirla en los estudios historiográficos, y prácticamente fue uno de los pocos

espacios que tuvo la universidad para su estudio y difusión. El ISHRA también prestó interés por los estudios comparados de arte amazónico, así como de las lenguas amazónicas para desarrollar el rescate de tradiciones orales a través de su registro (Soria, 2016: 104).

La aproximación del ISHRA con los artistas amazónicos se dio a partir de 1998 y 1999, quienes vieron en los trabajos sostenidos del Seminario una puerta para dialogar y hacer conocida su obra. Macera entendía los grados de marginación por los que atravesaban los artistas amazónicos y decidió abrir las puertas a su participación como el caso del pintor Bora Víctor Churay, activo desde la década de los noventa y que participó en los talleres del ISHRA invitado por el mismo Macera (Soria, 2016: 106) lo cual lo motivaría a estudiar historia en la UNMSM. Su participación en los tempranos 2000 hizo que otros artistas amazónicos vean al Seminario como un espacio referente de estudio y difusión de su arte en la capital, dándose a lo largo de dicha década una serie de muestras temporales con obras y participación activa de distintos artistas como el artista shipibo Roberto Rengifo, y sus relatos ilustrados sobre la tradición shipibo-konibo, o la muestra de Roldan Pinedo y Elena Valera sobre telas pintadas shipibas en el 2009. Soria considera a estos talleres como un semillero de los estudios interculturales en Lima y una de las primeras iniciativas en publicaciones e investigación sobre el arte amazónico peruano en los últimos 30 años (Soria, 2016: 113).

Otro importante ejemplo se evidencia en el deseo de formar un Museo de Arte Popular⁷⁸ a partir de los alcances del Seminario de Folklore del IRA a lo largo de la década de los setenta. En tal sentido, los ánimos de sus participantes, entre los que destacan Mildred Merino, Pablo Macera y Arturo Jiménez Borja, entre otras personalidades, se manifiestan a través de conferencia dadas en el IRA como “El Folklore y el Arte Popular de Hoy” durante las actividades del seminario en la década de los setenta. En ella la postura de los participantes coincidió en reconocer la valía del trabajo del artesano peruano a través de sus artífices y producciones, hecho que sirve de antesala al reconocimiento oficial del Estado al maestro Joaquín López Antay como ganador del Premio Nacional de Cultura en 1975 (Gargurevich, 2016: 94-95) (Figura 115).



Figura 115: "Premio a López Antay rompe esquemas del arte "culto": ganador del premio de arte visitó el INC". Fuente: La Crónica (Lima, Perú). 31 de diciembre, 1975, ICAA.

Así, el 15 de enero de 1976 se celebraría en el IRA uno de los primeros eventos académicos que defendió la postura a favor de la designación del Premio Nacional. Este evento fue organizado por el Seminario de Folklore liderado por la antropóloga Merino, y congregó a figuras del medio académico universitario capitalino, artistas, coleccionistas, escritores además de contar con la presencia del propio López Antay (*El Comercio*, 15 de enero de 1976) (Figura 116). Este tipo de reuniones se harían a lo largo de los siguientes 4 años siempre con el ánimo de fomentar el valor estético y académico del estudio de las

⁷⁸ Se inauguró con el nombre de Museo de Arte Popular en 1979, pero cambiará a Museo de Artes y Tradiciones Populares partir de 1993 durante la participación del antropólogo Juan Ossio.

Arte tradicionales peruanas. Ese hecho motivó a que, en octubre de 1979, el IRA inaugurara el Museo de Arte Popular, lugar donde se expusieron las primeras adquisiciones recibidas a través de donaciones de los allegados al Seminario de Folklore. Tras su primera exposición se incentivaron nuevas adquisiciones en las siguientes décadas. Los primeros años la labor de Merino y su entonces asistente Luis Repetto se centraron en la adquisición a partir de la donación de piezas que enriquecieran los depósitos del museo.

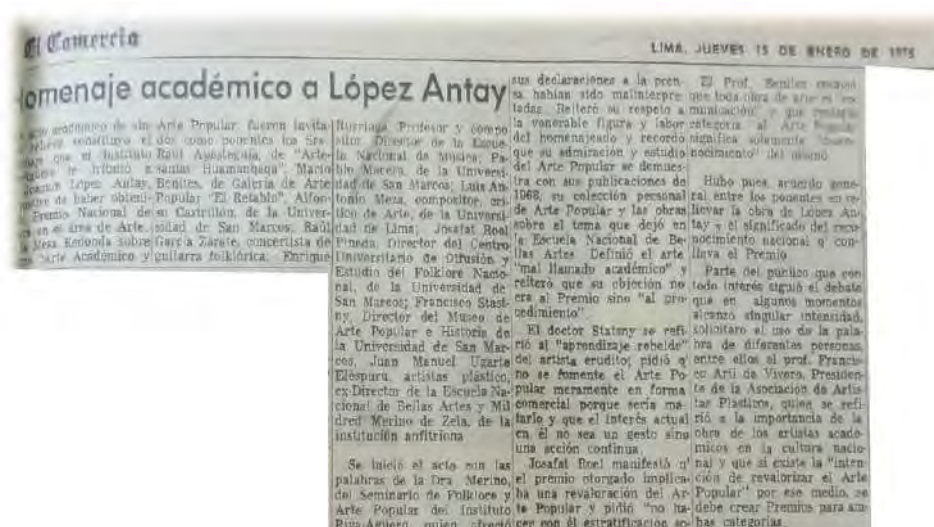


Figura 116: “De las interesantes y bien fundamentadas exposiciones efectuadas, se dedujo la igualdad de valor y categoría entre las llamadas “artes Académicas, eruditas o informadas” y el Arte Popular o Tradicional, lo que no anula las diferencias existentes entre ambas. Se desprendió, asimismo, la necesidad de que existen dos Premios, singularizados para ambas clases. Así podrán ser premiados en cada oportunidad un artista de cada orientación u orden” (*El Comercio*, jueves 15 de enero de 1976).

Así empezó una campaña intensa, a partir de contactos institucionales y personales, que permitió a los gestores del museo incrementar su colección, como fue el caso con la donación de Mariano Benítez (1980). Este ejemplo sería replicado por otros coleccionistas como Rosa Alarco (1988) o la propia Mildred Merino (1979). A partir de 1998 se incorporaría la colección Elvira Luza en calidad de compra donativo, la colección Jiménez Borja (2000) en calidad de sesión de uso, y la colección Doris Gibson (2003) a través de donación de la familia al museo. Durante los primeros 10 años del museo, sus archivos registraron 2535 piezas y en la actualidad se cuenta con casi 10000 piezas de distintas regiones del país, con temáticas y materiales diversos. Pero además de la cantidad de objetos de arte, el valor de las colecciones de este museo reside en que ellas son completas, o están vinculadas a las intenciones originales de sus coleccionistas con los propios valores

que las generaron. Es a partir de estas características que sus encargados han podido perfilar un tipo de práctica expositiva, basada en muestras temporales anuales⁷⁹.

De actividad constante, las memorias institucionales del IRA de entre los años 80, 90 y 2000, registran por lo menos tres exposiciones temporales anuales, además de un fuerte vínculo con organizaciones públicas y privadas, nacionales y extranjeras; tanto para la promoción de las muestras temporales organizadas por el museo, como con préstamos de colecciones para muestras itinerantes en el extranjero –sobre todo con embajadas nacionales y extranjeras, agencias de promoción turística del estado y entidades afines del sector privado⁸⁰. Este éxito en la gestión permitió que el museo tenga una exposición mediática, brindándole una importante red de intercambio (imagen/prestigio, mediadores/respaldo institucional) para su gestión.

Bajo esta perspectiva, el IRA a través de sus museos han venido desempeñando una labor académica determinada, la cual ha llevado su propuesta a distintos niveles de accionar. Siguiendo a Pablo Macera:

“El coleccionismo peruano de arte popular no descende de los viejos gabinetes europeos de curiosidades. Ninguno ha puesto sus colecciones puertas adentro: todas las colecciones han sido abiertas y conectadas... Dentro de esta perspectiva, la acción pública institucional consiste sobre todo en coleccionar coleccionistas. El que mejor lo ha comprendido es Luis Repetto, a quien debemos agradecer que no se hayan fragmentado colecciones valiosísimas. Gracias a su gestión, el Instituto Riva- Agüero alberga hoy tres maravillosos conjuntos: las colecciones Gertrud Solari, Elvira Luza y Arturo Jiménez Borja.” (Macera, 2010: 22).

Así, el Museo de Artes y Tradiciones Populares surgió de iniciativas académicas que requerían de una determinada práctica museológica para dar a conocer el avance de sus trabajos y su postura frente a la revaloración del coleccionismo de Arte Popular a un público más amplio, dentro del proceso de la democratización de los espacios culturales

⁷⁹ “Museo de Arte Popular” (1989) folleto por el décimo aniversario del Museo de Arte y Tradicionales-IRA. Archivo MATP.

⁸⁰ A partir de los años ochenta, se llevaban a cabo una exposición itinerante en la sede diplomática de algún país de la región, comenzando por la invitación de la embajada peruana en México en 1983, siendo la participación del museo en la Exposición Internacional de Sevilla de 1992 la experiencia de muestra itinerante mejor lograda por el museo en aquel entonces. Otro tipo de alianzas se establecieron con el sector privado, a quienes se recurrirá a fin de conseguir ayuda para incrementar la colección del museo, como la compra y posterior donación de la serie del Corpus Cristi de la familia Mendivil por parte del Banco de Crédito al museo en 1994. A cambio, el museo sede sus piezas y su asesoría museográfica en las distintas actividades expositivas que estas entidades requieran.

que ofrece el Perú en la actualidad. En el capítulo 3 se profundizará más sobre este caso de estudio.

2.3 Casos de exposiciones temporales con colecciones de Arte Popular peruano⁸¹

Entre los años veinte y cincuenta, el aporte del corpus de obras de los artistas indigenistas peruanos serán de vital importancia dentro del afianzamiento de la plástica nacional, pues con sus creaciones e investigaciones se aportó a la historiografía en formación de la historia estética en la zona de los andes: “Los miembros del IAP utilizaron sus habilidades artísticas un medio para reconocer la riqueza y la profundidad histórica del patrimonio artístico peruano”⁸² (Cohen-Aponte, 2017: 281). Así, estos se convirtieron en los principales promotores de las propuestas expositivas que se irán desarrollando en el país bajo distintas temáticas y auspicios.

Por otro lado, la influencia y prestigio de los pintores muralistas mexicanos como Diego Rivera, tuvieron asidero en los países de la región e incentivó la necesidad de fomentar exposiciones temporales, lo cual permitió el intercambio y venta de estas obras, lo que a su vez generó un flujo inicial de piezas de arte popular mexicano entre los coleccionistas interesados. Este hecho hizo que en Lima se conozca desde la década de los años treinta piezas del arte mexicano contemporáneo, que llegaron al Perú en las colecciones de artistas y funcionarios cosmopolitas radicados en el país, como el caso del embajador mexicano en el Perú, Moisés Saénz, cuya colección incluía pinturas de Rivera, Orozco y Siqueiros, exhibidas en Lima en 1937. Asimismo, estos encuentros propiciaban también el interés por consumir lo último de la literatura y filosofía crítica del México posrevolución. Publicaciones como *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos tuvo un interesante impacto en los grupos literarios peruanos, y esto se propagó en Lima y sobre

⁸¹ Para la selección de los casos expuestos en este capítulo se ha tomado en cuenta la accesibilidad a las fuentes, de allí que los criterios de su acopio estuvieron delimitados en la facilidad de acceso, así como la búsqueda de referencias tanto en artículos publicados como en notas de la prensa escrita al respecto, charla con sus artífices y disponibilidad de material de archivo. Para el caso de la participación del Perú en Bienal de São Paulo de 1977 se consultó material de archivo en la sede de la Bienal, para los casos más recientes como “Conexiones” del MUCEN (2018) y “Otras historias posibles” del MALI (2019) se contó con publicaciones y notas de prensa, así como conversaciones con parte de sus curadores, María Eugenia Yllia y Ricardo Kusunoki, respectivamente. Las tres muestras tienen en común los orígenes de la designación de arte popular, el tipo de material que exhibieron estuvo ligado con los criterios de selección que se hizo desde la época de Sabogal con el IAP pues sus coleccionistas y la tipología de las piezas estuvieron vinculadas estrechamente.

⁸² “The members of the IAP utilized their artistic skills as a means of reckoning with the richness and historical depth of Peru’s artistic patrimony”, la traducción es nuestra.

todo tuvo una interesante recepción en provincias, en especial en Cuzco, manifestado por figuras como Luis E. Valcárcel y Uriel García respectivamente (Cohen-Aponte, 2017: 275). Así también a mediados de los años veinte la revista *Amauta* fue la plataforma escrita donde mejor se difundió la vanguardia latinoamericana en el Perú y estableció una red de contactos entre intelectuales, escritores y artistas de la región incluso teniendo alcance transcontinental (Adams y Majluf ed., 2019: 17), lo que sirvió de ensayo a las posibilidades del intercambio y renovación para futuras exposiciones incluyendo la temática propuesta por el indigenismo.

Cohen- Aponte afirma que los artistas como José Sabogal, Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante, entre otros se convirtieron también en investigadores pues generaron importantes estudios sobre los orígenes de la evolución de la historia del arte en el país que “empezó en la colonia y terminaría en el arte popular contemporáneo” (Cohen-Aponte, 2017: 276). Ello coincidiría además con los estudios sistemáticos de la historia del arte colonial en la región andina, y sería el paso para la formación de las producciones historiográficas sobre arte popular peruano como se refiere al inicio de este capítulo. Los miembros del AIP tuvieron la tarea de compilar todo el material que ahora es parte del acervo sobre los estudios de los orígenes del arte popular peruano: fotografías, documentales especializados en arquitectura colonial, la selección de objetos que serían parte de la colección permanente del MNCP y la publicación de pequeñas obras con los primeros avances en investigaciones sobre la producción de cerámica y la tipología de sus diseños (Villegas, 2008: 48 y Cohen-Aponte, 2017: 279) (Figuras 117-120). Este proceso de redescubrimiento estético condujo a una redefinición de una estética híbrida al hablar del arte popular peruano, que se reconocía en un pasado colonial y precolombino, el cual motivo a la investigación de campo y a la producción académica iniciada por los artistas indigenistas, lo cual fue una revolución académica en la historiografía peruana durante el siglo XX⁸³.

⁸³ “The act of art historical research and documentation, then, did not consist solely of descriptions, visual analyses, and attributions. It also entailed the visual emulation of colonial artworks in the interest of capturing a particular stylistic and iconographic moment in the development of an Andean aesthetic tradition” (Cohen-Aponte, 2017: 280).



Figuras 117 y 118: (Izq.) Acuarelas de José Sabogal, 1951. (Der.) Detalle del Anagrama del IAP Fuente: Sabogal (2013)



Figuras 119 y 120: Sabogal impartiendo clases del IAP junto a sus discípulos Alicia Bustamante, Julia Codecido, Enrique Camino Brent, Teresa Carvallo entre 1953 y 1956. Fuente: Sabogal (2013)

Mientras en México proclamó a su arte popular como un arte original sin influencia externa en su constitución, en Perú se lo clasificó como mestizo, heredero de dos tradiciones (Cohen-Aponte, 2017: 277) y esto fue porque Sabogal y su grupo siguió la consigna del discurso del mestizaje. Los artistas pondrían énfasis en documentar las celebraciones andinas más famosas como la del Corpus Christi⁸⁴, que fue registrada por varios artistas y ahora son parte del corpus de fuentes primarias para el estudio de este periodo. De allí que Sabogal entienda la importancia de los viajes de campo y el trabajo directo con las comunidades productoras de arte: “Cada uno de los artistas que componen este Instituto se han descubierto como admiradores de la capacidad artística de nuestro pueblo” (Sabogal, 1951 informe de actividades del IAP, Archivo del MNCP, Cohen-Aponte, 2017: 279).

⁸⁴ “The hundreds of sketches and the watercolors that make up Blas’s oeuvre demonstrate his zeal in meticulously the art and material culture of highland Peru” (Cohen-Aponte, 2017: 278).

Lo que Sabogal entendía por modernidad artística en el Perú irá perfeccionándose en su discurso y en sus proyectos de investigación y expositivos, donde reafirmar el legado de su labor como artista y como intelectual interesado por entender la evolución de la plástica peruana e incorporarla en el discurso de formación de identidad nacional, al mismo nivel y preocupación que otros académicos y personalidades que indagaban sobre este tema:

“Nuestro arte moderno no comenzó ayer con el trabajo individual de 4 artistas peruanos del siglo XIX cuya base formativa estuvo en los talleres de Roma y París. Yo entiendo que nuestro arte moderno comenzó con la era inmediatamente posterior a los sucesos de Cajamarca en 1533. Nuestros trabajos en arquitectura, escultura, pintura y ornamentos seculares y religiosos son variados y ricos, y forman parte de nuestro proceso de formación nacional” (Cohen-Aponte, 2017: 288-289)⁸⁵.

Así, desde el IAP se llevaron a cabo varias propuestas de exhibiciones tomando como modelo lo que países como México ya habían desarrollado en el extranjero, sobre todo en Estados Unidos, una de la más relevante fue la 1947 a la cual Sabogal tenía intención de llamar “Mil años de Arte Peruano” dividida en 4 ejes temáticos los cuales incluían producción contemporánea y popular. La autora comenta que esta propuesta curatorial tenían un claro objetivo el cual era remarcar la “continuidad legítima” de las cultura visual formada en la colonia a través del arte popular contemporáneo. (Cohen-Aponte 2017: 282). A pesar de lo innovadora que resultaban estas propuestas expositivas seguidas por Sabogal y el IAP, pues se abogaba por materializar exposiciones sustentadas en investigación y trabajos de campo, esta práctica no fue comprendida en su momento y no habría ejemplos constantes de este tipo de prácticas curatoriales quedando solo las que se propuso en la sede del MNCP (Figuras 121 y 122).

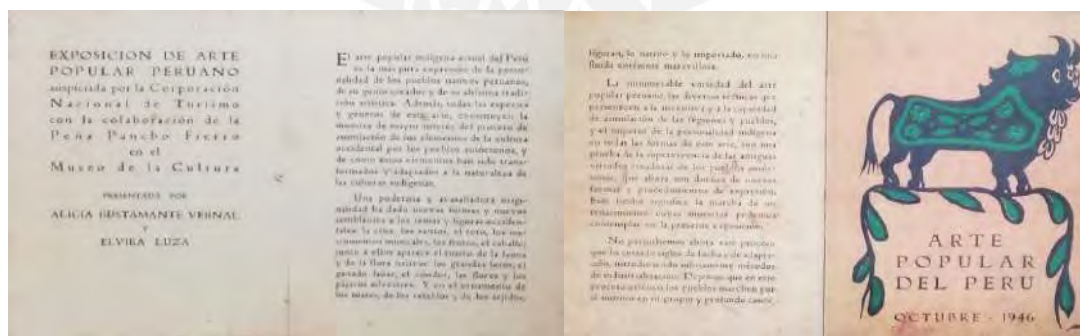


Figura 121: Folleto para la muestra de arte popular peruano que realizó Alicia Bustamante con la colección Elvira Luza en el MNCP, 1946. Fuente: Archivo MATP

⁸⁵ Entrevista realizada a Sabogal sobre su experiencia en EEUU, transmitida por Radio Nacional del Perú el 21 de marzo de 1943, documentada por la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 122: Sala de arte popular peruano en el Museo de la Cultura Peruana. Fuente: El Comercio, 13 de enero de 1949, ICAA.

Sería recién a partir de los años sesenta retomada nuevamente los estudios del mundo colonial con mayor interés académico que diera un nuevo impulso por el fomento de exposiciones artísticas como las planteadas por Sabogal, concretándose una importante colaboración compartida entre el Estado Peruano y la UNAM titulada “Tesoros peruanos en la UNAM” (1961), donde participarían varias personalidades del ambiente académico peruano, ahora sí más convencidos en la difusión a través del estudio formal de colecciones patrimoniales peruanas⁸⁶ (Figuras 123 y 124). Ciertamente para la segunda mitad del siglo XX el campo de la historiografía del arte latinoamericano se había desarrollado más y los aportes académicos dieron resultados interesantes⁸⁷, en todas partes de Latinoamérica se habían reformulado las investigaciones sobre arte prehispánico y colonial, incluyendo Estados Unidos y España⁸⁸, además de un interesante aporte a la producción

⁸⁶ Dentro de las personalidades peruanas que participaron en la preparación del contenido de la muestra se encuentran: Raúl Porras Barrenechea, instituciones como la Universidad de San Marcos o el Museo Nacional también se sumaron a este proyecto. Según Cuenta la Gaceta de la UNAM la exposición había contado con más de 3000 piezas siendo 212 de oro. Estas se distribuyeron en 4 salas: una sobre arqueología, otra con piezas coloniales, la tercera área con piezas de arte contemporáneo además de una pequeña sección con arte popular. Además, se estaba planeando una excursión de alumnos y profesores entre 15 de febrero al 1 de marzo al país, donde se visitarían las ciudades de Lima, Cuzco, Puno y Arequipa. Véase Gaceta Universitaria UNAM N° 5, 30 enero 1961:

<http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum60/issue/view/329/showToc>

⁸⁷ Entre ellos los trabajos sobre arte hispanoamericano de George Kluber publicados entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

⁸⁸ Como se señala líneas arriba, en el capítulo 1 Estados Unidos venía liderando los estudios latinoamericanistas durante la segunda mitad del siglo XX, sin embargo hay un renacimiento por los estudios sobre el virreinato hispanoamericano en España a partir de los años cincuenta, además del interés creciente por revalorar la arqueología prehispánica en las colecciones españolas. Véase Cabello 1994, 2001.

contemporánea incidiendo en la capacidad comparativa de los valores estéticos de los distintos países que conforman la región.



Figuras 123 y 124: Anuncios de la muestra de “Tesoros Artísticos del Perú” y de la “Excursión al Perú”
Fuente: Gaceta de la UNAM 1961.

Para el caso específico del Perú, Yllia señala que el aporte de la metodología desarrollada por la historia del arte en la academia peruana tendrá sus primeros avances para casos específicos a partir de los años setenta, sobre todo se dará una búsqueda por la renovación del enfoque del quehacer de los distintos museos estatales y su gestión de colecciones, de allí las potencialidades de los egresados y profesionales salidos de la especialidad impartida en San Marcos puedan rendir frutos a través de la investigación, curaduría y gestión. Esta experiencia está directamente asociada al surgimiento de los espacios expositivos como el de la misma universidad nacional, donde se congregaron colecciones importantes desde arte, arqueología, y también arte popular peruano. Para Yllia la historia del arte le otorga un marco de acción en la labor de estas instituciones:

“(el) espacio se trabajó con importantes colecciones como las de Alicia y Celia Bustamante, Pablo Macera, entre otras de significativo valor simbólico y estético... Se trata de un nuevo enfoque de gestión en el que se hace presente la historia del arte: una nueva disciplina que tiene al arte popular como uno de sus principales estudios y que hasta la actualidad es un importante derrotero entre los investigadores” (Yllia, 2016:256).

Así por ejemplo la labor de los historiadores del arte egresados de San Marcos tuvo gran actividad sobre todo entre los años noventa y dos mil. Su trabajo estuvo vinculado a

la gestión de distintos museos Nacionales, como fue el caso del Museo de la Cultura Peruana, donde su aporte prestó atención especial a la investigación de artistas populares de las diversas regiones en el Perú a modo antológico. Además en este periodo se consolidan investigaciones que dan cuenta de los logros alcanzados por los artistas, trayectoria reconocida a nivel nacional e internacional.

Es interesante resaltar el caso de la participación peruana en la edición XIV de la Bienal de São Paulo de 1977, pues a un año de la designación del Premio Nacional y la posterior polémica que se desencadenó en los medios artísticos y académicos de la capital, tuvo una mayor significancia la designación de la participación peruana con la temática íntegramente centrada en ejemplares de arte popular contemporáneo. La sugerencia había partido desde el mismo comité organizador en São Paulo⁸⁹; sin embargo, algunos medios peruanos resaltaron el hecho como una decisión política tomada unilateralmente desde el INC para hacer más obvia la postura del Estado ante aquellos que aún seguían en contra de la pasada premiación. Tras la aprobación a la solicitud de la directiva de la Bienal, el INC pasó a designar a pedido de los organizadores a los señores Raúl Apesteguía y Jorge Thomas (Figura 125), conocidos galeristas y coleccionistas del medio nacional, para que hicieran la selección de las piezas y el montaje de las mismas, y la elaboración del texto curatorial incluido en el catálogo estaría a cargo del conocido artista y crítico de arte Leslie Lee⁹⁰. Esta exposición tuvo una duración de casi tres meses (del 1ero de Octubre al 18 de diciembre) y contó con una totalidad de 350 piezas⁹¹, en distintas categorías y regiones del Perú (Figura 126). En la solicitud se reitera el interés por parte de la comisión organizadora por contar con las piezas más representativas y de importancia estilística de esta participación peruana:

“Creo que hay que distinguir ente piezas de Arte Popular Clásica, por ejemplo de grandes colecciones conocidas, y Arte Popular Actual, pues piensan que usted, al hablar de ventas, se refiere a piezas de esta clase. Es esencial que la colección que se muestra, sea de primerísima clase, de acuerdo con la XIV Bienal, no puede ser de ninguna manera una colección común y corriente de Arte Popular...

⁸⁹ La solicitud había sido planteada por el presidente de la Bienal de São Paulo, Oscar Landmann y tramitada a través de la Cancillería Peruana, su representación en Brasil y el INC. Las conversaciones interinstitucionales se había establecido desde mediados del mes de mayo de 1977. Al respecto véase las correspondencia en el archivos histórico de la Fundación Bienal de São Paulo.

⁹⁰ Véase Carta del INC, respuesta a Oscar Landmann, presidente de la Fundación Bienal de Sao Paulo, Lima 31 de agosto de 1977. Archivo histórico de la Fundación Bienal de São Paulo.

⁹¹ Según los reportes de la Bienal, las piezas que participaron corresponden sobre todo de las siguientes colecciones: Colección Jorge Thomas (218 piezas), Colección Raúl Apesteguía (106 piezas), Colección Elvira Luza (9 piezas), Colección Pablo Macera (27 piezas). Véase Archivo histórico de la Fundación de la Bienal de São Paulo.

Espero que la Srta. Elvira Luza nos preste piezas de su valiosísima colección” (O. Landmann, 1/08/1977, FBSP-AB)⁹².



Figura 125: “El Perú en la Bienal de São Paulo” entrevista al coleccionista Jorge Thomas sobre la participación del Perú en la Bienal, con algunos comentarios a las piezas exhibidas. Fuente: Revista Gráfica Peruana, dic. 15, 1977-ene. 15 1978, ICAA.



Figura 126: Inauguración de la XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fuente: *Diário da Noite*, 03 de octubre de 1977, ICAA.

Como se ha señalado, la crítica de la participación peruana a este evento se manifestó a través de los medios de prensa nacional, principalmente estuvo ligada por un sector de la ASPAP (Asociación Peruana de Artistas Plásticos) quienes aducían la falta de criterio para la designación temática de la participación peruana, en especial tras las polémicas académicas de parte de un sector de artistas. Al respecto Germaná señala que esta molestia se manifestó en cierto sector de la prensa calificándola de un acto “discriminatorio” de parte de la política cultural del Estado, pues solo consideró a la producción artesanal como el único ejemplo de desarrollo artístico en el Perú. Los pintores suscritos a esta crítica contra la decisión del INC fueron Venancio Shinki, Alberto Dávila, Enrique Galdos Rivas, Francisco Abril de Vivero, Miguel Baca Rossi y Miguel Ángel

92 Carta de Oscar Landmann dirigida a Raúl Apesteguía, São Paulo 1 de agosto de 1977. Fundación Bienal de São Paulo-Archivo Bienal.

Cuadros, como señala Germaná ellos consideraban en sus reclamos que se relegó a las manifestaciones “cultas” del arte peruano contemporáneo y se dio prioridad al arte popular por cuestiones políticas, pudiendo haberse repartido en equidad esta participación⁹³. En contraste hubo también sector de la prensa que mostró su adhesión a dicha participación, como el artículo del artista Félix Oliva a raíz de la muerte de López Antay en 1981⁹⁴.

En este artículo Germaná rescata la crítica que hizo este artista hacia la postura de aquellos que criticaban la designación temática de la participación peruana a la Bienal paulista de 1977. Ello se trataba más bien de una postura elitista y excluyente hecha por este sector de artistas, pues develaba el *modus operandi* de la práctica que existían en los medios artísticos, un ejemplo más de cómo era asumida la categoría arte para este sector quien excluían a todo aquel que no cumpliera los códigos formal y académico de ese circuito: “Oliva lamenta que se considere como “arte” sólo a la producción que se exhibe en galerías, en desmedro de quienes (siendo de origen campesino u obrero) también manifiestan a través de la plástica su sensibilidad”⁹⁵. A pesar de ello, el tema había contado con respaldo oficial, así como de un sector dinámico de la academia, de coleccionistas y galeristas, quienes expresaron su interés como cuestión de afianzamiento de una postura de orden reivindicativo y de cambio de paradigmas asumidos tanto por el estado como por la ciudadanía expresada en la postura de la crítica de la academia y arte: “No importa algunas críticas interesadas, que no faltan aquí en Lima, quienes estamos comprometidos en este afán compartimos el sentimiento de cumplir con el Arte Peruano dentro de una real perspectiva histórica”⁹⁶.

⁹³ Véase el análisis de Germaná al artículo del periodista Ismael Pinto “Humillados y ofendidos” (Lima 12 de octubre, 1977) que compila el malestar de un grupo de artistas tras la decisión del INC con respecto a la temática expositiva para el certamen internacional, en el portal digital de la International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/855252/language/es-MX/Default.aspx>, consultado 10 abril de 2019.

⁹⁴ Entre uno de los principales críticos a la designación temática de la participación peruana a la XIV Bienal estaba Fernando de Szyszlo. Véase el artículo del artista Félix Oliva titulado “López Antay ha muerto... ¡Viva López Antay!” diario de Marka, Lima, 1 de Junio 1981,11.

⁹⁵ Nota hecha por G. Germaná para la entrada al artículo periodístico de Félix Oliva, 1981. Véase ICAA: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1136445/language/es-MX/Default.aspx>, consultado 10 abril de 2019.

⁹⁶ Carta de Leslie Lee a Jorge Thomas, Lima 5 de octubre de 1977. Fundación Bienal de São Paulo-Archivo Bienal.

Como señala Gabriela Germaná, el compromiso de la participación peruana fue precisamente enmarcado en la fuerza que proyectaban los objetos de la selección de piezas, era la mística que acompañaba a este colectivo y la forma de la validación de su procedencia “ancestral y moderna”. Estas piezas, que había pertenecido al mundo rural, que fueron incorporadas al imaginario estético nacional durante la primera fase del indigenismo a mediados del siglo XX, para este periodo era ya parte de un símbolo reivindicativo como el caso del toro de Pucará, imagen principal del afiche oficial para esta participación peruana: “El afiche de la participación peruana es elocuente por privilegiar la imagen de un “toro de Pucará” (Figura 127), pieza de función ritual en sus inicios, convertida posteriormente en objeto suntuario, hasta el punto de asumirse como una de las tipologías más representativas –un ícono- del arte popular peruano. También es de interés la evidente intención en el afiche de mostrar esta pieza como objeto único, pleno de carácter expresivo, exhibiendo así la perfecta validez artística de una pieza de arte popular”⁹⁷.



Figura 127: Afiche para la XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, 1977. Fuente: Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones, ICAA.

⁹⁷ Comentario crítico de Germaná para el catálogo digital de documentos sobre Arte Latinoamericano del siglo XX proyecto, en ICAA: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/857172/language/es-MX/Default.aspx> consultado 10 abril de 2019.

Asimismo, los organizadores de la Bienal buscaban tener las piezas más representativas donde se muestre al público paulista y brasileño los alcances del arte popular contemporáneo peruano y su éxito como discurso y expresión artística legítima en la región. Recuérdese que países como Brasil había también apuntado desde los años cincuenta a un rescate y revalorización de la producción de arte popular, tomando en cuenta las dimensiones geográficas y la riqueza etnográfica de todas ellas (véase capítulo 1). Es interesante ver que el interés parte desde la mirada de una institución consolidada en búsqueda de expresiones artísticas originales y de vanguardia, siendo que apuntan al rescate de los valores contemporáneos y representativos del arte popular, una especie de búsqueda de potencial de la visión que se quería tener de la participación con el tema de arte popular peruano:

“Lima vivió durante siglos a espaldas del Perú. En tanto, el pueblo, llegado de todos los rincones de la patria, ha rescatado para ella, como la exigencia de su enorme presencia, el rostro auténticamente peruano que hoy adquiere. Hacerlo trae consigo, es de sus fuentes, la única y verdadera cultura peruana: la de nuestro mestizaje, que la provincia ha sabido preservar de toda la alienación política, económica y cultural.

Coincidimos con esa tendencia nacional, que reparar una antigua y gravísima injusticia, lo que ha sabido rescatar y preservar celosa y cariñosamente la obra artística de la genialidad popular, encuentren hoy ambiente propicio para compartirla” (L. Lee, 1977. FBSP-AB)⁹⁸.

Este hecho resulta interesante pues habla de una evolución de la plástica nacional, pues a través de exposiciones internacionales se da una doble legitimación desde el Estado así como desde una entidad internacional. Así se colocaba a la producción de arte popular peruano, o por lo menos a los casos más conocidos, dentro de las categorías de arte contemporáneo, donde no cabía duda de su valía en los circuitos artísticos, siendo de interés como genuina expresión de la plástica peruana alcanzada en el devenir de la segunda mitad del siglo XX (Figuras 128 y 129).

⁹⁸Introducción de Leslie Lee para la sección de muestras antológicas, Catálogo XIV Bienal Internacional de São Paulo, 1977, Fundación Bienal São Paulo-Archivo Bienal. Traducción del portugués al español Gabriel Ramos de Pinho.



Figuras 128 y 129: Fotos de piezas seleccionadas para la XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo, 1977. Fuente: Fundación Bienal de São Paulo-Archivo Bienal.

La prensa cubrió en parte la participación peruana en la Bienal, a lo cual se sumarían los comentarios críticos sobre cómo se condujo tanto la selección temática como la recepción en el mismo espacio de la Bienal. En la entrevista que hiciera el crítico de teatro y periodista cultural peruano Alfonso La Torre a Eva Lewitus, fotógrafa y directora del estudio “Foto Art” en Lima, presente durante los días del evento internacional, se vierte la opinión sobre la buena recepción de las piezas peruanas en el evento, considerando el hecho como lo más destacado de la jornada dada la calidad de los objetos exhibidos, llegando incluso a comparar la participación peruana como la excepción del grupo de la sección de las muestras antológicas a partir también de la recepción de público visitante, que destacaba la sección peruana por sobre las demás. También Lewitus consideró que no se mostró toda la riqueza de este tipo de producción; sin embargo reconoce la excelente calidad de los mates burilados, los retablos, la cerámica y los tapices de San Pedro de Cajas allí exhibido, difícil de encontrar en el propio Perú (Figura 130).

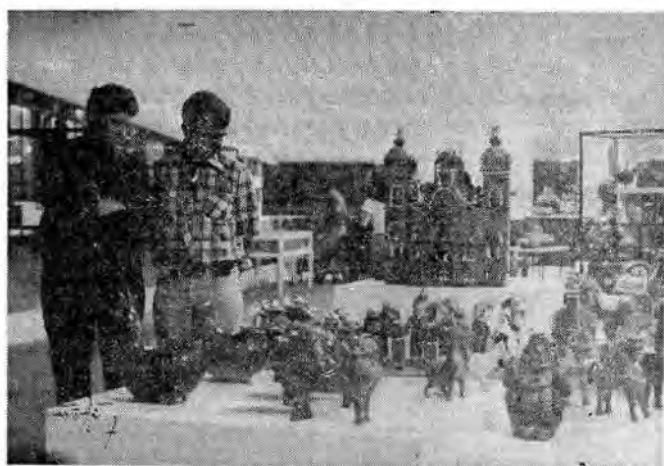


Figura 130: Vista de la sala de exposición donde se exhibieron las piezas de la delegación peruana con su colección de Arte Popular, entrevista a Eva Lewitus, Bienal de São Paulo, 1977. Fuente: El Comercio, 6 de noviembre de 1977, ICAA.

Terminada la exposición, el estado peruano decide donar 12 piezas del total presentado por la legación peruana, estas fueron entregadas al Museo de Arte y Técnicas populares de São Paulo (1954-2000), que mantenía su colección en el espacio expositivo conocido como Pabellón de las Culturas Brasileñas hasta el año 2010 dentro del gran complejo del Parque de Ibirapuera, lugar donde también se encuentran las instalaciones de la Bienal. Actualmente bajo el nombre de colección del Museo de Folclore Rossini Tavares de Lima⁹⁹, el íntegro de dicha colección se encuentra a cargo de la custodia de la Secretaría de Cultura del Estado de São Paulo, no disponible para la visita y consulta pública. Según la investigación de Claudia Vendramini Reis sobre dicha institución museal atravesó un deterioro paulatino sufrido por el descuido en la gestión tras la muerte de su fundador. Este hecho no le permitió sobrevivir dentro de un circuito expositivo a pesar de haber constituido un esfuerzo académico novedoso a mediados de los años cuarenta y de creciente recepción de colecciones, realizada a través del Movimiento Folclórico brasileiro (1947-1964)¹⁰⁰, agrupación de profesionales de las ciencias sociales e investigadores que dieron forma al coleccionismo de arte popular en São Paulo, en especial colecciones de arte popular brasileiro contemporáneo de regiones del interior de São Paulo y la margen sur del país, un acto de emprendimiento de intelectuales que veían en el folclore como un saber científico (Reis, 2017: 20). Este deterioro se empezó a comprobar a finales de la década de los ochenta y fue irreversible hasta su cierre en los años 2000, lo que la autora denomina el paso de la esfera privada a la pública con todos los problemas presupuestales que ello conlleva (Reis, 2017: 9).

El balance de esta participación fue optimista y abrió las puertas a las potencialidades internacionales de las artes populares peruanas. Dentro del panorama

⁹⁹ El folclorista Rossini Tavares de Lima (1915-1994), estuvo presente en la discusión pública por la construcción y revaloración de las artes populares de Brasil entre la década de los cuarenta y sesenta. Discípulo del escritor y folclorista Mario de Andrade, recogió sus propuestas culturales para la ciudad de São Paulo y lo plasmó en la serie de proyectos para el rescate del arte popular brasileiro. La propuesta de este investigador y su participación como coleccionista sería entendido como un esfuerzo grupal que actuó con una consigna mayor: “Por fin se revelan el potencial cuestionador de colecciones de piezas/obras ligadas a las culturas populares y tradicionales en relación a las narrativas hegemónicas del campo del patrimonio y de la constitución de la memoria de la cultura brasileira” (Reis, 2017: 18)

¹⁰⁰ La colección según Vendramini Reis daba cuenta de un interés por el coleccionismo de arte popular Brasileiro y en especial de la región de Sao Paulo en una época temprana inicial de los años cuarenta. Ese museo fue concebido bajo la influencia de la Sociedad de Etnografía, dentro del marco de acción de las políticas públicas culturales en Sao Paulo y Brasil, impulso desde los años cuarenta siendo efectiva con el vínculo con la academia científica y de ciencias sociales hasta el fin del régimen democrático que es donde empieza la decadencia de este tipo de agrupaciones, siendo asumía más por el estado: “Si los folcloristas obtuvieron resultados en el periodo entre 1947 a 1964, perderían espacio a partir de la consolidación en el campo de las ciencias sociales en el país. Con el golpe militar de 1964, se perdería la fuerza de su precedía institucional que devendría en un paulatino deterioro y desinterés a la causa” (Vendramini, 2017: 25).

artístico nacional ello podría ser considerado como un momento de su expansión de las posibilidades hasta ese momento logrado, así como una autoevaluación con respecto al empleo de categoría para distinguir y definir la forma de producción artística. Según comenta Jorge Caillaux¹⁰¹ la participación peruana en la Bienal de 1977 fue un espacio de experimentación para el conjunto de las artes peruanas contemporáneas, pues le dio la posibilidad de replantearse paradigmas formales hasta entonces bastante difundidos por un sector del circuito de artistas nacionales: “esta experiencia tras considera que el esquema propuesto por el Consejo de la bienal ha transformado a esta en un saludable “espacio de experimentación”, sugiriendo además desechar la palabra “artista” por la de “autor-autora” y la de “arte” por “obra” o “proyecto””¹⁰². Esto daría margen de acción también para proyectos expositivos internacionales de mayor alcance donde se plantee el uso de una práctica, buscar coleccionistas e instituciones que abalen un discurso valorativo hacia estas así como su cada vez mayor potencial turístico y económico, que luego sería replanteado como patrimonio y símbolo de distinción a nivel internacional, una especie de marca patrimonial.

En los últimos tiempos, se observa que los espacios expositivos de Lima presentan propuestas interesantes e integradoras pensando en las posibilidades de dialogo académico con miras al entendimiento y acercamiento del visitante. Así, para el MUCEN relacionar las distintas colecciones que custodia, cuyo discurso cobra un sentido orgánico dentro del desarrollo del arte peruano y el interés de esta institución por difundirlo ha dado como resultado la exposición temporal Conexiones (Lima, mayo- octubre, 2018). Este proyecto planteó la puesta en escena de distintos objetos a través de un dialogo interpretativo que evidenciaba las funciones comunes y posibilidades en la evolución de un discurso en el devenir del arte peruano (Figura 131).



Figura 131: Exposición temporal Conexiones, 2018. Museo Central, Lima. Fuente: <https://peru21.pe/cultura/conexiones-muestra-mucen-explora-origenes-identidad-vinculos-410879?foto=3>

¹⁰¹ Véase su artículo titulado “El Perú en la Bienal de São Paulo” en La Prensa, Lima, 30 de octubre 1977.

¹⁰² Reseña de Germaná a propósito del artículo de Caillaux. Véase ICAA: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/855937/language/es-MX/Default.aspx>

La disposición temática con respecto a los objetos seleccionados hace que el espectador aprecie piezas que de otra manera siempre se vieron separadas, pues su disposición convencional ha estado marcada más bien por criterios cronológicos donde las categorías valorativas atribución estética tradicional occidental y enfoques de estudio (arqueología, arte popular, pinacoteca del periodo republicano), distribuyéndolas en espacios específicos y delimitados. Como lo determina la propuesta curatorial, el dialogo entre objetos y disciplinas que los estudian ha sido los pilares que sustentaron la intención de la muestra: “...Las creaciones que conforman la colección del MUCEN nos permiten dialogar sobre todo con nosotros, sobre nuestros problemas comunes, sobre nuestros pasados y sobre nuestros anhelos” (Holmquist ed., 2018:10). Por ello es que el dialogo simbólico entre las piezas de distintos formato se convierte en el centro conceptual de la muestra, ya que es mediante este que se logra entender un vínculo entre las distintas formas artísticas del arte peruano, que en perspectivas de estudio son cronológica y formalmente diferentes entre sí. Ese dialogo se da en el tema de sentido de pertenencia y en la búsqueda de una identidad a través de la creatividad artística peruana. El discurso curatorial apunta hacia la continuidad de elementos en las formas y usos que poseen las piezas seleccionadas (Figuras 132 y 133).



Figuras 132 y 133: (Izq.) Mujer cargando quénpo (vasija), 1990. Cerámica modelada y pintada de Dora Panduro. Colección Macera-Carnero. Exposición temporal Conexiones, 2018. Museo Central, Lima. Fuente: https://peru21.pe/cultura/conexiones-muestra-mucen-explora-origenes-identidad_vinculos-410879?foto=3 (Der.) Traje de gala de danzante militar. Levita con charreteras y sombrero media luna con diseños florales y escudos nacionales bordados, Sierra Central, siglo XX Colección Macera-Carnero. Exposición temporal Conexiones. Museo Central, Lima. Fuente: Catálogo de “Conexiones”, 2018. Sala de Arte Popular. Museo Central, Lima. Fuente: <http://www.bcrp.gob.pe/museocentral/agenda-cultural-mucen-julio-2018.html>

Las temáticas elegidas, cuerpo, mujer, historias y nación, son requeridas para establecer un cruce entre las colecciones arqueológicas, republicanas, de arte contemporáneo y arte popular. Los cuatro curadores convocados decidieron establecer estos temas para que las piezas partan de una relación posible, cuya relevancia es también actual con el público visitante pues ven la necesidad de establecer una comunicación empática entre el objeto y el espectador. Ha destacar uno de los aportes principales que subyace en esta propuesta es precisamente el tema de la identidad dentro de la construcción de una tradición histórica peruana y como esta se refleja en el quehacer artístico de diferentes épocas y formas. Como lo plasma el catálogo que reúne el trabajo de este proyecto, “Conexiones” (2018), el signo integrador entre ellas es la búsqueda material por establecer una identidad común, el origen de “lo peruano” que marca una forma visual de entender conceptos como patria, nación, identidad y ciudadanía.

Asimismo, el MALI también ha empezado a impulsar líneas de investigación que ha respondido a la incorporación de colecciones de distinta índole material¹⁰³, los cuales ha reflejado el trabajo creativo y artístico de la segunda mitad del siglo XX peruano, dándolo a conocer a través de sus últimas publicaciones y exposiciones. De allí que la reciente muestra “Otras miradas posibles” (2019) aborde el tema de la formación de colecciones a partir de repensar ejes temáticos explorados en la institución y que ahora están siendo considerados sin la carga rígida de la división tradicional del arte (Figura 134). Ciertamente ello responde a la necesidad de incorporar y dialogar con los múltiples actores sociales peruanos de la segunda mitad del XX en adelante: “Explora, por ejemplo, diversos aspectos de la gráfica, del retrato fotográfico, de las tradiciones textiles andinas, de las llamadas artes regionales y su inserción en los mercados urbanos, así como también expresiones del arte contemporáneo que reivindiquen la potencia testimonial de las imágenes”¹⁰⁴.

¹⁰³ La exposición exhibe diversas colecciones desde obras sobre rock subterráneo peruano, tejidos prehispánicos del sur andino, fotografía de las clases media del siglo XX, tablas de Sarhua, obras de la selva peruana, obras de arte popular o tradiciones regionales que es el término que usa la institución.

¹⁰⁴ Folleto institucional MALI, Marzo/Abril, 2019.



Figura 134: Día de la inauguración MALI “Otras historias posibles”, 12 de marzo 2019. Fuente: <https://tvrobles.lamula.pe/2019/03/14/inauguran-exposicion-otras-historias-posibles-en-el-mali/tvrobles/>

Las investigaciones generadas por el comité curatorial del MALI han sido bastante activas y han tratado de dar una alternativa a aquellas “divisiones rígidas” entre categorías dadas por la crítica artística tradicional del siglo XX. Ambos caso estas líneas de investigación miran al objeto de forma transversal que reflejen esa parte de la historia de la segunda mitad del XX: “(Sharon Lerner). Han sido varios los motivos para diseñar esta exposición, pero uno de los detonantes fue la donación de la serie ‘Piraq Causa’, obra de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua –explica Lerner. Teníamos como un gran pendiente exponer estas obras, que motivaron una absurda polémica en su momento (Figura 135)¹⁰⁵, y eso nos llevó a pensar cuál sería el contexto más importante para mostrarlas. Por eso decidimos incorporar una narración sobre los cruces y las discusiones transversales a la colección histórica y a la contemporánea del museo”. (*El Comercio*, 13 de marzo 2019).



Figura 135: Entrevista a Natalia Majluf sobre la polémica de la colección de Tablas de Sarhua que fue donada al MALI. Fuente: *El Comercio*, enero, 2018.

¹⁰⁵ Se está haciendo referencia a la polémica de la colección de Tablas de Sarhua del MALI y su supuesto contenido subversivo de diciembre de 2017 y enero 2018, citado en la nota al pie número 6 del presente trabajo.

Es interesante notar también el proceso de adquisición de colecciones bajo las inquietudes de los investigadores y su quehacer institucional: “Más que una investigación en sí misma, este ha sido un trabajo sistemático de coleccionistas, en el que las piezas llegan por cauces absolutamente inesperados y azarosos, afirma Kusunoki”. (*El Comercio*, 13 de marzo del 2019) (Figuras 136 y 137). En los últimos 15 años el MALI ha liderado la oferta expositiva en el circuito del arte peruano, con sus propuestas curatoriales con colección propia; pero también con invitados externos nacionales e internacionales que han ofrecido exposiciones de alta calidad al público que ha ido paulatinamente creciendo y ha respondido favorablemente a este tipo de oferta.



Figuras 136 y 137: (Izq.) Sala de Mate “Otras historias posibles”, 12 de marzo 2019. 1959 Fuente: <https://tvrobles.lamula.pe/2019/03/14/inauguran-exposicion-otras-historias-posibles-en-el-mali/tvrobles/> (Der.) Como parte de las nuevas adquisiciones del MALI en el marco de la muestra se presentó el retrato que le hiciera Enrique Camino Brent a Joaquín López Antay en 1959.

Según sostiene Borea este cambio de paradigma se ha ido dando en los últimos años y responde también a una adecuación de mercado con miras hacia la escena internacional y del llamado al “arte global” (Borea 2016; 2017:112). Este arte global, explica Belting, es crítico con las prácticas anteriores de coleccionismo y exhibición, pues apunta a una mentalidad decolonizada, donde no existe ni modernos ni étnicos, sino a un dialogo en igualdad de condiciones para el entendimiento de las diversas prácticas culturales. De allí que en los museos occidentales, los departamentos de investigación y registro al enfrentarse con piezas sin nombre y contexto, sobre todo aquellas que provienen de regiones colonizadas están recurriendo a la experiencia de los investigadores de los países de procedencia de los objetos. Esta búsqueda por solucionar problemas de origen y obtención, responde también a una nueva actitud en las prácticas museísticas. Ello ha hecho posible

que se amplié los alcances de investigación que se traducen en muestras y exposiciones de gran envergadura. Para Belting solo se puede explicar el creciente interés por conocer otras culturas y realidades del arte mundial debido a los efectos de la globalización, de allí que espacios “tradicionales” como el British Museum tenga exhibiciones con temáticas variada que hubieran sido imposibles años anteriores¹⁰⁶.

Volviendo a la escena local, hace poco se ha ido abriendo ciertos espacios dentro del circuito cultural capitalino a los agentes identificados como intelectuales y artistas de provincia, así como a agentes de otras comunidades culturales diferente de lo establecido desde la elite cultural limeña. No todos de ellos venían con el respaldo de un “coleccionista” o con un contacto directo con esta elite, dándose exclusiones y omisiones en muchos casos, o extrañeza y resistencia a una completa incorporación a la dinámica de este circuito artístico de elite¹⁰⁷, y puede verse como una respuesta a modo de renovación que ha tomado en cuenta las nuevas tendencias globales (inclusión, apertura, dialogo intercultural, intercambio de experiencias, etc.); sin embargo aún se está empezando a contemplar esta perspectiva. Estos casos plantean también una reformulación a lo entendido como práctica de exhibición de colecciones, en este caso específico de “arte popular”, categoría que está próxima a cumplir 100 años de existencia y que plantean una mirada renovada en los espacios expositivos del país.

¹⁰⁶ Su exhibición temporal MANGA (mayo-agosto 2019), donde se abordaba la trascendencia mundial del Manga japonés en las artes gráficas y la cultura visual contemporáneas, fue la primera muestra curada con dicha temática por el departamento de arte japonés del Museo, teniendo una gran recepción por parte de los visitantes, ello da cuenta de los cambios con respecto a las exhibiciones y su relación con los nuevos intereses de un público globalizado. Véase <https://www.britishmuseum.org/>

¹⁰⁷ Borea menciona casos como las subastas del MALI en especial la de 7ma subasta de Verano 2013, el caso de Art Lima 2014 (Borea, 2017: 112-113).

CAPÍTULO 3

EL MUSEO DE ARTES Y TRADICIONES POPULARES DEL IRA Y SUS COLECCIONES

Desde la fundación del IRA, el 25 de octubre de 1947, los estatus de formación de sus seminarios de investigación, así como los académicos que estuvieron detrás de los distintos programas abogaron por el incentivo de los estudios peruanistas en distintas ramas de las humanidades y las ciencias sociales¹⁰⁸. Para la década de los cincuenta, una serie de intelectuales vinculados a estos seminarios presentaban sus trabajos de investigación a través de conversatorios, algunos de los cuales pasaban a ser parte de las publicaciones periódica del Instituto (Boletín del IRA, BIRA), o en la serie de publicaciones auspiciadas por su propio sello editorial. Según de la Puente Brunke el importante quehacer historiográfico generado en el IRA desde sus comienzos en 1947, estimulado por el paulatino reconocimiento de la PUCP dentro del panorama educativo y académico del país, dio pie a continuar la consigna planteada por sus principales figuras intelectuales¹⁰⁹. Así el fundador y primer director del IRA, el político, abogado y diplomático Víctor Andrés Belaunde, desarrolló un espacio de diálogo y trabajo para la primera generación de intelectuales ligados al IRA.

Esta primigenia experiencia responde al constante interés de este intelectual por entender la realidad nacional peruana desde una perspectiva humanista, de caris cristiano y conservador. Esta influencia de pensamiento debe ser entendida bajo el contexto de la publicación del ensayo más famoso de Belaunde, *Peruanidad*¹¹⁰ (1942), donde se fundamentaron postulados de la identidad contemporánea peruana bajo los antecedentes

¹⁰⁸ Uno de los primeros grupos de investigación fue el seminario liderado por los historiadores José Agustín de la Puente Candamo, Raúl Porras y Víctor Andrés Belaunde, bajo una línea de investigación que le dio énfasis a los procesos de emancipación peruana. Otros seminarios de filosofía y literatura donde participaron Enrique Torres Llosa y Luis Jaime Cisneros respectivamente. Véase Memorias del Instituto Riva Agüero, *Mercurio Peruano, Revista mensual de Ciencias Sociales y Letras*, 1949, N° 273

¹⁰⁹ Otros casos interesantes podrían resaltarse a través de la formación de los historiadores en el IRA a partir de los trabajos de los seminario de historia es en los años cincuenta, el cual tuvo diferentes líneas de acción, y donde participaron una serie de intelectuales y académicos vinculados a la docencia universitaria de la PUCP, pero también de San Marcos (Pablo Macera, Jorge Basadre, entre otros). Ello también ocurrió con otros seminarios como el caso del seminario de arqueología en los años sesenta. Véase la ponencia “El quehacer historiográfico en la PUCP” expuesto por el autor en el XXVI Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia PUCP, miércoles 25 de octubre de 2016.

¹¹⁰ Como Riva- Agüero lo hiciera en *Paisajes Peruanos* (1955) o Pons Muzzo en sus textos escolares, Belaunde proponía la revalorización de lo indígena y lo mestizo en la sociedad peruana, sin embargo el verdadero impacto de esa lucha por la integración se daría a partir de los años sesenta con la lucha directa contra el gamonalismo y la ruptura de la elite criolla. (Portocarrero, 2015: 192).

del mestizaje y el devenir histórico del país. Este interés común era compartido por Riva Agüero tal y como lo conforma el propio Belaunde: “Nos unía el amor a la historia, el sentido de la tradición patria, el afán de buscar el punto de vista filosófico y el gusto por la expresión elegante. Yo admiraba su genial habilidad para las reconstrucciones históricas y él apreciaba mi afán teorizante” (Belaunde, 1967: 278). Estos serían las bases académicas que influenciaron los trabajos de las siguientes generaciones que participaron activamente en el IRA (Figura 138)¹¹¹.



Figura 138: Los seminarios de investigación centrados en las diferentes áreas de las ciencias humanas como la historia, la arqueología, las ciencias sociales y la lingüística fueron organizados por maestros en el Instituto Riva-Agüero y complementaban las lecciones en el aula. En esta fotografía de 1953, entre los miembros y fundadores de los seminarios se distingue a los profesores Luis Jaime Cisneros Visquerra, José Agustín de la Puente Candamo y Armando Nieto Vélez entre otros. Archivo personal de R.P. Armando Nieto Vélez.

¹¹¹ Los temas filosóficos con respecto a la identidad nacional y los valores en construcción se venían discutiendo a nivel formal desde su cátedra en los años veinte treinta en San Marcos. Asimismo, sus publicaciones planteaban la búsqueda de la esencia de la peruanidad en su contemporaneidad histórica, el mestizo como una suerte de síntesis viviente, postulados filosóficos que desarrollaría durante los años cincuenta. Como lo recuerda José Agustín de la Puente Candamo, miembro fundador y director emérito del Instituto, estas bases serían parte su fundación, siguiendo precisamente las afirmaciones del propio Belaunde “Los ejes del Instituto son la afirmación del Perú, la afirmación de la cultura cristiana y el fortalecimiento de la vida intelectual”. Véase entrevista de José Agustín de la Puente Candamo con respecto a la figura de Víctor Andrés Belaunde, 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=NNciQOB0D6g>



Figuras 139 y 140: (Izq.) En el marco de los 10 años de la fundación del IRA se desarrolló el Simposio de historia sobre la Causa de la Independencia como la participación de Jorge Basadre y José A. de la Puente Candamo, 1957. Fuente: Archivo JADC. (Der.) Clausura del curso de perfeccionamiento para profesores de secundaria en el IRA. En el centro: José Agustín de la Puente Candamo y Víctor Andrés Belaúnde, 1965. Fuente: Fuente: Archivo JADC.

Tras poco más de una década y con el respaldo de las experiencias exitosas de estos seminarios (Figuras 139 y 140), se plantearon, a modo de prueba de laboratorio, comenzar a exhibir los trabajos de gabinete de las colecciones que se iban generando como fue el caso el caso de las muestras organizadas por el Seminario de Arqueología a inicios de 1971. Esta iniciativa tendría su equivalente en el inicio del coleccionismo vinculado al seminario de folklore. Es así que resulta ilustrativo la anécdota contada por Repetto con respecto a la formación de los espacios museales en el IRA. Según este hubo una primera iniciativa para albergar exposiciones donde las colecciones (aun en formación)¹¹² reflejarían las propuestas compiladoras de estas primeras generaciones de intelectuales:

“Cuando yo llegué a la Casa y era director el Dr. José Agustín de la Puente Candamo en las conversaciones que tuvimos previas a la inauguración del museo, él me indicó que tenía la esperanza... se pensaba hacer un “Museo de la Peruanidad”, basado en la obra de Víctor Andrés Belaunde, basada en la obra de este, quien fuera el primer director del IRA” (L. Repetto, 2015)¹¹³

¹¹² Estas fueron sobre todo las del seminario de arqueología y las de que llegaría paulatinamente a través del seminario de folklore.

¹¹³ Entrevista a Luis Repetto, 17 de octubre 2015, se puede visualizar a través de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-Qc2IYi6ioQ&t=3s> consultado el 18 de marzo del 2019.

Para esta generación de formadores fue importante entonces encontrar una suerte de identidad nacional a través del quehacer intelectual que realizaban, y su difusión al público debía ser de forma didáctica y directa, siendo los objetos vehículos de transmisión de dicho mensaje. De allí que estos espacios museales, por aquel entonces aun pequeños y experimentales, serían los que le brindarían una suerte de dinámica participativa a las reflexiones académicas que los seminarios realizaban, y donde se plasmarían de manera práctica las labores de coleccionismo y trabajo de gabinete que realizaban el conjunto de intelectuales participantes de estos seminarios.



Figura 141: Josefina Ramos de Cox trabajando en el gabinete del seminario de Arqueología. Archivo (1969). Fuente: Archivo MAJRC.

Como ya se mencionó, los participantes del seminario de Arqueología, creado en 1958, bajo la dirección de su fundadora, la Dra. Josefina Ramos de Cox, serían los primeros en plantear exposiciones de sus actividades de investigación y trabajo de campo (Figura 141). Es así que en 1969 se acondicionó espacios de trabajo dentro del Instituto y también la Casa O'Higgins¹¹⁴ para desarrollar sus actividades con respecto al estudio de las piezas

¹¹⁴ Este predio junto a la Casa Lártiga comprenden un conjunto de locales que fueron incorporados al patrimonio de la universidad Católica tras el legado donado de José de la Riva Agüero en 1944. En específico la Casa O'Higgins cuenta con el importante añadido de ubicación, pues al desembocar a una de las calles más transitadas de la ciudad, Jirón de la Unión, la hace foco de notoriedad y recurrentes visitas. Tanto la Casa Lártiga como la Casa O'Higgins estuvieron ocupadas por oficinas y aulas de la universidad como la facultad de derecho hasta la década de los 70, tras la apertura del campus universitario en San Miguel. Asimismo estos locales sirvieron para albergar las actividades del Instituto Riva-Agüero. Tras una remodelación a mediados de los años 2008 y 2009, la casa O'Higgins pasa ser administrada directamente por el rectorado, que ha

provenientes de la excavación en Tabla de Lurín y el complejo conocido como Huacas Pando. Las actividades también incluían el trabajo de gabinete, donde se realizaron la formación de trabajos especializados en textilería, antropología física, concheología, cerámica, etc. (Figuras 142, 143 y 144).



Figuras 142 y 143: (Izq.) La Dra. Josefina Ramos de Cox presentando los resultados del trabajo de gabinete realizados por el Seminario de Arqueología en Huaca Tres Palos, San Miguel en la década de 1960. (Der.) Cuadernos de campo de la Dr. Josefina Ramos de Cox a inicios de los años setenta, donde se registraba las excavaciones realizadas en el complejo de Huacas Pando en San Miguel. Fuente: Fondo documental del MARJC-IRA.



Figura 144: La doctora Josefina Ramos de Cox (centro), fundadora del Seminario de Arqueología en el Instituto Riva-Agüero, observa junto a sus alumnos una excavación en la huaca Tres Palos junto a sus alumnos y colaboradores donde se destaca a Mercedes Cárdenas (derecha), c. 1963. Fuente: Archivo personal de Inés del Águila Ríos.

Así, el 16 de noviembre de 1970 se inauguraría una exposición sobre Lima Prehispánica con materiales de dichas excavaciones. Para octubre de 1971, se gestaría la idea de transformar ese espacio expositivo en “museo”, el cual contaba con tres salas: Materiales de las excavaciones de Tablada y Pando, Cronología absoluta y Donación Soldi¹¹⁵. Tras el fallecimiento de la Dra. Ramos de Cox, el 13 de julio de 1974, y en homenaje a su labor dentro del seminario y la formación de la colección arqueológica de la universidad, se establece el nombre de la investigadora para el Museo de Arqueología,

destinado sus espacios a galerías expositivas de arte y actividades culturales afines que promueve la universidad.

¹¹⁵ BIRA, 9, 1970, pp. 230. La colección Soldi posee varias piezas de carácter arqueológico, está colección fue incrementándose con el transcurso del tiempo.

además de un fondo documental y archivístico con el material trabajado desde los inicios del seminario¹¹⁶(Figuras 145-149).



Figuras 145, 146, 147, 148 y 149: Inauguración de la primera muestra permanente “Lima, 9000 años”. En el acto estuvieron presentes el Rector de nuestra Universidad, Padre Felipe Mac Gregor, el director del IRA José Agustín de la Puente Candamo y la jefa del Seminario de Arqueología y profesora principal, Josefina Ramos de Cox, 1971. Fuente: Archivo MARJC.

¹¹⁶ Al respecto, Scarlett O’Phelan y Carlos Giesecke colaboraron para hacer el primer informe sobre el proyecto arqueológico que auspiciaba la universidad en el fundo Pando. Recuérdese que esta propiedad era parte de los bienes heredados de José de la Riva Agüero, el cual sería destinado como campus universitario definitivo a inicio de los años setenta. Véase “Informe Preliminar sobre el proyecto de Arqueología u computación del material del Complejo Pando” en *Cuadernos de Arqueología Andina. Homenaje a Josefina Ramos de Cox* Lima: Fundación JRC, 1976, pp. 24-34.

A partir de 1974 la actividad del seminario y el museo afianzaría su trabajo a través de su nueva coordinadora, Mercedes Cárdenas Martín, arqueóloga e investigadora que continuaría con la labor promovida por Josefina Ramos, impulsando actividades tanto de investigación de campo como de difusión pedagógica a través de las visitas guiadas a colegios¹¹⁷. Este último punto se refleja en la preocupación por registrar las visitas al museo, tal y como se consigna los datos para el año de 1972: 7921 visitantes con una taquilla vendida de 26320 soles, atención solo domingos. Los guiados eran realizados por distintos miembros del seminario (BIRA, 1972: 236). Así, desde la década de los ochenta el MAJRC se empezó a detallar más el registro de los visitantes que recibía por año (se empieza a registrar encuestas del visitante), no solo por un indicador cuantitativo sino por el impacto educativo y cultural en la comunidad de la gestión del museo, así como cuantificar el crecimiento del visitante extranjero al museo. Por ejemplo, para 1996 se calcula que del total de visitantes solo el 10% era extranjero con un incremento de 1500 visitantes con respecto del año 1995, ello respondían al renovado circuito turístico que empezó a ofrecer el Centro de Lima por aquel entonces (BIRA, 1996: 469).

El hecho de que la Casa O'Higgins, primera sede del museo, estuviese ubicada en pleno eje comercial del Centro Histórico de Lima, concitó bastante atención por parte de los directivos del IRA así como de los encargados del museo (del Águila, Hayakawa y Molina, 2009: 145). Dicha preocupación giraba en torno a la labor de difusión cultural de las investigaciones arqueológicas a la ciudadanía local, creándose el programa de responsabilidad social llamado "El Museo y su entorno"¹¹⁸. Será a mediados de década de los ochenta y la primera mitad de los noventa que se empieza a gestionar el desalojo y acondicionamiento del segundo piso de la Casa, que fuera ocupada por décadas por inquilinos y tiendas de comercio. Esta labor puso en marcha la revalorización del espacio para la muestra permanente del museo, consolidándose a través de la Red de Museo del Centro Histórico de Lima, iniciativa gestada por la dirección del MAJRC, siendo uno de los aportes más significativos del museo a la comunidad capitalina (del Águila, 2009: 106).

¹¹⁷ La Dra. Mercedes Cárdenas (1932-2008) fue parte del seminario de investigaciones. Su participación en el proyecto de la Huaca Tres Palos trajo el desarrollar una tesis de bachillerato al respecto. Su continuó trabajo en esta materia la llevo a desarrollar investigaciones en Tablada de Lurín de donde formuló su tesis doctoral. Será su labor como docente y pedagoga la que ayude a enlazar trabajo de campo arqueológico con la labor de difusión del museo con respecto a la metodología del aprendizaje a nivel escolar (Vetter, Tellez y Vega Centeno eds., 2011: 13-15).

¹¹⁸ Iniciativas como folletos informativos para nivel escolar titulado "Ven y descubre los orígenes de tu distrito", donde el visitante puede establecer la relación entre la exposición del señorío de Maranga con los distintos distritos de la capital, responden a la labor pedagógica con responsabilidad social de la gestión del museo. *BIRA*, 26, 1999, pp. 451.

Sin embargo, a pesar de los alcances y logros del seminario de investigaciones, el museo estuvo cerrado en distintas temporadas (1976, 1987-1993; 2009-2013). Ello respondía a los retos de replantear la gestión de las colecciones y sus guiones expositivos, así como la necesidad de mejorar su funcionamiento a partir de las reflexiones que hicieran el personal directivo sobre el reto de fortalecer un museo universitario especializado en arqueología peruana en su entorno social de acción¹¹⁹.

La muestra emblemática del museo fue “Hatun Maranga”, cuyo guion propone la aproximación de la historia de Lima Prehispánica. Esta muestra se basa en los trabajos realizados desde los años sesenta hasta la década de los noventa en los recintos de la Huaca Pando, sede del curacazgo de Maranga, así como los trabajos realizados en Tabla de Lurín por parte del seminario de arqueología. El guion original de 1992 comprendía: La relación entre el gobierno local y los barrios artesanales; la integración del señorío de Maranga en la organización administrativa Inca; el surgimiento de la comunidad hispano-andina a mediados del siglo XVI. El integró del material expuesto en la exhibición proviene de las excavaciones *in situ* que ha venido realizando el seminario con las distintas coordinaciones en dichos recinto (BIRA, 1994: 372-373).

Este trabajo fue la base para la muestra “Lima Milenaria. Territorio y cultura hasta 1535”, febrero de 2012, el proyecto curatorial mejor logrado del MAJRC, ya que combinó todas las investigaciones que se realizaron en el seminario con la difusión a nivel nacional e internacional en medios de prensa. Esta muestra, contó con el auspicio del grupo El Comercio, que asumió la difusión integral en prensa, televisión y redes del evento, así como la realización de pequeños documentales sobre el material expuesto¹²⁰. Asimismo, la gestión municipalidad de entonces, tras el éxito obtenido por la muestra, asumió el compromiso de difundir el rescate de los recintos arqueológicos limeños, lanzando la campaña “Lima Milenaria. Ciudad de Culturas”. Otras instituciones (públicas y privadas)

¹¹⁹ Memorias de gestión de los años 1996- 2000 archivo MAJRC.

¹²⁰ El porcentaje total de publicidad gratuita obtenido por el Instituto Riva-Agüero para la Universidad asciende a la suma de US \$ 26 441.72 dólares americanos. Dicha publicidad comprendía entrevistas a profesores PUCP en prensa, tv y radio, videos de difusión, diseño de infografía, eventos institucionales, etc. Dato sacado del Informe de Gestión-IRA sobre el impacto publicitario de la muestra “Lima Milenaria”, Febrero- Marzo 2012. Según refiere José de la Puente Brunke, director del IRA por ese entonces, ese apoyo se logró gracias a las gestiones de Luis Repetto. Véase el testimonio de José de la Puente Brunke en el Homenaje a Luis Repetto Málaga, 11 de julio de 2020 <https://www.facebook.com/641945875904971/posts/2672609019505303/?sfnsn=mo&d=n&vh=e> consultado el 11 de julio de 2020.

se sumaron a la campaña para acoger la idea y desarrollar una serie de actividades vinculadas al tema¹²¹.

Tras la mudanza de su sede original, la Casa O'Higgins, al local de Plaza Francia, se ha venido trabajando en la gestión de la colección, adaptando el espacio a las necesidades requeridas por las distintas piezas que conforman su colección. Precisamente, esta colección fue incrementándose a lo largo del tiempo, contando en la actualidad con más de siete mil piezas museables y otro tanto de piezas exclusivas para la investigación arqueológica. “Los bienes arqueológicos (cerámica, textiles, metales, entre otros) proceden de excavaciones realizadas en el Complejo Arqueológico Pando (Maranga) y en Tablada de Lurín (años de 1958-1980), y de investigaciones realizadas en la selva sur, por el Seminario de Arqueología del IRA. Los bienes donados por familias como Soldi, Schreiber, Soldi-Castellano, Versteylen, Sinfón-Llanos refieren a cerámica y textil de estilos Paracas, Nasca, Moche, Huari, Chimú e Inca. A esta labor se le suma su trabajo constante de difusión cultural con las comunidades del entorno sobre todo con las visitas colegiales y de universidades e institutos.

¹²¹ Por ejemplo, El Centro Cultural Británico acogió parte del guion original para realizar en sus instalaciones muestras itinerantes sobre el tema, como lo fue en Junio- Julio del 2013 en el Británico de San Juan de Lurigancho. Asimismo, el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega del Ministerio de Relaciones Exteriores desarrolló una serie de ciclo de conferencias a mediados de Junio del 2013 vinculando al tema de gestión de patrimonio arqueológico bajo el título “Lima Milenaria”, en alianza con la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima. Véase el Brochure de la muestra: <https://ira.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/12/BROCHURE-LIMA-MILENARIA9.pdf>

Los antecedentes del seminario de investigaciones Antropológicas en el IRA datan desde su fundación en 1953 coincidiendo con la creación de la especialidad en distintas universidades estatales peruanas¹²². Este primer seminario estuvo dirigido por el antropólogo francés Jehan Vellard y el enfoque que se le dio fue desde la antropología descriptiva. Posteriormente se daría la creación de la carrera profesional de antropología en la universidad Católica a partir de 1967, que tendría su propio derrotero en cuestiones de investigación y formación académica de sus futuros profesionales, y cuyas primeras promociones coincidieron con el régimen del gobierno militar (Marzal, 1986: 248-249).

A finales de los años sesenta e inicios de los setenta los estudios de folklore serían considerandos en las discusiones académicas de los seminarios del IRA, lo cual daría paso al desarrollo de líneas de investigación orientadas hacia el campo de la antropología cultural. Durante estos periodos iniciales, el grupo de folklore bajo la coordinación de Mildred Merino se encontraba trabajando en una serie de discusiones alrededor del tema de folklore americano que se desarrollaría con motivo al desarrollo del 39 Congreso Internacional de Americanistas así como el conversatorio “Planteamientos para un proyecto de fomento de las artes populares” en el día internacional del folklore¹²³.

En este mismo periodo se hablaba de fomentar un espacio para albergar exposiciones temporales con las colecciones de los participantes del seminario, motivados de alguna manera por la apertura del Museo de Arte e Historia de la universidad de San Marcos en 1970¹²⁴. De la mano de Francisco Stastny, la idea de crear un museo de arte universitario resultaba innovadora para las universidades peruanas. Hasta aquel momento dicha institución ya contaba con museos de temática científica como el Museo de Historia Natural Javier Prado y el de arqueología que custodiaba parte de la colección que Tello había legado a la universidad. Esta idea de tener colecciones al estilo de gabinetes de trabajo está directamente relacionado con el desarrollo tradicional de los museos científicos de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Será Tello quien primero innovó el

¹²² Los estudios de antropología y la formación de una comunidad académicas de antropólogos tienen sus inicios en el Perú a mediados de la década de los cuarenta, institucionalizando definitivamente en los años cincuenta, cuando se empiezan a formar la primera generación de científicos sociales con dicha especialidad. Coincide también la apertura oficial de la disciplina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1946 y en la Universidad San Antonio Abad de Cuzco en 1942, vinculados siempre al estudio de folklore y etnografía. Esta comunidad académica ha logrado ser la más representativa en la región andina con respecto a estudios, publicaciones y postulados teóricos.

¹²³ *BIRA*, 8, 1970, pp. 816.

¹²⁴ Los ejes temáticos con los que el museo organizó sus muestras y colecciones fueron: historia de la universidad, época colonial, época republicana, folklore peruano y arte contemporáneo. (Germaná, Yllia, 2016: 19).

campo de la museología y exhibición de colecciones a partir de los años veinte y esta iniciativa estuvo marcada por las teorías de formación de colecciones especializadas como las antropológicas y arqueológicas que en Estados Unidos se practicaban a inicio del XX:

“...Un museo de antropológico pretenderá adquirir un mejor conocimiento de la raza indígena: de sus lenguas, tradiciones y monumentos; de sus ocupaciones ordinarias en la agricultura, pesca, caza, guerras, artes, industrias, alimentación, vestido, enfermedades, arte terapéuticas, circunstancias físicas y morales, peculiaridades en sus leyes y costumbres, y todo lo que es del dominio de la somatología, etnología, arqueología prehistórica y etnografía, englobados en la noble ciencia del hombre, la antropología que, como fin último, anhela explorar los secretos de su origen, progreso y destino, descubriendo las leyes generales que ha regulado la historia humana en el pasado y que si la naturaleza tiene realmente leyes uniformes, la regularán en el porvenir” (Tello 14 de julio de 1913)¹²⁵

A partir de la segunda mitad del siglo XX, Francisco Stastny, historiador del arte de formación europea, apostaría por un proyecto museal distinto a esta tendencia tradicional, siendo la perspectiva de la Historia del arte por la cual se analizarían colecciones con valor estético que la universidad poseía, así como incorporar aquellas que hasta el momento eran visto de modo ambiguo entre objeto etnológico como artístico. A decir del propio Stastny el día de la inauguración del Museo con la exposición de folklore y pintura colonial peruana en el marco del 39° Congreso de Americanistas celebrado en Lima:

“Los museos universitarios han sido tal vez los últimos refugios del antiguo concepto de museo cerrado: centro de estudios recluso sobre sí y reservado para el especialista. Hoy, en una sociedad en evolución y en una universidad renovada, el museo puede y debe encontrar su lugar natural en servir los fines básicos de todo organismo universitario...” (Acevedo, 2016: 15)

Si bien Lima ya había experimentado muestras con colecciones de arte popular¹²⁶, el hecho que la universidad geste un proyecto expositivo con colección propia simbolizaba un cambio en el entendimiento de las piezas dentro del circuito artístico. Hasta los años sesenta las exposiciones de arte popular en ámbitos limeño no se realizaron fuera de un marco de acción desde lo académico y también del apoyo del estado; sin embargo la

¹²⁵ Informe presentando a la dirección General de Instrucción del Estado con respecto al tema de la situación de los Museos en el Perú, citado en Mejía Xesspe y Tello, 1967: 87.

¹²⁶ Entre 1966 y 1967 Stastny como director del MALI organizó la primera Bial de Artesanía, con el apoyo institucional de empresas privadas y de la Asociación Nacional de Artesano. Simultáneamente había participado como jurado y consultor en la participación de peruana de certámenes internacionales de exhibición de artesanía (Munive, 2015: 68-69).

percepción de cierto grupo de intelectuales y gestores es que el círculo consumidor de arte en Lima y sobre todo el espectador más tradicional aún no estaba familiarizado con espacios dedicados exclusivamente al fomento de las artes populares y a los circuitos creadores de provincia:

“En esa época no entraba el arte popular a Lima, se quedaba en (la feria del) Porvenir (La Victoria)... estaba toda la gente de Puno... que trían los toritos de Pucará... trayendo una serie de objetos interesantes (de provincia) que se atrevían a llegar hasta Lima, pero que no pasaban hacia el Centro” (L. Repetto, 2015)¹²⁷.

De allí que la muestra propuesta en San Marcos haya significado una mirada de ruptura a los límites sociales de entrada y aceptación del arte popular de provincia en Lima. Las limitaciones con las que se encontraban muchos artistas y artesanos al llegar a la capital e incorporarse en los circuitos fue sobre todo de orden jerárquico racial, y esto cambiaría a partir de la segunda mitad del XX con la pérdida del carácter señorial y excluyente que se tenía de la capital en el imaginario social del migrante de provincia¹²⁸. Como lo sostiene Borea, la visibilidad del arte popular empezaría precisamente en la década de los sesenta a través de las galerías y exposiciones que incluían también el ámbito internacional, a través de ferias y pabellones promovidas por organismos internacionales, vinculando también al discurso progresista y desarrollo económico (Borea, 2017: 102-103).

3.1 La polémica del Premio Nacional de Artes y el papel del Seminario de Folklore¹²⁹

La amistad de Luis Repetto con Mildred Merino data desde inicios de la década de los setenta, fecha en la cual Repetto se vincularía al IRA y a las actividades del Seminario de Folklore que esta lideraba¹³⁰. Este inicial acercamiento estuvo motivado, según su propio testimonio a su iniciativa e interés por el arte popular ayacuchano, que coincidió con los trabajos que estaba desarrollando Merino desde la anterior década, pues había legado de

¹²⁷ Testimonio de Alfonsina Barrionuevo sobre su amista con Alicia Bustamante y su experiencia en las primeras ferias artesanales en Lima. En entrevista a Luis Repetto realizada por Alfonsina Barrionuevo para el programa Huellas en el Tiempo (Pax Televisión), 17 de octubre 2015, se puede visualizar a través de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-Qc2lYi6ioQ&t=3s> consultado el 18 de marzo del 2019.

¹²⁸ Al respecto véase las reflexiones de Carlos Iván Degregori, Gustavo Riofrío y Abelardo Sánchez León sobre el nuevo rostro de Lima y la transformación de la cultura popular urbana a principios de la década de los ochenta. (Degregori, 2013: 153-174)

¹²⁹ Véase capítulo 1 .1 y 2.1, 2.2 para los antecedentes de la polémica de 1975.

¹³⁰ Entrevista a Repetto, op cit. <https://www.youtube.com/watch?v=-Qc2lYi6ioQ&t=3s>

Arguedas el interés que esté tenía por la evolución del Sanmarcos al retablo. Al respecto, Repetto afirma lo siguiente:

“...Yo llego a Riva-Agüero en 1970, Arguedas había muerto en diciembre de 1969... Mildred estaba atravesando un proceso de ‘viudez espiritual’, por la relación que había tenido con el Maestro, entonces acudían la Riva-Agüero muchos intelectuales mayores... Joséfat Roel Pineda, Alejandro Vivanco, Agripina Castro de Aguilar, Pablo Macera, José Patrón Manrique...” (L. Repetto, 2015)¹³¹.

Dentro de los primeros 5 años estos seminarios sobre todo trabajaban historia oral y el rescate del folklore peruano.

En ese sentido es importante remarcar que este interés por lo folklórico proviene desde los esfuerzos dedicados por un grupo de antropólogos en el Estado a mediados de los años cuarenta. Tanto Valcárcel como Arguedas habían impulsado desde el ministerio de educación el rescate del folklor andino y su incorporación en la currícula educativa como parte de las nuevas nociones de identidad nacional. El objetivo planteado fue generar cambios favorables con respecto a la percepción del indígena peruano, e integrarlo a la sociedad a través de su correcto conocimiento y su legado artístico, siendo ello la base de la nueva identidad nacional que se estaba construyendo en aquel entonces¹³².

Como plantea Giesecke sería a través de los proyectos educativos planteados por Valcárcel y Arguedas lo que lograría esta meta y para ello ambos antropólogos desarrollaron estrategias y metodologías de acción (Giesecke, 2007: 188). Así la gestión de Valcárcel como ministro de educación (1945-1948) proponía el correcto conocimiento de la diversidad cultural indígena en el territorio peruano, y su incorporación en los discursos pedagógicos a través de la historia y la arqueología para las escuelas. El folklore y el rescate de las costumbres a través del arte y las danzas, también serían incorporados en dicho planteamiento metodológico, donde el trabajo realizado por Arguedas a lo largo de los años cincuenta y sesenta servirían de base para integrar al mundo andino en las bases educativas. Esta sería la línea de trabajo que recoja la generación de antropólogos ligados a Arguedas, como sería el caso de Mildred Merino y la labor del grupo de trabajo en el

¹³¹ Ibid El grupo citado por Repetto lo conformaron antropólogos folkloristas, músicos e interesados en danzas y costumbres del interior del país, fundadores del CENDAF, Centro de Documentación, Defensa y Apoyo al Folklore Peruano fundado el 01 de Marzo de 1974.

¹³² Es interesante ver que fueron intelectuales de la primera generación de antropólogos que intervinieron en políticas públicas para proponer la inclusión del componente indígena a través de la educación artística y su continua revalorización. Este caso se verá replicado en países como Brasil y Chile para los mismos años.

seminario de folklore del IRA en la década de los sesenta y setenta, como menciona Borea, Merino acerca los conceptos del folklore con el desarrollo del arte popular en sus estudios sobre “Hacia una Teoría del Folklore Peruano”, 1974 (Borea, 2017: 104).



Figuras 150 y 151: (Izq.) Dra. Mildred Merino de Zela. Fuente: Archivo CENDAF. (Der.): “La historia del mate peruano: Grabados de cuatro mil años”. Fuente: El Comercio, 4 de diciembre 1984.

El museo se inaugura el 25 de octubre de 1979, fecha en la cual el Instituto conmemora también el fallecimiento de su benefactor. La iniciativa de formar un museo fue parte del deseo personal manifestado de sus principales promotores y formadores, Luis Repetto y Mildred Merino (Figuras 150 y 151), quien recogieron el interés expresado por los miembros que participaron en las jornadas a favor de la entrega del premio Nacional celebradas en el Instituto a lo largo de años siguientes trascurrida la polémica de 1975:

“Si hay algo tridimensional, alguna consecuencia real del premio a Joaquín López Antay diciembre del 75, el debate/escandalo se hace el IRA convocado por Mildred durante todo el año 76... Ese debate termina el 76 y el museo se inaugura el 79, como consecuencia del premio y el proceso histórico y artístico que estábamos viviendo...”¹³³

En más de un testimonio dado por el mismo Repetto se menciona que el interés creciente en formar un espacio para las colecciones de arte popular en el IRA fue de la mano de los propios participantes de seminario, quien vieron en él su entusiasmo para gestionar una futura colección museal, como lo recuerda Claudio Mendoza al citar las recomendaciones que le diera Rosa Alarco, folclorista, musicóloga y participante del seminario, para acercarse al mundo de la gestión de museos (Mendoza, 2020)¹³⁴. Así los

¹³³ Entrevista a Luis Repetto, 17 de octubre 2015 op cit.

¹³⁴ Publicación hecha en la página web del IRA “En Memoria de Luis Repetto” por su sensible fallecimiento el pasado 9 de junio de 2020. <https://ira.pucp.edu.pe/2020/06/10/en-memoria-de-lucho-amigo-colega-y-mentor/>

inicios del proyecto museal que proponían los principales gestores del museo en el IRA estuvo ligado a la coyuntura de las polémica del premio nacional y a la postura de defensa que el grupo del seminario había manifestado públicamente.

3.2 Prácticas adquisitivas y de formación de colecciones en el MATP (1980-2014)¹³⁵

Durante esta primera etapa de formación, el museo contó con la participación de los principales promotores de las reuniones a favor de las artes populares y la designación de Premio Nacional del 75, muchos de ellos miembros del seminario de Folklore. Así, las primeras donaciones fueron recibidas entre 1978 y 1980 siendo las más significativas aquellas entregadas por Mariano Benites y la propia Mildred Merino. Asimismo, también se practicó la recepción de colecciones a través de préstamos o exposiciones itinerantes, es así que llegaron propuestas de coleccionistas particulares como las de Elvira Luza (Figuras 152 y 153) o los trabajos de Rosa Alarco (Figuras 154 y 155), además de propuestas de promotores artísticos externos o investigadores independientes que incursionaban en la colección de piezas etnográficas como Gertrud de Solari¹³⁶ o la colección de máscaras e indumentaria teatral del grupo Yuyachkani¹³⁷.



Figuras 152 y 153: (Izq.) Elvira Luza Fuente: Caretas, 2003. (Der.) Colección Elvira Luza 1914-1950. Fuente: ARCHI

¹³⁵ Véase además anexos 1 y 2 con las colecciones y lista de muestras emblemáticas.

¹³⁶ “Ideogramas textiles” Colección Gertrud de Solari, julio de 1984. Esta muestra hizo posible el acercamiento a la colección y su posterior adquisición vía compra años después.

¹³⁷ “A través de las máscaras”, setiembre de 1986, muestra temporal en conjunto con el grupo Yuyachkani donde se exhibió parte de su colección usada en sus piezas de teatro junto con la comenzada por el IRA, una segunda colaboración se daría en 1997 con el trabajo “Grupo Cultural Yuyachkani: Del Cuento a la Cultura”. En setiembre del 2011 para los 40 años de esta agrupación teatral se realizó una muestra conmemorativa en la Casa O’Higgins, donde se abordó el tema su trayectoria y el planteamiento de hacer teatro desde una perspectiva social y comprometida. Miguel Rubio, director de la agrupación aceptó nuevamente la invitación de Repetto para exponer su retrospectiva esta vez en Casa O’Higgins por lo atractivo de la ubicación de la galería en Jirón de la Unión y la posibilidad de llegar a la mayor cantidad de público visitante. Véase la entrevista a Miguel Rubio Yuyachkani: memoria teatral e histórica, Perú 21, sábado 10 de setiembre del 2011: <http://archivo.peru21.pe/noticia/1288564/yuyachkani-memoria-teatral-historica>



Figuras 154 y 155: (Izq.) Vista de la exposición temporal “El traje en la Sierra de Lima”. (Der.) Exposición temporal “Rosa Alarco: Ciclo de vida”, ambas exposiciones se dieron en simultaneo en el Museo entre octubre y noviembre de 1985 compartiendo las colecciones de traje como los trabajos de Alarco en materia de etnomusicología y folklore en la sierra de Lima en el marco del VIII Congreso Extraordinario de Folklore “Ciudad de Lima”. Fuente: El Comercio, noviembre, 1985.

Es interesante notar esta asociación con otros coleccionistas; así como con grupos artísticos independientes que empezaron a emerger en la capital en épocas que empezaba lo más álgido de la crisis política del país. Esta red de contactos permaneció siempre abierta a posibilidades de compartir espacios culturales en un escenario adverso y cada vez más inseguro. Es significativo saber que el IRA a través de su museo no cerró sus actividades a pesar de todos los problemas suscitados durante el periodo 1985-1992, las exposiciones temporales propuestas por el museo no pararon y era una suerte de alivio cultural en el escenario del Centro de Lima, considerado uno de los más complicados de la época. Este se debió también al trabajo de Repetto tras su especialización en Museología durante su estadía en México entre 1983 y 1985, pues a su regreso al museo aplicaría la estrategia de realizar varias exposiciones temporales a lo largo del año¹³⁸ (véase Anexo 2), Así el IRA y en especial el MATP han dado importancia al tema de la identidad y el compromiso con este a través de su colección y la constancia de rotación temática de exposiciones, de allí que haya sido importante esta asociación con coleccionistas y gestores culturales externos desde temprano (Figuras 156-161).

¹³⁸ Testimonio de Claudio Mendoza en el Homenaje a Luis Repetto Málaga, 11 de julio de 2020. <https://www.facebook.com/641945875904971/posts/2672609019505303/?sfnsn=mo&d=n&vh=e> consultado el 11 de julio de 2020.



Figuras 156-161: Primeros folletos de las exposiciones temporales, 1979-1980, vistas de la puesta museográfica del Museo de Artes Popular, 1980 y programa de verano del Museo de Arte Popular con exposición de trabajos infantiles del taller de creatividad del Museo, 1980. Fuente: Archivo MATP.

Para el décimo aniversario el museo contaba ya con más de 2500 piezas inventariadas y catalogadas, además de una sala parmente, producto de las remodelaciones del segundo piso de la casa¹³⁹. Está exposición permanente contaba con seis salas, y dos espacios adicionales para albergar exposiciones temporales. Para la fecha ya se habían realizado alrededor de 37 exposiciones temporales en Lima y 5 muestras internacionales en Latinoamérica (México, Argentina, Brasil, Bolivia y Uruguay). Los objetivos trazados

¹³⁹ Folleto Institucional “Museo de Arte Popular” (octubre 1989). Archivo MATP.

por el museo a decir de sus promotores fueron entendidos dentro del marco de acción de la difusión de una entidad educativa que poseía prestigio académico:

“Los objetivos básicos del Museo están orientados hacia la investigación, conservación y promoción de nuestras manifestaciones culturales. Está dedicado a inculcar el reconocimiento y valoración de nuestra cultura vernacular, no solo en su expresiones materiales sino también en la preservación de nuestro patrimonio espiritual recuperando y apoyando la literatura oral, música y danza” (Repetto, 1989:93)¹⁴⁰

A partir de la década de los noventa el museo cambia su nombre, de llamarse Museo de Arte Popular pasó a denominarse Museo de Artes y Tradiciones Populares. Esta iniciativa fue traída por el propio Luis Repetto a inicios de los noventa en base a la experiencia del Museo delle Arti e Tradizioni Popolari “Lamberto Loria” en Roma, que data de 1906¹⁴¹ y que hoy es parte del Museo delle Civiltà¹⁴². Esta propuesta fue discutida con Juan Ossio, que entre 1992 y 1993 estuvo de principal consultor académico en el Museo. Ambos deciden cambiar el nombre del Museo a una función que incluya la visión etnográfica y el rescate de la cultura material y saberes tradicionales, el concepto de patrimonio inmaterial (música, danza, fiestas, personajes que participan en las danzas, etc.), similar a los conceptos que se trabajaban en la museología francesa desde la década de los treinta y que serían revisadas por la crítica en las últimas décadas (véase capítulo 1).

Durante este periodo se dio una de las muestras más significativas y que resumen tanto el entender de las artes populares como su orientación en las exposiciones fue la que se realizaron en torno a la conmemoración por los 500 años de descubrimiento de América, tanto la que se hizo en Lima como la que se realizada en Sevilla Expos 92 (Figura 162). Hasta esa época, casi 13 años de experiencias en compilación de piezas y colecciones además de montaje de exposiciones, Repetto tenían en claro los temas que se habían tocado

¹⁴⁰ La publicación *Cuaderno de Museología* recoge una serie de trabajos de personalidades vinculadas al ámbito de la museología, este esfuerzo editorial fue realizado por el museo en el marco de sus 10 años de fundación.

¹⁴¹ Conversación con Claudio Mendoza, 28 d junio de 2020.

¹⁴² Este museo colecciona objetos vinculados a artistas populares y las tradiciones de las distintas regiones de Italia, así como tuvo un interés por rescatar al objeto, su transformación a través del proceso de fabricación, la evolución de las técnicas su vínculo con las festividades tradicionales. El 2016 su colección se unificó a otros 3 museos nacionales más (Museo de arte Oriental, Museo Colonial africano, Museo de Arte Medieval) para hacer el nuevo concepto del Museo delle Civiltà, cuya actual visión es transversal que agrupa estas 4 colecciones. Véase página web oficial: <https://museociviltà.beniculturali.it/muciv/>

para explicar el estadio de las artes popular en el Perú. La Expo 92 en Sevilla sería un momento importante en la visibilización internacional del arte popular peruano, que comprometía no solo al museo sino también al Estado peruano que venía de serias crisis generalizada desde la década de los ochenta con una lucha armada acuestas, cuya repercusión internacional dejaba pocas posibilidades para la promoción turística y cultural. Bajo el slogan “Perú, país de las posibilidades” una suerte deseo por revertir los efectos negativos de la crisis generalizada que se atravesaba el país, el Estado planificó de la mano con el sector privado una plataforma expositiva que se enfocó en la riqueza histórico cultural del país, en el legado de su pasado y la posibilidad de un futuro a partir de sus valiosos potenciales turísticos afianzado en su herencia histórico ancestral (lo arqueológico) y mestizo (lo colonial cristiano) y la modernidad como reto. De allí que se haya planificado de manera conjunta entre el Estado-INC e instituciones privadas, incluyendo la asesoría académica de la PUCP, por más de un año¹⁴³.



Figura 162: Afiche de la muestra Perú Presencia Milenaria, 1992.

¹⁴³Entrevista a Cecilia Bákula, coordinadora de la participación de Perú Véase Nota de prensa de *El Comercio* sección A, domingo 3 de mayo de 1992.

Los antecedentes de la participación de esta muestra fue el compromiso que asumió el Estado peruano en la participación en este evento, que tuvo casi dos décadas de planificación con miras a convertirse en el evento internacional que cierre el modelo de Exposiciones Universales del siglo XX¹⁴⁴ (Figura 163). Asimismo, el llamado de instituciones privadas a participar prestando sus colecciones, compete al IRA y a su museo en tanto se contemplaba dentro del circuito expositivo una sección sobre Arte Popular como síntesis y evolución de las artes en el Perú (correspondiente a la cuarta sección del recorrido expositivo), donde lo prehispánico y lo colonial acabarían dando forma a la manifestaciones tradicionales recientemente valoradas en el circuito peruano, siguiendo el discurso ya planteado por los indigenistas en los años cuarenta: “La exposición *Perú, Presencia Milenaria* presenta una síntesis de los logros artísticos, técnicos y culturales de antiguísimas civilizaciones que a través de los siglos, implementaron sistemas novedosos y sofisticados para hacer de una geografía accidentada y de un medio ambiente difícil, el lugar donde desarrolla sus culturas”¹⁴⁵.



Figura 163: Fotografía de zona Museológica que presenta una síntesis de la cultura peruana en la exposición universal de Sevilla, 1992. Fuente: Caretas, 1992.

El IRA prestaría en total 30 piezas, entre ellas se destaca máscaras, tablas de sarhua, instrumentos musicales, retablos, iglesias ayacuchanas, conopas, toro de Pucará, un cántaro shipibo. Tanto el retablo como los arcángeles eran de J. López Antay e Hilario Méndivil respectivamente (Figuras 164-169)¹⁴⁶, las cuales estarían organizadas dentro del circuito que narra la evolución artística en forma cronológica (sobre todo su fase prehispánica y

¹⁴⁴ Véase video institucional de la Expo Universal de Sevilla Expo 92 hecho por Canal Sur Tv, auspiciado por la Junta de Andalucía: <https://www.youtube.com/watch?v=zkhHgUPk6gg> (Consultado 22 abril 2018).

¹⁴⁵ Folleto promocional Expos 92, Sevilla. Archivo MATP.

¹⁴⁶ Informe sobre la relación de piezas que prestaría el MATP para la Expo Sevilla 92. Archivo MATP.

colonial), pero también dentro de la diversidad geográfica y étnica del país. En donde hubo la oportunidad de acompañar a las piezas de arte “formal” del periodo colonial peruano, entiéndase cuadros o esculturas, se colocaron objetos como retablos, máscaras, cerámicas o imaginería que ilustrarían dicha influencia en la producción contemporánea popular: “Los talleres cusqueños pasaron al siglo XX con la característica particular de su herencia colonial y su manera de interpretar estas formas heredadas. Uno de estos talleres en donde se pueden apreciar reminiscencias del antiguo arte colonial y la curiosa adopción actual por el sentir popular es el taller fundado por Hilario Mendivil y hoy continuado por Georgina y sus hijos y nietos. Este taller define los rasgos de la escultura en el Perú”¹⁴⁷.



Figuras 164-169: Piezas exhibidas en la exposición de Sevilla, procedentes del Museo de Arte Popular de Instituto Riva-Agüero. Fuente: Perú, Presencia Milenaria. Exposición Universal de Sevilla, 1992. Fuente: Perú Presencia Milenaria, 1992.

¹⁴⁷ Ficha para la piezas arcángel y arcángel arcabucero ubicados en la vitrina 12 del circuito expositivo. Archivo MATP.

Cabe señalar que a mediados de julio del mismo año se realizó en Lima una exposición con una temática similar, dentro del desarrollo de la Feria del Pacífico (“Feria del Hogar”) llamada “142... 500 años después”. Esta muestra contó con la asesoría académica de la PUCP, en especial del historiador Franklin Pease, además de la coordinación entre instituciones estatales y privadas para el préstamo de piezas, donde también participó el Instituto Riva-Agüero a través de la mano de Repetto como parte del equipo de montaje de la muestra (*El Comercio*, 31 de julio de 1992). Esta demanda por tener una versión local de la que se desarrollaba en España significó cierto interés local por querer conocer la opinión que despertaba nuestra presencia en el extranjero, pues eran fechas difíciles para la coyuntura nacional, el tema del conflicto armado y la lucha interna con Sendero Luminoso, la profunda recesión económica marcaban la agenda nacional y el país no se caracterizaba por dar su mejor cara en el extranjero. Presentar exposiciones con una narrativa que pusiera énfasis en la identidad a través de la mirada patrimonial era una forma de promover una cura a la autoestima alicaída de la nación.

Es así que las altas expectativas del evento fue cubierto por la prensa nacional. “‘Y fue posible’. La increíble odisea de presentar la imagen del Perú en Sevilla”, título que ilustra el artículo de Caretas, donde se da cuenta de la participación de la legación peruana en la *Expo de Sevilla 92*. Las impresiones recogidas de los visitantes dan cuenta del trabajo que le significó al Estado peruano proyectar una imagen positiva a través de su cara más amable, su patrimonio cultural. El esfuerzo fue material y técnico; pero también emocional, pues el año e 1992 el Perú atravesaba por una seria crisis generalizada que iba desde paros armados y apagones, (recuérdese que el mes de abril ocurría el Autogolpe de Fujimori seguido de atentados terroristas, siendo el más sonado el de Tarata en el mes de julio). Es de entender que a inicios de los noventa el país no proyectaba una imagen atractiva en el extranjero, como lo señala Armas en su estudio sobre la historia del turismo en el Perú, las cifras de turistas extranjeros había decrecido considerablemente, siendo el año de 1992 uno de los más críticos: de 20036 turistas en el mes de febrero a 14323 entre mayo y junio (Armas, t2 2018: 175), con ello la oferta en hospedaje y servicios relacionados fueron una de las más bajas de la década. Por eso la motivación de la legación peruana en el evento internacional resultaba significativa: “los peruanos residentes se conmueven, los latinos se solidarizan y los europeos muestran vivo interés cuando observan”. De allí que la temática de la exposición haya querido apelar al legado material de la historia peruana y reforzar la identidad pérdida de un país que tenía aún la autoestima debilitada. Los encargados de esta

labor serían aquellos agentes culturales que hicieron de la necesidad virtud, donde la imagen inspiradora que quería proyectarse era la de un país multicultural y con posibilidades a partir de ese legado: “El Perú sale por los poros... El encanto de un país mestizo, crisol de razas” (Caretas, 6 de julio de 1992: 73).

Esta experiencia expositiva le sirvió al IRA para visibilizar el potencial de sus colecciones dentro de un discurso alrededor del mestizaje cultural y la continuidad de alguna de sus fórmulas estéticas heredadas de los talleres artesanales coloniales y del mundo prehispánico¹⁴⁸. Y fue esta la línea que se siguió para una muestra hecha en Lima a partir de la experiencia en esta feria internacional a inicios de enero de 1993 en el Centro Español del Perú¹⁴⁹(Figuras 170 y 171). Hasta entonces se había consolidado la idea sobre el trabajo legado en los años cincuenta y sesenta al respecto del folklore y las artes populares, pero el acopio de las distintas colecciones que se incorporaron entre los años ochenta y noventa, así como las experiencias expositiva hizo que se plantease un vinculación entre los productores de las artes populares, así como con los coleccionistas, quienes habían podido dar forma a un discurso más bien estetizante de algunos nombres de artistas que alcanzaron notoriedad en los periodos previos.



Figuras 170 y 171: (Izq.) Afiche y (der.) vista de la muestra itinerante “Arte Popular Peruano en la EXPO Sevilla 92” del Museo de Arte Popular en el Centro Español del Perú, enero 1993. Fuente: Archivo MATP.

¹⁴⁸La Publicación que salió bajo la modalidad de catálogo de exposición, Perú Presencia Milenaria (1992), contó con la participación de los curadores de la muestra así como las instituciones que prestaron con sus colecciones: Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Museo Rafael Larco Herrera, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Fundación Museo Amano, Museo Nacional Bruning de Lambayeque, Colección Babosa-Stern de Arte Virreinal Peruano, Pinacoteca del Banco de Crédito del Perú y el Museo de Artes y Tradiciones Populares.

¹⁴⁹ Esta muestra que duraría todo el mes de enero estaría acompañado de actividades académicas donde se remarcaba la influencia hispana en el quehacer artístico peruano (conferencia “la influencia del arte español en el Arte peruano”, recital de música peruana sacra) además de la proyección de documentales elaborados por la sección de etnomusicología que aun pertenecía al IRA para entonces. El Comercio 8 de enero 1993.

Si bien el Museo de Artes y Tradiciones Populares ha tenido una constante actividad tanto en los campos de las exposiciones como del coleccionismo, a la fecha no cuenta con un catálogo o texto académico que dé cuenta de su quehacer y de sus colecciones (origen, tipología, red de coleccionistas)¹⁵⁰. A pesar de ello, el museo ha logrado publicar presentaciones de algunas de sus colecciones más representativas como la *Colección Elvira Luza* (2003), catálogo que se hizo a raíz de la donación oficial al Museo y contó con la asistencia de egresados de la especialidad de Antropología de Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP para realizar la investigación, o la serie de publicaciones institucionales llamada *Tesoros culturales de la PUCP* (2013, 2017), con una selección visual de algunos ejemplos de sus colecciones más importantes como los retablos de la colección Florentino Jiménez (2013), imaginería Cuzqueña de Santiago Rojas y máscaras de las colección Ugarte Chamarro, o la serie dedicada a la colección de Arturo Jiménez Borja (2017), artistas que han tenido publicaciones y reconocimientos por la innovación estilísticas de sus trabajos o la importancia de la labor del coleccionista y los objetos que reúnen¹⁵¹. Asimismo, la publicación *Arte Popular de Huamanga* (2016) recoge la crónica periodística y crítica entorno al Premio Nacional y la figura de Joaquín López Antay, resaltando la presencia de este en los seminarios que defendieron su premiación frente a la controversia de 75 y 76 (Figuras 172).



Figura 172: Publicaciones del museo con sus colecciones emblemáticas: “Colección Elvira Luza”, “Arte Popular de Huamanga” y “Los Tesoros Culturales de la PUCP. Colección Jiménez Borja”.

¹⁵⁰ El Museo de Arqueología del IRA también no cuenta aún con su catálogo.

¹⁵¹ Un dato interesante sobre la colección Jiménez Borja es que para la década de los cuarenta, producto de la maduración en las investigaciones de Sabogal sobre el mate influenciará a Jiménez Borja para hacer su propia colección que fueron exhibidas en el MNCP en 1948 (Yllia, 2006: 53), piezas que más tarde pasaría a formar parte de la colecciones del IRA a partir de los años 2000 (Véase anexo 2).

Entre las muestras antológicas y que hayan tratado la temática del coleccionismo de sus principales “Colección Elvira Luza” (2004), “El mundo azul de Doris Gibson” (abril-julio 2010), “Las Musas del Museo. Rosa Alarcos, Mildred Merino (setiembre-octubre 2012), o “35 años del Museo de Artes y tradiciones Populares (octubre 2014-marzo 2015).

El llevar a cabo estas exposiciones ha ayudado a profundizar en la vida y trayectoria de cada coleccionista, y ampliar la catalogación de cada colección. Cabe la pena mencionar que entre los años 2005 y 2006 como parte de las actividades del entonces seminario de Artes y Tradiciones Populares se realizó en homenaje póstumo a Mildred Merino plasmado en la publicación *Wifala*, donde se reunieron sus artículos sobre el estudio del folklore en el Perú¹⁵². Asimismo, se ha participado en varias muestras externas con préstamos de piezas en otros proyectos curatoriales requeridos por investigadores e instituciones, siempre bajo la consigna de compartir y difundir nuestro patrimonio. De esta última experiencia el museo ha participado en algunas entregas de las exposiciones que organizó Alfonso Castrillón y otros investigadores asociados en la sala de exposiciones del ICPNA (Miraflores) sobre arte popular peruano (2003-2014). Esta serie exitosa de exposiciones han dejado catálogos con los trabajos temáticos desarrollados en cada muestra. En aquellas que ha participado el MATP (*La Loza de la Tierra. Cerámica vidria del Perú*, 2004; *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular*, 2008; *Arte de Ayacucho. Celebración de la Vida*, 2010, *Cusco. Herencia y creación*, 2010) los registros gráficos y documentales serán utilidad para empezar plantear líneas de investigación propia con miras a publicaciones e investigación de piezas en la colección (Figuras 173-176).

“(Repetto)... El doctor Pablo Macera publicó un libro sobre textiles y en este libro mencionaba que el mérito de este museo era el haber acopiado colecciones y no solo objetos individuales y creo que ese ha sido el éxito de implementar la colección con las más importantes que hay en nuestro país. Por eso siempre le tendremos agradecimiento a la colección de Elvira Luza y a los familiares...a Arturo Jiménez Borja, a Mariano Benítez, a Gertrud Solari, a Guillermo Vásquez Chamorro, a Florentino Jiménez Toma, a muchas instituciones que en estos

¹⁵² A partir del 2016 se viene prestando servicio de imágenes digital es de algunas de las piezas más representativas de las colecciones que posee el IRA contenidas en el espacio Repositorio Institucional PUCP. El proyecto contempla colocar en el medio digital varias imágenes de piezas con descripciones mínimas de las piezas para su libre uso. Véase: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/7141>

cuarenta años han enriquecido nuestra colección” (Entrevista realizada 24 de abril de 2019, véase Anexo 4).



Figuras 173 y 174: Vistas de la sala de exposición temporal “Cusco. Herencia y creación”, una muestra que contó con el préstamo de piezas del museo, sobre todo las colecciones Elvira Luza, Doris Gibson y Pluspetrol del MATP-IRA (vitrinas con piezas de la colección de tejido amazónico). Fuente: *Cusco Herencia y creación*, IPCNA, 2014



Figuras 175 y 176: (Izq.) Altar del Corpus, siglo XX, Familia Mendívil. Madera ensamblada, espejos y figuras de pasta modelada, 165x92x42 cm. Colección Mariano Benitez MATP-IRA, PUCP. (Der.) Hilario Mendívil. Baúl retablo Jesús y los Doctores de la ley, siglo XX. Madera, pasta, tela encolada y policromada, 67.5x30x66 cm. Colección Doris Gibson. Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero, PUCP. Fuente: *Cusco Herencia y creación*, IPCNA, 2014

3.3 Balance de la temática expositiva en 40 años de actividad

Sin duda el personaje central dentro de la gestión del propio museo es Luis Repetto Málaga (Lima 04 de agosto de 1953-Lima, 09 de junio de 2020) pues logró el reconocimiento de su labor como principal promotor de espacio museal no solo en la PUCP sino a nivel nacional e internacional (Figura 177). Su agenda de trabajo abarcó el MATP, pero también otros espacios del quehacer cultural sobre todo vinculados con sus contactos a instituciones estatales con el Ministerio de Cultura y las entidades afines como el Museo Nacional de la Cultura Peruana:

“... tengo que reconocer que en estos 40 años he recibido el apoyo interinstitucional de muchas instituciones tanto privadas como nacionales... el Ministerio de Cultura, antes el INC, ha tenido un trato deferente con el Instituto Riva-Agüero y con el MATP. No habríamos hecho muchas de las exposiciones si no tuviéramos esa relación de empatía con el Museo de la Cultura Peruana y con Estela Miranda, la directora, con quien estamos constantemente retroalimentándonos intercambiando colecciones, propuestas, actividades, talleres y creo que somos casi las dos únicas instituciones que estamos en ese proceso...” (Entrevista realizada 24 de abril 04 de 2019, véase Anexo 4)



Figura 177: La labor de recolección y custodia de piezas, así como las coordinaciones para realizar las propuestas temáticas de exhibición fueron asumida por Luis Repetto desde los inicio del Museo, c. 1980-1985. Fuente. Archivo MATP

Esta red de apoyo institucional le permitió desarrollar distintos proyectos a favor del museo como el incremento constante de su colección, que hoy llega a más de 10 mil piezas y la notoriedad en su serie de colecciones completas provistas por los propios coleccionistas (Véase Anexo 1). Asimismo, supo usar los medios de difusión oficial como el Ministerio de Cultura o las plataformas televisivas en su programa “Museo Puertas abiertas”, con el auspicio del canal nacional (TVPerú) desde el año 2010 hasta mayo de 2020. Estos vínculos lo llevaron también a participar de la formación del ICOM Perú, de donde fue su principal consultor para la región de América Latina y el Caribe. Como bien

recuerda Claudio Mendoza, Repetto logró cimentar las bases de la práctica museológica en el país en las últimas décadas¹⁵³.

Sin embargo, aun con toda la experiencia aquí vista el museo presenta problemas visibles dentro de la crítica del quehacer museístico y expositivo. La principal sería la limitación de su presupuesto y la división de tareas ejecutables a su reducido personal. Hasta mayo del 2020, el museo contaba con cuatro personas de planta que se reparten la labor de curaduría, mantenimiento, museografía, inventario de bienes, archivos y coordinación de actividades paralelas. Asimismo, al ser un área que depende de las coordinaciones generales del IRA, puede delegar ciertas actividades como la difusión de actividades o la compra de materiales, aun así la carga constante de sus actividades no le ha permitido desarrollar labores constantes de investigación de colecciones y así proponer nuevas fórmulas expositivas. En los últimos 10 años (2009- 2019) el museo ha ido repitiendo fórmulas que le dieron resultado en años anteriores, ello está vinculado precisamente con esta falta de desarrollo de líneas de investigación para con sus colecciones, no siendo necesariamente falta del personal asignado sino más bien por un exceso de tareas asignadas en múltiples espacios, lo cual debilita la capacidad de trabajo del curador en jefe¹⁵⁴.

El incremento de colecciones ha traído también retos expositivos y de registro. Aquellas muestras donde la figura central ha sido el coleccionista y su labor de intérprete y mediador cultural, es un tema bastante recurrente por el museo. Sin embargo, en la práctica museológica hay una gran incidencia en la falta de mayores datos de contexto al momento de acercarse a la pieza, siendo el anonimato una de las más recurrentes. Este tema es una característica compartida en el distintas colecciones que albergan este tipo de museos en el país, lo cual implica además un reto curatorial compartido, ya que las labores de catalogación e investigación requieren un plan de acción especializado dirigido por el equipo curatorial. Superar ello implica una interpretación a partir de las características estilísticas formales o realizar trabajos a nivel comparativo con otras colecciones como lo visto en la propuesta del MUCEN en la muestra “Conexiones” (2018).

¹⁵³ Testimonio de Claudio Mendoza en el Homenaje a Luis Repetto Málaga, 11 de julio de 2020 op. cit.

¹⁵⁴ Este problema lo afronta también otros museos en el Perú, sean públicos y privados en diferentes niveles de gestión interna. Véase A. Castrillón (1986), M. García Lirio (2018).

Una interesante forma de suplir este dato de origen ha sido considerar al coleccionista dentro del proceso interpretativo, la pieza cobra sentido estético y se la contextualiza por su procedencia y por quien la dio a conocer siendo parte de su colección y de red de contactos que visibilizaban el objeto, dejando en claro la agencia del coleccionista. Sin embargo, a los coleccionistas también les interesó recoger piezas con autoría identificada y esto responde sobre todo a la originalidad y destreza que el artista imprimía sobre ellas. Darles una intencionalidad estética definirá el comportamiento de consumo de los coleccionistas de arte popular formados a partir de la escuela indigenista. Este sería el doble efecto de la agencia de los objetos de arte popular donde el artífice también se va convirtiendo en un personaje con reconocimiento social o lo que Appadurai afirma como los objetos/mercancías al igual que las personas tienen una “vida social” donde el valor es una categoría atribuida al objeto a partir del juicio que emite el sujeto (Appadurai, 1991: 17-18). De allí que una línea de investigación que el Museo ha trabajado exitosamente ha sido el rol del coleccionista en la selección y acopio de piezas, el contexto en que lo hizo y su proximidad con otros coleccionistas afines. Esta serie de prácticas el Museo lo ha identificado como “Los Donantes” (2005, 2018, 2019) o “Musas del Museo” (2012). El siguiente paso para complementar este trabajo, podría darse es establecer temáticas comunes entre las colecciones y trabajar con material adicional que ayude a documentar ese proceso. Asimismo, el artista destacado en las colecciones también ha tenido un rol protagónico, pues sus piezas son las que dan valor a la colección y ha recibido mayor rotación en la programación de muestras. Estas piezas pueden ser estudiadas a nivel estilístico, ello es una labor aún pendiente.

Otro aspecto interesante desarrollado en todo el tiempo de trayectoria del MATP es la vinculación entre distintas generaciones de artistas y artesanos de provincia con el espacio museal y académico que ofrecía los contactos con el gestor del museo y con el IRA. Gracias a esta red de acción, traducida en una suerte de retribución de favores y contactos, se pudo incrementar el acervo del Museo, ofreciendo a cambio sus espacios como plataforma expositiva en un medio de prestigio con el amparo de la Universidad, siendo las condiciones normales de los circuitos oficiales del arte las de exclusión, pues sin un intérprete/coleccionista del mismo medio o con un nombre ya reconocido, era casi imposible lograr algo. Los artistas populares se acercaban con libertad al Museo y dejaban sus piezas y participaban de la temática de las muestras temporales. Con los que más contacto se tuvo fueron sobre todo con la familia Mendívil, la hija del maestro Leoncio Tineo, Rosalía Tineo, el

mismo Joaquín López Antay desde 1976 y su familia tanto sus hijos como nietos, los hijos de Florentino Jiménez Toma, recientemente Tater Vera y sus cerámicas vidriadas premiadas en Ruraq Maki o las piezas del maestro cusqueño Julio Gutiérrez quienes además donaron al museo el 2018 en el marco de la exposición “Los Nuevos Donantes” (2018-2019)¹⁵⁵. Ese ha sido el mérito principal de espacios como el MATP en el devenir de su trayectoria bajo la gestión de Repetto, que como se da cuenta en los últimos años los espacios del Museo así como el de la galería O’Higgins tiene por lo menos una vez al año una muestra dedicada a una región del Perú, como “Hatun Ayacucho” entre marzo y abril de 2018, las cuales según reporte de ingresos han sido las más exitosas en número de visitas y apreciación de los visitantes.

Las muestras temporales¹⁵⁶ que se han generado en el Museo poseen un carácter antológico, donde los homenajes individuales de artistas y su legado serían también recurrentes, así como el papel de los coleccionistas que han ido participando en diálogos con el museo. Sin embargo, no ha habido una renovación con respecto a líneas de trabajo curatorial que involucren la mirada renovada a las colecciones y sus posibilidades de comunicación con una narrativa museográfica actualizada. Como se ha mencionado en el capítulo 2.3 en los últimos años han surgido propuestas que plantean cambios con respecto a la forma de exhibir piezas de arte popular peruano. Esta ha coincidido con el tema de la mirada comparada, siempre en diálogo con otras piezas, sobre todo del mundo de la arqueología, las cuales ha tenido su propio derrotero museológico en el país, así como con el arte contemporáneo peruano, y ese trabajo ha apuntado hacia la mirada transversal y comparada, propuestas que también se han visto en exposiciones internacionales como se ha discutido en el capítulo 1.3.

Por otro lado, si se establece una comparación a nivel de gestión de colecciones con su similar el MAJRC, el Museo de Artes y Tradiciones Populares no desarrolló un trabajo paralelo con lo hiciera el Seminario de Arqueología en las décadas posteriores a su formación, citado en el capítulo 3 de este trabajo. El MATP estuvo sí abocando su labor de difusión de sus colecciones, en detrimento de su propio estudio. Serán publicaciones de otros espacios culturales las que se interesen en el análisis de alguna pieza de la vasta colección de este museo, ello en el marco del préstamo de piezas. Queda como tarea pendiente el dialogo entre ambas colecciones para formular nuevas posibilidades de

¹⁵⁵ Conversación con Claudio Mendoza, 12 de julio de 2020.

¹⁵⁶ A partir de 1985 hasta el año 2000 Repetto incentiva las propuestas de exposiciones temporales en la programación del Museo. Esa metodología de trabajo se vuelve a retomar en el 2005 con el fin de rotar piezas y procurar su conservación. Testimonio de Claudio Mendoza, op. cit.

investigación y propuestas expositivas en conjunto, que sí las hubo en muestras como “El mate...” Del precerámico a la actualidad (1984), Lima ciudad de Adobe (1984) o Ideogramas textiles. Colección Gertrud Solari (1984).

A nivel macro de ofertas expositivas ha habido un cambio de tendencias en el medio capitalino y ello también se ve reflejado en la formas de mirar al arte popular peruano. Como menciona Borea el panorama de la oferta expositiva de Lima se debe a la incursión de agentes y experiencias dentro del sistema artístico peruano como las reflexiones en torno al arte amazónico en la capital, el tema de la violencia política y sus formas representación, y la resignificación de las estéticas urbanas en Lima luego del proceso migratorio de la segunda mitad del siglo XX (Borea, 2017: 109-110). El MATP no ha sido ajeno a esas experiencias pues ha participado de forma indirecta en apoyar estos esfuerzos, prestando piezas sobre todo y asesoría técnica y de difusión. El hecho que el MATP le dedique más tiempo a exposiciones temporales, sus constantes reacomodos (presupuestales y espaciales), las propias carencias con las que ha tenido que lidiar en su funcionamiento, ha hecho que muchas veces recurra a ideas expositivas ya desarrolladas (ver anexo 2).

Esta tendencia, que viene también replicándose en otros museos de la región con colecciones similares, tiene como objetivo ampliar la forma de observar estos objetos, que además buscan llegar al espectador de una manera reflexiva apelando a su propia experiencia. Los enfoques en los que se han ido dando las propuestas museológicas han resultado en temas como la memoria, la identidad, la narrativa familiar y migrante, entre otros. Quizá la novedad que nos brinda las nuevas alternativas de exposiciones temporales que incluyen colecciones de arte popular le brinde un referente al museo para apostar por esta línea, que no le es para nada desconocida pues desde los ochenta y noventa ha tenido experiencias similares como sus propuestas en “La Fiesta del Corpus Christi Pasado y Presente” (1996), “María llena eres de gracia...” (2007), “Los Donantes” (2005, 2019) o aquellas donde ha participado como parte de curadurías más grandes como las realizadas en el IPCNA convocadas por la Universidad Ricardo Palma a mediados de los años 2003 o a nivel internacional como la *Expo Sevilla 92*. El potencial en las colecciones del museo es una realidad y las habilidades de sus integrantes al plantear propuestas resultan también interesantes, es lo que les ha dado presencia en todos estos años, no obstante falta una mayor trabajo actualizado en el discurso curatorial acompañado de líneas de investigación que se están planteando actualmente. La labor de Luis Repetto Málaga ha de ser recordada por sus múltiples tareas, su capacidad de gestión y la sostenibilidad al frente de una

institución que logro agrupar y rescatar el trabajo de cien años de tradición en la generación de arte popular peruano. (Figuras 178 y 179).



Figuras 178 y 179: (Izq) Nota de prensa sobre la inauguración de la muestra “40 años Museo de Arte de Artes Tradiciones Populares” donde se presentaron las principales colecciones que custodia el museo en cuatro décadas de actividad. Fuente: *El Comercio*, 13 de diciembre, 2019. (Der.) Luis Repetto, durante la inauguración de la muestra conmemorativa presentando las nuevas adquisiciones que llegaron por donación al museo, reconociendo su trayectoria y trabajo como uno de los principales gestores del país. Fuente: <https://tvrobles.lamula.pe/2019/12/14/>

Dirección del Instituto Riva Agüero Director, subdirector, secretaría académica y personal de la dirección Cuatro Unidades de servicio académico:	
Biblioteca (BIRA), Archivo (AHRA), Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox (MAJCR), Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP)	
Jefe de Unidad MATP	Luis Repetto Málaga (25 de octubre de 1979-09 de junio de 2020)
Curador MATP	Claudio Mendoza Castro
Asistente técnico y conservador	Claver Lupu Peña
Secretaría	Flor de María Ricalde

Conclusiones

La estética popular ha cobrado un interesante protagonismo a nivel global en los últimos años. Para el caso de América Latina se ha observado un proceso particular para cada país; sin embargo existen experiencias comunes, pues comparten un mismo interés y problemática. Uno de ellos ha sido el ingreso del arte popular al circuito artístico en sus países de origen y cómo estos han ido evolucionando dentro de las prácticas sociales y la transformación que ha tenido en estos circuitos. En tal sentido, en casi 100 años de la entrada del arte popular a los circuitos limeños de arte se ha observado una dinámica de posicionamiento de estos objetos en el discurso curatorial y de formación de colecciones, que por mucho tiempo actuaba con parámetros cerrados, occidentales y jerárquicos. Como se ha visto en el desarrollo del presente trabajo esa mirada exotizante guarda conexión con el tipo de modelo que se desarrolló en occidente con respecto al coleccionismo de obras provenientes de la experiencia colonial de finales del XIX y parte del XX, una mirada hecha por la elite académica y coleccionista que denota jerarquización, una mirada de arriba hacia abajo, que excluyó a varios actores de participar en esos circuitos. Precisamente, en las últimas décadas estas prácticas empezaron a ser revisadas dentro de los discursos curatoriales con la consigna crítica de decolonizar el arte y la práctica curatorial.

Los casos latinoamericanos aquí analizados, entre otros, han sido ejemplos de propuesta que intentaron romper paradigmas con respecto al rol de las artes populares dentro de las artes en general. Las propuestas curatoriales hechas desde la región, su dinámica de colección y acercamiento con los artistas y público, además del rol activo del coleccionismo han establecido modelos de acción, donde se replanteó la narrativa expositiva tradicional y se propusieron alternativas con canales de diálogo entre los autores y los consumidores de los circuitos. La evolución de la temática coleccionista así como la visión de sus propuestas curatoriales son variadas, cada institución ha respondido a su propia lógica de existencia. Nos pareció importante observar que los periodos donde hubo cambios en la aceptación y posicionamiento del Arte Popular hay coincidencias y una interesante dinámica de intercambio entre países que valdría la pena estudiar a profundidad más adelante.

Para el caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares, la presencia de Luis Repetto Málaga como jefe encargado del museo y agente cultural ha hecho posible un diálogo fluido entre coleccionistas, artistas y el público visitante interesado en las

colecciones. Al IRA han llegado artistas de todas partes del país preguntando directamente por él, pues sabían que en el MATP había la posibilidad de abrirles una puerta para exhibir sus obras, hecho que hubiera sido imposible en otro tipo de espacios del circuito artístico capitalino a finales del siglo XX. Esta ha sido la dinámica constante y sostenida que ha tenido este espacio museal, práctica que le ha dado reconocimiento en el medio, y le ha permitido continuar con un acopio importante de obras, así como la posibilidad de seleccionar aquellas que, a criterio de su gestor, sirven para enriquecer su acervo. Es interesante observar que esta práctica de apertura, se sintió como una forma inclusiva con los artistas, lo cual les permitió hacerse de un nombre en la capital, como la familia Mendívil, el maestro Florentino Jiménez Toma y familia, la familia López, los ceramistas Tater Vera y Julio Gutiérrez Samanez, entre otros. Esto resulta ser una fórmula de validación que aparece en los años setenta, haciéndose realidad en los centros académicos de la capital, donde se ofreció una alternativa expositiva diferente a la experiencia del Estado.

Las demandas aun no resueltas por el museo sería la renovación de su actual propuesta curatorial, donde las investigaciones comparativas y transversales puedan brindar aportes temáticos que visibilicen mejor las piezas y a sus artífices. Debido a su gran acopio de material ocurrido a lo largo de sus cuarenta años de actividad, el MATP podría plantear una gran variedad de ejes temáticos incorporando la participación de las distintas regiones del Perú. Asimismo, otra demanda técnica que debe asumir es el de ampliar sus áreas de trabajo para poder distribuir mejor sus esfuerzos laborales. Como museo universitario puede renovar su mirada curatorial con una mayor relación con los Departamentos Académicos (Antropología, Arte, Historia del Arte, y otros) e Institutos de investigación de la Universidad como el Centro de Etnomusicología Andina o el mismo Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox, compartir trabajos en conjunto para investigaciones curatoriales con otros museos afines como el Museo Nacional de la Cultura Peruana, el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos, etc.

Asimismo, los retos actuales de la institución como museo universitario exigen mayores cambios con respecto a su conectividad en las redes virtuales. Es indispensable que tenga mayor presencia en un espacio virtual, donde se pueda conocer mejor sus colecciones a través de la mayor capacidad de su repositorio virtual, elaboración de materiales didácticos y de difusión, etc, hecho que se viene realizando gracias a un trabajo

coordinado entre las áreas de investigación de colecciones y sus respectivas jefaturas¹⁵⁷. El museo ha cumplido 40 años, su rol como espacio de difusión e investigación debe aprovechar todos los canales de reproducción que la tecnología actualmente permite. En contextos tan adversos como lo que vienen ocurriendo en la actualidad, mayo del 2020, en medio del desarrollo de una Pandemia Mundial, es indispensable tener presencia clara y constante en los medios digitales.

Una reflexión final. Para mediados de mayo del 2019 se anunció el estreno de la película “Retablo”, primer trabajo del director peruano Álvaro Delgado Aparicio. La película ha sido bien recibida por la crítica y ha sido reconocida en varios festivales internacionales. Los méritos son en varios niveles: guion, dirección, dirección fotográfica, además de las actuaciones que son interpretadas en quechua casi en su integridad. Según cuenta el equipo de producción para sentirse más comprometidos decidieron llevar clases con maestros retablistas que pudieran ayudar a los protagonistas y directores aproximarse a la obra en sus dimensiones estéticas y plasmar la idea visual de la narración de la película: “ (Mario Bassino, director de fotografía)... fue una idea inicial de Álvaro, me dijo quiero que cada plano, cada encuadre sea un retablo, represente un retablo y el reto fue ese... lograr que cada imagen sea un retablo...” Una película cuyos principales protagonistas son una familia de retablistas que atraviesa un conflicto familiar sobre identidad de género y masculinidad. Resulta significativo saber que desde propuestas visuales como el cine se aborda temas de índole social, y que se mire a la capacidad creativa del arte popular andino; que se proponga a los retablistas o cualquier otro artífice artístico como inspiración para una propuesta visual dice mucho sobre la evolución favorable del arte popular en nuestro país. Esperemos que luego de casi cien años de interés y estudio en el coleccionismo de arte popular este tenga ganado por fin un reconocimiento como categoría artística en igualdad de condiciones, así lo demostró el trabajo de Luis Repetto Málaga en el IRA.

¹⁵⁷ En los próximos meses se están trabajando para dar una nueva presentación de las colecciones en la página web oficial del IRA. Asimismo, se viene realizando material gráfico didáctico que se cuelga periódicamente en la cuenta oficial del Instagram IRA-PUCP. Dicho trabajo incluye mi participación en la elaboración de materiales y coordinación con las distintas áreas de los museos del IRA. Véase @IRAPUCP #40añosMATP.

Anexo 1

Colecciones Representativas del MATP

La siguiente selección corresponde a las colecciones más representativas que posee el museo, dentro de un universo de más de 15 colecciones que custodia el Museo. Ellas son una muestra de material acumulado en 30 años de actividad (1979-2008). La data está realizada en base al registro realizado por el Proyecto de Inventario y Catalogación de Bienes de la Dirección de Actividades Culturales, así como información proporcionada por la curaduría del Museo.

Mildred Merino de Zela (1922-2005). Colección basada en la que donará la antropóloga y folclorista allegada al círculo intelectual de José María Arguedas. Al ser directora de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas y coordinadora del Seminario de Folklore, fue, junto a Luis Repetto, una de las principales promotoras para la fundación del Museo de Arte Popular del IRA. Su colección, de carácter etnográfico, fue sobre todo realizada durante sus viajes de estudios al interior del país en la década de los sesenta, por sugerencia del mismo Arguedas en su interés por estos temas sobre todo en la región del sur andino.



Fotografía de Mildred Merino. Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	1979	N° de piezas	276	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Cerámicas, tallas, textiles, cruz de camino, juguetes, instrumentos musicales				
Lugar de procedencia	Ayacucho, Arequipa, Junín, Cajamarca, Puno, Cuzco, Loreto, Huancayo				
Artesano/Taller	No identificado				
Participación en Exposición	<i>Iera. Muestra de Arte Popular Peruano 1979; "Arguedas y el Estudio del Folklore" Día Mundial del Folklore, 1984; Las Musas del Museo Rosa Alarco - Mildred Merino, 2012</i>				



Iglesia con la torre inclinada,
procede del Cusco, s. XX.
Es la primera pieza del
inventario del MATP



Azucaro decorado, mate, Junín, s. xx



Santo Sepulcro, cerámica, Quinua Ayacucho, s. xx



Nacimiento candelabro, cerámica, Quinua Ayacucho, s. xx



Cántaro Shipibo, cerámica, Loreto, s. xx



Cruz de Camino, yeso, madera y metal, Ayacucho, s. xx

Mariano Benites Villanueva. La colección de piezas donada por el antropólogo especialista en arte popular y folklore, fue donada tempranamente al Museo en 1980, y las gestiones de ello estuvieron a cargo de Luis Repetto. Benites estuvo relacionada con la docencia universitaria y con trabajos en diferentes instituciones públicas y privadas durante la segunda mitad del s. XX. Su colección está compuesta por piezas escultóricas en cerámica y madera, iglesias, músicos, juguetería y máscaras procedentes principalmente de Ayacucho, Cusco y Junín, producto de los diferentes viajes realizados por Benites y su interés en el lado estético y etnográfico de la producción artesanal de dichas regiones.



Fotografía de Mariano Benites.
Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	1980	N° de piezas	155	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Imaginería, máscaras, talla, cerámica, toritos				
Lugar de procedencia	Ayacucho, Puno, Junín, Cusco, Loreto				
Artesano/Taller	Hilario Mendivil, Nemesio Villasante, Leoncio Tineo, Edilberto Mérida				
Participación en Exposición	<i>Exposición Máscaras de Puno, 1980</i> <i>Homenajes a Hilario Mendivil, 1885, 2003, 2008, 2017-2018</i> <i>Edilberto Mérida, 2010</i>				



La Piedad, elaborada por Leoncio Tineo, Ayacucho



Vasijas conopas procedentes de Quinua, Ayacucho



Altar del Corpus, Familia Mendivil, Cusco s. xx



Fiesta andina, mate pirograbado, Junín s. xx



Torito de Pucará, cerámica vidriada, Puno, s.xx

Gertrud Braunsberg de Solari.

Esta colección está compuesta por textiles prehispánicos y etnográficos procedentes de diversos lugares de los andes peruanos, así como manuscritos y documentos que recopilan investigaciones de su autora. Las fajas y mantas constituyen la mayor parte de la colección, que se completa con pañoletas, guantes, cintas, túnicas e instrumentos de madera. Esta valiosa colección es fruto del interés por el estudio del arte textil y amor por las tradiciones andinas desarrollado por Gertrude Bramberger de Solari,



Fotografía de Gertrud, Enrique Solari y familia. Fuente: <https://sildigital.com/conoce-a-enrique-solari-swayne-ilustre-personaje-orgullo-de-san-juan-de-lurigancho/>

investigadora alemana casada con el escritor peruano Enrique Solari Swayne. Desde su llegada al Perú a fines de 1940, la coleccionista se interesó en gran medida por conocer y acercarse a la cultura peruana, realizando constantes viajes al interior del país, en los cuales fue adquiriendo las piezas de su colección y tomando notas acerca de ellas. En sus investigaciones resalta su esfuerzo por comprender e interpretar los diseños, denominados por ella ideogramas, plasmados en las diferentes piezas textiles, principalmente provenientes de la isla puneña de Taquile, Cusco y Apurímac.

Año de ingreso	1994	N° de piezas	90	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Fajas, cintas, mantos, material textiles prehispánico				
Lugar de procedencia	Lima, Taquile, Cusco y Apurímac.				
Artesano/Taller	No identificados				
Participación en Exposición	<i>Ideogramas Textiles, Colección Gertrud de Solari, 1984; Taquile - Tejiendo un Mundo Mágico, 1988; El Universo simbólico Andino de Gertrude Solari, 1994; Textiles Andinos, Los Donantes, 2005; 35 años MATP, 2014; 40 años de MATP, 2019</i>				



Bolsa, urdimbre doble cara, sur andino, s. XX



Faja o Llauto, urdimbre doble cara, Sur andino, s. XX



Guantes de Oferente, tejido a palitos, Puno, s. XX



Delantal de matrimonio, urdimbre doble cara, Puno s. XX



Faja tres bandas longitudinales, Cusco, s. XX



Detalle de diseño de faja, Puno, s. XX

Arturo Jiménez Borja (1908-2000) Médico y estudioso del antiguo Perú, vinculado al rescate y difusión del sitio arqueológico como Puruchuco, Pachacamac, Huallamarca y Cajamarquilla. Otra línea de investigación que cultivó fue el rescate de las distintas expresiones folklóricas peruanas y su estudio. Al estar vinculado con investigadores como Jorge Muelle, Luis Valcárcel y Honorio Delgado, compartió el interés por aproximarse a las distintas manifestaciones del folklor peruano, y su rescate material lo motivó a albergar colecciones de trajes de fiesta y rituales, así como máscaras y distinto tipo de enseres de las diferentes regiones del país, dándole énfasis a aquellas que tenían un correlato sincrético de origen colonial, es así que posee piezas que datan incluso del s. XVIII. Este legado fue recibido por el Museo tras su muerte en enero del año 2000 a modo de comodato.



Fotografía de Arturo Jiménez Borja.
Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	2000	N° de piezas		Modalidad de Ingresos	Comodato
Tipo de piezas	Cerámicas, tallas, textiles, juguetes, instrumentos musicales, mates				
Lugar de procedencia	Ayacucho, Amazonas, Costa Norte, Puno, Cuzco, Junín, Valle del Mantaro				
Artesano/Taller	Santiago Rojas				
Participación en Exposición	<i>Colección Completa Máscaras de Arturo Jiménez Borja</i> , 2001; <i>Jiménez Borja y su Tiempo</i> , 2008; <i>Los Donantes</i> , 2005				



Calabacito que describe el ciclo agrícola, mate pirograbado, Junín, s. xx



Cuenco con decoración de aves y flores, mate, Piura, s. xx



Traje femenino de Capachica, Puno



Coronas con tejido vegetal,



Traje de Negrito de Sapallanga, Junín



Sagra, máscara usada en la comparsa de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco. Elaborada en pasta policromada con aplicaciones



Vaca, máscara elaborada en madera y aplicaciones. Procedente de La Libertad

Doris Gibson (1910-2008) periodista, fundadora de la revista *Caretas* y referente del periodismo de investigación en el Perú. La colección Doris Gibson Parra fue donada al Museo por la propia coleccionista debido a su amistad con Luis Repetto, jefe del museo. La colección está compuesta por piezas de cerámica del reconocido artista Hilario Mendivil, exponente de la imaginería cusqueña contemporánea. Entre sus obras destacan figuras de vírgenes, ángeles y santos. La colección se completa con escenas costumbristas plasmadas en cerámica del maestro artesano paucartambino Santiago Rojas; y retablos ayacuchanos.



Fotografía de Doris Gibson. Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	2003	N° de piezas	118	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Imaginería, tallas, baúles, retablos, ojalatería				
Lugar de procedencia	Cuzco, Ayacucho, Sierra Sur				
Artesano/Taller	Joaquín López Antay Hilario y Georgina Mendivil Santiago Rojas				
Participación en Exposición	<i>Homenaje a Hilario Mendivil</i> , 2003, 2008; 35 años MATP; 40 años MATP				



Virgen y el Niño, imaginería, Hilario Mendívil, Cusco



Rabona y soldado. Elaborado en madera y pasta policroma por Santiago Rojas. Procedencia Cusco



La procesión del santísimo, imaginería, Hilario Mendívil, Cusco



Anda de Patrón Santiago, procesión del Corpus Christi de Cusco. Elaborado en madera y pasta policromada por Hilario Mendívil



Baúl retablo Adoración de los Reyes Magos, madera, pasta, tela encolada y policromada, Hilario Mendívil, Cusco



Iglesia de techo, cerámica, Quinua, Ayacucho



Retablo el Nazareno, imaginería, Joaquín López Antay, Ayacucho.



Retablo Fiesta de la Cruz y Santos Patrones elaborado en madera y pasta policromada, procedencia Ayacucho. Atribuido a Joaquín López Antay

Elvira Luza (1903-2004) Una de las más importantes coleccionistas de arte popular peruano del siglo XX. Defensora de las artes nacionales y colaboradora con el Estado por la salvaguarda del patrimonio. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y estuvo muy ligada a los artistas vinculados a Bellas Artes y el indigenismo cómo las hermanas Bustamante, Julia Codecido o investigadores peruanistas como Arturo Jiménez Borja. Desde los años setenta fue consultada y requerida con su colección en el IRA, siendo en los primeros años del museo una de las invitadas más recurrentes para hacer exposiciones con sus colecciones.



Fotografía de Elvira Luza Borja.
Fuente: Archivo: MATP.

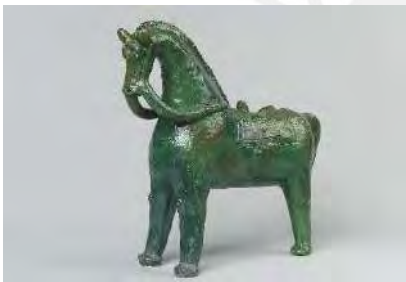
Año de ingreso	2001	N° de piezas	295	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Loza, pintura, retablos, imagerie, talla, cerámica				
Lugar de procedencia	Ayacucho, Cuzco, Sur Andino				
Artesano/Taller	López Antay				
Participación en Exposición	<i>Colección Elvira Luza, 2003; Los Donantes (25 AÑOS)</i> 2004-2005; <i>QOSCO LOZA - La Cerámica Vidriada en el Sur Andino, 2016; 40 AÑOS MATP</i>				



Toro, elaborado en Santiago de Pupuja, Puno. Cerámica vidriada. Antecedente del actual torito de Pucará



Cocha, Elemento ceremonial elaborado en arcilla vidriada, con decoración antropomorfa, plantas y animales. Presenta una serie de compartimentos por donde los líquidos discurren y salen por dos orificios especiales. Procedencia Cusco



Caballo. Cerámica vidriada, procedente de Puno.



Iglesia de dos torres, cuatro bases para estabilizarla. Elaborada en cerámica, en Quinua-Ayacucho



Retablo La Cárcel, Joaquín López Antay, Ayacucho, 1941



Cruz de las ánimas, procedente del Sur Andino. Elaborada en madera y aplicaciones de pan de oro.



Flor de Retablo. Pintura sobre tela, elaborada por Joaquín López Antay, procedente de Ayacucho



Plato o Chua con diseño de toro, cerámica pinta, sur andino, s. xx



Patrón Santiago, madera y pasta policromada, Cusco



Pintura popular sobre sarga y yeso. Representación de los Santos Patrones de la ganadería, San Isidro Labrador y ángeles del cielo. Procedencia Cusco.



Baúl Elaborado en madera y cuero. Lleva repujado un escudo nacional, la inscripción "Nieves Soldevilla" y diversos diseños fitomorfos. Procedencia sur andino.



Azulejo Asunción de la Virgen, cerámica vidriada, sur andino

Florentino Jiménez Toma. La colección del retablista y artista ayacuchano ha sido una de las más importantes pues sus piezas son reconocidas por su técnica narrativa realista cuya temática se interesó en plasmar imágenes vinculadas a un entendimiento histórico social del mundo andino, el ciclo agrícola, el legado prehispánico y las denuncias de violencia política sufridas en durante los años 80 y 90. Su taller familiar ha logrado consolidarse dentro de los nombres más destacados retablistas ayacuchanos de finales del s. XX. La colección fue donada al Museo a petición de la familia tras la muerte del artesano, para que su difusión se pueda hacer en el marco expositivo del Museo.



Fotografía Florentino Jiménez Toma.

Fuente:

<http://www4.congreso.gob.pe/galeriadearte/expositores/jimenez->

Año de ingreso	2005-2006	N° de piezas	47	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Retablos, baúles, cruces, cajones de sanmarcos				
Lugar de procedencia	Ayacucho				
Artesano/Taller	Florentino Jiménez Toma				
Participación en Exposición	<i>La Otra Huamanga Altares y Cererías, 1999; Arte Popular Ayacuchana, 2000; Homenaje a Florentino Jiménez Toma “Tradición Familiar”, 2005</i>				



La cosecha de maíz, escultura y talla, FJT, Ayacucho, s. xx



Antes de los Incas, madera policromada, piezas talladas y modeladas, FJT, Ayacucho, s.xx.



Techado de casa, escultura y talla, FJT, Ayacucho, s. xx



Cuentos de animales, madera policromada, piezas talladas y modeladas, FJT, Ayacucho, s.xx.



Retablos de un cuerpo, con escenas de la vida cotidiana en Ayacucho cuya temática puede ir desde los hábitos de consumo como las actividades del campo.



Retablos de 3 a 5 pisos fueron una de sus innovaciones estilísticas de su trabajo, así como la narración que los hechos que representaban, entre mitos del tiempo inca y relatos andinos, así como temas religiosos con la fiesta del corpus, matizados del sincretismo con el que se vive la fe católica en los andes. El uso de los espacios interiores de las puertas para completar la narración de las escenas, hacen recordar las grandes dimensiones de los retablos de las iglesias barrocas.

Guillermo Ugarte Chamorro (1921-1998) La colección del actor, investigador e historiador del teatro peruano fue incorporada al Museo el año 2008. La experiencia como director de la Escuela Nacional de Arte Escénico, (1949-1957) así como la dirección del Teatro Universitario de San Marcos desde 1958, ayudó a que tuviera una especial sensibilidad con el quehacer teatral y folclórico. Desde estos cargos, Ugarte Chamorro se dedicó a la investigación, gestión y promoción del teatro peruano y sus distintas manifestaciones. Asimismo, acumuló una grandiosa colección de enseres ligados a este ámbito, especializándose en mascarar festivas y de uso ritual tanto nacionales como del extranjero compiladas en sus distintos viajes, además de un importante número de esculturas y tallas del afamado artesano cuzqueño Santiago Rojas, sobre todo con respecto a las fiestas de Paucartambo y la representación de las danzas y mascaradas.



Fotografía de Guillermo Ugarte Chamorro.
Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	C. 2008	N° de piezas	1019	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Máscaras, tallas y modelado, metalurgia				
Lugar de procedencia	Varias regiones del país y también piezas extranjeras				
Artesano/Taller	Santiago Rojas				
Participación en Exposición	<i>Máscaras de Fiesta y Teatro Chamorro, 2006; "Kausachum Puno Jallalla", 2006; 35 años MATP, 2014-2015</i>				



Comparsa de Capac Colla, Virgen del Carmen de Paucartambo, modelado y pintura, Santiago Rojas, Cusco



Máscara rostro masculino sonriente, diseño de araña en la parte superior, modelado y pintado, Perú, s. xx



Rostro masculino con detalle de diseños de aves, modelado y pintura, México, s. xx



Diablo de la comparsa de la Virgen de la Candelaria, Puno, máscara elaborada en hojalata policromada

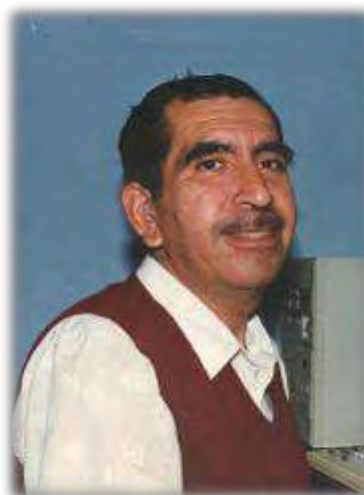


Machu y soldados, modelado y pintura, Santiago Rojas, Cusco



La Diablada, modelado y pintura, Santiago Rojas, Cusco

José Respaldiza: Esta colección fue una donación que hiciera el pedagogo e investigador José Respaldiza. Su vínculo con la producción literaria peruana y su formación pedagógica hizo que pusiera énfasis en la tradición oral de los andes y lo acercó a la valoración del coleccionismo de arte popular sobre todo de Ayacucho. Las piezas donadas al museo resaltan por la búsqueda de un rasgo estético, siguiendo quizá lo que Elvira Luza y los coleccionistas de esta generación había fomentado en sus propias adquisiciones.



Fotografía de José Respaldiza.
Fuente: Archivo MATP.

Año de ingreso	C. 1999-2000	N° de piezas	122	Modalidad de Ingresos	Donación
Tipo de piezas	Retablos, cerámica, cestería, metalurgia, juguetería				
Lugar de procedencia	Ayacucho				
Artesano/Taller	No identificados, Luis Respaldiza				
Participación en Exposición	Los Donantes, 2004-2005; 35 años MATP, 2014-2015				



Cruz de la Pasión, madera policromada, s. xx



Pájaro, mate pirograbado, Ayacucho, s. xx



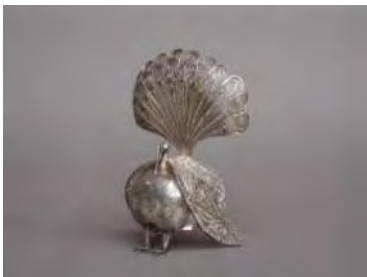
Retablo caja regular, madera policromada, Ayacucho, s. xx



Iglesia de dos torres, cerámica, s. xx



Conopa, cerámica policromada, Ayacucho, s. xx



Pavo real, plata labrada y filigrana, Ayacucho, s. xx

Anexo 2

EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MATP

Nº	Nombre de las Exposiciones	Fecha
1	1era. Muestra de Arte Popular Peruano 35 Aniv. Muerte de Dn. José de la Riva Agüero y Osma	25 Oct. - 1979
2	Exposición Máscaras de Puno	9 - 30 de Mayo 1980
3	Primera Exposición de Arte Popular Andahuaylino - Taller Llactallay Andahuaylas	19 Jun - 10 Julio 1981
4	"Taller de Cerámica Iturry" Indígenas - Exp. Fotográfica Itinerante	27 Nov. - 11 Dic.1981
5	Perú Pueblos	Ca.1982
6	"Evolución del Cajón de San Marcos"	Mayo - 1984
7	Ideogramas Textiles Colección Gertrud de Solari	Julio - 1984
8	"Arguedas y el Estudio del Folklore" Día Mundial del Folklore	Agosto - 1984
9	"El mate..." Del precerámico a la actualidad	Nov. - Dic. 1984
10	Máscara de Paucartambo - Museo Itinerante de Arte Popular	Ca. 1984-1985
11	Lima Ciudad de Adobe	Enero 1985
12	"Imaginería de los Mendivil"	10 Abril 1985
13	"El Traje en la Sierra de Lima"	Oct.- Nov. 1985
14	Rosa Alarco: Ciclo de Vida	Oct. Nov. 1985
15	1er. Encuentro de Museos Peruanos	15-16-17 Agosto 1986
16	"Tusuy: Música y Danzas del Altiplano"	22 Agos - 12 Set. 1986
17	A Través de la Máscara	23 Set. Oct. 1986
18	Perú: Vida, Magia y Tradición	9 Oct. 1986
19	Imagen de Puno	Nov. - Dic. 1986
20	"Los Sabogales de Sabogal"	1º Julio 1987
21	Perú Norte y Centro	Set. 1987

22	<i>Instrumentos Musicales Nativos y Mestizos</i>	<i>Dic. 87 - En. 88</i>
23	<i>“Amauta: 1926 - 1930”</i>	<i>Abril 1988</i>
24	<i>“El Toro en las Artes Populares del Perú”</i>	<i>Mayo 1988</i>
25	<i>“Lo Mágico en la Artesanía”. (Exp. Itinerante)</i>	<i>Jun. - Julio 1988</i>
26	<i>Taquile - Tejiendo un Mundo Mágico</i>	<i>24 Ago. 1988</i>
27	<i>“Del Cuzco y Ayacucho”</i>	<i>09 Set. 1988</i>
28	<i>“Piedra de Huamanga”</i>	<i>28 Febrero 1989</i>
29	<i>“Máscaras”</i>	<i>Febrero 1989</i>
30	<i>Museo de Arte – Colección Elvira Luza.</i>	<i>Octubre 1989</i>
31	<i>José María Arguedas</i>	<i>Feb.- Mz. 1990</i>
32	<i>¿Qué me Miras? Taller de Fotografía Social de UNMSM</i>	<i>Marzo - Abril 1991</i>
33	<i>Don Joaquín</i>	<i>Jun.- 1991</i>
35	<i>Arte Popular Mexicano</i>	<i>Nov.- 1991</i>
36	<i>Expo 92. Arte Popular Peruano</i>	<i>Dic.92 - Ene.93</i>
37	<i>“Navidad Andina”</i>	<i>Dic. 93 - Ene.94</i>
38	<i>Muestra Fotográfica Calles en el Aire: “Balcones Limeños Ayer y hoy”</i>	<i>Ene - Feb. 1994</i>
39	<i>“Espiritualidad Andina”</i>	<i>Dic.- 1994</i>
40	<i>Viendo lo invisible El Rostro Oculto de las Máscaras.</i>	<i>Ago. - Dic. 1995</i>
41	<i>Fiesta Popular en Navidad</i>	<i>Dic. 1995 - Ene 1996</i>
42	<i>“Los Negros en el Perú”</i>	<i>16 Ene - 2 de Feb. 1996</i>
43	<i>Imagen de Puno</i>	<i>1996</i>
44	<i>Semana Santa en los Andes</i>	<i>Mar – May. 1996</i>
45	<i>La Fiesta del Corpus Christi Pasado y Presente</i>	<i>10-14 Jun.1996</i>
46	<i>Muñecas Tradicionales - Maximiliana Palomino de</i>	<i>30 Junio 1997</i>

47	<i>Grandes Maestros de la Artesanía</i>	1997
48	<i>Grupo Cultural Yuyachkani: Del Cuento a la Cultura</i>	Ca.1997
49	<i>La Imagen de la Creatividad Andina en "Paisajes Peruanos"</i>	Ca. 1997
50	<i>Museo de Arte Popular - Talleres de Creatividad</i>	Ca.1997
51	<i>Indumentaria Tradicional Peruana Homenaje a Doña Agripina Castro</i>	Oct.- Dic. 1997
52	<i>Las Advocaciones de la Virgen María</i>	May. - Jun. 1998
53	<i>La Otra Huamanga Altares y Cererías</i>	25 Mar - 30 Abr. 1999
54	<i>Taller Inka Chaka - La Familia Huamán Gutiérrez</i>	1ero. Agosto 1999
55	<i>Trajes Regionales de Colombia</i>	10 Nov. 10 Dic. 1999
56	<i>Tapices de la Familia ONCEBAY</i>	09 Feb.- 06 Mar.2000
57	<i>Aristides Quispe: Cerámica Ayacuchana</i>	19 Mar. 30 Abr. 2000
58	<i>Semana Cultural Ayacuchana</i>	Set.- Oct. 2000
59	<i>Arte Popular Ayacuchana</i>	Nov. 2000
60	<i>Colección Completa Máscaras de Arturo Jiménez Borja</i>	Jun. 2001
61	<i>Máscaras: Negros en el Perú</i>	Enero 2002
62	<i>Exp. Itinerante: Mates Andinos del Ayer y Hoy</i>	Ene - Feb. 2002
63	<i>500 Mates en Exhibición (5000 Años de Tradición)</i>	Feb. - Ab. 2002
64	<i>Textiles Andinos</i>	12 May - 22 Jun. 2002
65	<i>Viendo lo Invisible. EL Rostro Oculto de las Máscaras</i>	2002
66	<i>Homenaje a Hilario Mendivil</i>	Nov.- Abr.2003
67	<i>Colección Elvira Luza</i>	Oct.- 2003

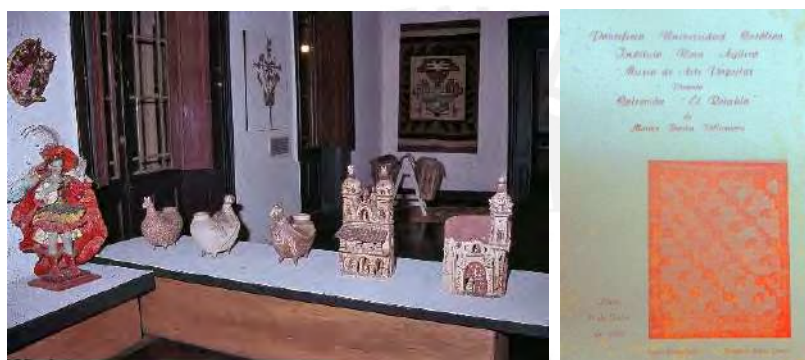
68	<i>Arte Popular de Cajamarca</i>	<i>Ene.- Jun. 2004</i>
69	<i>Santiago Rojas Álvarez (Homenaje)</i>	<i>Jul.- Oct. 2004</i>
70	<i>Los Donantes (25 AÑOS)</i>	<i>Nov.2004 - Mar. 2005</i>
71	<i>Homenajes a Florentino Jiménez Toma "Tradición Familiar"</i>	<i>Jul. - Agosto 2005.</i>
72	<i>Este es mi Cariño</i>	<i>Ag.- Oct. 2005</i>
73	<i>"Kausachum Puno Jallalla"</i>	<i>Nov. 2005 - Feb.2006</i>
74	<i>Máscaras de Fiesta y Teatro Chamarro.</i>	<i>06 Ab.- May. 2006</i>
75	<i>Tejiendo un Olvido</i>	<i>May.- Jun. 2006</i>
76	<i>El Lugar Habitado</i>	<i>Set.- Nov. 2006</i>
77	<i>Envases y Sabores del Perú</i>	<i>Dic. 2006 - Mar. 2007</i>
78	<i>María llena eres de gracia ...</i>	<i>18 Mayo 2007</i>
79	<i>Exp. Fotográfica "Cavalhadas de Pirenópolis : o Teatro Popular" Vinicius Luz</i>	<i>Jul. - Agosto 2007</i>
80	<i>Homenaje a Hilario Mendivil</i>	<i>Ene.- Ab. 2008</i>
81	<i>Jiménez Borja y su Tiempo</i>	<i>Abr.- Set. 2008</i>
82	<i>Fiesta Religiosa y Arte Popular</i>	<i>Oct.- Dic. 2008</i>
83	<i>Presbítero Maestro</i>	<i>Ene.- Abr.2009</i>
84	<i>El Jilguero del Huascarán</i>	<i>May. - Jun.2009</i>
85	<i>Afro Peruanos Fotografías de Martín Alvarado</i>	<i>Jun.- Oct. 2009</i>
86	<i>Ofrendas Máximo Laura</i>	<i>Oct. 2009 - Ene. 2010</i>
87	<i>Legado Huanca (30 AÑOS)</i>	<i>Mar.- Nov. 2010</i>
88	<i>Edilberto Mérida</i>	<i>Jun. - Set. 2010</i>
89	<i>Grandes Amautas de la Artesanía</i>	<i>Oct.- Dic. 2010</i>
90	<i>Hatun Huancavelica</i>	<i>24 Nov. 2010 - Ene.2011</i>

91	<i>Muñecas Peruanas , Homenaje a Maximiliana Palomino de Sierra</i>	<i>Abr.- Set. 2011</i>
92	<i>ALLPA 25años de Diseño Artesanal en el Perú</i>	<i>20 Set.- 04 Nov.2011</i>
93	<i>Premiación Nacional AMAUTAS de la Artesanía Peruana.</i>	<i>Marzo - Set. 2012</i>
94	<i>Las Musas del Museo Rosa Alarco - Mildred Merino</i>	<i>Set.- Oct. 2012</i>
95	<i>Rescate e Identidad de la Artesanía Peruana</i>	<i>15 Abril - Junio 2013</i>
96	<i>Inti Rami 20 años Premio Nacional</i>	<i>23 Oct 2013 - Feb. 2014</i>
97	<i>Sergio Quijada Jara - Centenario</i>	<i>12 Agosto - Oct. 2014</i>
98	<i>35 AÑOS Museo de Arte y Tradiciones Populares</i>	<i>4 Dic. 2014 - Abril 2015</i>
99	<i>Cruces del Perú</i>	<i>3 Mayo - Julio 2015</i>
100	<i>Alfonsina Total</i>	<i>12 Set. - Oct. 2015</i>
101	<i>Bienvenido a Mis 15 - Sonaly Tuesta</i>	<i>16 Nov. 2015 - Mar2016</i>
102	<i>QOSCO LOZA - La Cerámica Vidriada en el Sur Andino</i>	<i>Mayo - Agosto 2016</i>
103	<i>El Chullo Emblema del Perú</i>	<i>Set. - Junio 2017</i>
104	<i>Santa Rosa de Lima</i>	<i>21 Junio - Nov. 2017</i>
105	<i>Homenaje a Hilario Mendivil 40 años después ...</i>	<i>29 Nov. 2017 - Agosto 2018</i>
106	<i>Los Nuevos Donantes</i>	<i>Agosto 2018 - Abril 2019</i>
107	<i>Anacos. De lo ancestral a lo moderno</i>	<i>Mayo 2019- set. 2019</i>
108	<i>40 años Museo de Artes y Tradiciones Populares</i>	<i>Diciembre 2019</i>

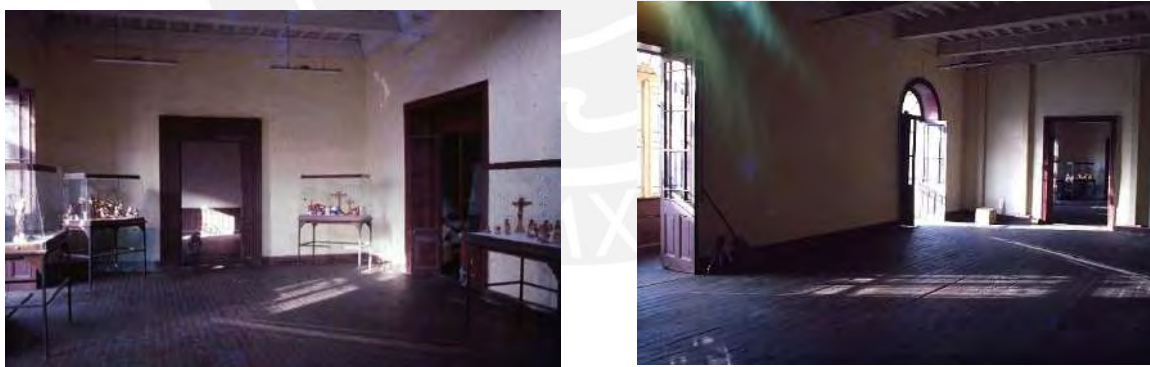
Anexo 3

Fotografías de las muestras temporales, Archivo del MATP

Esta selección de imágenes corresponde a las distintas exposiciones temporales y temáticas que realizó el Museo de Artes y Tradiciones Populares a lo largo de 40 años de trayectoria. Algunas de ellas, sobre todo las más antiguas han sido rescatadas por iniciativa del propio Museo y transformadas de su versión en negativo a digital. La datación que realizamos ha tomado en cuenta las actividades descritas en su memoria de trabajo (véase cap. 3 y anexo 2), así como las consultas realizadas al mismo Jefe del Museo y Curador. El archivo del museo poseen una mayor cantidad de material negativo, así como diapositivas y folletería de la mayoría de sus muestras, que están a la espera por un trabajo de digitalización en el futuro¹⁵⁸.



Fotos 1-2: (Izq.) Exposición con las primeras piezas donadas por Mariano Benites y Mildred Merino, c. 1980-1982. (Der.) Folleto de la colección de Mariano Benites, donada por el coleccionista al museo en 1980.



Fotos 3-4: Ambientes del segundo piso de la Casa Riva Agüero antes de su adaptación para las salas de exhibición del museo. C. 1979-1985.

¹⁵⁸ Véase la página web institucional del IRA sección Museo de Artes y Tradiciones Populares, donde se ha habilitado la sección de exposiciones: <https://ira.pucp.edu.pe/museo-de-artes-y-tradiciones-populares/exposiciones/>



Foto 5: Taller de creatividad infantil promovido por el museo, participaron María Isabel Fuentealba y Mariano Benites, c. 1981.



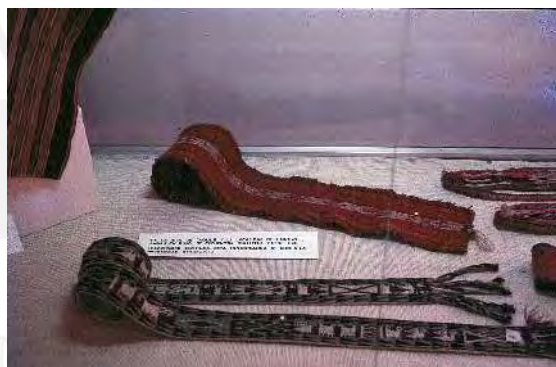
Fotos 6-6a-7: Primeras muestras elaboradas en colaboración con la especialidad de arqueología de diferentes universidades como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, c.1982-1985.



Fotos 8-9: Muestra “El Mate, del precerámico a la actualidad” inaugurada a fines de 1984, contó con la participación de las especialistas del departamento de ciencias sociales y arqueología de la Universidad de San Marcos. “La importancia de esta exposición radica en mostrar cómo los elementos prehispánicos, descubiertos a través de la arqueología, mantienen hoy aun su vigencia en nuestra tradición cultural” (entrevista a Luis Repetto publicada en la sección Cultural *El Comercio*, 4 de diciembre 1984).



Fotos 10-11: Muestra “Colección Elvira Luza”, en una de sus primeras presentaciones, 1989.



Fotos 12-13: Muestra “Ideogramas Textiles. Colección Gertrud de Solari”, 1985.



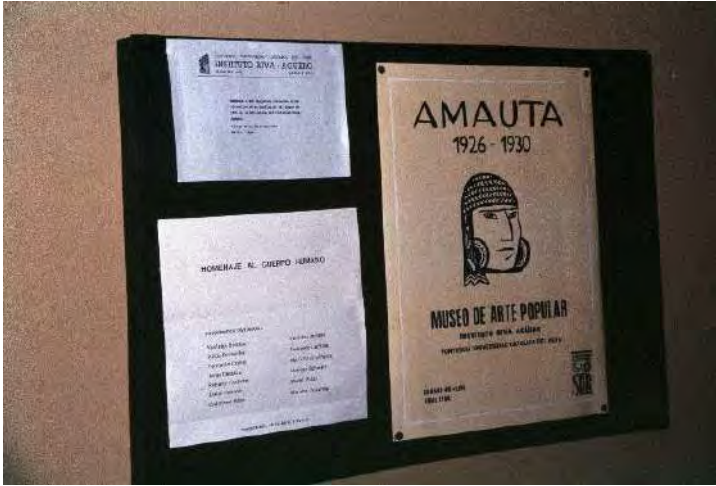
Foto 14 Exposición temporal “Imaginería de los Mendivil”, abril 1985.



Fotos 15-16-17-18: Máscaras y Fiestas Tradicionales, sección de la muestra itinerante “Máscara de Paucartambo”, c. 1984-1985.



Fotos 19-20-21: Exposición “Instrumentos musicales nativos y mestizos”, 1987-1988.



Fotos 22-23: Afiches de entrada a las muestras temporal “Amauta 1926-1930” y “El toro en las artes populares del Perú”, 1988.



Fotos 24-25: (Izq.) Presentación del libro *Música, danzas y máscaras en los Andes*, 1993, (der.) Luis Repetto, Juan Ossio y Salomón Lerner en la inauguración de la muestra temporal “la imagen de la creatividad andina en Paisajes Peruanos” en el Centro Cultural de la PUCP, 1994.



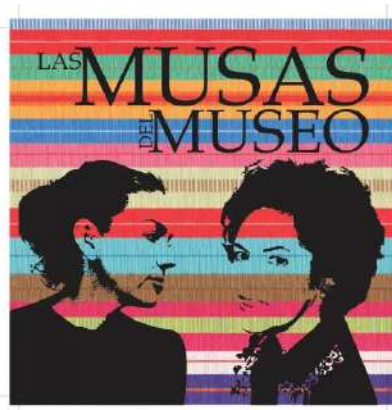
Fotos 26-27-28: Afiches de las muestras temporales (izq.) “Las máscaras en el teatro peruano”, en colaboración con el Escuela de Teatro PUCP, 1990, (cen.) “Colección Completa Máscaras de Arturo Jiménez Borja”, 2001, (der.) “Los Donates. XXV aniversario”, 2005.



Foto 29: Afiche de la muestra “Homenaje a Florentino Jiménez Toma. Tradición Familiar”, en memoria del artesano y en agradecimiento de la donación de las 45 piezas que hiciera la familia al Museo, 2005.



Fotos 30-31-32: Inauguración de la muestra “Tejiendo un Olvido: fibras vegetales y madera”, donde se exhibieron piezas elaboradas en fibra vegetal por los pueblos Yine y Machiguenga, así como en Chincha, zonas donde trabaja Pluspetrol que además donaría al museo dicha colección, 2006.



Fotos 33-34-35: Afiches de las muestras temporales (izq.) “Jiménez Borja y su tiempo”, 2008, (cen.) “Muñecas peruanas, Homenaje a Maximiliana Palomino Sierra”, 2011, (der.) “Musas del Museo Rosa Alarco-Mildred Merino”, 2012.



Fotos 36-37: Celebración por los 35 años del Museo de Artes y Tradiciones Populares, octubre 2014.



Fotos 38-39: Vista de la muestra temporal “Qosqo Loza. La cerámica vidriada en el Sur Andino” que contó con piezas de la colección Elvira Luza que acompañaron a la exhibición del trabajo del maestro ceramista Julio Gutiérrez Samanez, mayo 2016.



Fotos 40-41-42-43-44: “40 años de Museo de Artes y Tradiciones Populares” fotografías de los ambientes de la muestra en las dos sedes donde se montó la exposición, la Casa Riva Agüero, con las colecciones más representativas a lo largo de su trayectoria y la Casa O’Higgins, donde se exhiben un conjunto de trajes de Marinera que ha sido recién incorporadas por donación del Sra. Dora Salier de Zapata, así como un conjunto de piezas de arte africano también donados al museo.

Anexo 4

Entrevista a Luis Repetto Málaga realizada en el IRA el 24 de abril de 2019.

Natalia Del Aguila: El Museo está próximo a cumplir 40 años y usted ha mencionado que la base del museo está cimentada sobre la variedad y riqueza de sus colecciones ¿Cuál es su balance como jefe con respecto a la actividad del coleccionismo durante 40 años en el MATP?

Luis Repetto: Lo que yo te puedo decir que en estos 40 años, sin tener consciencia de lo que ha sucedido en estas cuatro décadas, hace unos años el doctor Pablo Macera publicó un libro sobre textiles y en este libro mencionaba que el mérito de este museo era el haber acopiado colecciones y no solo objetos individuales. Creo que ese ha sido el éxito de implementar la colección con las más importantes que hay en nuestro país, por eso siempre le tendremos agradecimiento a la colección de Elvira Luza, a sus familiares, a PromPerú, a Arturo Jiménez Borja, a Mariano Benítez, a Alberto del Solari, a Guillermo Vásquez Chamorro, a Faustino Jiménez Toma y a muchas instituciones que en estos cuarenta años han enriquecido nuestra colección.

NDA: Me estaba comentando hace una momento el caso de Gertrud Solari y la muestra Ideograma Textil en 1984, imagino que ya tenían contacto previo con ella antes adquirir su colección que ingresa al museo en los noventa ¿cómo se dieron los primeros contactos con estos coleccionistas y sus allegados?

LR: La relación con los coleccionistas se inicia en el Instituto Riva-Agüero, porque la doctora Mildred Merino, conducía del Seminario de Folklore era solamente de folklore y así se llamaba el Seminario. Después de la inauguración del museo se incrementa el nombre de Seminario de folklore y arte popular, pero su origen era Seminario de Folklore y la primera colección fue de la doctora Merino y el seminario era un punto de reunión muy importante de todos los intelectuales vinculados a la antropología y a la cultura tradicional. Aquí se funda el Centro de Documentación y Apoyo al Folklore Peruano (CENDAF), funcionó por muchos años por iniciativa de la doctora Mildred Merino de Zela. Y entonces aquí conoció a todos esos personajes hay algunos como Emilia Lizarzaburu que era una mujer extraordinaria que tenía una colección de traje del norte y que no pude realmente seguir el rastro y la huella de dónde quedó esa importante colección, pero creo que ese personaje de Emilia Lizarzaburu es un personaje que la historia debe reivindicar.

NDA: Es decir que fue debido al éxito y acogida del Seminario y la figura de Mildred Merino que empezaron a llegar los coleccionistas, ¿recuerda a alguno cercano a la Dr. Merino o personaje allegado a los primeros años del proyecto?

LR: Estuvo en esa época Rosa Alarco a pesar que la conoció por intermedio de María Isabel Fuentealba (la anterior restauradora del MATP), Rosa Alarco es el verdadero espíritu del museo, porque es la persona que me inculca y me señala la palabra museo. Esto fue el año 1973- 1974 cuando ya la colección de la doctora Mildred ya estaba acá, pero ella no sabía qué hacer con su colección. Ella me encargó hacer un nacimiento, a partir de eso se va

arreglando el segundo piso de la casa que estaba desocupada y fuimos tomando posición, de atrás hacia adelante. Eso es importante recalcarlo, porque ganar las escaleras de mármol en esta importante casona nos costó mucho esfuerzo y estaban a mi lado siempre María Isabel Fuentealba, Rodolfo Vera y otras personas que me ayudaron mucho, como la gente del Museo Nacional de Arqueología en su momento dieron rienda suelta a su creatividad y a su compromiso con este museo.

NDA: Entonces ¿han crecido las colecciones? Así parece, pues la exposición actual presenta a los donantes nuevos.

LR: Bueno, el acervo ha crecido y se incrementa permanentemente. Lo que puedo decir es que llegó un momento en que ya habíamos colapsado en cuanto al espacio, no tenemos más lugar para almacenaje. Afortunadamente, el año pasado, con la colaboración del Vicerrector Carlos Fosca (hasta diciembre 2018), **tenemos una nueva infraestructura que es importante destacar y que yo lo pido de manera especial y que conste que nos costó¹⁵⁹**. Cuarenta años de gestión para que el MATP de la PUCP tenga un espacio digno para sus colecciones, esa es una meta que nos habíamos trazado y que realmente hoy estamos a la mitad de la meta, porque tenemos la estructura; pero nos falta la salida externa a Jirón Huancavelica y la contratación de dos personas que nos ayudaran en la mudanza. Mudar un museo requiere de un protocolo, requiere de una re catalogación de todo el material, ahora podemos fotografiarlo antes no podíamos porque ahora las colecciones son mucho más sencillas para eso... creo que después de los cuarenta años será una nueva era para el museo.

NDA: Claro, la exposición para el aniversario de octubre se titula justamente “Cuarenta Años” y es el reconocimiento a la labor de las figuras que están detrás de esta institución ¿siente que han contado con el apoyo suficiente o hay algo que mejorar a nivel institucional?

LR: Bueno, el museo hubiera querido que en estos cuarenta años tener otra voluntad de parte de la universidad, en general porque esto lo hemos hecho con los esfuerzos de tres personas prácticamente. En los últimos tres años con Flor (secretaria), que vino reubicada de la universidad al museo, junto con Claudio (curador) y Claver (asistente técnico) no solamente hemos tenido que atender las necesidades de nuestras colecciones y de nuestras exposiciones, sino también dar servicios nacionales e internacionales y servicios urbanos, ya que este es un museo que se caracteriza fundamentalmente por compartir sus colecciones. Tratamos de allanar el camino a luchar contra la adversidad, porque creemos que la difusión y promoción de las manifestaciones populares en nuestro país es muy importante. Veo con satisfacción que todo el esfuerzo que hemos hecho desde que ganamos el premio López Antay en 1975, la inauguración del museo en el 79, en este peregrinar de cuarenta años, hoy puedo encontrar una exposición de una galería como Índigo en el Aeropuerto Internacional Jorge Chávez que incorpora a la cultura tradicional en el arte contemporáneo y eso se debe fundamentalmente a la madurez que adquirió el Perú con el Premio a López Antay. Incluso en Art Lima, en la feria que se hizo en conjunto con

¹⁵⁹ El subrayado es nuestro.

Larcomar, hubo reconocimiento a la obra de Joaquín López Antay, hubo presencia de muchos artistas amazónicos tradicionales, de sarhua, ello es muy importante, pues así se tiene una visión integral de todas las manifestaciones artísticas con una sola mirada, que ha sido el esfuerzo de este museo, intentar el entendimiento de la cultura tradicional como parte de proceso histórico de este país, pero con una sola visión sin distinguir un sector del otro como, se hizo en los años 80.

NDA: Justo es lo que muchos investigadores están viendo diciendo, esa distinción, ese paralelismo de trabajar un concepto el arte con mayúsculas para u grupo.

LR: Ha influido mucho también el tema de la consolidación del diseño industrial, de la evolución de las tecnologías de la comunicación, de poder estar informado inmediatamente de lo que sucede en otras latitudes y podemos integrar, conocer y compartir. Creo que este 2021, como ninguno, he podido ver que el tema de la retroalimentación se ha dado, después de mucho esfuerzo, pero no está totalmente consolidada, pues lo entiende un gran sector; pero no todos y creo que ahí la escuela de comunicación tiene una gran responsabilidad de tener para el bicentenario una visión de conjunto de lo que es la cultura nacional.

NDA: ¿Un tema de identidad?

LR: Porque las manifestaciones tradicionales tienen que estar, sobre todo la identidad, hoy más que nunca.

NDA: Ósea en el sentido de si me pongo a definir una característica de la política de colecciones de espacio del museo de la universidad ha sido siempre ese discurso de la identidad del rescate.

LR: Sí, pero **no lo hemos manejado como una política, en sí se ha dado con el devenir del tiempo**¹⁶⁰. Asumimos con responsabilidad desde el inicio que el acopio era importante y que frente a la transformación de la sociedad de las tecnologías, de las políticas mismas, de la nueva recomposición del territorio, de la incorporación del tema intercultural, todos esos elementos han contribuido de manera frontal para acelerar nuestro proceso de acopio de material. **Digo acopio, porque no ha sido compra, porque el porcentaje de compra ha sido mínimo**¹⁶¹, ha sido fundamentalmente la credibilidad que tiene la Universidad Católica a través del Instituto Riva-Agüero que ha permitido que muchos coleccionistas entreguen sus colecciones al museo, donde se les da un tratamiento de continuidad que van a ser usadas en contextos académicos para exposiciones que van a ser importantes, porque la sociedad se ha transformado a una velocidad tal que lo que ya tenemos nosotros en este momento forma parte de un pasado remoto aparentemente inmediato.

¹⁶⁰ El subrayado es nuestro.

¹⁶¹ La cantidad aproximada de ingreso al inventario de bienes patrimoniales de la Universidad es un 48% - 50% alrededor de 4500 a 5000 piezas del total. Se está trabajando en la incorporación de las colecciones faltantes, tarea que será asumida por la nueva gestión del museo. Conversación con Claudio Mendoza, 12 de julio de 2020. El subrayado es nuestro.

NDA: incluso ello se estudia, lo estamos estudiando, no sé si también lo estás viendo Claudio como arte contemporáneo, del arte moderno del siglo xx y con una categoría construida del siglo xx

LR: Yo creo que en el fondo desde el indigenismo, desde Alicia Bustamante, una persona clave en la valoración del arte tradicional, en el compromiso, en la visión, en la responsabilidad que tuvo ella desde la Peña Pancho Fierro, en su relación con José María Arguedas y no digo con los coleccionistas sino con los intelectuales de la época que participaban de un mismo pensamiento como Camino Brent, Julia Cosido, Jiménez Borja y otros. Creo que ese es el punto de partida, el año 1937, un año clave pero corresponde también a un movimiento intelectual y político que fue el indigenismo que no fue exclusividad del Perú, fue un proceso histórico de toda Latinoamérica, pero que aquí tuvo características particulares por este tipo de personajes. La inauguración del Museo de la Cultura Peruana en 1946 y la visión de Luis Valcárcel, de Sabogal y de Arguedas en este museo, tanto para lo artístico como la etnológica. Todo eso ha sido un momento histórico muy importante y que nosotros, el Instituto Riva-Agüero, hemos logrado acopiar y reafirmar ese carácter. Yo por eso tengo en la memoria a Alicia Bustamante, a quien no conocí, pero considero la importancia que ella tuvo, porque mi generación ha sido una generación puente, ósea, **yo he aprendido mucho y la información que he recibido de los propios artesanos¹⁶² me ha permitido conocer el antes de la tradición oral, que es muy importante.** Tú conversas con el artesano y él te cuenta sobre la tradición familiar, su contribución a la artesanía, te das cuenta que estos personajes que nos antecedieron fueron muy importantes y que las instituciones como la Peña Pancho Fierro fue un esfuerzo absolutamente privado, sin ningún interés comercial, entendiendo la Peña no como la entendemos el día de hoy sino como un centro para compartir con la intelectualidad. Un mismo pensamiento a través de la música, de la danza, de la artesanía y de la gastronomía. Eso fue en los año de 1937, además era un espacio contiguo al Instituto Riva-Agüero, todavía no existía el Instituto, pues viene diez años después en 1947. Pero ya Alicia Bustamante estaba ubicada frente a la iglesia San Agustín, a pocos pasos del IRA y cómo con el correr del tiempo hemos ido recuperando su memoria y valorando su obra y contribución, su relación con los artesanos que fue una relación horizontal, de tú a tú. Además, permitió que ellos vinieran aquí en condiciones terribles de transporte, de comunicación; hoy las cosas se han superado, hacías un viaje en los años cuarenta de Ayacucho a Lima era una travesía la ida como el retorno y la expectativa de artesano no es exclusivamente el mercado sino fundamentalmente el reconocimiento de su obra y su existencia, saben que ellos forman parte de un proceso histórico que contribuye al desarrollo cultural de nuestro país.

NDA: Y ya para cerrar este tema, el museo tiene un espacio que es el segundo piso de la Casa Riva Agüero, ¿se visualiza para más adelante un espacio?

¹⁶² Repetto usaba artesano y artista indistintamente, según Claudio Mendoza este uso indistinto se debe a la práctica que venía de los años sesenta, empleando el término artesano. Ello empieza a cambiar a partir del dos mil, haciendo más referencia al término artista popular. Conversación con Claudio Mendoza, 12 de julio de 2020. El subrayado es nuestro.

RL: Bueno, nos gustaría que desde octubre. Eso sí forma parte de la política de la universidad, más responsabilidad de la Casa O'Higgins, el vicerrectorado me pidió que el segundo piso se dedicara exclusiva y permanentemente al MATP. Ahora la ambición es mayor, quisiéramos que para los cuarenta años inaugurarlo en la Casa O'Higgins e instalarnos en la Casa O'Higgins sin que la casa pierda las exposiciones temporales que hace con los migrantes. Fundamentalmente porque estamos muy bien ubicados sobre el Jirón de la Unión que es el corredor de los migrantes y encontrar que los migrantes encuentran su patrimonio en un espacio histórico y académico es muy importante para la Universidad, para el Perú y la cultura en general. Es una misión que no se desprenderá del museo, si logra ocupar la casa O'Higgins y además el segundo piso del Instituto Riva-Agüero es porque además tenemos diez mil objetos para compartir. En más de cuarenta años, hemos logrado más de 150 exposiciones, los próximos cuarenta años tienen que ser mucho más. Estas exposiciones ya deben incorporarse a estas nuevas tecnologías, para compartirlas con el mundo. Por otro lado físicamente debemos elaborar un plan nacional para poder visitar distintas regiones del país, llevando su propio patrimonio o llevando patrimonio diverso a las zonas más distantes de esas regiones y seguir con el espíritu de retroalimentación de nuestra cultura, que las comunidades del norte conozcan el patrimonio del sur y viceversa, como las del litoral con la amazonia también. La amazonia ha sido un mundo que hemos descubierto en estos cuarenta años, prácticamente todavía no puedo olvidar que comenzando el museo en los años ochenta hicimos una exposición de artesanía amazónica, muy importante hace cuarenta años, todas las comunidades ashánincas. Esa muestra fue muy importante en ese momento y además el trabajo interinstitucional que hemos realizado con tantas instituciones, tanto de Lima como del interior del país y también en el extranjero.

NDA: Sí, porque incluso ahora que menciona lo del arte amazónico, en la última exposición donde participó el Estado Peruano junto con instituciones privadas era arte amazónico actual (ARCOMADRID 2019)

LR: En galerías importantes, dentro de la obra internacional también está la obra amazónica

NDA: Entonces es algo que en el discurso de identidad es parte visual

LR: Por un lado es un discurso identitario, pero en el caso concreto de Lima es un proceso de madurez a través de la curaduría, donde se ha hecho un trabajo curatorial y dentro de ese trabajo curatorial no solamente han incorporado obras de talla nacional e internacional, sino también obras de la cultura tradicional y ha encajado perfectamente, no ha habido alguna disonancia, todo ha fluido. Normalmente lo hemos visto como parte del discurso general entonces creo que este tema de Art Lima tiene mucho que ver con el tema curatorial que es un desdoblamiento del mundo museístico.

NDA: El año pasado el MUCEN inauguró una exposición temporal llamada "Conexiones", donde hacía de la muestra de arte popular conexión con su colección arqueológica y de la pinacoteca ¿hay ese paso?

LR: Es lo mismo que hemos hecho con la donación de la cerámica de Chulucanas, ósea los objetos arqueológicos encontrados *in situ* hace 50 años en Chulucanas, Piura, la visión de James McDonald de mostrar a un artesano el objeto y que este haga una réplica de la cerámica prehispánica no con un afán comercial sino con un afán de registro. Cuando la cerámica de Chulucanas no era lo que es hoy, ya la colección de James McDonald era muy importante en su contexto y tiempo, y forma parte de la colección de Los Nuevos Donantes. Esto fue en esta exposición actual, en abril 2019, es lo mismo que lo del MUCEN, la conexión que existe entre lo arqueológico y lo etnográfico, la visión de un coleccionista como James McDonald que sí era un coleccionista, pero de objetos arqueológicos fundamentalmente, su visión era tener la reproducción de un objeto arqueológico hecho por una mano contemporánea en una comunidad alfarera como fue Chulucanas.

NDA: Eso es importante en verdad. Cuando hice toda esta compilación, me pareció un trabajo bastante arduo y es así, de hormiga.

LR: Y no solamente el trabajo era de hormiga, la adversidad y el autismo que tenemos con nuestras propias autoridades, cada actividad que hacemos la hacemos con muchísimo sacrificio, muchísimo esfuerzo, muchísima creatividad. Y tengo que reconocer que en estos 40 años he recibido el apoyo interinstitucional de muchas instituciones, tanto privadas como nacionales, porque tengo que reconocer que el Ministerio de Cultura y el Museo de la Cultura Peruana han tenido un trato deferente con el Instituto Riva-Agüero. El Museo de Arte y Tradiciones Populares no hubiéramos hecho muchas de las exposiciones si no tuviéramos esa relación de empatía con el Museo de la Cultura Peruana, con Estela Miranda, la directora, con quien estamos constantemente retroalimentándonos, intercambio colecciones, propuestas, actividades, talleres y creo que somos casi las dos únicas instituciones que estamos en ese proceso. Hay otras colecciones como la de San Marcos y del Banco Central que tienen otra propuesta distinta

NDA: Como le comenté me quede admirada poner esto con la teoría, la teoría es un poco dura en el sentido de que te habla de política cultural, gestor cultural, apropiación...

LR: Pero estar en el sitio 40 años te da la percepción del desarrollo cultural que he vivido, que he visto, que he sido testigo. Ha significado mucho porque en mi estructura personal no tengo otro oficio es lo que se hacer y que convicto y confeso lo he hecho cuarenta años, seguiré haciendo hasta que pueda.

NDA: ¿Usted viene acá o acá es a donde lo traen, acá es donde se forma?

LR: No existen casualidades, surgen muchos *tips* que han hecho que yo forme parte de un devenir histórico familiar en esta casa. No olvidemos que José de la Riva Agüero en el año 36 y mi abuelo que vivía en Huánuco ya tenían una relación. Está en el epistolario de José de la Riva Agüero, en las cartas de José de la Riva Agüero y Osma, mi abuelo Víctor Alejandro Repetto Martens y luego eso fue en el 36, y 34 años después llego yo al Instituto Riva-Agüero y me encuentro con Mildred Merino, que era compañera de estudio de mis padres. Yo retomo ese vínculo que tuvo Riva Agüero con mi abuelo como personaje. El año 70 con Mildred Merino en esta casa Mildred me acoge hasta su muerte, yo me siento

el más privilegiado. Creo que soy la persona que más ha aprendido de Mildred Merino y debido a la familiaridad me quedé en esta casa, pero no era gratuito, viene desde mi abuelo en los años treinta, casi 100 años y yo he entregado 40 de mi vida a esta casa sin saber que mi abuelo tenía una conexión política.

NDA: ¿Eso usted cómo se entera?

LR: Eso yo me entero acá, cuando abro el epistolario y Ada Arrieta (jefa del Archivo) me muestra la carta original de mi abuelo con Riva Agüero y ya después yo llego por mi vocación nata por el folklore y por mi país, y me acoge Mildred Merino desde el 70 hasta la muerte de ella. Hay un paraguas que me une desde el año 36 cuando el Instituto no existía y Riva Agüero aún vivía en esta casa, porque él vivió hasta el 40 y yo he habito y cohabitado esta casa durante 40 años. Muchas veces cuando estoy solo tarde 9 a 9:30 y apago las luces y me quedo en la oscuridad, pienso que estoy acompañado, bajo acompañado estas escaleras, siempre no le tengo miedo me siento acompañado.

NDA: Si este el jueves se viene la muestra, cuál es la próxima

LR: No, aquí en Riva-Agüero hay una exposición sobre traje tradicional, sobre el anaco en el mes de junio. Inauguramos este jueves 25 la exposición de los 70 años de la Escuela de Folklore José María Arguedas, yo lo acompaño es parte de mi vida. En el año 69 porque él muere y es por eso que cuando yo llego a esta casa y me encuentro con un panteón fabuloso de los años cincuenta, los encuentro en los años 70, por eso mi cercanía con tantas personas y tantos espacios del Perú a partir de estos personajes. Tuve la suerte por Mildred de conocerlos por eso me retroalimentado más que muchos de mi generación directamente de estos personajes.

Bibliografía

Archivos

- Archivo MATP
- Archivo MAJR
- Archivo Histórico del Instituto Riva- Agüero AHRA
- Archivo del Instituto Riva- Agüero (Archivo institucional)
- Fundación Bienal de São Paulo-Archivo Bienal

Base de datos:

- ICAA, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine arts, Houston: <https://icaa.mfah.org/s/en/page/home>
- JSTOR: <https://www.jstor.org/>
- ARCHI: <http://archi.pe/>
- Repositorio Institucional PUCP <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/>
- Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja <https://dialnet.unirioja.es/>
- Iberoamericana. América Latina- España-Portugal <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/>

Fuente digital de difusión pública:

Ponencia de Robert Aldrich titulada “Revisiting colonial museums: the problem of decolonization and the legacy of the european empire” para el Seminario de *Arte e Decolonização*, MASP, 15 de octubre de 2019, MASP canal de Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=WQ74Z23uYQQ&t=2578s>

Consultado el 10 de julio de 2020.

Ponencia de Hans Belting titulada “World art and global art. A new challenge to art history”, Simposio sobre *Global Art*, Seminario 29 de julio de 2011, Laura Kokoshka, Salzburg International Summer Academy of Fine Arts: SummeracademyAT, canal de Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=uLvFavurQBE>

Consultado el 21 de mayo 2020.

Ponencia magistral de José de la Puente Brunke “El quehacer historiográfico en el Instituto Riva- Agüero” XXVI Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia PUCP, 26 de octubre de 2016, Canal PUCP EDUCAST:

https://educast.pucp.edu.pe/video/7877/xxvi_coloquio_internacional_de_estudiantes_de_historia_parte_6

Consultado el 10 de noviembre de 2018.

Ponencia de Julieta González "Repensando e reencenando 'A mão do povo brasileiro'", Seminario *A mão do povo brasileiro*, MASP, 28 de noviembre de 2015, MASP canal de Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=yCNmxk9NeZw>

Consultado el 10 de mayo de 2020.

“En Memoria-Luis Repetto Málaga- 40 años dedicados al Museo de Artes y Tradiciones Populares del IRA”, Claudio Mendoza, 10 de junio de 2020, página web del IRA: <https://ira.pucp.edu.pe/2020/06/10/en-memoria-de-lucho-amigo-colega-y-mentor/>
Consultado el 02 de julio de 2020.

PUCP, Homenaje a Luis Repetto Málaga, 11 de julio de 2020.
<https://www.facebook.com/641945875904971/posts/2672609019505303/?sfnsn=mo&d=n&vh=e>
Consultado el 11 de julio de 2020

Charla de Mari Carmen Ramirez “Cambios de paradigma. Arte latinoamericano y latino entre 1980 y 2015”, Teorética, canal de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=94PwEICpGlw&t=4405s>
Consultado el 11 de octubre de 2018.

Instituto Riva-Agüero, Museo de Artes y Tradiciones Populares (colecciones y exposiciones) <https://ira.pucp.edu.pe/museo-de-artes-y-tradiciones-populares/colecciones/>
Consultado el 11 de mayo de 2020.

Lima Milenaria. Colección del Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox. Brochure de la muestra temporal del mismo nombre, curaduría de Milagritos Jiménez
<https://ira.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/12/BROCHURE-LIMA-MILENARIA9.pdf>
Consultado el 17 de junio del 2020.

Ministerio de Cultura-Perú. Guía de Museos del Perú, 2012
<http://www.cultura.gob.pe/patrimonio/museos/guia>
Consultado el 15 junio de 2016.

Museo Quai Branly Jacques Chirac
<http://www.quaibrantly.fr/es/exposiciones-y-eventos/en-el-museo/exposiciones/>
Consultado el 03 de octubre de 2019.

The British Museum
<https://www.britishmuseum.org/>
Consultado el 20-21 de mayo de 2020.

Museo delle Civiltà, MUCIV, Roma
<https://museociviltà.beniculturali.it/muciv/>
Consultado el 2 de julio 2020.

Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro: <http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/hist%C3%B3rico#>
Consultado el 6 de abril de 2020.

Museo de Arte de São Paulo, MASP: <https://masp.org.br/>
Consultado el 18 de mayo de 2020.

Memorial da América Latina, São Paulo:
<https://www.instagram.com/memorialdaamericalatina/>
Consultado el 9 de julio 2020.

Museo de Arte Precolombino de Chile: <http://www.precolombino.cl/>
Consultado el 23 de setiembre de 2019.

Museo de Arte Popular Americano Tomas Lagos, Universidad de Chile:
<http://www.mapa.uchile.cl/index.php>
Consultado el 06 de agosto de 2019.

Museo Nacional de Antropología, México: <https://www.mna.inah.gob.mx/>
Consultado el 7 de mayo de 2020.

Museo Nacional de las Culturas Populares, Coyoacán Ciudad de México:
<https://museoculturaspopulares.gob.mx/>
Consultado el 2 de mayo de 2020.

Fomento Cultural Banamex A.C., México: <http://fomentoculturalbanamex.org/>
Amigos de los Grandes Maestros del Arte Popular, Fomento Cultural Banamex A.C.:
<http://amigosgrandesmaestros.org>
Consultado 28 de abril de 2020.

Museo de Arte Popular de la Ciudad de México: <https://www.map.cdmx.gob.mx/>
Consultado 23 de abril de 2020.

Museo del Barrio, Ciudad de Nueva York: <https://www.elmuseo.org/>
Consultado 8 de mayo de 2020.

Periódicos y Revistas:

Caretas: años revisados, 1992.

El Comercio

“Homenaje académico a López Antay”. Lima, jueves 15 de enero de 1976.

“Grabados de 4000 mil años. La Historia del mate peruano”, Lima, 4 de diciembre de 1984.

“Muestra de milenaria artesanía peruana causa sensación e Expo Sevilla 92” Lima, domingo 3 de mayo de 1992.

“ ‘149... 500 años después’ Una muestra realmente motivadora” 31 de julio de 1992.

“Exhiben arte popular peruano” Lima, viernes 3 de enero de 1993.

“Natalia: Majluf. ‘Los artistas de Sarhua se merecen disculpas’” entrevista de Enrique Planas, 4 de febrero de 2018.

“Otras historias posibles”: una muestra que reúne las colecciones del MALI”, Lima, 13 de marzo de 2019.

“La vitrina de los tesoros populares. Celebrando 40 años”, Lima, 13 de diciembre de 2019.

El Peruano

“Perú llevará 81 piezas arqueológicas a ExpoSevilla” Lima, 7 de abril de 1992.

New York Times

“Spain gets a crash course in former colony’s art”, 5 de abril de 2019. www.nytimes.com

Consultado el 8 de abril de 2019

Libros y publicaciones:

Acuña, Constanza

2011. “Origen y devenir del Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lagos”, en *Una manera de mirar: Tesoros de la colección del MAPA*, Nury Gonzáles (ed.). Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago-MAPA, pp 187-205.

Adams, Beverly y Natalia Majluf (eds.)

2019. *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1929-1930*. Madrid: MALI, Blanton Museum of Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Alonso Fernández, Luis

2002. *Introducción a la Nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.

Ames, Michael

2004. “Museum in the Age of Deconstruction (1992)”, en *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary perspectives on Paradigma Shift*, Gail Anderson (ed.). Oxford: AltaMira Press, pp. 80- 98.

Andreu, Agustí

2012. “Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación”, en *ILHA Revista de Antropología*, Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, vol. 14, N°1, jan/jun, pp. 84-114.

Appadurai, Arjun

1991. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Arjun Appadurai (ed.). Ciudad de México: Editorial Grijalbo, pp. 17-87.

Arguedas, José María

1958. “Notas mentales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”, en *Revista del Museo Nacional*, tomo 27, Lima, pp 140-194.

Armas, Fernando

2018. *Una historia del turismo en el Perú. El Estado, los visitantes y los empresarios (1800-2000)*, tomo 2, Lima: Fondo Editorial USMP.

Balarín, Claudia

1996. *El arte de usar las manos: Santiago Rojas y el arte popular*. Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología. PUCP. Lima, Perú.

1991. *Arte Popular e identidad*. Memorias para obtener el grado de Bachiller en Antropología. PUCP. Lima, Perú.

Benites, Mariano

2010. “Apuntes y recuerdos de Ayacucho” en *Arte de Ayacucho. Celebración de la Vida*. Lima: ICPNA, pp. 40-47.

Boletín del Instituto Riva- Agüero (BIRA)

Varias años, del número 8 al número 34. Lima: IRA.

Bolaños, María

2002. *La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000*. Gijón: Trea.

Borea, Giuliana

2017. “‘Arte Popular’ y la imposibilidad de sujetos contemporáneos, o la estructura del Pensamiento moderno y la racialización del Arte”, en *Arte y Antropología. Estudios, encuentros y nuevos Horizontes*, Giuliana Borea (ed.). Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 97-119.

2006. “Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima”, en *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (eds). Lima: CONCYTEC, pp. 133-168.

2003. “Hablando del ‘nosotros’ en un país multicultural. Identidad, poder y exotismo en los museos peruanos” en *Revista de Museología* 26, pp. 57-61.

Borea, Giuliana y Luis Repetto

2003. *Colección Elvira Luza*. Lima: IRA, PromPerú.

Borea, Giuliana y Gabriela Germaná

2008. “Discusiones teóricas sobre el arte en la Diversidad” en *Grandes Maestros del Arte Peruano*. Lima: TGP Transportadora de Gas del Perú, pp.12-21.

Bourdieu, Pierre

2010. *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Bragança Gil, Fernando

2002. “Universtiy museums”, en *Museología* 2 (1-2), pp.1-7.

Cabello, María Paz

2001. "La formación de las colecciones americanas en España. Evolución de los criterios", en *Anales del Museo de América*, N° 9, Madrid, pp. 303-318.

1984. "Expediciones científicas, museología y coleccionismo americanista en la España del XVIII", en *Actas II Congreso de la Sociedad Española en la historia de la ciencia*. Jaca, 27 de setiembre- 1 de octubre, 1982, Mariano Hormigón (ed.), pp. 27-50.

Cánepa, Gisela y Felix Lossio

2019. "La marca país como campo argumentativo y los desafíos de problematizar el Perú como marca", en *La Nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputas*, Gisela Cánepa y Felix Lossio (eds.). Lima: Universidad del Pacífico, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-39.

Casanueva, Loreto

2015. "Gabinetes de curiosidades": El caso de Manfredo Settala", 7 de octubre 2015, en *Revista CECLI*: <https://ceclirevista.com/2015/10/07/gabinetes-de-curiosidades-el-caso-de-manfredo-settala/>

Consultado el 10 de octubre de 2018.

Carpio, Kelly y María Eugenia Yllia

2011. "Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular", en *Illapa 3*, Lima, pp. 45-60.

Castrillón, Alfonso

2016. "Tópicos sobre Arte Popular: 40 años del Premio a López Antay", en *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, Enrique González Carré y Alain Vallenás (comps.). Lima: PUCP, Lluvia Editores SRL, pp. 103-125

1986. *Museo Peruano: utopía y realidad*. Lima.

1982. "Significado y futuro del Museo Universitario" en *Nueva universidad*, N° 3, Lima, diciembre, p. 7.

1976. "¿Arte Popular o artesanía?", en *Historia y Cultura, Revista del Museo Nacional de Historia* n° 10, pp. 15-21.

Carbonell, Bettina (ed.)

2004. *Museum Studies. An anthology of Context*. Malden, MA: Blackwell PUB.

Clifford, James

1995. *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

1988. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.

1985. "Objects and selves-An afterword", en *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. George W. Stocking, Jr. (ed.). Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 236-246.

Cohen Aponte, Amanda

2016-2017. "Forging a popular art history. Indigenismo and the art of colonial Peru", en *RES: Anthropology and Aesthetics*, 67/68. Chicago: University of Chicago Press, pp. 273-289.

Costa, Tania (ed.)

2001. *Heroes and artists. Popular art and the brazilian imagination*, Cambridge: The Fitzwilliam Museum.

Cordero, Karen

1990. "Fuentes para una historia social del "Arte Popular" mexicano: 1920-1950" en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, N°2, primavera-verano, Ciudad de México, pp. 31-55.

Davis, John Alfredo

2014. "El arte peruano tradicional y las artes aplicadas" en *¿Arte Popular? Tradición sin tiempo*, Fernando Torres (ed.). Lima: ICPNA, Universidad Ricardo Palma.

Díaz- Plaza Varón, Ana Isabel

2011. "Un ejemplo de museo universitario: el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid", en *Entremons*. Barcelona: UPF Journal of World History, 2, pp. 1-12.

Del Águila, Inés

2011. "Mercedes Cárdenas Martín, docente e investigadora del Perú arqueológico", en *Arqueología Peruana. Homenaje a Mercedes Cárdenas*, Luisa Vetter, Sandra Tellez y Rafael Vega Centeno eds. Lima: IRA, UNMSM, pp. 13-15.

2009. "Museos del Centro Histórico de Lima: una propuesta de museología compartida", en *Red de Museos en Iberoamérica. Propuestas para la articulación y el fortalecimiento de las instituciones museísticas en el espacio Iberoamericano* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 105-109.

Del Águila, Inés, José Hayakawa y Elena Molina

2009. "Jirón de la Unión: Derroteros de un Itinerario Cultural en Lima", en *Caminos encontrados. Itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*, Feliu Franch Joan (ed.), Castellón: Universitat Jaume I, pp. 145-155.

Dietler, Michael

1994. "'Our ancestors the Gauls': archeology, ethnic nationalism, and the man nationalism, and the manipulation of Celtic identity in modern Europe", en *American Anthropologist*, 96, pp. 584-605.

Drinot, Paul

2016. *La seducción de la clase obrera: trabajadores, raza y la formación del estado peruano*. Lima: IEP, Ministerio de Cultura.

Favre, Henri

2007. *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: IFEA.

Fernández de Calderón, Cándida

2012. *Grandes Maestros del arte popular Iberoamericano. Catálogo Fomento cultural Banamex: Directorio de artesanos*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.

Gänger, Stefanie

2019. *Reliquias del pasado. El Coleccionismo y el estudio de las antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837-1911*. Lima: IFEA, IRA.

- García Liendo, Javier
2017. "Teachers, Folklore, and the Crafting of Serrano Culture Identity in Peru", en *Latin American Research Review*, 52(3), pp. 378-392.
- García Lirio, Manuela
2018. "Aproximación al patrimonio universitario en Lima (Perú). Orígenes y colecciones", en *Quiroga*, N° 14, julio-diciembre, pp. 72-84.
- Garduño, Ana
2010. "El elitismo en el Arte Popular" en *Facturas y manufacturas de las artes populares en México*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, pp. 13-49.
- Gargurevich, Juan
2016. "Crónica de una histórica controversia entre artistas", en *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, Enrique González Carré y Alain Vallenás (comps.) Lima: PUCP, Lluvia Editores SRL, pp. 83-100.
- Germaná, Gabriela y María Eugenia Yllia
2008. *Miradas alternas: visiones y discursos en la colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos*. Lima: Centro Cultural de San Marcos, Embajada de España en Perú.
- Giesecke, Mercedes
2007. "Los fundamentos del folklore y su vínculo con la educación", en *Revista de Antropología*, año 4, N° 5, pp. 179-197.
- Graciani García, Amparo
2013. "Presencia, valores, visiones y representaciones del hispanismo latinoamericano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929", en *Iberoamericana, América Latina-España-Portugal*, vol. 13, N°50, Berlín, pp. 133-146.
- González, Nury (ed.)
2011. *Una manera de mirar: Tesoros de la colección del MAPA*. Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago-MAPA.
- Jackins, Ira
1985. "Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology", en *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. George W. Stocking, Jr. (ed.). Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 75-111.
- Hernández Hernández, Francisca
2003. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
1998. *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.
- Henríquez, Pedro
2013. "La revolución y la cultura en México", en *El hermano definidor*, Néstor E. Rodríguez y Berenice Villagómez (eds.). Ciudad de México: El Colegio de México.

Hobsbawm, Eric

2013. *Un tiempo de rupturas: sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica.

1994. “La Revolución Social” y “La Revolución Cultural”, en *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 290-345.

1994. “Identidad”, en *Revista Internacional de Filosofía Política, RIFP*, N° 3, pp 5-17.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger

1994. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Holmquist, Ulla (ed.)

2018. *Conexiones. Catálogo de colecciones*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

Karp, Ivan y Steven D. Lavine (eds.)

1991. *Exhibiting cultures. The poetics and Politics of Museum Display*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara

1991. “Objects of Ethnography”, en *Exhibiting cultures. The poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp y Steven D. Lavine eds. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, pp.386-443.

Kuon Arce, Elizabeth

2013. “Sensibilidad de altura”, en *Cusco. Herencia y creación*. Lima: ICPNA, Universidad Ricardo Palma, pp. 21-44.

Kusunoki, Ricardo y Natalia Majluf

2019. “Redibujar categorías. La incorporación del ‘arte popular’ a las colecciones del Museo de Arte de Lima”, en *Goya: Revista de arte*, N° 367, pp. 140-153.

Lauer, Mirko

1982. *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

Lerner, Sharon

2018. “Desplazando el enfoque: el subdesarrollo y lo “popular” en la vanguardia peruana, 1967-1981”, en *Memorias del Subdesarrollo. Memories of Underdevelopment. El giro decolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*. California: Museum of Contemporary Art San Diego.

Lossio, Felix

2014. “La necesaria fantasía de la Marca Perú”, en *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*, Gonzalo Portocarrero (ed.). Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 23-38.

Macera, Pablo

2010. “Prólogo” en *Puno: Vestidos mágicos y arte popular*. Lima: Cotton Knit S.A.C. edición bilingüe español/inglés.

2009. *Trincheras y Fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*, Miguel Pinto (comp.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Madžoski, Vesna

2015. "The Magicians of Globalization: Magiciens de la Terre, 25 years later", en *Lecture of Bergen Academy of Art and Design*, Noruega, 23 de noviembre de 2015, pp. 1-18.

Majluf, Natalia

1994. "El indigenismo en México y Perú hacia una visión comparativa", en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte*, Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces (coords), vol. 2, Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 611-629.

Majluf, Natalia (ed.)

2015. *Arte Republicano. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI.

2003. "Estudio Introductorio", en *Aguinaldo para señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869 / Francisco Laso*. Lima: MALI, IFEA, pp. 13-51.

Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden

2013. *Sabogal*. Lima: MALI.

Marzal, Manuel

1986. "Balance de la formación e investigación en antropología en la Universidad Católica", en *Anthropologica*, Lima, Departamento de CC.SS. de la PUCP, N° 4, pp. 247-460.

Mascelani, Angela

2009. *Museu Casa do Pontal. O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad Editorial Ltda.

Mejía Xesspe, Toribio y Julio C. Tello

1967. "Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946", en *Revista Arqueológicas*, N°10, pp. 85-96.

Mello, Frederico Pernambucano de

2001. "The aesthetic of the cangaço as an expression of Brazilian libertarianism", en *Heroes and artists. Popular art and the brazilian imagination*, Cambridge: The Fitzwilliam Museum.

Merino de Zela, Mildred

1999. *Ensayos sobre folklore peruano*. Lima: URP.

1991. "Cultura y Folklore", en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizontes 1969- 1989*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de Antropología, pp. 31-39.

Mitrovich, Mijail

2016. "El "desborde popular" del arte en el Perú", en *Ecuador debate*, N° 99, diciembre, pp. 59-78.

Murua, Macarena

2011. “la posibilidad de abrir una ventana”, en *Una manera de mirar: Tesoros de la colección del MAPA*, Nury Gonzáles (ed.). Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago-MAPA, pp 18-21.

Museo de Arte de San Marcos

2016. *Herencias y tradiciones. Colección de arte popular del Museo de Arte de San Marcos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Museo de Arte Popular de la Ciudad de México

2006. *Arte del Pueblo, manos de Dios: Museo de Arte Popular*. Ciudad de México: Landucci, Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular.

Myers. Fred R.

2001. “Introduction. The Empire of Things”, en *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Fred R. Myers (ed.). Santa Fe: School of American Research Press, pp. 3-61.

Owen Jones, Michael

1987. “Modern Arts and Arcane Concepts: Expanding Folk Art Study”, en *Exploring Folk Art*. University Press of Colorado, Utah State University Press, pp.81-95.

Oles, James

2019. “Art Latin America: Filling in the blanks”, en *Art Latin America: against the survey*. Boston: Davis Museum at Wellesley College.

Pinilla, Carmen María

2007. *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo editorial PUCP.

Pontificia Universidad Católica del Perú

2017. *Los Tesoros Culturales de la PUCP. Colección Arturo Jiménez Borja*. Lima: Dirección de Actividades Culturales-PUCP.

2013. *Los Tesoros Culturales de la PUCP. Catálogo de Arte Prehispánico y Popular*. Lima: Dirección de Actividades Culturales-PUCP.

2006. *Nuestra Gente*. Lima: Fondo editorial PUCP.

Portocarrero, Gonzalo

2015. *La Urgencia por decir “Nosotros”. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

2015. *Imaginando al Perú. Búsqueda desde lo andino en arte y literatura*. Lima: IRA.

2014. *Perspectivas sobre el nacionalismo en el Perú*, Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 09-19.

Quijada, Felipe

2018. “Arte Popular religioso de las Culturas Surandinas. Colección MAPA/Universidad de Chile”, en *Religiosidad Popular*, Nury Gonzáles (ed.). Santiago de Chile: Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago/MAPA Facultad de Arte, Universidad de Chile, pp. 32-49.

2017. “Asociatividad, cooperación e intercambio de saberes entre instituciones universitarias. Estudio de la Colección Peruana del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Universidad de Chile (MAPA)”, ponencia presentada en el 1er encuentro de Museos Universitarios del Perú /8vo Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur, organizado por el ICOM Perú en Lima.

Reis Vendramini, Cláudia

2017. *Um Museu que está desaparecendo em São Paulo. A Trajetória do Museu Folclore Rossini Tavares de Lima*, Tesis de maestría para el programa de posgrado en Museografía y Curaduría de la Universidad de São Paulo.

2014. *PAVILHÃO DAS CULTURAS BRASILEIRAS O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima*, Tesis de Licenciatura presentada en la Universidad de São Paulo.

Repetto, Luis

2016. “Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino 1975”, en *Arte Popular de Huamanga. Homenaje a Joaquín López Antay*, Enrique González Carré y Alain Vallenás (comps.) Lima: PUCP, IRA, Lluvia Editores SRL, pp.15-23.

1989. “Reseña histórica del Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú”, en *Cuadernos de Museología*, Luis Repetto (ed.). Lima: IRA, pp. 93-99.

Riveiro, Darcy

1999. *Pueblo Brasileño: La formación y el sentido de Brasil*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Saldaña, Freire

2015. *Sociedad y Museo. Hacia una museología de la liberación*. Tesis para optar el título de licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales y Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Roca-Rey, Christabelle

2016. *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: IFEA, IEP, Biblioteca Nacional del Perú.

Soria, María Belén

2016. “La Amazonia en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015)” en *SHRA Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, vol. I, N° 1, Lima, julio-diciembre, pp. 101-128.

Stastny, Francisco

1981. *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO.

Stocking, George W. Jr. (ed.)

1985. *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Torres, Fernando (ed.)

2015. *Isabel Benavides, John Davis. Impulsores de las artes*. Lima: ICPNA.

2014. *¿Arte Popular? Tradición sin tiempo*. Lima: ICPNA, Universidad Ricardo Palma.

Turock, Marta

2011. *El arte popular de Hidalgo: rituales, usos y creaciones*. Hidalgo: Museo el Cuartel del Arte.

Ulfe, María Eugenia

2004. "El arte de los retablos Ayacuchanos. Religiosidad, historia y práctica cultural emergente", en *Angeli Novi. Prácticas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcciones del Catolicismo en América (Siglos XVII-XX)* Lima: FEPUCP, pp. 189-206.

Vich, Víctor

2015. *Poéticas del Duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

Villegas, Fernando

2016. "De la pintura indigenista a la pintura peruana mestiza: hacia una nueva formulación", en *La creatividad como forma de vida*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa. pp. 34-45.

2015. "Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)", en *Anales del Museo de América XXIII*, pp. 143-183.

2013. "La relación entre arte y política en los orígenes del Arte popular: Proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la Polémica del Premio de las Artes a Joaquín López Antay", en *Revista de Historiografía*, N° 19, X, Madrid, pp. 75-87

2011. "El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en el Arte" en *Illapa* 3, pp. 21-34.

2008. *José Sabogal y el Arte mestizo: El Instituto de Arte Popular y sus acuarelas*. Tesis para obtener la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM. Repositorio de tesis digitales:

<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/4178>

Consultado el 6 de mayo de 2020.

Waugh, Carmen (ed.)

1992. *Voces de Ultramar. Arte de América Latina y Caribe 1910-1960*. Las Palmas de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno y Turner.

Williams, Elizabeth

1985. "Art and Artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution", en *Objects and others. Essays on Museums and Material Culture*. George W. Stocking, Jr. (ed). Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 146-166.

Wood, David

2005. *De Sabor Nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: IEP, BCRP

2002. “Artesanía Peruana: A study of production and consumption of the Mate Burilado [engraved gourd]”, en *Studies in Spanish and Latin American Popular Culture*, Shelley Godsland and Anne M. White (ed). Oxford: Peter Lang, pp. 57-70.

Wright, Gwendolyn (ed.)

1996. *The Formation of National Collections of Art and Archeology*. Washington: Yale University Press.

Wuffarden, Luis Eduardo

2014. “En las fronteras de lo moderno notas sobre ideas e instituciones artísticas en el Perú del siglo XX”, en *Arte moderno. Colección Museo de Arte de Lima*, Ricardo Kusunoki y Luis E. Wuffarden (eds). Lima: MALI, pp. 1-49.

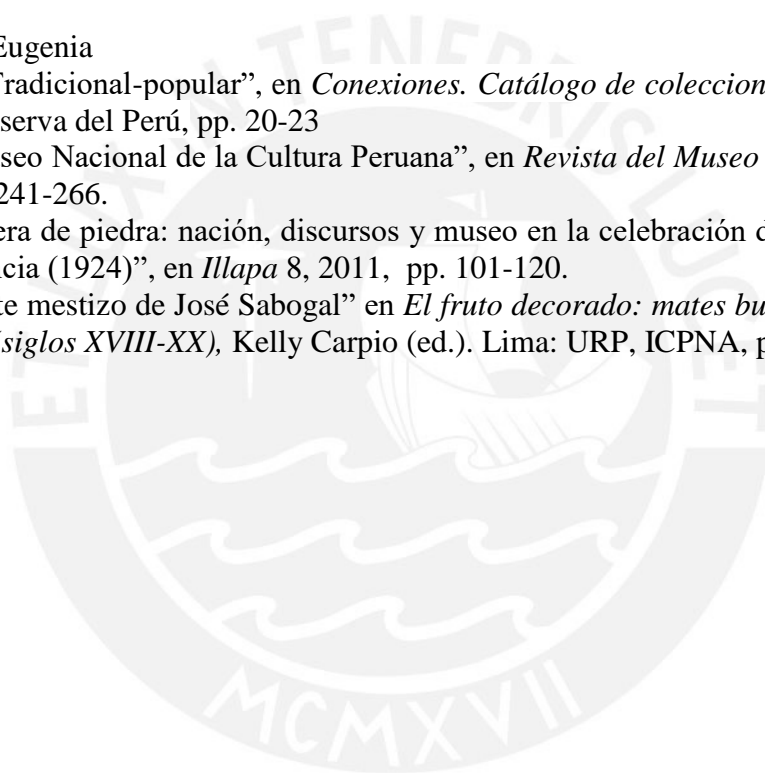
Yllia, María Eugenia

2018. “Arte Tradicional-popular”, en *Conexiones. Catálogo de colecciones*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, pp. 20-23

2016. “El Museo Nacional de la Cultura Peruana”, en *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo 51, pp. 241-266.

2011. “Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)”, en *Illapa* 8, 2011, pp. 101-120.

2006. “El mate mestizo de José Sabogal” en *El fruto decorado: mates burilados del valle del Mantaro (siglos XVIII-XX)*, Kelly Carpio (ed.). Lima: URP, ICPNA, pp. 45-55.



Proyecto Curatorial

1. Título:

Validando el Arte Popular: Diálogos entre las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y Museo de Arte y Tradiciones Populares (MATP)

2. Aspectos generales:

Esta exposición temporal es de carácter histórico documental y desea brindar una aproximación al quehacer del coleccionismo y estudio del arte popular en dos museos emblemáticos de la ciudad de Lima: El Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) y el Museo de Artes y Tradiciones Populares (MATP). Este diálogo entre ambas colecciones se hace necesaria al aproximarnos en la historia del arte popular peruano, ver su validación en el discurso artístico museal, el interés de los artistas coleccionistas frente a las producción del arte.

Ambos museos poseen materiales artísticos y documentales adquiridos por sus años de trayectoria en nuestro medio. Interesa en particular la colección de acuarelas del IAP con respecto al estudio del arte popular durante los años treinta y cincuenta, años de acción de este colectivo liderado por José Sabogal. A ellas se les sumará material fotográfico que ayude a contextualizar la labor del IAP, material que también es parte del acervo documental del MNCP.

Asimismo, la sección que cubra el quehacer el MATP incluye una selección de material documental (fotos, notas de periódicos, libros y artículos) que dé cuenta de los orígenes de su creación y funcionamiento. Se dará énfasis a la promoción de las piezas emblemáticas de las distintas colecciones del MATP así como a sus artificios más resaltantes: Joaquín López Antay (retablos) Hilario Mendivil (imaginería, escultura), Santiago Rojas (imaginería). Dentro de las colecciones que se emplearan estarán una selección de piezas de cerámica vidriada del sur andino de la colección Elvira Luza, piezas de cerámica y modelado, retablos de la región Ayacucho de la colección Mariano Benítez, así como ponchos y fajas de la colección Gertrud Solarí, que también acompañarán, a modo de ejemplo complementario, parte de la sección dedicada al estudio del arte popular en el IAP (véase anexo 2).

3. Justificación:

Normalmente las exposiciones muestran los resultados concretos de investigaciones curatoriales que se realizan sobre una selección de objetos tangibles bajo un criterio curatorial. Con el tema del coleccionismo sucede igual, pues los principales referentes en las muestras suelen ser las colecciones, los objetos, dejando de lado muchas veces a los artificios que las estudiaron y/o conservaron, perdiéndose así el contexto en que se desarrolló este coleccionismo. En el caso específico del estudio y coleccionismo del arte popular peruano es necesario plantear como fueron estos orígenes, quiénes fueron sus artífices, su legado en la historia plástica peruana al mismo nivel tanto de artistas/ investigadores/coleccionistas.

Esta propuesta apunta a dar énfasis a esa cadena de quehacer en el trabajo museístico realizadas por estas instituciones, pues es una tendencia en los proyectos curatoriales visibilizar este trabajo. Ello se ajusta también en la línea curatorial de la revalorización de los objetos y sus artificios en relación a las instituciones museales. Ya otros espacios han realizados este ejercicio, como las reediciones de muestras emblemáticas siendo ese el caso de “A Mão do Povo Brasileiro” del Museo de Arte de São Paulo (MASP) en el 2016, en

base a la muestra original de 1969, cuyo planteamiento daba énfasis al trabajo documental y de rescate material que tuvo la muestra en su versión original (véase cap 1.3 de la tesis) o muestras que abordan la visión institucional al momento de adquirir colecciones e incorporar temáticas “novedosas” para sus espacios redefiniendo líneas de investigación posible como en “Otras historias posibles” del MALI en marzo del 2019 (véase cap 2.3 de la tesis). Existe pues un interés creciente por explicar los orígenes del arte popular en las sociedades, sobre todo si éstas atravesaron procesos históricos de exclusión o no tuvieron el mismo trato dentro de los estudios oficiales del arte en su momento. Aquellas instituciones que sí lo hicieron deben contar esta parte de su historia.

4. Objetivos:

- Acercar al visitante la historia del arte popular peruano en el quehacer de los museos con las colecciones más representativas de la ciudad MNCP y el MATP
- Visibilizar la labor académica del MATP y del Instituto Riva Agüero dentro de las proyecciones que tiene la PUCP fuera del campus.
- Visibilizar las posibilidades de investigación sobre el arte popular peruano mediante los distintos objetos y fuentes con las que cuentan ambos museos.
- Visibilizar las distintas fuentes de registros que el museo tiene para contar su historia sobre su proceso de coleccionismo y las actividades expositivas que generaron.
- Relatar visualmente el interés de los coleccionistas por determinada manifestación del arte popular a través de la contextualización de las piezas más destacadas de cada colección.

5. Público objetivo:

Esta muestra está dirigida a un en primera instancia un público específico de estudiantes e investigadores, pero al ser expuesta en los ambientes del MATP, a donde llega diversos visitantes se contempla un lenguaje de claro entendimiento, para una mayor difusión.

6. Política y contexto:

Esta muestra se plantea como una colaboración interinstitucional entre el Museo Nacional de la Cultura Peruana y el MATP. Los lazos entre ambas instituciones han sido fortalecidos a través del trabajo en conjunto que se lleva realizando desde hace una década, así como las iniciativas compartidas en el marco de acción de los Museos del Centro Histórico. Tanto el área curatorial del Museo como la dirección del MNCP han establecido políticas de acción conjunta para difundir la colección de ambos espacios, de allí la viabilidad de un proyecto de esta naturaleza.

Asimismo, dentro de las actividades por los 40 años del Museo, hay la necesidad de difundir tanto su colección como el material documental y gráfico que posee el museo. La sección documental así como el empleo de las piezas más importantes de sus colecciones darán pie a la difusión de una investigación original del IRA, actividad que es contemplada por la institución en el marco de sus actividades académicas.

En tal sentido, adicional a las facilidades proporcionadas por el MNCT, se contará con el apoyo de otras unidades del IRA como la Biblioteca con el préstamos de ejemplares originales como la revista Amauta, así como el Archivo con el préstamos de fotografías y material de archivo sobre todo de la colección dibujos y libreta de campo de la colección Mejía Xesspe, el Museo Arqueológico Josefina Ramos de Cox prestará la asistencia en

conservación y registro de las piezas al momento del montaje. Mese muestra documental aportaría en dicho trabajo de organización de fuentes como fotografías, testimonios, archivos, notas de prensa, participación de coleccionistas, así como la cercanía y memoria de los artesanos que han establecido vínculos con el museo sea porque sus obras son parte de las colecciones o por sus motivaciones personales en las participar del circuito expositivo del museo.

Esta actividad se realizará en coordinación con el área curatorial del museo, y se insertaría como parte de las propuestas de las muestras temporales que organiza el museo en el IRA. La investigadora responsable de la muestra coordinara entre ambas instituciones la selección, préstamo, investigación y puesta museográfica del proyecto, en calidad de asistente de investigación del IRA.

7. Periodo de duración.

La muestra tiene un carácter temporal, pues dentro de las actividades del MATP siempre hay constante rotación. Se agenda anticipadamente con el museo una fecha disponible, en este caso se decide por optar como fecha de la muestra del 18 de marzo de 2021 al 18 de junio de 2021.

Todo material gráfico que la muestra genere llámese infografías, folletos, y fotos de los ambientes y eventos, así como material audiovisual que se genere por las áreas de comunicación del evento, se podrá subir a la página web del IRA así como sus canales oficiales en redes sociales para poder ser consultada indefinidamente por los usuarios.

8. Localización del espacio expositivo:

Instituto Riva Agüero de la PUCP (Jr. Camaná 459- Cercado de Lima).

Para la primera versión de esta muestra se cuenta a disposición el hall y dos salas del Museo en el segundo piso del IRA (ver plano de distribución anexo 1). Esta muestra puede convertirse en itinerante pues a futuro podría realizarse en los ambientes de la universidad. Asimismo, la generación de la documentación y material gráfico será subida al espacio de Exposiciones temporales de la página web institucional.

9. Recursos económicos y materiales disponibles.

Las piezas seleccionadas que llegan del MNCP (acuarelas y fotografías), será en calidad de préstamos interinstitucional, bajo los convenios normados por ambas instituciones, que ya vienen colaborando entre sí. Este museo asumirá los costos de traslado y seguro de requíselo.

Al inscribirse como una actividad del Museo, se contará con la asistencia del personal del museo para las tareas de selección de material y montaje de la muestra.

Se podrá a disposición las colecciones del museo, así como material y recursos museográficos del mismo museo con respaldo del IRA.

10. Requisitos específicos de seguridad:

El recinto del museo cuenta con seguridad propia y permanente habiendo sido habilitados por las autoridades competentes para la atención al público. Las visitas, en condiciones normales, se hace de lunes a viernes de 11 de la mañana a 6 de la tarde, siendo requisitos la identificación así como el pago de una tarifa simbólica de 2 soles, 1 si es estudiante.

Se trabajará en conjunto con el MNCP para cuestión de mantenimiento de las piezas exhibidas así estas lo requieran.

11. Conservación:

La sección de acuarelas y fotos serán monitoreadas constantemente para evitar cambios de temperatura y prevenir la aparición de hongos usando bases de papel libre de ácidos. Las vitrinas con material cerámico y de poca estabilidad serán monitoreadas por la conservadora del Museo de Arqueología Josefina Ramos de Cox, unidad que también es parte del IRA. La iluminación de las salas y vitrinas son indirectas con luces led, y éstas se apagan al no detectar visitantes en el recinto, para evitar exposición a la luz artificial y natural.

12. Mantenimiento: Recursos disponibles y necesidades.

El museo cuenta con personal de mantenimiento que realizará constantemente dicha labor. Asimismo, se permitirá el monitoreo del personal de conservación y mantenimiento del MNCT en caso se requiera.

13. Evaluación: Criterios y procedimientos que serán aplicados en la evaluación del proyecto (estudio de públicos, cualitativos y/o cuantitativos, etc.).

- Encuesta de asistencia a la muestra. Se tomará en cuenta si son grupo de escolar para contar con una encuesta de orientación pedagógica.
- La actividad se promoverá a través de los canales de difusión oficial del IRA y la PUCP, así como del MNCP, por ello se espera contar con un reporte de consultas y visitas en dichos canales para medir el nivel de impacto de la difusión de la actividad
- A través de programa de visita guiadas, elaboración de material audiovisual puesto en las redes oficiales del IRA promoviendo la actividad.
- Registro de visitas en entrada y cuaderno de visitas también llevan un conteo que son registrados por la secretaría del museo.
- Se promoverán eventos paralelos como conversatorios y vista guiadas especializadas, se llevará la contabilización de la asistencia través del registro de actividades en las plataformas oficiales de la universidad.

14. Procedimientos administrativos:

La colaboración interinstitucional está contemplada en el MATP a través de los convenios que establece el IRA con instituciones aliadas. De allí que los gastos por transporte y seguros de las piezas que vienen en calidad de préstamo corren por cuenta del MNCP. Los gastos por honorarios estarán cubiertos por el IRA a través de planilla del trabajador. Para las fases de investigación, recolección de data y montaje se requerirá la asistencia de investigación de 2 personas externas al IRA, ello será cubierto por el IRA, bajo la modalidad de servicio de terceros en un plazo máximo de 3 meses. Para la coordinación de eventos paralelos y actividades pedagógicas se requiere una asistente bajo la modalidad de servicio de tercero en un plazo máximo de 2 meses.

15. Cronograma detallado.

Fechas	Actividad a realizar
07 de enero- 26 de febrero, 2021	Compilación de material y piezas, selección restauración preventiva de requerirlo, registro fotográfico. Preparación y supervisión del material incluido en las infografías y folletería de difusión.
1° de marzo-6 de marzo	Coordinación para el traslado de piezas del MNCP, coordinación para los trabajos de infografías e impresiones.
8 de marzo- 12 de marzo	Coordinación con el área técnica para la adecuación de espacios e iluminación
15 de marzo-17 de marzo	Montaje
18 de marzo	Inauguración de la muestra
22 de marzo-26 de marzo	Registro fotográfico de las salas, monitoreo de condiciones ambientales de las piezas
5 de abril-9 de abril	1° visita guiada/ actividades pedagógicas
12 de abril-17 de mayo	Coordinación para el 1° conversatorio alrededor de la muestra
18 de Mayo Día Internacional de los Museos. “Siguiendo los Pasos de Alicia y Elvira. Talleres teórico/práctico”	<p>Actividad especial por el Día Internacional de los Museos. Dirigida a visitantes previa suscripción/ Ingreso libre, incluye materiales proporcionados por el MNCP</p> <p>Talleres teórico-práctico donde se conocerán la labor de estas dos importantes coleccionistas vinculadas a los dos museos. Tendrá dos fases. 1° se realizará un conversatorio con un investigador especialista en ambos personajes (40 minutos a 1 hora)</p> <p>2° sesión se realizarán los talleres prácticos donde a través de la obra gráfica y las colecciones de ambos personajes se pintarán acuarelas inspiradas en las colecciones de la muestra. Se invitará a un artista especialista en acuarela para que guíe a los participantes.</p>
20 de mayo	1era actividad académica, conversatorio alrededor de la muestra (en el marco de la

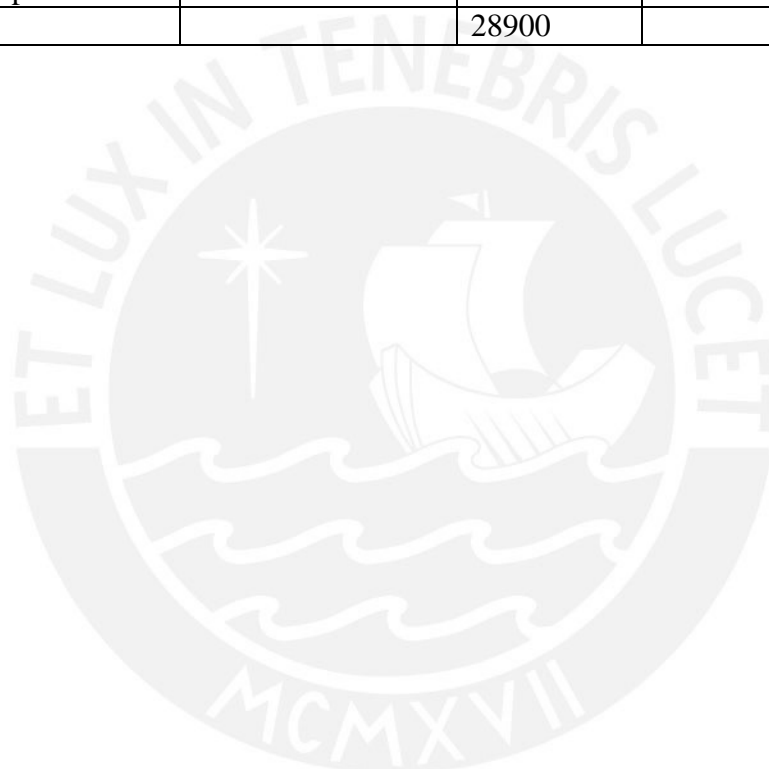
	celebración del aniversario del IRA y por el Mes Internacional de los Museos)
31 de mayo- 4 de junio	2° visita guiada/actividades pedagógicas
7 de junio-16 de junio	Coordinación para el 2° conversatorio alrededor de la muestra
17 de junio	2° conversatorio y actividad de cierre, presentación de catálogo electrónico de la muestra.
21 de junio-26 de junio	Desmontaje, registro, embalaje de piezas y adecuación de las salas tras retiro de muestra, coordinación con el área de conservación

16. Presupuesto detallado

Hay gastos que están siendo descontados pues al participar como personal del IRA los costos de sueldos son cubiertos. El costo total de la muestra es de 28900 soles. Se trabaja con proveedores externos aprobados por la Universidad.

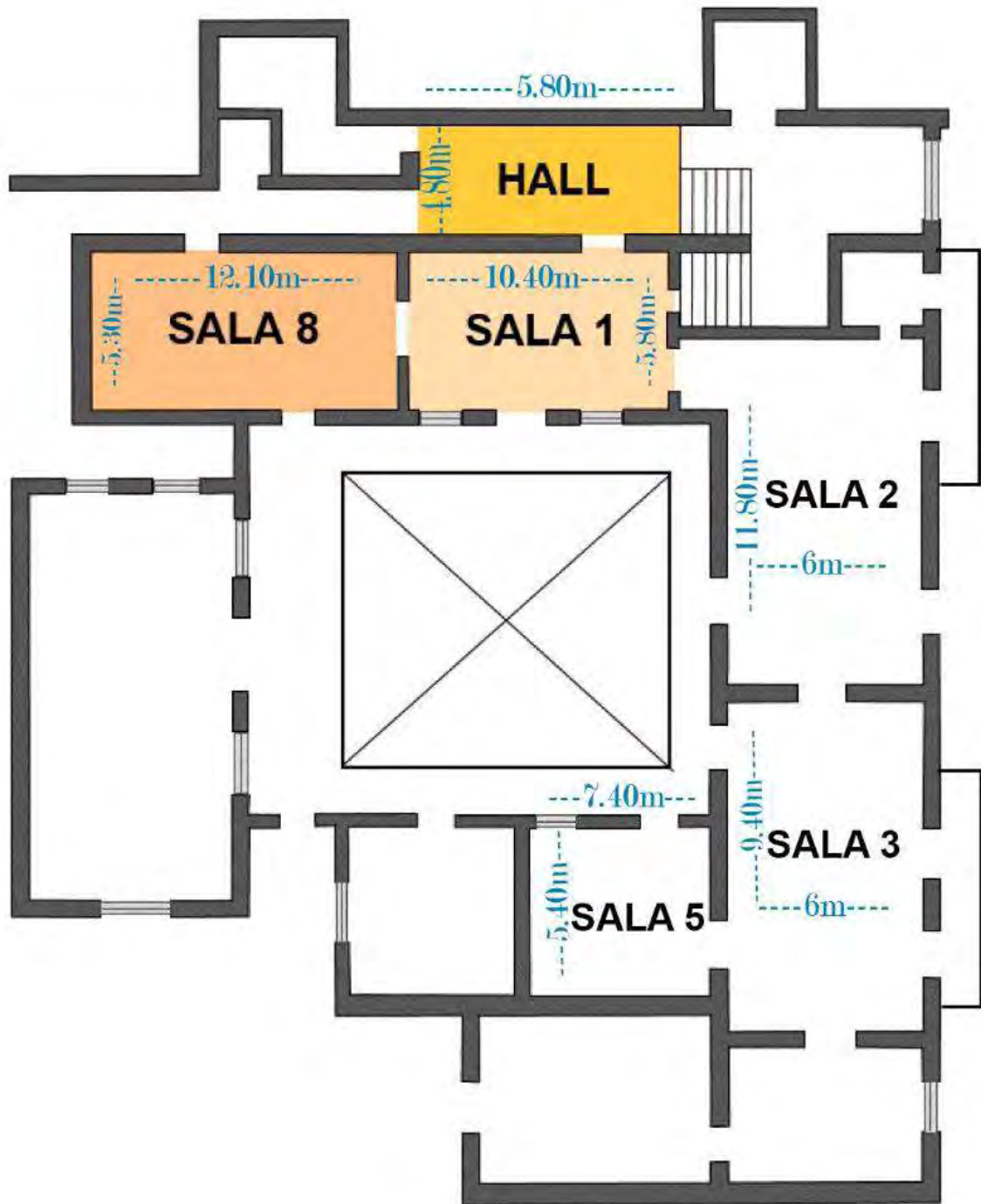
Descripción de actividad	Cantidad	Soles	Gastos cubiertos por la Institución
Diseño y Gestión			
Curaduría	4 meses		3000xmes (sueldo)
Especialistas y equipo técnico			
Asistente de investigación	3 meses	3000	
Conservador			3000 (sueldo)
Diseñador gráfico y desarrollo de toda la línea gráfica		4500	
Montaje y desmontaje			2500 (sueldo)
Electricista y pintor		3500	
Asistente en pedagogía y mediación curatorial	2 meses	2000	
Impresiones			
Infografías de pared	X total de metros lineales	2500	
Banners de publicidad	X1	400	
Folletos	X3000	1000	
Servicio de Instalación		600	
Material museográfico y montaje			
Material de oficina y montaje diverso (foan,		1000	

cinta 3m, cutters, parantes, etc)			
Papel libre de acido	X100	400	
Actividades lúdicas			
Suvenires de recuerdo	X5000	2000	
Catálogo digital			
Diagramación de catálogo		3000	
Inauguración			
Catering y servicio básico x 100 personas		5000	
		28900	



Anexo 1

Plano de ubicación



El MATP cuenta con 7 salas de exposición (siendo la sala 7 un almacén, de allí que se corra hasta el 8). Para esta muestra temporal se hará uso 3 espacios: Hall, Sala 1 y Sala 8.

Anexo 2

Selección de objetos

- Piezas del Museo Nacional de la Cultura Peruana



Fotografía de Teresa Carvallo, Julia Codesido, Alicia Bustamante y José Sabogal en el Instituto de Arte Peruano, MNCP, década de 1950, tomado de María Wiese, José Sabogal vida y obra.



Foto de José Sabogal y su ayudante Pedro Azabache en la realización del mural de Garcilaso en el Cuzco. Tomado de José Torres Bohl, Apuntes sobre José Sabogal vida y obra, p.112.



José Sabogal, Garcilaso, 1949, tomado de Torres Bohl, José, Homenaje al Centenario del Nacimiento de José Sabogal.



José Sabogal, Reproducción de la pintura de un Kero, tempera sobre papel. Ca. 1945, Colección Privada del Cuzco



José Sabogal, tomado de Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal*.



Enrique Camino Brent, *Kero Post Inca desfile de Guerreros selváticos*, técnica mixta sobre cartulina, 1947, 72.5 x 57.3 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Camilo Blas, *Carnaval Ayacucho*, témpera sobre n rdex, 1944, 55.7 x 76 cm Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Alicia Bustamante, *Mate escena de árbol*, acuarela sobre cartulina, 1951, 89 x 68.8 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Teresa Carvallo, Cerámica de Ayacucho Músico de quinua, acuarela sobre cartulina, aprox. 1948 a 1950, 32 x 24.4 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Julia Codesido, Torito de Ayacucho, acuarela sobre cartulina, aprox. 1948 a 1950, 65.3 x 50 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Julia Codesido, Escena de músicos, acuarela sobre cartulina, década del 50, 68.7 x 89 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Fotografía de José Sabogal en su taller, 1952. Tomado de María Wiese, José Sabogal vida y obra.



Abraham Guillén, Fotografía Músicos de Puno, Archivo Guillén, MNCP.



José Sabogal, Cotuncha, acuarela sobre cartulina, aprox. 1951, 50 x 65.4 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



Alicia Bustamante, MNCP.



Escena De Kero, Alicia Bustamante, 1953.



Reproducción de mate, escena campesina, acuarela sobre cartulina Alicia Bustamante, s. xx



Alicia Bustamante, Kero ·2 Incaico, acuarela sobre cartulina, 1953, 86.1 x 68.5 cm, Colección de Acuarelas, tintas y dibujos del IAP, MNCP.



José Sabogal, Los Reyes Magos, óleo, 1953, tomado de José Torres Bohl, Apuntes sobre José Sabogal vida y obra.



Fotografía de José Sabogal al lado de su cuadro titulado Los Reyes Magos, tomado de María Wiese, José Sabogal vida y obra.

- Selección de piezas del Museo de Artes y Tradiciones Populares



Mate, Colección Mariano Benites



Mates, Colección Jiménez Borja



Retablos de Joaquín López Antay, Colección Elvira Luza



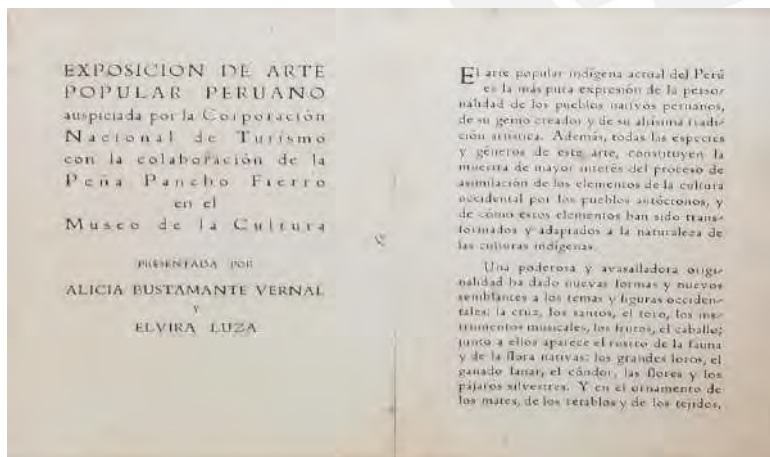
Baúl Joaquín López Antay, Colección Elvira Luza



Flor pintada, Joaquín López Antay, Colección Elvira Luza



Caballo y toro, cerámica vidriada, Sur andino, Colección Elvira Luza



Folleto de la exposición "Arte Popular del Perú" curada por Alicia Bustamante y Elvira Luza en el Museo de la Cultura Peruana, 1946



Conopas, Ayacucho, Colección Mariano Benites



Iglesia de techo, Quinua, Ayacucho, Colección Doris Gibson



Manto de Matrimonio, Puno, Colección Gertrud Solari



Trajes de festividades, Colección Jiménez Borja

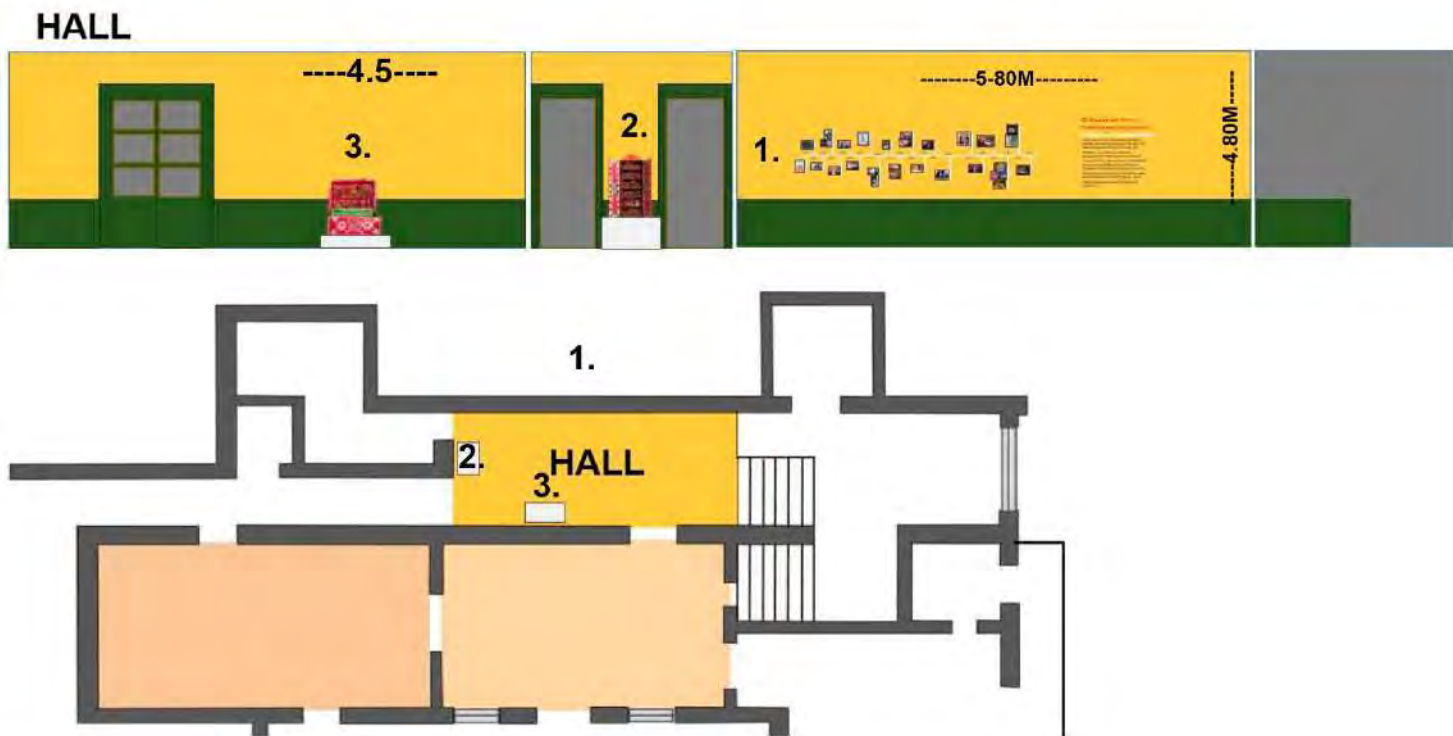


Procesión de San Sebastián, Cusco, Colección Doris Gibson



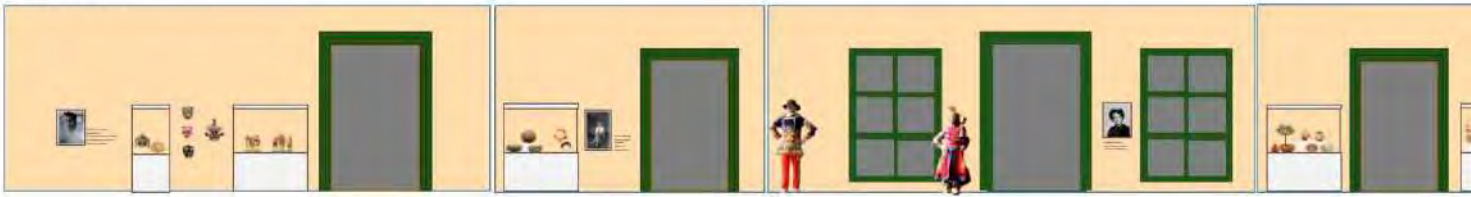
Altar del corpus, Hilario Mendívil, colección Mariano Benites

Anexo 3 Disposición de las salas



Se dispondrá en la Pared una infografía con una línea de tiempo (1) donde se haga una evolución histórica de los estudios sobre Arte Popular y su coleccionismo en el Perú del siglo XX. Se dispondrán en los lados laterales (2 y 3) Piezas de gran tamaño a modo de ejemplo.

SALA 1



La Sala 1 estará destinada a la trayectoria del IAP con las piezas prestadas del MNCP, se usaran las paredes para colgar aquellas acuarelas y pinturas que estén en bastidor, en las mesas de medio de la sala se expondrá material documental y fotos, las vitrinas tendrán ejemplos de piezas proporcionadas por el MATP, así como dos maniqués con trajes.

SALA 8



La sala 8 (siguiendo el orden de distribución de la Casa) será la sala dedicada a la trayectoria del MATP, donde se resaltaré su actividad coleccionista y el vínculos de estos con los artistas más destacados de sus colecciones.