

La ENBA entre 1935 y 1945:

Búsqueda de nuevas manifestaciones y reformas en el arte peruano

Rosa Andrea Hernández Perales

Resumen

La Escuela de Bellas Artes (ENBA) inició su cátedra en 1919. A partir de entonces, surgen propuestas novedosas frente a la plástica y la temática que debe adoptar el artista peruano. Los artistas que trabajaron como directores y profesores fueron guías de los futuros artistas, pero en 1937 aparece una crisis institucional en la que los artistas no se sentían conformes con lo ofrecido por la ENBA. La búsqueda de nuevos lugares y espacios dará como resultado artistas independientes que formarán parte de la innovación ar-

tística del arte peruano en las décadas del 30 y 40 que posteriormente llegará a la ENBA.

Palabras clave: *Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), José Sabogal, Ricardo Grau, siglo XX, arte, libertad, expresión, formación, educación, jóvenes y artistas.*

Introducción



En el Perú, el proceso artístico se ha visto influenciado por los movimientos y estilos que se desarrollaron en Europa. Por ejemplo, en algunos ámbitos, como el desarrollo urbanístico, han seguido las normas, modelos y cambios de otras ciudades.

En el siglo XX, los artistas peruanos recién contaban con una escuela de arte, la cual los ayudaría con su formación y desarrollo; sin embargo, no eran independientes ni ajenos a aquello que se hacía en Europa. Los artistas y sus obras están influenciados por su contexto, ya sea histórico, económico y cultural y, por tanto, a comienzos del siglo XX, las pinturas tenían ese estilo romántico europeo del siglo XIX.

José Sabogal como director de la ENBA llegó a cambiar este ambiente creando un estilo propio basado en la identidad, pero una identidad aislada. El indigenismo es un movimiento artístico y literario de la década del 30 al 50 que surge con motivo de revalorar la imagen del indio como cimiento de nuestras raíces y nuestro pasado, se convirtió en una imposición en la que todos seguían el mismo modelo.

Este ambiente hizo que algunos artistas se alejaran de la Escuela de Bellas Artes, se formaran independientemente de forma autodidacta y viajaran a Europa para conocer los nuevos estilos y las vanguardias. Con ello surge una generación conocida como «Los Independientes», de la cual sale a la luz un artista que, luego de la era indigenista, proporcionará nuevas visiones a los alumnos de la ENBA: Ricardo Grau.

La ENBA entre 1935 y 1945: búsqueda de nuevas manifestaciones y reformas en el arte peruano

En la década del 30, el contexto político, económico y social estaba rodeado de gobiernos militares que precedieron al Gobierno de Augusto B. Leguía, motivo de la crisis política en los partidos y la crisis mundial de las guerras. Estos gobiernos trajeron una lucha por el poder militar, usando como excusa la búsqueda de la democracia. En ese periodo destacan el Gobierno de Luis Miguel Sánchez Cerro, en 1931, y el del general Óscar R. Benavides, quien sucedió al anterior, superó los problemas limítrofes con Colombia, logró revertir la crisis económica y generó, gracias a las exportaciones, prosperidad en la agricultura y minería (Cayo, 2004, p. 45). El gobierno de Benavides fue conocido como una dictadura, ya que no tenía el apoyo del congreso y detrás de las tomas de decisiones estaban las Fuerzas Armadas.

Hacia 1939 se realizaron nuevas elecciones, las cuales visionaban la vuelta a la democracia. Con el apoyo de los partidos aprista y comunista fue elegido Manuel Prado Ugarteche, quien continuó con la labor del general Benavides, manteniendo vínculos con la oligarquía. Su gobierno coincidió con la Segunda Guerra Mundial, posicionando al Perú dentro del bando aliado y apoyando a los Es-

tados Unidos. El conflicto con Ecuador por los problemas limítrofes se desató, los cuales concluyeron gracias a la firma del Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro. En el ámbito económico el Perú se vio beneficiado con el aumento de las exportaciones debido al conflicto mundial.

José Luis Bustamante y Rivero, apoyado por el APRA, asumió la presidencia en 1945 y trabajó por la extensión de la soberanía peruana, logrando las doscientas millas marinas. Pero se enfrentó con muchas dificultades económicas debido a la inflación, teniendo que hacer frente a huelgas y conflictos sociales. Por otro lado, los antiapristas y la oligarquía buscaban aliarse con los militares para poder sacarlo del poder. La revolución restauradora de Arequipa se levantó en contra del Gobierno y en 1948 Manuel A. Odría asume el mando tras derrocar a Bustamante y Rivero.

El Gobierno de Odría fue autoritario y represivo, aunque otros consideran que fue un Gobierno de derecha. Declaró fuera de ley al Partido Aprista y persiguió a los comunistas y organizaciones sindicales; aprobó la Ley de Seguridad Interior de la República, donde se anulan las garantías constitucionales; además, realizó una gran variedad de obras públicas para ganar aceptación.

Frente a todo este desarrollo político, económico y social se desenvuelve el proceso creativo del artista peruano, cuya búsqueda por la identidad y las nuevas formas plásticas van a ser las disputas que se reflejen a lo largo de la historia del arte. Con el indigenismo aún en hegemonía como temática plástica y como movimiento reivindicador, se empezó a cuestionar la influencia que tenía Sabogal en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).

Las reivindicaciones sociales que habían puesto al indio en primer plano disminuyen notablemente, dejando de lado la imagen costumbrista y autóctona (indigenismo), para iniciar la búsqueda de una nueva imagen, y es ahí donde los artistas independientes llenarán ese vacío. Este grupo heterogéneo fue el resultado de dos circunstancias: la necesidad generacional de distinguirse del sabogalismo y la urgencia de la burguesía limeña de encontrar una imagen que la pueda representar como clase (Castrillón, 2001, p. 1).

En lo que respecta a lo artístico, uno de los detractores de la estética sabogalina fue Luis Fernández Prada, quien señaló la falta de libertad que experimentaron los jóvenes aprendices, cuyo maestro impone sus ideas vernáculas (Castrillón, 2001, p. 3). Otra crítica que se realizaba al indigenismo era haber fallado en su aspecto ideológico, el cual buscaba la reivindicación del indio, pero este solo fue usado como mera temática de sus obras. La pintura indigenista llegó a ser considerada pintura regional, ya que olvidó otros factores étnicos y sociales en el Perú, pues no abarcó toda la identidad nacional debido a que no se puede tomar la imagen del indio como índice de peruanidad. Sin embargo, no se puede dejar de lado a los artistas que representaron estas temáticas y que han logrado crear una gran huella con sus trabajos, entre ellos, Camilo Blas y Julia Codesido (Pereira, 1939, p. 401).

Los artistas que radicaban en el Perú y algunos críticos del medio empezaron el cuestionamiento acerca de las prácticas plásticas y la enseñanza brindada por la ENBA. Tal es así que, en las entrevistas brindadas por destacados artistas, que incluso pasaron por las aulas de la misma, se denunció la falta de identidad, de preocupación y de unidad que ellos evidenciaron cuando iniciaron sus actividades. A esto se suma la falta de difusión de los nuevos artistas. Ejemplo de estas denuncias son las declaraciones que dieron los pintores Fran-

cisco González Gamarra, Domingo Pantigoso y Carlos More, quienes coinciden en la búsqueda de nuevas propuestas de escuelas de arte fuera de Lima, debido a que la ENBA está centralizada y se presenta oprimente frente a nuevas posturas.

Estos pintores proponían que nuevas escuelas traerían consigo nuevos esquemas, reflexiones y artistas que están fuera del círculo capitalista. Asimismo, hacen hincapié en que el arte peruano no presenta una evolución, sino que parece retroceder y que la escuela no ha generado artistas de calidad, sino que más bien artistas innovadores se están formando fuera de las aulas.

Ismael Pozo, quien fue un escultor que se formó en la ENBA y tuvo la oportunidad de tener como profesor a Manuel Piqueras Cotolí, fue más radical con sus opiniones, pues explica que al artista no le corresponde deberse al Estado y que la ENBA debería reformarse o desaparecer, ya que, en ese momento, la actual dirección estaba asfixiando el arte, por lo que la escuela no tendría razón de ser.

Luis Ugarte, quien fue un pintor y fundador de la Sociedad de Bellas Artes, indicó que se propició un ambiente artístico dinámico, pero con el inicio de la ENBA esto se perdió. Él hace una reflexión frente a la primera dirección de la escuela. Ugarte impulsó el hecho de que la primera dirección de la ENBA fuera tomada por un artista reconocido y de prestigio, por lo que propuso a Daniel Hernández; sin embargo, luego de ver el accionar de Hernández no quedó contento, ya que ve en él un gran maestro que se encierra y no está abierto a nuevas propuestas. En estas circunstancias, costaba ver las nuevas directrices que tenía la escuela y si en verdad estaban sirviendo en la formación de los artistas, quienes, sin mucha preparación ni

propuestas nuevas, viajaban a Europa. Otra crítica es la promoción del arte, en donde la falta de salones de exposiciones generó aislamiento en los artistas.

Frente a estas cuestiones, surgieron nuevas propuestas y talleres que formaron a nuevos artistas. Tal es el caso del maestro austriaco Adolfo Winternitz, quien dirigió la Academia de Arte Católico, fundada en 1939, la misma que dio origen a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica (Castrillón, 2001, p. 4). Siendo su director, impuso una orientación pedagógica que privilegiaba la expresión individual por encima de cualquier postulado político.

La búsqueda de una solución a la aparente crisis de la dirección de la escuela generó la dispersión de los artistas y la creación de grupos independientes que pretendieron romper con la tradicional manifestación indígena, con la cual no se sintieron totalmente identificados. La ENBA requería de una organización nueva en la que no bastaba con reemplazar directores o profesores, y mucho menos con artistas cuya visión no era más que el arte peruano del pasado; se requerían nuevas ideas y nuevas técnicas que provinieran de otros lugares, para poder formar artistas que luego pudieran pensar y crear sus obras.

En 1937 se produce un acontecimiento importante que marca un hito en la plástica contemporánea peruana, el mismo que le da un giro a la dirección que toma el arte: se inaugura el Primer Salón de Artistas Independientes. Este salón tenía como objetivo abrir las puertas a todos los artistas con la peregrina convicción de practicar la democracia artística. A diferencia de los salones franceses, en los cuales se inspiran, este carecía de jurados, siendo las obras juzgadas por la crítica y el público. Entre los artistas que

participaron estaban: Teófilo Allaín, Mario Agostinelli, Luis Agurto, Juan Barreto, Macedonio de la Torre, Espinoza Cáceda, González Gamarra, Elena Izcue, Moisés Laymito, Víctor Mendivil, Carlos More, Artemio Ocaña, Ismael Pozo, Quíñez Asín, Belisario Garay, Víctor Morey, Manuel Domingo Pantigoso, Ricardo Peña, Federico Reinoso, Ricardo Sánchez, Sabino Springett y Arístides Vallejo. De estos artistas, merece una mención aparte Ricardo Grau, quien se llevó los elogios tanto de la crítica como del público asistente al salón, siendo señalado como el renovador de la plástica peruana. (Wuffarden, 1998, p. 34).

Este grupo de artistas independientes surge como respuesta frente al asfixiante devenir indigenista, con el cual no se sentían del todo identificados. Fue un grupo con una visión sumamente distinta desde el punto de vista estético y del sentido pictórico. Sin alejarse del contexto peruano actual, incluyendo las temáticas, presentan en sus trabajos un arte en el que el color, la técnica y el interés pictórico son imprescindibles para la obra.

Este salón obtuvo tal éxito, que en ese entonces se tenía planeado organizar uno próximo. Pero este grupo de artistas no puede ser considerado un movimiento, ya que no tenían escrito un manifiesto, como sí tenían los movimientos de vanguardia en Europa; tampoco fue una tendencia, sino que fue un grupo de diversas tendencias en las que también hubo artistas que aún presentaban pinturas con temas andinos, pero que incluso así no estaban conformes con el indigenismo actual. Es por ello que los críticos no celebraron del todo este salón, ya que, a pesar de que los artistas buscaban una independencia, aún faltaba para que esto sea considerado como una protesta del, en ese entonces, actual arte peruano.

Con Sabogal en la ENBA, la presión de los lineamientos del indigenismo ya no estaba relacionada solo por la temática. Los nuevos artistas buscaban un espacio para escapar, un lugar en el que pudieran desarrollarse libremente y experimentar tanto en la plástica como en la expresión, lejos de lo académico que ofrecía la ENBA y donde las innovaciones no eran bien recibidas. Esta búsqueda de espacios genera el surgimiento de artistas amateur, los cuales recibían la formación de otros artistas autodidactas.

Ricardo Grau fue uno de los artistas que resaltó en este salón, debido a que sus pinturas ofrecían algo más que un tema al espectador; era su curiosa manera de plasmar el color en su pintura. Recibió educación en las academias libres de París y, además, no fue ajeno a las exposiciones de los museos europeos, los cuales estaban llenos de color fauvista. Alfonso Castrillón (2000, p. 25) indica que la crítica de entonces, e incluso el mismo artista, mencionaba a los pintores que él habría visitado y con quienes habría tenido clases en París, por ejemplo, se nombra a André Favory y Othon Friez; asimismo, muchos autores lo relacionan también con Paul Gauguin. Lo cierto es que Grau no viene con el fauvismo francés, sino que más bien es una versión de la que tomó algunas características, en donde la principal atracción del artista es el color y la libre interpretación de las formas.

El estilo de Grau marcó la diferencia y cautivó al espectador limeño, quien lo vio como un ejemplo de modernidad, sobre todo porque venía de Europa. Estas diferencias no estaban manifestadas por presentar temas nuevos alejados del indigenismo, sino porque esa era su plasticidad, técnica y manejo de la paleta de colores, donde se sobrevaloraba la pintura por encima del tema; pero, aun manteniendo una línea académica y conservadora, comparada con los verdaderos seguidores fauvistas. Asimismo, hay que considerar que

la élite limeña mostró interés en sus obras, ya que de alguna forma así se consideraban incluidos y representados en el arte peruano.

Grau llega a Perú en 1937, trayendo consigo toda esta nueva visión de arte, la cual la podemos relacionar con «el arte por el arte», en la que la libertad del arte como expresión, se contraponen al realismo como mimesis. Él llega como una alternativa para aquellos que buscaban salir de los lineamientos desgastados y concurrentes que ofrecían tanto la ENBA como sus profesores. Una visión fresca y de conocimientos nuevos era atrayente para los futuros artistas que se formaban de manera independiente.

El indigenismo fue perdiendo su identidad y su plástica, incluso la formación académica fue decayendo. Con Grau se puede visualizar el levantamiento de lo que se perdía; volver al academismo, pero con una visión más libre, en la que el artista que es formado pueda experimentar sin dejar las técnicas formales.

Participó de dos salones de forma independiente, en los años 1937 y 1939 respectivamente, en los que remeció a los artistas jóvenes, al espectador limeño y a la crítica (Catrillón, 2000, pág. 27). En ambos salones fue criticado y tomado en cuenta no tanto por su plástica, sino que fue relacionado directamente como un opositor del indigenismo; sobresalía dentro de un grupo de artistas, quienes fueron considerados mediocres por algunos críticos. En el segundo salón fue más elogiado debido a que los críticos se enfocaron en la forma expresiva del dominio del color, diferenciándolo de la paleta primaria de los indigenistas. Las obras de Grau seguían siendo elogiadas por el grandioso manejo de su técnica plástica, más no por los temas plasmados en sus obras.

Alrededor del año 1943, José Sabogal se retira del cargo en medio de una crisis suscitada por los críticos. Sin embargo, aún tenía seguidores. En algunas revistas y periódicos se lamentaba que el artista diera un paso al costado, ya que era considerado como uno de los forjadores de un movimiento propio que necesita el país. A pesar de dejar el cargo crea un instituto cultural, en el que va a seguir creando y pintando sus andes y sus indios. También debemos recordar que con la salida de Sabogal, muchos de los profesores, quienes seguían fieles al artista, también se retiran. Entre la plana docente que se retira están Julia Codesido, Camilo Blas y Teresa Carvallo.

Al terminar el ciclo indigenista, se proponen nuevos directores, y será Germán Suárez Vértiz quien tome la dirección entre 1943 y 1945. Este pintor se formó cuando Daniel Hernández era director. Gabriela Lavarello, en su libro *Artistas plásticos del Perú*, recoge la biografía de este pintor poco conocido por muchos. Lavarello (2009) menciona que antes de ser nombrado director, Germán Suarez fue profesor de la ENBA durante muchos años, destacando en el dibujo académico y en el manejo de la pintura al óleo. Lo que caracteriza al artista es su temática nacionalista y sus retratos de personajes históricos, como el de Túpac Amaru, el cual se usó en uno de los billetes de la época; eso sin contar con los dibujos para estampillas.

Pero para poder tener nuevas visiones en el desarrollo del arte peruano, llega a la dirección Ricardo Grau, en el periodo de 1945 y 1949. La plástica de Grau se difunde por toda la ENBA, oponiéndose a todo lo anterior antes realizado. Salazar Bondy menciona: «A la técnica tradicional opone un espacio, un uso del colorido, de materiales, de los que los jóvenes se apropian» (Hirschhorn, 2005). El espacio en el que se desarrolla Grau le sirve además para seguir formándose como artista individualmente, en el que su arte irá

evolucionando hasta llegar a un intento de abstracción; sin embargo, no se logra concretar. Es importante resaltar cómo esta lucha reflejada en otros artistas forma parte del desarrollo de la historia del arte peruano.

Conclusiones

La ENBA nació como una necesidad por la institucionalización y educación del arte en el Perú. Si retrocedemos a inicios del siglo XX, los predecesores por la búsqueda de una escuela de arte en el Perú tienen la idea clara de que esta institución ayudaría a la formación y a la reunión de artistas jóvenes que merecían la oportunidad de tener una educación y oportunidades en las que puedan desarrollarse. La presencia de artistas que habían estado en Europa y que traían consigo nuevas ideas, tendencias, paletas y expresiones era más que suficiente para llamar la atención de muchos jóvenes artistas que no salían de Lima, y cuyos referentes llegaban por correo o a través de libros. Gran admiración obtuvo Daniel Hernández, ni qué decir de su plana docente; no obstante, la pintura europea no parecía satisfacer a todos por igual, sobre todo si individualmente también buscaban la identidad en sus obras.

El surgimiento del indigenismo dio respuesta a la falta de «peruanidad» en las obras, porque la cuestión de seguir pintando al estilo europeo no hacía únicos a los artistas, sino que se veían como copistas de técnicas y temas. Pero si nos paramos a mirar, lejos de proponer temáticas nuevas, todo inicia como la «búsqueda de» cubrir una necesidad en donde el artista se sienta satisfecho creando algo novedoso y que no se parezca a los demás. Por ello, el alargamiento de un estilo o movimiento da paso a la exploración de otros, porque no basta con seguir una línea ya establecida, sino que cada artista debe probar y proponer nuevas expresiones.

Así es como llegamos a los Independientes, quienes hastiados de los paisajes y personajes de los andes, de la misma paleta y pincelada, intentan separarse para dar pie a un arte distinto. Pero aún no es del todo diferente, porque todavía hay artistas que arrastran consigo el hecho de ser confundidos con el indigenismo. Sin embargo, la importancia radica en el inicio de la lucha por la independencia de una institución que, hasta el momento, ofrecía clases monótonas con profesores que solo veían propagar y enseñar a sus alumnos un único estilo.

Existe entonces una crisis, la cual es visualizada por todos, tanto artistas y críticos, quienes no se deciden por qué hacer o dónde empezar. Cerrar la ENBA o crear nuevas instituciones era el dilema de entonces. Pero el cierre de la ENBA solo significaría otro retroceso. La posibilidad del cierre la visualizaban muchos críticos; sin embargo, quedarnos sin institución de arte era incluso más radical. Que la ENBA solo producía en ese entonces artistas jóvenes mediocres era una afirmación bastante fuerte y grave, debido a que no daba esperanzas al desarrollo artístico en el Perú. La posibilidad de tener una reforma dentro de la ENBA era más certera. El cambio se avecina con la salida de José Sabogal y el ingreso posterior de otros directores, entre ellos Ricardo Grau.

Esto quiere decir que la «búsqueda de» nuevas experiencias y propuestas lleva a Grau al puesto. Y podemos afirmar que su paso por Europa lo hizo acreedor de este puesto, más aún cuando sus pinturas, por más que carecían de tema, eran innovadoras. Su plástica ayudó mucho a los posteriores artistas que estarían por venir, a quienes orienta a tener un espacio de exploración propio para el desarrollo de su arte.

La «búsqueda de» nuevas tendencias, movimientos y expresiones surge a lo largo de todo el periodo en que se viene desarrollando la historia del arte del Perú, la cual aún se escribe. La ENBA, ahora Escuela Nacional Autónoma Superior de Bellas Artes del Perú (Ensabap), tiene el rol fundamental de orientar a los futuros artistas de manera personal, en la que no deben seguir una u otra tendencia, sino que cada uno debe desarrollar por sí mismo su forma de expresarse, sea en la pintura, escultura, grabado u otras disciplinas. Esta lucha de cambios e innovaciones continúa y seguirá siempre, porque el estudiante tiene cada vez más inquietudes. No podemos ser nunca ajenos a lo que viene o se hace afuera de nuestro país, sobre todo en los países desarrollados, donde el arte tiene un lugar mejor posicionado que el nuestro. Pero no podemos vivir comparándonos y menos pensar que lo que se hace en Europa siempre es lo correcto y moderno. Aquí contamos con una institución que debe aprehender y transmitir los aspectos más resaltantes que están fuera de nuestro contexto, para ayudar a enfocar el camino del artista. La Ensabap debe estar en el nivel de brindar un espacio para poder ser libres, recibir nuestra opinión y tener en cuenta factores básicos para la formación de los futuros artistas, y para darnos las herramientas necesarias para crear una plástica propia, en donde lo tradicional y moderno vayan de la mano y den como resultado a un artista completo.

Referencias

Cascabel. (19 de octubre de 1935). Varios artistas opinan que es absolutamente necesario reformar los Institutos de arte en el Perú. Lima. Recuperado de icaadocs.mfah.org: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1143159/language/en-US/Default.aspx>.

Castrillón, A. (2000). *Tensiones Generacionales: un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima: ICPNA.

----- **(2001)**. *Los independientes: distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: ICPNA.

Cayo, P. (2004). *Enciclopedia Temática del Perú: República* (Vol. III). Lima: El Comercio.

Garrido, J. E. (3 de agosto de 1943). Notículas: José Sabogal y la Escuela Nacional de Bellas Artes. Trujillo. Recuperado de icaadocs.mfah.org: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1140720/language/en-US/Default.aspx>.

Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial : Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Lavarello Vargas de Velaochaga, G. (2009). *Artistas plásticos en el Perú: siglos XVI-XVII -XVIII-XIX-XX*. Lima: Editorial Pacasmayo.

Pereira, R. (abril-diciembre de 1939). Consideraciones sobre la Pintura Peruana. *Mercurio Peruano*, XXI (146-154).

Wuffarden, L. E. (1998). Entre los límites de la modernidad: Sérvulo Gutiérrez y la generación de los independientes. En *Sérvulo Gutiérrez 1914-1961*. Lima: Museo de Arte de Lima - Telefónica del Perú.