

Los avatares para la comprensión crítica del coleccionismo de Arte Popular. El caso de la colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares del IRA.

Natalia Jaira del Águila Taipe
Pontificia Universidad Católica del Perú

El Instituto Riva-Agüero, Escuela de Altos Estudios en Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú, forma parte de los 29 institutos 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 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 intercambio 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 artístico, además de un importante fondo de libros antiguos y piezas documentales que integran su acervo archivístico y bibliográfico².

Durante la década de los setenta, producto de los trabajos desarrollados dentro de los seminarios de investigación, nacerá la iniciativa de formar colecciones, muchas de ellas originadas en los trabajos de campo como los realizados por el grupo de seminario de arqueología o mediante iniciativas de búsqueda y adquisición de piezas etnográficas y de arte tradicional peruano del grupo allegado al seminario de folklore. Es interesante notar que este creciente interés por el coleccionismo de piezas únicas ligadas a la

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.

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.

investigación académica estuvo siempre al tanto de la orientación de la política educativa del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1979), cuyo discurso enfatizó en la reivindicación de la temática nacional a través de elementos materiales, siendo efectivo a través de la revalorización del arte y la cultura popular del país a partir de la entrega del Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay en diciembre de 1975. Este hecho fue el principal precedente para la formación de una política de adquisición de colecciones de arte popular en el IRA, dando paso a la necesidad de constituir un espacio expositivo al amparo de la institución universitaria como lo fue el Museo de Arte Popular del IRA desde sus inicios en octubre de 1979.

Mi presentación consiste en narrar los entretelones de esa formación de colecciones en el IRA, así como resaltar el interés de los actores que intervinieron en el proceso de coleccionismo y que establecieron las bases para un genuino interés en el acopio y difusión del arte tradicional peruano en la segunda mitad del siglo XX. Para dicho cometido tomaré en cuenta los orígenes del circuito coleccionista en Lima deteniéndome en el impulso teórico y de difusión que asumió el círculo indigenista liderados por José Sabogal, quien definió el concepto de arte mestizo a través de la producción artística provincial en el Instituto de Arte Peruano (IAP) grupo de investigación de la plástica y práctica del arte popular. Ello me dará pie a continuar con algunos ejemplos de actores privados e instituciones que se interesaron en fomentar el coleccionismo y difundirlo fuera del ámbito local. Seguidamente, se presentará el caso de los museos locales limeños que se dedicaron a la exhibición de este tipo de colecciones, resaltando el caso del IRA en el contexto de la década de los setenta y tempranos ochenta. El estudio de la política de formación de colecciones permite comprender los cambios en las formas de coleccionar, estudiar y difundir las formas de arte tradicional peruano, así como su valoración y reinterpretación durante la segunda mitad del siglo XX, cuando llegó a ser considerado patrimonio cultural de la nación.

**

Dentro de la tradición occidental, la formación e implementación de un museo es el resultado de la actividad coleccionista³ realizado por personas o entidades que

³ 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).

detentaron algún tipo de poder adquisitivo y político en un determinado tiempo. Este coleccionismo se desarrolló a través de actividades pragmáticas, como la adquisición vía compra, donación, legado, custodia por cesión de uso, 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. A partir del siglo XVII, cuando empezó a perfilarse la noción de “patrimonio artístico”, surge la necesidad de establecer un recinto que albergue este conjunto de bienes patrimoniales.

Sin embargo, el vínculo más estrecho entre colección e historia nacional se dará recién durante el periodo de la Ilustración, cuando el tema de la memoria colectiva empezaría a primar sobre el afán del coleccionismo privado (de gabinete) y restringido a la élite. Así, el surgimiento de los museos públicos responde al creciente interés de los estados modernos que buscan modelar dicha memoria colectiva para sus propios intereses. 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 prácticas de exhibición para sus colecciones, utilizando las nuevas metodologías y replanteamientos del discurso expositivo que proponían las distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanidades que surgirían de forma profesional en este periodo (Dietler, 1996: 584-605).

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 jurídico quiso cimentar a través de elementos comunes en la población con el objetivo de crear una conciencia de adhesión al proyecto criollo de Estado-Nación. Así, el Estado implementó desde muy temprano leyes para la protección y salvaguarda de los bienes patrimoniales, dando énfasis en los de origen arqueológico⁴. Durante el Protectorado de San Martín (1821-1822) se procuró establecer el marco legal para la protección del patrimonio

⁴ 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.

material del país y su difusión fue entendida bajo el rol pedagógico en la formación de una conciencia nacional. La creación de la Biblioteca y el Museo Nacional fueron ejemplos de esta impronta necesidad de símbolos de cohesión nacional (Majluf, 2015: 6-10).

Sin embargo, los problemas de integración y pragmatismo del gobierno no tardarían en manifestarse pues hubo un vacío interpretativo expresado en la falta de una identificación con las culturas originarias, sus distintas manifestaciones y aceptación plena dentro del discurso oficial del estado criollo, dejando en pendiente dicha labor integradora en el devenir de la formación de la república peruana. 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, Alfonso 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).

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, 2008: pp. 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. El autor plantea la función social del artista a quien se le atribuyó el estigma diferenciador entre “verdadero artista”, aquel que posee formación académica y aquel que queda fuera del canon, perdiendo así una validación social pues era visto por la crítica como “falso o apócrifo”. Esta postura resulta interesante si se aplica al concepto de lo que se entiende por bellas artes (hecho por artistas) y arte popular/artesano, lo cual refleja, también, la interpretación e identificación del público receptor: así como hay una distinción entre las artes mayores y las menores, hay un gran público y un pequeño público (Bourdieu, 2008: 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.

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. Ciertamente ello fue madurando previamente durante los años veinte cuando era aún profesor de la recién fundada Escuela Autónoma Nacional de Bellas Artes del Perú. Tras una estadía de 6 meses por México en 1923, Sabogal regresa al Perú con un creciente interés por la investigación y difusión del arte popular. 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 el medio.

Asimismo, Sabogal empleó los criterios de clases o modelo marxista en la crítica estética, donde estableció la analogía de “artesano” a “obrero”, el cual formaría parte de la masa obrera mundial en la evolución histórica de estos países (Davis, 2014: p. 81). 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. 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 con Sabogal y el IAP acogidos en él (Villegas, 2006: 23-24).

Por otro lado se genera la aparición de otros espacios similares, dónde se permitió exponer artes tradicionales provincianas a un público capitalino que vivía alejado de esta realidad y que empezó a conocerse 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. 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 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. Bajo dicha perspectiva y en este mismo periodo (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 artesanales (Wood 2002: 58). Es así que el mercado productor artesanal y de arte popular empezaría a mirar y a mirársele con nuevos y renovados intereses, sobre todo por los coleccionistas particulares, quienes ya desde los años cuarenta estuvieron trabajando en conjunto durante las visitas que hacías a los talleres de producción artesanal 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. Fue a través de esta institución que los artífices se hicieron más visible y promovieron sus obras. 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 tradiciones artísticas rural desde lo contemporáneo 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 intereses 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 al retablista ayacuchano 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).

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 ciudadano, más bien de periferia que no entraba en las categorías oficiales de arte.

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 tradicional andino, pues se quiso dar un sustento académico ante aquellos que cuestionaban o desconocían el valor estético artístico que había logrado con los discursos académicos que lo respaldaban. Este estudio surge de la necesidad de 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).

Los estudios antropológicos reforzaron esta mirada sobre la producción artística del campesino. Desde los años cincuenta, cuando se desarrolla la disciplina etnográfica, se busca entender “desde dentro” las estructuras y valores de la identidad étnica de la sociedad andina. 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). 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 el reflejo para respaldar las actividades coleccionistas de arte popular en diversas instituciones públicas y privadas, generando el interés por formar museos universitarios que den muestra de la práctica coleccionista y su posterior difusión (Museo de Arte de San Marcos, seminario de Folklore del IRA-PUCP).

Por definición, el museo universitario tiene como objetivo ser el laboratorio de trabajo para su comunidad académica (docentes y estudiantes)⁵. Sus propias colecciones sustentan investigaciones en distintas áreas académicas que promuevan conocimiento

⁵ 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.

(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 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 38 son universitarios. De este total, 13 se circunscriben a la ciudad capital, Lima; de estos, 5 pertenecen a la UNMSM, y 3 a la PUCP⁶. 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

⁶ 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>

ocurrir que la lejanía física tiende a incrementar el descuido y abandono de la práctica de gestión (Castrillón, 1982: 7).

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 podría desarrollar. Para citar un ejemplo basado en la praxis diaria: La mayoría de museos universitarios peruanos cubren, entre aciertos y errores, con 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 los 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. 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 el valor estético que se le asignó en ese entonces al arte tradicional en las provincias andinas (Germaná e Yllia 2008: 12-13). A finales de los años setenta y comienzo de los ochenta se incorporaría la 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 (entre ellos *La pintura Sarhua*, 1975; *Pintores populares andinos*, 1979; *Retablos andinos y don Joaquín López Antay*, 1982; *Santero y Caminante*, 1992; *Centenario de don Joaquín López Antay*, 1997; *Trincheras y Fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*, 2009).

Otro importante ejemplo se evidencia en el deseo de formar un Museo de Arte Popular 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 Merino⁷, 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”. 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 sirvió de antesala al reconocimiento oficial del Estado al maestro Joaquín López Antay como ganador del Premio Nacional de Cultura en 1975 (Ulfe, 2004: 198).

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). 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 Artes tradicionales peruanas. Ese hecho motivó a que en 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. Así empezó una campaña intensa, a partir de contactos institucionales y personales, que permitió a los gestores del museo incrementar su

⁷ 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.

colección, como fue el caso con la donación de Mariano Benítez (1980)⁸. Este ejemplo sería replicado por otros coleccionistas como Rosa Alarco (1988) o la propia Mildred Merino (1978-1979). A partir de 1998 se incorporaría la colección Elvira Luza en calidad de compra donativo, la colección Jiménez Borja (2001) 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 7000 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 originarias 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 política expositiva, basada en muestras temporales anuales⁹.

Si bien es cierto 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 existe un catálogo razonado o texto académico que dé cuenta del quehacer del museo o de la formación y evolución de su colección. A pesar de ello, el museo ha publicado presentaciones a modo descriptivo de algunas de las piezas que custodia, ello puede servir como base para investigar la historia de su colección. Tal es el caso del catálogo *Colección Elvira Luza* (2003) o, dentro de la serie de publicaciones institucionales llamada *Tesoros culturales de la PUCP* (2013, 2017), con una selección casi visual de algunos ejemplos de sus colecciones más importantes como los retablos de la colección Elvira Luza, imaginería de la colección Doris Gibson, de donde se destacan los trabajos de la Familia Mendivil o de Santiago Rojas, o las de máscaras y trajes de danzas andinas de Arturo Jiménez Borja. Sin embargo, el IRA no cuenta, aún, con un trabajo académico y teórico a modo de reflexión crítica como lo hiciera Stastny en los ochenta o ahora último con la puesta en valor de la colección de Arte Popular de la

⁸ “...Un domingo, aprovechando que no había nadie en casa y con la ayuda de Lucho Repetto, desmonté mi colección y la trasladé haciendo varios viajes en su auto. Posteriormente se presentó en una exposición llamada El Retablo Ayacuchano, con la que se hizo pública la existencia del Museo de Arte y Tradiciones Populares del Perú de la PUCP, a la vez que se fomentó a que otros amantes de nuestro arte tradicional hicieran lo mismo. Esta hermosa herencia que nos diera Mildred Merino ha sido permanentemente honrada durante treinta años por Luis Repetto Málaga...” (Torres, 2010: 47)

⁹ “Museo de Arte Popular” (1989) catálogo por el décimo aniversario del Museo de Arte y Tradicionales-IRA. Archivo MATP.

UNMSM a través de su publicación *Herencias y tradiciones. Colección de Arte Popular del Museo de Arte de San Marcos* editado por el Congreso de la República el 2016.

Entre las muestras antológicas y que hayan tratado la temática del coleccionismo de sus principales “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). 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 Perú.

De actividad constante, las memorias institucionales del IRA 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 privado¹⁰. 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 Instituto Riva-Agüero 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

¹⁰ 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.

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 Gertrude 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 que ofrece el Perú en la actualidad.

Bibliografía

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.

Borea, Giuliana

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: Editorial siglo XXI.

Bragança Gil, Fernando

2002. “Universtiy museums”, en *Museología* 2 (1-2), pp.1-7.

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
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.

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, 1-12.

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.

El Comercio
1976. "Homenaje académico a López Antay". Lima, jueves 15 de enero.

Fernández, Luis Alonso
2002. *Introducción a la Nueva museología* Madrid: Alianza Editorial.

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.

Hernández Hernández, Francisca
2003. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
1998. *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.

Lauer. Mirko
1982. *Crítica de la Artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.

López, William Alfonso
2008. "El Museo Universitario: un paradigma museológico para América Latina. Hacia la Red Latinoamericana de Museos y Patrimonio Cultural Universitario" en *Illapa* 5, pp. 95-102.

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, compilador. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

1979. *Pintores populares andinos*. Lima: Banco de los Andes, Fondo del Libro.

Majluf, Natalia (ed.)

2015. *Arte Republicano. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI.

Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden.

2013. *Sabogal*. Lima: MALI.

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.

Ministerio de Cultura-Perú

2012. *Guía de Museos del Perú* <http://www.cultura.gob.pe/patrimonio/museos/guia>

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: FEPUCP.

Torres, Fernando (ed.)

2015. *Isabel Benavides, John Davis. Impulsores de las artes: 13 de marzo - 21 de abril 2013, Galería Germán Krüger Espantoso*. Lima: ICPNA.

2014. *¿Arte Popular? Tradición sin tiempo*. Lima: ICPNA, Universidad Ricardo Palma.

Stastny, Francisco

1981. *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO.

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.

Villegas, Fernando

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.

Wood, David

2002. "Artesanía Peruan: 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.

Yllia, María Eugenia

"Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la independencia (1924)" en *Illapa* 8, 2011, pp. 101-120.