



ARTE PRECOLOMBINO

Los habitantes del antiguo Perú nos han dejado un vasto legado que nos acerca a su particular visión del mundo. A pesar de su indiscutible belleza, las piezas que vemos reunidas en estas salas no fueron creadas como obras de arte; tampoco habrían servido como representaciones de costumbres ni como elementos puramente decorativos. En la mayoría de casos, estos objetos fueron imaginados como símbolos de poder y como elementos propiciatorios en rituales de vida y muerte. Salvo contadas excepciones, formaban parte de los entierros de individuos importantes, ya sea como ofrendas a los dioses o como objetos personales que, habiendo sido utilizados por el difunto en vida, podían ser requeridos para asegurar su tránsito al más allá. La colección de arte precolombino del museo nos abre así una ventana al universo de creencias, valores y costumbres de las sociedades que poblaron el área andina antes de la conquista europea.

Sala 2a

EL ARTE EN LOS ANDES

La creencia en una vida posterior a la muerte y su relación con el mundo de los vivos fue una de las preocupaciones centrales del hombre precolombino. Su cosmovisión exigía la creación de objetos que pudieran procurar la benevolencia de los dioses y de los ancestros para asegurar el orden político, el equilibrio natural, y el bienestar social. Podemos acercarnos a esta concepción del mundo esencialmente a través de la cerámica, un medio que, debido a su plasticidad y fácil acceso, fue el más utilizado en la elaboración de objetos rituales durante el periodo prehispánico. El

conjunto de piezas aquí exhibido muestra los principales estilos alfareros producidos en estas regiones a través del tiempo, desde el periodo Formativo hasta la conquista europea.

Sala 3

ESPACIO Y ENTORNO

Desde el inicio de la ocupación de los Andes, las sociedades debieron relacionarse con un medio diverso y complejo. En el largo proceso de adaptación al entorno, la ideología y la religión cumplieron un papel primordial, pues se creía que las fuerzas divinas podían alterar los fenómenos atmosféricos de los que dependían la explotación de los recursos marinos y el cultivo de la tierra. Por ello, los elementos de la naturaleza fueron sacralizados y se creó un panteón de animales sagrados y personajes divinizados con los que las sociedades mantuvieron contacto y a los que rindieron culto a través de rituales dirigidos por sacerdotes gobernantes. Esta sala presenta algunas de las formas en las que las sociedades andinas concibieron, interpretaron e hicieron uso de su entorno.

Sala 4

TEXTILES PRECOLOMBINOS

Entre los diversos regalos que los incas ofrecieron a los conquistadores españoles, los objetos que consideraban más preciados no eran de oro, sino de algodón y fibra de camélido. Dotados de un complejo simbolismo, los textiles han sido a lo largo de la historia precolombina un medio de particular valor, que sirvió como transmisor de mensajes y marcador de diferencias sociales. Por su manufactura y procedencia, sabemos que tuvieron usos rituales, o fueron elaborados para vestir a las élites en ceremonias especiales además de servir como estandartes para la decoración de muros y paredes. Sin embargo, los tejidos más finos que se han conservado proceden en su mayor parte de contextos funerarios y fueron elaborados para servir al difunto en su camino hacia la otra vida.

Sala 5

METALURGIA ANDINA

El descubrimiento y la transformación de metales fueron producto de un complejo proceso que derivó en una de las principales tradiciones artísticas del periodo prehispánico. El metal fue utilizado en la fabricación de accesorios marcadores de prestigio, de herramientas y de objetos de uso ceremonial. Los adornos metálicos tenían la facultad de brillar y de producir ruidos, por lo que habrían adquirido funciones determinantes en el ritual. Las coronas, pectorales, narigueras y orejeras debieron ser portadas en vida por los jefes gobernantes como distintivos de estatus, aunque muchas veces serían producidas específicamente para integrar ajueres funerarios. Algunas de las técnicas más utilizadas en los Andes fueron el laminado, el vaciado, el embutido, el martillado, el repujado y el calado.

Sala 6

EL DISEÑO PRECOLOMBINO

En esta sala se exhiben grupos de piezas que revelan la riqueza del diseño precolombino, definido por motivos geométricos que forman patrones decorativos. Aunque desde la perspectiva actual podemos entenderlos como diseños puramente formales, por lo general resultaron de la estilización extrema de elementos figurativos. De esta forma, iconos como cruces, escalones, olas o triángulos pueden interpretarse como parte de un lenguaje simbólico propio de una compleja comprensión del mundo. Al mismo tiempo, no dejan de ser formas motivadas por una clara voluntad estética. Así como hoy identificamos a las antiguas culturas a través de su lenguaje formal, es probable que los estilos hayan sido también en el pasado un indicador de identidad.

Sala 7

MITOLOGÍA Y RITUALIDAD EL NORTE

Una de las principales funciones del arte prehispánico fue servir de soporte a la representación y difusión de una serie de creencias e ideologías. En la costa norte, los diseños aplicados en las vasijas y en los murales de los templos formaban parte de un restringido número de escenas que muestran ceremonias y mitos concebidos para asegurar el orden del mundo y el control sobre las fuerzas de la naturaleza. Aparecen de forma recurrente imágenes de entierros, así como de combates rituales y sacrificios de prisioneros. Hallazgos arqueológicos recientes de contextos funerarios permiten suponer que algunos de los personajes que aparecen en estas escenas realmente existieron.

Sala 8

MITOLOGÍA Y RITUALIDAD EL SUR

Hacia fines del primer milenio antes de Cristo, la cultura Paracas dominaba los valles costeros del sur. Aunque su arquitectura no parece haber alcanzado la complejidad de las construcciones de la tradición norteña, destacan en cambio su cerámica y sus finos tejidos, que configuran una de las tradiciones textiles más importantes de la antigüedad. El arte Paracas fue continuado por los Nasca, que emergen hacia el 200 d.C. y extienden su influencia durante al menos cinco siglos. El eje de su cosmovisión fue la creencia en la transformación de los humanos en ancestros después de la muerte, por lo que muchas piezas formaron parte del ajuar que acompañaba al difunto en su transfiguración simbólica. El uso de estos objetos en rituales habría permitido a los oficiantes adquirir poderes divinos y asegurar el orden natural para la sociedad.

Sala 9

INCA

Con algunos precedentes en las sociedades de la sierra sur y el Altiplano, el imperio Inca se forma en el siglo XV d.C., a solo cien años de la conquista europea. Pese a su corta duración, los incas supieron integrar los conocimientos de los pueblos que los precedieron, y sobre la base de conquistas militares y alianzas estratégicas, lograron configurar un imperio que expandió su dominio por gran parte de los Andes Centrales, desde el norte del actual Ecuador y Colombia hasta el noroeste de Argentina. En Cuzco, su capital, y en los territorios conquistados, la hegemonía inca se hizo presente en una arquitectura distintiva basada en construcciones en bloque de piedra labrada, una red integrada de caminos, un sistema organizado de andenería, y una estética que priorizó la representación de motivos geométricos y elementos de la naturaleza.

ARTE COLONIAL

La conquista española del imperio inca en 1532 tuvo como consecuencia la desaparición de formas estéticas precolombinas y la imposición del arte occidental. El surgimiento de una sociedad colonial significó la transformación de la cultura visual en los Andes, al introducir un lenguaje artístico basado en imágenes reconocibles de la realidad, que contrastaba con el carácter esencialmente abstracto y geométrico del arte inca. Géneros como la pintura de caballete, la escultura policromada o el grabado -sin antecedentes prehispánicos- permitieron mostrar escenas sagradas o complejos dogmas de manera didáctica a una población indígena que desconocía la escritura. La presencia inicial de artistas europeos dio paso al protagonismo creciente de los maestros locales, y al surgimiento de dos tradiciones principales centradas en Lima y en el Cuzco. Polarizadas entre la emulación y la autonomía frente a los modelos europeos, estas "escuelas" definirían a grandes rasgos el arte del virreinato.

Sala 11

IDENTIDAD ANDINA MEMORIA E INVENCION

Mientras que la pintura de caballete, un género importado, permitió crear imágenes ligadas a la historia andina y favoreció una relectura cristiana de los mitos antiguos, medios como la platería, la cerámica o el tejido, renovados por la apropiación de técnicas o materiales europeos, mantuvieron un hilo de continuidad con las tradiciones precolombinas. Estas expresiones sirvieron para forjar nuevas identidades y reinventar el pasado. Antiguas formas, como los keros y las pacchas, siguieron cumpliendo funciones rituales aunque se adaptaron gradualmente a las exigencias de la nueva sociedad colonial. Al mismo tiempo, la memoria del pasado inca fue asumida a través de piezas encargadas por indígenas, mestizos y criollos que buscaban legitimidad a la sombra de los antiguos incas.

Sala 12

LA FORMACIÓN DEL ARTE COLONIAL

Aunque la pintura y la escultura tuvieron gran importancia en el temprano proceso de evangelización, su desarrollo sostenido se inició solo a fines del siglo XVI, debido a la presencia de tres importantes maestros italianos en el Perú: Mateo Pérez de Alesio, Bernardo Bitti y Medoro Angelino. Ellos dejaron numerosos seguidores, como Gerónimo Gutiérrez, que prolongaron su influencia y la extendieron a medida que se desplazaban por el virreinato. A su vez, la escultura dependió por mucho tiempo de la circulación de obras y artistas sevillanos, que definieron las pautas del gusto local hasta bien avanzado el siglo XVII. Sobre esta base, y en diálogo con la permanente circulación de estampas y obras europeas, empezaron a tomar forma auténticas tradiciones o “escuelas” artísticas virreinales.

Sala 13

LAS ARTES DECORATIVAS

El virreinato del Perú fue un importante mercado para las artes decorativas y los objetos de lujo producidos en lugares distantes como Europa o Asia. En efecto, el intercambio comercial permitió la circulación de gran variedad de muebles, entre los que destacaban finos escritorios, decorados con aplicaciones de ébano, carey y marfil. La demanda de estas piezas, originalmente españolas, parece incluso haber llevado a que se imitasen fielmente en distintos puntos de la región andina. Sería sólo en el siglo XVIII cuando la producción local tomaría una clara distancia de aquellos modelos para asumir con gran libertad elementos propios de diseño y ornamentación. Sin embargo, los objetos suntuarios europeos y asiáticos continuaron circulando y renovando el gusto local.

Sala 14A

DIBUJO

Enmarcada en la gran tradición de pintura de historia, la enseñanza académica de las bellas artes en el siglo XIX privilegió la representación de la figura humana y el estudio del natural. En ese contexto, el dibujo fue el principal fundamento de las artes visuales, ya sea como anotación rápida para fijar una percepción visual o como estudio o base para la formulación inicial de la obra de arte. Los bocetos y academias que se exhiben aquí permiten seguir, paso a paso, el gradual aprendizaje del oficio, desde el estudio de geometrías hasta el modelo vivo, así como también el uso del dibujo como boceto preparatorio para complejas composiciones pictóricas.

Sala 14B

COSTUMBRISMO

La pintura colonial, volcada a los temas sagrados, dejó pocas imágenes de las costumbres o del paisaje local. Esto cambiaría con la difusión del pensamiento ilustrado a fines del XVIII, cuando una visión secular del mundo impulsó una nueva vocación descriptiva. La representación del entorno se consolidó con la Independencia, cuando los artistas crearon un vasto conjunto de imágenes de trajes y costumbres. Se fue construyendo así una tradición local, en el momento en que la apertura internacional y la modernización iban desplazando las tradiciones representadas en las acuarelas y grabados. De hecho, la amplia difusión y la frecuente repetición de estas imágenes otorgaron al costumbrismo un papel central en la construcción de una imagen de la nación.

Sala 15

TEMAS DEL ARTE LOCAL

Si bien la pintura colonial se inspiró en modelos europeos, gradualmente surgieron diferencias que le otorgaron carácter propio. Temas dejados de lado o apenas explorados en Europa alcanzaron una difusión inédita en el contexto peruano, mientras que otros fueron producto de

la inventiva local. Antiguas representaciones de la Trinidad, rechazadas por el arte culto europeo, cobraron renovada vigencia en un contexto en el que se imponía el valor didáctico de la imagen. De igual forma, los arcángeles arcabuceros dieron un giro peculiar a las guardias angélicas difundidas por los talleres sevillanos del siglo XVII. En las figuras de San Antonio Abad y de Santo Tomás, la cultura universitaria del Cuzco encontró también un medio de expresión en complejas composiciones simbólicas referidas a polémicas locales.

Sala 16-17

EL TRIUNFO DE LA ESCUELA CUZQUEÑA

El esplendor del arte cuzqueño se consolida a partir de 1673, con la llegada del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Como antiguo párroco de la iglesia de Santa María de la Almudena de Madrid, Mollinedo estaba familiarizado con el uso propagandístico de la imagen en el centro del poder español, modelo que replicaría en su diócesis al impulsar la producción artística local. Mollinedo poseía además una notable colección de pintura española que ejercería gran impacto entre maestros como el indígena Basilio de Santa Cruz. Este florecimiento artístico ayudó a consolidar un estilo local propio, caracterizado por una idealización extrema y por un sentido ornamental en el uso de sobredorados, que llegó a imponerse en ciudades tan distantes como Santiago de Chile y Buenos Aires.

Sala 18

PLATERIA

Luego del rescate de Atahualpa, el descubrimiento de los yacimientos plateros de Potosí determinó el temprano auge minero americano. A través del trabajo forzado de miles de indígenas, se inició un ciclo de producción sin precedentes en la historia moderna. Así, la plata americana no sólo sustentó el dominio de la monarquía española sino que transformó el funcionamiento de la economía mundial. Al mismo tiempo, el circuito comercial entre Huancavelica, Cuzco y Potosí prestó unidad cultural al sur andino. La riqueza y originalidad que alcanzó el arte de la platería fue una de las expresiones más completas de esta vigorosa cultura regional. Símbolo por excelencia del

poder del virreinato y del esplendor y grandeza de la Iglesia, cada aspecto de la vida cotidiana estaba marcado por la presencia de la plata labrada.

Sala 19-20

EL ARTE A FINES DEL VIRREINATO

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en paralelo al esplendor final de la pintura cuzqueña, varios centros virreinales empezaron a asimilar un nuevo ideal estético derivado del rococó y del clasicismo europeos. Los maestros locales, sin embargo, interpretaron estas influencias a partir de sus propias necesidades expresivas y en función de un contexto en el que predominaba la temática religiosa. La huella de estos modelos se deja sentir con claridad en Lima o Quito, centros más apegados al gusto europeo. La capacidad para emular las tendencias cosmopolitas daría a artistas como el limeño Cristóbal Lozano un reconocimiento inédito en el mundo colonial. En lugares distantes como Huamanga, el clasicismo se evidenció en obras cuya austeridad demuestra una notable reelaboración local de las propuestas ilustradas.

Sala 21

SEÑAS DE IDENTIDAD

Debido a la fama de sus poderes milagrosos, muchas esculturas de Cristo o de la Virgen tuvieron una devoción extendida más allá de sus santuarios de origen. De ahí que los fieles y peregrinos agradecidos encargasen copias por medio de pinturas, grabados o pequeñas tallas, los que podían ser "tocados" por el original como una forma de transferir sus efectos prodigiosos. Llevados al lienzo, los "verdaderos retratos" de estas esculturas mostraban también el entorno ritual en el que eran veneradas. La sociedad de entonces, compuesta por diversos grupos étnicos y sociales, se sirvió de muchas de estas efigies como elementos de afirmación de identidades regionales o grupales. Así, los cultos más populares generaron no sólo lazos entre distintos estratos sociales, sino además permitieron imaginar símbolos compartidos.

ARTE REPUBLICANO

La proclamación de la independencia en 1821 anuncia el fin del dominio español en América y el inicio de una nueva etapa en la historia del país. Con la república, la sociedad local ingresó a un proceso de secularización que restó importancia a los encargos de la Iglesia e impulsó géneros como el retrato y la pintura de costumbres. El aislamiento de grandes zonas del interior del país favoreció una producción regional de objetos suntuarios, como tejidos, mates, platería y tallas en piedra de Huamanga. En Lima, la élite empezaría a tomar distancia de las tradiciones locales hacia la década de 1840, cuando surge una generación de pintores con formación europea que buscaba insertarse en la escena internacional. La actividad de estos artistas académicos marcó un auténtico punto de quiebre con el arte colonial al imponer una nueva concepción de las bellas artes. Así, la coexistencia de distintos tiempos e ideales artísticos, como la tensión constante entre tradición y modernidad, define en gran parte la diversidad del arte republicano hasta el presente.

Sala 22

CONTINUIDAD Y CAMBIO

A lo largo del siglo XIX e inicios del siguiente las tradiciones artísticas coloniales siguieron vigentes en gran parte de la región andina, sobre todo en las ciudades más distantes de la costa y, por tanto, menos influenciadas por el comercio internacional. En su aislamiento, el arte de las provincias mantuvo continuidad con el culto tradicional y con las antiguas formas de producción artesanal. Así, se abrió una distancia creciente entre la cultura de la capital, que aspiraba a una puesta al día con los desarrollos cosmopolitas, y la del resto del país. En la esfera rural surgió un arte directamente relacionado con las labores del campo, que dio un propósito mágico y ritual a las tradicionales imágenes religiosas.

Sala 23A

FOTOGRAFÍA

El año 1842, la llegada de Maximiliano Danti a Lima señala el inicio de la fotografía en el Perú. Al depender de una industria global de equipos y materiales especializados, el medio permitió una actualidad técnica sin desfases temporales y una contemporaneidad visual inusitada hasta entonces. Sobre esa base, en la era del guano la fotografía acompañó el desarrollo de la arqueología, de la minería, de la construcción de los ferrocarriles y de las grandes obras urbanas. Donde la pintura evadió la representación del paisaje local, la fotografía fijó algunas de las primeras vistas de la vasta geografía peruana. Ningún otro medio contribuyó tan significativamente a formar una visión compartida del país.

Sala 23B

FOTOGRAFÍA

El auge de los estudios fotográficos, establecidos en todo el Perú a inicios del siglo XX, abre un capítulo decisivo en la historia del arte peruano. Se consolida en ese contexto la llamada "escuela sur andina de fotografía", centrada en Cuzco y Arequipa, y en las figuras fundamentales de Martín Chambi y los hermanos Carlos y Miguel Vargas, quienes dieron nuevo impulso al trabajo de estudio y a la afirmación de la fotografía como una de las bellas artes. Símbolo de la modernidad en regiones apartadas, la fotografía fue también un poderoso medio de expresión que amplió radicalmente las posibilidades de representación desde las márgenes.

Sala 24, 29

IMAGEN DE UNA NUEVA SOCIEDAD

Las primeras imágenes republicanas, que tuvieron como fin reemplazar a los símbolos del imperio español, se basaron en formas de representación heredadas de la colonia. No debe sorprender que el género pictórico más común del periodo sea el retrato, que había servido como medio de afirmación del poder de la

iglesia y de la corte virreinal. El género se convierte, a partir de entonces, en el medio privilegiado de representación de las nuevas clases dirigentes y la mayor fuente de trabajo para los pintores de la región, quienes debieron competir con los artistas extranjeros que llegaban en busca de nuevos mercados. Y aunque el retrato mantuvo sus antiguas funciones, se convirtió también en un medio de afirmación de un nuevo ideal de la pintura y de la identidad del propio artista.

Sala 25

EL IDEAL ACADÉMICO

Formado tempranamente en Europa, Ignacio Merino tuvo un papel decisivo como maestro de la primera generación de pintores académicos. El artista trajo una nueva concepción de la pintura como arte liberal, que se erguía en oposición a los precedentes coloniales. Bajo su tutela se formaron Francisco Laso, Francisco Masías y Luis Montero, quienes emprendieron a su vez largos viajes de estudio en Francia e Italia, entonces considerados los centros que marcaban la pauta del arte en el escenario internacional. Merino tendría luego una exitosa carrera en París, que le permitió situarse como uno de los pintores latinoamericanos más admirados de su tiempo. Sus grandes composiciones históricas lo convirtieron en referencia obligada para generaciones posteriores que buscaron crear una variante local de la pintura académica europea.

Sala 26

FRANCISCO LASO. IMAGINANDO EL PERÚ

De la primera generación de pintores formados en Europa, Francisco Laso es quien desarrolla un planteamiento más original, al adecuar el academicismo francés a las particularidades de la realidad peruana. Si el rigor de sus composiciones refleja las enseñanzas recibidas en el taller parisino de Charles Gleyre, los temas de sus pinturas revelan más bien una preocupación constante por su país. Fue el primer artista en formular una imagen del indio peruano, además de ser el creador de obras emblemáticas del imaginario nacional. Esta mirada siempre crítica y abarcadora se forjó en

su comprometida labor como escritor y político liberal. En algunas composiciones, como *La lavandera*, Laso parece acercarse al costumbrismo, mientras que en otras, como *Las tres razas*, su postura crítica se hace más evidente.

Sala 27

CARLOS BACA-FLORES EL ÚLTIMO ACADÉMICO

Formada en la disciplina de las academias del XIX, la obra de Carlos Baca-Flor se mantuvo fiel a la gran tradición europea, que intentó preservar frente a los embates de las vanguardias de su tiempo. Iniciada en Santiago de Chile, su carrera se desarrolló casi por entero en el extranjero. Tras un breve paso por Lima entre 1887 y 1890, parte definitivamente para formarse en academias italianas y francesas. A fin de siglo emprende una serie de pequeñas tablas con escenas de París nocturno que se aproximan a las búsquedas modernistas de la época. Si bien su obra se identifica hoy con esas abocetadas pinturas, alcanzaría fama internacional como retratista de sociedad gracias aun estilo que conciliaba la gran tradición europea con un realismo inspirado en la fotografía.

Sala 28

EL FIN DE SIGLO

A fines del siglo XIX la ausencia de espacios de exposición, de un mercado y de una crítica de arte informada condujo a la emigración de los artistas. Por ello, los principales pintores del periodo pasaron la mayor parte de sus vidas en Europa, donde desarrollaron una pintura amable de paisajes, figuras cortesanas e interiores domésticos, determinada por el gusto de los circuitos oficiales. Algunos, como Carlos Baca-Flor, Federico del Campo, Daniel Hernández, y Alberto Lynch alcanzaron reconocimiento y premios en los salones franceses. Localmente, el fin de siglo está definido también por una pintura intimista de retratos y paisajes. El debate estético solo se renovó bajo el impulso del pintor Teófilo Castillo, quien promovió la profesionalización de la actividad artística y el desarrollo de un arte nacional.

ARTE MODERNO

En el Perú, el quiebre entre el academicismo del siglo XIX y el arte moderno se relaciona con la consolidación de las instituciones artísticas en un momento en que se exploraba intensamente la idea de un arte nacional. No es contradictorio entonces que muchas de las propuestas más innovadoras, como el indigenismo, surgieran del entorno oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los artistas asociados a las vanguardias internacionales, en cambio, se replegaron a grupos independientes que actuaron dentro de espacios alternativos, como las revistas ilustradas. Se fue generando así una dinámica constante en el siglo XX entre las diversas propuestas nacionalistas, que miraban hacia adentro, y la mirada de los artistas cosmopolitas, quienes intentaron una permanente puesta al día con los desarrollos internacionales.

Sala 30

LOS PRIMEROS MODERNOS

En la década de 1920, el arte de vanguardia encontró espacio en géneros menores como la ilustración de libros y revistas y otros formatos intimistas. Sus principales representantes, entre quienes destaca Carlos Quípez Asín, habían evolucionado de un esteticismo simbolista hacia la asimilación del futurismo y del cubismo. Un periodo de regímenes conservadores, iniciado en 1930, terminaría por replegar este tipo de opciones a grupos reducidos como el de "Los Duendes", reunido en torno al poeta y artista José María Eguren. Algunas figuras, como Antonino Espinosa Saldaña, alcanzaron cierta proyección pública con una obra marcada por el Art-Déco. Sin embargo, sería el pintor y poeta César Moro quien plantearía la ruptura más radical, al organizar en 1935 la primera exposición surrealista en América Latina.

Sala 31

INDIGENISMO

En los años veinte, un flanco de la vanguardia estuvo definido por el indigenismo, horizonte artístico que surgió como parte de un amplio programa cultural y político que reivindicaba lo autóctono. En el marco oficial de la nueva Escuela Nacional de Bellas Artes, José Sabogal lideró la búsqueda de un arte nacional. Junto a sus discípulos, integró el llamado grupo indigenista, que se volcó a la recuperación de la imagen del indio y de un idealizado mundo rural. Apoyaron también propuestas como la de Mario Urteaga, autodidacta provinciano que fue promovido como paradigma de un indigenismo auténtico. En los treinta, el discurso del mestizaje llevó a que el indigenismo se extendiera para abarcar también motivos costeños y amazónicos, como parte de una visión integral del país.

Sala 32

MODELOS PARA UN ARTE NACIONAL

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por la búsqueda de un arte nacional, entendido como expresión de una continuidad ininterrumpida desde los orígenes de la civilización en los Andes. En ese contexto, los artistas exploraron la historia del arte peruano con el fin de identificar modelos que pudieran servir de base para la creación moderna. Así, el rescate de motivos prehispánicos e incluso coloniales parecía abrir la posibilidad de configurar un lenguaje decorativo auténticamente "peruano". Los indigenistas propusieron en cambio los modelos de la creación popular, considerada como un arte mestizo que expresaba la fusión de las tradiciones indígenas e hispanas.

Sala 33

LA ALTERNATIVA COSMOPOLITA

A mediados de la década de 1930 surgió una nueva generación de artistas que intentaba forjar una alternativa al indigenismo y renovar el arte local. En 1937 el I Salón de Independientes reunió obras de diversas tendencias en un frente común contra el lugar que el indigenismo ocupaba en las esferas oficiales. La exposición marcó un punto de quiebre en el proceso del arte peruano, que culminaría con la salida de José Sabogal de la Escuela de Bellas Artes en 1943. Los “independientes” se orientaron principalmente al formalismo modernista. Por ello, el bodegón y el desnudo, como pretextos pictóricos sin alusiones locales, definieron este nuevo cosmopolitismo. Para diferenciarse de la pintura de tema nacional, el paisaje se orientó a los motivos costeros y se fue depurando gradualmente del referente andino.

Sala 34

EL TRIUNFO DE LA ABSTRACCIÓN

Los años cincuenta marcan el inicio de nuevos lenguajes de pretensiones universales, que fueron promovidos por una joven generación surgida en contacto con los desarrollos europeos. Estos artistas, reunidos en torno a colectivos como la Agrupación Espacio y la Galería de Lima, se distanciaron de las tendencias figurativas precedentes. Tras intensos debates, el arte moderno se estableció como la tendencia dominante y polarizó la escena local entre la defensa de un formalismo puro, promovido por el arquitecto Luis Miró Quesada Garland, y las demandas sociales del crítico Sebastián Salazar Bondy. El éxito del arte geométrico daría paso en la década siguiente al predominio del informalismo y el giro hacia los referentes precolombinos, que otorgaron identidad propia a la abstracción local.

MUSEO DE ARTE DE LIMA

PASEO COLÓN 125, LIMA 1

T. +511 204 0000

INFORMES@MALI.PE

WWW.MALI.PE

f/MUSEODEARTEDELIMA

t@MUSEODEARTELIMA
