

Lo precolombino en la vida moderna. Pedagogía artística, educación escolar y artes aplicadas

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

En los albores del siglo XX, coincidiendo con la celebración de los centenarios de independencia de América Latina y el estallido de la Primera Guerra Mundial, y en consonancia con los debates nacionalistas y americanistas que signaron a la cultura en general y a las artes en particular, se fue acrecentando el interés por el pasado precolombino en su carácter de elemento constitutivo de la identidad del continente americano. La mirada moderna hacia las formas de la antigüedad propia y el deseo de desentrañar sus significaciones intrínsecas darían origen a una densa red de acciones diversas, tendentes a consolidar esos imaginarios en las bases mismas de la educación escolar, la pedagogía artística y las artes aplicadas a la vida cotidiana. Todas estas acciones acompañaron el deseo de forjar estados nacionales con carácter propio, mirando al pasado, pero con la vista puesta en la modernización y el progreso.

Aspectos centrales en este breve ensayo serán, por un lado, la fortuna alcanzada por la producción manual e industrial de todo tipo de objetos para la vida cotidiana, fabricados siguiendo sendas decorativas precolombinistas e indigenistas, y por otro, asistiendo e influyendo en ese proceso, la elaboración de numerosos tratados y manuales de arte que recogieron y reelaboraron repertorios autóctonos.

El análisis de los manuales resulta clarificador, en tanto que, a los que fueron editados, y por ende son más conocidos, se añaden otros que quedaron inéditos, conservados como piezas únicas en acervos públicos y privados. Los manuales de arte ornamental, como se les conoce genéricamente, apuntaban, entre otros fines, a la enseñanza del dibujo en las escuelas a partir de las formas del arte precolombino; a servir de base, como bien indicaba Abel Gutiérrez en la portada del suyo, *Dibujos indígenas de Chile* (1928): “Para estudiantes, profesores y arquitectos, que quieran poner en sus trabajos el sello de las culturas indígenas de América” [cat. 176]; y a mantener vigente la voluntad de dejar registros de los lenguajes plásticos del arte precolombino.

Entre los emprendimientos pioneros de enseñanza artística bajo cánones originarios, destaca el proyecto de Ricardo Rojas, en 1914, de crear una escuela de artes industriales bajo la jurisdicción de la Universidad de Tucumán, cuyas producciones, basándose en imágenes de arqueología indígena, fueran capaces de adaptarse a las necesidades de la industria y la vida modernas. Rojas había preconizado la necesidad de un arte propio en su libro *La restauración nacionalista* (1909), y continuaría su prédica en obras como *Eurindia* (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930) [cat. 178], entre otras en las que defendía la extensión de “lo nacional” a todo “lo americano”. En un artículo publicado en Buenos Aires en 1915 en la *Revista de Arquitectura*, “Artes decorativas americanas”, Rojas señalaba que se



fig. 1

Víctor Valdivia, *Iguazú*, cubierta del catálogo de la tercera Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales. Buenos Aires: Talleres Gráficos Fénix, 1927-1928. Fundación Espigas, Buenos Aires

debían diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía o la pintura, de las artes de producción colectiva, susceptibles de organización industrial:

Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye a crearlas (vol. I, n.º 4, p. 12).

En el *Silabario*, apuntaba a descifrar estéticamente los signos del arte americano, penetrar en el carácter secreto de los símbolos e incorporar ese arte resucitado a la vida actual.

Sembrada la semilla en el ámbito rioplatense, a partir de 1915 comenzarían a sucederse emprendimientos en esta línea, como las escuelas de tejidos “criollos e indígenas” impulsadas en Buenos Aires por Clemente Onelli; las de Tucumán y Córdoba por sus respectivos gobernadores, Ernesto Padilla y Ramón J. Cárcano, y la de artes y oficios en Montevideo promovida por Pedro Figari (Rocca, 2015), quien afirmaba que debía aprovecharse la virginidad americana como si se tratase de un tesoro. En 1918 se instauró en la capital argentina el Salón de Artes Decorativas, que se convertiría en escenario anual de excepción para las ideas “americanistas”. En las dos primeras ediciones la dupla de rosarinos Alfredo Guido y José Gerbino sería premiada por un cofre de estilo incaico (1918) y por un conjunto de muebles estilo calchaquí (1919) [cat. 80]. En estos eventos participaría, entre otros, Atilio Boveri, que en 1928 sería autor, junto con Florencio Loyarte, de la publicación *El trabajo*

manual en la escuela argentina [cat. 177], un tratado sobre manufacturas escolares que recogía una amplia serie de motivos calchaquíes y catamarqueños factibles de ser aplicados a obras de nuevo cuño.

Del Salón de Artes Decorativas se realizarían siete ediciones entre 1918 y 1924. En este último año se llevaría a cabo la primera edición de la Exposición Comunal de Artes Aplicadas e Industriales que, a diferencia de aquellos salones, iba más allá del concepto de exhibición de carácter estético, para, en cambio, generar un espacio de venta y de promoción industrial de esas prácticas para profesionales activos en la ciudad de Buenos Aires. De las exposiciones comunales se harían tres ediciones, la última en 1927-1928, en cuyo concurso de carteles se otorgó el primer premio al boliviano Víctor Valdivia, diseño que sería utilizado también como cubierta del catálogo [fig. 1]; en el cartel convergían elementos que en ese tipo de composiciones serían muy habituales: la figura femenina, la vasija y la indumentaria de raigambre decorativa indígena, y una inventada y geometrizada caligrafía precolombinista. En esas exposiciones fue ingente la cantidad exhibida de objetos de raíz autóctona, tanto que resulta descorazonadora, y casi una quimera, la tarea de rastrear la existencia de la mayor parte de esas obras.

Si bien aludimos al ámbito argentino por la densidad en cuanto a proyectos individuales y colectivos, privados e institucionales vinculados a estas prácticas (Mantovani, 2021), lo cierto es que estas se extendieron, con diferentes intensidades, al resto del continente. Muebles [fig. 2], marcos tallados, biombos, objetos de cerámica [fig. 3], tapices, alfombras, vajillas,

fig. 2
Gabriel Dubois, secreter con motivos de ritos incaicos, c. 1930. Roble tallado y ligeramente policromado, herrajes de bronce, 158 × 96 × 40 cm. Museo Casa Taller Gabriel Dubois, Alta Gracia, Córdoba, Argentina

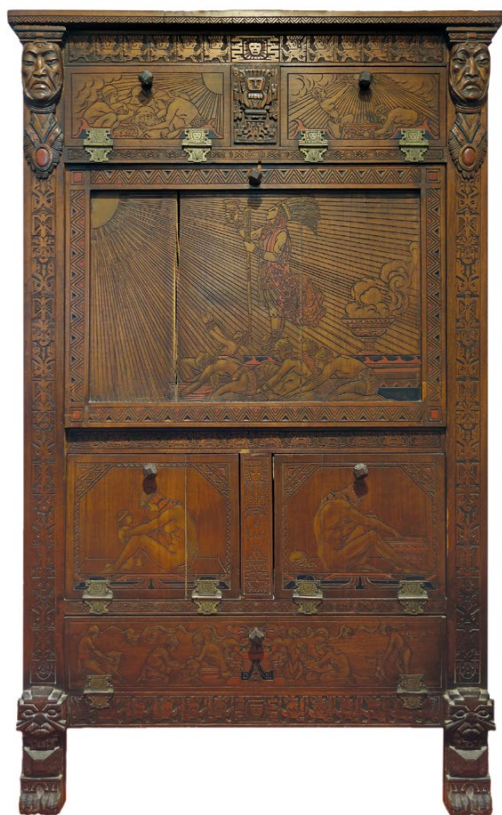


fig. 3
Julián de la Herrería y Josefina Plá, diseño del cartel de la exposición *Julián de la Herrería y su discípula Josefina Plá. Una colección cerámica de motivos guaraníes, precolombinos y malayos* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1931). Gouache y tinta sobre cartulina, 43 × 27 cm. Colección Museo Julián de la Herrería, Centro Cultural de España Juan de Salazar, Asunción, Paraguay



fig. 4
María Ángeles Ciordia, diseño de cubierta del libro de María Eugenia de Elías de Rodríguez de La Torre, *El arte decorativo de América aplicado a la moda femenina*. Buenos Aires: Asociación de Padres “Osvaldo Magnasco”, 1942. Biblioteca Jacinto Jijón y Caamaño-Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito



fig. 5

Carlos Alberto Paz de Noboa, *Kuntur*:
primer cuaderno de dibujo autóctono.
Arequipa: Santiago Quiroz, 1936.
Biblioteca del Instituto Riva-Agüero,
Pontificia Universidad Católica del
Perú, Lima

orfebrería, indumentaria [fig. 4], encuadernaciones y guardas para libros, diseño gráfico en impresos de toda laya, y muchas otras disciplinas vinculadas a la manufactura quedaron contaminadas por las vertientes estéticas indigenistas.

La publicación de repertorios formales de arte precolombino e indígena a modo de manuales destinados a poner en manos de los creadores diferentes fuentes plausibles de servir como base para sus obras resultó de enorme importancia. A partir de los años veinte, su aparición en el mercado en diferentes países americanos iba a ser una constante. En Argentina, en 1923, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal y el arquitecto Alberto Gelly Cantilo lanzaron los cuadernos *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* [cat. 166-172] con la finalidad de orientar la enseñanza del arte decorativo en Argentina y, como diría Eduardo del Sanz en un escrito de la época, “poner al niño en gratas relaciones con el arte de razas niñas a quienes se debe veneración” (*Plus Ultra*, n.º 90, 1923, s. p.). A los cuadernos *Viracocha* seguirían los tratados ya mencionados de Boveri y Loyarte (*El trabajo manual*, 1928) y Rojas (*Silabario*, 1930), y poco después Vicente Nadal Mora publicaría su *Manual de arte ornamental americano autóctono* (1935) [cat. 179], que incluye ciento sesenta láminas y seiscientos tres motivos procedentes de todo el continente.

Es interesante constatar que, de los tratados argentinos citados, salvo el de Boveri y Loyarte, todos fueron

planteados con un sentido continental, más allá de lo puramente nacional, como habían sido los casos de las publicaciones de Adolfo Best Maugard en México o de Elena Izcue en el Perú, los más conocidos de ambos países. Best Maugard, en su afán de retornar al pasado para integrarlo al presente, había creado un método de dibujo que llevaba su nombre, y que a partir de 1921 se implementó en las escuelas primarias, normales e industriales del país. Este método, en realidad un catálogo o gramática de signos planteado a partir de los diseños hallados en cerámicas, se publicó en 1923 bajo el título *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* [cat. 173] (López Rodríguez, 2016). Otro pintor, Víctor M. Reyes, que había estudiado en la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París, habría de realizar un amplísimo repertorio (aún inédito) de diseños figurativos y abstracto-geométricos para artes aplicadas [cat. 42-46], además de idear, a principios de los años cuarenta del siglo XX, una serie de cuadernos titulados *El dibujo maya en la escuela* [cat. 204].

En el contexto peruano, fue sobresaliente la labor de Elena Izcue. En 1920 Rafael Larco Herrera impulsó la documentación de los motivos decorativos de la cerámica y los tejidos prehispánicos peruanos que se encontraban en museos europeos y americanos. La tarea de reproducción fue realizada por Izcue, y los dibujos, ordenados según semejanzas de motivos, por el propio Larco, procurando crear una gramática de

ornamentación modernista. El resultado fue *El arte peruano en la escuela* [cat. 174, 175], que se publicó en París en 1926 en dos volúmenes pensados para la instrucción de niños, estudiantes avanzados y artesanos. Izcue apuntaba a que los niños se encariñaran con los motivos genuinamente peruanos, y que ello contribuyera a la consolidación de un “nacionalismo fuerte, serio y fecundo” (vol. II, p. 2).

En algunas ciudades del interior del Perú se produjeron experiencias similares. En Cuzco podríamos mencionar tanto el álbum de motivos ornamentales incaicos que, hacia 1928, preparaba Rafael Tupayachi —que no llegó a publicarse, pero del que existía un manuscrito cuyo paradero se desconoce—, como asimismo el proyecto que el pintor Francisco Ernesto Olazo emprendió tras su regreso en 1931 al Perú desde París, donde había trabajado como dibujante en la sección de arqueología peruana y marroquí del Musée de l’Homme en el Trocadero. En esa fecha, emprendería la realización de un álbum de tres mil dibujos de motivos incásicos para la aplicación industrial y decorativa, que se concretaría en los *Estudios de ornamentación. Serie 100 motivos de la decoración inka* (c. 1935-1945) [cat. 191-199] que hoy se conserva en el Museo de Arte de Lima (MALI), lo mismo que el producto de una tarea similar llevada a cabo en esos años por Camilo Blas [cat. 188-190]. En Arequipa Carlos Paz de Noboa publicaría en 1936 *Kuntur. Primer cuaderno de dibujo autóctono* [fig. 5], a la par que Próspero L. Belli iniciaba en Ica su serie *Dibujo peruano. Motivos nazcuenses* (1936) [cat. 187], cuyos siete cuadernos tendrían varias reediciones, sobre todo al ser aprobados y recomendados por el Ministerio de Educación Pública, a principios de los años cincuenta, para “uso nacionalista” en las escuelas y colegios de la República [cat. 180-186].

En Bolivia y Chile también se contabilizaron emprendimientos de esta naturaleza. En el caso boliviano fue Roberto Bustillos quien, en 1927, concretó, en cuatro volúmenes, el tratado *Tiahuanacu. Dibujo lineal decorativo*, y fue trascendental la creación y funcionamiento de la Escuela Ayllu de Warisata, a cien kilómetros de La Paz (1931-1940), con Elizardo Pérez y Avelino Siñani como directores. El cuzqueño Mariano Fuentes Lira fue el autor del programa iconográfico del Pabellón México [fig. 2, p. 154], edificio principal de la escuela, y Carlos Garibaldi de la producción de tapices y alfombras [fig. 4, p. 15]. El objetivo de la escuela, de neto carácter socialista e integrador, era ponerse al servicio de los indígenas y de su instrucción en ámbitos

como la agricultura, las artes, los tejidos, la carpintería o la fabricación de tejas, además de empoderarlos en el contexto nacional y contribuir a su progreso económico, potenciando la colaboración intercomunitaria.

Desde Chile, un grupo de profesores que viajó por América y Europa en 1927 quedó impactado especialmente por experiencias mexicanas como las escuelas de pintura al aire libre y el método publicado en 1923 por Adolfo Best Maugard (*Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*). Este último influiría en la realización del mencionado libro de Abel Gutiérrez *Dibujos indígenas de Chile* publicado poco después, un repertorio de ciento setenta y nueve diseños, precolombinos o inspirados en ellos, destinado a la enseñanza del dibujo en Chile y a la aplicación industrial y arquitectónica de dichos motivos. Se iniciarían entonces notables experiencias pedagógicas con fuerte impronta “americanista” (de lo precolombino, lo indígena y lo popular), como la Escuela de Artes Aplicadas (1929-1969) impulsada sobre todo por Carlos Isamitt y José Perotti, centrada en la elaboración de objetos y con especial atención en el diseño gráfico y en la aplicación de lo artístico a lo industrial. A partir de 1932, la escuela quedaría vinculada a la Universidad de Chile (Castillo Espinoza, 2010).

En 1936 Manuel Vidal publicaría en Valparaíso *Dibujo ornamental aplicado*, que incluía un amplio e interesante apartado sobre modelos textiles y de alfarería basados en motivos indígenas chilenos. Varias de las reproducciones que contiene se hicieron a partir del material gráfico generado por el arqueólogo Ricardo E. Latcham. Rescatamos como uno de los objetivos de Vidal el de “conseguir el aumento del capital de motivos de los tejedores y decoradores populares, y el enriquecimiento de las formas en alfarería. Conocida es la poca variación de nuestra alfarería popular actual y la monótona producción de la industrial, que gira, principalmente, alrededor de los modelos clásicos, griegos y romanos y renacentistas, dejando en el olvido las llamativas formas de alfarería indígena americana” (p. 6).

Finalmente aludiremos a un último tratado, *Aplicaciones industriales del diseño indígena de Puerto Rico* [cat. 202], con texto y comentarios de Adolfo de Hostos y veintiséis planchas con diseños a cargo de Matilde Pérez de Silva. Publicado en 1939, su propósito, expresado por Hostos, era el de “intentar algún día el desarrollo de un arte decorativo genuinamente puertorriqueño basado en la utilización, elaboración y estilización de los motivos indígenas” (p. 3).

Bibliografía

- CASTILLO ESPINOZA, Eduardo. *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010.
- KUON ARCE, Elizabeth; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón, y VIÑUALES, Graciela María. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2009.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Arturo (ed.). *Adolfo Best Maugard. La espiral del arte* [cat. expo. Cuernavaca, México, Centro Cultural Jardín Borda, 25 de agosto-28 de noviembre de 2016-Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 8 de septiembre-4 de diciembre de 2016]. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016.
- MANTOVANI, Larisa. *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*, tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín, 2021.
- ROCCA, Pablo Thiago (ed.). *El obrero artesano. La reforma de Figari de la enseñanza industrial* [cat. expo. Montevideo, Museo Figari, 15 de septiembre-21 de noviembre de 2015]. Montevideo: Museo Figari, 2015.