

# Dos libros de motivos prehispánicos en México y en Perú: de un rol artístico a uno político

Two Books with Prehispanic Motifs in Mexico and Peru: From an Artistic to a Political Role

**Élodie Vaudry**

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)<sup>1</sup>

[elodievaudry@gmail.com](mailto:elodievaudry@gmail.com)

**Resumen:** El estudio de los orígenes y las utilizaciones de dos compilaciones de ornamentos indígenas y prehispánicos –*El arte peruano en la Escuela* de Elena Izcue (Perú) y *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (México)– enriquece las investigaciones sobre el indigenismo, en particular su construcción por medio de las fuentes prehispánicas, pero también su proceso identitario que se establece a favor y en contra del modelo europeo. Además, el análisis de estos dos ejemplos pone de relieve las distintas funciones de las formas prehispánicas que son símbolos, recuerdos, elementos constitutivos de la nación y ornamentos decorativos. En efecto, en estas dos publicaciones el motivo prehispánico es instrumento de propaganda con el objetivo nacionalista. Por otro lado, cuando se emplea en las escuelas y los talleres de artistas, es también una forma ‘descontextualizada’ directamente asimilable, útil, aplicable y reproducible para las artes modernas. Cuando estas obras cruzan las fronteras de México y Perú, se convierten en herramientas de representación nacional en la escena internacional.

**Palabras clave:** Elena Izcue; Adolfo Best Maugard; indigenismo; motivo prehispánico; México, Perú.

**Abstract:** The study of the origins and appropriations of two compilations of indigenous and pre-Hispanic ornaments – *El arte peruano en la Escuela* de Elena Izcue (Peru) y *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (Mexico) – enriches the research on indigenism, in particular its construction through pre-Hispanic sources, but also its identity process that is established in favor and against the European model. In addition, the analysis of these two examples highlights the different functions of pre-Hispanic shapes that are symbols, memories, constituent elements of the nation and decorative ornaments. Indeed, in these two publications the pre-Hispanic motif is an instrument of propaganda with the nationalist objective. On the other hand, when used in schools and artists’ workshops, it is also a ‘decontextualized’ item that is directly assimilable, useful, applicable and reproducible for modern arts. When these works cross the borders of Mexico and Peru, they become tools of national representation on the international scene.

**Keywords:** Elena Izcue; Adolfo Best Maugard; indigenism; pre-Hispanic ornament; Mexico; Peru.

---

1 Programa de Becas Postdoctorales en la UNAM. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas asesorada por la Dr. Alicia Azuela de la Cueva.

“Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio disfrazado de senador del Imperio”, escribía en 1928 el poeta brasileño Oswald de Andrade en su “Manifiesto antropófago” (Andrade 1992 [1928], 130). Este fragmento resume, en parte, los nuevos impulsos de pensamiento que a partir del principio del siglo XX ‘canibalizan’ América Latina entera. Esta dinámica consiste en reaccionar “en contra del hombre vestido” para encontrar “la edad de oro” propiamente latinoamericana (Andrade 1992 [1928], 130). Al tomar Europa como referencia, estos países sentían que iban a perder su identidad, constatación amarga ya observada por Alexander von Humboldt en el siglo XIX cuando escribía que Lima está más cercana a Londres que a los Andes.<sup>2</sup>

Este estudio no propone definir todos los procesos vinculados a los nacionalismos latinoamericanos a través del análisis de los libros de motivos, sino se concentra en la propaganda política y artística que se desarrolló a través de dos libros: *Manuales y tratados. Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923) (Figura 1) de Adolfo Best Maugard y *El arte peruano en la escuela* (1926) (Figura 2) de Elena Izcue. El presente desarrollo aborda lo que el escritor peruano Mirko Lauer califica de “indigenismo 2”, desarrollado entre los años 20 y 50 del siglo XX, y caracterizado como movimiento cultural que reúne los campos literario, plástico, arquitectónico y musical (Lauer 1997, 11-12). Además, los casos particulares de México y Perú son interesantes porque estos dos países, pioneros en desarrollo de esta esfera de influencia, utilizan de manera abierta la identidad cultural indígena y prehispánica para institucionalizar esta forma de nacionalismo.

El indigenismo nace primero en Perú y especialmente en Cuzco bajo la forma de un “síndrome inca” desarrollado por la clase media e intelectual de la ciudad (Molinié 2004, 239). El presidente peruano Augusto Bernardino Leguía brinda especial apoyo a estas iniciativas a lo largo de su oncenio (1919-1930); como el “guardia de la raza indígena” (Démélas 1992, 372) hace de la educación su objetivo principal para “integrar” el indígena y el pasado peruano a la construcción contemporánea de su nación. Gracias a su colaboración con el político y filántropo Rafael Larco Herrera, este gobierno instrumentaliza las artes prehispánicas como herramientas de coagulación nacional y utiliza la producción plástica de la artista Elena Izcue (1889-1970) como “objeto de seducción” internacional.

En México, el gobierno de Francisco Madero (1911-1913), especialmente la Secretaría de Instrucción Pública, envía al dibujante Adolfo Best Maugard (1891-1964) a Francia en 1912 para copiar las antigüedades mexicanas de las colecciones francesas (Cordero 1985, 12). Este interés por el pasado mexicano coincide con el desarrollo de la educación y la formación de un espíritu nacional. Este proceso continúa con los gobiernos posteriores como los de José Venustiano Carranza (1915-1920) y sobre todo el de Álvaro Obregón (1920-1924), el cual crea el Ministerio de Educación Pública

---

2 Carta de Humboldt reflejada en Núñez y Peterson (1971, 198).

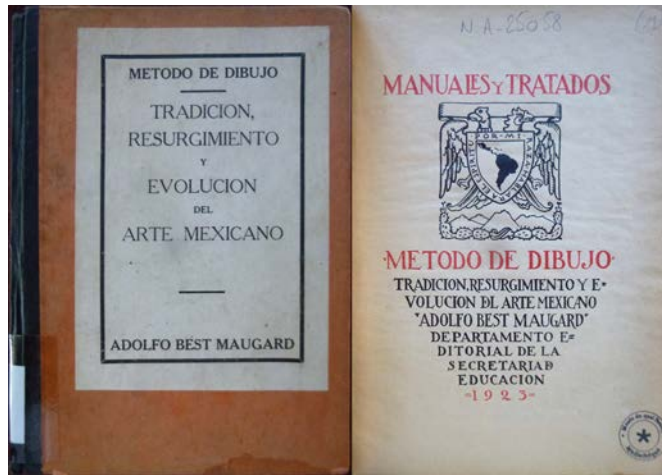


Figura 1. Adolfo Best Maugard: *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Secretaría de Educación, 1923, página de portada y página de título (foto: Élodie Vaudry, 2017).

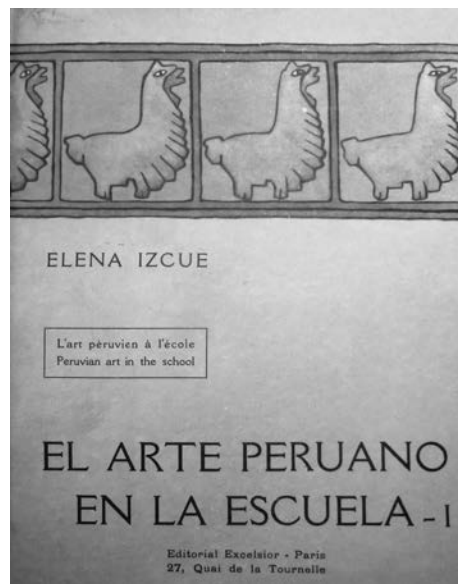


Figura 2. Elena Izcue: *El arte peruano en la escuela*. París: Excelsior, 1926, portada del primer volumen (foto: Élodie Vaudry, 2017).

dirigido por José Vasconcelos. Este servicio debe participar a generar una nueva historia nacional basada en los indígenas y en las civilizaciones precolombinas (Favre 2009, 62).

Así, los gobiernos mexicano y peruano establecen una extensa política a favor de lo ‘indígena’, basada en la integración del pasado prehispánico y las poblaciones indígenas a través de la educación y las artes. El arte “como única solución a los problemas individuales y sociales” se hace la manifestación de una “acción del Estado a favor de la fecunda incorporación del arte a los fines democráticos” (Tablada 1923, x).

### **Propaganda cultural**

*Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* y *El arte peruano en la escuela* son dos compilaciones de motivos realizadas, respectivamente, por el pintor mexicano Adolfo Best Maugard en 1923 y la dibujante peruana Elena Izcue entre 1924 y 1926. Para este estudio la restricción a las obras de México y Perú se justifica por su instrumentalización política y su impacto a la vez nacional e internacional, puesto que estas publicaciones conquistaron Europa. No obstante, hay que señalar que varios libros de este tipo se publicaron también en Bolivia, como *Tiahuanaco* (Bustillos 1927), y en Argentina con el nombre del dios inca, *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* (Leguizamón Pondal y Gelly Cantilo 1923).

La proximidad de las fechas de la edición de estas compilaciones indica un desarrollo generalizado de los motivos prehispánicos y su difusión común en esos cuatro países. El movimiento general del indigenismo que instrumentaliza las artes antiguas de América Latina también contribuye, según las palabras del antropólogo mexicano Manuel Gamio, a ‘forjar la patria’ (Gamio 2006 [1916]).

Si estos dos gobiernos utilizan las bellas artes con fines políticos, instrumentalizan también las artes decorativas de sus países respectivos con la finalidad de unir el arte y la vida y, más aún, para favorecer la idea de una “armonía” social nacional (Tablada 1923, x).

Adolfo Best Maugard, empleado por la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales durante el mandato de José Vasconcelos de 1920 a 1924, por su formación pluridisciplinar es el candidato ideal para participar en la elaboración de un arte nacional mexicano (Cordero 1985, 9). En 1911, Gamio, cuyas ideas a favor de los indígenas inspiran al artista a lo largo de su trabajo, propicia el encuentro de Best Maugard con su colega americano Franz Boas. Después de haber realizado para Boas un catálogo de las colecciones arqueológicas de la Escuela Internacional de Antropología y Etnología Americana, que contiene más de dos mil dibujos de cerámicas, va a Europa en 1912, comisionado por el Secretariado de Enseñanza Pública y Bellas Artes de México, para estudiar y copiar los objetos prehispánicos de los museos europeos (Cordero 1985, 12). Más de diez años después, en 1923, realiza para el gobierno mexicano un método práctico (Figura 3) para formar a los dibujantes y a los trabajadores manuales con el cual “preconiza la reconstitución de motivos decorativos – ir a los elementos fundamentales y no a partir de la observación directa de la realidad” (Fell 1989, 444). Con un tiraje de quince mil ejemplares, este nuevo método, que promueve criterios nacionalistas –prehispánicos e

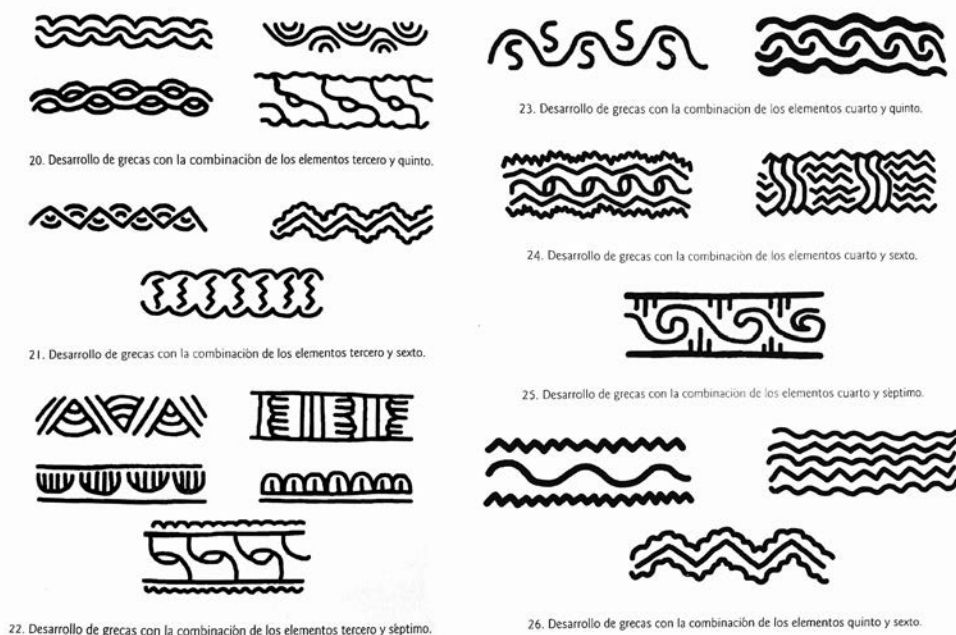


Figura 3. Best Maugard (1923, 52-53).

indígenas—, se aplica en ciento cuarenta y ocho escuelas primarias y normales y cuatro escuelas técnicas del Distrito Federal (Fell 1989, 444-445).

En Perú, Elena Izcue, con una doble formación como artista y maestra de escuela, es escogida por el gobierno peruano y el mecenas Rafael Larco Herrera para realizar una recopilación de motivos prehispánicos (Majluf y Wuffarden 1999, 73-74). Su elección está justificada por sus conocimientos estéticos del pasado peruano, que estudió cuando visitó la necrópolis de Paracas en 1923 y las excavaciones moche en el Valle de Chicama en 1925 (Majluf 2008, 17). Además, pasó numerosas horas analizando y dibujando las cerámicas antiguas de su país en el museo Victor Larco Herrera de Lima (Majluf y Wuffarden 1999, 51). Al apropiarse y estilizar estos motivos en sus millares de acuarelas clasificadas por categorías culturales, realiza una primera operación taxonómica, preparándose a la recopilación de formas y a una primera adaptación de estas formas en el lenguaje moderno (Figura 4).

Estos dos artistas, ambos escogidos por los gobiernos de sus países, descubren un pasado prehispánico que instrumentalizan a diferentes niveles —escolar, artístico, artesanal y político— en sus respectivas obras. Igualmente, los dos conocieron de cerca la cultura europea, porque recorrieron Europa —Adolfo Best Maugard en 1912 y Elena Izcue en 1926— y se interesaron por las colecciones latinoamericanas en las instituciones de este continente (Cordero 1985, 22-23). Estos mediadores del pasado y el presente



Figura 4. Izcue (1926, cuaderno II, lámina 4).

—mexicano y peruano— a través del dibujo son, pues, también los intermediarios entre los fondos latinoamericanos y europeos, por inspirarse en los objetos prehispánicos que había elegido el Viejo Mundo para alimentar sus investigaciones en América Latina.

### **El motivo prehispánico entre extrañeza y continuidad**

Elena Izcue y Adolfo Best Maugard en sus libros transmutan el símbolo prehispánico en motivo moderno. Al integrarlo al presente, le confieren un valor histórico. Es decir, el alcance simbólico de las formas azteca, nahua, inca, chimú, etc., se diluye a favor de un motivo nacional que lleva, en forma de metonimia, no una cultura particular sino el conjunto de las culturas mesoamericanas y de la zona andina. Durante esta transmutación, las formas antiguas pierden su significado preciso —símbolo del sacrificio, del agua o de la montaña— y se vuelven partidarios de una identidad nacional, como lo sería el concepto de una bandera nacional. Esta interacción particular entre el pasado y el presente se inscribe en lo que Walter Benjamin agrupaba bajo el término de “constelación”, para mencionar esta relación cronológica que se enciende mutuamente

(Benjamin 1993, 478). Aunque el tiempo prehispánico no brilla desde hace siglos, aún parece capaz de iluminar las creaciones francesas y peruanas del siglo XX.

Las compilaciones de ornamentos, por su selección de motivos destacan la ‘esencia’ mexicana y peruana, elegidas por los contemporáneos de la época. Estas obras son la materialización de la expresión nacionalista de estos países y son, con mayor razón, una etapa en su proceso de creación identitaria, a la vez generado y concretado a través del dibujo. La elección precisa y estratégica de motivos pone de relieve las nuevas filiaciones prehispánicas emprendidas por estos gobiernos y hace de estas formas un marcador temporal de los gustos predilectos en la época de estas dos naciones. Además, estos elementos elegidos se presentan como la transposición artística de las recientes investigaciones arqueológicas iniciadas desde la segunda mitad del siglo XIX en México y Perú. Así, estas obras legitiman a la vez el presente en su proyección futura tanto como ellos lo entienden respecto a un pasado que ya no se percibe como una multiplicidad de referencias o una multiplicidad de temporalidades dispersas, sino como un proceso dinámico del presente y su devenir. Instrumentos de purificación cultural, estos motivos aportan también una nueva concepción del tiempo. Por otra parte, cuando Elena Izcue titula su manual *El arte peruano*, no precisa en el título ‘arte antiguo peruano’ o ‘arte pre-inca’, lo que significa que estas últimas formas son constitutivas del arte peruano presente y que la distancia cronológica se destruye en cada utilización de estos motivos en las creaciones contemporáneas.

Al conferir a estas formas un nuevo campo discursivo –el motivo como herramienta de construcción identitaria–, los artistas revelan el carácter evolutivo y coyuntural del motivo prehispánico que se ha convertido a la vez en un ‘módulo diacrónico’ y una argamasa entre el pasado y el presente. En el cuerpo orgánico social peruano y mexicano toma el papel de una célula madre portadora del ADN identitario de estas naciones en el devenir. Esta ‘puesta en tensión’ del ornamento entre el conocimiento del pasado y la regeneración artística del futuro no se manifiesta sino en México y Perú. Los países extranjeros como los europeos, en los cuales los decoradores se apropian de las formas prehispánicas, participan de esta dinámica.

Gracias a la propaganda cultural y política, los objetos prehispánicos pasan progresivamente del estatus de objetos etnográficos, reliquias de un pasado anterior a la Conquista, al de motivos nacionales presentados en las últimas creaciones oficiales. De ser desconocidos pasan a ser conocidos, los motivos olvidados y pasados toman la actualidad del presente. De ese modo, retomando las observaciones del historiador francés Benoist de l’Estoile, “más que a una influencia, se asiste a un encuentro entre formas de expresión hasta entonces vistas bajo un único ángulo etnográfico” (L’Estoile 2007, 96). Este ‘encuentro’ se efectúa simultáneamente en Europa, México y Perú como si cada impulso resonara como un eco en las otras naciones. La utilización de las artes prehispánicas en las artes decorativas son el resultado tanto del impulso otorgado por los científicos y el medio artístico occidental como de las políticas a favor de los indígenas mexicanos y peruanos. Esta “transformación de la mirada” (Meschonnic 1993, 272), del

uno al otro y hacia sí mismo modifica los intercambios artísticos y vuelve a dibujar el mapa geopolítico de la primera mitad del siglo XX, integrando el país de los incas y el país de los aztecas. En efecto, el reconocimiento de las artes prehispánicas por peruanos y mexicanos en los años 20 es facilitado por la aceptación de estas artes en las escenas artísticas europeas, sobre todo en París, ciudad percibida como la epítome del buen gusto. Esta nueva validez es oficializada gracias a la utilización de los motivos en las creaciones del Viejo Mundo, por ejemplo en las obras de la pareja Anni y Josef Albers, la artista Margarete Bittkow-Köhler, la estilista Elsa Schiaparelli o el creador de alfombras Ivan da Silva Bruhns.

Cuando Elena Izcue y Adolfo Best Maugard reinventan estas formas, permiten a los gobiernos peruano y mexicano ‘esencializar’ sus normas culturales y hacerlas inteligibles para las naciones extranjeras. A través de la valorización y reivindicación de su pasado, estas naciones muestran su capacidad de asumir su historia y, por medio de las compilaciones de ornamentos, difundirla en la escena internacional. Estas obras como instrumentos ideológicos de ‘purificación’ culturales se convierten también en las herramientas a favor de la presentación y re-presentación nacionales en el extranjero.

Los movimientos indigenistas resaltan la construcción de un arte propiamente nacional o “Pro Arte Mexicano” (Cordero 1985, 9) elaborado contra el principio de las academias de arte europeas. Como lo destaca Best Maugard, hasta entonces los extranjeros dictaban las normas del arte mexicano y éstas no correspondían enteramente a las necesidades ni a las expectativas del país (Best Maugard 1923, 18). A raíz de esta constatación los muralistas utilizan las fachadas como medio de oposición a la pintura occidental de caballete y los peruanos abandonan, en parte, las normas estilísticas clásicas del Viejo Mundo (Tablada 1923, XI). Si los gobiernos a favor del indígena valorizan un pasado recientemente redescubierto, decretando leyes de protección del patrimonio y utilizando la circulación de los motivos como elemento de protección del pasado, los presentan también como un vector que universaliza. Como lo pone a continuación Best Maugard en su *Método*, los siete motivos que él mismo emplea y describe,<sup>3</sup> son la esencia de “todas las artes primitivas” y su uso es, a su modo de ver, universal (Best Maugard 1923, 4). De esta forma, este artista contribuye a inscribir la historia de su país en la historia general del mundo y a conferirle un valor histórico común a los otros países de América latina. Los motivos prehispánicos, aún teniendo su especificidad, tendrían las mismas bases estilísticas que los asiáticos o los egipcios y estas semejanzas formales, en vez de relegarlos al margen de las antiguas civilizaciones reconocidas y aduladas por los contemporáneos, los incorporan al registro de estas naciones. Por otra parte, Best Maugard hace hincapié en la introducción de su *Método de dibujo* en el hecho de que el arte nacional mexicano es el resultado de un mestizaje entre las artes precolombinas, el renacimiento español y las artes asiáticas (Best Maugard 1923, 2-3).

3 Los siete motivos desarrollados por Best Maugard son el espiral, el círculo, el semicírculo, la S, la línea ondulada, la línea en zigzag y la línea derecha.



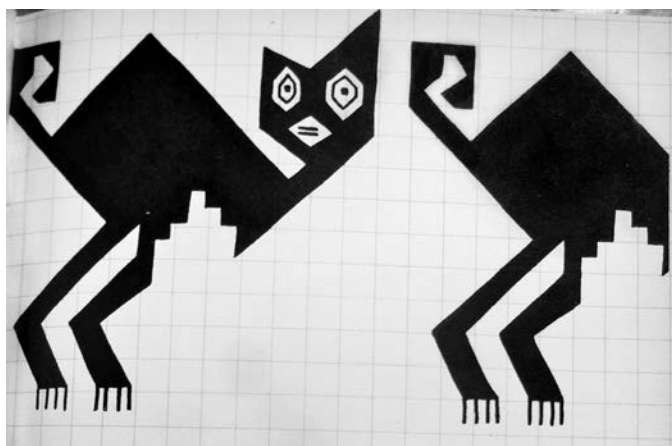


Figura 5. Izcue (1926, cuaderno II, 12).

Por su parte, Elena Izcue en *El arte peruano en la escuela* retoma algunos motivos argentinos publicados en *Viracocha*, inscribiendo así su trabajo en un conjunto andino más que propiamente peruano. El análisis de su biblioteca, cuyos volúmenes se conservan en el Museo de Arte de Lima, permite constatar que poseía los seis tomos de la compilación argentina y los cuatro de la compilación boliviana *Tiahuanaco*.<sup>4</sup> Para su obra recupera formas comunes, como el felino (Figura 5), utilizadas en *Viracocha* (Figura 6), y conecta a los dos países sobre una base más antigua: el área andina de los tiempos precolombinos. Además, parecería que –aunque la obra no esté listada en su totalidad– retoma motivos publicados (Figura 7) en *Conventionalized Figures in Ancient Peruvian Art* en 1916 por Charles W. Meads, curador del Museo Americano de Historia Natural (Vargas Pacheco 2011, 165). La comparación entre esta obra y el manual de Izcue revela recuperaciones formales como felinos, pescados, pájaros y algunas formas geométricas, así como la apropiación de la disposición de estas formas en friso y en tresbolillo. La historiadora del arte Vargas Pacheco (2011) indica las correspondencias entre la publicación de orden científico y aquella orientada más a la educación y las artes, poniendo de relieve los estrechos vínculos entre los trabajos académicos y las necesidades político-culturales propias del Perú. Estos postulados muestran una de las características de esta dinámica a favor de los dibujos prehispánicos: la esfera artística resulta y/o responde a las esferas política y científica. Estos tres campos se alimentan estrecha y mutuamente durante la primera mitad del siglo XX.

<sup>4</sup> Archivos del Museo de Arte de Lima (MALI), lista de las obras y estudios poseídos por Elena Izcue, sin cuota.

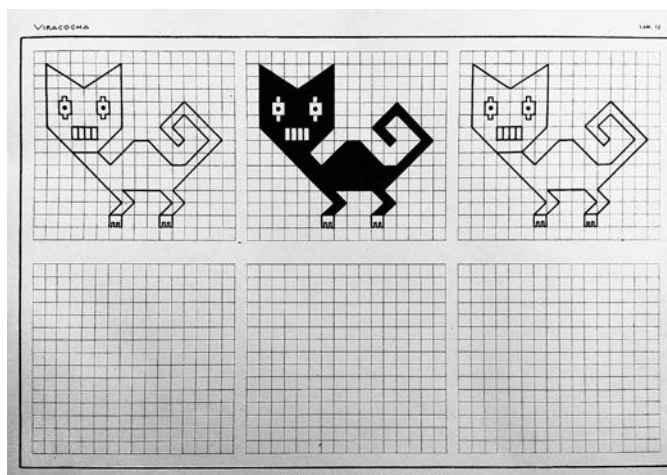


Figura 6. Leguizamón Pondal & Gelly Cantilo (1923, 12).

Endógenas y exógenas al mismo tiempo, estas compilaciones de ornamentos catalizan la voluntad paradójica de mexicanos y peruanos de construirse al mismo tiempo por y contra Europa. Al difundir la obra creativa de Izcue en Perú y en Occidente (en Francia, España, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra) (Majluf 2008, 26), el mecenas peruano Rafael Larco Herrera orquesta la apropiación de su pasado nacional sobre la escena internacional. En efecto, esta presentación como ‘nación independiente’ alejada del yugo occidental necesita paradójicamente de estas mismas naciones occidentales para validar su nuevo estatus. La recopilación de ornamentos como herramienta de teatralización de la cultura e instrumentalización política contribuye a este deseo de pertenencia y reconocimiento. Por otra parte, Elena Izcue conocía ejemplos franceses de estas obras, ya que contaba con el volumen *Formes et couleurs* publicado en 1921 y realizado por el artista francés Auguste H. Thomas. Con *El arte peruano en la escuela* el Perú muestra su voluntad de incorporarse a la tradición de las compilaciones occidentales de ornamentos y, con eso, incluso inscribirse como una nación capaz de hacer un inventario, de clasificar y de organizar su historia. Rémi Labrusse expone este concepto con respecto a las recopilaciones occidentales de ornamentos cuando escribe que “respondían así a una inquietud profunda y extendida en cuanto a la capacidad de la técnica para convertirse en cultura y, en consecuencia, del Occidente industrial por constituirse como una propuesta global en relación con el mundo, a la vez coherente en sí y legitimada con respecto a la historia universal” (Labrusse 2010/2011, 97). Por lo tanto, el Perú utiliza la compilación de ornamentos como una herramienta de afirmación identitaria constitutiva del ‘nosotros’ peruano y sobre todo frente al ‘ellos’ occidental.

La utilización de los motivos prehispánicos de México y Perú participa evidentemente en la invención de la tradición de estas naciones (Anderson 1996). De hecho,



Figura 7. Meads (1916, vol. II, lám. 5).

Best Maugard lo pone como subtítulo de su *Método* “tradición, resurgimiento, y evolución del arte mexicano”: incorpora la tradición por medio del resurgimiento para llevarla hacia la vía de una evolución del arte mexicano. El uso de estas formas sólo representa un pasaje de la integración del pasado prehispánico y el pueblo autóctono para una ‘progresión’, en una concepción positivista, hacia un arte portador de la unión social capaz de armonizar el tiempo y las culturas mexicanas. Elena Izcue actúa de manera similar cuando incorpora las formas de Nazca apenas excavadas o cuando elige descartar las formas incas, entonces demasiado conocidas por el público y demasiado ‘cercanas’ al Occidente por su contemporaneidad con los colonos españoles. Este resurgimiento de las civilizaciones prehispánicas mediante los motivos decorativos les da una nueva visibilidad y sobre todo las vuelve ‘inéditas’ a los ojos de los contemporáneos mexicanos, peruanos y europeos.

La paradoja de estas dos recopilaciones reside en su intención de utilizar un método ‘artificial’ para hacer resurgir el instinto nacional que dormita en cada mexicano y en cada peruano. Recurriendo a lo intuitivo, Best Maugard “pretende devolver al niño un estatus de inocencia equivalente al hombre primitivo” (Cordero 1985, 10), mientras que Izcue usa “el arte antiguo que representa la verdadera infancia del arte autóctono del Perú” (1926, I) para favorecer “un sentimiento instintivo de belleza” (1926, I, IX) en el niño. Por lo tanto, el vocabulario utilizado y los vínculos establecidos entre las artes antiguas o ‘primitivas’ y la infancia, así como la analogía entre lo instintivo y los orígenes prehispánicos, retoman los prejuicios de los artistas franceses impregnados de la esfera de influencia llamada ‘primitivista’. Elena Izcue y su benefactor, el coleccionista peruano Rafael Larco Herrera, conociendo perfectamente las recientes investigaciones artísticas francesas, pretenden, gracias a la difusión de la compilación en Francia, “desencadenar un fenómeno similar al del arte negro en París, sugiriendo la comparación entre las posibilidades del arte precolombino con las del primitivismo” (Majluf 2008, 23). Esta analogía con las artes africanas debe matizarse, puesto que el mecenas peruano coloca las producciones de su país en una posición más elevada a la de sus competidores africanos “cruels y exóticos” (Dogny Larco, 1927). En el prólogo de *El arte peruano en la escuela*, el antropólogo René Verneau expresa el mismo sentimiento de ‘superioridad’ de las artes prehispánicas cuando afirma que “sí, actualmente, el arte negro goza de un entusiasmo,

bien poco justificado a mi juicio, cómo podría seguir siendo insensible al arte cien veces superior del imperio inca” (Izcue 1926, I, VII).

La paradoja de estas afirmaciones reside en la utilización del término ‘primitivo’ y de sus definiciones en Latinoamérica, mientras que los franceses vacilan en cuanto a la asimilación de las artes precolombinas a las creaciones denominadas ‘primitivas’. Sin embargo, los puentes establecidos entre las artes africanas y las concepciones francesas probablemente facilitaron la recepción de las producciones prehispánicas en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Los propios latinoamericanos hacen hincapié en las especificidades artísticas de sus antepasados, adjuntándolas al mismo tiempo a otras artes extra-occidentales. Estos motivos se vuelven atractivos porque son ‘nuevos’, fácilmente asimilables y se parecen en varios puntos a las formas de otras regiones del mundo, como África y Oceanía.

### **Nueva visión de las civilizaciones prehispánicas: de lo simbólico a lo decorativo**

En *El arte peruano en la escuela* como en *Método de dibujo* ninguno de los autores emplea el término ‘ornamento’, sino se utilizan las palabras ‘arte’ y ‘dibujo’. Por lo tanto, lo que en la jerarquía occidental hacía referencia a las artes llamadas ‘menores’ no es válido en estos casos, puesto que el vocabulario se refiere a las artes ‘mayores’. Parecería que la valoración de estas formas prehispánicas como ‘ornamentos’, elementos ‘al margen’ que vienen a añadirse a una estructura principal, sólo ocurre bajo la mirada europea. Es decir, la concepción de estas obras como compilaciones de ornamentos y no como manuales de educación práctica y teórica destinados a favorecer un ‘instinto’ nacional en los niños y los artistas, es una creación occidental. Los decoradores occidentales se apropian de los motivos decorativos prehispánicos, mientras que los latinoamericanos ‘se inician’ en su pasado y su futuro al dibujar estas formas. El historiador del arte Rémi Labrusse destaca que “el ornamento no pertenece al mundo de la objetividad como simple información, puro espectáculo ofrecido a la mirada; es también un producto que procede de una intención subjetiva y se arraiga en el trabajo humano” (Labrusse 2013, 1). La valoración de las formas prehispánicas depende de la praxis del usuario y del contexto –geográfico y cronológico– de uso. En el caso de México y Perú, el motivo es uno de los lenguajes que permiten la escritura de la identidad del país en cuestión, mientras que para los decoradores europeos es un catálogo de formas extra-occidentales o no-occidentales que sirven para la renovación de la creación artística. A pesar de estos enfoques distintos, el ornamento prehispánico procede, a la vez tanto para Europa como para México y Perú, de una intención subjetiva. En otras palabras, viene de una “puesta en práctica de los poderes intrínsecos de la interioridad subjetiva, entra en el orden del ‘hacer’” (Labrusse 2013, 3). Por esta subjetividad el “proyecto decorativo (alias la decoración) es, pues, simultáneamente especulativo y político” (Labrusse 2013, 4).

El dibujo prehispánico se vuelve ornamento en su definición occidental cuando el decorador se lo apropia como tal. El impacto de la “voluntad de serlo en la semiología” (Golsenne 2012, 2 ) modifica el horizonte discursivo de la forma; al hacer hincapié en

un aspecto del motivo prehispánico –decorativo–, el creador destruye su profundidad simbólica y su papel principal de agente comunicante. Mientras que el dibujo prehispánico valoriza la cerámica sobre la cual descansa, confiriéndole un estatus religioso y psicopompo, el ornamento de esas regiones empleado en las artes decorativas en Francia, Alemania e Inglaterra se convierte en un decorado que se substituye según las exigencias formales y técnicas. Una forma puede llevar el calificativo de ‘ornamento’ cuando su esencia se vacía de su sentido original bajo la acción creativa –*Kunstwollen*–<sup>5</sup> del artista. Independientemente si los creadores de estos ‘ornamentos’ fueron los europeos, los mexicanos, los peruanos o, en general, los latinoamericanos, son testigos de las nuevas transmutaciones semióticas y formales de las artes precolombinas que toman esta nueva dinámica decorativa. Este consenso internacional que destaca el aspecto “profundamente transversal” del ornamento porque “cruza tanto los órdenes formales (figuración, abstracción) como las categorías (bellas artes, artes decorativas)” (Golsenne 2010/2011, 14), une a los artistas de estos distintos países en un mismo proceso creativo, aunque los objetivos previstos difieran.

### Conclusiones

Los dos libros, *Manuales y tratados. Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* de Adolfo Best Maugard y *El arte peruano en la escuela* de Elena Izcue, proceden “de un conocimiento documental, de una actividad de recogida y recopilación, y acumulan los ejemplos a partir de un *corpus* así reunido. Su tarea es almacenar, conservar y transmitir, llevando al presente las formas del pasado” (Labrusse 2010/2011, 101).

En el caso específico de México y Perú, la ‘organización del mundo’ a través de las formas decorativas se efectúa sobre todo a un nivel nacional que añade los motivos precolombinos al presente, pero excluye los ornamentos de otros países latinoamericanos. Este proceso se caracteriza por una dinámica inclusiva –el pasado precolombino y el presente mexicano y peruano– y a la vez exclusiva en el sentido que materializa la construcción de una nueva alteridad. Esta concepción del Otro se construye principalmente con las naciones occidentales a través de la supresión o, al menos, de la reducción de referencias evidentes al discurso decorativo del Occidente.

La particularidad de estos libros yace en el hecho de que presentan los motivos como un proceso de aprendizaje –con diferentes dibujos en cuanto a su complejidad– y que ellos sirven al discurso educativo y nacionalista.

---

5 Teoría de Alois Riegl, desarrollada en Carboni (2012, 1).

## Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict  
1996 *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Andrade, Oswald de  
1992 [1928] “Manifiesto antropófago. El año 374 de la deglución del obispo Sardine.” En *Arte de América Latina 1911-1968*, 130-131. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.
- Benjamin, Walter  
1993 *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf.
- Best Maugard, Adolfo  
1923 *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México, D.F.: Secretaría de Educación.
- Bustillos, Roberto  
1927 *Tiahuanacu. Dibujo lineal decorativo*. La Paz: Dirección de los Almacenes Escolares.
- Carboni, Massimo  
2012 “Ornement et Kunstwollen.” *Images Re-vues* 10. <https://imagesrevues.revues.org/2032> (10.05.2019).
- Cordero, Karen  
1985 “Para devolver su inocencia a la nación (apuntes y desarrollo del método Best Maugard).” En: *Abraham Angel y su tiempo, Museo de San Carlos*, 9-21. México, D.F.: SEP Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Démélas, Marie-Danielle  
1992 *L'invention politique. Bolivie, Équateur, Pérou au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Recherche sur les Civilisations.
- Favre, Henri  
2009 *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*. Paris: L'Harmattan.
- Fell, Claude  
1989 *José Vasconcelos, los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gamio, Manuel  
2006 [1916] *Forjando patria*. México, D.F.: Porrúa.
- Golsenne, Thomas  
2010/2011 “L'ornement: esthétique de la différence.” *Perspectives* 1: 11-26. <https://doi.org/10.4000/perspective.1200>.  
2012 “L'ornement aujourd'hui.” *Images Re-vues* 10. <http://imagesrevues.revues.org/2416> (10.05.2019).
- Izcue, Elena  
1926 *El arte peruano en la escuela*. Paris: Excelsior.
- L'Estoile, Benoit de  
2007 *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

- Labrusse, Rémi  
 2010/2011 “Face au chaos: grammaires de l’ornement.” *Perspective* 1: 97-122. <https://doi.org/10.4000/perspective.1222>.
- 2013 “Ornement et subjectivité”. En: *Questionner l’ornement*. Paris: Les Arts Décoratifs / Institut national d’histoire de l’art (INHA). <http://www.lesartsdecoratifs.fr/IMG/pdf/04-Labrusse.pdf> (10.05.2019).
- Lauer, Mirko  
 1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo.
- Leguizamón Pondal Gonzalo y Alberto Gelly Cantilo  
 1923 *Viracocha. Dibujos decorativos americanos*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Bellas Artes.
- Majluf, Natalia  
 2008 *Elena Izcue, Lima-Paris années 30*. Paris: Musée du quai Branly.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden  
 1999 *Elena Izcue, El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI).
- Meads Charles W.  
 1916 *Conventionalized figures in Ancient Peruvian art*. Anthropological Papers of the AMNH, 12 (5). New York: The Cosmos Press. <http://digitalibrary.amnh.org/handle/2246/167> (13.05.2019).
- Meschonnic, Henri  
 1993 *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- Molinié, Antoinette  
 2004 “The resurrection of the Inca. The role of Indian representations in the invention of the Peruvian nation.” *History and Anthropology* 15 (3): 233-250.
- Núñez, Estuardo y Georg Peterson  
 1971 *El Perú en la obra de Alejandro Humboldt*. Lima: Universo.
- Tablada, José Juan  
 1923 “La función social del arte.” En *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, editado por Adolfo Best Maugardt, IX-XXVI. México, D.F.: Secretaría de Educación.
- Thomas, Auguste H  
 1921 *Formes et couleurs*. Paris: Albert Lévy.
- Vargas Pacheco, Cristina  
 2011 “Una visión del Perú a través del arte decorativo: el arte peruano en la escuela de Elena Izcue.” *Mercurio Peruano* 524: 151-173. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4070498> (10.05.2019).