



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

**El Instituto de Arte Contemporáneo. La promoción
artística del arte contemporáneo y su impacto en el
medio cultural limeño 1955-1972**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Anita Cecilia TAVERA TAVERA

ASESOR

Dr. Luis Fernando VILLEGAS TORRES

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Tavera, A. (2022). *El Instituto de Arte Contemporáneo. La promoción artística del arte contemporáneo y su impacto en el medio cultural limeño 1955-1972*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

| Datos de autor | |
|----------------------------------|---|
| Nombres y apellidos | Anita Cecilia Tavera Tavera |
| Tipo de documento de identidad | DNI |
| Número de documento de identidad | 06792497 |
| URL de ORCID | https://orcid.org/0000-0001-6730-5448 |
| Datos de asesor | |
| Nombres y apellidos | Luis Fernando Villegas Torres |
| Tipo de documento de identidad | DNI |
| Número de documento de identidad | 10866524 |
| URL de ORCID | https://orcid.org/0000-0002-3899-240X |
| Datos del jurado | |
| Presidente del jurado | |
| Nombres y apellidos | Nanda Leonardini Herane |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 06662413 |
| Miembro del jurado 1 | |
| Nombres y apellidos | Sofía Karina Pachas Maceda |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 25838642 |
| Miembro del jurado 2 | |
| Nombres y apellidos | Mónica Solórzano Gonzales |
| Tipo de documento | DNI |
| Número de documento de identidad | 0537086 |

| Datos de investigación | |
|--|--|
| Línea de investigación | E.2.10.1. Expresiones artísticas en Perú y Latinoamérica. |
| Grupo de investigación | Literatura y Arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina-LITARTMO |
| Agencia de financiamiento | Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vicerrectorado de Investigación y Posgrado. Proyectos de Investigación con Financiamiento para Grupos de Investigación, Ganadores del Concurso 2020 - 01686-R-20 |
| Ubicación geográfica de la investigación | País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: San Borja Calle: Doré 115 Dpto. 202 Latitud: -12.0877042 Longitud: -76.9929692 |
| Año o rango de años en que se realizó la investigación | Marzo 2020 - marzo 2021 |
| URL de disciplinas OCDE | Historia del Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.00 |

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN ARTE**

Reunidos de manera virtual en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día viernes 8 de abril del año 2022 a las 10:30 horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dra. Nanda Leonardini Herane, Presidenta; Dr. Fernando Villegas Torres, asesor; Dra. Sofía Karina Pachas Maceda y Dra. Mónica Solórzano Gonzales, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda ANITA CECILIA TAVERA TAVERA, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

“EL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU IMPACTO EN EL MEDIO CULTURAL LIMEÑO 1955-1972”

con la nota de:

Diecisiete (17)

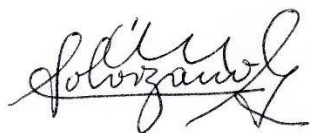
Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. La Presidenta del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller ANITA CECILIA TAVERA TAVERA. Concluido el acto académico a las 12:00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



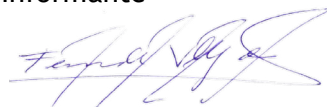
Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidenta



Dra. Sofía Karina Pachas Maceda
Informante



Dra. Mónica Solórzano Gonzales
Informante



Dr. Fernando Villegas Torres
Asesor

Letras mayúsculas del Perú y América

a Adriana Lucía

AGRADECIMIENTOS

Mi reconocimiento al Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra, maestro y amigo, por facilitarme su archivo personal con documentos de su periodo de gestión como director ejecutivo del Instituto de Arte Contemporáneo, los cuales constituyeron la fuente fundamental para el desarrollo de esta investigación.

Agradezco al curador Manuel Munive por su orientación con relación a temas de arte contemporáneo y por los comentarios realizados acerca del contenido de esta tesis.

Asimismo, doy las gracias al Dr. Fernando Villegas, mi asesor, por la confianza y el tiempo dedicado a guiar esta investigación durante su elaboración y redacción.

Del mismo modo al Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la UNMSM, puesto que este estudio fue subvencionado como parte del grupo de *Literatura y arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina*, ganador del *Proyecto de Investigación para el Financiamiento para Grupos de Investigación, ganadores del 2020*.

A las doctoras Sofía Pachas y Mónica Solórzano, miembros del jurado, por haber comentado la primera versión de este trabajo, al que enriquecieron con sus observaciones.

A cada uno de mis amigos que me han brindado su tiempo con un comentario o una fuente bibliográfica interesante para mejorar este estudio.

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de mis queridos padres, hermanos y mi hija, a quienes agradezco de manera especial por alentarme a finalizar la tesis de licenciatura.

.

ÍNDICE GENERAL

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 3 |
| ÍNDICE GENERAL | 4 |
| ÍNDICE DE FIGURAS | 5 |
| RESUMEN | 8 |
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| CAPÍTULO I | |
| CONTEXTO CULTURAL, INSTITUCIONES Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA | 19 |
| 1.1 Contexto cultural internacional de la posguerra | 19 |
| 1.2 Infraestructura cultural en el contexto peruano | 44 |
| CAPÍTULO II | |
| LA GALERÍA DE LIMA: ANTECEDENTE DEL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPÓRANEO | 63 |
| 2.1 Fundación de la Galería de Lima | 63 |
| 2.2 El cierre de la Galería de Lima | 83 |
| CAPÍTULO III | |
| EL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA Y SU IMPACTO EN EL MEDIO CULTURAL LIMEÑO ENTRE 1955 Y 1972 | 93 |
| 3.1 Fundación del Instituto de Arte Contemporáneo | 93 |
| 3.2 Directivos del Instituto de Arte Contemporáneo | 114 |
| 3.3 El Instituto de Arte Contemporáneo en su segundo local | 122 |
| 3.4 Funcionamiento del IAC entre 1968 y 1972 | 128 |
| CAPÍTULO IV | |
| EL PROGRAMA DE EXPOSICIONES DEL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO | 137 |
| CONCLUSIONES | 165 |
| REFERENCIAS | 170 |
| ANEXOS | 179 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 1 | Exterior del MoMA, diseñado por los arquitectos Philip L Goodwin y Edward Durrell Stone (1939) | 22 |
| Figura 2 | Alfred H. Barr Jr. | 22 |
| Figura 3 | «Cubismo y arte abstracto» de Alfred H. Barr Jr. | 23 |
| Figura 4 | Museo Guggenheim el día de su inauguración (21 de octubre de 1959) | 26 |
| Figura 5 | Boletín 82 (1957) | 27 |
| Figura 6 | Museo Fridericianum (Kassel) | 28 |
| Figura 7 | Museo Fridericianum (Kassel) | 29 |
| Figura 8 | Marta Traba en la inauguración del MAMBO (1962) | 34 |
| Figura 9 | Portada de la revista Ver y estimar (octubre, 1955) | 38 |
| Figura 10 | Jorge Glusberg | 39 |
| Figura 11 | Afiche de la 1ª Bienal de Sao Paulo. Autor: Antônio Maluf | 40 |
| Figura 12 | Público en la Sala Especial Picasso | 42 |
| Figura 13 | Público visita la sala dedicada al artista holandés Piet Mondrian | 42 |
| Figura 14 | «Arte peruano en la Bienal de Sao Paulo» de S. P. B. [Samuel Pérez Barreto] | 43 |
| Figura 15 | Josef Albers y el arquitecto Fernando Belaúnde Terry en Escuela Nacional de Ingenieros | 60 |
| Figura 16 | Walter Gropius, Josep Lluís Sert y Fernando Belaúnde Terry acompañan a la Promoción 1953 del Departamento de Arquitectura | 62 |
| Figura 17 | Publicidad de la exhibición inaugural de la Galería de Lima | 68 |
| Figura 18 | Carlos Raygada. La Galería de Lima | 68 |
| Figura 19 | Exposiciones de Szyszlo y Eielson | 71 |
| Figura 20 | «Piden 4 Mil Soles por Trozos de Crudo Sucio. Un Extraño Cuadro se Exhibe en Lima» | 74 |
| Figura 21 | Arte abstracto de Jean Dewasne | 78 |
| Figura 22 | Primera exposición de la Historia de Arte Peruano | 81 |
| Figura 23 | «El Perú estará presente en la exposición de arte moderno de San Pablo (Brasil)» | 82 |
| Figura 24 | «Historia de una galería» | 84 |
| Figura 25 | Vistas de exposiciones en la Galería de Lima. A.L.R. | 87 |
| Figura 26 | Sérvulo Gutiérrez | 89 |

| | |
|--|-----|
| Figura 27 «Pan» de Alfredo Ruiz Rozas, ganador del Concurso Pictórico Manuel Moncloa Ordoñez | 89 |
| Figura 28 Concurso Pictórico Manuel Moncloa Ordoñez | 90 |
| Figura 29 Vistas del montaje de la Exposición de Arte Pre-Hispánico en la Galería de Lima | 91 |
| Figura 30 Vista de la exposición de Jean Dewasne | 92 |
| Figura 31 Vernissage de la Exposición en beneficio del Instituto de Arte Contemporáneo | 94 |
| Figura 32 Homenaje a Mario Urteaga | 100 |
| Figura 33 Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 1 | 102 |
| Figura 34 Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 2 (setiembre de 1955) | 103 |
| Figura 35 Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 3 (noviembre, 1955) | 104 |
| Figura 36 La pintura peruana en los últimos diez años | 109 |
| Figura 37 «Huanacauri» de Fernando de Szyszlo (Obra ganadora del Concurso Esso de Artistas Jóvenes) | 110 |
| Figura 38 Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica | 112 |
| Figura 39 Premiados del Concurso Esso de Artistas Jóvenes | 113 |
| Figura 40 Manuel Checa Solari, martillero, miembro del IAC, en la subasta de obras del Concurso Esso de Artistas Jóvenes | 113 |
| Figura 41 Desalojo del I.A.C. | 123 |
| Figura 42 Luis Bedoya Reyes, alcalde de Lima, en la inauguración del nuevo local del IAC | 126 |
| Figura 43 Exposición en el Casino de Ancón | 130 |
| Figura 44 IAC ofreció recepción en homenaje al Contemporary Art Society de Londres | 132 |
| Figura 45 Francisco Stastny, director del Museo de Arte de San Marcos | 135 |
| Figura 46 Rogelio Polesello | 140 |
| Figura 47 Fernando de Szyszlo, ganador del Premio Manuel Moncloa Ordoñez | 148 |
| Figura 48 «Los Vigías» (1960) de Lynn Chadwick | 149 |
| Figura 49 Josef Albers | 150 |
| Figura 50 Exposición «Vicús» | 152 |
| Figura 51 Exposición de Arte Amazónico (1956) | 153 |

| | |
|---|-----|
| Figura 52 Tilsa Tsuchiya | 156 |
| Figura 53 Bob Dylan de Emilio Hernández | 157 |
| Figura 54 Escultura autorretrato de Fernando de Szyszlo | 157 |
| Figura 55 Arte y Cibernética | 158 |
| Figura 56 En el IAC: Litografías de Picasso | 159 |
| Figura 57 El arte surrealista en Lima de J.M.O | 162 |
| Figura 58 «Se abrió la muestra surrealista» | 163 |
| Figura 59 El arte surrealista en Lima. L.A.M | 163 |
| Figura 60 Rueda de bicicleta de Marcel Duchamp | 164 |

RESUMEN

En junio de 1955, Francisco Moncloa y Manuel Checa Solari, durante la última subasta de la Galería de Lima (1947-1955) localizada en jr. Ocoña 174, le propusieron al público asistente crear una institución cultural que garantizara la continuidad de las actividades realizadas hasta entonces en ese espacio comercial de exhibición. Así, se fundó el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), el cual se erigió como un espacio pionero de exhibición, discusión y promoción del arte contemporáneo.

Ante la ausencia de un museo público o privado de arte moderno y contemporáneo en la capital, el IAC, que congregaba a varios de los más destacados intelectuales peruanos, propició la formación paulatina de un público que, por primera vez, pudo contemplar las expresiones más recientes del arte internacional en sus salas. Lo cual, además logró que se familiarizara con ellas e, incluso, motivó el surgimiento de coleccionistas de estas novedosas propuestas plásticas.

La tesis propone como objetivo general analizar el papel del Instituto de Arte Contemporáneo en la promoción artística del arte contemporáneo y su impacto en el medio cultural limeño entre los años de 1955 y 1972. La actividad diversa y sostenida del IAC repercutió positivamente en la escena cultural limeña durante el contexto de estudio al formar un público, motivar la reflexión crítica y propiciar el coleccionismo de tendencias internacionales y, por último, pero no menos importante, aproximar al artista local al trabajo de reconocidos creadores de la historia del arte contemporáneo del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

En junio de 1955, se fundó el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en la ciudad de Lima. Este constituyó un espacio pionero de exhibición, discusión y promoción del arte contemporáneo.

Desde sus primeros años, el IAC consiguió esbozar, desde la iniciativa privada, un incipiente sistema de distribución artística en la capital, lo que había iniciado en la pionera Galería de Lima (1947-1955), fundada por Francisco Moncloa Fry, en menor escala.

Ante la ausencia de un museo público o privado de arte moderno y contemporáneo en la capital, el IAC, que congregaba a los más destacados intelectuales peruanos, propició la formación paulatina de un público que, por primera vez, contempló, en sus salas, las expresiones más recientes del arte. Ello logró que dicho público se familiarizara con ellas y estimuló, adicionalmente, el surgimiento de coleccionistas de estas novedosas propuestas plásticas. Lamentablemente, a pesar de los nexos políticos de algunos de sus miembros, el Estado peruano no fue capaz de respaldar u oficializar al IAC ni de proveerle de lo más esencial: un recinto que pudiera ser adecuado museográficamente para conservar y exhibir su colección.

En las salas del IAC, el público pudo apreciar el trabajo reciente de los artistas peruanos más renombrados, así como las primeras exposiciones de los más jóvenes creadores, flamantes egresados de los dos centros de formación artística de entonces: la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Artes Plásticas —hoy Facultad de Arte de la PUCP—, gran parte de los que desarrollarían notables trayectorias en el arte nacional. La política del IAC que exigía a estos expositores la donación de alguna de las piezas mostradas permitió conformar un valioso acervo integrado por dibujos, grabados, pinturas y esculturas.

Además, cabe mencionar a los numerosos artistas de talla internacional que exhibieron allí, como el pintor alemán Josef Albers (1888-1976), el escultor lituano Jacques Lipchitz (1891-1973) y el escultor inglés Lynn Chadwick (1914-2003), entre otros. Ello demuestra que existían nexos vigentes entre aquellos creadores, sus galeristas y sus representantes con los miembros del IAC. Fue ante estas exhibiciones que los críticos y periodistas culturales nacionales, responsables de la discusión y divulgación de la cultura artística contemporánea, pudieron formarse de primera mano; incluso, un hecho crucial sucedió para toda escena emergente: algunos prósperos empresarios se animaron a embarcarse en la estimulante experiencia del coleccionismo de las últimas tendencias internacionales.

A partir de ello, es posible afirmar que la actividad sostenida y diversa del IAC repercutió positivamente en la naciente escena cultural limeña de entonces, pues motivó la formación del público, lo animó a la reflexión crítica e impulsó el coleccionismo y, además, aproximó el trabajo de reconocidos creadores de la historia del arte contemporáneo del siglo XX al artista local.

La base teórica para el desarrollo de esta investigación se sustenta en la metodología de la historia social del arte propuesta por Hauser (1994), que se enfoca en la obra de arte como testimonio social en un contexto determinado, y, sobre todo, permite comprender el papel del IAC como promotor del arte contemporáneo en un medio limeño como el de entonces, con particular incidencia en la dinamización de la distribución artística. Asimismo, en la propuesta de García Canclini (2001), la que en relación con la producción simbólica expone lo siguiente:

La teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos. Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social. Cada vez menos críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre, a sostener que las discrepancias entre escuelas artísticas y espectadores provienen de gustos arbitrarios personales. En cuanto al “creador”, el conocimiento sociológico le hace percibir su obra enriqueciéndose con las miradas y la imaginación de quienes la reciben, alterando su sentido al circular por clases y sociedades distintas, al intervenir los *marchands*, los editores, la publicidad (p. 11).

El sistema de producción (artistas-curadores), circulación (galerías, museos, exposiciones internacionales) y consumo (coleccionistas) de la obra de arte es fundamental para comprender, primero, cómo funcionó la Galería de Lima como espacio comercial, y, posteriormente, el IAC como gestor y promotor de exposiciones de artistas nacionales e internacionales, así como organizador de conferencias y debates estéticos que contribuyeron formar un público que apreciara el arte moderno y contemporáneo.

El punto de partida de la investigación se basa en la pregunta general ¿cuál fue la importancia del IAC en la promoción artística del arte contemporáneo y su impacto en el medio cultural limeño entre los años de 1955 y 1972? Asimismo, se plantean los siguientes problemas secundarios: ¿cómo funcionó la Galería de Lima, antecedente del IAC?, ¿cómo funcionó el IAC en el sistema de producción, distribución y consumo en el medio artístico limeño entre los años de 1955 y 1972?, ¿cuál fue el papel del IAC en la gestión y profesionalización de la actividad artística en el contexto

limeño?, ¿cuál fue el papel del IAC en la difusión del arte contemporáneo en el medio cultural limeño?, ¿cuál fue la institución internacional que los directivos del IAC tomaron como referencia para su gestión?, y, ¿cuáles fueron las causas del cierre del IAC en 1972?

La delimitación del estudio expone una revisión de la historia de la Galería de Lima, como antecedente, y de las exposiciones realizadas por el IAC a partir de 1955, año de su fundación, en jirón Ocoña 174, y en 1972, momento en el que deja de funcionar en el local del Museo de Arte Italiano y su colección es trasladada al Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Esta tesis analiza la historia del IAC basándose en el estudio de diversos documentos y, especialmente, en la información que diarios y revistas, como *La Prensa*, *El Comercio*, *La Crónica*, *Expreso*, *Cultura Peruana*, *Caretas*, *Fanal*, *El Arquitecto Peruano*, divulgaron acerca de las actividades de este recinto. Ello ha permitido elaborar un cuadro completo de tales actividades, el cual es muy útil, pues permite ensayar una interpretación de su gestión durante el periodo de 1955-1972.

Para la elaboración de dicho cuadro, también se consideró información de los archivos digitales del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, ICAA; el MoMA; la Bienal de Sao Paulo; así como, la del Archivo de Arte Peruano de la Biblioteca del Museo de Arte de Lima (MALI), y la del archivo personal del historiador y crítico de arte Alfonso Castrillón Vizcarra.

La asesoría de especialistas como Alfonso Castrillón, uno de los directores ejecutivos del IAC entre los años de 1970 y 1972, fue de suma importancia, pues proporcionó información de primera mano acerca del funcionamiento de la institución durante su gestión en la etapa final del IAC (cuando aún funcionaba en el local del Museo de Arte Italiano). Asimismo, se consultó bibliografía especializada sobre el

sistema de las artes, la teoría social del arte y, las instituciones artísticas para complementar tal información.

La tesis presenta como objetivo general analizar el papel del Instituto de Arte Contemporáneo en la promoción artística del arte contemporáneo y su impacto en el medio cultural limeño entre los años de 1955 y 1972. En relación con ello, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Identificar los hitos relevantes del funcionamiento de la Galería de Lima, como antecedente, y del Instituto de Arte Contemporáneo.
- Identificar las exposiciones que se realizaron durante el funcionamiento del Instituto de Arte Contemporáneo entre 1955 hasta 1972.
- Determinar las corrientes estéticas que el Instituto de Arte Contemporáneo introdujo en la cultura artística limeña.

Se plantea como hipótesis general que el Instituto de Arte Contemporáneo fue el principal promotor artístico del arte contemporáneo en el contexto limeño durante esos diecisiete años y, a partir de ello, se formulan las siguientes hipótesis específicas:

- El IAC contribuyó a cultivar el gusto por el arte contemporáneo a través de un programa de exposiciones que reunía propuestas plásticas de las corrientes estéticas vigentes en los centros hegemónicos del arte mundial y los confrontaba con el trabajo de los artistas locales.
- Los gestores del IAC, procedentes de los círculos profesionales y empresariales del medio, influyeron en la divulgación del arte contemporáneo a través de los medios de comunicación con los cuales estaban relacionados social o intelectualmente.

— El IAC, como iniciativa privada de gestión cultural, constituyó un modelo expositivo que llegó a repercutir en el medio cultural lo cual promovió la renovación de las artes visuales en el contexto limeño.

Para la investigación sobre el IAC, las publicaciones tituladas *Temas de Arte (Artes plásticas, crítica, exposiciones, agrupaciones culturales)* en *El Comercio (1937-1947)* y *(1948-1957)* —editadas por el Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas (IIMA) de la Universidad Ricardo Palma— y las compilaciones de noticias sobre la actividad cultural durante esos años —obtenidas mediante pesquisa hemerográfica— fueron de suma importancia. La información recopilada sirvió de base para una serie de exposiciones sobre arte moderno en el Perú, las cuales se presentaron en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, entre el 2000 y 2004, bajo la curaduría de Alfonso Castrillón Vizcarra. El IIMA aún no ha publicado los últimos años de toda la información que reunió, la cual abarca hasta finales de la década de 1980.

El escritor Mirko Lauer en su libro *Introducción a la pintura peruana del s. XX* (1976) consigna un capítulo dedicado al mercado y las ideas de los años cincuenta. En este se muestra un contexto sobre el sistema de representación vigente en esa década, la problemática de la creación y la distribución artística en el marco de aspectos ideológicos y sociales; además, se lista a los artistas representativos de la abstracción y aquellos ligados al realismo social. Al final, se registra una bibliografía selecta sobre la pintura peruana del siglo XX.

El profesor francés Gérald Hirschhorn en su libro *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura* (2005) analiza la importancia del trabajo de este poeta, dramaturgo, editor y crítico de arte en el ambiente intelectual de la ciudad de Lima. Un capítulo de su obra, que está dedicado a las artes plásticas, ofrece una nómina de

las galerías de exposición existentes en el medio entre los años de 1950 y 1964. Asimismo, describe el papel que desempeñó Salazar Bondy durante su paso por el IAC y las motivaciones de su posterior alejamiento de dicha institución.

El historiador Ramón Mujica en el artículo «Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el IAC» (2005) precisa que la labor del instituto es investigar, presentar, exhibir, divulgar y estimular las artes plásticas contemporáneas peruanas y americanas y la influencia en la difusión del arte moderno en el Perú. En dicho texto, presenta el discurso cosmopolita del IAC frente al arte del Perú Antiguo.

El pintor Fernando de Szyszlo en su libro *Miradas furtivas: antología de textos, 1955-2012* (2012) y en el de sus memorias *La vida sin dueño* (2016) reflexiona sobre la cultura y las artes visuales en el Perú contemporáneo. Además, en ambos enfatiza sobre el papel importante del IAC en la actividad cultural de esos años y, ofrece semblanzas de los personajes relacionados con la institución, como el galerista y editor Francisco Moncloa, el arquitecto y teórico Luis Miró Quesada Garland y, el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson.

El crítico Alfonso Castrillón en el libro *Tensiones generacionales* (2014) presenta una compilación de los ensayos de los catálogos publicados en el marco de la serie de las exposiciones de arte peruano presentadas en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). En el capítulo «De abstracciones, informalismos y otras historias...» explica el papel del IAC en el sistema de distribución artística en el medio limeño, incluso, hace referencia a la labor que cumple esta institución al difundir el gusto por lo contemporáneo. Asimismo, Manuel Munive (2014), en el colofón de dicho texto, presenta las relaciones entre los componentes del sistema de las artes en el contexto peruano, como las escuelas de formación en artes visuales, las salas de exposición, la crítica de arte, el mercado del arte y los curadores durante los

años de estudio del libro en mención (1930-1990). En los anexos presenta dos cuadros comparativos titulados «Frecuencia de aparición de los artistas en los medios de prensa escrita 1948-1957» y «Simultaneidad de las tendencias 1960-1978».

Los historiadores de arte Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, editores del libro *Arte Moderno* de la Colección del Museo de Arte de Lima (2014), presentan en este el panorama del sistema artístico local, el contexto ideológico, los lenguajes e instituciones artísticas que se desarrollaron durante el siglo XX, articulando el contenido con las obras de arte que forman parte de las colecciones de dicho museo, fondo artístico que se gestó e incrementó a partir del año 1955. Entre los hechos principales, se destaca a dos exposiciones porque marcaron hitos con respecto a la definición de los lenguajes no figurativos: el *Primer Salón de Arte Abstracto* (1958) y la muestra del grupo *Arte Nuevo* (1966), este último reunió a los creadores más experimentales de los años sesenta y, se originó como una protesta contra la organización del Festival Americano de Pintura inaugurado en la Feria Internacional del Pacífico en octubre de 1966. Dicho grupo estaba integrado por Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel, quienes confrontaron críticamente a los organizadores mediante un manifiesto en el que se cuestionaba a las instituciones oficiales, al IAC y a las tendencias estéticas tradicionales representadas por artistas afines a este instituto, lo que ha sido estudiado por los investigadores independientes Emilio Tarazona y Miguel López. Este documento fue reproducido en la publicación *Arte Nuevo 1966-1967* del año 2011.

El libro *Ceremonia comentada (1946-2000). Textos sobre arte, estética y cultura* (2010), bajo la edición del literato Luis Rebaza Soraluz, compila una serie de

ensayos escritos por el poeta y artista visual Jorge Eduardo Eielson, lo que permite ahondar en el contexto cultural y artístico de las décadas que comprende dicha obra.

Luis Rebaza Soralez en sus libros *La construcción de un artista peruano contemporáneo: Poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela* (2000) y *De ultramodernidades y sus contemporáneos* (2017) analiza el contexto intelectual, artístico y cultural peruano a partir de la década de 1940, así como las relaciones entre tales artistas e intelectuales a los que él denomina “modernistas peruanos contemporáneos”.

El libro *Historias que contar. IAC 1955-2015*, publicado por el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en noviembre de 2020, incluye textos de Igor Bernaola, Patricia Pajuelo y Juan Peralta. En esta obra se presenta la historia y los actores que marcaron el desarrollo del Instituto de Arte Contemporáneo desde su fundación hasta la actual gestión del museo que conserva su colección. Esta publicación está documentada con material de archivo del MAC Lima, fotografías de los catálogos y obras de los fondos del IAC. El antecedente de esta publicación fue la exposición titulada *De lo moderno a lo contemporáneo. 60 años del IAC* exhibida en las salas del MAC Lima el año 2015.

La tesis está dividida en cuatro capítulos, el primero titulado *Contexto cultural, instituciones y producción artística* que revisa de manera sucinta el contexto cultural luego de la posguerra, así como las instituciones artísticas y la infraestructura cultural y museística producida en las capitales de países en Europa, Estados Unidos en contraste con las que se fueron articulando en Perú y otros en Sudamérica.

En el segundo capítulo *La Galería de Lima: antecedente del Instituto de Arte Contemporáneo* se describen el origen y los diferentes actores culturales que

participaron en esta primera galería comercial que se convirtió en activo promotor cultural de los artistas de su tiempo y, que luego se constituiría el núcleo sobre el que se gestaría el Instituto de Arte Contemporáneo.

En el tercer capítulo *El Instituto de Arte Contemporáneo. La promoción artística y su impacto en el medio cultural limeño entre 1955 y 1972* se analiza el importante rol que esta institución cumplió en el ámbito de la “distribución artística” en el contexto peruano. Además, se introdujo un sistema moderno de gestión y divulgación mediante la organización de grandes exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, conferencias, la edición de una revista y, muy especialmente, la conformación de una colección integrada por obras de autores reconocidos, la cual había sido reunida durante aquellos años.

En el cuarto capítulo *Programa de exposiciones del Instituto de Arte Contemporáneo* se da a conocer el panorama general del nutrido programa de exposiciones que el Instituto de Arte Contemporáneo albergó desde agosto de 1955 hasta setiembre de 1972, año en que su colección pasa en calidad de préstamo por plazo indefinido al Museo de Arte de la UNMSM. Ello evidencia que se cuidaba de ofrecer al público común, al diletante, al coleccionista y, especialmente, al estudiante de artes plásticas, una experiencia directa con lo mejor del arte local y, generalmente, con obras de la autoría de reconocidos creadores del arte moderno y contemporáneo del contexto internacional.

CAPÍTULO I

CONTEXTO CULTURAL, INSTITUCIONES Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

1.1 Contexto cultural internacional de la posguerra

Todos los rotundos cambios políticos y sociales que sobrevinieron tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, entre la segunda mitad de la década de 1940 e inicios de la de 1950, repercutieron en el ámbito del arte y de la cultura. Ello fue particularmente significativo para nuestro continente.

Durante los años en que se desarrolló tal conflicto, se produjo el exilio de intelectuales y artistas europeos, principalmente, hacia Estados Unidos, lo que ocasionó una rápida transferencia cultural¹, especialmente, en el territorio de las artes plásticas, de tal manera que las corrientes de vanguardia que se habían abierto paso en los países que las albergaron —Italia, Francia, Alemania, Holanda, entre otros— encontraron en Norteamérica un espacio de recepción consagratoria, sobre todo en Nueva York, la metrópoli cosmopolita por excelencia, la cual fue conocida, desde entonces, con la denominación de capital mundial del arte. Así se sustenta el consenso que define que el arte contemporáneo empieza con la posguerra y con la hegemonía de Nueva York. Giunta (2014) al respecto sostiene lo siguiente:

La Segunda Guerra Mundial es una articulación central para el argumento que aquí proponemos. Esta gran conflagración planteó un giro, quebró las formas de circulación de la cultura, sembró la violencia hasta el límite de lo irrepresentable. La capacidad que esa contienda tuvo de subvertir el orden del tiempo se replicó en múltiples campos (pp. 10-11).

¹ «el estudio de la transferencia cultural obliga al investigador a analizar la coyuntura socio-política y cultural de cada momento, porque influye, consciente o inconscientemente, en la decisión de aceptar uno u otro pensamiento ajeno y su posterior adaptación e interpretación en una nueva cultura» (Brinkmann, 2014, p. 12).

Además, Giunta (2014) considera al año 1945 como una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Además, la autora presenta la siguiente definición de contemporáneo:

Contemporáneo, *con-tempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2011 y 2012, citado en Giunta, 2014, p. 8).

La Escuela de París², integrada por los artistas de todo el mundo que allí coincidieron y apuntalaron la modernidad del arte occidental a principios del siglo XX, fue reemplazada por la llamada Escuela de Nueva York. Esta última se caracterizaba por las indagaciones plásticas agrupadas genéricamente bajo el rótulo de expresionismo abstracto³, corriente encabezada fundamentalmente por artistas extranjeros, como Willen De Kooning (Holanda), Mark Rothko (Rusia) o Arshile Gorky (Armenia), entre otros. A partir de esta “escuela” Nueva York, como su plataforma, adquiere una identidad artística, lo que fue logrado por la actividad de los creadores, los coleccionistas, los empresarios y los filántropos de la alta sociedad neoyorkina, los mecenas contemporáneos cuyas fortunas dotaron a esta ciudad de una

² «esta escuela, que no lo fue realmente, sólo designa a un conjunto cosmopolita de artistas reunidos en París, que, contrariamente a lo ocurrido en Nueva York, no desarrolló en ningún momento una estrategia colectiva ni se constituyó tampoco en movimiento homogéneo» (Durozoi, 2007, p. 213).

³ «Esta expresión no designa a una escuela unificada por un estilo, sino a una comunidad de convicciones y técnicas compartidas por algunos pintores estadounidenses desde los años cuarenta hasta principios de los setentas» (Durozoi, 2007, p. 218).

infraestructura cultural valiosa, como el Museo de Arte Moderno (MoMA) y el Museo Guggenheim, por citar solo a las más emblemáticas.

Los primeros donantes del Museo de Arte Moderno de Nueva York (ver Figura 1), fundado en 1929, fueron las filántropas Lillie P. Bliss y Abby A. Rockefeller. Además, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), historiador de arte norteamericano, fue un personaje relevante en los primeros años del MoMA porque asumió como director fundador entre 1929-1943, y, en ese cargo, propuso una visión interdisciplinar «donde los departamentos tradicionales de pintura y escultura estaban colocados al lado de otros dedicados al diseño, la arquitectura, el cine y la fotografía» (Cohen-Solal, 2011, p. 226). Por las políticas liberales de los fideicomisarios, todas esas artes habían entrado en el programa del museo en 1935 y fueron establecidos en departamentos en 1941 (The Museum of Modern Art, 1961). Alfred H. Barr Jr. (ver Figura 2) planteó la política de colecciones y de exposiciones del museo y su concepto como «El Museo de Arte Moderno es un laboratorio. En sus experimentos se invita al público a participar» (The Museum of Modern Art, 1969, p. 1).

Figura 1

Exterior del MoMA, diseñado por los arquitectos Philip L Goodwin y Edward Durrell Stone (1939)



Nota. Tomado de MoMA.

Figura 2

Alfred H. Barr Jr.



Alfred Barr with works of art from MoMA's Collection, 1953.

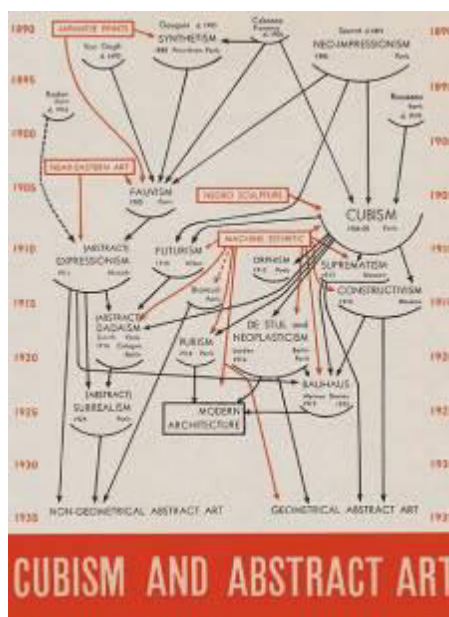
Nota. Tomado de MoMA. No. 21, 1982, The Museum of Modern Art, New York.
<https://www.jstor.org/stable/4380875>

Gracias al largo viaje a Europa que hizo en 1928, Barr pudo constatar la presencia de «vanguardias dispersas por Inglaterra, Holanda, Rusia, Polonia, Checoslovaquia, Austria, Alemania, Suiza y Francia» (Cohen-Solal, 2011, p. 227) y produjo, casi de inmediato, en 1929, su primera exposición como director del MoMA, la cual podría definirse como un ejercicio de importación y de rescate de piezas emblemáticas de la vanguardia europea.

Fue por este periplo de búsqueda y por la experiencia adquirida directamente con las obras, Barr pudo trazar un diagrama del origen y la ramificación de las tendencias halladas (ver Figura 3), el cual refrendó al reproducirlo en la carátula del catálogo de la ya célebre exposición «Cubismo y arte abstracto», que estuvo bajo su curaduría en 1936.⁴

Figura 3

«Cubismo y arte abstracto» de Alfred H. Barr Jr.



Nota. Tomado de Alfred H. Barr Jr. MoMA, 1936.

⁴ Este diagrama sirvió como guion de la exposición que se presentó primero en la Fundación Juan March de Madrid en diciembre de 2019 y, posteriormente, en el Museo Picasso de Málaga, en 2020, cuyo propósito fue reconstruir la muestra de 1936.

Cabe destacar que el MoMA inició un programa de intercambio cultural en 1938, mediante exposiciones itinerantes de arte moderno y contemporáneo, cuyos traslados implicaron que, adicionalmente, se convirtiera en una institución pionera en cuanto a técnicas de embalaje y transporte de obras, así como en la instalación y el montaje de estas.

Generalmente, estas exposiciones se presentaron en instituciones públicas con el patrocinio de museos locales y asociaciones que, a menudo, publicaban catálogos y, con frecuencia, contribuían con los costos de transporte internacional. Este programa cultural y de actividades internacionales estaba bajo el patrocinio del Consejo Internacional, integrado por mecenas de arte y por líderes comunitarios de Estados Unidos.

Entre 1938 y 1960, se realizaron más de cien exposiciones que circularon por más de cincuenta y seis países, entre los que se incluye a los de Sudamérica. Se refiere a esto porque en el Perú, el IAC fue la institución que albergó en diferentes años hasta seis exhibiciones itinerantes internacionales organizadas por el MoMA (The Museum of Modern Art, s. f.), como se detalla más adelante.

En otras ciudades norteamericanas se produjeron acciones semejantes. Por ejemplo, en 1936, se fundó el Museo de Arte Moderno de Boston como ramificación del MoMA. El primer director de este recinto, desde 1939, fue James S. Plaut (1912-1996), historiador de arte y curador. Él lo definió como un “laboratorio experimental” para el arte contemporáneo. En 1948, se cambió el nombre del museo a Instituto de Arte Contemporáneo de Boston⁵, espacio innovador de exploración y de exhibición de las nuevas tendencias de las artes visuales contemporáneas, modelo para futuros institutos en Estados Unidos y a nivel internacional. Este fue una entidad pionera en la

⁵ History. <https://www.icaboston.org/about/history>

difusión de nuevos medios, cine, video y *performance* y, en la implementación de un programa cultural para la apreciación de estas manifestaciones contemporáneas. Desde su origen, dicho local fue una plataforma de exhibición de jóvenes artistas que se convirtieron en importantes referentes internacionales como Andy Warhol (1928-1987), Robert Rauschenberg (1925-2008) y Roy Lichtenstein (1923-1997), entre otros.

Una infraestructura cultural emblemática de la ciudad de Nueva York es el Museo Guggenheim (ver Figura 4), fundado en 1937 y abierto al público en 1939. Este se articuló en torno a la colección de pintura moderna del industrial Solomon R. Guggenheim. En 1943, al arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (1869-1959), se le encargó diseñar el edificio de dicho recinto, que fue concebido como una escultura en forma de espiral. Acerca de su construcción, que inició en 1953, Gympel (1996) afirma lo siguiente:

El plano para el Guggenheim Museum, que se eleva en forma de espiral sobre una planta circular, se creó en 1943. La arquitectura convertida en escultura determina la rampa que se enrosca alrededor de un espacio interior vacío; pero al mismo tiempo compite por la atención del público con las obras de arte expuestas. La sucesión de campos murales encorvados ofrece a la explotación del museo un espacio libre limitado (p. 102).

El germen de este museo, que se inauguró en 1959, fue la colección de la Fundación Solomon R. Guggenheim, la cual se convirtió en modelo de financiación y gestión privada a nivel mundial con el tiempo. Su acervo reúne obras de todos los movimientos artísticos desde la segunda mitad del siglo XIX⁶.

⁶ Collection Online. <https://www.guggenheim.org/collection-online>

Figura 4

Museo Guggenheim el día de su inauguración (21 de octubre de 1959)



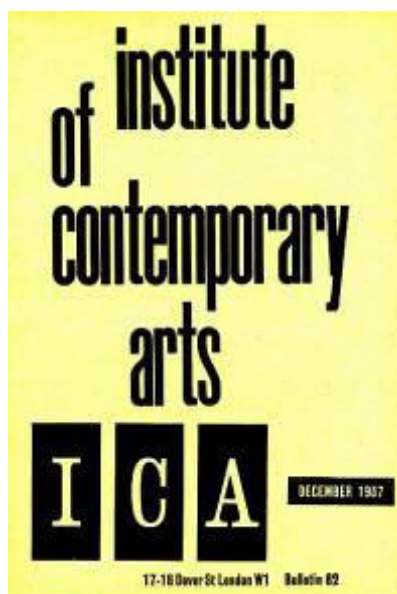
Nota. Tomada de Guggenheim Architecture Timeline <https://www.guggenheim.org/history/architecture>

Durante la posguerra, empezaron a constituirse instituciones dedicadas a la investigación del arte en Europa. En 1946, se inauguró, en Londres, el Institute of Contemporary Arts (ICA), que fue inicialmente concebido para constituirse en el Museum of Modern Art of London, se convirtió en un centro de debate de artistas e intelectuales sobre el arte fuera del ámbito académico y uno de sus fundadores fue el historiador de arte británico Herbert Read (1893-1968). Este recinto no solo inició como un espacio de exhibición del arte contemporáneo, sino también como uno de organización de conferencias, conciertos, cine y edición de publicaciones de difusión del acontecer cultural. En 1948, se inauguró la primera exposición del ICA titulada «40 Years of Modern Art 1907-1947: a Selection from British Collections» que reunió

obras de los artistas europeos más importantes ⁷ de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Su labor de difusión del arte contemporáneo continuó consolidándose a lo largo de las décadas y, se convirtió en referente a nivel internacional.

Figura 5

Boletín 82 (1957)



Nota. Archivo ICA. <https://archive.ica.art/about/history>

⁷ Jankel Adler, Jean Arp, Francis Bacon, Balthus, John Banting, Eugene Berman, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Georges Braque, Edward Burra, Alexander Calder, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Robert Colquhoun, John Craxton, Salvador Dali, Paul Delvaux, André Derain, Charles Despiau, Frank Dobson, Raoul Dudy, Jacob Epstein, Max Ernst, Lyonel Feininger, Lucian Freud, Naum Gabo, Henri Gaudier-Brzeska, Alberto Giacometti, Duncan Grant, Juan Gris, Barbara Hepworth, Ivon Hitchens, Frances Hodgkins, Edgar Hubert, Augustus John, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oscar Kokoschka, John Lake, Wifredo Lam, Louis Le Brocqy, Fernand Leger, Wilhelm Lemberck, Wyndham Lewis, Jean Lurçat, Rene Magritte, Aristide Maillol, Franz Marc, Louis Marcoussis, André Masson, Henri Matisse, Robert MacBride, F E McWilliam, Joan Miro, Amadeo Modigliani, Piet Mondrian, Henry Moore, Paul Nash, Ben Nicholson, Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore, Pablo Picasso, John Piper, Man Ray, Ceri Richards, William Roberts, Peter Rose Pulham, Georges Rouault, William Scott, Walter Sickert, Matthew Smith, Stanley Spencer, Graham Sutherland, Chiam Soutine, Tves Tanguy, Pavel Tchelitchev, John Tunnard, Maurice Utrillo, Edouard Vuillard, Edward Wadsworth, Christopher Wood, Jack Yeats, Ossip Zadkine. Tomado de <https://archive.ica.art/sites/default/files/downloads/Complete%20ICA%20Exhibitions%20List%201948%20-%20Present%20-%20July%202017/index.pdf>

En 1955, se instaló por primera vez la célebre exposición «Documenta» en el Museo Fridericianum⁸ (ver Figuras 6 y 7) —bajo la organización del pintor y profesor académico alemán Arnold Bode (1900-1977) y el teórico de arte Werner Haftmann (1912-1999)— en la ciudad alemana de Kassel. Esta modalidad de exposición, diseñada, especialmente, como ámbito de revisión del arte moderno europeo surgido durante la primera mitad del siglo XX, cuando las guerras mundiales habían impedido aquilatar tal arte a cabalidad, se mantiene hasta hoy como un evento ambicioso y controvertido que concita la atención internacional cada cinco años a fin de generar un diálogo con la escena artística internacional. El 2017 celebró su decimocuarta edición.

Figura 6

Museo Fridericianum (Kassel)



Nota. Foto de Günther Becker, © Documenta-Archiv

⁸ La primera «Documenta» fue una retrospectiva de obras de grandes movimientos (fauvismo, expresionismo, cubismo, *Der Blaue Reiter* y futurismo) y, participaron artistas, como Pablo Picasso, Max Ernst, Hans Arp, Henri Matisse, Wassily Kandinsky y Henry Moore. En este recorrido por el arte de los primeros cincuenta años del siglo XX, se presentaron, junto a clásicos del modernismo, fundadores alemanes del arte moderno como Paul Klee, Oskar Schlemmer o Max Beckmann. Tomado de <https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_gmbh>

Figura 7

Museo Fridericianum (Kassel)



Nota. Foto de Günther Becker, © Documenta-Archiv

Fue por esos años, que algunos funcionarios de galerías y museos iniciaron una labor que luego se definiría específicamente como curatorial, la cual, en sus albores, se concentró en combatir, mediante exposiciones cuidadosamente diseñadas, el recelo o la extrañeza del público que se aproximaba a las experiencias del arte moderno y contemporáneo.

Obrist (2019) menciona entre estos curadores —o comisarios— pioneros a Franz Meyer (1919-2017) director de la Kunsthalle de Berna entre 1955 y 1961 y de la Kunstmuseum de Basel entre 1962 y 1968; a Pontus Hultén (1924-2006), quien desde su trabajo como director del Moderna Museet, entre 1958 y 1973, logró situar a Estocolmo como una capital del arte europeo y quien se fue nombrado como director fundador del museo de arte moderno del Centro Pompidou de París poco tiempo después; al historiador del arte austríaco Werner Hofmann (1928-2013), director fundador del Museums des 20 Jahrhunderts de Viena entre 1962 y 1969; a Harald Szeemann (1933- 2005), director del Kunsthalle de Berna en 1969, donde se realizaría

la exposición colectiva «Cuando las actitudes devienen en forma», o el holandés Jean Leering (1934- 2005), director del Stedelijk van Abbemuseum entre 1964 y 1973 y quien estuvo al mando de la «Documenta 4» en Kassel. Desde entonces, la participación del curador en el circuito de las ahora llamadas artes visuales ha cobrado una enorme importancia.

Mientras tanto, en Sudamérica, se produjeron fenómenos similares en los que la prosperidad económica propició la existencia de artistas con propuestas modernas, las que fueron adquiridas por coleccionistas provenientes de la alta burguesía⁹ que asumió el reto de elevar el estatus cultural de las ciudades en donde nacieron o en donde viven.

En la introducción se ha mencionado la importancia del circuito del arte contemporáneo que requiere de la participación de diferentes personas (teóricos y críticos, galeristas y curadores, coleccionistas y mecenas, funcionarios estatales y artistas). Para demostrar que un sistema semejante empezó a configurarse en Lima a partir el IAC, hay que describir lo que estaba pasando con otras instituciones culturales sudamericanas, principalmente, en Colombia, Argentina y Brasil.

El Museo Nacional de Colombia se funda en 1823 y la Escuela de Bellas Artes en 1886. En 1939, el Ministerio de Educación crea el Salón Nacional de Artistas que abrió al público en 1940. Su directora, Teresa Cuervo Borda, adquiere obras de artistas relacionados con la Escuela de Bellas Artes y de algunos artistas nacionales reconocidos, quienes participaron en la primera exhibición panorámica organizada por el MoMA en 1943, como parte de su acervo latinoamericano. A partir de este evento,

⁹ «Correspondiente a individuos de gran cantidad de patrimonio y que emplean a otros muchos y ocupan su lugar en élites sociales, políticas y económicas».
<https://economipedia.com/definiciones/burguesia.html>

saltó a la vista que existía una producción contemporánea colombiana que facilitaba el diálogo cultural con el extranjero.

De acuerdo con Mesa Mendieta (2019), en 1948, el Museo Nacional se mudó al edificio del panóptico, año en el que se realizó la IX Conferencia Panamericana — inaugurada el mismo día del “bogotazo”, el 9 de abril de 1948— la cual contó con una exhibición integrada por obras de artistas y sus familias, algunas de las cuales se compraron. Este fue un acontecimiento clave básicamente por dos razones: porque en él se evidenció lo fructífero de la vinculación entre cultura y diplomacia y, especialmente, porque permitió avizorar que existía una modernidad local y otra cosmopolita.

Se había instalado un Museo Nacional digno de ser mostrado y en él una importante colección de arte accesible al público y dispuesta para las visitas diplomáticas. Teniendo en cuenta el dinamismo que empezaba a tener la escena artística y la pobreza de espacios dedicados a ella, paralelamente a su actividad de coleccionista y ente de diplomacia cultural, el Museo asumió también el rol de anfitrión de eventos y galería (Mesa Mendieta, 2019, p. 28).

Por otro lado, en agosto del mismo año, abre sus puertas el local Galerías de Arte S. A. de Álvaro Rubio, donde el pintor Alejandro Obregón (1920-1992), quien fungió de asesor, fue el artista más influyente de Colombia y, tendrá una participación notable en el proceso de legitimación internacional del arte colombiano, a medida que su obra recibe reconocimientos en el extranjero. En este espacio se exhibió «Salón Colectivo de Contemporáneos Colombianos» y en la «Primer Salón de Europeos», en esta última se incluyeron piezas de Picasso, Chagall, Degas, Modigliani, entre otros

(Mesa Mendieta, 2019). Pronto se crearía un circuito comercial sustentado por otras tres galerías: Bucholz, Callejón y Leo Matiz.

Serna (2009), con respecto a Galerías de Arte S. A. (1948-1951), sostiene que este espacio fue la primera galería de arte en Colombia para «la difusión de la obra plástica y la organización para la mejor adquisición de la misma» (p. 64). Además, dicho autor cita un fragmento de un artículo que se escribió con motivo de su inauguración:

El artista, al terminar su obra, se desprende generosamente de una parte de su propia personalidad, pero esta obra ha sido integrada con los valores comunes a todos los semejantes del pintor. La obra, desde ese momento, comienza a ejercer su función, ya independientemente del que la creó. [...] El artista, al concluir su obra, siente la necesidad de que esta entre en contacto con el público. Él la ha creado para eso y desea, es más, que salga del taller y entre en la propiedad de una persona capaz de valorizarla y conservarla. Por ello necesita de la exhibición su obra, como el entusiasta del cuadro necesita, a su vez, del lugar o el salón donde encuentre expuesta la obra de arte (p. 64).

En 1949, la OEA gestionó la exposición «32 artistas de las Américas»¹⁰ a cargo de José Gómez Sicre (1916-1991), crítico de arte cubano y jefe de la Sección de Artes Visuales, Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana con sede en Washington, la cual seguía en cierta manera los lineamientos del MoMA en cuanto a la proyección internacional. En el texto preliminar del catálogo de dicha

¹⁰ En la exposición que se llevó a cabo desde el 7 hasta el 17 de febrero en el Museo Nacional de Bogotá. Se presentó una selección de obras procedentes de colecciones públicas y privadas de Estados Unidos como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El catálogo digitalizado se puede consultar en el archivo del ICAA <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1131079#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-667%2C280%2C2183%2C1222>

muestra, Gómez Sicre dice: «esta exposición se propone manifestar que en América el hombre puede dejar a su espíritu recorrer todas las categorías y dimensiones de la creación, como corresponde a un continente cuyo primer designio es el de la libertad». (Unión Panamericana, 1949, s. p.). En noviembre del mismo año, se inauguró el Salón Nacional de Arte Moderno. Calderón (1990), sostiene que «[tal recinto] ha tomado la denominación de Moderno teniendo en cuenta que el público en general entiende por este concepto todo lo que se aleja de lo académico; o de la imitación mediocre de los maestros antiguos» (p. 21).

En noviembre de 1956, el Museo Nacional de Colombia dispuso comprar *Máscaras* (ca. 1952), una pintura de Alejandro Obregón, quien había expuesto con éxito en galerías de diversas ciudades norteamericanas y europeas y, que, ese mismo año, exhibió una obra en el MoMA en Nueva York. Este gesto revela que existían en el Estado funcionarios interesados en apostar culturalmente por los artistas colombianos que representaban al país internacionalmente.

En 1963, cuando se realiza la exhibición «El siglo XX y la pintura en Colombia» en el Museo Nacional, en honor a los asistentes a la 3.ª Conferencia Interamericana de Ministros de Educación, —nuevamente un acontecimiento de naturaleza diplomática— ya se encontraban en funcionamiento la Sala de Exposiciones del Banco República (1957 y 1963) y el Museo de Arte Moderno (1962 y 1965), que fue fundado en 1955 y se consolidó en 1962, bajo la dirección de la influyente crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba (1930-1983), quien impulsó el desarrollo de la vanguardia artística en Colombia. El Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) destaca su colección de arte moderno y contemporáneo colombiano, latinoamericano e internacional.

Figura 8

Marta Traba en la inauguración del MAMBO (1962)



Nota. MAMBO.

En el caso de Argentina, se evidencia la influyente participación del coleccionismo en la estructuración de su sistema artístico. Allí se rastrea, desde mediados del XIX, la colección de Manuel José de Guerrico (1800-1870), quien puede ser considerado como el primer coleccionista del Río de la Plata, y que tenía entre sus piezas obras de Fortuny, Sorolla y Goya. En julio de 1895, Eduardo Schiaffino funda el Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en diciembre de 1896 con veintidós obras de la colección Guerrico. En 1936, la familia Schiaffino donaría también obras de Corot, Courbet y Fantin Latour (Gutiérrez Viñuales, 1999). Con relación al coleccionismo en Argentina, Pacheco (2005) sostiene lo siguiente:

Iniciada oficialmente la historia del coleccionismo a mediados del siglo XIX, será en la segunda mitad del siglo cuando un conjunto ya estable de coleccionistas permita establecer las primeras pautas de consumo artístico en

el Río de la Plata. Se trata de hombres y de algunas mujeres que pertenecen a la clase dominante, a aquellos que se distinguen entre sí y de los demás como “la gente bien” (p. 10).

Malosetti (2001) afirma sobre la actividad artística plástica en Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX y sobre el consumo cultural que

la creciente disposición al consumo cultural por parte de sectores burgueses y pequeños burgueses que vieron crecer rápida y significativamente sus beneficios económicos. Las tensiones que creaba esa disposición al consumo de bienes culturales, entre una cierta urgencia por acceder al prestigio que éste conllevaba y la pretensión de dotar de un fundamento estético-ideológico tanto a las obras como al público que se imaginaba para éstas, se perciben con particular nitidez en el terreno de las artes plásticas (pp. 15-16).

Entre 1897 y 1900, se mueven algunos marchantes de arte: los españoles José Artal y José Pineo, y el italiano Stefano Stefani, quienes asumieron la responsabilidad de introducir el arte moderno europeo en Argentina.

En 1907, el gobierno argentino adquirió la colección de John Bayley, de casi unas seiscientas piezas, para la pinacoteca del museo. En 1910, se produjo la «Exposición Internacional del Centenario» que fomentó la importación de arte europeo y americano y, con ello la formación de colecciones. Otras que se presentaron en el Museo Nacional de Bellas Artes fueron la de Juan Benito Sosa y Adriano Rossi.

En los años veinte, aparecieron las galerías Witcomb y Müller. Federico Müller fue un marchante alemán que presentó pinturas impresionistas (Cézanne, Monet, Pissarro, Renoir) y Sisley) y postimpresionistas (Van Gogh, Gauguin y Modigliani) en Buenos Aires desde 1928. En 1934, se organizó una exposición de Degas —sesenta y ocho dibujos, pasteles y bronce— y otra de Pablo Picasso con

enfoque retrospectivo, que mostró su evolución entre 1900 y 1933. El mercado del arte introdujo las exhibiciones privadas.

Entre otras colecciones notables estaba la de Antonio Santamarina quien contaba con cuadros de Gerard, Delacroix y Fantin Latour. Él compró arte español a José Artal en la galería Witcomb o, directamente en Europa, especialmente en París, en casas de remates como el Hotel Drouot o en galerías como Brunner. Su amigo, el pintor Ignacio Zuloaga, le consiguió arte español, como el Zurbarán que le entregó en París en 1911. Este acervo fue subastado en 1955 y contaba con unas doscientas once piezas, entre las que había obras de Sisley, Toulouse Lautrec, Gustavo Courbet y Joaquín Sorolla. Además, en esa familia había otros coleccionistas, como José y Sara Wilkinson de Santamarina quienes tenían piezas de Zuloaga, Goya y Reynolds y, Mercedes Santamarina, quien poseía obras de Corot, Manet, Monet, Renoir, Rodin, Toulouse Lautrec. Otros coleccionistas eran Lorenzo Pellerano quien tenía obras de Rubens y Goya y, Rafael A. Bullrich, quien tenía pinturas de Jean Baptiste Camille Corot y Eugène Boudin (Gutiérrez Viñuales, 1999).

Para que se diera este proceso de coleccionismo de arte español, resultó determinante que llegaran a Argentina dos millones de migrantes procedentes de la península entre 1850 y 1930.

Otras colecciones importantes fueron la de Juan Gregorio Molina, quien nació en España en 1854 y radicó en Argentina desde 1874 y, la de Doña Victoria Aguirre, cuya clasificación en 1927, informa que poseía cuadros de Turner, Gainsborough, Constable, Corot, Fortuny, Sorolla, Zuloaga, entre otros.

Así, el coleccionismo local sirvió para conformar el patrimonio de los primeros museos en Argentina.

En la segunda mitad del siglo XX, la capital de Argentina contaba ya con varias instituciones que pugnan ser parte del circuito artístico internacional. El Museo de Arte Moderno, entidad pública dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, fue creado en abril de 1956 por iniciativa de Rafael Squirru, quien fue además su primer director. Desde sus inicios, fue un museo de vanguardia y un espacio dedicado a promover las últimas producciones de todas las disciplinas artísticas.¹¹ En este destaca su colección de arte moderno y contemporáneo argentino e internacional del siglo XX.

A su vez, el Instituto Torcuato Di Tella, fundado en 1958, cuyo auge se produjo entre los años 1965 y 1970, se erigió como el principal espacio de acogida de las vanguardias artísticas y semillero de algunos de los creadores más importantes y transgresores de la época, quienes fueron reconocidos como la generación del Di Tella. Tal instituto contaba con salas de exposición, un auditorio y un centro de experimentación, en donde se realizaron obras de teatro con recursos inéditos y con la participación del público. Su actividad en las artes visuales, escénicas y musicales marcó una nueva era en el arte local. En mayo de 1970, el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía lo clausuró definitivamente, luego de varios años de censuras que iniciaron con el cierre de la obra *Los baños* de Roberto Plate durante la exposición «Experiencias 68».¹² El crítico de arte argentino Jorge Romero Brest (1905-1989) dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella desde 1963 hasta 1969.

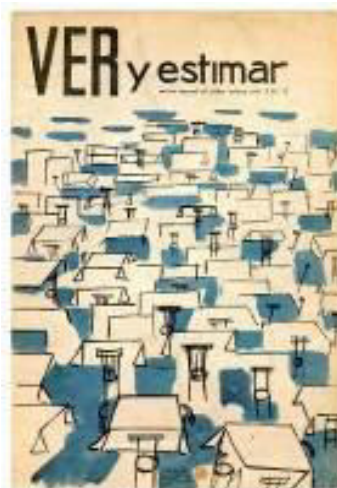
¹¹ Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. <https://www.museomoderno.org/es/el-museo>

¹² A medio siglo del Di Tella. <http://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/16/03/02/a-medio-siglo-del-di-tella>

Romero Brest fue director de la revista *Ver y Estimar: Cuadernos de crítica artística*¹³, editada en Buenos Aires entre los años de 1948 y 1955 y, cuyos ensayos tuvieron repercusión en el desarrollo del arte argentino y latinoamericano en el contexto de la posguerra y contó con la colaboración de sus discípulos Damián C. Bayón y Marta Traba.

Figura 9

Portada de la revista Ver y estimar (octubre, 1955)



La triada museística bonaerense la completaba el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), liderado por el crítico de arte y gestor cultural Jorge Glusberg (1932-2012) y que se originó en el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (1968). El CAyC patrocinó a diferentes artistas que exploraron nuevas tecnologías en las artes visuales a lo largo del tiempo. Según Glusberg, en el texto de la exposición «Arte y Cibernética» presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires (1969), «El desinterés cada vez mayor en la obra de arte como objeto, obligó a los artistas a buscar

¹³ Los números de tal revista se encuentran digitalizados en el portal de Revistas de Arte Latinoamericano. <http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/>

nuevos canales de comunicación; la nueva tecnología y los nuevos medios están evolucionando inexorablemente hacia una nueva situación cultural»¹⁴.

Figura 10

Jorge Glusberg



Nota. El Comercio. 7 de abril de 1972, p. 19.

En otras ciudades de la región, por ejemplo, desde 1917, en la capital de Venezuela existía el Museo de Bellas Artes, que contaba con una colección de arte universal, en la cual destaca el arte moderno y contemporáneo, especialmente, su acervo de arte latinoamericano. Algunas de las obras emblemáticas de este museo son *La Ciudad* de Alexander Calder; *Cubo rojo* de Jesús Soto y *Estructura solar* de Alejandro Otero¹⁵. En 1946, en Santiago de Chile se fundó el Museo de Arte Contemporáneo, perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con el objetivo de promover la obra de los artistas de la época a nivel nacional e internacional.

¹⁴ Fragmento del registro ICAA 747989.

¹⁵ Secretaría General de la OEI. <https://www.oei.es/historico/cultura2/red009.htm>

Sin embargo, la ciudad brasileña de Sao Paulo sería la que se convertiría en la metrópoli más importante de Sudamérica en cuanto a su infraestructura artística con la creación, sucesiva, de dos museos cruciales: el Museo de Arte de Sao Paulo, fundado en 1947, gracias a los esfuerzos del magnate de las comunicaciones Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), el cual ostenta la colección de arte europeo más importante en América Latina y, el Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1948, con el propósito de difundir el arte brasilero moderno a nivel mundial, por iniciativa del industrial y mecenas ítalo-brasileño Francisco Matarazzo cuya colección particular fue el germen de los fondos de esta institución cultural que se convirtió en un referente en América Latina. Se destaca a este último porque se convirtió en el promotor de la «Bienal de Sao Paulo», exposición internacional de arte moderno inaugurada en 1951, que se presentó el 20 de octubre 23 de diciembre de al 1951, y siguió el modelo de la «Bienal de Venecia»: contó con una representación nacional por cada país participante.

Figura 11

Afiche de la 1ª Bienal de Sao Paulo. Autor: Antônio Maluf



Nota. Bienal de Sao Paulo.

En la introducción del primer catálogo (1951), Lourival Gomes Machado, director artístico, afirma:

Por su propia definición, la Bienal debe cumplir dos tareas principales: colocar el arte moderno brasileño, no en una simple confrontación, sino en un contacto vivo con el arte del resto del mundo, mientras São Paulo buscaría conquistar la posición de centro artístico mundial. La referencia a Venecia era inevitable; lejos de huir de ella, intentamos tenerla como una lección digna de estudio y, también, como un estímulo alentador (1951, pp.14-15).

La «Bienal de Sao Paulo» nació con el fin de promover el desarrollo de las tendencias modernas «ayudando al arte brasileño a salir del aislamiento provinciano en que todavía se encontraba al final de la guerra» (Durozoi, 2007, p. 72). Este primer evento fue de gran trascendencia en el contexto artístico internacional:

Su prestigio se afirmará muy pronto, pues desde su segunda edición (1953), cuando ocupa el pabellón construido por Niemeyer en el parque Ibirapuera, el conjunto de obras expuestas constituye un acontecimiento excepcional para la escena artística del siglo: retrospectiva del Cubismo y de casi cincuenta años de trabajo de Picasso, presencia de Klee, panorama del movimiento De Stijl y del Futurismo, una sala especial consagrada a Mondrian y presentación de diversos abstractos europeos y norteamericanos”. (Durozoi, 2007, p. 72)

Figura 12

Público en la Sala Especial Picasso



Nota. Bienal de Sao Paulo.

Figura 13

Público visita la sala dedicada al artista holandés Piet Mondrian



Nota. Bienal de Sao Paulo.

En la segunda edición de la «Bienal de Sao Paulo», del 13 de diciembre de 1953 al 26 de febrero de 1954, Perú participó, por primera vez, con una delegación de dieciséis artistas plásticos, entre pintores y escultores¹⁶. Entre los primeros destacaban Ricardo Grau, líder de los llamados pintores independientes y Emilio Goyburu y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, líderes de los pintores vinculados a Bellas Artes, al cubismo y a cierta tendencia de realismo social, y, Jorge Piqueras y Joaquín Roca Rey, ambos escultores modernistas. Las piezas del primero fueron apreciadas por los críticos de esa bienal.

Figura 14

«Arte peruano en la Bienal de Sao Paulo» de S. P. B. [Samuel Pérez Barreto]



Nota. Tomado de *Cultura Peruana* N. ° 63, 1953.

¹⁶ Tal delegación fue seleccionada por la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. En pintura participaron los artistas: Juan Barreto, Carlos Aitor Castillo, Alberto Dávila, Cristina Gálvez, Emilio Goyburu, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Enrique Kleiser, Carlos Quispez Asín, Ricardo Sánchez, Guido Strazza, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Adolfo Winternitz y, en escultura: Cristina Gálvez, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey y Luis Valdettaro. El texto de presentación de la sección peruana en el catálogo de la bienal fue escrito por Sebastián Salazar Bondy. Tomado de *II Bienal do museu de arte Moderna de São Paulo* <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4391>.

Se ha informado, parcialmente, sobre la actividad cultural en ciudades como Bogotá, Buenos Aires y Sao Paulo para dar una idea de por qué en Lima eso estuvo muy lejos de producirse.

La ciudad de Lima se mantuvo ciertamente ajena a toda esta corriente de modernidad que requería de la participación de intelectuales y de instituciones que supieran adecuarse a las exigencias de esa renovación cultural como parece haber sucedido, tan tempranamente, en Bogotá o Buenos Aires, y con verdadera ambición cultural en Sao Paulo. Puede haber diversos factores que condicionaron aquel desfase temporal, pero el principal, sin duda, fue el retraso del proceso artístico determinado por la tardía fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1918, proyecto pospuesto desde fines del siglo XIX.

Resulta significativo que la ENBA empiece a funcionar como centro de formación en 1919, año en que la Bauhaus, institución formativa más influyente del mundo, inaugura sus actividades y, cuyos preceptos, al propugnar la necesidad de un nuevo artista, declaran implícitamente la defunción del sistema beauxartiano que en Lima recién se trataba de instaurar. Este trabajo destaca el cambio paulatino de ese panorama localista (deudor del sistema beauxartiano) a las vanguardias de la posguerra que es lo que se exhibió en el IAC.

1.2 Infraestructura cultural en el contexto peruano

Se ha realizado una revisión sucinta de la infraestructura cultural y museística producida en las capitales de países de nuestra región para contrastarla con la que se fue articulando en nuestro país.

La Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1918 durante el gobierno de José Pardo y Barreda, fue la primera institución artística con intervención del Estado. Antes de esto, los jóvenes con talento y vocación artística se vieron obligados a

adiestrarse académicamente en el extranjero, por lo cual varios recalaron en escuelas de bellas artes europeas.

La Escuela Nacional de Bellas Artes se convirtió, entonces, en el centro oficial de formación académica y en una institución de la cual procederán las personalidades más relevantes de la historia del arte peruano del siglo XX, como José Sabogal (Cajabamba, 1888-Lima, 1956), líder del grupo indigenista, y posteriormente Ricardo Grau (Burdeos, 1907- Lima, 1970), pintor de formación europea, quien introducirá en el medio una renovación artística al discurso oficial establecido en la institución. Al respecto, Ríos (1946) afirma

Ricardo Grau ha sido, en el Perú del siglo XX, el artista encargado de “abrir las ventanas”, de reivindicar la significación específicamente plástica de la Pintura. [...] nuestro Arte ignoraba, hasta su primera exposición, realizada en 1939, lo que significaba “Pintar bien y con la época”. A ello se debe la paradoja de que sea un artista moderado y exquisito quien, entre nosotros, habituados a las anacrónicas artesanías o a las bárbaras improvisaciones, representa a la vanguardia estética (p. 50).

Otro artista que influirá en el contexto local será Carlos Quíñez Asín (Lima, 1900 - 1983) quien estudió en la Academia de San Fernando de Madrid (1921-1926), pensionado por el gobierno español. Él, cuando estaba en París, entró en contacto con el cubismo y, en 1927 regresó a Lima y manifestó una actitud crítica frente al indigenismo.

Algunas instituciones culturales funcionaban desde el primer tercio del siglo XX, algunas eran privadas, como la Sociedad de Bellas Artes del Perú, fundada en 1916 por el artista multidisciplinario Luis Ugarte (Lima, 1876-1948), la cual continuó su labor luego de la muerte de tal pintor. Su propósito principal era el cultivo de las

disciplinas artísticas y, exhibir y comercializar el trabajo de los artistas que la integraban. Para ello, habilitó una galería en 1917 y editó una revista especializada en 1919 (Pachas, 2007).

Existían también entidades oficiales, como el Instituto de Arte Peruano, creado en 1931, el cual fue relevante por fomentar la investigación y la difusión del arte peruano, principalmente, la del arte tradicional y popular, desde el Estado. El pintor José Sabogal fue su principal promotor junto con un grupo de artistas indigenistas. Villegas (2006) indica que entre las funciones del Reglamento del Museo Nacional estaban

estudiar todas las manifestaciones estéticas de las diversas culturas del Perú antiguo, establecer los fundamentos de un arte genuinamente peruano, propiciar los esfuerzos para la conservación de las artes populares, formar álbumes de arte peruano y reunir material necesario en reproducciones plásticas y pictóricas con fines especulativos y de difusión popular (p. 21).

Bajo la promoción de las hermanas Alicia y Celia Bustamante y, José María Arguedas, la Peña Pancho Fierro se erigió como un espacio social y cultural que funcionó entre 1936 y 1967 para la tertulia y la organización de exposiciones artísticas y de difusión del arte popular; asimismo, fue punto de reunión intergeneracional de intelectuales y artistas nacionales y extranjeros de la época:

A mediados de los años cuarenta, la Peña Pancho Fierro comenzó a ser frecuentada por jóvenes literatos y artistas que participaron directamente en el desarrollo de las vanguardias en el Perú. Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela eran visitantes asiduos. Todos ellos recordarán el ambiente de la Peña, el trabajo silencioso que realizaban Alicia y Celia Bustamante para mantener e

incrementar su colección, y las múltiples evocaciones y relatos que hacía José María Arguedas sobre “su mundo”. El encuentro de esta generación con la anterior va a ser muy importante (Carpio e Yllia, 2006, p. 51).

Asimismo, la Peña Pancho Fierro presentó exposiciones artísticas, como la de César Moro. De acuerdo con Lefort y Villegas (2018), quienes han publicado un estudio sobre la obra plástica de César Moro (Lima, 1903-1956)¹⁷, seudónimo de Alfredo Quípez Asín, esta habría sido la única exposición individual del poeta y artista surrealista, entre el 16 y 23 de diciembre de 1937.

En 1937, la exposición «I Salón de Artistas Independientes»¹⁸ marca un hito con la puesta en escena de un grupo heterogéneo de artistas alejados de la propuesta indigenista y que explorarán nuevos lenguajes artísticos y temas de representación sin esa influencia programática en sus propuestas creativas. Castrillón (2014) sobre tal grupo afirma lo siguiente:

Acostumbrados a las críticas en contra del indigenismo, nos hemos hecho la idea de que los Independientes fue un movimiento de vanguardia que arrasó con la academia sabogalina y que estuvo reñido con lo vernáculo. Nada más falso. Primero habría que aclarar que no llegó a constituirse como un movimiento, una tendencia, ni redactó ningún manifiesto: fue un grupo

¹⁷ César Moro, a fines de 1933, tras ocho años de residencia en París donde participó del movimiento surrealista, se estableció en Lima. En mayo de 1935, organizó la primera muestra surrealista en la Academia Alcedo con la participación de Jaime Door, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia. Años más tarde, en México, en las salas de la Galería de Arte Mexicano, se inauguró la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940. Esta fue organizada por André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen.

¹⁸ Esta reunió a setenta y tres artistas, entre los que figuraban Teófilo Allain, Mario Agostinelli, Luis Agurto, Juan Barreto, Macedonio de la Torre, Espinoza Cáceda, González Gamarra, Ricardo Grau, Elena Izcue, Moisés Laymito, Víctor Medívil, Carlos More, Artemio Ocaña, Ismael Pozo, Quípez Asín, Belisario garay, Víctor Morey, Manuel Domingo Pantigoso, Ricardo Peña, Federico Reinoso, Ricardo Sánchez, Sabino Springett, Arístides Vallejo y otros (Castrillón, 2014, p. 40).

ecléctico donde convivían varias tendencias, entre ellas la figuración autóctona (p. 40).

En 1947, se funda la agrupación Espacio formada por jóvenes arquitectos y estudiantes de la Escuela Nacional de Ingenieros y, encabezada por el arquitecto Luis Miró Quesada Garland. También la integraron artistas e intelectuales¹⁹, como Sebastián Salazar Bondy y Fernando de Szyszlo. El manifiesto publicado en el diario *El Comercio* el 15 de mayo de ese año inicia con la frase «El hombre es un ser de su tiempo»²⁰, uno de los principios de un movimiento artístico y principalmente arquitectónico de renovación y gran influencia en el contexto cultural peruano:

Entre el mundo de ayer y el mundo de hoy, se ha establecido el origen de la experiencia más honda de la historia: la génesis de un hombre nuevo y la elaboración de su mensaje.

El arte, como medio de manifestación integral y vivencia más propia de la naturaleza humana, resume e integra en casi su totalidad la comunicación del ser contemporáneo y se realiza para definirlo. [...]

Trabajaremos por una arquitectura actual, como fórmula de un hombre redescubierto por lo contemporáneo. [...]

Daremos al hombre nuevo su nueva residencia. La residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesoria (Anónimo, 1947, p. 3).

¹⁹ Adherentes al manifiesto de los arquitectos: Samuel Pérez Barreto, César de la Jara, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Raúl Deustua, Carlos Alejandro Espinoza, Emilio Hernández Saavedra., Leopoldo Chariarse, Miguel Grau Schmidt, Joa Luiz Pereira, Luis León Herrera.

²⁰ Expresión de principios de la Agrupación Espacio, *El Comercio* 15 de mayo de 1947, p. 3.

La agrupación Espacio contó con una columna semanal en *El Comercio*, su medio de difusión masiva. En esta se polemizaba sobre la arquitectura moderna y el arte contemporáneo.

Su objetivo es educar inversionistas, políticos, educadores, ciudadanos y futuros clientes, quienes, como había discutido *El Arquitecto Peruano*, no cuentan con cultura y menos con una cultura integrada: la artística; se trata de educar tanto a las clases medias emergentes como a las jóvenes aristocracias democratizadas. Muchos de sus miembros han sido o son estudiantes de los colaboradores de *El Arquitecto Peruano* (Rebaza, 2010, p. 149).

Tal agrupación llegó a editar una revista *Espacio*, la cual se publicó entre 1949 y 1951. Asimismo, organizó conferencias y exposiciones, así generó espacios de discusión sobre lo contemporáneo. De acuerdo con Rebaza (2010):

Espacio no reclama constituir ese movimiento general en todas las artes a pesar de reunir a miembros de distintas disciplinas, pero pretende ser su momento de lucidez subrayando con insistencia la triada modernidad, peruanidad y contemporaneidad: “Es, tanto en pintura, escultura, arquitectura, música, teatro y literatura [que se dan] los pasos iniciales en el Perú de un arte contemporáneo como medio expresivo de la angustia cósmica del hombre de hoy” (p. 137).

Luego del golpe militar al gobierno democrático de José Luis Bustamante y Rivero, entre 1948 y 1956, el Perú era gobernado por el general Manuel Odría (1896-1974), quien desde los primeros años de su mandato abrió las puertas a la inversión extranjera, lo que generó una serie de transformaciones en el ámbito político y económico. En relación con ello, Cotler afirma que «[a partir de estas circunstancias

se inició en el Perú un nuevo proceso de desarrollo del capitalismo, impulsado por las inversiones extranjeras que, tal como en las primeras décadas del siglo veinte, promovieron una reestructuración de la sociedad y la constitución de nuevos intereses sociales y políticos» (1992, p. 272).

Es en este contexto, Lima comienza un proceso de crecimiento urbano y poblacional como consecuencia de las migraciones hacia la ciudad. Surgen partidos políticos como el Movimiento Social Progresista (1955), Acción Popular (1956) y el Partido Demócrata Cristiano (1956). Asimismo, se produce el desarrollo de las clases medias. Al respecto, según Dancourt (1998):

Surgió una nueva capa de profesionales, técnicos, empleados públicos, profesores e intelectuales que alzaron banderas modernizadoras y, organizándose en nuevos partidos, aspiraron a la conquista del poder. Son precisamente los representantes de estas capas los que participarán en la polémica sobre el abstraccionismo (p. 165).

Lauer (1976) considera que durante la década de los cincuenta aparecen los primeros coleccionistas semiprofesionales de arte moderno peruano y se va conformando un público que asiste a las exposiciones, generalmente, de pintura. Al respecto el autor afirma lo siguiente:

Es el momento de la primera gran expansión del mercado plástico; de menos de 30 muestras en 1950 el medio local pasa a más de 60 en 1953, y en 1955 un centenar de muestras, de las cuales 35 de peruanos, producen ventas por 2'500,000 soles de aquella época. Empiezan a llegar regularmente muestras extranjeras al país y se institucionalizan los premios de pintura (p. 153).

Hirschhorn (2005) en su investigación sobre el poeta, dramaturgo, crítico de arte y editor Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) presenta un panorama de la actividad cultural en Lima con énfasis en el desarrollo de las exposiciones de artes plásticas, sobre las que dice lo siguiente:

De manera general todos los establecimientos abiertos al público –bancos, institutos privados o públicos, sedes de periódicos, municipalidades, universidades– hacen el esfuerzo por presentar pinturas, fotos, esculturas, objetos de artesanía popular en lo que lleva el nombre de “galería” y que son a veces bibliotecas, cafeterías o corredores inadaptados a la muestra de obras de arte. Sin embargo, el público acoge ello con benevolencia y esa multiplicación de salas va a favorecer la toma de conciencia de una cultura nacional (p. 39).

Como indica el autor, en el contexto local las asociaciones e instituciones culturales y otras entidades que ofrecieron ambientes para la organización de exposiciones artísticas, no contaban con espacios óptimos para este fin. Por lo tanto, la ciudad de Lima carecía de una infraestructura cultural que reuniera las condiciones museográficas para muestras de artes plásticas. Entre las décadas de 1950 y 1970, en las principales capitales de Latinoamérica se edificaron arquitecturas modernas para el funcionamiento de museos, centros culturales y galerías especializadas para la exhibición de las nuevas tendencias artísticas.

Hirschhorn (2005, pp. 39-40) presenta una larga nómina, ordenada alfabéticamente, de las galerías de exposiciones activas entre los años 1950 y 1964. Además, proporciona un conteo de las exposiciones realizadas en Lima entre los años 1950 y 1964 y precisa cuántas les correspondían a artistas locales y a extranjeros.

Tabla 1

Exposiciones realizadas en Lima entre los años 1950 y 1964. (Hirschhorn, 2005, p. 41)

| Años | Extranjeros | Nacionales |
|-------------|--------------------|-------------------|
| 1950 | 24 | 25 |
| 1951 | 14 | 22 |
| 1952 | 10 | 16 |
| 1953 | 29 | 44 |
| 1954 | 33 | 52 |
| 1955 | 44 | 53 |
| 1956 | 34 | 62 |
| 1957 | 43 | 71 |
| 1958 | 46 | 70 |
| 1959 | 31 | 52 |
| 1960 | 47 | 49 |
| 1961 | 36 | 51 |
| 1962 | 43 | 53 |
| 1963 | 24 | 57 |
| 1964 | 41 | 64 |

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que en 1951 celebraba sus primeros cuatro siglos de funcionamiento, se propuso participar activamente en el ámbito de la cultura artística local mediante la creación de un Museo de Pintura que luego se materializó como Museo de Reproducciones Pictóricas, el cual inició sus funciones en el sótano de la Biblioteca Nacional. El doctor Alejandro Miró Quesada, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Letras, fue quien sustentó este proyecto de creación y, lo firmó el 12 de agosto de 1950. Sobre ello, Cabezas, Curillo y Peralta (2010, p. 38) afirman que

teniendo la Universidad por Misión no solo formar profesionales, sino también irradiar cultura en sus distintas manifestaciones, ampliando el campo de la vida espiritual, la creación de este Museo le permitiría cumplir mejor dicha

finalidad, ya que sus puertas podrían estar permanentemente abiertas para todas las personas que se interesen por el arte.

Bajo la gestión de Miró Quesada, dicho museo recibió donaciones de reproducciones de obras icónicas del arte universal procedentes del Museo de Arte Moderno de Nueva York, del Museo Metropolitano de Nueva York, de la UNESCO y de otras instituciones culturales.

En 1951, también se inauguraron los Salones Nacionales de Artes Plásticas y sus premios fueron el núcleo de su colección de arte contemporáneo. Lamentablemente, estos certámenes que aproximaron la Universidad al proceso de las artes plásticas locales culminaron en 1968. Tales salones operaron como una plataforma de divulgación de las tendencias figurativas presentes en la década del cincuenta y de los inicios de la abstracción en el contexto limeño.

En 1954, se formó una asociación llamada Patronato de las Artes. Tal institución, que nació con el propósito de impulsar la cultura y el arte en el Perú, estuvo conformada por un grupo de coleccionistas e intelectuales y, su objetivo principal fue fundar un museo de arte; además, fue el germen del Museo de Arte de Lima que fue instalado e implementado en el Palacio de la Exposición, edificio cedido por la Municipalidad Metropolitana de Lima y, donde se inauguró el museo oficialmente en 1961. A continuación, se presenta la transcripción de una nota publicada en la edición de *El Comercio* del 8 de mayo de 1955. En esta se daba cuenta de la necesidad de un espacio de exhibición y de su ausencia en la escena cultural limeña:

Lima reclama un Museo de Pinturas. La categoría de la ciudad, su importancia histórica y cultural, su riqueza artística así los exigen. No es aceptable que centros menos desarrollados lo posean y que Lima no ofrezca a sus artistas, a

sus vecinos ni a sus visitantes peruanos y extranjeros la posibilidad apreciar el patrimonio pictórico del país. Ni lo es tampoco que por falta de un lugar aparente para su cuidado, valiosas obras salgan de las fronteras o se pierdan por abandono. [...] Es menester que todos los que comprendemos esa trascendencia, sin excepción colaboremos, para alcanzar el noble fin perseguido y que redundará, sin duda, en beneficio de nuestra cultura y, muy especialmente, de nuestra vida artística (p. 10).

Según información de la página web del Museo de Arte de Lima, los principales objetivos definidos en el Estatuto fundacional del Patronato de las Artes fueron los siguientes:

- a. Inventariar y catalogar científicamente el acervo artístico que existe en el país, no alcanzado aún por la acción oficial.
- b. Organizar en el país, dentro de la técnica contemporánea, uno o más museos funcionales para albergar las colecciones propias del Patronato, así como las visitantes, dentro de un funcionalismo permanente que permita programar ciclos culturizantes destinados a atraer, educar y deleitar al gran público en cuanto se relacione con las bellas artes.
- c. Promover las disciplinas, cursillos y conferencias que técnicamente sean aconsejables para preparar personal idóneo en los menesteres prácticos de las artes y para instruir y deleitar al gran público.
- d. Organizar las bibliotecas y elementos de publicidad y de divulgación que sean indicados para los fines culturales del Patronato.
- e. Auspiciar el intercambio internacional de becados de las disciplinas artísticas.

- f. Promover periódicamente concursos en todas las ramas de las bellas artes, establecer el Salón Anual de las Artes Plásticas, y organizar exposiciones anuales de arte popular.
- g. Auspiciar ante el Congreso y los Poderes Públicos la dación de leyes y reglamentos que estimulen y protejan los aportes que los mecenas y coleccionistas se resuelvan a hacer al Patronato.
- h. Prestar su concurso técnico al Estado y a las instituciones oficiales para las comisiones y encargos que quieran confiar al Patronato y que este se halle capacitado para desempeñar.
- i. Organizar ulteriormente el festival anual de las bellas artes con el concurso de los artistas nacionales y visitantes que se darían cita en la época y lugar escogidos para solemnizar tan destacado evento, festival que se convertiría en centro y motivo de atracción para el turismo internacional.

El presidente Manuel Prado Ugarteche promulgó la Ley N. ° 9614 del 30 de setiembre de 1942 que indica lo siguiente: «Mandando consignar partida en el Presupuesto General para doce premios destinados al fomento de la cultura», con el fin de promover las actividades culturales en el Perú. Según el artículo N. ° 3, los premios correspondientes a las artes plásticas fueron denominados Baltazar Gavilán a la mejor obra escultórica sobre motivos nacional e Ignacio Merino a la mejor obra pictórica. Entonces, el Estado peruano apoyó de manera oficial la institucionalización y reconocimiento de la creación artística. En la década de 1950, cabe mencionar a los premios de escultura y pintura, a Joaquín Roca Rey y Cota Carvallo (1952), Luis Valdettaro y Alberto Dávila (1953) y Antonio Sánchez y Francisco Espinoza Dueñas (1954).

En el segundo semestre de 1964, se creó la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) bajo la dirección del historiador de arte, galerista y crítico Carlos Rodríguez Saavedra (1919-2020)²¹. Esta escuela, que, lamentablemente, funcionó pocos años, constituyó un intento de integrar el arte y las artes aplicadas a la formación de los arquitectos de la UNI. Entre su plana docente contó con varios de los más destacados artistas locales activos en esos años, entre los cuales destacan Carlos Bernasconi, quien dictaba el curso de Esmaltado y Cerámica; Eduardo Moll, el de Grabado —razón por la cual se importó una prensa para metal de los Estados Unidos—; Venancio Shinki, el de Pintura de Caballete y, Carlos González, el de Diseño Gráfico y Tipografía.

En 1966, durante el tiempo en que Santiago Agurto Calvo fue rector y el arquitecto Luis Miró Quesada Garland, decano de la Facultad de Arquitectura, se realizó una exposición de los trabajos de los alumnos. Según la página web del Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú (2015):

Durante la primera quincena del mes de febrero se realizó en el I.A.C. una exposición de trabajos realizados en la Facultad de Arquitectura de la U.N.I. y de la Escuela de Artes Visuales. Esta exposición sirvió para mostrar al público “en que” y “como” se trabaja en la Facultad y en las escuelas técnicas; cumpliendo su cometido con gran éxito”.

La UNI contribuyó notablemente con el coleccionismo institucional y la promoción de las artes, pues, según información obtenida del catálogo de la muestra «Colección de Pintura Peruana Republicana»²², organizada por el Instituto de Arte

²¹ Carlos Rodríguez Saavedra dirigió una galería que llevaba su nombre en Miraflores.

²² Tal muestra estuvo conformada por pinturas de Carlos Baca Flor; Enrique Camino Brent; *Asfalto Talara 51*; Julia Codesido, *Velas*; Gerardo Chávez; Fernando de Szyszlo; Pancho Fierro, *Estafando al pobre indio*; Ricardo Grau, *Retrato*; Sérvulo Gutiérrez, *Pensativa*; Daniel Hernández; Ignacio Merino;

Contemporáneo en el Museo de Arte Italiano en 1970, mediante un acuerdo del Consejo Universitario, en su sesión ordinaria N. ° 5 de mayo de 1966, se decidió «Asignar el 5% (cinco por ciento) del valor de cada construcción que efectúe la UNI, a la adquisición por encargo o compra, de obras pictóricas o escultóricas destinadas a el local respectivo». De acuerdo con la presentación del catálogo elaborada por Santiago Agurto Calvo, entonces rector de la UNI, el propósito principal era el siguiente:

Formar con rigor científico y humanístico, crear y preservar la cultura, cultivar e integrar las ciencias, artes y técnicas, difundir los conocimientos, proyectos a la colectividad de la acción de la Universidad.

Nuestra hoy modesta colección de pintura pretende, a su modo y estilo, contribuir a cumplir esa tarea. Trata de hacerlo embelleciendo las horas de estudio, enriqueciendo el ámbito universitario, permitiendo a todos los estudiantes convivir con cosas bellas, creando la necesidad de arte, integrando la arquitectura, la escultura y la pintura n una sola expresión artística, preservando un jirón de la historia cultural del Perú, recogiendo las obras de los viejos maestros, adquiriendo las creaciones de los viejos maestros, adquiriendo las creaciones de los jóvenes artistas, entregándose a la colectividad como una ofrenda universitaria. (1970, s. p.)

Con respecto al coleccionismo privado y el mecenazgo artístico, el ingeniero y el empresario del rubro metalmecánico Paul Grinsten Calbaux es considerado pionero en el desarrollo del arte contemporáneo en el Perú por crear en 1969 el Premio Bional

Carlos Quizpez Asín, *Alegoría a los Labradores*; José Carlos Ramos Gálvez, *Chavín II*, cartongrafía; Emilio Rodríguez Larraín; Alfredo Ruis Rosas, *Guatemala*; José Sabogal, *El Recluta*; Ricardo Sánchez; Mario Urteaga; Armando Villegas y Jorge Vinatea Reinoso, *Autorretrato*.

de Escultura. En julio de 1968, se exhibió su colección conformada por obras de artistas nacionales y extranjeros²³ en el Museo de Arte de Lima. Sobre Grinsten, Juan Manuel Ugarte Eléspuru menciona en el texto del catálogo de la exposición:

No creo que exista en Lima, hasta donde alcanzan mis conocimientos, una colección tan vasta y especializada como ésta del Ingeniero Grinsten, el cual, durante los últimos años, ha venido a resultar el adquiriente por autonomasia en todas las exposiciones de arte moderno que se realizan en nuestra capital. [...] Su figura cordial y generosa es ampliamente conocida de todos los artistas plásticos peruanos, y raro es aquel que por alguna razón u otra no cuenta con obras en su colección, sobre todo los artistas jóvenes. [...] En nuestro pasado y hasta hace apenas un par de décadas, nadie se interesaba por la adquisición de obras de arte nacional. En el presente, si es verdad que coleccionistas como Grinsten y otros industriales o financieros cumplen ese noble cometido, son pocos, también hay que reconocer que, en sentido general, el mercado artístico se ha expandido (s. p.).

²³ En el catálogo de la exposición figuran trescientas una obras entre pinturas, dibujos y grabados de noventa y ocho artistas: Ramón Aleman, D'Anty (Francia), Luis Arias Vera, Buenaventura Ayala, Carlos Bernasconi, Guillermo Guerrero Benúí, Mahia Biblos, Herman Braun, Teresa Burga, Eugenio Cadel (Francia), Milner Cahahuaringa, Camandona, Enrique Camino Brent, Mello Campos (Brasil), Castagnino (Argentina), Felipe Carrión, Baltasar Cercado, Juan de la Cruz Machicado, Carlos Cruz, Alberto Dávila, Carlos Dávila, Jaime Dávila, John Davis, Lajos D'Ebneth, Víctor Delfín, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Espinoza Dueñas, Liber Fridman, J. L. Figueroa, Esther Fulle, Gamero T., Gloria Gómez Sánchez, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Hastings, Heiler E., David Herskovitz, Emilio Hernández S., Eulogio de Jesús, Katia Kohn (Ecuador), Arturo Kubotta, Georgina Larcher, Sigfrido Laske, Jaime León, Joe de León, Noe Lama, Mc Entyre, C. Magano (Brasil), Maisky (Francia), V. Mazzola, Andrés Molina, Roberto Montenegro, Eduardo Moll, Miguel Nieri, Julia Osaki, María Luisa Pacheco (Bolivia), Tomás Parra, Raúl Picón Silva, Rogelio Polesello (Argentina), Rafael Ramos, Félix Rebolledo, Patricio Recavarren (Chile), Lino Revilla, Cecilia Risco de Vega, Vlademir Roncevic, Grimaldo Romero, Pipo Rossi (Italia), Alfredo Ruiz Rosas, Edith Sachs, José Sabogal, Oswaldo Sagástegui, María Scholten, Lola Schroder, Yobana Shimon (Israel), Venancio Shinky, Gala Smirnoff, Fernando Sobero, Sabino Springett, Fernando de Szyszlo, Carlos Taípe, José Tang, Tilsa Tsuchiya, Edgar Torres Calderón, Guillermo Trujillo (Panamá), Juan Manuel Ugarte Eléspuru, R. Ulloa Burgos (Chile), Lorgio Vaca (Bolivia), Raúl Valencia, Rómulo Vela, Leoncio Villanueva, Jorge Vinatea Reinoso, Judith Westphalen, Adolfo Winternitz, Daniel Yaya, Zañartu (Chile) y Luis Zevallos.

Antes de cerrar este capítulo, es importante señalar que, en los primeros años de la década de 1950, reconocidos artistas y arquitectos internacionales llegaron de visita a Lima. Entre ellos destaca la presencia de Josef Albers²⁴, quien llegó a Lima en 1953 para dictar un seminario en la Escuela Nacional de Ingenieros²⁵ durante una de las visitas latinoamericanas que realizó a México y a nuestro país atraído por las altas culturas precolombinas desarrolladas en ambas naciones, las cuales llegaron a dejar huella en su trabajo artístico. El arquitecto Fernando Belaúnde Terry (Lima, 1912-2002) —fundador de la revista *El Arquitecto Peruano* (1937- 1977)— escribió un artículo sobre las charlas de Albers en Lima para los estudiantes del Departamento de Arquitectura en la que afirma lo siguiente: «Por mi parte puedo decir con gratitud y admiración que a nadie le he oído hablar tan concretamente sobre lo abstracto [...]». Asimismo, cita la traducción de una frase de Albers (s. p.):

El origen del arte:

La discrepancia entre el hecho físico y el efecto físico.

El contenido del arte:

La formulación visual de nuestra reacción frente a la vida.

La medida del arte:

La proporción entre el esfuerzo y el efecto.

El objetivo del arte:

La revelación y evocación de la visión.

La importancia de Albers en el contexto peruano es significativa, puesto que la introducción del arte abstracto en nuestro medio se produce con los arquitectos

²⁴ Pintor geométrico, diseñador, escritor y teórico del color. Fue profesor de la Bauhaus en Weimar, luego emigró a Estados Unidos y enseñó en Black Mountain College en Carolina del Norte y Yale University. Junto con su esposa Anni, diseñadora textil, realizaron viajes por Cuba, México, Perú y Chile entre 1934 y 1967.

²⁵ Actual Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), creada por Ley N. ° 12379 en julio de 1955.

propulsores de la arquitectura moderna, que estaban formando una nueva generación en la Escuela Nacional de Ingenieros.

Figura 15

Josef Albers y el arquitecto Fernando Belaúnde Terry en Escuela Nacional de Ingenieros



Nota. El Arquitecto Peruano. Setiembre-octubre 1953.

También es necesario destacar a otros personajes reconocidos que llegaron de visita a Lima. El arquitecto alemán Paul Linder²⁶ (1898-1968), profesor de la Escuela Nacional de Ingenieros y amigo de los renombrados arquitectos Walter Gropius²⁷ (Berlín, 1883-Boston, 1969), y Josep Lluís Sert²⁸ (Barcelona, 1902-1983), pioneros del movimiento moderno en arquitectura, los invitó al Perú. Ambos fueron nombrados profesores honorarios, participaron en la clausura del ciclo universitario y en la

²⁶Linder fue estudiante de la primera promoción de la Bauhaus de Weimar. Llegó a Perú en 1938.

²⁷ Gropius se desempeñó como fundador y director (desde 1919 hasta 1928) de la Bauhaus, escuela alemana que ejercería una vasta influencia en la arquitectura, el diseño y las artes gráficas.

²⁸ Sert, discípulo del arquitecto, urbanista y teórico Le Corbusier (1887-1965). Promovió el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC).

ceremonia de graduación de la Promoción 1953 del Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros. Con respecto a la presencia de Gropius en el Perú, Medina (2018) cita un fragmento de una de las correspondencias que Linder escribió para él, su maestro:

En lo referente a la arquitectura moderna, no se encontrará aquí nada que le pueda impresionar. Pero la gente sabe de usted bien quién es y qué significa (de ello me he estado ocupando yo como es debido desde hace años —y es que el caso del Perú se distingue del de nuestros países vecinos, donde se conoce a Le Corbusier por sus viajes. En cambio aquí están Gropius y la Bauhaus a la cabeza) (p. 91).

Como se ha expuesto hasta aquí, en Lima, existían instituciones oficiales, estatales y privadas, como la Escuela de Bellas Artes, universidades, museos, certámenes y otros; así como un grupo de intelectuales (artistas plásticos, escritores, críticos), quienes habían empezado a trabajar de manera independiente en pro de la cultura artística peruana en tantos flancos como lo requiere la riqueza y la complejidad de nuestra historia, es decir, había expertos en arte tradicional y popular, en arte moderno y contemporáneo y, algunos coleccionistas y mecenas que querían dejar un legado, que era lo que Lima ameritaba. Sin embargo, tales personas e instituciones no llegaron a lograrlo.

Figura 16

Walter Gropius, Josep Lluís Sert y Fernando Belaúnde Terry acompañan a la Promoción 1953 del Departamento de Arquitectura



Nota. Tomada de El Arquitecto Peruano (noviembre-diciembre, 1953).

CAPÍTULO II

LA GALERÍA DE LIMA: ANTECEDENTE DEL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPÓRANEO

2.1 Fundación de la Galería de Lima

Si se contrasta la fecha de fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el año 1918, como un hito en el proceso de oficialización de la cultura artística en el Perú, se notará que resulta verdaderamente tardía la fecha inaugural de la primera galería comercial de la capital, la denominada Galería de Lima, en 1947. ¿Cómo comercializaban sus trabajos? y, en consecuencia, ¿cómo hacían para generar sus propios recursos económicos las primeras promociones de artistas egresados de la ENBA?, ¿no necesitaban vender lo que producían?, y, considerando lo anterior ¿a qué clase social pertenecían esos primeros bellasartinos?

Si se revisa la actividad cultural desarrollada en Lima durante las primeras décadas del siglo pasado, y, específicamente, aquella relacionada con las exposiciones de artes plásticas, se notará que sí existían, pero que no implicaban necesariamente una comercialización de lo expuesto y se conformaban con cumplir con la valiosa tarea de divulgación para el público ciudadano, destinatario principal. La excepción la constituye la galería de la Sociedad de Bellas Artes, anteriormente mencionada, la cual además de brindar al artista un espacio para mostrar su trabajo pretendía que lo vendiera. En general, parecía que el artista producía y vivía de su inspiración sin importarle más que estar inmerso en el proceso creativo.

Esta situación fue la que, durante mucho tiempo —e incluso hasta hoy, en cierta medida— determinó que quienes ejercían algún oficio artístico, ya sea la pintura o la escultura, por mencionar solo las disciplinas principales, procedieran de una clase

acomodada, lo cual explicaba que no tuvieran una necesidad imperiosa de comercializar sus trabajos para satisfacer sus necesidades materiales. Es, en este momento, que el *amateurismo* en el arte se establece como una condición propia del creador, dejando entrever que la vocación de un artista no merece estar expuesta a la oferta y demanda comercial, afianzando, implícitamente, la idea de que más que una profesión el ser artista involucra un talento connatural de personas selectas y sin preocupaciones económicas.

La Asociación de Artistas Aficionados, fundada en 1938, vinculada esencialmente con las artes escénicas y que albergó muestras de artes plásticas, recalca en su propio nombre la condición de *amateur*, es decir, de persona que se dedica al arte por entusiasmo antes que por intereses lucrativos.

Por otro lado, cabe subrayar que el galerista es un actor crucial para la historia del arte y, especialmente, para el arte moderno, que se caracterizó por liquidar los patrones habituales de belleza que se esperaba de un cuadro o de una escultura, lo cual complicaba no solo su valoración crítica por los especialistas y por la comprensión de los espectadores, sino también por su comercialización. Incluso, resultan ser más importantes, aquellos galeristas que surgen de la profesionalización del *marchand* activo desde fines del siglo XIX, es decir, de aquel comerciante de arte, literalmente ambulante, que en lugar de esperar sentado en su oficina o en su almacén de cuadros se vio obligado a buscar compradores para las pinturas impresionistas, expresionistas y cubistas que nadie apreciaba, excepto sus autores, algunos pocos críticos y los mismos *marchands*.

Estos *marchands* fueron quienes posteriormente abrieron galerías, los auténticos próceres del mercado del arte moderno porque les correspondió educar y ampliar el gusto de sus clientes coleccionistas para persuadir uno a uno a adquirir esas

obras estéticamente controversiales. Aunque, aquellas primeras piezas de arte moderno fueron compradas a precios irrisorios y, en el caso de artistas como Vincent Van Gogh, prácticamente canjeadas por materiales de pintura, esto no desmerece la labor pionera de estos intrépidos comerciantes, entre los que cabe mencionar a Paul Durand-Ruel²⁹ (1831-1922), Daniel-Henry Kahnweiler³⁰ (1884-1973), Ambroise Vollard³¹ (1868-1939), Alfred Flechteim³² (1878-1937), conocido como el Vollard alemán, o Herwarth Walden³³ (1879-1941), quien llegaría incluso a editar la revista *Der Sturm*, por citar únicamente a los imprescindibles para el arte de las llamadas vanguardias históricas. Si se incluye a Leo Castelli³⁴ (1907 – 1999), el galerista más importante de la posguerra, y uno de los responsables del reconocimiento mundial del arte norteamericano, se deduce que una escena artística adquiere una verdadera dinámica en la medida de que cuenta con galeristas comprometidos en representar cabalmente a los artistas en los que creen. Y el que se concrete este propósito conllevará el desarrollo de una crítica de arte más atenta a las nuevas creaciones, un

²⁹ Comerciante de arte francés, considerado el marchante de los impresionistas. Fue el primero que coleccionó, financió y promovió el trabajo de los pintores Claude Monet, Pierre August Renoir y Monet, entre otros. Fue un pionero y actor fundamental para la invención de un mercado de arte de pintores modernos, lo que supuso su éxito internacional.

³⁰ Marchante de arte, escritor y editor alemán. En 1907, instaló una galería de arte en París y compraba obras a pintores jóvenes que recién estaban empezando. Promotor del cubismo, apostó por la obra de Picasso, Gris y Braque. En 1920, escribió un libro que se convirtió en el marco teórico del movimiento, *The Rise of cubism*.

³¹ Comerciante de arte y editor francés, abrió su galería en París en 1893. Realizó la primera exposición individual de Paul Cézanne. Promovió la pintura de Van Gogh, Renoir, Gauguin y Henri Matisse. En 1937 publicó *Recollections of a Picture Dealer*.

³² Galerista y coleccionista alemán de origen judío. Fue uno de los principales marchantes de arte moderno, destacó como promotor de la cultura y el arte francés en Alemania. Poseía galerías en Dusseldorf, Berlín, Frankfurt, Colonia y Viena. Su galería en Dusseldorf fue expoliada por los nazis, y su colección considerada “arte degenerado”.

³³ Su verdadero nombre fue Georg Lewin, escritor y músico alemán. La revista *Der Sturm* (1910-1932), fue el principal órgano del movimiento expresionista. Abrió una importante galería de arte en Berlín, en la que promocionó a artistas alemanes y extranjeros de vanguardia, como Vasili Kandinsky.

³⁴ Marchante, galerista y promotor de arte italo-estadounidense, actor influyente en la escena artística de Nueva York a finales de la década de 1950. Promovió la obra de Jasper Johns, Pollock, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, entre otros. Su modelo de gestión para manejar el mercado de arte, consolidó el movimiento pop norteamericano a nivel internacional.

periodismo cultural más imaginativo, un coleccionismo incipiente y un público que se aproxima a la creación artística más reciente.

En Lima, recién a fines de la década de los años cuarenta, se cuenta con un espacio comercial especializado en arte porque se crea por primera vez un recinto expositivo, cuya prioridad es vender aquello que exhibe, ya sean dibujos, grabados, pinturas y esculturas, lo cual la diferencia sustancialmente de una institución o centro cultural, como el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (1938). No es tan sencillo comparar la venta de objetos artísticos en los escaparates de las grandes tiendas comerciales con la que se realiza en una galería, pues la primera tendía a satisfacer la necesidad de adornar el espacio doméstico; mientras que el galerismo requería incluso de la flexibilidad del gusto del comprador o coleccionista y su capacidad para convivir con objetos —cuadros, esculturas, grabados— que no podrían calificarse necesariamente como bellos, pero que eran respaldados por la firma de su autor. A partir de ello, ¿puede decirse que las pinturas de Josef Albers vendidas en Lima fueron adquiridas por su belleza?, ¿en qué medida pesaba más que su autor fuera un creador célebre como lo era Albers?

El 2 de noviembre de 1947 se inauguró la Galería de Lima, empresa iniciada por Francisco Moncloa Fry (Lima, 1922-1984), quien se convirtió en activo promotor cultural de los artistas de su tiempo. Esta constituiría el núcleo sobre el que se gestaría el Instituto de Arte Contemporáneo. Su primer local estaba ubicado en la calle Mogollón, hoy jirón Moquegua, en el centro de la ciudad de Lima, y luego se mudaría a otro en 1949. Un artículo anónimo de *El Comercio*, se resume el origen de la galería:

Fue don Manuel Moncloa Ordóñez, dotado de alma selecta y de sensibilidad artística, quien concibió la idea que correspondió a su hijo convertir en

realidad, de dedicar un lugar especial para exponer las muestras de arte plástico, fueran ellas de artistas nacionales o de maestros extranjeros. Y este espíritu de promotor presidió, de comienzo a fin, las actividades cumplidas en nuestro medio por la Galería de Lima (1955, p.3).

Según el afiche de la exposición inaugural (ver Figura 17) se exhibieron obras de pintores peruanos, como Juan Barreto, Camilo Blas, Alicia Bustamante, Enrique Camino Brent, Teresa Carvallo, Julia Codesido, Juan Manuel de la Colina, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Carlos Quizpez Asín, José Sabogal, Ricardo Sánchez, Sabino Springett, Fred Stratton, Fernando de Szyszlo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Leonor Vinatea. Al respecto Szyszlo (2016) describe con mayor detalle a los participantes y hace una breve reseña de su fundador, así como de la creación del Premio Manuel Moncloa y Ordóñez:

Se inauguró con una exposición colectiva de arte peruano que abarcaba obras desde el comienzo del siglo XX, con piezas que iban desde José Sabogal y otros pintores indigenistas, hasta llegar a trabajos de artistas jóvenes, como yo. *Paco* Moncloa estaba muy familiarizado con la pintura peruana. Su padre, Manuel Moncloa y Ordóñez, además de escritor y hombre de empresa, era un coleccionista zahorí, con un olfato muy desarrollado para el arte. En la casa familiar de la calle República, de Miraflores, tenía, sin duda, la mejor colección de obras de Jorge Vinatea Reinoso, además de una amplia representación de todos los indigenistas. Las cuatro paredes del bar de la residencia habían sido pintadas al fresco por don José Sabogal. Al morir el padre, *Paco* y su hermano crearon en su memoria un premio anual para jóvenes artistas que rápidamente se convirtió en el más importante de su género, el Premio Manuel Moncloa y Ordóñez (p. 77).

Figura 17

Publicidad de la exhibición inaugural de la Galería de Lima



Nota. Tomada de *El Comercio* Edición de la mañana (19 de noviembre de 1947, p. 6). Foto de César Calle.

Figura 18

Carlos Raygada. La Galería de Lima



Nota. Tomada de *El Comercio* (4 de diciembre de 1947, p. 8).

En el aspecto artístico y comercial, Raygada (1947, p. 8) afirma que «[la Galería de Lima estaba] sagazmente asesorada por un “comité privado”, que integran personas reposadas y cultas, con miras amplias y sin presiones [...]». En esta entrevista, Moncloa manifiesta lo siguiente: «Muchos salones de Lima están pidiendo a gritos buenos cuadros. Dan frío las paredes de cemento, grises o pálidas, desnudas o abandonadas de las modernas residencias. Y ninguna época arquitectónica más apropiada que la moderna para dar su justa ubicación a la pintura» (p. 8). Al respecto, Castrillón (2014, p. 80) afirmó «lo más novedoso era el lenguaje empresarial que Moncloa utilizaba para promocionar las ventas». Por lo antes expuesto, el galerista tenía claro su estrategia comercial y a qué grupo social estaba dirigida la venta de las obras. En una nota anónima de la sección «Las Artes» de la revista *Fanal* se aseveró lo siguiente:

Esta flamante galería —la primera en Lima con sentido cosmopolita, orientada a la exhibición y venta de cuadros— no ha tenido un minuto de descanso desde su inauguración. Prácticamente, se puede decir que ha acaparado las actividades plásticas de nuestro ambiente, en los que se refiere a exposiciones particulares, muestras retrospectivas y colocación de telas de nuestros mejores pintores. [...]

Esta vez, la “Galería de Lima” ha dado el primer paso seguro para atraer a las personas de sensibilidad e incluirlas en su círculo de posibles clientes. Demás está decir que los mismos son, ante todo, personas que aman la pintura y que, por esto, a la vez que desean la posesión de un cuadro hermoso, se sienten espiritualmente obligadas a apoyar el porvenir de nuestros jóvenes artistas (1948, p. 30).

Sobre el enfoque, de lo que hoy se define como curatorial, orientado a su público potencial en el medio limeño, en un artículo firmado por R. C. [Carlos Raygada] titulado «Liquidación de la Galería de Lima», expone datos interesantes sobre los compradores de estas pinturas:

la Galería de Lima libró la más heroica, significativa y fructuosa campaña en pro de la renovación del gusto por las artes, en especial la pintura. Ese gusto, limitado a unos cuantos conocedores y amateurs y a algunas familias con tradición y posibilidades económicas, tomó de pronto caracteres generadores de un optimismo inesperado. Luego de unos cuantos meses de tanteo y táctica espera, y cuando la prueba parecía condenada al fracaso, surgió vivaz y alentador el interés adquisitivo, aparecieron aficionados desconocidos, nuevas generaciones de conocedores dejaron sentir su opinión entusiasmada frente a las más atrevidas expresiones del arte moderno, e incluso los más inflexibles conservadores se atrevieron a incorporar a sus colecciones ciertos tipos de pintura lindantes con la más audaz heterodoxia (1950, p. 1).

Además, en su artículo, Raygada dice que el mercado pictórico internacional estaba conformado por pinturas europeas, especialmente francesas: «[...] Palmeiro, Parra, d'Ebneth y otros de nivel que estuvieron presentes, y maestros notables de diversos países, tales como Utrillo, Marie Laurencin y otros, alcanzaron cotizaciones jamás imaginables en Lima» (1950, p. 1). Por lo tanto, se reconocía el papel de la Galería de Lima para la difusión de las expresiones de la plástica contemporánea en el medio limeño.

En la Galería de Lima se llevó a cabo la exposición pictórica de Fernando de Szyszlo³⁵ (Lima, 1925-2017) y Jorge Eduardo Eielson³⁶ (Lima, 1924-Milán, 2006), en agosto de 1948, presentaron un lenguaje experimental en sus formas plásticas. Sobre la pintura de Szyszlo, Flórez Estrada (1948, p. 8), quien firma como T. F. E., afirma: «En este tipo de pintura, la línea y el color carecen de la función descriptiva de que tienen en la pintura de orden común. Su razón está en una capacidad de interpretación y de síntesis de los aspectos esenciales de ellos mismos: forma y color». Eielson expone una serie de objetos como *La puerta de la noche* y *La niña de los cabellos de lino*. El autor del artículo concluye: «De este joven artista, como de su compañero de exposición, hemos de esperar nuevas muestras, que estamos ciertos, nos ratificarán en nuestro criterio de que se trata de un promisor valor para el Perú» (1948, p. 8).

Figura 19

Exposiciones de Szyszlo y Eielson



Nota. *El Comercio* (12 de agosto de 1948, p. 8). Tomado de ICAA/MFAH. Registro: 1151263.

³⁵ Pintor peruano, practicó la pintura de vanguardia, en la que manifestó una estética particular. En sus composiciones abstractas se expresa el mundo mágico del Perú precolombino (Szyszlo, 2012).

³⁶ En 1945, Eielson ganó el premio nacional de poesía con el poemario *Reinos*. Al año siguiente obtuvo el Premio Nacional de Teatro por una obra titulada *Maquillage*. Fue creador e innovador tanto en las Artes Visuales como en la Literatura, fue uno de los artistas más versátiles de la segunda mitad del siglo XX.

La galería organizaba también exposiciones en otros lugares, como el «Salón de Verano»³⁷ en la Municipalidad de Miraflores, una muestra colectiva de veintidós pintores en la que participaron los extranjeros Johan Jacob Ridinger y Fred Stratton, y los peruanos Julia Codesido, Teresa Carvallo, Alicia Bustamante, Leonor Vinatea, José Sabogal, Carlos Quispez Asín, Camilo Blas, Ernesto Gastelumendi, Juan Manuel de la Colina, Macedonio de la Torre, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Enrique Camino Brent, Ricardo Flores, Adolfo Winternitz³⁸, Sabino Springett, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez y Fernando de Szyszlo.

En abril de 1949, la Galería de Lima se mudó a un local mucho más amplio, donde contaba con cuatro salas de exhibición, ubicado en el Jr. Ocoña 174, frente a la puerta lateral del Hotel Bolívar y a pocos metros de la Plaza San Martín. Ese mismo año se unió a este proyecto el abogado Jorge Remy Barúa y, posteriormente, el arquitecto Juan Pardo de Zela Garland (1914-1955), con estudios realizados en Washington, quien se encargaría de diseñar los montajes y llegaría a ser el promotor de la fundación de uno de los lugares emblemáticos de la época, la taberna cultural Negro Negro. En una nota, a raíz de su súbita muerte, Belaunde Terry en *El Arquitecto Peruano* (1955) afirmó:

Su experiencia adquirida en extensos viajes, su simpatía personal, sus vinculaciones, su preparación misma en un medio esencialmente práctico hubieran podido determinar en él una actitud de dinamismo incontenible, de

³⁷ Exposición inaugurada el 19 de enero de 1948.

³⁸ Nació en Viena en 1906. Se desempeñó como pintor y maestro de origen judío convertido al catolicismo. En 1939, llegó al Perú junto con su familia, huyendo de la guerra. Fue el gestor de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, cuyo origen se halla en la Academia de Arte Católico que fundó en 1940 con el apoyo de las autoridades de dicha universidad. El método de enseñanza de Winternitz de las artes plásticas marcó un hito importante para la formación de varias generaciones de artistas bajo su dirección. Falleció en Lima en 1993. Tomado de <https://facultad.pucp.edu.pe/arte/facultad/galerias-especiales/adolfo-winternitz/>

ambición desenfadada. Pero no fue así. La fuerza de su personalidad pudo más que el medio en que se había formado.

[...] Juan estaba presente en todas las manifestaciones artísticas (s. p.).

Entre las numerosas exposiciones realizadas en la Galería de Lima, durante sus ocho años de funcionamiento, destacan aquellas que generaron discusión. Una muestra, inaugurada en mayo de 1954, ocasionó una polémica en torno al arte abstracto que llegó a estar en boca de todos. Dicha muestra, constituida por pinturas no figurativas de artistas italianos que contaban con reconocimiento internacional en ese momento, como Alberto Burri³⁹ (1915-1995), Giuseppe Capogrossi⁴⁰ (1900-1972) y Corrado Cagli⁴¹ (1910-1976), entre otros, escandalizaron, especialmente, por el contraste entre su rusticidad material y sus altísimos precios. El 27 de mayo de 1954 en *La Prensa* se publicó el artículo titulado «Piden 4 Mil Soles por Trozos de Crudo Sucio. Un Extraño Cuadro se Exhibe en Lima». El cuadro en cuestión, una pieza abstracta, le pertenecía, a Alberto Burri, considerado hasta hoy como un artista relevante en la historia del arte italiano del siglo XX. Al respecto, *La Prensa* (1954):

El "cuadro" más discutido de cuantos se hayan exhibido en el Perú, forma parte de la muestra de pintura abstracta que jóvenes italianos presentan en la Galería de Lima, Jirón Ocoña. Cuesta cuatro mil soles y a juicio de los profanos "hace la impresión de un golpe en la cabeza". Por supuesto que esa [sic] no es la opinión de algunos críticos de arte, y de algunas personas que frente a él dan muestras de experimentar un acabado placer estético. (p. 1)

³⁹ Burri fue reconocido en el panorama del arte contemporáneo internacional a principios de los años 50 dentro de la corriente del informalismo matérico.

⁴⁰ Capogrossi fue uno de los exponentes del informalismo italiano.

⁴¹ Representante de la nueva escuela romana de pintura.

Figura 20

«Piden 4 Mil Soles por Trozos de Crudo Sucio. Un Extraño Cuadro se Exhibe en Lima»



Nota. Tomada de *La Prensa* (27 de mayo de 1954, p. 1).

El escritor y crítico de arte Sebastián Salazar Bondy, bajo el pseudónimo de Juan Eye, publicó en el diario *La Prensa* un artículo el 20 de mayo de 1954. En este criticó duramente tal exposición:

Atraviesa el mundo por una época difícil y el artista no puede ser ajeno a ello. Se le exige un compromiso, el cumplimiento de una responsabilidad social. Hay un modo de evadirla, y es éste de arrebatarse a la obra toda clase de signos que se refieran directamente a la vida y al hombre, a la sociedad y a su porvenir. Convertir la creación artística en un inocuo deporte, en una gratuidad absoluta, es hacerla innecesaria. La humanidad íntegra interviene en la lucha, excepto los artistas: he aquí la traición (p. 8).

El arquitecto y teórico Luis Miró Quesada desde *El Comercio* respondió defendiendo esa corriente, que, habiendo surgido en Europa durante la segunda década del siglo, seguía siendo nueva para la escena cultural limeña. Esta discusión se prolongó a lo largo de ese año, lapso en el que la galería insistió en mostrar obras no figurativas. Al respecto, Szyszlo (2016) afirmó lo siguiente:

En materia de artes plásticas, la Galería de Lima se convirtió en el centro de la vida cultural de la ciudad. Cada exposición era un acontecimiento social y, en ese momento de cambios y nuevas propuestas, se generaron varias polémicas que no eran sino una muestra de la vitalidad del ambiente. Hubo un agrio debate en torno a la *Madonna Azul*, del húngaro Lajos d'Ebneth, un exmiembro de la Bauhaus que emigró al Perú en 1949. Pero mucho más interesante y larga fue la polémica sobre el arte abstracto, que llegó a jugar un papel decisivo en el desarrollo del arte peruano. Ya estaba yo entonces de regreso en París y sólo pude participar desde la distancia. Como recordaba antes, un grupo de pintores redactó y firmó un manifiesto en contra de la pintura abstracta (muchos de ellos la adoptarían un tiempo después). Supe que *Paco Moncloa*, una mente muy clara, escribió una carta a *El Comercio* en la que, mediante una lógica irrefutable, fue desmoronando uno a uno los argumentos de los firmantes del manifiesto (pp. 77-78).

Giuseppe Veraz, escribió una crítica a favor de la muestra italiana, la que se publicó en el diario *La Crónica*. En ella destacó el aporte de exhibiciones modernas en la transformación del gusto del público:

Desde el primer día se ha visto acudir al público en proporción numerosa y con una curiosidad hartamente aguda. Razón de más para que sean justificadas de una vez, ésta [sic] y todas las muestras de arte abstracto que se realicen en Lima. El

público ha descubierto ya la abstracción. Está sobre la pista. [...] Ha llegado el momento, sin duda, de que los artistas lo secunden. Porque si bien es una verdad enorme que el artista primero descubre sus fórmulas y arremete con ellas, y luego el público las adopta, las hace suyas [...] Tan cierto es que el público modifica los gustos del artista. De otro modo sería incomprensible el hecho de que cada época posea una sensibilidad específica en torno de la cual opera la cultura de ese momento determinado. Cada época tiene su lenguaje, su gusto, su emoción característica (1954, p. 2).

Otro hito importante en las muestras internacionales fue la exposición surrealista en julio de 1954. Se exhibieron por primera vez obras de René Magritte, Labisse, Dorotea Tanning, Toyen, Raquel Baes, Wifredo Lam y Oscar Dominguez; Francis Picabia, Max Ernst. Meter, Herold, Donati Anderson, Duprey, Zañartu, Bres, Gaguaire, Deux, Hantai, Poujet, Seigle, Springet y Rapin.

Sobre tal muestra, Juan Eye, hizo el siguiente comentario en el diario *La Prensa* (1954):

Por primera vez en Suramérica, los nombres representativos del arte surrealista —no todos, sin embargo, pues faltan los de Tanguy, Miró, Chagall, Brauner, etc.— aparecen al lado de obras que llevan la inconfundible impronta de la estética de André Breton, celoso y vigilante creador del movimiento. Complace ciertamente saber que nuestra ciudad tiene el privilegio de acoger este patente testimonio del espíritu europeo de este siglo, aquel que inquiere ansioso y tenaz por una verdad que entrañe, a la vez, una fe salvadora.

[...]

ES DE ESPERAR que la exposición comentada —un esfuerzo extraordinario en nuestro medio— sea acogida en su justo valor. Se hallan allí obras que

deben enriquecer las colecciones limeñas, pues hay que reconocer que el surrealismo ha sido la más sobrecogedora revolución artística los últimos tiempos. El futuro lo considerará un instante fundamental de la cultura contemporánea, trágica, crucial, agónica (p. 8).

Otra exposición relevante fue la del pintor francés Jean Dewasne (1921-1999), cuya obra forma parte de la colección del MoMA. Él presentó una selección de más de veinte pinturas de tendencia abstracto-concreta en soporte de tela y láminas de aluminio, así como un mural pintado sobre un tablero en la Sala Jorge Remy de la Galería de Lima⁴². En una nota anónima de *El Comercio* (1954), se expone un dato interesante con respecto a lo que debe ser la pintura en función de la arquitectura contemporánea:

La mayor parte de sus cuadros acusan de por sí un sentido de amplitud de forma propio de una pintura de grandes dimensiones, y esto se patentiza, plenamente, en el hermoso panel, que allí se exhibe. Las formas sólidas y ajustadas, los colores destellantes —como en toda su obra— y acordados, hacen de éste [sic] un cuadro imponente y emocionante.

En la medida del conocimiento de quien escribe estas líneas, el panel que comentamos es la más cabal expresión de lo que puede y debe ser la pintura en función de la arquitectura contemporánea. Un respeto a la superficie del paramento, una monumentalidad de forma, un equivalente pictórico de la tecnología constructiva moderna, una voluntad de simplicidad y rigor, y una concordancia de espíritu (p. 10).

⁴² El artista también presentó una charla en Lima. “La figuración en la pintura ha desaparecido ante el arte abstracto y la plástica reinantes. Charla del pintor Jean Dewasne en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingeniería”. Edición de la mañana. 7 de octubre de 1954, p.7.

Figura 21

Arte abstracto de Jean Dewasne



Nota. Tomada de *Suplemento Dominical. El Comercio* (17 de octubre de 1954, p. 10).

La Galería de Lima también expuso el trabajo de artistas latinoamericanos de reconocida trayectoria, como el chileno Roberto Matta (1911-2002), sin duda, el plástico sudamericano más importante por su participación en la escena internacional, tanto desde su inclusión en la nómina de artistas surrealistas⁴³ como en la que conformaron los pintores del expresionismo abstracto⁴⁴, que en esos momentos otorgó a Nueva York el prestigio que hasta hoy ostenta. Otros artistas extranjeros, como los

⁴³ Roberto Matta participó en la Exposición Internacional del Surrealismo (1938). En octubre de 1939 parte a Nueva York «A partir de la exposición *First Papers of Surrealism*, se convierte en el portavoz del surrealismo entre los jóvenes pintores norteamericanos [...]» (Durozoi, 2007, p. 423).

⁴⁴ Matta participó en las principales exposiciones del expresionismo abstracto en los Estados: *The School of New York* (1951), organizado por Robert Motherwell y en *American Abstract Expressionists and Imaginists* (1961), organizado por H. Harvard Arnason. El catálogo de la muestra de 1951 se encuentra digitalizado en <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/school-new-york-17837>

españoles Ginés Parra y José Palmeiro lograron ventas exitosas, o al menos, eso es lo que se informó mediante la prensa de la época.

La galería propició otras actividades como la subasta de cuadros de su almacén, lo que era frecuente en ciudades con mayor movimiento cultural y artístico. Gracias a ello pudo afrontar un momento económicamente difícil. Según Moncloa (1966, p. 35):

La subasta de cuadros trajo la secuela de los remates de casas lujosas, que venían a salvar las crisis cíclicas a las que estábamos condenados. Una familia de gran abolengo nos encargó que les rematáramos su fastuoso mobiliario ¡en 5 días! El éxito fue sensacional y ganamos 200 mil soles. Nunca habíamos tenido tanto dinero.

También existió un interés por exhibir piezas del patrimonio arqueológico peruano con un criterio estético⁴⁵, como lo evidenció la muestra de las más selectas piezas de la colección de Rafael Larco Hoyle. Según Moncloa (1966, p. 34), la más importante de ese género que se haya visto en Lima:

Remy habló con Rafael Larco Hoyle quien, con una generosidad y entusiasmo que aún recuerdo emocionado, prestó lo mejor de su colección del museo de Chiclín. Hasta allí viajó Remy que con don Rafael seleccionó las mejores piezas. Recuerdo las preocupaciones de Remy, en el sentido de convencer a Larco de que el criterio con que deberían seleccionar las piezas era el estético y no el arqueológico.

⁴⁵ Cabe mencionar que, recién en el siglo XXI, abrió, en el Cusco, el Museo de Arte Precolombino (MAP), una institución que ha seleccionado las piezas que muestra bajo un riguroso criterio de valoración estética semejante al que, por ejemplo, sigue el Museo Metropolitano de Nueva York.

Cabe destacar que, en la década de los cincuenta, una museología que concibiera las piezas precolombinas peruanas como obras de arte ya había sido considerada por la Galería de Lima.

La carencia de otros espacios de contemplación de arte moderno o antiguo, pues entonces no existía el Museo de Arte de Lima, conllevó a que esta galería asumiera las actividades propias de un museo, centro cultural o fundación, como fue el caso del primer ciclo de la muestra «Historia del Arte Peruano», que estuvo articulada en tres exposiciones (la primera dedicada a la plástica precolonial).

En la revista *Cultura Peruana*, Pérez Barreto (1953) cita un fragmento del catálogo de la exposición conformada por piezas de la colección del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera procedente de Chiclín:

Bulle en cada objeto, en cada tela, en cada vaso, un ánimo pleno de vitalidad y belleza estricta que nos pertenece totalmente. Recobrar ese germen, ahora oculto, es deber del artista peruano del momento, aquél que se devuelve a su más íntima instancia estética (s. p.).

Además, en el artículo en cuestión, se da cuenta de la necesidad de tener referentes en las culturas del antiguo Perú con el fin de que los artistas contemporáneos puedan tender puentes con el pasado:

Si [sic]. Sentimos que es deber del artista peruano del momento recobrar el germen latente en la creación precolombina. Pero ¿cómo hacerlo?, ¿cómo tender un puente entre el Perú de hoy y el Perú de nuestros antepasados? ¿cómo recobrar el vivo impulso creador que animó a los hombres de Paracas, de Moche o de Tiahuanaco? Porque no se trata de imitar formas arcaicas sino de crear formas nuevas con la misma dirección espiritual. Recobrar o retornar

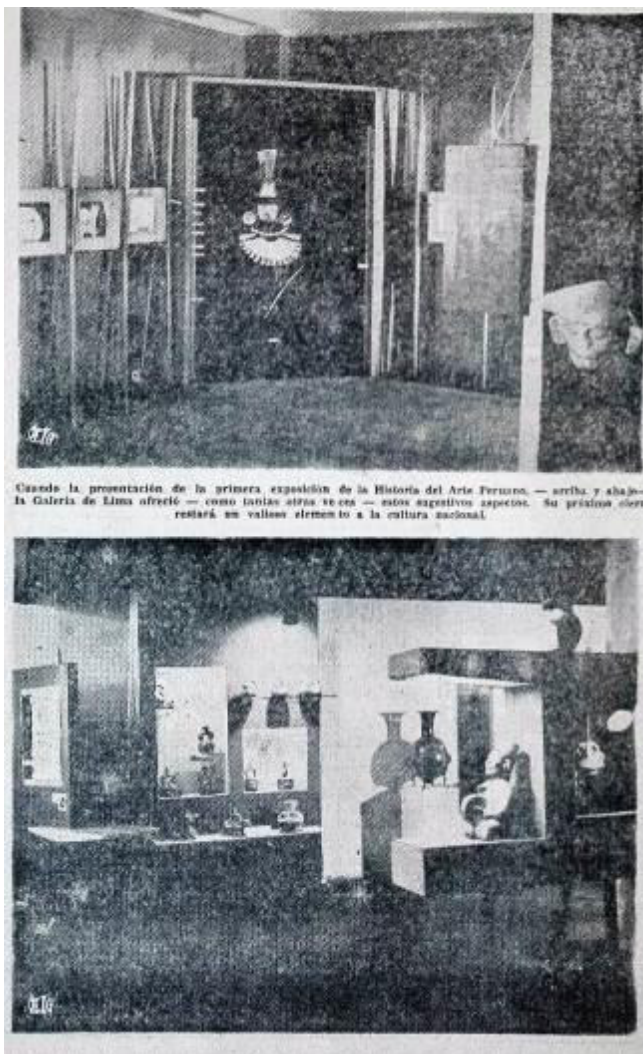
[...] Queremos alcanzar la esencia viva de nuestro pasado sin perder en lo más mínimo el hombre que hoy somos.

[...]

Queremos ver y vemos los objetos del antiguo Perú desde un estricto margen de arte, de belleza, de estética y ciertamente ellos, todos ellos, resisten y responden con plenitud a tal estimación (Pérez Barreto, 1953, s. p.).

Figura 22

Primera exposición de la Historia de Arte Peruano



Nota. Tomada de *El Comercio* (16 de mayo de 1955, p.3).

Como se dijo en el primer capítulo de esta tesis, en la segunda edición de la «Bienal de Sao Paulo» de 1953, el Perú participó por primera vez con una delegación de dieciséis artistas plásticos, entre pintores y escultores⁴⁶, gracias al aporte de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. Las treinta y dos pinturas y las siete esculturas seleccionadas fueron exhibidas en la Galería de Lima antes del envío al certamen internacional programado para su inauguración en noviembre de ese año. En pintura participaron Juan Barreto, Carlos Aitor Castillo, Alberto Dávila, Cristina Gálvez, Emilio Goyburu, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Enrique Kleiser, Carlos Quispez Asín, Ricardo Sánchez, Guido Strazza, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Adolfo Winternitz y, en escultura, Cristina Gálvez, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey y Luis Valdetaro. El texto de presentación de la sección peruana en el catálogo de la bienal fue escrito por Sebastián Salazar Bondy.

Figura 23

«El Perú estará presente en la exposición de arte moderno de San Pablo (Brasil)»



Nota. Tomada de *El Comercio* (15 de setiembre de 1953, p. 3).

⁴⁶ Adaptado de <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4391>

2.2 El cierre de la Galería de Lima

Los decesos repentinos de Jorge Remy y de Juan Pardo de Zela en 1955, así como la crisis económica que afrontaron, obligó a Manuel Checa y Francisco Moncloa a cerrar la Galería de Lima. Con respecto a la muerte del arquitecto Pardo de Zela, el museógrafo de la galería en una nota anónima de *El Comercio* se dijo que «contribuyó con su esfuerzo y buen gusto a la realización y al arreglo de muchas de las bellas muestras que allí se han realizado. Logró reunir en su casa una hermosa colección de pinturas» (1955, p.10).

En otro artículo publicado en *El Comercio* (1955), Francisco Moncloa hizo un balance de la repercusión de la galería en la escena limeña y mencionó los avatares económicos que tuvo que enfrentar. Con respecto a sus logros, dijo:

¿Los frutos de la Galería? Pues son múltiples. Treinta mil visitantes por mes es el cálculo hecho sobre el particular. Una gran masa anónima ha sido incorporada, por consiguiente, al mundo del arte plástico, a través de las más de cuatrocientas exposiciones presentadas por la Galería. Esas exhibiciones fueron efectuadas a todo costo. Así se hizo, por ejemplo, la primera exposición de la Historia del Arte Peruano, presentada en sus tres etapas principales; y en esa forma también se cumplieron las seis exposiciones que, en 1954, convirtieron a nuestra Capital en el centro artístico más importante de la América del Sur. Es la única Galería que ha mantenido abiertas sus puertas de par en par, sin restricciones. Solo se recuerda haber cobrado por ingreso en dos oportunidades y, en ambas, estuvieron exentos de esa imposición los artistas, los intelectuales y los alumnos de colegios y universidades, vale decir, una enorme proporción de visitantes.

Por dos mil soles quincenales como derecho de Sala, más el diez por ciento de la venta que se efectuara, todo artista tenía la oportunidad de exponer libremente sus obras. De allí el gran volumen tenido con respecto a la venta mensual de cuadros, que tuvo un promedio de quince mil soles por mes (p. 3).

Figura 24

Historia de una galería



Nota. Tomada de Moncloa, F. (1966). *Historia de una galería*. *Oiga*, (190), 32-34.

Szyszlo (2016), a su vez, hace una semblanza de Francisco Moncloa, a quien considera su “primer galerista”, en la que habla de las circunstancias que ocasionaron el cierre de la Galería de Lima:

Mi primer galerista fue *Paco* Moncloa, la Galería de Lima. Estamos hablando de la prehistoria de las galerías en Lima. *Paco* inició esa galería con mucho entusiasmo, mucha convicción y muy poco dinero. Fue un acto heroico que sin

embargo resultó. Era la primera vez que en Lima se intentaba vender regularmente obras de arte y la galería cobraba una comisión por sus gastos. Paco luchó alegremente por ella, aunque llegó un momento en que se le empezó a ir de las manos cuando quiso pasar a mayores (mejorar la ubicación y consecuentemente el área y el montaje, que implicaron también exposiciones internacionales, artistas invitados y también mejores ventas). Llegó el momento en que los costos se hicieron asfixiantes y, para que todo ese trabajo no quedara perdido, decidió convertirlo en un Instituto de Arte Contemporáneo y conseguir personas privadas o empresas que contribuyeran a los gastos. Manuel Mujica Gallo fue el primero que respondió y el constante soporte de esa aventura que cambió el panorama de las artes plásticas en Lima” (p. 167).

Antes del cierre de la galería, en *El Comercio* (1955), aparecieron algunos comentarios de Francisco Moncloa en torno a la tarea cultural realizada durante sus años de funcionamiento. En palabras del entrevistado, dicha institución había despertado la sensibilidad artística del país y, además, más que una galería fue un Instituto:

la Galería de Lima ha sido una constante lucha entre el interés de hacer una obra con sentido cultural, y las trabas económicas surgidas en la realización de este propósito. Nos dijo que las exposiciones internacionales; los premios pictóricos dados por la Galería —“Manuel Moncloa y Ordóñez” y “Caballero Carmelo”—; las facilidades y ventajas otorgadas a los artistas peruanos que exponían; la preocupación constante de presentar en forma impecable las muestras artísticas, etc., todo ello sabíamos —nos dice— que no eran comerciales ni ofrecían ventajas económicas, pero no pudimos dejar de hacerlo, fieles a los propósitos de que esta casa fuese centro de divulgación

artística y no una empresa comercial. También, considérese —nos manifestó— que toda colaboración intelectual ha sido remunerada, tanto los prólogos como las conferencias. Luego, nos expresó que toda esta labor y esta pulcritud en la presentación, habían hecho de la Galería de Lima, en cierto sentido, un Instituto, con el cual se beneficiaban los artistas como la gran masa del público (p. 8).

El 16 de agosto de 1953, el directorio de la Galería de Lima publicó en *El Comercio* la convocatoria y las bases del Salón Anual de Pintura Manuel Moncloa Ordóñez dirigido a pintores peruanos que cumplan con la condición de «Haber egresado de las academias oficiales o particulares de Bellas Artes o, en su defecto, que hayan realizado por lo menos una exposición individual o intervenido en tres colectivas» (p. 6). Con relación a los premios, en el punto dos de las bases dice:

A las mejores obras pictóricas que intervengan en dicho Salón se les otorgará tres premios conforme a la siguiente destinación:

PINTURA.- 1°. Premio Adquisición, de S/° 10,000.00 donado por la esposa y los hijos de D. Manuel Moncloa y Ordoñez, para integrar la colección de la “Memoria Manuel Moncloa y Ordóñez”.

2°. Premio Adquisición, de S/° 6,000.00. que será destinado al futuro Museo de Bellas Artes.

3°. Premio Adquisición de S/°. 4,000.00. que igualmente será destinado a dicho Museo. Los dos últimos premios han sido donados mancomunadamente por la Compañía “Hidrandina” y la Galería de Lima.

Durante ocho años, la Galería de Lima generó un incipiente mercado de arte local que involucró a artistas y forjó coleccionistas, motivó el desarrollo de la

reflexión crítica y la conciencia de articular una historia del arte propia. Además, fue un espacio de encuentro de artistas e intelectuales de la época. En pocas palabras, fue una galería comercial, al conseguir dinamizar económicamente el medio artístico, y llegó a influir de un modo verdaderamente tangible en la configuración de la escena artística de una ciudad.

Figura 25

Vistas de exposiciones en la Galería de Lima. A.L.R.



Nota. Tomada de *Cultura Peruana*, N. ° 65 (1953).

En el artículo anónimo «Vida, pasión y muerte de la Galería de Lima: 1947-1955», publicado en *El Comercio*, se cita que, según Moncloa (1955), el ingreso a las exposiciones era gratuito y que solo cobraron en dos oportunidades, excepto a estudiantes. Además, con respecto a la gestión de recursos para la organización y financiamiento de las muestras se manifiesta lo siguiente:

Por dos mil soles quincenales como derecho de Sala, más el diez por ciento de la venta que se efectuara, todo artista tenía la oportunidad de exponer

libremente sus obras. De allí el gran volumen tenido con respecto a la venta mensual de cuadro, que tuvo un promedio de quince mil soles por mes (p. 3).

La programación de la Galería de Lima fue diversa, a pesar de que, expuso casi exclusivamente artistas locales, como Sérvulo Gutiérrez; además, presentó muestras debuts, como la bipersonal de Jorge Eduardo Eielson y de Fernando de Szyszlo en agosto de 1948 o la individual del escultor Joaquín Roca Rey en octubre del mismo año. También, hubo exhibiciones de indigenistas e independientes, organizó «Salones de Verano», subastas, presentó las obras finalistas y ganadoras de concursos, como el del Premio de escultura Baltazar Gavilán o el certamen pictórico Manuel Moncloa⁴⁷ y, participó en la conformación de la representación peruana en la «Bienal de Sao Paulo». Albergó también dos importantes muestras internacionales: «Pintores italianos contemporáneos» en mayo de 1954, en la que la participación de Albert Burri (1915- 1995), como ya se ha dicho, no pasó desapercibida y, la «Exposición surrealista», gracias a la cual se pudo apreciar el trabajo de artistas del prestigio de Francis Picabia, Max Ernst y René Magritte en Lima. Se podría decir que su actividad como galería había calado en la colectividad de diletantes y, por ello, ante su desaparición, surgió de inmediato la posibilidad de reemplazarla por una institución con mayores aspiraciones.

⁴⁷ En la edición de 1954, el ganador fue el pintor Alfredo Ruiz Rozas con su obra *Pan*; Ernesto Nieto Carbone obtuvo una mención honrosa; Emilio Rodríguez Larraín, el segundo Premio; y Alberto Dávila, el tercero.

Figura 26

Sérvulo Gutiérrez



Nota. Tomada de *Cultura Peruana*. N°72. (1954). Foto de César Calle.

Figura 27

«Pan» de Alfredo Ruiz Rozas, ganador del Concurso Pictórico Manuel Moncloa Ordoñez



Nota. Tomada de *Cultura Peruana* N°79 (1955).

Figura 28

Concurso Pictórico Manuel Moncloa Ordoñez



Nota. De izquierda a derecha: Ernesto Nieto Carbone, Emilio Rodríguez Larraín y Alberto Dávila. Tomada de *Cultura Peruana* N. ° 79 (1955).

Antes de concluir este capítulo, cabe comentar sobre los montajes de las exposiciones en la Galería de Lima, lo que se puede deducir a partir de la observación de las fotografías publicadas en diversos medios de prensa de la época. En el caso de las obras bidimensionales se evidencia un sentido de orden y escala, como en la muestra de Jean Dewasne y, el uso de un sistema de reflectores ubicados en rieles para iluminar las piezas de manera puntual; mientras que en el montaje de las dedicadas a la Historia del Arte Peruano, como en el caso de «Arte Pre-Hispánico», se observa el diseño de vitrinas y soportes, así como su organización espacial, lo que hoy se denomina diseño museográfico, que también se mantendrá en las exposiciones organizadas por el Instituto de Arte Contemporáneo.

Figura 29

Vistas del montaje de la Exposición de Arte Pre-Hispánico en la Galería de Lima



Nota. Tomada de Cultura Peruana N. ° 64 (1953).

Figura 30

Vista de la exposición de Jean Dewasne



Nota. Tomada del artículo Vista de la exposición de Jean Dewasne de Alejandro Lora Risco en *Cultura Peruana* Vol. XIV, N. ° 76 (octubre de 1954).

CAPÍTULO III

EL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA Y SU IMPACTO EN EL MEDIO CULTURAL LIMEÑO ENTRE 1955 Y 1972

3.1 Fundación del Instituto de Arte Contemporáneo

En junio de 1955, durante la última subasta de la Galería de Lima en su local de Jr. Ocoña 174, Francisco Moncloa y Manuel Checa Solari le propusieron al público asistente la creación de una institución cultural que garantizara la continuidad de las actividades realizadas hasta entonces. Esa misma noche, estudiantes, arquitectos, abogados y artistas se inscribieron como socios a plazos, es decir, por letras a cobrar y reunieron así la cantidad de cien mil soles (Moncloa, 1966). Entre ellos se encontraban dispuestos a colaborar algunos miembros de la familia Mujica Gallo, cuyo patriarca, don Manuel Mujica Gallo, fue elegido como presidente. El arquitecto Fernando Belaunde Terry ocupó el cargo de vicepresidente y Francisco Moncloa, el de director ejecutivo. Asimismo, diversos artistas activos en Lima como Ricardo Grau, Sigfredo Laske, Juan Luis Pereira, Macedonio de la Torre y Juan Manuel Ugarte Eléspuru donaron algunas de sus obras para que sean vendidas y se financie la naciente institución. Ello también hizo el húngaro Lajos D'Ebneth (1902-1982), probablemente, el artista europeo más importante radicado en nuestra ciudad⁴⁸.

En una nota publicada en *Cultura Peruana* N. ° 85 (1955), se hace un llamado para que el Instituto de Arte Peruano difunda el conocimiento de las artes:

⁴⁸ Algunas piezas de Lajos D'Ebneth forman parte de la colección del MoMA y del Museo de Arte Moderno de Berlín (Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst).

Al desaparecer la Galería de Lima, que sin duda ha dejado abierta una trocha para la cultura artística, no es poco lo que le queda por hacer al Instituto de Arte Contemporáneo. Lima ya es un centro de importancia, no solo por el número de habitantes que pasa de un millón, sino por la vibración espiritual cada vez más intensa que se advierte en todos los sectores. Ojalá que los que tienen en sus manos la dirección del Instituto propendan a difundir el conocimiento de las artes entre las clases populares, entre los alumnos de los colegios y en el resto del país (s. p.).

Figura 31

Vernissage de la Exposición en beneficio del Instituto de Arte Contemporáneo



Nota. Tomada de Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N°1 (1955, s. p.).

Según la escritura pública otorgada el 11 de junio de 1955, ante el Notario de Lima don Ricardo Ortiz de Zevallos⁴⁹, se declara constituida la asociación denominada Instituto de Arte Contemporáneo:

[...] tiene por objeto principal el dedicarse a todo género de actividades culturales y especialmente a difundir, alentar y desarrollar las actividades artísticas en nuestro país. [...] La Junta Directiva se compondrá de once miembros: presidente, vice-presidente, el tesorero, el secretario, el Director Ejecutivo y seis Directores. Son atribuciones de la Junta Directiva todas las que correspondan al gobierno de la asociación. El patrimonio Económico comprende: las cuotas de ingreso de los miembros, las cuotas anuales, las erogaciones, las utilidades obtenidas de las publicaciones, ventas, exposiciones, festivales y actos análogos. Las asignaciones cívicas de otras entidades o personas. Las obras de arte, mobiliario, enseres y útiles que posee, los inmuebles de los que pudiera llegar a ser propietario (s. p.).

En el primer número de la *Revista del Instituto de Arte Contemporáneo*, se publicaron los fines del IAC, los aportes y las ventajas de los socios, así como sus actividades (ver Anexo 2). Con relación a estas últimas, destacan la organización de exposiciones de artistas peruanos y extranjeros y, la «Adquisición de obras de los más importantes pintores peruanos y de los extranjeros especialmente invitados y centralización del Instituto, base de un futuro Museo de Arte Moderno» (s. p.).

El IAC cumplió un papel importante en el ámbito de la distribución artística en el contexto peruano, pues, a diferencia de otras entidades que mostraban las expresiones plásticas desde una mirada deudora de las bellas artes, dio preferencia a la producción plástica más moderna, particularmente, a aquella que era una derivación

⁴⁹ Documento obtenido en la Superintendencia Nacional de Registros Públicos (SUNARP).

de las exploraciones vanguardistas, la no figuración. Introdujo, además, un sistema moderno de gestión y de divulgación mediante la organización de grandes exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, conferencias, la edición de una revista y, muy especialmente, la conformación de una colección integrada por obras de autores reconocidos, la cual había sido reunida durante aquellos años.

Angélica Álvarez, miembro activo del IAC, sobre ese acervo dijo que «los miembros de la directiva alojaban en sus casas a sus amigos, Mañé (Checa) por ejemplo era muy amigo de los chilenos y él trajo a Matta, Zañartu y Antúnez [...] nosotros procurábamos vender sus obras y cada artista dejaba una obra para el Instituto así fuimos reuniendo la colección particular» (Álvarez, s. f., citado en Gálvez, 1986, p. C2).

Además, según Fernando De Szyszlo (2016, pp.79-80):

Trajimos a los mejores pintores latinoamericanos. El nicaragüense Armando Morales, considerado ahora uno de los más importantes pintores latinoamericanos, hizo la primera exposición de su vida en el IAC de Lima. Yo escribí el prólogo. Lo persuadí para que viniera. A lo largo de los años expusimos al colombiano Alejandro Obregón, el cubano Wifredo Lam — expuso dos veces—, el chileno Roberto Matta, el mexicano José Luis Cuevas, los argentinos Sarah Grillo y José Fernández Muro; los ingleses Lynn Chadwick y Reg Butler; Manuel Felguérez y Lilia Carrillo de México, entre otros. La actividad era constante y se vendieron obras de todos ellos en Lima. Trajimos una exposición de Josef Albers y se vendieron seis cuadros. Hubo

exposiciones individuales de los americanos Adja Yunkers (pintura) y de Jack Squier (escultura).⁵⁰

Lo que Szyszlo revela con ese comentario es que las piezas entraron al Perú con el fin de ser comercializadas y que existían en Lima posibles interesados en adquirirlas. Además, ello conlleva a pensar que la venta de esos seis cuadros requirió de la participación del galerista internacional o de algún agente del artista. Esta familiaridad de Albers con el Perú tendió puentes seguramente con sus representantes y galeristas. Por otro lado, adquirir una obra de Albers y en particular las pinturas geométricas resueltas a espátula que formaban parte de su serie *Homenaje al cuadrado* demuestra la audacia de los coleccionistas y la evolución de sus gustos respecto de lo que adquirirían en arte.

Entre los miembros y asociados del IAC se encontraban también algunos de los más importantes coleccionistas de Lima, como Paul Grinsten, Manuel Checa Solari, Francisco Moncloa y Manuel Mujica Gallo.⁵¹

La creciente disposición al consumo cultural por parte de sectores burgueses conllevó a la adquisición de objetos artísticos y, mediante el IAC, a piezas de arte moderno. Sobre el mercado de las nuevas formas del arte, Lauer (1976, p. 153) comenta:

A mediados de los 50 está en auge la institución más importante que tuvo el no figurativismo: el Instituto de Arte Contemporáneo (I.A.C.), un patronato

⁵⁰ Lo manifestado por Szyszlo revela que una exhibición como la de Albers en el IAC sería muy complicada de realizar hoy, debido a que el tiempo ha obrado a favor de la consagración de la obra plástica e intelectual del artista alemán y a su alta cotización en el mercado; en consecuencia, su traslado desde el extranjero sería muy caro— ya sea desde Europa o los Estados Unidos, donde se encuentran las colecciones más importantes de su legado—, incluso, habría que asumir el costo de los seguros y las coordinaciones con los curadores de diversos museos, lo que demandaría un alto valor de producción.

⁵¹ Otra coleccionista importante, vinculada al IAC, fue Elvira Luza, pionera en la protección de la plástica tradicional y popular andinas, junto con las hermanas Alicia y Celia Bustamante.

destinado a promover las nuevas formas del arte y a protegerlas en vista de la incomprensión del mercado, aunque también podría verse la institución como un movimiento de organización del propio mercado, o al menos de sus sectores de punta en ese momento.

Por lo expuesto, se puede decir que el IAC fue, sin duda, una institución que contribuyó efectivamente con el desarrollo de la cultura artística moderna en el Perú y, como ya se ha referido, se gestó en soledad, es decir, sin otras instituciones limeñas que pudieron servirle de modelo en esa misión de apertura con las nuevas tendencias. Como lo afirma Bernuy (1986, p. C8) «[...]se convertiría en el cuartel de la vanguardia de las artes plásticas, promoviendo la información artística a través de excelentes exposiciones [...]. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que nuestra cultura le debe al IAC su despertar hacia el entendimiento de las corrientes de vanguardia».

Cabe indicar que con el término ‘cultura artística’ se hace referencia a ese cúmulo de información respecto a las artes que circula en una colectividad específica a través de los medios de comunicación —fundamentalmente en impresos de la época sobre la que se trata en esta investigación— y de ciertos espacios académicos, incluso, aquella suele entrar en fricción con los gustos y preferencias estéticas imperantes o heredadas. El grupo atraído por dicha cultura artística y; además, a asistir a exposiciones de artes plásticas, está enterado de la actualidad teatral, musical, cinematográfica y editorial, es el que está permanentemente dispuesto a incorporar expresiones artísticas estéticamente novedosas o transgresoras.

En *El Comercio*, Francisco Moncloa declaró: «Una gran masa anónima ha sido incorporada, por consiguiente, al mundo del arte plástico» (1995, p.3) y, Veraz: «El público ha descubierto ya la abstracción. Está sobre la pista» (1954, s. p.). Ambos, al

hacer el balance de la labor de la Galería de Lima, hablan precisamente de una evolución de la cultura artística que involucra no solo a los entendidos, sino que ha sembrado un interés por ampliar los gustos estéticos de un sector del público un poco más amplio.

Un caso que permite hacer un diagnóstico de la cultura artística limeña de la década los años cincuenta lo ejemplarizó otra polémica: una exposición del IAC, producida por Sebastián Salazar Bondy, en agosto de 1958, la cual fue exacerbada continuamente por los principales periódicos limeños. Ese interés por parte del periodismo cultural evidenciaba que existía una comunidad de lectores —compuesta por estudiantes, diletantes, intelectuales y artistas— atenta al alboroto que suscitaban las discusiones culturales controversiales. Y en aquella ocasión estaba en juego una polémica que reveló también aspectos culturalmente más profundos o idiosincráticos de la sociedad local, los que pueden resumirse en la incapacidad de la clase privilegiada limeña por comprender lo moderno debido a su permanente evocación —ideológica, literaria y folklórica— del pasado virreinal.

Dicha polémica conocida como el caso del concurso de La Marinera⁵² duró algunas semanas y tuvo consecuencias de corto y largo alcance, incluso, determinó una escisión —aunque momentánea— entre los artistas involucrados. Como lo desarrolló Munive (2006), la crisis producida entonces llevó a César Revoredo, abogado ilustre y mecenas, a entregar el monto del premio al escultor galardonado, pero sin el compromiso de encargarse de su fundición y de su ubicación en el espacio público por ser una interpretación abstracta y alejada del canon folklórico, y cercana a

⁵² El escultor bellasartino Alberto Guzmán ganó el concurso. El jurado estuvo conformado por los pintores Julia Codesido y Ernesto Aramburú; y los escultores Joaquín Roca Rey y Luis Valdettaro. El único crítico del grupo fue Sebastián Salazar Bondy, representante del Instituto de Arte Contemporáneo. El IAC fue sede de las deliberaciones y de exposición de las maquetas finalistas y las premiadas (Munive, 2006, p. 62).

la materialización insólita de una de sus fantasías pro coloniales, la edificación de La Casa de la Tradición, y al crítico, Sebastián Salazar Bondy, a la redacción del libro, probablemente, más importante de su producción intelectual, titulado *Lima la horrible*, en el que se descubre que esa construcción de Revoredo, resultante de su neoplasia de la nostalgia, había impelido su escritura.

A su vez, esta polémica de 1958, en la que se enfrentaban la figuración y lo abstracto en el arte, demostró que, aunque una galería, un instituto o un museo propugnen estéticas nuevas, no se modificará el gusto imperante de las mayorías: la Galería de Lima, desde fines de los cuarenta, estaba en la misma lucha.

Continuando con lo iniciado en la Galería de Lima, las muestras de arte popular y arte del antiguo Perú con un fin educativo también formaron parte de su programa de exposiciones. De suma importancia también fueron las actividades culturales complementarias que allí se organizaron, como recitales, conferencias y homenajes a artistas reconocidos, como el que se le rindió a Mario Urteaga en setiembre de 1955. En este se le permitió presentar su obra en público y contó con la participación de Fernando de Szyszlo y Teodoro Núñez Ureta.

Figura 32

Homenaje a Mario Urteaga



Nota. Tomada de *Cultura Peruana*. N. °87 (1955).

En su primer año, el IAC publicó la *Revista del Instituto de Arte Contemporáneo*⁵³ que exponía temas del acontecer cultural internacional y artículos traducidos.

La carátula del primer número fue diseñada, con un lenguaje abstracto ya consolidado en ese contexto, por Fernando de Szyszlo. En este número, el IAC presenta un artículo titulado *¿Qué es el Instituto de Arte Contemporáneo?*, en el que manifiestan los fines de tal recinto, cómo se puede ser miembro y sus actividades. En cuanto a los artículos, hay una nota sobre la galería de Bob Gésinus, representante de la firma Wildenstein, que se instaló en la Quinta Heeren, especializada en pintura europea; uno de Manuel Mujica Gallo titulado *Una limosna para el Intihuatana*, en el que se pedía ayuda para consolidar la base del reloj solar en Machu Picchu.

Por otro lado, en un artículo dedicado a la polémica que se desarrolló en *El Comercio* a partir de la pregunta *¿qué prefiere usted, el arte clásico o el arte moderno?* Se exponen tres posturas, arte realista social, arte abstracto y arte figurativo. De las diversas opiniones vertidas en la encuesta, resaltan, entre algunos nombres, en la primera las de Ruiz Rozas, Alejandro Romualdo, Juan Ríos; en la segunda, las de Luis Miró Quesada Garland, Jorge Piqueras y Fernando de Szyszlo; y en la tercera, las de Sérvulo Gutiérrez:

La posición realista afirma la primacía de la realidad en el trabajo creador, y sostiene que el artista debe compenetrarse de ella, comprenderla a fondo y luego traducirla en su obra.

[...]

⁵³ Solo se conservan tres ejemplares, los números 1, 2 y 3 del año 1955 en la Biblioteca Nacional del Perú y en la biblioteca Manuel Solari Swayne del Museo de Arte de Lima.

En cambio, la posición idealista sostiene que [...] El artista lleva todos los valores espirituales que han de ser volcados en la obra de arte, y no necesita de la realidad que lo rodea, ya que no es su misión expresarla. [...]

La última posición, [...] y si bien afirma que la realidad es indispensable al artista, es tan solo un condicionante [...] es el artista quien debe expresarse en su obra [...] (1955, s. p.).

Entre otras noticias, hubo una sección dedicada a las exposiciones y críticas; el artículo «Homenaje a Bernard Berenson», quien era crítico e historiador de arte, especializado en arte del Renacimiento italiano, traducido de la revista *Art News* y a los ganadores del premio Ignacio Merino y el premio Municipal de Pintura.

Figura 33

Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 1



Nota. Autor de la portada: Fernando de Szyszlo (1955). Tomada de la Biblioteca Nacional del Perú.

La carátula del segundo número de la revista, publicada en setiembre de 1955, fue diseñada por Emilio Rodríguez Larraín y presenta el siguiente sumario: Ver buena pintura: una necesidad / Homenaje a Léger / Los pintores abstractos por Maxime Belliard / Homenaje sobre Bacaflor / Un pintor “naif” peruano: Urteaga por R. Casanova / Premio de la crítica, París, 1955 / Cincuenta años de Picasso / Hay muchos “Pancho Fierro” en Lima / El surrealismo en cine / Expertos criollos por EFEME / Crítica, exposiciones, notas, etc./ Léger acaba de morir.

Figura 34

Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 2 (setiembre de 1955)



Nota. Autor de la portada: Emilio Rodríguez Larraín. Tomada de Biblioteca MALI.

El diseño de la carátula del tercer número, editado en noviembre, estuvo a cargo del Juan Manuel Ugarte Eléspuru y contiene los siguientes artículos: Edgar Degas: pintor de la vida moderna por George Besson / ¿Qué aporta Venecia a la

pintura?, por Rene Huyghe / Mauricio Utrillo: su vida, por Jean Francois / Exposiciones y crítica / Realidad teatral en el Perú por Reynaldo D'Amore / Cine Europeo por Martín Abizanda / Informaciones y notas.

El contenido de estas publicaciones y, especialmente, sus autores evidencian que, a pesar de que el IAC se desarrolló cronológicamente en tiempos de posguerra, la cultura artística no podía prescindir del conocimiento de temas propios de la primera mitad del siglo XX, signada por la revolucionaria influencia de las vanguardias. Firman dos artículos los franceses George Besson (1882-1971), fundador y director de los *Cahiers d'aujourd'hui* y, René Huyghe (1906-1997), conservador del departamento de pintura del Museo del Louvre. El primero escribió sobre Edgar Degas, uno de los pintores impresionistas más importantes y, el segundo, sobre la bienal de Venecia. Lo que ambos publicaron evidencia de la coexistencia de historia del arte y de actualidad artística en una misma publicación.

Figura 35

Carátula de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. ° 3 (noviembre, 1955)



Nota. Autor de la portada: Juan Manuel Ugarte Eléspuru. Tomada de Biblioteca MALI.

Antes de proseguir y, en vista de que el IAC se definía como promotora de la cultura artística contemporánea, es conveniente tratar acerca de la línea divisoria entre el arte moderno y el arte contemporáneo, la cual es distinguible hoy, pero que durante los años cincuenta no lo era tanto, sobre todo por la estrecha distancia histórica transcurrida desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, el mayor hito delimitador entre esos ámbitos.

Por otro lado, la mayor parte de los artistas, cuyas obras se expusieron en el IAC, como Josef Albers, por ejemplo, quien es considerado imprescindible por su trabajo plástico y por sus aportes en la pedagogía artística, puede considerarse cronológicamente moderno por haber integrado como artista y docente la revolucionaria escuela Bauhaus y, simultáneamente, contemporáneo por ser pionero de la vertiente de la abstracción geométrica conocida como *hard edge* ‘filo duro’ y un precursor del *Op Art*⁵⁴.

Al revés ocurrió, por ejemplo, con el trabajo innovador —contemporáneo— de los escultores británicos quienes expusieron grupalmente en el IAC en enero de 1959, casi todos ellos partícipes en la Segunda Guerra Mundial: Kenneth Armitage (1906-2002), Lynn Chadwick⁵⁵, Robert Adams (1917-1984) o Leslie Thornton (1925-2016): situados cronológicamente en el borde que separa lo moderno y lo contemporáneo. Y esto sucedió también con artistas longevos, como William Turnbull (1922-2012), otro de los escultores británicos, cuyo trabajo plástico aparece en los libros de arte de fines del siglo XX, configurando incluso espacios instalativos con el montaje de sus piezas

⁵⁴ «Tendencia internacional que emerge en la pintura a fines de los cincuenta [...] se propone producir efectos de relieve o profundidad inhabituales, o movimientos de formas geométricas, sin recurrir al relieve ni a la animación real de las superficies: los desplazamientos son virtuales y estrictamente inscritos en la retina [...]». (Durozoi, 2007, p. 485)

⁵⁵ Sus trabajos expresionistas y de formas semi abstractas se incluyen en la colección de las más importantes instituciones mundiales, como la Tate de Londres, el Museo de Arte Moderno de Nueva York o el Instituto de Arte de Chicago.

y muy presente en catálogos de muestras individuales de la primera mitad del presente siglo.

Por eso la percepción que el público tenía del arte internacional expuesto en el IAC estaba condicionada por una imbricación de piezas modernas o de autores modernos como Jacques Lipchitz⁵⁶ o Henry Moore, por ejemplo, y de contemporáneos como Georges Mathieu (1921-2012) o Alan Davie (1920-2014).

Por donde podría percibirse la contemporaneidad del IAC, por ejemplo, respecto de la Sociedad de Bellas Artes o de la Escuela Nacional de Bellas Artes (creada en 1918) es que tal institución había dejado de hablar de las “Bellas Artes”, en mayúsculas, para hablar más cercanamente del “arte”, es decir, dejando de usar esa terminología tan deudora del sistema de las bellas artes decimonónico que se había reeditado en el Perú a comienzos del siglo XX con la tardía fundación de la ENBA.

Esta conciencia de lo moderno —o contemporáneo— repelía lo anticuado del modelo formativo impartido hasta entonces por la escuela nacional. La conciencia de esta obsolescencia hizo más urgente abrazar la modernidad como gesto compensatorio y diferenciador de las “Bellas Artes” propugnado por las instituciones oficiales o estatales asociadas a lo decimonónico. Ser moderno requería sobre todo de una toma de decisión.

En cuanto a la intervención de IAC como institución de promoción de las propuestas artísticas del momento, por encargo del Ministerio de Educación, intervino directamente en la conformación de la participación peruana en la «IV Bienal de Sao Paulo» (1957), que se desarrolló desde el 22 de setiembre al 30 de diciembre. De esta fueron parte doce artistas: Alberto Dávila, Lajos D’Ebneith, Macedonio de la Torre, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Ernesto Nieto Carbone, Alfredo Ruiz Rosas,

⁵⁶ Uno de los pioneros del cubismo en escultura.

Fernando de Szyszlo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Armando Villegas, y los escultores Joaquín Roca Rey y Cristina Gálvez.

El arquitecto Luis Miró Quesada Garland —autor del texto de presentación de la sección peruana en el catálogo— explica que el IAC, que realizaba una intensa actividad en pro de un arte de vanguardia, consideró conveniente una selección de todas las diversas tendencias artísticas que componían el panorama pictórico del país.

A la lucha y controversia, ahora universal entre el arte figurativo y el arte abstracto y no objetivo —y en el Perú es necesario aclararlo para una mejor comprensión del conjunto— hay que agregar los conceptos de arte indígena o autóctono y europeizante o arte ajeno, así como los del "compromiso social" y "el arte de la evasión". Al antagonismo estético de la figuración y la no figuración se añaden así, constituyendo un panorama más complejo y lamentablemente menos plásticamente seguro, los criterios del nacionalismo y del arte social (Miró Quesada, 1957, pp. 341-342).

Si una delegación nacional de artistas debe estar constituida por lo mejor y lo más representativo de un país, cabe inferir que esta nómina de doce plásticos ofrecía un buen panorama del quehacer artístico peruano de aquel momento: allí se encontraba la propuesta pictórica realista social de Alfredo Ruiz Rosas, el expresionismo figurativo de Sérvulo Gutiérrez, el expresionismo abstracto de Alberto Dávila, los entonces no figurativos Ricardo Grau y Juan Manuel Ugarte Eléspuru, el informalismo de Macedonio De la Torre, el raigalismo de Armando Villegas, la no figuración ancestralista de Fernando de Szyszlo y muy en especial la abstracción geométrica del húngaro Lajos D'Ebneth, cuya residencia definitiva en el Perú lo facultó para representarlo en aquella edición de la bienal brasileña, quien contaba, además, con una trayectoria europea notable. Los escultores aportaban la semi

abstracción por parte de Joaquín Roca Rey, la cual era deudora de la obra de Moore, y el modernismo de Cristina Gálvez, resultante de una exploración de la mascarería tradicional andina.

Mediante esta delegación, el IAC, la institución que estuvo a cargo de la curaduría —aunque no se concebía bajo ese nombre a la selección de artistas y obras para una muestra, fue, en verdad, un ejercicio curatorial—, manifestaba que la no figuración estaba arraigada en la escena cultural peruana. En este grupo de artistas no figurativos coexistían quienes lo eran desde sus inicios y otros esencialmente figurativos que se habían convertido al abstracto de acuerdo con las exigencias expositivas del momento.

En la Sexta Edición de la Bienal Paulista (1961), que se desarrolló del 1 de octubre al 31 de diciembre de 1961, fueron quince los representantes peruanos seleccionados por la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo el comisariado de Juan Manuel Ugarte Eléspuru. En el texto de presentación del catálogo correspondiente a la sección peruana⁵⁷, dicho curador explica que el envío peruano fue seleccionado con un criterio de generación, con un deseo de presentar un panorama lo más aproximado posible del estado actual de la pintura peruana. Están representadas sucesivas generaciones de pintores en actividad vigente que ofrecen elementos de renovación según su tendencia y, dentro de un espíritu común de vanguardia. Ellos se dividen en tres grupos según su aparición en la escena artística local: el grupo de 1940, formado por Sabino Springett, Ricardo Sánchez, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Carlos Castillo; el de 1950, integrado por Fernando de Szyszlo, Ruiz Rozas, Alberto Dávila y Eduardo Moll; finalmente, el de los más jóvenes, surgidos entre 1955 y 1960, conformado por Francisco Espinoza Dueñas (grabado), Miguel Ángel Cuadros,

⁵⁷ <http://bienal.org.br/publicacoes/4395>

Enrique Galdos, José Milner Cajahuaringa, Alberto Quintanilla, Alfredo Ayzanoa y Arturo Kubotta.

Figura 36

La pintura peruana en los últimos diez años



Nota. Tomada de Ugarte Eléspuru, J. M. (1961). La pintura peruana en los últimos diez años. *Fanal* (60), 13-19.

El año 1964, el local del IAC fue una de las sedes de la exposición del Concurso Esso de Artistas Jóvenes que presentó, en el medio local, un panorama de los estilos más variados y de las tendencias artísticas del ámbito internacional. El artista Fernando de Szyszlo ganó el primer premio con su pintura titulada *Huanacauri*. El evento fue organizado bajo el auspicio de la Unión Panamericana de Washington (Organización de Estados Americanos)⁵⁸ y la International Petroleum Company.

⁵⁸ El Art Museum of the Americas nace de la Unidad de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos. Es una institución que conserva una importante colección de arte latinoamericano moderno y contemporáneo a partir de la década de 1940. Varios artistas peruanos y latinoamericanos que exhibieron en el IAC forman parte de su colección permanente. En esta se encuentran obras de Fernando de Szyszlo, Armando Villegas, Carlos Castillo, René Pereira, Venacio Shinki, Carlos Dávila, Arturo Kubotta, y grabados de José Sabogal.

El jurado de tal concurso estuvo conformado por el crítico especialista en arte latinoamericano José Gómez Sicre, director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana; Emily Genauer, crítica de arte y editora del periódico norteamericano *The New York Herald Tribune* y el pintor Juan Manuel Ugarte Eléspuru, director de la Escuela de Bellas Artes. El cuadro de Szyszlo, a la vez, formó parte de la selección de cuatro obras que representaron al Perú en el «Primer Salón Eso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica» en Washington en abril de 1965.

Figura 37

«Huanacauri» de Fernando de Szyszlo (Obra ganadora del Concurso Eso de Artistas Jóvenes)



Nota. Tomada de Carátula de *Fanal* N. ° 73 (1965).

Según un artículo Anónimo de la revista *Fanal* (1965, p. 21):

La amplitud de las bases del concurso determinó que acudieran a él artistas pertenecientes a las más variadas escuelas y tendencias. Desde el

figurativismo más o menos tradicional hasta el “pop art”, pasando por el indigenismo matizado por las diferentes influencias regionales, puede decirse que estuvieron reflejadas las más diversas corrientes. Es evidente, sin embargo, que en el Perú, como en la mayoría de los países de América y Europa, se vive en la actualidad el momento del informalismo, y fue la tendencia no figurativa la que estuvo más y mejor representada en el concurso.

[...]

Para la crítica, el principal mérito del concurso fue el de servir de estimulante de la inquietud de los artistas jóvenes peruanos [...].

Como refiere la cita anterior, el informalismo era la tendencia internacional más representativa en ese contexto. Al respecto Romero Brest (1994, p. 402) dice: «En Europa llaman *informal* a la pintura e *informalistas* a los pintores. En los Estados Unidos Harold Rosenberg la llamó *Action painting*. En Francia Michel Tapié la llamó *Un art autre y otros peinture en brut*».

En dicho artículo de *Fanal* N. ° 73, se citan comentarios de destacados críticos de la época, los cuales fueron publicados en diversos medios escritos, como, el del crítico de arte Juan Acha, quien destaca el papel de promoción del arte de la International Petroleum Company:

La International Petroleun [sic] Company, Ltd., en bello y generoso gesto, llamó a concurso a pintores y escultores peruanos menores de 40 años, para disputarse dos premios de 25,000 soles y dos segundos de 20,000. La magnificencia adquirió mayor esplendor cuando, a plausibles instancias del jurado, se crearon cuatro premios-adquisición complementarios de 15,000 soles cada uno. Por primera vez en el Perú se distribuían 150,000 soles en premios entre pintores y escultores...La promoción del arte por medio de

recompensas pecuniarias es importante, indispensable y digna de todo aplauso... (En "Cultura Peruana", Nro. 195-196) (Anónimo, 1965, p. 19).

También se cita el comentario de Martha Traba, crítica y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, publicado en *El Espectador* de Bogotá, en el que, sobre el conjunto de obras presentadas en el concurso, se afirma: «En él tomaron parte 457 obras y es sorprendente lo del Perú. Hay tal fuerza de lo precolombino y tal amor al arte inca que, para los peruanos, la vida se realiza entre esas imágenes, lo cual fortalece mucho la pintura» (Anónimo, 1965, p. 19).

Figura 38

Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica



Nota. Tomada de *Fanal* N. ° 73 (1965, pp. 18-19).

Figura 39

Premiados del Concurso Esso de Artistas Jóvenes



Nota. Tomada de *Fanal* N. ° 73 (1965, pp. 16-17).

Figura 40

Manuel Checa Solari, martillero, miembro del IAC, en la subasta de obras del Concurso Esso de Artistas Jóvenes



Nota. Tomada de *Fanal* N. ° 73 (1965, p. 24).

El trabajo de artistas plásticos de México, Argentina, Colombia, Chile y Perú, entre otros, es parte del fenómeno internacional de interés por la cultura de habla hispana, lo mismo que el famoso *Boom* latinoamericano en literatura a partir de la segunda mitad de la década de los años sesenta.

3.2 Directivos del Instituto de Arte Contemporáneo

En este apartado, se presenta el perfil de los miembros más importantes del organigrama del IAC para corroborar que se trataba de una comunidad de intelectuales, generalmente, procedentes de la clase alta limeña y que podían llevar adelante un ambicioso proyecto cultural como aquel.

¿Por qué realizar este enfoque? Porque los oficios de crítico de arte, coleccionista o subastador, por ejemplo, son conocimientos “no normados”, es decir, que no se podían aprender entonces en ninguna institución académica y eran, por tanto, el resultado de una larga formación independiente a partir de la frecuentación de los talleres de artistas activos, lecturas especializadas, viajes a las grandes capitales para visitar sus museos y galerías, entre otras experiencias culturales. En conclusión, se trata de una serie de especializaciones infrecuentes y que resulta muy difícil de reunir en una escena cultural como la limeña, tan carente de una infraestructura adecuada y de incentivos. Sin embargo, durante aquellos años este encuentro sí se produjo.

El tiempo transcurrido demuestra que el mayor capital del IAC radicaba en sus miembros, generalmente, intelectuales y artistas y, algunos empresarios cultos y con sensibilidad que estaban al tanto de que en ciudades como Buenos Aires o Sao Paulo ya existían instituciones culturales y museos de arte moderno y contemporáneo, en cuyo origen habían participado también grupos de personas semejantes que asumieron dichas fundaciones como un compromiso social. Involucrarse con un proyecto así era,

además, una suerte de puesta a prueba de su condición de ciudadanos modernos e informados, y, por ello, capaces de entender y acoger las nuevas tendencias.

Al respecto, Miró Quesada afirmó (1955, p. 10):

la Galería Lima, más allá y por encima de sus funciones puramente comerciales había realizado una labor meritoriamente cultural de difusión y afinamiento de las artes plásticas. Tal tarea no podía ni debía caer en la nada con la clausura de la mencionada galería, y ha sido en comprensión a ello que viene a formarse el flamante Instituto de Arte Contemporáneo. [...] Nuestras esperanzas y nuestros deseos son que con la colaboración de todos la labor será cumplida, alcanzando, el Instituto que viene a formarse, la importancia y significado de aquellos similares que tan exitosamente funcionan en otras ciudades de este continente.

Según el documento de los fines y actividades del IAC, publicado en su revista N. °1, la fundación del instituto estuvo encaminada a la creación de un museo, igual que el Patronato de las Artes, asociación formada en 1954 por un grupo de empresarios e intelectuales para impulsar la cultura y el arte en el Perú⁵⁹. Francisco Moncloa y Jorge Remy figuran en la nómina de fundadores del mencionado patronato. Varios de estos personajes también fueron miembros del IAC:

En concordancia y como complemento de los principios por los que fue creado el Patronato Nacional de Artes surge ahora el Instituto de Arte Contemporáneo, ambos esfuerzos de particulares amantes del arte para

⁵⁹ Alfredo Alvarez Calderón Roel, Jorge Basadre Grohman, Jaime Bayly Gallagher, Myriam Kropp de Beltrán, Fernando Berckemeyer Pazos, Manuel Cisneros Sánchez, Héctor García Ribeyro, Signe Gildemeister Becker, Mariano Iberico Rodríguez, José Antonio de Lavalle y García, José Juan Landázuri Ricketts, Aurelio Miró Quesada Sosa, Alejandro Miró Quesada Garland, Francisco Moncloa Fry, Miguel Mujica Gallo, Carlos Neuhaus Ugarteche, Pedro de Osma Gildemeister, Mariano Peña Prado, Raúl Porras Barrenechea, Javier Prado Heudebert, Jorge Remy Barúa, Ricardo Rivera Schreiber, Waldemar Schroder Mendoza, Manuel Solari Swayne, Héctor Velarde Bergman.

amenguar la triste realidad de la escasa o nula consideración o ayuda que los organismos estatales brindan al arte y a los artistas plásticos (Miró Quesada, 1955, p. 10).

Según el primer número de la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo de 1955, la institución estuvo organizada de la siguiente manera:

Comité Directivo

Presidente: Manuel Mujica Gallo

Vicepresidente: Fernando Belaunde Terry

Tesorero: Bernardo Moravsky

Secretario: Augusto Alvarez Calderón

Director Ejecutivo: Francisco Moncloa F.

Directores: José María Arguedas, Manuel Checa Solari, Elvira Luza, Luis Miro Quesada, Sebastián Salazar Bondy, Carlos Alberto Seguí.

Revista Redactor jefe: Juan Larco

Comisión de Exposiciones y Adquisiciones:

Presidente: Manuel Mujica Gallo; Luis Miro Quesada Garland; Francisco Moncloa.

Comisión de Administración y Economía:

Presidente: Bernardo Moravsky; Manuel Checa S.; Augusto Alvarez Calderón.

Comisión de Publicaciones:

Fernando Belaunde Terry; Sebastián Salazar Bondy.

Comisión de Cursos y Conferencias:

Carlos A. Seguí; José María Arguedas; Enrique Solari Swayne.

A continuación, se presenta de manera general a los integrantes del Comité Directivo del IAC que, como Mujica afirma: «La heterogeneidad ideológica de su

primera junta directiva delataba su mirada interdisciplinaria» (2005, p. 11). Asimismo, él agrega:

En un inicio, los intereses de fondo del I.A.C no eran muy distintos a los del Instituto de Arte Peruano fundado en 1931 en el Museo Nacional de Cultura Peruana por el pintor costumbrista y escritor José Sabogal (1888- 1957). A decir, estudiar y dar a conocer el arte peruano de todos los tiempos: prehispánico, virreinal y republicano con sus derivaciones mestizas en las artes populares (p. 12).

En la primera etapa de funcionamiento del IAC, Manuel Mujica Gallo, el empresario, diplomático, coleccionista, entendido en historia, en pintura y en tauromaquia⁶⁰, apodado “Manongo” por sus amigos, asume la presidencia. Incluso, como amigo íntimo del pintor Pablo Picasso, el pintor más influyente de su tiempo. Mujica (2005) relata el vínculo del pintor español y los referentes de su proceso creativo con el arte prehispánico «Gracias al testimonio personal de mi padre, Manuel Mujica Gallo (1906-1972), amigo del pintor, existe evidencia concluyente de que, durante los años 50 y 60, Picasso fue expuesto a otra fuente visual arcaizante que le sirvió de inspiración para su obra pictórica y escultórica: el arte prehispánico del Perú» (p. 11). Además, esto permite afirmar, que, desde la época de la Galería de Lima, hubo interés por mostrar el arte del antiguo Perú desde una mirada contemporánea por sus valores estéticos, enfoque que continuó en el programa de exposiciones del IAC. Se puede deducir que la amistad de Manuel Mujica con el

⁶⁰ Fundó el diario *Expreso* que le permitió influir en el electorado a favor de Fernando Belaunde Terry, el cual logró ser presidente constitucional de la República en 1962. Posteriormente, se asoció con el narrador y poeta peruano Manuel Scorza para crear la editorial Populibros.

pintor español influyó en los vínculos del IAC con instituciones culturales y artísticas del ámbito internacional como el MoMA. Manuel Mujica fue presidente del IAC hasta 1966, cuando asumió el empresario y político Manuel Ulloa Elías.

La vicepresidencia estuvo a cargo del arquitecto Fernando Belaunde Terry⁶¹ (Lima, 1912-2002) quien se desempeñó en los campos del diseño arquitectónico, la docencia y la política. En 1937, fundó la revista *El Arquitecto Peruano* y el Instituto de Urbanismo de Lima. En 1955, fue decano de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la actual Universidad Nacional de Ingeniería. Belaunde Terry mantenía contacto con Josef Albers, como se mencionó en el primer capítulo, el artista y su esposa Anni visitaban diferentes países de Latinoamérica frecuentemente⁶², incluso, él brindó un seminario en la Escuela Nacional de Ingenieros en 1953. La relación entre los arquitectos modernos formados en el extranjero con una visión cosmopolita y la introducción de las tendencias artísticas internacionales constituyen un hito fundamental para el devenir de la historia del arte peruano contemporáneo.

Como director ejecutivo Francisco Moncloa Fry (Lima, 1922-1984), fundador de la Galería de Lima, fue un promotor cultural, marchante de arte, editor, periodista y político de ideología progresista⁶³. Además, fue propietario del sello Francisco Moncloa Editores y de una librería que funcionó en su primera época en el jirón Ocoña, la cual, vendía discos de música clásica y cumplía con las funciones de una galería de arte. En ese recinto, el año 1968, el poeta y pintor Jorge Eduardo Eielson

⁶¹ Representante del partido Acción Popular que logró ser presidente de la República entre 1963 y 1968. Fue depuesto por el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado. Luego, entre 1980 y 1985, asumió un segundo gobierno, lapso de crisis social y política.

⁶²Exposición itinerante *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* en el Museo, comisariado por Brenda Danilowitz y Marta González en el Museo de Arte Reina Sofía (2006-2007). Tomado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2006016-fol_es-001-Anni%20Josef%20Albers.pdf

⁶³ Integrante del Movimiento Social Progresista, cuyo secretario general fue Germán Tito Gutiérrez, Uno de sus miembros fue el poeta Javier Heraud quien renunció en 1962.

expuso la primera serie de sus posteriormente célebres *Quipus*. Según Szyszlo (2012, p. 265) «[...]la obra de Francisco Moncloa en el campo de la promoción de las artes en el país debe ser rescatada y debe dársele el reconocimiento que merece».

El arquitecto Luis Miró Quesada Garland (Lima 1914-1994), conocido como “Cartucho”, fue un teórico de la arquitectura y del arte moderno peruano y, la figura más relevante del grupo Espacio, asociación creada en 1947 junto con los arquitectos Córdova, Williams, Neyra, Linder, Gilardi, Benítez, entre otros, que proclama la necesidad de renovar nuestra arquitectura. Posteriormente, se sumarían Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson y Augusto Salazar Bondy. En este grupo germina la idea de divulgar nociones de arquitectura, arte, literatura, música y se constituye en vehículo de alturados debates sobre la cultura a fines de los años cuarenta.

«Cartucho» Miró Quesada se había formado en la antigua Escuela de Ingenieros, donde se graduó como arquitecto en 1940. Además, fue conocedor de las renovadoras propuestas de Lloyd Wright y Le Corbusier, vigentes desde los años 30 y, descubrió los principios que dominarían la arquitectura del siglo XX. En el Perú, la modernización estaba naciendo con el desarrollo de la industria, el uso del concreto en las crecientes edificaciones y el comienzo de la enseñanza de Arquitectura Moderna en la Universidad Nacional de Ingeniería.

En la revista *Espacio*, concebida dentro de tal agrupación, se empezaron a publicar artículos sobre la vivienda colectiva, la necesidad de tener terminales terrestres y ampliar las áreas recreativas. Por primera vez, la arquitectura ampliaba sus horizontes, se acercaba a la gente tratando de hacer entender que la ciudad es un espacio público que debe ser percibido como la prolongación de su casa.

Además, introdujo el concepto de ‘arte moderno’ en la pintura y la escultura en el Perú. En su libro *Arte en debate* (1966), publicado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, que es una compilación de su original concepción estética. Ejerció también la crítica de arte desde las páginas del diario de su familia, *El Comercio*. El pintor Fernando de Szyszlo, gran amigo de Miró Quesada, anotó en sus memorias sobre su época como decano de la mencionada casa de estudios:

Durante su decanato se iniciaron cursos de integración de la arquitectura con las otras artes visuales, y se experimentó con una Escuela de Artes Visuales afiliada a la Facultad de Arquitectura, como existen en las grandes Universidades de Estados Unidos, en que ambas disciplinas se benefician por su contacto y producen una corriente de intercambio enriquecedora. (Szyszlo, 2012, p. 233).

Sebastián Salazar Bondy (Lima 1924-1965), que se desempeñó como director del IAC en 1959, fue, posiblemente, el intelectual más importante de su tiempo, pues confluían en él las facetas de poeta, narrador, dramaturgo y hombre de teatro, así como las de editor y crítico de arte; además, había estudiado Derecho y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1946, colabora con Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, en la edición del volumen *La poesía contemporánea del Perú*. El año siguiente obtiene el Premio Nacional de Teatro con *Amor, gran Laberinto* y, en 1952, lo gana nuevamente con *Rodil*.

José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) fue otro ejemplo de intelectual de múltiples facetas: narrador, antropólogo, traductor del quechua, editor y folclorista. En 1953, fue nombrado jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del

Museo de la Cultura Peruana, y el mismo año comenzó a publicar la revista *Folklore Americano* (órgano del Comité Interamericano de Folklore, del que era secretario), la cual dirigió durante diez años. Posteriormente, asumió la dirección de la Casa de la Cultura del Perú (1963-1964) y la del Museo Nacional de Historia (1964-1966), desde las cuales editó las revistas *Cultura y Pueblo e Historia* y *Cultura*. La amistad de Arguedas con Szyszlo y con otros artistas e intelectuales, desde la época de la Peña Pancho Fierro, también constituyó un aporte para la inclusión de manifestaciones del arte tradicional peruano en el programa cultural y de exposiciones del IAC.

Elvira Luza Argaluz (Lima, 1903-2004), procedente de la clase alta limeña, desde la década de 1930 recorría la Sierra sur del Perú en búsqueda de objetos de arte tradicional y así formó una importante colección de arte popular peruano que, actualmente, es parte del acervo del Museo de Arte y Tradiciones Populares de la PUCP.

Manuel Checa Solari (Lima, 1915-1986), conocido por el apelativo de “Mañé”, fue coleccionista de arte peruano y martillero de subastas. De este singular personaje se sabe, sobre todo por los obituarios firmados por Andrés Townsend y Luis Alberto Sánchez, que fue aprista desde su adolescencia, hombre culto y mecenas de jóvenes artistas peruanos. Según el testimonio de Liliana Checa⁶⁴, su hija, fue el primer coleccionista de pintura latinoamericana en el Perú. Llegó a reunir más de cuatrocientas piezas. «No había un espacio que dejara ver el color de la pared». En su memoria, se organizó, a inicios de la década de los noventa, un concurso de pintura que llevó su nombre y se entregó al Museo de Arte de Lima una selección de obras de su nutrida colección.

⁶⁴ Correo electrónico recibido el 1 de julio de 2019 por intermedio de César Trigos.

Como se ha visto, durante la década del cincuenta y junto con un grupo de personas vinculadas con la cultura se fundó el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) desde donde partieron los nuevos planteamientos estéticos relacionados con el arte abstracto.

Además, cabe considerar los vínculos de los directivos del IAC con empresas nacionales e internacionales establecidas en el Perú. En sus primeros años tuvieron apoyo de la International Petroleum Company, International Business Machinery, Cerro de Pasco Corporation, Banco de Crédito del Perú, Almacenes de Tejido Santa Catalina, Compañía Oleaginosa del Perú e I.B.M. World Trade Corporation. Como se dice en el primer número de la *Revista del Instituto de Arte Contemporáneo*, con respecto a su finalidad, «no es el lucro y sí la difusión cultural, [la que] necesita una base financiera que asegure su actividad» (1955, s. p.). Por lo expuesto, se gestionó una forma de financiamiento tomando como referente «El ejemplo de todos los países del mundo en los que las empresas y los particulares favorecen y cooperan con asociaciones como la nuestra, se repetirá, sin duda, en el Perú» (IAC, 1955, s. p.).

3.3 El Instituto de Arte Contemporáneo en su segundo local

En una nota, publicada en *Oiga* de 1965, titulada «Desalojo del I.A.C.» se da cuenta sobre los problemas de alquiler con el propietario del local, Felipe Thorndike Beltrán, quien fue socio protector de la entidad.

Figura 41

Desalojo del I.A.C.



Nota. Tomada de *Oiga* N°123 (1965, pp. 20-21).

El IAC se traslada a la calle Belén 1058 en una casona de la familia Mujica Gallo cuando era presidente de la institución el empresario, político y coleccionista Manuel Ulloa Elías⁶⁵ (1922-1992), quien consigue el apoyo económico de diversas empresas para continuar la labor de difusión del arte.

Como su finalidad no es el lucro y si la difusión cultural, necesita una base financiera mínima que asegure su actividad. El ejemplo de todos los países del mundo en los que las empresas y los particulares favorecen y cooperan con asociaciones como la nuestra, se repetirá sin duda, en el Perú. Buen síntoma ha sido el generoso gesto de varias de esas empresas que han apresurado a

⁶⁵ Fue miembro del Consejo Internacional del Arte Moderno en Nueva York, fundador de una galería de arte latinoamericano en Madrid. Tomado de http://www.congreso.gob.pe/docs/participacion/museo/congreso/files/files/manuel_ulloa.pdf

comunicar al Comité Ejecutivo del IAC que están dispuestas a ofrecer una suma mensual fija que permitirá cubrir en parte sus necesidades. (Instituto de Arte Contemporáneo, 1955, s. p.)

Según información de la Ficha N. °19163 del Registro de Personas Jurídicas obtenido en SUNARP (ver transcripción en Anexo N. °3), el 30 de mayo de 1967, el IAC modificó sus Estatutos y propuso los siguientes objetivos que se enumeran a continuación:

1. Desarrollar, promover y estimular sin fines de lucro, toda clase de actividades a favor de la educación universitaria y especialmente la educación artística, como una contribución a la educación superior nacional y en armonía con los términos y propósitos de la Ley Universitaria, N. ° 13417⁶⁶.
2. Conservar, acrecentar y divulgar las manifestaciones de la cultura nacional y universal y preferentemente las relacionadas con las artes, enseñar las disciplinas artísticas que integran el patrimonio cultural del país, por todos los medios de difusión y enseñanza adecuada a sus finalidades.
3. Promover, organizar y estimular las actividades artísticas nacionales y preferentemente aquellas que se refieran a las artes plásticas contemporáneas, mediante la organización de foros, museos, giras de exhibiciones, muestras permanentes de artes.

⁶⁶ Fue promulgada en abril de 1960, Aprobando el Estatuto Universitario, promulgada por Manuel Prado. Permitió el desarrollo de la 4ta. etapa de Reforma Universitaria al restablecer las conquistas estudiantiles derogadas por el D. L. No 11003. Se restableció el tercio estudiantil, el derecho de tacha, la autonomía, pero sufrió una innovación: la constitución del patronato conformado por miembros de la banca, la industria, el comercio y otros particulares (Ongaro, 2007, p. 49).

4. Cooperar con las instituciones públicas y privadas, directa o indirectamente vinculadas al quehacer artístico.
5. Colaborar en la defensa del patrimonio arqueológico histórico y artístico de la Nación.

En tal estatuto se estableció que la Junta General era el órgano supremo de la institución y la Junta Directiva estaba compuesta por once miembros: el presidente, el vicepresidente, tesorero, secretario, el director y sub directores.

En setiembre de 1966, el crítico de arte peruano Carlos Rodríguez Saavedra hace una reseña de la labor del IAC durante sus diez años de funcionamiento en el catálogo de la muestra «El Cubo Abierto», del pintor chileno Roberto Matta:

La renovación del lenguaje de las artes visuales en los últimos años es a mi juicio, la más importante de las tareas realizadas por el I.A.C. La creación del Instituto significó, especialmente para el público y los artistas jóvenes, la apertura franca a la nueva visión. Planteamientos, problemas y técnicas del arte contemporáneo, conocidos hasta entonces sólo por referencias o aisladas experiencias personales, han sido, gracias a esta labor, incorporados a la investigación normal de nuestros pintores y escultores. (IAC, s. p.)

Figura 42

Luis Bedoya Reyes, alcalde de Lima, en la inauguración del nuevo local del IAC



Nota. Tomada de *El Comercio* (13 de setiembre de 1966, p. 5).

Con relación al papel del IAC como espacio de difusión de las artes visuales en sintonía con el contexto artístico internacional, Juan Acha (bajo la firma J. A.) en el marco de la muestra de Matta, quien en ese momento representaba a un artista consagrado y cuya obra ya se había presentado en Lima desde la época de la Galería de Lima, hace una crítica: «Porque los artistas jóvenes —para quienes arte contemporáneo es sinónimo de vanguardia artística— esperan ver en las salas del “IAC” lo que hacen los de su generación en centros culturalmente adelantados» (1966, p. 3). Además, en dicho artículo se considera que

exhibir hoy —en 1966— la obra de Matta en el Instituto de Arte Contemporáneo, implica retraso: trátase de una exposición inaugural que se supone pretende marcar la futura “política” artística de esta entidad, cuyo radio de acción en una ciudad muy escasa de exposiciones de arte moderno. Y si fue un gran mérito, el del “IAC” o el de la Galería de Lima, exponer las obras de Matta en las circunstancias limeñas de 1954, no lo es actualmente. Lima y las inquietudes artísticas hoy son otras; mientras Matta no ha cambiado. Fácil deducir, entonces, que el “IAC” —cuya consanguinidad con la Galería de Lima es del todo conocida— todavía piensa y siente como hace 12 años; salvo —como dijimos— que la actual muestra obedezca a un gesto sentimental (o latinoamericanista en el caso de haberse querido presentar la obra de uno de los pintores de nuestra América que gozan de mayor renombre) (p. 3).

Exhibir arte no figurativo era central en la política del IAC. La comunidad limeña interesada en las artes plásticas, tal como lo demostró la larga duración de la Sociedad de Bellas Artes y la ininterrumpida existencia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, estaba muy familiarizada con las propuestas figurativas, lo que había sido reforzado con la temática reivindicativa indigenista gestada durante aquellas mismas décadas. El IAC halló su sentido al especializarse, dentro de lo posible, en exhibiciones en las que se confrontarían propuestas más recientes o más contemporáneas con una importante presencia de artistas internacionales y en particular con lenguajes no figurativos. Para cumplir ello se requería de una ardua labor de coordinación y sobre todo de los contactos que podían establecer a través de algunos de sus miembros.

Ese vínculo entre los miembros del IAC con instituciones internacionales también se evidenció, como se ha mencionado, con la presencia, en el contexto

limeño, de críticos y artistas internacionales que brindaban charlas en el marco de sus exposiciones. Por ejemplo, el 15 de abril de 1966 se anunció mediante una nota en *El Comercio* la charla «La nueva expresión artística en Nueva York: arte óptico, escultura y happening»⁶⁷ de la artista norteamericana Hilda Shapiro⁶⁸ (1919-2000). Los artistas locales y los estudiantes en formación contaban con un espacio que les permitía estar informados de las tendencias que se estaban desarrollando en los principales centros artísticos.

3.4 Funcionamiento del IAC entre 1968 y 1972

En la nómina de socios protectores del IAC se encontraban los empresarios Ary L. Aprijaskis, Manuel Mujica Gallo, Luis Bancharo Rossi, Mario Piacenza, Alex Ciurlizza, Julio Restivo, Manuel Checa Solari, Luis C. Rodrigo, Carlos Ferreyros, Roger Schuller, Santiago Gerbolini, Felipe Thorndike, Walter Gross, Manuel Ulloa, Federico G. Moll y Carlos Vidal.

Entre las empresas comerciales que cooperaban con la institución figuran el Banco de Crédito del Perú, Banco de la Industria de la Construcción, Banco del Progreso, Compañía Petrolera Lobitos, Empresas Eléctricas Asociadas, Eternit Peruana S.A., I.B.M., International Petroleum Co., Joyería Vasco, Tecnoquímica S.A., y W. R. Grace.

El golpe militar impulsado por el general Juan Velasco Alvarado, que derrocó a Fernando Belaunde Terry el 3 de octubre de 1968, produjo una serie de transformaciones sociales y económicas severas, definidas por una política anti oligárquica. Sobre ello Aguirre y Drinot (2018, p. 12) afirman que “él presidía un proyecto nacionalista que buscaba transformar radicalmente la sociedad peruana

⁶⁷ «Charla en el IAC». Lima, 15 de abril de 1966, p. III.

⁶⁸ Hilda Shapiro Thorpe <https://hildashapirothorpe.org/exhibitions>

eliminando la injusticia social, rompiendo la dependencia exterior, redistribuyendo la tierra y la riqueza y colocando el destino de los peruanos en sus propias manos”. Los mismos autores afirman que “El Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) transformó radicalmente la sociedad peruana” (p. 13).

Las medidas que afectaron a todas las esferas de la sociedad peruana, también repercutieron en las actividades del IAC, pues alejaron a las empresas extranjeras como la International Petroleum Company que lo habían apoyado económicamente en años anteriores. En consecuencia, el mercado artístico sufrió también sus efectos, los que se evidencian en la desaparición de las galerías de arte.

Entre 1968 e inicios de 1970, la crítica de arte Élide Román (Buenos Aires, 1941)⁶⁹ fue directora ejecutiva del IAC. El año 1969, fue organizadora y parte del jurado⁷⁰ en el Concurso de Pintura en los Festivales de Ancón (23 de febrero de 1969, pp. 38-39). El Primer Premio del Casino Náutico de Ancón lo ganó Luis Zevallos Hetzel con un tríptico «Motociclista N°3» y el segundo, Jaime Dávila con un retrato de George Harrison; además, las menciones honrosas fueron otorgadas a Ciro Palacios y Hugo Camandona. Posteriormente, surgió una polémica en los medios periodísticos (25 de abril de 1969, p. 23) en torno a la obra ganadora de Zevallos, que reproduce un afiche de un aviso publicado en Estados Unidos de una marca de motocicletas.

⁶⁹ Investigadora y curadora independiente. Reside en Lima desde 1966. Hace crítica de arte desde 1966 desde diversos medios de comunicación (diarios Correo-Suplemento, *La Prensa*, *El Comercio* 1968-2015), revistas y publicaciones especializadas nacionales e internacionales. Fue directora de Galería 9. Fue comisario peruano en Bienales de Cali (Colombia), Maldonado (Uruguay), Sao Paulo (Brasil), Cuenca (Ecuador), Ljubljana (ex-Yugoeslavia), Viña del Mar (Chile). También jurado internacional en eventos en Ecuador, Chile, Bolivia, Colombia, Venezuela y Panamá. En 1978 fue ponente en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos celebrado en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Tomado de <https://www.infoartes.pe/conversatorio-arte-y-contenido-con-elida-roman/>

⁷⁰ Dicho jurado estuvo conformado por el crítico y arquitecto peruano Luis Miró Quesada Garland, representante del IAC; el coleccionista peruano Luis Carlos Rodrigo Mazure, representante del Casino Náutico de Ancón; el artista peruano Carlos Aitor Castillo, representante de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la coleccionista Sara de Lavalle, representante del Patronato de las Artes del Museo de Arte de Lima.

Figura 43

Exposición en el Casino de Ancón



Nota. Tomada de *El Comercio. Dominical* (23 de febrero de 1969, pp. 38-39).

Por información del catálogo de la Primera exposición de la Colección de Pintura Republicana de la Universidad Nacional de Ingeniería, el IAC se organizaba de la siguiente manera: Presidente de Directorio, Arq. Luis Miró Quesada Garland; Director Ejecutivo, Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra, Tesorero, Sr. Walter Gross; Directores, Dr. Luis Carlos Rodrigo, Dr. Carlos Mariotti, Sr. Alex Ciurlizza, Sr. Manuel Checa Solari, Arq. Franco Vella, Ing. Walter Piazza, Sr. Carlos Ferreyros, Sr. Eduardo Arrarte, Srta. Elvira Luza, Sr. Mario Piacenza, Dr. Juan Miranda y el Arq. Miguel Malatesta. Figuran como Socios protectores: Banco de Crédito del Perú, IBM del Perú, Pesquera Humboldt S. A.⁷¹, Carlos Ferreyros, Carlos Mariotti, Muebles Wuana S. A. y Tecnoquímica S. A.

⁷¹ Propiedad de Luis Banchero Rossi (1929-1972), considerado el empresario más importante de la pesca peruana. Asesinado en su casa de Chaclacayo el 1 de enero de 1972.

Eran años de apremios económicos para el IAC. Por información de un borrador de un acta de sesión del Directorio del 3 de julio de 1970, conservada en el archivo personal de Alfonso Castrillón, se encargó al Dr. Luis Carlos Rodrigo que estudiara los estatutos para ver si se podían vender algunos cuadros y así terminar con las deudas más urgentes. En la sesión del 4 de setiembre, se estudió la forma de incrementar el aporte de los socios, con una campaña que se titularía De los mil socios. Se pensó también en pedir su colaboración a algunos señores que se encarguen de inscribir a los nuevos afiliados y formar parte de la comisión de actividades. Asimismo, se pensó en atraer al Directorio a gente joven, con nuevas ideas, para lo cual se pidió que cada director propusiera sus candidatos y, entre ellos se elegirían siete para nombrarlos como socios colaboradores conformantes del nuevo Directorio.

Alfonso Castrillón (Lima, 1935)⁷², historiador del arte, museólogo, curador, crítico de arte y docente universitario, fue director ejecutivo del IAC entre el 1 de marzo de 1970 y renunció al cargo el 28 de abril de 1972. Durante su gestión, realizó una fructífera labor expositiva y de actividades culturales, como conferencias, mesas redondas, cursos, sobre temas de actualidad del arte en general con la colaboración de expertos nacionales y extranjeros en la materia. Asimismo, se organizaron las visitas guiadas a la exposición permanente del IAC.

⁷² Fue director fundador de la Galería del Banco Continental (1973-1979). Actualmente es director de la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma (1997), director del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la URP (2002) y, creador y coordinador de la Maestría en Museología de la misma universidad (1999). Es autor de los libros *Museo peruano. Utopía y realidad* (1986), *José Carlos Mariátegui, crítico de arte* (1993), *La destrucción de Cartago* (2000), *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* (2001), *Tensiones generacionales* (2014) y *Las buenas intenciones* (2018).

Figura 44

IAC ofreció recepción en homenaje al Contemporary Art Society de Londres



Nota. Tomada de *El Comercio* (18 de febrero de 1972, p. 19). Foto de César Calle.

También se organizaron eventos como la conferencia sobre música contemporánea por el compositor Celso Garrido Lecca, el diálogo entre Juan Acha y Augusto Ortiz de Zevallos. Para 1970, como parte de la propuesta de programa cultural, se realizaron los Diálogos con los poetas peruanos, a cargo del poeta José Miguel Oviedo; los Cursillos de Historia del Arte Contemporáneo, en los que participaron Carlos Rodríguez Saavedra, Juan Manuel Ugarte, Juan Acha, entre otros. Además, se habló de la posible visita de la crítica de arte Lucy Lippard, para dictar una conferencia sobre *pop art*. Esta sola posibilidad era un indicio, una vez más, de las relaciones internacionales de algunos miembros del IAC, pues Lucy Lippard, teórica, crítica de arte y curadora de prestigio mundial, nacida en Nueva York en

1937, era ya en aquellos años una celebridad, especialmente por su trabajo de difusión y respaldo teórico del arte feminista en Estados Unidos.

El 25 de enero de 1972, se inauguró un curso titulado Historia de la Pintura y Arquitectura Contemporánea, el cual fue organizado en doce lecciones, a cargo de Alfonso Castrillón y Frederick Cooper, con un programa que comprendía desde Cézanne hasta las últimas tendencias artísticas.

A inicios de 1971, Castrillón en una carta dirigida a los socios protectores del IAC dice:

La escasez de medios ha limitado en parte nuestras actividades; sin embargo, con el aporte recibido, nos hemos esforzado en nuestro empeño de adelantar y ampliar el nivel artístico del país, y colaborar en la medida de nuestras posibilidades con los artistas peruanos. Hemos presentado muestras de todas las tendencias artísticas y ha sido posible aumentar y extender nuestra labor educativa con un número creciente de cursillos sobre los más diversos temas artísticos.

A pesar de nuestras limitaciones económicas, hemos podido presentar algunas exhibiciones de calidad excepcional sobre las cuales ustedes, como nuestros socios protectores, pueden estar justificadamente orgullosos (s. p.).

En la sesión del Directorio del 1 de marzo de 1971, por sugerencia de Alfonso Castrillón, se conversó sobre la necesidad de atraer gente joven al IAC y de renovarse ideológicamente.⁷³ Los directores estuvieron de acuerdo en que se debería organizar una exposición libre por una semana y abierta a todos los artistas que quisieran

⁷³ Con relación a la renovación, a mediados de la década de 1960, artistas jóvenes propusieron innovaciones estéticas en nuestro medio en confrontación con instituciones artísticas que en ese contexto ya eran más tradicionales y que habían oficializado los lenguajes abstractos. Los artistas que formaron Arte Nuevo trabajaron en torno a los estímulos informativos y teóricos que les proporcionaba el crítico Juan Acha después de sus visitas a la Documenta de Kassel. De esta época expresiones como el *Pop Art*, *Op Art*, el *Happening* y las ambientaciones. Castrillón (2014) desarrolla el tema en el capítulo V titulado «La generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad».

participar. Francisco Mariotti aceptó de colaborar con el Instituto en la organización de la muestra y propuso otra reunión en la que se tratara más ampliamente el asunto y en la que participaran Ciro Palacios, José Carlos Ramos, Roberto Cores y otros. En la propuesta del Festival de Arte Nuevo, se admitiría toda clase de artistas y tendencias. Se acordó en primer lugar el nombre de «Contacta», por la connotación de acercamiento y fraternidad del vocablo. En una sesión de abril se discutió si se debía invitar a algunos pintores conocidos para asegurar la calidad de la muestra, pero se declinó esta posibilidad a favor de la libre inscripción de los artistas sean o no conocidos. Se trató de las responsabilidades por ambas partes y, el IAC se comprometió a brindar ayuda económica a los artistas, en la medida de lo posible y previa presentación de proyectos. Además, se acordó que el director ejecutivo del instituto sería el coordinador de la muestra.

Buntix señala que, dentro de las alternativas del velasquismo, se dio auspicio a los llamados eventos de arte total caracterizados por un populismo radical. Al respecto sostuvo: «Con el nominal auspicio de un IAC agonizante, Arias Vera y Mariotti dirigieron en 1971 la primera edición de Contacta, que sería un año después redimensionado por el apoyo de un organismo tan claramente identificado con un sector particular del gobierno como fue el primer SINAMOS» (1983, p. 71).

En la sesión de Directorio del 4 de octubre de 1971, se trató de la apremiante situación económica y, en vista de ello, se acordó realizar otro remate para el mes de noviembre, acción precedida por una exhibición de los pintores peruanos que donaron sus obras.

El IAC nunca tuvo un espacio físico propio. En el año 1972, mediante un convenio, se instaló en el ala derecha del Museo de Arte Italiano de Lima, pero debido a la inestabilidad, poco tiempo después perdieron ese local. Lo que sí le pertenecía al IAC era su valiosa colección de arte contemporáneo; por eso, era ineludible la búsqueda de un local adecuado para custodiar aquellas obras.

En 1972, luego de las muertes de Luis Banchero Rossi, cuya empresa patrocinaba el IAC, y de Manuel Mujica Gallo, por una serie de problemas económicos, el IAC deja de participar en el medio cultural limeño. Su colección⁷⁴

⁷⁴ En el Anexo 8, Inventario de obras del IAC en el Museo de Arte y de Historia de la UNMSM, se contabiliza 66 obras.

pasó, en calidad de préstamo, al Museo de Arte e Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En agosto de ese año, el arquitecto Luis Miró Quesada le pidió al Dr. Francisco Stastny, director del Museo de Arte y de Historia, ubicado en la antigua Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que la colección sea aceptada en calidad de préstamo indefinido para ser exhibida y conocida por el público. La entrega de las obras (treinta y seis pinturas, nueve dibujos, diecisiete grabados y una fotografía) fue firmada por el rector Juan de Dios Guevara y por Francisco Stastny el 12 de octubre de 1972. Entre ellas había creaciones de reconocidos artistas, como Wifredo Lam, Roberto Matta, Ricardo Grau, Fernando de Szyszlo, Alejandro Obregón, José Luis Cuevas, entre otros. En mayo de 1978, se inauguró en el Museo de Arte y de Historia una sección de Arte Moderno con la colección del IAC.

Figura 45

Francisco Stastny, director del Museo de Arte de San Marcos



Nota. Tomada de *El Comercio*. Edición de la mañana. (28 de setiembre de 1972, p.1).

La colección permaneció en el museo sanmarquino hasta el año 1986, cuando el arquitecto Luis Miró Quesada solicitó su devolución, la cual se oficializó el 24 de marzo de ese año. Aquel trámite a cargo del IAC fue realizado por la desaparecida galerista Claudia Polar. Dicha colección fue requerida para una muestra en la Sala de Exposiciones de la Municipalidad de Miraflores.

A partir de 1980, se reunieron los miembros y plantearon una reactivación del Instituto, pero con un proyecto ambicioso que consistiría en la creación de un Museo de Arte Contemporáneo. Además, este contaría de una filmoteca, una biblioteca especializada y de otros proyectos. La comisión de arquitectos la conformaban Luis Miró Quesada Garland, Frederick Cooper y Miguel Cruchaga, quienes realizaron el proyecto y maqueta que fue presentada públicamente el año 1986. Se proponía su ubicación cerca de la Concha Acústica de Miraflores para conformar un solo complejo. Ese mismo año se solicitó la participación de empresas privadas para la realización de este proyecto.

La colección fue retirada del Museo de Arte e Historia de San Marcos y puesta en custodia en el domicilio de uno de los miembros del IAC después de la exposición organizada en la galería de la Municipalidad de Miraflores. En 1992, los miembros del IAC decidieron que la colección se dé en calidad de préstamo al Museo de Arte de Lima.

Actualmente, la colección del IAC constituye el núcleo de los fondos de exposición permanente del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), ubicado en el distrito de Barranco (Lima) en un edificio construido para este fin e inaugurado el año 2013.

La colección del IAC, aunque no es grande, consta de un número de piezas importantes que, de haber sido cabalmente valoradas, habrían constituido un núcleo en cualquier museo del mundo. Lamentablemente, el instituto al carecer de un espacio físico propio, no logró constituir un museo en el contexto de este estudio, tal como estaba propuesto en su estatuto de 1955.

CAPÍTULO IV

EL PROGRAMA DE EXPOSICIONES DEL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Revisar el nutrido programa de exposiciones que el Instituto de Arte Contemporáneo albergó entre 1955 y 1972, permite comprobar que cumplió con sus objetivos con las numerosas exposiciones nacionales e internacionales inauguradas durante aquel lapso⁷⁵, las que serían material suficiente para un estudio que postule que, aunque no existiera entre nosotros el término de “curaduría”, gran parte de aquellas muestras, desde sus títulos, pero sobre todo por su diversidad temática, parecen haber sido ideadas por un equipo curatorial que cuidaba de ofrecer al público común, al diletante, al coleccionista y, especialmente, al estudiante de bellas artes, una experiencia directa con lo mejor del arte local y con obras de artistas modernos y contemporáneos del contexto latinoamericano, norteamericano y europeo.

En una nota publicada por E. C. (1955), en la sección «Arte» de *Cultura Peruana*, se dice que el IAC se inauguró con una muestra de pintores modernos, solicitada como préstamo a diversas colecciones limeñas. Entre las obras presentadas cabe mencionar obras de Kokoshka, Diego Rivera, Solana, Fantin-Latour, Baudin, Loiseau, Chirico, Lam; acuarelas de Signac y Vlaminck; dibujos de Daumier, Dalí, Foujita, Guys, Delacroix, Toulouse-Lautrec. También una pintura de Goya de la colección Gésinus⁷⁶ y el grabado *Tauromaquia* del mismo artista. Esto brinda información sobre la existencia de coleccionistas de arte internacional en el contexto peruano.

⁷⁵ No se han considerado las actividades complementarias, como charlas, conferencias o proyecciones cinematográficas en esa enumeración.

⁷⁶ En las diferentes ediciones de la revista *Cultura Peruana*, figura la publicidad de la Galería Gésinus, representante de Wildenstein. Menciona exposiciones de Pintura y obras de arte. Tal recinto estaba ubicado en la Quinta Heeren en Barrios Altos.

En la primera línea de esta programación se encuentran aquellas exhibiciones en la que artistas nacionales consagrados alternaban con los más jóvenes: por ejemplo, Fernando de Szyszlo, inauguraría en estas instalaciones varias de sus más importantes series de pinturas, en especial, el nombre de la serie de pinturas de Szyszlo que está inspirada en un poema quechua colonial sobre la muerte del inca Atahualpa en diciembre de 1963, cuyo catálogo fue elaborado por el IAC; en julio de 1965, se presentó *La ejecución de Túpac Amaru* y, en mayo de 1968, *El Mito de Inkari*. Artistas como Julia Codesido y Alicia Bustamante, pintoras adscritas al grupo indigenista, mostraron también allí su producción reciente, incluso, la segunda, su colección de arte popular peruano, ámbito en que era una de las pioneras. Expusieron también Sabino Springett, Cristina Gálvez, David Herskovitz y Lajos D'Ebneth, entre los que gozaban de una buena reputación local, y otros más jóvenes, pero con una propuesta plástica promisorio, como lo demostrarían en el futuro. Entre estos últimos se considera a Tilsa Tsuchiya, Regina Aprijaskis, Eduardo Moll, Alberto Quintanilla, Gerardo Chávez y, entre los menores, a José Tola, recientemente desaparecido.

En ese mismo recinto expondrían individualmente por primera vez artistas como el escultor Alberto Guzmán (septiembre, 1959), quien protagonizará, junto con Sebastián Salazar Bondy, una de las polémicas de la historia del arte peruano, cuando se le nombre como ganador del Concurso de La Marinera y, el mecenas que pagaba el premio manifestara visiblemente su disconformidad. Otro de los pintores peruanos que debutó individualmente allí fue José Carlos Ramos (enero, 1968).

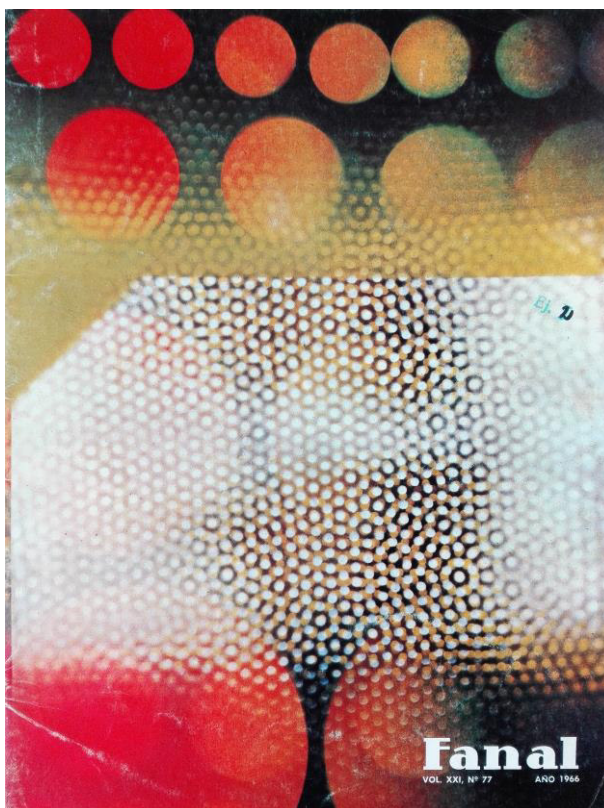
Hubo exposiciones de artistas latinoamericanos, como la del pintor mexicano José Luis Cuevas en 1958, organizada con el auspicio de la Unión Panamericana y el Secretariado General de la Organización de Estados Americanos, esta constaba de

cuarenta y cinco dibujos en tinta china y acuarela divididos en tres series: «Funerales de un dictador», «Auto-retratos» y «El Amor». En el marco de esta muestra se presentaron dos charlas, los días 21 y 23 de octubre, tituladas «El aporte de Latinoamérica al arte universal», a cargo José Gómez Sicre, quien fue el crítico que impulsó la carrera de Cuevas a nivel internacional «Desde su posición de influencia continental se convirtió en un activo promotor en Latinoamérica de los artistas que se acoplaban a las tendencias imperantes en Estados Unidos, lo cual iba en detrimento de los discursos nacionales, como el muralismo mexicano» (Hernández 2016, s. p.).

En 1989, en un homenaje a Gómez Sicre organizado por el Museo de la OEA en Washington D. C., Szyszlo, a quien lo unía una amistad con el crítico desde 1949 cuando se conocieron en París, afirmó:

La obra crítica sobre arte latinoamericano y de estímulo a sus productores que ha realizado y realiza José Gómez Sicre es un trabajo de tanta importancia que creo sinceramente que cuando hablamos de este arte podemos distinguir claramente dos etapas: antes y después de que la presencia de Gómez Sicre se hiciera sentir en el ámbito de la cultura de nuestros países y comenzara a batallar no solo por darle un sitio al arte de América Latina sino también por alentar la búsqueda de un arte que, usando un lenguaje contemporáneo, el lenguaje de nuestra época, mostrara simultáneamente la marca del sitio en donde se producía. (2012, pp. 243-244)

También destacó la presencia del argentino Rogelio Polesello (Buenos Aires 1939-2014), grabador y dibujante publicitario, ganador del Premio Torcuato Di Tella (1963) y el Concurso Esso de Artistas Jóvenes de América Latina (1965), pintor referente del arte óptico en Latinoamérica.

Figura 46*Rogelio Polesello*

Nota. Tomada de Carátula *Fanal* N. ° 77 (1966).

Generalmente, agruparon a los artistas por disciplinas, como sucedía con algunas de las muestras extranjeras que llegaron a Lima: «25 pintores italianos actuales» (abril de 1957), «10 escultores británicos» (enero de 1959), «6 artistas británicos» (septiembre de 1960), «Pintores italianos contemporáneos» (mayo de 1966) o «4 artistas ingleses» (diciembre de 1968).

En la muestra de escultores británicos se exhibieron piezas de artistas, cuyo prestigio y vigencia han crecido a través del tiempo, por ejemplo, Lynn Chadwick (1914-2003), Kenneth Armitage (1916-2002), Robert Adams (1917-1984), William Turnbull (1922-2012), Eduardo Paolozzi (1924-2005) y Leslie Thornton (1925-2016). En las obras de la exposición de herederos de Henry Moore, el escultor británico más

importante de la primera mitad del siglo XX, era patente una figuración semi abstracta en torno a la figura humana que resulta siempre reconocible, la cual fue redondeada con la exposición individual de esculturas y fotografías del propio Moore, inaugurada en abril de 1962, así se completó —aunque en sentido cronológicamente inverso— un panorama sintético de la escultura británica.

La muestra de mayo de 1966, dedicada a pintores italianos contemporáneos reunió a un reducido grupo de artistas selectos, dos de los cuales se encontraban vigentes: Albert Burri (1915-1995) y Giuseppe Capogrossi (1900-1972).

Una de las cosas que rescatar del estudio de la trayectoria del IAC y, particularmente, al revisar la nómina de sus exhibiciones es que el contar con un equipo de intelectuales multidisciplinarios y con gran imaginación pudieron superar con ingenio muchos de los obstáculos económicos que suelen truncar proyectos culturales semejantes.

Entre las funciones diversas del IAC se destaca, nuevamente, su papel de promotor como espacio expositivo para introducir en el circuito del arte a los jóvenes artistas plásticos que se adiestraban en las dos instituciones formativas locales, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, e, incluso, aunque por un tiempo muy breve, a aquellos que asistían a la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería. Todas las escuelas mencionadas y, sobre todo, las dos primeras, mostraron más de una vez, en las salas del IAC, las obras —esculturas y pinturas, sobre todo— de sus egresados, ya sea en diciembre del año que culminaba o al inicio de la programación del verano del siguiente.

Los flamantes egresados de la Escuela de Artes Plásticas hicieron ello varias veces: en octubre de 1958, en diciembre de 1961, 1962 y 1965, así como en enero, 1967.

Los egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes mostraron allí, en febrero de 1960, la exposición «Nuevos Pintores Peruanos» con obras de los artistas de la denominada Promoción de Oro: Gerardo Chávez, Tilsa Tsuchiya, Enrique Galdós Rivas, Oswaldo Sagástegui, Milner Cajahuaringa, Alberto Quintanilla y Alfredo Gonzales Basurco. Además, se presentó la de «Pintores egresados en 1962» en junio de 1963 y la de «42° Salón de Bellas Artes» en abril de 1964. Incluso ambas promociones de artistas presentaron sus logros plásticos en la muestra titulada «Pintores jóvenes peruanos: egresados ENBA y PUCP, 1970», la cual fue inaugurada en abril de 1971. Los estudiantes de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Ingeniería hicieron lo mismo en febrero de 1967.

Entre los principales aciertos de esta política de exhibiciones cabe subrayar el mostrar piezas de los diferentes acervos atesorados por distintos coleccionistas limeños al público, pero, especialmente, el haberlas sacado, momentáneamente, de los cenáculos especializados en los que se habían formado, lo que sucedió con los objetos culturales del antiguo Perú —textiles y cerámicos— y con las piezas de arte popular, como la colección de Alicia Bustamante, que se mostraba permanentemente en la Peña Pancho Fierro y lo que le daba un fondo vernacular andino a las tertulias allí producidas y, que habría sido visto por los asiduos visitantes de arte contemporáneo por primera vez. Muestras como «Pintores modernos en colecciones limeñas» (agosto de 1955), «Colecciones internacionales» (junio de 1964) y la incursión extramuros de la «Colección de pintura republicana de la Universidad Nacional de Ingeniería»

(diciembre de 1970) tuvieron que remarcar la importancia de conformar colecciones de arte para la contemplación de la colectividad.

Mención aparte merece el coleccionismo del arte plástico tradicional y popular andino, cuya génesis, así como su diversidad temática y material no eran contempladas en su especificidad en esos años y que serían objeto de una relectura teórica a fines de la década de los años setenta con motivo de la entrega del Premio Nacional de Cultura a don Joaquín López Antay. Ello ocasionó una discusión y, después de aquella, el término “arte popular” relevaría al de “artesanía”, que resultaba tan estrecho para abarcar el fenómeno en la historia del arte peruano.

Además, verdaderamente pionera fue la serie de homenajes dedicada a artistas e intelectuales desaparecidos. La muestra dedicada al pintor autodidacta cajamarquino, Mario Urteaga fue presentada en las instalaciones del IAC en septiembre de 1955 bajo el nombre de «Homenaje a Mario Urteaga» y, su versión más reciente se produjo a principios de este siglo⁷⁷. Entre esas muestras conmemorativas presentadas en el IAC se encuentran también la de «Homenaje a César Moro» (julio, 1956) y la de «Retrospectiva de Teófilo Castillo» (diciembre, 1957), la cual estuvo dedicada a este último artista, cuya obra merece ser reevaluada en un formato tan ambicioso como el de Vinatea Reinoso o Urteaga.

En enero de 1957, se organizó la «Retrospectiva Vinatea Reinoso», cuya segunda versión se inauguraría cuarenta años después bajo el patrocinio de Telefónica del Perú. Incluso, la muestra que esta misma compañía produjera inmediatamente después de la del desaparecido pintor arequipeño, había tenido una versión en el IAC

⁷⁷ Hubo una versión presentada dentro del marco de la Tercera Bienal de Trujillo, realizada a fines de 1987 y el verano de 1988. Esa exhibición contó con un catálogo razonado sobre cuya información se construiría las futuras investigaciones.

en octubre de 1961, la cual se presentó como «Homenaje a Sérvulo Gutiérrez» cuyo texto de presentación del catálogo *La pintura de Sérvulo* fue elaborado por el reconocido crítico Juan Acha⁷⁸.

También destacan las exposiciones dedicadas a brindar un panorama que permitía apreciar de forma general el proceso de desarrollo de la pintura peruana, como «Pintores modernos en las colecciones limeñas»⁷⁹ (agosto, 1955), «Maestros pintores hace veinte años»⁸⁰ (noviembre, 1958), «40 años de pintura peruana»⁸¹ (octubre, 1963) y «40 años de pintura peruana»⁸² (noviembre, 1971). Estas permitían realizar una comparación de las creaciones pictóricas y tendencias desde la década de 1920.

Como se dijo en el primer capítulo, el programa de intercambio cultural del que el MoMA fue partícipe mediante exposiciones itinerantes por Latinoamérica contribuyó a difundir el arte moderno y contemporáneo. El IAC fue sede de las siguientes muestras: «Abstract drawing and Watercolors: U. S. A. (for Latin

⁷⁸ Juan Acha (1916-1995), crítico y teórico peruano. Empezó a publicar sus primeros artículos en el diario *El Comercio* bajo el seudónimo de J. Nahuaca. Acha a través de sus escritos, ensayos y notas periodísticas “apuntó siempre hacia una integración del arte peruano con lo internacional. Primero, entre 1958 y 1964, a través de una apuesta por el arte moderno y la pintura abstracta. Y luego, en un segundo momento, al cambiar su modernismo estético militante por un credo contemporáneo que ubica su sensibilidad entre el pop y el conceptualismo, organizaría colectivos de arte próximos a la nueva vanguardia norteamericana y europea”. Tomado de <http://inca.net.pe/critica/museos/sala/juan-acha/>. Además, una selección de artículos publicados en *El Comercio* y otros medios escritos, se pueden consultar en el archivo digital del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston.

⁷⁹ Obras de Alicia Bustamante, Cota Carvallo, Teresa Carvallo, Ángel Chávez, Cristina Gálvez, Alberto Dávila, Ricardo Grau, Luza, Macedonio, Mariano Méndez, Juan Luis Pereira, Piqueras, Rodríguez Larraín, Ruiz Rosas, José Sabogal, Ricardo Sánchez, Sérvulo Gutiérrez, Sabino Springett, Fernando de Szyszlo y Ugarte Eléspuru.

⁸⁰ Apurímac, Alicia Bustamante, Camilo Blas, Julia Codesido, Ricardo Grau, Macedonio de la Torre, Carlos Quispez Asín, Sérvulo Gutiérrez, José Sabogal, Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Mario Urteaga, Leonor Vinatea.

⁸¹ Treinta y seis óleos de veintitrés artistas: Daniel Hernández, Teófilo Castillo, Vinatea Reinoso, José Sabogal, Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Mario Urteaga, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, Sabino Springett, Carlos Quispez Asín, Ruiz Rosas, Alberto Dávila, Miguel Ángel Cuadros, Fernando de Szyszlo, Raúl Galdós (mención honrosa en la *Bienal de Sao Paulo*), Sánchez, Milner Cajahuarina Venancio Shinki, Ella Krebs, Mercedes Villanueva, Esther Fulle, Esther Parodi.

⁸² Sabogal, Codesido, Camino Brent, Ugarte, Vinatea Reinoso, Urteaga, Camilio Blas, Grau, Quispez Asín, Sérvulo, Macedonio, Winternitz, Tilsa, Springett, D'Ebneth, Szyszlo, Dávila, Rodríguez Larraín, Shinki, Palacios, Arias Vera, Camandona, Zevallos, Aquino.

America)» (del 23 octubre al 3 de noviembre de 1961) que constaba de ochenta trabajos de veintiocho artistas seleccionados por Dore Ashton; «Jacques Lipchitz: Bronze Sketches 1912-1962» (del 16 de junio al 6 de julio de 1964); «Josef Albers: Homage to the Square (del 14 de setiembre al 11 de octubre de 1964) que constaba de treinta y seis pinturas seleccionadas por Kynaston McShine; «Visionary Architecture» (del 4 de julio al 10 de agosto de 1965), setenta y cuatro fotopaneles con texto que mostraban proyectos de 30 arquitectos, adaptación de la exhibición del MoMA de 1960 que circuló en Estados Unidos entre 1960 y 1965, organizada por Arthur Drexler, director del Departamento de Arquitectura y Diseño; «Contemporary Painters and sculptors as printmakers» (del 29 de marzo a abril de 1966) conformada por ochenta y dos impresiones de cincuenta y dos artistas seleccionados por Elaine Johnson. Por otro lado, «Tamarind: Homage to Lithography», que se mostró originalmente en el MoMA en 1969⁸³, y del 22 de febrero al 22 de marzo de 1971 en Perú. Esta constaba de cien litografías del taller de Tamarind en Los Ángeles, California y, fueron seleccionadas por William S. Lieberman y Virginia del Departamento de Dibujo y Grabado⁸⁴.

Llama la atención encontrar un importante número de exhibiciones dedicadas al grabado peruano e internacional a lo largo de los diecisiete años de estudio del IAC. Entre las que reunían estampas de artistas extranjeros, como «El grabado sueco», de mayo de 1956, denominada la primera de todas las dedicadas al art de la multicopia; «Diez grabadores peruanos», de septiembre de 1957, que en agosto del año siguiente adoptaría el nombre de «Grabados peruanos contemporáneos». Esta puede ser

⁸³https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1869_300298979.pdf

⁸⁴ The Museum of Modern Art https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326625.pdf

considerada una de las exposiciones más importantes para la historia de la disciplina gráfica local.

¿Eran conscientes los directivos del IAC de que el grabado fomenta el coleccionismo y en consecuencia dinamiza el mercado? Al parecer sí estaban al tanto de los frutos que esta serie de muestras especializadas produciría en la escena artística local. Incluso, a estas le sucedería una nómina riquísima de muestras semejantes: «Grabados del il torcoliere de Roma» (mayo de 1958), «Grabados de los más grandes escultores y pintores contemporáneos» (marzo, 1967), «Jóvenes grabadores suizos» (septiembre, 1970), «Tamarind. Homenaje a la litografía» (febrero, 1971), «Grabados de artistas británicos» (junio, 1971) y «El arte de España sobre papel» (diciembre de 1971), una de las últimas muestras del IAC.

En el tiempo que se realizaron tales exposiciones, se presentaron otras tres que tenían su origen en el MoMA y que debieron tener resonancia entre los diletantes y los artistas gráficos de Lima: «The american woodcut today» (marzo de 1958), «25 grabadores americanos» (julio de 1959) y «Grabados, pinturas y esculturas contemporáneas del MoMA» (julio de 1967). Entre los grabadores que expusieron en Lima en junio de 1959 se encuentran estampas firmadas por John Marin (1870-1953), Edward Hopper (1882-1967), Grant Wood (1891-1942), Stuart Davis (1892-1964), Louis Lozowik (1892-1973), Lorraine Albright (1897-1983), Federico Castellon (1914-1971), Lee Chesney (1920) y Leonard Baskin (1922-2000), por citar solo aquellos cuya obra permanece vigente por su aporte a la historia de la pintura. Y en cuanto participaciones individuales se destaca a la del xilógrafo y litógrafo ruso americano Adja Yunkers (1900-1983) de diciembre de 1960.

Esta relación del IAC con el MoMA explica por qué uno de los jurados del Segundo Nacional de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (1966) fue Eliane Johnson, la curadora del departamento de grabado del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En esa ocasión se premió el grabado en metal *Venus* realizado por Eduardo Moll al aguafuerte y a la punta seca.

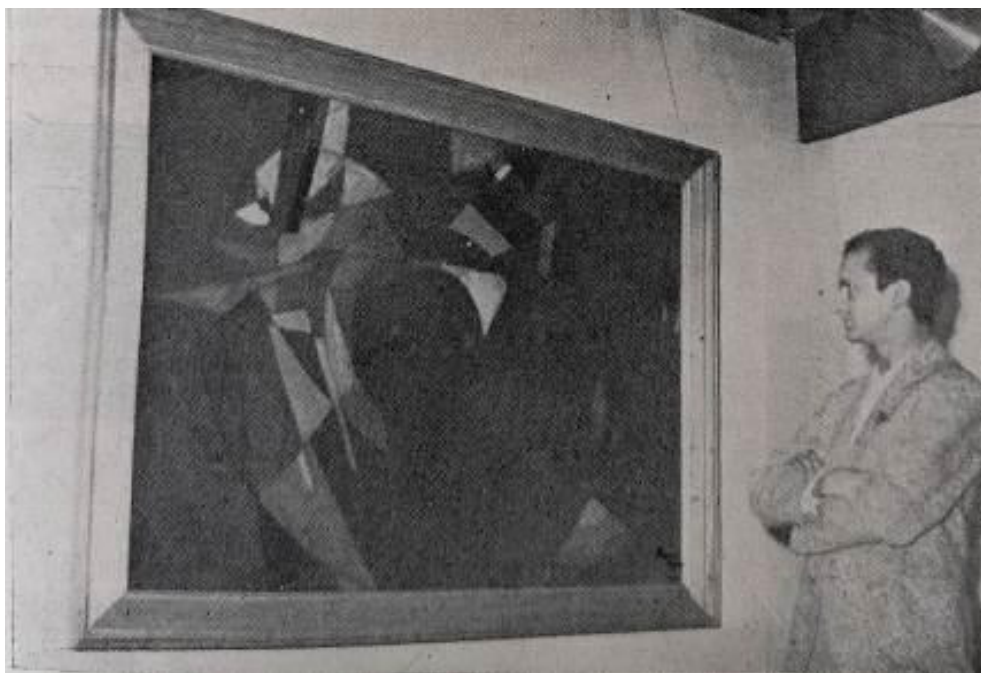
Por eso, se cree que la divulgación del grabado en el Perú durante la década del sesenta y, sobre todo, la creación del Salón Nacional de Grabado del ICPNA, en 1965 —hasta su última edición en 2016— fue generada por esa permanente valoración del grabado en la programación de exposiciones del IAC.

Por otro lado, no se descuidaba el incentivo de la producción artística local: en octubre de 1955 y en enero de 1957, por ejemplo, el IAC acogió la tercera y la cuarta edición del Salón de Pintura Manuel Moncloa y Ordóñez. Con respecto al del año 1955, el ganador en pintura fue Fernando de Szyszlo. E.C. (1955) dice sobre las pinturas presentadas en el concurso en comparación con la obra de Szyszlo:

Entre todas las obras que se exhiben —de carácter francamente abstracto en su totalidad más aventurada— la obra de Szyszlo tiene mayores alcances, efectos y logros plásticos que dentro de las limitaciones de la estética que practica, le hacen incomparable al lado de obras servilmente imitadoras repetidoras de modelos y sumamente monótonas, lo que hace pensar en lo estrecho y pobre de las imaginaciones abstraccionistas. En cambio, Szyszlo, aunque se repite en formas y colores, sabe hacerlo más discretamente, y su color, suave, delicado, armonioso, resulta su más atractiva virtud. (s. p.)

Figura 47

Fernando de Szyszlo, ganador del Premio Manuel Moncloa Ordoñez.



Nota. Tomada de *Cultura Peruana*. N. ° 88 (1955).

En la mencionada edición, el segundo premio en pintura lo recibió Alberto Dávila. Además, participó Alfredo Ruiz Rozas, ganador del premio 1954, con *Protestamos*, «en la que traduce un aspecto de la realidad social con legítimos valores plásticos y con la sinceridad que le es característica» (E.C. 1955, s. p.).

Continuando con la nómina de eventos, cabe mencionar la organización en julio de 1956 del Salón Municipal de Pintura. Asimismo, se produjeron otros certámenes, como el Premio del Concurso La Marinera (septiembre, 1958), el Concurso ESSO (octubre, 1964), el Premio Tecnoquímica de Arquitectura (mayo, 1965), la VI Bienal Tecnoquímica de Arquitectura y el Concurso fotográfico «El rostro del Perú», ambos, de agosto de 1971.

También es destacable la participación del IAC en la organización del Festival Americano de Pintura⁸⁵ (octubre, 1966) que se llevó a cabo la Feria Internacional del Pacífico. El jurado estuvo compuesto por el crítico argentino Jorge Romero Brest, el coleccionista venezolano Inocente Palacios y el arquitecto peruano Luis Miró Quesada Garland. El gran premio fue otorgado al pintor chileno Roberto Matta por su obra *Grande decoración*. Aunque los medios periodísticos destacaron el aporte de la iniciativa privada en la promoción cultural, la organización no estuvo libre de críticas por la parcialidad en la selección de los artistas. Un grupo de artistas jóvenes protestó por la organización del Festival y organizó su propia muestra «Arte Nuevo» en un local en el Centro de Lima al que bautizaron como El ombligo de Adán.

Entre los grandes nombres cuya obra se mostró al público limeño en el IAC figuran los escultores Henry Moore (abril, 1962), Lynn Chadwick⁸⁶ (octubre, 1962), Jacques Lipchitz (junio, 1965), y los pintores Josef Albers, con la muestra titulada «Homenaje al cuadrado» (septiembre, 1964)⁸⁷, exposición itinerante organizada por el MoMA, y Victor Pasmore (septiembre, 1966).

Figura 48

«Los Vigías» (1960) de Lynn Chadwick

⁸⁵ Los seis representantes peruanos seleccionados fueron Lajos D'Ebneth, Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Gerardo Chávez y Jesús Ruiz Durand.

⁸⁶ Expuso en la Sala I del IAC diez dibujos y dieciséis esculturas en bronce.

⁸⁷ Del 14 de setiembre al 11 de octubre. Conformada por treinta y seis pinturas seleccionadas por Kynaston McShine. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/icelist.pdf>



Nota. Tomada de *Cultura Peruana* (Setiembre-octubre 1962).

Figura 49

Josef Albers



Nota. Tomada de *The Josef &Anni Albers Foundation*⁸⁸

⁸⁸ <https://albersfoundation.org/sources/exhibition-history/josef-albers-solo/>

Con respecto a la indagación y la divulgación de otras etapas de la historia del arte peruano, se concibieron algunas exposiciones de piezas precoloniales, virreinales y republicanas.

En 1956, se expuso una muestra de un palacio preincaico⁸⁹, descubierto y reconstruido por Arturo Jiménez Borja. En esta se mostraron diversos objetos arqueológicos hallados en el sitio, como textiles y fardos funerarios; además de una serie de imágenes del sitio del fotógrafo Angel Buscaglia.

En el texto de presentación del catálogo de «Pinturas del Perú Precolombino» (junio, 1961), Miró Quesada Garland dice:

El I.A.C. cuya función específica es contribuir en nuestro medio al mejor conocimiento del arte contemporáneo, entiende, así que para la percepción cabal de un arte de hoy es necesario ampliar el horizonte y profundizar raíces. Con tal sentido presenta en esta ocasión —como lo hiciera en pasado año con la escultura— una muestra de “telas pintadas pre-colombinas”, en la convicción, tanto del valor artístico poco conocido de las mismas, cuanto de lo que tiene de concordancia el aprecio de ese peruano antiguo con la apreciación de un arte de hoy (s. p.).

Además, se pueden enumerar otras muestras como «Vicús» (abril, 1965), colección del hacendado Domingo Seminario; «Tapices peruanos de los siglos XVII, XVIII y XIX» (julio, 1967), «Acuarelas de Pancho Fierro» (noviembre, 1957).

⁸⁹ No lo mencionan en la nota, pero se refiere a Puruchuco.

Figura 50

Exposición «Vicús»



Nota. Tomada de *Oiga* N. ° 116 (1965, p. 21).

El interés por difundir las artes tradicionales peruanas se evidencia en diversas exposiciones, como «Arte Amazónico» (1956), de la colección Raúl de los Ríos. Al respecto, E.C. (1956) afirma:

La colección que se exhibe en el IAC debiera ser adquirida por el Estado, pero como esto parecería algo insólito entre nosotros, el Instituto de Arte Contemporáneo hace un llamado a los amantes de la cultura en el país para adquirir esta valiosa colección, ya que de no ser así, tendremos que remitirnos irremediabilmente a algún museo extranjero para estudiar nuestra propia cultura (s. p.).

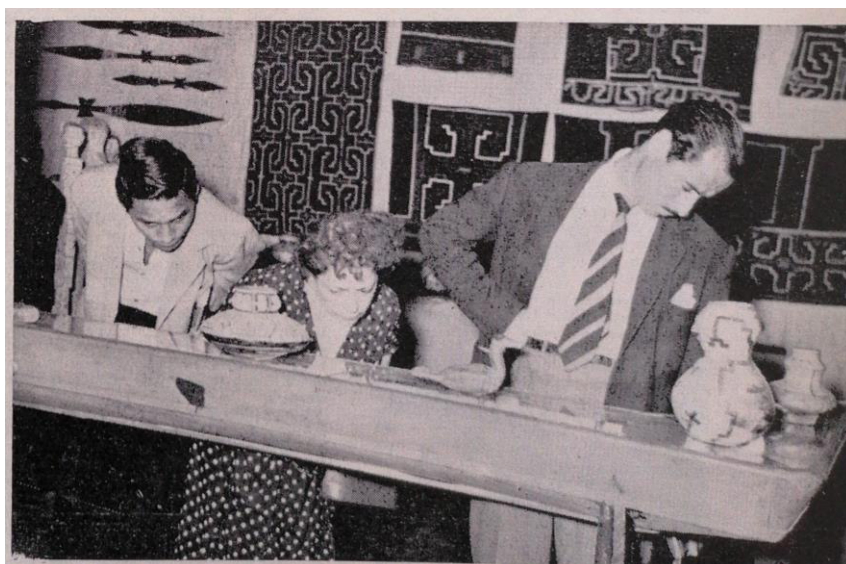
Un dato interesante, publicado por E. C. (1956), indica que tal colección, conformada por cuarenta cajones, de los cuales solo se exhibieron ocho, fue adquirida por el IAC gracias a la donación de W. R. Grace.

Es probable, además, que esta colección visite museos y diversas entidades culturales en América y Europa, lo que sería un brillo más para nuestra rica y variada cultura aborigen.

En tanto el Instituto de Arte Contemporáneo entregará en custodia la valiosa colección al Museo de la Cultura Peruana, donde quedará depositada con fines culturales que se estimen o soliciten (s. p.).

Figura 51

Exposición de Arte Amazónico (1956)



Nota. Tomada de *Cultura Peruana*. N. ° 92.

Otras exposiciones fueron «Arte popular» de la colección de Alicia Bustamante, en enero de 1959, «Mate peruano», en octubre de 1959, «Arte popular»

de las colecciones de Alicia Bustamante, Elvira Luza y la Escuela Nacional de Bellas Artes, en julio de 1961 y «Arte popular», en diciembre de 1964. Esta serie demuestra, una vez más, que el Premio Nacional de Cultura otorgado por el Gobierno Militar al imaginero ayacuchano Joaquín López Antay, más que un descubrimiento fue verdaderamente consagratorio.

El IAC también fue sede de la primera exposición de «Arte africano» (febrero, 1965) y dio lugar a experiencias en otros campos de la creación contemporánea, como con la apertura del Primer Salón de Arte Gráfico Aplicado, en agosto de 1960 y, con la muy comentada exhibición «José Bracamonte y Carlos González. Arte gráfico publicitario para la industria y el turismo» de la producción del taller de ellos, quienes eran los más importantes diseñadores peruanos en julio de 1969.

También hubo algunas polémicas en torno a exposiciones vanguardistas, que promovieron la discusión en los medios periodísticos, como la suscitada por la ambientación de «Mimuy» (noviembre, 1965), organizada por Miguel Malatesta, Mario Acha Kutscher⁹⁰ y Efraín Montero, jóvenes estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, en la sala II ubicada en el sótano del IAC. Esta generó la protesta de la artista boliviana Marina Nuñez del Prado, quien exhibía sus esculturas en la sala I del IAC en ese entonces. Por su parte, el crítico Juan Acha en un artículo publicado en *El Comercio*, dice sobre las nuevas manifestaciones artísticas que «los pintores de las últimas generaciones se niegan a pintar; no les basta el cuadro y lo abandonan. Prefieren construir, a su manera y en el espacio, lo que antes pintaban en la tela. Y si no construyen, seleccionan objetos de uso diario, lo aíslan, lo ensamblan o los acumulan» (J. A., 2 de noviembre de 1965, p.

⁹⁰ Hijo de Juan Acha que nació en Alemania en 1941. Arquitecto, fotógrafo, cineasta documentalista e investigador. En 1970, realizó muestra didáctico-visual en el IAC junto a Fernando La Rosa titulada *Introducción al cinematógrafo*.

III)⁹¹. Acha en un siguiente artículo advierte de la “mutilación” que realizaron los autores de una parte de la ambientación por sugerencia del IAC ante la presión de la escultora. Según Acha, «De esta manera, Malatesta, Montero y Acha, —autores de “Mimuy” —pagaron caro el noviciado: menoscabaron el derecho a la libertad de expresión y admitieron que su ambientación no es una obra sino una reunión de obras y, por consiguiente, procedía a la modificación» (J. A., 8 de noviembre de 1965, p. 18).

También se realizó allí, en diciembre de 1970, la Primera exposición de Pintura Contemporánea de los Países del Área Andina en el marco del Pacto Andino, la que congregó a artistas de Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. Esta muestra, propuesta por el IAC, contó con el apoyo del ministro de Relaciones Exteriores, el general Edgardo Mercado Jarrín y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. Al respecto, Luis Miró Quesada Garland, presidente ejecutivo del IAC, dijo en el texto de presentación del catálogo:

Nuestro objetivo ha sido específicamente el de presentar conjuntamente las obras pictóricas creadas en las últimas décadas en los llamados países andinos [...] la actual muestra comprende pintores vivos [...] vale decir en actividad pictórica [...] de que ella fuera expresiva de las diversas generaciones y las diversas tendencias, escogiendo con este criterio seis artistas de cada país” (1970, s. p.).

Alfonso Castrillón, en el texto de presentación de la sección peruana, integrada por una selección de pinturas de Alberto Dávila, Emilio Hernández, Venacio Shinki, Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya y José Tola, dice:

⁹¹ En este mismo artículo se da cuenta de las “ambientación” de Luis Arias Vera en la galería Cultura y Libertad y muñecones, objetos y “desperdicios” de la pintora Gloria Gómez Sánchez en la galería Solisol.

[...] es pintura internacional la que se realiza en el Perú, como en los otros países de América y Europa. Hoy no interesa imponer un lenguaje vernacular, sino hablar una lengua común que sea capaz de revelar hacia afuera nuestra problemática. Y creo que así como en la novela contemporánea, América ha revelado un mundo a Europa, tiene suficiente caudal inédito en la plástica como para seguir asombrándola (1970, s. p.).

Figura 52

Tilsa Tsuchiya



Nota. Tomada de *Catálogo de la Primera exposición de pintura contemporánea de los países del área andina* (1970) del IAC.

Figura 53

Bob Dylan de Emilio Hernández



Nota. Tomada de *Catálogo de la Primera exposición de pintura contemporánea de los países del área andina* (1970) del IAC.

Figura 54

Escultura autorretrato de Fernando de Szyszlo

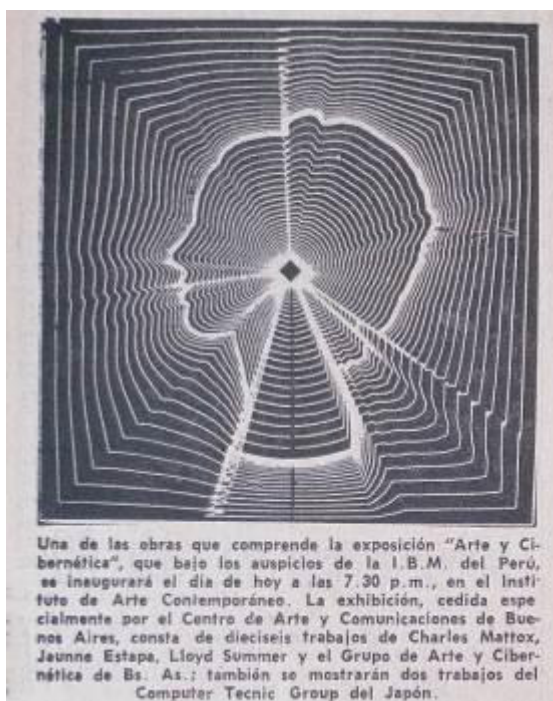


Nota. Tomada de *Catálogo de la Primera exposición de pintura contemporánea de los países del área andina* (1970) del IAC.

Cuando el IAC funcionaba en el local del Museo de Arte Italiano, se presentó la exposición «Arte y cibernética», la cual fue coproducida por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires y por la IBM en el Perú, en octubre de 1971.

Figura 55

Arte y Cibernética



Nota. Tomada de *El Comercio* (19 de octubre de 1971, p. 19).

La última actividad del IAC en 1971, fue la presentación del poemario *Noé delirante* de Arturo Corcuera, la cual se complementó con una exhibición en diciembre de las ilustraciones que Tilsa Tsuchiya preparó especialmente para esa edición.

El año 1972, se inició con la exposición de cuarenta grabados litográficos de Picasso de la colección titulada «Le Gout du Bonheur», serie de 1964 de tema

erótico⁹². Según una nota anónima publicada en *El Comercio*, «La colección muestra una vitalidad sorprendente que desdice de la edad cronológica del autor y nos muestra cómo ha sabido mantenerse en plena juventud a través de la búsqueda de nuevos elementos y la mayor compenetración con los temas que aborda en sus obras» (1972, p. 23).

Figura 56

En el IAC: Litografías de Picasso



Nota. Tomada de *El Comercio* (23 de enero 1972, p. 23).

El 4 de abril de 1972, se inauguró la muestra «Arte Surrealista» en la sede del Museo de Arte Italiano con el auspicio del Instituto Nacional de Cultura. La supervisión del montaje estuvo a cargo de la norteamericana Berenice Rose, delegada

⁹² Anónimo (1972). «En el IAC litografías de Picasso». *Dominical. El Comercio*. Lima, 23 de enero, p. 23.

del International Council del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En esta se exhibieron setenta y ocho obras entre esculturas, grabados, dibujos y pinturas de renombrados artistas, como Duchamp, Dalí, Joan Miró, Picasso, Lam, Yves Tanguy, entre otros.

Semanas previas a la inauguración de dicha exposición, *El Comercio* publicó una serie de artículos sobre el tema. Uno de ellos era de autoría de Alfonso Castrillón, titulado «De Cezanne al surrealismo» en el cual se introduce al público al origen y al devenir de la pintura surrealista. Sobre ello, dicho autor refiere:

En la pintura surrealista los objetos se representan con prolijidad realista, pero con un signo equívoco de su procedencia onírica que podríamos llamar “contra-natural”, monstruoso y sui generis (como la perla barrueca). Los objetos naturales, pasados al mundo de los sueños como por el espejo de la obra de Cocteau no son objetos de conocimiento y por lo tanto no son capaces de explicarnos el mando (sic), a la manera de Cezanne; son símbolos, enigmas que develar e interpretar con la ayuda del psicoanálisis y la psicología. (1972, p. 23)

La noche de la preinauguración de la exposición, según un artículo de L.A.M. (1972) publicado en *El Comercio*, el evento contó con personalidades del medio cultural y artístico:

artistas, críticos, auspiciadores y donantes (que con su generosidad han hecho posible la invaluable visita) se encontraron con una colección de originales — casi un centenar entre pinturas y esculturas, representando a la mitad aproximada de autores— como, creemos, nunca se ha visto en Lima, considerando no solo su cantidad y mérito artístico, sino también su

apreciación crematística relativa, que incluye algunos de los nombres más significativos y famosos de la plástica del siglo veinte; desde piezas “dadaístas” que podríamos llamar precursoras hasta creaciones comparativamente recientes (esto [sic] de la permanencia y/o actualidad del Surrealismo es asunto sobre el cual habría mucho que decir (p. 19).

Esta exposición representó todo un reto para la época por su relevancia y altos costos para cubrir los aspectos logísticos de seguros y de transporte. En enero de 1972, en el semanario *Dominical*, se publicó un artículo titulado «Surrealistas ¿exposición en Lima», en el que se advertía que, por la falta de apoyo económico y oficial, podía suceder lo mismo que con la exposición «De Cezanne a Miró», organizada también por el International Council del Museo de Arte Moderno de Nueva York como parte de su programa internacional y, que no llegó a Lima en 1968 por falta de financiamiento, por lo que el público que no tuvo la oportunidad de apreciar obras de tal muestra en el extranjero, tampoco pudo hacerlo en el contexto local. Dicho artículo dice: «Como anécdota contaremos que en esa ocasión una compañía de aviación comercial organizó un viaje especial a la ciudad de Santiago para todos aquellos que pudiendo pagar su pasaje fueran a esa ciudad a observar la muestra que por desidia de los organismos encargados y por falta de apoyo económico no pudo detenerse en Lima» (1972, p. 27).

Incluso hoy sería imposible llevar a cabo este tipo de muestras itinerantes en nuestro país, puesto que implicaría un gran presupuesto en seguros, transporte y, principalmente, una infraestructura para exposición que reúna las condiciones de conservación preventiva (iluminación, humedad relativa y temperatura) y de

seguridad que exigen las instituciones y museos del ámbito internacional para la realización de exhibiciones de esta envergadura.

Por lo expuesto, el IAC, mediante su programa de exposiciones y vínculos con instituciones culturales en el extranjero, como Museo de Arte Moderno de Nueva York, pudo gestionar y llevar a cabo muestras internacionales que permitieron acercar a los artistas y al público limeño a estas manifestaciones visuales, tanto modernas como contemporáneas. Esta afirmación también se sustenta con un testimonio del teórico Juan Acha, quién afirmó en una conferencia en el marco de Semana de la Integración Latinoamericana del año 1986 que «Soy testimonio y, quien sabe, hijo del IAC. El IAC es uno de los afluentes principales que van a desembocar en mi formación, primero de crítico y luego de teórico [...] del IAC quizá me venga la inclinación hacia un cierto americanismo, ya que en su local vi, por primera vez, una muestra de pintores latinoamericanos» (El Comercio 1986, p. C7).

Figura 57

El arte surrealista en Lima de J.M.O



Nota. Tomada de *Suplemento Dominical. El Comercio* (1972, 9 de abril, pp. 16-17).

Figura 58

«Se abrió la muestra surrealista»



Nota. Tomada de *El Comercio* (5 de abril de 1972, p. 1).

Figura 59

El arte surrealista en Lima. L.A.M



Nota. Tomada de *Suplemento Dominical, El Comercio* (1972, 9 de abril, p. 19).

Figura 60*Rueda de bicicleta de Marcel Duchamp*

Nota. Tomada de *El Comercio* (8 de abril de 1972, p. 21).

CONCLUSIONES

1. La Galería de Lima, antecedente del IAC, activa durante ocho años, generó un incipiente mercado de arte local que involucró a artistas y generó el surgimiento de nuevos coleccionistas, motivó el desarrollo de la reflexión crítica y la conciencia de articular una historia del arte propia. También, fue un espacio de encuentro de artistas e intelectuales de la época. En pocas palabras, fue una galería comercial, al conseguir dinamizar económicamente el medio artístico y al influir, de un modo verdaderamente tangible, en la configuración de la escena artística de la ciudad. Francisco Moncloa, promotor de la galería, construyó los cimientos para la continuidad de la promoción del arte contemporáneo a través del IAC por sus relaciones sociales y redes internacionales.
2. Desde sus primeros años, el IAC consiguió esbozar, desde la iniciativa privada, un incipiente sistema de distribución de las artes plásticas en el medio local, lo que había iniciado, en menor escala, la pionera Galería de Lima. Ante la ausencia de un museo público o privado de arte moderno y contemporáneo en la capital, el IAC, que congregaba a los más destacados intelectuales peruanos, propició la formación paulatina de un público que contempló en sus salas, por primera vez, las expresiones más recientes del arte, y así este se familiarizó con ellas. Además, motivó el surgimiento de coleccionistas de estas novedosas propuestas plásticas. Lamentablemente, a pesar de los vínculos políticos de algunos de sus miembros, el Estado peruano no oficializó al IAC, como si sucedió con otras experiencias en el ámbito internacional mediante la fundación y la construcción de infraestructura museística dedicada a la difusión del arte moderno y contemporáneo. Por ello, dicha institución no

contó, en el contexto de estudio, con un local propio para conservar y exhibir su colección.

3. Es posible afirmar que la actividad sostenida y diversa del IAC y, los debates estéticos que se generaron a partir de sus exposiciones repercutieron de manera positiva en la renovación de las artes visuales y en la pequeña, pero naciente escena cultural limeña de entonces, pues ello contribuyó a formar un público, impulsar la reflexión crítica, propiciar el coleccionismo de tendencias artísticas internacionales y, algo no menos importante, aproximar al artista local el trabajo de celebridades de la historia del arte del siglo XX.
4. El tiempo transcurrido demuestra que el mayor capital del IAC radicaba en sus miembros, la mayor parte de ellos intelectuales y artistas, algunos empresarios cultos y con sensibilidad sabían que en ciudades como Buenos Aires o Sao Paulo ya existían instituciones culturales y museos de arte moderno y contemporáneo y, en cuyo surgimiento habían participado también grupos de personas semejantes, quienes asumieron como un compromiso social dichas fundaciones. Además, involucrarse con un proyecto así era una suerte de puesta a prueba de su condición de ciudadanos modernos e informados, y, por ello, capaces de entender y acoger las nuevas tendencias.
5. Los numerosos artistas de talla internacional que allí exhibieron demostraron que existían nexos vigentes entre aquellos creadores, sus galeristas y sus representantes con los miembros del IAC. Fue ante estas exhibiciones que los críticos y periodistas culturales del medio, es decir, los responsables de la discusión y divulgación de la cultura artística contemporánea, pudieron formarse de primera mano y, sucedió lo que fue crucial para toda escena

emergente: algunos prósperos empresarios se animaron a embarcarse en la estimulante experiencia del coleccionismo de nuevas corrientes estéticas.

6. El IAC exhibió muestras itinerantes internacionales organizadas por el MoMA, seleccionadas por directores de sus departamentos de arquitectura, pintura, grabado y diseño, a través de las que brindaron la oportunidad de ver la colección de una de las instituciones artísticas más importantes en el contexto limeño. Ejemplo de ello son las exposiciones «Abstract drawing and Watercolors: U.S.A. (for Latin America)», «Jacques Lipchitz: Bronze Sketches 1912-1962», «Josef Albers: Homage to the Square», «Visionary Architecture»; «Contemporary Painters and sculptors as printmakers», «Tamarind Impressions» y «Surrealismo», la cual causó gran impacto en el medio cultural local.
7. El IAC cumplió un rol importante en el ámbito de la distribución artística en el contexto peruano, pues, a diferencia de otras entidades que mostraban las expresiones plásticas desde una mirada deudora de las bellas artes, priorizó a la producción plástica más moderna, particularmente, aquella que era una derivación de las exploraciones vanguardistas, la no figuración. Además, el IAC introdujo un sistema moderno de gestión y divulgación mediante la organización de grandes exposiciones de artistas nacionales y extranjeros, conferencias, la edición de una revista y, muy especialmente, la conformación de una colección integrada por obras de autores reconocidos, la cual había sido reunida durante aquellos años.
8. La colección del IAC nunca fue numéricamente muy grande, pero constaba de piezas de autores peruanos imprescindibles para la historia nacional del arte, como las del pintor cajamarquino Mario Urteaga (1875-1957) o del escultor

tumbesino Alberto Guzmán (1927-2017), y también las de latinoamericanos célebres, parte de los cuales habían presentado muestras personales consagratorias en la Galería de la Unión Panamericana —el nombre primigenio de la OEA— en Washington. Entre ellos, cabe destacar las del chileno Roberto Matta (1911-2002), del colombiano Alejandro Obregón (1920-1992), del cubano Wifredo Lam (1902-1982) o las del peruano Fernando de Szyszlo (1925-2017), quien trabajó en la Unión Panamericana algunos años. Asimismo, contaba también con otro grupo de piezas firmadas por artistas norteamericanos y europeos que habían expuesto en el IAC, como las del ruso americano Adja Yunkers (1900-1983) o del británico Víctor Pasmore (1908-1998), las cuales, probablemente fueron cedidas, desinteresadamente, como contribución para el enriquecimiento del acervo del IAC.

9. Aunque se percibía el predominio de los lenguajes abstractos, parecía que lo que en verdad había primado era la importancia de la firma del artista, por eso, coexistían en el mismo fondo piezas de Lam o Matta. Incluso, había un pequeño núcleo de artistas ópticos conformado por los venezolanos Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Carlos Cruz Diez (1923-2019) y, el argentino Rogelio Polesello (1939-2014).
10. La colección del IAC proporcionó durante varias décadas, ya sea cuando fue albergada por el Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos o por el Museo de Arte de Lima, la oportunidad de ver directamente las obras originales de artistas tan trascendentales como los mencionados y de otros, como el mexicano José Luis Cuevas (1934-2017) o el argentino Antonio Seguí (1934). Estas piezas habrían constituido el núcleo

inicial del patrimonio de cualquier museo del mundo, pero, como se carecía de un espacio físico realmente propio, no solo no pudo incrementarse con piezas del mismo nivel, sino que, también, se redujo significativamente.

11. El IAC nunca funcionó en un local propio para conservar y exhibir su colección. En 1972 concluyó sus actividades, debido a la falta de financiamiento de sus socios protectores para la continuidad de su programa expositivo y cultural. La colección durante catorce años permaneció en el Museo de Arte de la UNMSM y fue el germen para la creación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Barranco el año 2013.

REFERENCIAS

Libros

- Aguirre, C. y Drinot, P. (Eds.). (2018). *La revolución peculiar: repensando el gobierno militar de Velasco*. IEP.
- Bernaola, I., Pajuelo, P. y Peralta, J. (2020). *Historias que contar. IAC 1955-2015*. Museo de Arte Contemporáneo.
- Bozal, V. (Ed.). (2002). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. La Balsa de la Medusa.
- Cabezas, K., Curillo, K. y Peralta, J. (2010). Naturaleza y tradición del Museo. En Universidad Mayor de San Marcos. *Museo de Arte Contemporáneo de San Marcos* (pp. 33-67). Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos.
- Carpio, K. (Ed.). (2003). *Tema de Arte (Artes plásticas, crítica, exposiciones, agrupaciones culturales) en El Comercio (1948-1957)*. IIMA-ICPNA.
- Castrillón, A. (2014). *Tensiones Generacionales*. IIMA-Editorial Universitaria URP.
- Cohen-Solal, A. (2011). *El galerista. Leo Castelli y su círculo*. Editorial Turner.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Paidós Estética.
- Durozoi, G. (2007). *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Akal.
- Eielson, J. E. (2010). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- García Canclini, N. (2001). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Segunda edición. Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Gympel, J. (1996). *Historia de la Arquitectura. De la antigüedad a nuestros días*. Colonia: Könemann.
- Hauser, A. (1994). *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Editorial Labor S. A.

- Hirschhorn, G. (2005). *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura*. IFEA.
- Kusunoki, R. y Wuffarden, L. E. (Eds.) (2014). *Arte Moderno*. Asociación Museo de Arte de Lima.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores.
- Lefort, D. y Villegas, F. (2018). *César Moro. Obra Plástica*. Academia Peruana de la Lengua.
- Malosetti, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Obrist, H. U. (2010). *Breve historia del comisariado*. Exit.
- Ongaro Estrada, A. (2007). *La Legislación sobre Educación Superior en el Perú. Antecedentes, evolución y tendencias*. Asamblea Nacional de Rectores.
- Pachas, S. (2007). *Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes del Perú*. Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.
- Rebaza-Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. PUCP.
- Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Editorial Cultura Antártica.
- Romero Brest, J. (1994). *La pintura del siglo XX (1900-1994)*. Fondo de Cultura Económica.
- Salazar Bondy, S. (1990). *Una voz libre en el caos: ensayo y crítica de arte*. Jaime Campodónico.
- Szyszlo, F. de (2012). *Miradas furtivas: antología de textos, 1955-2012*. Fondo de Cultura Económica.

Szyszlo, F. de (2016). *La vida sin dueño*. Alfaguara.

Traba, M. (1995). *Hombre americano a todo color*. Museo de Arte Moderno.

Ugarte Eléspuru, J. M. (1970). *Pintura y escultura en el Perú Contemporáneo*.
Universitaria.

Villa Ardura, R. de la (2003). *Guía del arte hoy*. Editorial Tecnos.

Diarios

A. C. [Alfonso Castrillón] (1972, 25 de marzo). De Cezanne al surrealismo. *El Comercio*, p. 23.

Acha, J. (1965, 8 de noviembre). La "ambientación" del I.A.C. *El Comercio*.

Arte abstracto de Jean Dewasne. (1954, 17 de mayo). *Suplemento Dominical. El Comercio*, p. 10.

Bernuy, J. (1986, 31 de marzo). La importancia del IAC en las Artes Plásticas. *El Comercio*, p. C8.

Búsqueda artística debe predominar en el nuevo IAC. Manifestó el 'teórico' Juan Acha. (1986, 11 de abril) *El Comercio*, p. C7.

Concurso Anual de Pintura Manuel Moncloa Ordoñez. (1953, 16 de agosto). «De Arte». *El Comercio*, p. 6.

En el IAC. Litografías de Picasso. (1972, 23 de enero). *El Comercio*, p. 23.

Eye, Juan. [Sebastián Salazar Bondy]. (1954, 20 de mayo). Artes Plásticas: Pintores Italianos Contemporáneos. *La Prensa*, p. 8.

Eye, Juan. [Sebastián Salazar Bondy]. (1954, 15 de julio). Artes Plásticas. *La Prensa*, p. 8.

Gálvez, E. de (1986, 6 de abril). IAC, importante periodo del arte peruano y latinoamericano. *El Comercio*, p. C2.

- J. A. [Juan Acha]. (1966, 22 de setiembre). ¿Sentimentalismo o evocación? Matta en el nuevo local del IAC. *El Comercio*, p. 3.
- J. A. (1965, 2 de noviembre). "Ambientaciones" y Muñecones. *El Comercio*. p. III.
- J. M. O. (1972, 9 de abril). El arte surrealista en Lima. *Suplemento Dominical. El Comercio*, pp. 16-17.
- Juan Pardo de Zela. (1955, 8 de mayo). *Suplemento Dominical. El Comercio*, p. 10.
- L. A. M. (1972, 9 de abril). Una muestra excepcional. *Suplemento Dominical. El Comercio*, p. 19.
- La Galería de Lima clausurará sus actividades artísticas. (1955, 12 de mayo). *El Comercio, De Arte*, Edición de la mañana, p. 8.
- Mañana inaugurarán el primer festival interamericano de pintura. (1966, 21 de octubre). *El Comercio*, p. 3.
- Miró Quesada Garland, L. (1955, 5 de junio). En Blanco y Negro. *Suplemento Dominical. El Comercio*, p. 10.
- P. L. (1955, 29 de agosto). Exposición Inaugural del IAC. *El Comercio*, Edición de la mañana, p. 9.
- Piden ayuda para exhibir gran muestra surrealista. (1972, 25 de febrero). *El Comercio*, p. 19.
- R[aygada], C[arlos]. (1948, 23 de enero). Salón de Verano de la Galería de Lima. *El Comercio*. Edición de la mañana, p. 5.
- Raygada, C. (1947, 4 de diciembre). La Galería de Lima. *El Comercio*, Edición de la tarde, p. 8.
- R[aygada], C[arlos]. (1950, 3 de diciembre). Liquidación de la Galería de Lima. *Artes-Letras. El Comercio*, p. 1.
- Surrealistas ¿exposición en Lima? (1972, 23 de enero). *El Comercio*, p. 27.

Tonón [Antonio Flórez Estrada] (1954, 23 de mayo). De arte: la muestra de óleos de pintores contemporáneos en la Galería de Lima. *El Comercio*, p. 4.

T. F. E. [Antonio Flórez Estrada] (1948, 12 de agosto). Exposiciones de Szyszlo y Eielson. *El Comercio*, p. 8.

Un extraño cuadro se exhibe en Lima: piden 4 mil soles por trozos de crudo sucio. (1954, 27 de mayo). *La Prensa*, p. 1.

Veraz, G. (1954, 21 de mayo). El arte abstracto y nuestra época. *La Crónica*, p. 2.

Vida, pasión y muerte de la Galería de Lima: 1947-1955. Anónimo (1955, 16 de mayo). *El Comercio*, Edición de la tarde, p. 3.

Publicaciones periódicas

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1951). *Catálogo* (Segunda edición). <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4390>

A.L.R. [Alejandro Lora Risco]. (1953). Arte. *Cultura Peruana*, XIII, (65).

Ámbito internacional para el arte peruano. (1965). *Fanal*, (73), 15-24.

Desalojo del I.A.C. (1965). *Oiga*, (123), 20-21.

Belaúnde Terry, F. (1953). Las charlas de Josef Albers. *El Arquitecto Peruano*, (194-195).

Buntix, G. (1983). ¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana. *Hueso Húmero*, 61-85.

Calderón, C. (1990). *50 años. Salón Nacional de Artistas*. Colombia: Colcultura. <https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/50anos-sna>

Carpio, K. y Yllia, M. E. (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el arte popular. *Illapa*, (3), 45-60.

Dancourt, C. (2016). La polémica del arte abstracto en el Perú. el proceso de asimilación de la modernidad. *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 21, 1998.

Polémiques et manifestes aux XIX et XX siècles en Amérique latine, pp. 163-171.

- E. C. (1955). Premio Manuel Moncloa Ordoñez. *Arte. Cultura Peruana*, (79).
- E. C. (1955). Instituto de Arte Contemporáneo. *Cultura Peruana*, (86).
- E. C. (1955). Premio Moncloa 1955. *Cultura Peruana*, (88).
- E. C. (1956). Exposición de Arte Amazónico en el Perú. *Cultura Peruana*, (91).
- E. C. (1956). Arte Amazónico. *Cultura Peruana*, (92).
- E. C. (1956). Colección adquirida. *Cultura Peruana*, (93).
- Gutiérrez Viñuales, R. (1999). Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo. *Goya*, (273), 353-360.
- Instituto de Arte Contemporáneo. (1955). Ver buena pintura una necesidad. *Revista del Instituto de Arte Contemporáneo*, (2), p. 1.
- Instituto de Arte Contemporáneo. (1966). *Matta. El Cubo Abierto. Dibujos y Pinturas*. IAC.
- Instituto de Arte Contemporáneo. Perfiles. (1955). *Cultura Peruana*, XV, (85).
- La Galería de Lima. (1948). La Artes. *Fanal*. III, (14), p. 30.
- Medina, J. (2018). Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del Bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros del Perú. *Revista de Arquitectura*, (6) <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25942>
- Mesa Mendieta, A. (2019). Arte Moderno en el Museo Nacional de Colombia (1948-1963). *H-Art*, (4), 15-41.
- Miró Quesada Garland, L. (1957). Perú. *Catálogo geral IV Bienal do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*, 339-345.
- Moncloa, F. (1966). Historia de una galería. *Oiga*, (190), 32-34.

- Mondoñedo, P. (2003). *Temas de Arte (Artes plásticas, crítica, exposiciones, agrupaciones culturales) en El Comercio (1937-1947)*. IIMA-ICPNA.
- Mujica, R. (2005). Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el I. A. C. *Illapa*, 2(2), 9-24.
- Munive, M. (2006). Figuración vs abstracción. El caso del concurso escultórico de La Marinera. *Illapa*, 3(3), 61-70.
- Museo de Artes y Tradiciones Populares del Perú. (2016). *Qosqo Loza. La cerámica vidriada en el sur andino*. Instituto Riva Agüero-PUCP.
- Museo de Arte de Lima. (1968). *Colección Paul Grinsten de Pintura Peruana Contemporánea*. Catálogo. Museo de Arte de Lima.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1953). *Catálogo geral II Bienal du Museu de Arte Moderna*. EDIAM, Edições Americanas de Arte e Arquitetura.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1957). *Catálogo geral IV Bienal du Museu de Arte Moderna*.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1961). *Catálogo geral VI Bienal du Museu de Arte Moderna*.
- Pacheco, M. (2005). Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930. *Ramona*, (53), 6-18.
- Pérez Barreto, S. (1953). Exposición de arte peruano antiguo. *Cultura Peruana*, XIII, (64).
- ¿Qué es el IAC? (1992). *Boletín del Museo de Arte de Lima*, XIII, (145).
- Serna, J. C. (2009). El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957). *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Universidad Nacional de Colombia (17), 61-84.
- Sert y Gropius, profesores honorarios. (1953). *El Arquitecto Peruano*, (196-197).

S. P. B. [Samuel Pérez Barreto]. (1953). Arte peruano en la Bienal de Sao Paulo. *Cultura Peruana*, XIII, (63).

The Museum of Modern Art. (May, 1969). Alfred H. Barr Jr. Biographical Notes. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4249/releases/MOMA_1969_Jan-June_0082_56.pdf

Una espléndida cosecha de arte. El Concurso Esso de Artistas Jóvenes. (1964). *Fanal* (72), p. 25.

Ugarte Eléspuru, J. M. (1961). La pintura peruana en los últimos diez años. *Fanal* (60), 13-19.

Ugarte Eléspuru, J. M. (1961). Delegação organizada pela Escola Nacional de Belas Artes, Lima. *Perú. Catálogo geral VI Bienal de Sao Paulo*. 320-324.

Unión Panamericana (1949). *32 artistas de las Américas*.

<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/1131079#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-667%2C280%2C2183%2C1222>

Villegas, F. (2006). El Instituto de Arte Peruano (1931-1976). José Sabogal y el mestizaje en el arte. *Illapa*, (3), 21-34.

Tesis

Brinkmann, D. (2014). *La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense.

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/28141/1/T35666.pdf>

Plataformas web

Hernández, E. A. (2016). José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas. *Cubo Blanco*.

Consultado el 15 de setiembre de 2021. <https://www.cuboblanco.org/blog/jose-gomez-sicre-el-inventor-de-cuevas>

Instituto de Investigación Universidad de Lima. (2015). *Catálogo Arquitectura*

Movimiento Moderno Perú. <http://cammp.ulima.edu.pe/edificios/universidad-de-ingenieria-facultad-de-arquitectura-ampliacion/>

ANEXOS

ANEXO 1**Trascripción de la escritura pública de creación del IAC, 1955**

01. Por escritura pública otorgada ante el Notario de Lima, don Ricardo Ortiz de Zevallos, el once de junio del presente año don Manuel Mujica Gallo, peruano, casado, agricultor, don Fernando Belaunde Terry, peruano, casado, ingeniero arquitecto, don Celso Pastor de la Torre, peruano, casado, abogado, don Enrique Moncloa Diez Canseco, peruano, casado, abogado, doña Elvira Luza Argaluz, peruana, soltera, dedicada a las atenciones del hogar; don Augusto Alvarez Calderón Wells, peruano, soltero, ingeniero arquitecto; don Carlos A. Seguí Escobedo, peruano, casado, médico; don Héctor Velarde Bergman, peruano, casado, Ingeniero arquitecto; don Luis Miró-Quesada Garland, peruano, casado, arquitecto; don Sebastián Salazar Bondy, peruano, casado, periodista; don José María Arguedas Alta [sic], peruano, casado, Etnólogo; don Manuel Checa Solari, peruano, casado, industrial, don Francisco Moncloa Fry, peruano casado, industrial; don Alberto Ulloa Elías, peruano, casado, industrial; don Hugo Cohen Eliewle [sic], peruano, casado, propietario, don José Matos Mar, peruano, casado etnólogo; don Ricardo Sarria Salas, peruano, casado, arquitecto; don Fernando Correa Miller, peruano, casado, arquitecto; don Bernardo Moravsky Perez Rodulfo, peruano, soltero, ingeniero agrónomo; don Carlos Basadre Elguera, peruano, soltero, abogado; han declarado constituida una asociación, bajo la denominación de “Instituto de Arte Contemporáneo”, con domicilio en esta capital con un plazo de duración indefinido, tiene por objeto principal el dedicarse a todo género de actividades culturales y especialmente a difundir, alentar y desarrollar las actividades artísticas en nuestro país. Sus Actividades comenzarán a partir de la fecha de la Escritura Pública de Constitución. La Junta Directiva se compondrá de once miembros: presidente, vice-presidente, el tesorero, el secretario, el Director Ejecutivo y Seis Directores. Son atribuciones de la Junta Directiva todas las que correspondan al gobierno de la asociación. El patrimonio Económico comprende: las cuotas de ingreso de los miembros, las cuotas anuales, las erogaciones, las utilidades obtenidas de las publicaciones, ventas, exposiciones, festivales y actos análogos. Las asignaciones cívicas de otras entidades o personas. Las obras de arte, mobiliario, enseres y útiles que posea, los inmuebles de los que pudiera llegar a ser propietario. El título fue presentado a las cinco y quince minutos

de la tarde del primero de julio del año en curso, bajo el número doscientos noventiuno del tomo dieciséis del Diario. Lima Cinco de Agosto de mil novecientos cincuenticinco. Derechos: once soles según arancel Ley 11240 y recibo 24581.-Una Firma Ilegible.-Lima, 29-08-96.-95402.

ANEXO 2

Transcripción de documento de fines, aportes y actividades del IAC (Publicado en la Revista del Instituto de Arte Contemporáneo N. °1, 1955)

Instituto de Arte Contemporáneo

Fines del I.A.C.

El I.A.C. desarrollará su actividad al investigar, presentar, exhibir, estudiar, divulgar y estimular el arte en todos sus aspectos universales y especialmente las Artes Plásticas contemporáneas y americanas, mediante la realización de estudios, publicaciones, exposiciones, conferencias, institución de premios o estímulos, realización de cursos, organización de foros y congresos.

El I.A.C. dirigirá toda su actividad a la difusión de las artes entre la gran masa del público.

El I.A.C. alentará la obra de los artistas peruanos.

El I.A.C. acogerá los artistas de otras nacionalidades.

El I.A.C. no tiene intención lucrativa. Es una asociación con fines exclusivamente culturales.

Aportes y ventajas de los socios

Aportes.-

1. La cuota de ingreso al Instituto es de S/1,000.00 soles (Un mil soles oro) o más.
2. La cuota anual es de S/200.00 (doscientos soles oro).

Ventajas.-

1. Inscripción gratuita en todos los cursillos y conferencias que el I.A.C. organice y en los que eventualmente se vea precisado cobrar ingreso o inscripción.
2. Recepción de todas las publicaciones que edite. La primera de ellas es una revista actualmente en circulación.
3. Descuento del 10% sobre cualquier precio que pacte en las adquisiciones que realice en las exposiciones de venta.
4. Utilización de los servicios de biblioteca que se organizarán en el futuro.

Actividades del I.A.C.

1. Exposición de artistas peruanos o de los que visiten espontáneamente al país.
2. Exposiciones de importantes artistas universales especialmente invitados.
3. Exposiciones de obras de Museos de Arte Extranjeros, a los que se les solicitará su colaboración.
4. Exposiciones culturales, en ciclos especiales, provenientes de Museos y colecciones particulares del país.
5. Adquisición de obras de los más importantes pintores peruanos y de los extranjeros especialmente invitados y centralización del Instituto, base de un futuro Museo de Arte Moderno. Esta colección se exhibirá momentáneamente en la Sala "Dos".
6. Ciclo de conferencias ofrecidas por intelectuales peruanos y extranjeros, invitados especialmente.
7. Cursillo de divulgación y cursillos técnicos dictados por profesores peruanos y extranjeros.
8. Publicación de una revista de informaciones culturales que tenga interés no solamente para los intelectuales sino también y principalmente para todo el público.
9. Planeamiento de ediciones de pequeños cuadernillos de arte.
10. Organización de una biblioteca y hemeroteca especializada.

Próximas actuaciones

1. Inauguración 8 de Agosto. Exposición "De Goya a Matisse en las colecciones limeñas".
2. Edición especial de la revista del I.A.C.
3. Tres conferencias sobre el Impresionismo y sus proyecciones históricas. Segunda quincena de Agosto.
4. Homenaje al gran pintor cajamarquino Manuel [sic]Urteaga.

ANEXO 3

Trascripción de la Escritura Pública de modificación de Estatutos del IAC, 1967

02.-Por Escritura Pública otorgada ante el Notario de Lima, don Ricardo Ortiz de Zevallos, el treinta de mayo de mil novecientos sesentisiete, el Instituto de Arte Contemporáneo, debidamente representado por el Dr. Luis Carlos Rodrigo según acta de la Sesión de Fecha veintiuno de diciembre de mil novecientos sesentiseis, han modificado sus Estatutos y serán reemplazados por los siguientes: La Asociación se denominará Instituto de Arte Contemporáneo, su duración indefinida, sus actividades comenzarán a partir de la fecha de la Escritura Pública de su constitución. El Domicilio se fija en la ciudad de Lima, pudiendo establecer oficinas dependientes o corresponsales dentro y fuera de la República. Tiene por objeto: desarrollar, promover y estimular sin fines de lucro, toda clase de actividades a favor de la educación universitaria y especialmente la educación artística, como una contribución a la educación superior nacional y en armonía con los términos y propósitos de la Ley Universitaria. Número Trece cuarentaiuni siete⁹³; conservar, acrecentar y divulgar las manifestaciones de la cultura nacional y universal y preferentemente las relacionadas con las artes, enseñar las disciplinas artísticas que integran el patrimonio cultural del país, por todos los medios de difusión y enseñanza adecuada a sus finalidades, promover, organizar y estimular las actividades artísticas nacionales y preferentemente aquellas que se refieran a las artes plásticas contemporáneas, mediante la organización de foros, museos, giras de exhibiciones, muestras permanentes de artes. Cooperar con las instituciones públicas y privadas, directa o indirectamente vinculadas al quehacer artístico, colaborar en la defensa del patrimonio arqueológico histórico y artístico de la Nación. La Junta General es el órgano supremo de la institución. Las Juntas Generales podrán ser ordinarias y extraordinarias. La Junta Directiva se compondrá de Once miembros: el Presidente, el

⁹³ Ley No 13417, de abril de 1960, promulgada por Manuel Prado. Permitió el desarrollo de la 4ta. etapa de Reforma Universitaria al restablecer las conquistas estudiantiles derogadas por el D. L. No 11003. Se restableció el tercio estudiantil, el derecho de tacha, la autonomía, pero sufrió una innovación: la constitución del patronato conformado por miembros de la banca, la industria, el comercio y otros particulares. En el marco de la etapa de desarrollo capitalista en el país y la nueva estrategia norteamericana en América Latina - promoción de reformas a través de la Alianza para el Progreso- que buscó cortar la influencia de la Revolución Cubana, se impulsó la creación de universidades particulares. Hasta 1962, la Pontificia Universidad Católica era la única universidad privada y en solamente 8 años, se crearon las 10 restantes la década. (Ongaro, 2007, p. 49)

vicepresidente, tesorero, secretario, el Director y Sub-Directores. Así y más ampliamente consta de los partes presentados. El Título fue presentado a las diecisiete y cincuenta, del cinco de abril del año en curso, bajo el Número Ochocientos dos del tomo treinticinco del Diario.- Lima, catorce de abril de mil novecientos sesentisiete.- Derechos: ochentiocho soles, según Arancel Ley 11240 y Recibo 175 de 5, IV-67.- Firma.-Juan O. Negrete Caclla.-Registrador.-Lima, 29-08-96.-95402.

ANEXO 4

REGLAMENTO DE EXPOSICIONES DEL I. A. C.

Todas las exposiciones presentadas por el I.A.C. serán de competencia del Comité de Exposiciones de la Institución sea que estas sean propuestas, organizadas o aceptadas por dicho Comité y que ellas sean realizadas fuera del local o en cualquiera de sus salas, la Sala I ó la Sala II.

1. La Sala I queda para el uso exclusivo de exposiciones que hayan sido propuestas por el Comité de Exposiciones en su Calendario Anual ó para las exposiciones que aún no siendo fruto de la iniciativa de dicho Comité hayan sido incluidas en el grupo de exposiciones propuestas al I.A.C. a que se refiere el artículo 9° de este Reglamento. Queda entendido que la Sala I no podrá ser solicitada en forma particular por un artista.
2. Conforme al artículo anterior las exposiciones que se presentan en la Sala I serán de las siguientes clases:
 - a) Artistas invitados, residentes en el país.
 - b) Artistas invitados, residentes en el exterior.
 - c) Exposiciones de Arte Organizadas por el IAC.
 - d) Exposiciones propuestas al IAC organizadas por otra Institución.
 - e) Clase especial.
3. Las exposiciones de Artistas invitados regirán por las siguientes condiciones:
 - a) El IAC correrá con los gastos de invitación y catálogo por una suma no mayor de un mil soles. Cualquier mejora en el catálogo que sobrepase esa suma será por cuenta del expositor. El artista tendrá derecho a recibir 50 ejemplares del catálogo.
 - b) Correrán por cuenta del artista los gastos que ocasionen el montaje de la exposición, así como todas las mejoras de presentación o recepción que el expositor juzgase conveniente.
 - c) El IAC cobrará la suma de 30% como comisión sobre todas las ventas efectuadas durante la exposición, aún en el caso de no haber sido concertadas éstas en presencia de alguna autoridad del IAC. En el caso de obra escultórica el porcentaje será del 20%.

- d) Solo de acuerdo entre el IAC y el artista los precios de ventas fijados previamente podrán ser modificados por circunstancias que así lo justifiquen. De no haberse realizado un acuerdo escrito de modificación, la comisión será cobrada sobre el precio originalmente marcado.
 - e) Si el artista prevee un prólogo para su catálogo, éste estará en todo caso sujeto a la aprobación de la Junta Directiva que está facultada para solicitar modificaciones, rechazar parte o todo si lo considera inapropiado.
4. Además de las anteriores, los artistas invitados residentes en el extranjero se regirán por las siguientes adicionales condiciones:
- a) El IAC se encargará de los trámites y diligencias, si las hubiere, para la entrada y salida por las aduanas del país de las obras a exponerse, no así de los impuestos o derechos que eventualmente ello pudiere ocasionar.
 - b) Correrá por cuenta del artista los gastos de seguro, transporte y embalaje de las obras en ambos sentidos.
 - c) Siendo el artista invitado por el IAC, nuestra institución actuará como su agente en el país; por lo tanto la consignación del 30% se le cobrará aún en el caso de que las ventas hubieran tenido lugar fuera de la exposición y sin que el IAC hubiera actuado como intermediario.
5. En consideración a la calidad y significación de la obra del IAC podrá invitar a determinados artistas residentes en el exterior a venir al país acompañando la muestra. En este caso el IAC le garantizará el valor del pasaje ida y vuelta en ventas, hasta por \$500.00 o su equivalente en moneda nacional a la fecha de concertarse el compromiso. En caso de no producirse ninguna venta, el Comité de Exposiciones seleccionará para la colección permanente, una obra de precio líquido equivalente.
6. Las Exposiciones de Arte organizadas por el IAC a que se refiere el artículo 2º, letra C, de este reglamento, incluyen las muestras de arte contemporáneo o antiguo, que a juicio del Comité de Exposiciones merezca figurar en el Calendario Anual. Estas exposiciones estarán sujetas a las siguientes condiciones:

- a) El Comité de Exposiciones al planearlas deberá, previamente, consultar y solucionar con el tesorero del IAC la financiación de los mismos.
 - b) Cuando se trate de exposiciones concernientes al arte del pasado peruano, se recomienda que ellas vayan acompañadas de un catálogo importante que sirva como testimonio o información histórica y gráfica de la muestra.
7. Las exposiciones propuestas al IAC, a que se refiere el artículo 2º, letra d, de este reglamento, incluyen las exposiciones que no son fruto de la iniciativa del IAC sino que lo han sido propuestas por intermedio del Comité de Exposiciones y han sido previamente aprobadas por éste. Las condiciones a que se sujetarán estas exposiciones son las siguientes:
- a) Correrán por cuenta de la entidad proponente todos los gastos que demande la exposición.
 - b) En casos especiales y por decisión del Comité de Exposiciones, el IAC podrá participar en los gastos en la forma que juzgue conveniente.
 - c) El IAC percibirá una comisión del 30% sobre todas las ventas efectuadas durante la permanencia de estas obras en la ciudad.
8. Las EXPOSICIONES DE CLASE ESPECIAL, a que se refiere el Art. 2 E, están circunscritas a artistas de alto renombre y elevada cotización en el mercado internacional, que el IAC, en casos especiales, juzgará conveniente exhibir en el país. A propuesta del Comité de Exposiciones, la Junta Directiva de la Institución fijará las condiciones específicas que regirán en cada caso particular; a las cuales se sujetará el Director Ejecutivo.
9. La Sala II servirá tanto para exposiciones programadas o presentadas por la Institución, como igualmente, para exposiciones de artistas individuales o colectivas, que los solicitaran. En este último caso, el artista hará su solicitud mediante el formulario respectivo y la presentación de 3 obras, y necesitará haber merecido la aprobación del Comité de Exposiciones. Las condiciones que regirán estas exposiciones serán las siguientes:
- a) El IAC correrá con los gastos de invitación y catálogo por una suma no mayor de S/.700.00. Cualquier mejora en el catálogo que sobrepase esa suma será por cuenta del expositor. El artista tendrá derecho a recibir 50 ejemplares del catálogo.

- b) Correrán por cuenta del artista, los gastos que ocasionen el montaje de la exposición, así como todos los gastos de presentación o recepción que el expositor juzgase conveniente.
- c) El artista pagará por concepto de ocupación de Sala, la suma de S/.1,500.00 por una semana y de S/.2,500.00 por dos semanas.
- d) Si el artista provee un prólogo para su catálogo, éste estará en todo caso sujeto a la aprobación de la Junta Directiva que está facultada para solicitar modificaciones, rechazar parte o todo si lo considera inapropiado.
- e) Solo de acuerdo entre el IAC y el artista los precios de ventas, fijados previamente podrán ser modificados por circunstancias que así lo justifiquen. De no haberse realizado un acuerdo de modificaciones, la comisión será cobrada sobre el precio originalmente marcado.

ANEXO 5**Nómina de los Socios del Instituto de Arte Contemporáneo, 1955**

Agurto, Santiago
Arguedas, José María
Alvarez Calderón, Augusto
Alvarez Calderón, Alberto
Arias Schreiber, Diomedes
Alayza y Paz Soldán, Luis
Bayley, Jaime
Bianco, Mario
Belaunde Terry, Fernando
Busto, Héctor del
Baertl, Alfredo
Bentín Mujica, Pedro
Bentín, Ricardo
Belmont, Alex
Cayo, Javier
Castillo Feeley, Manuel de
Correa Miller, Fernando
Correo Elías, Javier
Cabrera Darruea, Pedro
Beltrán, Miriam K. de
Bentín Mujica, Luis
Basadre Elguera, Enrique
Dorich, Luis
Dibos, Amelie
Elizalde, Fernando
Elejalde Vargas, Marcelo
Ferrero R., Raúl
Fernandini, Fernando
Flores Estrada, José
Fatule, Raúl

Fernández Sessarego, Carlos
Freund, Eduardo
Ferreyros, Carlos
Gonzales Carrillo, Enrique
Gésinus Visser, Bob
Gristen, Paul
Garland, Gonzalo
Ganoza, Rosa Delfín de
Gastelumendi, Ernesto
Gross, Walter
Halle, Mauricio
Hernández Agüero, Aurelio
Loret de Mola, Aurelio
Loret de Mola, Carlos
Larco, Isabel
Luza, Elvira
Luza, Reynaldo
Loret de Mola Tálleri, Augusto
Llosa, Manuel B.
Moncloa Diez Canseco, Enrique
Miro Quesada Garland, Luis
Menchá, Carlos de
Moncloa, Francisco
Mujica Gallo, Manuel
Mujica Gallo, Miguel
Morey, Raúl
Moncloa, Fernán
Monteverde Pacheco, José
Moncloa, Alfonso
Matos, José
Madalengoitia, Pablo de
Malachowsky, Ricardo
Moravsky, Bernardo

Miro Quesada, Alejandro
Narvarte, Juan A.
Paredes, Luis
Pardo Heeren, Juan
Piedra, Boris de la
Pastor de la Torre, Celso
Proña, Gustavo
Pritinan, Marcos
Pio, Ciro del
Ríos, Bartolomé
Ranuzzi, Mario
Roech, Anita B. de
Rodrigo Mazuré, Miguel
Rodrigo Marsano, Aurelio
Rodríguez Larraín, Fernando
Revoredo, César
Spámpani, Elena V. de
Sanchez Griñan, Fernando
Seguín, Carlos A.
Sarria, Ricardo
Salazar Bondy, Sebastián
Salazar Rodríguez, Héctor
Salazar Southwell, Carlos
Ulloa Elías, Alberto
Velaochaga, Jorge
Velarde, Héctor
Villarán Freire, Manuel
Velaochaga, Guillermo
Williams, Carlos

Revista del Instituto de Arte Contemporáneo
Año Uno/Número Tres/ Noviembre 1955/Lima (p.20)

ANEXO 6

Relación de exposiciones del IAC entre 1955 y 1972

| Año | Título | Artistas | Fecha |
|------|---|--|---------------------------------|
| 1955 | Pintores modernos en las colecciones limeñas. | Boudin, Fantin-Latour, Kokoschka, Giorgio de Chirico, Diego Rivera, Gutierrez Solana, Wifredo Lam, August Rodin, Paul Signac, Maurice Vlaminck, Eugene Delacroix, Toulouse-Lautrec, Constantin Guys, Marino Marini, Salvador Dalí, Aristide Maillol, Mark, Matta, Ensor, Goya. | 18-29 agosto Sala Jorge Remy |
| 1955 | Pintores Peruanos | Alicia Bustamante, Cota Carvallo, Teresa Carvallo, Ángel Chávez, Cristina Gálvez, Alberto Dávila, Ricardo Grau, Luza, Macedonio, Mariano Méndez, Juan Luis Pereira, Piqueras, Rodríguez Larraín, Ruíz Rosas, José Sabogal, Ricardo Sánchez, Sérvulo Gutiérrez, Sabino Springett, Fernando de Szyszlo y Ugarte Eléspuru | 23 de agosto |
| 1955 | Homenaje a Mario Urteaga | | Setiembre |
| 1955 | Ernesto Nieto Carbone | | 12-17 setiembre |
| 1955 | Alberto Dávila | | 19-24 setiembre |
| 1955 | Mueble contemporáneo como expresión plástica | Miguel Rodrigo Mazuré | 26-1 octubre |
| 1955 | Antiguos Grabados Europeos | | 3-8 octubre |
| 1955 | Alicia Bustamante Bernal | | 24-29 octubre |
| 1955 | III Salón de Pintura Manuel Moncloa y | Jurado conformado por: Sigfrido Herz, | 10 de octubre |

| | | | |
|------|--|---|----------------------------|
| | Ordoñez | Edgardo Pérez Luna, Luis Miró Quesada Garland y Ricardo Sánchez. Artistas: Alberto Dávila, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Federico Reinoso, Emilio Rodríguez Larraín, López Paulet y José Bracamonte. Ganador: Fernando de Szyszlo. Segundo premio: Alberto Dávila. | |
| 1955 | Reynaldo Luza | | 28 noviembre - 3 diciembre |
| 1955 | Fernando de Szyszlo | | 9 de diciembre |
| 1956 | Arte Amazónico | Colección Raúl de los Ríos | 30 enero |
| 1956 | Ricardo Grau | | |
| 1956 | Lajos D'Ebneth | | 18-28 abril |
| 1956 | El Grabado Sueco | | 2-12 mayo |
| 1956 | Ana Ferrarone | | Junio |
| 1956 | Rosario Moreno | | 20 junio-4 julio |
| 1956 | Enrique Zañartu | | 9-12 de julio |
| 1956 | Salón Municipal de Pintura | Primer Premio: Alberto Dávila; Segundo Premio: Ángel Chávez, y Menciones Honrosas: Víctor Delfín y Armando Villegas. | 26 de julio |
| 1956 | Homenaje a Cesar Moro | | 16 agosto-11 setiembre |
| 1956 | Primer Concurso Calendario S. Valverde | | 20-25 agosto |
| 1956 | Pinturas de Carlos Berger | | |
| 1957 | Retrospectiva Vinatea Reynoso | | 9-23 enero |
| 1957 | Frank Schaeffer | | 25 febrero-16 marzo |
| 1957 | IV Salón Manuel Moncloa 1956 | Ganador: Alberto Dávila, obra "Mujer del Mar". Jurado Calificador: Jean Max Moussineaux, Paul | 31 enero - 12 febrero |

| | | | |
|------|--|--|-------------------|
| | | Linder, Luis Miró Quesada, Walter Groz y Sigfred Hertz | |
| 1957 | Exposición de proyectos de mural para el Cementerio Presbítero Maestro | Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo ganaron el concurso | 18-mar |
| 1957 | Muestra de 25 pintores italianos actuales | | 15 de abril |
| 1957 | Adolfo Bühner | Arquitecto y artista | 29 abril-11 mayo |
| 1957 | 7 Jóvenes Pintores | Lily Cerpa Moral, Ella Krebs de Jarque, Hernan Braun, Ronald Miró Quesada, Eduardo Moll, Franz Oroz Villena y Fernando Vega. | 24 mayo - 5 junio |
| 1957 | Figuroa | | 13-23 mayo |
| 1957 | Marianne Ostrowska | | 24-31 mayo |
| 1957 | Grabados Franceses Contemporáneos | | 6-19 junio |
| 1957 | Adolfo Winternitz | En la Sala I expondrá vitrales y en la Sala II óleos y témperas figurativos y no figurativos | 28-5 julio |
| 1957 | Pintura Peruana Contemporánea | | 21-27 junio |
| 1957 | Lajos D'Ebneth - María Sholten | | 22-8 agosto |
| 1957 | Adja Yunkers | | 9-23 agosto |
| 1957 | L. Calcagno | | 16-24 agosto |
| 1957 | Ángel Chávez | | 26-31 agosto |
| 1957 | 10 grabadores peruanos | Carlos Bernasconi, Jose Bracamonte Vera, Pedro Pablo Caso G., Julio Camino Sánchez, Lajos D'Ebneth, Francisco Espinoza Dueñas, Eduardo Moll, Franz Oróz, Oswaldo Oviedo, Clementina Remy de Barua. | |
| 1957 | Alfredo Ruiz Rozas | | 2-14 setiembre |

| | | | |
|------|--|---|---------------------|
| 1957 | Benjamín Moncloa | | 23-5 octubre |
| 1957 | Fernando Olivera y Begazo | | 30-5 octubre |
| 1957 | Francisco Espinosa Dueñas | | 7-12 octubre |
| 1957 | Manuel Miro Quesada Laos | | 22-2 noviembre |
| 1957 | Fernando de Szyszlo | | 5-16 noviembre |
| 1957 | Acuarelas de Pancho Fierro | | 28-14 diciembre |
| 1957 | Retrospectiva de Teófilo Castillo | | Diciembre |
| 1958 | Mabel Rubli | | 30 enero-13 febrero |
| 1958 | Macedonio de la Torre | Poéticas visiones del paisaje peruano | 28-Feb |
| 1958 | Arte Psicótico | | Marzo |
| 1958 | Martha Villanueva de Bulnes | | 17-22 marzo |
| 1958 | Pinturas y Grabados de Artistas Peruanos | | 18-28 marzo |
| 1958 | Grabados en madera en los EE.UU. | The American Woodcut Today - MOMA | Marzo |
| 1958 | Rafael Alberti (Grabados) | | 18-29 abril |
| 1958 | Il Torcoliere de Roma (Grabados) | | 12-24 marzo |
| 1958 | Felipe Orlando | | 13-23 mayo |
| 1958 | Ricardo Grau | | 26-6 junio |
| 1958 | Eduardo Moll | | 2-14 junio |
| 1958 | Obdulia Guillén | | 21 de junio |
| 1958 | Originales de Grandes Maestros de la Pintura Europea | Exhibition checklist. "Colección Klein.": Eugène Boudin, Camille Jean Baptiste Corot, Gustave Courbet, Jean Honoré Fragonard, Jean Baptiste Greuze, Jules Alexander Gründ, Pierre Laprade, Stanislas Victor | 7-21 de julio |

| | | | |
|------|---|--|-------------------------|
| | | Edouard Lepine, Jean Baptiste François Pater, Johann o Hans I. Rottenhammer, Théodore Rousseau, Kees Van Dongen, Antoine Vestier, Marie Louise Elisabeth Vigée-Le Brun. | |
| 1958 | Franz Orós | | 22 de julio |
| 1958 | Phases | | 4-16 de agosto |
| 1958 | Grabados peruanos contemporáneos | Bracamonte, Bernasconi, Camino Sánchez, Espinoza Dueñas, Moll, D'Ebneth, Orós, Oswaldo Oviedo, Pedro Pablo Caso, Clementina Remy de Barúa. | 18 de agosto |
| 1958 | Exposición escultórica | Premio "La Marinera" Jurado: Julia Codesido, J. Roca Rey, L. Valdetaro, S. Salazar Bondy; Ernesto Aramburú. Discurso de César Revoredo, auspiciador. | 15 de setiembre |
| 1958 | Espinosa Dueñas (Grabados) | | setiembre |
| 1958 | Portinari en Israel | | 27 setiembre-11 octubre |
| 1958 | Escuela Artes Plásticas - Sala II | Destacan las esculturas de Ana Maccagno y las pinturas de Mercedes Villanueva y Luz Negib, cuyas obras fueron premiadas | 3 de octubre |
| 1958 | Pedro Ostrowski | Exposición de óleos de la selva peruana | 13-oct |
| 1958 | José Luis Cuevas (Dibujos). Consta de 45 dibujos divididos en "Los Funerales de un Dictador" Auto-retratos y "El Amor". | Exposición organizada con la cooperación de la Unión Panamericana, Secretariado General de la Organización de Estados Americanos y gracias al apoyo económico de la I.B.M. | 20-31 octubre |

| | | | |
|------|--|--|----------------|
| | | World Trade Corporation, International Petroleum Co. Ltd. y W.R. Grace. Charla de José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Dos charlas sobre "El aporte de Latinoamérica al arte universal" los días 21 y 23 de octubre. | |
| 1958 | Maestros Pintores hace veinte años | Apurimac, Alicia Bustamante, Camilo Blas, Julia Codesido, Ricardo Grau, Macedonio de la Torre, Carlos Quispez Asin, Sérvulo Gutiérrez, José Sabogal, Sabino Springett, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Mario Urteaga, Leonor Vinatea | 3-nov |
| 1958 | Pintores chilenos | Pablo Burchard, Ernesto Barreda, Rodolfo Opazo, Carmen Silva | 24-6 diciembre |
| 1958 | Pintores argentinos | Emilio Pettoruti, Miguel Victorica, Lino Spilimbergo, Hector Basaldua, Horacio Butler, Raquel Forner, Juan del Prete, José Antonio Fernández Muro, Sara Grilo, Kasuya Sakai, Clorindo Testa | diciembre |
| 1958 | Javier Sologuren (Pinturas y Telas Estampadas) | | diciembre |
| 1959 | Diez Jóvenes Escultores Británicos | (Antes en la Bienal de San Paulo) Robert Adams, Keneth Armitage, Lynn Chadwick, F.E. McWilliam, Bernard Meadows, Paolozzi, Leslie Thornton, William Thurnball, | enero |

| | | | |
|------|---|--|---------------|
| | | Austin Wright) | |
| 1959 | Alicia Bustamante Bernal - Arte Popular | | enero |
| 1959 | Hugo Béjar Navarro (Sala II) | Organizado por Mariano Fuentes Lira | 5-14 enero |
| 1959 | Nuevos Pintores Peruanos | | 26-9 febrero |
| 1959 | Francisco Goya | | 12-27 febrero |
| 1959 | Rene Gonzalez Basurco | | 17-3 marzo |
| 1959 | Macedonio de la Torre | | 2-13 marzo |
| 1959 | Jóvenes Pintores Peruanos | Milner Cahuaranga, Víctor Delfín, Enrique Galdos Rivas, Alfredo Gonzalez Basurco, Arturo Kubotta, Miguel Nieri, Alberto Ramos Minaya, Alberto Quintanilla, Oswaldo Sagástegui, Juan Sánchez Divizzia, Tilsa Tsuchiya | 26-9 febrero |
| 1959 | Enrique Kleiser | | 30 de marzo |
| 1959 | Joaquín Roca Rey | | 13 de abril |
| 1959 | Felipe Orlando | | 13 de mayo |
| 1959 | Ricardo Grau | | 26 de mayo |
| 1959 | Pintura Escandinava | | 8-27 junio |
| 1959 | Obdulia Guillén | | 23-5 julio |
| 1959 | Siegfried Laske | | 1-15 julio |
| 1959 | Taller 99 - Sala II | | 6-13 julio |
| 1959 | Figueroa | | 16-31 julio |
| 1959 | Salvador Dalí "Trilogía del Desierto" | Famosa "Trilogía del desierto". Disertarán Sebastián Salazar Bondy, director del IAC y Carlos A. Segúin, psiquiatra. | 10 de julio |
| 1959 | Exposición del MoMA Twenty Five American Prints (Black and White) | Lorraine Albright, Leonard Baskin, Federico Castellon, Lee Chesney, Carrol Cloar, Glenn O'Colman, Stuart Davis, Hay H. French, | julio |

| | | | |
|------|--------------------------------------|--|------------------|
| | | Sue Fuller, Wanda Gag, Fuller Friffith, Joseph Hirsch, Edward Hopper, John Paul Jones, Yasuo Kuniyoshi, Lawrence Kupferman, Rico Lebrun, Martin Lewis, Louis Lozowick, John Marin, Charles Quest, Bernard Reder, Stow Wengenroth, Grant Wood | |
| 1959 | Armando Morales | | 5-14 agosto |
| 1959 | Reynaldo Luza | | 19 de agosto |
| 1959 | Alberto Guzmán (Esculturas) | Primera individual compuesta por 15 obras | 2-14 setiembre |
| 1959 | Arte Espontáneo (Infantil) - Sala II | | 2-14 setiembre |
| 1959 | Alberto Dávila | | 17-30 setiembre |
| 1959 | Hugo Marín - Sala II | | 17-30 setiembre |
| 1959 | Mate peruano | En colaboración con Arturo Jiménez Borja | 2-17 de octubre |
| 1959 | Cristina Gálvez (Dibujos) Sala II | | 2-17 octubre |
| 1959 | Espinosa Dueñas (Grabados) | | |
| 1959 | Armando Villegas - Alicia Tafur | | 20-4 noviembre |
| 1959 | Waichi Tsutaka | pintor japonés | 11 de noviembre |
| 1959 | Tilsa Tsuchiya - Sala II | | 30- 12 diciembre |
| 1960 | Nuevos Pintores Peruanos | Egresados de la ENBA Dante Gavidia, Oswaldo Sagástegui, Alberto Quintanilla, Gerardo Chávez, Galdos Rivas, Nelly Balnes, Tilsa, Edmundo Pantosa, Alfredo Basurco, Milner Cajahuaringa | 26-9 febrero |
| 1960 | Vittorio Mazzola | | 7-17 enero |
| 1960 | Alfredo Basurco-Genaro | | 17-29 marzo |

| | | | |
|------|--|---|---------------------------|
| | Martínez Silva | | |
| 1960 | Fernando Vega | | 4-14 abril |
| 1960 | Gloria Gómez Sánchez | | 4-14 abril |
| 1960 | Eduardo Moll | | 2-14 mayo |
| 1960 | Alberto Quintanilla | | 17-30 mayo |
| 1960 | Gerardo Chávez - Sala II | | 10-22 junio |
| 1960 | Nemesio Antunez | | 6-13 julio |
| 1960 | Alejandro Obregón | | 10-22 junio |
| 1960 | Fernando de Szyszlo | | julio |
| 1960 | Oswaldo Sagastegui - Sala II | | 19 julio-3 agosto |
| 1960 | Gastón Garreaud - Sala II | | 5-15 agosto |
| 1960 | Primer Salón de Arte Gráfico Aplicado. | | 17 de agosto |
| 1960 | Sofia Sabsay - Sala II | | agosto |
| 1960 | Nuevos Pintores Argentinos | “Exhibirán en el IAC seis vanguardistas del arte argentino”. (Pucciarelli, Noé, Polesello, Maccio, Maza y Greco. Los dos primeros vinieron a Lima). | agosto |
| 1960 | 6 Artistas Británicos | | setiembre |
| 1960 | Rossini Pérez (Grabados) | | 2-nov |
| 1960 | Mercedes Villanueva - Sala II | | 24 octubre - 12 noviembre |
| 1960 | Pintura Japonesa Contemporánea | | noviembre |
| 1960 | Dibujos de Castagnino (José Carlos Castagnino) | | diciembre |
| 1960 | Miguel Ángel Cuadros | | diciembre |
| 1961 | Pintura China Antigua | | enero |
| 1961 | D'Ornellas | | 17-28 febrero |
| 1961 | Nuevos Pintores Peruanos -Sala N° I | Alumnos de la ENBA: Avellanal, Ayzanoa, Canchucoja, hermanos Dávila, Fulle, Hermosilla, Hibarguren (sic), | 14-20 marzo |

| | | | |
|------|--|---|------------------|
| | | Hoyos, Nieri, Otárola, Ramos, Shinki y Vela | |
| 1961 | Colección Permanente del IAC - Sala N° 2 | Castillo, D'Ebneth, Nieto, Springett, Milner, Kubotta, Galdós, Grau, Guzmán, Sánchez, Dávila, Ugarte, Szyszlo, Quintanilla, Dávila, Quispes (sic) | |
| 1961 | Alfredo Ruiz Rosas | | 27-11 abril |
| 1961 | Pintura Mexicana Contemporánea | Manuel Felguerez, Carlos Mérida, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Remedios Varo | 25-12 mayo |
| 1961 | Roberto de Lamónica (Grabados) | | mayo |
| 1961 | Pinturas en telas del Perú Antiguo | Organizado por L. Miró Quesada y Joaquín Roca Rey. Montaje a cargo de Alex Ciurlizza. | 2-jun |
| 1961 | Arte Popular | Colecciones de la ENBA, Alicia Bustamante, Elvira Luza y Constante Larco | 19-jul |
| 1961 | Antonio Seguí | | 27-8 julio |
| 1961 | Bruno Giorgi (Escultura) | | agosto |
| 1961 | Alberto Dutary | | agosto |
| 1961 | Lajos D'Ebneth | | agosto |
| 1961 | Alberto Dávila | | 11-22 setiembre |
| 1961 | Fernando de Szyszlo | | 2-14 octubre |
| 1961 | Sérvulo Gutiérrez | Homenaje con 50 cuadros | octubre |
| 1961 | José Casals (Fotografías) - Sala II | | octubre |
| 1961 | María Luisa Pacheco | | 16-2 diciembre |
| 1961 | Miguel Angel Cuadros - Sala II | | 17-30 noviembre |
| 1961 | Adja Yunkers | | 11- 23 diciembre |

| | | | |
|------|--|--|-----------------|
| 1961 | Escuela Artes Plásticas - Sala II | Premiados: Luis Zevallos, Julia Navarrete, Edith Sachs y Luz Negib | 13-26 diciembre |
| 1962 | El Rostro y la Obra (Artistas Brasileños) | Max Naumberg, Iván Cerpa, Doménico Lazzarini, Decio Veira, Tomie Ohtake, Volpi, Max Schaeffer, Roberto de Lamónica, Rossini Pérez, María Leontina y Vera Midlin. | 23-30 enero |
| 1962 | Judith Westphalen -Sala II | | 5-17 de febrero |
| 1962 | Pinturas de Hoy | Cuadros de Galdos, Milner, Ruíz Rosas, Sánchez, Springett en Ancón. | 13-21 febrero |
| 1962 | Oswaldo Romberg - Sala II | | 20-3 marzo |
| 1962 | Jóvenes Artistas Peruanos | | 13-24 marzo |
| 1962 | Henry Moore | Esculturas, fotografías | 3-17 abril |
| 1962 | Lilia Carrillo-Manuel Felguerez | | 8-19 mayo |
| 1962 | Kazuya Sakai | | 24-2 junio |
| 1962 | Marina Núñez del Prado | | 19-7 julio |
| 1962 | Liber Fridman - Sala II | | 22-2 julio |
| 1962 | Hugo Camandona - Sala II | | 11-18 julio |
| 1962 | Paulina Berlatzky - Sala II | | 10-21 julio |
| 1962 | Miguel Nieri - Sala II | | 29-8 setiembre |
| 1962 | Lynn Chadwick | escultura | 18-6 octubre |
| 1962 | Ella Krebs - Sala II | | 19-30 setiembre |
| 1962 | Ricardo Grau | | 9-20 octubre |
| 1962 | Olly (Telas) - Sala II | | 16-24 noviembre |
| 1962 | Arcángelo Ianelli | | 20-1 diciembre |
| 1962 | Cuadros de Poemas de Raquel Jodorowski- Sala | | noviembre |

| | | | |
|------|-------------------------------------|---|-------------------|
| | II | | |
| 1962 | Sabino Springett | | noviembre |
| 1962 | Homer Weimer | | 3-15 diciembre |
| 1962 | Tomas Parra | | 18-31 diciembre |
| 1962 | Escuela Artes Plásticas - Sala II | | 17-30 diciembre |
| 1963 | Escultores Peruanos | Roca Rey, Guzmán, Varela, Galarza, Aldave | 12-28 febrero |
| 1963 | Artes Gráficas | | marzo |
| 1963 | Grabado Canadiense | | 10-21 marzo |
| 1963 | Alberto Dávila | | 25 abril- 8 mayo |
| 1963 | Claudio Juárez | | mayo |
| 1963 | Dorothy Gillespie | | 14-25 mayo |
| 1963 | Pierre Levrault (Cerámica)- Sala II | | 14-25 mayo |
| 1963 | Pintores egresados de 1962 | Rómulo Vela, Venancio Shinki, Ciro Guerra, Villalobos, Jorge Canchucaja, Jesús Huamaní, Fabián Sánchez, Jesús Lindo, Jaime Dávila, Alfredo Lucano, Ernesto Gutiérrez, Andrés Molina | junio |
| 1963 | Stefan Knapp | | 18 de junio |
| 1963 | Luz Negib - Sala II | | 18 de junio |
| 1963 | Pintura Latinoamericana | | 10 julio-3 agosto |
| 1963 | Rómulo Vela Villalba - Sala II | | julio |
| 1963 | Armando Varela | | 8-ago |
| 1963 | 8 Pintores Peruanos | Alberto Dávila, Grau, Springett, Szyszlo, Galdos, Ella Krebs, Milner Cajahuaringa y Shinki | 8-17 agosto |
| 1963 | Jack Squier (Esculturas) | | 19-31 agosto |
| 1963 | Pintores Venezolanos de Hoy | | setiembre |

| | | | |
|------|---|--|-----------------|
| 1963 | Sara Grilo | | 2-14 octubre |
| 1963 | Eduardo Moll - Sala II | 25 grabados | octubre |
| 1963 | Carlos Aitor Castillo | | noviembre |
| 1963 | Enrique Zañartu | | 18-30 noviembre |
| 1963 | Mahia Biblos - Sala II | | 12-nov |
| 1963 | Nilda Nuñez del Prado (Orfebrería) - Sala II | | 28-nov |
| 1963 | Fernando de Szyszlo | Serie Apu Inca Atawallpaman | 10-22 diciembre |
| 1964 | 42 Salón de Bellas Artes | Selección de obras de alumnos de la ENBA | abril |
| 1964 | Cristina Gálvez | | abril |
| 1964 | Pérez Celis - Sala II | | mayo |
| 1964 | María Scholten | | 12-23 mayo |
| 1964 | Julia Codesido | | junio |
| 1964 | Colecciones Internacionales | | junio |
| 1964 | Sigfrido Laske | | julio |
| 1964 | Luis Valdettaro | | julio |
| 1964 | José Guillermo Luna Ercilla - Sala II | | julio |
| 1964 | Campos Mello - Sala II | | agosto |
| 1964 | Artistas Chilenos | | agosto |
| 1964 | Manabu Mabe | | Agosto |
| 1964 | Josef Albers "Homenaje al cuadrado" | Organizado por el MoMA. | setiembre |
| 1964 | Concurso Esso de Artistas Jóvenes | Organizado por la Unión Panamericana de Washington y la International Petroleum Company. | octubre |
| 1964 | Alan Davie - Eduardo Paolozzi | | noviembre |
| 1964 | Aldemir Martins | | noviembre |
| 1964 | Carlos Bernasconi - Sala II | | diciembre |
| 1964 | Arte Popular | | diciembre |

| | | | |
|------|---|--|------------------------|
| 1965 | Arte Africano | | Febrero |
| 1965 | Vicus | | 16 abril-15 mayo |
| 1965 | Jóvenes Pintores y Escultores Peruanos | | 22 abril-8 mayo |
| 1965 | Premio Tecnoquímica Arquitectura | | Mayo |
| 1965 | Adolfo Winternitz | | 28 mayo-12 junio |
| 1965 | Leonidas Ramírez Delgado (Dibujos y Grabados) - Sala II | | 1-12 junio |
| 1965 | David Herskovitz | | Junio |
| 1965 | Jacques Lipchitz | | Junio |
| 1965 | Fernando de Szyszlo | Serie "La Ejecución de Tupac Amaru", 9 óleos, óleo de un paisaje ritual de Machu Picchu, 5 gouaches | Julio |
| 1965 | Jóvenes Artistas Argentinos | | Agosto |
| 1965 | Clara Matzner - Sala II | | 13-30 agosto |
| 1965 | Enrique Galdos Rivas | | 17-28 agosto |
| 1965 | Venancio Shinki | | 3-15 setiembre |
| 1965 | Guillermo Trujillo | | setiembre |
| 1965 | Alberto Guzmán | | octubre |
| 1965 | Rogelio Polasello | | noviembre |
| 1965 | Marina Núñez del Prado | | 26 octubre-9 noviembre |
| 1965 | Mesa Redonda en el IAC | "Nacionalidad en el arte" a cargo de Juan Acha. Participan Percy Murillo, Alberto Dávila, Arias Vera e Iván Rabinovich | 2-oct |
| 1965 | Mimuy - Sala II | Exposición vanguardista organizado por Malatesta, Acha, Montero. Arte conceptual | noviembre |
| 1965 | Lajos D'Ebneth | | 19-29 noviembre |
| 1965 | Alberto Dávila | | diciembre |

| | | | |
|------|---|---|-----------------------|
| 1965 | Artes Plásticas Univ. Católica - Sala II | | diciembre |
| 1966 | Trabajos Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura de la UNI | | Febrero |
| 1966 | Liber Fridman | | Marzo |
| 1966 | Hilda Shapiro | | 15-abr |
| 1966 | Carlos Poveda | | 19-26 abril |
| 1966 | Venancio Shinki | | 25-may |
| 1966 | María Luisa Pacheco | | |
| 1966 | Ricardo Grau | | |
| 1966 | Exposición Colectiva "Pintores Italianos Contemporáneos" | Burri, Capagrossi, Cagli, Herbin | |
| 1966 | Exposición Senal | José Tang | Mayo |
| 1966 | Matta "El Cubo Abierto" | Mencionado por L. Miró Quesada en "Arte en Debate" | 12 al 30 de setiembre |
| 1966 | Víctor Pasmore – David Heron, artistas británicos | Con la colaboración con el Consejo Británico | 14 de octubre |
| 1966 | Lily Garafulic. Esculturas | 17 esculturas | octubre |
| 1966 | Primer Festival Americano de Pintura | En la Feria del Pacífico. El pintor chileno Roberto Matta resultó ganador del primer Gran Premio, dotado de tres mil dólares, por su obra Grande decoración. El Premio adquisición, consistente en mil dólares, fue otorgado al pintor peruano Gerardo Chávez López por su cuadro La otra cara de la noche. Asimismo, los artistas argentinos Eduardo Rodríguez y Dalila Puzzovio recibieron distinciones junto al peruano Jesús Ruiz Durand y el colombiano Bernardo | octubre - noviembre |

| | | | |
|------|--|-------------------------------|----------------------|
| | | Salcedo. | |
| 1967 | Promoción 1966 PUCP | | 3-ene |
| 1967 | Trabajos de la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura de la UNI | | 8-feb |
| 1967 | Dibujos de Matta y del panameño Guillermo Trujillo | | 7-mar |
| 1967 | Exposición de grabados de los más grandes escultores y pintores contemporáneos | | 29-mar |
| 1967 | Figueras | | |
| 1967 | Tapices peruanos siglos XVII, XVIII y XIX | | 6-jun |
| 1967 | Estuardo Maldonado | | junio-julio |
| 1967 | <i>Visionary Architecture.</i> Grabados, Pinturas y Esculturas Contemporáneos del MoMA | Organizado por el MoMA | 4-julio al 10-agosto |
| 1967 | Sabino Springett | | 26-ago |
| 1967 | Miguel Alandia Pantoja | | 23 agosto |
| 1967 | Pierre Dmitrienko | | setiembre |
| 1967 | Alfredo Da Silva | | 10-oct |
| 1967 | Manuel Viola | | 3-dic |
| 1967 | Cristina Calderón | | 19-dic |
| 1968 | José Carlos Ramos | Primera individual | 2-ene |
| 1968 | Noticia: Designan a Jurado Premio Tecnoquímica. Walter Gross y Manuel Checa | | 21-ene |
| 1968 | Viola | | 3-mar |
| 1968 | G. Mathiew | | 10-mar |
| 1968 | Regina Aprijaskis | | 1-may |
| 1968 | Tilsa Tsuchiya | | 19-may |
| 1968 | Fernando de Szyszlo | Obra <i>El mito de Inkari</i> | 21-may |
| 1968 | Estuardo Maldonado | | 18-jun |

| | | | |
|------|--|--|---------------|
| 1968 | Víctor Delfín | Expone Bestiario | 23-jun |
| 1968 | Víctor Chab | | 30-jun |
| 1968 | Jesús Ruiz Durand | | 20-jul |
| 1968 | Carlos Dávila | | 25-jul |
| 1968 | Arturo Kubotta | | 15-set |
| 1968 | José Paez Vilaró | | 29-set |
| 1968 | Mauricio Aguilar | | 2-oct |
| 1968 | Cristina Portocarrero- Judith Westphalen | | 26-oct |
| 1968 | Eduardo Moll | | 10-nov |
| 1968 | Pintura brasileña contemporánea | | 17-nov |
| 1968 | Lajos D'Ebneth | | 8-dic |
| 1968 | 4 artistas ingleses | | 18-dic |
| 1969 | Trece Pintores Peruanos | Cajahuarina, Dávila, Liber Fridman, Esther Parodi, Cristina Portocarrero, Vladimir Roncevic, Edith Sachs, Venancio Shinki, Gala Smirnoff, Fernando de Szyszlo, Judith Westphalen | Enero |
| 1969 | Rafael Hastings | Arte Conceptual | |
| 1969 | Hugo Camandona | | 13-may |
| 1969 | Bracamonte | | 26-may |
| 1969 | Miriam Schmidt | Grabados | |
| 1969 | Arte Gráfico Publicitario en la industria y turismo | Bracamonte y González | 13-jul |
| 1969 | Gilberto Jiménez | | 24-jul |
| 1969 | Ricardo Yrarrazabal | | 21-ago |
| 1970 | Tilsa Tsuchiya. Óleos y Dibujos | Premio Tecnoquímica | |
| 1970 | Jóvenes Pintores Peruanos | Juan Valladares | |
| 1970 | Antonio Seguí | | 13-31 enero |
| 1970 | Talila Ben Porath - Batik | | 12-25 febrero |
| 1970 | Exposición Permanente | | 1-31 marzo |

| | | | |
|------|---|--|------------------|
| | IAC | | |
| 1970 | José Tola | | Marzo |
| 1970 | Exposición Permanente IAC | | 1-25 abril |
| 1970 | Floreth | | 28 abril-15 mayo |
| 1970 | Exposición de obras del IAC | | 19-may |
| 1970 | Exposición Cinematográfica | a cargo de Mario Acha | 9-20 junio |
| 1970 | Presentación Hastings | | 23-jun |
| 1970 | Dibujos y Acuarelas Inglesas 1900-1950 | Auspicio Consejo Británico | 14-jul |
| 1970 | Weyman Lew | | 1-set |
| 1970 | Jóvenes Grabadores Suizos | | 17-set |
| 1970 | Colección de Pintura Peruana Republicana. Universidad Nacional de Ingeniería | Carlos Baca Flor, Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Gerardo Chávez, Fernando de Szyszlo, Pancho Fierro, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Daniel Hernández, Ignacio Merino, Carlos Quizpez Asín, José Carlos Ramos Galvez, Emilio Rodríguez Larraín, Alfredo Ruiz Rosas, José Sabogal, Ricardo Sánchez, Mario Urteaga, Armando Villegas, Jorge Vinatea Reinoso. | 15-oct |
| 1970 | Primera Exposición de Pintura Contemporánea de los Países del Área Andina. Auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores con la colaboración del IAC. | Bolivia: Enrique Arnal, María Teresa Berrios, María Luisa Pacheco, Oscar Pantoja, Gonzalo Rivero. Colombia: Fernando Botero, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Alejandro Obregón, Omar Rayo. Chile: Nemesio Antunez, Roberto Matta, Rodolfo Opazo, Mario Toral, Enrique Zañartu. | 7-dic |

| | | | |
|------|---|---|-------------|
| | | Ecuador: José Carreño, Theo Constante, Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes, Enrique Tabara, Anibal Villasis. Perú: Alberto Dávila, Emilio Hernandez, Venancio Shinki, Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, José Tola | |
| 1971 | Exposición de los Países del Área Andina Pacto Andino | | Enero |
| 1971 | Tamarind. Homenaje a la Litografía | Organizado por el MoMA | 22-feb |
| 1971 | Pintores Jóvenes Peruanos | Formada por artistas egresados en 1970 de la ENSBAP y Artes Plásticas de la PUCP | 13-abr |
| 1971 | Fotografía Imposible | Concurso organizado por el IAC y la Asociación de Aseguradoras del Perú | 19-may |
| 1971 | Grabados de Artistas Británicos | | 15-jun |
| 1971 | Paisaje Artificial | Esculturas. Mario de Muro | 7-jul |
| 1971 | Festival de Arte Total CONTACTA | Pintura, escultura, mimo, teatro, danza folklórica, danzas, ballet, artesanías, poesía, música, yoga, improvisaciones, etc. | 27-30 julio |
| 1971 | VI Bienal Tecnoquímica Arquitectura | Arq. Juan Reiser | 16-ago |
| 1971 | Concurso Fotográfico El Rostro del Perú | Organizado por el IAC y Petróleos del Perú | 26-ago |
| 1971 | José Carlos Ramos | | 13-set |
| 1971 | Cachimbo | Poeta colombiano | 20-set |
| 1971 | Arte y Cibernética | Auspiciada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires y la I.B.M. del Perú | 19-oct |

| | | | |
|------|---|--|---------|
| 1971 | 40 Años de Pintura Peruana | Sabogal, Codesido, Camino Brent, Ugarte, Vinatea Reinoso, Urteaga, Camilio Blas, Grau, Quispez Asín, Sérvulo, Macedonio, Winternitz, Tilsa, Springett, D'Ebneth, Szczylo, Dávila, Rodríguez Larraín, Shinki, Palacios, Arias Vera, Camandona, Zevallos, Aquino | 16-nov |
| 1971 | Humberto Aquino | | 2-dic |
| 1971 | Segundo Remate a beneficio del IAC | | 10-dic |
| 1971 | El Arte de España sobre Papel | Auspiciada por la Embajada de España en Lima. 115 grabados de los más conocidos artistas españoles como Picasso, Dalí, Miró, Tapies, Iglesias. Etc. | |
| 1971 | Presentación del libro de Arturo Corcuera "Noe Delirante" | Ilustraciones de Tilsa Tsuchiya en la exposición | |
| 1972 | Picasso | Litografías de Pablo Picasso | enero |
| 1972 | Arte Surrealista | 73 obras del Museo de Arte Moderno de Nueva York. | 4-abril |

ANEXO 7

Lista de inventario y relación de obras de propiedad del IAC

(24 de febrero de 1970)

| Nombre | Descripción | Cantidad en existencias |
|--------------------------------------|----------------------------------|-------------------------|
| Arcangelo Ianelli | Óleo | 1 |
| Fernando de Szyszlo | Óleo | 1 |
| Herskowitz | Óleo | 1 |
| Antonio Seguí | Óleo | 1 |
| Alfredo Da Silva | Óleo | 1 |
| Páez Vilaro | Óleo | 2 |
| Rodríguez Larraín | Óleo sobre madera | 1 |
| Mario Pucciarelli | Óleo | 1 |
| Armando Villegas | Óleo | 1 |
| Nemesio Antunez | Óleo | 1 |
| Kasuya Sakai | Óleo | 1 |
| José Luis Cuevas | Tinta China | 1 |
| Adja Yunker | Pastel y gouache | 1 |
| Ricardo Grau | Óleo | 1 |
| Obregón | Óleo | 1 |
| Gastón Garreaud | Óleo collage | 1 |
| Wifredo Lam | Óleo | 1 |
| Alberto Dutary | Óleo | 1 |
| Jaime Sánchez | Óleo | 1 |
| Donado por la Embajada de Holanda | Óleo | 1 |
| Armando Villegas | Collage con madera y metal | 1 |

| | | |
|----------------------|-------------|---|
| Cundo Bermudez | Óleo | 1 |
| Portocarrero | Témpera | 1 |
| Adja Yunker | Grabado | 2 |
| Millan | Dibujo | 1 |
| Maria Scholten | Grabado | 1 |
| Roberto Matta | Dibujo | 1 |
| Calcagno | Acuarela | 1 |
| Manuel Viola | Guache | 1 |
| Wifredo Lam | Dibujo | 1 |
| Felipe Orlando | Grabado | 1 |
| Roberto de la Monica | Grabado | 1 |
| Poveda | Dibujo | 2 |
| Franz Oros | Óleo | 1 |
| Lynn Chadwick | Pluma | 1 |
| Kasuya Sakay | Tinta China | 1 |
| Cristina Gálvez | Dibujo | 1 |
| Miranda | Óleo | 1 |
| Judith Westphalen | Gouache | 1 |
| Fernando de Szyszlo | Óleo | 1 |
| Mario Urteaga | Óleo | 1 |
| Floret | Escultura | 1 |
| Hastings | Témpera | 1 |
| Susana Negri | Grabado | 1 |
| Weyman Lew | Dibujo | 1 |

ANEXO 8

Inventario de obras del IAC en el Museo de Arte y de Historia de la UNMSM.

(Ingreso del año 1972 y devueltas el 19 de marzo de 1986)

| Inventario UNMSM | Artista | Título | Año | Técnica | Medida |
|------------------|----------------------|------------------------|------|---------------------------------------|-------------|
| 72.1.1 | LAM, Wilfredo | Sin título | 1953 | Tinta china y témpera sobre cartulina | 49 x 62 cm |
| 72.1.2 | VACA, Lorgio | Desnudo | | Serigrafía sobre cartulina | 48 x 70 cm |
| 72.1.3 | POVEDA, O. | La beata y su confesor | 1965 | Tinta sobre cartulina | 72 x 115 cm |
| 72.1.4 | HASTINGS, Rafael | Who? | 1968 | Témpera sobre cartulina | 76 x 55 cm |
| 72.1.5 | MOLL, Eduardo | Desnudo desde arriba | | Tinta china sobre papel | 36 x 28 cm |
| 72.1.6 | MOLL, Eduardo | Desnudo sentado | | Tinta china sobre papel | 28 x 36 cm |
| 72.1.7 | REMY, Clementina de | Músico de circo | 1957 | Linoleum sobre papel | 19 x 17 cm |
| 72.1.8 | REMY, Clementina de | India Huanca | 1957 | Linoleum sobre papel | 15 x 15 cm |
| 72.1.9 | SEÑORET, María Luisa | Muchacha | | Aguafuerte sobre cartulina | 36 x 30 cm |
| 72.1.10 | SANTOS CHAVEZ, José | Sin título | 1964 | Linoleum sobre papel | 51 x 36 cm |
| 72.1.11 | SANTOS | Sin título | 1964 | Linoleum | 51 x 36 cm |

| | | | | | |
|---------|-------------------------|------------------------------|------|-------------------------------------|------------------|
| | CHAVEZ, José | | | sobre papel | cm |
| 72.1.12 | SEÑORET, María Luisa | Pez | 1965 | Aguafuerte sobre cartulina | 45 x 38 cm |
| 72.1.13 | COURRET, hermanos | Reproducción de zamacueca | | Cartulina | 8.5 x 5.5. cm |
| 72.1.14 | LAW | Géminis | 1970 | Témpera sobre papel | 91 x 61 cm |
| 72.1.15 | MATTA, Roberto | Sin título | | Lápices colores con cartulina | 24 x 64 cm |
| 72.1.16 | GRAU, Ricardo | Sin título | | Óleo sobre tela | 65 x 54 cm |
| 72.1.17 | AQUINO, Humberto | Sin título | 1970 | Óleo sobre tela | 120 x 86 cm |
| 72.1.18 | WESTPHALEN, Judith | Sin título | 1960 | Óleo sobre tela | 60 x 80 cm |
| 72.1.19 | ANTUNEZ, Nemesio | Sin título | | Óleo sobre tela | 65 x 100 cm |
| 72.1.20 | SZYSZLO, Fernando | Sin título | | Óleo sobre tela | 20 x 16 cm |
| 72.1.21 | CHADWICK, Lynn | Sin título | 1956 | Tinta china sobre cartulina | 28 x 21 cm |
| 72.1.22 | SCHOLTEN, María | Sin título | 1964 | Monotipia sobre cartulina | 47 x 28 cm |
| 72.1.23 | ORLANDO, Felipe | Sin título | | Serigrafía sobre cartulina | 43 x 31 cm |
| 72.1.24 | CONDESO, Orlando | Poder soñar siempre | 1968 | Aguafuerte sobre | 39.5 x 29 cm |

| | | | | | |
|---------|---------------------------|-----------------------------------|------|----------------------------------|-----------------|
| | | | | cartulina | |
| 72.1.25 | CONDESO, Orlando | Edis | 1968 | Aguafuerte sobre cartulina | 36 x 25.5 cm |
| 72.1.26 | GUTIERREZ, Ernesto | Grabado N°7 | 1967 | Aguafuerte sobre cartulina | 40 x 20 cm |
| 72.1.27 | GUTIERREZ, Ernesto | Grabado N° 8 | 1966 | Aguafuerte sobre cartulina | 30 x 30 cm |
| 72.1.28 | GUTIERREZ, Ernesto | Composición primera: Negros | 1967 | Aguafuerte sobre cartulina | 30 x 20 cm |
| 72.1.29 | PORTOCARRERO, Cristina | Sin título | 1968 | Monotipia sobre cartón | 47 x 60 cm |
| 72.1.30 | CALCAGNO, L. | Dibujo | | Acuarela sobre papel | 59 x 46 cm |
| 72.1.31 | OROZ, Franz | Composición | 1958 | Óleo sobre tela | 75 x 55 cm |
| 72.1.32 | SEGUÍ, Antonio | Sin título | | Óleo sobre tela, collage | 129 x 158 cm |
| 72.1.33 | PAEZ, Jorge | Tecueme | 1962 | Óleo sobre yute, arena | 132 x 96 cm |
| 72.1.34 | SACHS, Edith | Sin título | 1967 | Óleo sobre cartón | 91 x 122 |
| 72.1.35 | DUTARI, Alberto | Sin título | | Óleo sobre tela | 117 x 76 cm |
| 72.1.36 | SANCHEZ, Jaimes | Sin Título | 1958 | Óleo sobre tela | 101 x 70 cm |
| 72.1.37 | SUAREZ, Jaime | Tumi | 1969 | Óleo sobre tela | 82 x 119 cm |
| 72.1.38 | LAM, Wilfredo | Sin titulo | 1953 | Óleo sobre | 73 x 92 |

| | | | | | |
|---------|---------------------------|-------------------------------------|-----------|-----------------------------------|--------------|
| | | | | tela | cm |
| 72.1.39 | SAKAI, Kasuya | Sin título | 1961 | Óleo sobre tela | 91 x 122 cm |
| 72.1.40 | OBREGÓN, Alejandro | Sin título | | Óleo sobre tela | 65 x 80 cm |
| 72.1.41 | IANELLI, Arcángelo | Sin título | 1962 | Óleo sobre tela | 134 x 108 cm |
| 72.1.42 | YUNKERS, Adja | Untitled I | 1961 | Óleo, pastel, gouache sobre papel | 118 x 148 cm |
| 72.1.43 | DA SILVA, Alfredo | Abstracción andina | 1962 | Óleo sobre tela | 125 x 147 cm |
| 72.1.44 | PUCCIARELLI, Mario | Sin título | | Óleo sobre tela | 110 x 100 cm |
| 72.1.45 | POVEDA, C. | Con la mitra del obispo | 1965 | Tinta sobre cartulina | 88 x 56 cm |
| 72.1.46 | LAOS BRACHE, Carlos | Realización consecuente de una idea | 1969 | Acrílico sobre triplay y aluminio | 121 x 82 cm |
| 72.1.47 | VILLEGAS, Armando | Elementos | 1959 | Óleo sobre tela | 130 x 82 cm |
| 72.1.48 | NEGRI, Susana | Sin título | | Xilografía sobre papel | 101 x 80 cm |
| 72.1.49 | GRIEVE, Rosa | Sin título | 1967 | Óleo sobre tela | 100 x 80 cm |
| 72.1.50 | RODRIGUEZ LARRAÍN, Emilio | 3eme Fenetre Hallucinoire | 1963 | Óleo sobre cartón | 100 x 100 cm |
| 72.1.51 | HERSKOWITZ, David | Bodegón en amarillo | 1965 | Óleo sobre tela | 130 x 161 cm |
| 72.1.52 | QUINTANILLA, Alberto | Sin título | 1959 o 60 | Óleo sobre tela | 145 x 113 cm |
| 72.1.53 | CUEVAS, José Luis | Sin título | | Tinta sobre | 99 x 65 |

| | | | | | |
|---------|----------------------|-------------------------------|------|---|--------------|
| | | | | cartulina | cm |
| 72.1.54 | ARIAS VERA, Luis | Sobre N° 71 | 1970 | Óleo sobre tela | 120 x 180 cm |
| 72.1.55 | SZYSZLO, Fernando | La Ejecución de Túpac Amaru X | | Óleo sobre tela | 161 x 131 cm |
| 72.1.56 | ZAÑARTU, Enrique | Sin título | | Óleo sobre tela | 101 x 81 cm |
| 72.1.57 | VILLEGAS, Armando | Sin título | | Madera con aplicaciones de metal y óleo | 51 x 50 cm |
| 72.1.58 | LAMONICA, Roberto de | Sin título | 1960 | Aguatinta sobre cartulina | 88 x 30 cm |
| 72.1.59 | MIRANDA, Conida | Naturaleza muerta N°8 | 1965 | Óleo sobre cartulina | 70 x 52 cm |
| 72.1.60 | MILLAN | Compotneo | | Tinta sobre papel | 55 x 37 cm |
| 72.1.61 | PORTOCARRERO, René | Homenaje a Paul Klee | 1952 | Óleo y tinta sobre cartulina | 37 x 27 cm |
| 72.1.62 | BERMUDEZ, Cundo | Sin título | 1961 | Óleo sobre cartón | 50 x 40 cm |
| 72.1.63 | RAMOS, José Carlos | Inca Túpac | 1968 | Cartongrafía | 44 x 44 cm |
| 72.1.64 | VIOLA, Manuel | Sin título | | Gouache sobre cartulina | 56 x 44 cm |
| 72.1.65 | GARREAUD, Gastón | Sin título | | Acrílico, collage sobre madera | 100 x 100 cm |

| | | | | | |
|---------|------------------|------------|--|-------|----------------|
| 72.1.66 | BENPORAT, Talila | Sin título | | Batik | 120 x 40 cm |
|---------|------------------|------------|--|-------|----------------|