

LA ENSEÑANZA DEL DESNUDO EN LIMA. DE LA ENBA A LA ENSABAP

Sofía Pachas Maceda

Palabras claves: arte, cuerpo humano, desnudo artístico, ENSABAP, arte y género.

En la historia del arte el aprendizaje correcto del dibujo del cuerpo humano fue durante varios siglos un asunto de vital importancia dado que, a partir de su buen manejo, los resultados se verían reflejados en la ejecución de pinturas de tema mitológico, bíblico e histórico. De su relevancia en la formación de los futuros artistas, dice mucho que todavía hoy forme parte de la curricula de los centros de enseñanza del arte.

En el Perú, fue la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918) la que implantó de manera permanente la copia del modelo natural del desnudo, resultados que fueron apreciados desde las primeras exposiciones organizadas por este centro.

En este sentido, el objetivo de la ponencia es indagar en la manera cómo se impartió la enseñanza del desnudo en la primera institución oficial del arte peruano y las potencialidades de la información que es posible desprender de las obras generadas a partir de este aprendizaje.

Para llevar a cabo este propósito se ha tenido como base teórica textos relacionados a la historia del arte desde la perspectiva del género, metodología en la que diversas autoras han reflexionado sobre la enseñanza del dibujo teniendo a la figura humana como eje. No es casual, que el texto fundacional de la teoría feminista del arte trate sobre este asunto y lo plantee como una de las principales razones de la exclusión de las artistas del relato tradicional de la historia del arte. Desde entonces, otras autoras como Linda Nead han continuado reflexionando, desde diversas miradas, sobre la carga simbólica que posee el cuerpo humano desnudo.

A partir de estas lecturas se han contrastado las fuentes hemerográficas, bibliográficas y, en especial, las visuales relacionadas al devenir de la enseñanza del desnudo en el primer centro oficial de enseñanza artística en el Perú.

LA ENSEÑANZA DEL DESNUDO EN LIMA

A fines del siglo XIX, un joven pintor peruano remite desde Europa una carta en la que contó la inolvidable impresión que le causó visitar la Academia Colarozzi, de allí extraemos las siguientes líneas:

Para comprender mejor lo difícil que es arribar a la gloria artística, es preciso entrar en una academia para mirar al que se mata estudiando la forma, para transportarla a la tela, con el mismo sentimiento de la vida que anima al *modelo desnudo* que se tiene delante de los ojos.” (Jiménez, 1896:31).

Interesante es destacar el énfasis que Jiménez le otorga a la copia del modelo desnudo como parte fundamental de la formación de un pintor. Fechada en París, el 10 de febrero de 1896, este párrafo forma parte de una misiva enviada por Carlos Jiménez al director de la revista *La Neblina*. Joven talentoso que había sido becado por el gobierno de Andrés A. Cáceres, Jiménez representa a un grupo privilegiado que durante el siglo XIX había accedido al aprendizaje europeo ante la ausencia de una academia de arte en el Perú.

En Lima, la enseñanza con modelo desnudo, por lo menos en los centros conocidos públicamente, se inicia en noviembre de 1918, cuando el crítico y pintor Teófilo Castillo da a conocer en la revista *Varietades* las sesiones en el taller de Leonardo Jauregui y lo distingue como el primero en ofrecerlo en nuestro medio (1918: 1054). El artículo es publicado con dos fotografías en las que la desnudez de una modelo contrasta con el numeroso grupo de hombres vestidos de traje y abrigo, es notorio que varios de ellos eran simples espectadores. Esta imagen recuerda la reflexión del investigador Juan Carlos Pérez, quien alude a parámetros sociales donde el pintor “es el jefe y la modelo una subordinada” (2000: 75) a esto añadimos, claro que sí, el sentido de vulnerabilidad cuando estamos despojados de ropa.

También por esos años, el artista y gestor cultural Luis Ugarte, profesor de dibujo natural en la Academia Concha, reorganizaba esta asignatura a partir del aprendizaje del modelo vivo. Es así que para 1920, estudiantes presentaban desnudos masculinos y femeninos como parte de su aprendizaje en dicho centro (Brondi, 1920:19). Probablemente, la presión por la apertura del centro de arte oficial incentivó a que se reevaluarán las metodología de enseñanza.

Sin embargo, ninguno de los anteriores espacios de aprendizaje es equiparable, en relevancia, con la Escuela Nacional de Bellas Artes fundada oficialmente el 28 de setiembre de 1918.

LA ENSEÑANZA DIFERENCIADA

En un discurso de 1919, el primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Daniel Hernández, dejó constancia de la dinámica llevada a cabo durante los primeros meses de funcionamiento. Teniendo como modelo el Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de París se adaptaron algunos cursos ya que en el Perú la “preparación artística no está aun suficientemente desarrollada” (*Monografía histórica...*, 1922:44). En realidad, era una manera diplomática de referirse a la incipiente educación artística dictada en Lima desde el siglo XIX y que a pesar de la apertura de algunos centros continúa siendo elemental. Como consecuencia de lo anterior, varios de los alumnos y alumnas carecían de una correcta base artística. Por ello, la Dirección decidió en los primeros meses dictar solo dibujo.

Si bien en el discurso de 1919, Hernández no hace mayor comentario entre una enseñanza diferenciada según el sexo del estudiante, al año siguiente se aprecia el esfuerzo por quedar sentado el distinto aprendizaje destinado a “las señoritas y los jóvenes”:

El curso de dibujo para señoritas es igual al de los jóvenes, abstracción hecha del estudio de Academia que corresponde al segundo año, el cual no es *obligatorio*¹, en ningún modo; bien al contrario, este curso no se concede a las señoritas sino cuando sus padres lo autorizan y aún en este caso no se emplea para el estudio sino modelo femenino o de muchacho menor de doce años (*Monografía histórica...*, 1922:51)

Es notorio que esta clase se dicta en espacios diferentes a los de sus condiscípulos, lo que Hernández no olvida enfatizar con las siguientes palabras, dichas aulas “por ningún motivo pueden comunicarse”. Lo anterior queda perennizado en las fotos que ilustran un artículo de *Varietades*, en las cuales observamos la dinámica en las clases destinadas a ambos sexos. Mientras que las señoritas con una modelo practican el género retratístico, tal y como se aprecia en los lienzos sobre los caballetes; sus compañeros dibujan a un modelo masculino con torso desnudo.

Con este pasaje poco abordado por la historia del arte peruano, nos introducimos en un asunto de vital importancia en la historia de las artistas. Este se convierte en el punto central que genera la pregunta que da título al estudio de la historiadora de arte Linda Nochlin, quien en 1971 publica el ya clásico artículo ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? Allí la autora analiza el tema y entre sus principales conclusiones señala que el arte no está sujeto al nacimiento de “genios” sino que es una actividad en estrecha relación con factores sociales en los que se origina y son estos los que finalmente prevalecen, por ejemplo, en las instituciones dedicadas a la enseñanza (Nochlin, 2001). Es decir, que siendo las academias de arte las responsables de formar y contribuir a resaltar la figura del artista y su obra, no sorprende que hasta el siglo XX sean pocas las artistas que hayan cruzado la barrera del tiempo. Dada las limitaciones en cuanto al aprendizaje y aun accediendo a este, las restricciones en lo referido al dictado de la clase del desnudo se extendió hasta casi fines del siglo XIX.

Conociendo estas limitaciones ¿cómo podemos interpretar lo dicho por el director Daniel Hernández? Quizá en nuestro medio, incluyendo al recién llegado de Europa, todavía se entendía el aprendizaje femenino del arte

¹Las cursivas son del original.

como mero adorno o distracción y por este motivo, según el criterio del director, no era indispensable esta clase para las alumnas, pues su aprendizaje no tenía como destino su ingreso al mercado del arte. Aunque no pasa mucho tiempo para que Hernández y, probablemente varios de sus contemporáneos, cambien de opinión.

Para un crítico de la época no pasó inadvertida esa primigenia postura del director. Así lo señala el investigador Luis E. Wuffarden quien cita un artículo en el que Ladislao F. Meza expresa su opinión desfavorable frente a los trabajos de los alumnos exhibidos en 1920, su crítica estaba dirigida

contra el sistema conservador de enseñanza implantado por Hernández, en el que existiría un “marcado temor al desnudo”, a juzgar por la escasez de estos o la presencia de fragmentos anatómicos incompletos, a manera de bosquejos, de determinadas partes del cuerpo humano (...). Los pocos desnudos exhibidos se muestran faltos de audacia, de intención, de vida, de anatomía de estudio, de aquella compenetración artística que el maestro, cuando es bueno y es laborioso, sabe hacer sentir al alumno, respetando su individualidad.” (2018: 60)

A partir de esta interesante cita es que exploraremos diversas posibilidades para apreciar el desnudo ejecutado como parte del aprendizaje en el primer centro oficial de enseñanza artística en el Perú.

EL POTENCIAL DE ANÁLISIS DEL DESNUDO

Gracias al archivo fotográfico de la ENSABAP es factible conocer la manera en cómo se llevaban a cabo las sesiones con modelo parcial o totalmente desnudo, las y los modelos, la disposición de la sala para aprovechar la visión de los estudiantes, entre otros datos. Es necesario añadir que estas imágenes pertenecen a un tiempo circunscrito a los primeros cuarenta años de la institución y aunque algunas permiten ser fechadas con exactitud, la gran mayoría de fotos carece de años precisos y solo permiten una aproximación a la década en la cual se ejecutó.

Desde los primeros años de funcionamiento la Escuela impartió tres disciplinas: dibujo, pintura y escultura. Para cada una de ellas, la figura humana estuvo presente, en las siguientes líneas nos detendremos solo en el material visual en el que observamos modelos desnudos en las sesiones y en las obras (dibujos y pinturas) con este tema exhibidas en las muestras organizadas a fin de año. Es decir, resultados de la época formativa de los y las estudiantes.

En las fotografías analizadas se aprecian que los modelos del desnudo fueron mujeres, hombres y niños. Aunque hay que acotar que en algunas imágenes se observa una prenda que cubre la zona genital de los y las modelos, en la mayoría de casos son ellas las que prescinden de esta. Sobre este asunto, una curiosa solución es el dibujo de un desnudo masculino en el que el alumno(a) ha cubierto la zona genital con una fina tela transparente.

Sobre la representación del cuerpo humano es interesante saber que en la historia de la enseñanza dentro de las academias, el modelo desnudo masculino “dominó la clase del natural” hasta fines del siglo XVIII y que fue en esta época que “hubo un cambio perceptible en el énfasis hacia el estudio de modelos femeninas desnudas”; el mismo que continuó afianzándose hasta llegar al siglo XIX. Para Linda Nead esto se debe al predominio de la burguesía y a “los cambios complementarios en la definición de la feminidad y de la sexualidad femenina durante este periodo” (2013:81).

En general, en las fotos del archivo de la ENSABAP, los modelos son dispuestos arriba de una tarima de aproximadamente 50 cm de alto, en las imágenes localizadas aparecen sentados sobre bancos o sillas. Así los dibujos y pinturas de los y las estudiantes representan a las modelos sentadas, reclinadas o tumbadas sobre alfombras y/o almohadones mientras que los varones, generalmente, están de pie.

Una foto de una exposición de los primeros años de la Escuela, fechada alrededor de 1924, permite observar la disposición de dos carboncillos en un panel: uno capta la figura masculina y el otro la femenina. La notoria

diferencia es que mientras el hombre es captado en tres cuartos y de espaldas, en medio cuerpo; el cuerpo de la modelo es mostrado de frente y completo. En general, parece ser una dinámica que continuará.

La mirada en conjunto de estas obras permite observar las diversas maneras en que los estudiantes se acercan al cuerpo desnudo, la línea y las distintas búsquedas para representar un mismo tema, el desnudo femenino. Aquí unos ejemplos en los que los autores son un hombre y una mujer. Un carboncillo de Espinoza Dueñas llama nuestra atención por el énfasis en señalar una figura curvilínea que incluso deja de lado los brazos al proyectarlos hacia arriba. Despersonaliza a la modelo, al punto que elimina el rostro difuminándolo con el fondo. Es también sugerente el desnudo femenino de pie firmado por Eva Deull quien representa el vello púbico y el esmalte sobre las uñas de la mano.

La creatividad presente en la manera de presentar la obra, es también un recurso significativo de observar. Un desnudo femenino firmado por Scamarone, es una composición en la que predominan los ángulos, marcada por una verticalidad reforzada por un pilar en el que la modelo reposa su brazo, otra obra es un carboncillo de Ureta, fechado en 1948, que representa un desnudo con trazos fuertes y negros enmarcando con estos la silueta femenina. Al respecto, sería interesante determinar como el dibujo de la figura humana se ve influido por las corrientes artísticas, por ejemplo, el cubismo y el expresionismo.

Una obra que captó nuestra atención por el uso de un recurso, como especie de filtro entre la visión del espectador y la modelo, es el de J. R. Sánchez Sayán quien firma un desnudo femenino en 1950. La imagen representa a una mujer yacente, de espaldas, su cuerpo blanquecino y marcado por la horizontalidad es “cruzado” por líneas verticales ligeramente grises, a manera de persianas.

Al observar las fotografías de las obras que captan desnudos, es inevitable reparar en la más numerosa representación de la figura femenina en estos trabajos. Asimismo, en que la figura masculina es la utilizada para estrictamente captar la academia. Es decir, aquellos trabajos elaborados por los estudiantes en los que representan una figura humana de cuerpo entero desnuda, tomada del natural y que no forma parte de una composición. Así se aprecia en la figura masculina de frente firmada por Carmela Rosas en 1950.

En cambio, el cuerpo de la mujer desnuda sirve para ensayar en la composición, en el trazo, la textura. Aunque no es posible determinar si esta experimentación es ejecutada solo por los estudiantes varones, o por ambos sexos, esta observación confirma lo que sostiene Linda Nead cuando dice que esta representación es una de las “tradiciones estéticas primarias dentro de la cultura occidental” dado que es factible identificar una línea ininterrumpida desde la antigüedad (2013:76).

Lo relevante de este tema es que allí no se agota su posibilidad de análisis, pues a partir del desnudo es posible reflexionar sobre la construcción de identidades a través de la imagen:

Examinar los significados atados a los significantes visuales en la imagen femenina y masculina nos descubre toda una red ideológica que forma comportamientos en razón de género y conforma nuestra mirada de espectadores. Los cuerpos atléticos asociados a la masculinidad y los asténicos asociados a la feminidad implican invariablemente aspectos de poder/sumisión (López, 2002: 152)

Aunque esta cita de Marián López, incluida en su artículo La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente, podría llevarnos a la idea errónea que el cuerpo femenino continua siendo el único que es sujeto a significados como los de fragilidad y vulnerabilidad, sería interesante indagar como es representado en la actualidad el cuerpo masculino, en especial, en un momento de la historia en el que ellos “ocupan en los medios de comunicación y en el arte el lugar tradicional de la mujer como objeto deseable, colocado en el punto de mira exclusivamente por su atractivo personal” (Justo, 2011: 213).

Concluimos que el cuerpo humano tiene una carga simbólica que no es fácil de ignorar, ni en el pasado, ni en el presente. Ante ello, formulamos e invitamos a los estudiantes y a los docentes de la ENSABAP a plantearse las siguientes preguntas: ¿Cuál es el significado que tiene la figura humana desnuda en la formación contemporánea del estudiante de arte? ¿Cómo se apropian los y las estudiantes de la figura femenina y masculina respectivamente? ¿Qué sentido tiene representar la figura humana sobre el papel cuando en la vida cotidiana el cuerpo humano vivo parece no tener mayor valor en una sociedad contaminada por la violencia?

FUENTES

- Brondi, Carlos (1921). *La exposición anual de la Academia Concha*. En *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 4, p. 19.
- Castillo, Teófilo (1918). *Arte y Artistas*. En *Variedades*, Lima, N° 557, pp. 1053-1055.
- Pérez, Juan Carlos (2000). *El pintor y la modelo. Historia de una desigualdad*. En Cao, M. (Coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid, Narcea Ediciones.
- Jiménez, Carlos (1896). *La academia Colarozzi*. En *La Neblina*, Lima, N° 2, p. 31.
- Justo, Isabel (2011). *La representación contemporánea del cuerpo desnudo: el objeto sexual en el cambio de siglo XX al XXI*. En *Olivar*, Vol 12, N° 16, pp. 199-214. En línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18222>.
- López, Marián (2002). *La educación artística y la equidad de géneros: un asunto pendiente*. En *Arte, individuo y sociedad*, pp 145-171. En línea: https://www.researchgate.net/publication/39289622_La_educacion_artistica_y_la_equidad_de_generosun_asunto_pendiente.
- Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial (1922) Lima*.
- Nead, Linda (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Nochlin, Linda (2001). *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En Cordero, K. e I. Saenz (Comp.). *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de México, pp. 17-43.
- Wuffarden, Luis E. (2018). *La primera década: nacionalismo e indigenismo bajo la "Patria Nueva" 1918-1930*. En *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018*. Lima, ENSABAP, pp. 47-92.