



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	05
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

La extraordinaria vitalidad del arte del siglo xx en América Latina y el interés cada vez mayor que despierta en el público ha quedado de manifiesto en numerosas exposiciones y publicaciones recientes. Sin embargo, este libro, escrito por un selecto equipo de especialistas —cada uno de los cuales se ocupa de la escena artística de su propio país—, es el primer estudio de conjunto que se publica sobre el tema, y también el primero en presentarlo desde un punto de vista verdaderamente latinoamericano.

El tratamiento exhaustivo y renovador de la materia será de utilidad tanto para estudiantes e investigadores como para un público más amplio interesado en las artes plásticas en general. Todos ellos encontrarán una nueva valoración de un fenómeno caracterizado por la pluralidad. Por otra parte, esta obra proporciona la oportunidad de considerar a algunas grandes figuras internacionales —como Wifredo Lam, Diego Rivera, Frida Kahlo o Fernando Botero— en un contexto general más amplio, así como de explorar la rica tradición moderna de países generalmente marginados del discurso crítico como Ecuador, Perú, República Dominicana, Paraguay o Bolivia, que serán una auténtica revelación para muchos.

Surgido de raíces culturales complejas y mestizas, el arte latinoamericano es fresco, variado y, con frecuencia, de una originalidad asombrosa. Su calidad y la amplitud de su ámbito están representadas en este volumen por más de 300 excelentes reproducciones en color. Escrito por críticos e historiadores que hablan con la voz de su propia cultura, este libro plantea un reto estimulante a la tradición artística de Europa y Norteamérica.

NEREA

Editorial Nerea, S.A.
Santa María Magdalena 13, bajo A
28016 Madrid
Telf. 359 4509
Fax. 359 2998





Nota 5114057 Cox-



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL EC
FACULTAD DE ARTE
BIBLIOTECA

FECHA: _____ PRECIO: _____

ORACION: _____ FACTUR: _____

NEREA

México

TERESA DEL CONDE

América Central

MÓNICA KUPFER

Cuba

GIULIO BLANC Y GERARDO MOSQUERA

República Dominicana

JEANNETTE MILLER

Puerto Rico

ENRIQUE GARCÍA GUTIÉRREZ

Colombia

IVONNE PINI

Venezuela

RINA CARVAJAL

Ecuador

LEONOR OKA

Perú

NATALIA MAJLICH

Brasil

IVO MESQUITA

Bolivia

PEDRO QUEREJAZU

Paraguay

TICHO ESCOBAR

Uruguay

ALICIA HABER

Argentina

MARCELO PACHECO

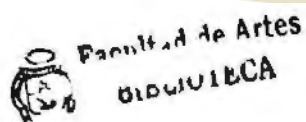
Chile

MILAN IVELIC

Arte chicano

VÍCTOR ZAMUDIO-TAYLOR





7	Prefacio
8	Introducción, por Edward J. Sullivan
17	México, por Teresa del Conde
51	América Central, por Mónica Kupfer
81	Cuba, por Giulio Blanc y Gerardo Mosquera
103	República Dominicana, por Jeannette Miller
119	Puerto Rico, por Enrique García-Gutiérrez
137	Venezuela, por Rina Carvajal
159	Colombia, por Ivonne Pini
179	Ecuador, por Lenín Oña
191	Perú, por Natalia Majluf
201	Brasil, por Ivo Mesquita
233	Bolivia, por Pedro Querejazu
249	Paraguay, por Ticio Escobar
261	Uruguay, por Alicia Haber
283	Argentina, por Marcelo Pacheco
301	Chile, por Milan Ivelic
315	Arte chicano, por Victor Zamudio-Taylor
330	Mapa
331	Notas
334	Bibliografía general
341	Índice
352	Lista de colaboradores
352	Agradecimientos fotográficos

Editorial Nerea, S.A., Santa
María Magdalena 13,
28016 Madrid

© Phaidon Press Limited,
1996
de la edición española:
Editorial Nerea, S.A., 1996

ISBN 84 89569 045

Fotocomposición: EFCA, S.A.
Impreso en Hong Kong

Reservados todos los
derechos. Ni la totalidad ni
parte de este libro pueden
reproducirse, transmitirse o
almacenarse utilizando
medios electrónicos o
mecánicos, por fotocopia,
grabación u otro sistema sin
permiso por escrito de
Editorial Nerea.

La coordinación de la
edición española ha sido
realizada por José María
Faerna García-Bermejo. El
Prólogo, la Introducción y
los capítulos
correspondientes a América
Central, Cuba, Brasil y Arte
chicano han sido traducidos
del inglés por Rafael
Jackson Martín.

En la mayor parte de los
casos, las fechas de
nacimiento y muerte de los
artistas mencionados en el
texto las han proporcionado
los autores. Cuando no
figuran es porque son
desconocidas o no ha sido
posible obtener la
información.



Prefacio

En 1992 la editorial Phaidon me propuso escribir una historia del arte latinoamericano del siglo XX. Si bien decliné su oferta, en su lugar les persuadí de que me permitieran coordinar un volumen escrito por historiadores del arte latinoamericanos. Estaba convencido de que, pese a la organización de numerosas exposiciones y a la importante investigación realizada por los críticos europeos y norteamericanos en el campo del arte latinoamericano contemporáneo, la voz de América Latina no se había oído siempre con la debida intensidad en los países de habla inglesa. Creía que un libro de semejantes características podría proporcionar a los lectores mayores conocimientos sobre una disciplina a la que yo llevaba dedicándome varios años. En tal caso, concebía mi papel no tanto como intérprete sino como proveedor de información sobre el arte latinoamericano a un público más amplio.

Durante los años que he dedicado a la enseñanza y a la investigación, siempre he echado en falta un volumen riguroso y bien ilustrado que mostrase, aunque fuera de un modo esquemático, la historia del arte contemporáneo en Latinoamérica. Espero que este libro sirva al menos para cubrir una ínfima parte de este vacío. Quiero dejar bien claro que ha sido escrito desde una perspectiva exclusivamente latinoamericana, y que los autores

han intentado cubrir un amplio campo de estudio en sus respectivos ensayos. Creo que sus textos, profusamente ilustrados, serán de enorme valor para un amplio número de lectores interesados en el arte de América Latina que han llegado a ese interés por diferentes caminos.

La estructura narrativa de los presentes textos, que constituyen una panorámica de la actividad artística latinoamericana en el siglo XX, no se diferencia sustancialmente de los patrones establecidos en cualquier otro estudio sobre arte occidental. Los lectores hallarán en ellos muchas cualidades y casi el mismo número de defectos. Los ensayos tienden a conceder un protagonismo absoluto a la pintura y, en menor medida, a la escultura, las artes gráficas y las artes decorativas. También se han incluido el arte conceptual, las instalaciones y otras manifestaciones artísticas que se han desarrollado durante las últimas décadas, mientras que la fotografía sólo es analizada tangencialmente y la arquitectura ha sido ignorada por completo. Lo mismo puede decirse de las artes populares, aunque su aportación a las tradiciones plásticas de innumerables sociedades latinoamericanas sea especialmente significativa. En general, los aspectos teóricos relacionados con estructuras de poder o con cuestiones sexuales, étnicas y nacionalistas se tratan de un modo implícito, aunque en ocasiones se hayan analizado directamente.

Todos los autores han gozado de libertad absoluta al abordar el arte de sus respectivos países en la medida en que se les han sugerido, y nunca impuesto férreamente, las directrices de la presente edición. El lector hallará un enfoque distinto en cada uno de los ensayos (escritos expresamente para la ocasión), que reflejan a su vez las enormes oposiciones inherentes a las estrategias estéticas del arte latinoamericano.

Muchas personas han contribuido a la preparación de este libro con valiosos materiales e informaciones. Los autores cuentan, obviamente, con mi más sincera gratitud. Todos ellos han aportado valiosos documentos que revelan la trayectoria artística de sus respectivas naciones durante este siglo. También quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que han cedido material fotográfico con total generosidad. Los directores editoriales de Phaidon —en especial Bernard Dod, y su predecesor en el cargo, Marc Jordan— han prestado una ayuda incalculable, así como Anna Kobryn, que realizó arduas investigaciones para las ilustraciones del volumen. Asimismo, debo agradecer a Clayton C. Kirking sus inteligentísimos comentarios y sugerencias, así como su incesante comprensión y paciencia durante la preparación de este libro.

Introducción

EDWARD J. SULLIVAN



1. EMILIO TORTI – SIN TÍTULO, DE LA SERIE JARDÍN PRIMITIVO, 1994.
acrílico sobre lienzo, 200 x 164,5 cm. colección privada

Arte latinoamericano del siglo XX ofrece una visión panorámica de dicha materia a través de un conjunto de ensayos dedicados al arte en los países americanos de habla española y portuguesa. Se ha dedicado, además, un capítulo al movimiento artístico chicano en Estados Unidos desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Cada uno de los artículos, de contenidos claros y espíritu didáctico, ha sido escrito por distinguidos especialistas en la materia. Así pues, resultarán de enorme utilidad para quienes cuentan con limitados conocimientos sobre el arte latinoamericano y para quienes deseen introducirse en las complejidades de los variados estilos, movimientos y géneros que han florecido en dicho continente a lo largo del siglo XX. El experto en la materia también hallará en este libro un amplio repertorio informativo que resulta difícil, cuando no imposible, encontrar reunido en una sola publicación.

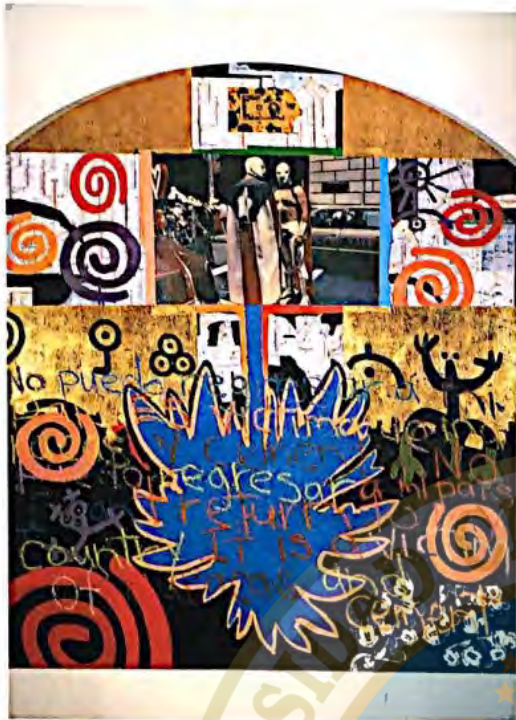
Desde hace mucho tiempo, y volveré a señalarlo más adelante, los medios académicos han calificado al arte latinoamericano como marginal o periférico. En el pasado, las historias canónicas del arte occidental solían referirse a él de pasada, si no lo excluían por completo. Sólo las ediciones más recientes de estos libros de consulta, publicadas para satisfacer la creciente demanda multicultural,

apuntan la idea de que éste ha influido verdaderamente en la imaginación estética occidental. Frente al resto de las áreas de investigación histórico-artística, el caso latinoamericano demanda urgentemente una exhaustiva visión de conjunto. América Latina (cuya existencia misma como entidad cultural o estética está en tela de juicio) sigue siendo un conjunto de regiones poco conocidas, cuya enorme diversidad geográfica, política y socioeconómica, así como lingüística, suele ser ignorada por gran parte de los lectores cultivados (al menos en el mundo anglosajón), sin contar otros grupos sociales. Por esta razón, no sólo resulta válida la idea de reunir en un conjunto de textos la imagen diversa y coherente de los innumerables elementos que conforman el rico panorama de la historia del arte latinoamericano del siglo XX, sino que ha servido como principio rector para la compilación de este libro. Una historiadora y crítico de arte tan influyente como Shifra Goldman ha señalado, en la introducción a la antología recién publicada de sus ensayos, *Dimensions of Americas* (*Dimensiones de las Américas*), cómo "hasta que no tengamos a nuestra disposición una historia coherente, detallada y socialmente contextualizada del arte latinoamericano, brasileño y caribeño en lengua inglesa ... resultará enormemente complicado

buscar más información interesante... a falta de historias, biografías, enciclopedias, y de una literatura crítica o discursiva"¹. La autora opone la ausencia de libros rigurosos sobre la historia del arte latinoamericano en lengua inglesa al cúmulo de información que puede obtenerse, por ejemplo, sobre la literatura, la antropología o la sociología de dicho continente. Deseamos que el presente libro pueda, al menos parcialmente, solventar las insuficiencias señaladas por Goldman.

Como suele ocurrir en otros estudios sobre arte estructurados a partir de límites geográficos, se han establecido invariablemente fronteras espurias o falsas entre los países. Los artistas viajan mucho, especialmente a finales del siglo XX, de modo que la geografía ya no delimita el estilo o las inquietudes temáticas que caracterizan el arte de un determinado espacio-tiempo. Invitamos al lector a que extraiga sus propias conclusiones teniendo en cuenta los vínculos que, en muchos casos, unen a diferentes naciones en un puente cultural difícil de destruir.

Con este volumen nos proponemos, entre otras cosas, disipar la falsa idea de que existe una cultura latinoamericana monolítica. Como se ha señalado en otras muchas ocasiones, el propio término "América Latina" es, en sí mismo, cuestionable. Inventado en Francia alrededor de



2. JUAN SÁNCHEZ - CONFUSED PARADISE [sic], 1995.
óleo y técnica mixta sobre madera contorneada,
198 x 167,5 cm. colección privada



3. ERNESTO PUJOL - LOS HIJOS DE PETER PAN, 1993
instalación en técnica mixta. Casa de las Américas,
La Habana

1860, con frecuencia se ha utilizado erróneamente para indicar una herencia cultural común. Con respecto a las artes plásticas, los peores estereotipos han surgido al amparo de la deformación de dicho término, especialmente entre el público europeo y norteamericano. Críticos como Shifra Goldman, Susana Torruella Leval, Efraín Barradas y yo mismo, entre otros, hemos escrito sobre este fenómeno². La idea de que el arte latinoamericano del siglo XX encierra una personalidad inherentemente surrealista (una noción articulada en primer lugar por los surrealistas franceses, como André Breton, en la década de los treinta), acompañada de la exuberancia cromática, se ha constituido en el cliché más difundido y fastidioso. Lo mismo puede decirse del término "realismo mágico", ideado por el novelista cubano Alejo Carpentier para describir un género específicamente literario, que se ha utilizado con desatino en las últimas décadas para definir demasiados aspectos de la cultura latinoamericana.

Una de las exposiciones más ampliamente citadas de los años ochenta impulsó esa concepción globalmente surrealista del arte latinoamericano. Si bien dio a conocer una enorme lista de obras y artistas al gran público, la exposición *Art of the Fantastic* (*El arte de lo*

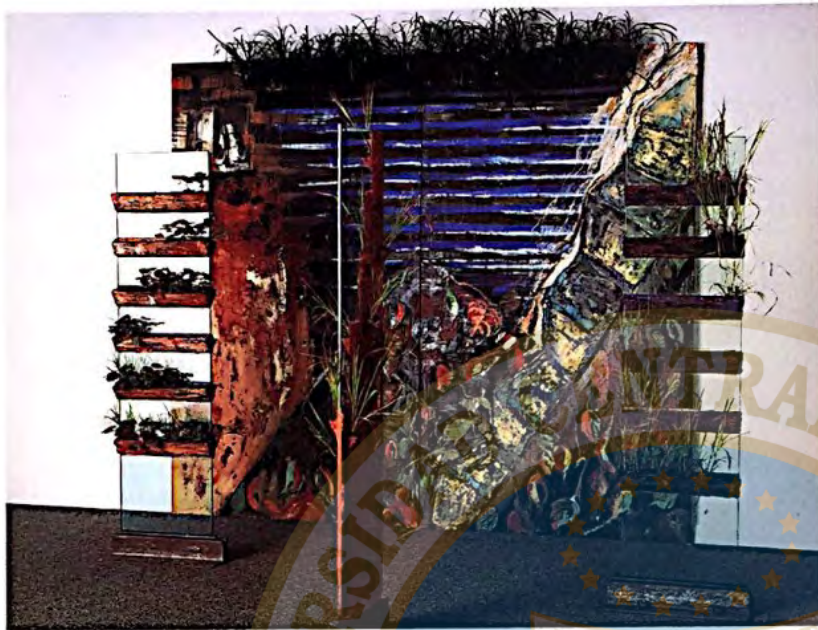
fantástico), celebrada en The Indianapolis Museum of Art y en muchos otros museos estadounidenses en 1987, fue duramente criticada por fomentar conceptos estereotipados del arte latinoamericano. En efecto, muchas obras incluidas en la exposición tenían poco o nada en común con el surrealismo o con el arte fantástico. Ello no quiere decir, sin embargo, que varios artistas latinoamericanos definan su personalidad artística a partir del interés por enaltecer la realidad. Buen ejemplo de ello es la producción del pintor argentino Emilio Torti (n. 1952), que incluye amplias superficies vacías de carácter abstracto en sus composiciones oníricas. A veces incluye también vallas u otro tipo de barreras, que suelen actuar como reminiscencias de la extensa e interminable pampa argentina, uruguaya y brasileña (fig. 1).

Cuando nos referimos a la gama de manifestaciones culturales latinoamericanas debemos ser extremadamente cuidadosos con las definiciones. Aunque, sin duda, algunos afirmarán que no existe una cultura latinoamericana propiamente dicha, lo cierto es que la definición de la misma a partir de países o regiones cuenta con argumentos muy convincentes. Es de sobra conocido que la autora argentina Marta Traba delineó un elocuente mapa del arte

latinoamericano a partir de los términos "país abierto" y "país cerrado". Entre los países "abierto", Traba citaba Brasil, Venezuela, Argentina, Uruguay y Chile, naciones que tradicionalmente han permanecido sensibles y receptivas a las formas artísticas europeas (y, en menor medida, a las norteamericanas), asimilándolas y transformándolas con el objeto de crear sus propias manifestaciones plásticas. Los países "cerrados", a juicio de Traba, siguen bebiendo en mayor o menor grado de las fuentes indígenas que han caracterizado sus culturas desde la época colonial, como algunos países andinos (Perú, Bolivia, Ecuador), además de México y varios países centroamericanos (especialmente, Guatemala).

En su innovador estudio titulado *The Modern Culture of Latin America* (*La cultura contemporánea de América Latina*), Jean Franco se tomó el arduo trabajo de subrayar, para el lector de habla inglesa, aquellos aspectos donde el arte, la literatura, la música u otras manifestaciones se diferencian más notablemente de las nociones y los ideales culturales de Occidente. Franco recalca el compromiso moral y social de innumerables expresiones culturales latinoamericanas. Y afirmaba: "En países como los de América Latina, cuya

Introducción



4. SOLEDAD SALAMÉ – EL JARDÍN DE LA LUZ SAGRADA, 1994.
instalación en técnica mixta. Gómez Gallery, Baltimore, Maryland

identidad nacional continúa en proceso de definición y cuyos problemas sociopolíticos resultan descomunales e ineludibles, el sentido de responsabilidad del artista con respecto a la sociedad en la que vive no necesita ninguna justificación.³ En efecto, muchos artistas incluidos en este libro extraen su iconografía a partir de sucesos políticos y los comentan en sus obras.

Casi todos los autores de los ensayos han tratado de un modo u otro la gradual politización del arte latinoamericano a medida que transcurría el siglo XX. Enrique García Gutiérrez, por ejemplo, carga particularmente el acento en este aspecto del arte de Puerto Rico, y analiza en detalle a los artistas puertorriqueños que viven y trabajan en la isla. A ello hay que sumar otras figuras de enorme importancia que han desarrollado su carrera en centros urbanos estadounidenses como Nueva York. Juan Sánchez (n.1954) trata constantemente el tema de la identidad sociopolítica de Puerto Rico en sus cuadros, en los cuales suele incluir collages y fotografías. Los símbolos extraídos de la iconografía de los indios taínos, nativos caribeños masacrados en tiempos remotos, subrayan el doloroso significado de sus proclamas contra el imperialismo estadounidense en la isla (fig. 2). No cabe duda de que el exilio es uno de los temas más significativos del arte latinoamericano

políticamente comprometido. Como es lógico, tanto los artistas cubanos que viven en la isla como los que han formado parte de la diáspora (analizados de un modo elocuente en el ensayo de Gerardo Mosquera), han convertido el tema del exilio en uno de sus favoritos. Ernesto Pujol (n.1957) es uno de esos artistas, pues abandonó Cuba con cuatro años de edad. Primero vivió con su familia en Puerto Rico y actualmente reside en Nueva York. Su instalación expuesta en la Casa de las Américas de La Habana en 1995 es la única muestra dedicada a un artista cubano-americano en la misma Cuba (fig. 3), si exceptuamos la de Ana Mendieta a principios de los ochenta. En estas obras, Pujol trató el tema del exilio político y de la marginación individual, sin olvidar la homosexualidad. Las políticas en torno a la homosexualidad y particularmente los efectos del SIDA centran el arte lírico y sutil de Juan González (1942-1993), artista citado por Mosquera cuando analiza algunos de los representantes más importantes de la comunidad artística cubano-americana (fig. 5).

La ecología es una de las cuestiones más espinosas de la política latinoamericana. Muchos artistas han tratado, por ejemplo, la destrucción generalizada de las selvas tropicales, en particular la selva amazónica. Soledad Salame (n.1954),

artista chilena especializada en instalaciones, ha planteado abiertamente la necesaria concienciación de la comunidad internacional para conservar nuestros recursos naturales en las denominadas "pinturas vivas", donde combina formas arquitectónicas con plantas vivas e incorpora la naturaleza y sus procesos (fig. 4). La mexicana Laura Anderson Barbata (n.1958) ha vivido y trabajado en los últimos años con los indios Yanomami y con otros indígenas de la Amazonia venezolana. Con ellos ha realizado proyectos que recogen mitos y leyendas en vías de desaparición. En sus composiciones abstractas (fig. 6), suele insinuar la naturaleza indómita del paisaje en el que trabaja.

Cualquier análisis de la cultura latinoamericana que se precie debe contemplar la cuestión de la diversidad. Los modelos de desarrollo no han sido los mismos en todas partes y el tejido cultural de cada lugar concreto es el resultado final de una gran variedad de elementos. Así, la herencia africana en las islas caribeñas, la costa oriental mexicana, Centroamérica, Colombia, Venezuela y Brasil, reviste una especial importancia para comprender la estructura cultural de dichos países. El impacto africano se deja sentir prácticamente en todos los campos, de la religión al lenguaje, de la música a la



5. JUAN GONZALEZ - NUEVA YORK, AÑO 1986, 1986.
acquarela y gouache sobre papel, 125 x 75 cm, colección privada

indumentaria, de las artes plásticas a la gastronomía. Muchos artistas contemporáneos, especialmente los cubanos, dominicanos y puertorriqueños, se apropian de símbolos visuales y temáticos pertenecientes al rico repertorio formal afrocaribeño. El artista gráfico cubano Belkis Ayón Manzo (n. 1967), cuya producción se inspira en la iconografía de la religión afrocubana Abakoa, crea con sus signos y símbolos un comentario actual sobre las prácticas rituales sincréticas (fig. 8).

Ciudades como Buenos Aires, Montevideo y São Paulo comenzaron a acoger grandes cantidades de inmigrantes procedentes de Italia, Europa Central y Europa Oriental a finales del siglo XIX. Como sugieren los autores de los ensayos respectivos, Marcelo Pacheco, Alicia Haber e Ivo Mesquita, todos ellos realizaron provechosas aportaciones al desarrollo de las artes en dichas capitales. Algunos artistas han llegado a tratar la experiencia de la inmigración en sus obras. El pintor argentino contemporáneo José Marchi (n. 1956) se inspira en las fotografías amarillentas y cuarteadas de los álbumes familiares, donde aparecen retratados los miembros de la familia que llegaron a Buenos Aires huyendo de la pobreza en Italia. Sus cuadros ofrecen invariablemente referencias fascinantes y enigmáticas a la vida de los

antepasados finiseculares de un gran número de argentinos (fig. 9).

Mientras Marchi examina dialécticamente las cualidades esenciales de la memoria en su producción, la pintora mexicana Elena Climent (n. 1955) crea, en sus propias palabras, la "nostalgia del presente". Su obra suele plasmar visiones sencillas y realistas de objetos cotidianos, pintados con un procedimiento que evoca los aspectos enfocados y desenfocados de un sueño (fig. 7). De un modo similar aunque con mayor carga fantástica, Rodolfo Morales recrea los nostálgicos recuerdos de su infancia en una pequeña ciudad mexicana (fig. 10).

A lo largo del siglo XX, el arte latinoamericano ha desempeñado un papel, a veces relevante y otras no tanto, en la conciencia cultural europea y estadounidense. Durante los años veinte y treinta se suscitó un enorme interés por este arte, especialmente en los Estados Unidos. La proximidad física de México, así como los ambiciosos programas artísticos patrocinados por el gobierno, llamaron la atención del público que vivía al norte del Río Grande. Esta atención se centró tanto en el arte contemporáneo como en las civilizaciones precolombinas. Así, durante los años veinte se asistió a proyectos tan ambiciosos como las expediciones arqueológicas del Carnegie

Institute a México y Guatemala; la mayoría de las colecciones de arte precolombino más importantes se formaron en los museos norteamericanos en aquella época, aprovechando la falta de una regulación legislativa sobre el patrimonio arqueológico. El arte contemporáneo mexicano alcanzó una popularidad sin precedentes en Estados Unidos durante los años treinta, hasta el punto de que Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron a trabajar allí. Su arte sirvió de estímulo a toda una generación de pintores americanos asociados al Works Progress Administration o WPA, cuyos esfuerzos para aliviar las dificultades financieras de los artistas durante la Depresión incluían ambiciosos proyectos murales. Durante los años treinta se organizaron innumerables exposiciones de arte mexicano en Nueva York, Los Angeles, Detroit, Boston y Filadelfia. Entretanto, artistas procedentes de otros países latinoamericanos fueron a estudiar y trabajar a Nueva York en los años veinte y treinta⁴. Pese a todo, Europa (especialmente París) fue la meta de todos aquellos que deseaban contar con experiencia en el extranjero.

Estados Unidos siguió interesándose por el arte latinoamericano a lo largo de los primeros años cuarenta. Sin embargo, este interés disminuyó

Introducción

6. LAURA ANDERSON BARRATA – PLANTA MÁGICA
KAHIL, 1994. técnica mixta sobre papel, 175 x 85
cm. colección privada



a finales de la década, a medida que dejaban de organizarse exposiciones sobre el mismo y se prestaba mayor atención a los jóvenes pintores del expresionismo abstracto, muchos de los cuales, como Jackson Pollock, se habían inspirado en el arte mexicano. Durante las décadas de 1950 y 1960 se incrementó la presencia de artistas latinoamericanos en Europa. París volvió a ser la ciudad elegida por muchos artistas procedentes de México y del cono sur americano y figuras tan importantes como el venezolano Alejandro Otero, el colombiano Eduardo Ramírez Villamizar, el argentino Julio Le Parc o el brasileño Sergio Camargo pasaron varios años de su carrera en la capital francesa, cuyas galerías y museos organizaron triunfantes exposiciones de su obra.

En los años sesenta, coincidiendo con la Guerra Fría, el gobierno estadounidense patrocinó en mayor o menor medida proyectos culturales relacionados con Latinoamérica. Mientras la CIA apoyaba las academias de idiomas (y financiaba especialmente las de habla portuguesa), otras agencias gubernamentales promovieron exposiciones de arte latinoamericano en las principales ciudades de Estados Unidos y organizaron muestras de artistas estadounidenses en las capitales de América Latina. Quizá el acontecimiento más relevante de esa década fue la

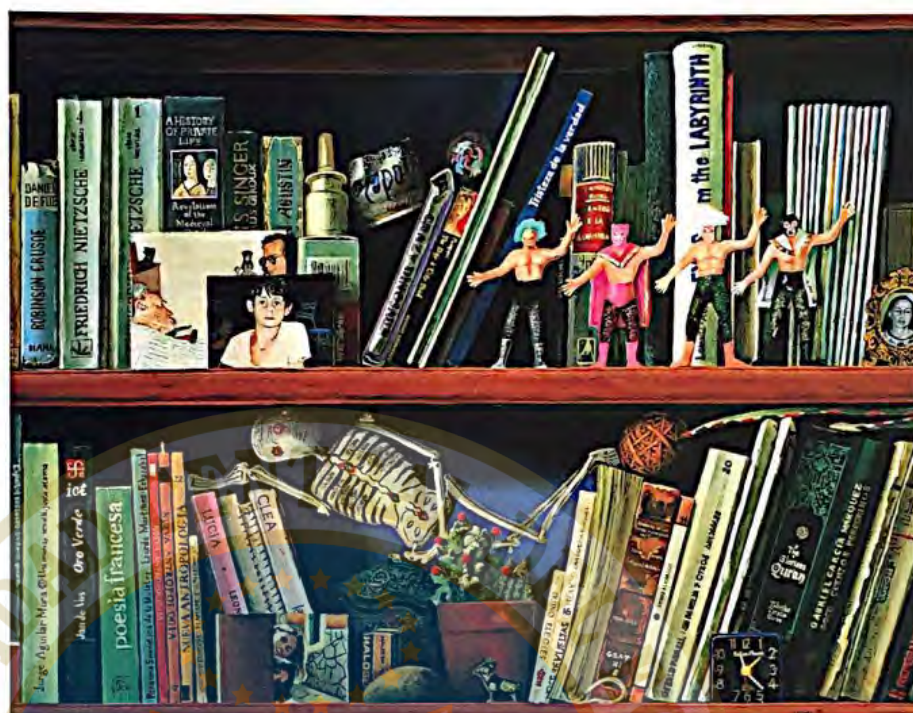
ambiciosa exposición organizada en 1966 por Stanton L. Carlin y Terence Grieder en la Yale University Art Gallery; la muestra, que ilustraba *El arte latinoamericano desde la Independencia*, intentó estudiar con rigor la historia del arte contemporáneo latinoamericano desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Thomas Messer organizó ese mismo año otra importante exposición en el Guggenheim Museum de Nueva York bajo el título *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (*La década emergente: pintura y pintores latinoamericanos de los años sesenta*). Dicha muestra analizó el arte contemporáneo de varias naciones comprendidas entre México y el cono sur. Por último, el libro de Gilbert Chase *Contemporary Art in Latin America* (*Arte contemporáneo en Latinoamérica*), publicado en 1970, supuso la primera visión exhaustiva en lengua inglesa del arte realizado en América Latina a partir de 1920.

A finales de los años setenta comenzó a prestarse mayor atención a unos cuantos artistas latinoamericanos, especialmente a Frida Kahlo. Tanto la inclusión de varios cuadros suyos en la exposición *Women Artists 1550-1950* (*Mujeres artistas, 1550-1950*), celebrada en Los Ángeles en 1976, como la muestra individual organizada por

Hayden Herrera que recorrió Estados Unidos en 1978, preludiaron la enorme popularidad que su producción despertaría años más tarde en Estados Unidos y Europa. En las últimas décadas, Frida Kahlo se ha convertido en la artista más célebre, reconocida e imitada de toda América Latina. Desde hace relativamente poco tiempo se ha concedido importancia, en Europa y Estados Unidos, al papel desempeñado por las mujeres en la evolución del arte latinoamericano. En 1990 dirigió y escribí con Linda Nochlin el catálogo de una exposición que, con el título *Women in Mexico/La mujer en México*, se celebró en Nueva York, Ciudad de México y Monterrey y en 1994 fue inaugurada una ambiciosa muestra en el Milwaukee Art Museum: *Latin American Women Artists 1915-1995* (*Mujeres artistas latinoamericanas 1915-1995*). Tanto la exposición, cuya comisaria fue Geraldine Biller, como el catálogo, escrito por varios especialistas (incluido yo mismo) de Estados Unidos y Latinoamérica, dieron a conocer importantes imágenes y un gran número de artistas femeninas de toda América Latina al público estadounidense.

La década de 1980 representó todo un "boom" del arte latinoamericano en Estados Unidos y, en menor medida, en Europa. En 1987, el mismo año de la citada *Art of the Fantastic*, se

7. ELENA CLIMENT – LIBRERO, 1994.
óleo sobre lienzo, 45,7 x 61 cm. colección privada



organizó una exposición titulada *Latin American Artists in New York since 1970* (*Artistas latinoamericanos en Nueva York desde 1970*), dirigida por Jaqueline Barnitz para la Archer M. Huntington Art Gallery de la Universidad de Texas en Austin; dicha muestra reveló datos valiosos sobre la enorme cantidad de latinoamericanos que durante décadas formaron parte de la escena artística neoyorquina. Este asunto fue retomado años más tarde y con mayor ambición por los comisarios de una exposición itinerante, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (*El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*), organizada por el Bronx Museum of the Arts de Nueva York en 1988.

Otras exposiciones de los años ochenta y principios de los noventa quisieron mostrar una amplia gama de obras realizadas en varios periodos. Entre otras, destacan: *Images of Mexico* (*Imágenes de México*), organizada por Erika Billeter en 1988 para la Schirn Kunsthalle de Frankfurt; *Latin American Art: the Modern Era* (*Arte latinoamericano en la Edad Contemporánea*), montada por Dawn Ades para la Hayward Gallery de Londres (1989); o la ambiciosa *America: Bride of the Sun* (*América: la novia del Sol*), celebrada en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes en 1992.

El éxito de estas muestras fue desigual y sus catálogos, realizados en su mayor parte por especialistas europeos y norteamericanos, a menudo aportaron valiosos datos a un público que, como es lógico, mostraba un progresivo interés por la materia. Una de las exposiciones europeas más relevantes de los años noventa fue la muestra organizada por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria y la madrileña Casa de América. Bajo el título *Voces de ultramar*, se propuso analizar el arte contemporáneo de toda América Latina (y de las Islas Canarias) entre 1900 y 1960. La participación de historiadores del arte y críticos latinoamericanos tanto en la exposición como en el catálogo resultó de enorme importancia, pues sirvió para ofrecer una equilibrada visión evolutiva de las artes plásticas en varios países incluidos en la muestra.

Una de las exposiciones más amplias y controvertidas sobre arte latinoamericano organizadas en los últimos años fue *Latin American Artists of the Twentieth Century* (*Artistas latinoamericanos del siglo XX*), dirigida por Waldo Rasmussen (del MOMA de Nueva York) y celebrada en Sevilla, Colonia, París y Nueva York entre 1992 y 1993. El catálogo de la muestra neoyorquina, escrito por diversos

especialistas europeos, iberoamericanos y estadounidenses, reproduce la mayoría de las obras expuestas y ofrece numerosos ensayos consagrados a temas variados. No obstante, y como suele ocurrir con todos los catálogos de exposiciones, se limita a las áreas de estudio incluidas en la muestra.

La mayoría del público angloamericano no conoce como debiera las importantísimas investigaciones realizadas en la propia América Latina. Varios especialistas de la zona han escrito y coordinado historias generales del arte latinoamericano; entre ellos, destacan Damián Bayón, Juan Acha y Marta Traba. Algunas han sido traducidas a otras lenguas, pero sólo *Arte en América Latina, 1900-1980* de Marta Traba se ha traducido recientemente al inglés. Prácticamente todos los países latinoamericanos cuentan con una bibliografía histórico-artística considerable, o al menos en expansión. Los estudios más revelantes han sido escritos por Raquel Tibol (México), Alfredo Boulton (Venezuela), Germán Rubiano (Colombia), Gaspar Galaz y Milan Ivelic (Chile) o Mirko Lauer (Perú). Desgraciadamente, ninguno de ellos ha sido traducido a otro idioma.

Aunque la investigación sobre arte latinoamericano en lengua inglesa mejora tanto en calidad como en cantidad, aún queda mucho

Introducción

8. BEHIN AYÓN MANZO – SIN TÍTULO, 1994.
colografía, 89 x 70,5 cm.



camino por recorrer. Son escasas las universidades estadounidenses o británicas que ofrecen a los estudiantes la posibilidad de especializarse en arte latinoamericano. Si bien el arte precolombino se halla sólidamente establecido, el número de especialistas rigurosos en arte colonial y contemporáneo resulta aún muy reducido comparándolo con otras disciplinas histórico-artísticas. Aún hoy siguen existiendo prejuicios contra el arte latinoamericano en los medios académicos. Influidos por el eurocentrismo de la historia del arte al uso, lo han considerado desde antaño como una forma *exótica* o *derivada* del arte europeo y norteamericano. A principios de nuestro siglo, el crítico y filósofo brasileño Oswald de Andrade acuñó la idea de que la originalidad cultural latinoamericana provenía, en gran parte, de la hábil transformación y la recreación de elementos foráneos con el objeto de crear formas innovadoras, que se ajustan a las exigencias de las naciones englobadas en el Nuevo Mundo. Esta noción suele ser mal interpretada por el "centro", pues considera como "periferia" de segunda o tercera categoría todo aquello que se aleja de él. El propio Andrade escribió sobre la necesidad de "canibalizar" cualquier cosa procedente de Europa en su *Manifiesto antropológico* (1928), donde señalaba claramente la necesidad de apropiarse y

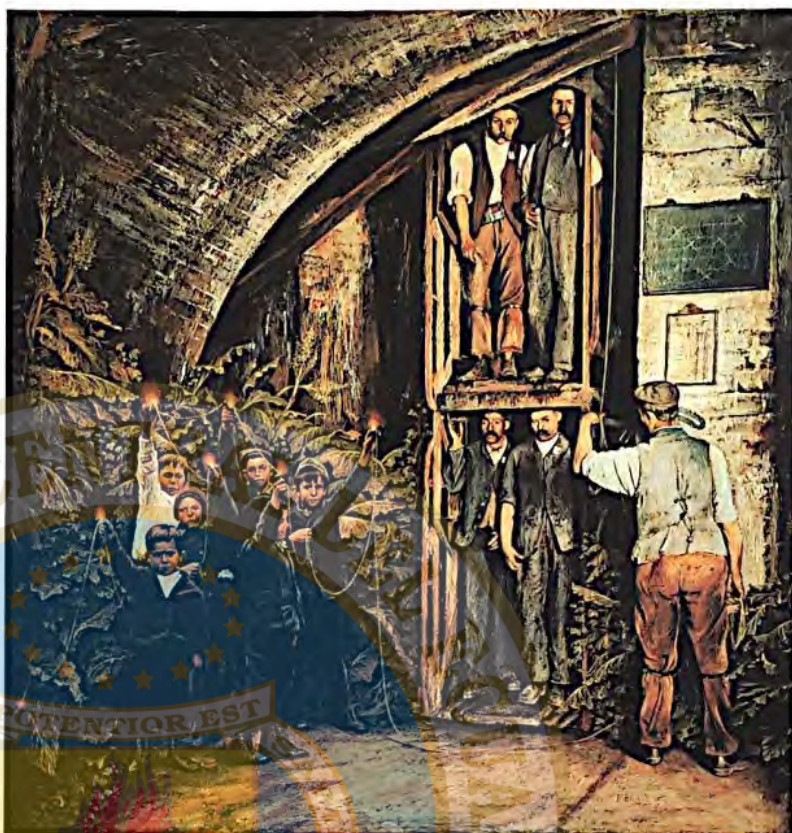
de reconstruir, de un modo revolucionario, las ideas e imágenes de cualquier parte del mundo. Es indudable que este concepto poco o nada comparte con el eclecticismo. En efecto, a partir del canibalismo cultural se han definido certeramente los perfiles de las tradiciones descritas en estas páginas.

Aunque escasos en número, relevantes críticos e historiadores del arte latinoamericano de nacionalidad estadounidense han realizado importantes aportaciones al campo que nos ocupa. Antes he mencionado a Jean Franco, que ha publicado trabajos sobre una enorme variedad de manifestaciones culturales. Las observaciones de Shifra Goldman sobre los patrones históricos generales de América Latina y la evolución de su arte, articuladas en su libro de ensayos más reciente, resultan de incalculable valor. Otros especialistas en lengua inglesa que han realizado importantes incursiones en áreas específicas son Mari Carmen Ramírez, cuyos estudios sobre Joaquín Torres García y su escuela, así como sobre el arte contemporáneo en Puerto Rico, son fuentes valiosísimas. La disciplina se ha visto enriquecida por los estudios de Laurance Hurlburt sobre muralismo mexicano, los escritos de Guy Brett sobre arte conceptual en América Latina, los ensayos de Jaqueline Barnitz sobre artistas

latinoamericanos residentes en Estados Unidos, los estudios de Luis Camnitzer y Giulio Blanc sobre arte cubano moderno y contemporáneo, y los textos de Charles Merewether sobre los determinantes socioeconómicos de la cultura latinoamericana. Otros autores han realizado importantes aportaciones en sus monografías sobre artistas latinoamericanos del siglo XX. Entre ellas, destacan las biografías de Frida Kahlo por Hayden Herrera y Sarah Lowe, y la biografía de la fotógrafa Tina Modotti escrita por Lowe. Lucy Lippard ha desarrollado durante largo tiempo todo un modelo de introspección y sensibilidad al abordar una amplia variedad de temas socioculturales, entre los cuales se incluye América Latina.

Todos los ensayos de este volumen analizan brevemente diversas cuestiones e intentan llegar a un consenso sobre las aportaciones de los variados elementos que componen el "tejido cultural" de los respectivos países y culturas. Esperamos que, a través de los textos y las yuxtaposiciones de imágenes, el lector pueda conocer mejor algunos factores que definen el arte contemporáneo en América Latina.

9. JOSÉ ALBERTO MARCHI - OBSERVADORES
SUBTERRÁNEOS, 1994. acrílico sobre cartón, 30 x 28 cm.
colección privada



10. RODOLFO MORALES - JUICIO FINAL, 1988.
óleo sobre lienzo, 132 x 215 cm. colección privada

México

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Teresa del Conde

México

Los comienzos de la modernidad

Sucede en México, al igual que en otros países, que en materia de arte el siglo XX no empieza en 1900. Según se vean las cosas, nuestro siglo empieza antes, o bien tarda en llegar. En realidad coexisten las dos opciones. Si pensamos en los brotes nacionalistas —componentes esenciales de vertientes principalísimas—, entonces el siglo XX tiene innumerables antecedentes, pero si se toma como antecedente único la referencia a las vanguardias europeas, resulta que éstas, en los momentos de su gestación, inciden poco en América. Salvo contadas excepciones, las repercusiones se dan ya bien avanzado el siglo, aun y cuando los movimientos deliberadamente regresivos que ocurren en el fin de siglo (como simbolismo y decadentismo, cuyas bases son literarias), son concomitantes en Francia y en México.

Sucede en México un poco como en Italia: los regionalismos son fuertes y reacios a admitir influencias del exterior. Al hablar de Italia me estoy refiriendo no al futurismo (que, por cierto, dejó eco en México), sino a los metafísicos (De Chirico fundó una vanguardia, aunque a contrapelo) y a la corriente denominada *novecento*, que ofrece analogías con la llamada Escuela Mexicana de Pintura y que, al igual que el *novecento*, en realidad no configura escuela alguna. Se trata más bien de una corriente figurativa de larga duración que contó con muchísimos adeptos y cuyas individualidades son bien distinguibles entre sí. Pero vayamos un poco más atrás.

Alrededor de 1874, el México independiente empezó a cosechar frutos concretos, producto de un serio y bien fundamentado interés en el arte. Ida Rodríguez Prampolini señala que en ese tiempo el país no sólo intenta manejar elementos europeos, sino que, apropiándose de ellos, universaliza los valores mexicanos. El escritor y magistrado de la

Suprema Corte de Justicia, Manuel de Olaguibel (1845-1900), exhortaba a los artistas con arengas como la que sigue: "Artistas, trabajad, seréis grandes porque vuestro campo es muy extenso: para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior, con tipos interesantes, y para el paisaje con una naturaleza virgen"¹.

Olaguibel no se refería al arte prehispánico, cuya apreciación generalizada aún no se había iniciado, sino que pugnaba por un nacionalismo de corte neoclásico. Puede verse en el párrafo citado un evidente regodeo en lo propio del país, pero sentido de una manera conservadora, muy apegada a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, la primera escuela oficial de arte en Latinoamérica, fundada en 1785 sobre el modelo de la Academia de San Fernando de Madrid.

Algo después brotó una postura opuesta que convivió largos años con la antes descrita. En México, el simbolismo, que —como en toda Latinoamérica— recibió el nombre de modernismo, tuvo un buen número de cultivadores y, como he dicho, florece simultáneamente e incluso antes que algunas de las corrientes simbolistas europeas. Hacia el fin del siglo pasado "los modernistas" formaban un movimiento de élite que tuvo continuidad en ámbitos más amplios décadas después. El artista paradigmático del simbolismo mexicano es Julio Ruelas (1870-1907), quien estudió en la Academia de Danzig en Alemania, regresó luego a la capital mexicana y pasó los últimos años de su vida en Francia. Era un bohemio de temperamento taciturno, aficionado a los "paraísos artificiales", excelente dibujante, muy admirado por poetas y pensadores. Murió tuberculoso en París, donde vivió de una discreta beca del gobierno y produjo, además de unas cuantas pinturas, sólo nueve aguafuertes —eso sí, magistrales—, cuyas pruebas de autor se

imprimieron en el taller de Joseph Marie Cazin. Ruelas fue el ilustrador principal de una revista que gozó de gran aprecio en todas las naciones de habla hispana: la *Revista Moderna*, equiparable en cierto modo a *The Yellow Book*. La *Revista Moderna* publicaba excelentes traducciones al español de Novalis, Edgar Allan Poe o Baudelaire; la poesía de Rubén Darío; estudios sobre arquitectura, esoterismo y ciencias ocultas; ensayos sobre los prerrafaelistas, William Turner o sobre los pintores *avant-garde* franceses y narraciones de corte fantástico-decadente (muy al estilo Joris Karl Huysmans) a las que los modernistas eran muy afectos. La *Revista Moderna* lo era realmente, incluso en cuanto a diseño, pero no tenía, ni con mucho, el propósito de llegar a un número masivo de lectores: era una publicación para intelectuales y artistas.

El gran muralista José Clemente Orozco (1883-1949) recuerda en su *Autobiografía*, escrita en 1945, una polémica que tuvo lugar entre los exquisitos y afrancesados propulsores del modernismo de raíz simbolista y los artistas más jóvenes, que asimilaban la modernidad de otra manera, vinculándola con el floreciente nacionalismo: "Hubo una controversia pública muy aguda entre el Dr. Atl y los amigos de Julio Ruelas. Parece que fue uno de tantos choques entre los románticos (los románticos eran los simbolistas) y los modernos. Ruelas era un pintor de cadáveres, sátiros ahogados, fantasmas de amantes suicidas, mientras que el Dr. Atl traía en las manos el arcoiris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París. Ruelas había hecho un magistral autorretrato al aguafuerte y encima de la cabeza se había grabado un insecto monstruoso que le clavaba en el cráneo un aguijón colosal (fig. 11): era la crítica. Y otros grabados representaban demonios con apariencia de súcubos sorbiendo los sesos de un pobre hombre. Pero la época que se aproximaba ya no iba a ser de súcubos, sino de violencia y canalladas"².



11. JULIO RUELAS - LA CRÍTICA, 1906.
aguafuerte, 18 x 15 cm.



12. JOSÉ GUADALUPE POSADA - CALAVIRA CATRINA, 1913.
zincografía, 11 x 15 cm.



13. DIEGO RIVERA - EL ARSENAL, 1928. mural, pared sur del Patio de Fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México

México

AXM 5124057

Facultad de Artes
BIBLIOTECA



La trayectoria de Ruelas corre casi paralela con la de su contraparte, José Guadalupe Posada (1852-1913), autor de más de veinte mil grabados en zincografía, impresos en hojas volantes, que realizaba con suma velocidad en la imprenta de Vanegas Arroyo, dando apariencia visual a las lacras, miserias, errores políticos, catástrofes naturales, crímenes pasionales y hechos insólitos de la sociedad mexicana durante la presidencia de Porfirio Díaz (1876-1880 y 1884-1911). El inmortal autor de las *Calaveras* (fig. 12) fue profundamente admirado por la generación que lo sucedió. Por eso Diego Rivera traspone la efigie de su *Calavera Catrina* en el fresco *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, donde tanto él, convertido retrospectivamente en un niño gordinflón, como su mujer, Frida Kahlo, ocupan junto a la Catrina el centro de la composición: Frida aparece de pie, junto al presidente Francisco I. Madero (1911-1913) y, en primer término, puede verse una versión modernizada de una prostituta de tiempos prehispánicos. En este pastiche eficaz y humorístico de Rivera hay alusiones al famoso globo aerostático conocido como "Globo de Cantoya", así como a las exageradas modas francesas, tan populares en México en los años del cambio de siglo.

Las consecuencias de la Revolución

El 20 de noviembre de 1910 estalla la Revolución Mexicana, un conflicto armado que habría de durar once años. Los artistas que no se encontraban en Europa se suman a ella realizando diversas actividades: ilustrando publicaciones revolucionarias, ejerciendo como agregados en el frente de algún aguerrido general—caso de Francisco Goitia (1882-1960) y de David Alfaro Siqueiros (1896-1974)—, o sentando las bases pictóricas para una idea actualizada de la nueva conciencia nacional. Esto último es lo que hizo Saturnino Herrán (1888-1918), que

prefiguró el Movimiento de la Pintura Mural en sus dibujos monumentales para el friso, finalmente no realizado, *Nuestros dioses*, destinado al entonces inconcluso Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Herrán se propuso representar la unión de las razas en México en dos paneles que mostrarán dos procesiones, una de indígenas y otra de criollos, ostentando símbolos cristianos y de las antiguas religiones autóctonas.

El 28 de julio de 1911 ocurre un hecho de importancia política en relación a las artes: los estudiantes de la Academia de San Carlos, en parte instigados por el inquieto y multifacético pintor Gerardo Murillo, que adoptó el seudónimo de Dr. Atl (1875-1964), se levantaron en huelga con el ánimo de destituir al director de la institución, el Arquitecto Antonio Rivas Mercado. La huelga dura dos años y, en 1913, el pintor Alfredo Ramos Martínez (1875-1946), recién llegado de Europa, ocupa la dirección de la Academia y plantea los inicios del movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que tendría amplias repercusiones. La primera de estas escuelas estuvo ubicada en el barrio de Santa Anita Ixtapalapa. El proyecto consistía en sacar a los estudiantes fuera de las aulas para que pintaran *au plein air*, por lo que la escuela de Santa Anita fue bautizada con el nombre de "Barbizon", aunque los planteamientos de trabajo poco tuvieron que ver con lo que practicaban los barbizonianos franceses. A esta fundación se sucedieron otras en los suburbios capitalinos de Xochimilco, Coyoacán, Chimalistac, Churubusco y Tlalpan. Todavía en 1932, ya consumada la fase heroica del muralismo mexicano, se abrió una escuela más de esta índole en Taxco, estado de Guerrero. Para ese momento ya se había realizado una magna exposición itinerante de lo que pintaban los alumnos, que fue llevada en 1926 a Berlín y después a algunas ciudades de Francia y España, "causando profundo interés y

sorpresa en el medio artístico", según opinión de los observadores. Se dijo que Tsuguharu Foujita y Raoul Dufy estaban encantados con la exposición, pero no sabemos si gente como ellos veían el experimento mexicano como algo exótico, propio de un país que creían "tropical" en su totalidad, o si prefiguraban el interés de Michel Seuphor y de Jean Dubuffet por lo que después se llamó *Art Brut*.

El movimiento de las Escuelas de Pintura al Aire Libre formaba parte de un programa educativo nacional más amplio iniciado en 1920, hacia el final de la Revolución. Junto con el de los Talleres Libres de Expresión Artística, creados al mismo tiempo, fue alabado por unos y discutido por otros. Ambos estaban destinados a crear una conciencia estética entre representantes de todas las clases sociales, y se dirigían específicamente a reclutar alumnos muy jóvenes, casi niños, aunque también concurrían obreros y señoritas de las clases medias. Había que "levantar el arte nacional", aunque la verdad es que, propiamente hablando, nunca se había caído, sino que las Guerras de Independencia aplacaron el ritmo de la productividad artística. El levantamiento fue más que nada una opción de institucionalizar la combinación de elementos populares y modernos previamente propuesta por el educador y pintor Adolfo Best Maugard (1891-1964), que intentó implantar un método racional de dibujo en la educación primaria. Entre 1920 y 1937, unas escuelas cerraban cuando las circunstancias lo requerían al tiempo que otras abrían; lo cierto es que casi no hubo un pintor importante de la época que no se hubiera visto involucrado como maestro de las Escuelas al Aire Libre, que han sido historiadas, entre otros, por la especialista Laura González Matute¹.

El 1 de diciembre de 1920, el general Alvaro Obregón (1880-1928) tomó posesión como Presidente de la República. Acababa así un largo período de guerras civiles y disturbios.

México

provocados por rebeldes, conocidos como constitucionalistas, capitaneados por carismáticos jefes como Pancho Villa y Emiliano Zapata. Obregón triunfó sobre los constitucionalistas e intentó poner orden en un país asolado por la guerra. Tras cuatro años iniciales de presidencia, Obregón fue electo para un nuevo periodo el 1 de julio de 1928. Dos semanas después, José de León Toral lo asesinó a las puertas de un restaurante de Ciudad de México conocido como La Bombilla, donde se encuentra el impresionante monumento art déco erigido en su honor en la década de 1930, ejemplo de integración de escultura y arquitectura e inspirado en monumentos similares del Canal de Suez.

A poco de la nominación inicial de Obregón en 1920, se reinstaló la desaparecida Secretaría de Educación Pública, con el Rector de la Universidad de México, José Vasconcelos (1882-1959), como titular. Con Vasconcelos se inicia un plan de "salvación y regeneración de México por medio de la cultura". La cultura, para el ministro, equivalía al "Espíritu". De ahí que el lema vasconceliano de nuestra máxima casa de estudios, la Universidad de México, sea "Por mi raza hablará el Espíritu". Vasconcelos, al igual que Goethe, postulaba que la fase estética era la fase superior de la humanidad, pero había que crear una "estética bárbara" que superase la decadencia, afirmando el vigor del Nuevo Mundo: "Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Coatlicue"⁴.

Con Vasconcelos nace la Escuela Mexicana de Pintura, que en su primera fase ve la creación del Movimiento de la Pintura Mural destinado, en teoría, a crear conciencia de los valores patrios entre las masas y las razas indígenas; a las que, dicho sea de paso, poco podía interesarles verse representadas sufriendo

toda clase de torturas y vejaciones por parte de los opresores (como, por ejemplo, en los murales de Rivera para el Palacio de Cortés de Cuernavaca), así fuere con el noble propósito de "crear conciencia". Las demandas de los indígenas eran, y siguen siendo, de índole más urgente.

Durante las décadas que siguieron a su aparición, la pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento artístico americano había alcanzado antes. Han corrido ríos de tinta sobre el muralismo mexicano, que produjo una serie de obras maestras estudiadas por especialistas de todo el mundo. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales, un buen número de esos conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte.

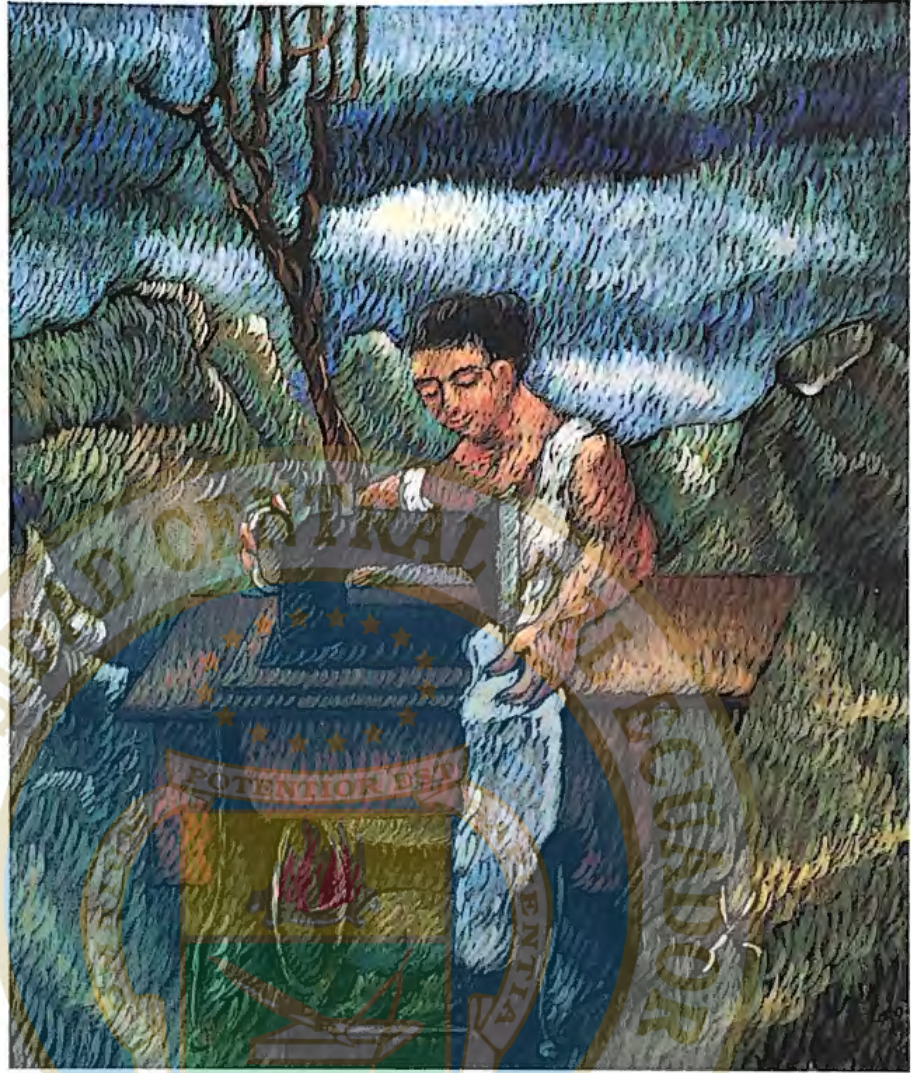
Ni siquiera durante la fase inicial existió en el muralismo algo así como un cuerpo de teorías o modalidades estéticas comunes. Cada pintor era a la vez un intelectual, generalmente imbuido de teorías marxistas adquiridas más bien de oído que de estudio. A principios de los años treinta era casi indispensable pertenecer al Partido Comunista si es que se pretendía obtener encargos para realizar pinturas murales o participar en exposiciones de importancia. Sin embargo, cada artista se expresaba de acuerdo a su individualidad estilística y bajo los presupuestos temáticos que le resultaban idóneos. Los motivos se relacionaban con la fase armada de la Revolución, las escenas de la conquista española, el poder omnímodo de la iglesia durante la época colonial, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, las fiestas populares, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado prehispánico. Éste fue concebido como un periodo glorioso y armónico, algo así como la Edad de Oro, la Arcadia de la nación. Todavía no existían estudios como los que se publicaron después, encaminados a

desmenuzar la política expansionista del Imperio Mexicano.

Mediante alegorías y símbolos fáciles de descifrar, los temas se vinculaban con lo que se sentía que era o debía ser la "esencia de la nacionalidad", si bien dicha esencia no existía ni había existido o podría existir jamás en la realidad. Esto sitúa al muralismo entre los grandes movimientos utópicos del siglo XX, y en ello, como también en el talento de quienes lo protagonizaron, reside en buena parte su grandeza. Hay que aclarar que, pese a la diversidad de temperamentos, las diferencias en cuanto a la formación artística e incluso las oposiciones ideológicas, sí existió entre los líderes del muralismo una noción de grupo encaminada a lograr una meta común, y eso propició la cohesión de esfuerzos. El término "Renacimiento Mural Mexicano", aplicado por Jean Charlot (1898-1979) a la primera fase del muralismo, es un término ajustado. Si los murales italianos del pre-renacimiento, del Renacimiento y del Barroco sirvieron para educar en la religión a los iletrados y enaltecieron la conciencia cívica de gobernantes y gobernados, al tiempo que incrementaban la gloria de las ciudades donde se ubicaban, en el México nuevo nacido de la Revolución de 1910 podría suceder algo similar. Eso pensaron Diego Rivera y Siqueiros, cada uno por su cuenta, cuando peregrinaban por Italia. El francés Jean Charlot, que llegó a México a principios de 1921 y fue participante activo del muralismo (así como primer panegirista de José Guadalupe Posada), lo puso en palabras: "Con el agregado misterio de una antigüedad indefinida y el aire de muchos imperios reducidos a polvo, los restos arqueológicos indígenas significaban en relación al arte mexicano lo que las ruinas y fragmentos greco-romanos a la Italia Renacentista"⁵.

Para entonces, la labor del antropólogo Manuel Gamio había reiterado la importancia de

14. AGUSTÍN LAZO – MUJER EN UN PAISAJE, 1975,
 óleo sobre lienzo, 45 x 38,8 cm, colección privada,
 Ciudad de México



15. ROBERTO MONTENEGRO – AUTORRETRATO, 1942,
 óleo sobre lienzo, 69 x 59 cm,
 Instituto Nacional de Bellas Artes (en adelante, INBA)
 Museo de Arte Moderno, Ciudad de México

México

los remanentes del pasado prehispánico, que empezó a ser reevaluado bajo nuevas dimensiones y técnicas por arqueólogos y antropólogos de todo el mundo durante la década de los años veinte⁶. Los artistas pararon mientes en esto, realizaron viajes arqueológicos y captaron la expresión de los tipos populares, los colores de las fiestas y la enorme riqueza artesanal de México que, aunque híbrida, trasluce el albor de sus remotos orígenes. Todo esto, sumado a la idea de una salvación futura que se realizaría a través de la tecnología, el mundo de las máquinas y las teorías básicas del Materialismo Histórico con Carlos Marx a la cabeza (igual que Dios Padre en los mosaicos bizantinos), fueron motivos que sirvieron para integrar un rico arsenal que cada quien usó de acuerdo a sus particulares predilecciones. Se pintaron el origen y la evolución de la humanidad en parangón con el origen y florecimiento de la Revolución, los albores genéricos de las dos Américas (la anglosajona y la latina), el hombre como nuevo Zeus que controla el universo, las luchas intestinas, el nacimiento de la nación independiente... También se pintaron pirámides, alegorías de la vida cotidiana antigua, efigies del dios Tláloc, serpientes emplumadas, caballeros tigre, mujeres con perfil maya luciendo hermosos huipiles bordados, el suplicio de Cuauhtémoc, y hasta uno que otro sacrificio humano, ciertamente ennoblecido para que adquiriera un tono heroico que lo hiciera aceptable. La visión propuesta por Diego Rivera sobre este conglomerado de temas fue seguramente la que más eficacia tuvo y la que alcanzó un mayor número de seguidores. No obstante, cada uno de los "Tres Grandes", Orozco, Rivera y Siqueiros, seguidos por muchos otros, realizaron murales en México y en el extranjero, lo que repercutió en el Federal Art Project del WPA (Work Progress Administration) de los Estados Unidos durante los años treinta,

así como en la gestación de movimientos muralísticos, aunque no tan importantes como el mexicano, en otros países de Latinoamérica.

El ministro Vasconcelos (vituperado por Diego Rivera en uno de los paneles murales de la propia Secretaría de Educación Pública, donde lo representa caricaturizado, dando la espalda al espectador y sentado sobre un diminuto elefante que alude a su gusto por la filosofía oriental), tuvo la capacidad y la intuición necesarias como para llevar a cabo un programa artístico y educativo a gran escala. Apenas ocupó el ministerio, hizo venir de Europa a Diego Rivera (1886-1957) y a Roberto Montenegro (1886-1968; fig. 15), les ofreció los muros de los edificios públicos y respetó en todo sus estilos e ideologías así como los de todos cuantos se sumaron al movimiento. Los artistas se agruparon en un Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, integrado a fines de diciembre de 1922 bajo el liderazgo de Siqueiros. Después se fundó el órgano de difusión de propuestas del singular sindicato, el periódico *El machete*, cuyo primer número no apareció hasta marzo de 1924, poco antes de que Vasconcelos abandonara su puesto de ministro debido a la imposición de Plutarco Elías Calles como jefe máximo de la Revolución. Pero ya para entonces el muralismo había desarrollado su propia dinámica, que tiempo después se convirtió en inercia: una vez que el movimiento se institucionalizó, los muralistas de las generaciones venideras repitieron incesantemente los modelos iniciales, con lo que fue fomentándose una retórica ya no persuasiva, sino reiterativa, de segunda y tercera mano.

En 1923 el Sindicato emitió un manifiesto dirigido "a la raza indígena humillada", así como a todos aquellos que no estuvieran comprometidos con los ideales burgueses. En ese manifiesto se repudió severamente la pintura de caballete y "todo el

arte de cenáculo ultra-intelectual", en tanto se exaltaban las manifestaciones de arte monumental "por ser de utilidad pública".

Los muralistas, en efecto, cubrieron kilómetros y kilómetros de muros cobrando honorarios por metro cuadrado como si fueran pintores de brocha gorda, pero afortunadamente nunca abandonaron la pintura de caballete. Esta siguió practicándose por dos razones. La primera fue la necesidad de ganarse la vida: la posibilidad de seguir pintando en los edificios públicos se interrumpió para todos —excepto para Diego Rivera, que continuó trabajando en los frescos de la Secretaría de Educación Pública (fig. 13)— en 1924 y no se restableció hasta años después. La segunda razón se refiere al hecho de que no todos los pintores de esa época estaban capacitados o deseosos de pintar murales. De aquí que la pintura de caballete de la Escuela Mexicana abra un abanico tan rico en opciones: sus exigencias intrínsecas no se confinaban a transmitir mensajes de tipo histórico o social, y los modos de representar no tenían que obedecer necesariamente a la verosimilitud.

La Escuela Mexicana

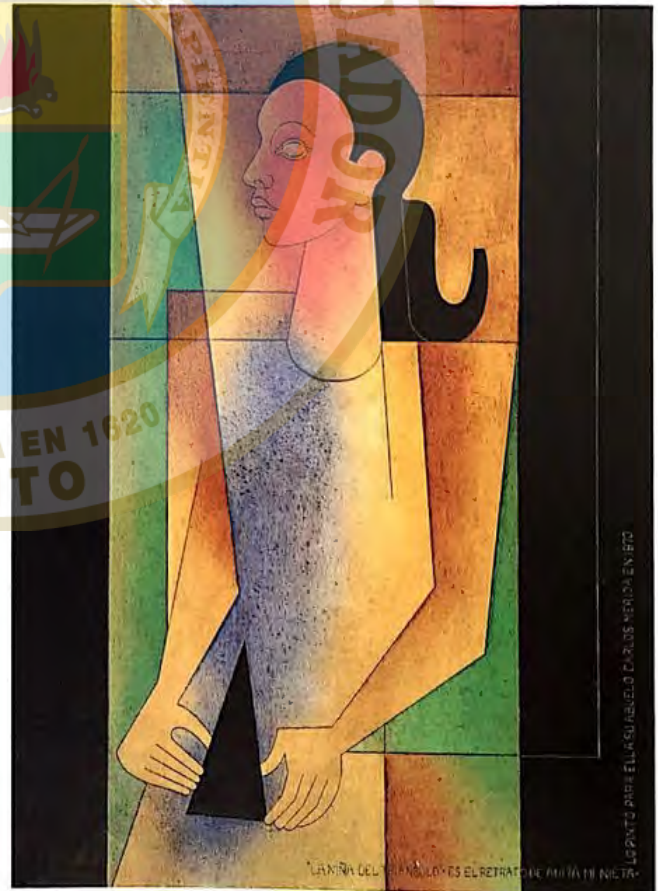
La mayoría de los pintores que iniciaron sus trayectorias en México durante la primera fase del muralismo se vieron necesariamente inmiscuidos en el gran mosaico que conforma la Escuela Mexicana, comulgasen o no en sus propósitos. Tiempo después se disgregaron, si bien los que siguieron compartiendo las mismas inquietudes políticas se aliaron durante los años treinta con los fundadores de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y con quienes integraron el TGP (Taller de Gráfica Popular). Otros artistas residieron por largo tiempo en el extranjero, sin abandonar del todo sus incursiones en el medio mexicano, como fue el caso de Rufino Tamayo (1899-1992; fig. 16). Hubo también quienes, ya en los años cuarenta,

16. RUFINO TAMAYO – NATURALEZA MUERTA CON ME, 1928. óleo sobre cartón, 60 x 46 cm. colección privada



se mantuvieron cerca de algunos de los muralistas de la segunda y tercera generación, viajando por varios sitios de la República y coadyuvando en la realización de más obras murales.

El guatemalteco-mexicano Carlos Mérida (1891-1984) —quien por cierto ejerció con sagacidad la crítica de arte— colaboró con el programa nacionalista, aunque también era receptivo a las nuevas tendencias del arte y abandonó el Sindicato, del que era miembro, para viajar a París en 1927, un año después de haber celebrado su primera exposición en Nueva York. Cuando regresó a México, en 1929, dedicó su vida fundamentalmente a la pintura de caballete (fig. 17). Su geometrismo, inspirado en el textil maya, fue muy vanguardista en los momentos en que se gestó. Roberto Montenegro, por su parte, reunió una valiosa colección de arte popular, sobre la que escribió un tratado, y a la vez practicó cuanta vanguardia le vino en gana; sus mejores creaciones de caballete están por el lado del surrealismo. Otros pintores, como Agustín Lazo (1896-1971; fig. 14), se interesaron más en estudiar a sus pintores favoritos —Renoir, Seurat, Max Ernst, De Chirico, Picasso— que en compartir las inquietudes de quienes leían las partituras bajo la batuta de Diego Rivera o de Siqueiros. Los ejemplos que podrían mencionarse acerca de trayectorias independientes, amalgamadas sin embargo al contexto de lo que entendemos por Escuela Mexicana, son tantos como los artistas. Buena parte de ellos participaron en las exposiciones que se presentaron en el extranjero, varias de ellas coordinadas por Inés Amor, la dueña de la primera galería independiente de larga trayectoria que se fundó en México. Me refiero a la Galería de Arte Mexicano, que abrió sus puertas al público y a los coleccionistas en 1935 y que hasta la fecha es una de las principales de Ciudad de México.



17. CARLOS MÉRIDA – RETRATO DE SU NIETA, ANA LUNA, LA NISA DEL TRIÁNGULO, 1970, técnica mixta sobre tabla, 77 x 57 cm. colección privada, Ciudad de México

México



18. ALFONSO MICHEL - LA CARTA, 1936.
óleo sobre lienzo, 46 x 53 cm.
colección privada, Ciudad de México



20. CARLOS OROZCO ROMERO - SUEÑO, 1940.
óleo sobre lienzo, 73 x 83 cm.
colección privada, Ciudad de México



19. JULIO CASTELLANOS - EL BOHÍO MAYA, 1942.
óleo sobre lienzo, 56 x 71 cm.
INBA, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



21. FRIDA KAHLO - LA COLUMNA ROTA, 1944.
 óleo sobre cartón, 40 x 31 cm.
 Museo Fundación Dolores Olmedo Patiño,
 Ciudad de México

Algunos de los pintores que rechazaron la idea de producir arte de mensaje guardaron estrechos vínculos con los llamados Contemporáneos, escritores y poetas herederos de los modernistas que se consideraban a sí mismos "espíritus poseídos de divinidad". Los Contemporáneos integraron un "grupo sin grupo", es decir una comunión de independencias libertarias de gran ingerencia en la vida cultural de México. Entre los escritores estuvieron Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia, quien, al igual que Cuesta, ejerció con consistencia la crítica de arte. Los pintores que les fueron afines forman una especie de "subcorriente" o "contracorriente", según expresión de Jorge Alberto Manrique. También fueron nacionalistas, pero en sordina. No pocos de ellos eran afectos a los realismos fantásticos, a la metafísica de Giorgio de Chirico o al surrealismo, como el ya mencionado Agustín Lazo, Antonio Ruiz "El Corzo" (1895-1964), Carlos Orozco Romero (1898-1984; fig. 20), Julio Castellanos (1905-1947; fig. 19), Alfonso Michel (1898-1958; fig. 18), Jesús Guerrero Galván (1910-1973) y María Izquierdo (1902-1956; fig. 25). A Frida Kahlo (1907-1954) hay que considerarla en el filo de la navaja, pues su matrimonio con Diego Rivera, así como su natural idiosincrasia, la colocan entre los defensores del nacionalismo a ultranza, si bien su obra conforma una autobiografía pictórica de incalculable valor (fig. 21), precisamente porque se mantiene ajena a todo lo que no es ella misma como sujeto.

El poeta y ensayista Octavio Paz mantuvo trato con estos escritores y artistas después de 1950 y escribió sobre algunos de ellos. Muchos años más tarde, seguía sosteniendo la opinión de que los artistas relacionados con los contemporáneos compartieron muchas afinidades; así, todos ellos "guardaron una

actitud de inteligente independencia frente al arte ideológico de Rivera y Siqueiros, así como ante el expresionismo de Orozco."⁷

Vale la pena hacer una pausa para analizar brevemente lo que puede entenderse por el expresionismo de José Clemente Orozco (1883-1949; fig. 22), único entre los muralistas unánimemente respetado por las recientes generaciones de artistas mexicanos, al grado que ha influido en varios de ellos. Su veta expresionista se manifiesta ya en las series de acuarelas donde representa burdeles conocidas como *Casas del llanto*. Es casi imposible que haya conocido, siquiera fuese a través de reproducciones, a pintores como Emil Nolde (1867-1956) o Max Beckmann (1884-1950), de quienes fue contemporáneo; sin embargo, ofrece similitudes con ambos. Orozco, originario del estado de Jalisco, tuvo una primera y precoz educación plástica en la Academia de San Carlos. Realizando un experimento con dinamita, perdió la mano izquierda cuando tenía dieciséis años. A consecuencia de ello, parece haber desarrollado un brutal proceso de sobrecompensación que lo llevó a ocupar uno de los sitios del triunvirato pictórico integrado por él mismo, Rivera y Siqueiros, cuyo poder es comparable al que en la Italia del Renacimiento ejercieron Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

No por ser uno de los "Tres Grandes" se abstuvo Orozco de polemizar con los otros dos. Incluso puede decirse que en el fondo no comulgaba con ninguno de ellos. Su tendencia a la exaltación de lo grotesco, lo dramático y aun lo siniestro corre pareja con una visión desencantada de la historia, que queda de manifiesto, por ejemplo, en el mural *Catarsis*, pintado en 1934 para el entonces recién acabado Palacio de Bellas Artes. Allí puede verse a las masas ardiendo en un fuego purificador y, en primer término, unas horripilantes figuras de prostitutas basadas en dibujos que Orozco había



23. DAVID ALFARO SIQUEIROS
- LOS REVOLUCIONARIOS, 1957-1965.
mural. Sala de la Revolución, Museo Nacional
de Historia, Castillo de Chapultepec,
Ciudad de México



22. JOSÉ CLEMENTE OROZCO - CRISTO DESTRUYE SU CRUZ, 1932-1934.
mural, Dartmouth College, Hanover, NH



24. JOSÉ LUIS CUEVAS - INTOLENCIA, 1986.
aguafuerte y aguatinata, 93 x 152,5 cm.

México



25. MARÍA IZQUIERDO - *El dibujo*, 1946, óleo sobre lienzo, 75,5 x 60,5 cm. colección privada, Ciudad de México

hecho de una modelo; en los dibujos, sin embargo, la tendencia a la distorsión está más atenuada.

Orozco era profundamente escéptico, hasta del mismo movimiento que encabezó. Vivió una buena temporada en Nueva York, pero no alcanzó allí la notoriedad que obtuvo Rivera. Su concepto de la historia y sus ideas políticas resultan ubicadas en las antípodas de la utopía riveriana. Hoy diríamos que, en cierto modo, era un anarquista que se anticipó a la posmodernidad en casi medio siglo. Su emblema positivo es Prometeo, personaje central del mural que realizó en 1930 para Pomona College, en Claremont, California, y que aparece de nuevo en el famoso *Hombre en llamas*, culminación del ciclo de frescos pintado en el Hospicio Cabañas de Guadalajara entre 1938 y 1939. En la cúpula de la ex-capilla que corona este ciclo, el *Hombre en llamas* ocupa el lugar principal, actuando como símbolo entre religioso y metafísico, dado que el fuego purifica, se regenera y a la vez termina con todo. Orozco fue el primero de los "catastrofistas", modalidad iconográfica que tuvo brotes en todo el mundo durante la década de 1980 y que en México adquirió matices exorbitados que perduran hoy día.

José Luis Cuevas (n. 1934; fig. 24), admite la influencia del jalisciense en su obra juvenil, lo mismo que abiertamente sucede con varios jóvenes de hoy. Puede ser que esto se deba a que el expresionismo ofrece una constante —que en determinados lapsos se intensifica— a todo lo largo de la historia del arte mexicano. En eso es análogo al barroco, modalidad mestiza por antonomasia que encuentra en México varias de sus manifestaciones más exacerbadas y que aún hoy en día se amalgama a las formas contemporáneas de expresión. Pero así como hay múltiples modalidades de barroco, así también el expresionismo adopta variadísimos matices. No obstante, si hablamos de barroco el personaje

que acude a la conciencia con mayor nitidez no es Orozco, sino David Alfaro Siqueiros (1896-1974), cuya proclividad a los escorzos, a las perspectivas acentuadas y a la grandilocuencia no tiene par (fig. 23). Al lado de Orozco y Siqueiros, Diego Rivera es un clásico, comenzando por su etapa cubista. En lo figurativo a veces se encuentra próximo a Ingres, sobre todo en sus dibujos y en algunas pinturas de caballete. Rufino Tamayo (1899-1992) también viene a ser un clásico, pero aquí se trataría de un clásico contemporáneo, que amalgamó las síntesis de la escultura mexicana a las lecciones de Picasso, vertiéndolas en un culto a la forma compensado por una aptitud colorística extraordinaria. Une así la sutileza a la audacia, sin descompensar la paleta. No importa qué combinaciones de colores haya utilizado, Tamayo siempre resulta armónico, jamás llega a la estridencia; condición en la que sí se colocó uno de sus más fervientes admiradores: el zacatecano Pedro Coronel (1923-1985), quien, al igual que Tamayo, recogió y recreó ciertos códigos y signos de las culturas antiguas omitiendo en su lenguaje todo lo que pudiera aproximarse a la anécdota o a la trasposición arqueológica (fig. 27). Pedro Coronel manifestó su veneración por Tamayo en varias ocasiones y lo homenajeó con una serie de cuadros a los que tituló *Tamayanas*, aun y cuando los estilos y la personalidad de uno y otro hayan sido muy distintos entre sí.

Artistas extranjeros en México

De 1936 a 1942 llegaron a México varios intelectuales y artistas europeos, trófugas de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española. Entre ellos están tres pintoras: Remedios Varo (1908-1963; fig. 26), nacida en España, Leonora Carrington (n. 1915; fig. 28), de origen inglés, y Alice Rahon (1904-1987), nacida en Francia. Las tres desarrollaron trayectorias independientes, sin buscar glorias,

reconocimientos y ni siquiera un buen mercado para sus trabajos. Sin embargo, las dos primeras llegaron a ser muy famosas. Remedios Varo sigue atrayendo enormes cantidades de público de todos los estratos sociales, cosa que ha podido reafirmarse durante la gran exposición retrospectiva presentada en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México el primer semestre de 1994. Varo y Carrington formaron un binomio, fueron amigas cercanas que compartieron ideas y modos de hacer; cosa natural, puesto que ambas convivieron en los círculos iniciales del surrealismo: Varo, al lado del poeta Benjamin Péret y Carrington, en su juventud, como discípula y pareja de Max Ernst. Ambas hicieron de México su patria adoptiva y desarrollaron en la capital el grueso de sus respectivas producciones maduras. Con el correr del tiempo fueron y son vistas como puntales del surrealismo europeo en tierras mexicanas. Ninguna de las dos pudo hacer migas con su colega Frida Kahlo, posiblemente porque no comulgaban con la perenne herida abierta patente en la obra de esta última, o bien porque el círculo de Frida (quien, contra lo que se ha dicho hasta el cansancio, fue muy reconocida en vida y no sólo por ser esposa de Diego Rivera) era totalmente opuesto a la disposición callada e íntima que las otras pintoras deseaban mantener. Posiblemente Frida, con su indudable genio, sus extraordinarios atuendos regionales y su actitud valiente y desprejuiciada, las intimidaba.

Se decía todavía a los inicios de la década de los cincuenta que ella y Diego eran algo así como el Popocatepetl y el Iztaccihuatl, los volcanes tutelares del Valle de México. Ocupaban las planas de todos los periódicos y no había acción pública en la que no estuvieran presentes. Eso hacía que otros artistas, sobre todos los extranjeros, se sintieran excluidos de los grupos nacionalistas que se encontraban en las cúpulas culturales; cuantimás que en México

México

no puede hablarse de arte sin hablar también de políticas culturales, o de política a secas.

Lo cierto es que, todavía a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el nacionalismo triunfante marcaba pauta, y existía cierto rechazo, si no *de facto* sí psicológico y social, hacia todo lo que tuviera aroma extranjero. Pintores extranjeros en México había, sin embargo, varios. El muralista Pablo O'Higgins (1904-1983), originario de Salt Lake City, y el parisino Jean Charlot (1898-1979) son ejemplos prototípicos, pero se encontraban totalmente asimilados al brote muralista y a sus secuelas. Eran más mexicanistas y conocedores del país que muchos mexicanos y fueron grandes impulsores de los movimientos de producción gráfica que forman una tradición paralela a la de la pintura, si se quiere aún más radical en cuanto a la transmisión de contenidos sociales y nacionales.

Otros movimientos artísticos de los años veinte y treinta

Dentro del contexto de esta época, hubo otros brotes o movimientos a los que conviene aludir. El Estridentismo, ampliamente estudiado por Luis Mario Schneider y por los investigadores del Museo Nacional de Arte (MUNAL), irrumpe durante los últimos días del año 1921 con la aparición de una hoja volante que tuvo carácter de manifiesto: la hoja *Actual número 1*, firmada por Manuel Maples Arce³. En dicho manifiesto se rinde veneración a los futuristas italianos y se propone la siguiente idea como eje de la estética estridentista: hay que desdeñar el pasado tanto como el futuro y mantenerse en "el vértice estupendo del minuto presente". Al igual que los Contemporáneos (asociación de tendencia opuesta), los estridentistas eran predominantemente literatos y poetas a quienes se les sumaron algunos artistas plásticos, como el escultor Germán Cueto (1893-

1975), el grabador Leopoldo Méndez (1902-1935), el mismo Diego Rivera (a quien le cuadra de maravilla un dicho popular: era *ajonjolí de todos los moles*), los pintores Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Fermín Revueltas (1902-1935) y Jean Charlot. Todos ellos llegaron a influir radicalmente en la gráfica y en el diseño editorial, que es de ejemplar calidad en ese momento. Por lo que respecta a la pintura, cada quien mantenía su estilo particular.

La gráfica estridentista es de avanzada si se compara con la que produjo más de una década después el Taller de Gráfica Popular, pero en cambio esta última tuvo mayor difusión e incidencia. Se percibe en el Estridentismo una buena asimilación de principios dadaístas, de rasgos provenientes de los dos movimientos expresionistas alemanes (El Puente y El Jinete Azul) y del futurismo. Esta actitud modernizante ya se había atenuado y aun oficializado hacia 1926. Pese a ello, las técnicas gráficas que los estridentistas emplearon animaron la producción del Taller de Gráfica Popular (TGP), fundado en 1937 a modo de corolario de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Otro grupo incidente de aquellos años fue el ¡30-30!, integrado prácticamente por los mismos artistas que pintaban murales, realizaban esculturas públicas y auspiciaban la edición de revistas. La historia del arte mexicano de esos años ofrece un sinnúmero de veredas, es cierto, pero la mayoría fueron transitadas por los mismos protagonistas. En todas formas, la verdad es que tanto el Estridentismo como el grupo ¡30-30! fueron formaciones acordes con las políticas culturales emanadas de la Revolución.

La escultura

El lector habrá percibido que hasta este momento apenas si he hablado de escultura. Con la rica tradición escultórica del México

26. REMEDIOS VARO - LA HUIDA, 1961.
óleo sobre cartón, 121 x 98 cm.
INBA, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México





27. PEDRO CORONEL — EL ADVENIMIENTO DE EILA, 1966.
 óleo sobre lienzo, 182 x 303 cm.
 INBA, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México

28. LEONORA CARRINGTON — ARE YOU REALLY SYRIUS?, 1953.
 óleo sobre lienzo, 53,5 x 91,5 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México
 (en préstamo)



México

prehispánico, con el arte del retablo, de los repujados y cruces atriales en la época de la colonia y con el florecimiento de la escultura académica de corte neoclásico posterior a las Guerras de Independencia, resultaría lógico que esta rama de las artes plásticas hubiera tenido una pujante continuidad durante la primera mitad del presente siglo. Pero, dígame lo que se quiera, no sucedió así. Cada plaza, cada jardín público o avenida importante en las ciudades mexicanas cuenta con un "héroe", la mayor parte de las veces vaciado en bronce, aunque también hay héroes de piedra, de granito, de basalto y de mármol. Sin embargo, estas efigies obedecen a resoluciones muy similares, pese a que la mayoría de sus autores ha nacido en este siglo. Pasó aquí un poco lo mismo que en la Unión Soviética, donde al hacerse necesaria la elevación de los próceres a la condición de héroes, la escultura adquirió patrones prototípicos que cancelaron la posibilidad de experimentación.

Durante la primera mitad del siglo, la escultura mexicana más avanzada se inspira en la obra de Maillol y Bourdelle. Los ejemplos más característicos son posteriores a los años veinte y guardan relación directa con la soberbia asimilación por parte de notables arquitectos mexicanos del art-déco, estilo al que se asocia la obra de los dos escultores franceses antes mencionados y que en México fue mucho más que una moda.

Según Agustín Arteaga, hubo, sin embargo, una Escuela Mexicana de Escultura, no tan vinculada a los principios revolucionarios de 1910 como sucede con la pintura mural⁷. Desde mi punto de vista, esto se debe a que la escultura no admite la escenificación, salvo excepciones como la del altorrelieve. La mencionada "Escuela" repite sólo tres o cuatro temas plasmados en esculturas exentás: el campesino con su machete, la madre con su hijo (vivo o difunto, tema que deriva, desde luego, de

la iconografía mariana), la hermosa y robusta mujer tropical meciéndose en su hamaca y cosas por el estilo; *Anciano sentado* (fig. 30), de Mardonio Magaña (1866-1947), podría ser un buen ejemplo.

De una forma u otra, los críticos más acerbos de los escultores fueron en muchos casos los artistas mismos. Así, el escultor Guillermo Ruiz (1894-1965), respondiendo a una encuesta, declaró abiertamente que "no existe aún la escultura que represente nuestro período revolucionario"; y el pintor Fermín Revueltas afirmó que, de plano, "no existe siquiera la escultura", en lo cual exageraba. Los únicos escultores que colaboraron en el proyecto nacionalista de Vasconcelos fueron Ignacio Asúnsolo (1890-1965), autor, entre muchas otras obras de ornamentación escultórica, del ya mencionado monumento a Alvaro Obregón, y Fidias Elizondo (1891-1979), que realizó desnudos, puertas, plafones, retratos y algunas piezas públicas, como el enorme Cristo Rey de veinte metros de altura que se alza en el vértice del Cerro del Cubilete, centro geográfico de la República en el Estado de Guanajuato. Asúnsolo fue más versátil; se formó en Europa y experimentó con las vanguardias, además de ejercer la docencia en la Academia de San Carlos, donde formó a múltiples generaciones de alumnos. Otro tanto puede decirse del escultor Luis Ortiz Monasterio (1906-1990) cuya impresionante cultura artística dio lugar a una obra que integra un variado abanico de estilos historicistas.

Es cierto que el Estado Mexicano no patrocinó a los escultores en la misma medida en que propulsó el muralismo. La escultura depende mucho del encargo oficial, y eso explica en parte su retraso respecto a la pintura en México. Las cosas cambiarían después de la segunda mitad del siglo, y sólo a medias.

Pese a todo, un vistazo a la obra de los

hasta ahora mencionados demuestra la existencia de una multiplicidad de manifestaciones, que van desde la adopción natural de cánones expresionistas (imaginemos, por ejemplo, las obras de Barlach y las de Gaudier-Brzeska para establecer un punto de referencia) hasta la pertinente síntesis de las esculturas del Monumento a la Revolución, en Ciudad de México, realizadas por Oliverio Martínez (1901-1938). Puede considerarse a Martínez como antecesor del muy conocido Francisco Zúñiga (n. 1912), oriundo de Costa Rica y ayudante del anterior. Las matronas indígenas de Zúñiga, mujeres inmarcesibles del istmo de Tehuantepec que impulsan con celo su matriarcado, fuertes e impasibles como diosas clásicas, han dado la vuelta al mundo. Tanto en sus versiones volumétricas como en las litográficas, han acarreado a su autor indiscutible reconocimiento y dividendos nada despreciables. Zúñiga y sus seguidores sí que crean una escuela, cuyas constantes configuran aquello que denominamos "estilo"; un estilo que —excluido Zúñiga, su generador real— resulta caduco, pero que comercialmente ha sido efectivo, tanto dentro como fuera de México.

Surrealismo y arte fantástico en México

En 1938, el líder del surrealismo, André Breton, realizó una visita a México con la esperanza de aliarse con Trotsky y Diego Rivera para continuar la idea de vincular el surrealismo a la Revolución. Esto no sucedió, aunque se reunieron los tres en Pátzcuaro, en el estado de Michoacán, y redactaron un manifiesto. Breton encontró que México era el país surrealista por excelencia, lo cual, dicho sea de paso, no fue un descubrimiento muy notable si tenemos en cuenta que las aptitudes "paranormales" o fantasiosas de los artistas y artesanos mexicanos forman parte de una tradición milenaria. De hecho, la capacidad de iluminar con destellos



29. MANUEL GONZÁLEZ SERRANO – APRENDICES DE TOREO, 1948.
óleo sobre tabla, 60 x 80 cm. colección privada

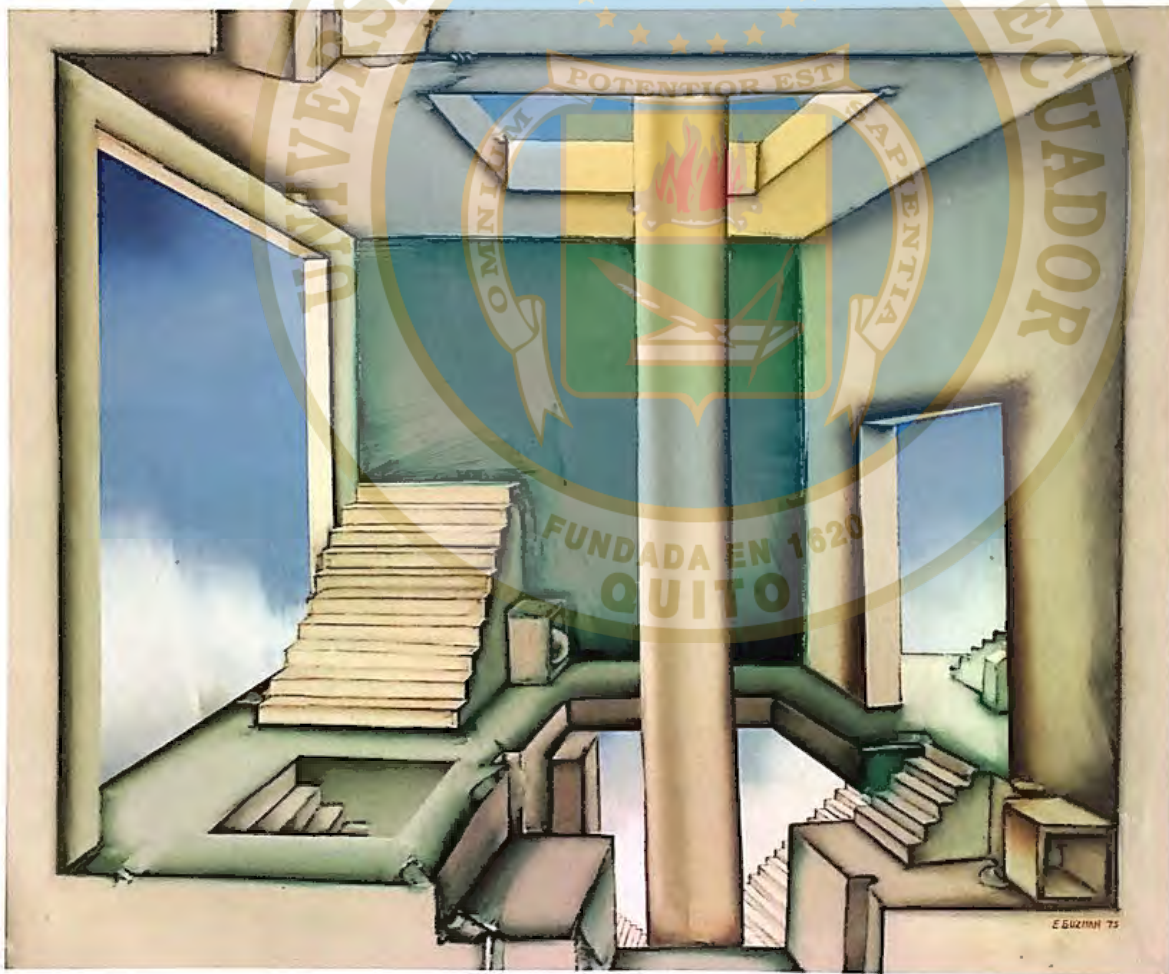
30. MARDONIO MAGAÑA – ANCIANO SENTADO, s/f.
madera, 45,5 x 18 x 19,5 cm. INBA, Museo
Nacional de Arte, Ciudad de México



México



31. JULIO GALÁN - DONDE YA NO HAY SEXO, 1985.
óleo sobre lienzo, 215 x 185 cm.
colección privada



32. ENRIQUE GUZMÁN - PAISAJE INTERIOR, 1975.
óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. colección privada, Ciudad de México



33. ALFREDO CASTAÑEDA - *DIALOGO DE DOS POETAS DISFRAZADOS DE AVES*, 1988. óleo sobre lienzo, Galería de Arte Moderno, Ciudad de México

sesgados aspectos escondidos (o no tan evidentes) de la realidad cotidiana es una tendencia constante en este país. Está relacionada con el culto a la muerte, con las creencias de la religión católica y el politeísmo de un pueblo que desarrolló un sincretismo natural con el santoral católico. Dada la rica variedad de atributos del complicado panteón prehispánico, resulta lógico que los santos cristianos se tomaran como dioses menores. Por cierto, la tendencia ha revivido hoy día, pero de una manera consciente, incorporada al arsenal posmoderno. Un buen número de artistas jóvenes amalgaman elementos religiosos y rituales a sus producciones, ya sea que los subviertan con objeto de transmitir determinado tipo de mensajes o que simplemente los traigan a colación.

Claro que también existió influencia directa del surrealismo y del arte fantástico, absorbida en mayor medida a través de poetas, ensayistas y narradores mexicanos afectos al movimiento bretoniano que a través de los artistas del surrealismo ortodoxo europeo. La persecución de lo fantástico y aún de lo irracional, como reducto que es de un romanticismo teñido de excentricidad, se avino como anillo al dedo a la idiosincrasia mexicana.

Frida Kahlo fue en muchos aspectos el prototipo de Breton. Pero ya antes de que él la comparase a una bomba atada con un listón, Antonin Artaud había parado mientes en la obra de María Izquierdo como ejemplo de surrealismo. A ellas pudieron haberse sumado muchos otros pintores, que ni Artaud ni Breton conocieron, como Manuel González Serrano (1917-1960; fig. 29), por ejemplo. Varios otros, como Enrique Guzmán (1952-1986; fig. 32), Nahum B. Zenil (n. 1947; fig. 34), Julio Galán (n. 1959; fig. 31) o Rocío Maldonado (n. 1951), por citar presencias contemporáneas bien conspicuas, practicaron o practican la "sobrerrealidad" recurriendo a sus propias raíces

mexicanas. Examinan las contradicciones implícitas en el término mexicanidad "bajo el microscopio escéptico de nuestros días", según anotó Edward J. Sullivan¹⁰. Cosa parecida sucede con la mayoría de los artistas relacionados con el movimiento Arte-objeto y con ciertos "instalacionistas" contemporáneos. Algunos de los artistas de Arte-objeto realizan ensamblajes con objetos diversos que, a la manera de Joseph Cornell, presentan a menudo en cajas; otros, en cambio, hacen piezas en tres dimensiones a partir de objetos encontrados. Estas obras, que recuerdan a veces a tramoyas teatrales, no están concebidas como esculturas propiamente dichas, sino más bien como puestas en escena simbólicas. La instalación, por otra parte, ha llegado a ser, en la década de los noventa, una modalidad artística muy popular en México, donde se practica desde una gran diversidad de enfoques: Carlos Aguirre (n. 1948), por ejemplo, es un artista neoconceptual que evita toda clase de exageración barroca; a Eloy Tarciso (n. 1955), en cambio, se le podría considerar como un instalacionista romántico cuya obra remite a diversos momentos de la historia mexicana, mientras Gabriel Orozco (n. 1962), también de tendencia conceptual, pone el énfasis en la documentación del proceso de la obra más que en la escena o el objeto en sí mismos; en el caso de Orozco, lo más importante es la articulación semántica.

Probablemente, el surrealista europeo que mayor eco ha encontrado entre artistas cuyas trayectorias se inician a principios de los años sesenta, ajenas a la idea de la mexicanidad, sea René Magritte. Hay ecos de él en artistas como Gelsen Gas (n. 1933), Alfredo Castañeda (n. 1938; fig. 33) y Xavier Esqueda (n. 1943). Francisco Toledo (n. 1940; fig. 35), artista oriundo de Juchitán, Oaxaca, configura un caso aparte. Desde sus primeras exposiciones

individuales de 1959 —en México y los Estados Unidos—, atrajo hacia sí la atención de todos los especialistas que conocieron su obra, tanto mexicanos como extranjeros. Su manejo perfeccionista de los oficios que practica (pintura, dibujo, ensamblaje, cerámica, gráfica), su regionalismo que alcanza dimensiones universales y la genial combinación de elementos eróticos y legendarios de su peculiar universo en un lenguaje formal estrictamente contemporáneo, lo definen como el representante por antonomasia de los realismos mágicos. Toledo ha pasado largas temporadas viviendo en París y Nueva York. Actualmente radica en Oaxaca, donde, contra su voluntad, ha creado escuela porque tiene un sinnúmero de seguidores que son bien aceptados por los públicos de arte y por los coleccionistas. Entre los oaxaqueños jóvenes, quien principalmente destaca como artista original, capaz de transgredir el universo toledesco, es Sergio Hernández (n. 1959).

Tendencias renovadoras en las décadas de 1950 y 1960

Ya he hablado páginas atrás del exilio europeo, del español en primer término. Es conveniente aclarar que sus repercusiones no se hicieron sentir de inmediato, pero cobraron real importancia tiempo después. La década de los años cuarenta es una década de asfixia en la que los grupos que ostentaban el poder artístico hicieron grandes esfuerzos por mantenerlo. En 1944, Siqueiros publicó en una revista de gran circulación un famoso texto en defensa del muralismo en el que se encuentra acuñada la famosa frase "No hay más ruta que la nuestra", que no tardó en convertirse en manifiesto, pues los mexicanos son tan afectos a los manifiestos como lo son los italianos. ¿Cuál era esa ruta para Siqueiros? Naturalmente, la del arte comprometido con la transmisión de mensajes sociales. Fue por entonces cuando empezó a

México

35. FRANCISCO TOLEDO – TORTUGA, 1963.
óleo y arena sobre lienzo, 94 x 74 cm, colección privada



México

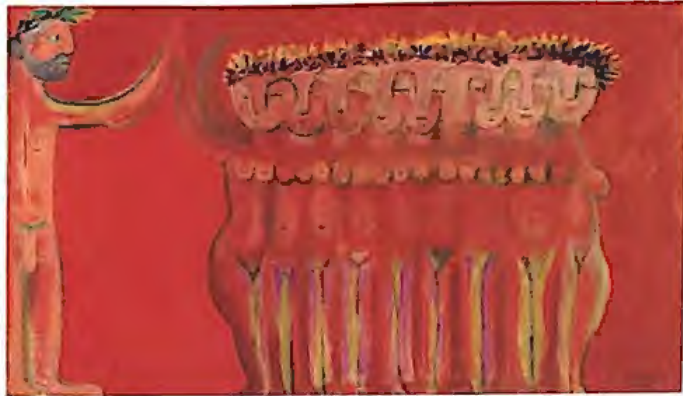
36. MANUEL FELGUÉREZ – COATLICUE 3, 1994.
 óleo sobre lienzo, 200 x 240 cm. colección del artista



37. MATHIAS GOERITZ – EL IDOLO, 1955.
 madera con 42 clavos, 62 x 21 x 24 cm. colección privada



38. JUAN SORIANO – ÁPOLO Y LAS MUSAS, 1954.
témpera y óleo sobre lienzo, 119 x 205 cm. INBA,
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



hablarse a diestra y siniestra de la oficialización de la Escuela Mexicana. La cuestión fue objeto de análisis, sobre todo para una generación de artistas jóvenes que veía todo con ojos escépticos; ese es el caso del escultor y pintor Juan Soriano (n. 1920; fig. 38), cuya postura en los años cuarenta era la de un *enfant terrible*.

A fines de la década llegó a México el alemán Mathias Goeritz (1915-1991; fig. 37) con objeto de impartir clases de educación visual en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Por entonces hizo una primera visita a México Henry Moore, quien de tiempo atrás estaba fascinado, como es archisabido, con la escultura mexicana y específicamente con la figura reclinada de Chac-Mool, el dios de la lluvia de la civilización maya. Goeritz promovió la creación de un museo experimental en Ciudad de México, el Museo del Eco, cuya vida fue breve pero sustanciosa. Se avecinaban cambios: se creaban nuevas galerías, venían exposiciones del extranjero y los jóvenes artistas de entonces ya no hablaban tanto de socialismo y viajaban a Europa con objeto de perfeccionarse en sus respectivas disciplinas, pero sobre todo de ver lo que en otros países ocurría. El perfeccionamiento disciplinario era relativo, pues la enseñanza de las disciplinas tradicionales en las academias de arte mexicanas dejaba poco que desear. No obstante, es cierto que —tal y como afirmó José Luis Cuevas en un texto publicado en 1958— México se encontraba cercado no por una cortina de hierro, sino por “la cortina de nopal”. Había que apoderarse del “bastión de mármol” (el Palacio de Bellas Artes, sede por entonces de las más importantes exposiciones) y abrir nuevos espacios¹¹.

Rufino Tamayo había regresado a México a principios de los años cincuenta para realizar dos murales en el propio “bastión de mármol”, y se propuso que ni los temas ni los modos de resolverlos tuvieran que ver con la

“nueva democracia” (la socialista), o con la ruptura de las cadenas de la esclavitud y los embates de la burguesía en ascenso. Fue entonces cuando empezó a gestarse el movimiento que se ha dado en denominar “Ruptura”. No porque rompiera con los propósitos de la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida actualizada al oficialismo de la Escuela Mexicana, a la que alguno de ellos se refirió entonces como “el PRI del arte”, haciendo referencia a las siglas del Partido Revolucionario Institucional, el sempiterno partido gubernamental mexicano.

Aparte de Tamayo, había otros que se encontraban involucrados con las poéticas contemporáneas. Alfonso Michel era uno de éstos, pero ni con mucho el único. Estaba también la pintora Cordelia Urueta (n. 1915) y otros jóvenes, como Vladimir Kibalchin Russakov, más conocido por Vlady (n. 1920 en Leningrado), Héctor Xavier (n. 1921), Alberto Gironella (n. 1929) y Enrique Echeverría (1923-1972). Junto con el siempre inquieto y precoz José Luis Cuevas, hacia 1952 se reunían en la Galería Prisse de Ciudad de México a comentar revistas europeas y a discutir sus respectivos trabajos.

De tal modo, los artistas jóvenes de ese tiempo marcan una imaginaria línea divisoria que pretendió romper no con un pasado artístico que formaba y forma parte de una tradición milenaria, pero sí con quienes se habían apoderado de los roles protagónicos y de la voluntad de sus acérrimos seguidores. Los pintores jóvenes eran individualistas; ya les quedaban lejos los metros cuadrados de muros y la iconografía sobre la sociedad sin clases, y el ambiente que crearon era fructífero para las polémicas, la discusión y los cambios de aires.

México

Así fue como Manuel Felguérez (n. 1928; fig. 36) y Lilia Carrillo (1930-1974; fig. 41) regresaron de sus respectivos viajes de estudios en Europa declarando su fidelidad al arte abstracto, y Vicente Rojo (n. 1933; fig. 40), de origen español, prescindió por completo de la imagen a comienzos de la década de los setenta, iniciando sus composiciones seriadas. Fernando García Ponce (1933-1987; fig. 39) asimiló ciertos recursos del expresionismo abstracto norteamericano y de la pintura matérica catalana, ligándolos a su muy notable capacidad para arquitecturizar la pintura. Por cierto, pintores como Antoni Tàpies, Antonio Saura y Josep Guinovart, bien conocidos en México, tuvieron un número creciente de seguidores que prolongaron su influencia hasta bien entrada la década de los setenta. Los artistas textiles, como Marta Palau (n. 1934), también acusaron el impacto de esos mismos informalistas españoles.

Volviendo a Ruptura, Enrique Echeverría, que en sus inicios fue un pintor figurativo, a partir de la semifiguración practicada por pintores como Nicolas de Staël y Jean Fautrier se lanzó también a realizar coloridas abstracciones. En 1957 llegó al país el suizo Roger von Gunten (n. 1930), y después lo hizo el escocés Brien Nissen (n. 1940; fig. 42); ambos se aliaron a los jóvenes de Ruptura sin prescindir de la figuración, una figuración desde luego no tradicional. Por su parte, Gunther Gerzso (n. 1915; fig. 43), que pintaba ocasionalmente pero cuyo trabajo principal estaba en relación con la cinematografía (trabajó como director artístico de un sinnúmero de películas), se decidió de una vez y por todas a dedicarse exclusivamente a la pintura y, después de un viaje a Italia en 1953, desarrolló también un estilo abstracto que, con variantes, ya nunca abandonó.

Las modalidades de expresión, tanto pictórica como escultórica y gráfica, durante los

39. FERNANDO GARCÍA PONCE – MANCHAS AZULES SOBRE OCRE Y GRIS, c. 1985. collage, 126 x 157 cm. colección privada





40. VICENTE ROJO - ESTUDIO, MÉXICO BAJO LA LLUVIA (HOMENAJE A OROZCO), 1979-1980.
 óleo sobre lienzo, 160 x 160 cm. Galería Juan Martín, Ciudad de México



41. LILIA CARRILLO - SIN TÍTULO, 1961.
 óleo y gouache sobre superficie rígida, 41 x 56 cm.
 colección privada, Ciudad de México

México



42. BRIEN NISSEN – VOLCÁN FLOTANTE, 1992.
técnica mixta sobre lienzo, 142 x 148 cm. colección privada



43. GUNTHER GERZSO – NARANJA-AZUL-VERDE, 1972.
óleo sobre cartón, 50 x 56 cm. colección privada, Ciudad de México

44. ARNOLD BELKIN - SÉRIE MARAT 2, 1971.
acrílico sobre lienzo, 178 x 140 cm. INBA,
Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



“existencialistas” años sesenta fueron tan diversificadas como los individuos que las practicaban. Había neoexpresionistas, posrománticos, geométricos, abstracto-líricos, combinatorios. Alberto Gironella fue el creador de una versión pop del surrealismo, mientras que los practicantes del realismo mágico, mítico o fetichista, como Emilio Ortiz (1936-1986) y Francisco Toledo, aunque vivieron en París la mayor parte de esa década, también quedaron asimilados a esa pujante generación.

Hacia mediados de los años setenta, José Luis Cuevas, que desde sus inicios fue un magnífico dibujante y grabador figurativo, defendía a capa y espada a los abstractos, al grado de llegar hasta las cachetadas cuando, en 1965, dos pintores abstractos, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce, fueron cuestionados al recibir premios por parte del jurado calificador del certamen de pintura auspiciado por la compañía Esso, que tuvo lugar en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Los artistas de Ruptura abrieron las puertas a una multiplicidad de opciones que siguen funcionando como puntales en el panorama actual. No obstante, durante los años sesenta tuvieron su contrapartida en quienes se vincularon al movimiento neohumanista denominado Nueva Presencia, cuyo principal impulsor fue Arnold Belkin (1930-1992; fig. 44), nacido en Canadá y vinculado en un principio al taller experimental de Siqueiros. Manuel Felguérez, por el lado de Ruptura, y Belkin, como representante de la nueva figuración, intentaron en la medida de sus posibilidades fomentar un viraje decisivo en lo que respecta a las obras murales en espacios públicos, ya con independencia del apoyo oficial. Otros pintores figurativos, como Francisco Corzas (1936-1983) y Rafael Coronel (n. 1932; fig. 46), se pronunciaron por lenguajes que nada tenían que ver con el

mexicanismo y mucho con un neorromanticismo a la europea de gran impacto.

El conjunto más notable de escultura pública ejecutado bajo propuestas contemporáneas es el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, concluido hacia 1979. Emplazado en un paraje natural de origen volcánico (al que el poeta y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón se refirió como “tempestad de lava milenaria”), se trata de una propuesta colectiva realizada por un grupo de artistas surgido de un certamen universitario. Dicho grupo estaba integrado por Mathias Goeritz, Helen Escobedo (n. 1936), Manuel Felguérez, Hersúa (n. 1945; fig. 45), Federico Silva (n. 1923) y Enrique Carbajal, más conocido por Sebastián (n. 1947). La obra consiste en un gran anillo de almenas, a la manera de un cromlech, que limita y preserva las formaciones naturales contenidas en él poniéndolas en conexión con el ambiente exterior. En las cercanías de ese anillo ecológico hay esculturas de cada uno de los integrantes del grupo, de modo que el lugar es al mismo tiempo un espacio natural y un muestrario escultórico que convive en armonía con la arquitectura de la vecina Ciudad Universitaria.

El arte en México desde 1970

La década de los setenta vio el despunte de una vigorosa generación de artistas que ahora ocupan lugar protagónico en el mosaico de tendencias practicadas a partir de la década anterior. Los certámenes nacionales de artistas jóvenes que, año con año, se celebran en la ciudad de Aguascalientes, así como otras bienales y concursos patrocinados por diversas instancias (con el Instituto Nacional de Bellas Artes a la cabeza), permitieron, durante las décadas de los años setenta y ochenta, la posibilidad de decantar las trayectorias de un buen número de creadores plásticos, varios de los cuales fueron

México

asimilándose a prestigiadas galerías y merecieron la atención de la crítica especializada. La abstracción y sus derivados es una opción que está lejos de haberse agotado; allí están Irma Palacios (n. 1943; fig. 47) y Francisco Castro Leñero (n. 1956; fig. 48) como ejemplos prototípicos. Los realismos e hiperrealismos ofrecen en México un abanico amplio, desde la tendencia a la introspección rica en símbolos de un Arturo Rivera (n. 1946; fig. 50) hasta el ilusionismo posmoderno de Rafael Cauduro (n. 1950). Y así podrían proponerse muchos más ejemplos que dieran cuenta de la situación actual.

¿Qué aborda el arte mexicano de hoy?

En primer término, una reflexión sobre el arte mismo: la recuperación de la pintura como gran género, cargada de símbolos y rica en recursos. La pintura que quiere permanecer sin desdecir el momento en que se produce, tal y como quería Francis Bacon, quien ha tenido en México varios admiradores aunque no influencia directa. El más destacado de ellos es Alberto Castro Leñero (n. 1951; fig. 49), cuyo trabajo ha resultado ejemplar para otros artistas más jóvenes, ya que sin prescindir de la figura ni de la idea de reafirmar la primacía de los valores formales, cultiva símbolos y alegorías, utiliza recursos que son propios del expresionismo abstracto y admite materiales extra-pictóricos en sus composiciones.

A esto se añade el terremoto que el 16 de octubre de 1985 conmocionó a la capital e hizo madurar a una pléyade de artistas, reafirmando la importancia de lo que bien podría llamarse "iconografía de la catástrofe".

Por último, lo que Lyotard ha llamado "la condición posmoderna"¹², que pregona el fin de la historia concebida como progreso, invade una infinita mayoría de las manifestaciones plásticas entre los artistas de las generaciones recientes, desde las composiciones apocalípticas de un Germán Venegas (n. 1959; fig. 51), concebidas en esculto-pintura, hasta las figuras



45. *HERSÚA* (JOSÉ DE JESÚS HERNÁNDEZ SUÁREZ) – OVI, 1986.
hierro, cemento y chapá de cobre, 340 x 370 x 980 cm.
INBA, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



46. RAFAEL CORONEL – RETRATO DE 'EL COMPÁS', 1973.
acrílico sobre lienzo, 200 x 150 cm. colección privada



47. IRMA PALACIOS – ESPEJO DE LA TIERRA, 1991.
óleo sobre lienzo, 110 x 80 cm.
colección privada



México



48. FRANCISCO CASTRO LEÑERO – BLANCO Y NEGRO, 1992.
acrílico sobre tabla, 90 x 60 cm.
colección privada, Ciudad de México



49. ALBERTO CASTRO LEÑERO – EL HOMBRE DE KENIA, 1987, 1992.
óleo sobre lienzo (diptico), 160 x 220 cm.
Embajada de los Estados Unidos de America, Ciudad de México



50. ARTURO RIVERA – SANTIAGO, 1981.
técnica mixta, madera y papel, 33 x 42,5 cm.
colección privada, Ciudad de México

arcaizantes en terracota de Adolfo Riestra (1944-1989) o las “manieristas” de un escultor como Javier Marín (n. 1962; fig. 52).

Aunque el conceptualismo se ha dado, sobre todo durante los años setenta, a través de grupos de trabajo colectivo que realizaron obra efímera, los artistas mexicanos buscan la objetivación del concepto. Pareciera que el deseo de hacer se convierte en una prioridad que necesita *estar físicamente* en las obras y no sólo *significarse* a través de enunciados. Eso habla de una tradición continuamente revitalizada a la que he intentado aludir a lo largo de estas páginas. En 1993, el crítico de arte holandés Willie van den Bussche anotó en un ensayo sobre la actualidad plástica en México que “la realidad de cada día y el pasado histórico están unidos en el convencimiento de que el misterio actúa como elemento unificador”¹¹. Ahora bien, para un foráneo tan perceptivo como el crítico mencionado, la creatividad artística mexicana puede, efectivamente, adjudicarse a un culto al misterio, a aquello que no puede explicarse en términos concretos. Sin embargo, para las individualidades que protagonizan el actual mosaico de tendencias, el misterio viene a ser algo cotidiano y, por lo tanto, deja de serlo. Puede tratarse del culto a ciertos artistas, como el que ha generado la figura de Joseph Beuys (sobre todo después de su muerte en 1986), o bien de la incorporación subvertida de ritos y mitos, o de su contrapartida: la entrega constante a búsquedas estructurales encaminadas a lograr modos congruentes de expresión. El caso es que el arte mexicano de hoy, como el de épocas anteriores, en sus mejores expresiones se respeta a sí mismo en primer término.



51. GERMÁN VENEGAS – COLOR NATURAL, 1991.
 relieve en madera, 122 x 82 cm. colección del artista

México

52. JAVIER MARÍN – ESTE CORAZÓN NO ES MÍO, 1995.
arcilla de Oaxaca y Zacatecas, 150 x 80 x 40 cm.
The Robert Gumbiner Foundation, Long Beach, California



América Central

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Mónica E. Kupfer

América Central

Los pequeños países centroamericanos –Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá¹– están entre los más conflictivos del continente. Su historia se caracteriza por la pobreza y la injusticia social; por dictaduras, represión política y guerras civiles; por el colonialismo, el intervencionismo extranjero y las invasiones. Pese a que América Central es célebre a causa de sus problemas políticos, se desconoce casi por completo la evolución cultural de los países que la componen. La falta de inversiones culturales, la impotencia de las instituciones artísticas locales y la escasez de publicaciones sobre el tema, han contribuido a que la mayor parte de los estudios sobre arte latinoamericano contemporáneo hayan ignorado las obras producidas en Centroamérica, que sólo en los últimos años han sido objeto de rigurosas investigaciones.

América Central es una región de enorme belleza natural, con extensos litorales bañados por los océanos Atlántico y Pacífico, con junglas tropicales, cadenas montañosas y volcanes. Cuenta con un inestimable patrimonio cultural de época precolombina, desde los monumentos mayas de Guatemala y Honduras hasta los petroglifos de Nicaragua, sin olvidar los extraordinarios objetos de arcilla, oro y jade encontrados en Costa Rica y Panamá. Las poblaciones indígenas siguen formando parte de la realidad cotidiana con su presencia y, pese a representar a menudo las capas sociales más pobres, su contribución a la identidad cultural de estos países ha sido enorme, sobre todo en Guatemala.

Guatemala fue uno de los principales centros de arte colonial, como revela la magnífica arquitectura de la ciudad de Antigua. Tanto en este país como en Honduras había talleres dedicados a la imaginería religiosa. Los países más meridionales, en especial Costa Rica, debido a la escasa mano de obra autóctona, y Panamá, utilizado principalmente por los españoles como

lugar de paso y centro comercial, sólo contaron con una limitada producción de arte colonial y la mayoría de las imágenes religiosas encontradas en ambas naciones fueron importadas desde otras colonias.

Pese a estar unida geográficamente a América Central, Panamá ha conservado cierta independencia desde el punto de vista histórico y político. Mientras el resto de los países centroamericanos formaban parte de la Capitanía General de Guatemala durante la época colonial, Panamá estuvo vinculado a las colonias sudamericanas. Estos lazos se mantuvieron aún después de haberse independizado de España en la década de 1820: cuando los otros cinco países de América Central constituyeron la Confederación de Naciones Centroamericanas, Panamá pasó a formar parte de la Gran Colombia hasta su emancipación en 1903.

Como en el resto de América Latina, durante los primeros años del siglo XIX muchos artistas viajaron por Centroamérica; entre ellos, destaca Frederick Catherwood, célebre por sus dibujos de los monumentos mayas. A finales del siglo pasado, surgió una demanda de retratos, paisajes y pinturas históricas gracias al aumento de las exportaciones agrícolas, especialmente del café, y al nacimiento de una burguesía local terrateniente. Se encargó a los artistas europeos que decorasen los edificios públicos recién construidos y plasmaran en imágenes a los héroes surgidos de estas jóvenes repúblicas. Como la elite interesada en el arte estaba fascinada por las modas y el refinamiento europeos, Centroamérica languideció en un completo provincialismo y el desarrollo de las tradiciones artísticas nacionales se estancó hasta muy entrado el siglo XX. Hubo que esperar a las décadas de 1920 y 1930, tras el regreso de la primera generación de artistas formados en Europa, para que el arte comenzara a despuntar en América Central. Sin embargo, a diferencia de países como México, Argentina y

Brasil, que en esta época estaban experimentando revoluciones artísticas, en la mayor parte de América Central el academicismo decimonónico dio paso a un regionalismo de inspiración posimpresionista. La recesión económica mundial de los años treinta y cuarenta, que afectó al precio del café y de las bananas, sumió a los países centroamericanos en un periodo de crisis y convulsiones sociales, lo cual provocó que algunos artistas tomaran el realismo social mexicano como modelo de inspiración. Finalmente, fue entre los años cuarenta y cincuenta cuando los artistas centroamericanos comenzaron a emplear un lenguaje más “contemporáneo” en sus cuadros y esculturas. Unos cuantos artistas innovadores fueron la excepción a esta regla, sobre todo Carlos Mérida, cuyas primeras obras ya le habían situado entre los mejores representantes del arte latinoamericano.

Al contrario que las bellas artes, la literatura centroamericana estuvo en estrecho contacto con la vanguardia cultural. En 1888, el poeta nicaragüense y héroe nacional Rubén Darío había publicado *Azul*, que proclamaba el nacimiento del modernismo literario, el primer movimiento artístico contemporáneo en Latinoamérica. Aunque haya transcurrido un siglo desde entonces, casi todo el mundo suele referirse a Nicaragua como “nación de poetas” y varios escritores contemporáneos de dicho país han alcanzado fama internacional. La mayoría de los mejores escritores centroamericanos han desarrollado su carrera en el exilio o bien han publicado sus obras en el extranjero; entre ellos, destacan el poeta salvadoreño Roque Dalton y el novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, premiado con el Nobel de literatura. Sensible a los temas de interés centroamericano en su literatura, Asturias denunció las dictaduras en su novela *El Señor Presidente* (1946) y adoptó la perspectiva de los indios mayas en *Hombre de maíz* (1949).

Las interminables dictaduras de Estrada

Cabrera (1898-1920) y Jorge Ubico (1931-44) en Guatemala, de Tiburcio Carías en Honduras (1932-49), de Hernández Martínez en El Salvador (1931-44), de la familia Somoza en Nicaragua (1937-79) y los gobiernos militares de Omar Torrijos y Manuel Antonio Noriega en Panamá (1968-89), han influido poderosamente en la evolución cultural de la región. A lo largo de nuestro siglo, los artistas se han visto afectados no sólo por la represión política, sino también por las interminables y sangrientas guerras civiles libradas durante treinta años por la guerrilla insurgente en Guatemala, el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional en El Salvador y los sandinistas, y más tarde la contra, en Nicaragua.

Otro factor determinante de la historia centroamericana es la dominación colonial, impuesta sucesivamente por España, el Reino Unido y Estados Unidos. La intervención de Estados Unidos en la política de América Central tiene su origen en la década de 1820, con la proclamación de la Doctrina Monroe. Desde la ocupación de Nicaragua por los marines en 1912 hasta la invasión de Panamá en 1989, la presencia militar estadounidense ha sido un elemento esencial en la realidad de la región y una permanente "espiná clavada" durante la mayor parte del siglo XX. No obstante, los artistas centroamericanos se han beneficiado a veces de sus relaciones con Estados Unidos. Como dijo Marta Traba en su *Arte de América Latina*, la expansión y el florecimiento experimentados por el arte latinoamericano durante los años cincuenta y sesenta recibieron el necesario impulso y reconocimiento gracias a las numerosas exposiciones celebradas en Estados Unidos. Pruebas palpables de ello fueron las exposiciones organizadas por José Gómez Sicre como Director de Artes Plásticas de la Unión Panamericana (actualmente, la OEA) en Washington, desde donde promovió las carreras de los mejores pintores y escultores centroamericanos en activo.

Como en el resto de América Latina, las controvertidas exposiciones con jurado patrocinadas por empresas filiales de corporaciones multinacionales contribuyeron a la aparición del arte contemporáneo; pero indudablemente promovieron un arte fiel a las tendencias semiabstractas y abstractas, en lugar de fomentar las tradiciones artísticas locales. La compañía petrolera ESSO financió un concurso de artistas centroamericanos en 1964, y la Xerox Corporation organizó otro en Panamá en 1969, que amplió al resto de la región en la década de los setenta. En años sucesivos, las compañías locales o las instituciones de casi todos los países centroamericanos se encargaron de patrocinar tales eventos mediante la creación de salones anuales o bienales de arte nacional. A estas ofertas de exposición deben añadirse las galerías de arte privadas, que comenzaron a aparecer en las capitales centroamericanas desde principios de la década de los setenta.

Pese al aumento de la actividad artística, todavía hoy los artistas centroamericanos se sienten aislados de los centros artísticos mundiales. Reclaman la atención internacional y el acceso a un público más amplio, sobre todo porque la estructura social de sus países de origen suele estar formada por una reducida élite alfabetizada y una enorme masa de clases desheredadas, lo cual proporciona un entorno cultural muy limitado. Por tanto, no es extraño que los artistas centroamericanos con mayor proyección internacional hayan desarrollado sus carreras en el extranjero debido a un exilio voluntario o impuesto.

El aislamiento cultural de América Central y su sociedad multiétnica han servido como caldo de cultivo para la aparición de un tipo de artista especial, influido tanto por el paisaje autóctono, el impresionante patrimonio indígena, las injusticias sociales y las guerras sangrientas, como por las corrientes artísticas contemporáneas y el mercado

del arte. Pese al cúmulo de dificultades, a lo largo de las últimas décadas y en los años noventa, los artistas centroamericanos más importantes han interpretado la dura realidad de la región y la han criticado en sus obras figurativas y abstractas sirviéndose de instrumentos como el realismo, el simbolismo, la fantasía e incluso el humor. Aunque los seis países centroamericanos comparten aspectos sociales e históricos, no puede hablarse de un arte centroamericano en sí mismo, sino de historias paralelas y de individuos que, a menudo involucrados en los conflictos políticos, han desarrollado su obra de un modo distinto a los artistas de otros países y, por tanto, deben ser reconocidos por sus aportaciones estéticas, formales y filosóficas al arte del siglo XX.

Guatemala

Lugar de espectaculares ruinas mayas, espléndidas iglesias coloniales, y un arte religioso de enorme belleza, Guatemala cuenta con la tradición artística más importante de toda América Central. Hoy en día, pese a los conflictos internos sufridos durante treinta años, Guatemala se enorgullece de una escena artística contemporánea llena de dinamismo, a la cual debe añadirse el rico folklore y el variopinto patrimonio cultural conservados por la numerosa y maltratada población india.

La actividad artística fue relativamente escasa en Guatemala hasta la década de 1890, momento en que el gobierno nacional encargó a escultores europeos la construcción de monumentos para las avenidas de la capital. Las primeras academias de arte fueron creadas por dos inmigrantes: el pintor academicista español Justo de Gandarias y el escultor venezolano Santiago González. Entre sus alumnos se encontraba Rafael Rodríguez Padilla (1890-1929), fundador de la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala en 1920 (años después rebautizada como Escuela Nacional de Artes Plásticas), donde la mayoría de

América Central



53. RODOLFO AGUILARACH - ORFEO, 1979.
grabado, 10,1 x 12 cm.



54. EFRAÍN RECINOS - MÚSICA GRANDE, 1970. escultura en madera,
2,4 x 4,5 x 1,5 m. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Guatemala

los artistas contemporáneos guatemaltecos comenzaron su carrera profesional. La llegada al país de Jaime Sabartés, amigo de Picasso, supuso el mayor estímulo intelectual de principios del siglo XX. Sabartés fue el encargado de introducir a los artistas locales en los incitantes conceptos de las primeras vanguardias y de animarles a que viajaran a Europa. Entre ellos se encontraban dos grandes amigos: Carlos Mérida (1891-1984) y Carlos Valenti (1888-1912), quienes viajaron a París en 1910.

Si bien la prometedora carrera de Valenti se vio truncada al morir prematuramente, Mérida llegó a ser una de las figuras prominentes del arte latinoamericano. Poseedor de un lenguaje visual propio, próximo tanto al surrealismo como a la abstracción geométrica, Mérida interpretó temas y colores inspirados en el arte maya y en la cultura popular guatemalteca. Aunque se trasladó a México en 1919 y vivió allí hasta su muerte, nunca perdió el contacto con Guatemala, donde se le considera el patriarca del arte contemporáneo (fig. 56).

Las composiciones estilizadas e intelectuales de Mérida fueron la nota discordante en el panorama artístico guatemalteco, ya que hasta mediados de siglo se promovieron los paisajes y la pintura de género. Esta conducta fue especialmente palpable durante las dictaduras de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) y Jorge Ubico (1931-44): ninguno de ellos favoreció el internacionalismo o la modernidad. Utilizando una gama de estilos que iba del realismo al posimpresionismo, artistas como Humberto Garavito (1897-1970), durante años Director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Antonio Tejada Fonseca (1908-1966), y Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946), representaron escenas locales e idealizaron la vida de la población indígena. La acuarelista Carmen de Pettersen (n.1900) también se adscribe al naturalismo popular en este periodo.

La poesía y la literatura guatemaltecas también desarrollaron una corriente de carácter

nacionalista durante los años treinta, tras la publicación en 1927 de la obra de Miguel Ángel Asturias *Leyendas de Guatemala*. Por otra parte, la curiosidad internacional ante las ruinas mayas de Tikal y la fundación del Museo Arqueológico Nacional suscitó un renovado interés por las culturas autóctonas. Artistas relevantes como Rodolfo Galeotti Torres (n.1912) y Rafael Yela Gunther crearon impresionantes esculturas que se inspiraban formalmente en el arte prehispánico, e influyeron extraordinariamente en los artistas guatemaltecos más jóvenes, muchos de los cuales se reunieron en grupos artísticos a partir de 1935.

El nacionalismo surgido en los años treinta preparó el camino para los cambios políticos que culminaron con el derrocamiento de Ubico, la revolución de 1944 y una década de gobierno democrático bajo el mandato de Juan José Arévalo y Jacobo Arbenz. Fue ésta una época caracterizada por reformas socialistas (como la seguridad social, la redistribución de la tierra y la formación de sindicatos agrarios), por una mayor libertad de expresión y por el fomento de las artes desde el gobierno.

Los artistas conocidos más tarde como la "Generación del 40" recibieron numerosas becas para estudiar en el extranjero y, a su regreso, fueron los encargados de romper con la tradición académica de la pintura guatemalteca. La Generación del 40 comprendía a artistas de diferentes tendencias; entre ellos, el escultor expresionista Guillermo Grajeda Mena (n.1918), el pintor semiabstracto Dagoberto Vásquez (n.1922) y el pintor realista social Juan Antonio Franco (n.1920), quienes estudiaron en Chile y México, respectivamente. Miembro fundamental de esta generación fue Roberto González Goyri (n.1924), que se convirtió en uno de los escultores guatemaltecos más relevantes gracias a sus enérgicos relieves figurativos y a sus piezas en bulto

redondo realizadas en piedra o metal, entre las cuales destaca *Cabeza de lobo* (1950). Últimamente, González Goyri ha abandonado la escultura y se ha dedicado sobre todo a un tipo de pintura semiabstracta de intenso colorido, gracias a la cual sigue siendo famoso en los años noventa. González Goyri pasó sus años de estudiante en Nueva York con Roberto Ossaye (1927-1954), cuyos dibujos y pinturas de aquella época se caracterizaban por la temática social y el influjo cubista. Arturo Martínez (1912-1956), uno de los escasos miembros de esta generación que no viajó al extranjero, comparte con ellos su interés por los temas extraídos de la cultura autóctona, los cuales, combinados con su estilo ingenuo, influyeron en su célebre discípulo Elmar Rojas (n.1939).

En esta época también floreció el arte naïf en Guatemala. Caracterizado por la creación de composiciones que representaban la vida de los indios y escenas rurales, se desarrolló principalmente en las ciudades provinciales de Comalapa y Santiago Atitlán. Andrés Curruchiche (n.1891), Juan Sisay (n.1921) y Santiago Tuc Tuc (n.1920) son sus mejores exponentes, pero su producción sigue siendo desconocida fuera del país.

Desde los años cincuenta, el énfasis del arte guatemalteco se ha centrado —en mayor medida que cualquier otro país centroamericano— en la integración de las artes figurativas con la arquitectura, un concepto que posee claras referencias a la tradición maya. Murales realizados por Mérida, Grajeda Mena, Vásquez y González Goyri en mosaico, esmalte y relieve se han integrado en los edificios del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, proyecto iniciado bajo el gobierno pro-estadounidense que se instaló en el poder tras la infame invasión de Guatemala en 1954. Uno de los principales promotores de la integración de las artes ha sido Efraín Recinos (n.1928), cuya obra maestra es el Teatro Nacional de la Ciudad de Guatemala. También ha creado relieves murales y originales esculturas, como la

América Central

monumental escultura de madera *Música grande* (fig. 54), de 1970, que parece representar simultáneamente a un grupo de soldados montados en un tanque y a músicos reunidos alrededor de una marimba, el instrumento musical típico de Guatemala. El lirismo pictórico de Recinos combina símbolos y personajes imaginarios dentro de un estilo tan recargado formal y cromáticamente que el propio autor lo califica de "barroco moderno".

Como en el resto de los países centroamericanos, durante los años cincuenta y sesenta los artistas guatemaltecos aumentaron sus contactos con el arte contemporáneo internacional y exploraron toda una gama de estilos, desde la neofiguración, que contó con el mayor número de partidarios, hasta la abstracción más radical. Rodolfo Abularach (n.1933), extraordinario dibujante, pintor y grabador, alcanzó fama internacional debido a su obsesión con los ojos, un motivo que le servía para explorar efectos luminosos y, en cierto sentido, la infinitud. En sus magníficos grabados, Abularach creaba incontables variaciones de ojos con títulos vinculados a la literatura y la mitología, como en el grabado *Orfeo* (fig. 53), de 1979. Más tarde, en la década de 1980, comenzó a pintar volcanes en erupción, que funcionaban como símbolos de la naturaleza y metáforas del purgatorio. Tanto Abularach como Rodolfo Mishaan (n.1924), pintor de abstracciones simbólicas articuladas en colores planos y brillantes, se trasladaron a Estados Unidos en los años sesenta, coincidiendo con el empeoramiento de la situación política en Guatemala. Otros artistas que desarrollaron su carrera en el extranjero son Rina Lazo (n.1933), residente en México, y César Izquierdo (n.1937), que desempeñaría un importante papel como miembro del grupo nicaragüense Praxis.

En 1969, las circunstancias sociopolíticas condicionaron que Elmar Rojas, Marco Augusto Quiroa (n.1937) y Roberto Cabrera (n.1937) se

unieran para crear el grupo *Vértebra*, cuya existencia fue anunciada por medio de un manifiesto artístico. Los dramáticos cuadros figurativos de Rojas, cuya superficie matérica está surcada por gruesas incisiones, inauguraron la denuncia del grupo contra el despotismo militar, la represión étnica y la violencia política imperantes. Pese a su corta vida, el grupo adquirió cierta relevancia y sus miembros continuaron siendo dignos representantes del arte guatemalteco.

Si bien Quiroa dejó de utilizar los tonos metálicos y abandonó la crítica social de sus anteriores pinturas, siguió representando la situación fatídica de los indios guatemaltecos. El intelectual Cabrera (que más tarde se trasladaría a Costa Rica) intentó plasmar conceptos políticos y angustias existenciales sirviéndose de un estilo atrevido, asociado a veces con el expresionismo, el informalismo y el pop art. El tenebrismo y la crítica de las primeras obras de Elmar Rojas dieron paso a unas pinturas progresivamente más poéticas y técnicamente más refinadas, con un sentido exquisito del color. Durante los años ochenta, realizó una serie de obras que comunicaban atmósferas mágicas, tales como *Últimos temas de los espantapájaros* (fig. 57), de 1985, cuadro poblado por estas figuras, además de pescadores, míticos "toros de fuego" y otros personajes oníricos extraídos de la cultura popular guatemalteca. Estas obras le valieron el éxito a escala internacional y dieron lugar a numerosos imitadores.

En radical oposición al grupo *Vértebra*, destacan dos pintores experimentales y principalmente abstractos: Luis Díaz (n.1939) y Margot Fanjul (n.1932). Ambos conmocionaron al público en los años setenta al proponer un arte que traspasaba los límites de la tela pintada. Díaz alcanzó cierta importancia con sus primeras instalaciones ambientales y sus afirmaciones políticas en obras como el galardonado políptico *Guatebalas* (1971). Aún hoy, Díaz sigue

empleando materiales industriales y conceptos de diseño puro en sus obras bidimensionales y tridimensionales. Margot Fanjul comenzó su andadura con abstracciones geométricas *hard-edge* de vibrante cromatismo, y más tarde se interesó por el arte tridimensional. En la actualidad, firma con su verdadero nombre, Margarita Azurdia, y se expresa por medio de la danza, la poesía y los dibujos autobiográficos. Otros artistas que trabajan desde los años setenta son Manolo Gallardo (n.1936), famoso por sus retratos hiperrealistas de los indios mayas-quichés, y Arnoldo Ramírez Amaya (n.1944), que suele utilizar sus excelentes dibujos como protesta contra la injusticia social.

En la década de 1970 y 1980, el país experimentó un aumento de la represión militar y de la violencia, durante el cual las actividades culturales sufrieron una censura y una marginación atroces por parte del gobierno. No obstante, la apertura de galerías de arte consiguió avivar la escena cultural guatemalteca. Las exposiciones organizadas en dichas galerías dieron a conocer la pintura colorista de Rolando Ixquiac Xicará (n.1947) y Zipacná De León (n.1948), así como las estilizadas obras en bronce de Luis Carlos (n.1952), uno de los escasos escultores guatemaltecos. También destacan en el escenario artístico contemporáneo desde los años ochenta las imágenes expresionistas y críticas de Eugenia Beltranena y los cuadros más líricos y figurativos de Magda Eunice Sánchez (n.1946).

Además de exponer en galerías, los pintores locales comenzaron a participar, a partir de 1978, en las influyentes Bienales Paiz, sostenidas con financiación privada, que animaban a la participación de artistas procedentes de todos los rincones de Guatemala. Entre los artistas que intervinieron en las Bienales y no vivían en la capital, destaca un grupo de jóvenes pintores de la ciudad de Quetzaltenango con Rolando Aguilar (n.1957) y Rolando Pisquiy (n.1955) a la cabeza,



55. MOISÉS BARRIOS - ANTES DE CONOCERLE, 1994.
óleo sobre lienzo, 110 x 150 cm, colección privada



56. CARLOS MERIDA - DETALLE DE SACERDOTES DANZANTES MAYAS, 1968.
mural, esmalte de vidrio sobre cobre. Banco de Guatemala, Centro Cívico,
Ciudad de Guatemala



57. ELMAR ROJAS – ÚLTIMOS TEMAS DE LOS ESPANTAPÁJAROS, 1985.
 óleo sobre lienzo, 80 x 70 cm. colección privada

América Central

cuya producción se caracteriza por el talante onírico y la variedad formal. Con el paso de los años, muchos artistas guatemaltecos han cosechado sus primeros éxitos gracias a las Bienales Paiz.

Las elecciones celebradas en 1985 y la consiguiente transferencia de poderes a los órganos civiles marcaron el inicio de un nuevo capítulo en la historia de Guatemala. En esta época de mayor libertad, las principales figuras del arte guatemalteco se comprometieron a registrar la atroz historia reciente y la fragilidad de la paz alcanzada en los años ochenta. El grabador y pintor neoexpresionista Moisés Barrios (n.1946) ha creado impactantes xilografías en las que comenta con ironía los episodios más sombríos de la historia de Guatemala. *Antes de conocerte* (fig. 55), de 1994, es sólo una muestra de los innumerables cuadros en los que Barrios plasma a la gente corriente, centrándose en la realidad social y en las contradicciones propias del país, así como en el legado de la violencia. Si bien se circunscriben a los parámetros del realismo mágico, tanto el escultor Pablo Swezey (n.1959) como el pintor y grabador Erwin Guillermo (n.1951) se interesan por la crítica situación de Guatemala en los temas y símbolos de sus composiciones.

Las extraordinarias fotografías de Luis González Palma (n.1957) revelan claramente otra visión crítica de la sociedad y la cultura de su país. Sus nostálgicas imágenes en tonalidades sepia atestiguan el poder de la iconografía religiosa en Hispanoamérica, además de la identidad cultural y el sufrimiento de la población indígena. Igual de inquietantes resultan las densas y angustiosas imágenes con bestias, criaturas y cuerpos humanos metamorfoseados en los cuadros de Isabel Ruiz (n.1946), con los cuales quizá se propone conjurar algunos fantasmas de la crueldad y la violencia vividas en el pasado.

Tal como se revela en la producción de los artistas de las nuevas generaciones, y en la de los maestros de este siglo, parece que la tradición

artística guatemalteca -así como la frecuente recurrencia a su impresionante patrimonio cultural, sus tradiciones populares y problemas sociopolíticos- encierra más vitalidad que nunca.

Honduras

Si bien en Honduras se levantó la magnífica ciudad maya de Copán, y durante la época colonial se explotaron sus minas de plata y floreció la pintura religiosa, el país sufrió un estancamiento cultural tras alcanzar la independencia en la década de 1820. Así pues, en esta nación empobrecida y aislada, el arte contemporáneo ha evolucionado con enorme lentitud.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los artistas viajeros plasmaron sus paisajes y los retratistas trabajaron al servicio de la sociedad recién emancipada. La primera escuela artística de Tegucigalpa fue fundada en 1890 por un inmigrante europeo, el pintor Tomás Mur, pero permaneció abierta durante poco tiempo y de ella no salieron artistas interesantes. Desgraciadamente, en Honduras no apareció una amplia élite local terrateniente que pudiera patrocinar y fomentar las bellas artes. La economía del país, basada principalmente en las exportaciones bananeras, fue controlada progresivamente por compañías estadounidenses, cuya dominación ha perdurado a lo largo de este siglo.

Los orígenes de un movimiento artístico nacional deben buscarse en la década de 1920, tras el regreso al país de varios artistas influyentes que habían cursado estudios en academias europeas. Dignos de mención son los malogrados Pablo Zelaya Sierra (1896-1933), que introdujo los avances posimpresionistas, y Confucio Montes de Oca (1896-1925), célebre por sus paisajes y sus composiciones realistas de trabajadores, como el famoso *El forjador* (fig. 62), de 1921. Max Enceda (1891-1987) y Carlos Zúñiga Figueroa (1884-

América Central

1964) pintaron excepcionales retratos tanto a personajes de la alta sociedad como a tipos populares, y dedicaron muchos años de su vida a la enseñanza. Entre sus alumnos, destaca Teresita Fortín (1885-1982), una de las escasas mujeres artistas hondureñas. En activo desde los años treinta, Fortín pintó escenas de género y vastos paisajes en un estilo naif enormemente personal. No obstante, José Antonio Velásquez (1906-1983) es, con mucho, el pintor naif más célebre de Honduras. Barbero y artista autodidacto, Velásquez consagró su carrera a la plasmación colorista de escenas rurales de su villa natal, San Antonio de Oriente. Su desproporcionada fama internacional se debió a las exposiciones de su obra celebradas en Estados Unidos, donde sus pacíficas imágenes se convirtieron en símbolos —erróneos— de Honduras (fig. 59).

Hubo que esperar a los años cuarenta para que los artistas huyeran de la tradición, en gran parte como resultado de las actividades desarrolladas por la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa (ENBA), fundada en 1940. Su principal propulsor fue Arturo López Rodezno (1908-1975), educado entre La Habana y París. La mayoría de los artistas más respetados del país trabajaron en ella como profesores y directores, de modo que la escuela se convirtió en caldo de cultivo para las generaciones venideras. Frente a la paralización cultural experimentada durante la dictadura de Tiburcio Carías (1932-1949), a partir de 1950 muchos graduados de dicha escuela recibieron ayudas gubernamentales para proseguir sus estudios en el extranjero. A su vez, fueron los encargados de introducir las corrientes contemporáneas en Honduras.

Curiosamente, uno de los primeros en explorar la abstracción fue un pintor autodidacto que jamás había abandonado Honduras: durante los años cuarenta, Ricardo Aguilar (1915-1951) experimentó con estilos que abarcaban el expresionismo y la abstracción geométrica. Otros

como Dante Lazzaroni (n.1929), Álvaro Canales (1919-1983) y Miguel A. Ruiz Matute (n.1928), estudiaron en México y sufrieron la influencia del muralismo y del realismo social. Canales siguió muy apegado a sus fuentes, aun cuando él mismo pintase murales, mientras que Lazzaroni desarrolló un expresionismo de brillantes colores durante su prolongada carrera como profesor. Con el paso del tiempo, las composiciones religiosas de Ruiz Matute se llenaron de colorido y dinamismo, como se revela en la serie dedicada a Lázaro despojándose de su sudario y de Cristo cargando con la cruz, entre las cuales destaca *El contemplado* (fig. 60), de 1983.

Entre los artistas más significativos de los años cincuenta, mencionaremos a Mario Castillo (n.1932), Arturo Luna (1927-1978), Moisés Becerra (n.1929) y Benigno Gómez (n.1934); todos ellos estudiaron en Italia y, tras su regreso a Honduras, trabajaron de profesores en la Escuela de Bellas Artes. Como profesor y director de la escuela, Castillo ejerció una poderosa influencia con sus primeros paisajes impresionistas y, más tarde, con su versión dinámica del cubismo. También se convirtió en un insigne retratista de Tegucigalpa, carrera a la cual se dedicó durante décadas mientras seguía creando otras composiciones más personales, como su sensible *Familia* (fig. 61), de 1994. Luna se especializó en esmaltes y cerámicas, y más tarde fundó un taller de ceramistas. Becerra regresó a Europa a inicios de los años sesenta, donde sigue pintando en una línea figurativa; por último, Gómez evolucionó hacia un estilo insólito, en el que combina el realismo y un diseño colorista y orgánico en composiciones atestadas de personajes.

Durante los años sesenta, un grupo de pintores, en su mayor parte graduados de la ENBA, se rebelaron contra el sistema cultural y promovieron una actitud más contemporánea hacia el arte. En 1974, y bajo el liderazgo de Virgilio Guardiola (n.1947), una docena de

artistas, entre los cuales se hallaban César Rendón (n.1941), Mario Mejía (n.1946) y Dino Fanconi (n.1950), formaron el Taller de la Merced, asociación bautizada con el nombre del edificio colonial donde habían estudiado. Comprometidos social y políticamente, sus cuadros denunciaban —en un estilo que a veces se ha definido como “expresionismo crítico”— los conflictos y la represión impuesta por las dictaduras militares en los años sesenta y setenta. Si bien la presión gubernamental logró disolverlos en 1976, se reagruparon junto con nuevos miembros en el Taller Dante Lazzaroni entre 1982 y 1985. Por separado, algunos de estos artistas siguieron utilizando el arte como medio de protesta contra las atrocidades políticas y las injusticias sociales. Ello se observa particularmente en las imágenes sorprendentes y abiertamente críticas del pintor neoexpresionista Ezequiel Padilla (n.1944). Mientras algunas de sus pinturas, como *Marginalidad* (fig. 58), de 1994, se refieren a conceptos, en este caso las marcadas divisiones sociales en Honduras, otras imágenes ilustran situaciones específicas de la reciente historia hondureña.

Asimismo, el compromiso político y el comentario social son elementos inherentes al dibujo detallista y al expresivo cromatismo de Aníbal Cruz (n.1943); lo mismo puede decirse de sus títulos, que hacen referencia a la violencia y la corrupción. Influido por la concepción espacial y anatómica del cubismo, el dramatismo de las primeras obras de Luis H. Padilla (n.1947) dio paso a composiciones más moderadas y monocromas, dominadas por la figura femenina. Las imágenes simultáneas, superpuestas, y los significados secretos han sido una constante en la producción pictórica de Guardiola, aunque su estilo ha perdido agresividad con el paso de los años.

Por mucho que algunos artistas hayan denunciado la dura realidad de su país, otros

58. EZEQUIEL PADILLA – MARGINALIDAD, 1994.
acrílico sobre lienzo, 121 x 146 cm. colección
privada



59. JOSÉ ANTONIO VELÁSQUEZ – PAISAJE, 1976.
óleo sobre lienzo, 67 x 89 cm. colección privada



60. MIGUEL ÁNGEL RUIZ MATUTE – EL CONTEMPLADO, 1981.
óleo sobre lienzo, 80 x 118 cm. colección privada

América Central

pintores hondureños contemporáneos han creado mundos irreales e imaginarios. Julio Visquerra (n.1943) y Gregorio Sabillón (n.1945), han vivido muchos años en España y han desarrollado un estilo marcado por la precisión y el realismo, de los cuales se sirven para representar imágenes inquietantes y surrealistas. Sabillón altera la realidad mediante la repetición o la separación de las partes anatómicas de sus personajes, con el objeto de crear un efecto simbólico. Visquerra pinta criaturas fantásticas o modelos con elaboradas indumentarias, a menudo armaduras, en cuadros que parodian los retratos barrocos y ridiculizan la ostentación de la que hace gala la alta sociedad. Elementos esenciales de la iconografía de Visquerra son las frutas y los animales, que evocan aparentemente el ciclo de la vida y la muerte.

Utilizando otro tipo de sátira social, Felipe Burchard (n.1946) crea visiones oníricas, y a veces grotescas, de la humanidad. Lugo Molina (n.1948) es fiel asimismo a los recursos surrealistas, pues suele situar a sus personajes y naturalezas muertas en paisajes inmensos y vacíos; por último, Hermes Armijo Maltéz (n.1951), que estudió en México, centra su atención en los temas indígenas mientras reduce constantemente sus imágenes a sus líneas esenciales.

Otros pintores en activo dentro de la escena artística hondureña de los últimos veinte años son Juan Ramón Laínez (n.1939) y Rony Castillo (n.1944); ambos han explorado distintas corrientes y han optado finalmente por una figuración de talante fantástico incluso cuando plasman temas serios, como se observa en los retratos de ancianos pintados por Castillo. Maury Flores (n.1950), ha logrado el éxito comercial con sus estilizadas y coloristas escenas de mercado. Carlos Garay (b.1943) cuenta con la misma popularidad en Honduras, gracias a sus paisajes autóctonos y escenas de género muy empastadas y de exuberante cromatismo.

A finales de los años ochenta, junto a la

permanencia en activo de casi todos los artistas más veteranos, apareció la corriente del realismo mágico. Figura destacada del mismo fue Armando Lara (n.1959), que comenzó su carrera pintando cuadros surrealistas con referencias al pasado maya, pero optó más tarde por el enriquecimiento de las texturas y los colores, así como por el simbolismo, en imágenes que suelen inspirarse en elementos biomórficos y figuras humanas. También resulta prometedor el neoespressionismo de las enormes y atrevidas pinturas de Xenia Mejía (n.1958), que reúne temas contemporáneos y cuestiones sociales.

Como ocurría en el pasado, la escultura sigue siendo inexistente en Honduras si exceptuamos a unos pocos artistas que trabajan con la madera y la arcilla; sobre todo los profesores de la ENBA, foco de interés en dicha materia. Oscar Obed Valladares (1955-1994) destaca por sus excepcionales esculturas: son piezas de bulto redondo realizadas en madera y terracota, cuyo núcleo temático es de orden social y ecologista.

Los artistas hondureños han contado con escasas oportunidades para exponer en su país. Existe un espacio para exposiciones en el Instituto Hondureño de Cultura Internacional en Tegucigalpa, donde se han organizado salones de arte nacional desde los años sesenta. En época más reciente, varias galerías de arte profesionales han abierto sus puertas en la capital hondureña. Sin embargo, en el día de hoy el patronazgo gubernamental sigue siendo limitado, y Honduras ni siquiera cuenta con un museo de arte.

El Salvador

La más pequeña y densamente poblada de las naciones de Centroamérica, posee varios yacimientos arqueológicos, así como esculturas religiosas que atestiguan su pasado precolombino y colonial. En el siglo XIX, las exportaciones de café enriquecieron a la oligarquía local —las célebres

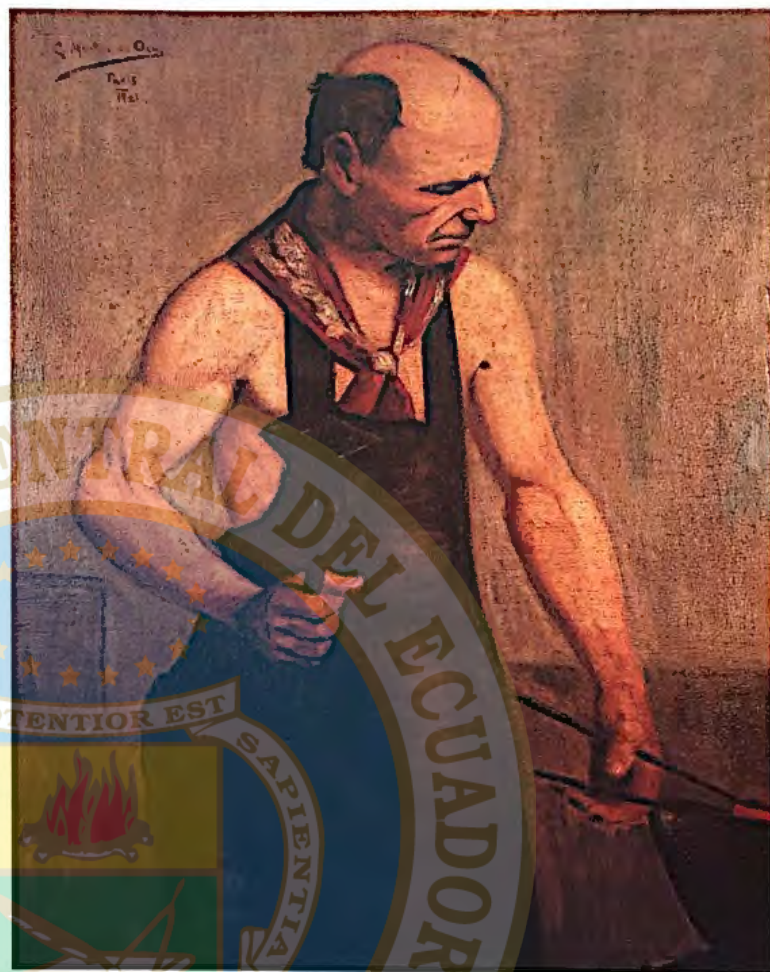
“catorce familias”—, que tenía a Europa como modelo cultural. Resulta evidente, pues, que los retratos tradicionales, las imágenes religiosas y los cuadros de género fueron la principal demanda artística a finales de siglo.

El regreso de Pedro Ángel Espinosa (1899-1939), Miguel Ortiz Villacorta (1879-1949) y Carlos Alberto Imery (1879-1949) de sus estancias académicas en Europa a principios del siglo XX, marcó el comienzo efectivo del arte salvadoreño. Espinosa se convirtió en cronista de la población autóctona y de los campos de su país, representados pictóricamente mediante vigorosas pinceladas llenas de empaste. Influído por el impresionismo, el incansable viajero Ortiz Villacorta pintó retratos y paisajes luminosos. Imery sintió más que nadie la influencia del arte europeo, y su principal contribución fue la de fundar (y dirigir entre 1911 y 1949) la primera academia artística de El Salvador: la Escuela de Dibujo y Pintura, rebautizada más tarde como Escuela Nacional de Artes Gráficas.

Muchos alumnos de Imery revelaron, en paisajes románticos y escenas de género, su preferencia por los temas autóctonos y el deseo de expresar su identidad nacional por medio del arte. Luis Alfredo Cáceres (1908-1952) alcanzó notoriedad por sus cuadros con tipos mestizos salvadoreños, como los jóvenes estudiantes de su *Escuela bajo el amate*, de 1939. Tras cursar estudios en México durante el apogeo del muralismo, el polifacético José Mejía Vides (1903-1993) fomentó la pintura de paisaje al aire libre en El Salvador. Otros graduados de la escuela de Imery que prosiguieron sus estudios en México fueron Mario Escobar (1915-1982), Camilo Minero (n.1917) y Luis Ángel Salinas (n.1928).

La década de 1930 fue especialmente dramática para la historia de El Salvador, y se la recuerda sobre todo por la revuelta campesina de 1932, encabezada por el legendario Agustín Farabundo Martí. Este hecho tuvo gravísimas

62. CONFUCIO MONTES DE OCA - EL FORJADOR, 1921.
 óleo sobre lienzo, 74 x 65 cm. colección privada



61. MARIO CASTILLO - FAMILIA, 1994.
 óleo sobre lienzo, 102 x 121 cm. colección privada



América Central

consecuencias, pues los militares respondieron ejecutando al líder rebelde y asesinando a treinta mil personas en una masacre que llegó a conocerse como "La Matanza". Pese a la violencia vivida en el campo, no hubo reflejo de ella en la obra de los artistas que trabajaban en la capital, San Salvador, donde el elogiado pintor español Valero Lecha (1894-1976) fundó en 1935 la segunda escuela de arte más importante del país. Durante cuarenta años y hasta la clausura del centro en 1968, Lecha fue el encargado de educar (con absoluta fidelidad a los cánones académicos) a muchos artistas que configuraron el arte contemporáneo salvadoreño.

Aunque trabajó con absoluta independencia, el influyente escritor Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975) se convirtió en un pintor prolífico en los años treinta. Salarrué creó un estilo que combinaba contornos negros, colores intensos y temas vernáculos tratados de un modo fantástico (se considera que sus libros forman parte del indigenismo literario). El misterio rodea gran parte de sus últimas composiciones. La familia de Salarrué contó con otros artistas importantes; su esposa, Zelié Larde (1901-1974), y su hija, Maya Salarrué (n.1924), son dos de las mejores pintoras naíf de El Salvador, mientras que su primo, el dibujante y caricaturista Toño Salazar (1897-1985), emprendió una carrera artística marcada por el éxito en Europa.

Pese a estas excepciones, el aislamiento cultural fue la tónica dominante, así que las corrientes contemporáneas no serían introducidas por los artistas salvadoreños hasta finales de los años cuarenta. En 1947, y bajo el liderazgo del pintor Carlos Cañas (n.1924), un grupo de alumnos de la escuela de Imery, entre ellos Camilo Minero y Mario Escobar, formaron el Grupo de Pintores Independientes, asociación destinada a combinar las causas sociales con los nuevos programas estéticos. Su enfoque se oponía a la tradición académica seguida entonces por los alumnos de Valero Lecha, como Julia Díaz

(n.1917), Raúl Elas Reyes (n.1918), Noé Canjura (1924-1970) y Mario Araujo Rajo (1919-1970). Aunque se calificaban a sí mismos de *Académicos*, estos graduados de la escuela de Valero Lecha prosiguieron sus estudios en el extranjero y, tras asimilar las lecciones de la modernidad, volvieron a su país para introducir estas corrientes innovadoras en la década de 1950. Concienciada con los problemas sociales, Julia Díaz se convirtió en una admirada retratista y en pintora de escenas maternales e imágenes infantiles llenas de sensibilidad. Noé Canjura y Elas Reyes estudiaron primero en México y más tarde en París. Mientras Canjura permaneció en Francia hasta su muerte, y desarrolló un estilo cada vez más abstracto de colores luminosos y figuras difusas, Elas Reyes volvió a El Salvador y se consagró enteramente a la pintura de paisajes.

El sustrato académico de Valero Lecha no limitó el potencial de otra de sus alumnas más brillantes, la pintora Rosa Mena Valenzuela (n.1924), cuyas figuras místicas, intenso expresionismo y pinceladas dinámicas y caligráficas la convierten en un personaje excepcional del panorama artístico salvadoreño. En una de sus obras más características, *Retrato de Valero Lecha* (fig. 64), de 1970, Mena combina la introspección psicológica del retratado con la frenética energía de las pinceladas y una absoluta libertad cromática.

Al otro lado del espectro se encuentran los cuadros casi monocromos de Mauricio Aguilar (1919-1978), excepcional pintor salvadoreño que pasó gran parte de su vida entre París y Nueva York. Las obras de Aguilar realizadas en técnica mixta, que revelan su experiencia en Europa, consisten principalmente en imágenes repetitivas, neutrales y matéricas de objetos sencillos como botellas, vasos o frutas, reducidos a sus formas esenciales.

Durante los años sesenta, los pintores salvadoreños buscaron conscientemente el

encuentro con la vanguardia internacional.

Formado en España, Carlos Cañas exploró varios estilos y, en su doble labor como artista y profesor, se convirtió en una figura fundamental para el encuentro con las corrientes contemporáneas. La principal promotora del arte contemporáneo fue Julia Díaz, quien fundó la Galería Forma en 1958 como primer espacio permanente de exposiciones en el país. Veinticinco años más tarde se convertiría en el Museo Forma, el único dedicado a la pintura y la escultura de este siglo en El Salvador.

Los escultores salvadoreños han sido escasos. Valentín Estrada (1902-1986), que recibió una formación tradicional en España, fue el único y más importante escultor en activo antes de 1960. El interés por la escultura aumentó a partir de 1963, año en que el español Benjamín Saúl (1924-1980) fundó una escuela de escultura, gracias a la cual un gran número de salvadoreños entraron en contacto con la materia. Uno de sus alumnos, Leónidas Ostorga (n.1944), que creó la primera fundición de bronce del país, es el escultor salvadoreño más prolífico en la actualidad.

Otros alumnos de Saúl fueron el versátil pintor y escritor Armando Solís (n.1940), y sobre todo Benjamín Cañas (1933-1987), que se convertiría en el artista salvadoreño con mayor proyección internacional. Cañas, el pintor fantástico más importante de América Latina a juicio de Marra Traba, se unió a la corriente neofigurativa tras una primera etapa abstracta durante los años sesenta de obras en técnica mixta sobre madera. Con su delicado dibujo, sus óleos translúcidos y su técnica clásica, creó un fascinante universo surreal de perspectivas distorsionadas y personajes inquietantes, cuando no eróticos, como se observa en *El perro verde* (fig. 63), de 1982. Los cuadros de Cañas representan siempre a seres humanos y suelen referirse al tema del artista y su modelo, así como a personajes históricos, mitológicos o religiosos. Al igual que Benjamín

Cañas, que pasó gran parte de su vida en Estados Unidos, su contemporáneo Ernesto San Avilés (n.1932) prosiguió su carrera en el extranjero. Tras instalarse en España, San Avilés siguió la tradición realista y desarrolló un surrealismo de imágenes delicadamente realizadas y decorados misteriosos. El dibujante y grabador Antonio García Ponce (n.1938) comenzó pintando composiciones abstractas, pero en los años setenta se interesó en la creación de imágenes de seres humanos distorsionados, cuyo estilo evoca al mexicano José Luis Cuevas.

Como la situación de pobreza y desahucio, la lucha de clases, los regímenes militares y la represión política característicos de El Salvador llegaron a su cima en los años setenta, se desencadenó una época de malestar en la nación y posteriormente una sangrienta guerra civil que duró más de una década. Mientras el gobierno derechista luchaba contra los rebeldes armados de la guerrilla del FMLN (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional), mucha gente inocente fue asesinada y miles de salvadoreños huyeron del país. Pese a la violencia que marcó los años setenta y ochenta, la construcción se disparó y el arte prosperó en San Salvador. Resulta irónico que la guerra fomentara entre las clases adineradas el deseo de salvaguardar su dinero invirtiéndolo en pintura, quizá para evadirse al mundo imaginario que representaba. Así pues, se abrieron galerías, se incrementaron las colecciones de arte privadas y diversos grupos de artistas organizaron exposiciones.

Aunque Roberto Galicia (n.1945) comenzó su carrera creando composiciones inspiradas en motivos mayas, se hizo famoso por su serie de pinturas blancas realizadas con papeles solapados en dramáticos claroscuros. Sensibilizado por la inestabilidad y el sufrimiento de su país, en 1984 realizó el cuadro titulado *Bandera* (fig. 65), donde la enseña de El Salvador aparece retorcida, casi torturada, y anudada precariamente a una

soga delgada. Su producción más reciente, de brillante colorido, conserva vínculos temáticos con las raíces culturales y el paisaje volcánico de El Salvador.

Artista de técnica impecable y muy influido por lo japonés tras cursar estudios en aquel país, Roberto Huezo (n.1947) ha experimentado temas recurrentes en variados estilos. En un principio pintaba paisajes de los barrios urbanos más pobres, pero después optó por composiciones que representaban huevos pintados de manera realista sobre fondos matéricos. No obstante, Huezo es famoso en el extranjero sobre todo por sus pinturas hiperrealistas sobre tela arrugada o papel y sus lienzos lisos con gotas de agua que reflejan la luz.

Otros artistas han hallado su fuente de inspiración en el paisaje, las tradiciones y la sociedad salvadoreños. Es el caso de los pintores naíf José Nery Alfaro (n.1951) y Fernando Lloret (n.1949), célebre por haber fundado un taller de artesanía popular en La Palma, donde los artesanos reproducen sus diseños folclóricos. Los temas salvadoreños han sido objeto de una interpretación más rigurosa tanto en la obra de Bernardo Crespín (n.1949), cuyos expresivos paisajes y cuadros de género guardan vínculos con el posimpresionismo, como en la de su hermano Augusto Crespín (n.1956), que revela su crítica social en dibujos a tinta china y en cuadros poblados por gente corriente. Mauricio Mejía (n.1956) es famoso por sus retratos de mujeres indias famélicas. Aunque Negra Álvarez (n.1948) plasmaba en sus primeras obras a niños en actitud triste y naturalezas muertas, desde hace poco tiempo trabaja las formas orgánicas latentes en la madera y con ellas ha creado sus características esculturas pintadas, en las que suele representar a mujeres cargando fruta.

César Menéndez (n.1954) destaca del resto de artistas contemporáneos por su proyección internacional. Sus excepcionales



63. BENJAMÍN CAÑAS – EL PERRO VERDE, 1982
óleo sobre tabla, 122 x 122 cm. colección privada

América Central

pinturas representan un universo surreal, que refleja sus experiencias personales y su obsesión por la muerte y la tragedia. *La fiesta en el pozo*, de 1991, plasma el hallazgo de cadáveres de rebeldes y campesinos en un pozo de los campos salvadoreños, horrible secuela de una masacre realizada por los militares contra la guerrilla en los años ochenta. Los temas de Menéndez, vinculados a Benjamín Cañas por el uso poético del color y la visión obsesiva de la humanidad, suelen encerrar significados políticos y sociales, como se observa en sus cuadros con helicópteros militares, personajes circenses, autobuses atestados y trenes abandonados.

Más agresivas, si cabe, son las crueles pinturas de Antonio Bonilla (n.1954), quien satiriza la sórdidas condiciones de vida social, política y militar en El Salvador a través de grotescos personajes. Bonilla se sirve de un llamativo cromatismo y de extrañas imágenes de animales y seres humanos realizadas en un estilo que evoca las tradiciones populares y la producción de artistas como Max Beckmann y James Ensor para representar una visión irónica de la vida, una suerte de inquietante humor negro que refleja y critica la situación lamentable de su país.

Afortunadamente, las negociaciones de paz en El Salvador comenzaron a principios de los años noventa. Pese a la devastadora experiencia vivida en aquel país, los artistas salvadoreños más jóvenes que empezaron a exponer durante los años ochenta no plasmaron los horrores de la guerra. Muy al contrario, la mayoría optó por una forma de expresión más personal y poética. Las principales promesas del arte salvadoreño son Luis Lazo Chaparro (n.1960), pintor de formas semiabstractas y colores difusos; Rodolfo Molina (n.1959), cuyos paisajes aparentemente tranquilos encierran ambiguas yuxtaposiciones próximas al surrealismo; y Mauricio Linares (n.1966), que ha centrado su atención en el concepto del espacio, primero en escuetos interiores y, más

recientemente, en paisajes extensos y cósmicos. Estos pintores llenos de talento representan mundos imaginarios que, como ocurre en gran parte del arte de nuestro siglo, ofrecen una vía de escape a las convulsiones políticas que a menudo han caracterizado la vida en El Salvador.

Nicaragua

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, el arte nicaragüense se limitaba a la tradicional pintura académica, ejemplificada en los retratos y paisajes atmosféricos de Juan Bautista Cuadra (1877-1952) y en las europeizantes naturalezas muertas de Alejandro Alonso Rochi (1898-1973). Si bien en los años treinta apareció una vanguardia de orden literario en la ciudad de Granada, las artes plásticas raramente exploraron las corrientes modernas. Dentro del provincianismo artístico de los años cuarenta, el coleccionista de arte Enrique Fernández Morales (1918-1982) fomentó reuniones intelectuales que prepararon el camino para la cristalización del arte contemporáneo en Nicaragua.

La suerte de renovación artística que la mayoría de los países latinoamericanos experimentaron durante los años veinte no llegó a Nicaragua hasta mucho tiempo después, debido a la inestabilidad política que caracterizó la primera mitad de siglo. El derrocamiento del dictador José Santos Zelaya en 1909 y la intervención militar de Estados Unidos en 1912 dieron paso a la ocupación de Nicaragua por los marines estadounidenses durante dos décadas. Además de las interminables disputas entre liberales y conservadores desde 1928 hasta 1933, el legendario Augusto César Sandino dirigió la guerrilla contra la invasión estadounidense. La llegada al poder de Anastasio Somoza en la década de 1930 significó el inicio del gobierno dictatorial de la familia Somoza hasta finales de los años setenta.

El arte contemporáneo nicaragüense

comienza en 1948 con el regreso de Rodrigo Peñalba (1908-1979) procedente de Europa. Como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, formó a varias generaciones de artistas y fomentó en ellos la libertad necesaria para experimentar con temas y técnicas dispares. La expresividad de Peñalba, unida a sus ideas sobre la interpretación subjetiva del paisaje y la expresión de la identidad nacional a través de la pintura, cambiarían el curso del arte nicaragüense. Compañero de Peñalba en la escuela, Fernando Saravia (n.1922) fue muy elogiado por sus paisajes naturalistas. Aún en activo, Saravia también llegó a ser uno de los mejores escultores nicaragüenses.

Entre los alumnos de Peñalba, destaca Armando Morales (n.1927), el artista nicaragüense más aclamado aunque resida en el extranjero desde los años sesenta. Tras un comienzo artístico caracterizado por abstracciones de tonalidades neutras, Morales optó por la representación de naturalezas muertas y seres humanos, sobre todo sensuales desnudos femeninos, en espacios metafísicos o en paisajes grises y polvorientos que evocan su Granada natal, a orillas del lago Nicaragua; así se revela en su serie pictórica *Hombre y mujer*, realizada a principios de los años ochenta (fig. 68). Con el paso del tiempo, Morales ha enriquecido su paleta y ampliado sus temas con el objeto de incluir personajes y episodios de la historia nicaragüense, como se observa en su serie sobre el célebre Sandino, y más recientemente en sus enormes telas con sombrías junglas tropicales. A lo largo de su carrera, Morales ha conservado la maestría técnica y la habilidad para mantener el equilibrio entre abstracción y figuración; este aspecto, unido a la belleza y el misterio de sus composiciones, le han valido un merecido reconocimiento internacional y la aparición de innumerables seguidores.

En 1963, otro artista relevante, Alejandro Aróstegui (n.1935), se unió al pintor guatemalteco César Izquierdo (n. 1937) y al escritor Amaru



64. ROSA MENA VALENZUELA—RETRATO DE VALERO LECIA, 1970.
técnica mixta sobre papel, 65 x 52 cm. Museo Forma, San Salvador



65. ROBERTO GALICIA - BANDERA, 1984.
óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm. colección privada

América Central



66. ALEJANDRO ARÓSTEGUI – PLANO GRIS CON TRES OBJETOS, 1987. óleo y técnica mixta sobre lienzo, 123,5 x 98 cm. Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá

Barahona para fundar el grupo Praxis. El grupo de artistas englobados bajo este nombre –así como la galería y las publicaciones homónimas– resultaron fundamentales para el arte nicaragüense de este siglo. Los artistas de Praxis se rebelaron contra la situación política y cultural, particularmente las injusticias sociales del régimen somocista, y también contra el tradicionalismo que seguía dominando la escena artística del país. Promovieron un arte que combinaba las corrientes artísticas contemporáneas con la conciencia de la realidad nicaragüense. Pintaron cuadros abstractos, naturalezas muertas y paisajes con referencias al patrimonio prehispánico de Nicaragua en un estilo que evoca a Dubuffet y al informalismo español. Asimismo, crearon collages densos y gestuales, realizados con colores terrosos y materiales insólitos como la arena, el vidrio, la arpillera, los resortes mecánicos y los desechos. Sus miembros representaron lo mejor del arte nicaragüense en las décadas posteriores.

El líder del grupo, Alejandro Aróstegui, ha cosechado fama internacional gracias a sus cuadros de elegante composición, colorido metálico y textura arenosa. Sus imágenes monolíticas, paisajes con la silueta de los volcanes del Lago Managua, y naturalezas muertas al borde de la abstracción (como *Plano gris con tres objetos*; fig. 66) son únicos tanto por el estilo como por la incorporación de objetos encontrados, principalmente latas aplastadas o chatarra. Son visiones poéticas que critican la fiebre consumista y la falta de conciencia ecologista.

La importancia de Orlando Sobalvarro (n.1943), pintor y escultor del grupo Praxis, reside en la sutileza del color y en la fuerza simbólica de sus abstracciones orgánicas, en las cuales interpreta la naturaleza y los mitos y tradiciones nicaragüenses. Las lunas y osamentas que aparecen en su obra *Cegua de Peñas Blancas, Santo Domingo de Chontales* (fig. 70), de 1984, evocan la “cegua”, personaje de la mitología popular que,

según la creencia, se aparecía de noche en caminos solitarios. El extraordinario dibujante Leoncio Sáenz (n.1936) utiliza un diseño dinámico, brillantes colores y figuras planas en sus visiones del folklore local. Aunque Arnoldo Guillén (n.1941) siguió la influencia de Praxis en sus paisajes, tras la victoria de los sandinistas en 1979 optó por expresar en imágenes sus convicciones políticas. Ello dio lugar a un nacionalismo más suave en sus cuadros más recientes, como *Coloso VIII* (fig. 67), de 1993, en los que plasma volcanes nicaragüenses.

Otros miembros del grupo Praxis utilizaron la textura como principal recurso expresivo. En este sentido, destacan las gruesas incisiones en los cuadros de César Izquierdo, y los amplios y dramáticos planos negros, marrones y blancos en la producción de Leonel Vanegas (n.1942). Por otra parte, Luis Urbina (n.1937) y Genaro Lugo (n.1933), se consagraron a una figuración cada vez más estilizada y lírica. El último en unirse al grupo fue Roger Pérez de la Rocha (n.1949) que, si bien no comparte el carácter “matérico” de los otros pintores de Praxis, es uno de los artistas nicaragüenses más interesantes gracias a su estilo expresionista y su compromiso social.

El devastador terremoto que asoló Nicaragua en 1972 marcó una inflexión en la historia del país. Quizá como respuesta creativa a la catástrofe, varios artistas de Praxis se interesaron por las raíces precolombinas de la cultura mestiza nicaragüense. Inspirándose en los antiguos petroglifos, crearon pinturas y murales con incisiones de signos antropomorfos y zoomorfos, y espirales que evocaban la estilizada geometría y el discurso mítico de la iconografía prehispánica.

Desde el punto de vista político, la malversación por parte de Somoza de la ayuda internacional enviada tras el terremoto sirvió para avivar la ya por entonces general oposición a su

67. ARNOLDO GUILLÉN = COLOSO VIII, 1991.
acrílico sobre lienzo, 106 x 160 cm. Empresa
Nicaraguense de Electricidad, Managua



gobierno, así que los años venideros trajeron consigo una escalada de la violencia. Pese a ello, la década de 1970 se caracteriza por una fértil creatividad artística, por la expansión del mercado artístico interno, y por la apertura de galerías de arte. La Galería Tagüé, bajo la dirección visionaria de Mercedes Gordillo, fue la más influyente de todas.

Entre la producción de los artistas que comenzaron a exponer en los años setenta, los dibujos a tinta china de Carlos Montenegro (n.1942), con casas, tejados y tipos del folklore local, ejemplifican a la perfección los motivos típicamente nicaragüenses. La obra del afamado Julio Vallejo (n.1942) se caracteriza por su estilizada figuración, como puede verse en sus cuadros con frutas y mujeres mestizas. Los cuadros con fragmentos metálicos, vasijas de cerámica y flores gigantes de Ilse Manzanares (n.1941), Claudia Lacayo (n.1938) y Rosario Chamorro (n.1949) revelan las incursiones del arte nicaragüense hacia la abstracción tras la disolución del grupo Praxis.

Debido en gran parte a la difícil situación política, famosos artistas nicaragüenses desarrollaron sus carreras en el extranjero. Bernard Dreyfus (n.1940), que años más tarde se instalaría en Francia, se dio a conocer en Nicaragua gracias a sus innovadoras "Pinturas Volumen", enormes cubos lacados que combinaban el minimalismo y la pintura gestual. Omar de León (n.1929) comenzó como expresionista en Nicaragua, pero tras emigrar a Estados Unidos adoptó un lenguaje más estilizado, evidente en la plasmación de sensuales frutas tropicales. El enfoque clásico de Hugo Palma (n.1942) respecto a las formas humanas y animales se deriva de su prolongada estancia en Italia. Alberto Yeaza (n.1945), que reside en Costa Rica, ha cosechado cierto éxito con imágenes extremadamente adornadas y neobarrocas, inspiradas en el esoterismo y la historia.

Los innumerables asesinatos e injusticias

cometidos en los años setenta provocaron un aumento de la violencia y culminaron con la revuelta general del Frente Sandinista de Liberación Nacional contra el gobierno de Somoza. La victoria de la Revolución Sandinista en 1979 y su mantenimiento en el poder hasta 1990 acarrearón muchos cambios en Nicaragua, incluidos enormes adelantos en la esfera cultural. Inmediatamente, el nuevo gobierno creó el Ministerio de Cultura y la Asociación Sandinista de los Trabajadores Culturales (ASTC), a través de la cual se organizaron más exposiciones que nunca sobre arte nicaragüense en el extranjero. Aunque no se impuso ningún estilo concreto a los artistas, el ideal socialista de un arte por y para el pueblo provocó un apoyo desmesurado a las artes populares, el muralismo y la pintura naif durante dicha época.

Si bien el muralismo contaba con escasos precedentes en el arte nicaragüense, esta manifestación de arte público fue fomentada con entusiasmo durante los años ochenta y siguió fielmente el modelo del muralismo mexicano. Se fundó una escuela dedicada a la materia y se realizaron murales gracias al concurso de voluntarios internacionales, de pintores de caballete nicaragüenses como Leonel Cerrato (n.1946) y Alejandro Canales (1945-1990), y de pintores naif organizados en "brigadas pictóricas". Desgraciadamente, el gobierno nombrado tras la derrota electoral de los sandinistas en 1990 ordenó borrar por decreto gran parte de estos murales. La pintura naif –que en Nicaragua se denomina "primitivista"– ha experimentado un crecimiento inusitado si lo comparamos con el resto de los países centroamericanos. Su iniciadora, la célebre Asilia Guillén (1887-1969) comenzó a pintar en los años cincuenta trasladando al lienzo las imágenes que ella misma había tejido. Como se observa en su *Autorretrato de la artista pintando* (fig. 69), de 1954, Guillén es la pintora de la vida sencilla y rural, y de los paisajes naturales de

Nicaragua. Cosechó fama internacional gracias a sus exposiciones en el extranjero, especialmente la muestra celebrada en la Unión Panamericana en 1962.

El arte primitivista contó con un renovado estímulo a partir de 1966, cuando el poeta, sacerdote y escultor Ernesto Cardenal (n.1925) comenzó a fomentar la pintura entre los campesinos y los granjeros del Archipiélago de Solentiname, donde había fundado un refugio artístico y religioso. Tras el nombramiento de Cardenal como Ministro de Cultura en 1979, la pintura de Solentiname evolucionó hacia un movimiento artístico de inusitado interés, de modo que se organizaron exposiciones nacionales e internacionales sobre el mismo. Este hecho motivó el éxito de los artistas vinculados a ella, como Eduardo Arana (n.1940), Alejandro Guevara (1949-1993), Marina Ortega (n.1950), Yelba Ubau (n.1959) y Marina Silva (n.1961).

También aumentó el número de pintores naif en otras regiones nicaragüenses. Por ejemplo, las imágenes de June Beer (1935-1986) reflejaban la cultura afrocaribeña de la costa atlántica, mientras que Julie Aguirre (n.1954) y Thelma Gómez (n.1950) se convirtieron en "primitivistas urbanas" en sus talleres de Managua y Masaya. Junto a ellas, una nueva corriente de sofisticada inocencia se deja sentir en la obra de dos nicaragüenses autodidactos y residentes en Costa Rica: Johnny Villares (n.1948) y Celia Lacayo (n.1945), quienes suelen plasmar el estilo de vida burgués con un preciosismo no exento de humor.

Pese a las dificultades económicas de la nación, la comunidad artística y sus contactos internacionales se desarrollaron a pasos agigantados durante el gobierno sandinista. Al explorar estilos contemporáneos, algunos artistas se mantuvieron fieles a los ideales de la generación Praxis, pero otros superaron su influencia. Por ejemplo, el legado de Praxis penetra en las interpretaciones abstractas de fragmentos urbanos,

América Central

como vallas metálicas, realizadas por Rafael Castellón (n.1956), mientras que las escenas de Pablo Bereta (n.1957) sobre los sectores marginales de la sociedad urbana, particularmente las chabolas de hojalata en los alrededores de Managua, combinan la denuncia social y el hiperrealismo.

Las pinturas (a veces inquietantes) de María Gallo (n.1954) y Patricia Belli (n.1964) exploran activamente la condición femenina y el compromiso entre realismo y fantasía. La severa afirmación de la existencia caracteriza los enérgicos signos que dominan los cuadros y grabados de María José Zamora (n.1962). David Ocón (n.1949) ha abandonado recientemente sus primeras y nostálgicas naturalezas muertas por brillantes y coloristas versiones en tono burlesco de las dramáticas imágenes religiosas tan populares en toda América Latina. Los cuadros expresionistas y las esculturas intencionadamente primitivas de Aparicio Arhola (n.1951) revelan su visión crítica y sombría de la humanidad, mientras que los ensamblajes de Raúl Quintanilla (n.1954) cuestionan la historia y la identidad cultural nicaragüenses desde la perspectiva de los años noventa.

Por el contrario, Denis Núñez (n.1954) pinta composiciones matéricas de animado diseño e incisiones caligráficas, a menudo biomorfas, de signos e imágenes. Igual de prometedoras resultan las abstracciones poéticas de enormes dimensiones del joven artista Bayardo Blandino (n.1969). Estos dos artistas jóvenes, junto con los veteranos "maestros" que han proseguido tenazmente su evolución artística, constituyen el mundillo artístico, sorprendentemente activo pese a su aislamiento, de la Nicaragua actual.

Costa Rica

Salvo un puñado de retratistas y escultores abocados al aislamiento, el arte costarricense no adquirió carta de naturaleza hasta finales del

siglo XIX, cuando la clase social enriquecida gracias a la exportación del café, y estimulada por su progresivo contacto con Europa, comenzó a interesarse por el arte. Durante la década de 1890 se encargó a artistas europeos la realización de pinturas, bustos, monumentos públicos y edificios, y en 1897 se fundó en San José la Escuela de Bellas Artes bajo la dirección del pintor neoclásico español Tomás Povedano (1857-1943). A finales de siglo, los artistas más respetados de Costa Rica eran Enrique Echandi (1866-1959), cuyos cuadros austeros y realistas reflejaban su educación académica en Alemania; Juan Ramón Bonilla (1882-1944), escultor formado en Italia a quien se encargó la realización de numerosos bustos conmemorativos en bronce; y el pintor y botánico alemán Emilio Span (1869-1944), que se consagró a la pintura de paisajes y a los meticulosos estudios de orquídeas. Tanto la producción de estos tres artistas, como la del resto de los pintores y escultores costarricenses en activo hasta los años treinta, siguieron las pautas establecidas por las corrientes decimonónicas.

La hegemonía de la tradición académica fue destruida a finales de los años veinte por la denominada "generación nacionalista" que, encabezada por el elogiado Teodorico Quirós (1897-1975), incluía al retratista Gonzalo Morales Alvarado (1905-1986) y a los paisajistas Fausto Pacheco (1899-1966), Manuel de la Cruz González (1909-1986) y Francisco Amighetti (n.1907). Estos pintores regionalistas asimilaron los avances estilísticos de Europa, Estados Unidos y México, de modo que los aplicaron más tarde a sus composiciones realistas e idealizadas de campesinos y de la bucólica vida en el campo, símbolos de la identidad nacional costarricense. A través de un estilo luminoso de influencia postimpresionista, pintaron el paisaje de Costa Rica y sus típicas casas de adobe (véase el *Caserío* de Quirós, 1946; fig. 72), y fundaron una corriente que el crítico Carlos F. Echeverría ha acuñado

agudamente como "impresionismo criollo".

La tradición escultórica costarricense supera con creces a la de cualquier otro país centroamericano. En las décadas de 1930 y 1940, escultores como Juan Rafael Chacón (1894-1982), Néstor Zeledón Varela (n.1903), y con mayor fortuna, Juan Manuel Sánchez (n.1907) y Francisco Zúñiga (n.1912), expresaron su identidad cultural mediante la reinterpretación de la estética prehispánica en esculturas contemporáneas. Sus tallas de madera y piedra representan la rica fauna costarricense, así como los temas sociales y religiosos, de un modo rotundo y a menudo expresionista. Sánchez es admirado en Costa Rica por la fuerza de su talla, incluso en piezas pequeñas e íntimas como *Los amantes* (fig. 71), de 1934. No obstante, el escultor más célebre del grupo fue Zúñiga, que se trasladó definitivamente a México en 1936 y alcanzó fama con sus populares dibujos y esculturas de indias mayas, símbolos de la belleza y la fertilidad mestizas.

El artista más apegado a su Costa Rica natal es el excelente Francisco Amighetti, quien se dedicó durante muchos años a la enseñanza y no dejó de representar, en sus dibujos, cuadros y grabados, a la gente del pueblo enfrascada en labores cotidianas. Artista autodidacta, Amighetti asimiló y reinterpretó hasta tal punto las lecciones del expresionismo alemán, del arte mexicano y de las estampas japonesas, que se convirtió en uno de los grabadores más importantes de Latinoamérica. Las composiciones de Amighetti reflejan su interés por los temas sociales, el deseo de plasmar la psicología de sus modelos y un estilo sintético y dramático que resulta palpable, sobre todo, en sus extraordinarias xilografías a color, tales como *Toro y gente* (fig. 73), de 1969, una mínima muestra de los grabados hechos en una carrera que comprende seis décadas.

Si bien el optimismo regionalista caracterizó la mayor parte del arte costarricense

68. ARMANDO MORALES – HOMBRE Y MUJER III, 1981.
 óleo sobre lienzo, 127 x 101,5 cm. colección privada



69. ASILIA GULLIN – AUTORRETRATO DE LA ARTISTA
 PINTANDO, 1954. óleo sobre lienzo, 35 x 45 cm.
 colección privada



70. ALEJANDRO SOBALVARRO – CEGUA DE PEÑAS BLANCAS,
 SANTO DOMINGO DE CHONTALES, 1984. óleo sobre lienzo,
 165 x 65 cm. colección privada

América Central



71. JUAN MANUEL SÁNCHEZ – LOS AMANTES, 1934.
madera tallada, 86 x 16 x 14 cm. Museo de Arte
Costarricense, San José

desde finales de los años veinte hasta los años cincuenta, la recesión económica de la década de los treinta, jalonada por las huelgas de los trabajadores y los conflictos sociales, influyó poderosamente en las artes, que comenzaron a revelar la influencia del realismo social mexicano. Además, dejaron de celebrarse en 1937 los famosos salones anuales de arte nacional, que, dirigidos por Teodorico Quirós y patrocinados por el Diario de Costa Rica, habían desempeñado un papel fundamental en la animación de la escena artística local desde 1928. Coincidiendo con la elección como presidente de Rafael Calderón Guardia en 1940, se emprendió un proceso de renovación social y se introdujeron reformas que permitieron la creación de sindicatos de trabajadores, salarios mínimos y un sistema de seguridad social. Comprometido como siempre con las causas sociales, Amighetti pintó por entonces varios murales destinados a edificios públicos, además de realizar otro en colaboración con la legendaria pintora y profesora Margarita Bertheau (1913-1975), responsable de haber elevado la acuarela a la prestigiosa condición que aún hoy ocupa en el arte de Costa Rica.

Otra artista en activo durante los años cuarenta fue Luisa González de Sáenz (1899-1986), que comenzó su carrera como pintora de paisajes rurales pero más tarde se interesó por composiciones angustiosas y simbólicas, realizadas en un estilo romántico y surrealista. Pese al relativo estancamiento del ambiente artístico durante los años cuarenta, se celebraron dos exposiciones: una de Margarita Bertheau en 1947 y otra del incansable viajero, poeta, pintor y escultor Max Jiménez (1900-1947), considerado como el primer artista costarricense de vanguardia. Sus colosales figuras femeninas, inspiradas a menudo en la etnia afrocaribeña, causaron un auténtico escándalo cuando fueron expuestas por primera vez en la Universidad de Costa Rica, en San José, en 1946.

El último tramo de la década de 1940

72. TEODORICO QUIROS - CASFRIO, 1946.
 óleo sobre lienzo, 82,5 x 92,5 cm. colección privada



trajo consigo importantes cambios políticos en Costa Rica, pues en 1948 un conflicto civil armado llevó al poder a José Figueres, y con él una serie de reformas que incluían una nueva constitución y la abolición del ejército. Si bien la década de 1950 fue una época de crecimiento económico y modernización, no se produjeron innovaciones significativas en las artes hasta 1958, cuando Lola Fernández (n.1926), Rafael Ángel (Felo) García (n.1928) y Manuel de la Cruz González celebraron exposiciones de pintura abstracta en el Museo Nacional de San José tras su regreso del extranjero. Gracias a estas tres exposiciones individuales, el público costarricense entró en contacto por primera vez con el arte abstracto.

El pintor más veterano e intelectual del grupo fue González, que comenzó a pintar paisajes desde los años treinta y se exilió en 1948, primero a Cuba y más tarde a Venezuela. Influido por el cubano Wifredo Lam y por la vanguardia abstracta venezolana de los años cincuenta, González evolucionó paulatinamente desde el expresionismo hasta una radical abstracción geométrica. Sus composiciones *hard-edge*, lacadas y enormemente simples, como *Amarillo continuo* (fig. 75), de 1971, constituyen ejemplos culminantes en la historia del arte costarricense.

Los cuadros de Lola Fernández y Felo García siguieron una vena más lírica, y oscilaron entre la figuración y la abstracción durante los años sesenta. A iniciativa de García, en 1961 fundaron el Grupo Ocho junto con Manuel Cruz González y otros artistas como César Valverde (n.1928), Guillermo Jiménez (n.1922) y Néstor Zeledón Guzmán (n.1933). La importancia del Grupo Ocho reside en su ruptura con la inalterable tradición regionalista, al introducir lenguajes formales del arte contemporáneo de posguerra. Desgraciadamente, utilizaron unos estilos internacionales ajenos a la realidad social y cultural de Costa Rica, por lo que sólo unos

cuantos miembros del grupo siguieron produciendo obras interesantes.

La tendencia neofigurativa que caracterizó al arte latinoamericano en los años sesenta también contó con exponentes costarricenses. De enorme éxito en la actualidad, Rafa Fernández (n.1935) comenzó plasmando personajes trágicos, que más tarde se transformaron en etéreas y coloristas figuras femeninas. Los enérgicos dibujos de Carlos Poveda (n.1940) con personajes humanoides y grotescos fueron expuestos, en fecha tan temprana como 1964, en el seno de la Unión Panamericana en Washington, y le valieron el inmediato reconocimiento internacional. Años más tarde proseguiría su carrera en Venezuela, donde la agresividad de sus primeras obras dio paso a imágenes de cielos y paisajes más sutiles. Más interesantes resultan las atrevidas composiciones informalistas y las instalaciones conceptuales de Juan Luis Rodríguez (n.1934), realizadas durante su estancia en París en la década de los sesenta. Aunque abandonó esta experimentación tras regresar a su país en 1971, desempeñó un papel esencial para la creación de un influyente taller de artes gráficas en el seno de la Universidad de Costa Rica.

Las inversiones extranjeras y el programa de desarrollo económico en la Costa Rica de los años setenta posibilitaron una febril actividad artística y el apoyo gubernamental a las artes. Se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, se reiniciaron los salones anuales de arte nacional, y se organizó la importante (además de controvertida) Primera Bienal Centroamericana de Pintura en San José en 1971. El Museo de Arte de Costa Rica fue fundado en 1978; un año después, la Corporación Lachner & Sáenz emprendió un programa de coleccionismo artístico, al que pronto se sumaron las influyentes Bienales Lachner & Sáenz de artistas contemporáneos.

Durante la década de 1970 y 1980, las corrientes figurativas dominaron el panorama

artístico costarricense y se unieron nuevos artistas a los miembros aún en activo del Grupo Ocho. Los cuadros detallistas de Gonzalo Morales, hiperrealista formado en España, contaron con una aceptación inmediata en Costa Rica, mientras que Rolando Cubero (n.1957) se hizo famoso por sus desnudos realistas de factura surrealista. No obstante, resultaban más innovadoras las pinturas de Gerardo González (n.1947), así como la sugerente visión del género humano en la dramática producción de Fernando Carballo (n.1941) y Fernando Castro (n.1955), cuyos personajes angustiados y expresividad formal les vinculan a los artistas neofigurativos guatemaltecos. Rodolfo Stanley (n.1950) también está vinculado al arte de Guatemala, pues los cuadros que realizó bajo el influjo del realismo mágico reflejan su admiración por Elmar Rojas (véase *supra* p. 56).

Interesados por la talla en madera y piedra, los escultores costarricenses se han consagrado principalmente a la figura humana —y a menudo han producido obras de trasfondo social o de carácter telúrico— y también a una variedad de estilizados animales, como se revela en la producción de José Sancho (n.1935). Aquiles Jiménez (n.1954), creador de obras constructivistas en mármol, ha desarrollado su profesión en Carrara (Italia). También debe mencionarse la producción de Marisel Jiménez (n.1947), cuyas instalaciones y tallas en madera encierran un carácter autobiográfico.

En 1987 y como fruto de una agitación inusual en los artistas contemporáneos de América Central, varios pintores costarricenses formaron el Grupo Bocaráca con el propósito de exponer juntos, si bien cada uno de ellos mantuvo su independencia artística. José Miguel Rojas (n.1959) es un pintor neoexpresionista cuyas atrevidas imágenes, a menudo cargadas de contenido político, se refieren al papel del hombre en la sociedad. Las instalaciones misteriosas y

América Central

73. FRANCISCO AMIGUETTI - TORO Y GENTÍ, 1969, xilografía policromada, 45 x 60 cm, colección privada

cuasirrituales de Rafael Ottón Solís (n.1946) cuestionan igualmente las tradiciones sociales y religiosas. Mediante otro tipo de crítica social, Roberto Lizano (n.1951) da un giro estrictamente personal al *arte povera* en sus insólitos retratos sobre cartulina prensada. Dentro de este grupo, destaca Fabio Herrera (n.1954) por su resuelto lenguaje personal y sus dramáticas exploraciones informalistas con el color y la textura, que oscilan de las descomunales telas abstractas a las minúsculas composiciones (fig. 74). Otros artistas del grupo que han seguido la línea de la pintura no objetiva son Mario Maffioli (n.1960) y Pedro Arrieta (n.1954), mientras que los diseños coloreados en los cuadros de Luis Chacón (n.1953) y los motivos rítmicos en los dibujos de Ana Isabel Marten (n.1961) apenas comparten nada con la figuración. Las primeras obras de Leonel González (n.1962) se caracterizaban por representar a los negros que viven en el litoral costarricense con un encendido cromatismo; no obstante, con el paso del tiempo ha reducido estas imágenes a unas pocas formas básicas, poéticas y en tonos negros sobre telas de enormes dimensiones. Florencia Urbina (n.1964) y Miguel Hernández (n.1961) también se han preocupado por la figura humana en obras que oscilan entre la realidad y el simbolismo.

Entre los artistas que trabajan de modo independiente en el San José actual, Ana Griselda Hine (n.1950) y Gioconda Rojas (n.1967) comparten una perspectiva lírica e intimista en sus cuadros de mujeres, interiores e interpretaciones simbólicas de espacios habitables. Por el contrario, resultan más agresivas las instalaciones y los animales salvajes realizados por el pintor neoexpresionista Manuel Zumbado (n.1964). Por último, a la aparición de nuevos artistas en Costa Rica a principios de los años noventa se ha sumado otra oleada de patronazgo artístico público y privado. Ello se revela en la inauguración de dos centros culturales que cuentan con varios teatros,

un museo infantil y el nuevo Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

Panamá

Un gran número de artistas viajaron a Panamá durante el siglo XIX debido a su situación geográfica y a su condición histórica como país de tránsito. Plasmaron escenas de género, la construcción del ferrocarril transistmico en la década de 1850 y la del funesto Canal de Panamá en la década de 1880. No obstante, los orígenes de la tradición artística nacional deben buscarse en la producción de los retratistas académicos de finales del siglo XIX; entre ellos destacan el respetado Epifanio Garay (1849-1903), nacido en Colombia, Sebastián Villalaz (1879-1919), y el relativamente desconocido Wenceslao de la Guardia (1859-1941).

Durante el periodo comprendido entre su emancipación del gobierno de Colombia (lograda en 1903 con el apoyo estadounidense) y la inauguración del Canal en 1914, la recién creada República de Panamá contó con escasos artistas dignos de mención. Formado en Francia, Roberto Lewis (1874-1949) se convirtió en el artista panameño más relevante y admirado. Pintó retratos de los líderes nacionales e imágenes alegóricas que decoraron los edificios públicos, especialmente las de la Presidencia de Panamá en 1936. Sus cuadros de caballete más famosos representan paisajes con tamarindos, en los cuales se reflejan sus contactos con el impresionismo (fig. 76).

Manuel Amador (1869-1952) le gana en atrevimiento, pues sus estancias en Alemania y Nueva York reforzaron su bagaje cultural y la gestualidad de sus dibujos y pinturas, cuyos mejores ejemplos representan motivos humanos. Rubén Villalaz (1897-1994), en activo desde los años veinte, empleó la acuarela en escenas de género rurales.

Como directores de la primera academia

artística panameña, Lewis y su sucesor Humberto Ivaldi (1909-1947) formaron a toda una generación de artistas desde 1913 hasta mediados de siglo. Ivaldi se formó en Madrid, y los retratos y paisajes que pintó a partir de 1940 se caracterizan por sus expresivas pinceladas y su talante atmosférico. Entre los alumnos de la academia, destacan Manuel Cedeño e Isaac Benítez, sin olvidar a los pintores que comenzaron a destacar entre los años cincuenta y sesenta. En este grupo se incluyen Alfredo Sinclair, Guillermo Trujillo, Ciro Oduber, Eudoro Silvera, Adriano Herrera Barria y Manuel Chong Neto; todos ellos estudiaron en el extranjero y tras su regreso expusieron en Panamá. La misión de estos artistas, aún en activo, fue romper con la tradición académica e introducir el arte moderno en Panamá, aunque ninguno de ellos trabajó en común ni siguió las mismas tendencias.

A lo largo de su dilatada carrera, Juan Manuel Cedeño (n.1914) fue al mismo tiempo un influyente profesor (dirigió, entre 1950 y 1967, la Escuela Nacional de Pintura, rebautizada más tarde como Escuela Nacional de Artes Plásticas) y el retratista oficial panameño hasta los años noventa. No obstante, sus pinturas más dinámicas son composiciones estilizadas de influencia cubista e inspiradas en temas folklóricos o de la tradición religiosa panameña, como se observa en la procesión de *Viernes santo*, obra de principios de los cincuenta. Durante su breve carrera artística, Isaac Benítez (1927-1968) realizó dibujos a tinta, retratos, acuarelas y óleos expresionistas de severos contrastes y gruesas pinceladas, algo inusual en el arte panameño de aquella época.

Uno de los artistas panameños más elogiados, Alfredo Sinclair (n.1915), cuya carrera comprende medio siglo, fue el primero en explorar el expresionismo abstracto. Tras haber trabajado inicialmente con neones y pasado por una primera época experimental con obras en collage y técnica mixta, el estilo de Sinclair maduró hacia una abstracción lírica y elegante, articulada en extensas



superficies de vibrantes colores, como se observa en *Movimientos de un río* (fig. 78), de 1980. Si bien sus composiciones suelen incluir referencias figurativas, tales como naturalezas muertas o rostros humanos, a Sinclair se le considera el patriarca de la abstracción panameña. El cubismo influyó claramente en su coetáneo Eudoro Silvera (n.1917), según se refleja en sus cuadros con temas indios y musicales, además de sus naturalezas muertas con frutas típicas o pescados, donde revela su compromiso para crear un arte contemporáneo vinculado a la identidad cultural panameña.

El artista panameño más significativo e influyente es el incansable pintor, grabador, ceramista y escultor Guillermo Trujillo (n.1927), cuya personal iconografía está enraizada en la historia panameña precolombina y en la mitología india, sin olvidar su paisaje y vegetación. De entre su abultada producción pictórica, *Nuestra Señora de los Nuchos* (fig. 80), de 1989, refleja el modo en que Trujillo recrea la naturaleza y reinterpreta el folklore indígena, con el cual inventa su propia realidad espiritual y pictórica. Gracias a una producción rica y versátil, que fluctúa entre la sátira social, los paisajes imaginarios y las delicadas semiabstracciones, Trujillo ha cosechado el éxito internacional como pintor. En su tarea como profesor, favoreció el reciente interés de los artistas panameños por la acuarela, la cerámica y el grabado.

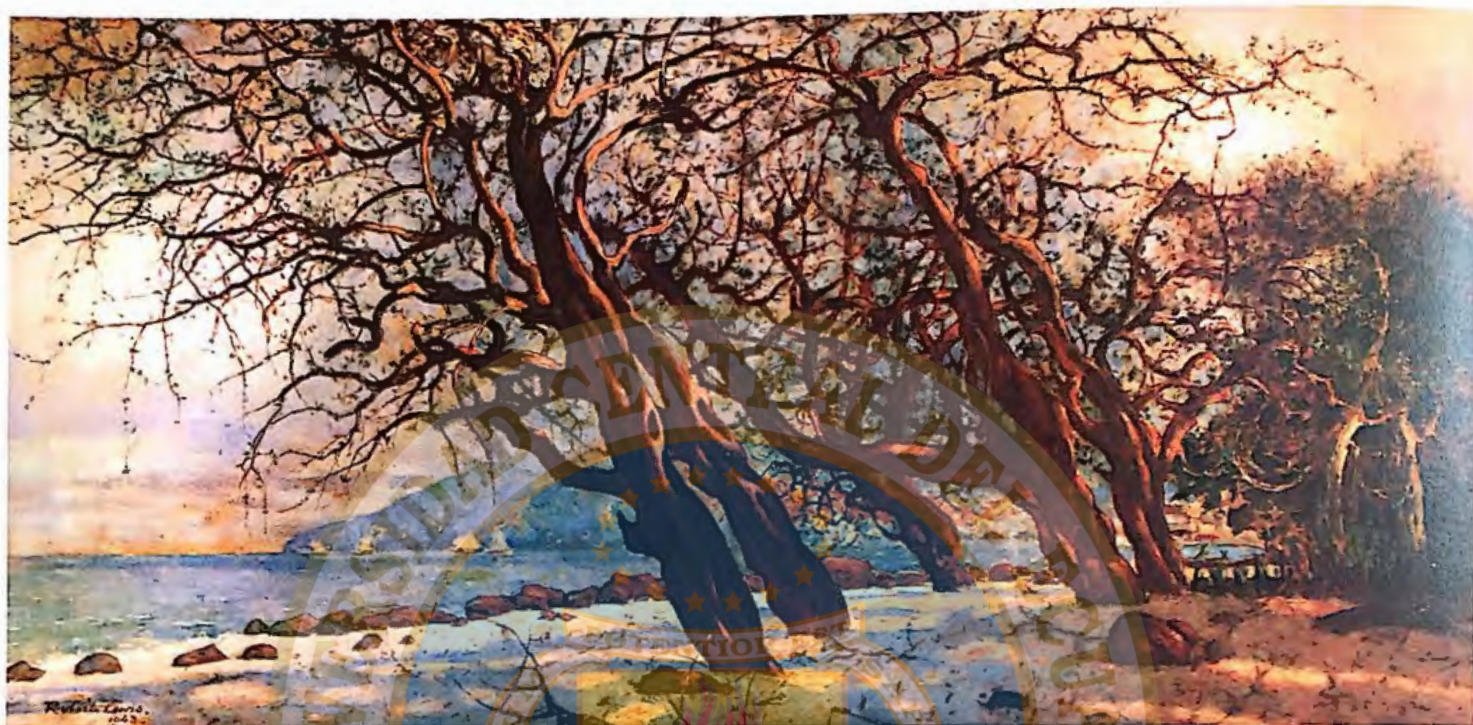
La promoción de escuelas artísticas fuera de la capital fue la principal contribución al arte panameño de un pintor rebelde como Adriano Herrera (n.1928). Tras cursar estudios en México, su carrera pictórica siguió en un principio los dictados del realismo social, pero después desarrolló un surrealismo de tono biomórfico. Otro par de artistas formados en México son Desiderio Sánchez (n.1929), que siguió la tendencia expresionista y expuso su producción en varios lugares, y el pintor y grabador Manuel Chong Neto (n.1927), cuyas voluminosas y a



74. FABIO HERRERA - SIN TÍTULO, 1991, acrílico sobre lienzo, 35 x 25cm. colección privada



75. MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ - AMARILLO CONTINUO, 1971, lacado sobre madera, 100 x 100 cm. Museo de Arte Costarricense, San José



76. ROBERTO LIWIS – TAMARINDOS, 1948.
 óleo sobre lienzo, 92 x 183,5 cm, colección privada



77. ANTONIO ALVARADO – COMPOSICIÓN EN CELESTE, 1978.
 óleo sobre lienzo, 60 x 76 cm, Banco Nacional de Panamá, Ciudad de Panamá

América Central

menudo eróticas figuras femeninas funcionan como un leitmotif que él rodea de personajes misteriosos, como mirones y búhos.

La generación que se inició artísticamente a mediados de siglo ha contado con escasas pintoras. Trixie Briceño, nacida en Gran Bretaña (1911-1985), empleaba la geometría y los colores brillantes en una combinación muy personal de estilos naíf, surrealista, e incluso humorístico. Olga Sánchez (n.1921) comenzó su carrera pictórica con personajes de fuerte raigambre expresionista, pero años después se dedicó principalmente a la cerámica.

Tres artistas significativos de esta generación se afincaron definitivamente en España: el surrealista/hiperrealista Pablo Runyan (n.1925); Ciro Oduber (n.1921), famoso por sus enérgicos dibujos a tinta; y el grabador panameño más afamado y prolífico, Julio Zachrisson (n.1930), cuyos aguafuertes y pinturas a veces grotescos se inspiran en la literatura, la mitología y el folklore urbano. Tras acabar sus estudios en España, el artista de proyección internacional Alberto Dutary (n.1932) volvió a Panamá y desempeñó un papel significativo como profesor y promotor del arte contemporáneo. Con el paso del tiempo, las criaturas fantasmagóricas que pueblan sus cuadros de los años sesenta han sido sustituidas por imágenes cada vez más realistas de mujeres y maniqués.

Los escultores panameños que han trabajado en el siglo XX son relativamente pocos. Uno de los primeros fue Guillermo Mora Noli (1923-1981), inventor del "cilindrismo", una teoría artística que su autor aplicaba a sus monumentos escultóricos en los años cuarenta. Carlos Arboleda (n.1929) y Mario Calvit (n.1933) han desarrollado su carrera pictórica y escultórica desde finales de los cincuenta. Las mejores esculturas de Arboleda se inspiran en temas indígenas, mientras que Calvit creó dinámicas construcciones en hierro; en ambos casos, estas

poderosas obras tridimensionales poco guardan en común con el lírico realismo de sus pinturas.

Entretanto, Justo Arosemena (n.1929) emprendió una carrera marcada por el éxito en Colombia, mientras que la destacada y joven escultora Susie Arias (n.1953), residente en California, se ha hecho famosa por sus innovadoras esculturas realizadas con materiales insólitos y superficies pintadas.

Durante los últimos años, la mayoría de los mejores artistas panameños han contado con exposiciones en el Instituto Panameño de Arte, organización privada sin ánimo de lucro, fundada en 1962 y transformada en Museo de Arte Contemporáneo en 1983. Desde los años sesenta, las muestras con jurado patrocinadas por corporaciones estadounidenses, a las que se unieron más tarde las compañías locales, han ofrecido a los pintores panameños la posibilidad de exponer y de conseguir la atención internacional.

Influido por el arte japonés y el expresionismo abstracto, el elegante pintor abstracto Antonio Alvarado (n.1938) ha experimentado con colores y formas puras a lo largo de su carrera, y creado un gran número de pinturas no objetivas, como *Composición en celeste* (fig. 77), de 1978. Coqui Calderón (n.1937), que en sus inicios sufrió la influencia del pop art, se concentró en diseños geométricos y tonalidades suaves, y más tarde en luminosas naturalezas muertas, paisajes e incluso obras de protesta política. Teresa Icaza (n.1940) alcanzó notoriedad por las texturas rugosas y la misteriosa iluminación de sus abstracciones espaciales, pero en los años ochenta adoptó una paleta más brillante y se consagró a imaginarios paisajes.

Pese a la continuada presencia del ejército estadounidense en el Canal de Panamá desde principios de siglo, con el paso de los años la Guardia Nacional panameña fue acaparando más poder y, en 1968, dio un golpe de Estado con el que derrocó al presidente elegido

democráticamente. El golpe, dirigido por Omar Torrijos, supuso la instauración de un gobierno militar que duró veinte años y que al principio se esforzó por modernizar el país y fomentar la cultura, incluida la fundación del Instituto Nacional de Cultura en 1974. Desde el punto de vista político, Torrijos obtuvo el éxito de firmar un nuevo tratado sobre el Canal de Panamá con Estados Unidos, que entró en vigor en 1979. Asimismo, durante los años setenta se abrieron las primeras galerías en la ciudad de Panamá y muchos artistas jóvenes comenzaron a exponer en ellas. Luis Aguilar Ponce (n.1943) apareció en la escena artística con abstracciones de sensuales torsos realizadas con aerógrafo. Tras cursar estudios en Italia, Emilio Torres (n.1944) conmocionó a la opinión pública tanto con sus piezas minimalistas y conceptuales como con sus atrevidas declaraciones. Antonio Madrid (n.1949) pintaba líricas composiciones abstractas en las que incluía referencias al folklore panameño. Manuel Montilla (n.1950) siguió la senda del pop art, pero más tarde optó por el arte conceptual y por la protesta política, dirigida a menudo contra el intervencionismo estadounidense. Tabo Toral (n.1950) cambió la geometrización pura de vibrantes colores y contenidos filosóficos por las composiciones con figuras graffitiescas y los murales tras emigrar a Estados Unidos.

Pese a la dictadura de Manuel Antonio Noriega, quien alcanzó el poder en 1983, el mercado artístico creció durante la década de los ochenta. La afluencia de dinero a través del centro bancario panameño sirvió para incrementar el coleccionismo de arte privado y empresarial. Aumentó el interés por los cuadros que representaban escenas autóctonas de Panamá, como se refleja en las exposiciones de paisajes exuberantes y tropicales de Ignacio Esplá (n.1946) y en las imágenes folklóricas de Al Sprague (n.1938). El crecimiento desmesurado del mercado artístico se ralentizó a medida que aumentaba la

América Central

represión política, hasta llegar al estancamiento cuando Panamá entró en crisis económica debido a las sanciones internacionales y a las cada vez más frecuentes manifestaciones en contra del gobierno. Esta situación llegó al clímax con la invasión de Panamá por Estados Unidos en 1989.

Salvo algunas significativas excepciones, la mayoría de los artistas panameños no representaron temas de orden político. No obstante, es interesante señalar que, durante los años ochenta, muchos artistas volvieron a la figuración y se dedicaron a representar la condición del ser humano. Las primeras naturalezas muertas de Amalia Tapia (n.1947) dieron lugar a collages y pinturas con objetos cotidianos, cargadas de simbolismo e incluso de elementos de protesta. Sandra Eleta (n.1942) creó obras audiovisuales a partir de los autobuses pintados panameños y de la población afrocaribeña. David Solís (n.1953), que emigró a Francia en 1975, se consagró durante años al dibujo y, más tarde, a un tipo de pintura con personajes que parecen sacados del universo inquietante de Goya y referencias a arquetipos religiosos y culturales. Sociedad, religión y política también son elementos plasmados, y ridiculizados, en la producción del reputado pintor figurativo Brooke Alfaro (n.1949), quien ha cosechado éxito internacional gracias a su técnica clásica y sus pinturas surrealistas. Tanto en sus imágenes narrativas y espeluznantes como en sus perturbadoras visiones de gente corriente y personajes poderosos, parece como si la desmesurada imaginación de Alfaro explorase la realidad a partir de su deformación (fig. 79). Durante la década de 1980, Raúl Vásquez (n.1954) alcanzó cierta importancia con sus poéticas imágenes figurativas, realizadas con incisiones sobre superficies matéricas, con sus colores al estilo de Tamayo, y con sus personajes que evocaban las pinturas de las cavernas y un universo más ingenuo. Las ideas y la técnica de Vásquez, así como su admiración por el arte mexicano, influyeron en varios pintores de las provincias panameñas de Los

Santos y Herrera. Todos ellos, junto con el prometedor Roosevelt Díaz (n.1963) formaron un grupo extraoficial que suele conocerse con el nombre "Escuela de Azuero".

En el transcurso de los años ochenta, Olga Sinclair (n.1957), cuyas primeras obras representaban imágenes intimistas de lánguidos personajes tumbados en espacios casi abstractos de colores suaves, ha evolucionado hacia una figuración cada vez más rotunda y unas tonalidades más intensas. La neoexpresionista Isabel de Obaldía (n.1957) interpretó de un modo violento y tropical a las gentes, el paisaje y, a finales de los ochenta, los sucesos políticos de su país. Tras la invasión de Panamá, Vicky Suescum (n.1961) abandonó la pintura paisajista por una producción más conceptual y simbólica. Nadie duda que, mientras Panamá se acerca al fin de siglo y espera la transferencia administrativa del Canal, importantes cambios políticos afectarán a la evolución del país en todas sus esferas, incluidas las artes.



78. ALFREDO SINCLAIR – MOVIMIENTOS DE UN RÍO, 1980. óleo sobre lienzo, 127,5 x 127,5 cm. Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá



79. BROOKE ALFARO – UN GRAN PERSONAJE Y LOS QUE CON ÉL SE TUVIERON QUE IR, 1990, óleo y pan de oro sobre lienzo, 180 x 140 cm. colección privada



80. GUILLERMO TRUJILLO – NUESTRA SEÑORA DE LOS NUEVOS, 1989, óleo sobre lienzo, 76,5 x 61,2 cm. colección privada

Cuba

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Giulio Blanc (1900-1950)

Gerardo Mosquera (1950-1995)

Cuba

I Cuba 1900-1950

La enseñanza rigurosa de la pintura y escultura en Cuba comenzó en 1818, con la instauración oficial de la Academia de San Alejandro. Los artistas isleños del siglo XIX fueron formados en ella por profesores europeos y por artistas nacidos en Cuba que antes habían sido alumnos de la Academia¹. Uno de estos influyentes profesores fue Leopoldo Romañach (1862-1951), formado parcialmente en España e Italia y cuyo estilo puede definirse como realismo romántico. Como siempre fue consciente de los métodos tradicionales de los antiguos maestros, sus cuadros no se apartaron de la tradición. No obstante, sus contactos en Europa con artistas influidos por el impresionismo le llevaron a utilizar pinceladas más sueltas y a comprender el efecto de la luz natural sobre el color.

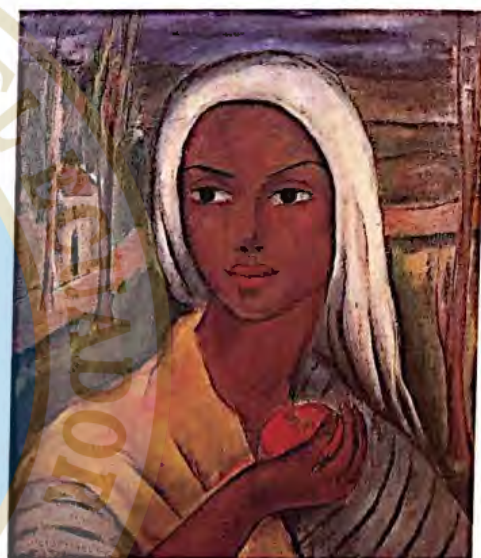
Romañach es especialmente célebre por sus estudios de individuos anónimos enfrascados en tareas vulgares, sus melodramáticos niños y mendigos, sus retratos de matronas de la burguesía cubana y sus paisajes. En *Cruzando el río* (c.1900; fig. 82), Romañach plasma un *quitrín*, un típico carruaje cubano. Al fondo vemos una mata de bambú, un ingenio azucarero y palmeras.

Aunque la modernidad aparece en Cuba como reacción frente a la Academia, debe ser considerada en un contexto histórico más amplio. Los estilos de vanguardia y el interés por plasmar la vida popular de una manera comprensiva, ajena a la anécdota, estuvieron estrechamente vinculados a las concepciones reformistas y liberales de los jóvenes intelectuales de los años veinte. Entre ellos se encontraban varios artistas que llevaron a cabo una serie de cambios radicales en el arte cubano. Si bien esta década se caracterizó asimismo por la prosperidad económica, la corrupción gubernamental a varios niveles y la dependencia político-económica de Estados Unidos, en los años treinta estallaron

violentas revueltas de carácter político, y al mismo tiempo la isla se vio profundamente afectada por la Gran Depresión.

Conscientes de los movimientos vanguardistas europeos y del nacionalismo cultural y oficialista de Diego Rivera y otros pintores mexicanos, los jóvenes artistas de los años veinte comenzaron a cuestionar la validez y la pertinencia de los estilos y temáticas tradicionales. En no viajes a Europa, los artistas de vanguardia estudiaron directamente la producción de los fauves, los cubistas y los surrealistas²; quienes no pudieron salir de Cuba, buscaron con afán ilustraciones de obras modernas en revistas y otras publicaciones. La atmósfera cultural de la propia Cuba contribuyó a fomentar en los artistas un ansia por descubrir nuevos horizontes. Al igual que en países latinoamericanos como México y Perú durante este periodo, una nueva generación de novelistas, poetas, compositores y folcloristas intentaron crear una identidad cubana de orden nacionalista. Investigaron la rica herencia africana de la isla, así como la cultura blanca y mestiza de los granjeros humildes, los *guajiros*. Esta búsqueda de una auténtica expresión nacional encontró su mejor representación en las pinturas realizadas por los artistas de vanguardia.

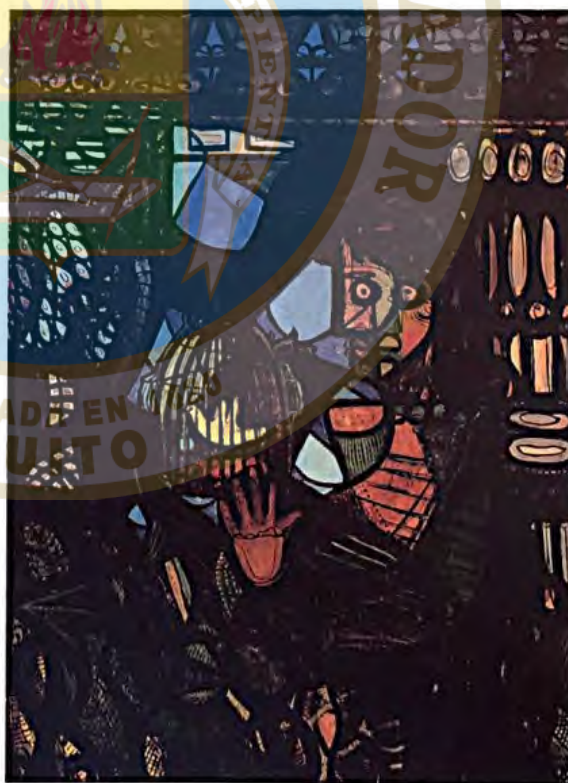
Víctor Manuel García (1897-1969), habitualmente conocido como Víctor Manuel, suele ser considerado el iniciador de la modernidad en Cuba. Alumno de Romañach en la Academia, respetó las habilidades de su maestro y llegó a impartir clases de dibujo en la Academia durante algún tiempo. Las prolongadas estancias en París entre 1925 y 1929 revelaron a Víctor Manuel la obra de los artistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX. Se interesó particularmente por Paul Gauguin y sus escenas pintadas en Francia y los Mares del Sur, en las cuales había simplificado tanto la composición como las formas y conferido un



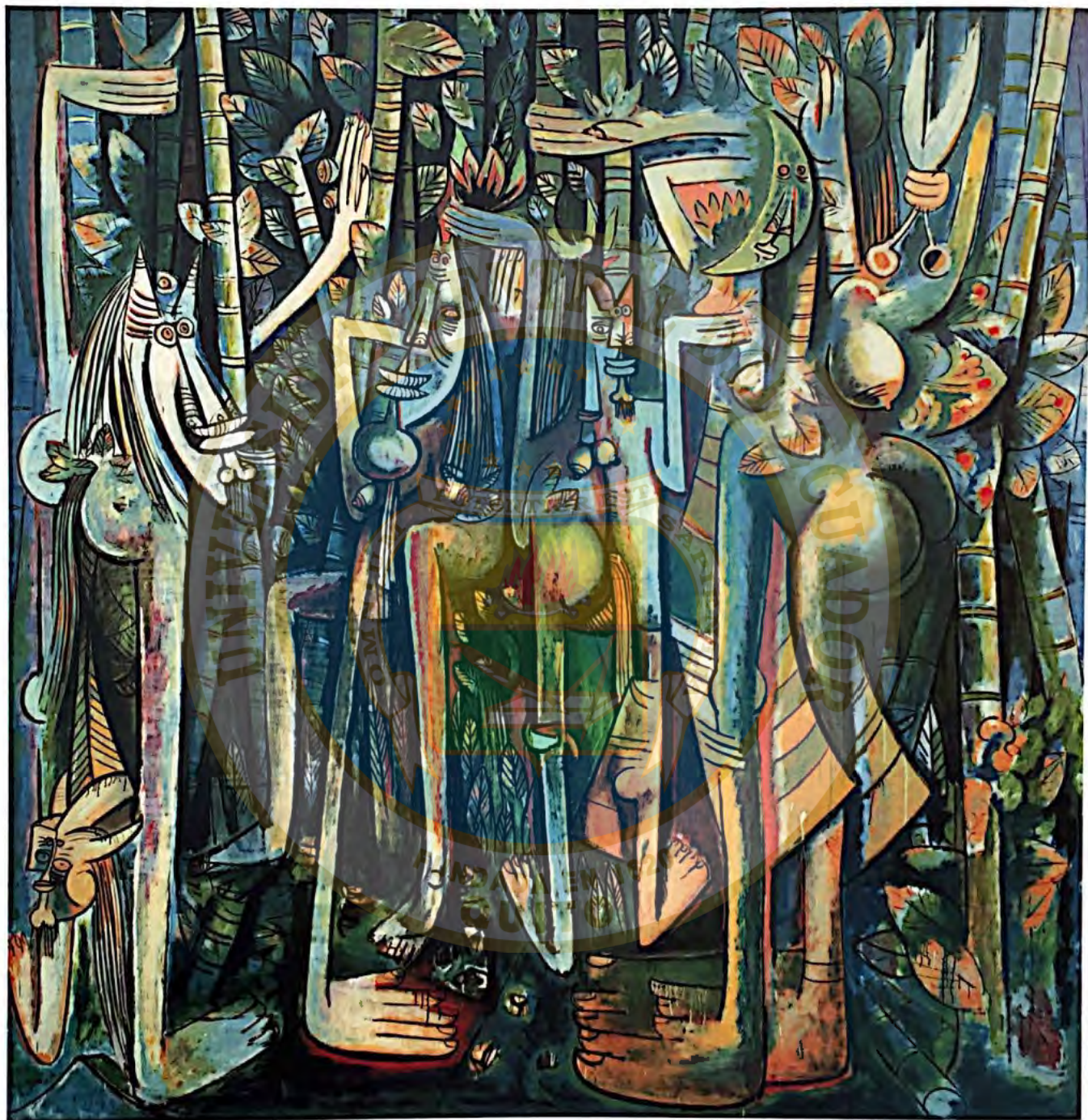
81. VÍCTOR MANUEL GARCÍA – MUCHACHA CON MANZANA ROJA, c.1940. óleo sobre lienzo, 55 x 47 cm. colección privada



82. LEOPOLDO ROMANACH - CRUZANDO EL RÍO, c.1900.
 óleo sobre lienzo, 34,3 x 67,6 cm, colección privada



83. AMELIA PIÑAL - MUJER CON PAJARO AMARILLO, 1945.
 óleo sobre papel montado sobre lienzo, 121,6 x 94 cm,
 colección privada



84. WIFREDO LAM - LA JUNGLA, 1943.
óleo sobre papel reforzado, 239,4 x 229,9 cm.
The Museum of Modern Art, Nueva York

Cuba

carácter plano al color, pero también buscó modelos en el arte medieval y en el primer Renacimiento, particularmente en la representación de la Virgen María. Al igual que Gauguin, Víctor Manuel intentó crear imágenes que reflejaran una estética ajena a la pintura tradicional europea; ello explica que la vida en las granjas pequeñas y en las calles de La Habana, y los serenos paisajes salpicados de árboles en flor y palmeras, se convirtiesen en los principales temas de su producción. Como se revela en *Muchacha con manzana roja* (c.1940; fig. 81), el arquetipo de joven campesina cubana, mulata y con un aura de seductora belleza y natural inocencia, aparece a lo largo de la prolífica carrera de Víctor Manuel y adquiere un carácter icónico.

Amelia Peláez (1896-1968) fue una brillante alumna de Leopoldo Romañach en la Academia de San Alejandro. Graduada en 1926, viajó a París al año siguiente y permaneció en la capital francesa hasta 1934, donde estudió en escuelas de arte como La Grande Chaumière y también con la constructivista rusa Alexandra Exter. Durante su estancia en París, Peláez abandonó el academicismo y desarrolló un expresionismo monocromo, mostrando una especial predilección por los bodegones frutales, los floreros y los temas femeninos. Tras su regreso a Cuba, Peláez redescubrió la arquitectura y las artes decorativas de la isla. Aunque muchas de ellas eran el legado del pasado colonial español, poseían un acento genuinamente cubano. Entre los elementos preferidos de Peláez destacan los miradores y las rejas de hierro forjado, los montantes en abanico con vidrieras, las columnas minuciosamente decoradas, las balastradas y los muebles de mimbre. También atrajeron su atención las exóticas flores y frutas tropicales de la isla.

Su formación en París le sirvió para crear, durante los años cuarenta, un estilo que podría definirse como cubismo tropical. Huyendo del

pintoresquismo, Peláez combinó estilo y temática en una celebración calidoscópica de los motivos cubanos cotidianos. En *Mujer con pájaro amarillo* (1945; fig. 83) Peláez representa el motivo de una mujer en un balcón que contempla un pájaro enjaulado como una composición semiastracta y bidimensional, en la cual el sinuoso contorno negro de la rejería se funde con las curvas de la silla de mimbre, las hojas verdes y el vidrio azul de la ventana. El estilo de Peláez conservó siempre esta tensión entre la exuberancia de la línea y el color y un riguroso sentido del equilibrio compositivo.

Wifredo Lam (1902-1992) es sin duda el artista cubano contemporáneo más famoso a escala internacional. Al igual que Víctor Manuel y Amelia Peláez, se formó en la Academia de La Habana antes de viajar a España en 1923 para proseguir sus estudios. Durante los años treinta, el estilo de Lam experimentó una radical transformación, y los cuadros de ese periodo reflejan la simplicidad formal de la escultura africana. De antepasados africanos, chinos y españoles, Lam comprendió la necesidad de crear un estilo que pudiera encarnar adecuadamente, y de un modo innovador, la herencia afrocubana de su país. La modernidad europea desempeñó un importante papel en dicha evolución, pues descubrió un ambiente propicio al entrar en contacto con Pablo Picasso, André Breton y el movimiento surrealista tras llegar a París en 1938, procedente de España. Tanto Picasso como los surrealistas reconocían el valor de las denominadas culturas primitivas y de sus doctrinas religiosas y artísticas.

El regreso de Lam a su país en 1941 fue especialmente revelador, pues volvió a sumergirse en la religión y la cultura popular que había abandonado en su juventud. Aunque nunca se convirtió formalmente a la religión afrocubana conocida como *santería*, ni a cualquier otro culto de origen africano de los habituales en Cuba, se

aproximó a la cultura afrocubana de un modo comprensivo y la incorporó a su arte.

La jungla (fig. 84), pintada en 1943, es sin duda la obra maestra de Lam. Inspirada en los mitos y rituales afrocubanos, es una alucinante composición donde la plantación de caña de azúcar se funde con personajes de rasgos humanos y animales. Cabezas de caballos y descomunales pechos, nalgas y miembros emergen de la oscuridad, y las figuras parecen estar recolectando hojas de uso ceremonial. Tanto en ésta como en otras pinturas realizadas a partir de los años cuarenta, Lam rechaza la creación de imágenes anecdóticas e interpreta la espiritualidad mágica y panteísta subyacente a la cosmovisión afrocubana. Para los afrocubanos, en el universo cotidiano habitan dioses y espíritus que deben ser apaciguados mediante sacrificios de animales. Asimismo, durante los rituales, que implican frenéticos bailes al son de tambores y cánticos, los devotos creen estar poseídos por un dios. Precisamente esta interacción entre la realidad percibida y lo sobrenatural se convertiría en el tema central de los cuadros de Lam.

Carlos Enríquez (1900-1957) fue otro artista cubano que descubrió el surrealismo durante su estancia en Europa. La formación artística de Enríquez se reducía a nociones elementales aprendidas en la escuela secundaria. En 1920 su familia lo envió a Filadelfia para estudiar administración de empresas, y en 1924 asistió brevemente a la Pennsylvania Academy of Art. Durante su estancia en París, entre 1930 y 1933, entró en contacto con el movimiento surrealista. La producción de aquellos años, y de hecho la que comprende toda su carrera, refleja el conocimiento de técnicas surrealistas como las imágenes dobles, las siluetas superpuestas, los miembros anatómicos incorporados y las imágenes oníricas. Enríquez volvió a La Habana en 1934 y comenzó a estudiar las leyendas y el folklore rural cubano, representándolo de la manera más

Cuba

violenta e indómita. Elaboró en su producción el concepto poético del campesino cubano: la mujer y el caballo funcionan como elementos característicos de esta noción, pues simbolizan el machismo y el erotismo que, a juicio del artista, son elementos clave para comprender el carácter nacional cubano.

Bandolero cubano (1943; fig. 85) ilustra perfectamente el estilo y los intereses temáticos de Enríquez: el cuadro representa a un bandolero fugitivo montando un caballo que se transforma en mujer. El revólver fálico del bandido y las sensuales hojas de las plantas que lo rodean aumentan el erotismo de una composición llena de energía y dinamismo, pintada en llamativas tonalidades verdes y rojas.

Fidelio Ponce de León (1895-1949), —cuyo nombre original, que luego cambió, era el de Alfredo Fuentes Pons—, comenzó su carrera en la Academia de San Alejandro en los años veinte. Aunque conocía exhaustivamente los preceptos de los profesores de la Academia, no tardó en separarse de sus estilos. Aunque Ponce de León nunca abandonó Cuba, su desapego por los temas cubanos y su falta de interés por los colores primarios lo separan de los artistas modernos coetáneos de la isla. La mayoría de sus obras, realizadas en un estilo expresionista, son monocromas y están pintadas en tonos crudos y ocre salpicados con reflejos verduscos. Sus composiciones representan mujeres y niños enfermizos, santos, monjas de ondeantes hábitos y vistas submarinas con peces y plantas. No cabe duda de que Ponce estaba familiarizado con la pintura de El Greco, pues existen semejanzas de orden estilístico y temático en la producción de ambos artistas.

Cinco mujeres (1941; fig. 86) es una obra clave en la carrera de Ponce. Fue adquirida por el cineasta Alfred Hitchcock, quien la mostró en su película *Rope* (*La soga*), una trama de crímenes y mentiras. El cuadro de Ponce, que representa un

grupo de fantasmales mujeres, un guante siniestro y un jarrón con flores marchitas, está impregnado de una atmósfera introspectiva y llena de presagios.

Son dignos de mención varios artistas modernos que comenzaron sus carreras entre los años veinte y principios de los treinta. Eduardo Abela (1889-1965), Antonio Gattorno (1904-1981), Enrique Riverón (n.1902), Domingo Ravenet (1905-1969), Jaime Valls (1883-1955), Jorge Arche (1905-1956) y Lorenzo Romero Arciaga (n.1905), se interesaron por la cultura popular campesina y/o afrocubana. Aristides Fernández (1904-1934) y Marcelo Pogolotti (1902-1988) destacan por plasmar las injusticias político-sociales y los problemas del hombre corriente.

La escultura realizada en Cuba durante la primera mitad del siglo XX se caracteriza por su conservadurismo. La escena estaba dominada por los escultores que impartían clases en la Academia y producían esculturas oficiales para los edificios públicos. Aunque dicha estatuaría nunca se separó del modelo académico europeo, el tratamiento simplificado y expresivo de la anatomía humana sugiere que sus autores conocían la obra de innovadores como Aristide Maillol y Wilhelm Lehmbruck. Algunas esculturas cubanas del periodo reflejan asimismo la estética aerodinámica de los estilos europeos art déco y *moderne*. Juan José Sicre (1898-1972) fue el escultor más relevante del periodo, mientras que Teodoro Ramos Blanco (1902-1972; fig. 87) y Florencio Gelabert (n.1904), ambos de ascendencia afrocubana, son famosos por sus fieles representaciones de los negros cubanos.

Los últimos años treinta y la década de 1940, periodo de relativa estabilidad política y económica en Cuba, presenciaron el nacimiento de la segunda generación de artistas modernos. Las aportaciones de los primeros artistas de vanguardia, sin olvidar el hecho de que estaban

85. CARLOS ENRIQUEZ – BANDOLERO CUBANO, 1943. óleo sobre lienzo, 121,2 x 88,6 cm. colección privada

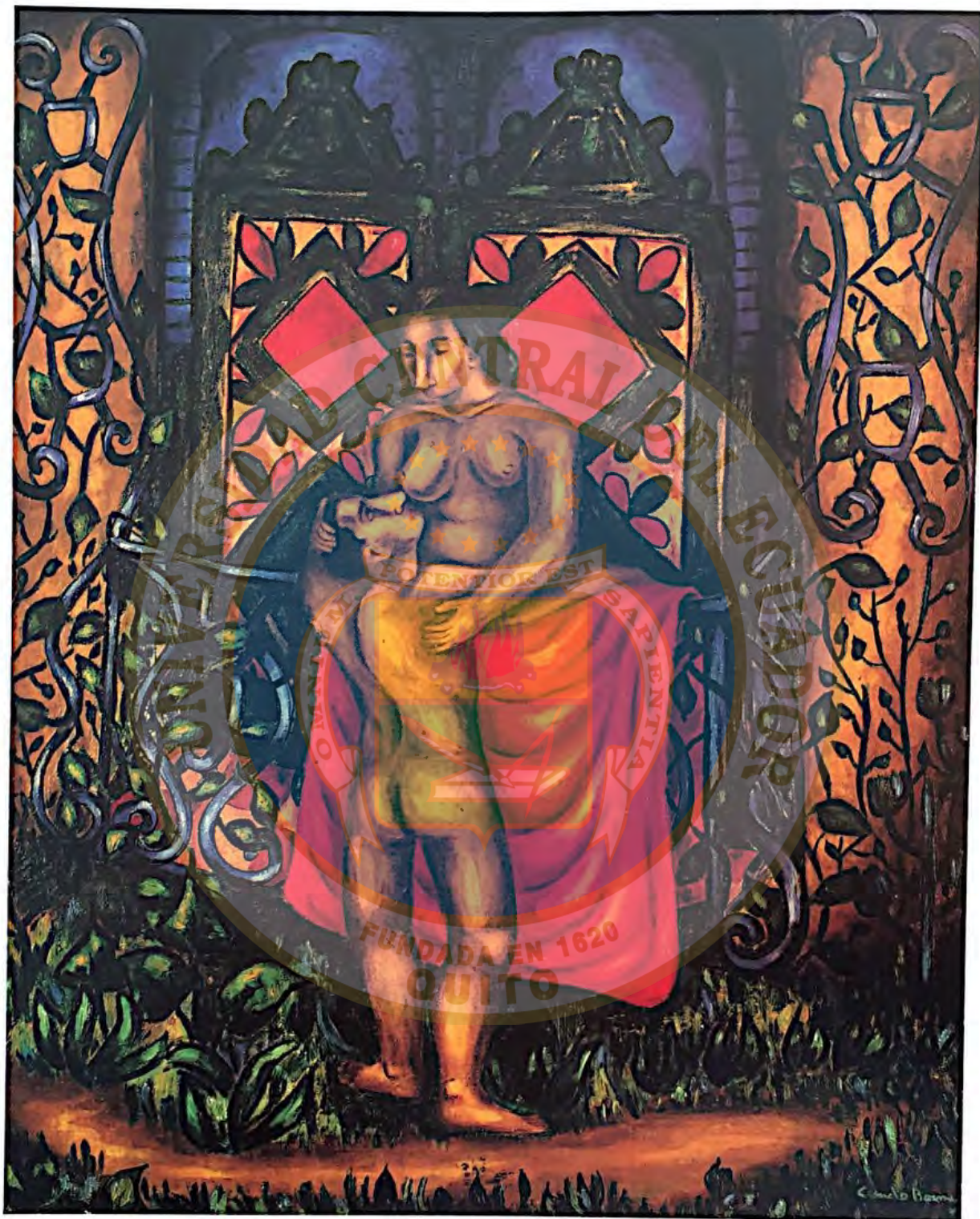




86 - FIDELIO PONCE DE LEÓN - CINCO MUJERES, 1941.
óleo sobre lienzo, 84,2 x 112 cm. colección privada

87. TEODORO RAMOS BLANCO - ANCIANA NEGRA, 1939.
madera de ácana, altura 28,3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York





88. CUNDO BERMUDEZ - ROMEO Y JULIETA, 1943.
 óleo sobre lienzo, 95,2 x 76,2 cm. colección privada

Cuba

creando algunas de sus obras más significativas por aquel entonces, fueron todo un estímulo para la nueva generación. Asimismo, se emularon los logros del nacionalismo cultural mexicano, su fomento del arte público (especialmente el muralismo) y de la enseñanza artística a nivel popular.

En 1937 fue inaugurado el efímero Estudio Libre de Arte y Escultura, patrocinado por el gobierno y con varios artistas de vanguardia en su plantilla. Como institución alternativa a la Academia, posibilitó el acceso de la población a la enseñanza artística. Ese mismo año, los artistas modernos cubanos realizaron los primeros grupos de murales en la Escuela José Miguel Gómez de La Habana y en la Escuela Normal de Santa Clara.

En 1942, Alfred H. Barr Jr., director del Museum of Modern Art de Nueva York, visitó Cuba y adquirió obras de casi todos los artistas de vanguardia. En 1944, en colaboración con críticos, coleccionistas y artistas cubanos, Barr organizó la exposición aclamada por la crítica *Modern Cuban Painters (Pintores cubanos contemporáneos)* en el MOMA.

Cundo Bermúdez (n.1914) asistió brevemente a la Academia de La Habana y en 1938 viajó a México, donde estudió en la Academia de San Carlos y conoció directamente la obra de los muralistas. Aunque el aprendizaje en México resultó ser un poderoso influjo para Cundo (como aparece citado habitualmente), el ejemplo de Amelia Peláez resultó más importante para él. *Romeo y Julieta* (fig.88), pintado en 1943, se inspira en la decoración de las cajas de habanos de la marca homónima. Los montantes en abanico coloniales, los miradores y las columnas son avivados por medio de llamativos colores primarios, al tiempo que los vestidos italianos y la arquitectura de la etiqueta original han sido sustituidos por una concepción casi caricaturesca de la desnudez en medio del

esplendor caribeño. Además de parejas de amantes, Cundo representó músicos, acróbatas y escenas de la vida popular en un estilo falsamente naïf aderezado con humor y fantasía.

La producción de Mario Carreño (n.1913), influida en sus orígenes por el Renacimiento, el surrealismo y la época clásica de Picasso, evolucionó hacia un estilo más épico, que evocaba el de su amigo David Alfaro Siqueiros y otros pintores mexicanos. Al igual que Siqueiros, experimentó en sus cuadros más ambiciosos con pigmentos industriales obtenidos a partir de la nitrocelulosa, tales como el "Duco" de la marca Dupont. Las obras de Carreño realizadas en la primera mitad de los años cuarenta trataban temas del nacionalismo cultural, como los ritos afrocubanos, la recolección de la caña de azúcar –*Los cortadores de caña* (1943; fig. 89)– y escenas de la vida cotidiana. Todos estos cuadros fueron pintados con colores intensos y tropicales. Durante la segunda mitad de los años cuarenta, la producción de Carreño se fue aproximando al cubismo, con composiciones bidimensionales cuidadosamente estructuradas. En los cincuenta, el artista abandonó la figuración en favor de una abstracción *hard-edge*.

René Portocarrero (1912-1985) sólo asistió un año a la Academia. Si bien no había viajado aún a México, sus primeras pinturas importantes, realizadas a finales de los años treinta, eran la versión cubana de temas pintados por artistas mexicanos coetáneos, sobre todo familias campesinas enfrascadas en tareas cotidianas. Sus colosales figuras comparten la humilde dignidad y el apego a la tierra de las de Diego Rivera. Ambos elementos vinculan a los personajes de Portocarrero con los de otros artistas coetáneos, como Cundo Bermúdez, Mario Carreño y Mariano Rodríguez, pues todos ellos plasmaron a los isleños como individuos nobles y robustos, la auténtica sal de la tierra.

El estilo de Portocarrero se hizo más

caprichoso durante los años cuarenta, deleitándose en descripciones puntillistas y coloristas de los típicos interiores coloniales que había visto en su juventud, como *Interior del Cerro* (1943; fig.90). Los "interiores del Cerro" (el Cerro fue el suburbio aristocrático de La Habana durante el siglo XIX) pintados por Portocarrero son las evocaciones más elegantes del espíritu cubano jamás realizadas por un artista moderno. Como en el caso de Cundo Bermúdez, su descubrimiento de las posibilidades formales y temáticas que ofrecía la isla debe mucho a Amelia Peláez. Asimismo, el artista plasmó las deidades afrocubanas y a sus sacerdotes, así como los bulliciosos carnavales de La Habana. La exuberancia y el exceso barroco caracterizan el estilo de Portocarrero a lo largo de toda su producción.

Los cuadros de Mariano Rodríguez (1912-1990) quizá son los ejemplos más claros de los últimos logros obtenidos por los artistas modernos de la primera y la segunda generación. La experiencia de este pintor en la Academia de San Alejandro le resultó tan frustrante como al resto de sus colegas, de modo que en 1936 viajó a México y estudió con Manuel Rodríguez Lozano en la Academia de San Carlos. También estudió pintura al fresco con Pablo O'Higgins. Tras su regreso a La Habana en los años cuarenta, Mariano (como firmaba sus obras y era conocido), se consagró casi exclusivamente a tres temas: los gallos, la vida de los granjeros y las parejas de enamorados. Sus gallos expresivos y coloristas –como *El gallo pintado* (1941; fig. 91)– llegaron a simbolizar el orgullo, la autoafirmación y la independencia nacionales.

Luis Martínez-Pedro (1910-1989) comenzó su singladura a principios de los cuarenta como un excepcional dibujante. Influido por el surrealismo, creó elegantes dibujos a lápiz y tinta sobre temas de la mitología griega, así como escenas rituales afrocubanas. Fue el único

Cuba

89. MARIO CARREÑO – LOS CORTAADORES DE CASA, 1943.
 óleo sobre madera, 164 x 122 cm. colección privada



artista cubano moderno que reconoció la deuda formal con el pasado precolombino de los indios taínos, y se inspiró en ellos dentro de una serie donde representa a los jefes taínos y sus leyendas, como en *Giadrinama* y *el pájaro* (1947; fig. 92).

Otros artistas que desarrollaron su obra durante los años cuarenta son Roberto Diago (1920-1957), Daniel Serra-Badue (n.1914), Felipe Orlando (n.1911) y Alfredo Lozano (n.1913).

El arte cubano realizado entre 1900 y 1950 rechazó los preceptos de la Academia en favor de unos estilos inspirados en la modernidad europea. La mayoría de los artistas analizados en estas páginas apostaron firmemente por la búsqueda de una identidad nacional. En su comentario a la célebre exposición *Piniores cubanos contemporáneos*, celebrada en el MOMA en 1944, Alfred H. Barr Jr. señaló lo siguiente: "Son pocas las pinturas del panorama cubano que puedan compararse a nuestra pintura americana, habitualmente literaria y sentimental, mientras que su sentimiento regional y nacionalista a duras penas resulta obvio. El color cubano, la luz cubana, las formas y los motivos cubanos, son asimilados desde el punto de vista plástico e imaginativo, en lugar de ser representados de un modo realista"¹.

Aunque Barr infravaloró la fuerza de la cultura nacionalista en el arte contemporáneo cubano, comprendió perfectamente que los cubanos modernos no querían imitar mecánicamente los estilos foráneos, y tampoco plasmar su país desde un punto de vista pintoresco o anecdótico.

La década posterior a 1950 vio aparecer a la tercera generación de artistas cubanos contemporáneos. Muchos de ellos buscaron nuevos horizontes, incluida la abstracción, pero todos siguieron interesándose por la interpretación y la definición de su cultura nacional.



90. RENÉ PORTOCARRERO – INTERIOR DEL CERRO, 1943.
 gouache sobre papel, 60,3 x 36,2.
 colección privada



91. MARIANO RODRÍGUEZ — EL GALLO PINTADO, 1941.
 óleo sobre lienzo, 65,4 x 53,3 cm. colección privada



92. LUIS MARTÍNEZ-PIEDRO — GUARUNAMA Y EL PAJARO,
 1945. tinta sobre papel, 40,6 x 27,9 cm.
 colección privada

Cuba

II Cuba 1950-1995

A principios de los años cincuenta, el arte cubano se orientó hacia un cierto manierismo "criollista", caracterizado por un encendido cromatismo y por "la alegría, el candor y la exuberancia" que Alfred H. Barr había señalado en su ensayo sobre la "escuela de La Habana" (1944). Aunque varios artistas que formaban parte de este grupo siguieron cosechando éxitos, el arte cubano parecía haber entrado en un callejón sin salida, lo cual propició el auge de la abstracción bajo los auspicios del expresionismo abstracto norteamericano. Los pintores más jóvenes aspiraban a introducirse en un discurso más internacional, de modo que su rechazo del "tropicalismo edulcorado" se correspondía con los cambios experimentados en los modelos y paradigmas de la vanguardia tras la sustitución de la hegemonía europea por la de Estados Unidos. Además de desarrollar sus propias poéticas, la abstracción cubana se rebeló contra el sistema artístico imperante en el país.

Los jóvenes artistas abstractos, entre los cuales destacan Hugo Consuegra (n.1929), José Antonio Díaz Peláez, Fayad Jamis (1930-1988), Guido Llinás (n.1923), Raúl Martínez (1927-1995), Tomás Oliva y Antonio Vidal (n.1928), se unieron en un grupo conocido como Los Once y expusieron conjuntamente desde 1953 hasta 1958. Su rebeldía artística coincidía con el rechazo a la dictadura de Fulgencio Batista, quien usurpó el poder tras un golpe militar en 1952. Asimismo, se negaron a participar en exposiciones o concursos oficiales, y organizaron sus propias "contra-exposiciones". Al influjo de la vanguardia norteamericana sobre estos artistas hay que añadir, en un principio, el de la producción de Julio Girona (n.1914), artista cubano residente en Estados Unidos y que había desempeñado un papel marginal en la Escuela de Nueva York.

La orientación hacia el arte concreto y la

abstracción geométrica se desarrolló paralelamente a la labor de Los Once. Sandú Darié (1908-1991) fue el único representante vinculado estrechamente al primero de ellos, pues conservó hasta su muerte la concepción del arte como "nueva realidad", en la cual incluyó los proyectos de participación y las obras de intervención urbana. Los principales artistas geométricos, Salvador Corraje (n.1928), Darié, Luis Martínez Pedro (1910-1988), Pedro de Oraá (n.1931) y Loló Soldevilla (n.1922), se reunieron únicamente con motivo de la exposición *10 Pintores Concretos*, celebrada en 1960. En el cenit de la abstracción, artistas veteranos como Mario Carreño, Mariano Rodríguez (1912-1990) y José Mijares (n.1922) cambiaron sus estilos para incorporarse, aunque sólo fuera temporalmente, a las nuevas corrientes. El panorama artístico cubano experimentó en esta época una orientación general hacia la síntesis geométrica, como se revela en la producción de Mirta Cerra (1906-1986), Wifredo Lam, Amelia Peláez o René Portocarrero.

Sin embargo, la hegemonía del arte abstracto en Cuba fue efímera y produjo escasas obras interesantes. El principal representante de esta tendencia fue Agustín Cárdenas (n.1927), antiguo miembro de Los Once que introdujo hacia 1953, poco después de su llegada a París, una estética de inspiración africana en la escultura occidental no figurativa (fig. 93). Utilizando un procedimiento similar al de Lam, Cárdenas interiorizó las fuentes africanas hasta crear obras formalmente modernas sin referirse explícitamente a ningún tema africano concreto. Martínez Pedro destaca por su serie *Aguas territoriales*, pintada a principios de los años sesenta e inspirada en poéticas sugerencias marinas.

La revolución comunista de 1959, gracias a la cual Fidel Castro llegó al poder en Cuba, no acarreó ninguna ruptura con el pasado. No se

dictaron pautas concretas, pero tampoco hubo figuras equiparables a las de la época de la Revolución Rusa. No aparecieron Tatlins ni Rodchenkos entregados a la transformación de la cultura, pues el arte contemporáneo estaba perfectamente integrado en la sociedad y en la política revolucionarias debido a su orientación marcadamente nacionalista y su compromiso social. La Revolución asumió esta situación sin ocasionar ninguno de los cambios que habían esperarse.

Fidel Castro proclamó su fidelidad al marxismo-leninismo el 16 de abril de 1961, lo que produjo un acercamiento gradual a la Unión Soviética y el consecuente empeoramiento de sus relaciones con Estados Unidos, que rompió relaciones diplomáticas con Cuba el 3 de diciembre de 1961. Esta situación ya se había deteriorado tras la fallida invasión de Cuba en Bahía de Cochinos en abril de 1961, financiada por la CIA y protagonizada por exiliados anticastristas. Al año siguiente Estados Unidos impuso a Cuba un bloqueo económico que se mantiene hasta el día de hoy. Por su parte, Cuba desarrolló una economía burocrática centralizada que ha acarreado graves problemas tras concluir el apoyo soviético a finales de los años ochenta.

El cambio político trajo consigo el apoyo manifiesto del Estado a la cultura con la creación de espacios, instituciones y acontecimientos culturales. El fomento gubernamental a los talleres artísticos determinó la reaparición del grabado, la cerámica y otros géneros que hasta ese momento se habían practicado en pequeña escala. La creación de un sistema gratuito de enseñanza artística resultó de enorme importancia, pues sirvió como caldo de cultivo para la eclosión del arte en los años ochenta. Pese a la violencia de orden político y a las dificultades inherentes a la Revolución, la década de 1960 fue un periodo de esplendor cultural, durante el cual floreció un amplio abanico de tendencias artísticas.



93. AGUSTÍN CARDENAS – SIN TÍTULO, 1953. madera,
108 x 33 x 33 cm. Museo Nacional de Cuba, La Habana



94. RAÚL MARTÍNEZ – FÉNIX, 1968. óleo sobre
lienzo, 200 x 160 cm. Museo Nacional de Cuba, La Habana

Cuba



95. ÁNGEL ACOSTA LEÓN - LA NAVE, 1961. óleo sobre cartón, 122,5 x 234 cm. Museo Nacional de Cuba, La Habana



96. ANTONIA EIRIZ - CRISTO SALIENDO DEL JUANELO, 1966. óleo y collage sobre lienzo, 192,5 x 244,5 cm. Museo Nacional de Cuba, La Habana

Paradójicamente, la consecuencia cultural más importante de la Revolución fue la de haber provocado el éxodo continuado de cubanos y la cristalización de una cultura cubana en países como Estados Unidos, hasta el punto de que Miami se convirtió en la "segunda ciudad cubana" en términos demográficos. La diáspora motivó asimismo la diversificación cultural tanto dentro como fuera de Cuba. Muchos artistas se exiliaron durante los primeros años de la Revolución; entre ellos, Cundo Bermúdez, Alfredo Lozano, José Mijares, la mayoría de los expresionistas abstractos y artistas jóvenes como Agustín Fernández (n. 1928). Salvo Fernández, la producción realizada fuera de Cuba por estos artistas carece de importancia. La diáspora se interrumpió de un modo efectivo a finales de los años sesenta, cuando el gobierno prohibió la emigración a la población cubana.

Si bien unos cuantos artistas (entre ellos Mariano Rodríguez) intentaron crear un arte épico al calor de la Revolución, la mayoría no tardó en evolucionar en otras direcciones. Aunque sólo Servando Cabrera Moreno (1923-1981) realizó algunas obras interesantes en esta línea, la imagen visual de la Revolución cristalizaría inesperadamente en la producción de Raúl Martínez (1927-1995); en pocos años recorrió un camino que comprendía de Robert Motherwell a Andy Warhol, de la abstracción a la iconografía pop vía Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Martínez acabó desarrollando un estilo pop muy personal, con el que construyó una iconografía grandiosa y positiva de la Revolución basada en la vida cotidiana. Dicha iconografía carece prácticamente de cualquier naturaleza oficial o didáctica, y se inspira en el arte popular con ciertos toques grotescos, como el retrato del Che Guevara (fig. 94). Sus cuadros expresan tanto la utopía como la realidad de aquella época.

Martínez -junto con artistas como René

Cuba

Azcuy (n.1939), Félix Beltrán (n.1938), Eduardo Muñoz Bachs (n.1937), Umberto Peña (n.1937) y Alfredo Rostgaard (n.1933) fue uno de los principales responsables del extraordinario resurgir del diseño gráfico durante los años sesenta. Todos ellos utilizaron acertadamente la inspiración del pop art y las lecciones del cartelismo polaco para crear un estilo propio, caracterizado por convincentes mensajes metafóricos, así como por su fresca aproximación a la propaganda política y su influencia cultural. En su etapa de esplendor, este arte de raigambre política incluyó varios proyectos de participación multidisciplinarios. Pese al éxito internacional, dicho movimiento entró en decadencia durante la década siguiente, víctima del control burocrático.

Durante la Revolución se desarrolló asimismo un movimiento artístico en la fotografía que combinaba el reportaje, la estética y el humor. Si bien reflejaba la espontaneidad popular de aquellos años, también se mostró interesado por los aspectos formales. Raúl Corral (n.1925) fue el artista más importante de este movimiento, en el cual destacan Mario García Joya (n.1938) y Korda (n.1928) (seudónimo de Alberto Díaz Gutiérrez), célebre por su fotografía del Che, imagen transformada en icono a escala mundial. Al final de la década la fotografía documental sucumbió, al igual que el diseño gráfico, al control burocrático.

José Masiques desarrolló una curiosa suerte de pintura psicodélica, mientras que los cuadros y grabados de Umberto Peña se caracterizan por la combinación del pop art y un cierto aire expresionista. La nueva figuración fue una de las corrientes más seguidas por los artistas cubanos durante los años sesenta. Antonia Eiriz (1931-1995) es la principal representante de esta tendencia gracias a sus cuadros y ensamblajes, que ejercieron una enorme influencia y rezuman la violencia vivida durante aquellos años. Sirviéndose de complejas alusiones a la obra del

pintor simbolista belga James Ensor, así como de los avatares de la Revolución Cubana, Eiriz pintó una escena sobre Cristo saliendo de una barriada obrera de La Habana (fig. 96). Cabrera Moreno evolucionó hacia un estilo más dulce y formalista, convirtiéndose en el principal artista erótico cubano; a esta línea se adhirieron Umberto Peña y, desde un punto de vista humorístico, el dibujante Chago Armada (n.1937). Al mismo tiempo, Cabrera Moreno y Peña fueron los primeros artistas cubanos en tratar el tema de la homosexualidad. Alfredo Sosabravo (n.1930) creó esculturas cerámicas muy imaginativas que solían incorporar elementos de metal. El pionero de la eclosión neoexpresionista fue Raúl Milián (1908-1984), con sus pequeños dibujos a tinta que alternaban con una abstracción delicada y misteriosa.

El pop art y la nueva figuración, así como el diálogo establecido entre ambos, fueron la tónica de los años sesenta. Sin embargo, esta orientación se vio modificada, en pleno periodo revolucionario, por la curiosa reinterpretación y el enriquecimiento de los estilos internacionales según los esquemas autóctonos. Este hecho ilustra la total falta de adhesión a tendencias o escuelas específicas en la cultura cubana. Un artista de especial relevancia, Ángel Acosta León (1932-1964), desarrolló su carrera en aquella época; sus cuadros, infantiles y grandiosos a un mismo tiempo, constituyen una mitificación poética del entorno marginal donde vivió. A veces adquieren la forma de barcos u otro tipo de fantasmagorías (fig. 95), expresiones trágicas de una personalidad angustiada que le conduciría al suicidio. Jorge Camacho (n.1934) también pintó según los paradigmas surrealistas, pues se instaló en París, ciudad en la que siguió la lección de Lam en una línea más "europea". Los pintores y dibujantes autodidactos de la provincia de Las Villas, promovidos por Samuel Feijóo (n.1914) y encabezados por Benjamín Duarte (n.1909),

desarrollaron una línea más fantástica al lado de un grupo de artistas inspirados por el folclorista José Seoane.

Manuel Mendive (n.1944), el primer artista surgido de la tradición afrocubana, produjo también sus cuadros y esculturas más significativos en la década de 1960. Iniciado en los ritos de la *santería* (versión cubana de la religión yoruba llevada por los esclavos de África Occidental), Mendive fue el primero en proyectar su interpretación de los elementos míticos del mundo en el arte occidental. Comenzó presentando la mitología yoruba con un lenguaje visual conscientemente "primitivo", que vinculó más adelante con temas históricos (fig.98) y cotidianos, hasta alcanzar su propia mitología. Mientras Wilfredo Lam había abierto la modernidad como espacio de expresión de las culturas afrocubanas, y Cárdenas había introducido una sensibilidad africana en la abstracción, Mendive expresó por primera vez una visión cosmológica no occidental.

El fracaso del movimiento guerrillero respaldado por Cuba en toda América Latina y el caos económico y administrativo dentro del país provocaron que el gobierno abandonara su independencia y entrase en la órbita de la Unión Soviética a principios de los años setenta. Ello significó el final efectivo de una pluralidad artística que se había desarrollado en Cuba con intensidad y casi con total autonomía. Aunque no se dictó un estilo oficial, se impuso la utilización de la cultura como propaganda ideológica, además de la promoción de un nacionalismo estereotipado. La mayoría de los intelectuales fueron marginados por motivos *ideológicos* o *morales*. En silencioso gesto de protesta, Eiriz y Peña abandonaron la pintura.

La década de 1970 fue un periodo oscuro, pues se creó un tipo de arte complaciente con la oficialidad y el oportunismo. No obstante, algunos artistas conservaron valientemente su

Cuba

estilo, aun cuando sabían que contaban con escasas posibilidades para exponer. Algunos llegaron a alcanzar el cénit de su carrera en aquel periodo. Entre ellos se hallaba Gilberto de la Nuez (n.1937), que cosechó un cierto éxito al combinar la propaganda política con la imaginación en cuadros realizados a la manera de retablos didácticos (similares a los retablos religiosos tradicionales) donde describía las noticias de la prensa con una minuciosidad propia de un miniaturista. Mientras Osneldo García (n. 1931) desarrolló su escultura cinético-erótica no sin enfrentarse a graves problemas con la censura, Reinaldo Calvo (n.1937) se distinguió por su cerámica. Ever Fonseca (n.1938), pintor del interior que había cursado estudios en las nuevas escuelas de arte, creó una mitología personal asociada al folklore campesino.

Aunque al amparo de Eiriz y Cabrera surgió un grupo de jóvenes neoexpresionistas en las escuelas de arte, la censura impuesta a la cultura les obligó a adaptarse a los dictados oficiales. Únicamente Tomás Sánchez (n.1948) siguió realizando grabados expresionistas, y resistió la imposición de plasmar milicianos y campesinos. Asimismo, la tradición del dibujo y del grabado se vio fortalecida gracias a los esfuerzos de jóvenes artistas, tales como Manuel Castellanos, Nelson Domínguez (n.1947), Roberto Fabelo (n.1950) y Zayda del Río (n.1954).

A mediados de los años setenta se produjo un cambio significativo gracias al formidable éxito del hiperrealismo. Pintores como Flavio Garcandía (n.1954) y Gory, seudónimo de Rogelio López Marín (n.1953), enriquecieron este lenguaje con su frescura juvenil. Sánchez abandonó el grabado por la pintura y desarrolló un fotorrealismo de carácter subjetivo, creando visiones espiritualizadas del paisaje cubano (fig.99). Sus obras representan un

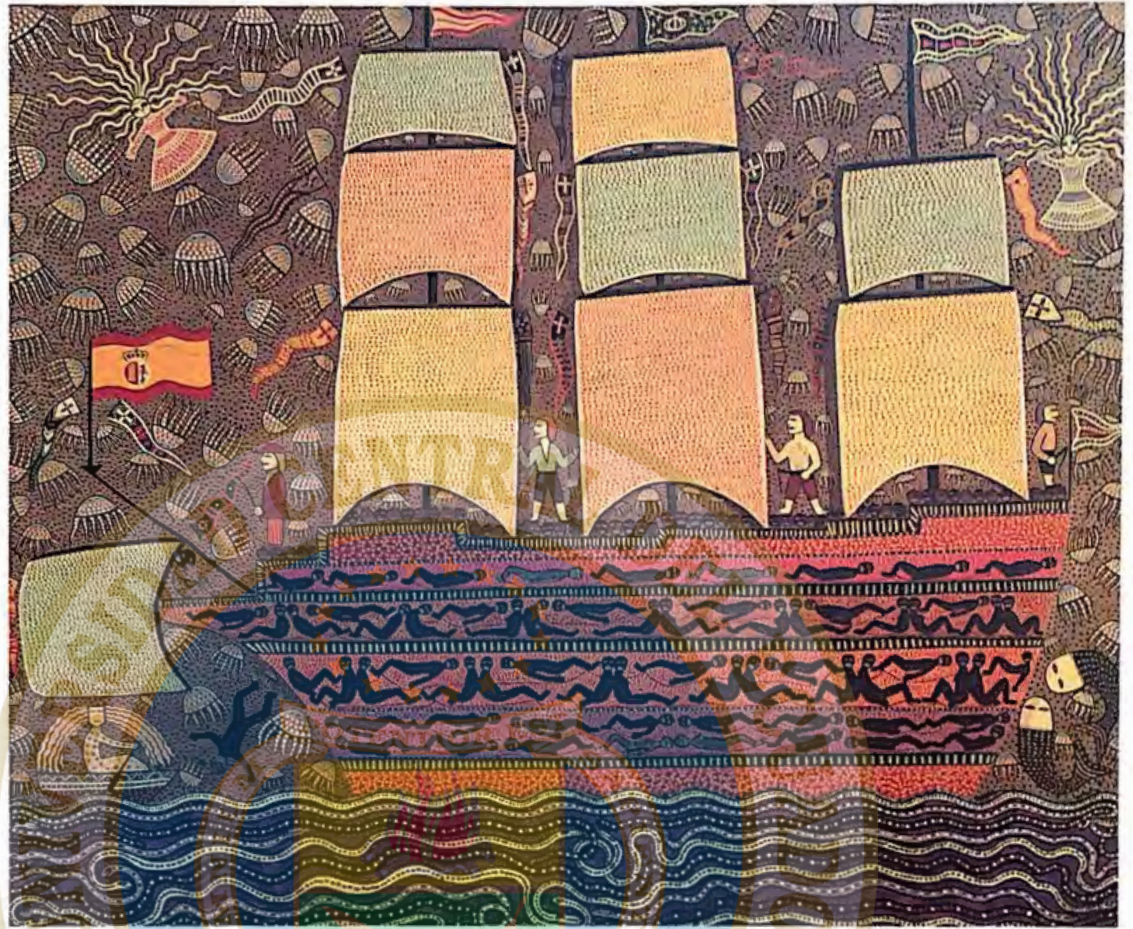
hito en el género, pues crean una armonía entre lo místico y lo mundano.

Esta década también presenció la aparición de artistas cubanos formados en Estados Unidos. Juan González (1942-1993) y Julio Larraz (n.1944) se aproximaron al surrealismo desde distintos ángulos: mientras González urdió aspectos autobiográficos a sus dibujos y collages intimistas (véase fig.5), Larraz expresó de un modo más realista sus inquietantes descripciones atmosféricas. Luis Cruz Azaceta (n.1942) revivió el papel ético del expresionismo, creando imágenes autobiográficas que tratan sobre la realidad social y la tragedia del exilio, la violencia y la soledad (fig.97). Azaceta, pintor de una Babilonia contemporánea, incorpora elementos del pop, de los cómics y del graffiti para denunciar a Nueva York como símbolo de todas las metrópolis y expresar los contradictorios sentimientos de amor-odio de los inmigrantes que se trasladan a dicha ciudad.

Ana Mendieta (1948-1985) es un símbolo del exilio y del deseo de reencuentro con su tierra natal. Tanto ella como su hermana fueron enviadas solas a Estados Unidos cuando eran niñas, como parte de una operación de salvamento infantil durante la incertidumbre revolucionaria. Como Mendieta nunca se recuperó de este trauma, su obra se convirtió en un ritual compensatorio vinculado a su exilio personal en términos psicológicos, sociales y culturales. Éste consistía en un único gesto: la fusión de su ser con la naturaleza en un acto místico con el cual regresaba a la existencia primordial. Mendieta dibujaba su silueta sobre la tierra y las rocas, la incendiaba hasta disolverla en la atmósfera, la implantaba sobre la tierra de modo que la hierba crecía alrededor de su contorno, etc. Más tarde exponía las fotografías que había realizado durante la consumación de tales actos, con las cuales testimoniaba su comunión ecológica con la naturaleza (fig.100).



97. LUIS CRUZ AZACETA - MAN CARRYING HIS COUNTRY III (HOMBRE CARGANDO CON SU PAÍS III), 1993. acrílico sobre lienzo, 304 x 304 cm. colección privada

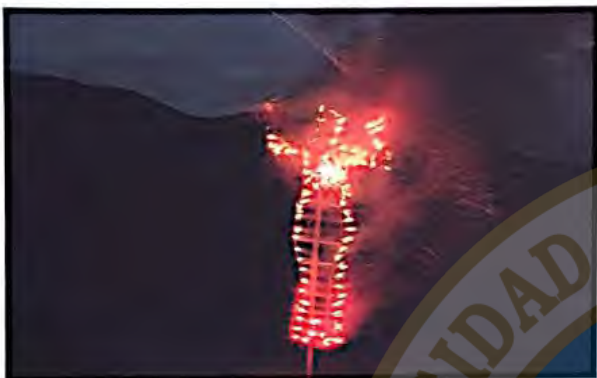


98. MANUEL MENDEIVE - BARCO NEGRO, 1976, casema y talla sobre madera, 102,5 x 126 cm. Museo Nacional de Cuba, La Habana



99. TOMÁS SÁNCHEZ - BUSCADOR DE BOSQUES, 1991, acrílico sobre lienzo, 60,2 x 121 cm. colección privada

100. ANA MENDIETA – DE LA CARPETA SILUETAS EN MÉXICO, 1973-1977, Y SILUETAS EN IOWA, 1976-1978



SILUETA CON FUEGOS ARTIFICIALES Y BAMBU, Oaxaca (México), verano de 1976, fotografía en color, 34,2 x 50,7 cm.



BLACK EXCHELL, Iowa, 1976.
figura envuelta en tela negra con huellas de manos sobre tela,
fotografía en color, 50,7 x 34,2 cm.



SIN TÍTULO, Iowa, c.1978.
tierra y trabajo corporal con pólvora,
fotografía en blanco y negro, 40,6 x 50,7 cm.



SIN TÍTULO, Monasterio de Cuilapan, Oaxaca (México),
c.1975. armazón realizado con ramas, fotografía
en color, 50,7 x 34,2 cm.

Cuba

La artista fue autorizada a visitar Cuba a principios de los años ochenta para participar en un encuentro entre los exiliados y miembros del gobierno cubano. Allí estableció estrechos vínculos con otros artistas quienes, a su vez, se vieron influidos por su contacto con ella.

Aunque las carreras de estos artistas más jóvenes se habían desarrollado por completo durante el periodo revolucionario, querían producir arte sin verse comprometidos por los controles oficiales y abrirse al mundo. Esta firmeza les permitió triunfar pese a la hostilidad del entorno. Sin embargo, tras la creación del Ministerio de Cultura en 1977 se impuso un clima de mayor libertad. Como resultado de ello, varios artistas se sirvieron de sus innovaciones plásticas para revitalizar todos los aspectos de la cultura cubana. La exposición titulada *Volumen I* (1981) puede considerarse como una prueba de este cambio. Por una coincidencia simbólica, Ana Mendieta estaba trabajando aquel año por primera y única vez en Cuba. Todos estos episodios marcaron el inicio de lo que ha sido calificado como "Renacimiento cubano".

Como estos nuevos artistas procedían de distintos sectores de la clase media y baja, siguieron identificándose con sus orígenes sociales. Conocedores de la cultura popular y, al mismo tiempo, profesionales formados en el sistema gratuito de enseñanza artística, crearon un arte *elevado* que estaba en consonancia con su propia sensibilidad y visión, y con los valores de los estratos sociales a los cuales pertenecían. Su interés por el arte no se centraba en la creación de un primitivismo insertado en el contexto del *arte elevado*, sino de un idioma vernáculo. Rubén Torres Llorca (n.1957) y Garcíandía comenzaron a valorar el kitsch popular, aspecto que sería realzado por Adriano Buergo (n.1964), Ciro Quintana (n.1964) y Tonel, seudónimo de Antonio Eligio Fernández (n.1958), y practicado con ironía en Miami por el artista

cubano-americano César Trasobares (n.1949). Pero el cambio de perspectiva más radical sería protagonizado por aquellos artistas que practicaban las religiones afrocubanas y habían crecido en su parafernalia. José Bedia, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey (n.1955) y Marta María Pérez (n.1959), entre otros, se sirvieron de la instalación y los medios conceptuales para crear un lenguaje vanguardista derivado de la filosofía, la ética y la cosmogonía no occidentales e inherentes a las culturas afroamericanas. A diferencia del pasado, trabajaban en el contexto de estas culturas en lugar de tomar préstamos de ellas. José Bedia (n.1959) es el autor de una vasta interpretación poética del mundo como tejido ecuménico y contradictorio, inspirado directamente en el discurso *primitivo*. La producción de Bedia constituye, en conjunto, un sistema cosmogónico, antropológico y ético que analiza las relaciones entre los seres humanos y el universo. Sus instalaciones se basan en una compleja codificación de materiales y técnicas que incluyen enormes dibujos murales (fig.102).

Juan Francisco Elso (1956-1988), muerto prematuramente, como Ana Mendieta, se ha convertido asimismo en una figura de culto. Su producción representaba un místico proceso de identificación con el mundo por medio de una visión cosmológica de América Latina; una suerte de aprendizaje espiritual vinculado a su vida íntima. Su ejemplo sirvió para que otros artistas regresaran a procedimientos religiosos y a la trascendencia espiritual. Elso creó una visión mística de América a partir de su diversidad cultural, histórica, religiosa y política. Pieza clave de su producción es la escultura *Por América*, retrato del poeta y héroe nacional cubano José Martí (fig. 101). En esta pieza, el personaje es simultáneamente un icono revolucionario, un receptáculo afrocubano de poder y un santo a la manera del catolicismo barroco popular.

Si bien el conceptualismo dominó la escena artística cubana durante la primera mitad de los años ochenta, la segunda mitad de la década presenció la reaparición de la parodia en un arte de renovado expresionismo alegórico y carnavalesco, sin sacrificar los intereses conceptuales que marcaron las nuevas formas de expresión cubana. Los exuberantes cuadros e instalaciones de Segundo Planes (n.1965) son una buena muestra de esta orientación. Al mismo tiempo, se acentuó el deseo de armonizar el arte con la utilidad social, como se revela en la obra de Abdel Hernández (n.1964) y su proyecto *Hacer*. También aparece por entonces el arte feminista, pese a que sus protagonistas rechazan su inclusión en dicha categoría. Entre las principales artistas feministas destacan Ana Albertina Delgado (n.1963) y Marta María Pérez (n.1959). A ellas se añadieron Yaeline Abdalá (n.1968), Sandra Ramos (n.1969) y Magalis Reyes (n.1968), que emplearon su propio cuerpo y sus experiencias íntimas como base para un discurso que comprendía los aspectos místicos, existenciales y culturales de la sociedad. Pérez vincula su feminismo a las religiones afrocubanas, pues emplea su cuerpo como altar: por ejemplo, lo muestra cubierto con las espinas de un árbol sagrado, la ceiba (fig. 103). Consuelo Castañeda (n.1958) es una relevante pintora interesada en la apropiación de imágenes, con las que crea parodias humorísticas de la historia del arte.

Carlos José Alfonzo (1950-1991), uno de los nuevos artistas cubanos, se trasladó a Miami en 1981, y allí desarrolló con éxito un neoexpresionismo pictórico de talante fabulador, al que añadió aspectos de la tradición pictórica cubana. Félix González-Torres (1957-1995) se unió en Nueva York a los artistas del Group Material, famosos por sus enormes instalaciones de fuerte contenido político. Más tarde siguió trabajando por su cuenta en el marco del conceptualismo político,

Cuba

dentro del cual creó una producción que buscaba una mayor implicación con la sociedad. Su inteligencia y sentido del humor le convirtieron en uno de los artistas más significativos.

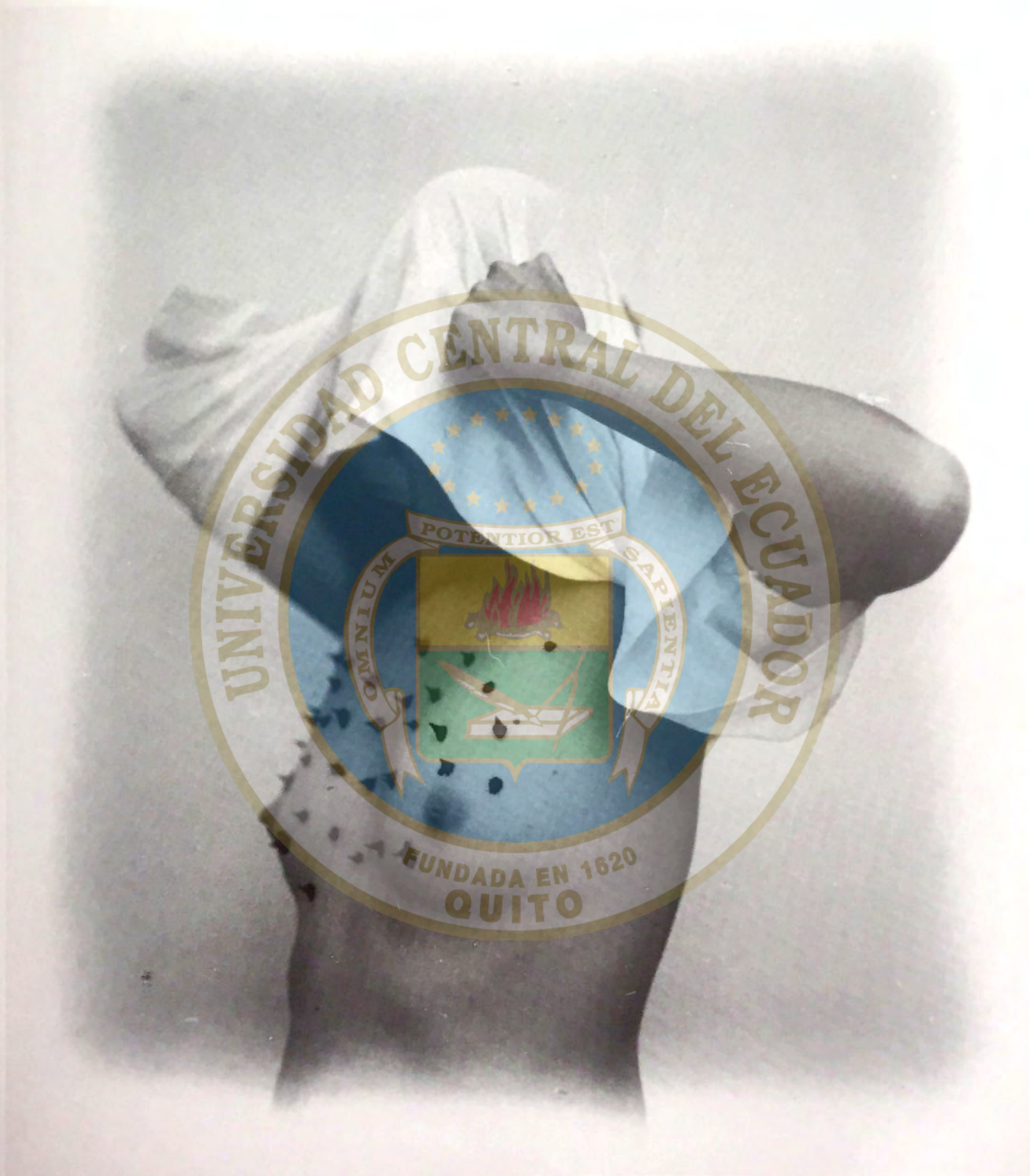
La crítica social no sólo se ha convertido en una de las principales corrientes del arte cubano desde mediados de los años ochenta, sino que prosigue en la actualidad. El arte ha llegado a asumir el papel que tradicionalmente estaba reservado a la prensa, los medios de masas y las asambleas públicas. De este modo, ha llegado a constituirse en una manifestación fundamental de la libre expresión ideológica y ha impulsado la crítica cultural. Lázaro Saavedra (n.1964), que pudo haber sido un importantísimo dibujante humorístico, se dedica a las instalaciones y expone también sus dibujos. Glexis Novoa (n.1964) y Carlos Rodríguez Cárdenas (n.1963) deconstruyen sarcásticamente la retórica oficial en sus críticas a la iconografía política. Tomás Esson (n.1963) radicaliza la sexualidad grotesca en la mejor tradición de la *alta* pintura. Tonel sintetiza metafóricamente los graves problemas del país, mientras que el escultor Alejandro Aguilera (n.1964) cuestiona la historia y los mitos revolucionarios. El grupo Arte Calle organiza *performances* que casi parecen manifestaciones callejeras. La colaboración artística de Eduardo Ponjuan (n.1956) y René Francisco Rodríguez (n.1960) dio como resultado la apropiación de la imagen de Fidel Castro en un arte altamente politizado, que profundiza en los problemas de la nación. Tanya Angulo (n.1958), Juan Ballester (n.1966), José Toirac (n.1966) e Ileana Villazón (n.1969), trabajan juntos y por separado, y en ambos casos se apropian de imágenes que deconstruyen los mecanismos del poder. Como las exposiciones de estos seis artistas provocaron reacciones hostiles en Cuba, sufrieron muchas dificultades con la censura a finales de los años ochenta, lo cual condujo a una nueva, y más refinada, represión cultural.

Esta situación, junto con las crisis económica, moral y social provocadas por el fin de las subvenciones económicas soviéticas, ha causado la emigración de un gran número de intelectuales y artistas, alentada por un renovado interés internacional hacia el arte cubano. Pese a la "sangría" efectuada dentro de la isla y a las enormes dificultades, Cuba sigue experimentando una inusitada energía cultural gracias a la fuerte personalidad de los nuevos artistas. El éxodo es un tema que interesa a Kcho (Alexis Leiva, n.1970), Sandra Ramos y Tania Bruguera (n.1968), entre otros. Ramos e Ibrahim Miranda (n.1969) han sido los encargados de impulsar la técnica del grabado. Prosigue asimismo la crítica social, aunque sus parámetros resulten más sutiles y cínicos, como se revela en la escultura de Óscar Aguirre Comendador (n.1965) y Esterio Segura (n.1970), así como en la pintura y escultura de Fernando Rodríguez (n.1970) o en el arte conceptual de Carlos Garaíoca (n.1967). Recientemente han aparecido varias publicaciones y galerías alternativas. La utopía ha muerto, pero las metáforas continúan.

101. JUAN FRANCISCO ESSO - POR AMÉRICA, 1986.
instalación, 180 x 150 x 200 cm. colección privada



102. JOSÉ BEDÍA - LLEGÓ BUEN AMIGO LLEGÓ: HOMAGE TO LYDIA CABRERA, 1993. instalación, 3,7 x 3,7 x 2,4 m. Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida (destruida)



103. MARTA MARIA PEREZ – PROTECCION,
1990. fotografía, 40 x 50 cm.

República Dominicana

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Jeannette Miller

República Dominicana

Enclavada en el centro de las Antillas, la República Dominicana comparte la isla de La Hispaniola (de la que ocupa los dos tercios más orientales) con Haití. En 1822, cuando era todavía una posesión española, la parte oriental de la isla fue invadida por el país vecino, que a su vez acababa de obtener su independencia completa de Francia. Sin embargo, veintidós años más tarde triunfó un movimiento separatista, y el 27 de febrero de 1844 la República Dominicana alcanzó la independencia. La guerra que estalló a continuación con Haití y la búsqueda de protección extranjera la llevaron de nuevo bajo el dominio español, que no acabó hasta 1865.

A partir del nacimiento de la República se crea una sensibilidad colectiva que propone la búsqueda de la *dominicanidad*, manifiesta a lo largo de la historia a través del mestizaje étnico y social de las culturas española y africana: los indios taínos fueron exterminados por los españoles, y ya en el siglo XVII no hay vestigio de ellos; desde 1518, los esclavos negros sustituyen a las poblaciones indígenas como mano de obra. La dominicanidad, por tanto, se aprecia en el idioma, en la educación, el teatro, la literatura, la pintura e incluso en los hábitos alimenticios.

Una vez consolidada la soberanía nacional en 1865, se inicia un proceso de conquistas en el orden social, político y económico cuyos efectos se reflejan en la producción artística. Los pintores que surgen en la segunda mitad del siglo XIX trabajan animados de un espíritu nacionalista que les lleva a preferir los temas de la historia dominicana realizados en los estilos neoclásicos, románticos y naturalistas de la época, aunque también cultivan el paisaje, el retrato, el bodegón y las escenas de género con imágenes idealizadas de los indios taínos. Las técnicas se aprendían por medio de la copia o de profesores europeos que se quedaban por poco tiempo en la isla para ofrecer clases de dibujo y pintura a los interesados. Estos artistas europeos

coadyuvaron a la formación de algunos de los primeros pintores dominicanos, como Leopoldo Navarro o Abelardo Rodríguez Urdaneta entre otros.

La modernidad entra en la pintura dominicana a través de los viajes realizados por algunos artistas a Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX y principios del XX. Realismo, impresionismo y art nouveau aparecen en las obras de Leopoldo Navarro, Celeste Woss y Gil y Federico García Godoy. Leopoldo Navarro (1865-1908), del llamado Grupo del Renacimiento que surgió después de 1865, viajó a Europa. Su obra abarcó pintura y dibujo, y fue el primero en introducir toques impresionistas en sus cuadros.

Celeste Woss y Gil, y la primera pintora moderna de la República Dominicana, y Federico García Godoy emergen durante la década de 1920. Woss y Gil (1891-1985) había viajado a Europa y Estados Unidos captando las modalidades del arte de la época; a su regreso, en 1924, realiza una pintura posimpresionista que trabaja el desnudo femenino, realizando por primera vez la condición mulata, como en el cuadro de 1941 *Mujer en reposo* (fig. 104). Además, reflejó la luz del trópico y los colores calientes de la isla y, en 1924, abrió en Santo Domingo una academia de pintura y dibujo donde introdujo el uso de modelos vivos, lo que causó revuelo en la sociedad de la época. Woss y Gil formó a artistas que luego serían puntales de la plástica nacional y en 1942 se integró como profesora en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La obra de García Godoy (1885-1947), en cambio, tiene una importancia menor y se ajusta a los patrones del art-nouveau.

Los cuarenta años que van entre 1870 y 1910 se caracterizan por gobiernos democráticos de corta duración y largas dictaduras. Un incipiente desarrollo agrícola y comercial y la introducción de medios de comunicación como el

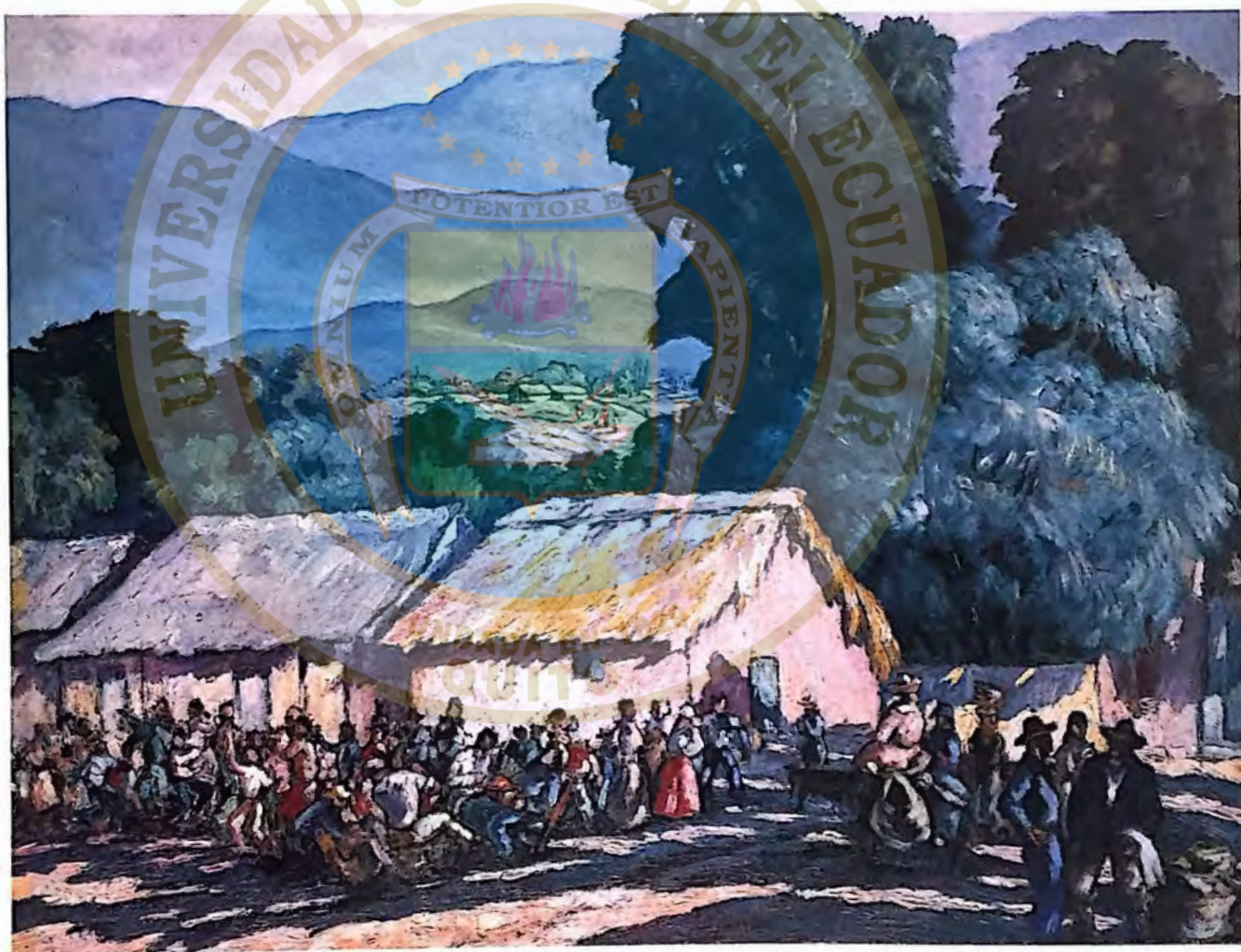
ferrocarril, el telégrafo y el cable submarino, ayudan a esbozar el nacimiento de una clase media. La presencia del educador puertorriqueño Eugenio María de Hostos en la isla desde 1875 hasta 1903, año en que murió, incentiva inquietudes culturales que emergen dentro de un marco romántico y positivista. Hostos defendía la unión de Puerto Rico, Cuba y República Dominicana en una federación de las Antillas. Durante su estadía en República Dominicana fundó la primera escuela normal del país e introdujo avanzados métodos de enseñanza. Su pensamiento se encuadra en las corrientes filosóficas tan populares en toda Latinoamérica a finales del siglo XIX y principios del XX, que rechazaban la mera especulación en favor de la investigación empírica.

El siglo XX llega marcado por una inestabilidad sociopolítica donde las insurrecciones y alzamientos estaban a la orden del día. Eran habituales las luchas internas y los gobiernos de turno acumularon una enorme deuda externa. Durante este periodo, los Estados Unidos incrementan notablemente su presencia en el Caribe y, con el fin de asegurar el pago de la deuda dominicana, sus fuerzas invaden el país en 1916 y permanecen allí hasta 1924. Esta situación provoca una reacción nacionalista en la población. Destacados artistas realizan obras alusivas a ella y, entre ellos, Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870-1933) diseña carteles en contra de la ocupación.

Paralelamente, se va desarrollando un interés creciente por la educación, y surgen diversas academias de arte en el interior y en la capital del país, entre las que se destacan la de Federico García Godoy en La Vega (1930), la de Celeste Woss y Gil en Santo Domingo (1924) y la de Juan B. Gómez (1874-?) en Santiago (1920). Se enseñaba pintura, escultura, dibujo y grabado según modelos románticos, impresionistas y art nouveau de corte netamente europeo, pero cada



104. CELESTE WOSS Y GIL - MUJER EN REPOSO, 1941.
 óleo sobre lienzo, 66 x 85 cm.
 Museo de Arte Moderno, Santo Domingo



105. YORYI MOREL - A LA FIESTA, 1948.
 óleo sobre lienzo, 82 x 105 cm.
 Museo Juan José Bellapart, Santo Domingo



106. JAIME COLSON - MERENGUE, 1937.
témpera sobre cartón, 51 x 67 cm.
Museo Juan José Bellapart, Santo Domingo



107. GILBERTO HERNÁNDEZ ORTEGA - SIN TÍTULO, 1976.
óleo sobre lienzo, 117 x 88 cm.
Museo Juan José Bellapart, Santo Domingo

vez ganaban más terreno las copias del natural, lo que aportó a la producción artística elementos de la realidad local que marcan cambios con relación a la obra anterior.

Entre 1910 y 1940, el pensamiento positivista se impuso entre los intelectuales dominicanos. El éxito de la industria azucarera permitió el desarrollo de una economía capitalista, y ambos factores contribuyeron a incrementar el espíritu nacionalista surgido durante la intervención norteamericana. En 1930, el ciclón San Zenón devastó la ciudad de Santo Domingo, y la necesidad de reconstruir la capital coincidió con el clamor popular por una figura nacional que reorganizara la vida política y económica del país. Todo ello ayudó a que Rafael Trujillo, un joven militar, fuera elegido presidente ese mismo año y pusiera en práctica una de las dictaduras más sangrientas del continente americano, que duró hasta 1961. Trujillo reconstruyó la ciudad asolada por el ciclón, pagó la deuda a los Estados Unidos, restituyó las aduanas al gobierno dominicano y llevó a cabo una matanza de haitianos que horrorizó al mundo civilizado.

Además de un período de violación sistemática de los derechos humanos, la de Trujillo fue una era de expansión económica. Las artes visuales y la literatura, cuya evolución tantas veces se ha visto estimulada por las tensiones sociales a lo largo de la historia, florecieron en estos años difíciles. En la década de los años treinta surgen tres artistas de la mayor importancia para la realización de un arte definitivamente dominicano: Yoryi Morel (1901-1978) desarrolló una veta impresionista que puede verse, por ejemplo, en su obra de 1948 *A la fiesta* (fig. 105); Jaime Colson (1901-1975) trabajó en un estilo que podría denominarse surrealismo neoclásico, apreciable en *Merengue*, de 1937 (fig. 106); Darío Suro (n. 1917), primero impresionista, luego neorrealista y, por último,

República Dominicana

abstracto, presenta una trayectoria más compleja. Estos tres artistas integran en sus pinturas y dibujos los tipos raciales, las referencias geográficas y las costumbres populares del país, así como la luz y el color de la isla.

A partir de 1940, el gobierno de Trujillo da cabida a un gran número de exiliados españoles y judíos que huían de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española, entre los que se encontraban artistas y profesores que se integran a la vida cultural dominicana, José Gausachs (1889-1959), Joseph Fulop (1898-?), Eugenio Fernández Granell (n. 1912), José Vela Zanetti (n. 1913) y Mounia L. André (1911-?), entre otros, insertan definitivamente los lenguajes contemporáneos en el panorama plástico dominicano. Trujillo accede a la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1942, primer centro de estudios que actuó como academia y proporcionó una orientación completa a los estudiantes de arte; también en ese año se instituyen las Bienales Nacionales. Los dominicanos Yoryi Morel, Jaime Colson, Darío Suro y Celeste Woss y Gil, que ya habían iniciado un proceso de búsqueda que abarcaba la modernidad y la imagen nacional, se integran a la fundación de la academia, completando el equipo docente de ésta.

Entre los primeros artistas que salen de la ENBA se destacan Gilberto Hernández Ortega (1924-1979), Marianela Jiménez (n. 1925), Clara Ledesma (n. 1924), Nidia Serra (n. 1928), Luichy Martínez Richiez (n. 1928) y Antonio Prats-Ventós (n. 1925). Todos ellos forman una promoción de pintores, dibujantes y escultores que logran una síntesis al plasmar los temas de su cultura con lenguajes contemporáneos. Vendedoras de hojas; brujos; negros y mulatos exorbitados, cimbreados, deformados por los lenguajes expresionistas, neorrealistas, surrealistas... Estos artistas se sirven de la modernidad para canalizar su visión de la vida,

una visión mágica y atemorizada ante un momento cultural que esplendía bajo la mordaza de la dictadura.

La gran figura de ese grupo es Gilberto Hernández Ortega. Discípulo del catalán José Gausachs y de la dominicana Celeste Woss y Gil, su obra se inicia con unas imágenes neorrealistas que luego se esquematizan, logrando una integración hombre-paisaje de fuerte presencia mágica. Este período, muy cercano a Wifredo Lam, desemboca en sus imágenes antiguas, llenas de misterio y de barroquismo en su factura (fig. 107). Pintor y dibujante, Hernández Ortega fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en la década de los años sesenta.

Una angustia existencial producto del amordazamiento de la dictadura de Trujillo, ya en sus últimos años, y la imposibilidad de expresar inquietudes sociales o políticas ayudan a que el abstraccionismo, que por esos años estaba en boga en Europa y América, entre de lleno a la producción plástica dominicana. La primera exposición de arte abstracto que se realiza en el Caribe la lleva a cabo Joseph Fulop en Santo Domingo en 1945. Judío alemán, pintor y profesor de la recién inaugurada Escuela Nacional de Bellas Artes, Fulop y su esposa, la también pintora Mounia L. André, permanecieron en el país hasta 1949.

Los artistas que emergen en los años cincuenta son los que consolidan el arte contemporáneo dominicano. La mayoría de ellos, en distintos momentos de sus carreras, abordan la abstracción a través del cubismo, latente en las tallas de origen africano, y de la esquematización geométrica de los diseños precolombinos. Entre estos artistas destacan Eligio Pichardo (1930-1984), Paul Giudicelli (1921-1965), Domingo Liz (n. 1931), Fernando Peña Defilló (n. 1928), Silvano Lora (n. 1931), Gaspar Mario Cruz (n. 1929), Antonio Toribio (n. 1934), Ada Balcácer y Guillo Pérez (n. 1926).

Casi todos adoptan un exilio voluntario con sedes en Madrid, París, Londres, Nueva York y otras ciudades extranjeras. Antes de que empezara esta diáspora, Eligio Pichardo y Paul Giudicelli, reforzados por la estabilidad académica y nutridos por los criterios contemporáneos y nacionalistas de los artistas de los años cuarenta, ya habían realizado su propia versión de la modernidad. Giudicelli se apoya en soluciones abstracto-geométricas, y Pichardo trabaja deformaciones geométrico-expresionistas que vienen a ser el resultado de la dinámica visual producida por la toma de conciencia de los europeos que se habían dejado conquistar por la isla, por una parte, y de los dominicanos que habían comenzado a amarla, por otra.

El sacrificio del chivo (fig. 110), de Eligio Pichardo, un cuadro que aborda la abstracción geométrica a través de la reducción de las figuras a planos, obtiene el Primer Premio de Pintura en la Bienal Nacional de 1958. Basado en un ritual popular donde queda implícita la miseria de los dominicanos, este cuadro marca todo un camino a seguir y determina cambios en la valoración estética de la época.

Paul Giudicelli investiga sobre las pictografías tainas y plasma el pasado de la isla en una obra de carácter experimental donde la abstracción geométrica es evidente. Giudicelli, que nunca salió del país, hizo planteamientos nuevos de tema y factura y llegó a preparar sus propios pigmentos. En *El soldado que birió a Cristo*, de 1958 (fig. 109), la textura y el color diluyen la estructura geométrica y hacen que el espectador sienta el rojo de la sangre. La pintura de Giudicelli, de gran potencial innovador, fue estudiada con atención por los pintores más jóvenes, interesados tanto en sus temas como en sus técnicas.

Los escultores Antonio Prats-Ventós, Luichy Martínez Richiez, Antonio Toribio y Domingo Liz también hacen abstracción durante

República Dominicana

los años cincuenta. La obra abstracta de Antonio Prats-Ventós abarca más de cuarenta años, durante los cuales ha trabajado piedra, madera y metal dentro de una orientación orgánica que ha influido en artistas posteriores. Las cualidades espirituales de su obra pueden reconocerse en la escultura de 1979 titulada *Familia* (fig. 108). Las imágenes totémicas definidas por la sensualidad caracterizan, por otra parte, la escultura de Martínez Richiez.

La modernidad había sido abordada por los artistas de los años cuarenta y consolidada por los de la década siguiente. Ambas generaciones fijan los parámetros de lo que se conoce hoy como arte dominicano contemporáneo. Los años sesenta son sinónimo de cambio en el mundo entero. En República Dominicana tres acontecimientos de carácter político y social refuerzan esta característica y contribuyen a crear una actitud general ávida de modificaciones: el asesinato del dictador Trujillo en 1961 y el derrocamiento, en 1963, del primer gobierno elegido por el pueblo, que encabezaba el escritor y político Juan Bosch; la Revolución de Abril en 1965, que exigía una vuelta a la constitucionalidad representada por Bosch; y, como consecuencia, la segunda intervención norteamericana, que duró del 28 de abril de 1965 hasta el 21 de septiembre de 1966.

Un incipiente desarrollo de la industria y el comercio, así como el desarrollo económico de importaciones y exportaciones, comienzan a evidenciarse enmarcados en la lucha ideológica entre izquierda y derecha. Entre 1961 y 1966, la brevedad de los gobiernos es el mejor exponente de una sociedad convulsionada, en transición. Las primeras demandas de libertad se convirtieron en exigencias de justicia social. En las elecciones celebradas en 1966, Joaquín Balaguer, intelectual que había colaborado con el régimen pasado, asciende al poder, donde permanece durante tres períodos presidenciales

(1966-1978), encabezando el tránsito de la dictadura a la democracia.

Los artistas dominicanos fueron parte de este proceso. Como personas sensibles, la mayoría se identificó con los de abajo y, desde la caída de Trujillo, un arte nuevo hecho por autodidactas y académicos apareció en pancartas y vallas callejeras, donde se trabajó la escala mural con realismo social o expresionismo desgarrado. Rostros deformados por el dolor, puños en alto, brazos levantando rifles, madres con niños muertos y un paisaje urbano lleno de edificios llameantes fueron el sello distintivo de esta época.

La década de los sesenta es también un periodo de apertura humana y artística. Hasta entonces, el proceso de la plástica dominicana se había seguido a través de las promociones que salían de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero, a partir de ese momento, surgen artistas espontáneos que logran tanta relevancia como los académicos. A la muerte de Trujillo, los artistas que habían tomado un exilio voluntario regresan y se integran al proceso histórico con un arte puesto al día en los grandes centros occidentales donde les había tocado vivir.

Fernando Peña Defilló (n. 1928) y Silvano Lora (n. 1931) habían hecho abstracción informalista en Madrid y París, y aportan al momento dominicano conceptos y hechuras diferentes que cambian la actitud hacia la evaluación de la obra de arte. A su vez, la pintura de ambos artistas sufre una metamorfosis al entrar en la vorágine de cambios políticos, económicos y humanos por que atravesaba el país, y comienzan a realizar figuración. Peña Defilló ha mostrado siempre un profundo interés por el sincretismo religioso popular profesado en la isla por ciertos grupos culturales, tanto blancos como negros. Alternando abstracción y figuración, Peña Defilló crea imágenes y figuras espiritualizadas en lienzos de gran formato donde



108. ANTONIO PRATS-VENTÓS - FAMILIA, 1979.
caoba, 54 x 26 x 20 cm.
colección del artista



109. PAUL GIUDICELLI - EL SOLDADO QUE HIRIÓ A CRISTO, 1958.
técnica mixta sobre lienzo, 90 x 100 cm.
colección privada, Santo Domingo

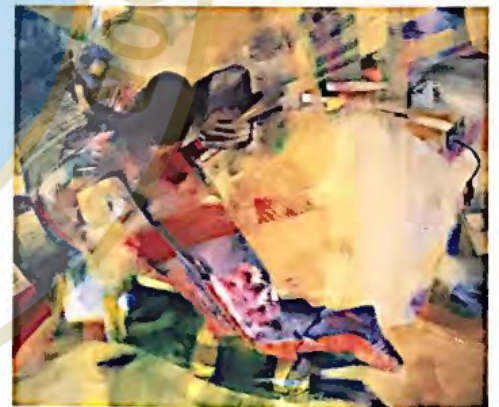


110. ELIGIO PICHARDO - EL SACRIFICIO DEL CHIVO, 1958.
óleo sobre lienzo, 117 x 154 cm.
Museo de Arte Moderno, Santo Domingo



111. FERNANDO PEÑA DEHILO – LA OFRENDA, 1993.
óleo y acrílico sobre lienzo, 126 x 166 cm.
colección privada

112. DOMINGO LIZ – CICLISTA, 1994.
acrílico sobre lienzo, 76 x 102 cm.
colección del artista



113. ADA BALCÁCER – ANUNCIACIÓN DE LA LUZ POR MICRÓFONO, 1993.
técnica mixta y relieve sobre lienzo, 154 x 180 cm.
colección del artista

República Dominicana

la textura desempeña un papel decisivo. *La ofrenda* (fig. 111), de 1993, es un buen ejemplo de ello.

Gaspar Mario Cruz (n. 1929) y Domingo Liz, escultores (Liz, también pintor y dibujante), nunca salen del país y desarrollan lenguajes apegados a las raíces rurales y urbanas de la isla. Cruz edifica una mitología sincrética a través de imágenes totémicas cargadas de barroquismo popular. En su obra escultórica de corte abstracto, Liz lleva a cabo una síntesis de tipo orgánico-misticista, aunque sus dibujos y pinturas pocas veces abandonan una figuración, basada en estructuras cubistas, que denuncia la vida urbana en los barrios marginados, como en *Ciclista* (fig. 112), de 1994.

Guillo Pérez (n. 1926), pintor originario de Santiago de los Caballeros, fue alumno de Yoryi Morel. Durante muchos años practicó una modalidad de expresionismo abstracto para, en los últimos tiempos, volver a la figuración en un estilo que el propio artista ha definido como "estructuralismo tropical".

Ada Balcácer (n. 1930), pintora, dibujante y grabadora, regresa de Nueva York en 1960, integrándose como artista y docente a la escena artística dominicana. A partir de 1965, produce la serie de los *Bacá*, sobre un mito popular símbolo de atropello y opresión (Bacá es un hombre que se convierte en animal; guardián de las propiedades de los terratenientes, ataca y mata a los intrusos). Su pintura posterior ha trabajado la flora local con soluciones abstracto-expresionistas, proponiendo toda una teoría sobre la luz tropical de profundo asidero conceptual y formal, como en el lienzo de 1993 *Anunciación de la luz por micrófono* (fig. 113).

Los pintores que surgen en los años sesenta interactúan estrechamente con los de la década anterior. En estos años compulsivos, las características generales de la producción artística son el expresionismo figurativo, el

dramatismo cromático y los temas de hondo contenido social. El número de participantes en la vida plástica se multiplica; sin embargo, la Escuela Nacional de Bellas Artes comienza a decaer y se suspenden las bienales nacionales entre 1963 y 1972. El Concurso de Arte E. León Jimenes, que todavía actúa como una bienal del sector privado, surge en 1964 y se suspende en 1971 para reanudarse en 1981. En 1971, la Universidad Autónoma de Santo Domingo crea un Departamento de Arte.

La necesidad de cambio empuja a experimentar en estilos que ya se han desarrollado en el exterior: abstraccionismo, informalismo, collage y otras técnicas alternativas. La tradición dominicana que partía de Yoryi Morel, Colson y los maestros europeos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, esa tradición que se había metamorfoseado con Suro, Hernández Ortega, Giudicelli y Eligio Pichardo, fue por primera vez subvertida intencionalmente. La revuelta política conllevó la revuelta artística, y Ada Balcácer, Domingo Liz, Mario Cruz y Peña Defilló, de la generación de los cincuenta, se unen a Ramón Oviedo, Félix Gontier (n. 1941) —más conocido como Cocó—, Thimo Pimentel (n. 1941) y Leopoldo Pérez (n. 1938) —conocido por Lepe—, todos ellos de la generación de los sesenta, para formar el grupo Proyecta bajo la premisa de buscar otros lenguajes. Expresionismo social o intimista, abstraccionismo informalista o neoclasicismo pospicassiano, dentro de una actitud general de experimento, conviven y se atacan durante los años sesenta y setenta en un ambiente político cargado, donde se exigía al artista ser ilustrador. Cada uno defiende su punto de vista y se logran obras excelentes sustentadas por conceptos bien distintos entre sí.

Ramón Oviedo (n. 1927), pintor, muralista y dibujante autodidacta, y José Rincón Mora (n. 1938), arquitecto, pintor, dibujante, artista gráfico y vitralista egresado de la Escuela

Nacional de Bellas Artes en 1962, testimonian a través de trazos y empastes grotescos la vida en la época inmediatamente posterior a Trujillo, en la que el miedo y la muerte son la diaria compañía. La obra de Oviedo, muy decantada hacia la crítica social, se caracteriza por el dramatismo de sus figuras y la fuerza del color; en su trabajo más reciente aparecen formas geométricas y referencias temáticas a los indios taínos, como en *Bahiohabao* (fig. 114), de 1994. En la obra expresionista de Rincón Mora, residente en Múnich desde 1963, destaca la enérgica gestualidad, el dinamismo sugerido a través del color y el uso del oro, de elementos en forma de cruz y del color negro en gruesos empastes, como en la pintura sin título (fig. 115), de 1988.

Iván Tovar (n. 1942), formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, se instala en París, donde permanece veinte años y logra renombre como uno de los más importantes neosurrealistas actuales. Cándido Bidó (n. 1936) y Elsa Núñez (n. 1943), alumnos de Gilberto Hernández Ortega en la ENBA, son también artistas destacados de esta etapa. Bidó es conocido por su pintura de género, que retrata tipos característicos de las clases trabajadoras. Elsa Núñez se ha ocupado, en cambio, de la forma femenina. En sus primeros tiempos empleó un expresionismo figurativo y dramático que ha derivado hacia un estilo más lírico y abstracto en el que se funden figura y paisaje. En Santiago de los Caballeros, Danilo de los Santos (n. 1944), conocido por Dánicel, también pinta mujeres envueltas en un aura poética, por lo general corpulentas campesinas de ascendencia africana. En la actualidad, Dánicel trabaja en esculturas e instalaciones realizadas en un estilo geométrico y llenas de referencias a distintas prácticas rituales. José Cestero (n. 1937) pinta vistas urbanas y tipos extraídos de las calles dominicanas a la manera neorrealista e incluso posimpresionista.

República Dominicana

Jorge Severino (n. 1935), por su parte, crea imágenes de mujeres afrocaribeñas inspiradas en el pop y el art-nouveau. La producción de estos artistas es buena muestra de la diversidad de lenguajes artísticos surgidos en la década de los sesenta.

Soucy Pellerano (n. 1928) aprendió con Paul Giudicelli el dominio de las estructuras geométricas. Dibujante y pintora, en 1978 Pellerano revoluciona el concepto escultórico local con su gigantesca *Maquiotrón*, ensamblaje móvil realizado con desechos metálicos. También ha enseñado y realizado instalaciones (fig. 116) y escenografías, pautando estas corrientes en República Dominicana.

El proceso de transición entre la dictadura de Trujillo y la democracia se alarga hasta mediados de la década de los setenta, y en él inciden manifestaciones de toda índole que comportan cambios en las estructuras sociales. La migración masiva del hombre del campo a la ciudad, el crecimiento de la industria nacional y de la inversión privada, la política populista que incrementa las facilidades educativas, la reforma agraria y la construcción de viviendas conllevan a un mayor crecimiento de la clase media y, por ende, de la capacidad adquisitiva. Todo ello determina una mayor demanda de la obra de arte y estimula la proliferación de artistas.

Los artistas de este periodo surgen de una serie de grupos, como *Reflejo* (fundado en 1971), *Atlantes* (1972) y *Grupo 6* (1976). El grupo *Reflejo* propugnaba la reafirmación de los valores académicos; sus miembros más destacados fueron la artista gráfica Rosa Tavárez y el escultor Joaquín Ciprián (n. 1950), creador de sólidas esculturas figurativas de gran tamaño en bronce. El propósito del grupo *Atlantes*, en cambio, era el de establecer vínculos entre los artistas con formación académica y los autodidactas; su principal representante, Alberto Bass (n. 1949), estudió en la Art Students'

League de Nueva York y fue el primero en practicar en la isla el realismo fotográfico. Entre los miembros del Grupo 6, fundado para promover la cooperación artística, destacan José García Cordero (n. 1951), Manuel Montilla (n. 1948), Alberto Ulloa (n. 1950) y Alonso Cuevas (n. 1953); todos ellos se instalaron en algún momento en París o en Madrid. García Cordero hace realismo fantástico, mientras Manuel Montilla combina imágenes surrealistas con símbolos de la infancia y referencias a la cultura taína; Alonso Cuevas, por último, realiza enormes cuadros abstractos en los que aparecen símbolos étnicos.

Entre otros artistas de la década de los setenta que cabe mencionar está Vicente Pimentel (n. 1947), pintor abstracto y antiguo profesor de la ENBA que actualmente reside en París; su pintura es un verdadero comentario filosófico acerca de la cultura negra de la isla. Otro artista importante de ese momento es José Perdomo (n. 1943), que vivió en los Estados Unidos y regresó a República Dominicana a principios de los años ochenta realizando un expresionismo abstracto de vivo cromatismo; más tarde incluiría en su pintura elementos figurativos derivados de la simbología taína.

Entre los pintores figurativos están Fernando Ureña Rib (n. 1951), Dionisio Blanco (n. 1954) y Antonio Guadalupe (n. 1941), mientras José Miura (n. 1948) alterna figuración y abstracción. Todos ellos parten del legado de Colson, Giudicelli y Pichardo, aunque cada uno ha seguido su propia vía.

El renacer del grabado en la plástica dominicana se debe en mucho a la labor de Rosa Tavárez (n. 1939), pintora, dibujante y artista gráfica con una obra figurativa poblada de imágenes agresivas, que tratan desde la indefensión de la mujer hasta la opresión política. Profesora de Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en su taller se han

formado los más destacados grabadistas jóvenes dominicanos.

Los artistas de los años setenta vuelven a la figuración y, a través de la figuración, al expresionismo y al surrealismo. Es innegable la apertura determinada por el "boom" de las galerías, que arranca desde fines de la década de los años setenta y se desarrolla en la siguiente. Igualmente, las escuelas y academias de arte privadas proliferan. En este marco, comienza a calar la idea del arte como comercio.

En 1978 sube al poder el PRD (Partido Revolucionario Dominicano), un partido de corte democrático que ocupa la presidencia durante dos periodos consecutivos (1978-1986), con distintos mandatarios. El PRD ejecuta una política económica abierta y, a principios de los ochenta, la clase media establecida busca ávidamente otros mercados y medios productivos entre los que surge el turismo. Las diferencias sociales aumentan, lo que incrementa el movimiento migratorio de las clases populares hacia Estados Unidos. Por otro lado, la entrada de braceros haitianos se multiplica producto de la dramática situación política y económica de ese país, y estos factores aportarán modificaciones a la economía y a la cultura dominicanas.

La década de los ochenta se distingue por la consolidación de un fuerte mercado artístico. Tamaño, técnica y tema son factores que suben o bajan el precio de las obras, y la pintura se dispara sobre las demás disciplinas creando una crisis de valores. La apertura se ensancha, pero la desinformación y la improvisación entronizan el arte bonito, ilustrativo y agradable. Bodegones, paisajes y figuras humanas embellecidas de manera falsa, que fluctúan entre el costumbrismo y el arte naïf, es lo que demanda ese mercado. Oferta y demanda desatan una crisis de valores que divide la producción plástica en complaciente y disidente. Las respuestas artísticas



114. RAMÓN OVIEDO – BAOHABAO, 1994.
técnica mixta sobre lienzo, 50 x 80 cm.
colección privada



115. JOSÉ RINCÓN MORA – SIN TÍTULO, 1988.
técnica mixta sobre lienzo, 105 x 100 cm.
colección privada

República Dominicana

se polarizan de manera casi dramática; los artistas íntegros son cada vez menos, pero producen obras contundentes cuyo común denominador es una fuerte agresión visual. Instalaciones, ambientes, esculturas móviles y penetrables, relieves y esculturas en cerámica van de la mano con una pintura que aborda la escala mural y con enormes dibujos y grabados en los que hombre, formas orgánicas, religión y erotismo se visten de lenguajes surrealistas, expresionistas, abstractos e hiperrealistas.

En esta década, los videos participan en las bienales y, en 1984, se incluye la arquitectura como categoría premiable. En la academia estatal (ENBA) comienza una lenta reorganización, pero la falta de recursos amenaza con hacerla desaparecer. Mientras tanto, en La Romana, una provincia azucarera del este convertida en emporio turístico, la Gulf & Western Corporation abre una academia de diseño y una sala de exposiciones con dotaciones modernas y nexos internacionales.

Egresado de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón y con estudios en Italia, Carlos Despradel (n. 1951) es el primer ceramista que utiliza esta técnica para realizar esculturas. Sus trabajos fusionan elementos orgánicos con significados religiosos que rememoran la utillería taína, como en su escultura de cerámica y bejuco titulada *Ataduras* (fig. 117), de 1990. Carlos Santos (n. 1956) es el pintor que encabeza la corriente abstracta de las últimas generaciones. Con un geometrismo matérico sustentado en la filosofía, el equilibrio del ser actúa como eje de sus enormes cuadros monocromáticos, como en *Presencia* (fig. 118), de 1988. En una línea neofigurativa de base dibujística, Jesús Desangles (n. 1961) crea imágenes mutantes imbricando los mitos grecolatinos con las creencias africanas y los chamanes taínos con los personajes de la nueva cultura televisiva. Su pintura sugiere un diálogo ritual entre el hombre, el animal y la naturaleza.



116. SOUCY PELLERANO – ESTRUCTO-PALANCA-MAQUINORUM, 1990.
hierro, aluminio y goma, 225 x 450 x 200 cm.
Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo



117. CARLOS DESPRADEL – ATADURAS, 1990.
cerámica y bájoco, 90 x 45 x 45 cm,
colección del artista

República Dominicana

A partir de 1983, la presencia del argentino Leopoldo Mahler como director de la Escuela de Diseño de Altos de Chavón se suma a la labor pionera de Geo Ripley (n. 1950) y Soucy Pellerano y se despierta el interés por las instalaciones, que aparecen con frecuencia en las bienales. Belkis Ramírez (n. 1957) y Tony Capellán (n. 1955), son los jóvenes que más han destacado en esta modalidad. Ramírez es sobre todo una artista gráfica que emplea esa técnica en sus instalaciones. Su obra critica la marginación de la mujer en Latinoamérica: *Intolerancia* (fig. 119), de 1994, es un buen ejemplo.

La década de los noventa no se desviste de la condición de crisis que identifica cada fin de siglo. Producto de la mala administración ejercida por el último gobierno del PRD, el anciano gobernante Joaquín Balaguer, líder del Partido Reformista, vuelve al poder y se mantiene por dos periodos consecutivos (1986-1994), desarrollando una política económica conservadora y una estrategia de imagen basada en obras suntuarias. La industria turística continúa su crecimiento y se crean las zonas francas. El arte realizado para responder a las demandas del mercado y de la industria turística se ha cernido como una amenaza sobre la integridad de la obra de muchos artistas jóvenes, creando comprensibles tensiones. Paradójicamente, los artistas surgidos en las décadas de los cincuenta y los sesenta son quienes adoptan una actitud de disensión en relación a las demandas de una sociedad pautada por el consumo indiscriminado. Los medios de comunicación de mayor alcance, en cambio, destacan trabajos ligeros y promueven el éxito fácil, creando falsos valores y haciendo el juego a la venta de las galerías. La crítica seria, presente desde 1940 en los ensayos de Díaz Niese y Manuel Valldeperes, dispone de medios de menor alcance, pero mantiene un

cuestionamiento de la realidad plástica que establece nexos y consolida la realidad cultural del país.

Durante los primeros años de la década, con una economía basada en el turismo, las comunicaciones y las zonas francas (libres de impuestos), la moneda se estabiliza, se tiende a la eliminación de aranceles y, poco a poco, la nación entra en un sistema de libre mercado. Las exenciones de impuestos para la comercialización de bienes y servicios traen consigo el establecimiento en el país de empresas multinacionales. Mientras tanto, la crisis energética se convierte en un grave problema, hay escasez de agua potable y un verdadero colapso en el sistema de eliminación de residuos. Las diferencias económicas entre la población aumentan, y eso afecta tanto a las clases medias como al mercado artístico. La internacionalización tiene, asimismo, sus efectos sobre la producción artística. Las elecciones presidenciales de 1994 fueron invalidadas y se buscó una salida política limitando el nuevo mandato de Joaquín Balaguer a tan sólo dos años, después de los cuales se han celebrado nuevas elecciones.

Al comienzo de la década, el gobierno del Dr. Balaguer, sabiendo que el arte resulta una excelente propaganda política, utiliza la antigua Galería de Arte Moderno, hoy Museo de Arte Moderno (MAM), como centro de operaciones. En 1992 se crea la Bienal del Caribe y, en 1993, el Premio Nacional de Artes Plásticas. La primera Bienal del Caribe coincide con la XIX Bienal Nacional, que provocó un gran escándalo por las denuncias hechas por algunos miembros del Jurado de Premiación, la Asociación de Críticos de Arte y el Colegio de Artistas Plásticos sobre las irregularidades detectadas en la convalidación, por parte de las autoridades del MAM, de los premios otorgados por un jurado independiente. Domingo Liz, escultor, dibujante,

pintor y profesor, considerado como uno de los más sólidos valores de la plástica dominicana, publicó un documento cuestionando esas irregularidades. Alrededor de ese documento se crea un movimiento en el que figuran cerca de cuarenta artistas reconocidos proponiendo la abstención a las actividades del MAM, protesta que no encuentra eco en las autoridades gubernamentales. A pesar de todo ello, la realidad artística del país va encontrando su espacio en el contexto occidental y el requerimiento de exposiciones de artistas dominicanos en Puerto Rico, Nueva York, Miami, México y Europa es cada vez mayor.

A finales del siglo XX, bien puede decirse que la actividad artística dominicana se ha diversificado lo suficiente como para reflejar el fundado interés en la innovación y la experimentación característico de estos tiempos, a pesar de lo cual la pintura sigue siendo todavía el medio de expresión artística más habitual en el país.

118. CARLOS SANTOS - PRESENCIA, 1988.
 óleo, arena y barniz sobre lienzo, 102 x 127 cm.
 colección privada, Santo Domingo



119. BELKIS RAMÍREZ - INTOLERANCIA, 1994.
 instalación, madera y piedra, 244 x 290 x 168 cm.
 colección del artista

Puerto Rico

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Enrique García-Gutiérrez



Puerto Rico

Cuando, en el año 1898, el pintor Francisco Oller y Cestero (1833-1917) se refugió con su familia en la Hacienda Aurora (fig. 120) huyendo de las tropas invasoras del ejército de los Estados Unidos de América, no podía imaginarse las futuras consecuencias que estos sucesos acarrearían para su querido Puerto Rico y su gente. Tampoco podía tener el conciencia de que, al pintar el paisaje de este lugar, creaba un paradigma que se identificaría con los comienzos de una pintura isleña¹, y se convertirían en icono referencial de la búsqueda y definición de una identidad nacional y cultural.

Los resultados de la invasión son bien conocidos: en el Tratado de París, firmado al final del conflicto entre España y los Estados Unidos, Puerto Rico pasó como botín de guerra a estos últimos. Se daba fin a cuatro siglos de colonia española y comienzo al primero de la colonia norteamericana. Aunque algunos puertorriqueños tenían la esperanza de que la nación identificada con el surgimiento de la democracia en el mundo moderno les haría viable, con el correr del tiempo, la consecución de una república independiente, pocos o ninguno podían anticipar los desgraciados cambios socioeconómicos y políticos que la explotación colonial norteamericana de los primeros cuarenta años del siglo xx conllevaría. A los isleños se les había concedido la ciudadanía estadounidense en 1917, aunque hasta 1948 no tuvieron un gobernador puertorriqueño. En 1952, el país alcanzó un estatuto de asociación con los Estados Unidos por el que se le garantizaba su autogobierno democrático, pero la autoridad legislativa permanece, en última instancia, en manos del Congreso norteamericano en Washington.

Así pues, la verdadera historia del arte moderno en Puerto Rico empieza en la década de 1940. Serán dos los factores principales que determinarán el desarrollo y definición del arte puertorriqueño: la conflictiva relación política con

los Estados Unidos y la realidad geográfica de la isla, la menor de las cuatro Antillas Mayores, codiciada desde su descubrimiento en 1493 por su valor como baluarte logístico militar.

Los comienzos de un arte puertorriqueño

A su llegada a París desde Aix-en-Provence en 1861, Paul Cézanne conoce y se hace amigo de Francisco Oller, que entonces residía en la capital francesa. Es Oller quien le presenta al recién llegado a Camille Pissarro, a quien había conocido en la Académie Suisse, estudio de dibujo que frecuentaban también otros de sus amigos, entre ellos Claude Monet, Antoine Guillemet y Antoine Guillaumin². Desde 1858 Oller se encontraba en París, en el segundo de los cuatro viajes que a lo largo de su vida haría a Europa. El primero había sido a Madrid diez años antes (1851-1853), para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo su director, Federico Madrazo. Esta primera estadía en París culminaría con la exhibición de dos obras suyas en el Salón de 1865.

Aunque Oller regresaría en dos futuras ocasiones a París (1874-1878 y 1895-1896), fueron estos primeros seis años en la capital francesa los que formarían el punto de vista intelectual y estético que el puertorriqueño haría suyo para el resto de su vida. Pero no fueron los maestros ya mencionados los que mayor influencia ejercieron en su arte, sino el pintor del realismo decimonónico Gustave Courbet, con quien él se identificaba como discípulo, y cuyo endoso del compromiso social del arte sería la premisa principal de la obra de Oller³.

No obstante a las varias obras que se conocen de Oller pintadas en el estilo de los impresionistas (especialmente los paisajes, como *Hacienda Aurora*, c. 1898-1899), su "representación de la naturaleza" estaba comprometida "con el bien de la humanidad" y no con aspectos formales disidentes y

revolucionarios de la vanguardia del momento. Donde se evidencia esta casi absoluta adherencia a cánones de mediados del siglo XIX es en su impresionante obra *El velorio*, que exhibió en el Salón parisino de 1895 y que muchos consideran su obra maestra. Este lienzo, único por sus proporciones monumentales en la producción del artista, representa el velorio de un niño campesino puertorriqueño convertido en un festín por sus deudos, y Oller lo concibió claramente como un manifiesto intelectual y artístico. Más que el pintor, es el abolicionista, el reformista, el educador y el hombre culto que milita en contra de las injusticias sociales lo que se refleja en ésta y otras obras de Oller. El enfoque creativo era inseparable de una misión didáctica, que para Oller era la verdadera responsabilidad del arte. Era también el verdadero inicio de una pintura puertorriqueña.

Los sucesos de 1898, cuando Oller y su familia se refugiaron en la Hacienda Aurora, no sólo truncaron las esperanzas de autonomismo por las que se venía luchando a lo largo del siglo, sino que condenarían a la isla y su gente a una postración económica y anímica de terribles consecuencias. El favorable status político concedido por la Autonomía de 1897, que el asediado gobierno español se había visto obligado a dar a Puerto Rico antes de la invasión, pasaría casi natimuerto a uno de *imperialismo del abandono*, como lo llamó el historiador Gordon K. Lewis. Ese nuevo orden se caracterizó por "el poder excesivo de las corporaciones ausentistas, la política insensata de la americanización y la retahíla de problemas sociales desconcertantes, tales como el creciente desempleo, la pobreza, las malas condiciones de salud y vivienda y la emigración"⁴.

Es en este marco donde hay que entender la casi inexistente producción artística que siguió a Oller. A pesar de sus esfuerzos por desarrollar estudios y escuelas de arte, éstos no pasarían de



120. FRANCISCO OLLER Y CESTERO – HACIENDA AURORA,
c. 1898-1899, óleo sobre cartón, 30,5 x 55,8 cm.
Museo de Arte de Ponce

ser fugaces y sin mayor resultado. Entre los que se consideran sus seguidores, que “escogieron continuar pintando dentro de los modos del realismo académico que transparentaban lo que en esencia era una postura decimonónica”, se distinguen Ramón Frade León (1875-1954) y Miguel Pou Bécerra (1880-1968).

Frade pintaría en 1904-1905 su obra *El pan nuestro* (fig. 121), sometiéndola al juicio de oficiales del gobierno “para que podáis apreciar mis aptitudes, y decidir con fundamento si puedo o no aspirar a la gracia que solicito”, que no era sino “una pensión de sesenta dólares mensuales, por término de cinco años..., para trasladarme a la ciudad de Roma, con el fin de cursar y perfeccionar los conocimientos adquiridos por mi propio esfuerzo en el arte de la pintura”⁵. Su petición sería denegada, pero dos años después iría a Roma por cuatro meses. Desde el siglo XIX, la imagen del jíbaro, el sacrificado campesino de la montaña, se identificaba con la del puertorriqueño. En *El pan nuestro* la doble sinécdoque de Frade extiende a los plátanos que carga el jíbaro (la dieta de los pobres) el poder simbólico del pueblo sufrido que éste encarna. Su presentación en forma monumental, su silueta resaltada por el paisaje de la tierra con que se identifica, dan a este humilde ser un carácter heroico. En ninguna otra obra volvería Frade a plasmar una imagen tan evocadora de la ficción y realidad de la identidad deseada y no encontrada por sus compatriotas. Como *El velorio* de Oller, esta obra ha sido motivo de reinterpretaciones y apropiaciones hasta el presente, que reafirman su merecido reconocimiento como ícono nacional de la sociedad agraria que desaparecería en la segunda mitad del siglo.

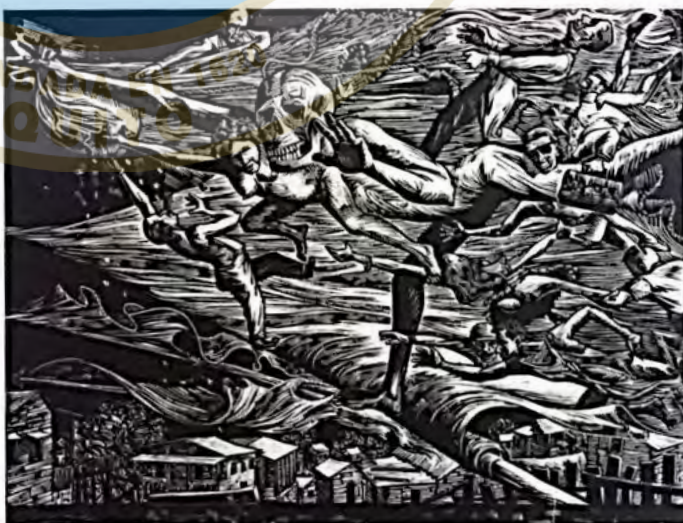
En *La promesa*, de 1928 (fig. 122), Miguel Pou ofrece la contraparte femenina del jíbaro: la mujer de recia mirada que porta la imagen de la Virgen del Carmen, cuyo hábito lleva en promesa por algún favor pedido o concedido. La religiosidad popular, fuente de resignación y de



121. RAMÓN FRADE – EL PAN NUESTRO,
c. 1905, óleo sobre lienzo, 152,2 x 98,3 cm.
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan



122. MIGUEL POU – LA PROMESA,
1928. óleo sobre lienzo, 64 x 52,6 cm.
Museo de Arte de Ponce



123. CARLOS RAQUEL RIVERA – HURACÁN DEL NORTE,
1955. lnóleo, 30,8 x 40,5 cm.

Puerto Rico

esperanza, se personifica en esta imagen que evoca toda una historia de generaciones en espera de un milagro que les sacara de su abyecta condición. Un espléndido nubarrón contra el cielo azul y la fuerte iluminación tropical escenifican los contrastes de la realidad terrestre en que vive esta mujer y la realidad celestial que invoca.

La primera oportunidad de ver el arte del siglo XX en la isla se dio en la década de los treinta gracias a la iniciativa de Walt Dehner. Este pintor y profesor de arte norteamericano organizó en la Universidad de Puerto Rico "exposiciones que lograron atraer a miles de personas; se presentaron por primera vez al público puertorriqueño los trabajos de Picasso, Joan Miró, Stuart Davis, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, junto a las obras de Campeche y Oller". En verdad, habría que esperar hasta treinta años después de la primera exposición de artistas puertorriqueños, celebrada en 1936 y en la que participaron sesenta pintores, para encontrar una correspondencia entre el arte de Puerto Rico y los movimientos vanguardistas del siglo. Los años treinta fueron años difíciles, plagados de los males que acarreó la gran depresión económica y que se sumaron a los ya existentes. Hubo, sin embargo, artistas que se beneficiaron de becas americanas y pudieron viajar al extranjero para seguir estudios avanzados en las artes; pero, debido a los cambios drásticos de orden político y económico que se operaron en Puerto Rico a partir de 1948 (el año de la elección de Luis Muñoz Marín, el primer gobernador puertorriqueño de la isla), fue entonces cuando se gestó un arte de gran vitalidad que miraba hacia el futuro. Este arte nuevo sentaba las bases para una expresión de identidad nacional a tono con la cambiante realidad social del país.

Primeros movimientos artísticos

puertorriqueños del siglo XX: 1948-1968

El programa de desarrollo industrial iniciado en 1947 bajo el nombre de Operación

Manos a la Obra (*Operation Bootstrap*) por la Compañía de Fomento Económico, sería responsable del fenómeno de industrialización que transformaría el Puerto Rico rural en una sociedad de grandes concentraciones urbanas.

Como parte de ese proyecto, el gobierno estableció en 1949 la División de Educación de la Comunidad, conocida por la sigla DIVEDCO, que reunió a artistas de diversas disciplinas —escritores, pintores, fotógrafos y cineastas— con el propósito de producir libros ilustrados, carteles y películas que ayudaran y educaran a la población rural durante este difícil periodo de cambio social. DIVEDCO sería uno de los primeros focos de trabajo en equipo en los cuales se gestaría un arte de la gráfica puertorriqueña comprometido con el mejoramiento social del pueblo de la isla. Oller hubiera aprobado con regocijo esta finalidad y hubiese reconocido como extraordinarios los logros que el cartel serigráfico, la xilografía y el grabado en linóleo alcanzarían en la producción de los artistas que originalmente integraban esta institución gubernamental.

Operación Manos a la Obra tenía como parte de su programa el encargo de murales para las fábricas y las dependencias gubernamentales con las que se identificaba. Se integraba de esta manera la pintura a un esfuerzo artístico dirigido principalmente a un público de masas, que había quedado marginado en la sociedad elitista de principios de siglo.

La ascendencia del arte como recurso educativo y fomento de un patrimonio cultural autóctono se evidenció también en la creación de instituciones como el Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico, fundado por la Legislatura Puertorriqueña en 1952. El Instituto de Cultura Puertorriqueña fue constituido para salvaguardar el patrimonio cultural y fomentar las artes; dentro de éste, los Talleres de Artes Gráficas y Bellas Artes brindaban adiestramiento a los artistas que así lo

quisieran. Signo de los tiempos fue el retorno a la isla de puertorriqueños residentes en el exterior, que aunaron su talento al de los ya comprometidos en crear un arte contemporáneo para la nueva sociedad que emergía.

Lorenzo Homar, nacido en San Juan en 1913, cuando aún vivía Oller, partió hacia Nueva York con su familia en su adolescencia; regresaría en 1950 con una sólida preparación como artista, adquirida entre los veinticuatro y los veintinueve años en la Art Students' League y en el Pratt Institute. Su aprendizaje como diseñador de joyas para la casa Cartier quedaría interrumpido al servir por cuatro años en el ejército norteamericano, pero, a su regreso, trabajaría nuevamente para esa prestigiosa casa y seguiría estudios en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn.

Precisamente en Nueva York había nacido Rafael Tufiño, cinco años menor que Homar, que vendría a vivir a la patria de sus progenitores en 1936, cuando cumplía los dieciocho años. Allí estudió con uno de los pocos maestros de arte que había en San Juan, Alejandro Sánchez Felipe (1875-1971), artista español y excelente dibujante, con el que estudiaron muchos de los que aspiraban a ser artistas en aquel momento. Fue en lo que llamaban "L'Atelier", taller de rótulos comerciales establecido en 1922 como medio de subsistencia por el pintor puertorriqueño Juan Rosado, donde Tufiño aprendió el oficio que le permitiría sobrevivir hasta su partida a México después de la Segunda Guerra Mundial. La influencia del arte mexicano, sobre todo de sus maestros Alfredo Zalce (n.1908) y Leopoldo Méndez (1902-1935), que se refleja en su obra posterior, es fruto de los estudios de pintura, artes gráficas y pintura de murales que hizo allí antes de regresar a Puerto Rico en 1950. Otro artista que volvió a la isla en este momento fue José Antonio Torres Martinó (n.1916), que se había formado en el Pratt Institute y en la Escuela



124. LORENZO HOMAR – HOMENAJE A JULIA DE BURGOS,
1969, serigrafía, 62 x 45,7 cm.



125. RAFAEL TUTSI – LA BOTELLA JAZZ,
1963, xilografía, 78 x 34,2 cm.

126. JULIO ROSADO DEL VALLE – SILLA,
1993, serigrafía, 142 x 95 cm.



Puerto Rico

de Arte del Museo de Brooklyn. Torres Martínó había estudiado también pintura mural con Rufino Tamayo y con el artista ecuatoriano Camilo Egas y había acudido a la Academia de Bellas Artes de Florencia.

En 1950, Julio Rosado del Valle (n.1922) y Félix Rodríguez Báez (n.1929), entre otros, se unen a los artistas mencionados para organizar el Centro de Arte Puertorriqueño. El CAP aspiraba, según el texto que acompañó a un primer portafolio de ocho grabados, *La estampa puertorriqueña*, publicado en 1951, "a lograr, como función simultánea con la creación, una íntima relación entre los artistas y el pueblo puertorriqueño, correspondencia indispensable para el desarrollo de un movimiento artístico auténtico y vigoroso". A pesar de su corta existencia, el CAP, que editaría un año antes de cerrar sus puertas, en 1953, un segundo portafolio de ocho serigrafías titulado *Estampas de San Juan*, cumpliría con su cometido de identificarse con el pueblo de Puerto Rico y su problemática sociopolítica de aquel momento. Sin embargo, su politización llevó al Partido Popular Democrático de Luis Muñoz Marín –representante de las fuerzas sociales y económicas que habían promovido el llamado "milagro económico"– a acusar al CAP de sostener ideas sediciosas, lo que influyó en su temprana disolución en 1954.

La mayoría de los artistas de ese momento no eran seguidores de la política del Partido Popular Democrático y del gobernador Luis Muñoz Marín, y se asociaban con el independentismo o con el movimiento nacionalista de Pedro Albizu Campos, cuya imagen y palabras figuraron prominentemente en la obra de Lorenzo Homar y muchos otros.

Quizás *Huracán del norte* (fig. 123), un grabado al linóleo de Carlos Raquel Rivera (n.1923), otro de los artistas de esta distinguida generación, pueda sugerir la gran fuerza catártica de las ideas colectivas desarrolladas en el arte

nuevo de estos años. Rivera, que había estudiado dos años en la Academia Edna Coll en Puerto Rico, pasó unos meses de 1950 en Nueva York estudiando en la Art Students' League antes de unirse al CAP. En 1954 Carlos Raquel visitó México, donde quedó profundamente impresionado por el movimiento muralista. En esa ocasión también pudo conocer el centro de trabajo gráfico colectivo más importante de México, el Taller de Gráfica Popular. Su interés en la obra del TGP le confirmó en su propio concepto del arte (y, en particular, del grabado) como arma ideológica.

La alegoría presentada en *Huracán del norte* está protagonizada por una figura con cabeza de calavera que deja caer monedas de un bolso que lleva en su mano derecha sobre un humilde caserío que sobrevuela. Sobre un fondo de banderas que ondean borascosamente, se enredan las víctimas que se dejan comprar por el dinero. El dólar, el verdadero huracán del norte, arrastra a traicionar sus ideales nobles a los que a él se entregan. La poderosa imagen –de gran fuerza expresiva, mordaz caricatura de proyección clara y sencilla cuyo dinámico diseño de diagonales representa las ráfagas destructivas–, fue reconocida internacionalmente con un premio en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México de 1958.

Casi todos los artistas que dieron inicio al movimiento artístico de estos años, identificado sobre todo con las artes gráficas, eran también pintores. Su obra enfatizaba el paisaje de la isla, género que Oller había elevado a ícono nacional, pero ahora se incluía también el paisaje urbano.

Pero fue por medio del cartel como se afirmó y divulgó la síntesis plástica de un nuevo arte puertorriqueño contemporáneo. Fue una producción de tal calidad y volumen que se convertiría no sólo en medio educativo, sino en objeto de colección para un nuevo público que los compraba para decorar sus casas y oficinas. En

1957, Lorenzo Homar, luego de disfrutar de una beca Guggenheim durante el año anterior, organiza y dirige el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fue ahí, bajo su tutela, donde se formarían muchos de los mejores artistas de la próxima generación.

La relación entre las artes gráficas y la pintura es inseparable a partir de este momento en el arte puertorriqueño. Sobre todo la serigrafía, empleada para los carteles de celebración de eventos culturales –teatro, música, exposiciones de arte contemporáneo o conmemoración de sucesos y hombres ilustres de la historia puertorriqueña–, refleja una intención pictórica que rebasa su función fundamental de divulgación de noticias. El cartel se convirtió en un medio expresivo favorecido por los artistas y, por su accesibilidad económica, fue adquirido por un nuevo público que fomentó el mercado necesario para su proliferación. Del éxito del cartel puertorriqueño da testimonio no sólo la gran cantidad de talleres gráficos de la isla, sino la considerable reputación internacional que obtuvo durante estos años⁷.

La serigrafía *Homenaje a Julia de Burgos*, de 1969 (fig. 124), que Lorenzo Homar hiciera honrando a la célebre poetisa puertorriqueña, refleja su merecida fama como *maestro de maestros* en este medio, así como sus dotes de calígrafo y la integración de texto e imagen tan típica del género y en la que Homar no tiene parangón. La importancia dada al color y su empleo tanto en transparencias como en opacidades, manifiesta la aproximación intencional a lo pictórico que se da en buena parte de su obra gráfica.

La xilografía, medio empleado por el CAP en su primer portafolio, tiene una historia paralela al desarrollo de las artes a partir de 1950. En *La Botella Jazz* (fig. 125), de 1963, Rafael Tufiño representa una popular barra del Viejo San Juan; se trata de un buen ejemplo de los interiores tranquilos y las escenas intimistas que Tufiño, que

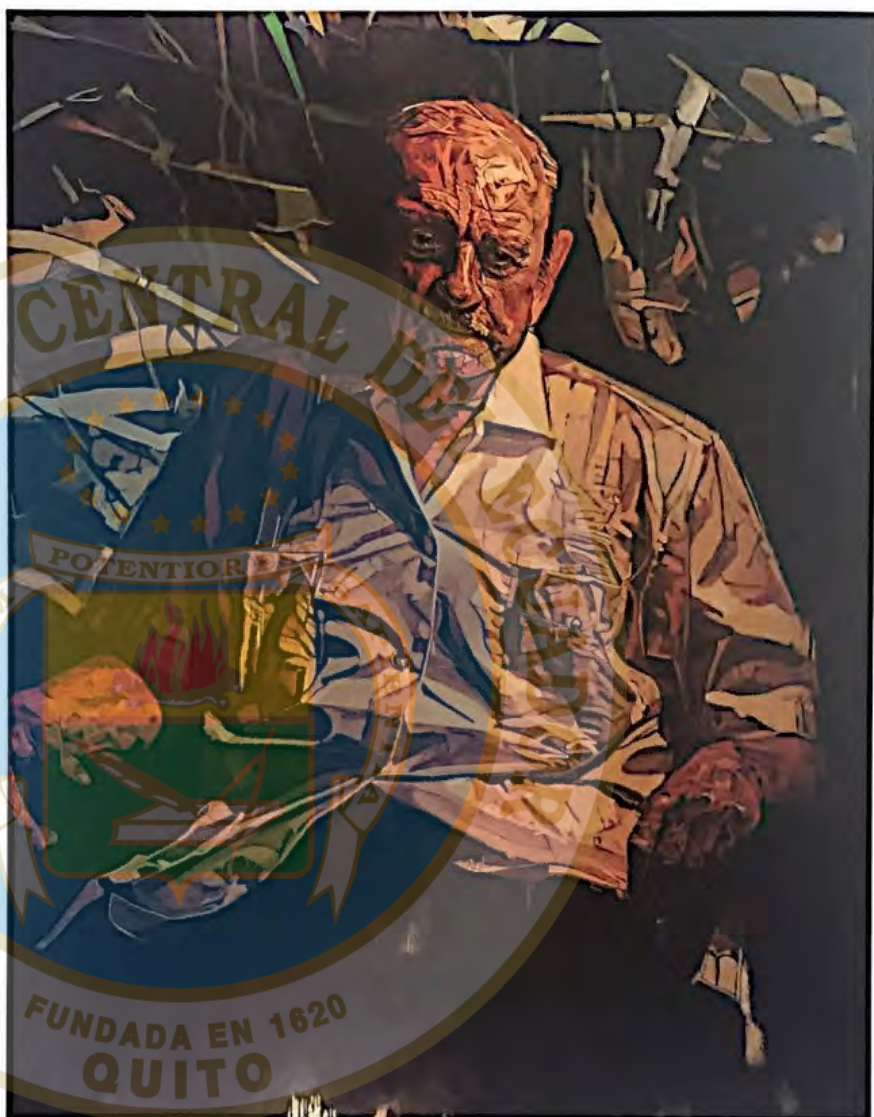
Puerto Rico

127. FRANCISCO RODÓN - LUIS MUÑOZ MARÍN,
1974-1977, óleo sobre lienzo, 268 x 201 cm.
Fundación Luis Muñoz Marín, San Juan

hasta ese momento había preferido el linóleo, frecuenta a principios de la década de los cincuenta. La xilografía se convertirá pronto en la técnica preferida por una generación de artistas más jóvenes que habían estudiado fuera de la isla y que, tras su vuelta a Puerto Rico, empezaron a trabajar con Homar en los talleres de DIVEDCO. Entre estos artistas, que integraron lo que se conoce como Escuela Puertorriqueña, destacan Myrna Báez, Marcos Irizarry y Antonio Martorell (n.1939).

Si bien es cierto que la ausencia de escuelas de arte profesionales hasta fecha muy reciente ha obligado a los artistas puertorriqueños, desde Oller hasta el presente, a viajar al extranjero en búsqueda de formación, es igualmente cierto que la llegada a la isla de algunos artistas norteamericanos y españoles ha redundado en ventaja para los puertorriqueños. Entre ellos sobresalen la norteamericana Irene Delano (1919-1982), quien inicialmente dirigiera los talleres de DIVEDCO antes de que Homar se hiciera cargo de ellos, y Carlos Marichal (1923-1969), que, luego de llegar a Puerto Rico en 1949 y por el resto de su corta pero prolifera vida como escenógrafo y profesor de arte en la Universidad de Puerto Rico, inició en las técnicas de artes gráficas a algunos de los grandes maestros puertorriqueños. Por último, hay que destacar a Cristóbal Ruiz Pulido (1881-1962), que se estableció en Puerto Rico desde 1938 hasta su muerte, primero como artista residente en la Universidad de San Germán, y luego en el Recinto Universitario de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

Fue precisamente con Cristóbal Ruiz, artista español exiliado de la dictadura de Franco, con quien primero estudió Julio Rosado del Valle. Luego de estas primeras lecciones, la obligada migración temporera se inició para Del Valle en 1946, cuando fue a estudiar con el pintor cubano Mario Carreño en la New School for Social





128. MANUEL HERNÁNDEZ ACEVEDO – LA PLAZA DE COLÓN,
1986, óleo sobre cartón, 122 x 122 cm.
Corporación de Seguros Múltiples de Puerto Rico, San Juan

Research de Nueva York; después pasó dos años (1947-1949) en la Academia de Bellas Artes de Florencia, ocasión que aprovechó para viajar por Europa. A su regreso a Puerto Rico en 1949 se une a Torres Martinó, Homar y Tufiño para ser uno de los fundadores del Centro de Arte Puertorriqueño. Pero Rosado del Valle, como Francisco Rodón y Domingo García, son artistas que además de preferir la pintura a las artes gráficas, se desempeñan mejor trabajando solos.

La variada y brillante producción de dibujos, obra gráfica, esculturas y pinturas de Rosado del Valle refleja desde sus comienzos una afinidad con lo analítico que recuerda a Braque y Picasso, así como al mexicano Tamayo. El uso de una paleta intensa y de cálida tonalidad determina una dinámica donde la representación y la abstracción siempre están en provechosa pugna por apropiarse el rol protagonista. Esto es un rasgo característico hasta su obra más reciente, como se aprecia en su serigrafía *Silla*, de 1993 (fig. 126).

Domingo García, nacido en Puerto Rico en 1932 pero criado en Nueva York, estudió con el pintor inglés William Locke en la Academia Nacional de Diseño y luego en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago. A su regreso a la isla en 1958 funda y dirige el Taller y Galería Campeche durante sus diez años de existencia. La obra de García es inseparable de la figura humana, bien de cuerpo entero, en bustos, retratos o desnudos femeninos. Su obra más reciente incluye una serie monumental de retratos imaginarios de figuras mítico-históricas de Puerto Rico, en la que se aprecia su gran capacidad para transferir su talentoso dibujo al trazo gestual que se identifica con el expresionismo abstracto de Estados Unidos.

Si algún artista puertorriqueño se ha asociado con el retrato, y específicamente con el retrato de proporciones monumentales y de intención heroica, ese es Francisco Rodón (n. 1934). El retrato del gobernador Luis Muñoz

Marín, de 1974-1977 (fig. 127), es la culminación de una extraordinaria serie conocida como *Personajes*, que incluyó a figuras notables de las artes y la política en América Latina como Alicia Alonso, Jorge Luis Borges, Rubén Darío, Juan Rulfo, Marta Traba y Rómulo Betancourt, entre otros. La ilustración permite apreciar el estilo personalísimo de Rodón, que a pesar de haber viajado y cursado estudios en múltiples y variados lugares se resistió a identificarse con ninguno en particular. La Academia de San Fernando en Madrid, la Julien de París y la Esmeralda de México fueron en algún momento su casa de estudios; como lo fue también la Art Students' League de Nueva York.

Desde los años sesenta, cuando pinta una serie muy lograda de bodegones, Rodón ha hecho que la superficie del lienzo sea protagonista de la factura de luz y color que crea la formidable arquitectura de su modo representativo. Tanto en los bodegones como en los paisajes y retratos, su pintura está comprometida con la materialización de estados anímicos de angustia o retraimiento psicológico.

Entre los artistas que se identifican con la generación de 1950, Manuel Hernández Acevedo (1921-1988) ocupa un lugar de distinción por ser el artista naif de mayor envergadura que se ha dado en la isla. Al cumplir la mayoría de edad se trasladó a San Juan desde Aguas Buenas, su pueblo natal en las montañas de Puerto Rico, y consiguió trabajo como conserje en la Comisión de Parques y Recreo Público. Fue allí, con la pintora Irene Delano, quien dirigía el Taller Gráfico que producía el material educativo para las zonas rurales, donde Hernández Acevedo recibió sus primeras lecciones de pintura y aprendió la técnica de la serigrafía. Al integrarse al Taller Gráfico de DIVECRO, Hernández Acevedo siguió trabajando y pintando como uno de sus artistas. Su óleo, *La Plaza de Colón*, de 1986 (fig. 128), es elocuente testimonio del espléndido arte

ingenuo que llegaría a producir. Sus temas favoritos giran en torno a escenas de la ciudad vieja —edificios antiguos, niños que juegan o hacen volar chiringas, carros rojos y violetas, vendedores ambulantes, patios interiores— y retratos de amigos.

Otro caso es el de la obra de artistas como Luis Hernández Cruz (n. 1936) y Noemí Ruiz (n. 1931), que desde el comienzo de sus carreras se identificaron con la abstracción. Esta modalidad que no sólo se consideraba ajena a la idiosincrasia artística de Puerto Rico por muchos de los artistas reconocidos, sino que se veía por el público en general como falta de método plástico e intelectual. Tanto Hernández Cruz, que desde 1968 hasta 1993 fue profesor de arte de la Universidad de Puerto Rico, como Noemí Ruiz, que hasta la actualidad es profesora de arte de la Universidad Interamericana, hicieron de su cátedra un instrumento de educación, divulgación y proselitismo para la abstracción en Puerto Rico.

La pintura de Hernández Cruz de los años sesenta se estructura por medio de grandes áreas de color que realzan la importancia de la textura y evocan un paisajismo abstracto reflejado en los títulos de cuadros como *Paisaje de Guajataba*, de 1961. *Gran Mangle*, de 1993 (fig. 129), presenta, tras una retícula vertical (recurso de pronunciado efecto óptico y emético que ocupa un destacado lugar en su obra actual), el arbusto tan identificado con las costas de Puerto Rico. Esa constante de una figuración sugerida, que ha aparecido en la obra de Hernández Cruz a lo largo de tres décadas, se ha acentuado en el último lustro, pero siempre enmarcada o sometida a una estructura de carácter abstracto. En colaboración con otros artistas de parecida tendencia —Lope Max Díaz (n. 1943), Antonio Navia (n. 1945) y Paul Camacho (n. 1929), entre otros—, formó el grupo Frente en 1977 y luego, en 1984, fue presidente del Congreso de Artistas Abstractos, del cual había sido socio fundador. Ambas

Puerto Rico

agrupaciones tenían como fin adelantar la causa del arte no-representativo en Puerto Rico, donde la tradición criolla le reconocía poco valor y ninguna vigencia social.

Le toca a Noemí Ruiz la distinción de ser la mujer artista más identificada con el movimiento de la abstracción en Puerto Rico. Desde un principio desarrolló un estilo personalísimo, en el que la fusión de formas geométricas en planos muy definidos, pero de una dinámica orgánica, casi vegetal, se enfatiza con los efectos espaciales sugeridos por el juego de tonalidades monocromas con que estructura sus obras. *Magia del Trópico*, de 1993 (fig. 130), es un excelente ejemplo reciente en el que se revela el rol protagonista que se le da al área central de sus composiciones como vértice generador de las mismas.

Arte contemporáneo en Puerto Rico: 1968-1995

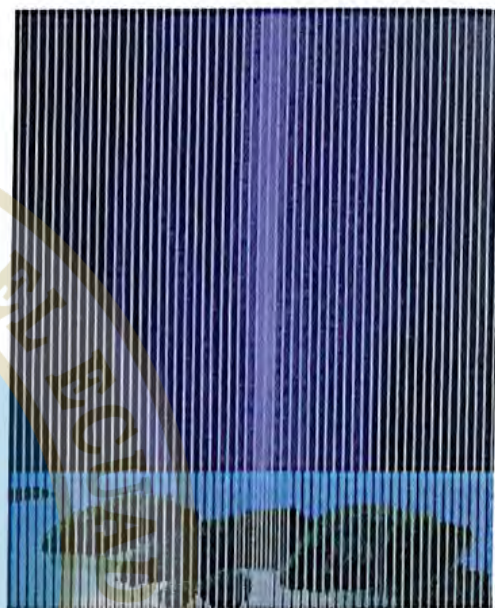
La confrontación de dos bandos artísticos —los que abanderaban el arte de identidad nacional y la representación como medio expresivo contra los que se aliaban a los movimientos de vanguardia, preocupados esencialmente por elementos formales y con la abstracción como discurso principal—, es signo de un cambio mayor en la sociedad puertorriqueña, tanto desde el punto de vista político como social y económico. En las elecciones de 1968, el triunfo del candidato a gobernador del Partido Nuevo Progresista, Luis A. Ferré, da comienzo a un sistema político bipartidista y pone fin a la época del populismo muñocista.

En el ámbito de las artes plásticas se dará una diversificación y reorientación de las fuerzas que habían nutrido su desarrollo hasta este momento. La resistencia que se manifestaba por un considerable sector del mundo artístico (pero sobre todo por el público en general) a toda manifestación artística de aproximación a las

vanguardias llevó a varios artistas a asumir una militancia de confrontación abierta con los grupos conservadores o comprometidos, mientras que otros abandonaron la isla por largos periodos o permanentemente.

Rafael Ferrer (n.1933) representa el caso más significativo del artista de vanguardia que enfrentó a la sociedad puertorriqueña a su ensimismamiento provincial rechazando el arte políticamente comprometido. En 1961 montó una exposición en la Universidad de Puerto Rico con su colega y amigo José "Chefo" Villamil que causó gran escándalo por sus referencias sexuales y por su despreocupación en cuanto a la factura de la obra. Luego de haber viajado por Europa y por los Estados Unidos, donde conoce a Robert Morris, presenta con éste último una muestra de esculturas en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de la Universidad de Puerto Rico en 1967. En ese año se marcha a Estados Unidos, donde será reconocido dentro de la vanguardia internacional. Ferrer abrió así las puertas a otros jóvenes artistas que encontraron en los nuevos movimientos artísticos internacionales un estímulo para su rebeldía frente a los protagonistas de la generación de 1950⁹.

La obra reciente de Ferrer, que ha vivido en Estados Unidos una gran parte de su vida creativa, curiosa (e irónicamente) representa una vuelta al Caribe. Su óleo *Narciso y los elementos*, de 1993 (fig. 131), presenta a un adolescente desnudo en medio de un follaje playero; las fogatas alumbran el lugar con una luz vespertina o nocturna que le da a la escena un carácter mágico y primigenio. Aunque pintada en Santo Domingo, donde el artista tiene una casa en la que pasa no menos de tres meses al año, la pintura refleja un *ethos* tropical, mezcla de inocencia primitiva y de jardín paradisíaco, que está a punto de perderse. Es una extraordinaria y poética sinécdoque de la realidad caribeña; comentario crítico, a la vez que fantasía, de un



129. LUIS HERNÁNDEZ CRUZ - GRAN MANGLE, 1993, acrílico sobre lienzo, 183 x 142 cm. colección privada



130. NOEMÍ RUIZ – MAGIA DEL TRÓPICO, 1993. acrílico sobre lienzo, 152 x 183 cm. colección privada



131. RAFAEL FERRER – NARCISO Y LOS ELEMENTOS, 1993. óleo sobre lienzo, 183 x 183 cm. Compañía de Turismo de Puerto Rico, San Juan

artista que siendo parte de ese mundo lo puede ver desde fuera.

Marcos Irizarry (1936-1995) es otro de esos artistas semi exiliados que, desde la época de Oller, oscilan entre los dos polos de la metrópoli exterior (España, en este caso) y la emergente en Puerto Rico. Irizarry crea, a partir de los años setenta, unas series de grabados murales de extraordinario mérito técnico y plástico (las series *Mediterránea*, *Bustar Viejo* y *Maricao*), que hacen referencia a la polaridad geográfica que rige su vida y su arte y señalan el camino a su pintura de los últimos años. *Asilab*, de 1994 (fig. 132), de la *Suite Marroquí*, es una síntesis y depuración de lo hecho anteriormente a la vez que introduce novedades. En esta obra de disciplina analítica y conceptual se materializa, por medio del dibujo abstracto, una integración de los más diversos y múltiples motivos gráficos empleados en su obra anterior.

A partir de 1970, la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano inicia una dinámica de intercambio y divulgación de este género con el mundo del arte en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos que redundará en gran beneficio para los artistas de la isla. La presencia de centenares de obras de los más variados artistas y lugares permitiría a los que no podían viajar al extranjero entrar en contacto con el arte e ideas contemporáneas.

La década de los setenta fue, a pesar de los conflictos mencionados, de apertura y crecimiento en las artes plásticas. Si las Bienales propulsaron la gráfica a un nuevo estrato de importancia, también se dieron dos Muestras de Pintura y Escultura (1977 y 1978) en el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Aunque tan sólo fuera un comienzo, estas exposiciones serían el primer esfuerzo por crear un mercado en estas dos disciplinas, que tenían que competir con el arraigo de la serigrafía como medio predilecto del público puertorriqueño interesado en las artes. El clima

Puerto Rico

más favorable a las artes produjo un número mayor de estudiantes en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico y en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña (fundada en 1966), que instituyeron becas para estudios graduados en los Estados Unidos y otros lugares.

Este desplazamiento entre la isla y la metrópoli (principalmente Nueva York) tuvo un pronunciado efecto en el desarrollo de la carrera de muchos artistas, que se manifestó principalmente en la variedad estética y temática de su obra. Carlos Irizarry y Jaime Romano son dos buenos ejemplos de este fenómeno.

Carlos Irizarry (n.1938), nacido en Puerto Rico pero criado en Nueva York, donde estudió en la School of Art and Design, retornó a la isla en 1963. Los trabajos con acrílico y plexiglás que exhibe en su Galería 63 no encuentran aceptación en San Juan y regresa en 1969 a Nueva York, donde trabajará en los talleres de los Amigos de Puerto Rico. Su óleo *Transculturación*, de 1975, presenta al jibaro del *Pan nuestro* de Frade con un espectro macabro a su lado, símbolo de la desintegración de la sociedad puertorriqueña. El cambio del arte de vanguardia a uno políticamente comprometido fue una característica habitual en la comunidad de puertorriqueños en Nueva York durante estos años.

Jaime Romano (n.1942) se identificó con la abstracción desde sus años de bachillerato en la Universidad de Puerto Rico, en la década de los sesenta. Años después terminará su Licenciatura en Bellas Artes en la American University de la capital norteamericana. Su estadía en Washington y Nueva York entre 1975 y 1986 le permite concentrar su interés en una abstracción de sutilísima variedad, en la que se destacan las armonías de luz y de color. Estos elementos, combinados con formas geométricas puras y un trazo expresivo, producen un juego de texturas,

transparencias y superficies de gran sensualidad. A su regreso a la isla a mediados de los años ochenta, Romano, como tantos otros artistas, se encontrará con un clima mucho más cosmopolita y con un mercado de las artes que no existía antes de esta década. Ambas condiciones fomentarán una producción artística sin precedentes en la isla.

Hacia fines de los años setenta y en la década de los ochenta, la pluralidad de estilos abstractos y figurativos que cobran ascendencia en el mundo internacional restarán importancia a la polaridad que regimentaba gran parte de la dialéctica del arte en Puerto Rico. Sin embargo, organizaciones como el Congreso de Artistas Abstractos, Mujeres Artistas de Puerto Rico y la Hermandad de Artistas Gráficos, que se constituyeron en esos años, reflejan aún latentes las tensiones políticas del país. En gran medida, este fenómeno respondió a la amenaza que los artistas percibieron en el partido político entonces en el poder, el Partido Nuevo Progresista, que se identificaba con el movimiento pro-estadidad e intentó desmantelar el Instituto de Cultura Puertorriqueña, identificado con los grupos disidentes en pro de la independencia. Pero el arte de los últimos tres lustros, desde 1980 hasta el presente, va a evidenciar un giro en torno a lo personal, aún en los casos de muchos de los artistas relacionados con el arte comprometido.

Myrna Báez (n.1931), una de las artistas más distinguidas tanto en Puerto Rico como en el exterior por su obra gráfica y su pintura, es un buen ejemplo de esta concentración en la imagen como icono autorreferencial, bien sea por sus rasgos formales o por su temática. Luego de estudiar pintura durante seis años en la Academia de San Fernando en Madrid, regresa a Puerto Rico y se une al Taller de Artes Gráficas, que dirigía Lorenzo Homar, donde aprende las técnicas de la xilografía y la serigrafía. Sus estampas tempranas muestran una iconografía basada en la vida diaria de Puerto Rico, y varían tanto en su temática

como en los materiales usados: linóleo, xilografía, plexiglás, serigrafía y cológrafo. La obra de Báez ejemplifica otra constante de las gráficas puertorriqueñas: la técnica impecable¹⁰.

En los años setenta, Báez se interesa por las clases medias como tema, presentadas en un espacio ambiguo, con colores abigarrados y luz irreal que las ubican en una imprecisa realidad. Destaca el recurso engañoso de los espacios que se confunden: la representación dentro de la representación, un ardid para atrapar la atención del espectador que existe desde los comienzos de la pintura moderna. Los espejos o la simulación de técnicas fotográficas (que su obra incorpora como temática más que como juego óptico) ponen al día su compromiso de desvelar la falaz génesis de toda pintura representativa: lo que Marta Traba definió como "la pintura pensada como teatro y escenografía, pero también como sólido establecimiento de los imposibles visuales"¹¹, rige e integra su variada producción.

La hora azul, de 1993-1994 (fig. 133), es una síntesis contemporánea de las constantes de la obra de Myrna Báez a lo largo del último cuarto de siglo: el juego de espacio interior y exterior, la plena luz natural vista a través de la ventana contrastando con la luz interior ensombrecida y artificiosa, el colorismo excéntrico que reclama atención propia, el paisaje isleño, el desnudo femenino y la flora exótica del trópico.

Al lado de estas generaciones que, desde mediados del siglo, han creado el arte puertorriqueño y que siguen activos en el presente, surge otra más joven que se incorpora desde su primera obra a la pluralidad de estilos y el eclecticismo propios del mundo posmoderno. Wilfredo Chiesa (n.1952) y Julio Suárez (n.1947) destacan en la pintura abstracta. El primero se marchó a Estados Unidos, donde es Profesor de Bellas Artes de la Universidad de Boston, y el segundo se desempeña también como profesor en varias de las instituciones artísticas de Puerto Rico.



132. MARCOS IRIZARRY - ASLALI,
1994, acrílico sobre lienzo, 173 x 118 cm.
colección privada



133. MYRNA BÁEZ - LA HORA AZUL,
c. 1993-1994, óleo sobre lienzo, 108 x 157 cm.
colección privada



134. ARNALDO ROCHE-RABELL – LIKE A THIEF IN THE NIGHT (COMO UN LADRÓN EN LA NOCHE),
1990, óleo sobre lienzo, 243,5 x 243,5 cm.
The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC

Puerto Rico

Pero es en la figuración, que ahora responde no sólo a la idiosincrasia de las artes en Puerto Rico y Latinoamérica, sino al resurgimiento global del arte representativo, donde se ha dado el mayor incremento de talento joven.

Nick Quijano (n.1953), nacido en Nueva York, se traslada a la isla a los catorce años y luego ingresa en la Escuela de Arquitectura. Desde 1980 (con su primera exposición de obras de carácter folklórico e ingenuo que idealizan la vida familiar y pueblerina de Puerto Rico) se ha dedicado a la pintura de bodegones heterodoxos de gran tamaño y a la creación de figuras hechas de objetos encontrados. Mari Mater O'Neill (n.1960) obtuvo su título de *Bachelor of Arts* en la Cooper Union School of Art and Science, en la Universidad de Nueva York, en 1984. Su arte refleja diferentes influencias del neoexpresionismo, al que ella da una impronta muy personal. En sus cortos años de vida, Carlos Collazo (1956-1990) recorrió modalidades de la abstracción y la figuración buscando un discurso propio con el que su polifacética personalidad se identificara. En 1989, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali (Colombia) primero y luego en Puerto Rico exhibió una serie de brillantes autorretratos que escudriñaba lo más íntimo de su persona amenazada de muerte; en su plástica de coloración fantástica y en la ficción de un envejecimiento prematuro (que no sufrió en vida), Collazo plasmó algunas de las imágenes más elocuentes de introspección personal y artística del arte puertorriqueño contemporáneo.

De esta última generación, la figura de Arnaldo Roche-Rabell (n.1955) ha sido señalada como sobresaliente en Puerto Rico, Estados Unidos y México. Entre los muchos premios y reconocimientos que ha recibido destaca el Tercer Premio de Pintura de la Bienal de Cuenca, Ecuador, en 1989; fue también uno de los diez artistas de la exposición *Awards in the Visual Arts 10*, celebrada en el Hirshhorn Museum de

Washington, en 1991, y se le otorgó una retrospectiva de su obra (*Arnaldo Roche-Rabell: Los primeros diez años*) en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, México, en 1993, así como otra en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México en 1995.

Desde el principio, la pintura de Roche ha manifestado un intenso afán por proyectar estados anímicos de carácter onírico. Su autorretrato, tema central de su producción, ha sufrido incontables cambios de apariencia y de escala hasta convertirse en una mutable máscara, como las del teatro griego, detrás de la cual se esconde y revela su persona íntima.

La importancia de la aplicación del color y de la ejecución de la obra en el trabajo de Roche es casi tan grande como la de las imágenes mismas. El *frottage* (técnica que consiste en cubrir el modelo y los objetos con lienzo o papel preparado para luego crear la imagen frotando el bulto y los contornos del mismo con las manos cubiertas de pintura, con espátulas o por cualquier otro medio) es el procedimiento principal de su factura artística. En *Like a Thief in the Night* (*Como un ladrón en la noche*), de 1990 (fig. 134), se puede apreciar no sólo el *frottage* de los maderos que estructuran la cara y la urdimbre de trazos que la enmarcan, sino también el estampado de hojas tropicales que es motivo preeminente en su obra como metáfora del trópico y de Puerto Rico en particular. Aunque también ha trabajado en una escala pequeña e íntima, Roche prefiere los grandes formatos monumentales de connotaciones heroicas.

La evidente ausencia de la escultura en este ensayo se debe a lo mermado de su producción en Puerto Rico durante los primeros cincuenta años del siglo XX y a su tardía entrada al ámbito del arte contemporáneo, después de la década de los setenta. Pablo Rubio (n.1944), graduado de la Escuela de Artes Plásticas de San Juan, luego obtiene una *Master of Arts* en la

Puerto Rico

Universidad de Nueva York, en Buffalo. Desde muy joven demuestra su predilección por la escultura, que se aprecia a partir de su primera exposición en 1967. En el transcurso de los siguientes quince años pasa de un discurso figurativo y de escala menor a otro abstracto y de tamaño monumental. En los últimos diez años se ha distinguido en Puerto Rico y en el extranjero como escultor de obra conmemorativa y pública. Su preferencia por los metales –acero inoxidable, bronce y aluminio– y el uso del rayo láser para el corte de las planchas, le han permitido crear obras de espontáneos diseños geométricos, impresionante escala y gran poesía formal. Sus monumentos públicos forman parte del Parque de la Escultura de Seúl (Corea) y del Museo Olímpico de Lausana (Suiza), y su obra *Cristales de la Paz* fue escogida para la entrada del Pabellón Nacional de Puerto Rico en la Exposición Universal Sevilla 92. Rubio ha sido incansable en su promoción de la escultura; como profesor de escultura en la Universidad de Puerto Rico, en pocos años ha formado un grupo de jóvenes artistas muy prometedores.

Alegoría de una cultura, de 1993 (fig. 136), pieza que le diera el nombre a una reciente exposición de Melquiades Rosario Sastre (n.1953), es paradigmática de su escultura en madera sin pulimento, que integra elementos naturales y de metal. Rosario estudió en la Escuela de Artes Plásticas de San Juan desde 1976, y a partir de entonces ha participado en incontables exposiciones de escultura y de artes gráficas que, al parecer, han sido su propia escuela como artista autodidacta. Su obra es personalísima y no se identifica específicamente con ninguna de las corrientes más destacadas del arte contemporáneo, lo que no quiere decir que no haya aprendido de los grandes maestros como Picasso, Brancusi y otros tantos. Según Ricardo Pau Llosa, “sus esculturas, instalaciones y grabados exploran la relación entre el tiempo y la

forma dentro del contexto del ritual, y revelan un vínculo entre acciones reverenciales y creativas que está arraigado en la metonimia: el tropo esencial de la contigüidad que transfiere significaciones entre elementos cercanos”.¹²

No puede quedar fuera de este breve recuento del arte en Puerto Rico durante el siglo actual una referencia al ascendente lugar que ha venido a ocupar la cerámica artística en la isla. A partir de los años setenta, con la fundación de la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, se evidencia el creciente número de artistas que integra las variadas formas de este arte a su obra creativa, elevando la disciplina a un plano de importancia estética e histórica que no había disfrutado antes.

El *Totem Telúrico* (fig. 135), monumento conmemorativo en cerámica del Quinto Centenario del Descubrimiento de América instalado en el Viejo San Juan, no sólo es buena muestra de la obra del artista Jaime Suárez (n.1946), sino de la importancia y el desarrollo de la cerámica en Puerto Rico durante los últimos veinticinco años. Educado como arquitecto, Suárez es representativo de un nutrido grupo de artistas puertorriqueños que las arcaicas divisiones decimonónicas de géneros artísticos y se desenvuelven en arquitectura, pintura, escultura y cerámica, con frecuencia combinando varias de ellas. Suárez se ha distinguido como un polifacético creador que abarca desde la escenografía de teatro y ballet hasta la cerámica de escala heroica. Su producción como ceramista ha proyectado a un primer plano una preocupación ecológica manifiesta en sus vasijas ceremoniales, placas, murales, altares, mesas rituales y otros objetos donde la erosión de la superficie, por efectos naturales o provocados, destaca la vulnerabilidad de la naturaleza amenazada en nuestro mundo. Su experimentación en barrografías (pinturas de barro) y, más recientemente, en construcciones con objetos encontrados que exhiben el trazo y colorido del

barro adquiridos por accidente en el proceso de preparación enfatiza su predilección por materias primas con poco o ningún adorno, salvo el colorido propio y su reacción a los oxidantes, al paso del tiempo o a los efectos del agua.

Otros importantes ceramistas en Puerto Rico han conseguido un notable prestigio nacional e internacional. Sylvia Blanco (n.1943), Susana Espinosa (n.1933) y Bernardo Hogan (n.1921) han recibido distintos premios. El propio Suárez ganó el reputado concurso internacional de cerámica de Faenza (Italia), y Toni Hambleton (n.1934) venció en otro similar en Mino, Japón.

Espinosa y Hogan son oriundos de Argentina, y Hambleton de México, pero los tres han vivido en Puerto Rico por más de tres décadas. Su cerámica es muy diversa: Espinosa pinta con libre figuración platos y murales, además de su fantástica producción de animales; Hogan hace vasijas al torno de clásica, elegante e impecable factura; Hambleton combina piezas de cerámica sobre un armazón de metal para crear muy variados objetos totémicos¹³.

Estos artistas fundaron en 1980 la Casa Candina, una institución que reúne una escuela, un taller y una galería de cerámica y se ha convertido en un activo elemento de promoción y desarrollo en la isla tanto de la cerámica como de las artes en general.

135. JAIME SUÁREZ – TOTEM TELÚRICO,
1992. columna de cemento con azulejos, altura y 16,7 m, diámetro 1,5 m,
Plaza del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, San Juan



136. MELQUIADES ROSARIO SASTRE – ALEGORÍA DE UNA CULTURA,
1993, madera y metal, 66 x 137 x 127 cm,
colección privada

Rina Carvajal

Venezuela

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Venezuela

Desde el academicismo de fines del siglo pasado hasta las más recientes expresiones artísticas, el arte venezolano ha estado signado por una constante tensión entre la asimilación de su herencia cultural y la influencia de otras latitudes. Se ha visto afectado también por su contexto socio-histórico, y por las políticas culturales —o por su ausencia— puestas en marcha por los distintos regímenes de gobierno.

La pintura académica

El Instituto de Bellas Artes surge en 1870, y con él la política de becas que permitirá a algunos artistas estudiar en Europa. Los pintores más importantes de ese periodo, Martí Tovar y Tovar (1827-1902), Arturo Michelena (1863-1898) y Cristóbal Rojas (1857-1890), vivirán y se formarán por un tiempo en París. Los dos últimos irán a la Académie Julian a realizar sus estudios bajo la dirección del maestro Jean Paul Laurens, con quien aprenderán el lenguaje del realismo académico¹.

Además de gran retratista, Tovar y Tovar fue, por excelencia, el pintor de la historia venezolana. Formado en la Academia de San Fernando en Madrid y en la Escuela de Bellas Artes de París, fue el pintor de la sociedad caraqueña y del gobierno del presidente Antonio Guzmán Blanco, gran aficionado de la cultura y del arte francés que ejerce la primera magistratura durante diecisiete años (1870-1888) con una breve interrupción de dos años. Por su encargo, Tovar realizará, entre otros, una galería de retratos de los héroes de la Independencia y lo que será quizás su trabajo más importante: los lienzos del Salón Elíptico del Congreso Nacional en Caracas, donde pinta con un inusitado vigor y dinamismo plástico la épica de las luchas independentistas del país. Michelena aprendió con destreza de su maestro Laurens la técnica y los temas del arte académico, dedicándose a pintar principalmente escenas históricas,

alegóricas y de género con las cuales obtuvo bastante éxito y reconocimiento. Con *El niño enfermo* (1887) y *Carlota Corday* (1889) gana dos medallas de oro en el Salón de Artistas Franceses y en la Gran Exposición Universal de París, respectivamente, lo que lo convierte a su regreso en el artista más celebrado por el país. Michelena utilizó su particular talento y virtuosismo dibujístico en función de una pintura narrativa que le permitió crear muchas veces la ilusión de desplazamiento de grandes volúmenes en movimiento.

Siguiendo la vena dramática de algunos pintores académicos y valiéndose de tonalidades generalmente oscuras, Cristóbal Rojas realizó en su corta carrera una serie de composiciones relacionadas con la enfermedad y la miseria. Éstas, a pesar de estar bien pintadas, resultan a veces demasiado teatrales y anecdóticas, y es tal vez en su pintura más intimista, en sus naturalezas muertas, sus retratos y sus escenas más informales, donde puede apreciarse a cabalidad su verdadero temperamento artístico y su refinado talento como colorista.

Después de la muerte de Rojas y de Michelena, quedarán todavía dos pintores académicos de menor importancia: Emilio Mauri (1885-1908) y Antonio Herrera Toro (1857-1914). Ellos serán profesores en la Academia de Bellas Artes donde enseñan los temas y técnicas de la pintura tradicional hasta la primera década del siglo.

Hacia la renovación: el Círculo de Bellas Artes y la Escuela de Caracas

Si hasta 1903 la historia venezolana está dominada por la inestabilidad política generada por las luchas de caudillos regionales, desde 1908 hasta 1935, con Juan Vicente Gómez en el poder, el país vivirá una de las más prolongadas dictaduras del continente y un proceso lento de transformación social que se acelera hacia finales

del régimen con la emergencia de una economía petrolera. El desarrollo de las artes plásticas se verá condicionado por esa situación política en la medida en que se ejercen fuertes medidas de control que restringen la libre discusión en los medios intelectuales y artísticos. A los inicios de la dictadura, la economía rural del país y su estructura social heredada del siglo pasado, eminentemente oligárquica, producen condiciones muy accidentadas para el desarrollo artístico y cultural. A partir de los años veinte comienza a realizarse un cambio transcendental en la estructura económica venezolana: su tránsito de una economía agrícola a una netamente petrolera. Venezuela experimentará cambios acelerados en el crecimiento de las ciudades, de la vida urbana y de su estructura social. Cambios que generarán nuevas fuerzas sociales y condiciones para la contestación política y la gestación de nuevos caminos en la producción artística. El nacimiento de la modernidad cultural venezolana está vinculado estrechamente a esos cambios y se manifiesta antes en el campo literario que en el de las artes visuales.

El Círculo de Bellas Artes, que será de fundamental importancia para la apertura de nuevos caminos del arte venezolano, se forma en 1912. Esta agrupación buscó renovar la pintura y repensar lo nacional, abriéndose al mismo tiempo a las corrientes internacionales de la época. Sus inicios datan de 1909, cuando se produce una reacción contra la enseñanza oficial de la Academia de Bellas Artes por un grupo de estudiantes que, en busca de reformas, realizan una huelga en protesta por las técnicas y los temas de la pintura académica tradicional de fin de siglo que continuaban impartiendo en la Academia. Sus propuestas de renovación son rechazadas y ellos expulsados del plantel. Tres años más tarde, este grupo de jóvenes pintores bajo la iniciativa de Antonio Edmundo Monsanto

137. MANUEL CABRÉ – LAGUNA DE BOHITA: EL ÁVILA
DESDE EL MARQUEZ, *oil on canvas*, 39 x 61 cm.
coleccion privada, Caracas



(1890-1948), Manuel Cabré (1890-1984) y Leoncio Martínez (1889-1941), a los que se suman también músicos y escritores, formarán el Círculo como una asociación artística abierta a todos y sin tendencias específicas. A lo largo de su existencia realiza tres salones e innumerables conciertos, recitales y encuentros sobre arte y literatura; se discutirán las teorías del impresionismo, del cubismo y de la literatura futurista. Los escritores que participaron en esta agrupación pasaron a formar parte, años más tarde, de la primera promoción renovadora de escritores venezolanos, a la cual se le llamó "Generación del 18". Ellos inician el cuestionamiento del *modernismo literario* y marcan el tránsito a una nueva etapa de las letras nacionales².

Si bien los pintores del Círculo compartían un criterio general acerca de lo que debía ser la pintura, sus estilos eran diferentes. En oposición a las enseñanzas académicas, querían realizar trabajos de gran impacto visual desprovistos de tema o de anécdotas literarias. Miraron el paisaje venezolano y su luz tropical con una nueva sensibilidad y pintaron al aire libre, buscando nuevas técnicas y experimentando con los métodos impresionistas y posimpresionistas, estilos que después abandonaron para lograr su propia expresión. Muchos de ellos recibieron la importante influencia de tres artistas europeos que llegaron a Venezuela en 1916, el pintor ruso Nicolás Ferdinandov (1886-1925), el rumano Samy Mützner, (1869-1958) y el franco-venezolano Emilio Boggio (1857-1920), estos dos últimos ligados al posimpresionismo. Entre los más importantes miembros del Círculo estuvieron Cabré, Monsanto, Federico Brandt (1878-1932), Armando Reverón (1889-1954) y Rafael Monasterios (1884-1961).

Cabré fue uno de los principales propulsores del Círculo. Formado en París, captó

las diferencias de luz y color del paisaje venezolano. Si para los impresionistas la luz desmaterializaba los objetos, para él la luz de Caracas revelaba las condiciones contrarias: la densidad, la textura, el peso. Por ello, su estilo se caracteriza por la solidez estructural y de volumen, la variedad cromática y por su inquisitiva observación de las formas (fig. 137).

Antonio Monsanto, el teorizante del Círculo, tenía amplios conocimientos de la pintura moderna y fue un profundo admirador de El Greco y de Cézanne, que construyó su obra con una sutil distribución de planos y juegos de luz. Su excesivo sentido crítico le hizo abandonar la pintura en 1925 para dedicarse a la enseñanza. Años más tarde, jugará un papel vital en las reformas que contribuyeron a darle al arte venezolano una visión más contemporánea.

Federico Brandt, quien regresa a la Academia después de dos años en Francia, no participa en la protesta de los estudiantes de 1909 y se unirá al Círculo un poco más tarde que sus compañeros, de un modo más bien esporádico. Durante ese periodo pintará paisajes al aire libre donde pueden apreciarse sinuosos contornos destacando el volumen y una técnica particularmente gráfica y dibujística. Después de 1922, la pintura de su madurez artística será intimista y captará la poética de los objetos cotidianos en el silencio de los rincones y las habitaciones solitarias (fig. 139).

Rafael Monasterios, que estudia en España entre 1911 y 1913, en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, regresa a Caracas en 1914 y participa en el Círculo por un tiempo. Su pintura se basa en un cuidadoso cromatismo, resultado de las diversas gradaciones de la luz en los colores de la naturaleza.

Armando Reverón, como Monasterios, había realizado estudios en Barcelona y Madrid entre 1911 y 1913; a su regreso se encontrará con sus viejos compañeros de la Academia y

Venezuela

pasará a formar parte del Círculo, donde despliega una gran actividad. Traerá de su experiencia europea una gran admiración por Cézanne, Degas, Sisley y Martin, así como por Goya y algunos pintores modernistas españoles: Sorolla, Zuloaga y, muy posiblemente, Nonell y Rusiñol. Paulatinamente, Reverón irá asimilando las técnicas de un impresionismo tardío que sintetizará y transformará en su antítesis años más tarde.

El último taller de los artistas del Círculo –allanado en 1918 por la policía de Gómez bajo el cargo de que allí se realizaban reuniones políticas– será clausurado, lo que interrumpirá definitivamente sus actividades. Sus miembros se dispersaron, aun cuando algunos de ellos se reunían esporádicamente durante esos años. Es en este periodo cuando se afirma y define la pintura que cada uno de ellos realizará en su etapa de madurez artística.

Una segunda generación de paisajistas sucede a los artistas del Círculo, conformando con estos últimos lo que el crítico Enrique Planchart llamó la Escuela de Caracas. Este término, quizás demasiado amplio y genérico, agrupa a artistas de diversos estilos que harán del paisaje el motivo principal de su trabajo.

Ellos serán Antonio Alcántara (1898-1991), Luis Alfredo López Méndez (n.1901), Marcos Castillo (1897-1966), Pedro Angel González (1894-1975) y Elisa Elvira Zuloaga (1900-1980), entre otros. Aun cuando todos pintaron al aire libre y tuvieron predilección por el paisaje del valle de Caracas, no forman un grupo homogéneo. La obra de unos y otros varía en cuanto a propósitos y orientación plástica. Algunos seguirán más apegados a las búsquedas iniciadas por los integrantes del Círculo y otros, como Elisa Elvira Zuloaga y Marcos Castillo, llevarán ese género hacia nuevos caminos expresivos.

La ruptura: los inicios de la modernidad

De los artistas del Círculo, será Reverón el único que lleve su trabajo a una verdadera modernidad pictórica; no por un proceso deliberado de búsqueda teórica, sino por efecto de su propia práctica y del carácter expresivo de su lenguaje. Aun cuando los motivos de su pintura serán el paisaje y la figura femenina, él los llevará, una y otra vez, hacia nuevas interpretaciones, siempre sujetos a la noción del cuadro como superficie y como campo para la exploración visual, la gestualidad y la materialidad pictóricas (fig. 138).

En 1921, Reverón abandonará definitivamente la capital en busca de un lugar que le permita dedicarse exclusivamente a su trabajo. Lejos del ambiente tradicional y restrictivo de la ciudad y cerca de la naturaleza, se instala –con una gran sencillez de medios– en Macuto, un pequeño pueblo junto al mar en compañía de Juanita Ríos, su modelo y compañera de vida. Construirá su vivienda, sus muebles rudimentarios y parte de sus propias herramientas y pigmentos de trabajo con materiales locales. Creará también a lo largo de los años un número considerable de objetos con los que irá poblando su inusual refugio: máscaras, instrumentos musicales, alas y muñecas, entre otros. Estas últimas serán la fuente de la mayoría de sus imágenes femeninas a partir de 1930.

Desde ese refugio al que llama *Castillete* llegará a conformar una visión propia y un lenguaje de gran originalidad plástica. Reverón estudia los efectos de la luz del Caribe en la naturaleza, luz que por su irradiación difumina las imágenes y quita intensidad a los colores. En un proceso continuo de simplificación y de síntesis, con una técnica cada vez más libre y escueta –que incluye un uso muy personal de los materiales y un acentuado cromatismo– expresará una pintura límite, despojada de todo aquello que no sea su esencia visual.

Hasta el momento en que Francisco Narváez (1905-1982) comienza a desarrollar su obra escultórica en la década de los años treinta, la escultura realizada en Venezuela había sido extremadamente académica y tradicional. Se había orientado hacia la producción de piezas históricas, cívicas y militares para el gobierno, así como retratos y estatuas funerarias para clientes de las altas clases sociales. Entre los más destacados escultores académicos estuvieron Pedro Basalo (1885-1948), Cruz Álvarez García (1870-1950), Lorenzo González (1887-1948) y Andrés Pérez Mújica (1873-1920)¹.

Narváez será el que inicie la ruptura con la escultura figurativa académica que se realizaba en el país hasta ese momento. Luego de sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Caracas y en la Académie Julian en París entre 1927 y 1930, regresa a Venezuela, donde continuará desarrollando paralelamente una carrera de pintor y de escultor, aunque se distinguirá particularmente por su obra escultórica. De su experiencia en Europa traerá un sentido formal cada vez más sintético y una tendencia hacia la estilización geométrica. Sus figuras, construidas con amplios y rítmicos volúmenes –sólidos y sinuosos al mismo tiempo– muestran ya el interés contemporáneo por la forma. Narváez rescatará una técnica artesanal proveniente de la tradición de los imagineros coloniales –la talla en madera y en piedra– muy diferente al modelado en barro y moldeado en yeso que se enseñaban en la Academia. Asimismo trabajará con una temática nativista y de intención social que lo llevará –después de 1954– a la abstracción (fig. 140).

La modernidad

Entre 1936 y 1958, Venezuela vivirá grandes cambios históricos, económicos y artísticos. En 1928 se había revelado una nueva generación que marcó un hito político y literario



138. ARMANDO REVORON – AMENCER EN EL POZO DE RAMBO
c. 1948. óleo sobre lienzo, 91 x 103 cm.
colección privada



139. FEDERICO BRANDT – INTERIOR CON MECEDORA,
1931. óleo sobre cartón, 46,8 x 35 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas



140. FRANCISCO NARVAEZ - LA CRIOLLA,
1936. talla en madera, 171 x 41 x 40,2 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas



141. HECTOR POLEO - LOS COMISARIOS, 1942.
óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas

Venezuela

y que sería conocida como "Generación del 28". Su insurgencia política se manifestará en la protesta estudiantil contra la dictadura y, en lo literario, será responsable de iniciar las experimentaciones del primer vanguardismo del país. Vanguardismo que buscó una nueva forma de expresión de lo nacional frente al costumbrismo y las restringidas y conservadoras tendencias literarias de la época.

A la muerte de Gómez en 1935, después de veintisiete años de paz y silencio impuestos, sociedad civil y elites político-intelectuales confluyen en torno a la necesidad de la modernización del Estado y de la sociedad. A partir de 1936, el tiempo lento que caracterizó al gobierno gomecista se transformará en aceleración y, con el gobierno del general Eleazar López Contreras (1936-1941), se iniciará un proceso de transición a la democracia en el cual proliferan los partidos políticos, sindicatos y asociaciones de toda índole. A López le sucede en la presidencia el general Isaías Medina Angarita, quien profundiza ese proceso de modernización, pero al que se opone una élite política y militar emergente con una distinta concepción de la modernidad. Tras su derrocamiento por un golpe cívico militar en 1945, le sucederán dos gobiernos: el de la Junta Revolucionaria de Gobierno (1945-1948) y el del escritor Rómulo Gallegos (1948), cuyo derrocamiento significará el inicio de lo que se ha conocido como la década militar, que culmina en 1958 con la caída del general Marcos Pérez Jiménez.

El arte se incorpora a todos esos cambios. En 1936 la vieja Academia de Bellas Artes se transforma en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas bajo la dirección de Antonio Edmundo Monsanto, quien, junto a algunos profesores extranjeros y nacionales, pondrá gran énfasis en introducir en el programa de la Escuela el estudio y análisis de la obra de Cézanne y del cubismo. Aun a pesar de las críticas que los

jóvenes estudiantes pudieron hacer en torno a la enseñanza de la Escuela, serán los mismos alumnos de Monsanto quienes iniciarán la abstracción en el arte venezolano. Una abstracción que partirá primeramente del signo constructivo y formal de la pintura de Cézanne así como de la comprensión del cubismo. También en 1938 se inaugura el Museo de Bellas Artes y, un poco más tarde, en 1940, comienzan las primeras confrontaciones organizadas del arte venezolano: los Salones Oficiales.

Artistas como Pedro León Castro (n.1913), César Rengifo (1915-1980), Gabriel Bracho (n.1915) y Héctor Poleo (1918-1989) tendrán un papel crítico activo en el cuestionamiento social e ideológico que surge en medio de la efervescencia política de esos años. El individuo y las contradicciones de su condición social serán sus grandes temas. De allí que la principal fuente de inspiración artística para estos pintores sea el muralismo mexicano, testimonio de la historia de luchas sociales de América Latina. Algunos de ellos viajarán a México a estudiar la pintura mural y recorrerán diversos países del continente.

Héctor Poleo será uno de los pintores más destacados de fines de los años treinta e inicios de los cuarenta. Dedicará gran parte de su obra a la temática rural y de denuncia social. Luego de finalizar sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas en 1937, va a México con una beca para estudiar la pintura mural. Allí, además de perfeccionar su técnica dibujística, descubrirá la versión mexicana del realismo social. Su obra gira en torno a la figura humana, con una técnica esencialmente dibujística y lineal que le da una particular solidez escultural a las formas (fig.141).

A pesar de la primacía del paisajismo en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas vigente aún a comienzos de los años cuarenta, el movimiento de la pintura social contribuirá a la

diversificación de tendencias que desde esa última década se hará cada vez más frecuente en los círculos artísticos venezolanos. Con el final de la Segunda Guerra Mundial se rompe el aislamiento en que se encontraba el país hasta ese momento y gradualmente comenzará a gestarse en las nuevas generaciones una inminente necesidad de cambio y de apertura hacia visiones más actualizadas del arte. Los jóvenes artistas reaccionarán contra los esquemas tradicionales de los paisajistas y de la enseñanza de la Escuela. Viajarán a formarse al exterior, leerán con avidez las revistas de arte y se agruparán con entusiasmo en diversos tipos de asociaciones buscando insertar sus obras dentro de un nuevo espíritu de contemporaneidad.

A fines de 1945 comienza una serie de conflictos entre los profesores y estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas. Estos últimos reclaman reformas de los programas y métodos de estudio, cuya orientación hacia el impresionismo y el posimpresionismo, así como el estudio y análisis de la obra de Cézanne y del cubismo, no satisfacían sus aspiraciones de actualización. Los responsables de la huelga fueron expulsados y algunos de ellos, con el deseo de continuar su formación de manera independiente, se reunirán por un tiempo en La Barraca de Maripérez, un viejo galpón convertido en taller. A partir de estos años se inicia el éxodo paulatino de artistas a México y a París, favorecido por los premios de los Salones y por la política oficial de becas. Alejandro Otero (1921-1990), líder de su generación, saldrá para la capital francesa en 1945.

Los jóvenes artistas que permanecieron en el país, egresados o retirados de la Escuela de Artes Plásticas junto a algunos de los huelguistas, se agruparán en 1948 en el Taller Libre de Arte, una asociación para la confrontación de ideas y la experimentación de nuevas propuestas artísticas. Éste funcionará como taller de trabajo y centro de

Venezuela

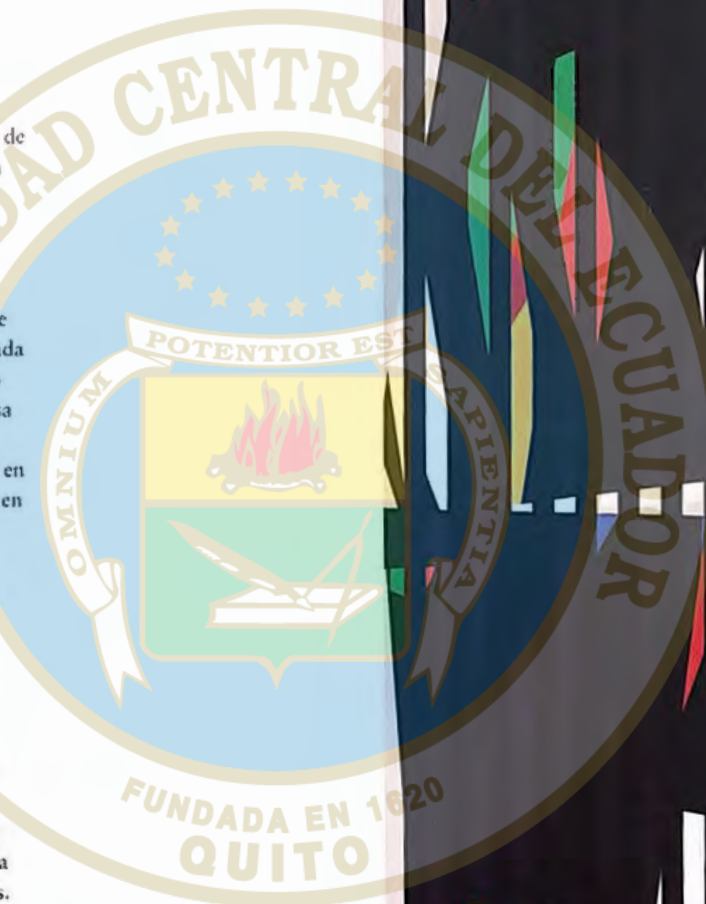
142. ALEJANDRO OTERO – *COLORRITMO 39*,
1959, esmalte sobre madera, 200,1 x 53 cm,
colección privada, Caracas

exposiciones y será además un importante y polémico foro de discusión y de debate entre artistas e intelectuales. Allí se desarrollarán estrategias de muy diversa índole, en particular de orientación americanista o social, de figuración libre y de tendencia abstraccionista.

Además de exponer las obras de sus miembros, el Taller organiza importantes exposiciones nacionales e internacionales. En 1948 presenta al Grupo Concreto Invención, de Buenos Aires, exposición que ha sido considerada como la primera de arte abstracto-constructivo realizada en Venezuela. Alejandro Otero regresa de París en 1949 para presentar, en medio de grandes polémicas, su exposición *Las cafeteras* en el Museo de Bellas Artes y, un poco más tarde, en el Taller (fig. 143). *Las cafeteras* –obras que ilustraban el proceso de transformación del objeto en su tránsito a la abstracción– serán el punto de partida para el debate entre la figuración y la abstracción y para la discusión sobre la inserción del arte venezolano en un contexto contemporáneo internacional⁴.

Ese mismo año, Otero organiza una muestra de la obra de Armando Revérón en el Taller. Allí se presenta también la primera exposición de Jesús Soto (n.1923) en 1950 y se editará la revista *Taller*, una publicación para la difusión del arte y la literatura contemporáneos.

Venezuela vivirá grandes transformaciones a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. El auge de la economía petrolera provoca un acelerado proceso de modernización en la cual los artistas participan con euforia renovadora. Mientras que en Caracas los integrantes del Taller sientan las primeras bases de ese proceso, en París un grupo de jóvenes encontrará en la abstracción geométrica la posibilidad de insertarse en las corrientes de su época y de afirmarse con un nuevo lenguaje en oposición al tradicionalismo que aún imperaba a pesar de los intentos renovadores. A ellos les





143. ALEJANDRO OTERO - CAFETERA ROSA,
1948. óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas

corresponderá a su regreso al país, a principios de los años cincuenta, la creación de la primera vanguardia plástica venezolana.

Esta vanguardia comenzó realmente en París, donde un grupo de artistas venezolanos establecidos allí tras el conflicto de la Escuela en 1945 y encabezado por Otero adoptó el nombre de Los Disidentes. El grupo empezó a publicar en 1950 una revista que difundió sus puntos de vista tanto en la capital francesa como en Venezuela.

El *Manifiesto de los NO* (1950), declaración de propósitos del grupo, más que discutir las premisas teóricas de su enfoque artístico o plástico, presentará una crítica vehemente y combativa, enfocada particularmente contra la enseñanza de la Escuela de Artes Plásticas, sus profesores (los pintores paisajistas de Caracas) y contra el conservadurismo de los Salones Oficiales y del Museo de Bellas Artes⁴. El verdadero aporte de las formulaciones artísticas de Los Disidentes y, por ende, la consolidación del movimiento abstracto-geométrico en el país, será resultado del propio trabajo que estos jóvenes realizarán a su regreso a Caracas a partir de 1952. En ese sentido, la invitación del arquitecto Carlos Raúl Villanueva a participar en un proyecto de síntesis de las artes para la Ciudad Universitaria (1948-1957), junto a artistas como Léger, Pevsner, Arp, Laurens, Sophie Taeuber, Lam, Calder y Vasarely, será fundamental para la incorporación de estos artistas y del lenguaje constructivo en el contexto plástico venezolano.

Los años cincuenta: la abstracción

Durante la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, el abstraccionismo se desarrolla en diversas direcciones, particularmente hacia el neoplasticismo, el abstraccionismo libre y el cinetismo. Los artistas, dependiendo de sus necesidades expresivas, se moverán muchas veces entre una y otra de estas

corrientes. Otero, Soto y Carlos Cruz-Díez (n.1923) realizarán a lo largo de ese periodo sólidas y originales experimentaciones en el campo de la abstracción geométrica y del cinetismo, lo que los convertirá en las figuras más destacadas de estas tendencias en el país⁵.

Alejandro Otero fue la gran figura teórica de esa generación, luego de que en los años cuarenta iniciara con sus *Cafeteras* una nueva etapa hacia la abstracción en la pintura venezolana. Además de su participación en el proyecto de integración de las artes de Villanueva, donde realiza, entre otras, las excelentes policromías de la Facultad de Arquitectura, desarrollará entre 1955 y 1960 un extraordinario conjunto de obras seriales abstractas conocidas como *colorritmos* (fig.142).

Los primeros *colorritmos* eran unos tableros alargados y atravesados de un lado a otro por bandas paralelas blancas y oscuras desde donde se asomaban formas de colores puros y brillantes. Los colores entre las líneas producían vibración, creando un diálogo activo de dimensiones, ritmos y espacios. Los *colorritmos* se fueron modificando de un modo progresivo. Las formas que aparecían bajo las bandas oscuras en los primeros trabajos se convertirán en rectángulos alargados en los siguientes, para agruparse finalmente en grandes esquemas en los que las bandas oscuras pierden continuidad llegando a constituir un solo bloque. Mientras que las primeras obras dirigían la visión hacia el interior del plano, las últimas la proyectarán desde el plano hasta el exterior. Años más tarde, Otero llegará a la escultura luego de una rigurosa travesía experimental que va de los *colorritmos* al ensamblaje y collage. Aunque su obra está principalmente vinculada al neoplasticismo, desde finales de los años sesenta comienza a realizar esculturas de tendencia cinética a gran escala en las que combinará, junto con materiales tecnológicos, elementos como la luz, el viento y el

espacio. Estas esculturas producen movimiento y, por la activación del desplazamiento del espectador, transforman el volumen en vibración y energía.

Jesús Soto es el artista cinético por excelencia de Venezuela. En los años cincuenta, desarrolla en París un importante trabajo de experimentación óptica donde, a partir de la superposición y repetición serial de los elementos, logra producir vibraciones que modifican el espacio y afectan al universo perceptivo del espectador. De 1953 datan sus *Estructuras cinéticas*, compuestas por dos planos sobrepuestos y separados. El plano posterior estaba generalmente pintado con delgadas bandas verticales en blanco y negro, y el anterior, de plexiglás, con bandas verticales y diagonales que variaban con el desplazamiento del espectador; estas bandas producían nuevas formas (el llamado efecto "moiré"), y una sensación muy especial de movimiento o de vibración (fig.146).

Con la intención de crear una situación ambiental que pudiera ser modificada por el desplazamiento participativo del espectador, Soto realiza en la década de los sesenta sus *Penetrables*. Estos espacios fueron contruidos a partir de cuerdas verticales de nylon o metal que, al superponerse y entrecruzarse por el movimiento del espectador—quien era invitado a atravesar su interior—, le producían la sensación de la desmaterialización de su propio cuerpo, llevándole a experimentar una gran energía en movimiento.

Carlos Cruz Díez (n.1923), por otro lado, comenzará a desarrollar a finales de los años cincuenta sus investigaciones perceptuales sobre el color, el punto de partida de toda su obra. Realizará, entre otras, su serie *Fisicromías*, unas construcciones hechas de finas láminas perpendiculares al plano con distinto color en cada lado que se transforman y cambian de tono con el movimiento del observador⁶. Por su parte,

Venezuela



144. FRANCISCO HUNG – PINTURA NO. 5, 1964, acrílico, grava y yeso sobre lienzo, 148 x 230 cm, colección privada

Mercedes Pardo (n.1922) ha dedicado su obra pictórica a una exhaustiva y profunda exploración de las posibilidades subjetivas y expresivas del color, un trabajo que, aun cuando relacionado con el lenguaje constructivo de sus contemporáneos, está orientado hacia un abstraccionismo mucho más libre. Será una pintura densa, llena de climas, tensiones y armonías cromáticas, en la que el color es, ante todo, energía y espacio (fig.145).

Aunque el movimiento cinético conectó a la perfección con el estimulante clima modernizador del país en los años cincuenta, su naturaleza novedosa y experimental dio paso a cierta rigidez en la medida en que fue favorecido por las elites políticas y sociales. Los gobiernos democráticos de los años sesenta y setenta otorgaron reconocimiento oficial y apoyo económico al arte cinético, quizá por su apoliticismo y su evidente relación con el progreso tecnológico. Durante esos años, el cinetismo fue hegemónico en el mundo cultural venezolano, dominando los principales espacios públicos e institucionales de Caracas y dejando pocas posibilidades a formas artísticas nuevas o diferentes. La escultura, por otra parte, no ha atraído a muchos artistas en Venezuela. Su renovación se dará de un modo más lento que en la pintura, y no será sino hasta los años cincuenta, con el abstraccionismo, cuando comience su verdadero desarrollo. Víctor Varela (n. 1927), Carlos González Bogen, Lía Bermúdez (n.1923) y Omar Carreño (n.1927), artistas de tendencia abstracta, serán los primeros escultores venezolanos en trabajar con hierro en las décadas de los años cincuenta y sesenta.

La década de 1960

Con la caída de la dictadura de Marco A. Pérez Jiménez, en 1958, y el posterior resurgimiento de la democracia, entre 1960 y 1964, se producirá un clima general de violencia

y de grandes conflictos socio-políticos en el país. Bajo la influencia de la Revolución Cubana de 1959, se afianzan las posiciones radicales de la izquierda venezolana, la actividad guerrillera y los movimientos de protesta universitaria y social, manifestaciones que serán combatidas violentamente por el gobierno.

En relación con esos acontecimientos políticos y sociales que sacudieron la frágil democracia, a principios de los sesenta comenzarán a emerger propuestas que responden a la necesidad de expresar un lenguaje más bien instintivo e irracional, en el que la libertad de los procedimientos será tan importante como la desmitificación del rol del artista y de la obra de arte como valores únicos y originales.

La exposición *Los espacios vivientes*, celebrada en 1960, fue un punto de partida para las nuevas confrontaciones al mostrar las diferentes modalidades de abstracción libre que se habían desarrollado en la década anterior como contrapartida de la abstracción geométrica y el arte cinético. Organizada por el artista y crítico Juan Calzadilla (n.1929) y presentada en Maracaibo y Caracas, esta muestra planteó entre sus premisas la necesidad de encontrar un lenguaje abierto y liberador que fuese, al mismo tiempo, una suerte de contra-pintura, experiencia catártica y provocación.

Durante ese periodo surge el informalismo, movimiento de influencia internacional que, a pesar de su corta duración —entre 1957 y 1964, aproximadamente—, contará con la adhesión de un grupo considerable de artistas⁸. A partir de una pintura matérica, de texturas espesas, táctiles y generalmente de colores sobrios, el informalismo incorporará el azar y el interés en la experimentación tanto como el uso de materiales extra-pictóricos, particularmente los orgánicos y de desecho. Entre los pintores más destacados de esta tendencia se encuentran Luisa Richter (1928), Maruja

Rolando (1923-1970), Humberto Jaimes Sánchez (n.1930), Teresa Casanova (n.1932) y Gabriel Morera (n.1933). Francisco Hung (n.1937) logrará llevar la libertad del grafismo y del tratamiento colorístico y matérico a un punto nunca alcanzado por los demás pintores informalistas a través de una pintura gestual de gran poder plástico (fig. 144).

En la década de los sesenta surgen numerosos grupos artísticos en el país que se hacen eco del clima de agitación política. Entre todos ellos, el Techo de la Ballena, activo aproximadamente entre 1960 y 1964, se distinguió por su espíritu de provocación y su violenta agresividad pública. Esta agrupación reunió por un breve tiempo a importantes artistas plásticos (en su mayoría informalistas), escritores e intelectuales. Entre estos últimos, estarán algunos de los poetas y narradores responsables de la renovación literaria contemporánea venezolana.

El Techo de la Ballena, que llegará a ser el equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de estos años⁹, realizará numerosas exposiciones, entre otras, *Para restituir el magma* y *Homenaje a la cursilería* (1961) y, en 1962, el controvertido y satírico *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre (n.1933). Este último presentó un grupo de obras hechas, a manera de collages escatológicos, con vísceras y huesos frescos de reses, con basura, objetos de desecho y prendas íntimas de vestir. La evidente alusión política implícita en las obras hace que las autoridades del gobierno cierren la exposición y confiscuen el catálogo.

Más allá de sus aportaciones plásticas, menores en relación con su literatura, la importancia del Techo de la Ballena estará en su papel cuestionador de la cultura oficial y en su intento de incorporar en las expresiones artísticas las contradicciones de la realidad urbana

145. MERCEDES PARDO – TU, 1969, *acrílico sobre lienzo*, 170 x 170 cm. *Galería de Arte Nacional, Caracas*

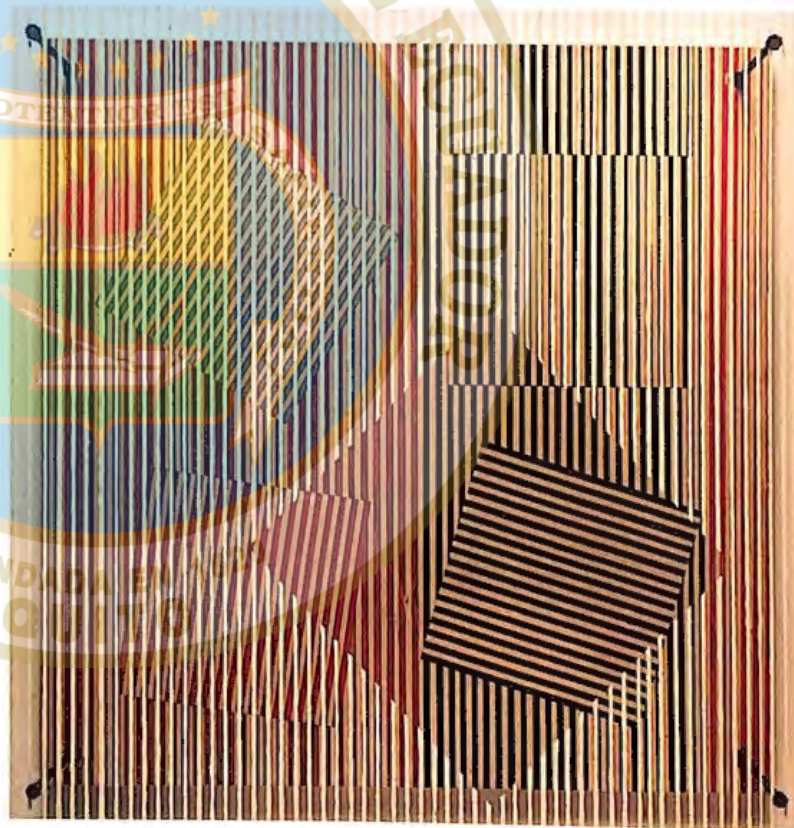


venezolana. Su labor pionera en el uso de materiales extra-artísticos contribuyó asimismo al nacimiento de un arte conceptual venezolano en los años setenta.

Paralelamente al Techo de la Ballena surgieron otros grupos experimentales y politizados, como el Círculo del Pez Dorado (c.1960-1965), que aglutinó a artistas jóvenes de diversas tendencias bajo la tutela de importantes figuras de la vanguardia neofigurativa venezolana, entre los que se encontraban Régulo Pérez (n.1929), Manuel Espinoza (n.1937) y Jacobo Borges (n.1931) ¹⁰.

Aun cuando colaboró brevemente con los artistas del Techo de la Ballena, el trabajo de Jacobo Borges se orientará hacia una nueva y radical figuración. Una figuración satírica y de gran riqueza pictórica que, de un modo crítico y profundamente provocador, reflejará las contradicciones sociales y políticas del país. A comienzos de los años sesenta realiza una pintura de vigorosa técnica expresionista, de gestos bruscos y rápidos, que muestra las imágenes deformadas y violentas de personajes políticos, militares, eclesiásticos y de las altas clases sociales (fig.147). Su espíritu inquisitivo le llevará a realizar, junto a sus pinturas, variadas indagaciones en el campo del teatro, el cine y la fotografía. En 1966 es invitado a coordinar la producción multimedia *Imagen de Caracas*, un espectáculo a gran escala que cuestionaba aspectos vitales de la historia política del país. Borges dejará entonces de pintar por cinco años para dedicarse a experimentar con los nuevos medios tecnológicos y la comunicación audiovisual, retomando nuevamente la pintura en los años setenta.

Desde los tiempos del Taller Libre de Arte y de su estadía en Europa (1952-1961), la obra de Mario Abreu (1919-1993) ha unido lo culto con lo popular y lo urbano con las fuentes mítico-religiosas de su propia cultura. Además de



146. JESÚS SOTO – ESTRUCTURA CINÉTICA DE ELEMENTOS GEOMÉTRICOS, 1955, *acrílico, plexiglas y madera*, 60,9 x 58,8 x 15,2 cm. *colección privada, Caracas*

Venezuela

sus pinturas, desde 1960 da comienzo a sus «objetos mágicos», inicialmente llamados *santerías*. Éstos, una suerte de ensamblajes realizados a partir de toda clase de desechos y fragmentos recolectados por él —utensilios domésticos, botellas, caracoles, muñecos, materiales de desecho, espejos, etc.—, evocan un poderoso sentido ritual en las nuevas asociaciones y reorganizaciones que proponen (fig. 148). Por otro lado, los ensamblajes escultóricos de Miguel von Dangel (n. 1946), de fuerza visceral y gran intensidad expresiva, vinculan el mundo natural, los residuos urbanos y las fuentes místico-religiosas en una combinación de resinas plásticas transparentes, animales embalsamados y los más disímiles objetos encontrados en la basura.

A finales de los años sesenta, Gabriel Morera, uno de los más destacados pintores del movimiento informalista venezolano, fija su residencia en Nueva York, orientando su obra hacia nuevas direcciones. Comienza entonces a realizar cajas y ensamblajes de un acusado sentido lúdico y poético. Sus *Orthos* son pequeños universos contruidos con objetos, imágenes y espejos parabólicos en los que, en una suerte de juego óptico completamente diverso al del arte cinético, se mezcla un rico y complejo imaginario plástico-literario.

La obra de Marisol Escobar (n. 1930) ha sido realizada fuera del país, lo que hace imposible situarla dentro del contexto venezolano. Residenciada en Nueva York desde 1950 y con un trabajo que ha sido asociado al pop-art norteamericano crea, a partir de los años sesenta, esculturas y ensamblajes escultóricos de gran originalidad en los que satiriza con aguda y crítica perspicacia aspectos de la sociedad y la política contemporáneas.

Por último, Gertrudis Goldschmidt (1912-1994), artista de origen alemán conocida como Gego, ha realizado una de las obras

escultóricas más conmovedoras y originales desarrolladas en el país. Recién graduada de arquitecto e ingeniero en la Universidad de Stuttgart, Gego llega a Venezuela en 1939. Aun cuando su trabajo artístico parte de una tradición abstracto-constructiva, a finales de los años sesenta comenzará a producir sus *Reticuláreas*, una serie extraordinaria de esculturas ambientales en gran escala que sintetizan todo su trabajo anterior y constituyen el punto de partida hacia un espacio completamente distinto al de la abstracción geométrica.

La *Reticulárea* es una malla de finas estructuras modulares de acero en un equilibrio discontinuo que, por un proceso de superposición, llegan a multiplicarse infinitamente. Con un pulso esencialmente orgánico, la *Reticulárea* funciona a manera de una gran trama viva que invade y dinamiza el espacio. Gego llegará a establecer con ella una sutil y poética alianza entre lo racional y lo intuitivo, lo lúdico y lo científico, lo imperceptible y lo estructuralmente poderoso (fig. 149). Junto a sus trabajos en el campo de la gráfica y el dibujo, Gego seguirá explorando a lo largo de su obra sorpresivos campos de posibilidades escultóricas.

La década de 1970

Los años setenta en Venezuela fueron más dinámicos y abiertos gracias, en gran parte, a los nuevos recursos que llegaron a las instituciones culturales provenientes de la industria petrolera. Los artistas experimentales tuvieron acceso más fácil a la información y se organizaron exposiciones sobre las formas más actuales del arte. El Museo de Bellas Artes, la única institución venezolana dedicada a las artes visuales hasta ese momento, empezó a revisar sus criterios de programación en la década anterior, abriéndose a las últimas tendencias y apoyando la obra de los artistas de varias generaciones¹¹. A mediados del decenio surgieron, además, tres

nuevos museos dedicados al arte contemporáneo, el Museo de Arte Moderno Jesús Soto, fundado en 1973 en Ciudad Bolívar, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, constituido ese mismo año, y la Galería de Arte Nacional, que inicia su actividad en Caracas en 1976.

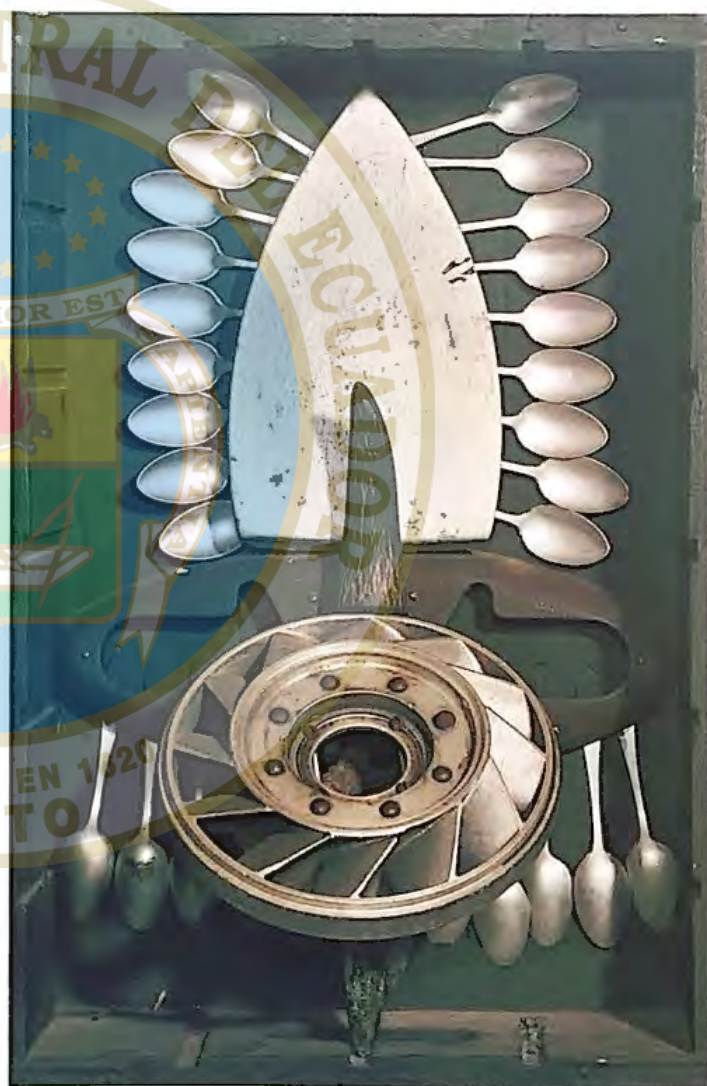
Por otra parte, los años setenta suponen el inicio de una etapa nueva en el arte venezolano, con el cuestionamiento del concepto mismo de modernidad y la consiguiente renovación que ello trajo consigo. Los artistas más jóvenes reaccionaron frente a la dominación cinético-constructiva y la politización del arte neofigurativo explorando con avidez nuevas posibilidades y medios expresivos. Ellos propondrán —en una desjerarquización radical de procesos, medios y técnicas— un amplio repertorio de actitudes, que abarcan desde lecturas renovadoras de la tradición hasta experiencias de carácter conceptual¹².

Las sensaciones perdidas del hombre, presentada en la Sala Mendoza en 1972, fue un proyecto que aglutinó el trabajo de nueve jóvenes creadores —William Stone (n. 1945), Margot Römer (n. 1938) y María Zabala (1945-1992), entre otros— y se encuentra entre las primeras ambientaciones colectivas de la década. A lo largo de ocho espacios, en un trayecto que llevaba del ruido y el aturdimiento urbanos a las percepciones más elementales, la obra invitaba al espectador a sumergirse en un proceso vivencial, de interiorización y afirmación de los sentidos, permitiéndole reencontrarse con sensaciones que había perdido en su enajenada experiencia de la ciudad. Con motivaciones similares, este grupo presentará otros dos proyectos de realización colectiva: *Para contribuir a la confusión general* (Ateneo de Caracas, 1972) y *Piel a Piel* (Bielal de São Paulo, 1973).

Los trabajos de Valerie Brathwaite (n. 1940) y William Stone, de misteriosa y orgánica objetualidad, se encuentran entre las



147. JACOBO BORGES – HA COMENZADO EL ESPECTACULO,
1964, óleo sobre lienzo, 180,8 x 270,4 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas



148. MARIO ABREU – EXTRACTOR DE LA CONCIENCIA,
sf. ensamblaje, 46,5 x 30,5 x 18,5 cm.
Galería de Arte Nacional, Caracas



149. GEGO – RETICULÁREA, 1969, alambre, dimensiones variables, instalación en la Galería de Arte Nacional, Caracas

Venezuela

propuestas escultóricas más destacadas del periodo. También las experiencias y situaciones escultóricas participativas desarrolladas por Víctor Lucena (1948), que buscaron alterar las convenciones de la realidad perceptiva del individuo e incrementar al mismo tiempo su potencial cognoscitivo, ofreciendo un diálogo que involucraba una gran diversidad de posibilidades sensoriales (fig.150). Por otro lado, María Zabala –junto a importantes indagaciones en el campo de la gráfica, informática, fotografía y pintura– realizará esculturas donde sintetiza diversos tipos de estructuras primarias que implican la participación del público.

Manuel Mérida (n. 1939) creará durante esos años lúdicas y sorpresivas cajas transparentes llenas de color y de una compleja variedad de materias: pigmentos en polvo, serrín, desechos, polvo metálico y fragmentos de papel pintado, entre otros. Éstas giraban manualmente o mediante un motor creando ritmos, situaciones y formas de gran sensualidad y –contrariamente al cinetismo– ofrecían una visión orgánica y sensorial del movimiento y de la máquina.

Artistas como Héctor Fuenmayor (n.1949), Eugenio Espinoza (n.1950), Claudio Perna (n.1938), Diego Barboza (n.1945), Pedro Terán (n.1943), Antonieta Sosa (n.1940) y Roberto Obregón (n.1946), desarrollarán en el periodo importantes exploraciones de índole conceptual. Perna, figura cardinal de esta tendencia en el país, utiliza nuevos recursos tecnológicos y medios muy diversos en un vasto trabajo interdisciplinario donde mezcla la reflexión artística con aspectos de la política, la geografía, la sociología, la educación y la cultura.

Eugenio Espinoza es uno de los artistas más notables del periodo. A partir de la cuadrícula, con variados materiales y medios expresivos, desplaza su trabajo del plano y la superficie hacia un espacio más bien ambiental y social. Realizará acciones e intervenciones en

espacios públicos y galerías, confrontando sus estructuras cuadrículas con el paisaje, la arquitectura y la historia del arte (fig.152).

Con un sentido lúdico y celebratorio que mezclaba elementos conceptuales y referencias folklóricas, Diego Barboza desarrollará durante esos años experiencias participativas al aire libre y en espacios urbanos a las que llamó "Acontecimientos de Arte como Gente-Gente como Arte", en las que el espectador de la calle tenía un rol protagonista. La *Caja del cachicamo*, por ejemplo, realizada en ámbitos populares, fue una fiesta colectiva donde, al ritmo de la música, a manera de un gran cuerpo, los transeúntes vestían y danzaban una larga tela coloreada con la forma de un animal (fig.151).

Aun cuando en los años sesenta, con la apertura del Taller de la artista Luisa Palacios (1923-1990), el grabado comenzará a tener gran impulso y se cultivará de un modo más sistemático –previamente, artistas como Luis Chacón (n.1927) y Elisa Elvira Zuloaga habían hecho importantes esfuerzos en esa dirección–, será en la década de los setenta, con la creación del CEGRA (Centro de Enseñanza Gráfica) y el TAGA (Taller de Artistas Gráficos Asociados), cuando se consolidará la enseñanza y el desarrollo de la estampa en el país¹¹. Durante esos años, pintores y estampadores de diversas generaciones explorarán con gran libertad los materiales y posibilidades expresivas de este medio. Proliferarán tanto las distintas formas del grabado tradicional como una gran diversidad de técnicas mixtas –la fotocopia, el fotograbado, el *frottage* y el *rubbing*, entre otras.

Además del importante trabajo gráfico realizado por artistas de generaciones precedentes, jóvenes creadores como Rolando Dorrego, José Antonio Quintero (n.1946), Héctor Fuenmayor, Claudio Perna, Eugenio Espinoza, William Stone y María Zabala se destacarán en su uso y experimentación

de los diversos medios y materiales gráficos.

La década de 1980

Si bien esta década se inicia en una atmósfera de afluencia económica, al producirse la primera gran devaluación de la moneda venezolana, en 1983, la situación financiera del país, y por ende la de las instituciones culturales, se verá afectada drásticamente. Como consecuencia, los museos deciden dedicar parte importante de sus programaciones al arte de las nuevas generaciones. Por otro lado, el mercado local del arte vivirá un auge inusitado promoviendo también el trabajo de los jóvenes pintores¹².

Desde 1979 hasta 1984, aproximadamente, con un gran apoyo crítico, institucional y comercial, el "Nuevo Dibujo" tomará un importante espacio en la escena plástica del momento. En un intento por retomar el género dibujístico, éste revalorizará el virtuosismo técnico y los grandes formatos, favoreciendo muy especialmente diversas modalidades de la figuración. La gran mayoría de los artistas más destacados en este medio desarrollarán también una reconocida obra como pintores, como es el caso de Francisco Quilici (n.1954), Julio Pacheco (n.1953), Ernesto León (n.1956) y María Eugenia Arria (n.1951).

Los lenguajes conceptuales, llamados durante los años ochenta "Arte no convencional", continuarán desarrollándose en sus distintas modalidades: el arte objetual, las instalaciones, el vídeo, los eventos y las acciones. Éstos, a diferencia de la década anterior, contarán con bastante apoyo institucional. Antonieta Sosa (n.1949), Roberto Obregón (n.1946), Alfred Wenemoser (n.1954), Marco Antonio Etredgui (1958-1981) y Pedro Terán serán, a lo largo de la década, los representantes más importantes de estas tendencias.

Antonieta Sosa utiliza distintos medios para poner en cuestión la noción del límite en

Venezuela

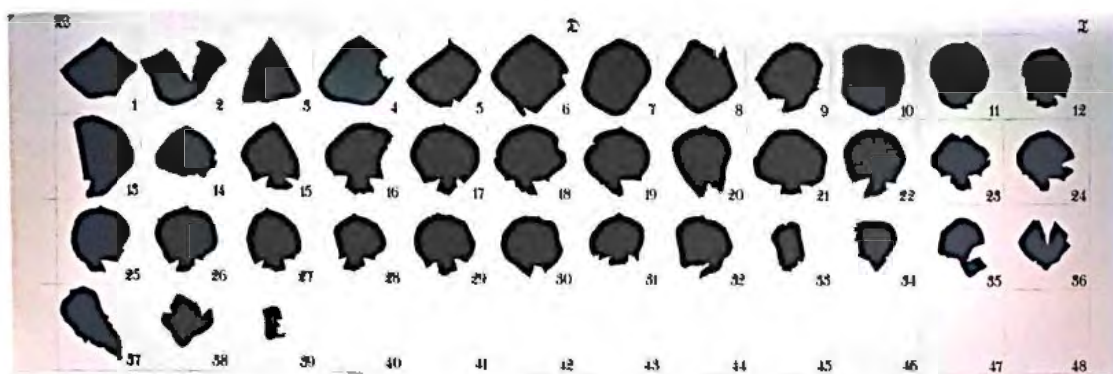
151. DIEGO BARROZA – LA CAJA DEL CACHICAMO
1974, acción colectiva, técnica mixta
Caricuto, Caracas

150. VICENTE LUCENA – SHOCK K6, 1977, metal pulimentado,
dimensiones variables. colección del artista, Caracas



152. EUGENIO ESPINOZA – IMPENETRABLE,
1972, técnica mixta, dimensiones variables.
instalación en el Ateneo de Caracas





153. ROBERTO OBREGÓN – WDT, 1991.
Imulen, fotocopia y grafito sobre lienzo, 3,3 x 10 m.
Museo de Bellas Artes, Caracas

espacios tanto sociales como visuales. Sus eventos, instalaciones y objetos buscan provocar un efecto catártico sobre el espectador por medio de sensaciones de tensión y oposición.

A partir de la documentación y clasificación de los procesos de transformación del paisaje, de la rosa y de su propia vida, y vinculando, a su vez, paradojas entre naturaleza y cultura, Roberto Obregón realizará uno de los trabajos más densos y enigmáticos de la década. Sus *Crónicas, Procesos y Disecciones* trazarán los ciclos del tiempo y la materia en un complejo mapa de territorios interiores y de duelos privados (fig. 153).

Desde la década de los setenta y hasta inicios de la década siguiente –ya fuese por medio de premios en los Salones o por bolsas de trabajo de organismos oficiales– una gran cantidad de artistas venezolanos recibirá becas para realizar viajes de estudio al exterior, especialmente a Europa y Estados Unidos, regresando paulatinamente al país a lo largo de los años ochenta. A su retorno, muchos de ellos mostrarán en su trabajo una directa influencia de tendencias pictóricas internacionales, particularmente de la transvanguardia italiana y del neoexpresionismo alemán.

A mediados de la década la pintura irrumpe con nueva fuerza en la escena plástica venezolana. Si bien los jóvenes creadores trabajan en torno a diversos tópicos y estilos, la pintura en estos años está particularmente vinculada a las emergentes tendencias neoexpresionistas. Ernesto León (n.1956) llegará a ser uno de los pintores más prolíficos y versátiles en esos lenguajes. Luego de una estadía de varios años en Nueva York, realizará a su regreso una pintura gestual, expresiva, de amplio cromatismo y grandes formatos, donde mezcla elementos de la cultura popular, de la flora y la fauna tropicales con su propia iconografía personal. León, Carlos Zerpa (n.1950), Jorge Pizzani (n.1949), Oscar Pellegrini

(1947-1991) y Carlos Sosa (n.1951), en un proceso mimético de las tendencias artísticas en boga en los grandes centros y apoyados por el mercado y por un grupo de críticos, se convertirán en ese momento en los pintores más representativos de la nueva pintura.

La década de 1990

La última década del siglo comenzó con una grave crisis. Diez años de creciente deuda pública y descenso de los ingresos del petróleo llevaron a Venezuela al borde de la bancarrota en 1989. Desde el gobierno se tomaron medidas drásticas tendientes a liberalizar una economía muy intervencionista, y las consiguientes devaluaciones, carestías y reducciones del gasto público crearon gran descontento social, provocaron dos intentos de golpe de estado e incluso forzaron la dimisión y encausamiento por corrupción del presidente Carlos Andrés Pérez. La situación política se estabilizó en 1994, pero los problemas económicos quedaron sin resolver.

Los museos continuaron la larga tradición venezolana de conservadurismo institucional perpetuando una visión del arte identificada con la vanguardia histórica, aunque, poco a poco, se abrieron a temas y modos de expresión más contemporáneos. Las exposiciones *Uno, dos, tres, cuatro* –presentada en 1991 en el Museo Nacional de Bellas Artes–, *Venezuela, Nuevas cartografías y cosmogonías* y *CCS-10: arte actual venezolano* –ambas celebradas en la Galería de Arte Nacional en 1991 y 1993, respectivamente–, fueron las primeras en recibir apoyo institucional para artistas involucrados en instalaciones experimentales y proyectos multimedia.

Meyer Vaisman (n.1960), Alfred Wenemoser (n.1954) y José Antonio Hernández Díez (n.1964) son algunos de los artistas más destacados de los primeros años de la década. Vaisman, residenciado en Nueva York desde los

Venezuela

años ochenta, formará junto a Jeff Koons, Peter Halley y Ashley Bickerton el movimiento Neo-Geo (*Neo-Geometric Conceptualism*). Vaisman realiza entonces una obra satírica en torno a la crisis de identidad del artista en la que se burla, con mordaz ambigüedad, tanto de sí mismo como del espectador, reflejando los inciertos valores de la época. Posteriormente, Vaisman se ha involucrado en la vida artística venezolana participando en distintas exposiciones y realizando obras alusivas a la realidad contemporánea del país. *Verde por dentro, rojo por fuera* (fig. 155), presentada en la Galería de Arte Nacional en 1993, se refiere todavía a la idea de crisis de identidad del artista, pero su interés se centra principalmente en lo político y en lo social. La ambigua imagen de una chabola que contiene en su interior la típica alcoba de clase media –confortable, pero opresiva– que el artista ocupó durante su juventud, constituye una compleja trama de significados políticos, sociales y personales.

El artista austriaco-venezolano Alfred Wenemoser empieza a desarrollar su obra, rica y paradójica, a finales de los años setenta. Sus objetos, sus instalaciones y sus singulares intervenciones arquitectónicas (fig. 154) son fragmentos cuya forma y significado se completan en la experiencia visual y sensorial del público: la vida interior, la memoria y el bagaje cultural de cada espectador son los que dotan a la forma de verdadera identidad.

Por último, José Antonio Hernández Díez ha desarrollado una obra de contenido crítico sobre asuntos religiosos, tecnológicos y sociales. *Los tres X*, una instalación multimedia presentada en 1993 en la Galería de Arte Nacional, es un comentario sobre la violencia y la tragedia social en la que están inmersos los niños que viven en la calle en algunos grandes núcleos urbanos de América Latina. En esta instalación dividida en tres partes, Hernández utiliza recursos

museísticos para camuflar el potencial de impacto dramático de sus imágenes: el sonido rítmico y ensordecedor del bote de una pelota, las imágenes en video de tres niños marginales jugando al baloncesto y la mesa, ascética y ordenada, en la que yacen tres cuerpos hechos de corteza de cerdo frita, sugieren, de modo contundente, un espacio cargado de tensiones, de energías contradictorias de vida y muerte (fig. 156).





154. ALFRED WENEMOSER – R. M., 1994.
 madera, hierro, pintura; dimensiones variables.
 instalación en la Catedral Metropolitana de Ciudad Bolívar

Venezuela



155. MEYER VAISMAN - VERDE POR FUERA, ROJO POR DENTRO, 1993.
técnica mixta, dimensiones variables.
instalación en la Galería de Arte Nacional, Caracas



156. JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ - LOS TRES X,
1993. *técnica mixta, dimensiones variables,*
instalación en la Galería de Arte Nacional, Caracas

Ivonne Pini

Colombia

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Colombia

Una etapa de transición: 1900-1930

Al iniciarse el siglo XX, Colombia, con algo más de cuatro millones de habitantes, era todavía un país donde predominaba la economía rural; la industrialización era escasa y contaba con pocas concentraciones urbanas significativas. Por ejemplo, Bogotá tenía 120.000 habitantes, Medellín 70.000 y Cali 50.000¹. En términos políticos, los comienzos del siglo coinciden con la llamada República Conservadora y con dos hechos especialmente significativos como fueron la Guerra de los Mil Días (1899-1901), precipitada por la amplia insatisfacción pública con la Constitución conservadora de 1886 y por la caída de los precios del café, y la separación de Panamá, que proclamó su independencia de Colombia en 1904.

El comentario del historiador Barney Cabrera refleja una acertada visión de la actitud de los pintores de este período: "Copiar a los pintores europeos de épocas pasadas, aunque no se les supere ni venga a cuento, he allí la máxima ambición del artista colombiano finisecular; no le importan a él los factores de la intemporalidad, el anacronismo, la medianía o la desuetud de los estilos y sin que le desvele el hecho de que ya, para entonces, otros avatares estéticos entraban en vigencia como consecuente resultado del cambio que se operaba en la composición política y económica de los pueblos... Sin embargo, lo deplorable no está en ese afán imitativo y secuaz, sino en que no hubo un solo artista que previera el próximo surgir de una época diferente. Todos se acomodaban sumisos, comprometidos y suavemente dirigidos, a un sistema en boga, a una sociedad patriarcal, campechana en algunos aspectos, pero vanidosa y engreída en sus estamentos superiores, que continuaba viviendo etapas ya superadas por el mundo"².

El arte en Colombia presentaba ciertos rasgos comunes a otros países de la región: predominio del academicismo figurativo y falta

de interés por los movimientos de vanguardia que se estaban dando en Europa. Las innovaciones procedían de variantes del impresionismo, aunque la mayoría de los artistas seguían practicando un minucioso respeto a las normas tradicionales, apegados al academicismo tardío en que se habían formado. Con escasas excepciones, la influencia del humanismo español y de la academia francesa constituían la base de su educación formal, y muchos de ellos pasaron por las Academias Julián y Colarossi en París o por la de San Fernando en Madrid.

El artista finisecular no deja de estar presionado por la situación social y la mentalidad todavía provinciana que se vivía en el campo de la cultura. La burguesía con capacidad para consumir arte prefería al artista apegado a las reglas tradicionales y a las temáticas más apreciadas: el paisaje y el retrato.

Hay un pintor que se separa de los convencionalismos realistas, constituyéndose en un caso excepcional dentro de ese panorama: Alfonso González Camargo (1883-1941), quien centró su producción en el paisaje y el retrato. El paisaje urbano, la cotidianidad, fueron abordados con preocupación eminentemente pictórica. A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, más que interesarse por lo veraz de la descripción, se preocupó por el rescate de los elementos esenciales, sintetizando su visión a través de una composición bien lograda y una utilización libre del color. Su contribución más destacada al arte colombiano se da en el ámbito del paisaje, tanto rural como urbano. *Calle 13, carrera 14, esquina* (fig. 158) muestra la evocación directa de un lugar sin apenas detalles superfluos. Alejado plásticamente de los artistas de su generación, aparece como uno de los primeros modernistas en el arte colombiano.

En lo que concierne al retrato, Epifanio Garay (1849-1903) fue el máximo representante del academicismo tardío y el mejor retratista

finisecular. En su obra se evidencian los resultados de la buena academia y de la preocupación por el oficio. La serie de personajes de la sociedad bogotana que pintó se caracterizan por la fidelidad y el verismo, la concentración en el rostro y su expresión y el gusto por las texturas de los terciopelos, sedas o encajes que vestían a sus modelos.

Cerca de veinte años después ubicamos los retratos de Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930). Pese a sus viajes por diversos países europeos, donde vivió entre 1903 y 1906, tuvo escasa influencia del impresionismo o de las variantes que a partir de ese movimiento se abrieron. Sus retratos, bien logrados técnicamente, muestran los rasgos característicos del personaje jugando con la luz sobre el rostro de sus modelos. Aunque el retrato ocupó buena parte de su producción, también trabajó temas costumbristas, históricos y religiosos, así como pintura mural en varias iglesias.

Si bien paisaje y retrato fueron géneros de persistente presencia en el arte de este período, hay otras alternativas que, como en el resto de Latinoamérica, tuvieron sus reconocidos cultores, como el costumbrismo. Miguel Díaz Vargas (1886-1956) fue un pintor costumbrista interesado en realizar un dibujo de gran precisión y colorido sin apartarse del modelo natural. Díaz Vargas describió festividades y hechos cotidianos, especialmente de la vida campesina, no faltando en sus pinturas un cierto interés social por los problemas de este sector.

Dentro de ese panorama finisecular y de comienzos del siglo XX destaca la figura de Andrés de Santamaría (1860-1945). Santamaría nació en Bogotá, pero desde que tenía dos años su familia se trasladó a Europa, viviendo en Londres, Bruselas y París. Salvo dos periodos más tardíos de permanencia en Bogotá, la mayor parte de su vida residió en Bruselas. En su juventud europea, a comienzos de siglo, conoce el

157. ANDRÉS DE SANTAMARÍA - AUTORRETRATO,
1923, óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm.
Museo Nacional de Colombia, Bogotá



impresionismo y la pintura de los nabis, sin que su obra se identifique plenamente con esos planteos. Durante sus años de permanencia en Bogotá, las influencias fueron variadas, desde la Escuela de Barbizon al tenebrismo español del siglo XVII. Pintó torsos y cabezas a la manera de los grandes maestros españoles, mostrando interés por la riqueza matérica, pero sin que su estilo estuviera claramente definido. Su estadía en Bogotá como Director de la Escuela de Bellas Artes y el conocimiento de algunas de sus obras crearon en el medio artístico local polémicos comentarios, que se prolongaron incluso después de su muerte.

De regreso a Europa, Santamaría acrecentó su interés por una pintura matérica, cercana al expresionismo y preocupada por el uso generoso de los empastes y colores brillantes. Se inició entonces una de las etapas más importantes de su obra bajo influencias que venían tanto de la pintura de retratos española y holandesa del siglo XVII como del paisajista francés Adolphe Monticelli. Su repertorio temático giraba alrededor de retratos, bodegones y flores. Las figuras ocupan el primer plano, apoyadas en fondos neutros, ricamente trabajadas tanto por el uso generoso del óleo como por la intensidad de vivos colores, en especial rojos y verdes. En su *Autorretrato* (fig. 157), por ejemplo, Santamaría se concentra en las posibilidades del color, la luz y el empaste. La figura domina el espacio; apenas si hay elementos pictóricos superfluos y el fondo no es más que un juego cromático de tonos neutros.

Si la pintura del periodo —con las escasas excepciones señaladas— se plegó a la continuidad de la academia, la situación de la escultura no fue diferente. El neoclasicismo perduró tanto en el aspecto formal como temático. Un nombre que escapó a la tendencia dominante fue el de Marco Tobón Mejía (1876-1963). Inició sus estudios de escultura en Medellín —su ciudad natal— para continuarlos en París, lugar donde se estableció.



158. ALFONSO GONZÁLEZ CAMARGO - CALLE 13,
CARRERA 14, ISQUINA, óleo sobre lienzo, 20 x 12,9 cm.
Museo Nacional de Colombia, Bogotá

Colombia



159. MARCO TOBÓN MEJÍA – MURCIÉLAGO,
c.1910. *bronze*, 18 x 27 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá

160. ROMULO ROZO – MATER DOLOROSA,
1929. 16 x 13 x 23,5 cm.
Museo Nacional de Colombia, Bogotá



Fue con sus relieves de bronce, peltre y electroplata con los que hizo su aporte más valioso a la escultura colombiana del periodo. Mejía empleó un estilo curvilíneo para acentuar las cualidades sensuales de su obra, que comprende figuras femeninas, animales, paisajes y asuntos históricos. *Murciélago* (fig. 159) es un magnífico ejemplo del arte sugerente y voluptuoso de Mejía, que fue mucho más allá del academicismo de la mayor parte de sus contemporáneos. La figura, con las patas recogidas sobre el cuerpo y las enormes alas desplegadas, le añade algo enigmático y misterioso a esta obra, tan distante de los desnudos neoclásicos en mármol al uso. Su voluntad de explotar las posibilidades expresivas del art-nouveau sitúan a Mejía en un nivel superior al de los demás escultores colombianos de su tiempo.

Modernidad y nacionalismo: 1930-1940

Mientras el final de los años veinte estuvo marcado por múltiples conflictos sociales que culminaron en hechos tan dramáticos como la huelga bananera de 1928, narrada por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, la década siguiente se abrió con sensibles cambios. El fin de la república conservadora y la llegada al gobierno del Partido Liberal, que emprendió una serie de reformas tendentes a la modernización del estado y de la economía transformando la estructura agraria e incentivando la producción industrial, son los hechos determinantes. La reforma universitaria de 1932, la mayor conciencia de las luchas populares, la creación de la Confederación de Trabajadores Colombianos en 1936 y la ley de Tierras y reforma agraria de ese mismo año completan el panorama.

Fue en ese contexto –y con dificultades– en el que se abrió paso el arte moderno. Las discusiones sobre estética llegaron hasta el Senado de la República, enfrentando a los

defensores de las nuevas propuestas con quienes sostenían la necesidad de que el arte siguiera siendo fiel al clasicismo y a la representación de la naturaleza.

No es extraño que este debate se produjera en 1934, año en que surgió una nueva generación de artistas colombianos. En efecto, entre fines del siglo XIX y los primeros años del XX nació un grupo de artistas que en las décadas de 1930 y 1940 sería el encargado de romper con los modelos académicos, introduciendo la modernidad en el arte y acercándose a un nacionalismo inspirado en el muralismo mexicano. Sin duda, la propuesta mexicana –sobre todo a través de Rivera, Orozco y Siqueiros– se convirtió en una escuela que irradió su influencia por el resto de América Latina cuestionando la academia europea.

Esta nueva generación de artistas colombianos impulsó el espíritu de renovación no solamente a través del rescate de lo vernáculo, del lugar, de los mitos y la raza, sino que, como sostiene con acierto Germán Rubiano³, fueron estos pintores y escultores «los primeros en abandonar definitivamente las lecciones acartonadas de la academia y atreverse a mirar el nuevo arte europeo posterior al impresionismo... acusaron influencia del expresionismo, de la primera escuela de París, del puntillismo tardío, del post-cubismo, de la apertura a manifestaciones estéticas no europeas...».

Aunque existe cercanía temática y conceptual, no podemos considerar a estos artistas como un grupo. Pese a que pintores como Luis Alberto Acuña insistieran en bautizarlos como *Bachués*⁴ –nombre que deriva de una escultura de Rómulo Rozo (1899-1964) que representa a una divinidad precolumbina–, esta denominación fue rechazada por la mayoría de sus compañeros generacionales, quienes no aceptaron la posibilidad de ser vistos como grupo homogéneo. El propio Rozo es un buen

Colombia

representante de la escultura de tendencia nacionalista. Tras un periodo en el que su obra ponía excesivo énfasis en lo decorativo, Pozo realizó una serie de figuras femeninas (en general, maternidades) más sintéticas y simplificadas. La fase de transición entre ambos extremos tuvo lugar durante una estadía del artista en México: *Mater dolorosa* (fig. 160), de 1929, es una buena muestra de esta etapa.

Luis Alberto Acuña (1904-1933), influido por algunas variantes del posimpresionismo (el puntillismo, por ejemplo) y el muralismo mexicano, desplegó una obra caracterizada por la variedad de técnicas y temas utilizados. En sus murales desfilan desde referencias a leyendas indígenas hasta personajes de la literatura castellana. Hizo también paisajes y temas costumbristas.

El gobierno modernizador del presidente López Pumarejo (1934-1938) dio su apoyo a los artistas inquietos por temas sociales y nacionalistas, quienes comenzaron a desarrollar una significativa labor muralista que no dejaba de aludir al indígena, a los trabajadores rurales y urbanos y a la lucha por la subsistencia. Los artistas más proclives a los temas de contenido social fueron Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo y Carlos Correa.

Pedro Nel Gómez (1889-1984) regresa después de varios años de estudios en Europa a Medellín en los años treinta, iniciando una extensa obra muralística cuya temática giró en torno a las luchas del pueblo antioqueño y la geografía inhóspita de esa región. Nel Gómez enfatizó la relación hombre-entorno con una fuerte preocupación narrativa y simbólica. Fueron cuatro las investigaciones básicas en las que centró su trabajo: el poblamiento y la estructura familiar, la historia del territorio de Antioquia y de su producción minera, los mitos y las leyendas populares y la violencia de carácter político. La mujer (representada de diversas

maneras, pero con claro predominio del dibujo) aparece casi siempre como protagonista, símbolo de la maternidad y el trabajo. Los desnudos de Nel Gómez están lejos de toda idealización y acentúan la fuerza de las formas femeninas, como en *Barequera melancólica* (fig. 161). Junto a los murales realizó óleos y esculturas en los que reitera sus preferencias temáticas.

Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), en su afán por suprimir lo accesorio, se interesó por la obra de Cézanne. Sus composiciones, rigurosamente estructuradas, incluyen retratos, paisajes y desnudos. Viajó en 1936 a México, donde estudió pintura mural. A su regreso a Bogotá al año siguiente realizó varios frescos en los que, con cierto criterio narrativo, relacionó al hombre y al paisaje en su cotidianidad.

Alipio Jaramillo (n.1913) inició sus estudios en Bogotá para luego viajar por diversos países de América del Sur. Vivió en Chile, donde colaboró con David Alfaro Siqueiros en la elaboración de un mural. Hizo varios murales más en Chile y Buenos Aires cuya temática giraba en torno a las luchas sociales de los pueblos latinoamericanos. De regreso a Colombia, junto al trabajo muralístico, realizó óleos, acuarelas, dibujos y grabados en los cuales la situación de la clase obrera y la violencia política siguen siendo los temas predominantes.

Carlos Correa (1912-1985), discípulo de Pedro Nel Gómez, estuvo muy cercano al realismo en sus representaciones del hombre del pueblo y sus luchas. En los años cuarenta aparecen otros temas como fiestas populares, desnudos o paisajes, sin perder por ello la actitud contestataria que caracterizó su trabajo.

Gonzalo Ariza (n.1912) y Sergio Trujillo Magnenat (n.1911), integrantes de esa misma generación modernista, se destacaron como paisajistas. Ariza, precursor del paisajismo moderno en Colombia tanto en sus óleos como en sus acuarelas, estudió en Bogotá y Tokio. Su

obra, muy influida por el paisajismo japonés, recrea la luz y la atmósfera del campo colombiano. Trujillo Magnenat usó multiplicidad de medios (pintura, dibujo, fotografía y cerámica) para hacer retratos y paisajes.

En escultura también hubo una ruptura con los modelos académicos, aproximándose los artistas a una temática de corte nacionalista donde primó el interés por las leyendas precolombinas y los personajes populares.

La internacionalización del arte colombiano: 1950-1970

De manera similar a lo acontecido en el resto de América Latina, las décadas de 1950 y 1960 marcaron un cambio de rumbo en la orientación del arte colombiano. Los artistas nacidos entre 1920 y 1930 se aproximaron de manera decidida a las propuestas del arte internacional más influidos por los norteamericanos que por los europeos. La ruptura supuso modificar los conceptos figurativos que habían primado hasta entonces, pero también abrirle paso a un arte que no buscaba mensajes explícitos. La abstracción irrumpió en el medio. El peso del expresionismo abstracto, de la geometría y de la nueva figuración no se dio tan desfásado de lo que estaba ocurriendo en los centros emisores —como sí había sucedido en la primera mitad del siglo—, y los artistas interpretaron libremente esas propuestas vinculándolas a lo local. Sin embargo, esta reinterpretación de tendencias extranjeras no supuso un modo alternativo de continuidad de los planteos nacionalistas. Por el contrario, se cuestionó la rigidez temática de tiempos anteriores y los artistas ya no se sintieron obligados a representar sólo el paisaje colombiano o asuntos de la historia nacional. La homogeneidad se rompe, y la idea de una visión artística unitaria a la que todos los artistas se remiten en última instancia da paso a una notable pluralidad de opciones.



161. PEDRO NEL GÓMEZ - BAREQUERA MELANCÓLICA,
c.1950, acuarela, 140 x 103 cm. Museo Nacional de Colombia, Bogotá



162. GUILLERMO WIEDEMANN – TONOS APAGADOS, 1961. acuarela 62,5 x 84 cm. colección privada

Pese a que en lo político la década de los años cincuenta fue un período muy complejo (asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, violencia partidista, golpe de estado, establecimiento del Frente Nacional, alternancia en el poder de los partidos Liberal y Conservador), en lo cultural se dieron pasos significativos para abrir nuevos espacios y conectarse a lo que estaba sucediendo en el ámbito internacional. Hechos como la reanudación de los Salones Nacionales de Artistas, la apertura de galerías comerciales o la creación de nuevas salas de exposición permitieron abrir el escenario de las artes plásticas a un público más amplio y generar otros espacios de discusión fortalecidos por la aparición de la crítica de arte especializada (Walter Engels, Marta Traba) y de revistas como *Plástica* y *Prisma*, que impulsaron el conocimiento del nuevo arte nacional y también aportaron decisiva información del quehacer artístico latinoamericano.

La abstracción

Antes del comienzo de la década de los cincuenta, sólo Marco Ospina (1912-1983) había practicado esporádicamente la abstracción geométrica sin renuncia a la utilización de elementos semifigurativos. Fueron, por tanto, las pinturas geométricas que realizó Eduardo Ramírez Villamizar en 1952, a su regreso de París, las que marcaron un hito significativo. Sin embargo no fue la geometría lo que predominó, sino el gusto por una abstracción lírica heredada del expresionismo abstracto y del informalismo.

La figura de Guillermo Wiedemann (1905-1968) fue una de las más destacadas dentro de esa vertiente. Este pintor de origen alemán, instalado en Colombia desde 1939, comenzó trabajando la figura y el paisaje tropical para pasar progresivamente de una figuración esquemática a la abstracción plena. A fines de la

década de los cincuenta estaba realizando una pintura cercana al expresionismo lírico, centrada en el color, las posibilidades de la mancha, las líneas que enriquecen el plano y un elaborado juego matérico. A comienzos de los años sesenta se volcó a la experimentación con materiales pobres, hasta terminar incursionando en una geometría no rígida, en la que mantuvo el interés por el juego cromático y la mancha. Wiedemann también se interesó de manera constante en la acuarela, técnica en la que desplegó maestría para la luz, el color y la construcción espacial. La abstracción significaba para Wiedemann la posibilidad de expresar el concepto de necesidad interior: nada es gratuito en su obra, todo debía ser fruto de un profundo proceso de reflexión. *Tonos apagados* (fig. 162), de 1961, es un buen ejemplo de su trabajo en ese período.

Aunque a comienzos de los años sesenta el peso de la figuración volvió a ser significativo, la abstracción no dejó de tener valiosos representantes. Destacaremos a Manuel Hernández, Carlos Rojas, Omar Rayo y Fanny Sanín.

Manuel Hernández (n.1928), después de pasar por la figuración, trabajó manchas muy texturadas que, poco a poco, se fueron aglutinando en formas básicas. Los óvalos y rectángulos se hacen evidentes desde finales de los sesenta con una precisión creciente, creando un orden dentro del espacio. Se estructuraban así las bases del lenguaje que el artista ha seguido trabajando: todos los elementos considerados como sobrantes desaparecen para dar paso a una selección precisa de formas y colores, logrando, con menor número de elementos, una mayor expresividad. Esa concepción de formas y signos definidos que domina en *Signo doble negro* (fig. 164), de 1990, descansa en el uso del negro para acentuar los contornos y crear contrastes, un procedimiento habitual en buena parte de su obra reciente.

Omar Rayo (n.1928) también definió los elementos más característicos de su obra en los años sesenta: utilización de formas abstractas cercanas al mundo del arte óptico en sus acrílicos y aproximación a los objetos en sus series de intaglios, en los que –sin que la geometría desaparezca– incorpora temas y situaciones cotidianas, como en las series *Erótica* (1962-1969) y *Papel herido* (1963-1978).

Carlos Rojas (n.1933) ha mostrado desde comienzos de los años sesenta un gran interés en el color y la textura, acercándose tanto al expresionismo abstracto como al informalismo. A fines de esa década abandona cualquier referencia a la figura para investigar en formas concretas, próximas al minimalismo. El color, que tiene presencia protagonista, se inspira en algunas de sus obras en los tejidos artesanales del país. Su serie de 1975 titulada *Horizontes* explora las distintas posibilidades de combinación del color, así como su organización en ritmos lineales. Por otra parte, en su obra escultórica Rojas ha realizado verdaderos dibujos en el espacio.

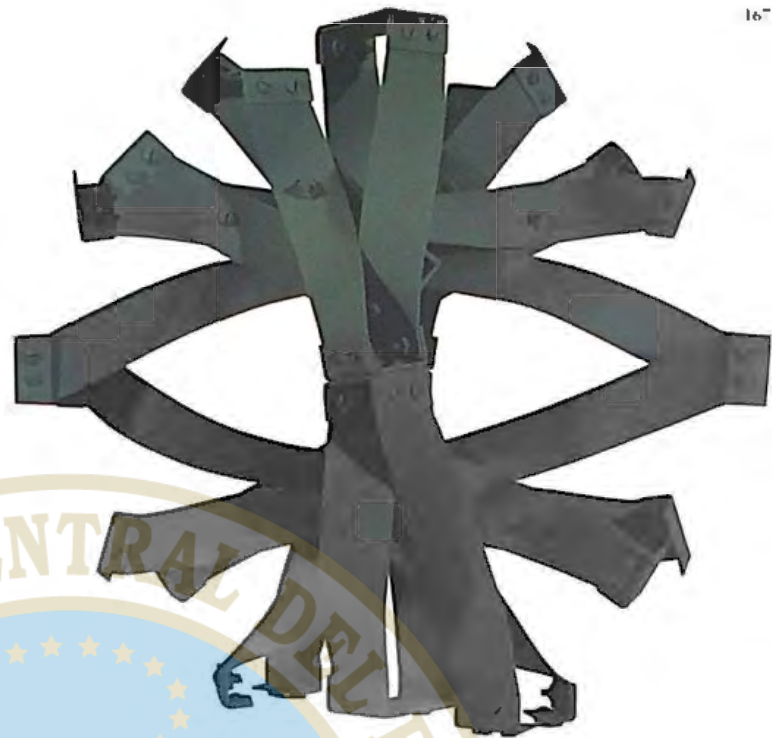
Fanny Sanín (n.1935) realizaba a mediados de los años sesenta una obra cercana al expresionismo, para aproximarse progresivamente a una abstracción geométrica que predomina hasta su obra actual. Desde hace varios años reside en Nueva York.

Otros artistas que en esta época trabajaron la abstracción fueron Antonio Grass, Samuel Montealegre (n.1940), Pablo Solano y Alberto Gutiérrez (n.1935). Grass (n.1937), paralelamente a su producción pictórica y gráfica, ha realizado orfebrería, cerámica y escultura utilizando motivos precolombinos.

Entre los escultores abstractos colombianos más importantes surgidos en esta misma época destacan Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar. Negret (n.1920), después de trabajar yesos todavía con referencias figurativas, comenzó desde mediados de los años cincuenta a

Colombia

163. EDGAR NEGRET - SOL NEGRO, DE LA SERIE MITOS ANDINOS, 1984, aluminio pintado, altura 110 cm. colección privada



utilizar el aluminio, y con él elabora sus primeros *aparatos mágicos*, construcciones abstractas que aluden a la presencia de la máquina en la sociedad contemporánea. Estos aparatos están pintados y ensamblados con tuercas y tornillos, objetos constantes en sus esculturas. Desde comienzos de los años sesenta, las construcciones de Negret incorporaron un elemento nuevo: el espacio interior que va a surgir de la lámina de aluminio doblada y enfrentada a otra similar⁴. Los módulos y las piezas que se reiteran se convierten en estructura básica de sus trabajos desde esa época hasta la actualidad. En ese proceso decantado y reflexivo que ha caracterizado su trabajo, es posible encontrar obras de pequeño y gran formato que obedecen a estructuras que se erigen de manera ascendente o que juegan con la horizontal, con la particularidad de que en sus trabajos de los años ochenta se combinan armónicamente ambos elementos, tal como sucede en su serie sobre Los Andes. Precisamente uno de los atributos sobresalientes de su escultura es la capacidad que tiene para no amarrarse a formas geométricas únicas y jugar tanto con la rigidez del cuadrado como con la sensualidad de la línea curva. *Sol negro* (fig. 163) forma parte de la serie *Mitos andinos* (1982-1986), en la que las formas ondulantes evocan el mundo del arte prehispánico.

A Eduardo Ramírez Villamizar (n.1923) lo mencionamos cuando hacíamos referencia a los comienzos de la abstracción pictórica. Luego de varios años dedicados a la pintura, a fines de los cincuenta comenzó a realizar relieves y, desde mediados de la década siguiente, se dedica plenamente a la escultura. En esta etapa inició sus trabajos con láminas acrílicas, contrucciones que denotan un particular interés por crear complejas formas mecánicas. De esa etapa son obras como *Construcciones emergiendo* y *Construcciones tipológicas*. Desde entonces empieza a utilizar



164. MANUEL HERNÁNDEZ - SIGNO Y DOBLE NEGRO, 1990, acrílico sobre lienzo, 200 x 170 cm. colección privada

Colombia



165. ALEJANDRO OBREGÓN – BODEGÓN EN AZULES,
1962. óleo sobre lienzo, 200 x 140 cm. Galería El Museo, Bogotá



166. EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR – DE LA SERIE
HOMENAJE A LOS ARTÍFICES, 1984-1987. hierro oxidado,
altura 130 cm. colección del artista

167. ENRIQUE GRAU - LA ALACENA OLVIDADA, 1981, óleo sobre lienzo, 140 x 200 cm, colección privada



gran variedad de materiales (madera, aluminio, hierro y acero) de acuerdo a las necesidades específicas de cada propuesta. En los años sesenta, Ramírez Villamizar se interesa por la observación de algunas formas naturales, como la espiral del caracol. En su obra más reciente destaca la serie *Homenaje a los artífices* (fig. 166), realizada entre 1984 y 1987, que, más que recrear motivos precolombinos, muestra la reflexiva admiración del artista por la tradición artística prehispánica: emplazamientos arqueológicos como el Machu Picchu, en Perú, le han inspirado una profunda reacción poética. Ramírez Villamizar también ha realizado numerosas obras monumentales para espacios públicos en Colombia y Estados Unidos. Su escultura sigue siendo una invención de formas desvinculadas de una geometría estricta.

La vuelta de la figuración

Pasada una breve etapa en la que los más jóvenes se volcaron a la abstracción, el peso de la figuración siguió siendo elemento constante en el arte del país. Pese a la actitud del arte internacional cuestionando las técnicas tradicionales, en los años cincuenta y sesenta hicieron su aparición algunas de las figuras más representativas del arte colombiano contemporáneo, quienes parecen sentir como un reto y un estímulo el mantenimiento de la figura. No es casual que Fernando Botero, premiado en el Salón Nacional de Artistas de 1958, afirmara que "el auténtico vanguardismo es el realismo". La nueva forma de mirar la realidad quebrando la hegemonía de las propuestas anteriores tuvo inicialmente en los nombres de Enrique Grau, Alejandro Obregón y Fernando Botero a tres de sus más connotados exponentes. Tanto Grau como Obregón comenzaron sus carreras en los años cuarenta, mientras Botero expone en Bogotá desde comienzos de los cincuenta.

Enrique Grau (n.1920), pese a sus

comienzos abstractos, se ha caracterizado por realizar una pintura donde predominan figuras volumétricas, a las que rodea de un ambiente cargado de objetos antiguos y populares, con un cierto aire nostálgico y a veces kitsch. *La alacena olvidada* (fig. 167), de 1981, es un buen ejemplo de su gusto por lo excesivo, por la multiplicidad de objetos que parecen rescatados del desván, así como de su sentido escenográfico. Excelente dibujante, Grau ha pasado por diversas fases en su extensa producción, que no se limita al óleo o los dibujos, incluyendo ensamblajes de objetos diversos, escenografías y vestuario para teatro.

Alejandro Obregón (1920-1992) retornó de Francia a mediados de los cincuenta y desde ese momento hasta fines de los años sesenta se constituyó en una de las figuras centrales del arte colombiano. Obregón se había separado progresivamente del naturalismo para incursionar en una expresividad que definió las bases de su peculiar estilo. Cóndores, barracudas, mojarras y toros son los animales simbólicos que pueblan un mundo en el que se destaca su visión del trópico tanto en los temas como en el manejo del color. La utilización del color exaltado y la creación de un mundo particular donde prima la fantasía explica el por qué del concepto de realismo mágico tantas veces aplicado a su trabajo, demostrando su capacidad de relacionar características propias del arte internacional con el particular espíritu del mundo caribeño. El talento de Obregón para transformar paisajes y objetos en manchas de color, conformando un universo donde la magia del paisaje sudamericano siempre está presente, se evidencia en *Bodegón en azules* (fig. 165), de 1983. Otro de los temas significativos de estos años fue el de la violencia, que Obregón abordó apelando a la sensibilidad y sin caer en el panfleto en obras tan conmovedoras como *La violencia*, también de 1962. Desde comienzos de la década siguiente abandona el óleo para trabajar el acrílico. El

misterio, la irrealidad y la calidad de los años sesenta no alcanzan el mismo nivel en esta etapa, en la que el artista tiende a repetir un repertorio conocido. Paralelamente a su labor como pintor, realizó también una significativa obra gráfica y muralística.

Fernando Botero (n.1932) es sin duda el artista colombiano con mayor reconocimiento internacional. Su extensa obra se ha caracterizado por no apegarse a ninguna de las vanguardias que modificaron en estos años la concepción figurativa. Conocedor de la historia del arte y admirador entre otros de Uccello, Piero della Francesca, Mantegna, Velázquez y Rubens, Botero busca la exaltación de la forma. Interesado en la creación de una nueva realidad, además de los maestros citados no deja de tener en cuenta ciertas tradiciones del arte popular o de la imaginaria colonial. Las formas definidas, el volumen y la contundencia de sus redondeadas figuras tienden a reafirmar la idea de monumentalidad que apareció ya en sus obras tempranas.

Con ironía no desprovista de humor, Botero realiza un retrato mordaz (aunque afectuoso) de situaciones que forman parte de la realidad latinoamericana. Su ilimitada imaginación va aparejada a su estrecha relación con Colombia, que no es sólo el lugar donde nació, sino una fuente inagotable de imágenes, como en *Colombiana* (fig. 169), de 1983. Junto a sus personajes inmersos en el paisaje o en peculiares interiores, es frecuente encontrar el tema del bodegón y las figuras de animales, todas ellas trabajadas con la misma visión desmesurada y estática. Otra de las características de su trabajo es la del quietismo que impone a las situaciones que representa, en las que el tiempo parece estar detenido. Además de sus óleos y dibujos, deben destacarse más recientemente sus esculturas, que parecen destinadas a consolidar ese constante deseo de trabajar volúmenes monumentales.

Colombia

A lo largo de la década de los sesenta, un cierto número de artistas afectos al realismo optaron por distintas modalidades de grabado para realizar imágenes socialmente comprometidas. Entre ellos destacan Luis Angel Rengifo, Augusto Rendón (n.1933), Pedro Alcántara (n.1942) –que trabajó primero como dibujante–, Umberto Giangrandi (n.1943) y Alfonso Quijano (n.1927). Otros optaron por una pintura de carácter expresionista, como Carlos Granada (n.1933), Jim Amaral (n.1933) y Leonel Góngora (n.1932). Granada combina la violencia y los temas de contenido erótico. El erotismo ha sido central asimismo en los dibujos y pinturas de Amaral y Góngora, el primero trabajando un atormentado recorrido por la fragmentación del cuerpo con especial énfasis en senos y falos, y el segundo optando por centrar su fiera erótica en la figura femenina o en la pareja.

Juan Antonio Roda (n.1929), después de su breve paso por el expresionismo abstracto, retomó la figuración para representar personajes donde lo irreal y lo cotidiano se tocan. Su extensa producción es tanto pictórica como gráfica, y en ambas técnicas ha trabajado importantes series temáticas durante los años setenta y ochenta.

Luis Caballero (1943-1995) comenzó a mostrar sus pinturas y dibujos a mediados de los sesenta. Estas obras se inspiraban en la neofiguración de Francis Bacon, pero sin dejar de lado el arte del pasado. Miguel Angel, Caravaggio o Géricault son algunos de los referentes de los que parte para elaborar, desde la década siguiente, una figuración dramática y de gran contenido erótico, donde el hombre parece consumirse en situaciones límite, bien en el éxtasis de la pasión amorosa o en lo más agudo del dolor. Rotas todas las ataduras, la idea de lo sublime impregna toda su obra, como puede verse en *Sin título* (fig.168), de 1989.

La obra iniciada en los años sesenta por

Beatriz González (n.1938) es un caso muy peculiar dentro del ámbito figurativo. Partiendo de dos referentes tan diversos como la historia del arte y los temas populares, González desmitifica tanto la cultura en general como los pormenores de ciertos mitos colombianos. Por sus imágenes cargadas de ironía pasan tanto héroes como conocidas iconografías religiosas, políticos o famosos deportistas, desplegando un panorama de la realidad cultural colombiana que podría igualmente referirse a cualquier otro país latinoamericano.⁸ Sus obras más recientes ponen el énfasis en la yuxtaposición de calma y violencia, y sus pinturas están compuestas de un modo que recuerda a la imaginería medieval, por más que en sus temas se remita a la cotidianidad colombiana, como en el tríptico *El Altar* (fig.172), de 1990.

Otro artista que utilizó los referentes de la historia del arte y la iconografía popular es Álvaro Barrios (n.1945), cuya obra se caracteriza por el juego constante de elementos nostálgicos, eróticos y autobiográficos, además de referencias al dadaísmo, al surrealismo, la neofiguración, el pop y el arte conceptual. En sus dibujos, grabados y ensamblajes predomina el uso de recursos técnicos depurados.

Santiago Cárdenas (n.1937) ha trabajado pintura, dibujo y grabado en una obra caracterizada por la constante presencia de situaciones y objetos que forman parte del mundo de todos los días. Ganchos, enchufes, tableros, espejos, cajas; todo ello desplaza a la figura humana para enfatizar aún más la presencia de lo cotidiano. En su juego de realidad e ilusión no hay lugar para la anécdota. En su obra temprana, a mediados de los años setenta, Cárdenas se interesó por la representación ilusionista de objetos superficiales, como las pizarras; un tema al que ha vuelto veinte años más tarde. En esas obras, algún elemento realista acompaña a los contornos delineados sobre la superficie, como



168. LUIS CABALLERO - SIN TÍTULO, 1989, óleo sobre papel, 190 x 130 cm. colección privada



169. FERNANDO BOTERO – COLOMBIANA,
1983. óleo sobre lienzo, 115,5 x 90,5 cm.
Museo Nacional de Colombia, Bogotá

Colombia

170. SANTIAGO CÁRDENAS – PIZARRA CON MUSA, 1991. óleo sobre lienzo, 86 x 130 cm. colección privada, Caracas



172. BEATRIZ GONZÁLEZ – EL ÁLTAR, 1990. óleo sobre lienzo, 170 x 150 cm. colección del artista



171. BERNARDO SALCEDO – PASEO MARÍTIMO, 1994. ensamblaje, 27 x 29 x 19 cm. Galería El Museo, Bogotá

173. MIGUEL ÁNGEL ROJAS - JERARQUÍAS, 1991. acrílico sobre lienzo. 180 x 400 cm. colección privada



puede verse en *Pizarra con musa* (fig. 170), de 1991.

Juan Cárdenas (n.1939) y Alfredo Guerrero (n.1936) han trabajado la figura humana inspirándose en relevantes figuras del arte del siglo XIX. Mientras el primero representa su propia figura inmersa en estáticos escenarios, el segundo analiza minuciosamente tanto el desnudo femenino como su autorretrato.

Fueron muy escasas las experiencias realizadas en los años sesenta dentro de las premisas del arte conceptual y habrá que esperar a la década siguiente para que esta modalidad tenga una presencia más significativa en el arte colombiano. La experimentación se dio esencialmente en el uso de nuevos materiales, y fue en el trabajo tridimensional donde se sintió con mayor intensidad la ruptura con las pautas establecidas. El uso de chatarra, plásticos y elementos perecederos, que le quitaban a la escultura el concepto de perdurabilidad tradicional, abría un nuevo espacio en el concepto mismo de la obra de arte. Como ejemplos citemos a Bernardo Salcedo (n.1939; fig. 171), Hernando Tejada (n.1925), con sus relieves-objetos (antesala de los muebles-personajes), y Feliza Bursztyn (1933-1982), quien abrió un territorio de anarquía formal y conceptual al introducir los materiales de desecho en el arte colombiano.

Una época de cambios: 1970-1990

Los años setenta marcaron para Colombia una serie de cambios significativos. La abundancia de recursos reactivó considerablemente el mercado del arte, mientras el crecimiento de los centros urbanos modificó la tendencia hegemónica que Bogotá como capital había ejercido en el campo de la formación y el fomento artístico, abriéndose paso otros centros de educación como Cali, Medellín y Barranquilla. Se incentivaron las Bienales y la apertura de nuevos museos, así como exposiciones

retrospectivas de artistas nacionales y antológicas de artistas de renombre internacional. Aumentó también el interés por revisar y divulgar el arte colombiano mediante la investigación y la publicación de revistas especializadas, como *Revista y Arte en Colombia*.

Durante esa década se acentuó la tendencia de la anterior hacia la heterogeneidad, sin que haya movimientos claramente predominantes. Siguió primando el interés por la bidimensionalidad (pintura, grabado y dibujo), si bien se incrementaron los trabajos orientados hacia el conceptualismo y la experimentación. Hay más figuración que abstracción, y esa figuración se nutrió de diversas corrientes, desde el neoexpresionismo al manejo de simbologías diversas y el realismo. Dentro de las variantes abstractas hay interés por la racionalidad de las composiciones, el juego matérico, la textura y el color, continuando una línea ya abierta por los artistas significativos en las décadas anteriores.

En la escultura hay alternativas muy diversas, predominando un interés creciente por los materiales encontrados y las actitudes autorreferenciales, acercándose al mundo del conceptualismo. El gusto por el ensamblaje, por los materiales obtenidos de la naturaleza, por los objetos hechos, acompañó el acercamiento creciente a las instalaciones. El arte colombiano entra a la década de los noventa inmerso en una situación similar a la que se da en el arte internacional: diversidad de tendencias e inclinación a repensar las preexistentes.

En los años setenta, el realismo siguió teniendo incidencia en la obra de un significativo grupo de artistas, entre los que podemos destacar a Darío Morales (1944-1988), quien particularizó su interés en el poder de sugerencia del desnudo femenino.

Miguel Ángel Rojas (n.1946) comenzó su obra de dibujante y grabador partiendo de un realismo autorreferencial de contenido

fuertemente erótico, acercándose también en los años setenta a experiencias conceptuales. En su producción posterior hay una actitud más cercana a las alternativas de la nueva figuración, en escenas donde el contexto urbano y la violencia predominan. Interesado en la experimentación, ha realizado pintura, dibujo, grabado y fotografía. En sus acrílicos de gran formato, sin llegar a ser excesivamente descriptivo, Rojas crea un universo propio a través de alegorías y símbolos, como en *Jerarquías* (fig.173), de 1991.

Gregorio Cuartas (n.1936), Mariana Varela (n.1947) y Cecilia Delgado (n.1941) también se interesaron en la observación rigurosa de la figura y los objetos. Saturnino Ramírez (n.1946), Oscar Muñoz (n.1951) y Ever Astudillo (n.1948) optaron en sus pinturas y dibujos por reflejar la sordidez de algunos contextos urbanos. Manuel Camargo (n.1939) y Maripaz Jaramillo buscaron, en cambio, rescatar ciertos rasgos idiosincráticos en sus figuras. Jaramillo (n.1948), tanto en pintura como en su extensa obra gráfica de impronta expresionista, colocó primero como centro de interés a la mujer, luego la convirtió en un ser más agresivo y seductor para llegar finalmente al tema de la pareja y el hombre solo.

El tema político, de tan fuerte protagonismo en los sesenta, no tuvo la misma resonancia. Podemos destacar las figuras de Nirma Zárate (n.1936) y Diego Arango (n.1946), quienes con sus serigrafías denunciaron situaciones de violencia social e impulsaron la creación del Taller 4 Rojo, uno de los pocos intentos de aglutinar artistas con temática y preocupaciones afines que se ha dado en Colombia. Luis Paz (n.1937) se valió de recursos salidos del diseño gráfico para criticar en sus grabados la situación económico-social del país. Gustavo Zalamea (n.1951) usó periódicos y copias heliográficas de dibujos originales (luego

Colombia

trasladadas a gigantescos telones) para cuestionar el valor de ciertos símbolos institucionales.

Las referencias figurativas en un mundo donde lo real y lo fantástico se tocan, estuvieron representadas por los grabados de Dioscórides Pérez (n.1950), que insiste en un mundo onírico donde mezcla elementos fantásticos con referentes populares. Alicia Viteri (n.1946), con sus insectos metamorfoseados en hombres, explora su propia vida interior. Heriberto Cogollo (n.1945) utiliza referencias africanas en torno a figuras bisexuales fragmentadas en extraños paisajes.

El género del paisaje tuvo entre sus representantes a María Cristina Cortés (n.1949), quien ha mantenido su apego a la figuración clásica y a los maestros del impresionismo, y Antonio Barrera. Barrera (1948-1990) realizó paisajes en los que se interesó por captar atmósferas e inventar una poética del lugar, recreando su propia percepción de lo visto más que transcribiéndolo de forma realista.

La década de los ochenta significó la continuidad del predominio de la figuración. Como bien señala Germán Rubiano: "El país nunca ha tenido inclinaciones a las últimas modas internacionales, y la vigencia de la figuración en los ochenta tiene más que ver con las producciones de Botero, Beatriz González y Santiago Cárdenas, para sólo citar algunos pocos, que con la transvanguardia o el neoexpresionismo. El nuevo arte colombiano no desconoce, sin embargo, lo que se ha venido realizando en el exterior... pero ninguno está en el plan de seguir dócilmente lo que se hace en las grandes metrópolis" ⁷.

Los criterios de representación siguieron caminos diversos. Dentro de un expresionismo que tiene al hombre como protagonista, podemos citar las obras de Lorenzo Jaramillo (1955-1993), con su despliegue de personajes extraídos de la literatura, la música y el mundo colonial. Víctor

Laignelet (n.1955) comenzó acercándose a nombres clave de la historia del arte, creando imágenes alteradas que dieron paso a retratos y a simbologías menos personales y más universales. Diego Mazuera (n.1950) tiene una amplia producción caracterizada por el afán investigativo, trabajando una figuración libre donde el hombre contemporáneo y su problemática constituyen el centro de interés.

Diferentes maneras de mirar la historia proponen Luis Luna (n.1958), Rodrigo Facundo (n.1958) y José A. Suárez (n.1955). Luna parte del arte de siglo XX (Picasso, Klee, Matisse) para armar narraciones simbólicas. Facundo, interesado en la historia como memoria del recorrido que el hombre ha hecho por el tiempo, rescata objetos y situaciones buscando la huella que han dejado. Suárez recompone hechos del acontecer nacional mezclados con personajes contemporáneos o referencias específicas a la historia del arte en grabados de pequeño formato con los que arma una especie de diario personal. En los grabados y dibujos de Suárez, realizados con la precisión de un miniaturista, late un complejo mundo de figuras, textos y referencias diversas. Cada uno de ellos, como el grabado *Sin título* (fig.174), de 1994, es una parte con vida propia de una secuencia donde los vínculos con la siguiente obra de la serie son casi imperceptibles.

La abstracción cobró cada vez mayor fuerza en Colombia durante los años setenta y ochenta, demostrando que no estaba muerta en absoluto. Tanto el arte geométrico (con veladas referencias a las formas precolombinas) como la abstracción centrada en el color, las superficies y las texturas tuvieron continuidad. Sin embargo, a lo largo de ambas décadas, el arte no objetivo desempeñó un papel más importante en la escultura que en el ámbito pictórico. Los conceptos de orden y racionalidad a través de las formas geométricas fueron los elementos rectores de la mayor parte de estas obras, casi siempre en

metal, y los artistas interesados en una escultura de corte constructivista, como Edgar Negret o Ramírez Villamizar, los principales promotores de esta tendencia.

Nombres como los de John Castles (n.1946), Ronny Vayda (n.1954) y Germán Botero (n.1946) constituyen significativos ejemplos de esa escultura geométrica que comienza en la década de los setenta y se proyecta plenamente en la siguiente. Germán Botero, por ejemplo, centra su interés en la maquinaria y la integración en la obra de distintos materiales, como en la instalación de 1990 *Guerberos y tumbas* (fig.175), toda una reflexión en clave conceptual sobre el universo de la máquina.

En los años ochenta el número y la variedad de alternativas aumentó y, si bien continuó el interés por el uso de los metales —como en la obra de Consuelo Gómez (n.1956) y, más recientemente, en la de Cristóbal Castro (n.1962)—, también se incrementó el gusto por los materiales naturales, tales como las rocas, piedras y mármoles que Hugo Zapata (n.1945) combina con metales y vidrios. Su interés por los materiales locales surge de su preocupación por asuntos relacionados con la geografía y la cultura. La obra de Zapata forma parte del lenguaje internacional de la escultura experimental, pero también indaga en los fenómenos relacionados con la tierra y los efectos sobre ella del paso del tiempo, como puede apreciarse en *Arca* (fig.177), de 1992-1993.

A comienzos de la década de los años setenta aparecen en la escena artística de Bogotá las primeras obras de Antonio Caro (n.1950) que, desde los inicios de su trabajo, asumió una actitud no convencional y marginada de los criterios artísticos habituales. Valiéndose de materiales pobres, insiste en una actividad crítica tanto frente a la sociedad como hacia el mercado del arte. Se abría con él y con artistas como Juan Camilo Uribe (n.1945) y Gustavo Sorzano



174. JOSÉ ANTONIO SUÁREZ – SIN TÍTULO,
1994. grabado, 20 x 29 cm.



175. GERMÁN BOTERO - GUERREROS Y TUMBAS,
1990, cerámica 700 x 800 x 25 cm.
Museo de Barro de América, Caracas



176. DORIS SALCEDO - DETALLE DE LA INSTALACIÓN, ATRABILARIOS,
1991-1992, piel animal, zapatos, hilo, colección privada

Colombia

177. HUGO ZAPATA - ARCA,
1992-1993. piedra tallada y agua, 60 x 60 x 22 cm.
colección privada



(n.1944) el camino hacia el conceptualismo. Pese a que estas experimentaciones fueron básicamente individuales, se produjeron algunas excepciones, como el grupo El Sindicato, de Barranquilla, que tuvo como promotor entusiasta a Alvaro Barrios, quien impulsó el trabajo de artistas que se plegaban a los conceptos del "arte como idea".

A mediados de los ochenta el número de artistas interesados en esas propuestas se incrementó y las reflexiones se orientaron por caminos diversos. Sin la existencia de grupos aglutinantes, volvieron a primar las individualidades. A título de ejemplo puede citarse la obra de Doris Salcedo y la de María Fernanda Cardoso. Salcedo (n.1958) realizó obra tridimensional desde principios de los ochenta. Partiendo de materiales y objetos diversos, arma instalaciones que buscan que el espectador se aproxime a la obra rescatando sus propias vivencias, aludiendo en sus planteos a la idea de violencia y de muerte. Así, en *Atrabiliarios* (fig.176), de 1991-1992, dos zapatos situados en sendos nichos parecen abandonados e irreconocibles, aunque, de forma implícita, se sugiere que alguna vez pertenecieron a alguien que ha desaparecido. Cardoso también se vale de materiales múltiples —tales como cemento, plásticos, medias femeninas, animales disecados—, cuya elección responde a sus experiencias vivenciales y recuerdos; también a ellos les ronda la idea de la muerte.

Los años noventa se abren para el arte colombiano reafirmando la tendencia anotada en las décadas anteriores y el interés por conocer, asimilar y profundizar en las más diversas variantes del arte internacional. De allí que las manifestaciones artísticas apelen a distintos lenguajes, al uso de los más variados materiales, al interés por involucrarse en la reflexión de qué es arte, para qué el arte. Pero todo ello sin perder

de vista su propio contexto, involucrando la compleja realidad social y cultural en que Colombia, como los demás países del continente, está inmersa.



Lenín Oña

Ecuador

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



178. EDUARDO KINGMAN - LOS GUANDOS,
1941, óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm.
Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



Al independizarse de la corona española en 1822, el Ecuador formaba parte de lo que se llamó la Gran Colombia, que comprendía además las actuales repúblicas de Colombia, Venezuela y Panamá. Por tanto el Ecuador surge verdaderamente como nación en 1830, cuando esta confederación se disuelve. En lo relativo al arte, a raíz de la independencia se comenzaron a cultivar géneros y corrientes nuevos para el país, tales como el retrato, el paisaje, el costumbrismo romántico y la pintura de historia, que se sumaron al arte religioso, predominante desde la época colonial. Precisamente durante la colonia, se había forjado una tradición artística de primera importancia en el contexto iberoamericano. A lo largo de casi trescientos años, la Escuela Quiteña produjo innumerables pinturas y piezas de imaginería, que no solo abastecieron las necesidades locales sino que, por su afamada calidad, se exportaron a las demás colonias de España en América y aún al viejo mundo. En 1849 el dibujante francés Ernest Charton estableció el Liceo de Pintura, precursor de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago, creada en 1852 por intelectuales y artistas ecuatorianos que sostenían que “la pintura entre nosotros se ha mantenido campeando en el teatro civil de la imitación. Pero ahora ella se lanza en pos de la invención y de la originalidad para tomar un carácter nacional”. Dos décadas más tarde, el gobierno conservador de Gabriel García Moreno fundó la Escuela de Bellas Artes de Quito, de corta duración.

Con el triunfo de la revolución liberal en 1895 se ampliaron los horizontes espirituales e ideológicos del país. Se estableció la educación laica y en 1904 volvió a funcionar la Escuela de Bellas Artes. Pero sólo en el segundo decenio del siglo se produjo la reorientación académica que habría de alentar la renovación de estilos y propósitos artísticos, anclados hasta entonces en el realismo de corte académico originado en Europa. El profesor francés Paul Bar introdujo el

impresionismo y el italiano Luigi Casadio la escultura en bronce y mármol, técnicas prácticamente desconocidas hasta ese momento.

Con el asesinato del jefe de la revolución liberal, Eloy Alfaro, en 1912, se aseguró el predominio de la oligarquía agroexportadora y bancaria de la región costera, que en tático contubernio con el latifundismo serrano frenó los bríos populares que pugnaban por cambios económicos y sociales de radical beneficio para la mayoría de la población. El total decaimiento de la producción de cacao, principal renglón exportable por aquellos años, precipitó la crisis política a partir de los años veinte, que se manifestó en la masacre del pueblo de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922 y en incontables cambios de gobiernos, dictatoriales o constitucionales, militares o civiles, hasta fines de la década de 1940. A esta era caótica, pero también de reformas modernizadoras del aparato estatal, correspondió una efervescencia renovadora en el plano ideológico, intelectual, literario y artístico de claros signos socializantes y nacionalistas.

Las condiciones de vida del pueblo no sólo no habían cambiado, sino que mostraban evidentes síntomas de empeoramiento. La incipiente y pauperizada clase obrera (fruto de un incipiente proceso industrializador), el subproletariado urbano y las grandes masas de indios campesinos (afincados, ante todo, en las áreas rurales de la Sierra), contrastaban en su atraso secular con los indicios del progreso tecnológico que se iba introduciendo para tratar de integrar a las regiones más pobladas del país —Costa y Sierra— al mercado internacional y al renovado mundo del nuevo siglo.

Sobre esta realidad comenzaron a actuar los nuevos intelectuales y artistas, alentados por las esperanzas que despertaban la Revolución Bolchevique en la Rusia zarista y la Revolución Mexicana. Se originó así una literatura realista de denuncia y una pintura de la misma orientación.

Ecuador



179. JAIME ANDRADE MOSCOSO - HISTORIA DEL HOMBRE,
1949-1954, piedra, 9 x 18 m. Universidad Central, Quito



181. OSWALDO GUAYASAMÍN – FUSILAMIENTO, 1943.
óleo sobre tabla, 80 x 120 cm. Museo de la Casa de la Cultura
Ecuatoriana, Quito



180. CAMILO EGAS – ESTACIÓN 14, 1937.
óleo sobre lienzo, 137 x 100 cm.
Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito

Escritores y artistas recorrieron un largo trecho juntos durante los años treinta y cuarenta, identificándose en los mismos ideales estéticos y en similares posiciones políticas de izquierda. Si el realismo social fue la tendencia predominante, dentro de éste cobró fuerza el movimiento indigenista, que trató de reflejar la situación de servidumbre de todo un pueblo que, desde la conquista española, había logrado resistir al menos parcialmente al mestizaje. La visión del indigenismo tal como aparece en la obra de Eduardo Kingman, Diógenes Paredes y otros fue, desde luego, ajena a los indios y hasta inconsciente del significado nacional de la existencia de éstos como pueblos de culturas distintas a la de la mayoría mestiza. Sin embargo, implicó el reconocimiento de una problemática ominosa de la que escritores y pintores extrajeron múltiples motivos y personajes para sus obras.

El tema del indio ya había sido tocado en la pintura del XIX dentro de los límites del costumbrismo. En el nuevo siglo, Víctor Mideros (1888-1969), el último representante del género místico-religioso, dejó unas cuantas imágenes indígenas de sabor todavía decimonónico. Camilo Egas (1889-1962) cultivó un nativismo que rescata la figura de los aborígenes poetizándola y destacando los aspectos exóticos y pintorescos de su cultura. Sólo con los indigenistas aparecen los indios en la descarnada y miserable realidad de su existencia. Desde México llegaban las influencias de la corriente nacionalista que muralistas y pintores de caballete habían iniciado en los años veinte, y que tendría en el Ecuador consecuencias mucho más agudas que en países como Perú, a pesar de que éste tiene un porcentaje mayor de población india. Eduardo Kingman (n. 1913), que había partido del realismo social con cuadros de obreros pintados en Guayaquil, la ciudad de mayor concentración proletaria, fue el pionero del movimiento indigenista, en el que sobresale entre todos los demás cultores del género en el país.

Ecuador

Dibujante y colorista notable y "pintor de la angustia", como se le ha llamado, ha hecho de las manos un símbolo propio, pintándolas aisladas con elocuentes gestos que hablan por sí solos. A los géneros tradicionales ha preferido los estudios de rostros y figuras de hondo psicologismo, casi siempre enfilado a la expresión dramática. Su realismo es somero y cuando se inclina por los acentos expresionistas los emplea casi siempre sin excesivos desbordamientos formales, pero sí cromáticos. A sus pinceles se debe el cuadro que puede entenderse como la más cabal manifestación del indigenismo ecuatoriano: *Los guandos* (fig. 178), de 1941. El sentido simbólico de la obra es directo: en la espiral en que se mueve el agobiado cortejo se identifica la circularidad de la explotación inacabable. En la estructura y factura de este lienzo se ha querido encontrar resonancias de la pintura barroca de la época colonial. Más tarde, la paleta del artista intensificó los colores y la línea se volcó a una deformación de caracteres personales, rumbo en el que ha venido trabajando hasta el presente en murales, xilogramados, tintas y carbonos, además de en su obra de caballete.

La obsesión indigenista fue compartida por la generación de Kingman y la posterior a él. Diógenes Paredes (1910-1968) estuvo poseído por aquella más que ningún otro y la vertió en efigies de estudiado efectismo, de toscas formas y livida coloración. Pedro León (1884-1956) fue el primer impresionista del Ecuador y uno de los primeros artistas en comprender y aplicar las contribuciones de Cézanne, el cubismo y el fauvismo. Por largos años fue director de la Escuela de Bellas Artes de Quito. Su obra abunda en paisajes e incluye una de las telas más representativas del indigenismo, *Cangahua* (1940), canto a las labores agrícolas del indio y eslabón entre el realismo y el expresionismo. Leonardo Tejada (n. 1908), más multifacético, ha tratado no sólo las consabidas escenas que consignan el folklore indígena y documentan el oprobio de la servidumbre, sino

que, a partir de diseños artesanales de espléndida morfología y cromatismo, ha ejecutado composiciones ágiles, a veces de pincelada líquida, otras de textura empastada.

A Jaime Andrade Moscoso (1913-1990), hasta ahora el más importante escultor ecuatoriano del siglo, en rigor no cabe clasificarlo en el rango indigenista, aunque ejecutó algunas piezas imputables a este contexto. Comenzó militando en un realismo de acentos expresionistas moderados, luego forjó un esquematismo personal de reminiscencias arcaicas, atravesó por etapas cubistas y finalmente se centró en la abstracción. De preferencia ha utilizado la piedra—como en el relieve mural para el teatro de la Universidad Central en Quito (fig. 179)—, la madera y el metal soldado, aunque fue también un notable dibujante y muralista. En este ramo empleó con bastante éxito el mosaico de piedras naturales, hasta llegar a ser tenido por el más destacado representante de la muralística nacional.

Por la trascendencia y reconocimiento local e internacional que ha alcanzado, la obra de Oswaldo Guayasamín (n. 1919) merece comentario aparte. Aunque en general se le tiene por indigenista, atribuyéndosele inclusive el liderazgo en esta tendencia, lo cierto es que sólo en sus primeros periodos participó de ella, así como del realismo social más ortodoxo. En realidad lo que ha hecho se enmarca, si bien con motivos extraídos de ambas corrientes, en un rumbo personal, de estilo propio—dibujo rotundo, figuras y rostros descarnados, deformación tremendista, sacrificio de un inicial colorismo por el imperio de los tonos neutros, blancos y negros—, y en una vocación cada vez más simbólica y de intenciones universalizantes.

En una época tan temprana como 1943 encuentra su singularidad estilística, como lo prueba el lienzo *Fusilamiento* (fig. 181), de ese año, donde los tonos oscuros, desabridos, son una metáfora del color y el sufrimiento. Ocho años más

tarde presentó la serie pictórica *Huacayñán* ("camino del llanto", en lengua quechua), que trata de la diversidad étnica del hombre ecuatoriano. Este serie, integrada por más de cien cuadros, ganó el gran premio de la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona (1956) y el reconocimiento de Guayasamín como "mejor pintor sudamericano" en la Bienal de São Paulo (1957). En la serie *La edad de la ira*, que aún no considera concluida, prosigue con la consigna que originó la anterior: "A mí me toca pintar para indignar". En telas de gran formato despliega todos los rostros del espanto, todos los crispamientos de las manos, todas las convulsiones de la tortura. Si en *Huacayñán* el alcance del color y la condigna protesta es nacional, en *La edad de la ira* tienta lo universal, al comprometerse con la denuncia de los atropellos del militarismo, las dictaduras, el racismo y la explotación de los pueblos.

En los últimos años, Guayasamín ha comenzado a trabajar en una nueva serie, *La edad de la ternura*, con temas alusivos al amor maternal y la infancia, lo que ha implicado un retorno a la paleta brillante. Ha sobresalido, asimismo, en la pintura de género, en especial en el retrato y el paisaje. Sus singulares visiones de Quito constituyen un tipo de paisaje distinto al tradicional y aún al vanguardista; demuestran una concepción acongojada de la geografía, recompuesta en trazos ígneos y agudos. Guayasamín ha revalorado el dibujo, que maneja con maestría y exhibe con los mismos honores que los lienzos, y es autor de numerosas esculturas que traducen al volumen las peculiaridades de su plástica bidimensional. También ha realizado varios murales (frescos, mosaicos de vidrio, acrílicos en paneles móviles) en el Ecuador y fuera de él, incluidos el del aeropuerto de Madrid y el de la sede parissina de la UNESCO. El conjunto de su obra lo muestra como el pintor ecuatoriano más afincado en el arte de mensaje político y social.

Ecuador

Mientras la mayoría de los artistas residentes en el país entre 1930 y 1950 se dedicaba a cultivar el realismo social, el indigenismo y sus derivados, unos pocos que viajaban por Europa y los Estados Unidos en las mismas décadas se sumaban a los movimientos vanguardistas y se convertían en los pioneros de los nuevos rumbos del arte nacional. El primero en llegar con las primicias del expresionismo de estirpe europea, del cubismo y hasta del surrealismo y la abstracción, fue el ya citado Camilo Egas, de amplia trayectoria en Estados Unidos, donde dirigió los programas de arte de la New School for Social Research, de Nueva York. La variedad de estilos y de temas que enfoca este pintor traduce sus afanes de aprehenderlo todo, desde las evidencias del atraso del Ecuador, con sus indios integrados al paisaje, irrepetibles en su folclorismo, hasta los dramas sociales causados por la gran depresión iniciada en 1929, la tragedia de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. También representó la deshumanización de los países industrializados, desbocados en la persecución del progreso tecnológico y la concentración capitalista. Esta última veta puede verse en *Estación 14* (fig. 180), de 1937.

Manuel Rendón (1894-1982), nacido y formado en Europa, une a sus altos méritos de pintor el privilegio de haber introducido el abstraccionismo de corte informalista en la pintura ecuatoriana. Su trayectoria refleja la naturalidad con que se desenvolvió en las vanguardias. Durante sus estadías en el Ecuador, practicó también el realismo para captar los rasgos de los prototipos humanos y el paisaje. Este periplo, en síntesis, deja la sensación de que en todas sus etapas se hubiera encaminado hacia un objeto final: la plasmación de la armonía visual donde lo pictórico y lo lineal se funden en premeditada necesidad. Al lograrlo a plenitud, con limpios recursos abstractos, conjuga pinceladas puntillistas, el poder inductivo de la línea, cierta ostentación cromática, planos únicos y



182. ARACELI GILBERT – FORMAS EN EQUILIBRIO,
1952. óleo sobre lienzo, 90 x 97 cm.
Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



183. MANUEL RENDÓN - JUEGO ENTRE COLUMNAS, 1947.
 óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
 Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



184. ENRIQUE TABARA - ROJO SUPERSUSTANCIAL, 1971.
 óleo sobre lienzo, 152 x 152 cm.
 colección privada

Ecuador

segmentados que recuerdan los de los vitrales medievales y, en fin, la vibración informalista de la materia. Cuando llega a sus expresiones más características establece geometrías delicadas y curvilíneas, con intersecciones de ritmos musicalizados y envolventes, plétóricos de fulgores divisionistas, como en *Juegos entre columnas* (fig. 183), de 1947).

Araceli Gilbert (1914-1993), por su parte, es la introductora de la abstracción geométrica en Ecuador. Estudió en Chile y, con el expresionista alemán Hans Michaelson, en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil, establecida en 1941. Completó su formación con Amédée Ozenfant, en Nueva York, y con Auguste Herbin, en París, donde fue asistente de los pintores abstractos Jean Dewasne y Edgard Pillot. En sus primeras búsquedas Araceli Gilbert se orientó hacia el cubismo, al que incorporó figuras indígenas, pero a la postre eligió el abstraccionismo y terminó incursionando en el cinetismo. Con todo y haberse consagrado al manejo de un lenguaje carente de visos nacionalistas, en su obra se distinguen elementos entresacados de las artes indígenas y populares: referencias en el diseño, colores puros y brillantes en sorprendentes combinaciones, cierto sentido nativo del ritmo plástico; todo lo cual se revierte en composiciones de gran rigor y unidad en función del equilibrio inapelable de los componentes, como *Formas en equilibrio* (fig. 182), de 1952.

Hacia la década de 1950, la realidad nacional presentaba nuevos aspectos. Gracias a la exportación bananera el país volvía a reinsertarse en el mercado internacional y la estabilidad política se prolongó de 1948 a 1960. Durante ese período se sucedieron los gobiernos civiles; José María Velasco Ibarra fue elegido presidente cinco veces (1934-1935; 1944-1947; 1952-1956; 1960-1961 y 1968-1972), y el mandato presidencial de Galo Plaza Laso (1948-1952) fue particularmente estable. Por entonces se desencadenó la mayor

oleada migratoria del campo a la ciudad de la historia republicana, sobre todo a Guayaquil; se comenzaron a cosechar los frutos de la acción difusora de la Casa de la Cultura, fundada en 1944; y los amagos de modernización en las infraestructuras productivas y viales se dejaron sentir. El Ecuador, que en buena parte ya se había descubierto a sí mismo, comenzaba a descubrir el mundo de la segunda posguerra. En el arte gravitaban las tendencias experimentales que llegaban desde Argentina y Uruguay (en especial Joaquín Torres-García y su "universalismo constructivo") y, de otra manera, las influencias del expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York, concomitantes unas y otras con el ocaso del muralismo y el indigenismo mexicanos.

Todo apuntaba al cambio en el arte ecuatoriano, a la rebelión antindigenista, a la urgente necesidad de actualizar los idiomas visuales, a la respuesta nacional ante los desafíos exteriores. Esa situación se plasma en los años sesenta a través de dos líneas. Una se guía por la posibilidad de convertir los signos y símbolos indios ancestrales en códigos abstractos, sin quedarse en la simple imitación, sino más bien inspirándose en ellos. Así, el viejo indigenismo se bate en retirada; se liquidan sus morfologías realistas y expresionistas y cede el paso a una abstracción de raíz precolombina. La otra corriente, que en ocasiones interesa también a ciertos artistas de la primera, busca en el arte popular y aborígen contemporáneo (y, en algún caso, en los ornamentos religiosos) motivos para desarrollar sus propuestas abstractas.

En el primer campo, el del "precolombinismo", surgen tres figuras de primer orden: Enrique Tábara, Aníbal Villacís y Estuardo Maldonado, que conforman uno de los equipos más innovadores y coherentes, a la par que diferenciados entre sí, de la plástica latinoamericana empeñada en renovarse sin abandonar las connotaciones nacionales. Enrique

Tábara (n.1930), compañero de Antoni Tàpies, Antonio Saura, Manolo Millares y otros informalistas y gestualistas españoles, se inició en el expresionismo social con personajes de los bajos fondos guayaquileños y con paisajes selváticos y, más tarde, realizó ensayos de retículas formalistas derivadas de Torres García.

En Barcelona, Tábara comenzó una auspiciosa carrera a partir de las primeras obras "precolombinistas". Anduvo en búsquedas propias de la pintura matérica y recaló en fondeaderos surrealistas y abstractos, siempre con resultados de desbordante fantasía y solvencia plástica, que le fueron reconocidos en Lausana con el segundo premio en una exposición de pintura abstraccionista (1960) y por André Breton, que le invitó a la muestra del cincuentenario del surrealismo. La segunda invención de su cuño personal son los *pata-pata*, cuadros en que aparecen, en calidad de signos irónicos, piernas más o menos deformadas o, como reminiscencias lejanas del pop art, danzando, caminando, volando, yaciendo o cayendo. En los últimos tiempos su talento de dibujante y colorista tropical se ha aplicado a la combinación de esas esquematizaciones con frondosos árboles y arbustos de los que cuelgan también otros extraños frutos: antífaces, huesos, etc. En una de sus obras más significativas, *Rojo supersustancial* (fig.184), de 1971, las texturas de un campo de color rojo recuerdan el efecto de una pared vieja agrietada. El clima de humor y alegría que Tábara consigue crear con este repertorio, de muy variado sentido formal, lo califican como el más imaginativo de los artistas ecuatorianos.

Aníbal Villacís (n.1927), autodidacta de visos goyescos en sus corridas de toros y procesiones funerarias, también se adscribió al informalismo en su estancia española de 1953, por la misma época que Tábara. A diferencia de éste, sus cuadros "precolombinistas" son de trazos más amplios, de empuje más grueso y de formas un

tanto más cercanas a las de los diseños indios. Pero además ha rescatado elementos del barroco colonial en los brillos auríferos y argenteos de su pintura incisa sobre madera. También ha elaborado paisajes muy escuetos de severa cromática y, en la misma dirección, figuras maternas y de niños un tanto estereotipadas.

Estuardo Maldonado (n.1930) comenzó como casi todos los artistas de su generación en el realismo y el expresionismo social. Cursó estudios académicos en Roma, donde radica hasta ahora, y se dedicó a una morosa investigación del cubismo y el constructivismo. En esta corriente y en el cinetismo ha producido obras que lo llevaron a pesquisas tecnológicas en el acero inoxidable cromatizado. Con esta técnica ha producido esculturas y "cuadros" formalistas de refulgente efecto, incluidos unos "hiperespacios" caleidoscópicos –como *Estructura cinético-modular* (fig.185), de 1978–, elaborados a manera de espejos brillantes junto a sectores opalescentes: verdaderas gemas planas con profundidad virtual. De características cercanas al diseño son sus calados metálicos, logrados por medio de planchas corroídas por el ácido. Su acuciosa compenetración con la tecnología y el arte más refinados ha sido retribuida con numerosos premios europeos.

La tendencia de indicadores antropológicos ha encontrado en Osvaldo Viteri y Mario Solís Guerrero a sus mejores exponentes. Osvaldo Viteri (n.1931), de amplio dominio del dibujo realista y expresionista y uno de los pintores que consiguió en una primera etapa consolidar el abstraccionismo nacional, ha avanzado a través del collage y las texturas informalistas por un doble camino de comprensión y simbolización de lo vernáculo: el empleo, por una parte, de muñecos de trapo –como en *América, en torno a mí la noche sueña* (fig.186), de 1976–, de ancestros precolombinos devenidos en juguetes infantiles sobre arpilleras apenas pintadas de hondas

resonancias generales (la soledad, el aislamiento); y, por otro lado, la utilización de ornamentos litúrgicos católicos de acuciante demanda reflexiva. A veces también ha empleado en sus collages el papel periódico impreso con similares trasuntos intelectuales. La totalidad de su trabajo lo señala como uno de los más serios innovadores en la plástica ecuatoriana.

Mario Solís Guerrero (n.1940) enaltece el diseño del cuadro como un valor en sí, vertebrando texturas tomadas directamente de objetos de uso habitual. Arpilleras, ropas, frazadas, leños, cuerdas, algo de pintura, colados o superpuestos, aluden al mundo de la economía natural. El sentido y la realidad matérica de su antipintura remiten a situaciones unas veces locales y otras menos determinadas. En los últimos tiempos ha practicado el informalismo cromático de trazos gestualistas.

La década de 1960 concluye con una bienal internacional celebrada en Quito en 1968, la primera y única que se realiza en el país, y la antibienal que se le opone, organizada por el grupo VAN* del que forma parte Tábara. Una y otra fueron de importancia: la bienal porque permitió ver algo de lo que se hacía en América Latina por esa época, y la antibienal porque demostró la solidez y actualidad de los planteamientos de los artistas que habían rechazado el predominio del indigenismo. Cuatro años más tarde, el Salón de la Independencia, celebrado asimismo en Quito y también de convocatoria única, volvió a insertar a los artistas y al público locales en las corrientes latinoamericanas de la hora.

La hora que comenzaba sería de radicales consecuencias para el Ecuador y su arte. En 1972, una nueva dictadura militar de tendencia nacionalista tomó a su cargo el manejo de la explotación petrolera, renglón que desde entonces ha sido el principal dinamizador de la economía nacional, aún cuando su apogeo no alcanzó a prolongarse ni un decenio completo. De todos



185. ESTUARDO MALDONADO – ESTRUCTURA CINÉTICO-MODULAR, 1978. acero inoxidable coloreado y hormigón armado, 10 x 6 x 0,8 m. Corporación Financiera Ecuatoriana, Quito

* El grupo VAN estaba integrado por Tábara, Almeida, Cifuentes, Muriel y Molinari. Su común denominador era la postura anti-indigenista y el deseo de investigar nuevos caminos artísticos acordes a las últimas tendencias internacionales.

Ecuador



186. OSVALDO VITERI - AMÉRICA, EN TORNO A MÍ LA NOCHE SUEÑA, 1976. técnica mixta, 99,5 x 99,5 cm. colección privada

modos, el crecimiento económico fue notorio: crecieron la clase media y los niveles de consumo; se estableció un floreciente mercado del arte, antes inexistente; proliferaron los concursos y galerías; se abrieron nuevos museos; la investigación arqueológica cobró un auge desconocido hasta entonces y se multiplicó el número de artistas. En 1968, por otra parte, la antigua Escuela de Bellas Artes quiteña se transformó en Facultad Universitaria de Artes.

Cuatro jóvenes pintores, tres egresados de la Escuela de Bellas Artes y otro autodidacta, dieron, en 1969, la clarinada de una nueva corriente que habría de campear por un largo periodo. Los Cuatro Mosqueteros (José Unda, Nelson Román, Washington Iza y Ramiro Jácome) se lanzaron, en su antisalón guayaquileño, por los caminos de la neofiguración, que en América Latina ya exhibía una figura de primer orden, el mexicano José Luis Cuevas. La influencia de Cuevas y, un poco menos, la del británico Francis Bacon pesaron en la labor del grupo y de sus seguidores. Pero la influencia fue más que nada formal, ya que en la temática se observó una diversificación congruente con la amplia apertura por la que se había batallado con tenacidad.

Nelson Román (n.1947), el más "cuevista" de todos, imbuido además de lo "real maravilloso" por efecto de la nueva literatura latinoamericana (Carpentier, Asturias, García Márquez, etc.), pinta escenas entre mágicas y aldeanas de visible raíz folklórica con buen manejo del color y el dibujo. Washington Iza (n.1947) se inició como neoexpresionista, pasó por búsquedas abstracto-geométricas y ha acabado dedicándose a lo que mejor domina, el desnudo realista en conjuntos sensuales, levemente emparentados con las posiciones del surrealismo. José Unda (n.1948) practicó el tremendismo a lo Cuevas, pero ha encontrado su senda creativa en el informalismo, el gestualismo y una versión propia del expresionismo abstracto. Vive desde hace muchos

años en Canadá y desde allá ha traído unas pocas exposiciones que indican la consolidación de su estilo. Ramiro Jácome (n.1948), el autodidacta, es el "mosquetero" más polifacético y el que más ha madurado entre los de su generación. Cultor del feísmo y reivindicador del tema urbano, tan acorde con un periodo de desarrollo de las ciudades en el país, ha convertido a los personajes típicos de Quito y de la historia nacional en un retablo que refleja con propiedad el imaginario colectivo de toda una era. Dibujante -*Fumador* (fig.187), de 1993, es una muestra de esa faceta- y grabador, también ha tocado el género histórico, pero a su manera, singularizada por una gran capacidad imaginativa.

La inserción del arte ecuatoriano en las tendencias posteriores a la abstracción, fenómeno característico de los años setenta, fue relativamente tardía, al punto que los ecos del pop art no pasaron de ser mínimos y los del minimalismo y el cinetismo no se generalizaron. El éxito de la neofiguración y las variantes neoexpresionistas se explica en buena medida por la tradición siempre latente del realismo y el expresionismo locales. Desde luego se desentendió de las desmesuras guayasaminianas y de los explícitos mensajes sociales y políticos, pero no dejó de filtrar ánimos de protesta a través del esperpento, la ironía, la deformación y lo grotesco. Sin embargo, se dio también un peculiar resurgimiento del nacionalismo, encarnado en un cierto "realismo mágico", directamente emparentado con la artesanía popular, que encontró éxito de mercado entre la nueva burguesía. Las notas surrealistas, el anecdotario extraído de la fantasía aldeana, con su atmósfera de lirismo bucólico, brinda solaz a la apetencia de tranquilidad y ensoñación que reclaman los recién favorecidos por la fortuna. Viene a ser, en suma, esta corriente que encabeza Gonzalo Endara (n.1936), la contrapartida edulcorada y amable del tormentoso y ya olvidado indigenismo. No es casual que por esa misma

época se haya lanzado al mercado la producción de los "pintores de Tigua", artesanos quechuas que hasta entonces ejecutaban sus obras primitivas en tambores y bombos rituales.

No todo ha sido un "retorno a los orígenes". Mauricio Bueno (n.1939), formado en Colombia y Estados Unidos y con amplia experiencia en el conceptualismo y el arte tecnológico, a su retorno al Ecuador, a fines de los años setenta, continúa en la pintura sus experimentos de "gravedad visual" e inicia una serie de investigaciones sobre la geografía local a base de paisajes posconceptuales que abarcan acotaciones a la arquitectura y al "land art" andino ancestral, además de la esporádica utilización de datos históricos y monumentales de periodos posteriores.

Al multiplicarse las posibilidades del trabajo artístico y las demandas del mercado se produce un renacimiento del grabado, el dibujo y la escultura. En la primera técnica se destaca Nicolás Svistoonoff (n.1945), de origen ruso y formación local y española, que también indaga en la pintura ciertas alternativas del espacialismo después de una trayectoria fluctuante entre el informalismo, el expresionismo y el paisaje realista de las construcciones urbanas. En la escultura sobresale Milton Barragán (n.1934), autor de figuras antropomórficas y volúmenes abstractos en metal, siempre con la intención de concretarlos como referentes del espacio que, como arquitecto de profesión, es lo que maneja como instrumento primordial.

Las décadas de 1980 y 1990 presentan un panorama contradictorio, en parte originado por la depresión económica del país y la fugaz bonanza petrolera. De una u otra forma, estos factores inciden en la contracción del mercado artístico, aunque el dinamismo que ya ha cobrado ha impedido su aniquilamiento. La actividad plástica ha sido impulsada por la presencia de numerosos artistas ecuatorianos que han expuesto en el

exterior y por el estímulo de la Bienal Interamericana de Cuenca, que ha cumplido cuatro convocatorias (1987, 1989, 1991 y 1994). Otro factor que alienta la producción artística es la promoción sistemática de egresados de la Facultad de Artes de Quito, algunos de los cuales comienzan a ocupar ubicaciones de primera línea, junto a unos pocos formados en Guayaquil y Cuenca.

Entre las nuevas figuras que comienzan a destacarse se deben citar los nombres de Marcelo Aguirre (n.1956), pintor, dibujante y grabador que participa de las posturas de la transvanguardia expresionista; Hernán Cueva (n.1957), grabador en grandes formatos dentro de una línea expresionista que recoge motivos locales despojados de folclorismo; Pablo Barriga (n.1948), que ensaya una pintura posconceptual; Jesús Cobo (n.1953), escultor neo-organicista; y Gabriel García (n.1952), escultor brutalista y grabador.

Todos estos artistas jóvenes son conscientes de que toman parte en un diálogo con elementos y tendencias de ámbito internacional. Son pocos los que parecen estar interesados en trasladar a ese lenguaje internacional del arte rasgos propios de su identidad nacional. Es evidente que todos buscan forjarse un estilo estrictamente personal, aunque aún es muy pronto para determinar el grado de éxito de sus esfuerzos.



187. RAMIRO JACONE - FUMADOR, 1993. tinta sobre papel, 100 x 70 cm. colección del artista

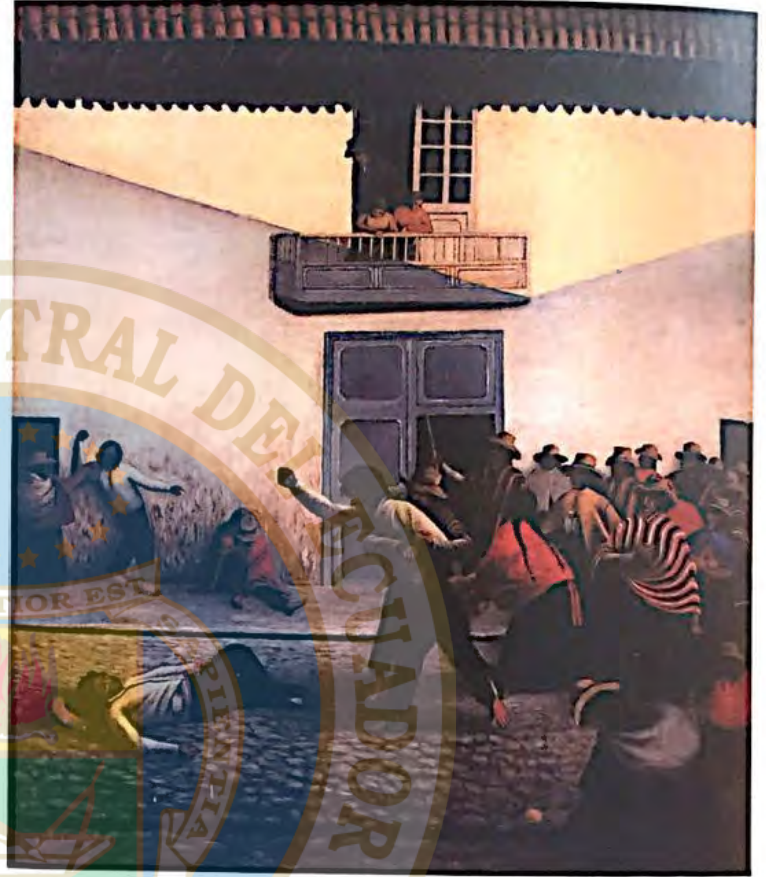


ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Natalia Majluf

Perú

188. JOSÉ SABOGAL - VARAYOC, O EL ALCALDE INDIO DE CHINCHEROS, 1925. óleo sobre lienzo, 170 x 105 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima



189. MARIO URTEAGA - LA RIÑA, 1923. óleo sobre lienzo, 95,5 x 81 cm. colección privada, Lima

En el Perú del siglo XX, el arte ocupa un lugar privilegiado y a la vez frágil, siempre en disputa. En un país de culturas superpuestas y de tradiciones múltiples en la plástica, el arte ha tenido que definirse en varios frentes. Creado principalmente en Lima, ciudad cosmopolita y centralizante, se ha acercado por momentos al indio contemporáneo y a la geografía como tema, a las tradiciones populares rurales y a la plástica precolombina, pero también a un arte que se va definiendo como latinoamericano y a otro más cosmopolita, más "universal". Frente a esta vasta geografía plástica, el hecho crucial del arte peruano es que no llega jamás a confundirse con ninguna de estas tradiciones que lo han inspirado.

Las bellas artes, como categoría autónoma diferenciada de otras formas plásticas locales, nacen de la ruptura con la tradición colonial que ocurre a mediados de siglo pasado. En la medida en que el papel social de la Iglesia pierde importancia, la tradicional función religiosa del arte deja paso a géneros y temas más seculares. Los artistas, cuya condición de artesanos los había confinado en las clases humildes, comienzan a surgir ahora de la burguesía. Sin embargo, esta nueva manera de entender la práctica artística se abrió camino en una sociedad que carecía de las estructuras de patronazgo, los museos y los espacios expositivos necesarios para su desarrollo. La fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1919 no es más que la materialización de una larga historia de tentativas por institucionalizar esta nueva tradición en el Perú. La sola presencia de la Escuela transformó el espacio artístico y redefinió el significado de la pintura. Hasta entonces los artistas peruanos habían trabajado aisladamente, refugiándose con frecuencia en la caricatura y la ilustración de revistas. Daniel Hernández (1856-1932), un pintor académico con éxitos en los salones europeos, fue llamado a Lima a dirigir la nueva institución. La ENBA, cuyos métodos de

enseñanza se basaban en los de la Academia francesa, recoge también las inquietudes nacionalistas que habían sido desarrolladas desde la crítica por el pintor Teófilo Castillo (1857-1922). Son estos dos elementos los que definirán en gran parte el carácter de la nueva institución. Uno de sus primeros profesores, el escultor y arquitecto español Manuel Piqueras Cotolí (1886-1937), diseñó la fachada del edificio en el estilo que él llamaría neoperuano, combinando elementos derivados del arte precolombino y del arte colonial, y confirmando así, desde un principio, las aspiraciones nacionalistas de la ENBA.

El importante papel que jugaron Hernández y Piqueras Cotolí sería pronto oscurecido con el regreso al Perú de José Sabogal (1888-1956), quien llegaba desde Argentina vía Cuzco. En 1929 Sabogal presenta "Impresiones del Cusco" [sic], su primera exposición en Lima. A pesar del mito de que la muestra estuvo fraguada en el escándalo, y que su interés por los temas andinos le ganaron el desprecio del público, Sabogal encontró una excelente acogida. Empieza entonces una carrera meteórica, que lo convierte en el primer profesor de pintura de la ENBA en 1920, en su segundo director en 1931, y en uno de los pocos artistas comercialmente exitosos de la primera mitad de este siglo.

Varayoc o el alcalde indio de Chuncheros, de 1925 (fig. 188), ejemplifica lo mejor del estilo pictórico de Sabogal, donde los colores vivos aplicados con una pincelada fluida se unen a una composición vigorosa. Su estética, expresa en la demostración de una cierta crudeza técnica, le valió el título peyorativo de "pintor de lo feo". Rayando a veces con la caricatura, las estilizaciones figurativas de Sabogal condensaban las ideas de vigor y de fuerza bajo las cuales se fue definiendo su discurso estético. El interés que Sabogal y un número importante de seguidores suyos—Camilo Blas (1903-1985), Julia Codesido

Perú

(1892-1979), Enrique Camino Brent (1909-1960), Teresa Carvallo (1895-1988)– tuvieron por los hombres y el paisaje andino, les valió el título de indigenistas. El nacionalismo pictórico que irradiaron desde la escuela confluiría con el indigenismo oficialista del gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). Sin embargo, afiliados desde el comienzo a la revista *Amauta*, editada desde 1926 por José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista del Perú, también participarían de propuestas más radicales de vindicación de los derechos del campesinado indígena. Al margen de estas coincidencias, el proyecto sabogalino estuvo marcado por una pauta esteticista, muy alejada del realismo social o de la evidente politización del movimiento muralista e indigenista mexicano. Los indigenistas peruanos se volcaron a la búsqueda de un mundo rural, y por ello se interesaron en la plástica popular de los artesanos que continuaban las tradiciones coloniales. Sus xilografías, como las ilustraciones que crearon para *Amauta*, se basaron en un sintetizado estilo lineal de asociaciones primitivistas inspirado en los buriladores de mates del mundo rural andino.

Fueron también los pintores del grupo de Sabogal los que primero promocionaron la obra de un desconocido pintor provinciano, Mario Urteaga (1875-1957). En Urteaga, un autodidacta que trabajaba aisladamente en la ciudad andina de Cajamarca, los indigenistas vieron a un pintor intuitivo, cuyo arraigo provinciano lo acercaba más al mundo que ellos intentaban vindicar. Pero Urteaga, lejos de ser un pintor naif, basaba sus composiciones en las imágenes del arte europeo. Sus bucólicas visiones de la vida cotidiana en los Andes se ven cuestionadas por algunas obras como *La niña* (fig. 189), donde una organización rigurosa enfatiza la rígida estructura social de su ciudad natal¹.

Creada desde la ciudad, la arcadia andina de los indigenistas fue el primer intento colectivo

de forjar un arte *nacional*². Pero la escuela de Sabogal fue sólo parte de un fenómeno mucho más amplio de indianismos y nacionalismos de todo tipo, que se manifestó en distintas formas de expresión cultural –fotografía, ilustración, arquitectura, literatura, teatro– y no sólo en la pintura. Entre los pintores indigenistas independientes del grupo de Sabogal, Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931) es quizás el que desarrolla un lenguaje más original. Sus imágenes del lago Titicaca (fig. 190) crean la sensación de un espacio vasto y simultáneamente plano, donde las pinceladas, arrastradas sobre telas gruesas, parecen forjar la trama de un gran tapiz decorativo.

Cuando en 1943 Sabogal deja la Escuela de Bellas Artes, su indigenismo había pasado a convertirse en una nueva ortodoxia. Había copado el único espacio importante para la creación artística, desplazando propuestas innovadoras como la poscubista de Carlos Quípez Asín (1900-1983), la expresionista de Macedonio de la Torre (1893-1982), y la surrealista del pintor y poeta César Moro (1903-1956)³. La creciente hostilidad al indigenismo pronto se cohesiona en torno a la figura que tomaría el cargo de director de la Escuela, el pintor Ricardo Grau (1907-1960). Acompañado por el crítico Raúl María Pereira, Grau apoyó la primera exposición colectiva importante fuera del ámbito de la FNBA: el Salón de Independientes de 1937⁴. El término “independientes” no señalaba ni un estilo ni un programa artístico. Entre los exponentes muchos eran artistas convencionales, y muchos trabajaban también temas andinos. Lo que reclamaron fue la libertad para explorar esos y otros temas a través de formas distintas de las que había definido Sabogal.

Para diferenciarse del indigenismo, los artistas que tenían interés por el paisaje local gradualmente fueron eliminando de sus pinturas

190. JORGE VINATEA REINOSO – BALSAS DEL TITICACA, c. 1929.
óleo sobre lienzo, 79 x 99 cm. Banco de Crédito del Perú, Lima

191. EMILIO RODRIGUEZ LARRAIN - LE CONDOR, c. 1982.
técnica mixta y madera, 89 x 72,5 cm. colección privada, Lima





192. SERVILIO GUTIÉRREZ – LA QUEMA DE LA CAÑA, 1954, óleo sobre lienzo, 74 x 96 cm, colección privada, Lima

193. FERNANDO DE SZYSZIO – PUKA WAMANI, 1968, acrylic on wood, 150 x 150 cm. Museo de Arte de Lima, gift of Manuel Cisneros Sánchez



194. JORGE EDUARDO EIELSON – QUIPUS, 1964-1967, óleo sobre lienzo, 200 x 145 cm, colección privada, Lima

Perú

las referencias andinas. Signos de un localismo anti-indigenista, las imágenes de la árida costa peruana y de la Amazonia entrarán desde entonces con fuerza en la pintura⁵. También el bodegón, el desnudo y el paisaje puro, temas relegados en la pintura indigenista, comienzan a definir un nuevo cosmopolitismo en la plástica: pretextos pictóricos sin alusiones locales, son el reflejo de una vocación por explorar los aspectos formales de la obra. Son estos los temas principales que Sérvulo Gutiérrez (1914-1961) aborda en su pintura. En *La quema de la caña*, de 1954 (fig. 192), la rigurosa construcción de sus lienzos anteriores, producto de su aprendizaje en Argentina con Emilio Pettoruti, comienza a ser progresivamente dismantelada. Empieza también por esta época su desarrollo hacia una violenta desmaterialización de las formas en un lenguaje expresionista que lleva hasta los límites de la abstracción. A pesar de que su pintura tuvo pocos seguidores, Sérvulo llegó a ser un bohemio célebre capaz de hacer de su arte un simulacro de su propia vida, algo que se convertiría en tema central de la plástica peruana: el arte como expresión de un mundo personal.

Durante los años cuarenta y cincuenta, época de una primera apertura de los artistas peruanos hacia influencias exteriores, el muralismo mexicano, como movimiento latinoamericano de reconocimiento internacional, ejerce una poderosa influencia. Artistas como Alfredo Ruíz Rosas (n. 1926) trabajan por primera vez dentro del marco del realismo social, mientras que, con apoyo oficial, pintores como Juan Manuel Ugarte Eléspuru (n. 1911), Teodoro Núñez Ureta (1914-1988) y Sabino Springett participan de un efímero movimiento muralista⁶.

Pero es la carrera de Ricardo Grau la que quizá mejor refleja los cambios de aquellos años. Si al llegar a Lima en 1937 su pintura no había sido más que una versión domesticada de la Escuela de París, en Lima iniciará un proceso de

cambios estilísticos repentinos que lo llevarán hasta la abstracción hacia los años sesenta. Como la figura más visible de la renovación artística, el medio le exigió que encarnase todo lo nuevo. Sólo así comienza la vocación vanguardista de Grau y sus experimentaciones en el campo de la pintura. Con él también se instaura la noción –hasta entonces prácticamente inexistente– de una vanguardia artística. El arte de Grau fue el complemento de una pujante burguesía cuyos afanes modernizadores se enfrentaron a las estructuras tradicionales de la sociedad peruana. El órgano de expresión de esta renovación artística desde mediados de los años cuarenta hasta los primeros años de la década siguiente fue la revista de la Agrupación Espacio, un grupo de arquitectos, artistas e intelectuales que llevaron a cabo una enérgica campaña a favor del arte y la arquitectura de vanguardia⁷.

En 1951 Fernando de Szyszlo (n. 1925) presenta su primera muestra de cuadros abstractos en Lima. Con anterioridad, artistas como Enrique Kleiser (1905-1977) y Emilio Goyburu (1897-1958) habían incursionado en la abstracción. Pero por la beligerancia de su postura, y por el debate que logra generar, Szyszlo será el verdadero iniciador de la abstracción en el Perú, catalizando las energías de todo un grupo social que buscaba la renovación vanguardista. Arquitectos, empresarios e intelectuales se agruparon en torno a la Galería de Lima, fundada en 1947 y convertida luego en el Instituto de Arte Contemporáneo. Desde allí fomentarán el mercado local y harán posible la llegada de importantes muestras internacionales. Para entonces, la ENBA había pasado a ser una simple institución pedagógica.

Por aquellos años surgen también cambios significativos en el campo de la escultura. Con la excepción de la obra de dos artistas españoles que trabajaron en el Perú, Manuel Piqueras Corolí y Victorio Macho, la

escultura no había logrado la importancia de la pintura, verdadero campo de batalla de la renovación artística. Dominada por el monumento público convencional y sujeta a las imposiciones del encargo oficial, la escultura se había visto seriamente limitada por las funciones que debía cumplir. Durante los años cincuenta, sin embargo, escultores como Joaquín Roca Rey (n. 1923), Alberto Guzmán (n. 1927) y Jorge Piqueras logran invadir las galerías limeñas con una obra marcada por la innovación modernista. De la misma generación, Emilio Rodríguez Larraín (n. 1928) inicia por esas fechas una búsqueda que lo llevará a explorar los límites de la escultura en proyectos de gran envergadura, pero también en estructuras más pequeñas, a la vez discretas y misteriosas (fig. 191).

El debate en torno a la abstracción que suscita la obra de Szyszlo estará polarizado entre el formalismo purista propugnado por el arquitecto y teórico Luis Miró Quesada y las demandas nacionalistas pero renovadoras del crítico Sebastián Salazar Bondy⁸. En 1958, cuando tiene lugar el Primer Salón de Arte Abstracto, ya la abstracción había logrado establecerse como tendencia dominante en el arte peruano. Al igual que en toda la región andina, el abstraccionismo peruano estará fuertemente ligado al informalismo europeo y luego al expresionismo abstracto norteamericano. Se mantuvo siempre alejado del constructivismo que, a diferencia de lo ocurrido en el Cono Sur, jamás llegaría a ejercer influencia en el arte peruano.

El uso de referencias a lo precolombino, elemento fácilmente identificable a nivel internacional, se convirtió en una importante estrategia de diferenciación dentro de los nuevos lenguajes plásticos. Hacia 1960, Alberto Dávila (1912-1988) comienza a darle a sus pinturas abstractas títulos evocadores de culturas prehispánicas. Otros, como Gaston Garreaud

Perú

(n. 1934), incluso incorporaron piezas arqueológicas a sus obras. Pero es Jorge Eduardo Eielson (n. 1923), poeta y pintor, quien con mayor destreza logra combinar el referente precolombino con búsquedas contemporáneas. Sus *Quipus* (fig. 194) se refieren al sistema de cuerdas de colores anudadas utilizadas por los antiguos peruanos como método mnemónico. Eielson utiliza los nudos para insinuar un lenguaje igualmente críptico y sugerente. Sus telas anudadas producen una obra de condensada energía y de gran rigor conceptual, que logra cuestionar la estructura tradicional del lienzo. Sin embargo, quien primero define el curso que tomará este ancestralismo dentro de la abstracción lírica es Fernando de Szyszlo. *Puka Wamanti* (fig. 193) es una de sus obras características, donde formas arquetípicas como el círculo son dotadas de alusiones mágicas⁹. Al inspirarse en la poesía quechua o en la historia épica local, su obra se convertirá en el paradigma de aquella tendencia que la crítica colombiana Marta Traba definió como un "arte de resistencia": la alternativa media entre los peligros de la colonización cultural y el nacionalismo folklorista.

La propuesta de Traba surge ante una coyuntura específica, ya que, como otros países latinoamericanos a mediados de los sesenta, la escena peruana vive un ritmo acelerado de recepción de tendencias internacionales. Fomentados por el crítico Juan Achá, los grupos Señal y Arte Nuevo intentarán, hacia finales de la década, crear una vanguardia dominada por los nuevos lenguajes artísticos y por una visión futurista y plena de optimismo tecnológico acerca de la inserción del Perú en el nuevo orden mundial. Luis Arias Vera (n. 1932), Jesús Ruiz Durand (n. 1940) y Rafael Hastings (n. 1942) son algunos de los artistas que incursionan en el pop-art, op-art, abstracción geométrica y en los *happenings*. Al comienzo de esta etapa, lo pop

estará definido por las formas de la cultura de masas internacional y rara vez por las imágenes comerciales producidas en el mercado local.

La dictadura militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) rompió con esta modernización internacionalizante. El populismo de su gobierno alentó proyectos tan dudosos como el neomindigenismo, propiciando una vuelta a la figuración; pero también promovió una gran efervescencia intelectual y un interés renovado y radical por aproximarse a un público cada vez más amplio. En 1976 el Premio Nacional de Arte es otorgado a un retablista, Joaquín López Antay. El debate que surge entre artistas que rechazan o defienden la elección de un *artesano* para un premio de *arte* resquebraja la ilusión de la posible equivalencia de estas dos esferas y la creencia en el arte como elemento integrador de una nación pluricultural¹⁰. La artesanía rural ya no podrá ser utilizada o admirada sin la carga de un cuestionamiento crítico. Surge entonces un nuevo paradigma de lo popular basado en la cultura urbana, producto de migraciones sucesivas de las provincias que desde los años cincuenta habían doblado la población de Lima. La miseria de las barriadas donde se hacían los inmigrantes será retratada en la pintura hiperrealista de Bill Caro (n. 1949). Matizado por los tonos sepia de su pintura, el fino estetismo de su obra no logrará satisfacer la necesidad sentida por un grupo de artistas jóvenes, no ya de representar esta nueva realidad, sino de participar en ella.

De los eventos artísticos y populares masivos organizados durante la dictadura militar (en particular el festival Contacta de 1971) surge el grupo Paréntesis –Lucy Angulo, Fernando Bedoya (n. 1952), José Antonio Morales (n. 1954), Rosario Noriega (n. 1957) y Juan Javier Salazar–, y, en una línea similar, el taller Huayco EPS, bajo el liderazgo del artista suizo-peruano Francisco Mariotti. Los miembros de Paréntesis, junto con Mariela Zevallos,

Herbert Rodríguez (n. 1959) y Armando Williams (n. 1956), formaron parte de este efímero grupo que experimentó con técnicas y géneros nuevos para crear la posibilidad de un arte radicalmente público. Así, la imagen de Sarita Colonia, una santa popular rechazada por la Iglesia Católica, fue instalada sobre un cerro en la carretera Panamericana, imitando los anuncios publicitarios y políticos que con frecuencia adornan los arenales que circundan Lima. Los materiales utilizados en su factura –latas de leche vacías– son un homenaje a la cultura del reciclaje, pero también forman una poderosa metáfora de las carencias alimenticias de una población empobrecida.

Durante los años setenta, dentro del marco de la pintura de caballete, también había surgido una nueva figuración definida por artistas como Tilsa Tsuchiya, Alberto Quintanilla (n. 1934), Carlos Revilla (n. 1940) y Gerardo Chávez (n. 1937), quienes adoptaron recreaciones imaginarias de mitos y sueños derivados del surrealismo, movimiento que hasta entonces había influido sólo indirectamente en la pintura peruana. De todos ellos, el universo creado por Tilsa Tsuchiya (1936-1984) fue sin duda excepcional. En transición hacia su gran serie de *Mitos* –paisajes de un fuerte telurismo mágico poblados por personajes indefinibles–, *Soledad* (fig. 195) muestra los logros de las formas sinterizadas de su primera época combinadas con la introspección erótica y poética que atraviesa toda su obra¹¹.

El retorno a la figuración durante los años setenta vio un renovado interés por entablar un diálogo consciente con la gran tradición pictórica europea, que es citada con admiración en el hiperrealismo surrealista de Humberto Aquino (n. 1947) y en las alusiones formales de Bill Caro. A contrapelo de este tipo de citas, Herman Braun (n. 1933) inicia un diálogo violento con las obras de los grandes maestros

195. TILSA TSUCHIYA - SOLEDAD, 1971, óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm, colección privada, Lima



196. JOSÉ TOLA - ELENA, 24-2-87, 1988, técnica mixta, 219 x 126 cm, colección privada, Lima



Europeos. Al trasladar los personajes de Manet o de Goya a escenarios exóticos, o al incorporar a esas obras elementos extraños como recortes de periódico, Braun logra yuxtaposiciones desconcertantes. Por medio de ellas cuestiona, aunque dentro de sus propios parámetros, la universalidad de estas imágenes, haciéndolas poderosamente relevantes para la periferia del arte occidental.

La figuración marcada por el surrealismo estuvo acompañada por una vertiente expresionista inaugurada por Sérvulo, explorada con maestría en las esculturas expresionistas de Cristina Gálvez (1918-1982) e institucionalizada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica por Adolfo Winternitz (1906-1994). José Tola (n. 1943), sin embargo, logra escapar a los peligros del expresionismo como un lenguaje hecho. *Elena* 24-2-87 (fig. 196) no es una figura deformada, sino que incorpora a sus formas la violencia misma de su factura. La angustia, el horror interiorizado de la obra de Tola, no está limitado por un referente único, pero no deja de ser por ello símbolo preciso de una época convulsa de la historia peruana.

A comienzos de los años ochenta todavía había un ambiente expectante, donde se unían el fervor populista, la creencia en el cambio y la esperanza de la nueva democracia. Pero la desilusión llegó pronto: la violencia desatada por la guerrilla de Sendero Luminoso, la represión militar, pero también la autocensura y la desorientación, la crisis económica y la falta de espacios y de mercado, vieron aplastarse muchas iniciativas. Se generaliza entonces una tendencia que ha sido más regla que excepción entre los artistas peruanos desde el siglo XIX: la migración a las grandes capitales artísticas. Momento de búsquedas individuales más que de movimientos colectivos, la última década ha estado marcada también por una creciente internacionalización del arte creado en el Perú. El crecimiento del

círculo de galerías comerciales durante este período no ha ido acompañado de cambios sustanciales en otros ámbitos. La crítica de arte sigue siendo una actividad poco relevante y los artistas todavía tienen que enfrentarse a problemas similares a los de sus predecesores en momentos anteriores del siglo. El compromiso con el medio local define la obra de muchos artistas, pero la búsqueda de un arte programáticamente peruano parece no tener ya ni muchos promotores, ni mucho sentido.



Ivo Mesquita

Brasil

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Brasil

Uno de los legados más importantes de la modernidad brasileña es el concepto de *antropofagia*¹, término acuñado en 1928 por el poeta y escritor Oswald de Andrade (1890-1954) y publicado en el número de mayo de ese mismo año de la *Revista de Antropofagia*. A juicio de Andrade, la cultura brasileña sería capaz de devorar, digerir y transformar todas las influencias externas y de crear con ellas su propio significado y su propia visión. Es muy probable que Andrade estuviera influido por el poeta futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti (que visitó São Paulo en 1926) o por su amigo, el pintor francés Francis Picabia, que creó una revista titulada *Cannibale* en París en el año 1928. Para Andrade, la cultura brasileña sería, pues, el resultado obtenido tras devorar todos los elementos encontrados dentro del país o aquellos que hubieran venido de fuera. Es desde esta perspectiva como debe entenderse el arte brasileño.

La formación del arte brasileño contemporáneo es completamente distinta a la de cualquier otro país latinoamericano. Brasil no contó con civilizaciones precolombinas avanzadas como la inca, la maya o la azteca y la población autóctona fue aniquilada durante las diferentes etapas de la colonización. Los brasileños heredaron de los indígenas –calificados como afales por los viajeros del siglo XVI, aunque algunas tribus eran, de hecho, guerreras o canibales– el hábito del baño, la contemplación de la naturaleza y el uso alimenticio de las raíces. Los colonizadores portugueses, a diferencia de los españoles, no llegaron a Brasil con el propósito de establecerse, sino con el de saquear y vender sus productos, enriquecerse y regresar a Portugal. No intentaron penetrar en el interior del país, por lo que permanecieron a lo largo del litoral. Tampoco construyeron imponentes ciudades coloniales como las que pueblan Hispanoamérica: la arquitectura barroca brasileña expresa más el

anhelo evangelizador de las órdenes religiosas que la manifestación de las ambiciones de la Corona portuguesa. Por consiguiente, los edificios más importantes de la época colonial son las iglesias, los conventos y las escuelas, en lugar de edificios civiles como los palacios y los cuarteles.

Los negros africanos, desplazados de su lugar de origen para ser esclavizados, fueron obligados a echar raíces bajo los vigilantes ojos de los propietarios y de la Iglesia Católica. Ellos crearon religiones sincréticas y una raza mestiza. Los inmigrantes europeos que comenzaron a llegar al país durante la segunda mitad del siglo XIX, representan la última aportación al Brasil contemporáneo: la organización del trabajo y de las relaciones laborales, el interés por la escolarización y por la formación profesional, y el cosmopolitismo.

Los brasileños son el resultado de la mezcla, por no hablar de la promiscuidad, de todas estas razas. Se han asimilado algunos aspectos de cada raza hasta fraguar la identidad brasileña: en las ciudades brasileñas, las distintas razas y grupos étnicos no están aislados en áreas específicas, como Little Italy o Chinatown. También es interesante recordar la significativa aportación de los japoneses, que llegaron a Brasil a principios del siglo XIX. Si bien comenzaron trabajando la tierra, acabaron por emigrar a las ciudades y dejaron su huella en la vida urbana y en la cultura del país.

Los prejuicios de la sociedad brasileña han llevado a una perversión del capitalismo, motivada más por la economía que por la raza o la cultura. No deseo fomentar aquí el mito del buen salvaje (pues ya hace tiempo que ha dejado de existir) ni de una sociedad que convive en perfecta armonía. Tampoco quiero impulsar la idea de que los brasileños son víctimas de la colonización y del capitalismo. Si algo nos separa de la trágica sensibilidad de nuestros vecinos hispanos, es precisamente nuestra capacidad para

reírnos de los otros y de nosotros mismos. Este rasgo es, con todo, producto de la ansiedad, del hecho de que desconocemos nuestra propia situación, de que hemos sido descartados como un error de la colonización europea. Para apaciguar la conciencia de los europeos, es necesario que Brasil permanezca en la periferia. Por esta razón se nos puede encontrar en cualquier sitio, pues sabemos que somos el fruto de lo que se conoce como civilización occidental. De ella hemos extraído todas nuestras escuelas de pensamiento y acumulado nuestros conocimientos a fin de imaginarnos nuestra propia utopía y preguntarnos: ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos?

La llegada de la modernidad

Tras la constitución de la República en 1888, que abolió el reinado de la Casa de Orleans e Bragança, surgió en Brasil un nuevo orden político, social, económico y cultural. El pensamiento progresista floreció al lado de una industria en vías de expansión, impulsada gracias a la enorme afluencia de inmigrantes procedentes de los estados del sur de país. Ellos formarían la clase media que se constituiría a principios del siglo XX.

El desplazamiento del centro económico desde Río de Janeiro, corazón administrativo y político del país, hasta São Paulo, donde se formó el Partido Republicano en 1875, fue un factor determinante en los cambios acaecidos desde entonces. La acumulación de riqueza por los “barones” del café procuró nuevas inversiones y, con el aumento de la mano de obra gracias a los inmigrantes, nuevas aventuras comerciales y financieras. Aunque pertenecía a los inversores locales, la industria manufacturera dio empleo a inmigrantes alemanes e italianos; con ello provocó el arraigo de las ideas socialistas, que culminaron en la formación del Partido Comunista en 1922. La nueva economía

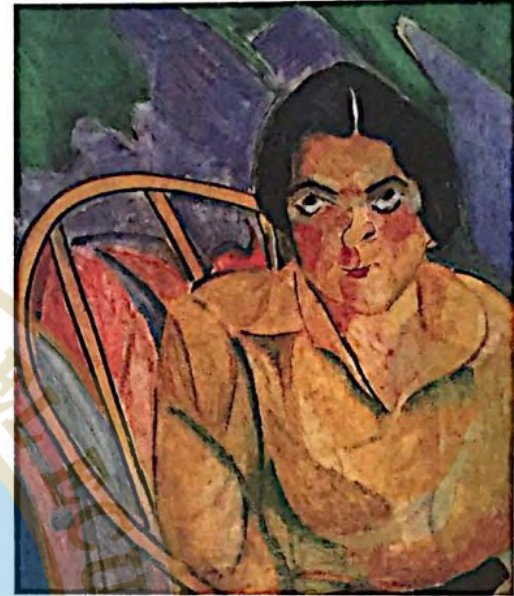
transformó radicalmente las costumbres y las ideas, pues trajo consigo el cambio de la vida rural a la vida urbana.

Desde los tiempos del imperio portugués, Río de Janeiro se ha enorgullecido de su Academia Imperial de Belas Artes, fundada en 1826 de acuerdo con el neoclasicismo ortodoxo. A partir de entonces, el desarrollo de los nuevos estilos pictóricos —romanticismo, realismo e impresionismo— siempre imitó los patrones europeos. Aunque Río de Janeiro siguió siendo la capital de la República, la sociedad fue controlada políticamente por la poderosa oligarquía de terratenientes, aferrados a los modelos estéticos europeos más anticuados e influidos poderosamente por la doctrina positivista. Por su parte, la ciudad de São Paulo experimentó un rápido crecimiento financiado por las exportaciones cafeteras: aspiraba desesperadamente a convertirse en un centro urbano. A diferencia de Río de Janeiro, que seguía el modelo urbanístico del París de Haussmann, São Paulo adoptó la estética arquitectónica del modernismo y eclecticismo. Como la elite de terratenientes aristócratas viajaba anualmente a Europa, traían de vuelta arte contemporáneo y las últimas ideas estéticas, que circulaban a una velocidad inusitada. La ausencia de instituciones artísticas y culturales en una ciudad que experimentaba rápidas transformaciones urbanas fomentó una nueva estética opuesta al conservadurismo del arte brasileño.

Las primeras muestras de modernidad resultan palpables en la producción de escritores y poetas como Oswald de Andrade y Mário de Andrade, Manuel Bandeira y Menotti del Picchia, y en las primeras composiciones musicales de Heitor Villa-Lobos. Sin embargo, fueron las obras de Anita Malfatti (1889-1964), expuestas en São Paulo en 1917, el desencadenante del movimiento moderno en Brasil. Alumna de Lovis

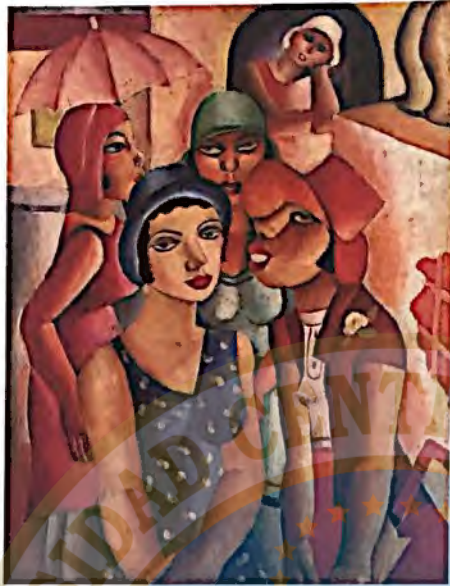
Corinth y Bischoff Cohn en Alemania, y de Homer Boss en la Independent School of Art de Nueva York, Malfatti rompió en sus vigorosos cuadros con la convenciones formales, cromáticas y perceptivas, para potenciar una subjetividad en armonía con las ideas del expresionismo, como se observa en *A boba* (La boba, 1917; fig. 197). Menos radicales que Nolde o Kirchner, e inspirados parcialmente en la estructuración del espacio cubista y futurista, los cuadros de Malfatti conmocionaron, sin embargo, al mundillo artístico de São Paulo y provocaron la ira de los conservadores. El escritor Monteiro Lobato, defensor del gueto artístico establecido de la época, publicó un largo artículo en el que, si bien reconocía el talento de la pintora, se negaba con vehemencia a aceptar nuevos movimientos artísticos como el cubismo y el futurismo. Aunque Malfatti recibió el apoyo de los jóvenes intelectuales, la reacción de los conservadores hacia su exposición afectó profundamente a su evolución artística. Su audacia artística (en relación a los cánones autóctonos), producto de sus viajes al extranjero, fue gradualmente sustituida por una actitud moderada, centrada en temas íntimos y femeninos y en composiciones que ya no eran representativas de la estética vanguardista.

La exposición de la obra de Malfatti organizada en 1917 sirvió, no obstante, como catalizador para un grupo de intelectuales que abrazaron las revolucionarias ideas de la modernidad y se rebelaron contra el arte académico. Los jóvenes artistas de São Paulo, entre los cuales se hallaba Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), se unieron a quienes habían vuelto a Brasil tras cursar estudios en Europa, como Oswald Goeldi (1895-1960), Victor Brecheret (1894-1955), Zina Aita (1900-1968) y los hermanos Vicente (1899-1970) y Joaquim (1903-1934) do Régio Monteiro; sin olvidarnos del pintor suizo John Graz (1891-1980), alumno



197. ANITA MALFATTI - A BOBA (LA BOBA), 1917, óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

Brasil



198. EMILIANO DI CAVALCANTI - CINCO MOÇAS DE GUARATINGUETÁ (CINCO MUCHACHAS DE GUARATINGUETÁ), 1930.
óleo sobre lienzo, 92 x 70 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo



199. LASAR SEGALL - BANANAL, 1927.
óleo sobre lienzo, 87 x 127 cm.
Pinacoteca do Estado, São Paulo



200. CÍCERO DIAS - O SONHO DA PROSTITUTA (EL SUEÑO DE LA PROSTITUTA), 1930.
acuarela sobre papel, 55 x 50 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

201. TARSILA DO AMARAL – A NEGRA (LA NEGRA), 1923. óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo



de Ferdinand Hodler que se instaló en Brasil en 1920. Al término de la Primera Guerra Mundial, se reanudaron los intercambios culturales con otras naciones, a los cuales se sumaron el desarrollo industrial y el crecimiento urbano. Aquello era el progreso, y el mundo del arte no podía ignorarlo. Era el momento idóneo para romper con el pasado.

En 1922, año en que se celebró el centenario de la independencia política de Brasil con respecto a Portugal, un grupo de jóvenes artistas, escritores y músicos de São Paulo y Río de Janeiro anunciaron la celebración de la Semana de Arte Moderna en el Teatro Municipal de São Paulo con el objeto de proclamar la independencia cultural brasileña. El acontecimiento, celebrado entre los días 11 y 18 de febrero, incluyó una exposición artística², tres veladas poéticas, conciertos, conferencias y debates. El enfoque antiacadémico y generalmente rebelde de sus miembros comprendía el abanico de tendencias estéticas de principios de siglo, desde los residuos del art nouveau y del posimpresionismo hasta el expresionismo moderado o la representación de motivos clásicos en clave de cubismo geométrico tanto en pintura como en escultura. El público y los medios de comunicación calificaron de “futurista” a este bullicioso acontecimiento. El término sería utilizado con posterioridad tanto por los conservadores, para referirse a la sublevación de los jóvenes modernos contra el orden establecido, como por los propios modernos, para reunir sus ideales de renovación estética y sus estrategias de combate, sin implicar con ello ninguna filiación al futurismo italiano.

Los primeros años de la modernidad brasileña no pueden ser considerados como un mero intento de emular, con diez años de retraso, a la vanguardia europea. Pese a que casi todos los participantes en la Semana de Arte Moderna habían pasado algún tiempo en Europa, y pese a que los ideales estéticos europeos fueron en gran

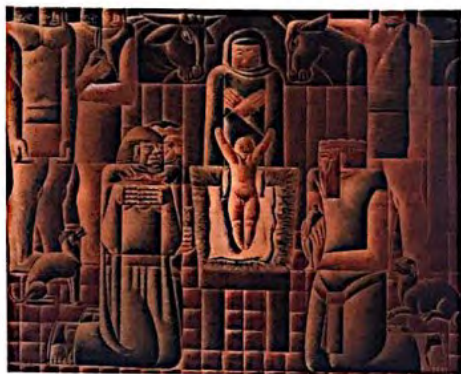
parte responsables de las transformaciones en la música, la literatura y el arte brasileños, los artistas contemporáneos intentaron crear una forma de expresión genuinamente brasileña que pudiera encarnar la diversidad cultural de su país. A la influencia del cubismo francés, del futurismo italiano y del expresionismo alemán, este grupo de artistas contemporáneos añadió la incorporación de elementos nacionales, como el color, la luz y el paisaje autóctonos, sin olvidar sus arquetipos artísticos y culturales, para expresar su conciencia de identidad brasileña.

Las obras de Emiliano di Cavalcanti y Cícero Dias (n.1908) personifican tales ambiciones; el primero de ellos por su adhesión al arte figurativo, pues siempre representó formas geométricas sin eliminar por completo la separación entre figura y fondo. Por medio de su intensidad y su variedad cromática, la producción de Cavalcanti se consagra a una uniformidad que subraya la superficie plana del cuadro. Como se observa en *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930; fig. 198), la mujer es siempre el personaje central, y actúa como metáfora de la sensualidad y del lirismo de la cultura tropical. Sus mulatas reflejan la existencia de una nacionalidad forjada por la mezcla de razas y culturas distintas, aunque funcionan asimismo como estereotipos y, por consiguiente, acaban convirtiéndose en la simplificación de las aspiraciones imaginativas brasileñas. Por su parte, Cícero Dias se propuso fundir el surrealismo con recuerdos oníricos asociados a la región donde había vivido antes de trasladarse a Europa. Hasta los años cuarenta, fecha en que adoptó la pintura abstracta, la producción de Dias plasma su estado natal de Pernambuco, situado al noreste de Brasil, de un modo ingenuo y onírico. Esto se revela en *O sonho da prostituta* (El sueño de la prostituta, 1930; fig. 200), insólita representación de un espacio irreal con asimetrías inesperadas, repleta

de extraños motivos y bañada con un sentimiento mágico, sin dejar por ello de ser terrenal.

Durante los años que siguieron a la Semana de Arte Moderna, otros artistas se adhirieron al grupo y contribuyeron a la fundación de la modernidad en Brasil. Tras realizar varios viajes a Europa, donde estudió con André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger, Tarsila do Amaral (1886-1973) participó en un viaje, organizado por el grupo vanguardista, a las ciudades históricas del estado interior de Minas Gerais, y lo hizo acompañada por el poeta francés Blaise Cendrars. Visitaron las iglesias barrocas construidas durante la fiebre del oro del siglo XVIII, y observaron atentamente las fiestas populares sacras (la Semana Santa) y profanas (los carnavales). Esta experiencia marcó la aparición de la modernidad en la pintura de Tarsila do Amaral, en el sentido amplio de dicho término y como correspondía a los ideales estéticos expresados por Oswald de Andrade en sus manifiestos *Pau Brasil* y *Manifesto Antropofágico*, escritos respectivamente en 1924 y 1928. El cromatismo extraído de la sensibilidad popular y la rotundidad de las formas definen las primeras obras verdaderamente modernas de la artista, especialmente *A negra* (La negra, 1923; fig. 201). Durante la etapa calificada por ella misma como “antropófaga” a finales de los años veinte, los ideales cubistas son enriquecidos con una visión de la naturaleza representada como lo otro inalcanzable y ajeno a la razón. El resultado de ello es un sentimiento de extrañeza que guarda ciertas similitudes con algunas obras surrealistas europeas. No obstante, los cuadros de Tarsila do Amaral se diferencian de las radicales obras surrealistas coetáneas por la continua presencia de elementos amorosos y líricos, de los cuales se sirve la autora para evocar ensueños infantiles y sugerir su nostalgia por las granjas y el paisaje rural brasileños.

En 1923 el artista judío lituano Lasar



202. VICENTE DO RÊGO MONTEIRO – ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS (LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS), 1925. óleo sobre lienzo, 81 x 101 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Segall (1891-1957) emigró a São Paulo tras haber participado activamente en el movimiento expresionista de Alemania, país donde había vivido desde 1906. Como puede apreciarse en *Bananal* (1927; fig. 199), sus primeros cuadros brasileños reflejan la pasión que despertó en Segall su país de adopción, pues plasma su paisaje y tipos humanos sin las tensiones y el escepticismo que habían marcado su producción alemana. Sin embargo, su obra –que comprende pinturas, esculturas, dibujos y grabados– siguió fiel a las formas cubistas, a la emoción expresionista y a la representación fidedigna de la condición humana. Segall es el pintor de los marginados, los exiliados y los desposeídos. Su aportación al arte brasileño se debe menos a su técnica que a su actitud ética y al ejemplo de una vida dedicada exclusivamente al trabajo.

Las obras de Oswaldo Goeldi, Ismael Nery, Vicente do Rêgo Monteiro y Victor Brecheret fueron fundamentales para consolidar el ideal moderno en Brasil. Goeldi es famoso por sus dibujos y grabados. Tras cursar estudios en Europa bajo el influjo expresionista, en Brasil creó un mundo al revés, en el cual la humanidad es amenazada por la naturaleza (sus casas parecen tener una realidad independiente en el paisaje urbano, y los peces siempre se rebelan contra los pescadores); gracias a esto desarrolla una concepción del mundo marcada por un cisma amargo y profundo, impotente ante la realidad social. El estilo de Goeldi, caracterizado por desviaciones que enriquecen su arte con una repentina e insospechada extrañeza, le sirvió para crear una forma de representación que “se hunde en imágenes del subconsciente, en silenciosas noches fuera del tiempo”³.

Ismael Nery (1900-1934) también estudió en Europa, donde estuvo al corriente de la obra de los surrealistas y, sobre todo, de Marc Chagall. Dejó una producción enormemente autobiográfica que exploraba la psiquis humana

y articulaba una extraña combinación de fervor religioso y erotismo, como se observa en *Figura* (1927-1928; fig. 204). Las sobrias composiciones de Vicente do Rêgo Monteiro guardan estrechos vínculos con el espíritu muralista, pues se articulan a partir de una metódica geometrización donde la expresión está subordinada a los fundamentos constructivos de la superficie pictórica, como se revela en *Adoração dos Reis Magos* (La Adoración de los Reyes Magos, 1925; fig. 202). La necesidad de rigor estructural y la búsqueda de la monumentalidad del arte egipcio, asirio y precolombino, motivaron la incorporación de temas regionales y autóctonos, trabajadores, atletas y naturalezas muertas en la producción de Vicente do Rêgo. Victor Brecheret fue el encargado de introducir elementos contemporáneos en la escultura brasileña. Conocedor de la obra de Brancusi, Brecheret creó piezas cuya importancia reside en la asimilación de las enseñanzas cubistas; sus esculturas, tales como *Tocadora de guitarra* (La guitarrista, c. 1925; fig. 203), también son importantes por la ausencia de cualquier referencia psicológica y por la completa dedicación a los problemas formales inherentes al art déco, estilo al que su producción está más estrechamente vinculada.

Los años posteriores a la Semana del Arte Moderna, que introdujo los ideales y aspiraciones modernas en Brasil, estuvieron marcados por el continuo trasiego de sus miembros desde y hacia Europa. Intentaron difundir y establecer simultáneamente los ideales modernos en Brasil como medio para plasmar su interés por los rasgos esenciales de la vida brasileña y para diferenciar su país con respecto a las culturas europeas dominantes. Las exposiciones realizadas por artistas modernos fuera de São Paulo fueron fundamentales para lograr tales propósitos, así como los debates y la circulación de ideas generados por revistas como *Klaxon* (São Paulo, 1922), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924), *Novíssima*

e terra roxa e outras terras (São Paulo, 1924), *Madrugada* (Porto Alegre, 1925), *A revista* (Belo Horizonte, 1925), *Verde* (Cataguases, 1927) y *Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1928). El ímpetu suscitado por la Semana del Arte Moderna de 1922 representaba la decisión de abandonar el arte académico y de renovar todas las áreas de la actividad humana en Brasil: del arte a la política, de la estética “callejera” a la publicidad, del mobiliario a la moda.

Si la combatividad y las ambiciones reformistas caracterizaron al Brasil de los años veinte, las décadas de 1930 y 1940 estuvieron marcadas por cambios en la política internacional que tuvieron importantes repercusiones en Brasil. El fervor revolucionario que había transformado el mundo, desde México hasta Rusia, durante las dos primeras décadas de siglo comenzó a marchitarse. Lo sustituyó el esfuerzo por asegurar la continuidad de estas victorias difícilmente logradas, dadas la aparición del nazismo en Europa y la intensa crisis económica tras la quiebra del mercado de valores en 1929.

Brasil vivió los acontecimientos internacionales y respondió a ellos a su manera. Al inconformismo de los años veinte le sucedió una época de conciliación nacional tras la Revolución de 1930, que llevó al poder al dictador Getúlio Vargas hasta 1945.

Por lo que respecta al arte, la época políticamente conservadora de Vargas se caracterizó por el respaldo absoluto a las actividades culturales, que fueron consideradas como manifestaciones del poder estatal y como instrumento para promover el nacionalismo. Río de Janeiro volvió a convertirse en el centro cultural, condición que había perdido durante la década precedente en favor de São Paulo. Las visitas de Le Corbusier en 1929 y de Frank Lloyd Wright en 1930 mostraron la necesidad de una nueva arquitectura, concebida como una oportunidad para integrar las artes⁴. Asimismo,

Brasil

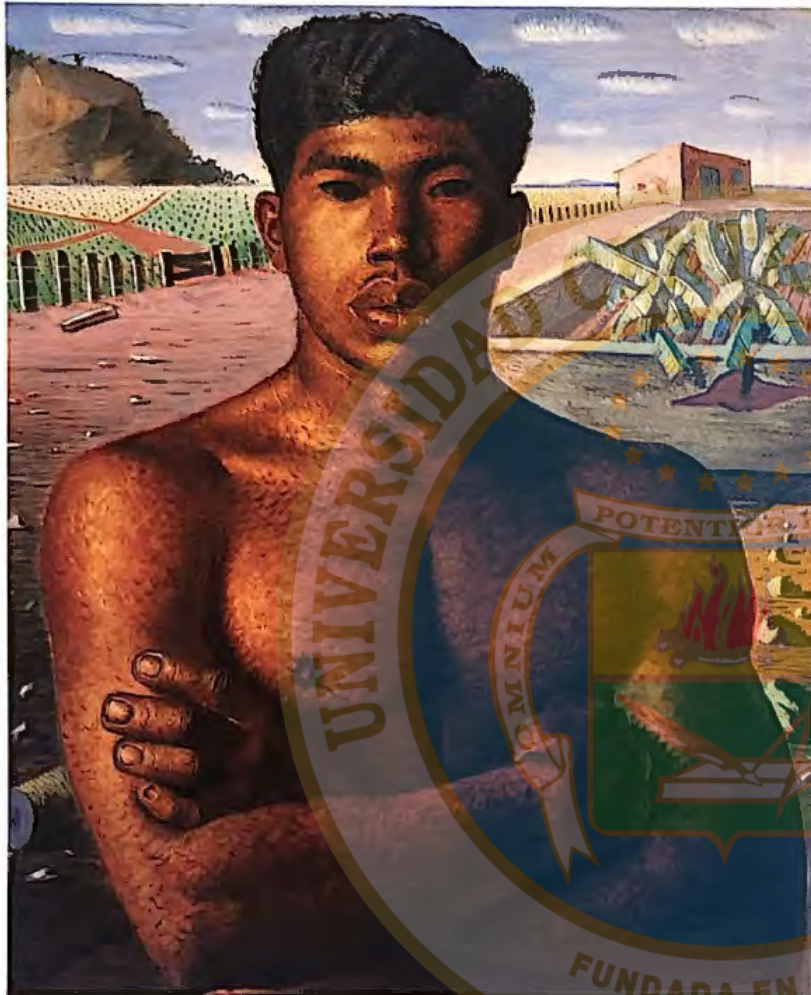


203. VÍCTOR BRECHERET – TOCADORA DE GUITARRA (LA GUITARRISTA), c. 1925, *bronze*, 75 x 21 x 16 cm.
Pinacoteca do Estado, São Paulo



204. ISMAEL NERY – FIGURA, 1927-1928.
óleo sobre lenço, 105 x 69,2 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Brasil



205. CÂNDIDO PORTINARI – MESTIÇO (MESTIZO),
1934, óleo sobre lenço, 81 x 65 cm,
Pinacoteca do Estado, São Paulo

el visionario Lúcio Costa fue nombrado Director de la Escola Nacional de Belas Artes, institución que a partir de 1931 promocionó y premió a los artistas modernos. Todos estos episodios fueron decisivos para implantar la modernidad en la capital federal de Río de Janeiro.

Cândido Portinari (1903-1962) es quizá el artista que expresa con mayor elocuencia en su obra el espíritu de la época, pues se convirtió en el artista oficial del gobierno de Vargas. Miembro del Partido Comunista, Portinari se consagró a la investigación de temas históricos nacionales con el objeto de revelar varios aspectos de la injusticia social, tal como se observa en *Mestiço* (*Mestizo*, 1934; fig. 205). Sus cuadros sobre inmigrantes y trabajadores, realizados en forma de murales dentro y fuera de Brasil, hablan directamente al pueblo; en ellos combina el muralismo mexicano con las soluciones formales del Picasso de entreguerras, y se inspiran en la enorme admiración de Portinari por los maestros renacentistas de la perspectiva. Su concepción artística y su cosmovisión le llevaron a considerar a la comunidad como fundamento de la vida contemporánea, en cuyo seno el arte se integraba en la vida cotidiana. Portinari encabezó un grupo de artistas interesados por los temas sociales y en el que destacaron Thomaz Santa Rosa (1909-1956), Orlando Teruz (1902-1984), Enrico Bianco (n.1918) y Proença Sigaud (1899-1979). Su influencia también se dejó sentir en los artistas de Río de Janeiro comprometidos con el arte figurativo y los temas nacionales y opuestos al academicismo de la Escola de Belas Artes. Entre ellos, cabe citar a Milton Dacosta (1915-1988), José Pancetti (1904-1958) y Ado Malogoli (1906-1994).

Llevaban asimismo el sello de Portinari las directrices de varios grupos de grabadores que surgieron por todo el país durante la segunda mitad de los años cuarenta. La extraordinaria influencia del artista (conocida como



206. ALBERTO DA VEIGA GUARNARD – PAISAGEM DE OURO PRETO (PAISAJE DE OURO PRETO), s.f., óleo sobre tabla, 38,5 x 62,5 cm, colección privada, São Paulo

Portinarianismo) durante el periodo sólo disminuiría tras la llegada a Brasil de los artistas huidos de la Europa nazi, como Maria Helena Vieira da Silva (1906-1994), Arpad Szenes (1897-1984), Emeric Marcier (1916-1992) y Axl Leskoschek (1889-1975), los cuales se dedicaron a la enseñanza artística y estimularon la vida intelectual de Río de Janeiro.

Los desórdenes de los años veinte se agravaron en São Paulo tras la crisis política y económica provocada por la represión de la Revolución de 1930 y por el hundimiento del precio del café tras la Depresión de 1929. Ello provocó la disolución del grupo de artistas modernos, que se unirían a asociaciones de distinta orientación política e ideológica. Los debates suscitados por ellos comprendieron desde cuestiones estéticas hasta intereses profesionales, tales como la responsabilidad social del artista, el mercado del arte, las instituciones y la política cultural. En 1932 fueron fundadas la Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) y el Clube dos Artistas Modernos (CAM).

El grupo de artistas que formaban la SPAM, dirigida por Lasar Segall, organizó dos exposiciones: en la primera de ellas se colgaron cuadros de artistas de la Escuela de París pertenecientes a varias colecciones de São Paulo al lado de obras de artistas brasileños; la segunda se centró en la obra de artistas modernos de Río de Janeiro. Entre las actividades artísticas de la SPAM se incluyeron asimismo dos fiestas de carnaval para recaudar fondos. En ambas ocasiones los artistas, que contaron con la ayuda de músicos y bailarines, crearon los decorados, los disfraces, la coreografía y la música. La participación de miembros de la SPAM prueba el interés de esta organización por los paradigmas de la modernidad. Las disensiones internas provocadas por los "integralistas" (versión brasileña del fascismo italiano), que discriminaban a sus colegas brasileños,

extranjeros y especialmente a los judíos, provocó una tensión insostenible entre los miembros del grupo, lo cual condujo a su desaparición en 1934.

El CAM se caracterizó por una mayor independencia y por la mayor agresividad y definición de su programa artístico. El grupo organizó varias exposiciones, como las que dedicó a Käthe Kollwitz, a la *Gráfica da Rússia* (artes gráficas rusas) y a los *Desenhos de Crianças e Loucos* (Dibujos de niños y dementes), así como conciertos de música contemporánea y series de conferencias y debates sobre temas variados, pero relacionados principalmente con problemas sociales. Los encargados de tales eventos fueron Tarsila do Amaral, Mario Pedrosa, el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y Caio Prado Júnior, por nombrar sólo a unos cuantos. El director del CAM fue Flávio de Carvalho (1899-1973), ayudado por Di Cavalcanti, Carlos Prado (n.1908) y Antonio Gomide (1895-1967).

Flávio de Carvalho, ingeniero y arquitecto (considerado como uno de los precursores de la arquitectura contemporánea brasileña), pintor, escultor, dibujante, escenógrafo y escritor vinculado al Movimiento Antropófago de Oswald de Andrade, creó una obra prolífica, marcada por consideraciones filosóficas y por un estilo a medio camino entre el cubismo y el surrealismo. Fue el primer artista brasileño interesado por el arte de los locos, hasta el punto de afirmar que le habría gustado dibujar como ellos. Sus pinturas se centran en aspectos psicológicos de la condición humana, habitualmente resueltos en unas obras extrañas donde los campos cromáticos disuelven la forma, definen personajes a punto de explotar o devuelven al absurdo los arabescos y planos yuxtapuestos arbitrariamente, como se observa en *Ascensão definitiva de Cristo* (*Ascensão definitiva de Cristo*, 1932; fig. 207). En 1933 inauguró la sección teatral del CAM, denominada

Teatro da Experiência (Teatro de la Experiencia). Como la primera producción teatral del grupo, *Bailado do Deus Morto* (*Baile del Dios Muerto*), fue clausurada por la policía de Vargas, se abortaron todas las actividades teatrales del CAM.

Los tres Salões de Maio entre 1937 y 1939, organizados por Flávio de Carvalho y Quirino da Silva (1902-1981), fueron otro importante episodio artístico del periodo en São Paulo; del mismo modo, las tres exposiciones del grupo conocido como *Familia Artística Paulista* (la Familia Artística de São Paulo), celebradas en 1937-1938 y 1940, reunieron a varios artistas, en su mayoría la segunda generación de inmigrantes italianos pertenecientes al Grupo Santa Helena. Puesto que los Salões de Maio presentaron en un mismo espacio la producción de artistas brasileños y artistas foráneos, son un antecedente de las Bienales de São Paulo. La presencia de artistas como Ben Nicholson, Alberto Magnelli y Alexander Calder sirvió para revitalizar los debates estéticos en la comunidad artística de São Paulo, que hasta entonces no había mostrado inclinación alguna hacia la vanguardia artística o el arte abstracto. Los Salões de Maio revelaron la necesidad de destruir este aislamiento cultural.

Las exposiciones de la Familia Artística Paulista mostraron, por otra parte, el interés de los artistas de São Paulo por desarrollar un lenguaje plástico basado en el cromatismo autóctono y en las enseñanzas de los grandes maestros de la historia del arte, sobre todo los italianos y Paul Cézanne⁵. Al proceder de familias proletarias y de clase media baja, estos artistas plasmaron los suburbios de São Paulo o pintaron los clásicos temas religiosos, naturalezas muertas y retratos con las mismas tonalidades terrosas que sus inspiradores. Aldo Bonadei (1923-1974), Francisco Rebolo (1903-1980) y Alfredo Volpi (1896-1988) son los artistas más importantes del grupo. La carrera de Volpi es una de las más

Brasil



207. FLAVIO DE CARVALHO (1899-1973) ASCENÇÃO DEFINITIVA DE CRISTO (ASCENSIÓN DEFINITIVA DE CRISTO), 1932, óleo sobre lienzo, 75 x 60 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo

significativas del arte brasileño. Pintor figurativo en sus orígenes, fue orientándose hacia la abstracción a medida que redujo los elementos del paisaje a líneas estructurales, formas geométricas y campos de color. Volpi comenzó a interesarse por los elementos puramente estéticos del arte durante los años cincuenta, centrándose en estructuras cromáticas y utilizando témperas y texturas en sus cuadros, en los cuales plasmaba invariablemente casas, fachadas y fiestas populares (véase *Casas*, 1955; fig. 210). Su producción, análoga al arte concreto brasileño, no se prestaba a especulaciones de orden intelectual ni exigía conocimientos teóricos por parte del artista, pues afirmaba interesarse exclusivamente por el color. "Volpi se halla en el punto medio entre la visión trascendente y los sustratos populares de sus orígenes" ⁸.

En otros Estados brasileños, los logros modernos sólo pudieron alcanzarse, en general, durante los años cuarenta. Hubo episodios esporádicos que permitieron la renovación o la creación de políticas propulsoras de la modernidad; sin embargo, el debate sistemático sobre arte contemporáneo tuvo que esperar a la creación de asociaciones y clubes de artistas modernos, sin olvidar la aparición de clubes de grabado en ciudades ajenas al eje Río de Janeiro-São Paulo, inspirados en el mexicano Taller de la Gráfica Popular ⁹.

Anticipándose a la renovación impulsada por la creación de museos artísticos y por las Bienales de São Paulo de los años cincuenta, cuatro artistas desempeñaron un papel fundamental en la fundación de una sensibilidad e imaginación genuinamente brasileñas: Alberto da Veiga Guignard, Maria Martins, Lívio Abramo y José Pancetti.

Guignard (1896-1962), estudiante en Europa y mentor de las futuras generaciones de artistas brasileños, "creó una producción que permanece como una isla solitaria en la evolución

del movimiento moderno desde los años treinta en adelante... bajo [sus] convencionales representaciones figurativas, puede vislumbrarse una concepción sofisticada de la naturaleza, en la cual se manifiesta la subjetividad lírica del artista" ¹⁰. Aunque el arte de Guignard se asemeja al de los "primitivistas" en su visión ingenua y su hábil representación de la realidad, el grueso de su producción, como en *Paisagem de Ouro Preto* (*Paisaje de Ouro Preto*; fig. 206), refleja en sus superficies diáfanos, por el contrario, el esfuerzo de una mirada sofisticada que desea alcanzar dicha inocencia.

Las expansiones y contracciones orgánicas en las esculturas de Maria Martins (1900-1973), amiga íntima de André Breton, Marcel Duchamp y Piet Mondrian, expresan de dos modos distintos el original desorden de la vida brasileña, tal como sugiere *O impossível* (*Lo imposible*, 1945; fig. 208). "El primero se presenta, en un conjunto de obras dedicadas al Amazonas, como el inconsciente mítico del alma brasileña, que surge en los dolorosos esfuerzos invertidos al nacer por una naturaleza generosa y exuberante, pero también ignorante e indómita. La segunda, que brota como dique inundado del inconsciente psicológico, se rinde desvergonzadamente a la retórica de sus imágenes" ¹¹.

Lívio Abramo (1903-1992) fue, junto con Segall y Goeldi, uno de los fundadores del grabado contemporáneo en Brasil. Hijo de inmigrantes de clase obrera, su producción se caracteriza por su profunda humanidad e interés por las cuestiones sociales, incluidas la vida de los obreros industriales, la guerra civil española y la cultura afrobrasileña. Realizadas bajo el influjo de los grabados expresionistas de Käthe Kollwitz y Franz Masereel, las xilografías de Abramo permanecen como uno de sus logros más significativos. Las enérgicas incisiones superficiales de tales xilografías, articuladas en

una secuencia de áreas blancas y negras, intensifican el efecto expresionista. Con el tiempo, su expansiva gestualidad ganó en vigor y disciplina; al incluir líneas y planos, espacios llenos y vacíos, todos los elementos transmitían una sensación de dinamismo similar a los procedimientos compositivos del arte abstracto en los años cincuenta.

Si bien es famoso fundamentalmente por sus paisajes, sobre todo por sus marinas, la verdadera modernidad de José Pancetti reside en sus obsesivos autorretratos, como *Auto-vida* (1945; fig. 209). Mientras sus paisajes, resueltos en composiciones sencillas y equilibradas, respiran el influjo estético del posimpresionismo con referencias a Cézanne, sus retratos son claramente expresionistas y encierran una intensidad enormemente espiritual, pues comunican la melancolía del artista y una profunda sensación de soledad.

La segunda fase de la modernidad: 1950-1985

Si bien el grupo organizado alrededor de la Semana del Arte Moderna de 1922 inauguró el debate sobre la modernidad en literatura, música, arquitectura y artes plásticas, hubo que esperar a la década de 1950 para que este movimiento atrajera la atención de toda la sociedad brasileña. La experimentación formal de los esquemas modernos, que venía desarrollándose desde los años veinte, no había hallado ningún reflejo fuera del círculo de los intelectuales, los coleccionistas, los artistas y sus amigos. Este hecho no invalida la labor pionera de artistas como Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Guignard y de otros que, pese a no haber contado con seguidores, plantaron las semillas para la creación de una estética propiamente brasileña. Hoy en día se considera que sus obras, caracterizadas por sus poderosas imágenes y su singular vitalidad, fueron modelos del rico y fértil



209. MARIA MARTINS - O IMPOSSÍVEL (LO IMPOSIBLE), 1945.
bronce, 79 x 80 x 47 cm. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Brasil

influjo sobre las generaciones futuras. Desde los años sesenta, fecha de la aparición de una historia del arte brasileño verdaderamente sistemática, estos artistas han sido una fuente de inspiración y un punto de referencia continuos para artistas, críticos e historiadores.

Al igual que otros países latinoamericanos, Brasil acumuló una importante riqueza gracias a la exportación de materias primas y productos agrícolas a las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de ello, a mediados de los años cuarenta el país estaba preparado para un rápido desarrollo, pues invirtió en industria pesada y en bienes de consumo a gran escala, brindó oportunidades para las inversiones extranjeras e importó tecnología sofisticada. Todo ello marcaría el inicio de los llamados "años del desarrollo".

La construcción de una nueva capital, Brasilia, es el símbolo más fehaciente del esfuerzo invertido en la modernización del país y en su incorporación al mundo moderno; un mundo hecho a imagen y semejanza del modelo económico, político y social estadounidenses. La nueva capital encarnaba las aspiraciones de una sociedad que anhelaba romper la imagen de economía agraria, pese a contar con un gobierno y una administración pública compuestos mayoritariamente por terratenientes y carecer de una historia y unas tradiciones prolongadas. Con la ubicación de la nueva capital en el corazón del país se quiso aumentar la importancia del interior como parte integral del vasto territorio nacional y al mismo tiempo rechazar un pasado colonial que sólo había favorecido el desarrollo a lo largo de la costa. Por primera vez hubo la convicción de que Brasil iba a ser construido con el esfuerzo y el trabajo de los propios brasileños.

La ciudad de São Paulo, que nunca había albergado el centro ejecutivo del gobierno (aun cuando hubiera sido el centro financiero de Brasil

y presenciado decisiones trascendentales de la historia brasileña), se convirtió ahora, de hecho, en la capital donde se concentrarían los fondos nacionales e internacionales invertidos en la transformación del país. Este programa de modernización implicó tanto a las familias brasileñas de rancio abolengo como a los nuevos ricos, descendientes de inmigrantes italianos, españoles, judíos, libaneses y alemanes. Toda la sociedad propuso un proyecto general que regiría el conjunto de actividades relacionadas con el desarrollo nacional. Ello puso de manifiesto la necesidad de formar profesionalmente a los técnicos e intelectuales que en el futuro serían requeridos para determinar y solucionar los acuciantes problemas derivados de dicho proyecto. Se crearon, por tanto, escuelas técnicas y universidades, además de centros de formación profesional.

La próspera clase media brasileña invirtió asimismo en su propio desarrollo cultural, pues intentaba satisfacer la sofisticación recientemente adquirida. Se llevaron a cabo importantes iniciativas culturales en el campo del arte y las humanidades, como la fundación del Museu de Arte de São Paulo (1947) y de su Escola de Artes; los museos de arte contemporáneo de São Paulo y Río de Janeiro (1948); el Teatro Brasileiro de Comédia (1948); la Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949); la Rede Tupi de Televisão (1950); y la Escola Superior de Desenho Industrial (1963).

El fin de la Segunda Guerra Mundial acarreó profundos cambios en la creación artística a escala mundial y Brasil no sería una excepción. El debate artístico, interrumpido durante la guerra, fue reanudado: en aquel momento se centraba en la hegemonía de las tendencias estéticas entre Europa y Nueva York, donde el expresionismo abstracto estaba adquiriendo mayor importancia. Poco a poco la abstracción, en sus dos manifestaciones —la

informal y la geométrica o concreta—, se convirtió en la nueva estética a escala internacional. En Brasil, el premio otorgado al artista suizo Max Bill en la primera Bienal de São Paulo (1951) significó el reconocimiento de esta corriente. También abrió el camino para la internacionalización del arte brasileño, que en esos momentos tenía a la abstracción como su tendencia más significativa¹⁰.

Tras una larga lista de exposiciones de arte internacional en Brasil, la abstracción pura y el racionalismo riguroso ejemplificado por el arte concreto llegaron a dominar la escena artística brasileña. La producción figurativa fue suplantada por una estética visual que se integraba funcionalmente en el espíritu moderno. Por aquel entonces, el arte representaba el progreso científico y tecnológico en su forma más pura, tal como habían revelado Piet Mondrian y la Bauhaus. En 1952 el Grupo Ruptura promulgó un manifiesto y celebró una exposición en São Paulo. Encabezado por Waldemar Cordeiro, contaba entre sus filas con Geraldo de Barros (n.1923), Lothar Charoux (1912-1987), Luiz Sacilotto (n.1924), Kazmer Féjer (n.1922), Leopoldo Haar (1910-1954) y Anatol Wladislaw (n.1913). Su propuesta artística se oponía al naturalismo y a la figuración hedonista, pues favorecía "la renovación de los valores esenciales de las artes plásticas (espacio-tiempo, movimiento y materia)", y cargaba el acento en "la intuición artística que seguía principios claros e inteligentes y ofrecía posibilidades para el desarrollo práctico"¹¹. El Grupo Ruptura concebía el arte como "medio de conocimiento deducible a partir de conceptos"¹². Aquel mismo año, y con las mismas ideas, apareció en Río de Janeiro el Grupo Frente, encabezado por Ivan Serpa y con artistas como Aluísio Carvão (n.1918), Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira (1922-1988) y Abraham Palatnik (n.1928).

Ambos grupos promovieron sus

209. JOSÉ PANCETTI – AUTOVIDA (AUTORRETRATO),
1945, óleo sobre lenço, 65 x 45 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro



210. ALFREDO VOLPI – CASAS, 1955, tempera sobre lenço, 115,5 x 73 cm.
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

Brasil



211. WALDEMAR CORDEIRO – MOVIMENTO (MOVIMIENTO), 1951. *témpera sobre lienzo*, 90,1 x 95,3 cm. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo*

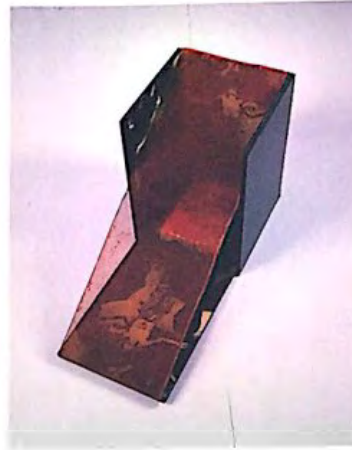


213. IVAN SERPA – PINTURA 206, 1957. *óleo sobre lienzo*, 102 x 102 cm. *Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro*



212. LYGIA CLARK – BICHO: CARANQUEIJO DUPLO (BICHO: CANGREJO DOBLE), 1961. *aluminio*, 53 x 59 x 53 cm. *Pinacoteca do Estado, São Paulo*

214. HÉLIO OITICICA – BÓLIDE 18, B-331: HOMENAGEM A CARA DE CAVALO (METEORO 18, B-331, HOMENAJE A CARA DE CAVALO), 1967, madera, fotografía, tela y plástico, 19 x 30 x 30 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro



programas e ideales artísticos activamente, organizando exposiciones y generando acalorados debates. Resultó crucial la activa colaboración del crítico Mario Pedrosa, experto en las teorías de la Gestalt, como también la de los poetas concretos Décio Pignatari, Ferreira Gullar y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos.

Por lo que respecta al arte concreto, las producciones de Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Ivan Serpa (1923-1973) se convirtieron en modelo de los ideales concretistas, según se revela en la obra de Serpa *Pintura 206* (1957; fig. 213). Como ambos sufrían una continua fiebre creativa y renovaban interminablemente su actitud artística, influyeron poderosamente en otros artistas. Tras experimentar con la abstracción gestual, Serpa volvió a una figuración rotundamente expresionista, y a menudo erótica, a mediados de los sesenta. Su producción tardía comprende un conjunto de dibujos y pinturas cuyos experimentos ópticos evocan la orientación constructiva de sus primeras obras. Pese a su compromiso inicial con la abstracción concreta, Cordeiro adoptó una figuración de corte pop en su variante brasileña de los años sesenta, pero acabó interesándose por las computadoras y otros medios electrónicos y cibernéticos como fuente de investigación artística (*Movimento*, 1955; fig. 211). Tanto Serpa como Cordeiro utilizaron su obra para investigar y reflexionar sobre el arte y el lugar que éste ocupa en las sociedades urbanas e industriales.

En 1959 se publicó en Río de Janeiro el Manifiesto Neoconcreto; de Ferreira Gullar, coincidiendo con la primera Exposição de Arte Neoconcreta; ambos acontecimientos llevaron a la ruptura con los artistas concretos. Al criticar el exceso de racionalidad y la absoluta exclusión de la emoción en el arte concreto, el manifiesto sugería principios generales para las artes

plásticas, la poesía y la prosa a través de la armonización de las experiencias sensoriales e intelectuales. "Los artistas neoconcretos se abrieron a su entorno y rechazaron gradualmente la pintura de caballete y la escultura estática, por lo que desmitificaron el objeto artístico. De este modo, surgieron originales propuestas artísticas, basadas en experimentos con el color, el cinecromatismo, las obras con efectos subliminales, así como la original producción táctil y visual de Lygia Clark, cuyo resultado era [la creación] de un universo sensorial y una nueva relación objeto-sujeto"¹². En las filas de estos artistas neoconcretos estuvieron Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann (n.1914), Lygia Pape, Willys de Castro, Hércules Barsotti (n.1914) y Hélio Oiticica.

Las primeras obras concretas de Lygia Clark (1920-1988) aspiraban a eliminar la idea del espacio pictórico como representación mediante el uso de superficies moduladas y la creación de ilusión a partir de planos tridimensionales. Después creó las series *Casulos* (capullos) y *Trepantes* (enredaderas), superficies planas desplegadas en objetos tridimensionales que intentaban integrarse en el espacio circundante. Con la serie *Bichos* –láminas de metal unidas por bisagras–, Clark fue la primera artista brasileña en servirse de la participación del espectador para dar forma a una producción que se hallaba en un continuo estado de recreación. Ello se observa en *Bicho: caranguejo duplo* (*Bicho: cangrejo doble*, 1961; fig. 212). Desde mediados de los años sesenta comenzó a interesarse vivamente por la poética corporal, utilizando experiencias sensoriales y objetos afines para despertar el interés del espectador. Esto lo condujo finalmente a dedicarse por completo a la terapia por medio del arte.

Hélio Oiticica (1937-1980) siguió un camino similar a Clark: comenzó trabajando en el movimiento concreto, con el cual intentó destruir

la superficie pictórica bidimensional y crear "relieve espacial" en forma de objetos monocromos organizados espacialmente. A estas obras les siguieron los *Penetráveis* (*Penetrables*), espacios creados a partir de la colocación de objetos monocromos; los *Bólides* (*Meteoros*), cajas y contenedores con elementos orgánicos como conchas, polvo, arena y agua que podían ser tocados por el público, entre los cuales destaca *Bólido 18, B-331: Homenagem a Cara de Cavalo* (*Meteoro 18, B-331: Homenaje a Cara de Cavalo*, 1967; fig. 214); y, finalmente, los *Parangolés*, guirnaldas confeccionadas con tela de colores que los espectadores debían utilizar para describir movimientos en el espacio. La producción de Oiticica ha evolucionado desde la experiencia puramente visual del objeto hasta una experiencia dinámica basada en la sensualidad de los materiales, en la cual participa todo el cuerpo. El arte, a juicio de Clark y Oiticica, era ante todo una estrategia existencial.

La producción de los artistas concretos y neoconcretos impulsó la aparición de un conjunto de obras que constituyeron, por primera vez, un arte específicamente brasileño concebido como método de conocimiento. Entre los artistas que siguieron un enfoque similar, destacan Amílcar de Castro (n.1920), cuyas esculturas de hierro y acero son reducidas a su forma elemental, moduladas y cortadas con gestos que combinan la intuición y el orden riguroso, como en *Sem Título* (*Sin título*, 1967; fig. 217); Rubem Valentim (1922-1992), que en sus pinturas de exuberante cromatismo y en sus objetos tridimensionales construye una geometría inspirada en los símbolos afrobrasileños, como en *Composição* (*Composición*, 1960; fig. 216); Lygia Pape (n.1937), cuyos monotipos xilográficos exploran las relaciones dialécticas entre figura y fondo, por lo que desafían la percepción del espectador (*Tecelares*, 1958; fig. 218); Sérgio Camargo (1930-1990), cuyas superficies de madera en

Brasil

215. SÉRGIO CAMARGO – RELÍFVO 124 (RELIEVE 124), 1966, madeira pintada, 170 x 120 cm, coleção privada, São Paulo



216. RUBEM VALENTIM – COMPOSIÇÃO (COMPOSITION), 1960, óleo sobre lienzo, 50 x 35 cm, coleção privada, São Paulo



217. AMÍLCAR DE CASTRO - SINI TÍTULO (SINI TÍTULO), 1967.
 hierro, 71 x 108 x 96 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



218. LYGIA PAPE - TICHARES,
 1958. xilografía, 23 x 21 cm

Brasil

relieve exploraban los efectos de la modulación y la repetición como un interminable juego entre la forma y la percepción, tal como se observa en *Relevo 124* (1966; fig. 215); y Willys de Castro (1926-1988), que con sus "objetos activos" intenta revelar los problemas intrínsecos al objeto, su naturaleza y sus rasgos esenciales.

La abstracción informalista, influida por el *Tachisme* francés, la *action painting* y la gestualidad expresionista, apareció como alternativa a la abstracción geométrica. Antonio Bandeira (1922-1967), cuya abstracción abogaba por la idea de "pintura-pintura" como reacción a la "pintura-arquitectura" de los artistas concretos, dijo en una ocasión: "Nunca pinto cuadros. Intento producir pinturas". Sus superficies matéricas expresan una visión del mundo concebida como continuo registro abstracto de la realidad objetiva. Por esta razón, su obra a veces evoca paisajes (árboles, ciudades, noches estrelladas) y transmite un sentimiento alegre y mágico de la existencia concreta de las cosas, como en *A grande cidade iluminada* (*La gran ciudad iluminada*, 1953; fig. 219). Iberê Camargo (1914-1994) cubre la superficie de sus cuadros con una gruesa capa de pintura de colores y pinceladas densas, oscuras, con las cuales proporciona textura y forma a dicha superficie. La repetición de gestos caligráficos y el empleo de signos espontáneos en sus cuadros —como *Objeto em tensão I* (*Objeto en tensión I*, 1967; fig. 221) —parecen integrar un espacio en expansión y expresar, sobre todo, la desilusión ante la condición humana. En la pintura de Flávio Shirô Tanaka (n.1928), artista mitad japonés y mitad brasileño, prevalece un enorme dramatismo; así se observa en *Máquina humana*, de 1967 (fig. 220), donde crea una superficie pictórica (cercana en varios aspectos al expresionismo abstracto) repleta de metáforas sobre un mundo en estado de fragmentación.

La década de 1960 fue una de las más

prolíficas para el arte brasileño. Al golpe de 1964, que instaló a los militares en el poder, le siguió un ciclo de intensa actividad creativa y de transformaciones culturales que se dejaron sentir cinematográficamente en el Cinema Novo, musicalmente en la Bossa Nova y el Tropicalismo y teatralmente en grupos como Arena, Oficina, Ipanema y Opinião. También fue importante la creación del Centro Popular de Cultura, o CPC, con el objeto de reformular la cultura brasileña y planificar un programa de concienciación de las masas populares. Estos episodios fueron un síntoma de la combatividad que dominó los años sesenta en todos los rincones del mundo.

En aquella década reaparecieron en Brasil la pintura figurativa y la narrativa, influidas por el pop art y la nueva figuración. Ambos movimientos provocaron la radical liberación de los medios y formatos artísticos, al tiempo que promovieron una actitud dadaísta hacia el arte mediante *happenings*, instalaciones, objetos y ensamblajes. Las exposiciones tituladas *Opinião 65* y *Opinião 66*, celebradas en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, y *Proposta 65* y *Proposta 66*, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, reflejaron el espíritu de la época. El clima político y social del país ocasionó el progresivo interés de los artistas en cuestiones sociales, sin transmitir, no obstante, los explícitos mensajes políticos típicos del arte realista de los años cuarenta y cincuenta. El pop art brasileño, a diferencia del estadounidense, intentó definir su propia identidad por oposición a las corrientes internacionales, pues se consagró a la realidad urbana y política del país y se concienció con la cultura popular suburbana y marginal.

La mejor valoración de los intereses artísticos de este periodo aparece en el catálogo de la exposición de Hélio Oiticica titulada *Nova objetividade brasileira* celebrada en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro en 1967: "La *Nova Objetividade* [Nueva Objetividad] significa



219. ANTONIO BANDEIRA – A GRANDE CIDADE ILUMINADA (A GREAT CITY ILLUMINATED), 1953, óleo sobre linho, 72,4 x 91,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

220. FLAVIO SHIRO TANAKA – MÁQUINA HUMANA, 1969, óleo sobre linho, 126 x 203 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo



221. IBERÊ CAMARGO – OBJETO EM TENSÃO I (OBJETO IN TENSION I), 1967, óleo sobre linho, 93 x 123 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro



222. NELSON LEIRNER – ADORAÇÃO: ALTAR DE ROBERTO CARLOS (ADORACIÓN: ALTAR DE ROBERTO CARLOS), c.1966, técnica mixta, 201 x 160 x 260 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo



223. ANTONIO HENRIQUE AMARAL – QUOQUE TU, BRUTUS! (¿TU TAMBIÉN, BRUTO!), 1967, xilografia, 70 x 45 cm

Brasil



224. ANTONIO DIAS – UM POUCO DE PRATA PARA VOCÊ
(UN POCO DE DINHEIRO PARA TI), 1965,
técnica mixta, 124 x 122,7 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand,
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

la configuración de una vanguardia artística brasileña, cuyas principales características son: (1) una inclinación general al constructivismo; (2) el énfasis en el objeto, tras haberse agotado las posibilidades de la pintura de caballete; (3) un interés por la participación del espectador, sea ésta corporal, táctil, visual o semántica; (4) la apelación y toma de postura en todas las cuestiones políticas, sociales y estéticas; (5) la inclinación hacia el arte colectivo, aboliendo la abundancia de 'ismos' que ha caracterizado la primera mitad del siglo; y (6) la reaparición de nuevas formulaciones del concepto 'anti-arte'.¹¹ Oiticica y Waldemar Cordeiro no fueron los únicos en adscribirse a esta tendencia, pues también se encontraban Antonio Dias (n.1944), Antonio Henrique Amaral (n.1935), Amélia Toledo (n.1926), Raymundo Collares (1944-1986), Rubens Gerchmann (n.1942), Nelson Leirner (n.1932), Ana Maria Maiolino (n.1942), Carlos Vergara (n.1941), Cláudio Tozzi (n.1944), Glauco Rodrigues (n.1929), Lygia Pape, José Roberto Aguiar (n.1941) y Antonio Manoel (n.1947).

Las obras realizadas por Antonio Dias durante este periodo pueden considerarse, junto con los *Parangolés* y *Bólides* de Oiticica, como las principales aportaciones de la Nova Objetividade brasileira. Inspirándose en los cómics, Dias creó superficies saturadas con imágenes recortadas y partes anatómicas proyectadas en el espacio. Su producción, que alude a la violencia urbana y posee una acusada carga erótica, se sitúa en los límites del azar y la deliberación, como *Um pouco de prata para você* (*Un poco de dinero para ti*, 1965; fig. 224). En sus últimas obras Dias se ha consagrado a la conceptualidad lingüística y metafórica.

La obra de Nelson Leirner, por su parte, ataca con dureza los procesos de la cultura de masas y el fetichismo. Su sello de fábrica es la "apropiación" de la cultura material a través de

ready-mades u *objets trouvés*, e incluso del arte, según se comprueba en su serie *Homenagem a Fontana* (*Homenaje a Fontana*), de 1967. Las obras de Leirner, marcadas por la ironía y el sarcasmo, incorporan elementos azarosos que el artista introduce en espacios realizados con productos industriales, de modo que requieren la participación del espectador para confirmar su existencia. Ello es palpable en *Adoração: altar de Roberto Carlos* (*Adoración: Altar de Roberto Carlos*, c.1966; fig. 222). Además de su carrera artística, ejemplo de ética y coherencia, Leirner es profesor universitario y, durante los años ochenta, fue responsable de la formación de varios artistas de São Paulo. Las xilografías realizadas por Antonio Henrique Amaral durante los años sesenta, como *Quoque Tu, Brutus!* (*¡Tú también, Bruto!*, 1967; fig. 223), combinaban una figuración inspirada en el pop art y en los grabados populares de la literatura de cordel brasileña. Al denunciar los fraudes mundiales y satirizar la conducta humana y el abuso de poder, Amaral reveló la progresiva homogeneización de la cultura contemporánea y la pérdida de la individualidad debido al control gubernamental y a la opresión de la rutina laboral. Realizadas en un lenguaje conciso y directo acorde con la objetividad del medio, las xilografías de Amaral guardan similitudes con sus obras posteriores debido a su riqueza alegórica y metafórica.

Wesley Duke Lee y Mira Schendel fueron otros dos artistas esenciales en la fundación de un espíritu contemporáneo brasileño durante la década de 1960. Wesley Duke Lee (n.1931), miembro del Grupo Rex junto con Geraldo de Barros y Nelson Leirner, fue responsable de la organización de varios *happenings*, exposiciones y publicaciones en São Paulo entre 1965 y 1967. Asimismo, fue profesor de Carlos Fajardo, José Resende y Luis Paulo Baravelli (n.1942). Su producción ha pasado por experimentos con distintas técnicas, materiales y procedimientos,

Brasil

combinándolos con la investigación obsesiva de temas como el nacimiento, la religión, la sexualidad, la muerte y el propio arte, según se revela en *A zona: considerações-retrato de Assis Chateaubriand* (*Barrio chino: consideraciones-retrato de Assis Chateaubriand*; fig. 226). La personal aportación de Duke Lee se basa en su "capacidad para plasmar una multiplicidad de gestos anárquicos y contradictorios, que no pueden reducirse a ningún significado o sistema constructivo. Para Duke Lee, el inconsciente es ante todo el almacén de la memoria, un dispositivo secreto, una máquina fantástica e inútil que funciona independientemente de la voluntad cognoscitiva y que sólo se muestra a través de Revelaciones."¹⁴

Mira Schendel (1919-1988) nació en Suiza y emigró a São Paulo en 1952. Gracias al rigor y coherencia de su estética, se convirtió en un personaje crucial para las futuras generaciones de artistas brasileños desde 1970. Su producción comprende etapas muy distintas: composiciones geométricas, formas orgánicas y accidentales y uso de grafismos. También es poseedora de una sensibilidad única, mientras que su exploración de la semántica visual resulta concisa y radical: se sirve de la línea, el plano, el color, el espacio y el vacío. Finalmente, Schendel llegó al punto de desmaterializar su producción y destruir la jerarquía lingüística, como hizo en *Desenho 2* (*Dibujo 2*, 1972; fig. 225).

La censura impuesta por el gobierno militar a finales de 1968 bloqueó la efervescencia cultural brasileña, obligó a los intelectuales más radicales al exilio y aisló a la nación. Se impuso un boicor internacional a la Bienal de São Paulo de 1969, de modo que dejó de ser un centro de producción artística y, durante los años setenta, cayó en un periodo de decadencia. No obstante, la aparición de un ciclo de prosperidad en Brasil, conocido como el "milagro económico", no sólo garantizó la continuidad del régimen militar, sino



225. MIRA SCHENDEL - DESENHO 2 (DIBUJO 2), 1972.
tinta china sobre papel de arroz, 49,5 x 25,1 cm.
Museu da Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo

226. WESLEY DUKE LEE – À ZONA: CONSIDERAÇÕES – RETRATO DE ASSIS CHATEAUBRIAND
(BARRIO CHINO: CONSIDERACIONES - RETRATO DE ASSIS CHATEAUBRIAND),
1968. técnica mista, 200 x 200 x 200 cm.
Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro





227. CILDO MEIRELES – EUREKA BLINDOTILAND,
1970-1975, instalación: madera, caucho negro, red de nailon,
fieltro, periódico, sonidos, 100 x 100 cm,
colección del artista, Río de Janeiro



228. REGINA SILVEIRA – O PARADOXO DO SANTO
(LA PARADOJA DEL SANTO), 1994.
pintura sobre paredes y suelo, con pedestal, c. 8 x 16 m.
Museo del Barrio, Nueva York

Brasil

que provocó la consolidación del mercado artístico y la aparición de revistas especializadas. Por primera vez desde los años iniciales de la vanguardia, la producción de los artistas brasileños alcanzó precios elevados, y con ello se aseguró su reconocimiento.

Con la creación en 1975 de FUNARTE, organización oficial para las artes, el gobierno adoptó una política artística marcadamente nacionalista hacia la cultura brasileña, a fin de conservar y fomentar el patrimonio histórico-artístico. Al favorecer la aparición de centros artísticos fuera de Río de Janeiro y São Paulo, ciudades como Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Salvador y Porto Alegre se convirtieron asimismo en centros de intensa actividad artística y cultural. En un país de dimensiones continentales como Brasil, estos nuevos centros, salvo excepciones, fueron capaces de establecer su propia infraestructura artística, galerías, mercados, escuelas, críticos, historiadores y publicaciones. Entre los artistas que surgieron de estos centros regionales y cosecharon fama internacional destacan Francisco Brennand (n.1927), João Câmara (n.1944), Paulo Bruscky (n.1949), Humberto Espindola (n.1943), Sérvulo Esmeraldo (n.1929), Mário Cravo Jr. (n.1923) y Siron Franco (n.1947).

Si bien las condiciones imperantes no favorecieron el arte a gran escala, la década de 1970 estuvo marcada por varios acontecimientos al aire libre, tales como *Do corpo a Terra* (*Del cuerpo a la Tierra*; Belo Horizonte, 1970), *Domingos de Criação* (*Domingos de Creación*; Río de Janeiro, 1971), *Manifestação de Rua* (*Manifestación en la calle*; São Paulo, 1973) y *Mitos Vadios* (*Mitos errantes*; São Paulo, 1978). Al igual que en otras partes del mundo, Río de Janeiro y São Paulo promocionaron a los artistas conceptuales; se organizaron en São Paulo una sucesión de exposiciones de arte conceptual y "arte postal", en las que participaron artistas

brasileños y extranjeros: *Jovem Arte Contemporânea* (*Arte joven contemporáneo*, 1972 y 1973), *Expo-Projeção* (*Expo-Proyección*, 1973), *Prospetiva 74* (1974), *Poéticas Visuais* (*Poéticas Visuales*, 1977) y, culminando el ciclo, la enorme exposición *Arte Postal* de 1981. Los artistas participantes estaban interesados en la experimentación y los procesos de desmaterialización artística, similares a los de movimientos como el *land art*, el *body art* y el *arte povera*. Organizaron *performances* y utilizaron fotocopias, libros, fotografías, vídeos y cine como elementos artísticos. Fue éste un período de expansión del lenguaje artístico y de reflexión sobre las posibilidades de la participación de la sociedad. Se rechazó la idea del arte como mercancía y se redefinió como "lenguaje conceptual" con un papel específicamente educativo. Entre los artistas que siguieron esta tendencia, destacan Anna Bella Geiger (n.1933), Julio Plaza (n.1938), Regina Silveira, Luiz Alphosus Guimarães (n.1948), Mario Cravo Neto (n.1947), Arturo Alíppo Barrio de Souza, llamado Barrio (n.1945), Cildo Meireles, Regina Vater (n.1943), Iole de Freitas, Ivens Machado, Carmela Gross (n.1946) y Rafael França (1957-1992).

La producción de Cildo Meireles (n.1948) se caracteriza por su honda reflexión sobre los valores establecidos, las diferentes formas de poder y los sistemas de producción artística y cultural, invitando al espectador a considerar los aspectos fundamentales del condicionamiento social, como en *Eureka Blindhotland* (1974-1975; fig. 227). El crítico João Moura Jr. ha comentado esta obra con las siguientes palabras: "La función del artista [en su obra] consiste en desafiar, y aún destruir, ciertas relaciones—por ejemplo: aquella que existe entre valor de uso y valor de cambio de las mercancías, las fronteras geográficas, la historia del arte, la propia historia—y en proceder a la inversión de su

significado. Releer el significado aceptado, y luego alterarlo para ofrecer una interpretación alternativa"¹⁵.

Regina Silveira (n.1939) se preocupa por las formas de percepción y comprensión de las imágenes, y tienen en cuenta todo el conocimiento acumulado sobre las teorías de representación y producción artísticas. La acusada base conceptual y el lenguaje extremadamente objetivo de sus instalaciones, como en *O paradoxo do santo* (*La paradoja del santo*, 1994; fig. 228), y de sus objetos, le sirven para explorar los procesos de construcción de las imágenes a través de su proyección verdadera o virtual y para deformarlas con humor y aguda inteligencia. La producción de Iole de Freitas (n.1945), basada en la concienciación del cuerpo como límite para percibir la realidad, se deriva de su experiencia como bailarina durante los años sesenta. Utiliza su propio cuerpo como punto de referencia, y estudia las posibilidades que le ofrecen los distintos medios para establecer un simbolismo expresivo contemporáneo. La obra de Freitas también apela a temas femeninos sin dotarlos de un carácter militante, tanto en sus *performances fotográficas*, películas o, más recientemente, en sus esculturas.

Además de las tendencias artísticas "desmaterializadoras", en los años 70 aparecieron en Brasil (como en otras partes del mundo) formas artísticas inspiradas en modelos tradicionales. Los artistas se comprometieron a "agrupar el espacio pictórico de un modo innovador, a desarrollar nuevos modos de organización de la superficie pictórica, a rechazar las viejas metáforas, a transformar la propia obra de arte en un equivalente de la realidad"¹⁶. Su aprendizaje del minimalismo estadounidense y del *arte povera* italiano les llevó a conservar la concepción de las artes plásticas como medio de conocimiento. Esta orientación influyó poderosamente en la generación surgida durante



229. JOSÉ RESENDE — SEM TITULO: 11 (SIN TITULO: 11), 1991.
nylon, parafina y plomo, 300 x 150 x 500 cm. colección del artista

Brasil

los años ochenta, como Eduardo Sued (n.1925), Carlos Fajardo, Antonio Dias, José Resende, Walmécio Caldas, Dudi Maia Rosa (n.1946), Luiz Paulo Baravelli, Saint-Clair Cemin (n.1949), Milton Machado (n.1947) y Tunga (n.1952).

Si bien la obra escultórica de José Resende (n.1945) no es interpretativa ni ilusionista, hace acopio de materiales orgánicos (piedra, cuero, madera, tejidos) e industriales (caucho, hierro, plomo, cera), con los cuales el artista revela su preocupación por las propiedades físicas de los materiales durante el proceso de construcción. Sus piezas, entre las cuales destaca *Sem título: 11* (*Sin título: 11*, 1991; fig. 229), reflejan su propia materialidad y el esfuerzo constructivo del artista durante el proceso creativo. Aunque este esfuerzo tienda a la racionalidad, el conflicto latente entre los materiales y la gestualidad del artista permiten la aparición de la subjetividad y tienen como resultado una producción emocional e intensa que revela la incertidumbre del proceso creador. Las esculturas de Carlos Fajardo (n.1941), que asimismo trabaja con materiales orgánicos e industriales, se inspiran en sus cuadros de enormes superficies monocromas. Las piezas de Fajardo, por el contrario, despliegan una sensibilidad sutil, casi femenina. Exploran la tensión derivada de combinar distintos materiales (tul y mármol, cera y granito), de la acción del tiempo en la modificación de las obras (glicerina y arcilla húmeda), o de la interacción de los materiales con el entorno físico, incluida la presencia de los espectadores.

Si bien las primeras obras de Ivone Machado (n.1942) se identifican con las tendencias desmaterializadoras de los años setenta, sus esculturas (incluida *Sem título*, 1987; fig. 231) surgen de relaciones espaciales tridimensionales, en las que el autor renuncia a la imposición de ningún orden. Por el contrario, las obras de Machado realizadas con hierro, vidrio y

cemento mezclados con pigmentos de colores, crean una pulsación que aniquila cualquier concepción espacial cartesiana, pues adquieren formas inesperadas y eróticas.

Los objetos, las esculturas y los dibujos de Walmécio Caldas (n.1946) intentan revelar los problemas inherentes a la creación y al significado del arte, como en *Sem título* (*Sin título*), de 1994 (fig. 230). La falta de coherencia de sus obras imposibilita la adscripción de este artista a cualquier tendencia estilística en particular. Por el contrario, son el resultado de una razón en funcionamiento, inspirada en la metafísica objetual, y por tanto, poseen una total autonomía.

Tal como se revela en su obra de 1983, *Les Bijoux de Madame de Sade* (*Las joyas de Madame de Sade*; fig. 232), los componentes básicos de las esculturas e instalaciones de Tunga son los conceptos de naturaleza y cultura, la dicotomía entre arte y vida, la mezcla de embriaguez dionisiaca y creación artística. Sirviéndose de elementos físicos como la electricidad, el magnetismo y la termodinámica, Tunga establece relaciones entre varios tipos de materiales, tales como el cobre, el hierro, los imanes o el caucho, con el objeto de crear piezas y situaciones cuya realidad física provoca sentimientos de perplejidad y extrañeza. Aunque guarden semejanzas con el "arte antropológico" de Joseph Beuys, las obras de Tunga, como las de Caldas, desafían cualquier clasificación.

El pintor Jorge Guinle (1947-1987), que alcanzó la madurez durante los años setenta, desarrolló su carrera con independencia de su generación y se convirtió en una suerte de guía para los artistas de los años ochenta. Sus obras, como *Bella Ciao!* (1985; fig. 233) anticipan la ola de paráfrasis de obras artísticas del pasado, ajena a cualquier filiación ideológica, que apareció en el Brasil de la época. "Mi iconografía es abstracta -afirma Guinle-. Es una iconografía de la historia

del arte y no una iconografía inspirada en los neoexpresionistas alemanes o italianos, ni siquiera en [Julian] Schnabel, que reduce la función de la imagen a su mínima expresión... En mi caso particular, y debido a razones emocionales y estéticas, hay una mezcla que comprende la gestualidad del expresionismo abstracto, De Kooning y Matisse, y el automatismo surrealista. Con cada concreción de un estilo y de una idea inicial, el objetivo original de un movimiento es trastocado por otro movimiento que representa su negación... La posibilidad y el placer de ensanchar y alimentar estas contradicciones forman la praxis de mi arte."¹⁷ Gracias a su gran conocimiento de la historia del arte, Guinle se convirtió, aparte de un artista prolífico, en un perspicaz crítico de arte, pues colaboró en varias publicaciones.

Nuevas perspectivas: el presente

La llegada de un gobierno civil y el restablecimiento de las libertades democráticas en Brasil, en 1985, supuso el fin de un ciclo histórico marcado por los regímenes militares¹⁸. Las dictaduras y la censura de la prensa y el arte. Forzado durante aquel periodo de oscuridad a reflejar su historia, criticarse y comprenderse a sí mismo, el mundo cultural brasileño intentó a partir de entonces expandir sus actividades y reclamar la condición perdida. La Bienal de São Paulo dejó de ser dirigida por los poderes públicos a principios de los años ochenta. Al mismo tiempo, los países participantes ya no organizan la muestra: un conservador nombrado al efecto se encarga de tales labores. Las obras se agrupan de acuerdo con el estilo, el tema y la técnica, con el fin de crear confrontaciones más directas y productivas, de reflejar con mayor nitidez las corrientes actuales.

La exposición *Como vai você, geração 80* (*Como está usted, generación 80*, 1984), celebrada en Río de Janeiro, reunió obras de 123

Brasil

artistas de todo el país y señaló el nacimiento de una nueva generación de artistas brasileños. Pese a estar al corriente de tendencias internacionales de los ochenta, como el neoexpresionismo o la transvanguardia italiana, este grupo estableció por primera vez un diálogo fructífero con los artistas de las generaciones precedentes¹⁹. Entre los artistas que han desarrollado el grueso de su producción inspirándose en las grandes tradiciones artísticas brasileñas, recuperando y conservando sus cualidades básicas sin la nostalgia de muchos artistas europeos contemporáneos, destacan: Karin Labrecht (n.1957), Esther Grinspun (n.1955), Daniel Senise (n.1955), Luiz Zerbini (n.1959), Leda Catunda (n.1961), José Leonilson Bezerra Dias, llamado Leonilson (1957-1993), Angelo Venosa (n.1954), Carlito Carvalhosa (n.1961), Nuno Ramos (n.1960), Eliane Prolik (n.1960), Sergio Romagnolo (n.1957), Paulo Monteiro (n.1961), Ana Tavares (n.1958), Beatriz Milhazes (n.1960), Mônica Nador (n.1955) y Adriana Varejão (n.1964).

A principios de los años noventa ha surgido un nuevo grupo de artistas que se diferencia de sus predecesores por su menor interés hacia el pasado. Su imaginación está marcada por el neodadaísmo, la experimentación sensorial y la exploración de los materiales típicos de los años sesenta. Sus ensayos con distintas técnicas y recursos expresivos les llevan a trabajar en el marco de la alta y la baja cultura, con medios electrónicos y diseño industrial, a explorar cuestiones relacionadas con la antropología, la sociología y el psicoanálisis, sin olvidar el propio arte. Entre aquellos artistas que se alinean en una tradición que no sólo incluye el arte occidental, sino también las obras y enseñanzas de Lygia Clark, Helio Oiticica, Antonio Dias, Nelson Leirner, Regina Silveira, Julio Plaza, Mira Schendel y otros, destacan: Ricardo Basbaum (n.1961), Edgard de Souza

(n.1962), Lia Mena Barreto (n.1959), Caetano de Almeida (n.1964), Jac Leirner (n.1961), Arthur Lescher (n.1962), Jorge Barrão (n.1959), Fernanda Gomes (n.1960), Ernesto Neto (n.1966), Sandra Tucci (n.1964), Alex Ceverny (n.1963), Valeska Soares (n.1957), Emmanuel Nassar (n.1949), Gustavo Resende (n.1960), Irando Espírito Santo (n.1963), Adriano Pedrosa (n.1965), Rosângela Rennó (n.1962) y Rubens Mano (n.1960).

Durante los últimos diez años hemos presenciado el surgimiento lento y gradual de artistas brasileños, sobre todo de quienes habían aparecido desde los años sesenta en el circuito artístico internacional. Este ímpetu se deriva claramente del esfuerzo invertido por personas que trabajan en importantes centros del mundo artístico internacional. Motivados por la ideología de lo políticamente correcto, contemplan el arte y la cultura de los países "periféricos", y buscan aquello que suele calificarse de multiculturalismo, diálogo entre el norte y el sur, ampliación de las relaciones poscoloniales, etc. Aunque los centros regionales brasileños se interesan primordialmente por la plasmación de la realidad artística local sin buscar modelos externos, el fenómeno denominado "arte brasileño" siempre ha tenido un sabor genuinamente internacional. No se trata de reproducir los variados "ismos" (quienes así lo hicieron ya han caído en el olvido), sino de confrontar cuestiones plásticas inspiradas en un repertorio común al mundo occidental, al cual pertenece Brasil, y mezclarlo con las razas, religiones y culturas autóctonas. Por este motivo, la antropofagia es la fundamental piedra de toque de la cultura brasileña, y quizá representa también su contribución más original a la civilización occidental. No queremos decir que todos los movimientos artísticos brasileños puedan definirse como un acto de canibalismo. Más bien se trata de una estrategia cultural que

sirve como punto de referencia de nuestra historia, e indica la perspicacia de la producción artística brasileña en la configuración de una estética visual moderna y contemporánea.



231. IVENS MACHADO – SEM TÍTULO (SIN TÍTULO), 1987.
hierro, cemento y pigmento, 110 x 115 x 40 cm.
Galería Luisa Strina, São Paulo



230. WALTERCIO CALDAS – SEM TÍTULO (SIN TÍTULO), 1994.
acero y cobre, 90 x 115 x 22 cm.
colección Raquel Arnaud, São Paulo

Brasil



232. TUNGA - LES BIJOUX DE MADAME DE SADE (LAS JOYAS DE MADAME DE SADE), 1983.
bronce (diez piezas), 30 x 10 cm. Galeria Luisa Strina, São Paulo

233. JORGE GUNLE - BELLA CIAOI,
1985, óleo sobre lienzo, 190 x 190 cm,
colección privada, São Paulo



Pedro Querejazu

Bolivia

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Bolivia

Introducción

La cultura boliviana contemporánea es poco conocida por el aislamiento que caracteriza a Bolivia, un país con una topografía montañosa y difícil, situado en el centro del continente sudamericano, al que le cuesta salir y comunicarse fácilmente con el mundo exterior. Un aislamiento buscado por el boliviano que, con fuerte componente indígena en su nacionalidad, es intimista, aferrado a tradiciones y costumbres ancestrales.

El arte boliviano ha evolucionado a lo largo del tiempo con altibajos, a impulsos generados dentro y fuera del país. Entre los factores interiores están aquellos que perviven del complejo y poco conocido mundo prehispánico que, además de los restos arqueológicos, se manifiesta en las ricas expresiones de los distintos grupos étnicos nativos, como el arte plumario y el arte textil, y sobre todo en una filosofía de vida intuitiva y contemplativa que sigue subyacente e influyendo en la personalidad de los bolivianos contemporáneos y en su arte. Algo que ya ocurriera durante el barroco mestizo, que de hecho también pervive en las sincretizadas creencias religiosas y culturales, en el rico folklore, la música, la vestimenta y las costumbres culinarias.

Después del periodo de alienación cultural y afrancesamiento que caracterizó al siglo XIX, el arte en el siglo XX testimonia un camino de constatación de la realidad geográfica y humana del país. Un arte que se refiere al hombre de las montañas, de los valles y las tierras tropicales, y al paisaje indómito y fuerte, que las más de las veces es sobrecogedor. Se pasó del retrato oficial y áulico del periodo decimonónico hacia el indigenismo, una propuesta de modernización de la sociedad mediante la crítica, la denuncia y el encuentro con el complejo mundo andino, siendo así manifestación plástica de la creciente toma de conciencia nacional. Es un

arte mestizo, repitiendo una vez más el fenómeno del barroco colonial. En el presente siglo el arte boliviano ha logrado un lenguaje propio y auténtico, que es también mestizo en esencia y expresión. No obstante, definirlo así acaso simplifica demasiado el sentido de las múltiples manifestaciones del arte producido en el país, exponente tanto de las individualidades que lo realizan como de la multiplicidad cultural, étnica, económica y social que le dan contexto y le caracterizan.

La transición al siglo XX y la primera mitad del siglo: marco histórico

Después del fuerte impacto de la derrota y la pérdida del litoral boliviano a raíz de la Guerra del Pacífico en 1879-1880, en que Bolivia y Perú fueron víctimas de los intereses económicos y expansionistas de Chile, Bolivia tuvo un periodo de veinte años de gobiernos "conservadores" que, pese a su ideología, fueron progresistas e instalaron las primeras redes ferroviarias del país, mejoraron las vías camineras, construyeron puentes y perfeccionaron las tecnologías de explotación minera. Bolivia tenía en esos años una estructura social muy estratificada. En la cúspide social y económica estaban los criollos descendientes de españoles de la Colonia y de inmigrantes europeos venidos a lo largo del siglo XIX. Ellos tenían el poder económico de las industrias mineras, el comercio y la tenencia de la tierra. Había también una reducida clase media liberal e independiente constituida por escasos profesionales y burgueses que en muchos casos vivían también de rentas de pequeñas minas o haciendas. Los mestizos constituían el grupo de artesanos y mano de obra de las incipientes industrias y del transporte, todavía realizado en gran parte por recuas de llamas y mulas. En la parte inferior estaban los indios, que proporcionaban la mano de obra para la

explotación minera y el trabajo agrícola, sin acceso a la educación ni a las decisiones políticas y carentes también de las libertades ciudadanas. Los criollos, clase media y artesano vivían en las ciudades, que conservaban en gran medida la estructura urbana y de servicios heredada de la colonia, y los indios y mineros en el campo, en los campamentos y en barrios de las periferias urbanas.

A finales del siglo XIX, de acuerdo con la mentalidad positivista imperante, se quiso incorporar al indígena a la "civilización" occidental, considerando que era la única manera de desarrollar eficazmente el país. Este periodo terminó en 1898 con la guerra civil de los "Cruceseros", a raíz de la cual los núcleos de poder político y económico fueron trasladados de Sucre y Potosí a La Paz, donde se instaló la sede del gobierno central y el Parlamento. El país fue gobernado desde La Paz por gobiernos "liberales" inspirados en el positivismo, que ampliaron la red ferroviaria del país y establecieron el sistema de telégrafos. En este tiempo se inició también la explotación del estaño en gran escala. Fueron todos gobiernos constitucionales democráticos, pero el voto era privilegio exclusivo de los que sabían leer y escribir y con una tenencia, aunque fuera mínima, de tierra.

En las ciudades de Sucre, Potosí y notablemente en La Paz se produjo un importante desarrollo cultural a finales del siglo XIX. Nacieron así los círculos de bellas artes y ateneos, los salones de tertulia y cafés donde se tenían discusiones e intercambio sobre temas artísticos, culturales y políticos; ámbitos en los que el idioma de rigor era el francés, en el que hasta se publicaban revistas y poemarios. En 1909 Alcides Arguedas publicó su libro *Pueblo enfermo*, analizando la situación social del país y estableciendo posibles causas para la postergación social y cultural del indígena. Por su

parte, Franz Tamayo publicó en la prensa artículos de análisis sobre la educación en el país, luego reunidos en su libro *Creación de la pedagogía nacional*, que proponía un replanteamiento del sistema de instrucción y educación pública. Bautista Saavedra, por su parte, publicó su libro *El Ayllu* sobre la estructura social indígena. En 1918 intelectuales y artistas potosinos fundaron el grupo Gesta Bárbara, que con el tiempo abriría otras filiales en Oruro y La Paz, y Arguedas publicó su segundo libro *Raza de bronce*, también en torno al indio andino. Estos libros causaron conmoción y profundo desagrado en una sociedad acomodada e insensible. Es, por lo demás, el momento de aparición de las ideologías socializantes que darían origen a la izquierda boliviana.

A partir de 1920, y hasta la Guerra del Chaco (1932-1935), el país tuvo gobiernos del Partido Republicano (que había sido fundado en 1914), más progresistas que los precedentes, aunque mantuvieron sin cambios la estructura social y económica antes descrita. Por ese tiempo se sintió en el país la influencia de la Revolución Mexicana y la del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), partido político peruano, así como la de las obras del pintor José Sabogal y del escritor José Carlos Mariátegui, ambos también peruanos.

Tras la Guerra del Chaco (a consecuencia de la cual Bolivia perdió las tres cuartas partes de la región fronteriza del Chaco a manos de Paraguay, según el tratado que se firmó en 1938), y hasta 1952, el país fue gobernado alternadamente por gobiernos militares *de facto* y gobiernos constitucionales. Es en este periodo (y a raíz del conflicto bélico, en cuyo frente tuvieron que combatir soldados y oficiales de los más diversos lugares, orígenes étnicos y condiciones económicas del país) cuando se fue fraguando la mentalidad de renovación y cambio dominante en la segunda mitad del siglo. Así, en 1940 se fundó



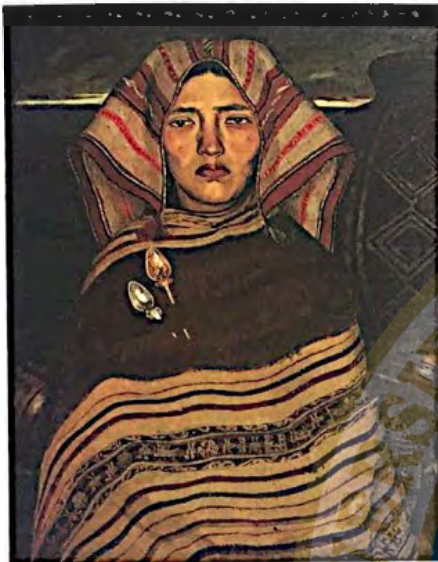
234. JOSÉ GARCÍA MESA - VISTA DE POTOSÍ, 1898.
óleo sobre lienzo, 150 x 224 cm. colección privada, La Paz

Bolivia

235. RAUL G. PRADA - EUCALIPTOS,
c. 1950, óleo sobre lienzo, 45,5 x 56,5 cm,
colección privada, La Paz



236. ARTURO BORDA - CRÍTICA DE LOS ISMOS Y TRIUNFO
DEL ARTE CLÁSICO, 1948, óleo sobre lienzo, 120 x 142 cm.
Museo Municipal del Tambo Qurquincho, La Paz



237. CECILIO GUZMÁN DE ROJAS - *Nesta*, 1931. óleo sobre lienzo, 64,5 x 54,5 cm; colección privada, La Paz

el Partido de Izquierda Revolucionaria (PIR), de ideología marxista, que en poco tiempo logró el respaldo de los electores. En 1942 se fundó el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), partido de inspiración nacional socialista que, no obstante, incorporó tendencias socializantes de izquierda. El presidente Toro nacionalizó en 1937 los intereses de la compañía Standard Oil, creando la empresa petrolera estatal YPFB. Esos años fueron difíciles, pues a lo largo de la Segunda Guerra Mundial el país fue obligado por los aliados a vender sus materias primas a precios ínfimos. En 1935 Oscar Cerruto publicó su novela *Aluvión de fuego* y, un año después, Augusto Céspedes publicó *Sangre de mestizos*, serie de cuentos en torno a la Guerra del Chaco y el impacto que tuvo en la sociedad boliviana de entonces. Durante esa contienda se produjeron numerosas fugas de los indios empadronados, y también levantamientos por los abusos de que fueron objeto. En 1945 se creó la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de La Paz y, un año después, se fundó la Normal Rural de Warisata, destinada a formar maestros de escuela en aymara, su lengua nativa, para trabajar en las escuelas de la región altiplánica y del lago Titicaca. Carlos Montenegro, ideólogo del MNR, publicó su libro *Nacionalismo y colonaje* y Augusto Céspedes su obra *Metal del diablo*. En este lapso de tiempo también se fundaron las escuelas de bellas artes, destacando por su importancia las de La Paz y Sucre.

Los artistas de la primera mitad del siglo

José García Mesa (c. 1840-1905) nació en Cochabamba, viajó a Europa y trabajó en Roma y París, donde participó en los salones oficiales y en los independientes. García Mesa representa la transición de un siglo a otro. Pintor académico notable, además de hacer retrato, pintura religiosa y alegoría histórica, reintrodujo el paisaje tomado del natural, especialmente

urbano, para lo cual recurrió constantemente a la ayuda de la fotografía. Realizó así vistas de las ciudades importantes del país, como Sucre y Potosí en 1898 (fig. 234), y detalles urbanos como la plaza mayor de Cochabamba y el Paseo del Prado de La Paz en 1903, pintadas estas últimas en París a partir de fotografías.

Arturo Borda (1883-1953) es una de las principales figuras del arte boliviano de la primera mitad del siglo XX. Su obra es particularmente importante en el género del retrato, el paisaje, la alegoría y las investigaciones cromáticas. El pintor inició su producción en la primera década del siglo con retratos de tono ecléctico y modernista en los que se presta especial atención al realismo de los detalles; destacan en esta faceta el de su hermano Héctor (1915), el de su madre regando las plantas (1930) o el de sus padres (1943), acaso una de las obras cumbres del género en América. No obstante, su sensibilidad social le llevó a tratar temas que incluyeron al indígena, como el particularísimo *Yatiri* (1918), que representa a tres mujeres de diversa edad a las que el sabio indígena lee el futuro en las hojas de coca. El *Yatiri* de Arturo Borda expresó en su momento el inicio del encuentro entre un país y su realidad y el reconocimiento por parte de las élites culturales bolivianas de los valores propios de las culturas nativas: una sociedad alienada paulatinamente tomaba conciencia de la existencia de lo indígena y lo mestizo como parte de la realidad nacional.

Borda trabajó mucho el paisaje, especialmente del altiplano y las montañas andinas, e incorporó al indio como parte del mismo. En estos últimos el tema central era, la mayoría de las veces, el Illimani, nevada montaña tutelar de la ciudad de La Paz, considerada por el artista como un símbolo de la belleza creada por la naturaleza. Los paisajes tropicales completan esa parte de su producción. Las alegorías constituyen una tercera línea temática. En

Bolivia

algunas de ellas hizo violenta y amarga denuncia social, como en *Filicidio* (1918), terrible reproche a una sociedad que tachó de hipócrita e insensible. La gran mayoría corresponden a la segunda etapa de su producción y fueron expresiones pictóricas de temas desarrollados en su libro de carácter autobiográfico titulado *El loco*, publicado póstumamente en 1966.

A esta época pertenece *Crítica de los ismos y el triunfo del arte clásico* (1948; fig. 236), en el que están expresados sus ideales estéticos (el Illimani, el Partenón, la Venus de Milo, Homero y Pericles), y aquellos otros que abominaba (los ismos aberrantes, entre ellos el indigenismo, de los que se ríe la naturaleza representada por el rostro de mujer, la kantuta y el colibrí, símbolos del país y del refinamiento y delicadeza estéticas). Borda, que llevado por su ideología de izquierda pintó en 1918 el *Yatiri*, en *Crítica de los ismos* rechazó el indigenismo por considerar que era meramente una grotesca propuesta esteticista, que estaba desgastando y traicionando a los indios y su reivindicación cultural, social y económica. Entre 1950 y 1953 se dedicó a realizar investigaciones cromáticas abstractas como preparación de unas lecciones de arte y de color que nunca llegó a dar. Estas obras se anticiparon en varios años al op art.

Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), pintor de notable fuerza personal y gran calidad y maestría en el oficio, introdujo y llevó la estética del indigenismo a su punto más alto en Bolivia. Tras aprender el oficio, viajó a España para perfeccionar su arte, y allí pasó cerca de diez años recogiendo experiencias e influencias que serían importantes en su obra. Entabló relación con Julio Romero de Torres, que le introdujo en el costumbrismo (transformado en indigenismo por el artista boliviano), y realizó varias obras en la década de 1920 que sintetizan art nouveau, art-déco y un realismo indigenista teñido de simbolismo. Tras su retorno a Bolivia, su

temática fueron los retratos de gente de sociedad con los rasgos faciales estilizados a la manera indígena, el paisaje urbano de Potosí y el de los acantilados montañosos de los alrededores de La Paz, junto con los indios, cuyos rasgos acentuó exageradamente.

Su arte esteticista y decorativo fue interrumpido temporalmente durante la Guerra del Chaco y cambió a un fuerte expresionismo figurativo que muestra, en la serie pintada en 1934, el sufrimiento de los indios de las tierras altas andinas en las abrasadoras, desiertas y secas tierras chaqueñas. Pasada la guerra, volvió a los paisajes y retratos indianizados de damas de la sociedad paceña, como *Nusta* (fig. 237), de 1931. De este tiempo es también el *Cristo Aymara*, desarrollado a partir de una serie de autorretratos y expresión máxima del indigenismo boliviano. Esta obra incorpora elementos del barroco mestizo colonial en el manejo de la composición, el color y el uso de brocateado de oro.

En la década de los años cuarenta, Guzmán trabajó sobre Machu Picchu, sitio arqueológico de la civilización incaica idealizado y rodeado de aura mágica, donde hizo una síntesis formal próxima al cubismo, dejando de lado las gruesas texturas y los criterios semejantes de las etapas precedentes. A mediados de esa década trabajó sobre el paisaje del lago Titicaca y sus alrededores con criterios semejantes. En sus últimos años se dedicó a las investigaciones técnicas y estéticas idealistas. Hombre apasionado y contradictorio, Guzmán abrazó la causa del indigenismo y tuvo la habilidad de convertirse él mismo en expresión de aquél. Por otra parte, fue hispanista siendo un notable impulsor del estilo neocolonial. Desde sus cargos públicos de Director General de Bellas Artes y profesor de la Academia de Bellas Artes impuso el indigenismo como estética nacional y lo convirtió en el arte de la alta sociedad y de las clases acomodadas, que no asumieron el problema

étnico, cultural, social y económico que estaba implícito en él.

Numerosos artistas del periodo se sumaron al indigenismo, destacando entre ellos Jorge de la Reza (1901-1958), que desarrolló una estética más sobria y sólida, Cienaro Ibáñez (1903-1983) y Mario Illanes (c. 1900-1960). Fue característica del momento la representación reiterada de rostros de indios junto con los ya mencionados retratos estilizados de personalidades de la alta sociedad de las ciudades del país.

En la tercera y cuarta décadas del siglo fijaron su residencia en Bolivia varios pintores extranjeros que se sumaron al indigenismo e influyeron notablemente en los artistas bolivianos, especialmente a través de su labor docente en las escuelas de arte. El más importante fue el lituano Juan Rimsa (1898-1975), que llegó a Bolivia en 1937 trayendo consigo la estética del expresionismo alemán. Impresionado por la simbiosis entre hombre y tierra, entre indio y montaña, Rimsa realizó una enorme producción, sobre todo en paisaje, sublimando esos temas en intensos arrebatos pictóricos realizados con gruesas pinceladas. Otros extranjeros importantes en el arte boliviano de esta época son el ecuatoriano Luis Enrique Toro Moreno (1897-1955) y el austriaco Victor Tchvatal (1900-c. 1953), que influyó como paisajista y acuarelista.

La preocupación por el paisaje fue una de las características de la pintura boliviana de la primera mitad del siglo, en particular el paisaje urbano, practicado especialmente en Potosí y Sucre a causa de la magia y abolengo virreinal de esas ciudades. El paisaje propiamente dicho tuvo un mayor desarrollo en Cochabamba, donde gracias a un medio natural clemente y bucólico florecieron distintos estilos, como el posimpresionista de Mario Unzueta (1905-1984). El máximo exponente fue Raúl G. Prada

(1900-1989), activo en esa ciudad durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, que llevó al paisaje a su punto más alto en calidad, realismo y expresión, como en *Eucaliptos* (fig. 235), de 1950. Dentro de este contexto, está el solitario pintor que fue Armando Jordán (1893-1982), un autodidacta que describió en pequeñas pinturas sobre lienzo el paisaje, los usos y costumbres y los anónimos protagonistas del pueblo de Santa Cruz de la Sierra con mucha picardía y humor.

Para las artes visuales, el periodo puede darse como terminado en 1950, cuando muere Guzmán de Rojas y Rimsa deja el país definitivamente (se fue a México y acabaría sus días en 1975, en San Francisco). En 1953 murió también Borda, desapareciendo así los principales protagonistas.

Cambios políticos y económicos en la mitad del siglo

En 1952, tras haber ganado las elecciones y haberle sido arrebatadas por un golpe de estado militar, el MNR tomó el poder el 9 de abril de 1952. La llamada Revolución Nacional cambió a Bolivia en forma significativa y definitiva en un proceso de gran aliento sobre la base de tres medidas políticas: la nacionalización de las minas de los grandes industriales mineros, Patiño, Aramayo y Hochschild; la reforma agraria que entregó la propiedad de las tierras a los indios; y el voto universal, a partir del cual pudieron votar hombres y mujeres, simplemente como individuos mayores de edad. El Estado asumió el control de los servicios de salud y educación públicas y de los núcleos económicos, incluyendo el monopolio de producción y comercialización de petróleo y productos derivados, e hizo un importantísimo esfuerzo en la construcción de caminos y medios de comunicación, que paulatinamente fueron integrando al país (particularmente los extensos territorios del oriente y norte, los departamentos de Santa Cruz y Beni) dentro de un sistema de

economía estatal planificada. En este periodo surgió una fuerte corriente nacionalista e indigenista. No obstante, la política gubernamental tendió a convertir al indio en campesino, intentando eliminar las diferencias, particularidades e identidad étnica de cada grupo indígena.

El gran "Proyecto Nacional" del MNR se opacó tanto por la triste persecución a los opositores políticos como por el desgaste en el uso del poder, corrompiéndolo y produciéndose el fraccionamiento del partido que lo había iniciado. El proceso tuvo abrupto fin en 1964, cuando se produjo un golpe de Estado que, tras derrocar al MNR del gobierno, inició un periodo de dieciocho años de sucesivos gobiernos militares que concluyó en 1982. Estos gobiernos sometieron al país a una mala administración económica, a una fuerte deuda externa y a restricciones de los derechos y libertades ciudadanas.

Durante la década de 1950, eclosionaron la renovación y las nuevas rutas artísticas que se habían estado gestando desde la década anterior. Las manifestaciones culturales en general, y el arte en particular, recibieron un gran impulso del gobierno central y de los gobiernos regionales y municipales, creándose el Premio Nacional de las Artes y estableciéndose desde 1953 salones municipales anuales, eventos en los cuales participaron los artistas que iniciaron su actividad en este periodo, a los que se conoce como "Generación del 52". El ocaso del indigenismo formal y el auspicio oficial propiciaron la multiplicación de nuevas opciones estéticas al mismo tiempo que se manifestaron nuevas ideologías políticas, particularmente más radicales en la izquierda. Los artistas se polarizaron en dos grandes tendencias. Algunos de ellos, ideológicamente comprometidos con la revolución, desarrollaron una temática de reivindicación social y fuerte nacionalismo y

fueron denominados "sociales", mientras que a los que se abrieron a las corrientes internacionales del arte, especialmente a la escuela de Nueva York, se les llamó "abstractos".

Tras el triunfo de la Revolución Nacional del MNR se dio una euforia muralista. La idea fue hacer arte aproximado al pueblo. Se realizaron numerosas obras del género en edificios y oficinas públicas, universidades y colegios, así como numerosos monumentos escultóricos y arquitectónicos. La temática manifestó los postulados internacionalistas y marxistas de la revolución proletaria: la lucha de clases, el obrero y el campesinado como grandes masas humanas marginadas y en pie de lucha. Se trató asimismo de la reivindicación cultural, social y económica del indio y del obrero fabril y minero, en todo caso de origen indígena también, y se achacaron a la ya pasada colonia española las desgracias del país, proponiendo un utópico retorno al mundo prehispánico, inapropiadamente entendido como próximo al igualitarismo marxista.

En 1950 se fundó en Sucre el grupo Anteo, conformado por artistas, literatos e intelectuales a la sombra de la Universidad de Chuquisaca y de su Rector, Guillermo Francovich (1901-1988), gran pensador y ensayista. En un clima propicio, respaldado por la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, se destacaron Solón Romero y Gil Imaná. Walter Solón Romero (n.1925) inició su obra en 1950 con un gran mural en el salón del Rectorado de la Universidad acerca de la gesta libertaria del 25 de mayo de 1809, inicio de la lucha de emancipación americana y boliviana. Realizó años después el mural *El Quijote y la educación* en la Escuela Normal de Maestros de Sucre y, en 1957, *Mensaje a la juventud* en el Colegio Junín de la misma ciudad. En obras posteriores, y en tiempos en que a causa de las dictaduras militares no se pudieron hacer murales, Solón realizó tapices,

Bolivia

238. MARIA LUISA PACHECO – COLINAS, 1978.
 óleo sobre lienzo, 122 x 148 cm. colección privada, La Paz



239. ENRIQUE ARNAL – LABERINTO, 1975. óleo sobre lienzo, 129 x 122 cm. INBO (Inversiones Bolivianas), La Paz



240. MARINA NÚÑEZ DEL PRADO – MUJERES ANDINAS AL VIENTO, 1970. granito, altura 73,5; 74; 77 cm.
 Museo Casa Núñez del Prado, La Paz



241. GIL IMANA – SU SOLIDAD HORADA, GOTA A GOTA, LA PIEDRA,
1974, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Museo Municipal del
Tambo Quirquincho, La Paz

Bolivia

tratando de vincular su obra con la tradición indígena del textil. Su temática principal ha sido la alegoría histórica, más bien estereotipada.

Gil Imaná (n.1933) es el más importante artista del grupo de los "sociales". Su arte es efectivamente de denuncia y reivindicación social de los desposeídos y marginados sin llegar a las exageraciones formales y arengas políticas de otros artistas similares. Realizó varios murales, como el de la Telefónica de Sucre (1955) o el del Colegio Médico de La Paz (1980). El paisaje, siempre muy sobrio, es una presencia de soledad y al mismo tiempo de fuerza telúrica que hace unidad con el ser humano. Su tema principal es la mujer como símbolo; Gil Imaná se inspiró en las mujeres mineras y campesinas, pobres y demacradas, así como también en las momias funerarias prehispánicas con su grito helado. La mujer es para él madre, símbolo de vida, de continuidad, de tradiciones y de cultura, traduciendo la dualidad de la *pachamama* o madre tierra, que es muerte y vida simultáneamente. Su arte recoge y expresa símbolos y valores ancestrales muy importantes del mundo andino, como el signo cruciforme que aparece en el ropaje de muchas de las mujeres que pintó, que deriva de la cruz escalonada de la cultura prehispánica de Tihuanaco y puede verse en *Su soledad horada, gota a gota, la piedra* (fig. 241), de 1974.

En 1956 se realizó el primer Salón de Arte Abstracto y, a partir de entonces, los artistas de esta tendencia fueron presencia constante y dominante en los sucesivos salones de artes plásticas del país. Pese a la abstracción, casi ningún artista nacional se escapó de la influencia del paisaje, que fue traspuesto a sus obras con diferentes grados de subjetividad. María Luisa Pacheco (1918-1982) hizo poesía luminosa con las estructuras y materias de sus obras. Esta artista, formada durante los años cuarenta en el indigenismo de moda en la Escuela de Bellas

Artes de La Paz, y que, para el final de dicha década, ya lo había abandonado, viajó a Madrid en 1951 y estudió en la Academia de San Fernando con Daniel Vázquez Díaz, conociendo también entonces a Tápies y a otros protagonistas de la vanguardia española. Paulatinamente fue alejándose de la figuración y evolucionando hacia el informalismo, reafirmado en su participación en la Bienal de São Paulo de 1959. Durante los sesenta, ya instalada en Nueva York, trabajó en composiciones totalmente abstractas dentro del informalismo gestual, que abandonó en los setenta por una mitificación de la materia y el lenguaje plástico en la que aparecen reminiscencias del paisaje andino montañoso, como en *Colinas* (fig. 238), de 1978.

Contrastando con la fragilidad de su esbelta figura y la dulzura de su carácter, toda su obra es fuertemente expresionista y posee una rara contundencia. Sus obras manifiestan, especialmente en la última década, tensión dinámica y ritmo gestual en torno a una cruz o un espacio vacío central: ausencia y presencia, así como gran sutileza y riqueza en el manejo del color, cada vez más próximo al blanco o dominado por el mismo.

El impulso gubernamental al arte desapareció luego del derrocamiento del MNR en 1964. Se interrumpió la producción de pintura mural y se produjo la diáspora de los pintores sociales, perseguidos por los regímenes militares. También se ausentaron algunos pintores abstractos siguiendo los pasos de María Luisa Pacheco y buscando suerte en el ámbito internacional, especialmente en Nueva York.

A partir de 1958, entre las corrientes social y abstracta se manifestó una tendencia intermedia que se ha denominado "nacional", integrada por artistas que no estuvieron comprometidos ideológicamente con la revolución y cuya producción no fue lo suficientemente informal o estilizada como para

ser considerada abstracta. Desde una amplia gama de propuestas estéticas e ideológicas, la característica común de estos artistas fue el tratamiento de temas de la realidad nacional, como el paisaje, el hombre urbano, el campesino o el indio. Esta tendencia, que durante los años cincuenta pasó desapercibida a causa del trabajo y producción de los abstractos y sociales, fue ganando terreno durante la década de los sesenta hasta convertirse en la línea principal del arte boliviano de los setenta y ochenta. Son sus principales exponentes Enrique Arnal, Fernando Montes (n.1930), Ricardo Pérez Alcalá (n.1939), Raúl Lara, Alfredo Loaiza (n.1927), Inés Córdoba y Gustavo Medeiros (n.1939), entre muchos otros.

Enrique Arnal (n.1932), inicialmente inspirado en el cubismo, fue paulatinamente poseído por el mundo andino y se aproximó a los tambos y mercados, gallos y zapallos, para, después de 1960, ocuparse también de los trabajadores urbanos, como en *Laberinto* (fig. 239), de 1975, centrado en los "aparapitas" o estibadores de los mercados de La Paz. Más tarde hizo una serie sobre los cóndores, aves andinas llenas de simbología mítica. En los años ochenta, Arnal trabajó desnudos de mujeres recostadas ante espejos, a la manera de Velázquez, mujeres que paulatinamente se transformaron en montañas, gélidas y ominosas, a partir de 1985. Su última serie temática (1990), rayana en la total abstracción, trató del interior de las montañas: los socavones y túneles de las minas bolivianas, entrañas ricas en minerales, llenas de ilusiones y frustraciones de infinidad de seres humanos. Arnal pinta con una pincelada dramática y magra en materia, y puede considerársele el más importante creador de temas en la pintura boliviana de la segunda mitad del siglo.

Con la Generación del 52 surgió la polémica artística y con ella la crítica: se

publicaron libros, revistas, artículos y manifiestos y se realizaron congresos, simposios y seminarios. Los protagonistas más importantes fueron Rigoberto Villarroel Claure (1900-1974), Roberto Prudencio (1908-1975) y Guillermo Francovich (1901-1988).

La escultura

Si bien el número de artistas bolivianos dedicados a la pintura es profuso, no lo es el de aquellos que se dedican a la escultura, aunque la calidad de los mismos compensa la escasez. Desde el barroco y hasta la creación de la Escuela de Bellas Artes de La Paz, prácticamente no se hizo escultura en Bolivia. Allí se formaron Alejandro Guardia (1898-1977), Emiliano Luján (1919-c. 1975) y Marina Núñez del Prado, que iniciaron la tradición escultórica en la capital. Más tarde, después de 1960, aparecieron nuevos escultores como Ted Carrasco y su esposa, la suiza Francine Secretan (n.1948), y, en los setenta, Marcelo Callaú (n.1946). La escultura adquirió dimensiones monumentales y totémicas en la obra de Marina y de Ted, mientras que la escultura monumental tradicional fue realizada por Emiliano Luján, que también dejó muy valiosas interpretaciones del tema del cóndor y de la muerte. Estos artistas desarrollaron su arte inspirados en el mundo boliviano y sus mitos, el Ande, los cóndores, el misterio de la vida y la muerte en permanente sucesión, el exuberante y lujurioso mundo de los trópicos, logrando obras de gran calidad y que definen el arte boliviano acaso mejor que la pintura.

Marina Núñez del Prado (1910-1995) es una artista puente entre aquéllos que trabajaron en la primera mitad del siglo y los de la Generación del 52. La evolución de su arte expresa mejor que ningún otro caso el fenómeno del arte boliviano como representación del país que se encuentra a sí mismo. Se formó dentro del indigenismo de la Escuela de Bellas Artes, como

puede verse en *Pachamama* (1935), pero muy pronto evolucionó a una estilización y síntesis de las formas, como en la pieza titulada *El peso de la vida* (1952) y las series de "madonas" y *Mujeres andinas al viento*, de 1960-1970 (fig. 240). Esta evolución continuó, aunque sin llegar a la abstracción absoluta, con las *Venus* de 1958-1960 y trabajos ulteriores, como los paisajes y los cóndores, hasta llegar a las series *Mujeres andinas en vuelo*, hacia 1985. Marina Núñez del Prado es muy peculiar dentro del arte boliviano, sobre todo porque es la artista boliviana de más larga carrera. Ha tratado temas muy ligados a las culturas andinas bolivianas y redefinió formalmente sus símbolos culturales: la mujer como maternidad y Pachamama como mujer agobiada por la vida; a las indias que caminan por los solitarios parajes altiplánicos en sus *Mujeres andinas al viento*, y también como seres sensuales y eróticos en sus *Venus*. Representó reiteradamente el paisaje y sus símbolos, como la montaña y la luna, el cóndor, la llama, el toro. Bien analizada su obra, pese a que en su momento los artistas sociales la colocaron en el lado de los abstractos, Marina Núñez ha tratado siempre en su arte una temática esencialmente nacional, elaborando y definiendo sus símbolos.

Ted Carrasco (n.1933), ha desarrollado una temática basada en el conocimiento de las viejas tradiciones andinas y su relación con la naturaleza circundante. El artista se ha preocupado siempre por representar y expresar la fuerza del paisaje andino y el misterio de la vida. Carrasco capta el valor y la pervivencia del mundo mítico andino, tanto en la propia naturaleza como en la obra de los primigenios ocupantes del continente, que no se dedicaron a racionalizar su mundo sino que lo intuyeron y lo expresaron con poesía y símbolos, y también con terrible crudeza, en una forma emotiva, más profunda y penetrante que las razones,



242. TED CARRASCO - ANDES, 1988.
granito, 6 x 11 x 33 m.
Parque Olímpico, Seul, Corea del Sur

Bolivia



243. RAUL LARA - DOMINGO DE INDAGACIÓN,
1978, acrílico sobre lienzo, 130 x 100 cm,
colección privada, La Paz

mitificándolo como quien es parte de la naturaleza viva y en acción. Su producción más temprana representó a mujeres sentadas, imagen de las pacientes cholvas e indias que pasan todo el día en los mercados y ferias. Otro tema fundamental es el *mumachi*, amuleto usado en ofrendas rituales para garantizar la vida y la fertilidad y que representa a hombre y mujer en mutua posesión creadora.

Tras una larga permanencia en Europa, en los años setenta volvió a tratar los mitos del cóndor, el hombre alado, el ser que se transforma en Prometeo, a serenas mujeres arrebuajadas protegiéndose del viento andino, y los eróticos *mumachis*. Representó también al *yatiri*, celebrante de mágicos ritos dedicados a la Pachamama, y a la propia Pachamama, mujer yacente que es montaña-paisaje, mujer-mito, cuyo vientre es altar de ofrenda y falo y cuyos genitales son puerta de ingreso al secreto de la vida y la fecundidad. En su obra de 1988 *Andes* (fig. 242), Carrasco la describe como mujer abusada y despojada, generosa y fiel, seductora y sensual: compendio, al fin, de la naturaleza misma.

El ancestralismo

El ancestralismo es una línea temática recurrente, si es que no permanente, en el arte boliviano que se ha manifestado especialmente en los años sesenta y setenta en la obra de artistas de muy diversas expresiones estéticas, desde la abstracción hasta el realismo social, y que se caracterizó por el vínculo con aspectos formales o conceptuales de las culturas ancestrales andinas. Son ejemplo algunas obras de María Luisa Pacheco, como *Pétreo*, de 1968 o *Arkana*, de 1977. Otras obras de importantes pintores como Óscar Pantoja (n. 1925), Gustavo Medeiros o Inés Córdoba están también dentro de esta categoría. El ancestralismo también se manifestó en una recurrencia a temas del arte colonial, como el Santiago Matamoros y Mataindios, las Vírgenes

triangulares, los arcángeles arcabuceros o la simbología de los textiles usados por los indígenas.

Gonzalo Ribero (n.1942) estilizó y conceptualizó estos temas, influido por los muros de los numerosos sitios arqueológicos incaicos del valle de Cochabamba, concentrándose finalmente en varias series sobre el tema del batán, piedra de moler alimentos que se transforma en ara de altar en un lenguaje próximo a la abstracción.

Inés Córdoba (n.1927) realiza collages con toscas telas de lana y desechos textiles, que unas veces sugieren el concepto del espacio y otras perspectivas de la tierra en las que no hay cabida para el cielo. En sus montajes de fragmentos de textiles y telas, o de hojalata y metal, de apariencia totalmente abstracta, representa la percepción conceptual del espacio y el territorio por el hombre de las tierras altas, cual visiones a vuelo de pájaro que muestran la profunda identidad del indígena andino con su universo vivencial y su cosmogonía. Gustavo Medeiros (n.1939), arquitecto y escultor, expresó sus preocupaciones sobre el espacio urbano y rural, reelaborando las concepciones espaciales implícitas en los textiles indígenas y la simbología de los *munachis*, con los cuales el indígena pretende garantizar su futuro, así como la posesión de vivienda, ganado y tierra cultivada.

Dentro de la tendencia que se ha llamado "nacional", el costumbrismo es una faceta frecuente, especialmente desde los años setenta y ochenta hasta el presente. De hecho, parece tratarse de una manifestación demostrativa de identidad exigida por la anónima clase media acomodada de las ciudades de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz, que consume este tipo de obras como una muestra de apego a tradiciones y costumbres semipopulares que no necesariamente son las suyas. Como parte de este fenómeno se ha producido en arquitectura lo que puede definirse como un estilo neocolonial. Numerosos artistas desarrollan su arte dentro de esta línea, entre ellos Herminio Pedraza (n.1935),

Ricardo Pérez Alcalá (n.1935) y Alfredo Loaiza (n.1927).

Raúl Lara (n.1940) protagoniza en la pintura boliviana lo que ha sido la eclosión de la literatura latinoamericana y lo "real maravilloso". Miembro de una familia de artistas, tras una larga permanencia en la Argentina (donde formó parte del grupo Espartaco), mostró una peculiar preocupación e interés por las tradiciones populares y el folklore, como la representación de santos barrocos tentados por sensuales diablesas o señoriales y esquivos arcángeles y cortesanas escondidos en azules penumbras. Aún más características son sus inquietantes figuras de indios y cholos transformados por arte de magia en seres míticos, como en su obra *Domingo de tentación*, de 1975 (fig. 243).

La realidad más reciente

Durante los dieciocho años de dictaduras militares que se extienden entre 1964 y 1982, al igual que en numerosos países latinoamericanos, la situación social y económica de Bolivia fue deteriorándose. Se produjo el gigantismo y anquilosamiento de la administración estatal, el decrecimiento de la producción de la industria nacionalizada, y la economía del país fue deprimiéndose. Las ciudades crecieron desmesuradamente, mientras las áreas rurales fueron despobladas en proporción inversa. Parte de los polos de desarrollo y producción se desplazaron de las minas de Oruro y Potosí hacia los sectores petroleros, agrícolas y ganaderos del oriente del país, concentrándose en Santa Cruz y formando un nuevo eje económico con La Paz.

Bolivia, un país de estructura socioeconómica esencialmente agrícola y minera, fue evolucionando hacia formas más diversificadas de economía. En 1982 el país retornó al sistema constitucional democrático, y en los últimos años se han producido cambios impulsados por el establecimiento del sistema

económico llamado neoliberal. Fue creciendo un movimiento centrifugo de descentralización de la administración del Estado hacia las regiones, en pos de una mayor eficiencia en el manejo de lo público y un mejor control de los destinos locales.

Las realidades del país fueron cambiando y, consecuentemente, la temática del arte, que pasó de los mitos ancestrales a tratar al hombre urbano y su nueva problemática. Viva todavía la inercia generada en las décadas de 1950 y 1960, y acaso por la riqueza derivada del pequeño "boom" económico de los precios del petróleo, las artes plásticas, a excepción del muralismo, tuvieron una etapa rica en productividad y creatividad, que significó en términos generales el afianzamiento y, en muchos casos, la consagración nacional e internacional, de muchos artistas de la Generación del 52. Dejando un tanto de lado la pugna ideológica entre abstractos y sociales, los artistas fueron reforzando una temática nacional en una amplia y rica variedad de manifestaciones, con particulares aproximaciones a lo que puede definirse como ancentralismo, tanto en el arte de tendencia abstracta e informalista como en la figuración. Se produjo el paulatino agotamiento y depreciación de los salones nacionales y municipales, mientras que aumentaron las galerías de arte hasta casi convertirse en epidemia, si no hubiese sido por lo efímero de la vida de algunas de ellas.

La nueva generación de artistas está constituida por gente joven, nacida ya bajo la égida de la Revolución Nacional, que busca nuevos planteamientos temáticos y plásticos, y para los cuales las bienales INBO, financiadas por la compañía privada Inversiones Bolivianas y celebradas en 1975, 1977 y 1980, fueron el crisol que les dio aliento y sirvió de trampolín. Se constató el agotamiento de las viejas arengas y reivindicaciones de los "sociales", que en algún caso siguen activos. También fue llegando a su fin la gesta de los "abstractos", cuya propuesta

Bolivia

estética pasó a un segundo plano. Se han diversificado las técnicas y medios, incluyendo el arte experimental con materiales de desecho reutilizados. Asimismo, se desarrolló el arte conceptual y surgió también el arte efímero y la aproximación al *arte povera*, junto con eventos, acciones, *performances* e instalaciones. Resurgió el dibujo como medio de expresión plástica, y se incorporó la fotografía como manifestación artística *per se* y como elemento intermedio en el proceso de creación plástica.

En lo temático se dejó de lado al indio del campo o al obrero para mostrar el trabajo urbano, a las cholas sentadas vendiendo infinidad de cosas en los mercados, torturados y perseguidos políticos, estudiantes, prostitutas, así como el pujante narcotráfico y muchos otros aspectos de la vida contemporánea. Muchas veces estos temas fueron usados también en sentido de crítica política y social, de denuncia y reivindicación en unos casos, y de contemplación placentera y cómplice, en otros. Continuando con el ancestralismo, hay una fuerte corriente dedicada al análisis y tratamiento de los temas míticos y étnicos, tanto indígenas como mestizos. Muchas manifestaciones de las creencias y la religiosidad se han convertido en tema para el arte como parte del proceso de toma de conciencia nacional, con la consecuente aceptación y recuperación de las expresiones culturales propias, mestizas, sincretizadas y muy enraizadas en la cultura popular.

Roberto Valcárcel (n.1951), con manifestaciones próximas al hiperrealismo y valiéndose en gran medida del dibujo, abrió en 1975 una nueva senda en el análisis y crítica sociales de profunda elucubración y lacerante e incisiva denuncia. Valcárcel ha sido autor de las más valiosas obras de crítica y denuncia durante las dictaduras recientes en lenguajes plásticos próximos a las escuelas alemanas de Darmstadt y Düsseldorf, como en su instalación *Campo de*

alcachofas, de 1981. Tras las dictaduras ha adoptado un lenguaje de colorido brillante e intenso, con temas de socarrona ficción y sátira de las clases medias. Como arquitecto que también es, le preocupó representar el problema del espacio humano y arquitectónico y la relación simbiótica entre el hombre y sus núcleos habitacionales, que parecen cobrar vida propia en su serie de pinturas de las *Casas-rostros*. Recientemente ha reunido sus varias líneas de expresión plástica en obras de conjunto, semejantes a trabajos colectivos presentados por el Grupo Valcárcel, que es él mismo, como en la obra *Bolívar*, de 1994 (fig.244).

Entre otros artistas de la nueva generación hay que mencionar a Gastón Ugalde (n.1946), sensible y espontáneo protagonista del neoindigenismo. Ugalde trabaja siempre con materiales no tradicionales, barro, maderas y materia orgánica en manifestaciones efímeras relacionadas formalmente con el *arte povera* y las instalaciones. Son destacables sus obras escultóricas y montajes, que aluden al yacimiento prehispánico de Tihuanaco o a los indios Uru-Chipayas, como su serie *Coca*, de 1992, que coincide temáticamente con el *Yatiri* de Borda. Marcelo Callaú (n.1946), importante escultor que trabaja en torno al tema de figuras humanas que se transforman en vegetales y maderas que se transforman en hombres y sensuales mujeres, realizó también propuestas escultóricas de objetos geométricos en perspectivas engañosas y ficticias. Ha trabajado también en pintura el tema de la hoja de coca como símbolo de la identidad nacional, y más recientemente, con el mismo objetivo, el tema de la papa. Edgar Arandia (n.1951) practicó un arte de protesta y denuncia durante las dictaduras militares, con cobras como *Crónica de un tiempo oscuro* y *Piedra libre*. En los últimos años su temática se ha concentrado en un análisis social a partir de una introspección de la multitud de seres que pululan el ámbito de la

bohemia con una perspectiva picaresca y humorista. Su tratamiento entre onírico y fantástico está más próximo a lo real maravilloso que a lo surrealista. Otros artistas destacados de las últimas generaciones son Sol Mateo (n.1959), Guiomar Mesa (n.1961) y Marcelo Suaznábar (n.1970).

El arte boliviano del siglo XX es una clara expresión de un proceso que, más que la búsqueda expresa de una identidad, es la constatación de la realidad, que se manifiesta en muchas identidades y en ninguna en particular. El arte boliviano del presente, concentrado en torno al ser humano y su contexto natural, refleja una concepción mítica e intuitiva del universo y de la realidad, constituyéndose en testimonio y protagonista de ese proceso de encuentro y aceptación.



244. ROBERTO VALCÁRCEL - BOLÍVAR, 1994, técnica mixta sobre madera, 66,5 x 163,5 cm. colección privada, La Paz





ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Paraguay

Ticio Escobar

Paraguay

Después de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), que enfrentara al Paraguay con el Brasil, la Argentina y el Uruguay, el país quedó virtualmente destruido. Su proceso de reconstrucción, que afecta también a sus procesos culturales, se inicia por lo tanto a fines del siglo XIX y comienzos del actual. La historia del arte moderno en el Paraguay se remonta a tiempos más bien recientes y puede dividirse en cuatro periodos básicos

Los primeros pasos

Sobre el fondo de una escena devastada, se levantan las primeras propuestas de reconstruir el sistema de las artes plásticas en el Paraguay. El país no solamente estaba en ruinas; también se encontraba sujeto a la fuerte dependencia del Río de la Plata, específicamente de Buenos Aires; hecho éste que posterga su recuperación y agrava su atraso económico. Esta primera etapa, que coincide con el período liberal y dura hasta mediados de la década de los años treinta, está marcada, pues, por las influencias estéticas rioplatenses que se imponen a través de dos momentos principales: el correspondiente al predominio del naturalismo finisecular italianizante y el definido por la presencia de los primeros aportes del impresionismo francés.

Aunque los historiadores concuerden en afirmar la hegemonía del capital inglés en el Río de la Plata durante este momento, es indudable que la cultura argentina dependió fundamentalmente de la italiana. Mediatizada a su vez por las distorsiones de la subdependencia, esta es la corriente que llega al Paraguay de posguerra. Los primeros maestros de «Bellas Artes» son italianos y a Italia van los primeros aspirantes a pintores. Héctor Da Ponte (1870-1956), llegado al país a fines del siglo XIX y encargado de la formación de varias generaciones, es el característico «maestro de pintura y dibujo» de la época. Su obra define el objeto de la pintura de entonces: la descripción anecdótica de paisajes,

retratos y escenas épicas. En 1906 un grupo de jóvenes artistas va a estudiar a Italia bajo la influencia de Héctor Da Ponte. Los principios figurativos y académicos (condimentados con aderezos románticos y vagas preocupaciones realistas) de la formación que van trayendo de allá, a partir de 1908, no difiere demasiado de la que recibieron en el Paraguay. Por eso, a su vuelta, la mayoría de los primeros estudiantes formados en el exterior no aporta una nueva manera de encarar lo real; más bien consolida la vieja perspectiva naturalista.

En 1910 algunos de los primeros artistas paraguayos formados en Europa participan de la gran Exposición Internacional de Arte realizada en Buenos Aires con ocasión del centenario de la independencia argentina. La muestra señala ya la abierta hegemonía de la nueva pintura francesa. El impresionismo y el posimpresionismo se imponen desde entonces en el Río de la Plata como tendencias fundamentales durante toda la década. Es más que probable, por lo tanto, que cierta dinamización de la pintura paraguaya, producida justamente a partir de ese momento, tenga su origen en la influencia de tales tendencias.

El caso más representativo es el de Juan A. Samudio (1880-1935), que participará en la exposición de Buenos Aires y que hacia esa época comienza a enriquecer su pintura con un manejo más suelto de la pincelada y una concepción más activa de la representación. Aunque es indudable la influencia de ciertos rasgos impresionistas en tal cambio, no puede en rigor hablarse de impresionismo en este momento: es que los toques rápidos, las manchas temblorosas y la división de los colores básicos todavía actuaban superficialmente sobre un esquema figurativo que seguía siendo naturalista. Aún así, es indudable que este primer paso sirvió para movilizar, si no para derribar, la rígida visión de lo real que propugnaban las academias.

El próximo paso hacia una ruptura con la

visión tradicional lo da Andrés Campos Cervera (1888-1937) que, a diferencia de los primeros artistas que estudiaron en Italia, se formó en Madrid y, principalmente, en París. La exposición que realiza en el Paraguay en 1920 indica no solamente influencias impresionistas, sino súbitos impulsos posimpresionistas que causaron gran impacto en el medio aunque no tuvieran directa continuidad.

Las bases de la modernidad

La Guerra del Chaco, sostenida contra Bolivia entre 1932 y 1935, marca el fin de los treinta y dos años de hegemonía liberal y el advenimiento del gobierno militar que, tras el derrocamiento del presidente Eusebio Ayala, instala en el poder al coronel Rafael Franco y transcurre sobre el mismo fondo de atraso y dependencia cultural. Pero los intensos acontecimientos históricos de la época, si bien no influyen directamente sobre la producción artística, movilizan la sensibilidad colectiva y aceleran los impulsos expresivos y la necesidad de nuevas formas. Esta etapa, que transcurre desde finales de la guerra recién mencionada hasta aproximadamente el inicio de la dictadura de Stroessner (1954), puede ser comprendida como un tiempo de transición entre la representación naturalista tradicional y la irrupción de los movimientos de vanguardia. Las cuestiones fundamentales que deberá enfrentar el arte contemporáneo se encuentran así esbozadas en este momento fronterizo, cuyas búsquedas y planteamientos incipientes sirven de cimiento a los nuevos sistemas de representación que habrán de producirse en la siguiente etapa.

La modernidad exige subrayar la especificidad de lo propiamente estético; es decir, la autonomía de lo formal y de lo expresivo. En sentido embrionario y aún latente, la etapa que estudiamos ahora manifiesta ya esta doble preocupación a través de la obra de sus dos artistas más significativos: si Jaime Bestard trae a colación



245. JAIME BESTARD - PAISAJE, c. 1940.
óleo sobre lienzo, 39 x 47 cm. colección privada



246. WOLF BANDUREK - PAISAJE, c. 1945.
 óleo sobre lienzo, 51 x 59 cm. colección privada, Paraguay



247. OLGA BLUNDER - PAREJA TRISTE, 1957.
 óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm. colección privada

Paraguay

la preocupación por las formas, Wolf Bandurek plantea el problema de los contenidos expresivos. El círculo posimpresionista se cierra así en el Paraguay. Sobre él ocurrirá la ruptura de las vanguardias locales.

Jaime Bestard (1892-1965) se alimenta del posimpresionismo directamente en París, en donde se formará durante una década, pero es indudable que su tardía adopción de ese estilo responde a las condiciones de la plástica rioplatense de entonces, basada en la solidez constructiva de Cézanne y el formalismo cromático de los fauves. Desde su llegada al Paraguay en 1933, Bestard presta una rigurosa atención a la estructura plástica del cuadro: aunque su obra aún esté cargada de compromisos literarios, sus figuras son compactas; sus contornos, tajantes; la composición, firme y despojada; y la luz tiene una decidida función estructural. Todo ello puede apreciarse en *Paisaje* (fig. 245), pintado hacia 1940.

La otra gran figura de la década es Wolf Bandurek (1906- c.1970), pintor polaco que, huyendo de la persecución nazi, llega al Paraguay hacia la misma época que Bestard, cuya obra complementa casi exactamente, como puede apreciarse en *Paisaje* (fig. 246). Bandurek, en efecto, contesta el formalismo de Bestard con la intensidad de los contenidos. El drama de la guerra, el desorden de la historia, la fuerza del dolor y la miseria, el miedo y la pasión, ausentes hasta entonces en la pintura paraguaya, irrumpen de golpe en el idílico mundo de las bellas artes. Un particular expresionismo marcará desde entonces el panorama visual paraguayo.

Otros artistas que trabajan en este período se mueven dentro de la problemática definida por la oposición entre Bestard y Bandurek. Tal es el caso de Ofelia Echagüe Vera (n.1904) cuya obra, bien organizada pero estremecida de inquietud, significa en cierto sentido una síntesis entre el esquematismo de uno y el dramatismo de otro. La figura de Andrés Guevara, que supone ya una abierta ruptura

vanguardista, debe estudiarse aparte pues, aunque referida siempre al Paraguay, se desarrolló básicamente en el Brasil y la Argentina.

Algunas fuertes experiencias históricas, como la Revolución de 1947, unidas a cierto proceso de internacionalización del país y al propio desarrollo de las formas, apuraron el advenimiento de la modernidad estética. El caudillo militar Juan Natalicio Morínigo, que dirigió el país entre 1940 y 1948, puso fin a las luchas entre los febreristas, seguidores del antiguo dictador, el general Franco, y los liberales. Durante esos años de marginación de la cultura, de represión a los artistas e intelectuales y de fuerte dependencia a los modelos extranjeros, se produce una reacción contracultural, un movimiento de resistencia que recurre a la creatividad como uno de sus argumentos principales. Morínigo perdió las elecciones presidenciales de 1948 frente a Juan Natalicio González, que sólo permaneció un año en el poder. En 1949, el líder del Partido Colorado, Doctor Federico Chávez, asume provisionalmente la presidencia y gana posteriormente las elecciones de 1953. Sin embargo, no llegó siquiera a cumplir un año en el cargo; en 1954 comienza la dictadura militar de Alfredo Stroessner, que habría de durar hasta 1989.

El nuevo arte que surge en este contexto, desarrollado a contrapelo de la dirección oficial, crece marcado por las condiciones de la historia; curtido por la adversidad e intensamente cargado de miedos y de esperanzas. Estudiaremos este período, que significa la consolidación de la modernidad en el arte paraguayo, en tres etapas.

Las primeras vanguardias

En 1952 una exposición de Olga Blinder (n.1921), desarrollada en torno a una imagen de formas geometrizadas y colores arbitrarios —como puede apreciarse en *Pareja triste* (fig. 247)—, marca la irrupción de una nueva sensibilidad estética. El propio catálogo de la muestra, escrito por la crítica

Paraguay

248. CARLOS COLOMBINO - PASIÓN Y SIMULACRO, 1993, madera policromada, 2,5 x 2,5 m. Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción



de arte Josefina Plá, constituye el manifiesto del arte moderno paraguayo: un documental que sostiene en forma contundente la necesidad de actualizar la plástica nacional. En 1954 las mismas Blinder y Plá, a quienes se suman Lili del Mónico (n.1910) y José Laterza Parodi (1915-1981), fundan el grupo Arte Nuevo y organizan la Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo, que nuclea en seguida a un grupo significativo de artistas. El programa básico del movimiento, que ya había sido resumido en el Manifiesto del 52 redactado por Plá, detecta bien los dos problemas fundamentales que habrá de enfrentar la naciente modernidad del arte paraguayo: cómo resolver la oposición entre la autonomía de las formas y la expresión de los contenidos concretos de cada tiempo y cómo asumir el conflicto entre la universalidad que exige el arte moderno y la particularidad que demandan las circunstancias propias.

A partir de esta problemática, el nuevo arte recurre a los repertorios de diferentes estilos y movimientos, pero las tendencias definitivas son dos: el cubismo, que ayuda a consolidar las formas con una estructura segura, y el expresionismo, que intensifica los contenidos y los carga de historia y de vivencia concreta. El resultado es una imagen esquematizada pero vehemente; una figuración que afirma su organización interna y, simultáneamente, se abre al desorden de un tiempo tumultuoso.

El avance de la modernidad

Si el momento anterior, desarrollado durante la década de los años cincuenta, se ocupaba básicamente de la disyunción forma-contenido, este momento, que coincide casi exactamente con la década de los sesenta, trae como preocupación central el dilema entre la universalidad o la particularidad de los lenguajes. Por una parte, algunos artistas que habían iniciado su trabajo en la década anterior, desarrollan un proceso de afirmación de su imagen y buscan expresar con rigor las condiciones históricas particulares. Carlos

Colombino (n.1937) talla en madera una figuración caricaturesca y feroz que se constituye en un firme pronunciamiento en pro del respeto a los derechos humanos y una denuncia de los excesos de la dictadura, como en *Pasión y simulacro* (fig. 248). La obra de Olga Blinder también adquiere fuertes connotaciones sociales, pero su dramatismo tiene un sentido más existencial y subjetivo. Cargada de sugerencias orgánicas y de alusiones telúricas, las potentes xilografías de Edith Jiménez (n.1921) pueden ser consideradas como una de las expresiones más significativas del moderno grabado paraguayo (véase *Los ojos de la madera*, fig. 249). Herman Guggiari (n.1924), obsesionado por el tema de la libertad y la destrucción, levanta despojadas estructuras de metal desgarradas por tensiones y rupturas.

Por otra parte, la nueva generación de artistas entra en escena impulsada por la obsesión de abrir la plástica paraguaya a las nuevas vanguardias que irrumpían en América Latina. Aunque la influencia de Buenos Aires aún es notoria, comienza a imponerse la hegemonía cultural brasileña.

Integrado por José Pratt (n.1943), Enrique Careaga (n.1944), William Riquelme (n.1944) y Ángel Yegros (n.1943), en 1964 surge el grupo denominado Los Novísimos, que constituye una característica expresión de este momento. Los Novísimos cuestionan la preocupación por las condiciones del país, denuncian su encerramiento y proponen una actitud cosmopolita y abierta a las últimas vanguardias internacionales. De hecho, los presupuestos estilísticos de su obra (basados en el expresionismo abstracto y la neofiguración) no difieren demasiado de los utilizados por los artistas más arriba citados; lo que distingue al grupo es su actitud combativa, su postura anticonformista y su afán vanguardista. La obra de Careaga *Construye espacio-temporalis E.C.L.O.S.* (fig. 250), perteneciente a la serie *Los caminos*, es un ejemplo de los estilos desarrollados por el grupo. Otros



249. EDITH JIMENEZ - LOS OJOS DE LA MADERA, 1967.
xilografía, 60 x 100 cm.

251. RICARDO MIGLIORINI - SIN TÍTULO, 1991.
acrílico sobre lienzo, 100 x 80 cm. Museo Paraguayo
de Arte Contemporáneo, Asunción



250. ENRIQUE CARLEAGA - CONSTRUYE,
ESPACIO-TEMPORAL Y C.I.O.S., 1992, DE LA SERIE
LOS CAMINOS, 1992. acrílico sobre lienzo,
120 x 110 cm. Museo Paraguayo de Arte
Contemporáneo, Asunción

Paraguay

artistas como Fernando Grillón (n.1931), Alberto Miltos (n.1941) y Hugo González se mueven en una dirección cercana a la de Los Novísimos.

Alimentados por el pop art, la iconografía psicodélica, las imágenes hippies, el espíritu del *music-hall* y las muchas búsquedas experimentales, Ricardo Migliorisi (n.1948) y Bernardo Krasniansky (n.1951) desarrollan una obra mordaz y desenfadada que utiliza montajes extravagantes, escandalosas proyecciones filmicas y objetos disparatados. Hacia fines de la década el experimentalismo dominaba la escena con sus *happenings*, sus propuestas de *body art* y sus ambientaciones. *Sin título* (fig. 251), de Ricardo Migliorisi, es un buen ejemplo de la obra de estos artistas.

Durante los últimos años sesenta se afirman, paralelamente, otras direcciones que intentaban plantear alternativas diferentes, y se adoptan nuevas técnicas expresivas. Por un lado, Laura Márquez (n.1929), Michael Burt (n.1931), Carlos Colombino y Enrique Careaga comienzan a trabajar imágenes constructivas y geométricas. Por otro, se consolida el uso de otros medios de expresión: el maestro Livio Abramo (1903-1992), figura determinante para el surgimiento del moderno grabado brasileño, funda en Asunción el Taller de Grabado Julián de la Herrería, en donde se forman las siguientes generaciones de grabadores. Además de Blinder y Jiménez, ya citadas, artistas como Jacinto Rivero (n.1932), Miguella Vera (n.1920), Leonor Cecotto (1920-1981) y Lotte Schulz (n.1925) desarrollan una vigorosa xilografía en blanco y negro, generalmente conectada con diferentes aspectos de la cultura popular.

La madurez

El momento transcurrido durante la década de los años setenta y parte de la siguiente corresponde a un tiempo de ajuste y maduración. Aplacada la ansiedad por estar al día y calmado el

vértigo de un intento desesperado por quemar etapas, la plástica se enfrenta a la necesidad de profundizar sus conquistas, asegurar el terreno ganado, resolver conflictos y sacar conclusiones. La dinamización de la economía, iniciada en este momento, produce el surgimiento de un mercado de arte que si bien, por un lado, facilita el desarrollo de una imagen concesiva, por otro permite la profesionalización del artista y su especialización técnica. El intento de dar fundamentos más sólidos a la imagen así como la búsqueda de un público más amplio inciden en el hecho de que la plástica de esta etapa adquiera un sentido más reflexivo y una dirección más conservadora. Sin embargo, este momento constituye el punto más intenso y prolífico de la plástica paraguaya, que alcanza a través de él la madurez y la culminación de su proceso de modernidad.

Este momento trae novedades en lo referente a la utilización de los medios y materiales de expresión. Desaparecen las muestras de objetos, los montajes y ambientaciones, las expresiones de arte corporal y los rituales colectivos y, reformuladas, resurgen técnicas tradicionales. El dibujo va alcanzando un creciente desarrollo y llega a constituir uno de los medios característicos de la década de los setenta utilizado por numerosos artistas jóvenes. Adoptada por las figuras más significativas del momento y difundida entre nuevos artistas, la pintura vuelve a recuperar progresivamente su prestigio, perdido en la década anterior. La utilización de diversos módulos de estampación dinamiza el espacio gráfico, hasta entonces basado en la impresión de matrices fijas. Así, Osvaldo Salerno (n.1952; fig. 252) estampa objetos reales; Carlos Colombino y Edith Jiménez, grandes formas xilográficas usadas como múltiples y Olga Blinder, matrices fotomecánicas. Paralelamente, la xilografía tradicional sigue dando frutos importantes en trabajos como los de Livio Abramo, que significan un resumen dramático y severo del paisaje paraguayo.



252. OSWALDO SALAZAR - SIN TÍTULO, 1976.
estampación de objetos reales, 70 x 100 cm.



253. FÉLIX TORANZOS - SERIE DE LA HIPOCRESÍA 1,2,3,4, 1944.
técnica mixta, 37 x 26 cm. (cada elemento), colección privada

Paraguay

La exposición de Jenaro Pindú (1946-1994) inaugurada en 1970 no solamente marca el resurgimiento del dibujo sino la definición de un característico expresionismo fantástico que ya se había iniciado años antes y que marca el horizonte de la plástica durante varios años. Una figuración que remite a amenazas ocultas y crea un clima de inquietud e irracionalidad se desarrolla tanto en la obra de Pindú como en los dibujos enrevesados de Luis A. Boh (n.1952) y, posteriormente, en las imágenes delirantes de Migliorisi, en el mundo críptico de Fernando Grillón (n.1931) y en la obsesiva figuración de Lucio Aquino (n.1953). Incluso la refinada pintura de Mabel Arcondo (1940-1976), poblada de magia y de sueño, puede ser conectada con esta dirección.

Paralelamente se desarrolla la abstracción como otra tendencia importante del momento. Los dos representantes más significativos de la misma son Edith Jiménez, que desarrolla en grabado grandes formas orgánicas, y Enrique Careaga, que trabaja una imagen geométrica enriquecida con el op art y la escuela de Vasarely. A esta última dirección se aproxima el dibujo óptico generativo de Mabel Valdovinos.

Desde los comienzos de este momento se define una dirección que tendrá gran influencia en el inmediato desarrollo posterior de la plástica: Osvaldo Salerno y, posteriormente, Luis A. Boh coinciden en una figuración que, aún provista de un carácter reflexivo y apoyada en presupuestos conceptuales, se abre a los contenidos dramáticos y las inquietudes existenciales. La llamada *Re-figuración* constituye tanto un riguroso análisis del lenguaje visual como un elusivo pronunciamiento sobre la condición humana.

Las tendencias conectadas con la representación popular, un tanto apresuradamente llamadas *naifs*, también adquieren su madurez en este momento. La obra de Ignacio Núñez Soler (1891-1983) incorpora el interés manifiesto en muchos artistas por representar diferentes aspectos

de la vida de las clases trabajadoras. La fuerte tensión creativa que animaba el quehacer de la plástica hasta principios de los años sesenta parece aflojarse y decae el entusiasmo general. Muchos artistas comienzan a repetirse, cuando no a dejar de producir, y no se avizora un recambio generacional importante. Es como si la etapa anterior, la experiencia de la modernidad, hubiera llegado a su culminación y los artistas no tuvieran muy claros sus nuevos objetivos y sus tareas.

Esta situación, que coincide con el clima internacional de desconcierto y apatía, se ve acentuado con la caída de la dictadura. En febrero de 1989 es derrocado el gobierno de Stroessner y, después de casi cuatro décadas de opresión y de censura, se abre un nuevo tiempo de garantías democráticas y libertades cívicas. Tal circunstancia, favorecedora, en principio, de nuevos impulsos culturales, acentúa la desorientación del medio. Los artistas e intelectuales deben reformular sus posiciones y acomodarse a las exigencias de la problemática desconocida que le plantea el momento; las potentes referencias históricas se borronan y el nuevo paisaje se presenta sin hitos, relieves ni contrastes.

Oviamente, este decaimiento no significa una parálisis: a pesar de la pérdida del entusiasmo general, de la ausencia de alternativas, y del retroceso de la originalidad y el nivel de las obras, un grupo importante de artistas mantiene su producción y aparecen propuestas nuevas. Por un lado, la vigencia de ciertos nombres significativos (Colombino, Blinder, Migliorisi, Jiménez, Romero o Careaga) asegura la continuidad del proceso del arte moderno. La obra de los artistas de la llamada «generación intermedia» (Salerno, Boh y Krasniansky) continúa actuando como referente significativo para las investigaciones posteriores. Nuevas figuras, como la de Félix Toranzo (n.1962), surgido a fines de los años setenta, u Oscar Centurión, que comienza a trabajar en los ochenta, se suman a este panorama con voces

propias. *Serie de la hipocresía* 1, 2, 3, 4 (fig. 253) es un ejemplo de las originales piezas en técnica mixta que constituyen la obra de Toranzo.

Por otro lado, se define el perfil de artistas nuevos nucleados en torno a talleres, galerías, críticos de arte o centros culturales. FIDAP (Instituto de Desarrollo Armónico de la Personalidad), dirigido por Olga Blinder, y el Centro de Estudios Brasileiros han promovido la emergencia de valores nuevos, al igual que el Centro de Artes Visuales. Exposiciones anuales como Obrabierra y concursos de las características del Premio Benson y el Premio Martel permiten detectar otros nombres y encauzar y alentar talentos jóvenes; tal es el caso de Feliciano Centurión cuya obra, aún realizada en su mayor parte en Buenos Aires, logra vincularse estrechamente al medio paraguayo. Marité Zaldívar (n.1955), Mónica González Oddone (n.1952) y Fátima Martini (n.1959), entre otros, se agrupan alrededor de la galería El Aleph, desde donde proponen una imagen conectada a búsquedas experimentales en una dirección posconceptual. Por último, Marcos Benítez (n.1973), Alejandra García (n.1965), Carlos Spatuzza (n.1966) y Gustavo Benítez investigan nuevas posibilidades de la xilografía a partir de la abstracción.

El gran desafío de esta última etapa consiste en reformular el sentido de una producción que hoy parece extraviada. Quizá las imágenes que ahora parecen discurrir dispersas y sin mucho entusiasmo estén incubando otras fuerzas o preparando el camino de futuras propuestas, capaces éstas de reimaginar la experiencia colectiva. Quizá estemos asistiendo a un tiempo de recogimiento y de repliegue que habrá de eclosionar mañana en formas que aún no conocemos.

Alicia Haber



ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Uruguay

Uruguay

El Uruguay, país permeable a las influencias extranjeras, es epítome de "área abierta"¹. En particular, el arte uruguayo tiene hondas raíces europeas y su ojo está atento a las contribuciones expresivas foráneas. "Que la relación con Europa exista y que sea estrecha, no implica una tacha a ocultar o de la que librarse", sostenía el crítico Fernando García Esteban al dejar sentadas algunas de las pautas identificatorias del arte uruguayo².

Para comprender esta singularidad hay que tener en cuenta que en el Uruguay el legado de las culturas aborígenes y la herencia del período colonial español tienen escasas ascendencias. Por otra parte, desde la independencia, en 1825, la población creció con contingentes importantes de italianos, españoles y franceses entre otros grupos de inmigrantes, lo que determinó el perfil sociocultural europeizado de este país aluvional.

Otro factor de peso es la formación del artista. El viaje de perfeccionamiento a Europa (y, en mucho menor medida, a los Estados Unidos) fue durante el siglo XIX y buena parte de este siglo imperativo, dadas las limitaciones locales en materia de educación y museos. Más adelante, con opciones educativas mayores, los viajes son necesarios para entrar en contacto con las colecciones de arte universal inexistentes en el país. Pero además, las tendencias internacionales pesan intensamente porque los contactos con otros países de América Latina son difíciles; la heterogeneidad latinoamericana hace complejo el abordaje de una identidad común y las influencias recíprocas son esporádicas. Tampoco existieron ni existen en el Uruguay comunidades que cultiven un arte popular o folclórico como en otros países latinoamericanos.

En las últimas tres décadas existe una mayor relación con los Estados Unidos y aumenta la permeabilidad con la asistencia a las bienales. Remontándose aún unos años antes, el Uruguay

es uno de los pocos países de América Latina que tiene pabellón propio en la Bienal de Venecia desde 1950. También existe un vínculo con la Bienal de São Paulo; desde su fundación en 1951, los artistas y críticos uruguayos hacen un verdadero peregrinaje cultural a ese acontecimiento internacional. A esto hay que agregar las exposiciones extranjeras que llegan a Montevideo y la creciente acción divulgadora de los medios de comunicación masiva.

Debido a la macrocefalia urbana, casi todas las actividades culturales relevantes se centralizan en Montevideo, y es allí, salvo excepciones notorias, donde reside la mayoría de los artistas, se crean los grupos y se establecen los talleres. Esto imprime un acentuado carácter urbano y, en cierta medida, cosmopolita y "culto" al arte uruguayo. Así aumenta su desvinculación con las fuentes telúricas y populares, que tienen que ser buscadas ex-profeso o en algunos casos provienen de intensas experiencias autobiográficas.

A pesar de su apertura a lo foráneo, el arte uruguayo tiene en cada una de sus facetas sus peculiaridades, y se pueden constatar las diferencias con los movimientos que las inspiraron. Las diversas expresiones internacionales son integradas de manera sincrética según un esquema de retención y descarte selectivo. Es difícil así ubicar a un artista uruguayo dentro de una u otra tendencia internacional: generalmente escapa a las definiciones estrictas.

Las primeras fisuras en el imperante academicismo se evidenciaron en lo que se ha dado en llamar la época del Novecientos (fines del siglo pasado y comienzos del siglo XX). Entonces comenzó de manera incipiente la historia del arte moderno uruguayo. Los pintores modernistas Carlos Federico Sáez, Carlos María Herrera y Pedro Blanes Viale se impregnaron de la tradición europea como estudiantes y becarios

en España e Italia y modificaron el ambiente artístico a su retorno de Europa. En ellos se funde la lección, a medio camino del realismo y el impresionismo, de los *macchiaioli* italianos con el luminismo de los pintores valencianos y el modernismo de la escuela catalana. El Círculo de Bellas Artes, fundado en 1905, jugó un papel fundamental, y en él ejercieron la docencia Herrera y Blanes Viale divulgando las nuevas tendencias. Fue importante asimismo el respaldo de las vanguardias literarias. Entre los miembros de la llamada Generación del 90 estaba muy extendido el espíritu modernista, que se refleja tanto en la literatura y la música como en las artes plásticas, el vestido y la decoración.

La pintura de Carlos Federico Sáez (1878-1901), dedicada sobre todo al retrato, evidencia vinculaciones con los *macchiaioli*. El retrato de Juan Carlos Muñoz (fig. 254), por ejemplo, tiene detrás de la figura un biombo pintado por el propio Sáez. Él lo usaba para darle una estructura abierta a los fondos de sus cuadros; así lograba zonas de audacia pictórica que prefiguraban la pintura abstracta. Los contornos oscilantes delinear las formas, las ropas acumuladas en el sillón están plasmadas como una gran sucesión de manchas y el rostro está recreado libremente, mientras se evidencian los impactos de color, la movilidad de la pincelada y el grosor del empaste.

Poética visión de imágenes vaporosas, los retratos de Carlos María Herrera (1874-1914) reflejan su maestría en la técnica del pastel. Pedro Blanes Viale (1879-1926), a su vez, introdujo una variante del pleinairismo hispánico; con estallidos cromáticos y sombras azules y violetas creó paisajes muy vibrantes de denso empaste.

Desde 1905 el arte uruguayo se desarrolló en el clima propicio de un país que rápidamente afianzaba su democracia, su *welfare state* ejemplar, su civilismo y su estado laico debido a la acción profundamente renovadora del presidente

José Batlle y Ordóñez³. La gran eclosión fue en los años veinte, en plena era batllista (que se extiende desde 1900 hasta 1930)⁴, y tuvo que ver a la vez con un esfuerzo de modernización y con una búsqueda de la identidad a través del reconocimiento del paisaje nativo. En este contexto auspicioso fue importante la proyección de la docencia del Círculo de Bellas Artes, y la influencia de los becados a Europa que retornaban de los centros metropolitanos fue intensa. Las renovaciones fueron sistemáticas y profundas, y se creó el planismo, una escuela de pintura basada en la atención al paisaje local plasmado en planos de cromatismo intenso que revelan la herencia fauve y posimpresionista.

El planismo proyectó una imagen que reflejaba el optimismo y la prosperidad experimentados por el Uruguay durante esas décadas. El apoyo teórico provino de la Agrupación Teseo; del crítico Eduardo Dieste; de un ambiente de peñas y cenáculos culturales efervescentes y dinámicos; de revistas de estéticas renovadoras; y de la formación de asociaciones artísticas, mientras se generaba un clima igualmente estimulante en las áreas musicales, intelectuales y literarias.

Entonces la pintura uruguaya entró definitivamente en la era moderna. Se produjo una verdadera irrupción de nuevos valores, entre los que se encontraban José Cúneo (1889-1977), Humberto Causa (1890-1924), Petrona Viera (1894-1960), Carmelo de Arzadun (1886-1968) y Guillermo Laborde (1886-1940). La obra de José Cúneo puede tomarse como ejemplo del racionalismo moderador típico del planismo. Su regocijo en el acto mismo de pintar y su apasionamiento por el paisaje nativo resultan atemperados por un criterio de geometrización y control de los planos de color que procede directamente de la lección de Cézanne.

En la década de 1920 emergió la expresión nativista imbricada en la modernidad.



254. FEDERICO SÁEZ – RETRATO DE JUAN CARLOS MUÑOZ,
c. 1899, óleo sobre lienzo, 129 x 139 cm.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



255. PEDRO FIGARI – CAMIRACUÁ, c. 1923, óleo sobre cartón, 69 x 99 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



256. RAFAEL BARRADAS – TODO AL 65, 1919, óleo sobre lienzo, 73 x 84 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

Uruguay

El nativismo fue un movimiento literario, musical y artístico que surge del deseo de indagar en la esencia de la cultura nacional. De cromatismo exultante, dibujo vibrátil y gran vitalidad, los cartones de Pedro Figari (1861-1938) son la manifestación más sobresaliente de este movimiento y una de las más relevantes de la historia del arte uruguayo. Figari creía firmemente en la necesidad de crear culturas regionales en América Latina, y su pintura debe entenderse no sólo desde un punto de vista estético, sino teniendo en cuenta la amplitud de su ambición intelectual.

Destacado abogado, juez, intelectual, pedagogo y filósofo, Figari tuvo una gran proyección en la cultura uruguaya, aunque su pintura no hizo escuela. En 1921 empezó a dedicarse exclusivamente a la pintura recreando el pasado con nostalgia y con vetas de humor e ironía¹. En sus cartones plasmó la cultura rioplatense colonial urbana, la soledad de los campos nativos y la vida de los gauchos de antaño, pero, por sobre todas las cosas, el rico folklore de la comunidad negra.

Sin embargo, sus obras no son realistas; son evocaciones líricas, afectivas y sugestivas. Todos los medios plásticos que utilizó estaban destinados a dar una impresión global exenta de detallismo, permitiendo así la indefinición propia del recuerdo. Figari muestra a sus personajes (y en particular a los negros) en actitudes de expansión vital, prestando particular atención a los aspectos creativos y energéticos de sus cultos, danzas y vida cotidiana, así como a sus funerales y ritos. En *Cambacué* (fig. 255), pintado hacia 1923, la sucesión de ritmos y contrastes, los arabescos que describen las figuras, el abandono de la perspectiva tradicional, el dibujo sintético, el manchismo, el colorido libre e intenso y la soltura de la pincelada, definen una evocación entrañable, casi onírica. Los negros tienen una actitud teatral y emblemática y sus rostros son manchas-máscaras de sutil matiz expresionista.

Mientras pintaba esa y otras escenas similares, Figari salía a la búsqueda de aquellos seres (como los negros, los gauchos y las figuras populares) que eliminan de su existencia lo artificioso y lo superfluo afirmando la fuerza de la naturaleza. Figari revela la aguda conciencia de la identidad latinoamericana. Para él, en América Latina y en sus habitantes más auténticos estaba la fuerza medular primaria que gestaría una cultura nueva: de ahí la peculiar energía que exuda su pintura.

La modernidad se proyectó en la pintura uruguaya de la mano de Rafael Pérez Barradas (1890-1929), otra figura clave de las primeras décadas del siglo que estuvo más imbricada en el contexto europeo. Dibujante, caricaturista, escenógrafo, ilustrador, cartelista y pintor, Barradas desarrolló su carrera sobre todo en España, en estrecha vinculación con diversas tendencias vanguardistas, y retornó al país para dejar su trascendental legado, que se despliega en series diversas. Entre 1916 y 1918 concibió el vibracionismo, uno de sus aportes más imponentes. Se trata de una estética de lo discontinuo y del contrapunto dedicada a la vista urbana moderna, que aún de manera idiosincrática vertientes simultaneistas de origen cubista con el futurismo italiano. Dibujo dinámico, planos interpenetrados, complejos juegos visuales, ritmos sincopados y un gran despliegue cromático se constituyen en elementos característicos de una tela arquetípica de esa estética como *Todo al 65* (fig. 256), de 1919. En ese cuadro Barradas construye la superficie pictórica a base de planos dinámicos de color que recuerdan tanto a ciertos herederos del cubismo, como Robert Delaunay, como a las traducciones pictóricas del movimiento compulsivo y vital de la sociedad urbana e industrial que realizaron los futuristas italianos. Las zonas abstractas de color se mezclan con imágenes que se repiten con ligeros desplazamientos, aumentando también la

sensación general de dinamismo. La incorporación al cuadro de números y letras estarcidos remiten asimismo a la herencia cubista y futurista.

Durante la década de los años treinta hay tres aportes esenciales que van marcando nuevos senderos en la modernidad. Uno de ellos es el neocubismo, que ayuda a canalizar vertientes renovadoras. Otro es el realismo social, que responde a un momento de crisis uruguaya en los planos sociales, económicos y políticos coincidiendo con la gran depresión de 1929 y el golpe de estado de Gabriel Terra en 1933; así como a las turbulentas noticias que llegaban desde Europa, en especial la Guerra Civil Española. Esta tendencia enfatizó la temática social y popular y se nutrió de las influencias ideológicas del marxismo y de las estéticas del muralismo mexicano, en especial de David Alfaro Siqueiros, que visitó el Uruguay en 1933. A la vez, acusó los ecos del realismo social de pintores argentinos como Antonio Berni y de los brasileños Emiliano di Cavalcanti y Cândido Portinari; del realismo socialista soviético y de la Nueva Objetividad germana. Un exponente relevante de este conjunto de influencias fue Felipe Seade (1912-1969). En esta época tuvieron también su auge las asociaciones y grupos que apoyaron esta tendencia, como AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores).

Aunque en realidad un artista muy independiente, el xilógrafo Carlos González (1905-1993) estuvo vinculado al realismo social. Fue, de todas maneras, una figura impar; uno de los pocos artistas que supo penetrar con inteligencia en el riesgoso terreno de la temática telúrica y social sin caer en la crónica ni dejarse tentar por el folclorismo adocenado ni la denuncia demagógica. Entre 1933 y 1944 abordó diversas facetas de la vida campesina denunciando la orfandad económica y rescatando, a la vez, mitos y leyendas.

Uruguay

257. CARLOS GONZÁLEZ - TRABAJO, HOMBRADA O PELEA, 1942. xilografía, 40 x 32 cm.

Para atrapar lo primigenio se mantuvo aferrado a la xilografía e inclusive optó por la impresión a mano típica del mundo pretecnológico.

En *Trabajo* (fig. 257) también llamado *Hombrada o Pelea*, de 1942, los personajes están a punto de enfrentarse en duelo a cuchillo, rápida forma de zanjar las disputas más triviales que muchas veces no es sino la canalización de una marginación social. El recuadro que rodea la composición sintetiza la historia del Uruguay. Apunta en la zona inferior a la codicia de los conquistadores, a la depredación y al terrible destino de la población indígena. En la zona superior alude a la historia de la independencia y, en los costados, a lo cotidiano telúrico en el trabajo y el descanso (arado, mate, mortero, hoz, azada). Un libro abierto reza significativamente "estudiad trabajadores", apelación a superar la marginación mediante la educación. En los cuatro vértices, arados y crucifixiones con originales Cristos-indios indican dos polos de la existencia rural latinoamericana: el trabajo y el sufrimiento. El estilo sinóptico, de cuño expresionista, de González plasma seres arquetípicos en imágenes persuasivas y contundentes, definidas por fuertes áreas de blancos y negros⁶.

El movimiento más significativo que surgió en esos años es el universalismo constructivo, definitivamente orientado a crear una "Escuela del Sur". Ningún artista en la historia del Uruguay tuvo el impacto y la reverberación de Joaquín Torres-García (1874-1949), cuya estética sigue estando en el centro de la atención y del debate intelectual. Hay una historia del arte antes y después de Torres-García, pero esta vez se trata de un fenómeno totalmente insólito: un célebre artista que casi no había vivido en el país retornó en 1934, después de una larga trayectoria en Europa, para iniciar la Escuela del Sur.

Presencia mayúscula, creador de una estética de amplias proyecciones, escritor, docente

y teórico de enjundia, Torres-García creó en 1935 la Asociación de Arte Constructivo y, en 1943, formó el Taller Torres-García, que estuvo abierto hasta 1963. Adquirió la estatura de una figura mítica, con acólitos que lo seguían como a una presencia divina reveladora de las grandes verdades indiscutibles, y su estética tuvo además consecuencias en América Latina e inclusive en los Estados Unidos.

Torres-García formuló precisamente en Montevideo el universalismo constructivo, ese aporte medular basado en un lenguaje que integra el universalismo, el americanismo, el constructivismo y lo simbólico, conjugando asimismo aportes del clasicismo, del primitivismo, del arte precolombino, del neoplasticismo, del cubismo y del surrealismo. El artista plasmó esa conjunción tanto en sus escritos teóricos como en pinturas, objetos y esculturas planas.

Torres-García creó un peculiar arte ortogonal dentro de cuyos espacios a perspectivas y dinámicos se sitúan símbolos que aluden al mundo de la razón, la materia y la emoción. En *Arte Universal* (fig. 259), de 1943, están algunos elementos claves de ese lenguaje: círculo, cuadrado, triángulo, regla, compás áureo, números, corazón, espiral, barcos, anclas, relojes, escaleras, peces, casas, la pareja cósmica, los seres universales, los astros. Torres-García utilizaba la sección áurea, pero ninguna medida ni ninguna geometría ahoga en su pintura el humanismo y la emotividad. En *Arte Universal* se pueden observar esas cualidades en la línea sutilmente gestual y siempre cálida que separa las formas o delinea los signos, así como en los toques de pincelada que conforman su potente factura.

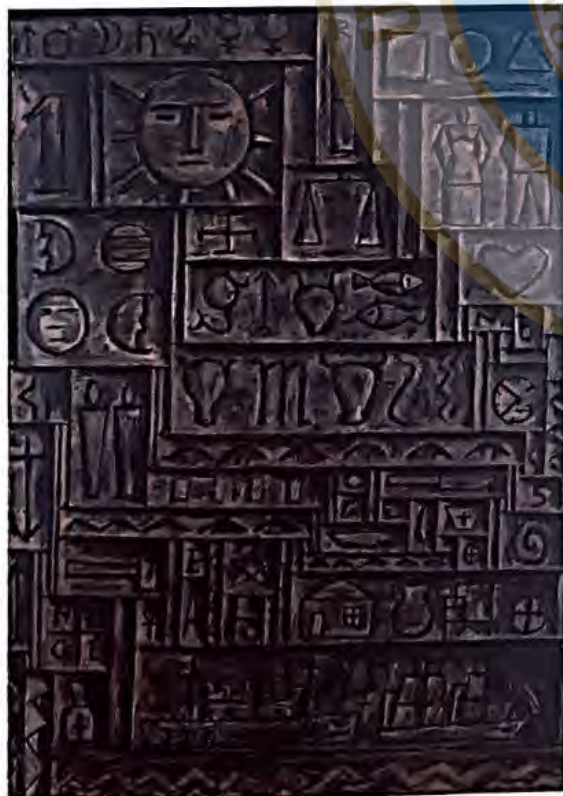
Torres-García realizó en un conocido dibujo la inversión del mapa americano y creó el lema "Nuestro norte es nuestro Sur", afirmando así la identidad local y continental. Todas las propuestas que desarrolló en Montevideo revelan



259. JOAQUÍN TORRES-GARCÍA - ARTE UNIVERSAL, 1943, óleo sobre lienzo, 106 x 75 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



258. ALFREDO DE SIMONE – LA CALLE, 1942, óleo sobre lienzo, 80 x 85 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



su apuesta por lo ancestral latinoamericano latente en su universalismo constructivo.

Mientras Torres-García imprimía su sello a un vasto sector de la cultura uruguaya durante los últimos años treinta y cuarenta, algunos artistas destacados seguían su propio camino, como, entre otros, Alfredo De Simone y José Cúneo.

Con empastes muy gruesos, dentro de una línea de pintura figurativo-matérica, Alfredo De Simone (1896-1950) captó a partir de 1930 la intensidad, melancolía y lirismo del paisaje urbano montevidiano, anticipando en buena medida el arte matérico. Con el uso de espátula y densas pastas pictóricas, De Simone modeló superficies y creó verdaderos bajorrelieves, como en *La calle* (fig. 258), de 1942.

José Cúneo (1887-1977) tuvo diversas etapas en su prolífica y larga vida creativa. Después de su fase planista figurativa, vinieron sus obras expresionistas dedicadas al paisaje rural y sus series abstractas. Las *Lunas*, pintadas entre las décadas de 1930 y 1950, se encuentran entre lo más significativo de su multifacética producción. Cúneo transmitió en clave expresionista una conmoción emotiva ante el devenir incontrolable del cosmos. En *Luna nueva* (fig. 261), de 1933, el campo uruguayo iluminado con la luz lunar parece hundirse en un movimiento de cataclismo cósmico. Las presencias del majestuoso cielo, la luna, las nubes hipertrofiadas y las ominosas presencias de los pájaros negros dominan un mundo donde todo se agita y metamorfosea. La luna es protagonista y simboliza la repetición de los ciclos vitales aludiendo a su energía sacro-cósmica. La pequeñez humana es sobrecogedora, y quedan claras las limitaciones del hombre frente a lo incommensurable de la naturaleza en la imponente distorsión empática de los ranchos. Hay un claro predominio de la composición oblicua, de contrastes intensos, de claroscuros

Uruguay

260. JOSÉ GURVICH - EL HOMBRE ASTRAL,
c. 1967. óleo sobre lienzo, 164 x 104 cm.
colección privada



poderosos; un énfasis en la pintura matérica y las gamas cromáticas apagadas que dialogan con momentos de color vibrátil.

El arte uruguayo continuó desarrollándose, luego de la superación de la crisis política provocada por el golpe de estado de 1933, en el contexto de la recuperación democrática y el afianzamiento de una democracia sólida en una sociedad secularizada y de fuertes clases medias, donde imperaba una filosofía política liberal. Sin fisuras, la sociedad modelo vivió paralelamente un auge económico entre 1945 y 1955, periodo durante el cual se experimentó un extraordinario clima de optimismo. Fue entonces cuando nacieron los mitos de la "Suiza de América" o "Montevideo, la Atenas del Plata".

En ese marco nació la Generación del 45. Ese grupo de sofisticado ímpetu modernizador modificó la cultura del país de manera radical. Difundió las manifestaciones más renovadoras del ámbito internacional mientras se preocupaba por acentuar lo nacional y lo latinoamericano en esfuerzos estrictos, rigurosos y severos hasta la intransigencia. Desarrolló en particular lo que se denomina "la conciencia crítica" apuntando a las contradicciones del *Establishment*, denunciando las limitaciones provincianas y luego los incipientes deterioros de un sistema que mostró sus primeras fallas en 1955. Fue entonces cuando la nación empezó a acusar la crisis de la industria ganadera, la decadencia del desarrollo industrial, el déficit fiscal y una inflación creciente. Las elecciones de 1958, cuando el Partido Colorado, que llevaba noventa y tres años en el poder, fue derrotado por el Partido Nacional o Blanco, supusieron un síntoma, en el terreno político, de esta crisis.

La Generación del 45 hizo algunos aportes seminales a la historia creativa del Uruguay. En ese marco fermental se desarrollaron los movimientos artísticos, los certámenes, los salones anuales y la crítica de arte.

Particular relevancia tuvo el Taller Torres-García, un centro artístico e intelectual que formó parte esencial de la cultura uruguaya de entonces. Predicador incansable, radical y ferviente, Torres-García logró la adhesión incondicional de sus alumnos, entre los que se destacaron algunas figuras de particular relieve, y generó una corriente estética de incalculables proyecciones que tuvo particular auge desde 1944 hasta 1963.

Luego de la muerte del maestro, acaecida en 1949, sus alumnos continuaron la labor según los senderos marcados por éste hasta el cierre del Taller en 1963. Durante esa época, lo torregarciano comenzó a ser centro de debate y motivo de polémica. El espíritu de la Escuela del Sur siguió vivo, pero fue muy discutida la proliferación de epígonos que desarrollaron su legado con uniformidad escolástica. De una u otra manera, la presencia mayúscula de Torres-García nunca acabó de desvanecerse del arte uruguayo del siglo xx.

Acabada la etapa del Taller en 1963, cada uno de los integrantes más destacados busca su expresividad personal sin apartarse de las lecciones del maestro. Entre ellos destacan Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Julio Alpuy, Horacio y Augusto Torres, Manuel Pailós y José Gurvich.

Un resplandor ancestral, una profunda armonía, una estructura meditada y una fuerza orgánica irradian de las esculturas planas creadas por Francisco Matto (n.1911-1995). En los postes totémicos realizados entre las décadas del 1960 y 1980, Matto aísla y agranda en sentido monumental algunos signos del universalismo constructivo y los sitúa sobre postes, logrando particular eficacia comunicativa y simbólica dentro de un arte influido por lo precolombino y con una poderosa carga de simbología católica.

Cualidades enigmáticas de gran potencial

simbólico se encuentran asimismo en las esculturas enigmáticas, llenas de habitáculos, construidas por Gonzalo Fonseca (n.1922), radicado en Nueva York desde 1957. Alusiones a la eternidad, a la imposibilidad del conocimiento absoluto, al difícil acceso al saber, a la nostalgia, al recuerdo y a la comunión con lo cósmico se materializan en sus formas. El artista demuestra su amor por la riqueza arqueológica y su fascinación por lo cultural, lo esotérico y lo misterioso.

Con una paleta de colores luminosos, diáfanos y expansivos; con composiciones onduladas, grafismos dinámicos, formas ovoides y ritmos curvos, José Gurvich (1927-1974) desplegó un mundo en el que tiene gran importancia la integración de la herencia torresgarciana con la progresiva búsqueda de su propia identidad judaica, afirmada desde la década de 1960. Una realidad metamorfoseada y un universo fluctuante y pleno de lirismo, presente en telas como *El hombre astral* (fig. 260), pintada hacia 1967. En ese lienzo, Gurvich integra la construcción de un lenguaje normal con elementos simbólicos y representativos sin que pueda decirse dónde acaba una faceta y dónde comienza otra; así, la sucesión de bandas horizontales de color crea un espacio pictórico en expansión y, a la vez, confiere a la figura que domina la composición la dimensión cósmica a que hace referencia el título. De la misma manera, las pequeñas unidades figurativas, que parecen fruto de la explosión de algún cuerpo celeste, acentúan ese carácter expansivo del espacio y conforman un pequeño universo de signos, personajes y actividades reconocibles.

Otros aportes significativos fueron los de Augusto Torres (1913-1992), segundo hijo de Torres-García, quien aunó de manera idiosincrática la pintura metafísica y el legado de su padre; Horacio Torres (1924-1976), hijo

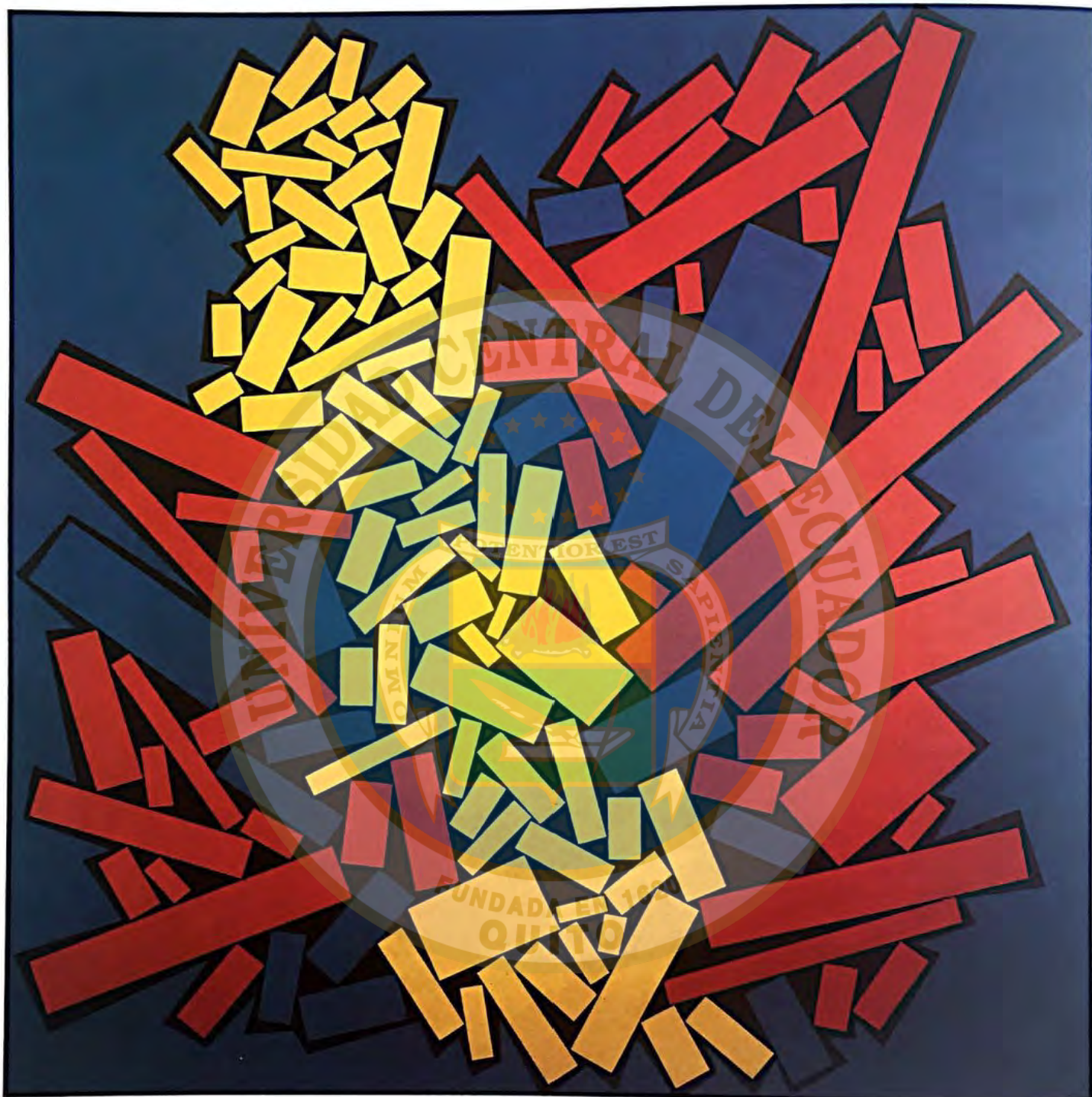
menor de Torres-García, que optó por la figuración; Manuel Pailós (n.1918), adscripto al universalismo constructivo en su pintura lírica y su poderosa escultura; y Julio Alpuy (n.1919), exponente de una búsqueda de esencias primigenias en grabados, pinturas y esculturas.

Pero las influencias de Torres-García y el Taller no se limitan a ellos. Aún artistas autónomos recogen hasta hoy esa herencia de una manera u otra. Permanece en el ambiente artístico una sensibilidad muy influida por Torres-García, fundamentalmente en la persistencia del culto a lo ancestral latinoamericano, la creación de un arte que refleje el espíritu de Montevideo, la importancia dada a los materiales humildes y la relevancia otorgada a la pericia artesanal.

Los años cincuenta y sesenta fueron testigos de una eclosión de lenguajes renovadores que se gestaron a través de grupos e individualidades. Fue una época muy estimulante en todas las áreas culturales: el país tuvo un auge creativo especial y las artes plásticas vibran con fuerza inusitada. Hubo en ese momento un espíritu de renovación receptivo a los nuevos lenguajes por parte de la Generación del 45 y, más tarde, entre aquellos a los que se conoce como "Generación de 1960", que se abrieron incluso a mayores innovaciones en la pintura, la escultura y el grabado, lo mismo en el terreno figurativo que en el abstracto. Asimismo, la crítica de arte se hizo mucho más tolerante, abriéndose cada vez más a la vanguardia. La cultura uruguaya se hizo menos autocomplaciente y buscó nuevos horizontes asumiendo mayores riesgos intelectuales y expresivos, formas más radicales de modernidad, así como una receptividad aun mayor hacia las estéticas foráneas. Al mismo tiempo, se buscaba también un punto de vista artístico nacional y latinoamericano que reflejara de modo más adecuado las realidades sociales. Todo ello creó el contexto necesario para la evolución de



261. JOSÉ CUSCO - LUNA NUEVA, 1933.
óleo sobre lienzo. 146 x 97 cm.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



262. JOSÉ PEDRO COSTIGLIOLO - RECTÁNGULO MCMLIV, 1972.
acrílico sobre lienzo, 136 x 136 cm. colección privada

Uruguay

movimientos como la abstracción geométrica, el concretismo, el informalismo, la pintura matérica y la figuración expresionista, así como para la exploración de vías más audaces en la escultura.

Surgieron grupos que buscaban acercarse a las vanguardias internacionales y a la vez un lenguaje propio, aunque no los unía una estética específica, como sucedió con el Grupo Carlos F. Sáez (1949), el Grupo La Cantera (1954) y el Grupo 8 (1958). Los abstractos comenzaron a nuclearse en 1952, y un año después se fundó el Club de Grabado, reuniendo a los gráficos más importantes. Numerosos creadores desarrollaron, por su parte, en forma individual, una estética de enjundia. El dinamismo modernizador se acentuó con las exposiciones vanguardistas nacionales e internacionales organizadas por el Centro de Artes y Letras de "El País" (1959-1966) y el Instituto General Electric (1963-1969).

Aunque Uruguay tuvo importantes antecedentes abstractos en la obra constructiva de Joaquín Torres-García, fue a partir de 1950 cuando se afirmaron las corrientes no figurativas. Una figura clave del arte abstracto geométrico fue José Pedro Costigliolo (1902-1985). Multiplicando elementos de intensidad cromática, Costigliolo generó un orden heterogéneo, irregular y complejo que excita la retina del espectador. En sus pinturas juega un papel importante la perpetua variación de los tamaños de los signos: Costigliolo nunca sistematizó un módulo. Empleando los más simples e irreductibles elementos formales desarrolló sistemas compositivos singulares, sobre todo desde 1964, cuando comenzó la creación de series de cuadrados, rectángulos y triángulos. Estos signos se despliegan en el espacio bidimensional de la manera más diversa en estimulantes contrapuntos dinámicos. El color vibra en campos visuales de fuerzas activas pautados por la fuerza de la composición oblicua y asimétrica, como en *Rectángulos MCMLIV*

(fig. 262), de 1972⁸. Cabe citar también en las opciones geométricas las contribuciones de Carmelo Arden Quinn (n.1913), Rod Rothfus (1920-1972) y María Freire (n.1917).

Peculiar éxito tuvo el arte informalista. Américo Spósito (n.1924), Nelson Ramos, Jorge Páez Vilaró (1922-1995), José Gamarra, Vicente Martín (n.1911), Hilda López (n.1922) y José Cúneo (que asumió su nombre materno Perinetti para crear en la senda de la abstracción) fueron algunos exponentes destacados de diversas variantes de esta corriente que hizo eclosión en los años sesenta.

Dentro de ellas, es particularmente importante el arte matérico, vinculado a la pintura de Antoni Tàpies y Alberto Burri. Uno de sus representantes más relevantes fue Juan Ventayol (1915-1971), quien modulaba intensamente la pintura a través de rugosidades, densos empastes y granulados y pinceladas gestuales, agregándole materiales no tradicionales como chapas, chatarras, maderas y elementos de desecho.

La emergencia del arte no figurativo fue vivida en el Uruguay como una ruptura muy grande, definiendo verdaderos bandos enemigos hasta mediados de la década de los años sesenta. A pesar de ese clima, muchos artistas mantuvieron un sendero propio, sin embanderarse en ninguna de las tendencias e inclusive aunando ambos lenguajes cuando les parecía que respondía a su sensibilidad.

Creador multifacético y fecundo dedicado a la pintura, el mosaico, el dibujo, la serigrafía y la docencia, Miguel Ángel Pareja (1908-1984) tiene etapas figurativas y otras abstractas. Pareja subrayó la importancia del color en su eficaz labor didáctica y en sus obras más conspicuas creadas a partir de los años cincuenta. El empleo del gesto vigoroso, la pincelada gestual vehemente, los trazos intensos y la geometría vibrátil crean estructuras plásticas dinámicas.

En ese periodo se expande la creatividad de uno de los grandes creadores uruguayos: Luis Solari (1918-1993). Aludiendo a mitos, folklore, tradiciones orales y a la sabiduría de los dichos populares a través de las imágenes del carnaval pueblerino, Solari desarrolló desde 1948 un mundo de realismo mágico. La lectura de sus metáforas no se hace difícil, porque Solari las asociaba a creencias populares y dichos y refranes rioplatenses que incluía a modo de título o leyendas en sus obras.

La temática fue plasmada en grabados, objetos fantásticos, pinturas, dibujos, *assemblages* y collages. Virtuoso del grabado en metal, Solari desarrolló con particular éxito esa línea desde 1967, utilizando recursos del informalismo, como la superposición de planchas y toda una serie de elementos espontáneos. *Un día y una historia* (fig. 263), de 1972, muestra la construcción de un espacio aperspectivo donde están situados los personajes con máscaras antropozoológicas en estado de quietud: ellos son actores del carnaval de la vida. La paleta de intensidad baja acentúa el clima fantasmal, atrapando visualmente la vivencia de misterio que, en este caso, se torna ominosa con la figura que sobrevuela la escena.

Los años sesenta fueron también una época fermental para la escultura, que a lo largo de todo el siglo se mantuvo rezagada frente a la pintura y contó con pocos artistas experimentales modernos. Entre los más destacados cabe citar a Eduardo Díaz Yepes (1910-1978), un español que desarrolló una trayectoria creativa y docente muy importante. El organicismo vitalista, el biomorfismo y las referencias a una potencia universal que parece fluir en todo lo existente imperan en sus esculturas expresionistas. Yepes realizó audaces conformaciones plásticas fuertemente moduladas y texturadas en las que llaman la atención la superficies vibrátiles, como sucede en el

Uruguay

dramático *Homenaje a los marinos de la Armada Nacional* (fig. 264), de 1960.

Germán Cabrera (1903-1990) fue el escultor de mayor espíritu de investigación y cambio. Son precisamente las piezas creadas a partir de la década de 1960 las que lo situaron en un sendero de resuelta modernidad. Desde entonces integró el espacio a sus esculturas abiertas, desafió al espectador a participar activamente en el acto perceptivo y manejó en contraposición dialéctica la abstracción y la figuración; la geometría y lo orgánico; y lo estático y lo dinámico. Cabrera hizo muchas series valiosas y multifacéticas en hierro, bronce, ladrillos y cerámica. De resuelta autonomía expresiva, las *Cajas ocupadas* (1966-1980; fig. 265) coronan el proceso hacia las formulaciones más renovadoras, y en ellas aún de manera singular el uso de la madera con el hierro. Dentro de un prisma abierto de madera de color natural hay poderosas formas bulbosas orgánicas en hierro que sobresalen emergiendo de los depurados marcos hacia arriba y hacia los costados. Lo encajonado quiebra dramáticamente la estructura, evadiéndose del elemento que lo contiene; las formas de hierro tienen un crecimiento continuo que desafía límites y constituye una metáfora visual de la libertad.

En la década de los años sesenta hubo también un particular auge de las artes gráficas que se extendió hasta bien avanzada la década siguiente para luego disminuir y concentrarse en el esfuerzo aislado de algunos creadores. Ya entonces se evidenciaban los rasgos de la crisis uruguaya comenzada en 1955, año clave en el inicio de la declinación económica del país. Es evidente el acento contestatario de muchas de las creaciones de esta época. Entre los exponentes más destacados del grabado se puede citar a Leonilda González (n.1923), Miguel Bresciano (1937-1976), Luis Solari, Antonio Frasconi y Rimer Cardillo. El más versátil y creativo por la

temática y la variedad de técnicas empleadas fue Luis Solari. Una figura particularmente destacada fue Carlos Fossatti (1928-1980), xilógrafo que logró punzantes contrastes en blanco y negro trabajando de manera creativa las vetas de la madera y creando formatos murales. Antonio Frasconi (n.1913) desarrolla su trayectoria en Estados Unidos desde hace más de cuatro décadas, pero está apegado a su identidad latinoamericana y uruguaya en su estilo ecléctico de fantasía surrealista, expresionismo dramático y lirismo bucólico. Frasconi trabaja en xilografía, técnicas mixtas y xerografía.

Uno de los movimientos más destacados en esa época fue el del dibujo. Se llegó a hablar de "El Dibujazo", tendencia heterogénea en la que sobresale la figuración grotesca de tipo expresionista. Hermenegildo Sabat (n.1933) ocupa un lugar particularmente relevante; este dibujante y pintor es el más importante caricaturista de la historia uruguaya y una de las figuras más sobresalientes en esta modalidad en el Río de la Plata.

Jorge Páez Vilaró, que había practicado la abstracción matérica, desarrolló desde mediados de los años sesenta su propia versión de "El Dibujazo" y, hasta su muerte, se adentró en un estilo neofigurativo vinculado al grupo europeo CoBrA, que reunía a artistas de veta expresionista radicados en Copenhague, Bruselas y Amsterdam. A lo largo de los años sesenta su pintura se ocupa de temas específicamente uruguayos tratados con un muy pronunciado humor de tipo grotesco. En general, los exponentes de "El Dibujazo", al igual que Sabat o Páez Vilaró, protagonizaron una vuelta a la figuración en la que se mantuvieron hasta finales de la década de 1960.

La producción artística desde fines de la década de 1960 se desarrolló en un clima cada vez más problemático a medida que se evidenciaba la crisis uruguaya en el plano

económico, social y político. Comenzó entonces la fuga de talentos.

Los escollos aumentaron con los comienzos de la ruptura progresiva del sistema democrático en 1968, que culminó en una dictadura militar entre 1973 y 1984. A partir de 1973 muchos creadores se replegaron en cuanto a exposiciones, aunque continuaron creando en la soledad de su taller. Otros se exiliaron, lo que generó una verdadera diáspora artística uruguaya. Un tercer grupo siguió exponiendo en salas alternativas, que se mantuvieron muy activas durante la dictadura aunque tuvieron que ajustarse a pautas de censura.

Pese a todo, la creatividad artística fue muy intensa incluso con la dictadura. Los artistas con carreras bien establecidas salieron a flote en estos años difíciles desarrollando gran variedad de originales estrategias artísticas. Aunque la crisis nacional fue tratada por muchos de ellos de diferentes maneras, predominaron la metáfora y las alusiones oblicuas sobre la incorporación de mensajes explícitos a la obra. Por otra parte, en las décadas de 1970 y 1980 surgió también una nueva generación de críticos.

Desde 1985, recuperada la democracia, se respira un aire más favorable a la creación. Al mismo tiempo, comienzan a arribar al Uruguay los expatriados; algunos retornan para siempre y otros se quedan fuera del país, pero como forma de mantener la identidad exponen en el Uruguay periódicamente. Los centros de exposiciones, tanto públicos como privados, se dinamizan notablemente.

De la misma manera que el arte de los años sesenta había reflejado el optimismo del país durante esa época, el tema del sufrimiento y el desencanto está presente de diversas formas en la obra de muchos artistas que trabajaron durante la dictadura. En gran medida, estas obras responden al desvanecimiento del ideal de nación que había forjado el imaginario colectivo: paraíso de



263. LUIS SOLARI – UN DÍA Y UNA HISTORIA, 1972.
aguafuerte y aguatinia, 43 x 69 cm.



264. EDUARDO DÍAZ YEPES – HOMENAJE A LOS MARINOS DE LA ARMADA NACIONAL,
1960. bronce, 7 x 5,3 x 5,3 m. Plaza de la Armada, Montevideo



265. GERMÁN CABRERA – CAJA OCUPADA, c. 1968.
hierro y madera, 225 x 1,21 x 150 cm.
colección privada

Uruguay

emigrantes; modelo de homogeneidad, democracia, tolerancia, innovación, cultura, estabilidad económica y altos niveles educativos. El mito del Uruguay como la "Suiza de América" fue arrumbado de una vez por todas en los años de la dictadura. Los artistas empezaron a vérselas con el conflicto y tuvieron que desarrollar nuevos modelos para enfrentarse a problemas de identidad. Como ocurrió en otros lugares de América Latina a finales de los sesenta, los artistas uruguayos se nutrieron de la intensidad de la vida en un estado de crisis.

Entre los artistas involucrados en la experimentación, tanto con lenguajes abstractos como figurativos, se encuentra Jorge Damiani (n.1931). Damiani crea parajes de vida íntima y muestra la realidad insondable de lo onírico en los collages que realiza a partir de los años setenta. *Evocación campestre* (fig. 266), de 1977, denota la limpieza visual, el definido dibujo de contorno y la sutileza del claroscuro que hacen resplandecer las cualidades seductoras de su obra. En la zona subterránea se encierran los símbolos de la vida criolla, mientras en la zona superior se plasma un paisaje nativo. Hay un despliegue de misterio, un diálogo entre realidad y fantasía y sensaciones de soledad y de silencio. Aunque el tema recurrente de la muerte en Damiani tiene connotaciones personales, también comporta una alusión a la situación del país en aquellos años.

También destacado como pintor y dibujante e implicado tanto en la figuración como la abstracción, las pinturas metafísicas realizadas a partir de 1975 por Manuel Espínola Gómez (n.1921) invitan al espectador a observar desde varios puntos de vista descartando la perspectiva tradicional. Son telas figurativas de temáticas inquietantes y enigmáticas. De gran tamaño e imponente presencia, *Sonorosas siestas lejaneras* (fig. 267), de 1975, muestra figuras contundentes e inmóviles en medio de un campo transmutado por la fantasía onírica,

destacándose la estatuaria reconstrucción de los árboles y los portentosos planos de la tierra. La geometrización de las formas intensifica el clima estático y evocativo.

Con minuciosidad realista, José Gamarra (n.1934), artista radicado en París desde 1963 que había destacado al principio de su carrera en Montevideo como pintor matérico, pinta la selva latinoamericana en telas de factura lisa y pulida en las que llaman la atención las refinadas transparencias y veladuras. La selva adquiere la condición de símbolo del estado primigenio frente a la hiper-civilización de los países desarrollados, y en ella se equiparan los conflictos latinoamericanos actuales con los antiguos enfrentamientos entre los indígenas y los conquistadores europeos.

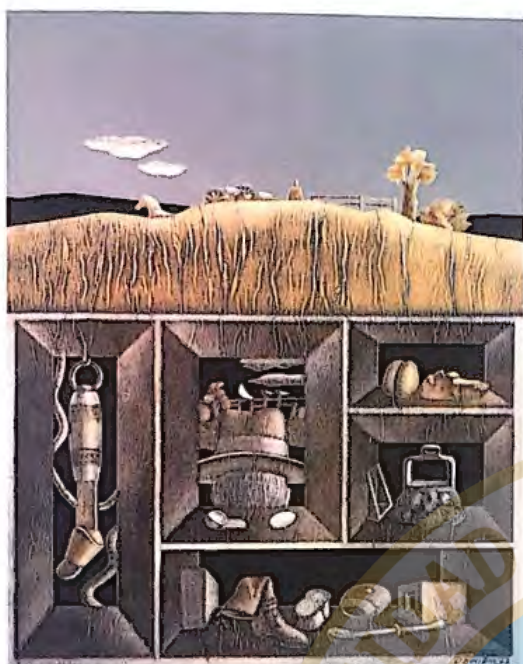
De Hugo Longa (1934-1990), artista que emerge como una explosión a mediados de la década de los sesenta, proviene el desenfado imaginativo y cromático. El Uruguay debe a Longa la apertura hacia un camino pictórico que estaba muy poco transitado. Él dio luz verde a una pintura más liberada tanto en su actitud creativa como en la docente. Plasmando lo inverosímil y lo grotesco en pinturas, collages y *assemblages*, mostró con un poderoso sentido del humor las crisis de su país. Las telas neoexpresionistas que pintó a partir de los años ochenta, como *La muerte gorda* (fig. 268), de 1987, son particularmente excitantes por la densidad de la materia, los grafismos intensos, las pinceladas violentas en múltiples direcciones, las alteradas relaciones de escala, el cromatismo desbordante, los chorreados y manchas vehementes y la iconografía agresiva.

Washington Barcala (1920-1993) se consagró como una importante figura del informalismo, pero durante su exilio en España empezó a hacer cajas pictóricas con materiales "pobres" dejando entrever el bastidor. El manejo de los materiales es depurado, jugando con

armonías, contrapuntos, combinaciones y ritmos siempre sutiles, tanto en lo formal como en lo cromático. La obra de Barcala mantuvo siempre fuertes vínculos con la tradición del constructivismo uruguayo.

Luego de una trayectoria conspicua en la abstracción depurada, la figuración expresionista y el arte objetual, Nelson Ramos (n.1932) se definió desde 1982 como constructor de cajas sin apartarse de una tendencia casi permanente a la monocromía. Empleando papeles diversos, maderitas y cañas de pequeños tamaños que manipula como un orfebre, Ramos tiene una relación artesanal preciosista con cada uno de los materiales cuyas propiedades investiga sin cesar. En *Pandorgas y claraboyas* (fig. 269), una vasta serie realizada en 1991, se observan planos complejos y heterogéneos que ofrecen siempre soluciones nuevas. Ricas en ritmos y en estructuraciones espaciales, estas cajas deslumbran por sus depurados ocre y blancos. Nostálgico, Ramos rescata en ellas, como relicarios del pasado, la esencia del paisaje urbano montevideano. Evoca en particular las claraboyas, los portales de entrañables barrios demolidos por la especulación y el espíritu de las cometas caseras. En obras más recientes atiende con espíritu crítico y más acentuadamente figurativo a algunos efectos devastadores de la conquista de América.

Ernesto Aroztegui (1930-1994) se distingue por sus retratos hiperrealistas y anamórficos realizados en tapiz de gobelinos y formas planas de dibujo con lápiz graso. De tamaños murales, estas obras tienen un esplendor cromático especial, aunque en algunos casos la potencia expresiva se consigue voluntariamente con un franco contraste entre blancos y negros. Aroztegui privilegiaba lo irracional, como se observa en su serie *Retratos reales y retratos fantásticos* (fig. 270), en la que trabajó desde finales de los años setenta y a lo largo de la década siguiente.



266. JORGE DAMIANI – EVOCACIÓN CAMPESINA,
1977, collage, técnica mixta y acrílico, 92 x 73 cm,
colección privada



268. HUGO LONGA – LA MUERTE CORDA, 1987, acrílico sobre lienzo,
150 x 120 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



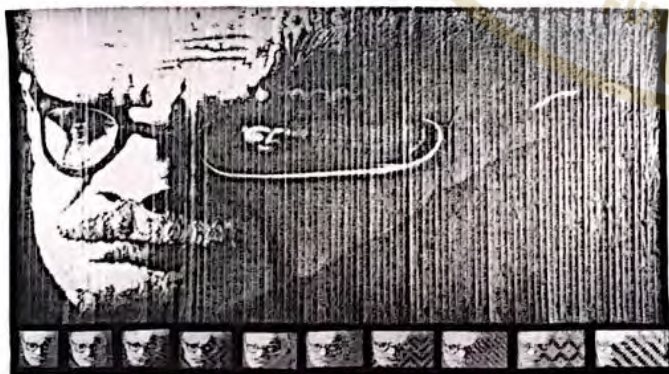
267. MANUEL ESPINOLA GÓMEZ – SONORAS SIESTAS LEJANAS,
1975, óleo sobre lienzo, 130 x 224 cm,
colección privada

Uruguay



269. NELSON RAMOS - VIEJO BARRIO, DE LA SERIE PANDORGAS Y CLARBOYAS, 1985.
caja de madera y papel, 82 x 111 cm.
colección privada

271. LUIS CAMNITZER - EL MURO DE LAS IDENTIDADES PERDIDAS, DETALLE DE LA INSTALACION, EL TIEMPO DE LOS MUROS, 1993, vidrio, plástico y resina.
colección del artista



270. ERNESTO AROZTEGUI - RETRATO ANAMORFOSADO DE SÁBADO CASI CIEGO, 1980, dibujo sobre tapiz de gobelinos, 180 x 310 cm.
colección privada

272. HUGO NANTES – LOS JUGADORES DEL TRUCCO,
1980, ensamble de chatarra, 135 x 200 x 225 cm.
Edificio Libertad, Presidencia de la República, Montevideo



Luis Camnitzer (n.1937) reside en Estados Unidos desde 1964 y es el mayor exponente del arte conceptual uruguayo. Realiza desde 1969 instalaciones político-conceptuales dedicadas fundamentalmente al Uruguay o a América Latina en las que aborda temas como la identidad, el lenguaje, la libertad, el debate ético y el discurso sobre el arte. Cada obra está acompañada de un texto y el resultado es un arte discreto lleno de silencios. Se trata de obras sutiles, que llevan aparejados los aromas del silencio, como puede verse en *El muro de las identidades perdidas* (fig. 271), un detalle de su instalación de 1993 *El libro de los muros*. Camnitzer establece relaciones sorprendentes entre la palabra y el objeto. El texto desafía a las imágenes, llevándolas a un nivel interpretativo alejado de la cotidiana banalidad. Enigmáticas combinaciones contradicen el ilusionismo de objetos y fotografías que parecen haber sido representados meticulosamente, pero ese realismo resulta decepcionante al ser desmentido por la oscuridad de los títulos o la ambigüedad del efecto de los elementos combinados.

Desde fines de los años setenta y comienzos de los ochenta hay incorporaciones a la escultura que provienen de áreas no tradicionales. Muchas de ellas tienen ribetes dramáticos que aluden a la crisis uruguaya, como las obras de Hugo Nantes, Águeda Dicancro, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza.

El barroquismo siniestro de Hugo Nantes (n. 1932), es obtenido con la dimensión asociativa de materiales a través del *assemblage* de tipo *funk art*. Con exageraciones empáticas, Nantes configura en clave expresionista-surrealista inquietantes y acres imágenes con el ensamblado de metal de desecho y huesos de animales a los que agrega resina de poliéster. Los suyos son seres estrafalarios que transmiten una visión ominosa de la vida a través de un *pathos* vehemente, enfatizado por el

predominante color negro. *Los jugadores del truco* (fig. 272), de 1980, es una de las muchas piezas en las que aborda las aflicciones políticas y sociales de la sociedad uruguaya.

“Nadie imagina lo que hay adentro de una vieja madera”, sostiene el escultor Wifredo Díaz Valdéz (n.1932). Pocos lo saben como él, que en su obra descompone el volumen de grandes objetos de madera. Al abrirlos, cortarlos en secciones y fragmentar lo tridimensional se encuentra con sorpresas y aparecen otras realidades subyacentes. Díaz Valdéz saca a los objetos añejos de su yerta inmovilidad, los transforma para crear una escultura que puede estar dotada de la más completa complejidad, abriéndose en varios planos contrapuestos según una estudiada geometría. *Objeto de taller N8* (fig. 274), de 1984, es una muestra de ello.

El fervor artesanal impulsó desde un principio la creatividad de la artífice del vidrio Águeda Dicancro (n.1938), aunque después se le sumaron otros, como el de la integración de la obra al marco arquitectónico y luego, en la década 1980, el de la creación de *environments* monumentales. En obras posteriores, como la instalación *Otras visiones* (fig. 273), de 1988, la artista incorpora vidrios y espejos rotos y oxidados. Oquedades, rupturas, tratamientos múltiples del vidrio y luces de neón se aúnan integrando la forma, el color, los juegos lumínicos y los contrapuntos espaciales. Dicancro plantea instancias que aluden a la existencia humana y el uso del vidrio crea, por sí mismo, interesantes paradojas mientras sugiere connotaciones sobre la fragilidad de la vida. Sus instalaciones tienen también una vertiente crítica con alusiones a la dictadura, los abusos del poder, los desaparecidos y la destrucción ecológica.

Jorge Abbondanza (n.1936) y Enrique Silveira (n.1928), componen a partir de 1982 depurados conjuntos escultóricos. *La faz de la tierra*, de ese mismo año, está integrado por

Uruguay

estatuillas y máscaras aunadas en conjuntos de 100 a 150 piezas. De voluntario ascetismo, las piezas están plasmadas en bizcocho sin esmaltar y sin ninguna textura, y demuestran la incidencia de una temática que tiene que ver con el paso del tiempo. Estos ceramistas-escultores abordan el cambio, la realidad circular de la vida, los crecimientos y decaimientos, lo deprimido y lo obsoleto, los procesos de derrumbe y deterioro. Hay en sus obras una atmósfera global teñida de dramatismo grave acorde con la situación que vivió el Uruguay en los años ochenta. Como un ejército de autómatas, la pequeñas figuras de *Todo en orden* (fig. 275), realizada a principios de esa década, se van uniendo a la multitud mientras, en controlada geometría, se resquebrajan y deshumanizan progresivamente hasta fragmentarse por completo.

Con audacia y desenfado, diversos pintores como Lacy Duarte (n.1937), Virginia Patrone (n.1950), Carlos Musso (n.1954), Carlos Seveso (n.1954) y Fernando López Lage (n.1964), comenzaron ya en la década de los ochenta a expresarse de maneras atípicas para el medio local. Vinculados libremente al neoexpresionismo, estos artistas demuestran la rebeldía y el inconformismo de la generación que emerge en medio de los conflictos políticos, a la que se ha llamado "generación de la dictadura". Los impulsa una idiosincrasia desafiante frente a los conceptos de cautela, contención, melancolía y nostalgia, tan vinculados al imaginario colectivo uruguayo. Pintan a partir de lo irracional, del yo emotivo, de los problemas psico-sexuales y de las mitologías personales para expresarse en una pintura de violencia gestual, densidad cromática y llamativas y distorsionadas imágenes que son, en sí mismas, contestatarias.

Evocaciones sutiles y melancólicas de colores desvaídos, los collages de Ernesto Vila (n.1936), se sitúan en una línea totalmente diferente. Aluden con enternecedora sensibilidad a

la fragilidad de la memoria, al desvanecimiento y a la vulnerabilidad. Con cortes, rasgaduras, dobleces, hendiduras, así como con el empleo de papeles muy frágiles y cromatismo evanescente, sugieren un mundo taciturno que se vincula también a dolorosas experiencias de la época de la dictadura.

Desde 1980 un fenómeno peculiar se afianza en el panorama local relacionado con los traumas de la dictadura y la crisis del Uruguay. Se trata de instalaciones sobre la identidad uruguaya que abarcan temas tales como los encuentros con las culturas subyacentes y subalternas, la memoria del pasado, la búsqueda de las raíces, las vivencias del exilio y de la diáspora, la problemática situación del Uruguay, la nostalgia permanente por el pasado y la sensación paralizante de un medio para el cual la utopía, en vez de estar eventualmente en el futuro, ya sucedió en el pasado.

Un buen ejemplo de este tipo de obras podría ser la instalación *Made in Uruguay* (fig. 277), realizada en 1991 por el artista conceptual Mario Sagradini (n.1946), que trata del desencanto inducido por la nostalgia. En estricta disposición geométrica, diez mesas del mítico café Sorocabana sostienen sobre cada una de ellas una pieza de pasto que evoca la fama del Uruguay como país agrícola y ganadero. Encima de ellas se han dispuesto figuritas relacionadas con las tradiciones uruguayas. Las mesas, ligadas entre sí por catéteres y demás equipo usado en las transfusiones de sangre, representan al mítico Uruguay del pasado alimentado con suero en una unidad de cuidados intensivos. No hay en estas propuestas desbordes tecnológicos ni lujos visuales que se alejen de la realidad socioeconómica del país; todo se hace en formulaciones *low tech*.

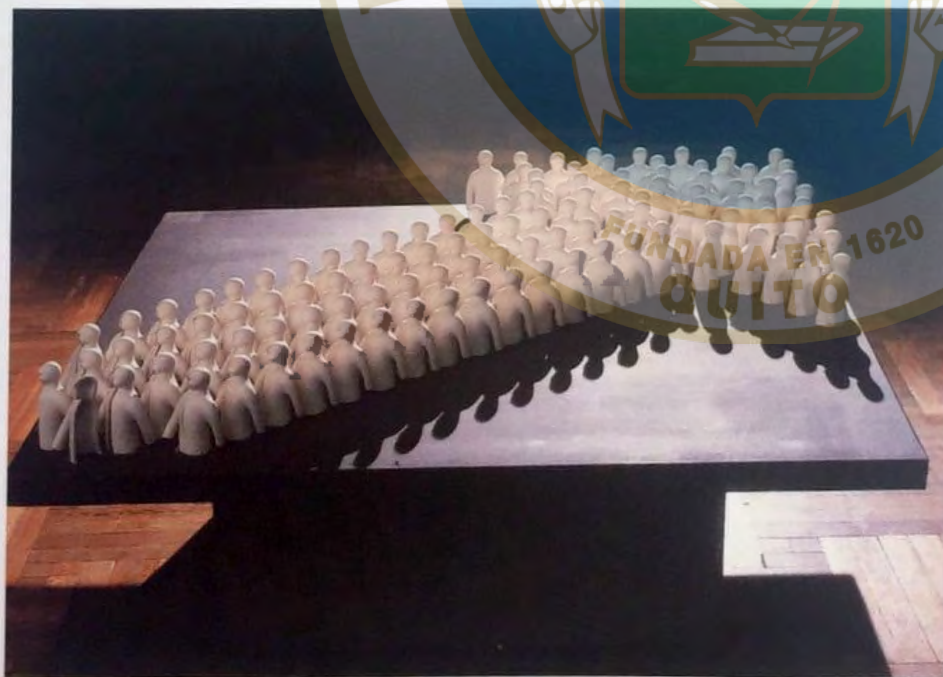
Dedicadas respectivamente a rendir homenaje a los charrúas y a los guaraníes, las propuestas de Rímer Cardillo (n.1944) y Nelbia Romero (n.1938) son novedosas en este país que



273. AGUEDA DICANCRO — SILLA, DETALLE DE LA INSTALACIÓN OTRAS VISIONES, 1988. vidrio y metal, 75 x 30 x 90 cm. colección privada



274. WIFREDO DIAZ VALDEZ – OBJETO DE TALLER N 8, 1984.
madera, 66 x 140 x 43 cm.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



275. ENRIQUE SILVEIRA Y JORGE ARBONDANZA – TODO EN ORDEN,
c. 1982, huzcocho, 150 x 160 x 12 cm. colección privada

Uruguay

se consideraba prácticamente sin herencia amerindia. Cardillo plasma sitios ceremoniales que implican una peregrinación al pasado y un tránsito que lleve a reconocer las raíces de la cultura uruguaya, como sucede en *Charrúas y Montes Criellos* (fig. 276), de 1911. A su vez, Nelbia Romero se dedica a los guaraníes, cuya cultura es uno de los legados más vitales del pasado ancestral de la nación, en un conceptualismo emotivo como el de su instalación *Más allá de las palabras*, de 1992. En ella, Romero emplea fotografías, fotocopias, muebles y, sobre todo, textos en español y guaraní.

Carlos Capelán (n.1948) reside en Suecia desde 1974, pero su obra se ocupa de temas latinoamericanos y su instalación más importante está en Montevideo. Como otros artistas uruguayos y latinoamericanos en general, explora motivos relacionados con el desarraigo y el desplazamiento, así como con la memoria interrumpida y los conflictos entre el Occidente hegemónico y el resto del mundo. Capelán realiza un arte vinculado al pensamiento antropológico, aunando *arte povera*, expresiones primitivas, arte conceptual y pintura mural.

Otros artistas que han empezado su carrera más recientemente trabajan con parecida intensidad en distintas opciones expresivas. Muchos de ellos están comprometidos con la búsqueda problemática de la identidad tanto como con la representación en su obra de la crisis del país en el que viven. A pesar de las limitaciones económicas, el Uruguay sigue contando con una escena artística muy dinámica.

Hay en general una ausencia evidente de las expresiones de vanguardia radical. En un país donde la circunspección y la moderación son definitorias de la idiosincrasia nacional, se opta por vertientes controladas de la experimentación, y es difícil el desarrollo de lenguajes de ruptura violentos. Es obvio que el estancamiento económico

y las escasas posibilidades de financiamiento impiden el desarrollo de un arte de tecnología sofisticada como el video o las instalaciones *high tech*. En el escenario artístico uruguayo siguen predominando la pintura, el dibujo, las técnicas mixtas sobre papel y la construcción de objetos.



276. RIVER CARDILLO - GRAN CUPIL.
DETALLE DE LA INSTALACIÓN
CHARRÚAS Y MONTES CRIELLOS,
1991. 1,6 x 5,4 m.
Museo Fernando García, Montevideo



277. Mario Sacchini - *Magos Uruguay del siglo XXI*, 1994.
 instalación técnica mixta, 150 x 100 x 100 cm.
 Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Marcelo Pacheco



Argentina

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Argentina

Uno de los problemas que se plantean al enfrentarse a la historia del arte en la Argentina es el de conciliar el arte producido en Buenos Aires, la capital federal, y el que procede del resto del país. Rosario, Córdoba, Mendoza, La Plata y Tucumán son importantes centros artísticos y, en muchos casos, los artistas establecidos en Buenos Aires proceden de provincias del interior.

Durante los primeros veinte años del siglo, en Buenos Aires termina de estructurarse el campo artístico. El sistema de becas otorgadas por el Congreso Nacional y los gobiernos provinciales permite el viaje de algunos jóvenes a Europa y, especialmente, a París que, hasta mediados del siglo, conservará la imagen de ser el centro artístico internacional rector. La Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes es nacionalizada en 1905 y funciona como el eje de la enseñanza oficial, de fuerte raíz académica italiana. Las galerías de arte van construyendo un mercado más dinámico, interesado en comprar pintura del siglo XIX española y francesa y, en menor medida, italiana. La inserción de los pintores y escultores locales es lenta y estará sostenida por la clase media emergente en los años veinte y por ciertos sectores de las clases tradicionales.

Las instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1896, responden a políticas diversas que se volverán rápidamente retardatarias. En 1911 se crea el Salón Nacional de Bellas Artes que, sin embargo, ya en 1914 es cuestionado con el surgimiento de un Salón de Rechazados.

En este armado de la estructura local la Exposición Internacional del Centenario de 1910, es un elemento clave. A la muestra concurren doce países con envíos oficiales. Junto al conjunto francés, el de España es el más grande (260 obras) y el de mayor éxito de público y crítica. Ignacio Zuloaga es el artista más admirado —el Museo Nacional de Bellas

Artes adquiere tres óleos—, y su estilo influye en toda una generación de artistas argentinos. La temática costumbrista local adquiere la manera externa del español en una extraña conjunción de imagen y código de representación.

En el campo de la producción se enfrentan dos líneas: los modernos, como Martín Malharro (1865-1911) y Ramón Silva (1890-1919), y los más tradicionales, como Cesáreo Bernaldo de Quirós (1881-1958). Los primeros, con un ajuste de lenguaje que entremezcla el posimpresionismo con elementos prerafaelitas, cuestionan los códigos dados; Quirós, en cambio, realiza un posimpresionismo domesticado que pierde su elemento destabilizador. En el centro de la discusión se instala el problema de lo nacional y la solución anecdótica de un costumbrismo literario de escasa calidad plástica. En paralelo a esta pintura costumbrista se desarrolló también una variante local de indigenismo elaborado a partir de tradiciones pictóricas españolas, a las que se le añadió cierto carácter moderno. En esa corriente, que tuvo ecos en Bolivia y Perú (especialmente en la obra del peruano José Sabogal (1888-1956), que había estudiado en Buenos Aires entre 1912 y 1918), se incluye Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961).

En 1916, la primera aplicación a nivel nacional de la Ley de Sufragio Universal, Secreto y Obligatorio, permite el triunfo del Partido Radical, con su caudillo Hipólito Yrigoyen al frente. Los grupos conservadores son desplazados del poder ejecutivo por primera vez desde 1880 y la clase media, y entre ellos una primera generación de hijos de inmigrantes, llega al poder político. En los años veinte se vive la euforia de un enfrentamiento, dentro del estrecho espacio cultural, por la definición de una modernidad. Un ejemplo claro es la vuelta al país de Emilio Pettoruti (1892-1971) en 1924. Su primera muestra en Buenos Aires es un punto

fundamental de ese proceso. Los artículos publicados por algunos pocos medios de vanguardia contrastan con la reacción generalizada de la crítica, que opta especialmente por la ironía como descalificación de sus obras, designadas indistintamente como "futuristas" o "cubistas". Por lo demás, el año 1924 fue un año clave: regresan al país Alejandro Xul Solar (1887-1963), la artista Norah Borges y su hermano, el gran escritor Jorge Luis Borges; se inauguran el Primer Salón Libre, sin jurado de admisión, y la Asociación Amigos del Arte y se funda la revista Martín Fierro; espacios todos ellos básicos en la modernización porteña.

En esos años se multiplican las exposiciones, las revistas —especialmente literarias, pero con secciones sobre artes plásticas—, los críticos, los lugares de exposición, los envíos al exterior, la variedad estilística y teórica. El mercado está dominado por la pintura española de principios de siglo —por ejemplo Joaquín Sorolla— y por un artista argentino, Fernando Fader (1882-1935). Este pintor, que vive aislado en Ischilín, provincia de Córdoba, expone una vez al año en Buenos Aires, en la galería Müller, y sus muestras constituyen un suceso cada temporada. Sus paisajes y figuras se convierten en modelo consagrado del "impresionismo" nacional, del que el lienzo *Tarde severa* (fig. 278), de 1922, es un ejemplo clásico. Desde entonces, Fader encarna el ideal artístico y social de las clases altas y medias del país.

Junto a estos artistas hay otros que trabajan en una línea alternativa de raíz social y de base expresionista. Se trata de los Artistas del Pueblo, grupo que incluye a Adolfo Bellocq (1899-1972), Abraham Vigo (1893-1957), Facio Hebequer (1889-1935) y José Arato (1893-1929), dedicados al grabado, y también al escultor Agustín Riganelli (1890-1949). Todos ellos trabajan sobre las ideas de Guyau y Tolstoi

278. FERNANDO FADIER – TARDE SIRENA,
1992, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm,
colección privada, Buenos Aires



y sus obras se centran en los tipos urbanos y rurales marginales. Crean en la transformación de la realidad desde la actividad artística y se relacionan con grupos anarquistas, así como con el Partido Socialista. También destaca en este momento la obra de un pintor independiente como Benito Quinquela Martín (1890-1977), que posteriormente optará por una manera reiterativa y populista. Otros trabajan creando lenguajes personales, como Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) y Augusto Schiavoni (1893-1942), dos artistas del interior que, independientes del fenómeno de apropiación de los lenguajes cosmopolitas que se da en la capital, construyen imágenes de una modernidad alternativa.

Uno de los problemas que definen la complejidad de la década, es el de la estrategia de los artistas modernos. Por ejemplo, los años de Norah Borges (n.1901) en España militando dentro del ultraísmo¹, o la experiencia futurista de Pettoruti en Italia. Este último llegó a Florencia en 1913 y su relación constante con los futuristas queda de manifiesto en sus pinturas abstractas de 1914 y en su participación en distintas muestras y salones organizados en diferentes ciudades italianas. El pintor Alfredo Guttero (1882-1932) pasó la mayor parte del tiempo en París entre 1904 y 1925. Una breve estadía en España (1917-1918), sus viajes por Alemania, Austria y Bélgica y su posterior residencia en Italia entre 1925 y 1927, año en que regresa a Buenos Aires, le aseguran un conocimiento directo de los movimientos europeos. Los tres emplearon las estrategias de la vanguardia europea para insertar su obra en el medio cultural de Buenos Aires, lo que supone enfrentarse con los modos artísticos establecidos². Un caso especial es el del uruguayo Pedro Figari (1861-1938), que trabaja y vive en Buenos Aires entre 1921 y 1925. En sus óleos concilia una manera nueva



279. EMILIO PETTORUTI – PENSIEROSA,
1920, óleo sobre lienzo, 64 x 49 cm, colección privada
Buenos Aires

Argentina



280. ALEJANDRO XUL SOLAR – PUERTO AZUL,
1927. acuarela sobre papel, 28 x 37 cm.
Museo Xul Solar, Buenos Aires



281. ALFREDO GUTTERO – COMPOSICIÓN RELIGIOSA,
1928. tiza y color sobre cartón, 184 x 121 cm.
colección privada, Buenos Aires

282. ANTONIO BERNI - *Desocupados*, 1934, tempera sobre cartón, 218 x 300 cm, colección privada, Buenos Aires



con temas evocativos de un pasado criollo rioplatense.

Una visión rápida de los trabajos de, por ejemplo, Pettoruti, Xul Solar y del escultor Pablo Curatella Manes (1891-1962) da idea de cómo se adaptaron al medio local influencias europeas como el cubismo y el surrealismo. Las distintas formas en que los artistas combinaron lo que habían aprendido en el extranjero con elementos propios de la cultura literaria, artística y visual de la Argentina pueden apreciarse en el lienzo de Pettoruti *Penserosa* (fig. 279), en la *Composición religiosa*, de Gutierrez (fig. 281) o en *Puerto azul* (fig. 280), de Xul Solar. Las referencias panamericanas y andinas de las acuarelas de este último, así como las alusiones al tango de las pinturas de Pettoruti o la escultura de Curatella Manes, van en ese mismo sentido.

La crisis mundial de 1929 se combina en la Argentina con factores internos que culminan en el golpe militar-conservador que, en 1930, derroca a Yrigoyen durante su segunda presidencia. La politización creciente del ejército, las convicciones de amplios sectores del conservadurismo, los intereses de los grupos ganaderos, el avance del fascismo y del modelo corporativista; todo confluye y desencadena el golpe. Se inicia la llamada "república conservadora" o "década infame", sostenida por el fraude electoral y asegurada con el armado de diversos mecanismos de intervención estatal, especialmente en el ámbito económico. Los grupos obreros se organizan en asociaciones sindicales que, sin embargo, no alcanzan a articularse como oposición.

En este contexto, los años treinta adquieren para la historia del arte argentino el perfil de un gozne conceptual fundamental. La mayoría de los artistas que actúan entonces han estudiado en París, en los talleres de Othon Friesz y André Lhote. Frente a los enfrentamientos de la década anterior, ahora se vive un proceso de

transformación en el que una generación, compacta en su acción, consigue imponerse paulatinamente. La imagen *vanguardista* de Pettoruti es reemplazada por lo ecléctico de los lenguajes modernos: se entremezclan variantes formales de diferentes ismos poselaborados y resignificados. Un conjunto de artistas que mantienen una relativa cohesión son identificados como el Grupo de París: Héctor Balduino (1895-1978), Pedro Domínguez Neira (1894-1970), Raquel Forner (1902-1988), Horacio Butler (1897-1983), Aquiles Badi, (1894-1976), Antonio Berni (1905-1981), Lino Spilimbergo (1896-1964) y Alfredo Bigatti (1898-1964). Hay en algunos de ellos un sustrato constante que cruza el impacto de la pintura mural italiana del siglo xv, la *pittura metafisica* de Giorgio de Chirico, el interés por el surrealismo y una temática humanitaria, relacionada con la realidad argentina y acontecimientos como la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

Antonio Berni trabaja desde fines de los años veinte en una serie de óleos surrealistas que derivan en sus grandes templos sobre arpillera con temas sociales: *Desocupados*, de 1934 (fig. 282) y *Manifestación*. Se trata de la propuesta alternativa de un pintor del sur frente al muralismo mexicano. Estas piezas de caballete se ordenan en espacios artificiales, con fuertes luces blancas y colores secos, con cuerpos en escorzos forzados y rostros en marcados planos. Las perspectivas aceleradas, formas monumentales, exteriores o interiores ambiguos, se suman al uso de fotografías de archivo como base de las imágenes, encuadres cinematográficos, intertextos y citas iconográficas religiosas. Esta línea de realismo social adquiere un perfil diferente al propuesto por los Artistas del Pueblo. La formación política de Berni proviene del marxismo y de sus contactos con los intelectuales franceses de finales de los años veinte.

En el terreno de lo estrictamente formal, la línea más audaz la propone, hacia 1933, Juan Del Prete (1897-1987) quien, después de haber participado del concretismo en París, presenta en Buenos Aires una muestra con pinturas no figurativas. Desde entonces, este artista será un referente importante en el medio local por su permanente renovación.

La relación de los artistas argentinos con el surrealismo constituye aún hoy un punto de conflicto. Desde los años veinte, la aplicación de los lineamientos establecidos por André Breton es una constante, pero siempre de forma alterada, reelaborada o sostenida en teoría y traicionada en la práctica. Las obras de Spilimbergo, Berni y Forner juegan con elementos artificiales y encuentros absurdos de objetos que se deslizan en relatos básicamente expresionistas, aumentando el voltaje de sus propuestas temáticas. Ese es el caso de *Victoria* (fig. 284), lienzo de Raquel Forner pintado en 1939 y perteneciente a la serie que realizó con temas alusivos a la Guerra Civil Española. Por otro lado, Juan Batlle Planas (1911-1966) anuncia, desde 1934, su filiación al surrealismo, mezclando en sus dibujos, collages y témperas el automatismo psíquico con sus vivencias del budismo zen y sus estudios psicoanalíticos antes de derivar en un surrealismo anecdótico. *Radiografía paranoica* (fig. 283), de 1936, es una de las obras clave de la primera etapa de su producción.

La década de 1940 es un momento de complejidad creativa. La multiplicación de líneas de acción en el campo del arte no-figurativo domina la escena, eclipsando un tanto la producción de artistas figurativos, que en diferentes modalidades, mantienen o modifican la tradición de los años anteriores. La tensión estructural de la historia argentina aumenta con un nuevo golpe de estado generado por grupos pro-nazis del ejército y el complicado pasaje

Argentina

hasta la primera presidencia del coronel Juan Domingo Perón. El reordenamiento socio-económico y demográfico del país había creado una nueva situación con el surgimiento del cinturón fabril de la capital y la masa de obreros industriales. Una particular alianza con la Iglesia, el Ejército y los sindicatos —organizados corporativamente en la Confederación General del Trabajo (CGT)—, otorga a Perón una base de poder inédita. Un aparato de propaganda oficial gigantesco, una modalidad de discurso político sentimental, el planteo de una nueva política laboral, la acción social directa de Perón y su mujer, la enseñanza religiosa obligatoria, una situación sostenida por los recursos generados en la posguerra, la estatización de los servicios públicos y la defensa militar y policial del orden interno, son algunos de los elementos que componen el perfil del nuevo gobierno.

El peronismo, en busca de una definición cultural nacional, se pronuncia contra el "arte degenerado". El ministro de Educación, Oscar Ivanissevich, en el discurso de apertura del Salón Nacional de 1948, sostiene: "¡Expresar la belleza! ¡Está muy claro! ¡Expresar la belleza no es expresar la fealdad, la anormalidad ni la perversión! ¡Perversión del cristalino de la retina del centro visual, de las ideas, del corazón o del alma! [...] ¡La nefasta manía del cubismo, del futurismo, del fauvismo y del surrealismo, ha sido la manía de los audaces y de los anormales que querían singularizarse de algún modo!"³

Al mismo tiempo, la acción de un grupo de jóvenes pone en escena el problema del arte concreto. Los referentes europeos —Malevich, el constructivismo, la Bauhaus, Mondrian, el arte concreto, Max Bill, Moholy-Nagy y Vantongerloo, entre otros— se unen al discurso de Joaquín Torres-García desde su taller en Montevideo y a Vicente Huidobro y su

creacionismo en la poesía. Sin embargo, los grupos de Buenos Aires encuentran rápidamente vías de exploración propias, alcanzando un nivel de producción y reflexión teórica que no ha tenido aún la difusión internacional que fije su importancia histórica.⁴ ★ ★ ★

Tras su asociación a la revista *Arturo* (1944) y de dos exposiciones claves celebradas en 1945, Gyula Kósice (n.1924), Rod Rothfus (1920-1972) y Carmelo Arden Quin (n.1913) forman el núcleo del Grupo Madí, que realiza su primera muestra en 1946. A ellos se agregan, entre otros, Diyi Laañ (n.1927), Martín Blaszkó (n.1920) y Juan Bay (1892-1978). "La pintura Madí, color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación", propone su manifiesto. Ellos reivindican la fantasía, separando al madismo del arte concreto internacional, tal como lo habían concebido en los años veinte artistas como Mondrian, Malevich o Theo van Doesburg, interesados sobre todo en controlar el aspecto organizativo tanto de la obra de arte como del proceso de creación artística. La escultura articulada *Röyi* (fig. 285), de Kósice, anticipa algunas de las características de la producción tardía del Grupo Madí.

En 1945, Tomás Maldonado (n.1922) había creado la Asociación Arte Concreto Invención junto con Alfredo Hlito (1923-1992), Raúl Lozza (n.1911), Manuel Espinosa (n.1912) y Lidý Prati (n.1921); posteriormente se agregan escultores como Claudio Girola (n.1923) y Enio Iommi (n.1926). Todos ellos firman el Manifiesto Invencionista titulado *Ni buscar ni Encontrar: Inventar*. En 1947, Raúl Lozza funda el Perceptismo, que completa el nutrido panorama del momento. La escultura de Lozza *Relieve* (fig. 287), de 1945, así como el lienzo de Alfredo Hlito *Curvas y series rectas* (fig. 286), de



283. JUAN BATTLE PLANAS – *RADIOGRAFÍA PARANOICA*, 1936.
tempera sobre papel, 35 x 25 cm.
colección privada, Buenos Aires



284. RAQUEL FORNER – *VICTORIA*, 1939, óleo sobre lienzo,
140 x 102 cm. Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires

Argentina

1948, pertenecen a este periodo de reflexión teórica y artística.

Las propuestas de estos tres grupos adquieren una densidad adicional, pero de gran importancia, cuando las ubicamos en el cruce de tensiones entre el discurso cultural del peronismo y la reflexión política de los concretos. En los manifiestos de estos últimos aparece constantemente la idea de un arte colectivo y de función social: el arte como constructor de un mundo nuevo.

Relacionada con los concretos se encuentra la fotógrafa Grete Stern (n.1904), formada en el ámbito de la Bauhaus, quien en 1949 realiza *Sueños*, una serie de fotomontajes que resultarían claves en el desarrollo de la escena artística de Buenos Aires en aquel momento. Entre 1939 y 1946, Lucio Fontana (1899-1968) trabaja en Buenos Aires y publica su *Manifiesto Blanco* junto a sus alumnos de la Escuela Altamira. La tensión conceptual y plástica de las telas cortadas de Fontana, realizadas en Milán, explora una densidad reflexiva cuya articulación con la Argentina como ámbito de destino no ha sido todavía considerada.

Frente al concretismo, a principios de los años cincuenta algunos pintores —como Sarah Grilo (n.1921) y Miguel Ocampo (n.1922)— trabajan en una abstracción alternativa más libre. Pero es en 1957 cuando se produce un corte radical con la aparición de artistas relacionados con el informalismo y su complejo espectro internacional. Las obras de Luis Alberto Wells (n.1939), Mario Pucciarelli (n.1928) y Alberto Greco (1931-1964) inician esta línea del arte argentino que puede ser definida por su componente básico de violencia en el gesto, la acción creativa, la reflexión y en la producción misma, acorde con un país cuya historia y cuya cotidianeidad están definidas por una violencia estructural. Desde los tajos de Fontana hasta los



285. GYULA KÖSICE – ROYI, 1944, madera, 99 x 80 x 15 cm. colección privada, Buenos Aires



286. ALFREDO HILITO – CURVAS Y SERIES RECTAS, 1948, óleo sobre lienzo, 70 x 70 cm. Barry Friedman Ltd., Nueva York



287, RAUL LOZZA - RELIEVE, 1945.
óleo sobre tabla, 42 x 57 cm. Galerie von Bartha, Basilea

Argentina



288. ALBERTO HEREDIA – ADÁN LENGUA, EVA LENGUA, 1974. madera, pintura, cola, lienzo, clavos, dentaduras y tornillos. Adán: 168 x 57 x 46,5 cm. Eva: 167 x 60 x 38 cm. colección privada, Buenos Aires



289. RUBÉN SANTANTONÍN – COSA, 1961. técnica mixta, 192 x 147 x 15 cm. colección privada, Buenos Aires



290. ALBERTO GRECO – SIN TÍTULO, c. 1964. collage, tinta, lápiz y óleo sobre lienzo, 180 x 159 cm. colección privada, Buenos Aires

291. JORGE DE LA VEGA - DANZA DE MONTAÑA,
1963, collage y óleo sobre lienzo, 195,5 x 129,5 cm.
colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires



balazos que Oscar Bony (n.1941) incorpora a sus obras recientes, se puede trazar un itinerario que acumula las tensiones provocadas y contenidas en el desarrollo del informalismo argentino.

Esta nueva radicalidad tiene en Alberto Greco a uno de sus principales pioneros. Sus acciones, sus textos, sus muestras, señalan siempre una línea alternativa. En julio de 1962 escribe su manifiesto *Vivo Dito*: "El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro, sino con el dedo". *Sin título* (fig. 290), pintada hacia 1964, es un buen ejemplo del espíritu que alienta en sus escritos.

Relacionada con las presencias internacionales del informalismo y de CoBra se ubica, a principios de los años sesenta, la acción del grupo Otra Figuración, que integran Luis Noé (n.1933), Ernesto Deira (1928-1986), Rómulo Macció (n.1931) y Jorge de la Vega (1930-1971). Estos artistas buscan reinstalar el discurso de la figura trabajando la materialidad, la fragmentación y la provocación del espectador. En esta vuelta a la figuración se incluye también la obra de Carlos Alonso (n.1929) y Antonio Seguí (n.1934). De la Vega exorciza sus monstruos en superficies construidas con trapos encolados, creando collages cada vez más intensos y fantásticos, como en *Danza de montaña* (fig. 291), de 1963. La violencia de su relato y su textura es contemporánea a los hallazgos de Antonio Berni, que desde 1960 trabaja en su serie de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*, los dos arquetipos marginales: el chico de la villa miseria y la prostituta. La basura se convierte en protagonista de sus narraciones en los cuadros-collage y xilogramados, donde los desechos pegados y clavados sobre madera son el material real que el pintor utiliza para conformar la obra⁵.

La tensión de los trapos de Jorge de la Vega y los desperdicios de Antonio Berni, en su exhuberancia, encuentra una perfecta

contrapartida en el laconismo de Rubén Santantonín (1919-1969) y su *arte-casa*: telas y cartones que inventan objetos colgantes o relieves con cráteres, protuberancias y agujeros. "La cosa se te mete por los ojos, te invade por la piel, por todos los poros, en virtud de su urgencia material sin transcripciones", escribe Santantonín en 1961⁶, el mismo año en que realiza su pieza de técnica mixta *Cosa* (fig. 289).

En los mismos años, Emilio Renart (1925-1992) despliega la imaginería de sus *Biocosmos*, otra muestra de la radicalidad que se apodera del arte argentino. El deseo, la sexualidad, la libertad formal y creativa, el desafío, se van instalando como emergente inevitable de una realidad que amordaza. En 1963, cuando Alberto Heredia (n.1914) presenta sus cajas de Camembert en la galería Lirio de Buenos Aires, está poniendo en escena la vivencia más profunda de la Argentina: un conjunto de reconocibles envases de queso para descubrir, en su fatalidad, el juego de la vida, la muerte y el miedo; las obras *dicen* si el espectador decide abrir y violentar las cajas. Desde entonces, Heredia se convierte en un espectador-conciencia; sus objetos y "esculturas" nos desafían, *Adán lengua*, *Eva lengua* (fig. 288), de 1974, es un buen ejemplo de esta posición estética.

Sin embargo, los años sesenta son también para la Argentina una etapa de desarrollo de la abstracción geométrica, tal como la entienden Ary Brizzi (n.1930), Eduardo MacEntyre (n.1929), Miguel Ángel Vidal (n.1928), Rogelio Polesello (n.1939) y Carlos Silva (1930-1987). El arte cinético cuenta el triunfo de Julio Le Parc (n.1928) en la Bienal Internacional de Venecia de 1966⁷, así como con la apertura del famoso Instituto Torcuato Di Tella en torno al cual desarrollan sus propuestas Marta Minujín (n.1943), Delia Cencela (n.1940), Dalila Puzzovio (n.1942) y Pablo Mesejean

(n.1937). Los objetos y la pintura de Roberto Aisenberg (1928-1996) y el *arte siniestro* de las maderas policromadas de Libero Badí (n.1916); la geometría y la visión elemental de Alejandro Puente (n.1933) y César Paternosto (n.1931) y las búsquedas formales de Marcelo Bonevardi (1929-1994) –estos dos últimos instalados en Nueva York durante muchos años–, que derivan luego hacia reflexiones telúricas; todos ellos son igualmente significativos de la escena artística de Buenos Aires en esta década. La pintura pop de Nicolás García Urriburu (n.1937) y su intervención ecológica en los canales de Venecia en 1968 convive con la creciente radicalidad de Margarita Paksa (n.1933), Ricardo Carreira (1942-1993), Roberto Jacoby (n.1944), Pablo Suárez (n.1937), Oscar Bony, David Lamelas (n.1944), León Ferrari (n.1920), Leopoldo Maler (n.1937) y Antonio Vigo (n.1928)⁸. El pop, los *happenings*, los *environments*, los objetos, el neosurrealismo, el neodadá... proyectos y alternativas, diferencias y enfrentamientos; arte y política, arte y realidad, el nacimiento del conceptualismo y el suicidio artístico del núcleo de una generación, pues así puede calificarse el abandono por parte de muchos de estos artistas de la tendencia experimental en una etapa posterior: algunos volvieron al concepto tradicional de pintura, mientras otros dejaron de trabajar, a veces por muchos años.

Sobre el vacío de este suicidio, surgirán en el inicio de los años setenta⁹ las experiencias conceptuales del Centro de Arte y Comunicaciones (CAYC), donde realiza su obra el llamado Grupo de los Trece, con Víctor Grippo (n.1936), Luis Fernando Benedit (n.1937), Jacques Bedel (n.1947) y Clorindo Testa (n.1923), entre otros. *Boledoras* (fig. 294), de 1990, obra de Benedit, y la mesa con objetos (entre ellos, cubiertos y patatas) titulada *Analogía IV* (fig. 292), de Víctor Grippo, realizada en 1972, son una buena

Argentina



292. VÍCTOR GRIPO – ANALOGÍA IV, 1972. mesa de madera, técnica mixta y objetos, 76 x 94,5 x 59 cm. colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires

representación de los experimentos de estos artistas.

Simultáneamente, Juan Carlos Distéfano (n.1933) utiliza la resina-poliéster para narrar el destino colectivo de la Argentina. Sus imágenes, con su absurda literalidad, tratan de alterar un presente constante, poner memoria en una cotidianeidad que pasa sin palabras. *Telaraña* (fig. 296), de 1973-1974, es un buen ejemplo de su obra llena de fuerza. Aldo Paparella (1920-1977) crea en sus series *Monumentos Inútiles* (1971-1976; fig. 293) y *Objetos Fantasmales* (1971-1976) la clara narrativa de una comunidad desarticulada. Los yesos, cartones y columnas blancas son el misterio de una nación sin destino.

El golpe militar del general Onganía da comienzo en 1966 a una nueva etapa. La fantasía del último peronismo derrota la esperanza de varias generaciones, y la última dictadura instauro la sensación colectiva de ser sobrevivientes. En respuesta a esa situación, Norberto Gómez (n.1941) modela sus tripas y esqueletos en resina. Después vendrán sus instrumentos de tortura y sus imágenes góricas en yeso patinado que imitan bronce funerarios (fig. 295). Antes, en plenos años sesenta, había realizado esculturas derretidas, una realidad que se deshace frente a nuestros propios ojos.

En la década de los setenta se desarrollaron también diversas orientaciones realistas, especialmente tras la dictadura militar de 1976 que reemplazó en el poder a Isabel Perón, llegada a la presidencia tras la muerte de Juan Domingo Perón en julio de 1974. Entre los artistas que se incluyen en esta tendencia están Ricardo Garabito (n.1930), Mildred Burton (n.1943) y Antonio Seguí.

A principios de los años ochenta, entre la Guerra de las Malvinas y el retorno a la democracia, se construye en Buenos Aires el mito de la posmodernidad: pintores como Alfredo Prior

(n.1952) y Guillermo Kuitca (n.1961) elaboran sus lenguajes entre la herencia asfixiante del conceptualismo y la imposición internacional de la neofiguración, pero con la intensidad histórica de lo vivido en el límite. Un ejemplo característico de las "plantas de casas" de Kuitca puede verse en *House with AIDS* (*Casa con sida*, de 1987; fig. 298). ¿Qué posmodernidad hacen estos artistas y desde qué concepto de modernidad la construyen? En Nueva York, Liliana Porter (n.1941) crea un conceptualismo borgeano en sus grabados y *assemblages*, como en *El simulacro*, de 1991 (fig. 300). Pablo Suárez (n.1939) muestra imágenes y títulos que accionan una visualidad corrosiva en una realidad observada y transcrita, como en su obra *Taxi Boy El Perla* (fig. 299), de 1992.

Simultáneamente, trabajan artistas independientes como Hernán Dompé (n.1946) con sus maderas, piedras y tientos, y sus hornacinas con huesos. Roberto Elía (n.1950) realiza objetos cotidianos entre la alquimia, la cábala, los escritos de Julio Cortázar y la trama secreta del propio artista, como se muestra en su obra de técnica mixta *Kosmos* (fig. 297), de 1993. El hermetismo creciente de estos artistas contrasta con la vocación pública de ciertas actividades callejeras en clave política, como el *Siluetazo* (1983) y las acciones estéticas en las Marchas de la Resistencia, acciones de protesta contra el gobierno celebradas en 1984 y 1985¹⁰.

La Argentina continúa con sus preguntas. Los artistas siguen produciendo, en la década de los noventa, en el frágil equilibrio entre lo internacional y lo propio. La intensidad histórica sigue arrebatando utopías y deseos, y la dinámica temporal escamotea la posibilidad de reflexión y de reconocimiento en un espejo propio. La memoria se escapa, pero la necesidad de transformar la realidad, de exorcizar el destino individual y el colectivo, continúa generando obras y esperando sin sosiego el futuro.



293. ALDO PAPARELLA – MONUMENTO INÚTIL NO. 92, 1971-1972. madera y técnica mixta, altura 183 cm. colección de la familia del artista, Buenos Aires

294. LUIS FERNANDO BENEDIT – BOLEADORAS, 1990.
técnica mixta (lápiz, acuarela, boleadoras, bolas y escultura), dimensiones variables.
colección del artista, Buenos Aires

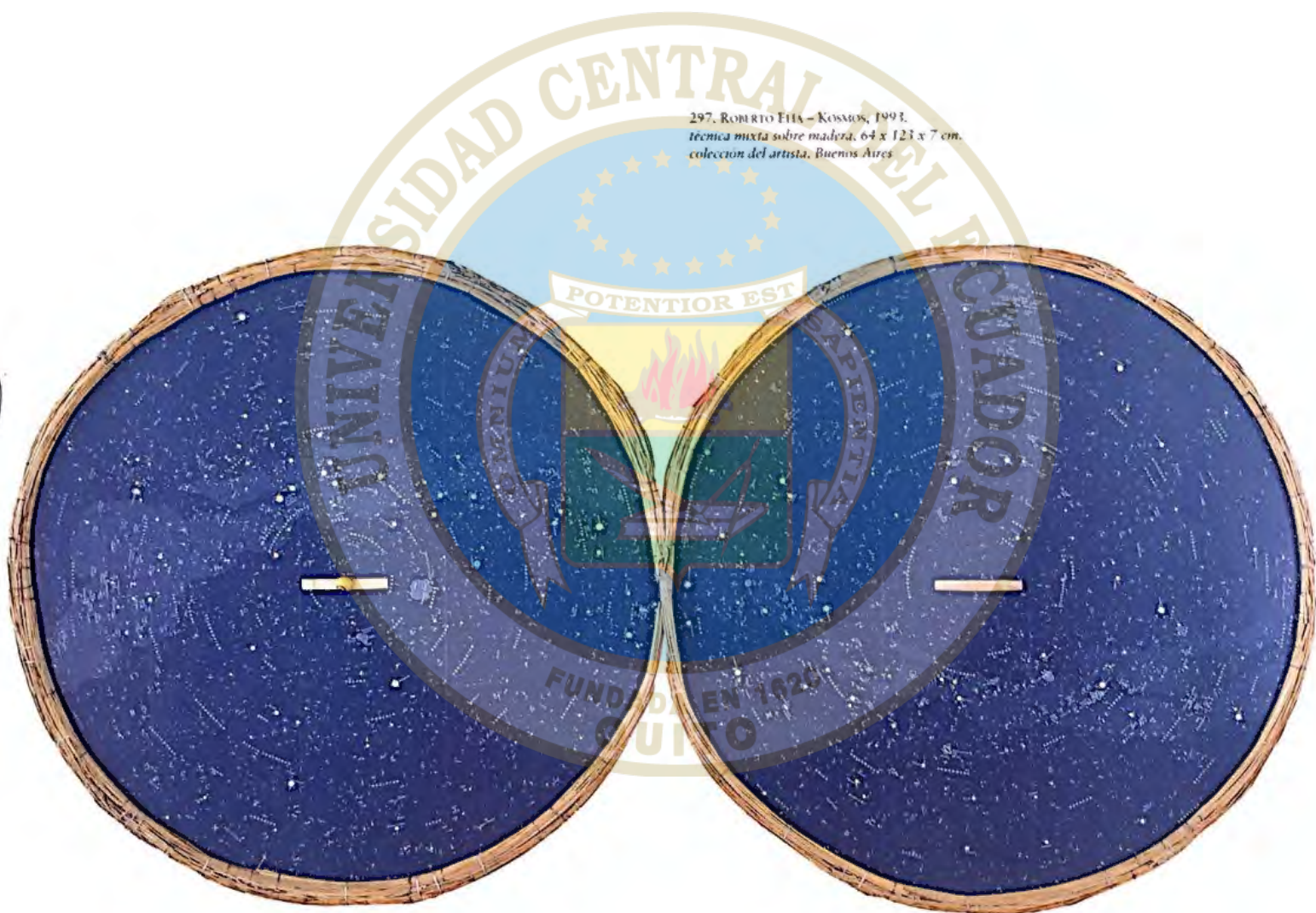


296. JUAN CARLOS DISTEFANO – TELERANA,
1973-1974, poliéster reforzado
y resina esmaltada, 110 x 55 x 65 cm.
colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires



295. NORBERTO GÓMEZ – SIN TÍTULO, 1988.
yeso policromado, 90 x 52 x 32 cm.
colección privada, Buenos Aires

297. ROBERTO ELLA – KOSMOS, 1993.
técnica mixta sobre madera, 64 x 123 x 7 cm.
colección del artista, Buenos Aires



Argentina



298. GUILLERMO KUITCA – HOUSE WITH AIDS (CASA CON SIDA),
1987, acrílico sobre lienzo, 157 x 214 cm,
colección Jorge y Marion Helft, Buenos Aires



299. PABLO SUÁREZ – TAXI BOY EL PERLA, 1992.
poliuretano, pintura, piel sintética, metal y madera, 102 x 96 x 135 cm.
colección Jorge y Marion Helfft, Buenos Aires

Argentina



300. LIZAMA PORTER - EL SIMULACRO, 1991.
acrílico, serigrafía y collage sobre papel, 101,7 x 152,4 cm.
colección del artista, Nueva York

Milan Ivelic



Chile

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



301. JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ – PANORAMA DE SANTIAGO, s/f. óleo sobre lienzo, 18 x 32 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago



302. ARTURO GORDON – ZAMACUTCA, s/f. óleo sobre lienzo, 56 x 77 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

La ruptura de un sistema

La Exposición Internacional de 1910 organizada con motivo del Centenario de la Independencia del país en el Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado ese año, no hizo más que sancionar la orientación estética de la mayor parte de los artistas y revalidar el gusto de la alta sociedad vinculada a esa orientación.

Desde la fundación de la Academia de Pintura en 1849, se institucionalizó un sistema artístico autosuficiente en su producción, recepción y legitimación, que representó las inclinaciones y percepciones estéticas de la clase dirigente, donde el peso normativo y difusor quedó concentrado en dos organismos rectores: el Consejo y la Escuela de Bellas Artes.

Las obras expuestas en la Exposición del Centenario pertenecían a artistas vinculados al arte académico de numerosos países que habían sido seleccionados por los miembros del Consejo de Bellas Artes a partir de parámetros consecuentes con los cánones que lo definían según el mismo modelo europeo, que ahora se trasladaba desde sus fuentes al país receptor. Así como numerosos pintores y escultores chilenos habían viajado a Europa para perfeccionarse en los medios artísticos oficiales, haciendo suya una concepción del arte considerada como la única depositaria de la belleza, ésta cruzaba ahora el océano para sellar este vínculo.

Nada más sugerente para comprender mejor esta adhesión, que los juicios del crítico francés residente en Chile Ricardo Richon-Brunet (1866-1946), en la presentación del catálogo que se imprimió con motivo de dicha exposición¹.

El crítico, cuando alude al origen del arte en Chile, afirma que sólo se inició a mediados del siglo XIX, silenciando todo el quehacer artístico del período colonial y omitiendo un pintor relevante de comienzos de ese siglo, José Gil de Castro (1785-1841), de indudable importancia en la retratística chilena y peruana al iniciarse la

Chile

emancipación política. Según Richon-Brunet, la feliz circunstancia de la llegada del pintor francés Raymond Monvoisin (1790-1870) fue importante para las aspiraciones artísticas de los chilenos, canalizadas por la Academia de Pintura. Al analizar la exposición, sus comentarios están basados en preceptos de estilo o asociados a escuelas europeas: reconoce, por ejemplo, la calidad de Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) porque "está impregnado del espíritu de la escuela francesa de paisaje", o destaca la obra de Nicanor González Méndez (1864-1939) porque "le recuerda los cuadros de la buena época del maestro francés Gervex".

A pesar del entusiasmo de este apologeta del arte académico europeo, la pintura y la escultura chilenas se resistirían a la asimilación pasiva de las pautas impuestas. Después de medio siglo de actuación ininterrumpida, la tradición académica comenzó a ser socavada por algunos artistas cuyas obras se ubican en los últimos decenios del siglo XIX: pintores como Alfredo Hslyby (1862-1933), el propio Alberto Valenzuela Llanos, el escultor Lorenzo Domínguez (1901-1963) y sobre todo, Juan Francisco González (1853-1933) —marginado de la exposición del Centenario— no pueden omitirse en la renovación del arte chileno. *Panorama de Santiago* (pág. 301), de este último, muestra las refrescantes novedades que González aportó al arte chileno de su tiempo.

Con la Exposición Internacional del Centenario culminó un sistema artístico y, a la vez, se cerró una etapa prolongada. A partir de ese momento adquirieron fuerza y vigor las posiciones renovadoras, que se serían combatidas con gran violencia durante los primeros decenios del siglo XX.

Los primeros síntomas aparecen con un grupo de jóvenes pintores formados en la Escuela de Bellas Artes por el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), quienes

serían conocidos como la Generación del Trece por su primera exposición colectiva realizada en los salones del diario *El Mercurio*, en 1913. Entre sus integrantes destacan Arturo Gordon (1883-1944) —cuya obra *Zamacueca* (fig. 302) es buen ejemplo de esta tradición—, Exequiel Plaza (1892-1947), Pedro Luna (1896-1956) y Agustín Abarca (1882-1953). Sobre ellos también ejerció una influencia decisiva Juan Francisco González; una especie de paternidad espiritual basada en su actitud frente a la pintura, otorgando movilidad y dinamismo a las imágenes y apartándose de las estructuras rígidas e inmutables del arte académico. Por su parte, el maestro Álvarez de Sotomayor los estimuló a intensificar el color, mostrando las ricas posibilidades del empaste y el empleo del color puro. También los orientó en la observación de los aspectos cotidianos de la vida, en las peculiaridades del comportamiento colectivo, en las actividades diarias del pueblo anónimo en el campo chileno, en el retrato y en el autorretrato de significación no triunfalista y carente de connotación sociológica. Todas estas experiencias visuales coincidían con la condición social humilde de los integrantes de esta generación, que rompen con la exclusividad artística centrada en pintores provenientes de la alta sociedad.

La Escuela de Bellas Artes, por esos años, había democratizado mucho más el ingreso, aceptando a alumnos de modesto origen y condición social gracias a la gratuidad de los estudios y a un interesante sistema de becas que beneficiaba a los más talentosos para perfeccionar estudios en Europa. El Estado cumplió, en este sentido, una función de mecenazgo que, lamentablemente, se iría perdiendo hasta desaparecer por completo a partir de los años setenta, cuando imposiciones gubernativas eliminaron la gratuidad de la enseñanza en los centros universitarios, incluyendo la del arte que, desde fines de los años

veinte, había quedado inserta en el sistema universitario.

La Generación del Trece prolongó la renovación pictórica iniciada por Juan Francisco González al apartarse de las exigencias académicas respetuosas del modelo mediante una técnica de ejecución liberada de las normas establecidas y una temática que optaba por vivencias y observaciones de la vida nacional. Este hecho fue coincidente con el despertar de un sentimiento nacionalista que se manifestó en una exaltación de lo chileno frente al culto a lo extranjero, principalmente europeo. Esta efervescencia nacionalista, que quedó de manifiesto también con la aparición de motivos criollos en la literatura y en la música, puede comprobarse en otros países latinoamericanos con mucha mayor intensidad. La Revolución Mexicana de 1910 exaltó ese sentimiento que hicieron suyos los muralistas a partir de los años veinte como, igualmente, el movimiento indigenista en aquellos países con numerosa población autóctona y la reactivación de las raíces africanas en aquellas sociedades en donde esta etnia había ingresado por sucesivas inmigraciones forzadas.

En América Latina, el decenio de 1920 consolidó la recepción de las vanguardias históricas europeas: la Semana de Arte Moderno de São Paulo, en 1922, marca un hito en este aspecto. En Chile la fractura más relevante con respecto a la tradición se produjo en 1923 con el Grupo Montparnasse, integrado por Luis Vargas (1897-1977), Julio Ortiz de Zúrate (1885-1946), Henriette Petit (1894-1983) y José Perotti (1898-1956). Este grupo, cuya denominación fue propuesta por Luis Vargas, de larga estada en Europa, acentuó la ruptura con la concepción representacionista de la pintura, gracias a la influencia de la propuesta de Cézanne primero y luego del fauvismo y el cubismo. De hecho, dos años después, en 1925, en otra exposición en la

Chile

que participó el Grupo Montparnasse —que contaba con otros dos nuevos integrantes: Camilo Mori (1896-1974) y Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946)— se expusieron obras de Gris, Léger, Marcoussis, Lipchitz y Picasso. También expuso sus caligramas el poeta Vicente Huidobro, fundador del creacionismo e inserto él mismo en las vanguardias poéticas de Europa.

Luis Vargas ejecutó obras de compacta estructura, buscando el valor objetivo de las cosas y de los seres mediante su estabilidad en un proceso investigador que lo llevó a transitar desde lo sensorial a lo mental, como puede verse en *Naturaleza muerta* (fig. 303), de 1924. Manuel Ortiz de Zárate expresó similares preocupaciones, y su larga residencia en París le permitió conocer personalmente a Modigliani, Gris, Derain y Braque. Henriette Petit, por su parte, dejó una obra fuertemente estructurada centrada en la figura humana, eliminando todo elemento descriptivo o accesorio con una intensidad expresiva inusual. Camilo Mori adhirió, igualmente, a los movimientos de la modernidad en versátil actitud, incursionando en la propuesta cubista, constructivista y surrealista en una búsqueda incansable por asimilarlas y adecuarlas a su concepción estética personal.

La controversia entre quienes aún creían en los sistemas académicos convencionales y quienes promovían la renovación del arte chileno se hacía cada vez mayor. La culminación de esta controversia fue la intervención del Gobierno que decretó el cierre de la Escuela de Bellas Artes. El decreto gubernamental señalaba la necesidad de perfeccionar a profesores en “centros de máxima cultura”, y veintiséis artistas previamente seleccionados viajaron a Francia en 1928. Varios de ellos habían expuesto en el polémico Salón de 1928, solidarizando con las conquistas logradas por el Grupo Montparnasse. Particular importancia tuvieron Hernán Gazmuri (1900-1979) y Augusto Eguluz (1893-1969),

integrantes de la llamada Generación del 28, quienes estuvieron entre los seleccionados para viajar a Europa, aunque el primero viajó por su cuenta. En una reciente retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes pudimos apreciar la obra de Augusto Eguluz, cruzada por las influencias de Cézanne, el fauvismo y el cubismo.

De la figuración posimpresionista a la abstracción geométrica

Si se examina globalmente la producción artística chilena en los primeros decenios del siglo XX, es posible determinar dos líneas de acción. La primera de ellas se sustenta en un lenguaje definido por la primacía del gesto y de la mancha en el proceso de elaboración de la obra y por la proyección de la subjetividad. Esta línea de acción tiene como antecedente a Juan Francisco González, pasa por la Generación del Trece y por algunos artistas de la Generación del 28, y se prolonga en la Generación del 40, integrada, entre otros, por Ximena Cristi (n.1920), Sergio Montecino (n.1916) y Carlos Pedraza (n.1913).

El maestro común de la Generación del 40 fue Pablo Burchard (1873-1964). Ajeno a las grandes influencias, refugiándose en sí mismo por un intenso anhelo de buscar en la soledad su encuentro con la naturaleza, Burchard nunca renunció a la presencia real de las cosas. El espectáculo del mundo natural ejerció particular influencia en su retina y, sobre todo, en su espíritu conmovido al captar la belleza serena que ofrece la naturaleza a quien sabe mirarla con visión espiritual, como en su lienzo *Otoño* (fig. 304). Sus enseñanzas influyeron decididamente en los integrantes de la Generación del 40, quienes retomaron una de las fuentes temáticas más fecundas de la pintura chilena: el paisaje. Al mismo tiempo, decantaron las técnicas derivadas del posimpresionismo, como la utilización del color en su saturación máxima, el empleo del trazo con soltura y rapidez y el uso de

la pasta en proporciones crecientes. Todo esto unido a una concepción pictórica basada en la importancia cada vez menor de la fidelidad de la representación a la realidad observada, conquista ya aceptada por la mayoría de los artistas.

La otra línea de acción tiene su punto de partida en el Grupo Montparnasse con su inclinación (derivada de Cézanne) a concentrarse en el aspecto intelectual del fenómeno artístico. Sus integrantes habían dirigido su atención a problemas plásticos inherentes a la pintura como actividad autónoma que debía ser investigada en sí misma. Ellos abrieron el camino a la autonomía plástica. La obra de Luis Vargas anterior a 1930, así como algunas pinturas de Hernán Gazmuri y Augusto Eguluz, son los primeros antecedentes de esa autonomía que culminará en la abstracción geométrica.

En 1955 surgió el Grupo Rectángulo, integrado, entre otros, por Ramón Vergara (n.1923), Gustavo Poblete (n.1930) y Matilde Pérez (n.1921). Rectángulo buscaba eliminar las formas naturales que procedían del mundo exterior mediante un rigor extremo en la composición, en el limpio juego cromático, en el dibujo esquemático y plano. Este grupo nació, según sus fundadores, “como reacción frente a la actitud emotiva y sentimental”, en alusión a los artistas que practicaban la línea de acción descrita más arriba, especialmente los de la Generación del 40, de la que los integrantes de Rectángulo eran contemporáneos.

Este grupo tiene afinidades con el vasto movimiento abstracto latinoamericano cuyos antecedentes fueron el uruguayo Joaquín Torres-García y el argentino Enfilio Pettoruti. Este último se dio a conocer en Chile a raíz de una exposición de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1950. Sus obras llamaron la atención de los futuros miembros de Rectángulo y contribuyeron a reforzar sus convicciones.

En 1965 se produjo una crisis en el

303. LUIS VARGAS - NATURALEZA MUERTA, 1924. óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago



304. PABLO BURCHARD - OTONAL, s/f. óleo sobre lienzo, 96 x 96 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Chile

interior del Grupo, que Ramón Vergara atribuyó al triunfo del informalismo al "arrasar con toda actitud ordenadora de las artes". Su diagnóstico no era equivocado, porque el informalismo con su carga afectiva expresada ya no en el tema, sino en la materia pictórica, en las texturas, en el uso de elementos extra plásticos, se situaba en abierta pugna con la pintura geométrico-constructiva. Este hecho explica el período crítico que vivió Rectángulo. No obstante, sus adherentes más ortodoxos se reagruparon alrededor de ideas muy definidas, no aceptando a nadie que no trabajara con elementos puros y que no cultivara la estética constructiva y el rigor de la abstracción geométrica. Así nació en 1965 Forma y Espacio, grupo integrado por algunos de los antiguos miembros de Rectángulo junto con cierto número de artistas más jóvenes.

En Chile, la abstracción geométrica no ha tenido el desarrollo que tuvo en otros países latinoamericanos como Argentina, Venezuela, Brasil o México. Tal vez ello se deba a que en los centros universitarios de arte no se cultivó con intensidad, o a que el lenguaje intensamente formalizado del arte abstracto obliga a una disciplina rigurosa, al cultivo de una lógica plástica que no se aviene con la tradición pictórica nacional basada en la proyección del yo, en el predominio de las fuerzas anímicas de la subjetividad. La llegada a Chile en 1958 del pintor cubano Mario Carreño, quien venía explorando la pintura abstracta constructivista, fue un estímulo para los integrantes de Rectángulo. Desde 1950, Carreño venía simplificando y esquematizando su pintura con el fin de profundizar en los valores plásticos y lograr la autonomía del lenguaje. Trabajó con extremo rigor las formas geométricas, imbricando los planos: la transparencia y la sutileza del color se hicieron fines en sí mismos. Esta etapa que duraría todo el decenio del cincuenta la fundamentó así: "La pintura abstracta

constructivista (no figurativa) se basa en valores puros y esenciales, libres de influencias ajenas a la propia pintura, manifestándose con una independencia comparable a aquella de que goza la música..."³. Algunos componentes de esta estética pueden observarse en una obra algo más tardía como *Imágenes del comienzo* (fig. 305), de 1961.

La escultura no quedó al margen de los cambios que se producían al interior del campo artístico, aunque su desarrollo fue más lento debido al peso de una formación académica muy inflexible que provenía del siglo XIX y que había prolongado el modelo neoclásico hasta los primeros decenios del siglo XX. Un notable cambio de ritmo se produce a partir de la década de los años cuarenta, con la ruptura definitiva de la herencia decimonónica gracias a la actitud crítica de los artistas frente al lenguaje de la escultura y, sobre todo, al conocimiento directo de la labor de grandes escultores internacionales.

Dos mujeres artistas, Lily Garafulic (n.1914) y Marta Colvin (n.1917), alumnas de Lorenzo Domínguez y Julio Antonio Vázquez respectivamente, ampliaron su formación en Europa. La primera conoció a Constantin Brancusi y entendió el lenguaje del volumen desvinculado de cualquier elemento representativo hasta lograr el juego puro de las formas; la segunda tuvo en Europa a maestros como a Henri Laurens y Ossip Zadkine, y conoció también a Henry Moore. Visitas posteriores a sitios arqueológicos de las civilizaciones precolombinas y a la Isla de Pascua contribuyeron a afianzar una propuesta de raíz americana en un lenguaje no figurativo. Su trabajo está basado en bloques de madera, piedra o metal unidos mediante un sistema constructivo (ensamble) que levanta la obra en sentido vertical y la expande horizontalmente. Después de calzar una pieza con otra, Colvin trabaja la superficie del material haciendo incisiones profundas

(especialmente en sus obras de madera) que acentúan la dirección del volumen, sus ritmos y tensiones. Su reconocimiento internacional se produjo en 1965 al otorgársele el Premio de Escultura en la VIII Bienal de São Paulo. Muchas de sus obras monumentales se encuentran en Europa, especialmente en Francia.

Resulta difícil establecer en la escultura chilena agrupaciones estilísticas o de escuela por la diversidad de concepciones y procesos de elaboración. En ella ha primado el trabajo solitario en el taller y la falta de diálogo entre los artistas; igualmente, hay una carencia de marcos teóricos elaborados por ellos mismos. Por otra parte, y por razones difíciles de comprender, han quedado al margen de los ensayos históricos y críticos, que se han volcado preferentemente a la pintura. Las escasas oportunidades de exponer, unidas a la dificultad de hacer esculturas por sus costos, ausencia de infraestructuras adecuadas y falta de mercado, son factores que han incidido fuertemente en la asimetría teórica y práctica que presenta la escultura en relación con la pintura.

Estrategias de la vanguardia

Durante la primera mitad del siglo XX, el itinerario artístico chileno quedó marcado por su actitud receptiva, producto de la asimilación de los movimientos internacionales cuando éstos ya habían perdido su carácter de novedad o se había debilitado su fuerza transgresora. La distancia geográfica con respecto a los centros del arte internacional, unida a un contexto cultural, socio-político y económico muy diferente al que tenían los países emisores de los modelos artísticos, hizo que su ingreso en la modernidad no tuviera relación alguna con esas fuentes ni con las tensiones que los confrontaban. Esta situación provocó un permanente descalce y desfase del arte chileno con respecto a dichos movimientos, unidos al carácter fragmentario de la cita

internacional que se acogía en cada caso como consecuencia de su descontextualización.

Conviene señalar también la débil relación entre el arte y la sociedad chilena en ese período. Predominó al interior del medio artístico una concepción próxima al arte por el arte que mantuvo distancia con la contingencia histórica, especialmente si ésta aparecía bajo los signos de la alteridad y deterioro humanos. Sólo un incipiente desarrollo del muralismo en los años cuarenta y cincuenta, gracias a las propuestas murales de Gregorio de la Fuente (n.1910), Julio Escámez (1926) y José Venturelli (1924-1988), influidos por el muralismo mexicano, además de la labor ciertos grabadores como Carlos Hermosilla (n.1905), rompieron, en parte, con aquella concepción abordando contenidos que se referían a la precaria situación social y económica de las capas populares.

Al iniciarse la década de 1960 se produjo la ruptura con las matrices postimpresionistas de la primera mitad del siglo e, igualmente, con la abstracción geométrica del Grupo Rectángulo. La causa fue la propuesta visual del Grupo Signo, integrado por José Balmes, Gracia Barrios (n.1930), Eduardo Martínez (n.1932) y Alberto Pérez (n.1928). Este grupo asimiló el informalismo por la vía de los pintores catalanes Antoni Tàpies y Modest Cuixart, provocando un cambio profundo en la escena artística chilena. Un cambio favorecido por el espectáculo de una pintura antiacadémica, no complaciente, que liberaba el material pictórico al gesto impremeditado, al accidente y al azar, e incorporaba además materiales inusuales, trastocando la noción de belleza y el virtuosismo de la ejecución artesanal.

Prontamente, este grupo vinculó sus experiencias informales con la situación política que se vivía, tematizando la contingencia histórica nacional y latinoamericana. Una iconografía de rasgos denunciante afloró en sus



305. MARIO CARREÑO – IMÁGENES DEL COMIENZO, 1961.
óleo sobre lienzo, 91 x 76 cm. Museo Nacional
de Bellas Artes, Santiago



306. JOSÉ BALMES – PROYECTO PARA UN RETRATO, 1967.
 óleo sobre lienzo, 180 x 150 cm. Museo Nacional
 de Bellas Artes, Santiago

propuestas, con un cierto tono épico a raíz del triunfo de la Revolución Cubana y su indudable repercusión en el continente.

Sus estrategias de ejecución no se basaron exclusivamente en el material tradicional de la pintura, sino en otros recursos: la fotografía de diarios y revistas para rescatar un acontecimiento determinado, títulos o textos periodísticos que daban cuenta de noticias estremecedoras y dramáticas, desechos urbanos de diversa naturaleza para connotar situaciones de pobreza y marginalidad, y todos estos recursos adheridos al soporte siguiendo la técnica del collage.

Así, por ejemplo, José Balmes (n. 1927) combina elementos gráficos con la pintura e imprime un movimiento vital a cada trazo, a cada mancha que cubre la tela, haciendo uso del espesor y densidad del material plástico, como en *Proyecto para un retrato* (fig. 306), de 1967. A la vez, selecciona y adhiere textos, números, señales, en una especie de graffiti clandestino, como simulando un muro sobre el que se deposita la escritura anónima del pueblo que protesta, reclama o denuncia.

No hay duda de que la situación política de los años sesenta contribuyó a generar un arte denunciante en su iconografía y renovador en los procesos de ejecución, como lo demostró Signo. Apareció también el muralismo urbano a través de las brigadas muralistas "Ramona Parra", de las Juventudes Comunistas; "Inti Peredo" y "Elmo Catalán", del Partido Socialista. Su origen coincidió con la campaña presidencial de 1964, año en que las brigadas inician su trabajo de propaganda visual a favor del candidato socialista Salvador Allende, que reiteraron en 1970 con el mismo candidato quien, en esta segunda oportunidad, venció en los comicios presidenciales.

El mural urbano ha sido un fenómeno cultural bastante silenciado por los estudiosos del arte y por los medios de comunicación al no ser

Chile

resultado de un trabajo artístico profesional, o bien por el carácter político de sus mensajes. Sin duda que estos trabajos tienen una relación conflictiva con el "arte culto" porque fueron ejecutados por aficionados o estudiantes de arte, a diferencia, por ejemplo, del muralismo mexicano o de los muralistas chilenos antes citados. Los murales que ahora analizamos fueron, en efecto, el resultado de una apropiación peculiar de los sistemas de representación artísticos; de una apropiación desigual, de aparente inferioridad, del capital pictórico institucional: reemplazaban la tela por el muro, eran de ejecución colectiva y no había autoría individual, por lo que la elaboración se alejaba del cuidadoso trabajo sobre el caballete.

Durante el gobierno del Presidente Allende se dedicaron a ilustrar visualmente el programa de la Unidad Popular (organización multipartidista de izquierda que llevó a Allende a la presidencia) en grandes superficies urbanas, donde coexistían imágenes y textos que proponían inequívocos mensajes de adhesión al programa gubernamental. Con posterioridad a 1973, año en que se produce el golpe militar que derrocó a Allende, los brigadistas se sumergen en la clandestinidad para reaparecer en los años ochenta en poblaciones de la periferia urbana o en recintos cerrados, como sedes de sindicatos, con mensajes contra el gobierno militar.

Sólo con motivo del plebiscito del 5 de octubre de 1988, que consultaba a la ciudadanía sobre la prolongación o no del general Pinochet en el gobierno, las brigadas volvieron a salir a las calles para apoyar el no, en clara demostración de su capacidad de sobrevivencia. Si antes los murales habían presentado una fuertecarga épica, denunciante y mesiánica con rasgos monumentales (eco lejano del muralismo mexicano), apartir del plebiscito y de la campaña de apoyo al candidato opositor del gobierno militar, Patricio Aylwin, la iconografía presentó

imágenes más cercanas a personajes de los comics, del dibujo animado o de bandas populares de música, que se mezclaban con situaciones y hechos de la historia chilena: una extraña simbiosis de rasgos de identidad nacional y popular y signos visuales de la industria cultural de masas, preferentemente norteamericana; demostración de la intensa penetración de sus símbolos y signos, especialmente a través de la televisión. Con posterioridad al triunfo de Aylwin en las elecciones de 1990, el muralismo urbano desaparece debido, en gran parte, a la desactivación de la confrontación política que se produjo con el reestablecimiento de la democracia y el fin del gobierno militar.

Revisión crítica

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 fue un acontecimiento histórico dramático que afectó a la mayoría de la nación y repercutió en todo el funcionamiento de la actividad artística. Se exoneró a numerosos profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se aplicó la censura a la libre expresión de las ideas y se mantuvo vigiladas a las universidades nombrando rectores a miembros de las Fuerzas Armadas. Todo esto produjo una verdadera parálisis en el circuito artístico que inmovilizó momentáneamente la capacidad creativa.

A medida que pasó el tiempo y los artistas se recuperaban de esta experiencia traumática, aparecieron algunas orientaciones íntimamente vinculadas con la situación histórica que vivía el país: una de ellas, que podríamos denominar *estética de la expiación*, surgió de una conciencia de culpa colectiva por la pérdida de los valores democráticos; otra, que llamaremos *estética del escombros*, nació de las reflexiones y juicios que provocaba la contemplación del espacio democrático arrasado.

Ambas orientaciones, vinculadas entre sí,

no se originaron sólo por las circunstancias históricas que se vivían en un entorno trastocado, que se tornaba más y más maniqueo al dividir a los chilenos en buenos y malos; sino que también tuvo relación con la reflexión crítica a que se sometió el propio lenguaje del arte. Se prolongaba así la propuesta del Grupo Signo y de algunos artistas como Francisco Brugnoli (n. 1935), Juan Pablo Langlois (n. 1936) o Hugo Marín (n. 1930), que, en la década de los sesenta, habían desarrollado experiencias visuales al margen de la pintura o la escultura utilizando objetos como medios y fin de sus investigaciones y anunciando así las futuras instalaciones.

Pero había una diferencia importante: si antes la renovación artística estuvo presidida por el discurso político reivindicador, ahora era el fruto de un pensamiento y una mirada desesperada, pesimista y acongojada.

Un grupo de artistas que surge en el decenio de 1970 desarrolló una práctica artística basada en una toma de conciencia sobre las condiciones históricas del contexto. Establecieron una estrecha relación entre la materialidad de las obras y la realidad social y política que se vivía. Quienes se orientaron por esta instancia crítica y autocrítica tuvieron que repensar el proceso artístico en su totalidad para reubicarlo en un entorno signado por la pérdida de los valores democráticos, la violación de los derechos humanos, la represión y la censura como consecuencia de la hegemonía de un régimen político que proclamaba una supuesta verdad única y excluyente.

Otros artistas habían perdido la confianza en el circuito artístico, que los había acompañado tanto en su aprendizaje como en la elaboración de sus obras. Consideraron que esta herencia era incompatible con la inseguridad, la incertidumbre y el riesgo que se vivía. Renunciaron a la pintura, al grabado o a la escultura en su sentido tradicional y pusieron en

Chile

práctica procesos basados en el propio cuerpo como soporte de significación autobiográfica. Utilizaron el espacio urbano (Grupo Colectivo de Arte), resignificaron los objetos cotidianos, crearon circuitos precarios de circulación de obras y propusieron un contradiscurso a la historia del arte chileno. En todos estos casos el referente que se privilegió fue el cuerpo social, ya sea en una relación autobiográfica, como en Carlos Leppe (n.1952); en la subversión del comportamiento humano domesticado por los signos urbanos, como en Lotty Rosenfeld (n.1943); en el empleo de desechos como signo de marginalidad social y económica, como en Francisco Brugnoli; en el carácter periférico del circuito del arte chileno, como Eugenio Dittborn (n.1943) con sus pinturas aeropostales (véase *Pieta (Pre-Sidney)*, de 1983; fig. 307); o con la crítica al "sentimentalismo" de la pintura chilena, como en Gonzalo Díaz (n.1947).

Todas estas propuestas no fueron elaboradas como un todo orgánico, sino montadas sobre fragmentos, poniendo de manifiesto, por una parte, el carácter fragmentario del arte chileno, hecho de recortes de citas internacionales y, por otra, la desarticulación del cuerpo social y de la institucionalidad política provocada por el régimen militar.

Al apartarse de los medios tradicionales de hacer arte, estos artistas se vincularon con procedimientos aportados por la neovanguardia internacional: la reactivación de la propuesta de Duchamp, las instalaciones y *performances*, el empleo del cuerpo, o la combinación e interacción multimedia (fotografías, grabado, serigrafía, vídeo). La apropiación de estos procedimientos no fue un gesto mimético ni una actitud sumisa frente a los modelos internacionales, sino más bien un proceso recontextualizador en el propio medio chileno.

Al surgir esta nueva visualidad crítica y

transgresora se pudo advertir la toma de conciencia de estos artistas frente a ciertos fenómenos recurrentes de nuestra historia del arte: el descalce con respecto a los movimientos internacionales, el carácter dependiente de la producción artística y la insuficiencia del circuito interno para hacer presente al arte chileno en el mercado internacional. Lo que ellos hicieron fue tematizar todos estos referentes, vaciando los signos de los que se apropiaban de sus significados establecidos por el discurso internacional y atribuyéndose el derecho de otorgarles nuevas significaciones gracias a continuos procesos de recambio de sentido.

Esta nueva visualidad fue la fractura más radical que ha conocido el arte chileno durante el siglo XX, tanto en la práctica de arte como en el discurso teórico y crítico que lo analiza y fundamenta.

Vías paralelas

La vocación esencialmente pictórica de los artistas chilenos ha contribuido a que la pintura haya mantenido su protagonismo, incluso en los años de mayor efervescencia conceptual y confrontacional, como fueron los ya descritos, en que muchos artistas optaron por lenguajes que subvertían la primacía pictórica. Este predominio pictórico tenía a su favor la omnipresencia de Roberto Matta (n.1911) quien, con su enorme prestigio internacional, constituía un faro para las viejas y nuevas generaciones. Su obra como lugar poético de unión entre lo visible y lo invisible, como campo ambiguo en que las imágenes escapan a un sentido convenido y donde las formas se organizan según un alfabeto imaginario –véase *El día es un atentado* (fig. 308), de 1942–, abrió nuevos caminos a ciertos artistas chilenos.

Tal como vimos, al iniciarse la década del sesenta, el grupo Signo se había orientado hacia las huellas de la contingencia a través de una escritura informal con intensa fuerza gestual, a la



307. EUGENIO DITTBORN – PIETA (PRE-SIDNEY), 1983.
pintura y fotoserigrafía sobre polipropileno, 120 x 150
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

308. ROBERTO MATTA – EL DÍA ES UN ATENTADO, 1942.
 óleo sobre lienzo, 76 x 91 cm. Museo Nacional
 de Bellas Artes, Santiago



309. RODOLFO OPAZO – GENERATIO, 1979.
 óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. Museo
 Nacional de Bellas Artes, Santiago

Chile

que se incorporan otros pintores como Guillermo Núñez (n.1928) y Roser Bru (n.1923). En ese mismo decenio, la búsqueda de un imaginario visual entroncado con una poética surrealista fue la senda que exploraron Rodolfo Opazo (n.1935), Mario Toral (n.1934) o Ricardo Yrarrázaval (n.1931). Para el primero, la creación artística es "un acto místico mediante el cual tratamos de recuperar una realidad que se perdió en algún momento del acontecer humano". Para él, recobrar esa realidad superior, absoluta, primordial, es una obsesión. Uno de los elementos que identifican su modalidad expresiva es un signo icónico inconfundible: vagas siluetas sin rumbo fijo, carentes de identidad, en un espacio sin límites, como en *Generatio* (fig. 309), de 1979.

Contemporáneo a esta generación es Claudio Bravo (n.1936), aunque con una opción estética completamente diferente. Su realismo pictórico proviene de la más sólida tradición representacionista. Basada en un verismo virtuoso, lo ha llevado a situarse en lugar destacado internacionalmente. Es una modalidad que cruza la historia del arte, al margen de los cambios y rupturas que caracterizan nuestra época: se impone la seducción de la imagen por su notable aproximación con el mundo conocido (fig. 311).

En los años setenta surgen algunos artistas que inician una exploración al interior de la pintura a través de un examen analítico de su lenguaje o de una revisión crítica de su historia. Francisco Smyth (n.1953) tensiona los sistemas tradicionales de representación visual mediante un contrapunto marcado entre lo rigurosamente ordenado y la libertad del gesto al manchar. Juan Dávila (n.1946) conduce la pintura a procesos de fragmentación mediante la cita extraída de la historia del arte, particularmente del pop; estas citas son resignificadas para ingresar a nuevas iconografías imbuidas, a menudo, de polémico

erotismo. La cita de la historia del arte también es la estrategia de Gonzalo Cienfuegos (n.1949), pero dentro de una concepción lúdica que trabaja con tiempos y espacios distintos y entrecruzados, que, a su vez, cobijan personajes y objetos pertenecientes a distintas épocas y escenarios históricos. Patricia Israel (n.1939), por su parte, recurre a la cita de la historia de América Latina para fragmentar espacios y tiempos en que se ubican conquistadores y conquistados, como en *Procer anónimo de país desconocido* (fig. 310), de 1994.

Estos ejemplos de vías paralelas se desarrollaron de forma simultánea a las propuestas "no pictóricas" a las que aludimos antes y contribuyeron a afianzar el protagonismo de la pintura en los años ochenta. Protagonismo acentuado por el retorno del exilio de pintores que nunca habían dejado de pintar, como José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez o Nemesio Antúnez (1916-1993). Esta recuperación del prestigio de la pintura se vincula también con los intereses del mercado del arte, deseoso de recuperar el poder adquisitivo del cuadro, muy disminuido por las propuestas conceptuales con su escasa capacidad de comercialización o su propia fragilidad material.

Las nuevas promociones artísticas que han emergido no conocieron otro sistema político que el aplicado por el régimen militar. Para ellos, los anhelos reivindicativos de la década del sesenta y el programa revolucionario de comienzo de los años setenta no fueron experiencias vividas, y se sintieron también liberados de toda culpa frente a la pérdida de la democracia. Tampoco fueron atraídos por una concepción progresista de la investigación artística ni por ninguna ideología determinada. No se interesaron por imponer un sentido dominante, ni mucho menos por establecer una lógica específica a la creación artística.

Estos jóvenes artistas de la promoción del

ochenta –Samy Benmayor (n.1956); Carlos Maturana Piña, conocido como Bororo (n.1954); Jorge Tacla (n.1958) y Omar Gatica (n.1956), entre otros– van a descomprimir el tenso entorno en que vivían, concentrando toda su atención en la tela como espacio desinhibidor y liberador de las represiones. Sobre ellas aplican el gesto impulsivo y el desborde incontrolable de la pincelada y la mancha, como en la pintura de gran formato de Benmayor *El sistema digestivo de la vaca* (fig. 312), de 1992. Emerge la subjetividad acompañada del desenfreno cromático y el desenfado formal, características que también se darán en algunos escultores jóvenes como Francisca Núñez (n.1961), por ejemplo. Esta revalorización de la subjetividad, de la dimensión emotiva, constituye una recuperación (aunque por otros motivos) de la tendencia nacional a replegarse en lo privado; como, igualmente, la ausencia del discurso teórico que la fundamente o la justifique. Para esta tradición artística, la pintura, en su autosuficiencia como proceso y como medio de comunicación, parece no necesitar de marco teórico que la comente, la anticipe o que sea la condición epistemológica de su acción.



310. PATRICIA ISRAEL – PROCEER ANONIMO DE PAÍS DESCONOCIDO, 1994. óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago



311. CLAUDIO BRAVO – WRAPPED CANVAS (CUADRO ENVUELTO), 1973. óleo sobre lienzo, 78 x 46 cm. colección privada



312. SAMY BENMAYOR – EL SISTEMA DIGESTIVO DE LA VACA, 1992. acrílico sobre lienzo, 189 x 295 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Arte Chicano

ARTE LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX



Victor Zamudio-Taylor



313. ASCO, MURAL INSTANTÁNEO (PATSI VALDEZ ADHERIDA A UN MURO POR GRONK), 1974.

Los latinoamericanos residentes en Estados Unidos constituyen una cultura heterogénea con distintas historias modeladas por el mestizaje indígena, africano y europeo. El pasado colonial común, los vínculos históricos con el poscolonialismo y sus proyectos de modernización y las diversas formas de relación neocolonial en y con Estados Unidos, han fraguado diversas experiencias y respuestas en el presente posmoderno. Con todo, los análisis y las exposiciones sobre el arte latinoamericano siguen basándose en la noción de identidad étnica, y curiosamente se originan y desarrollan tanto en los centros como en las periferias. Articuladas por el multiculturalismo y la posmodernidad, tales construcciones culturales adulteran y hacen fracasar unas especificidades marcadas por la multiplicidad étnica, social y nacional, y al mismo tiempo determinan las actitudes hacia la cultura dominante de los Estados Unidos¹.

Los chicanos son descendientes de los mexicanos que prefirieron quedarse en las tierras situadas al norte de la frontera entre Estados Unidos y México tal como quedó demarcada en 1848 por el Tratado de Guadalupe Hidalgo, según el cual México cedió más de la mitad de su territorio en beneficio de Estados Unidos. Como

consecuencia del tratado, aquellos mexicanos se convirtieron en mexicano-americanos y, en mayor o menor medida, en ciudadanos de segunda clase dentro unas tierras en las que llevaban viviendo, en algunos casos, más de dos siglos y medio. Unidos a los mexicanos que han emigrado al norte a lo largo del tiempo, los chicanos forman actualmente la comunidad latinoamericana más numerosa de Estados Unidos.

La cultura chicana se caracteriza por su tenacidad para resistir y sobrevivir. La experiencia de la anexión, el neocolonialismo interno, la migración y el realojamiento forzoso han fraguado variadas estrategias de supervivencia y transformación, creando una cultura migratoria. Esta dinámica ha permitido a la cultura chicana operar en muchos registros y producir una iconografía social alimentada por Estados Unidos, México y más, recientemente, por las culturas de los inmigrantes latinoamericanos. Las distintas maneras en que los chicanos se representan a sí mismos conceden un completo protagonismo a la memoria, que es un aspecto definitorio y desafiante del arte chicano. Éste ha expresado y forjado diferentes versiones y visiones de la experiencia chicana, entendida como algo heterogéneo en función de sus diferencias de clase, género, sexualidad, mestizaje y situación geocultural.

La evolución del arte chicano estuvo marcada por sus orígenes dentro del movimiento homónimo de los años sesenta y setenta, el cual sigue determinando aún hoy, si bien en menor medida, sus perspectivas. Desde el principio, este arte se concibió como reflejo del "Movimiento chicano": un movimiento por los derechos civiles y por los derechos de tierra y agua, así como de organización laboral y afirmación cultural. En el campo artístico, el Movimiento intentó plasmar un modelo de identidad étnica a través del "chicanismo", concebido como "la suma total de

* *Pachuco*: "La prensa calificó a los pachucos mexicano-americanos como matones mexicanos durante los disturbios Zoot Suit de Los Ángeles en 1943. Los artistas e investigadores chicanos consideran el desafío de los pachucos a la asimilación como un modelo primitivo de resistencia cultural..." (Richard Griswold Del Castillo et al., ed., *Chicano Art, Resistance and Affirmation, 1965-1985*, cat. expo. Wright Art Gallery, Los Angeles, 1991, p. 364). [Zoot-Suit: traje de espaldas y pantalones anchos típico de los años cuarenta. (N. del T.)]

** *Cholo/Chola*: "Habitualmente asociados al estilo de vida de los descendientes de la cultura pachuca de los años cuarenta. Los cholos y las cholas siguen estrictamente unos códigos ritualizados de indumentaria y comportamiento propios de la cultura pandillera juvenil de los chicanos. El término se ha utilizado históricamente para designar a la clase proletaria mexicano-americana de los Estados Unidos y a individuos de herencia racial mestiza de México y de otros países latinoamericanos (Griswold Del Castillo, op. cit., p. 362).

Arte Chicano

los modelos históricos de resistencia derivados de valores culturales de supervivencia, los cuales fueron la base de la lucha por la autodeterminación”².

Junto a esta “recreación” de la historia estaba la invención de las tradiciones. El movimiento chicano de reivindicación cultural, compuesto por artistas, trabajadores culturales, activistas e intelectuales, empezó a reclamar y a establecer vínculos con una historia real e inventada que unía la topografía de los Estados anexionados del suroeste a la de México mediante un proyecto de identidad nacionalista. Aztlán, el mítico lugar de origen y de intercambio cultural de los indios americanos, en particular de los aztecas, se convirtió en la nación reivindicada por el Movimiento. Episodios históricos privilegiados e idealizados, como el pasado indígena mesoamericano y la Revolución Mexicana, fueron imbricados en las narraciones nacionalistas. La “mexicanidad”, discurso moderno sobre la nación en el México posrevolucionario, sirvió como modelo para la “chicanidad”, que proponía un nacionalismo de impulsos igualitarios y utópicos, fraguados en la invención de la tradición y en una política de reformas socioculturales.

Esta concepción tendía a determinar la práctica del arte chicano definiendo los fundamentos y el objetivo último del arte en términos de identidad étnica, y no tardó en convertirse en el modelo estético dominante del arte chicano y latinoamericano en los centros de producción artística chicana y en centros de mayor influencia, como las universidades, los museos y otras instituciones culturales. Los discursos y las exposiciones articularon el arte chicano de acuerdo con un esencialismo tácito, mezcla de nacionalismo cultural, multiculturalismo y corrientes posmodernas. Junto a la idea exclusivista de calidad, las manifestaciones artísticas realizadas tanto en el

marco chicano como en los centros de mayor importancia eran juzgadas en cuanto que representaciones de “chicanismo”; el arte que quedaba fuera de esta perspectiva era marginado, pues no se apuntaba ni al paradigma esencialista ni al paradigma “universalista”.

La postura cultural del Movimiento y la ausencia de vínculos con las innovaciones de la modernidad anteriores a los años sesenta (con excepción de la Escuela Mexicana) provocaron que muchos artistas chicanos comenzasen a investigar las fuentes, formas y estrategias de la cultura chicana tradicional y popular que habían alimentado históricamente estas diferencias. El *corrido* (romance histórico); los mitos y narraciones orales; el teatro popular y religioso; las *capillas*; los altares domésticos y las *ofrendas* en el Día de Difuntos; el *bulto* y el *santo* (imágenes religiosas); la *caja* y el *nicho*; los *retablos*; el legado de los *pachucos** y las subculturas de los *cholos**; todos estos elementos producían narraciones y crónicas alternativas del individuo y de toda la comunidad. A través de la alegoría, el arte chicano cambia el significado original de los iconos y los signos, permite su deslizamiento y expresa el devenir histórico como un proceso discontinuo y dislocado. Incluida en el proceso artístico, la alegoría era asimismo una estrategia estética que intentaba desafiar distinciones dominantes como “popular” y “elevado”, “alta cultura”, “baja cultura” y “cultura de masas”. Tomás Ybarra-Frausto ha calificado esta forma, actitud y estrategia basada en lo autóctono como “rasquachismo”. El rasquachismo es irreverente y carnavalesco, pues se sirve de signos y códigos que desafían y transgreden tanto las jerarquías como las fronteras. Entendido como “sensibilidad chicana”, el rasquachismo supone el rechazo de las “categorías impuestas de cultura e identidad que crean una visión global y acabada de lo chicano. Los signos y los símbolos manipulados

por los poderosos para describir lo indigno y lo defectuoso fueron transformados en señas de orgullo y afirmación”³.

En el campo artístico, la ideología del movimiento chicano se concretó principalmente en el muralismo. Inspirado en los muralistas mexicanos, los proyectos WPA de los años treinta y los “harrío placasos” (muros decorados con graffiti), el muralismo chicano cargó el acento en los fundamentos colectivos y comunitarios del arte. A finales de los años sesenta y durante los años setenta, se organizaron colectivos muralistas como Los Four, East Los Streetscapers y Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán, en Los Ángeles; Las Mujeres Muralistas, en San Francisco; la Royal Chicano Air Force, en Sacramento; Los Toltecas, en Aztlán, en San Diego; y Los Artes Guadalupanos de Aztlán, en Santa Fé. “Centros” como La Galería de la Raza en San Francisco y el Centro Cultural de la Raza en San Diego sirvieron como canales de promoción del muralismo. Los muralistas más importantes, como Juana Alicia (n.1953), Judith Baca (n.1946), Willie Herrón (n.1951) y Raymond Patlán (n.1946), organizaron colaboraciones y equipos de trabajo para proyectos concretos. Debido a su contenido nacionalista y a su figuración social-realista, el muralismo se convirtió rápidamente en la principal manifestación artística del Movimiento chicano. Concebido como vehículo de protesta, al mixtificar lo mesoamericano, idealizar la vida mexicano-chicana y condenar las desigualdades socioeconómicas y políticas en Estados Unidos, el muralismo insistía en la función directamente social y didáctica del arte. A diferencia de los murales mexicanos, patrocinados por el estado y realizados en espacios públicos autorizados por el gobierno, los murales chicanos se apropiaban de dichos espacios sin autorización, y sus autores eran organizados y patrocinados por comerciantes locales y residentes. La orientación

Arte Chicano

política del muralismo fue una pieza clave en las comunidades chicanas y en el Movimiento, y pronto se convirtió en el modelo estético dominante de todo el arte chicano.

Desencantados con los discursos culturales y las manifestaciones artísticas nacionalistas, un grupo de artistas multimedia que vivían en el East Los Angeles formaron en 1971 el colectivo ASCO. Fundado por Harry Gamboa Jr. (n.1951), Gronk (n.1954), Willie Herrón y Patssi Valdez, ASCO estuvo en activo hasta 1985, y se sumaron al mismo Barbara Carrasco (n.1955), Diane Gamboa (n.1957) y Daniel J. Martínez (n.1955). ASCO, el primer grupo chicano de arte conceptual y *performance* y también el más importante, utilizaba la escritura, la pintura, la fotografía, el vídeo, la *performance* y el diseño de vestuario y decorados para expresar la vida urbana de los chicanos posmodernos. ASCO reivindicaba las posibilidades escénicas del muralismo mediante la creación de "murales instantáneos" en las paredes y de murales andantes en las calles y los bulevares del East Los Angeles (fig. 313). Estas *performances* implicaban a la comunidad y alteraban los espacios socioculturales, incluidas las iglesias. Las acciones de ASCO, marcadas por el humor y una amarga agudeza, criticaban a las instituciones culturales dominantes. Así, los nombres de sus miembros aparecieron como graffiti en Los Angeles County Museum of Art (LACMA); las cifras desproporcionadas de chicanos reclutados y caídos en la guerra de Vietnam fueron el objetivo en el Centro de Reclutamiento de los Marines Estadounidenses en el East Los Angeles; también trastocaron la cultura de masas distribuyendo información sobre exposiciones de arte que no se celebrarían, o fotografías que simulaban fotogramas de películas jamás realizadas (las "no" películas). El arte y la cultura chicanos tampoco se libraron de las críticas y burlas de ASCO, pues suscitaron

debates sobre el chicanismo y sobre la función y los temas de las prácticas estéticas contemporáneas.

La importancia de la gráfica chicana reside en la descripción de los símbolos e ideales del Movimiento, al tiempo que difundía información y actuaba como testimonio histórico. Sirviéndose de fuentes tan variadas como las estampas de José Guadalupe Posada, de manifestaciones populares como los almanaques (principalmente los que se inspiraban en el artista mexicano Jesús Helguera), y del Taller de la Gráfica Popular de México, la gráfica chicana comenzó a producir una iconografía que celebraba la diferencia cultural por medio de la protesta. Los artistas gráficos del Movimiento chicano formaban parte de colectivos como Self-Help Graphics en Los Ángeles y Royal Chicano Air Force en Sacramento. Artistas como Rupert García (n.1941), Malaquías Montoya (n.1938) y Amado Murillo Peña utilizaron diversas modalidades y estilos gráficos, incluidos el cartel cubano, los anuncios de los suburbios y el pop art, para crear un estilo visual propio.

Las obras del pintor y artista gráfico Rupert García, nacido y educado en el norte de California, se caracterizan por el contenido político y la experimentación plástica. García combina diversos aspectos del arte moderno en sus obras, particularmente la Escuela Mexicana, la abstracción *hard-edge* y el pop art. Tanto en sus grabados como en sus pinturas, la iconografía de García universaliza las condiciones específicas de personajes y episodios históricos. Su enorme producción gráfica versa sobre cuestiones propias del Movimiento, como los derechos y los conflictos civiles, los personajes históricos y los episodios culturales y políticos. En su obra emblemática *El grito del rebelde* (fig. 314), el personaje se convierte en icono de los oprimidos y de su reclamo de poder. La composición abstracta, la sobriedad formal y los llamativos

colores planos subrayan la expresión del personaje y sus ataduras.

Ester Hernández (n.1944) se considera a sí misma principalmente como grabadora, pues cree que las artes gráficas son una manifestación accesible y directa. Su indignación ante la contaminación por pesticidas de las aguas de su lugar de nacimiento, un centro de producción de pasas, inspiró su *Sun Mad* (*Sol loco*, 1992), icono de la gráfica chicana. Inspirándose en una tradición propia del Día de Difuntos, Hernández se apropia del diseño y empaquetado de una popular marca de pasas: "Sun Maid" (Doncella del sol). *Sol loco* trastoca la imagen original convirtiendo a la doncella de la etiqueta original en un esqueleto que vendimia racimos de uva y sustrayendo una vocal al nombre de la marca, y funciona en varios niveles semánticos. Además de un comentario directo de orden socio-ecológico, homenaje a todos los que murieron como resultado de la falta de seguridad en el trabajo del campo, la obra es asimismo un personal *memento mori*, el reconocimiento de la muerte como condición social y natural.

Luis Jiménez (n.1940) es sobre todo un escultor interesado por las imágenes, las fuentes y los materiales accesibles al gran público. Jiménez nació en El Paso, Texas, en el seno de una familia artesanal. Se hizo famoso principalmente por sus monumentales obras públicas, en las cuales se apropia de los iconos del sudoeste de Estados Unidos, en particular los de las tradiciones mexicana y chicana, para parodiarlos y someterlos a un proceso de transformación. Jiménez comenzó como ayudante de su padre, rotulista y fabricante de neones, pero más tarde aprendió las técnicas comerciales y exploró de primera mano el léxico de la iconografía popular. Aunque al principio estudió arquitectura, la abandonó en beneficio del dibujo y la escultura. Después de pasar varios años viviendo en El Paso y Austin (Texas), en 1966 se trasladó a Nueva

York, donde trabajó en programas artísticos con adolescentes latinos. Allí comenzó a producir esculturas figurativas en fibra de vidrio influidas por el realismo social, el pop art y la nueva figuración. Tras su regreso a El Paso en 1971, Jiménez realizó una serie de espectáculos con neones en el taller de su padre con el título *The End of the Trail* (El final del rastro). En estas obras, que son sus primeras piezas importantes, Jiménez reelabora el icono estereotipado de los indios americanos, cuyo destino es el resultado de la expansión territorial. Este icono, habitual en todo el sudoeste, le parecía a Jiménez más importante que *Mona Lisa*, y afirmaba que “de niño aquello era el ‘Arte’ para mí”. La iluminación eléctrica y las bombillas procedentes de una marquesina de cine antiguo incorporadas a esta serie constituyen un fondo crepuscular a la figura del indio montado a caballo.

Las esculturas de Jiménez vinculan la imaginación social chicana con una estructura cultural más amplia que incluye la cultura autóctona, la cultura popular y la cultura de masas. Al fundir los mitos y estereotipos de la cultura popular con materiales como la pintura en spray y la fibra de vidrio, Jiménez transforma el icono en historia. Sus esculturas públicas, como *Vaquero* (1981), *Southwest Pietà* (*Pietà del sudoeste*, 1984) y *Steelworker* (*Obrero siderúrgico*, 1986), son obras que investigan y reescriben la historia popular, al igual que los murales de Judith F. Baca. En este sentido, Jiménez es un artista que concibe su producción desde un punto de vista pedagógico, orientado a la comunidad y comprometido con ella; su obra desafía los esquemas históricos establecidos sobre la construcción de los Estados Unidos.

Carlos Almaraz (1941-1989) es una figura paradigmática del arte chicano. Nacido en Ciudad de México y criado entre Chicago y Los Ángeles, pasó cinco años en Nueva York, donde pintó obras monocromas de gran formato. De



314. RUPERT GARCÍA - EL GRITO DEL REBELDE,
1975, serigrafía, 66 x 51 cm, colección del artista



315. CARLOS ALMARAZ - CRASH IN PITHALO GREEN (ACCIDENTE EN PITHALO GREEN), 1984, óleo sobre lienzo, 146 x 184 cm. Los Angeles County Museum of Art



316. JOHN VALADEZ - THE BROADWAY MURAL (EL MURAL DE BROADWAY), DETAIL, 1981, óleo sobre lienzo. Colección Victor Clothing, Los Angeles

Arte Chicano

regreso a Los Ángeles a principios de los años setenta, Almaraz se comprometió con el Movimiento chicano. Participó en la fundación de la revista *Chismearte* y del Concilio de Arte Popular, y se unió a Gilbert "Magu" Luján (n.1940), Frank Romero (n.1941) y Roberto de la Rocha para formar Los Four. Los Four, los primeros artistas chicanos que expusieron en el LACMA en 1974, fueron figuras clave en el desarrollo de una iconografía urbana de signo chicano mediante la apropiación de motivos mesoamericanos y símbolos como el Sagrado Corazón y los crucifijos, que fueron incorporados a formas inspiradas en la Escuela Mexicana y el graffiti chicano. Desencantado con el chicanismo, Almaraz comenzó a trabajar sobre lienzo y papel.

El regreso de Almaraz a la pintura, y en particular a la figuración, debe entenderse en el contexto de las rupturas y disputas que jalonaron la evolución de la modernidad y sus autorreferencias, así como en la crisis de un arte activo socialmente pero carente de sólidos fundamentos conceptuales. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, la pintura comenzó a ocuparse de la historia como tema a medida que se alejaba del autoexamen formal. Junto a pintoras y pintores chicanos como Rolando Briseño (n.1952), Gronk, Carmen Lomas Garza (n.1948), César Martínez (n.1944), John Valadez (n.1951), y Patssi Valdez; junto a artistas establecidos en Estados Unidos de similares posturas pero distinta orientación cultural, como Luis Cruz Azaceta, Jean-Michel Basquiat e Ismael Frigerio; y como los neoexpresionistas italianos y alemanes, Almaraz descubrió lo que Thomas Lawson define como "naturaleza discursiva de la pintura", dado "que se trata de una infinita maraña de representaciones"⁴.

La producción de Almaraz está dominada por dos temas unidos por su carácter dinámico: los accidentes automovilísticos y las escenas

urbano-mitológicas, como el políptico *Echo Park 1-4* (1982) y *Europe and the Jaguar* (*Europa y el Jaguar*, 1982). Más que describir "la dualidad constante de la vida y la muerte" en la cultura chicana, la serie sobre accidentes automovilísticos expresa y desencadena una maraña de signos y metáforas sobre la experiencia urbana de los chicanos. En *Crash in Phthalo Green* (*Accidente en Phthalo Green*, fig.315), un automóvil que circula fuera del barrio a una velocidad endiablada es aniquilado contra el telón de fondo de un paisaje urbano del sur de California, inundado de sol y lleno de humo. La ciudad se convierte en una escenografía dentro de una composición llena de dinamismo, en un calderoniano teatro del mundo. Almaraz ha afirmado que en esta serie quería "pintar un arte que provocara pánico, inquietud y ansiedad, pero siempre desde un punto de vista positivo." La superficie empastada, el talante pictórico, los llamativos colores y las pinceladas pasionales han determinado la adscripción de Almaraz al neoexpresionismo.

John Valadez nació y se crió en Los Ángeles, donde estudió pintura e historia del arte. A diferencia de sus colegas chicanos, no sólo se ha inspirado en el realismo social mexicano, sino también en Reginald Marsh y en el surrealismo académico de Salvador Dalí. Valadez comenzó su carrera como autor y colaborador de diversos murales y proyectos públicos; en 1978 participó con artistas como Carlos Almaraz y Barbara Carrasco en *Zoot Suit*, producción del Mark Taper Forum a partir del aclamado musical de Luis Valdez. *The Broadway Mural* (*El mural de Broadway*; fig. 316), encargo de la Victor Clothing Company para su establecimiento, alcanza cotas monumentales. Realizado al óleo sobre lienzo (2,5 metros de alto por 18 metros de largo), el mural representa aspectos inquietantes de la vida cotidiana en una de las calles más importantes y latinizadas del centro de Los

Ángeles. Recientemente Valadez ha realizado obras públicas de enormes dimensiones, patrocinadas por el gobierno, en California y Texas.

En una vena hiperrealista y con una paleta que evoca las películas de Hollywood, Valadez ha desarrollado un inventario visual de la vida de barrio, lo que él denomina "la imagen de marca chicana". Dos obras realizadas al pastel, *La Butterfly* (1983), retrato de una chola muy estilizada y tatuada, y *Clavo* (1983), retrato de un cholo vestido con el atuendo de una pandilla, se han convertido en iconos del arte chicano. *Going out of Business* (*La quiebra*, 1990) representa una experiencia urbana siniestra. Al igual que un *flâneur*, el espectador atraído por un escaparate se enfrenta a la impresionante mirada baudeleriana de un hombre de pelo blanco. El polvo y la decadencia contrastan con el *horror vacui* rasquachi del escaparate. El apilamiento de signos en una inquietante lógica de la acumulación crea nuevas metáforas transgresoras sobre la religiosidad y las relaciones entre los sexos que bordean la violencia. Aunque la pintura de Valadez resulte a veces brutal, conserva su capacidad de seducción gracias al carácter plano del espacio pictórico y al óleo aplicado en delgadas capas, así como su capacidad de provocación gracias al tono siniestro de sus temas.

La pintora Carmen Lomas Garza, nacida y criada en Kingsville (Texas), se sirve de la memoria para crear un lenguaje plástico que describe la vida rural chicana. De formación artística y pedagógica, su producción representa celebraciones, mitos, ceremonias de sanación, historias familiares y sucesos de la vida cotidiana. Su método de trabajo, similar al de una cronista, le sirve a Lomas Garza para recoger y refundir los recuerdos en una narrativa visual. La crónica de los acontecimientos del pasado se basa en una polifonía de cuentos y "chismes" inventados por

Arte Chicano

la tradición oral. Los “monitos” de Garza (figuras parecidas a muñecas), así como su insistencia en los aspectos narrativos, han provocado la adscripción de su obra al arte naïf. Aunque se inspire en la tradición de la pintura popular votiva y folclórica, Lomas Garza opta, sin embargo, por una figuración que crea un rico lenguaje visual centrado en las tradiciones orales.

En *Abuelitos piscando nopalitos* (1980), Lomas Garza representa la recolección de un manjar pobre pero exquisito, apreciado desde la época precolombina. Tres generaciones de campesinos “tejanos” participan en un ritual estacional y familiar. Además de utilizarse en la gastronomía tradicional chicana, los nopalitos (hojas tiernas de cactáceas) simbolizan la grandeza y la adversidad de la vida, pues pinchan si no se cortan y manipulan con cuidado. También aparece una alambrada dividiendo el árido paisaje, abierta para que la familia pueda franquearla y cortar los nopalitos. Esta división es un reflejo de la experiencia geohistórica y espiritual; es un signo que desencadena varios niveles de significado, desde las fronteras impuestas que dividen a las familias y consagran la usurpación del terreno hasta la reclamación del espacio en la actualidad.

El altar doméstico y la ofrenda del Día de Difuntos son formas narrativas populares que, por definición, reelaboran y corrigen constantemente su léxico. Tanto uno como otra tienen su origen en el mestizaje. Los artistas chicanos se han apropiado de las formas populares del altar doméstico y de la ofrenda para realizar instalaciones. Las chicanas fueron las primeras en trasladar y transfigurar el espacio femenino del altar doméstico. La ofrenda, realizada en la víspera del Día de Difuntos como homenaje a los seres queridos que han fallecido, trata la muerte como espectáculo y realidad cotidiana. Los altares domésticos, a diferencia de las ofrendas, funcionan durante todo el año y su



317. YOLANDA LÓPEZ - PORTRAIT OF THE ARTIST AS THE VIRGIN OF GUADALUPE (RETRATO DE LA ARTISTA COMO LA VIRGEN DE GUADALUPE), 1978. pastel sobre papel, 66 x 77 cm. colección de la artista



318. AMALIA MESA-BAINS - OFRENDA FOR DOLORES DEL RÍO
(OFRENDA PARA DOLORES DEL RÍO), 1985. instalación: técnica
mixta, dimensiones variables; detalle a la derecha



naturaleza conmemorativa y ceremonial es acumulativa.

Amalia Mesa-Bains (n.1943) es una chicana de Bay Area pionera en el uso de la ofrenda y del altar como fuente de inspiración y forma de instalación al mismo tiempo. Mesa-Bains dedicó la primera fase de su carrera a la creación de didácticas instalaciones que eran al mismo tiempo una búsqueda de la propia identidad. Mesa-Bains (de)construye el pasado y el presente de las mujeres chicanas, negados ambos por la cultura dominante. Desde mediados de los setenta, instaló altares dedicados a fechas señaladas (el Cinco de Mayo, el Día de Difuntos), a personajes del panteón histórico femenino (Santa Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz, Frida Kahlo, Dolores del Río (fig.318), Rita Cansino Hayworth), y familiares fallecidos (Luis Mesa).

A partir de su obra *Grotts of the Virgin* (*Gruta de la Virgen*, 1987), Mesa-Bains ha trabajado en instalaciones de grandes dimensiones que integran el género del altar en conceptos formales más amplios, caracterizados por la alegoría y la "espacialidad" posmoderna. Entre las obras realizadas bajo estas premisas, destacan: *Numbers and Borders* (*Números y Fronteras*), de la serie *Emblems of the Decade* (*Emblemas de la década*; 1990, 1992); *Venus Envy, Chapter Two: the Harem and Other Enclosures* (*La envidia de Venus, capítulo dos: el harén y otros recintos*, 1994); y *Library of Sor Juana Inés de la Cruz* (*La biblioteca de sor Juana Inés de la Cruz*, 1994). La estrategia estética de Mesa-Bains se basa en la unión de las tradiciones chicanas con los movimientos artísticos que siguió muy de cerca durante sus años de formación, tales como el *arte povera* y el *land art*, sin olvidar aquellos artistas contemporáneos con quienes comparte similares intereses artísticos, como Christian Boltanski (n.1944).

En *Queen of the Waters, Mother of the*

Land of the Dead (*Reina de las aguas, Madre de la tierra de los muertos*), Mesa-Bains trastoca el concepto del culto a la Virgen de Guadalupe como ejemplo del sincretismo religioso puramente mestizo. En esta obra, Mesa-Bains desentraña el mito, cuyo origen, trayectoria y circunstancia aparecen como elementos naturales separados de la cultura y la historia. Mesa-Bains desentierne las metáforas, las historias y los signos arqueológicos que constituyen los complejos atributos de Tonantzin/Guadalupe*, discriminados y silenciados por el mito mestizo. En este caso, Mesa-Bains es una creadora de alegorías que establece paralelismos entre Tonantzin/Guadalupe y la tenacidad de la cultura chicana. La instalación funciona estéticamente con un sentido remoto del presente y un sentido muy vivo del pasado.

Yolanda López (n.1942) es una artista multimedia de San Francisco que trabaja con instalaciones y videos de raíz conceptual. Desde los comienzos de su carrera artística, López se ha comprometido con la comunidad chicana hasta tal punto que se ha convertido en el tema central de su producción. Su principal preocupación estética se basa en la dinámica de una identidad forjada por la tradición y la cultura de masas. Uno de los principales motivos en la obra de López es la imagen de la Virgen de Guadalupe como icono susceptible de traducirse a la experiencia y la crítica contemporáneas, sobre todo en lo que respecta a las representaciones femeninas y a las relaciones entre los sexos. En *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe* (*Retrato de la artista como la Virgen de Guadalupe*, fig. 317), obra que forma parte de un tríptico, López se representa a sí misma como una atlética mujer soportada por alas de querubines. Para la portada del número de junio-julio de *Fem*, revista feminista mexicana, López representó a la Virgen de Guadalupe como una mujer madura de piel morena que reza con el chal cubriéndole la

* La palabra "Tonantzin" significa literalmente, en náhuatl, "nuestra madre verdadera". El término solía aplicarse a la diosa azteca Coatlicue, madre de todos los dioses y mediadora entre la vida y la muerte.

Arte Chicano

cabeza, y ataviada con un vestido y chancas de tacón alto. Esta portada provocó un auténtico escándalo y una avalancha de protestas, y la redacción de *Fem* recibió una amenaza de bomba.

Interesada en “alfabetizar visualmente” a través de su obra, López se apropia de aquellas imágenes familiares que expresan y perpetúan la discriminación étnica y sexual. Separadas de su contexto y reinsertadas como paráfrasis en sus obras, estas imágenes transmiten un mensaje social radical. En su instalación multimedia *Things I Never Told my son about Being Mexican* (Las cosas que nunca le conté a mi hijo sobre ser mexicano, 1984-1993), López elabora una polémica reflexión sobre la publicidad y los medios de masas, incluidos el diseño y empaquetado de los productos, como responsables de la creación de prejuicios y de la desinformación. Su aspiración es la de provocar deseos y distintos modos de percepción en lo referente al yo y el ello. En este sentido, la instalación acumulativa funciona como un momentáneo antídoto tanto para la población marginal chicana/mexicana como para aquellos que han interiorizado esta imagen de sí mismos.

Celia Álvarez Muñoz (1937), nacida y criada en Texas, es una artista multimedia comprometida con el arte conceptual. Se interesa particularmente en deconstruir el lenguaje y los dramas familiares como proceso de investigación y cuestionamiento de la identidad chicana. Trabaja de un modo marginal, sirviéndose de estrategias icónico-textuales que apelan a la relaciones sexuales y culturales⁵. Su obra encierra un paradigma borgiano de dobles identidades y simulaciones del yo, pues entrecruza y modifica los lenguajes y yuxtapone métodos paradójicos de conocimiento. Su reciente instalación en técnica mixta *Postales/Postcards* contiene cuatro elementos: cuadros que representan vistas frontales de casas con puertas sin tiradores, narraciones en rollos de pergamino con imágenes

de insectos híbridos, señales viarias y muebles realizados con césped. La obra, en palabras de la autora, es “como un gran álbum de recortes sobre una historia de barrio”. Las palabras “norte” y “sur” en las señales juegan con la pronunciación inglesa de los hispanohablantes y viceversa. Los recuerdos infantiles de Álvarez Muñoz subrayan el flujo de identidad en una multiplicidad semántica cuyas referencias a la cultura chicana son a veces oscuras y a veces sutiles, siempre que la autora no prescinde de ellas por completo. En la narración de los pergaminos, Álvarez Muñoz cuenta su traslado desde Canal Street hasta Evergreen Road, un cambio que representa un cruce de fronteras: mientras las calles con referencias a ríos, vías ferroviarias, productos, industrias y personajes patrióticos suelen demarcar el barrio, Álvarez Muñoz evoca las distinciones de clase con nombres pastorales como “evergreen” (perenne) o con la proximidad de un zoo.

Al igual que Celia Álvarez Muñoz, Jesse Amado (n.1951), tejano de San Antonio, socava los esquemas establecidos del arte chicano. Amado es un artista que trabaja con una gran variedad de técnicas y estilos de consistente fundamento conceptual. Inspirado en Joseph Beuys, el arte povera y el minimalismo, la producción de Amado combina la autorreferencia ritual y material con el juego lingüístico. Su obra superpone signos diversos con gran economía de medios desde el punto de vista formal y hace referencia, generalmente oscura y oblicua, al erotismo, el cuerpo y la vida social.

En *To Be Engaged* (Comprometerse, 1991) y *To Be Circumspect* (Ser cauto, 1991), dos esculturas realizadas con cremalleras metálicas y de fieltro, Amado trabaja los materiales industriales hasta convertirlos en formas que evocan de un modo ambiguo la anatomía y la iconografía sexual. En la instalación *White Floating* (Blanco flotante,

1994), ordenó cientos de pastillas de jabón de distintas maneras en estanterías, mesas y lavabos de acero. Los espejos fueron colocados estratégicamente para mostrar al espectador la matriz conceptual de la obra, consistente en un “curanderismo” postmoderno: el ritual de la limpieza y la purificación. Como algunas pastillas de jabón flotaban en el agua, acabaron convirtiéndola en un líquido lechoso y viscoso con el transcurso de los días; algunas de ellas eran de tipo normal, mientras otras eran de las que pueden encontrarse en un herbolario y de las que se afirma que pueden limpiar la mala suerte y la enfermedad, o ayudar en el amor, el rendimiento sexual o los problemas monetarios.

A Flirtation with Fire (Un flirteo con el fuego, 1995) es una instalación organizada alrededor del sentido de la seducción, el cambio y la destrucción potencial⁶. Amado crea una red de asociaciones que incluyen el deseo y la represión, el conocimiento y el riesgo, en una obra consistente en dibujos sobre papel realizados con lápiz y fuego y sujetos a marcos de acero, esculturas de acero en bulto redondo con forma de mesas altas y piezas de pared. Estas piezas, tituladas *A Body's Privileges* y *A Body's Uncertainties* (Privilegios de un cuerpo e Incertidumbres de un cuerpo) (fig. 319), estaban compuestas por un cuadro monocromo y estanterías de vidrio sujetas a un artilugio mecánico de acero inoxidable. En la estantería superior había un neumático, que se refería a un globo inflado por el artista o por medio de gas, o a la parafernalia del laboratorio; en la estantería inferior había trozos de carne chamuscada en forma de pies y con aroma de barbacoa al estilo tejano. En la obra de Amado, el procedimiento y los guiños se interrelacionan, la producción de identidades se deriva del deseo y del trabajo; las metáforas, surgidas en lenguajes premodernos y posindustriales, urden el enfoque deliberado e instrumentalizado y una causalidad material que

319. JESSE AMADO - A BODY'S UNCERTAINTIES
(INCERTIDUMBRES DE UN CUERPO), 1995. *anaquel de
madera con fondo rojo; carne chamuscada; vidrio;
bilo de cobre, 51 x 32 x 163 cm.*

trabaja con el azar y el proceso de la obra, un proceso que suele actuar más allá del control del artista. En la producción de Amado se revela una estética posminimalista cargada de referencias subjetivas y socioculturales; con ella intenta colapsar las nociones establecidas de diferencia, experiencia y proceso artístico.

Armando Rascón (n.1956), artista que nació en California y pasó sus años de formación en la frontera mexicana de Calexico/Mexicali, disloca el lenguaje, la escritura y la identidad. Pintor en sus inicios, Rascón hace instalaciones para lugares específicos. Al apropiarse de imágenes, documentos y técnicas que han labrado los estereotipos chicanos y sus discursos de autorrepresentación, la obra de Rascón enfrenta al espectador con una miríada de datos familiares, controvertidos y olvidados, así como con imágenes descontextualizadas.

En su instalación multimedia de 1993 *Xicano Aesthetic: Taking Issue with Mrs Belcher's American History Lesson, Fourth Grade, Jefferson Elementary, Calexico, California, School Term 1966-1967* (Estética chicana: llevando la contraria a Mrs. Belcher en su clase de historia americana, cuarto grado, Escuela Elemental Jefferson, Calexico, California, año académico 1966-1967), Rascón reflexiona sobre el modo en que los documentos y la educación forjan la identidad. Como en su instalación *Occupied Aztlán (Aztlán ocupado, 1995)*, *Estética chicana* remonta sus orígenes a las fronteras poscoloniales. La instalación comprende una academia con información disponible sobre la historia chicana; una proyección de diapositivas sobre aspectos de la cultura visual fronteriza; fotogramas de la película de Orson Welles *Touch of Evil (Sed de mal, 1958)*; una banda sonora con un "aplauzo" chicano; sombreros mexicanos encontrados; y dos grupos de documentos: el compuesto por exámenes y ensayos de graduación del autor, y el





320. DANIEL J. MARTINEZ - NINE WAYS TO IMPROVE THE QUALITY OF YOUR LIFE (NUEVE MANERAS DE MEJORAR TU CALIDAD DE VIDA), 1991. fotografía realizada por el artista de su instalación para *In Public* (En Público), Seattle



321. JUDITH F. BACA - DIVISIÓN DE BARRIOS Y CHAVEZ RAVINE, DETALLE DEL GREAT WALL OF LOS ANGELES (GRAN MURO DE LOS ÁNGELES), 1983. acrílico sobre hormigón

Tratado de Guadalupe Hidalgo. Puesto de nuevo en circulación, el tratado puede interpretarse a la luz de las consecuencias que acarreó, así que pierde su aura de autenticidad como documento. La obra, al recordar y articular en un marco espacio-temporal dislocado el texto que legitimó la usurpación de territorios y creó a los mexicanos-americanos, es un testimonio y un acto de reivindicación al mismo tiempo. La iconografía exuberante de la instalación produce un efecto fantasmagórico, pues llega a saturar los sentidos. Con sus *ready-mades* duchampianos, adopta la amplitud de enfoques y estrategias semánticas que caracterizaron al arte conceptual latinoamericano. Como ha sugerido Mari Carmen Ramírez, las obras latinoamericanas no intentan sustituir el “discreto objeto artístico” por una “proposición lingüística o analítica”; en su lugar, “el *ready-made* siempre está cargado de significados que se vinculan a funciones inmersas en un circuito social más amplio”⁷.

Al separarse de los límites formales establecidos por el discurso moderno y transgredirlos, las estrategias del arte público contemporáneo se inspiran en la posmodernidad y en las prácticas estéticas de los años sesenta y setenta que cuestionaron, desafiaron y desestabilizaron la modernidad. Tales estrategias difieren cualitativamente del arte público tradicional, que en su mayor parte traía consigo la colocación o la instalación de una obra en el espacio público. “El nuevo género de arte público”, término acuñado por la artista y crítico feminista Suzanne Lacy, “se sirve tanto de las técnicas tradicionales como de aquellas que no lo son para entrar en contacto con un público amplio y diversificado, y comunicarle cuestiones de capital importancia en sus vidas”. Inspirándose en la intervención del arte en un espacio público entendido como espacio social, el nuevo género de arte público redefine el papel y la función de la obra, del artista y del público. Si

Arte Chicano

bien ASCO puede ser considerado como pionero de este tipo de arte creado por los chicanos, los practicantes de estas innovadoras estrategias estéticas incluyen, entre otros, al Border ArtWorkshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF); David Ávalos (n.1947); Judith F. Baca y Daniel J. Martínez.

La artista y profesora Judith F. Baca dirige el mural más grande del mundo: *The Great Wall of Los Angeles* (*El gran muro de Los Angeles*). Al principio, Baca se dedicó al muralismo y sus funciones metaartísticas en el East Los Angeles. Influida por "los tres grandes" (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros), Baca se desplazó a México para estudiar con Siqueiros. Sus primeros proyectos iban dirigidos a que la juventud de los barrios se implicase en la realización de murales no sólo para representarse a sí mismos y a la cultura chicana en general, sino también para alimentar la autoestima, el orgullo y la afirmación socavadas por el neocolonialismo. Como el arte implica para Baca la transformación de emociones profundas cuyo origen es social, los proyectos de murales interactivos servían como medio para curar las heridas psíquicas infligidas por la marginalidad y el sentimiento de exilio cultural autóctono. Fundada por Baca en 1974, Citywide Mural Projects realizó unos doscientos cincuenta murales interactivos en Los Ángeles.

Baca también es la fundadora y la directora artística del Social and Public Art Resource (SPARC). Desde 1976, SPARC ha documentado, facilitado y dirigido iniciativas muralistas. *El gran muro de Los Angeles* cuenta en la actualidad con 741 metros de largo y 4 metros de alto. Patrocinado y organizado por SPARC, el mural se encuentra en el Tujunga Wash Flood Control Channel del Control de Aguas del Distrito de Los Ángeles. Realizado con pintura acrílica sobre hormigón, representa la historia multicultural de California. Baca ha

reunido a jóvenes procedentes de distintos estratos culturales de Los Ángeles, y ha conseguido que cada uno de ellos analice sus impresiones y aprenda a compartirlas con los otros antes de colaborar con los artistas en la realización de cada fragmento. El mural reescribe, en un lenguaje visual enérgico y directo, aspectos de la historia de California que han sido desdibujados, ocultos y/u olvidados tanto en el discurso oficial como en la mentalidad popular. Capítulos dolorosos como la separación del importante e histórico barrio de Chavez Ravine para construir el Dodger Stadium ocupan un fragmento (fig. 321). Entre los temas de otras secciones destacan la conquista española, diversas emigraciones (negra, china, japonesa, mexicana y anglosajona), el sufrimiento de las mujeres, los disturbios Zoot Suit, los campos de internamiento japoneses y los refugiados judíos. Dada la monumentalidad del proyecto, Baca ha implicado, entre otros, al Cuerpo de Ingenieros del Ejército, al Ayuntamiento de Los Ángeles y a miembros de las bandas juveniles para facilitar este proceso de educación rupturista y de esfuerzo artístico.

En 1990 Baca realizó una obra en cuatro paneles con participación de habitantes de la zona, titulada *Proyecto mural de Guadalupe*. Encargado por la ciudad y el condado de Santa Bárbara (California), el mural representa aspectos de la historia de Guadalupe y su futuro imaginario como área histórica de cultivo. En Los Ángeles, Baca ha concluido recientemente la obra pública *Danza indígena* (1993) para la estación de cercanías Baldwin Park Metrolink. La obra es un tributo a los gabrielinos y los chumash, habitantes autóctonos que soportaron el insufrible dolor de la colonización. Baca trabaja actualmente en un proyecto internacional, *World Wall. A Vision of the Future Without Fear* (*Muro mundial: una visión del futuro sin miedo*), un mural participativo que "explora la

transformación material y espiritual de una sociedad que camina hacia la paz". Por cada país que exponga el mural portátil, un artista de dicho país añadirá un panel al proyecto.

Daniel J. Martínez, nacido y criado en Los Ángeles, se asoció a ASCO. A través de ASCO, se dedicó a un arte público que trastoca los espacios sociales. Inspirado por el artista brasileño Hélio Oiticica y por el situacionismo, en particular la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord, Martínez elabora una estética basada en la interrupción de la experiencia tal y como suelen representarla los espectáculos. Sirviéndose de un arte que investiga e interrumpe las representaciones generadoras de poder, Martínez se propone, según sus propias palabras, "desafiar estratégicamente las estructuras y medios urbanos que mediatizan nuestra percepción cotidiana del mundo".

Las obras de Martínez realizadas en lugares específicos intervienen en el espacio social y crean situaciones controvertidas. En *Nine Ways to Improve the Quality of your Life* (*Nueve maneras de mejorar tu calidad de vida*, fig. 320), su contribución a *In Public* (*En público*): Seattle 1991, Martínez instaló una serie de banderolas publicitarias en las farolas del aburguesado centro de Seattle. Martínez lanzaba preguntas propias de su campo de investigación en un estilo que imitaba el lenguaje promocional de los eventos culturales. Escritas con la morfología del verso japonés haiku, aparecían preguntas sin interrogantes que implicaban el concepto de propiedad ("Tienes una casa en la playa o en la montaña"), y, en el reverso, el de carencia ("Tienes un sitio donde vivir"). Las nueve banderolas, situadas en un área de nueve manzanas, causaron un auténtico alboroto. Su carga social camuflada, aunque activa y provocadora, originó toda una amplia cobertura en la prensa y una campaña de la Cámara de Comercio de Seattle ordenando su retirada. Una

Arte Chicano

avalancha de cartas al director en los diarios locales debatieron la "calidad artística" de la obra, de la exposición y del acontecimiento en sí, y también el papel del arte público. Los artistas de Seattle, contrariados por haber sido excluidos del proyecto internacional, y por la obra de Martínez en particular, colocaron banderolas "guerrilleras" colgadas de escobillas de inodoro con matices xenófobos como "¿Sabes el camino a San José?"*

Celia Álvarez Muñoz y Daniel J. Martínez colaboraron en una instalación titulada *A Gust of Wind through the Mexican Apple Tree* (*Una racha de viento sopla a través del manzano mexicano*). Esta obra, realizada para la exposición *Revelaciones/Revelations*, convirtió el Johnson Museum del campus de la Universidad de Ithaca (Nueva York) en una "base de comunicaciones". Desde allí utilizaron potentes bombillas y un sistema de control dirigido por ordenadores para lanzar mensajes en código morse con luces de larga distancia. Los mensajes eran los acertijos en lengua nahuatl que, recogidos por los informadores de fray Bernardino de Sahagún en la década de 1540, aparecen en su investigación fundamental sobre la vida azteca, el *Codex Florentinus*.

Desde el punto de vista conceptual, la comprensión de la obra implicaba la traducción de medios cruzados. Los signos sólo podían ser descifrados gracias a numerosas etapas de traducción. Con todo, esta operación no garantizaba su comprensión, o las respuestas correctas a acertijos como "¿Qué es un espejito dentro de una casa construida con ramas de abeto?" —el ojo humano—, que aparecían publicados en los diarios locales al día siguiente. En este sentido, la obra funcionaba como una parábola que implicaba la dimensión subyugadora del lenguaje y no su pretendida comunicabilidad. Si alguien quería saber y actuar, primero tenía que traducir y franquear los

términos con los cuales los/las chicanos/as viven diariamente. Entendidos como cultura *exotizada*, los chicanos invertían las relaciones de poder al establecer los términos y el lugar de la enunciación. Las citas al pasado mesoamericano real e imaginario tienen como objetivo el extrañamiento y la desorientación: la obra intentaba provocar la crisis del lenguaje, pues lo concebía como proceso y acción, no como representación.

David Ávalos, cofundador del Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo, es un artista conceptual y público comprometido con el activismo estético. Nacido en San Diego (California), a escasos kilómetros de la frontera entre Estados Unidos y México, Ávalos utiliza el arte como provocación y como soporte de la conciencia fronteriza. Su serie *Hubcap Milagro* (*Tapacubos Milagro*, 1985-1987) es un conjunto de *assemblages* "rasquachi" realizados con tapacubos encontrados y técnica mixta que reelaboran iconos —católicos, chicanos y estereotipos—, y de los cuales se sirve el artista para comentar que las duras condiciones de supervivencia sólo se hacen llevaderas gracias al humor. Una operación similar a ésta aparecía en su escultura-*assemblage* *San Diego Donkey Cart* (1986), en la cual reflexionaba sobre la situación de los emigrantes por razones económicas y sugería un debate sobre la función del arte. Ávalos copia con exactitud los carros tirados por burros pintados como cebras, utilizados por los turistas que acuden en tropel a Tijuana (Baja California) para hacerse una foto; sin embargo, en lugar del carro ante un telón de fondo estereotipado, Ávalos plasma a un agente de la frontera cacheando a un trabajador indocumentado. La obra, expuesta en el patio del Tribunal de San Diego, fue censurada y retirada a la fuerza por orden del juez federal. La instalación *Café mestizo* (1989) y la realizada en colaboración con Deborah Small

Mis-ce-ge-NATION/mes-ti-za-je-NACION (1992), se refieren a los discursos y representaciones del mestizaje como mitos fundamentales que explican la cultura.

Ávalos ha colaborado con varios artistas a lo largo de su carrera. *Arte reembolso/Art Rebate* (1993; fig. 322), realizado junto a Louis Hock (n.1948) y Elizabeth Sisco (n.1954), puede considerarse como una obra emblemática del "nuevo género del arte público". Ávalos, Hock y Sisco firmaron billetes de diez dólares que fotocopiaron junto con información sobre impuestos y trabajo ilegal, y los distribuyeron a trabajadores indocumentados de Encinitas y otras ciudades del condado de San Diego. Los trabajadores, cuyos impuestos al Estado y al sistema de la seguridad social superan con creces sus salarios, firmaban un recibo para reembolsarse los diez dólares. Los billetes procedían de los cinco mil dólares que el National Endowment for the Arts había concedido a Ávalos, Hock y Sisco para realizar una obra de arte público destinada a la exposición *La frontera/The Border*. Al reembolsar los dólares de los impuestos a los trabajadores indocumentados, los artistas se inscribían en una tradición que utiliza el símbolo del dinero o el propio dinero en efectivo para hacer arte. Ávalos, Hock y Sisco, a diferencia de los *Bonos para la ruleta de Monte Carlo* (1924) de Marcel Duchamp, no utilizaron el dinero para apelar al azar y el arte retiniano, ni para centrarse en el "significado" y la "banalidad", como en las pinturas serigrafiadas de Andy Warhol de principios de los sesenta. *Arte reembolso/Art Rebate* está más próximo a la obra del brasileño Cildo Meireles (n.1948), que en sus proyectos *Inserciones en circuitos ideológicos* (1970) estampó mensajes políticos sobre billetes bancarios y botellas de Coca-Cola, y luego los puso de nuevo en circulación. Ávalos, Hock y Sisco, al igual que Meireles, interrumpen y alteran el ciclo ideológico y político como estrategia

artística en tiempo de crisis. Mezcla de arte conceptual y *performance*, la prensa calificó dicha obra de "proceso artístico que concibe el arte público como compromiso de la imaginación social y no como representación de objetos monumentales"; asimismo, suscitó debates en los medios de comunicación nacionales sobre la función del arte y sobre el papel, la condición y los derechos humanos de los trabajadores indocumentados.

Si nos aproximamos al arte chicano con categorías y términos establecidos por las construcciones modernas/exclusivistas o por las perspectivas posmodernas/multiculturales, que vinculan las prácticas artísticas chicanas a la etnicidad y a la mera celebración de la diferencia, reduciremos y neutralizaremos su complejidad y su capacidad para representar, expresar y cuestionar la experiencia chicana. El arte chicano requiere categorías y términos derivados de los debates de la crítica histórica y contemporánea, los cuales están produciendo modos cualitativamente distintos de conocimiento, enseñanza, conservación y exposición del arte. El arte chicano, observado desde la historia del arte, opera con discursos y representaciones de alegorías nacionales. De hecho, la historia chicana, al igual que su arte, se define y caracteriza por el flujo, la negociación y la transformación de dos culturas y dos idiomas; pertenece a más de un lugar y cruza más de una frontera: la del arte latinoamericano y la del arte estadounidense.

* "Do you know the way to San José?" es el título de una canción escrita por el célebre compositor Burt Bacharach (N. del T.).



322. DAVID ÁVALOS, LOUIS HOCK Y ELIZABETH SISCO -ARTE REEMBOLSO/ART REBATE, 1993. detalle de una obra de arte público conceptual/performance: billete de diez dólares firmado



Notas

Este libro ha sido planificado con el mínimo aparato de notas indispensable. La misión del mismo es la de proporcionar las fuentes de las citas, e incluso algunos autores han organizado sus capítulos de tal manera que no requieren notas. Para profundizar el campo de estudio, el lector deberá remitirse a la bibliografía citada más abajo.

Introducción

1. Shifra Goldman. *Dimensions of the Americas*. Chicago, 1994, pp. xxi, xxii.
2. Véanse los ensayos sobre tales aspectos en Margarita Sánchez Prieto (ed.), *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima y La Habana, 1994.
3. Jean Franco. *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*. Harmondsworth, 1967, p. 11.
4. Sobre este fenómeno, véase Helen Delpar. *The Enormous Vogue for Things Mexican, Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, Alabama, 1992; y James Oles, *South of the Border. Mexico in the American Imagination 1914-1947*. Washington, DC, 1993.

México

1. Manuel de Olaguibel, cit. por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, vol. I, *Estudios y documentos*. México, 1964.
2. José Clemente Orozco, *Autobiografía* (colección de quince artículos publicados originalmente en el diario *Excelsior*). México, 1945.
3. Laura González Matute. *Escuelas al Aire Libre y centros populares de pintura*. México, s.f. [1979]. Véase además Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol (et al.), *Homenaje al movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre* (cat. expo. Palacio Nacional de Bellas Artes, México, 1981).
4. AA.VV. *José Vasconcelos, de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*. México, 1984.
5. Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México, 1985. Véase además Milena Kaprovitzka, John Charlot, Ramón Favela y Blanca Garduño (coords.), *México en la obra de Jean Charlot* (cat. expo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Departamento del Distrito Federal, México, 1994).
6. Aurelio de los Reyes. *Manuel Gamio y el cine*. México, 1991. Véase además Teresa Corona del Conde. *Trayectoria de Francisco Goitia 1882-1960* (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994).
7. Octavio Paz. *Los privilegios de la vista* (cat. expo. Centro Cultural/Arte Contemporáneo, México, 1990).
8. Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*. México, 1985.
9. Agustín Arteaga (ed.), *Escuela Mexicana de escultura. Maestros fundadores* (cat. expo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 1990).
10. Edward J. Sullivan. *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (cat. expo. The Americas Society, Nueva York, 1990).
11. Las frases "cortina de nopal" y "bastión de mármol" fueron acuñadas por José Luis Cuevas en una carta publicada por Fernando Benítez en el diario *Novedades*, 7 marzo 1958. Véase además Teresa del Conde. "Presencias: una historia de debate" en el cat. expo. *Mexican Painting 1950-1980*. IBM Gallery, Nueva York, 1990.
12. Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, 1979. [Ed. esp.: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Planeta-Agostini, Barcelona 1992. Trad. de Mariano Antolín

Rato]. Véase además Arthur Kroker y David Cook, *The Postmodern Science. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Nueva York, 1986.

13. Willie van den Bashe y Teresa del Conde. *Actualidad plástica en México* (cat. expo. Provinciaal Museum voor Moderne Kunst, Ostende, 1993).

América Central

1. Quiero agradecer la incalculable ayuda prestada por artistas y coleccionistas centroamericanos, y agradecer especialmente por su ayuda durante la investigación y búsqueda de ilustraciones para este capítulo a: Ángel A. González, de la Fundación Paiz, y Lionel Méndez, en Guatemala; Roberto Galicia y el Patronato Pro-Patrimonio Cultural, en El Salvador; Bonnie García, de la Galería Portales, Leticia Oyuela y el Consejo Nacional de la Juventud, en Honduras; María Dolores Torres, Juanita Bermúdez, de la Galería Códice, Mimi Hammer, de la Fundación Internacional Rubén Darío, y el Instituto Nicaragüense de Cultura, en Nicaragua; Carlos F. Echeverría, Virginia Vargas y el Museo de Arte Costarricense, en Costa Rica; Líneas Aéreas COPA, Hoyt Calvo Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, en Panamá.

Belize no ha sido incluida en este capítulo debido a sus lazos culturales con los países caribeños de habla inglesa, y no con los países centroamericanos de habla hispana.

Cuba 1900-1950

1. Véase Loló de la Torriente. *Estudio de las artes plásticas en Cuba*. La Habana, 1954, para un sumario útil del arte cubano desde la época colonial hasta los años cincuenta.
2. Para un análisis de la vanguardia cubana en su contexto histórico, véase Juan A. Martínez. *Cuban Art and National Identity: the Vanguardia Painters 1925 to 1950*. Gainesville, 1994.
3. Alfred H. Barr Jr.. "Modern Cuban Painters", *Museum of Modern Art Bulletin*. Abril 1944, p. 4.

Puerto Rico

Las referencias completas a las publicaciones citadas en las notas se encuentran en la bibliografía sobre Puerto Rico.

1. Francisco Oller. *Un realista del impresionismo* (cat. expo. Museo de Arte de Ponce, 1983), p. 200.
2. Véase Osiris Delgado Mercado. *Francisco Oller y Cestero*.

3. Petra t.-D. Chu ha señalado (en su ensayo "Francisco Oller, Realista" dentro del catálogo de la exposición de Oller de 1983) que faltan pruebas suficientes para sugerir que Oller estudiase en el taller de Courbet.

4. Francisco A. Scarano. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*, p. 624.

5. Véase Osiris Delgado Mercado. *Artes plásticas: Historia de la pintura en Puerto Rico*, p. 162.

6. Mari Carmen Ramírez. *Puerto Rican Painting between Past and Present*, p. 19.

7. Por ejemplo, la Exposición Internacional de Carteles celebrada en Canadá en mayo de 1960 incluyó una selección de diecisiete carteles puertorriqueños.

8. Ramírez. *Puerto Rican Painting*, p. 65.

9. Marimar Benítez. "The Special Case", pp. 95-96.

10. Benítez. "The Special Case", p. 91.

11. Marta Traba, en cat. expo. Myrna Báez: diez años de gráfica y pintura 1971-1981, p. 12.

12. Ricardo Pau-Llosa, en cat. expo. *Alegoría de una cultura: Melquades Rosario Sastre, s.p.*

13. Sobre la historia de la escultura en Puerto Rico, véase el ensayo de José David Miranda en el cat. expo. *Cerámica puertorriqueña hoy*.

Venezuela

1. El Instituto de Bellas Artes estaba formado por la Academia de Bellas Artes y por la Academia de Música y Declamación. Más tarde fue rebautizado como Academia de Bellas Artes.

2. Véase Nelson Osorio. *La formación de la vanguardia en Venezuela. Antecedentes y documentos*. Caracas, 1985, pp. 121-125.

3. Véase Luis La Corte e Iris Peruga. "La escultura en Venezuela 1900-1950", *Tiempos de Gallegos. 1910-1950. Cuatro décadas de creación en Venezuela* (cat. expo. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1985).

4. Sobre la polémica naturaleza de la serie *Cafetera* de Otero y su participación en la exposición del Décimo Salón, véase *Alejandro Otero* (cat. expo. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1985, p. 16).

5. El Manifiesto NO fue publicado en *Los Desidentes*, núm. 5. París, septiembre 1950, p. 3.

6. Véase Juan Calzadilla. "Tendencias figurativas a partir de 1950", *La indagación de la imagen* (cat. expo. Galería de Arte Nacional, Caracas, 1980, p. 148); Perón Erminy, "Las nuevas corrientes en Venezuela", en Calzadilla (ed.), *El arte en Venezuela*.

Caracas, 1967, pp. 134-135.

7. Véase Marta Traba. *Mirar en Caracas*. Caracas, 1974, pp. 123-133.

8. Véase Calzadilla, op.cit., y Erminy, op. cit.

9. Véase Ángel Rama. *Antología de "El Techo de la Ballena"*. Caracas, 1987, pp. 11-36.

10. Véase Katherine Chacón. *Círculo Pez Dorado*. Caracas, 1986.

11. Desde los años sesenta y a lo largo de los setenta se celebraron importantes exposiciones de artistas contemporáneos como Braque, Picasso, Matisse, Ensor, Duchamp, Schwitters, Moore, Tàpies, Motherwell, Christo, Le Parc, Burgin, Flanagan y Haacke, entre otros, en el Museo de Bellas Artes.

12. Durante los años setenta, el Ateneo de Caracas, la Sala Mendoza y la Galería Banap de Caracas desempeñaron un papel fundamental para el apoyo y la exposición de las obras experimentales de los artistas más jóvenes.

13. TAGA fue creado en 1976 como taller de artistas gráficos. CEGRA abrió sus puertas en 1977. Fue la primera institución venezolana dedicada a la enseñanza de las artes gráficas.

14. Para un repaso de la actividad artística en Venezuela durante la década de 1980, véase Mariana Figarella, "Los años ochenta. Panorama de una década", en *Los ochenta, panorama de las artes visuales en Venezuela* (cat. expo, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1990, pp. 90-100).

Colombia

1. J.O. Melo. "La República conservadora", en *Colombia hoy*. Bogotá, 1978, p. 85.

2. E. Barney Cabrera. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, 1970, p. 65.

3. Germán Rubiano. *Arte colombiano del siglo XX* (cat. expo. Centro Colombiano Americano, Bogotá, 1981).

4. La escultura fue realizada para la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

5. G. Rubiano. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá, 1983, p. 81.

6. Marta Traba. "Beatriz González", *Revista Eco*. Bogotá, 1978.

7. Véase el texto del cat. expo. *Arte colombiano de los 80s*. Centro Colombo-Americano, Bogotá, 1990.

Perú

1. G. Buntinx y L.E. Wuffarden. *Mario Urteaga. Catálogo razonado*. Lima, 1987, pp. 24-25.

2. El mejor análisis del indigenismo aparece en

M. Lauer. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, 1976.

3. César Moro intentó difundir el surrealismo en Perú durante los años treinta. En 1935 organizó la primera exposición surrealista latinoamericana en Lima. Emigró a México y ayudó a Wolfgang Paalen y André Breton a organizar la "Exposición Internacional del Surrealismo" en 1940. Desde México, Moro comenzó a publicar, junto a Emilio Adolfo Westphalen, la revista *El uso de la palabra*. Sus escritos en prosa y sus críticas de arte fueron reunidos en *Los anteojos de azufre*, edición a cargo de André Corné. Lima, 1958.

4. Un texto fundamental para comprender la problemática del periodo es el de Raúl María Pereira, "Consideraciones sobre la pintura peruana", *Mercurio peruano*, 151 (1939), pp. 397-403.

5. La jungla fue un tema artístico poco representado y de corta duración. Por otra parte, las representaciones del litoral se hicieron más populares.

6. Este debate es analizado por L. M. Quesada G. *Arte en debate*. Lima, 1966. Muchos ensayos críticos de Sebastián Salazar Bondy han aparecido publicados en *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima, 1990.

7. Mirko Lauer ha tratado este debate en su estudio de las categorías *arte y artesanía* en Perú. Véase *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima, 1982.

8. Esta obra fue creada como un homenaje al poeta rebelde Javier Heraud.

Brasil

1. Lasar Segall, artista asociado a la Secesión de Dresde, presentó su primera exposición de arte no académico en São Paulo y Campinas, durante su primer viaje a Brasil en 1913. Las obras expuestas en aquella ocasión no eran características, sin embargo, del expresionismo alemán, sino que eran de estilo posimpresionista y no llamaron la atención del público y la crítica.

2. El catálogo de la exposición incluye los siguientes participantes, divididos en tres grupos: Arquitectura - Antonio García Moya (1891-1949) y Wilhelm Przyrembel (1885-1956); Escultura - Victor Brecheret y Wilhelm Haarberg (1891-?); Pintura - Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Alberto Martins Ribeiro (?), Zina Aita (1900-1968), Yan de Almeida Prado (1898-1982), Ferrignac (Ignácio da Costa Ferreira, 1892-1958), Vicente do Rêgo Monteiro, Antonio Paim Vieira (1895-1966) y Oswaldo Goeldi (1895-1960).

3. S. Salstein-Goldberg e I. Mesquita,

"Imaginários Singulares", en *Imaginários singulares* (cat. expo. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1987), p. 20.

4. El edificio que albergaba el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, diseñado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer (con Le Corbusier como asesor del proyecto), es considerado como un paradigma de la arquitectura brasileña contemporánea. Influyó mucho en la obra futura de Niemeyer, como se revela en sus diseños para el Parque de Pampulha (1944), el Parque Ibirapuera (1954) y Brasilia (1959).

5. La creación en 1935 del Grupo Seibi reunió a varios artistas de origen japonés. Excepto en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, el grupo se mantuvo en activo hasta la década de 1970. Sus líderes -Walter Tanaka (1910-1970), Yuyi Tamaki (1916-1979) y Yoshiya Takaoka (1909-1978)- participaron en la formación de varias generaciones de artistas, especialmente durante los años cincuenta, momento en que la abstracción comenzó a desarrollarse en Brasil.

6. Walter Zanini. "Arte Contemporánea", en Zanini (ed.), *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, 1983, vol. 2, p. 679.

7. Frederico Moraes. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. São Paulo, 1991, p. 118.

8. Salstein-Goldberg y Mesquita, op. cit., p. 18.

9. Ibid.

10. Al estudiar las importantes aportaciones al movimiento abstracto en Brasil, es necesario mencionar las conferencias sobre arte abstracto impartidas por el crítico argentino Jorge Romero Brest en São Paulo en 1948; la exposición *Do figurativismo ao abstracionismo* de 1949, organizada por el franco-belga Leon Degand, conservador del Museu de Arte Moderna de São Paulo; y el intercambio cultural entre los artistas brasileños y argentinos asociados al Grupo de Arte Concreto-Invenção, fundado por Tomás Maldonado, en 1945.

11. "Manifiesto Ruptura", en Ana Maria M. Belluzzo (ed.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, 1990, p. 298.

12. Aracy Amaral en *Modernidade: arte brasileira do século XX* (cat. expo. Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1988, p. 63).

13. Frederico Moraes, op. cit., p. 118.

14. Salstein-Goldberg y Mesquita, op. cit., p. 19.

15. João Moura, Jr., *Obscura luz* (cat. expo. Galería Luisa Sriná, São Paulo, 1983).

16. Zanini, op. cit., p. 776.

17. Jorge Guinle, "Jorge Guinle", en el cat. expo. *Artistas brasileiros da 20a Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, 1989, p. 90.

18. El periodo de aislamiento impuesto por la dictadura militar obligó al mundo artístico a encontrar nuevas vías que asegurasen su supervivencia. Esta batalla es interminable en los círculos intelectuales brasileños, pues sobreviven en condiciones precarias. En cualquier caso, este periodo fue muy fructífero para la investigación historiográfica sobre arte brasileño. Aparecieron críticos y conservadores, se impulsaron las escuelas de arte (o al menos estaban en armonía con la realidad del país), y se publicaron libros y revistas. Fue una época dedicada al autoconocimiento, a la reclamación del pasado y al descubrimiento de los valores esenciales de la identidad brasileña. El mercado del arte, si bien continuó sufriendo problemas económicos, desempeño también un importante papel al mostrar obras contemporáneas y promover nuevos valores y estilos, y a menudo llenó el vacío existente ante la falta de cualquier política museística por parte del gobierno.

19. Agnaldo Farias, "Breve roteiro para um panorama complexo: A produção contemporânea (1980 a 1994). Brief guide to a Complex Panorama: Contemporary Art Production (1980 to 1994)", en Nelson Aguilar (ed.), *Bienal Brasil século XX* (cat. expo. Fundação de São Paulo, São Paulo, 1994, pp. 426-427). "La inteligencia preclara de esta producción -señala Farias-, tanto si es inestable como si sufre las deficiencias de un entorno precario que obliga finalmente a que cada obra se centre en la lucha por su propia supervivencia, al tiempo que niega nuestra supuesta inclinación a lo ilógico y confirma el contenido de nuestra capacidad de reflexión, revela que su fuerza estriba en la superación de los límites impuestos por la etiqueta 'arte brasileño'; una etiqueta marcada por la vena nacionalista, por la inútil búsqueda de una identidad inexistente, y fomentada por la confrontación directa con los cánones existentes, esto es, la exploración y expansión de operaciones estéticas ratificadas por el universo artístico."

Uruguay

1. Nos estamos refiriendo a los dos tipos de áreas artísticas en América Latina, la "abierto" y la "cerrada", según fueron definidas por Marta Traba en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, 1973, p. 36.

2. Fernando García Esteban, *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*. Montevideo, 1965, p. 41.

3. Durante dos periodos presidenciales, 1903-1907 y 1911-1915.

4. La Era Batllista comprende el periodo de 1904 a 1929. El resto de la historia uruguaya está fuertemente influida por las reformas de Batlle, que convirtieron a Uruguay en país modelo de América Latina.

5. La producción de Figari revela su admiración por el estilo de los pintores españoles Hermen Anglada Camarasa y Joaquim Mir, los intimistas franceses Pierre Bonnard y Edouard Vuillard, así como su interés por el arte de Honoré Daumier y, en algunos casos, de Paul Gauguin.

6. El caso de González es inusual en Uruguay. No viajó a Europa durante sus años de formación, sino en su vejez, cuando había realizado lo mejor de su producción. Asimismo, se mantuvo alejado de las formas europeas. Su actitud artística se relaciona con los dibujos del argentino Florencio Molina Campos.

7. Gurvich, como otros uruguayos, se preocupó simultáneamente por el pasado y por el presente, pues evocó el legado de Torres García o Chagall y simultáneamente el de Brueghel o El Bosco.

8. La producción de Friedrich Vordemberge-Gildewart supuso una fuente de inspiración fundamental para Costigliolo. También lo fueron sus contactos directos con el neoplasticismo en la Bial de São Paulo de 1953.

Argentina

1. Véase Patricia Artundo. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, 1994.

2. Véase Patricia Artundo y Marcelo Pacheco. "Estrategias y transformaciones. Una aproximación a los años 20", *V Jornadas de teoría e historia de las artes. Arte y poder* (texto de la conferencia publicada en las actas del congreso, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1993, p. 85).

3. Cit. por Elba Pérez. *Distéfano*. Buenos Aires, 1991, p. 10.

4. La gran cantidad de debates entre los propios miembros del grupo dificultaron la identificación con un programa de acción definido. Véase Gyula Kössice. *Arte Madi*. Buenos Aires, 1982; y Nelly Perazzo. *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires, 1983.

5. Un grupo de grabados de Berni sobre dicho tema ganó el Gran Premio de la Bial de Venecia de 1962.

6. Laura Buccellato. *Greco-Santantonin* (cat. expo. Fundación San Telmo, Buenos Aires, abril 1987, s.p.).

7. Para un análisis de estas corrientes neovanguardistas, véase Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, 1988.

8. Véase Jorge Romero Brest. *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, 1992; y John King. *El Di Tella*. Buenos Aires, 1985; Silvia Sigal. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, 1991; Oscar Terán. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, 1991. Véanse además los indispensables textos publicados por el CAIA en sus actas de las cinco *Jornadas sobre teoría e historiografía del arte*, celebrada en Buenos Aires desde 1989 y que contiene la información más actualizada sobre arte argentino.

9. Durante la dictadura militar impuesta en 1976, proliferaron muchas variedades de "realismo" en la producción de pintores como Ricardo Garabito, Hugo de Marziani, Mildred Burton y Seguí.

10. Véase Roberto Amigo. "La Plaza de Mayo, la plaza de las Madres", *III Jornadas de teoría e historia de las artes. Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. CAIA, Buenos Aires, 1991, pp. 89-99; Gustavo Buntinx, "Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas", *V Jornadas de teoría e historia de las artes*. CAIA, Buenos Aires, 1993, pp. 236-255; y Amigo. "La resistencia estética", *ibid.*, pp. 265-273.

Chile

1. Catálogo oficial ilustrado, *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Santiago, 1910.

2. Gaspar Galasz y Milan Ivelic. *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Santiago, 1981.

Arte chicano

1. Véanse las aportaciones de Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera y Nelly Richard en *American Visions/Visiones de las Américas*, ed. Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita. Nueva York, 1994.

2. Tomas Ybarra Frausto. "Introduction", en Inverna Lopez (ed.), *Chicano Expressions: a New View in American Art* (cat. expo. INTAR Latin American Art Gallery, Nueva York, 1986, p. 4).

3. Tomas Ybarra-Frausto. "Rasquachismo: a Chicano Sensibility", en *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985* (cat. expo. Wright Art Gallery, Universidad de California en Los Ángeles, 1991, p. 159).

4. Thomas Lawson. "Last Exit: Painting", en Brian Wallis (ed.), *Art after Postmodernism: Rethinking Representation*. Nueva York, 1984, p. 164.

5. Amalia Mesa-Bains ha analizado este fenómeno, acuñando el término "domesticana" y utilizando la idea de "alegorías domésticas" para describirlo. Véase Amalia Mesa-Bains. "El mundo femenino: Chicana Artists of the Movement: a Commentary on Development and Production", en *Chicano Art: Resistance and Affirmation*, op. cit.

6. *A Flirtation with Fire*, instalación en la galería Carla Stellweg, Nueva York, octubre-noviembre 1995.

7. Mari Carmen Ramírez. "Blueprints: Conceptual Arts and Politics in Latin America", en *Latin American Artists of the Twentieth Century* (cat. expo. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1993), p. 159.

Bibliografía general

- Acha, Juan. *Arte y sociedad en América Latina: el producto artístico y su estructura*. Ciudad de México, 1974.
- . Comombres, Adolfo y Escobar, Ticio. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, 1991.
- Ades, Dawn (ed.). *Art in Latin America: the Modern Era, 1820–1980*. New Haven y Londres, 1989.
- América: Bride of the Sun* (catálogo de la exposición, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, 1992).
- Art d'Amérique Latine. 1911–1968* (catálogo de la exposición, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1992).
- Baddeley, Oriana y Fraser, Valerie. *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. Londres y Nueva York, 1989.
- Barnitz, Jacqueline, Bazzano Nelson, Florenze y Bergman Carton, Janis. *Latin American Artists in New York since 1970* (catálogo de la exposición, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas, Austin, 1987).
- Bayón, Damian. *Artistas contemporáneos de América Latina*. París y Barcelona, 1981.
- . *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Ciudad de México, 1974.
- . *Historia del arte hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, vol. 3. Madrid, 1988.
- (ed.). *América Latina en sus artes*. París, 1974.
- Beardsley, John y Livingston, Jane. *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (catálogo de la exposición, The Museum of Fine Arts, Houston; Nueva York, 1987).
- Bedoya, Jorge M. y Gil, Noemi. *El arte en América Latina*. Buenos Aires, 1973.
- Belluzzo, Ana María de Moraes (ed.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, 1990.
- Biller, Geraldine P., et al. *Latin American Women Artists 1915–1995: Artistas latinoamericanas* (catálogo de la exposición, Milwaukee Art Museum, 1995).
- Braun, Barbara. *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*. Nueva York, 1993.
- Brett, Guy. *Transcontinental: Nine Latin American Artists*. Londres y Nueva York, 1990.
- Bulhões, Maria Amélia y Bastos Kern, Maria Lúcia (eds.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, 1994.
- Cancel, Luis, et al. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970* (catálogo de la exposición, Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 1988).
- Castedo, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano*, vol. 2, siglo XIX-siglo XX. Madrid, 1988.
- . *A History of Latin American Art and Architecture, from PreColumbian Times to the Present*. Nueva York, 1969.
- Catlin, Stanton y Grieder, Terence. *Art of Latin America since Independence*. New Haven, 1966.
- Chaplik, D. *Latin American Art: an Introduction to Works of the 20th Century*. Jefferson, 1989.
- Chase, Gilbert. *Contemporary Art in Latin America: Painting, Graphic Art, Sculpture, Architecture*. Nueva York, 1970.
- Daly Heyck, Denis Lynn. *Barrios and Borderlands. Cultures of Latinos and Latinas in the United States*. Nueva York, 1994.
- Day, Holliday T., y Hollister Sturges (eds.). *Art of the Fantastic: Latin America, 1920–1987* (catálogo de la exposición, Indianapolis Museum of Art, 1987).
- Findlay, James. *Latin American Art: a Bibliography*. Westport, 1983.
- Fletcher, Valerie. *Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam, Matta* (catálogo de la exposición, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 1992).
- Franco, Jean. *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. Edición revisada. Harmondsworth, 1970.
- Fusco, Coco. *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Ciudad de México, 1977.
- . *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, 1995.
- Goldman, Shifra M. *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*. Chicago, 1994.
- Kirstein, Lincoln. *The Latin-American Collection of The Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1943.
- La Duke, Betty. *Compañeras: Women, Art, and Social Change in Latin America*. San Francisco, 1985.
- Leenhardt, Jacques y Kalfon, Pierre. *Les Amériques Latines en France*. París, 1992.
- Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the Twentieth Century*. Londres, 1993.
- Mesquita, Ivo. *Cartographies* (catálogo de la exposición, Winnipeg Art Gallery, 1993).
- Messer, Thomas y Capa, Cornell. *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*. Ithaca, 1966.
- Moraes, Frederico. *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana, 1990.
- . *Panorama das artes plásticas. Séculos XIX e XX*. São Paulo, 1991.
- Mosquera, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, 1995.
- . Rachel Weiss, Ponce de León, Carolina et al. *Ante América* (catálogo de la exposición, Banco de la República y Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1992).
- Paternosto, César. *The Stone and the Thread. Andean Roots of Abstract Art*. Austin, 1996.
- Rasmussen, Waldo (ed.). *Latin American Artists of the Twentieth Century* (catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1993).
- Rowe, William y Schelling, Vivian. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. Londres, 1991.
- Rubiano Caballero, Germán. *La escultura en América Latina (siglo XXI)*. Bogotá, 1986.
- Sánchez Prieto, Margarita (ed.). *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Lima y La Habana, 1994.
- Stofflet, Mary, et al. *Latin American Drawing Today* (catálogo de la exposición, San Diego Museum of Art; Seattle, 1991).
- Sullivan, Edward J. *Artistas latinoamericanos del siglo XX* (catálogo de la exposición, Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992).
- Tomassi, Noreen, et al. (eds.). *American Visions: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. Nueva York, 1994.
- Traba, Marta. *Art of Latin America: 1900–1980*. Baltimore, 1994.
- . *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950–1970*. Ciudad de México, 1973.
- Voces de ultramar: arte en América Latina y Canarias: 1910–1960* (catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1962).
- Wood, Yolanda (ed.). *Las artes plásticas en el Caribe. Pintura y grabado contemporáneos*. La Habana, 1993.
- Yudice, George, Franco, Jean y Flores, Juan (eds.). *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis, 1992.

Bibliografía por países

México

Arteaga Domínguez, Agustín, et al. *Escuela mexicana de escultura. Maestros fundadores* (catálogo de la exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1990).

Cardoza y Aragón, Luis. *México. Pintura de hoy*. Ciudad de México, 1964.

—. *Pintura contemporánea de México*. Ciudad de México, 1974.

100 pintores mexicanos (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, con un ensayo de Luis Carlos Emerich, Monterrey, 1993).

Charlot, Jean. *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven, 1963.

Del Conde, Teresa Corona y Franco Calvo, Enrique. *La pintura del México contemporáneo en sus museos*. Ciudad de México, 1991.

El corazón sangrante/The Bleeding Heart (catálogo de la exposición, Institute of Contemporary Art, Boston, 1991).

Debros, Olivier. *Figuras en el trópico: plástica mexicana, 1920-1940*. Barcelona, 1984.

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue for Things Mexican. Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa (Alabama), 1992.

Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*. Ciudad de México, 1989.

Espíritu (catálogo de la exposición, California Center for the Arts, con un ensayo de Luis Carlos Emerich, Escondido (California), 1995).

Ferrer, Elizabeth y Ruy Sánchez, Alberto. *Through the Path of Echoes: Contemporary Art in Mexico/Por el camino de los ecos: arte contemporáneo de México* (catálogo de la exposición, Independent Curators Inc., Nueva York, 1990).

Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. Londres, 1989.

Frerrot, Christine. *El mercado del arte en México 1950-1976*. Ciudad de México, 1990.

Goldman, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Austin, 1981.

Helm, MacKinley. *Modern Mexican Painters*. Nueva York, 1941; reimpresión, 1989.

Hurlburt, Laurence P. *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque, 1989.

Imagen de México. Images of Mexico (catálogo de la exposición, Schirn Kunsthalle, Frankfurt-am-Main, 1987; versión inglesa: Dallas Museum of Art, 1988).

Jalisco. Genio y maestría (catálogo de la

exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, con ensayos de Carlos Monsiváis, Jorge F. Hernández, Alberto Ruy Sánchez y Jaime Moreno Villarreal, Monterrey, 1994).

Manrique, Jorge Alberto y Del Conde, Teresa. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. Ciudad de México, 1987.

—, et al. *El geometrismo mexicano*. Ciudad de México, 1977.

Mérida, Carlos. *Modern Mexican Artists*. Ciudad de México, 1937.

The Mexican Muralists (catálogo de la exposición, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, 1993).

Mexico: the New Generations (catálogo de la exposición, San Antonio Museum of Art, con un ensayo de Teresa del Conde, San Antonio, 1985).

Mexico. Splendors of Thirty Centuries (catálogo de la exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990).

Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960 (catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 1991).

Myers, Bernard S. *Mexican Painting in Our Time*. Nueva York, 1956.

Nelken, Margarita. *El expresionismo mexicano*. Ciudad de México, 1966.

Nuevos momentos del arte mexicano. New Moments in Mexican Art. Madrid, 1990.

O'Gorman, Edmundo; Fernández, Justino; Cardoza y Aragón, Luis; Rodríguez Prampolini, Ida; y Mijares, Carlos G. *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*. Verona, 1971.

Oles, James. *South of the Border. Mexico in the American Imagination 1914-1947*. Washington, DC, 1993.

Paz, Octavio. *Essays on Mexican Art*. Nueva York, 1993.

Rodríguez, Antonio. *A History of Mexican Mural Painting*. Londres, 1969.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. Ciudad de México, 1969.

Rooted Visions: Mexican Art Today (catálogo de la exposición, Museum of Contemporary Hispanic Art, con un ensayo de Carla Stellweg, Nueva York, 1988).

Ruptura 1952-1965 (catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, Ciudad de México, 1988).

Schmeckebier, Laurence E. *Modern Mexican Art*. Minneapolis, 1939.

Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. Ciudad de México, 1978.

Sullivan, Edward J. *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (catálogo de la exposición, The Americas Society, Nueva York, 1990).

—, y Linda Nochlin. *Women in Mexico/La mujer en México* (catálogo de la exposición, National Academy of Design, Nueva York (y otras sedes), 1990); versión francesa, *Regards de femme* (Musée d'Art Moderne, Lieja, 1993).

Tibol, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. Ciudad de México, 1992.

—. *Historia del arte mexicano: época moderna y contemporánea*. Ciudad de México, 1964.

Yamawaki, Kazuo, Del Conde, Teresa, et al. *Renacimiento en el arte mexicano* (catálogo de la exposición, Nagoya City Art Museum, 1989).

América Central

General

Dunkerley, James. *Power in the Isthmus. A Political History of Central America*. Londres, 1988.

Flores Zúñiga, Juan Carlos. *Magic and Realism: Central American Contemporary Art*. Tegucigalpa, 1992.

Land of Tempests: New Art from Guatemala, El Salvador and Nicaragua (catálogo de la exposición, Harris Museum and Art Gallery, Preston, 1994).

Rodríguez, Bélgica. 'Aproximación al arte de Centroamérica': I (Guatemala), II (Honduras), III (Costa Rica), *Art Nexus*, 46 (enero 1991), pp. 78-82; 47 (mayo 1991), pp. 84-7; 50 (abril 1992), pp. 127-31.

—. *Arte centroamericano. Una aproximación*. Caracas, 1994.

Guatemala

Galería Guatemala: muestra de pintura del siglo XX. Guatemala, 1990.

Méndez, Lionel. *Elmar Rojas*. Guatemala, 1993.

— (ed.). *Arte vanguardia Guatemala*. Guatemala, 1969.

Mobil, José A. *Historia del arte guatemalteco*. Guatemala, 1988.

Núñez de Rodas, Edna. *Evolución de las artes plásticas en Guatemala*. Antigua, 1993.

Honduras

Antología de las artes plásticas de Honduras. Tegucigalpa, 1993.

Catálogo de la colección de obras de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Tegucigalpa, 1991.

Honduras: El Banco Atlántida en la historia de la pintura. Tegucigalpa, 1991.

López, Evaristo y Becerra, Longino. *Honduras*

40 Pintores. Tegucigalpa, 1989.

De Oyuela, Leticia. *La batalla pictórica: síntesis de la historia de la pintura en Honduras*. Tegucigalpa, 1994.

El Salvador

Cea, José Roberto. *De la pintura en El Salvador: panorama histórico crítico*. San Salvador, 1986.

Lindo, Ricardo. *La Pintura en el Salvador*. San Salvador, 1986.

Pintura salvadoreña del presente siglo. San Salvador, 1984.

Salazar Retana, Luis. *Cien años de pintura en El Salvador* (catálogo de la exposición, VII Festival de Arte, San Salvador, 1988).

Zeitlin, Marilyn A. *Art under Duress. El Salvador 1980-Present* (catálogo de la exposición, Arizona State University Art Museum, Tempe, 1995).

Nicaragua

Arellano, Jorge Eduardo. 'Pintura y Escultura en Nicaragua', *Boletín nicaraguense de bibliografía y documentación*, 8 (noviembre-diciembre 1975), pp. 3-188.

Armando Morales: *pintura* (catálogo de la exposición, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, 1990).

García-Jamart de Torres, María Dolores. *La modernidad en la pintura nicaraguense, 1948-1990*. Managua, 1995.

Kassner, Lily. *Morales* (n.p. [Américo Arte de C.V.], 1995).

Lacayo, Sofía. *Patria. Contemporary Nicaraguan Painting* (catálogo de la exposición, Duke University Museum of Art, Durham, 1995).

Pintura contemporánea de Nicaragua (catálogo de la exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1981), con ensayos de Marta Traba y Mercedes Gordillo.

Valle-Casrillo, Julio. 'Los primitivistas de Nicaragua o el inventario del paraíso', *Revista Nicaragüense*, 12 (abril 1980), pp. 101-75.

Costa Rica

Cabrera, Roberto y Fernández, Víctor H. *Veinte años de la pintura costarricense 1970-1990*. San José, 1990.

Echeverría, Carlos Francisco. *Historia crítica del arte costarricense*. San José, 1986.

Ferrero, Luis. *La escultura en Costa Rica*. San José, 1982.

Lentini, Luigi, et al. (eds.). *Arte y crítica en el siglo XX*. San José, 1986.

Ulloa Barrechea, Ricardo. *Pintores de Costa Rica*. San José, 1974.

Vargas, Virginia y Zamora, Alvaro. 'Diversidad en los Ochenta', en *Arte*

costarricense hoy: nuevas tendencias (catálogo de la exposición, Museo de Arte Costarricense, San José, 1989).

Zavaleta, Eugenia. *Los micros del arte abstracto en Costa Rica, 1958-1971*. San José, 1994.

Panamá

Kupfer, Mónica. *Encuentro de escultura* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá, 1987).

Miró, Rodrigo. *Lewis, Amador, Ivaldi* (Panamá: *Revista Lotería (separata)*, mayo 1974).

Pascual, Maricel (ed.). *Tiempo y color: 16 pintores de Panamá*. Caracas, 1991.

Prados, Pedro Luis. 'La Pintura en Panamá', *Katedra*, 1, no. 1 (Universidad de Panamá, diciembre 1990).

Wolfschoon, Erik. *Las manifestaciones artísticas en Panamá*. Universidad de Panamá, 1983.

Cuba 1900-1950

Alonso, Alejandro G. *Amelia Peláez*. La Habana, 1988.

Amelia Peláez, *exposición retrospectiva 1924-1967* (catálogo de la exposición, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, 1991).

Barr, Alfred H. 'Modern Cuban Painters', *Museum of Modern Art Bulletin*, 1 (1944), pp. 2-14.

Blanc, Giulio V., Herzberg, Julia P., y Sims, Lowery S. *Wifredo Lam and His Contemporaries, 1938-1952*. (catálogo de la exposición, The Studio Museum in Harlem, New York, 1992).

—, et al. *Amelia Peláez: a Retrospective, 1896-1968* (catálogo de la exposición, Cuban Museum of Arts and Culture, Miami, 1988).

Carreño, Mario. *Mario Carreño: cronología del recuerdo*. Santiago, 1991.

De Castro, Martha. *El arte en Cuba*. Miami, 1970.

Fouchet, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Barcelona, n.d. [1976].

Gómez Sicre, José. *Pintura cubana de hoy*. La Habana, 1944.

De Juan, Adelaida. *Pintura cubana: temas y variaciones*. La Habana, 1978.

Leopoldo Románach. La Habana, 1952.

Luis, Carlos M. *Cundo Bermúdez*. Miami, 1987.

Martiano: uno y múltiple (catálogo de la exposición, Sala de Exposiciones Centro Cultural Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988).

Martínez, Juan A. *Cuban Art and National Identity: the Vanguard Painters, 1925-1950*. Gainesville, 1994.

—. 'Afrocuban and National Identity: Modern Cuban Art 1920s-1940s', *Athanos*, 11 (1992), pp. 70-3.

Núñez Jiménez, Antonio. *Wifredo Lam*. La Habana, 1982.

Pogolotti, Graciela. *Carlos Enriquez 1900-1957*. La Habana, 1979.

—, et al. *Victor Manuel*. La Habana, 1969.

René Portocarrero (catálogo de la exposición, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1984).

Sánchez, Juan. *Fidelio Ponce*. La Habana, 1985.

Thomas, Hugh. *Cuba, or the Pursuit of Freedom*. Londres, 1971.

De la Torre, Loló. *Estudios de las artes plásticas en Cuba*. La Habana, 1954.

Wifredo Lam (catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992).

Wifredo Lam. *A Retrospective of Works on Paper* (catálogo de la exposición, Americas Society, New York, 1992).

Cuba 1950-1995

Álvarez Martínez, Enrique. 'Primer volumen de una renovación esperanzadora', *Temas*, 15 (1988), pp. 137-55.

Blanc, Giulio V. *Cuban Artists of the 20th Century* (catálogo de la exposición, Fort Lauderdale Museum of Art, 1993).

Cammitzer, Luis. *The New Art of Cuba*. Austin, 1994.

Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo (catálogo de la exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1996).

Cuba-USA: the First Generation (catálogo de la exposición, The Fondo del Sol Visual Arts Center, Washington, DC, 1991).

Fernández (Tonel), Antonio Elijo. 'Acotaciones al relieve', *Temas*, 22 (1992), pp. 81-8.

—. 'Arte cubano: la Llave del Golfo y cómo usarla', *Temas*, 22 (1992), pp. 3-14.

Kuba OK (catálogo de la exposición, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1990).

Kunze, David. 'Public Graphics in Cuba: a Very Cuban Form of Internationalist Art', *Latin American Perspectives*, 7, suplemento 75, vol. 2 (1975), pp. 89-100.

Made in Havana: Contemporary Art from Cuba (catálogo de la exposición, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1988).

Mosquera, Gerardo. 'Africa in the Art of Latin America', *Art Journal*, 54, no. 4 (winter 1992), pp. 30-8.

—. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, 1983.

—. *Los hijos de Guillermo Tell* (catálogo de la exposición, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, 1991).

—. 'New Cuban Art: Identity and Popular Culture', *Art Criticism*, 6 (1989), pp. 57-65.

The Nearest Edge of the World. Art and Cuba Now (catálogo de la exposición, Institute of Contemporary Art, Boston, 1990).

No Man is an Island. Young Cuban Art (catálogo de la exposición, Pori Art Museum, Finland, 1990).

Outside Cuba. Contemporary Cuban Visual Arts (catálogo de la exposición, the State University of New Jersey, Rutgers, 1989).

Pintores cubanos. La Habana, 1962.

Polester, 4 (1993).

Signs of Transition: 80s Art from Cuba (catálogo de la exposición, Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, 1988).

Third Text, 20 (1992).

De la Torre, Loló. *Imagen de dos tiempos*. La Habana, 1982.

Wood, Yolanda. *De la plástica cubana y caribeña*. La Habana, 1990.

República Dominicana

Adróver de Cibrán, Belkis. 'Celeste Woss y Gil Ricart', *Revista ahora*, 993 (1962).

Cartagena Portafatín, Aida. *Galería de Bellas Artes*. Santo Domingo, 1964.

De Juan, Adelaida. *En la galería latinoamericana*. La Habana, 1979.

Ferrer, Elizabeth y Sullivan, Edward J. *Modern and Contemporary Art of the Dominican Republic* (catálogo de la exposición, The Spanish Institute and Americas Society, Nueva York, 1996).

Gil, Laura. '¿Es un museo nuestro Museo de Arte Moderno?', *El Caribe* (suplemento del sábado, 19 de diciembre de 1992), p. 13.

—. 'Signos de Utopía. Teoría, clasificación e historia de la abstracción pictórica en Santo Domingo', en *100 años de la pintura dominicana* (catálogo de la exposición, Santo Domingo, 1989).

Gerón, Cándido. *Obras maestras de la pintura dominicana/Masterpieces of Dominican Painting*, 4 vols. Santo Domingo, 1994.

La impronta española en la pintura dominicana contemporánea (catálogo de la exposición, Centro Cultural Hispánico, Santo

Domingo, 1995).

Jaime Colson. *Memorias de un pintor trashumante*. París 1924/Santo Domingo 1968 (Barcelona, 1978).

Liz, Domingo. 'Los jurados', *Hoy* (5 de noviembre de 1972), p. 1-B.

Miller, Jeannette. *Arte dominicano contemporáneo/Contemporary Dominican Art* (catálogo de la exposición, The Signs Gallery, Nueva York, 1981).

—. *Fernando Peña Defilló: desde el origen hacia la libertad*. Santo Domingo, 1983.

—. *Historia de la pintura dominicana*. Santo Domingo, 1979.

—. *Paul Giudicelli, sobreviviente de una época oscura*. Santo Domingo, 1983.

— y Gatón Arce, Freddy. *El paisaje dominicano. Pintura y poesía*. Santo Domingo, 1992.

Mujer y arte dominicano hoy. Homenaje a Celeste Woss y Gil. Santo Domingo, 1995.

Otras visiones. Cuatro artistas dominicanos contemporáneos (catálogo de la exposición, Casa de Francia, Santo Domingo, 1994).

Peguero, V. y de los Santos, Danilo. *Visión general de la historia dominicana*. Santo Domingo, 1978.

Rodríguez Demorizi, Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*, vol. 49. Santo Domingo, 1972.

De los Santos, Danilo. 'El Premio Nacional de Artes Plásticas', *El Siglo* (11 de diciembre de 1993), pp. 4-5.

—. *La pintura en la sociedad dominicana*. Santo Domingo, 1979.

Somoza, María Emilia. 'Sinopsis cronológica de la abstracción en Puerto Rico', *Primer Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico* (catálogo, San Juan, 1984).

Suro, Darío. *Arte dominicano*. Santo Domingo, 1969.

Puerto Rico

Arnaldo Roche. *Los primeros diez años* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, con un ensayo de Enrique García-Gutiérrez, Monterrey, 1993).

The Art Heritage of Puerto Rico/La herencia artística de Puerto Rico (catálogo de la exposición, El Museo del Barrio and The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1973).

Benítez, Marimar. 'The Special Case of Puerto Rico', en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (catálogo de la exposición, Bronx Museum of

- the Arts, Nueva York, 1988), pp. 72–105.
- Bloch, Peter. *Painting and Sculpture of the Puerto Ricans*. Nueva York, 1978.
- Campeche, Oller, Rodón. *Tres siglos de pintura puertorriqueña/Three Centuries of Puerto Rican Painting* (catálogo de la exposición, Pabellón Nacional de Puerto Rico en la Exposición Universal Sevilla '92, organizado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Sevilla, 1992).
- Carlos Raquel Rivera, obra gráfica 1951/1990 (catálogo de la exposición, Museo de las Américas, San Juan, 1993).
- del Conde, Teresa y Sullivan, Edward J.. *Arnaldo Roche Rabell* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1995).
- Delgado Mercado, Osiris. *Artes plásticas: historia de la pintura en Puerto Rico*, en *La gran enciclopedia de Puerto Rico*, vol. 8. Madrid, 1976.
- . *Francisco Oller y Cestero (1833–1917), pintor de Puerto Rico*. San Juan, 1983.
- . *Ramón Frade León. Pintor puertorriqueño (1875–1954). Un virtuoso del intelecto*. San Juan, 1989.
- . *Sinopsis histórica de las artes plásticas en Puerto Rico*. San Juan, 1972.
- Francisco Oller: un realista del impresionismo (catálogo de la exposición, Museo de Arte de Ponce, 1983).
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*. Madrid, 1994.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos*. Río Piedras, 1989.
- Nuestro autorretrato. La mujer artista y la automagen en un contexto multicultural*. San Juan, 1992.
- De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948* (catálogo de la exposición, Museo de la Universidad de Puerto Rico, ensayos de Osiris Delgado Mercado y José Antonio Torres Martínó, Río Piedras, 1988).
- Pérez Lizano, Manuel. *Arte contemporáneo de Puerto Rico, 1950–1983. Cerámica, escultura, pintura*. Bayamón, 1985.
- Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. San Juan, 1986.
- Ramírez, Mari Carmen. *Puerto Rican Painting Between Past and Present* (catálogo de la exposición, Squibb Gallery, Princeton, 1987).
- Ríos Rigau, Adlin (ed.). *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*. Santurce, 1992.
- Scarano, Francisco A.. *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. Nueva York, 1993.
- Sturges, Hollister. *New Art From/Nuevo arte de Puerto Rico* (catálogo de la exposición, Museum of Fine Arts, Springfield, Mass., 1990).
- Tió, Teresa. *El cartel en Puerto Rico: 1946–1985* (catálogo de la exposición, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1985).
- . *El portafolios en la gráfica puertorriqueña* (catálogo de la exposición, Museo de las Américas, San Juan, 1995).
- Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras, 1971.
- Tres décadas gráficas de Myrna Báez* (catálogo de la exposición, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 1988).
- ### Venezuela
- Alejandro Otero (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1985).
- Armando Reverón (catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992).
- Arroyo, Miguel. *Arte, educación y museología. Estudios y polémicas 1948–1988*. Caracas, 1989.
- Ashton, Dore. *Jacobo Borges*. Caracas, 1983.
- Blanco, Lourdes. 'Manuel Mérida: de la naturaleza muerta a la materia en movimiento', en *Manuel Mérida, obras* (catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1976).
- . 'Claudio Perna. Fotocopias', en *Claudio Perna. Autocopias* (catálogo de la exposición, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1975).
- Boulton, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela*, 3 vols.. Caracas, 1964–72.
- . *La obra de Armando Reverón*. Caracas, 1966.
- Calzadilla, Juan (ed.). *El arte en Venezuela*. Caracas, 1967.
- . *El grabado en Venezuela*. Caracas, 1978.
- . *Movimientos y vanguardia en el arte contemporáneo en Venezuela*. Caracas, 1978.
- . 'Reverón: su universo como idioma', en *Armando Reverón: exposición iconográfica documental en el centenario de su nacimiento* (catálogo de la exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1991).
- Capriles, María Cristina (ed.). *Arturo Michelena. Su obra y su tiempo, 1863–1898*. Caracas, 1989.
- Carvajal, Rina. 'Armando Reverón', *Latin American Artists of the Twentieth Century* (catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, New York, 1993), pp. 40–45.
- D'Antonio, Francisco. *Textos sobre arte: Venezuela 1682–1982*. Caracas, 1980.
- Diccionario de las artes visuales en Venezuela*, 2 vols.. Caracas, 1982.
- Esteva Grillet, Roldán. *Guzmán Blanco y el arte venezolano*. Caracas, 1986.
- Flores, Elsa. *Convergencias*. Caracas, 1983.
- Gego (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1973).
- Guevara, Roberto. *Arte para una nueva escala*. Caracas, 1978.
- . *Ver todos los días*. Caracas, 1981.
- Indagaciones de la imagen: la figura, el ámbito, el objeto* (catálogo de la exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1981).
- Jacobo Borges (catálogo de la exposición, Staatliche Kunsthalle, Berlin 1987).
- Los ochenta. Panorama de las artes visuales en Venezuela* (catálogo de la exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1990).
- Proposiciones de Victor Lucena 1969–1980* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, 1980).
- Rama, Angel. *Antología de 'El Techo de la Ballena'*. Caracas, 1987.
- Rodríguez, Bélgica. *Arte geométrico – arte constructivo. Venezuela 1945/1965. Arte constructivo venezolano 1945–1965. Génesis y desarrollo*. Caracas, 1980.
- . *Breve historia de la escultura contemporánea en Venezuela*. Caracas, 1979.
- . *La pintura abstracta en Venezuela 1945–1965*. Caracas, 1980.
- 60 obras de/60 Paintings by Jacobo Borges* (catálogo de la exposición, Museo de Monterrey, 1987).
- Tiempo de Gallegos. La pintura y el dibujo* (catálogo de la exposición, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1985).
- Traba, Marta. *Mirar en Caracas*. Caracas, 1974.
- ### Colombia
- Arte colombiano del siglo XX* (serie de 5 catálogos publicados por el Centro Colombo Americano, Bogotá, 1980–2).
- Barney Cabrera, Eugenio. *El arte en Colombia, temas de ayer y de hoy*. Bogotá, 1980.
- . *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, 1970.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, 1980.
- Historia del arte colombiano* (varios autores). Barcelona, 1975.
- Manual de la historia de Colombia* (varios autores), vol. 3. Bogotá, 1980.
- Medina, Alvaro. *Proceso del arte en Colombia*. Bogotá, 1978.
- Ortega Ricaurte, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, 1979.
- Quiroz, Fernando, Hernán Aguilar, José y Ponce de León, Carolina. *Nueva Imagen*. Bogotá, 1994.
- Rubiano Caballero, Germán. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá, 1983.
- Serrano, Eduardo. *Cien años del arte colombiano*. Bogotá, 1985.
- . *Still-Life in Colombia*. Bogotá, 1992.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, 1974.
- . *Mirar en Bogotá*. Bogotá, 1976.
- (ed.). *Museo de Arte Moderno de Bogotá*. Bogotá, 1984.
- Zalamea, Jorge. *Literatura, política y arte*. Bogotá, 1978.
- ### Ecuador
- Areán, Carlos. *Tábara*. Quito, 1990.
- Arte ecuatoriano*, 4 vols. Navarra, 1978.
- Arte sacro contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil, 1985.
- Arte vial. I museo de arte vial en la mitad del mundo* (catálogo de la exposición, La Galería, Quito, 1985–6).
- Barnitz, Jacqueline. *Abstract Currents in Ecuadorian Art* (catálogo de la exposición, Center for Inter-American Relations, Nueva York, 1977).
- I Bienal internacional de pintura de Cuenca* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Cuenca, 1987).
- II Bienal internacional de pintura de Cuenca* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Cuenca, 1989).
- III Bienal internacional de pintura de Cuenca* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Cuenca, 1991).
- Camilo Egas. Museo Camilo Egas. Quito, n.d.
- Camón Aznar, José. *Guayasamín*. Barcelona, n.d.
- Catálogo del Salón de la Independencia* (catálogo de la exposición, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972).
- 100 artistas del Ecuador*. Quito, 1990.
- Club de la Unión, M. Rendón/Araceli Gilbert. Guayaquil, 1989.
- II Concurso nacional de artes plásticas* (catálogo de la exposición, Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, 1978).
- III Concurso nacional de artes plásticas* (catálogo de la exposición, Museo del Banco

Central del Ecuador, Quito, 1979).

Grupo Experimental de arte. *Jaime Andrade. Obra escultórica y gráfica*. Quito, 1977.

Iza, Jácome, Román, Unda. *Los Cuatro Mosqueteros*. Quito, 1993.

Lasaigne, Jacques. *Guayasamin*. Barcelona, 1977.

Libro del Sesquicentenario. II tomo: arte y cultura. Ecuador: 1830-1980. Quito, 1980.

Monteforte, Mario. *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*. Quito, 1985.

More, Humberto. *Actualidad plástica ecuatoriana*. Guayaquil, n.d.

Navarro, José Gabriel. *Artes plásticas ecuatorianas*. Ciudad de México, 1945.

Rodríguez Castelo, Hernán. *Diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador*. Quito, 1992.

—. *Kingman*. Milán, 1985.

—. *El siglo XX de las artes plásticas en Ecuador* (catálogo de la exposición, Museo de Arte del Banco Central, Guayaquil, 1988).

Salón exposición Mariano Aguilera. 65 años de plástica ecuatoriana, 1917-82. Quito, 1982.

Salón Nacional Vicente Rocafuerte para jóvenes creadores de las artes visuales. Guayaquil, 1983.

Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*. Quito, 1964.

Viteri. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1985.

Perú

Acha, Juan. *Peru*. Washington, DC, 1961.

Argan, G.C.; Crispolti, Enrico; y Dypreau, Jean. *Enigma e forme di Roca-Rey*. Milán, 1973.

Braun Vega. *Rétrospective 1950-1989* (catálogo de la exposición, Galerie Pascal Gabert and Musée de Maubeuge, Maubeuge, 1989).

Buntinx, Gustavo. 'Arte joven peruano. El post-velasquismo pictórico', *Arte en Colombia*, 26, 1985, pp. 42-7.

—, y Wuffarden, Luis Eduardo. *Mario Urteaga. Catálogo razonado*. Lima, 1987.

Castrillán Vizcarra, Alfonso. 'Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)', *Huaso número*, 9, 1981, pp. 58-70.

—. 'Escultura monumental y funeraria en Lima', en *Escultura en Perú*. Lima, 1991.

Felices Alcántara, Dora. 'Nuestros grandes maestros: Vinataca Reinoso', *Kantú. Revista de Arte*, 5, 1989, pp. 8-12.

Huayhuaca, José Carlos. *Martin Chambi*.

Fotógrafo. Lima, 1991.

Jorge Etelson. *Il linguaggio magico dei nodi* (catálogo de la exposición, Gallerie del Credito Valtellinese, Milán, 1993).

Lauer, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, 1976.

—. *Crítica de la artesanía*. Lima, 1982.

—. J. Sologuren y Westphalen, E. A. Scyszko, *Indagación y collage*. Lima, 1975.

Miro Quesada, G. Luis. *Arte en debate*. Lima, 1966.

Morley, Grace L. McCann. 'An Introduction to Contemporary Peruvian Painting', *Quarterly Bulletin of the San Francisco Museum of Art*, 2, 1942, pp. 17-36.

Moro, César. *Los anteojos de azufre*. Lima, 1958.

Un pasado incompleto. A Past Incomplete. Moico Yaker. *Paintings, The Paintings 1986-1994* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1996).

Pereira, Raúl María. 'Consideraciones sobre la pintura peruana', *Mercurio peruano*, 151, 1939, pp. 397-403.

Poole, Deborah. 'Figueras Aznar and the Cusco Indigenists: Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru', *Representations*, 38, 1992, pp. 39-75.

Raygada, Carlos. 'The New Peruvian Painting', *Bulletin of the Pan American Union*, 1933, pp. 907-22.

Rios, Juan E. *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima, 1946.

Rodríguez Saavedra, Carlos. *Servicio Gutierrez*. Lima, 1980.

Salazar Bondy, Sebastián. *Una voz libre en el caos. Ensayo crítico de arte*. Lima, 1990.

Scyszko in his *Labyrinth/Scyszko en su laberinto* (catálogo de la exposición, Art Museum of the Americas, Washington, DC, 1996).

Tola. Ciudad de México, 1991.

Torres Bohl, José. *Apuntes sobre José Sabogal. Vida y obra*. Lima, 1989.

Ugarte Elespuru, Juan Manuel. *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima, 1970.

Unruh, Vicky. 'Mariátegui's Aesthetic Thought: a Critical Reading of the Avant-Gardes', *Latin American Research Review*, 24, 1989, pp. 45-69.

Vargas Llosa, Mario; Escallón, Ana María; Pau-Llosa, Ricardo; y Alanis, J. *Fernando de Scyszko*. Bogotá y Nueva York, 1991.

Wuffarden, Luis Eduardo. *Tilsa Tsuchiya*. Lima, 1981.

Brasil

Aguillar, Nelson (ed.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo, 1994.

Almeida, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, 1976.

Amaral, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, 1970; edición conmemorativa 1992.

—. *Arts in the Week of '22*. São Paulo, 1992.

—. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 2 vols.. São Paulo, 1975.

— (ed.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro y São Paulo, 1977.

— y Herkenhoff, Paulo. *Ultramodern. The Art of Contemporary Brazil* (catálogo de la exposición, National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 1993).

Amarante, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951-1987*. São Paulo, 1989.

Andrade, Mario. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 3rd edn.. Belo Horizonte, 1984.

—. 'O movimento Modernista', en *Aspectos da literatura brasileira*, 4th edn.. São Paulo y Brasília, 1972, pp. 231-55.

Aranjo, Emanuel (ed.). *A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, 1988.

Bento, Antonio. *Panorama da pintura moderna brasileira*. Rio de Janeiro, 1966.

Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung. Berna, 1992.

Bruto, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, 1985.

Buarque de Holanda. Sérgio. *Raízes do Brasil*, 9th edn.. Rio de Janeiro, 1976.

Cavalcanti, Carlos (ed.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, 4 vols.. Brasília, 1973-80.

Cocchiarale, Fernando y Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, 1987.

Da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, 2nd edn.. Rio de Janeiro, 1980.

Gullar, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, 1965.

— (ed.). *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, 1973.

Journal of Decorative and Propaganda Arts, vol. 21, Brazilian Theme Issue. 1995.

Leirner, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo, 1982.

—. *Arte e seu tempo*. São Paulo, 1966.

Leite, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, 1966.

Lemos, Carlos, et al.. *The Art of Brazil*. Nueva York, 1983.

Marino, João (ed.). *Tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo, 1984.

Modernidade: art brésilien du XXème siècle (catálogo de la exposición, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1987); edición portuguesa, *Modernidade: arte brasileira do século XX* (Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1988).

Morais, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, 1975.

—. *Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro, 1982.

Moreira Leite, Dante. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, 1969.

Pedrosa, Mario. *Mundo, homem, arte e crise*. São Paulo, 1976.

—. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, 1985.

Pontual, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, 1987.

Schwarz, Roberto. 'As ideias fora do Lugar', in *Os vencedores as batatas*. 4ª edición, São Paulo, 1992, pp. 13-28.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 4ª edición, Petropolis, 1977.

Zanini, Walter. *A arte no Brasil das décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo, 1991.

— (ed.). *História geral da arte no Brasil*, 2 vols.. São Paulo, 1983.

Zilio, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, 1982.

Bolivia

Archondo, Rafael. 'El mestizaje, una bala perdida', en 'Lo mestizo, lo nacional', *Revista autodeterminación, de análisis histórico, político, y teoría social*. 1989.

Arze, Silvia. 'Marco cronológico del arte boliviano en el siglo XX', en *Pintura boliviana del siglo XX*. La Paz, 1989.

Botelho Gosalvez, Raúl. 'Cecilio Guzmán de Rojas, pintor del Ande', *Khana*, 33-4, 1959, pp. 261-9.

Calvo Valda, Marcelo. *Mística y paisaje. Ensayos sobre la obra de Guzmán de Rojas*. La Paz, 1986.

Centeno, Ricardo. 'Bolivia: lo pluri-cultural y multi-étnico como identidad', *Presencia*, sección 1, 6 agosto 1993, p. 3.

Chacon Torres, Mario. *Pintores del siglo XIX*. La Paz, 1963.

Fernández Naranjo, Nicolás; Mesa, José de; y

- Gisbert, Teresa. *Arturo Borda* (catálogo de la exposición, Alcaldía de La Paz, 1977).
- Francovich, Guillermo. *El pensamiento boliviano del siglo XX*. Ciudad de México, 1956.
- . *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz, 1980.
- Granados Valdés, Antonio. *Artistas de América*. Madrid, 1993.
- Guimar Mesa (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, ensayo de Elizabeth Ferrer, 1995).
- Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *La pintura en los museos de Bolivia*. La Paz, 1990.
- Núñez del Prado, Marina. *Eternidad en los Andes*. La Paz, 1972.
- Querejazu, Pedro. 'Las artes plásticas y 1952', en 'Segundo encuentro de estudios bolivianos: la cultura del 52', *Presencia literaria*, agosto 1984.
- . 'El arte en Bolivia entre 1920 y 1960', en *Voces de ultramar. El arte en América Latina y Canarias: 1910-1960*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 33-41.
- . 'Ensayo crítico en torno a Arturo Borda y su obra', *Revista Municipal de Cultura* (nueva época), 21. 1989.
- . *Ted Carrasco*. La Paz, 1988.
- . *et al., Pintura boliviana del siglo XX*. La Paz, 1989.
- Salazar Mostajo, Carlos. *La pintura contemporánea en Bolivia*. La Paz, 1989.
- Sanjines, Javier. *Literatura contemporánea*. La Paz, 1992.
- Soriano Badani, Armando. *Medio siglo de pintura*. La Paz, 1975.
- Villarreal Claude, Rigoberto. *Arte contemporáneo: pintores, escultores y grabadores bolivianos*. La Paz, 1952.
- Paraguay**
- Alsina, Arturo. *Paraguayos de otros tiempos*. Asunción, 1983.
- Báez, Jorge. *Artes y artistas paraguayos*. Asunción, 1941.
- . 'La plástica paraguaya contemporánea', *La Tribuna*. Asunción, 10 junio 1962, p. 15.
- Bestard, Jaime. *La ciudad florida*. Buenos Aires, 1951.
- Blinder, Olga; Pla, Josefina; y Escobar, Ticio. *Arte actual en el Paraguay 1900-1980*, 2 vols.. Asunción, 1983.
- Centurión, Carlos R.. *Historia de la cultura paraguaya*, vol. 2. Asunción, 1961.
- Díaz Pérez, Viriato. *Del arte*. Palma de Mallorca, 1982.
- . 'Un estudio sobre pintura y escultura en el Paraguay', *El Liberal*. Asunción, 28 febrero 1974, p. 16.
- Domínguez, Ramiro. 'Por un arte nuevo', *La Tribuna*. Suplemento Cultural, Asunción, 7 abril 1954, p. 4.
- Fernández, Miguel Ángel. *Art in Latin America Today: Paraguay*. Washington, DC, 1969.
- Ortiz Mayans, Antonio. *Sorazábal, su vida y su obra*. Buenos Aires, 1946.
- Other Sensibilities. Recent Developments in the Art of Paraguay (catálogo de la exposición, Inter-American Development Bank, Washington, DC, 1994).
- Pla, Josefina. 'El arte en el Paraguay', *Enciclopedia del arte en América*, vol. 2. Buenos Aires, 1969, pp. 241-70.
- . *El espíritu de fuego. Biografía de Julián de la Herrería*. Asunción, 1977.
- . *El grabado en el Paraguay*. Asunción, 1963.
- . *Treinta y tres nombres en las artes plásticas paraguayas*. Asunción, 1973.
- Prieto, Juan Manuel. 'Una década sin historia', *Última Hora*. Suplemento Cultural, Asunción, 3 enero 1980, p. 6.
- Salerno, Osvaldo. *Paraguay: artesanía y arte popular*. Asunción, 1983.
- Uruguay**
- Abbondanza, Jorge. *Manuel Espínola Gómez*. Montevideo, 1991.
- Argüel, José-Pedro. *Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica*. Montevideo, n.d..
- . *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*. Montevideo, 1975.
- Barradas. *Exposición antológica 1890-1929* (catálogo de la exposición, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1992).
- Diccionario de artistas plásticos en el Uruguay*, 2 vols.. Montevideo, 1992.
- 12 pintores nacionales. Montevideo, 1979.
- Di Maggio, Nelson. 'Literatura y artes plásticas', *Capítulo oriental*, 41. Buenos Aires, 1968.
- . *Literatura y artes plásticas*. Buenos Aires, 1975.
- Duncan, Barbara. *Joaquín Torres-García. Chronology and Catalogue of the Family Collection* (catálogo de la exposición, University of Texas en el Austin Art Museum, Austin, 1974).
- García Esteban, Fernando. *Artes plásticas del Uruguay en el siglo XX*. Montevideo, 1970.
- . 'El arte nuevo', en *Enciclopedia uruguaya*, no. 45. Montevideo, 1969.
- . 'Dibujantes y grabadores del Uruguay', en *Colección pueblos, hombres y formas en el arte*, 31. Buenos Aires, 1975.
- . 'Panorama sucinto del desarrollo de las artes uruguayas de Blanes a nuestros días', en *De Blanes a nuestros días* (catálogo de la exposición, Punta del Este, Comisión Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Instrucción Pública, 1961).
- . *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea*. Montevideo, 1965.
- García Puig, María Jesús. *Joaquín Torres-García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*. Madrid, 1990.
- Halber, Alicia. 'Al encuentro de las culturas subyacentes', en *Más allá de las palabras* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1992).
- . *Carlos González* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1988).
- . *Cineo Perinetti: la lección del maestro* (catálogo de la exposición, Galería Latina, Montevideo, 1990).
- . *De lo vivencial a lo metafísico: el arte de Jorge Damiani* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1991).
- . 'Detrás de un vidrio claroscuro', en *Agueda Dicanoro: Otras visiones* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1989).
- . *Ernesto Vilá, Works on Paper* (catálogo de la exposición, Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC, 1990).
- . 'El escenario de la memoria', en *Rimor Cardillo Charrías y Montes Criollos* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1991).
- . 'Estructuras mágicas', en *Francisco Matto. Retrospectiva* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1988).
- . *Germán Cabrera: paradigma de artista investigador* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1992).
- . *Joaquín Torres-García. Construcciones en madera y óleos* (catálogo de la exposición, Galería del Sur, Punta del Este, 1993).
- . 'Luis Camnitzer: evocación y lirismo', en *El libro de los muros* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1993).
- . *6 propuestas pictóricas uruguayas. Primera semana cultural iberoamericana* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1991).
- . *Torres-García y la tradición mediterránea* (catálogo de la exposición, Museo Torres-García, Montevideo, 1988).
- . 'Una formulación antropológica', en *Carlos Capelan Mapas y paisajes* (catálogo de la exposición, Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Cultura, 1992).
- . *Vernacular Culture in Uruguayan Art. An analysis of the Documentary Functions of the Works of Pedro Figari, Carlos González and Luis Solari*. Latin American and Caribbean Center, Florida International University, 1981.
- . *et al., Arte uruguayo contemporáneo, cinco propuestas: Alamón, Costigliolo, Loriolo, Solari, Testoni*. Montevideo, 1984.
- de Ignacios, Antonio. *Historial Rafael Barrados*. Montevideo, 1953.
- Jardi, Enric. *Rafael Barradas a Catalunya y les altres que passaren la mar*. Barcelona, 1992.
- . *Torres-García*. Barcelona, 1974.
- Joaquín Torres-García. *Epoca catalana, 1908-1928* (catálogo de la exposición, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 1988).
- Kalenberg, Angel. *Arte uruguayo y otros*. Montevideo, 1990.
- Larnaudie, Olga y Torrens, María Luisa. *El Dibujazo* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, 1989).
- Laroche, W.E.. *Pintores uruguayos en España 1900-1930*. Montevideo, 1992.
- Parpagnoli, Florio. 'Los retratistas del país', en *Enciclopedia Uruguaya*, no. 33. Montevideo, 1968.
- Pedro Figari 1861-1938* (catálogo de la exposición, Pavillon des Arts, París, 1992).
- Peluffo Linari, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya - De Blanes a Figari*. Montevideo, 1993.
- . *El paisaje a través del arte en el Uruguay*. Montevideo, 1994.
- . *Realismo social en el arte uruguayo, 1930-1950* (catálogo de la exposición, Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1992).
- Pereda, Raquel. *Barradas*. Montevideo, 1989.
- . *Blanes Vuile*. Montevideo, 1990.
- . *José Cineo, retrato de un artista*. Montevideo, 1988.
- . *Saez*. Montevideo, 1986.
- . *Torres-García*. Montevideo, 1991.
- Plásticos uruguayos* (biografías). Montevideo, 1975.

Ramírez, Mari Carmen y otros. *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado* (catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991). *Seis maestros de la pintura uruguaya* (catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1987).

Torrens, María Luisa. *12 pintores nacionales*. Montevideo, 1979.

—. *Hugo Longa* (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo, n.d.).

El Universalismo Constructivo y la Escuela del Sur. Constructive Universalism and the School of the South (catálogo de la exposición, Art Museum of the Americas, Washington, DC, 1996).

Argentina

Areán, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1981.

Argentina en el arte. Colección Fascículos, Buenos Aires, n.d..

Art from Argentina 1920–1994 (catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, Oxford, 1994).

Arte argentina dalla indipendenza ad oggi 1810–1987 (catálogo de la exposición, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1987).

Atalaya (Alfredo Chibbra Acosta), *Críticas de arte argentino*. Buenos Aires, 1934.

Baker, Sally (ed.). *Art of the Americas: The Argentine Project*. Buenos Aires, 1981.

Bedoya, Jorge y Gil, Noemi. *Aproximaciones al arte de los años veinte en Argentina*. Buenos Aires, 1972.

Brugheri, Romualdo. *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires, 1942.

—. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, 1958.

—. *Historia del arte en Argentina*. Ciudad de México, 1965.

—. *Italia y el arte argentino, itinerario de una emulación plástico-cultural*. Buenos Aires, 1952.

Burucúa, José Emilio y Telesca, Ana María. *El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica*. Buenos Aires, 1989.

150 años de arte argentino (catálogo de la exposición, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1960).

Cordova, Iturburo, y Cayetano. *80 años de la pintura argentina: del preimpresionismo a lo novísima figuración*. Buenos Aires, 1978.

Chavarrí, Raúl. *Del objeto al sistema. Una introducción a la historia del arte argentino*. Barcelona, 1980.

Dellepiane, Antonio. *Estudios de historia y arte argentino*. Buenos Aires, 1929.

Enciclopedia del arte en América, 5 vols.. Buenos Aires, 1968.

Foglia, Carlos. *Historia de la pintura argentina*. Buenos Aires, 1961.

Gesualdo, Vicente, et al. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 2 vols.. Buenos Aires, 1988.

Glusberg, Jorge. *Del Pop a la Nueva Imagen*. Buenos Aires, 1985.

Haedo, Oscar Felix. *Pintura argentina, 1900–1960*. Buenos Aires, 1977.

Jornadas de teoría e historia de las artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 1989–93.

The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Argentine Theme Issue 1875–1945, vol. 18. 1992 (cinco capítulos impresos hasta la fecha).

Levinas, Gabriel (ed.). *Arte argentino contemporáneo*. Madrid, 1980.

Lopez Anaya, Jorge. *Los comienzos de la escultura*. Buenos Aires, 1966.

—. *Una visión de la plástica argentina contemporánea 1940–1990* (catálogo de la exposición, Sala Forum Pano Bulhich, Buenos Aires, 1990).

Merlino, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina, siglos XVII–XX*. Buenos Aires, 1954.

Nessi, Angel O. *Situación de la pintura argentina. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, 1956.

Pacheco, Marcelo. 'Aproximación a la pintura argentina. Necesidad de una construcción teórica nueva', en *Primeras jornadas de teoría e historia de las artes: Teoría e historiografía del arte argentino*. Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1989, pp. 30–8.

Pagano, José León. *El arte de los argentinos*, 3 vols. Buenos Aires, 1937.

—. *Historia del arte argentino de los aborígenes al momento actual*. Buenos Aires, 1944.

Palomar, Francisco. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1960.

Payró, Julio. *22 pintores argentinos, facetas del arte argentino*. Buenos Aires, 1945.

Pellegrini, Aldo. *Argentina Arte Nuevo*. Buenos Aires, 1955.

—. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, 1967.

Perazzo, Nelly. *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires, 1983.

Pintores argentinos del siglo XX. Buenos Aires, 1981.

Presta, Salvador. *Arte argentino actual*. Buenos Aires, 1960.

Romero Brest, Jorge. *Arte en la Argentina: últimas décadas*. Buenos Aires, 1969.

San Martín, María Laura. *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, 1969.

Taverna Irigoyen, J.M. *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*. Santa Fé, Argentina, 1967.

Chile

Aguilo, Osvaldo. *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena. Antecedentes y contexto*. Santiago, 1983.

Alvarez de Sotomayor y la Generación del Trece (catálogo de la exposición, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, 1992).

15 elegidos en la pintura chilena (catálogo de la exposición, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, 1984).

Contemporary Art from Chile/Arte contemporáneo desde Chile (catálogo de la exposición, Americas Society, Nueva York, 1991).

Cruz de Amenábar, Isabel. *Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago, n.d..

Galaz, Gaspar y Ivelic, Milan. *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Santiago, 1981.

—. *Chile. Arte actual*. Santiago, 1988.

Ivelic, Milan. *La escultura chilena*. Santiago, 1978.

Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago, 1980.

Ocho pintores chilenos (catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1994).

Recovering Histories: Aspects of Contemporary Art in Chile since 1982 (catálogo de la exposición, Center for Latino Arts and Culture of Rutgers, the State University of New Jersey, New Brunswick, 1993).

Richard, Nelly. 'Margins and Institutions: Art in Chile since 1973', *Art and Text*, no. 21 (Melbourne, mayo/junio 1986), edición especial.

Arte Chicano

Arcero-Frutos, René, Guzmán, Juana y Mesa-Bains, Amalia (eds.). *Art of the Other Mexico: Sources and Meanings* (catálogo de la exposición, The Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1993).

Beardsley, John y Livingston, Jane (eds.). *Hispanic Art in the United States: Thirty*

Contemporary Painters and Sculptors (catálogo de la exposición, The Museum of Fine Arts, Houston, 1986).

Brookman, Philip y Gómez-Peña, Guillermo (eds.). *Made in Aztlan: Centro Cultural de la Raza, Fifteenth Anniversary*. San Diego, 1986.

Chavez, Patricia y Grynyszejn, Madeleine (eds.). *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Border Experience* (catálogo de la exposición, San Diego: Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993).

Cockcroft, Eva y Barnett-Sánchez, Holly (eds.). *Signs from the Heart: California Chicano Murals*. Venice, California, y Albuquerque, 1990.

Goldman, Shifra y Ybarra-Frausto, Tomás. *Arte Chicano: a Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art 1965–1981*. Berkeley, 1985.

Griswold del Castillo, Richard, McKenna, Teresa y Yarbrow-Bejarano, Yvonne. *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965–1985* (catálogo de la exposición, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1991).

Letelier, Pascal. *Le Démon des Anges: 16 Artistes Chicanos autour de Los Angeles* (catálogo de la exposición, Centre de Recherche pour le Développement Culturel, Nantes, y Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989).

Mesa-Bains, Amalia, Ybarra-Frausto, Tomás y Zamudio-Taylor, Victor. *Ceremony of Memory: New Expressions in Spirituality Among Hispanic Artists* (catálogo de la exposición, Center for Contemporary Arts, Santa Fe, 1988).

—. Arturo Lindsay y Zamudio-Taylor, Victor. *Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art* (catálogo de la exposición, The Mexican Museum, San Francisco, 1993).

Partch, Elizabeth (ed.). *Body/Culture: Chicano Figuration* (catálogo de la exposición, University Art Gallery, Sonoma State University, Rohnert Park, California, 1990).

Rascón, Armando (ed.). *Xicano Progeny* (catálogo de la exposición, The Mexican Museum, San Francisco, 1994).

Ybarra-Frausto, Tomás. *Lo del Corazón: Heartbeat of a Culture* (catálogo de la exposición, The Mexican Museum, San Francisco, 1986).

— y López, Inverna (eds.). *Chicano Expressions: A New View in American Art* (catálogo de la exposición, Latin American Art Gallery, Nueva York, 1986).

Índice

Los números en cursiva hacen referencia a las ilustraciones

Abakoa religion 11
 Abarca, Agustín 303
 Abbondanza, Jorge 277, 278
 — *La faz de la tierra* 277
 — *Todo en orden* 277; 275
 Abdalá, Yaqueline 99
 Abela, Eduardo 86
 Abramo, Lívio 210, 256
 Abreu, Mario 147-8
 — *Extractor de la conciencia* 148
 Abstracción geométrica 107, 164, 174, 198, 212, 306
 Abstracción libre 145
 Abstraction lirica 43, 164
 Abularach, Rodolfo 56
 — *Orfeo* 56; 53
 Academia de Bellas Artes (Venezuela) 138, 140, 143
 Academia de Bellas Artes de San Carlos 18, 21, 32, 89
 Academia de Danzig 18
 Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (Argentina) 284
 Academia de Pintura (Chile) 302
 Academia de San Alejandro 82, 85, 86, 89
 Academia de San Fernando, Madrid 18, 120, 130, 138, 160, 242
 Academia Nacional de Bellas Artes (Guatemala) 53
 Académicos 64
 Acevedo Bernal, Ricardo 160
 Acha, Juan 13, 198
 Acosta León, Angel 95
 — *La nave* 95
 Acuña, Luis Alberto 163, 164
 Ades, Dawn 13
 Afro-cubana, cultura 85, 86, 89, 95, 99
 Agrupación Espacio 197
 Agrupación Teseo 263
 Aguascalientes 43
 Aguilar, Mauricio 64
 Aguilar, Ricardo 60
 Aguilar, Rolando 56
 Aguilar Ponce, Luis 77
 Aguilera, Alejandro 100
 Aguillar, José Roberto 221
 Aguirre, Carlos 35
 Aguirre, Julie 69
 Aguirre, Marcelo 189
 AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) 265
 Aisenberg, Roberto 293
 Aira, Zina 203

Albizu Campos, Pedro 125
 Alcántara, Antonio 140
 Alcántara, Pedro 170
 Alfaro, Brooke 78
 — *Un gran personaje y los que con él se tuvieron que ir* 79
 Alfaro, Eloy 180
 Alfonso, Carlos José 99
 Alicia, Juana 317
 Allende, Salvador 308, 309
 Almaraz, Carlos 319, 321
 — *Accidente en Phthalo Green* 321; 315
 — *Europa y el Jaguar* 321
 Almeida, Caetano de 228
 Alonso, Alicia 127
 Alonso, Carlos 293
 Alpuy, Julio 269
 Alvarado, Antonio 77
 — *Composición en Celeste* 77; 77
 Alvarez, Negra 65
 Alvarez de Sotomayor, Fernando 303
 Alvarez García, Cruz 140
 Alvarez Muñoz, Celia 324, 327-8
 — *A Gust of Wind though the Mexican Apple Tree (Una racha de viento sopla a través del manzano mexicano)* 328
 — *Postales/Postcards* 324
 Amado, Jesse 324
 — *A Body's Privileges (Privilegios de un cuerpo)* 325
 — *A Body's Uncertainties (Incertidumbres de un cuerpo)* 325; 319
 — *A Flirtation with Fire (Un flirteo con el fuego)* 325
 — *To Be Engaged (Comprometerse)* 324
 — *To Circumspect (Ser cauto)* 324
 — *White Floating (Blanco flotante)* 324
 Amador, Manuel 74
 Amaral, Antonio Henrique 218, 221
 — *Quoque Tu, Brutus! (¿Tú también, Bruto?)* 221; 223
 Amaral, Jim 170
 Amaral, Tarsila do 205, 209, 211
 — *A negra (La negra)* 205; 201
 Amatua 194
 America: *Bride of the Sun (La novia del sol)* exposición (1992) 13
 Amighetti, Francisco 70, 71-2
 — *Toro y gente* 70; 72
 Amor, Inés 25
 Anderson Barbata, Laura 10
 — *Planta Mágica Kaahl* 6
 Andrade, Mário de 203

Andrade, Oswald de 14, 202, 203, 205, 209
 Andrade Moscoso, Jaime 183
 — *Historia del hombre* 179
 André, Mounia L. 107
 Angulo, Lucy 198
 Angulo, Tanya 100
 Antioquia 164
 Antropofagia 202
 Antúnez, Nemesio 312
 Aquino, Humberto 198
 Aquino, Lucio 259
 Arana, Eduardo 69
 Arandia, Edgar 246
 — *Crónica de un tiempo oscuro* 246
 — *Piedra libre* 246
 Arango, Diego 173-4
 Arato, José 284
 Araujo Rajo, Mario 64
 Arbenz, Jacobo 55
 Arboleda, Carlos 77
 Arche, Jorge 86
 Arcondo, Mabel 259
 Arden Quin, Carmelo 271, 288
 Arena 218
 Arévalo, Juan José 55
 Arguedas, Alcides 234-5
 Arias, Susie 77
 Arias Vera, Luis 198
 Ariza, Gonzalo 164
 Armada, Chago 95
 Armijo Maltéz, Hermes 62
 Arnal, Enrique 242
 — *Laberinto* 242; 239
 Arosemena, Justo 77
 Aróstegui, Alejandro 66, 68
 — *Plano gris con tres objetos* 68; 66
 Aroztegui, Ernesto 274
 — *Retrato anamorfoseado de Sábado casi ciego* 277; 270
 Arp, Jean 145
 Arria, María Eugenia 151
 Arrieta, Pedro 74
 Art Brut 21
 Art déco 22, 32, 86, 238
 Art nouveau 104, 112, 163, 203, 205, 238, 262
 Art of the Fantastic (*El arte de lo fantástico*) exposición (1987) 9, 12, 13
 Artaud, Antonin 35
 Arte barroco 22, 29, 187, 202, 234
 Arte cinético 145, 146, 151, 164, 186, 187, 188, 293
 Arte en Colombia 173
 Arte combinatorio 43
 Arte conceptual (conceptualismo)

47, 99, 153, 170, 173, 177, 225, 246, 277, 294, 318, 326
 Arte concreto 92, 145, 210, 212, 215, 288-93
 Arte chicano 315-29
 Arte fantástico 9, 35
 Arte feminista 99
 Arte nuevo 198, 253
 Arte-objeto 35
 Arte povera 74, 225, 246, 280, 323, 324
 Arte precolombino 11, 22, 52, 68, 107, 186, 198
 Artes Guadalupeños de Aztlán, los 317-18
 Arthola, Aparicio 70
 Artistas del Pueblo 284
 Arturo 288
 Arzadun, Carmelo de 263
 ASCO 318, 327, 313
 Asociación de Arte Constructivo 266
 Asociación Amigos del Arte 284
 Asociación Arte Concreto Invención 288
 Asociación de Cerámica Artística (ACA) 134
 Asociación Sandinista de los Trabajadores Culturales (ASTC) 69
 Astudillo, Ever 173
 Asturias, Miguel Angel 52, 55, 188
 Asúnsolo, Ignacio 32
 'L'Atelier' 123
 Atl, Dr véase Murillo, Gerardo
 Atlantes 112
 Avalos, David 326, 328
 — *Arte reembolso* 328; 322
 — *Café mestizo* 328
 — (*Hubcap Milagro*) *Tapacubos Milagro* 328
 — *Mis-ce-ge-NATION/ mes-ti-za-je-NACION* 328
 — *San Diego Donkey Cart* 328
 Awards in the Visual Arts exposición (1991) 133
 Ayala, Eusebio 250
 Aylwin, Patricio 309
 Ayón Manzo, Belkis 11
 — *Untitled (Sin título)* 8
 Azcuy, René 94-5
 Baca, Judith F. 317, 319, 321, 326-7
 — *Danza indígena* 327
 — *The Great Wall of Los Angeles (El Gran Muro de Los Ángeles)* 326, 327; 321
 — *Guadalupe Mural Project*

(*Proyecto mural de Guadalupe*) 327
 — *World Walk: a Vision of the Future Without Fear (Muro mundial: una visión del futuro sin miedo)* 327
 Bacon, Francis 44, 170, 188
 Bachués 163
 Badí, Aquiles 287
 Badí, Libero 293
 Baez, Myrna 126, 130
 — *La hora azul* 130; 133
 Balaguer, Joaquín 108, 116
 Balcácer, Ada 107, 111
 — *Anunciación de la luz por micrófono* 111; 113
 — *Bacá* 111
 Baldasua, Héctor 287
 Ballester, Juan 100
 Balmes, José 307, 308, 312
 — *Proyecto para un retrato* 308; 306
 Bandeira, Antonio 218
 — *A grande cidade iluminada (La gran ciudad iluminada)* 218; 219
 Bandeira, Manuel 203
 Bandurek, Wolf 250, 253
 — *Paisaje* 253; 246
 Bar, Paul 180
 Barahona, Amaru 66, 68
 Baravelli, Luis Paulo 221, 227
 Barboza, Diego 151
 — *La caja del cachicamo* 151; 151
 Barcala, Washington 274
 Barlach, Ernst 32
 Barney Cabrera, Eugenio 160
 Barnitz, Jacqueline 13, 14
 Barr, Alfred H. Jr. 89, 90, 92
 Barradas, Efraín 9
 Barragão, Milton 189
 Barrão, Jorge 228
 Barrera, Antonio 174
 Barreto, Lia Mena 228
 Barriga, Pablo 189
 Barrio (Arturo Alipio Barrio de Souza) 225
 Barrios, Alvaro 170, 177
 Barrios, Gracia 307, 312
 Barrios, Moisés 59
 — *Antes de conocerse* 59; 55
 Barros, Geraldo de 212, 221
 Barsotti, Hercules 215
 Basalo, Pedro 140
 Basbaum, Ricardo 228
 Basquiat, Jean-Michel 321
 Bass, Alberto 112
 Batista, Fulgencio 92
 Battle Planas, Juan 287-8
 — *Radiografía paranoica* 287; 283

- Battle y Ordoñez, José 263
 Baudelaire, Charles 18
 Bauhaus 212, 290, 293
 Bay, Juan 288
 Bayón, Damián 13
 Becerra, Moisés 60
 Beckmann, Max 27, 66
 Bedel, Jacques 293
 Bedia, José 99
 — *Llegó buen amigo llegó: Homage to Lydia Cabrera* 102
 Bedoya, Fernando 198
 Beer, June 69
 Belkin, Arnold 43
 — *Serie Mar 2* 44
 Belli, Patricia 70
 Bellocq, Adolfo 284
 Beltrán, Félix 95
 Beltranena, Eugenia 56
 Benedit, Luis Fernando 293
 — *Boledoras* 293; 294
 Benítez, Gustavo 259
 Benítez, Isaac 74
 Benítez, Marcos 259
 Benmayor, Samy 312
 — *El sistema digestivo de la vaca* 312; 312
 Bermúdez, Cundo (Cundo) 89, 94
 — *Romeo y Julieta* 89; 88
 Bermúdez, Lia 146
 Bernaldo de Quirós, Cesáreo 284
 Berni, Antonio 265, 287, 288, 293
 — *Desocupados* 287; 282
 — *Manifestación* 287
 Bertheau, Margarita 72
 Best Maugard, Adolfo 21
 Bestard, Jaime 250-3
 — *Paisaje* 250; 245
 Betancourt, Rómulo 127
 Betata, Pablo 70
 Beuys, Joseph 47, 227, 324
 Bezerra Dias, José Leonilson véase Leonilson
 Bianco, Enrico 208
 Bickerton, Ashley 154
 Bidó, Cándido 111
 Bienal del Caribe 116
 Bienal Centroamericana de Pintura 73
 Bienal Hispanoamericana 183
 Bienal Interamericana de Cuenca (1987) 189
 Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México 125
 Bienal Paiz 56-9
 Bienal de San Juan de Grabado Latinoamericano 129
 Bienal de São Paulo 183, 212, 222, 227, 242, 262, 306
 Bienal de Venecia 262, 193
 Bienales Lachner & Saenz, 73
 Bigatti, Alfredo 287
 Bill, Max 212, 288
 Biller, Geraldine 12
 Billeter, Erika 13
 Blanc, Giulio 14
 Blanco, Dionisio 112
 Blanco, Sylvia 134
 Blandino, Bayardo 70
 Blanes Viale, Pedro 262, 263
 Blas, Camilo 194
 Blaszkowski, Martín 288
 Der Blaue Reiter (El jinete azul) 30
 Blinder, Olga 253, 254, 256, 259
 — *Pareja triste* 253; 247
 Body art 225, 256, 310
 Boggio, Emilio 139
 Boh, Luis A. 259
 Boltanski, Christian 323
 Bonadei, Aldo 209
 Bonevardi, Marcelo 293
 Bonilla, Antonio 66
 Bonilla, Juan Ramón 70
 Bony, Oscar 293, 294
 Borda, Arturo 237-8, 246
 — *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* 238; 236
 — *Filicidia* 238
 — *Yatiri* 237, 238
 Borda, Héctor 237
 Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/RAF) 326, 328
 Borges, Jacobo 148
 — *Ha comenzado el espectáculo* 147
 — *Imagen de Caracas* 148
 Borges, Jorge Luis 127, 284, 299
 Borges, Norah 284, 285, 287
 Bororo véase Maturana Piña, Carlos
 Bosch, Juan 108
 Boss, Homer 203
 Botero, Fernando 169-70, 174
 — *Colombiana* 170; 169
 Botero, Germán 174
 — *Guerreros y tumbas* 174; 175
 Boulton, Alfredo 13
 Bourdelle, Émile Antoine 32
 Bracho, Gabriel 143
 Brancusi, Constantin 134, 206, 306
 Brandt, Federico 139-40
 — *Interior con mecedora* 139
 Braque, Georges 127, 304
 Brathwaite, Valerie 148
 Braun, Herman 198-9
 Bravo, Claudio 312
 — *Wrapped Canvas (Cuadro envuelto)* 311
 Brecheret, Victor 203, 206
 — *Tocadora de guitarra* 206; 203
 Brennan, Francisco 225
 Bresciano, Miguel 272
 Breton, André 9, 32, 35, 85, 186, 210, 288
 Brett, Guy 14
 Briceño, Trixie 77
 Briseño, Rolando 321
 Brizzi, Ary 293
 Bronx Museum of the Arts, Nueva York 13
 Bru, Roser 310
 Die Brücke (El puente) 30
 Brugnoli, Francisco 309, 310
 Bruguera, Tania 100
 Bruscky, Paulo 225
 Bueno, Mauricio 189
 Buero, Adriano 99
 Burchard, Felipe 62
 Burchard, Pablo 304
 — *Otoñal* 304; 304
 Burri, Alberto 271
 Bursztyn, Feliza 173
 Burt, Michael 256
 Burton, Mildred 294
 Butler, Horacio 287
 Caballero, Luis 170
 — *Sin título* 170; 168
 Cabré, Rafael 139
 Cabré, Manuel 139
 — *Laguna de Boileta: El Avila desde el Marqués* 137
 Cabrera, Germán 272
 — *Cajas ocupadas* 272; 265
 Cabrera, Manuel Estrada 52-3, 55
 Cabrera, Roberto 56
 Cabrera Moreno, Servando 94, 95, 96
 Cáceres, Luis Alfredo 62
 — *Escuela bajo el amate* 62
 Cafeteras, Las exposición (1949) 145
 Caldas, WALTERCÍO 227
 — *Sin título* 227; 230
 Calder, Alexander 145, 209
 Calderón, Coqui 77
 Calderón Guardia, Rafael 72
 Callau, Marcelo 243, 246
 Calles, Plutarco Elías 24
 Calvit, Mario 77
 Calvo, Reinaldo 96
 Calzadilla, Juan 146
 Camacho, Jorge 95
 Camacho, Paul 127
 Cámara, João 225
 Camargo, Iberé 218
 — *Objeto em tensão* 1218; 221
 Camargo, Manuel 173
 Camargo, Sérgio 12, 215
 — *Relevo* 124 215; 215
 Camino Brent, Enrique 194
 Camnitzer, Luis 14, 277
 — *El muro de las identidades perdidas* 277; 271
 Campeche, José 123
 Campos, Augusto de 212
 Campos, Haroldo de 212
 Campos Cervera, Andrés 250
 Canales, Alejandro 69
 Canales, Alvaro 60
 Cancela, Delia 293
 Canjura, Noé 64
 Canibale 202
 Cañas, Benjamín 64-5
 — *El perro verde* 64; 63
 Cañas, Carlos 64
 Capelán, Carlos 280
 Capellán, Tony 116
 Caravaggio 170
 Carabajal, Enrique (Sebastián) 44
 Carballo, Fernando 73
 Cardenal, Ernesto 69
 Cárdenas, Agustín 92, 95
 — *Sin título* 93
 Cárdenas, Juan 173
 Cárdenas, Santiago 170-3, 174
 — *Pizarra con musa* 173; 170
 Cardillo, Rimer 272, 278, 280
 — *Charrúas y Montes Criollos* 280; 276
 Cardoso, María Fernanda 177
 Careaga, Enrique 254, 256, 259
 — *Construcción, espacio - temporalis* E.C.L.O.S. 254; 250
 Carías, Tiburcio 60
 Casas, Tiburcio 53
 Carlos, Luis 56
 Carnegie Institute 11
 Caro, Antonio 177
 Caro, Bill 198, 199
 Carpentier, Alejo 9, 188
 Carrasco, Barbara 318, 321
 Carrasco, Ted 243-4
 — *Andes* 244; 242
 Carreira, Ricardo 293
 Carreño, Mario 89, 92, 126, 306
 — *Los cortadores de caña* 89; 89
 — *Imágenes del comienzo* 306; 305
 Carreño, Omar 146
 Carrillo, Lila 40, 43
 — *Sin título* 41
 Carrington, Leonora 29, 30
 — *Are You Really Syrian?* 28
 Carvajal, Rina 137-54
 Carvalho, Flávio de 209
 — *Ascensão definitiva de Cristo* 209; 207
 Carvalhosa, Carlito 228
 Carvallo, Teresa 194
 Carvão, Aluisio 212, 215
 Casa Candina 134
 Casa de América, Madrid 13
 Casa de la Cultura, Quito 186
 Casadio, Luigi 180
 Casanova, Teresa 147
 Castañeda, Alfredo 35
 — *Diálogo de dos poetas disfrazados de aves* 33
 Castañeda, Consuelo 99-100
 Castellanos, Julio 27
 — *El bohío maya* 19
 Castellanos, Manuel 96
 Castellón, Rafael 70
 Castillo, Marcos 140
 Castillo, Teófilo 193
 Castles, John 174
 Castro, Amílcar de 215
 — *Sin título* 215; 217
 Castro, Cristóbal 174, 177
 Castro, Fernando 73
 Castro, Fidel 92, 100
 Castro, Pedro León 143
 Castro, Willys de 218
 Castro Leñero, Alberto 47
 — *El hombre de Kena* 49
 Castro Leñero, Francisco 44
 — *Blanco y negro* 48
 Catalán, Elmo 308
 Catherwood, Frederick 52
 Carlin, Stanton L. 12
 Catunda, Leda 228
 Cauduro, Rafael 44
 Causa, Humberto 265
 Cavalcanti, Emiliano di 203, 205, 209, 211, 265
 — *Cinco moças de Guaratinguetá (Cinco muchachas de Guaratinguetá)* 205; 198
 Cazin, Joseph Marie 18
 CCS-10: arte actual venezolano exposición (1993) 153
 Cecotto, Leonor 256
 Cedeño, Juan Manuel 74
 — *Viernes santo* 74
 CEGRA (Centro de Enseñanza Gráfica) 151
 Cemin, Saint-Clair 227
 Cendrars, Blaise 205
 Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 13
 Centro de Arte Puertorriqueño (CAPI) 125, 127
 Centro de Arte y Comunicaciones (CAYC) 293
 Centro de Artes Visuales (Paraguay) 259

- Centro de Artes y Letras de 'El País' 271
- Centro Cultural de la Raza, San Diego 317
- Centro de Estudios Brasileiros 259
- Centro Popular de Cultura (CPC, Brazil) 218
- Centurión, Feliciano 259
- Centurión, Oscar 259
- Cerra, Mirra 92
- Cerrato, Leonel 69
- Cerruto, Oscar 237
- Céspedes, Augusto 237
- Cestero, José 112
- Ceverny, Alex 228
- Cézanne, Paul 120, 139, 140, 143, 164, 183, 209, 211, 250, 303
- Chac-Mool 39
- Chaco, Guerra del (1932-5) 235, 237, 250
- Chacón, Juan Rafael 70
- Chacón, Luis 74, 151
- Chagall, Marc 206
- Chamorro, Rosario 69
- Charlot, Jean 22, 30
- Charoux, Lothar 212
- Charton, Ernest 180
- Chase, Gilbert 12
- Chávez, Dr Federico 253
- Chávez, Gerardo 198
- Chiesa, Wilfredo 130
- Chirico, Giorgio de 18, 25, 27, 287
- Chismearte 321
- Chong Neto, Manuel 74, 75, 77
- CIA 12, 92
- Cienfuegos, Gonzalo 312
- 'Cilindrismo' 77
- Cinema Novo 218
- Ciprián, Joaquín 112
- Círculo de Bellas Artes, Uruguay 262, 263
- Círculo de Bellas Artes, Venezuela 138-40
- Círculo del Pez Dorado 147
- Citywide Mural Projects 327
- Civilización maya 24, 25, 39, 52, 53, 55, 59, 62
- Clark, Lygia 212, 215, 228
- *Bicho: caranguenjo duplo* 215; 212
- *Bichos* 215
- Climent, Elena 11
- *Librero* 7
- Club de Grabado 271
- Clube dos Artistas Modernos (CAM) 209
- Cobo, Jesús 189
- CoBrA movimiento 272, 293
- Cocó véase Gontier, Félix
- Codesido, Julia 193-4
- Cogollo, Heriberto 174
- Collares, Raymundo 221
- Collazo, Carlos 133
- Colombino, Carlos 254, 256, 259
- *Pasión y simulacro* 254; 248
- Colson, Jaime 107, 111, 112
- *Merengue* 107; 106
- Colvin, Marta 306
- Comendador, Oscar Aguirre 100
- Como vai você, geração* 80
- (*Cómo está usted, generation* 80) exposición (1984) 227
- Companhia Cinematográfica Vera Cruz 212
- Confederación de Trabajadores Colombianos 163
- Congreso de Artistas Abstractos 127-8, 130
- Congreso de Artistas Abstractos 12
- Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán 317
- Consejo de Bellas Artes (Chile) 302
- Constructivismo 85, 143, 146, 151, 174, 187, 197-8, 256, 266, 274, 288, 304, 306
- Consuegra, Hugo 92
- Contacta, festival 198
- Contemporáneos, los 27, 30
- Contramaestre, Carlos 146
- Le Corbusier 206
- Cordeiro, Waldemar 212, 215, 221
- *Movimento* 215; 211
- Córdoba, Inés 242, 244, 245
- Corinth, Louis 203
- Cornell, Joseph 35
- Coronel, Pedro 29
- *El advenimiento de ella* 27
- *Tamayanas* 29
- Coronel, Rafael 43
- *Retrato de 'el compas'* 46
- Corral, Raúl 95
- Corratgé, Salvador 92
- Correa, Carlos 164
- Cortázar, Julio 294
- Cortés, María Cristina 174
- Corzas, Francisco 43
- Costa, Lúcio 208
- Costa Rica, Universidad de 72, 73
- Costigliolo, José Pedro 271
- *Rectángulos MCMLIV* 271; 262
- Courbet, Gustave 120
- Cravo, Mário Jr. 225
- Cravo Neto, Mario 225
- Creacionismo 304
- Crespin, Augusto 65
- Crespin, Bernardo 65
- Cristi, Ximena 304
- Cruz, Aníbal 60
- Cruz, Gaspar Mario 107, 111
- Cruz Azaceta, Luis 96, 321
- *Man Carrying his Country* (*Hombre cargando con su país*) 97
- Cruz González, Manuel de la 70, 73
- *Amarillo continuo* 73; 75
- Cruz-Diez, Carlos 145, 146
- *Fisicromías* 146
- Cuadra, Juan Bautista 66
- Cuatas, Gregorio 173
- Cuatro Mosqueteros 188
- Cuauhtémoc 24
- 'Cuban Renaissance' 99
- Cuban Modern Painters (Pintores cubanos modernos)* exposición, 92
- Cubero, Rolando 73
- Cubismo 29, 60, 74, 75, 82, 85, 89, 107, 111, 139, 143, 163, 183, 184, 186, 187, 203, 205, 242, 254, 265, 266, 284, 287, 303
- Cuesta, Jorge 27
- Cueto, Germán 30
- Cueva, Hernán 189
- Cuevas, Alonso 112
- Cuevas, José Luis 29, 39, 40, 43, 65, 188
- *Intolerancia* 24
- Cuixart, Modest 307
- Culn, Bischoff 203
- Cundo véase Bermúdez, Cundo
- Cúneo, José 265, 267-8, 271
- *Luna nueva* 267-8; 261
- Curatella Manes, Pedro 287
- Curruiche, Andrés 55
- Da Ponte, Héctor 250
- Dacosta, Milton 208
- Dadaísmo 170, 218
- Dali, Salvador 321
- Dalton, Roque 52
- Damiani, Jorge 274
- *Evocacion campestre* 274; 266
- Dangel, Miguel von 148
- Daniel véase Santos, Danilo de los
- Darie, Sandú 92
- Darío, Rubén 18, 52, 127
- Davila, Alberto 197-8
- Dávila, Juan 312
- Davis, Stuart 123
- Debord, Guy 327
- Degas, Edgar 140
- Dehner, Walt 123
- Deira, Ernesto 293
- Delano, Irene 126, 127
- Delgado, Ana Albertina 99
- Delgado, Cecilia 173
- Deram, André 304
- Desangles, Jesús 114
- Desenhos de Crianças e Loucos (Dibujos de niños y locos) 209
- Despradel, Carlos 114
- *Ataduras* 114; 117
- Dewasne, Jean 186
- Diago, Roberto 90
- Diario de Costa Rica* 72
- Dias, Antonio 221, 227, 228
- *Um pouco de prata para você* (*Un poco de dinero para usted*) 221; 224
- Dias, Cícero 205
- *O sonho da prostituta* (*El sueño de una prostituta*) 205; 200
- Díaz, Gonzalo 310
- Díaz, Julia 64
- Díaz, Lope Max 127
- Díaz, Luis 56
- *Guatebalas* 56
- Díaz, Porfirio 21
- Díaz, Roosevelt 78
- Díaz Gutiérrez, Alberto (Korda) 95
- Díaz Niese, Rafael 116
- Díaz Pelaez, José Antonio 92
- Díaz Valdez, Wilfredo 277
- *Objeto de taller N° 8* 277; 274
- Díaz Vargas, Miguel 160
- Díaz Yepes, Eduardo 272
- *Homenaje a los marinos de la Armada Nacional* 272; 264
- El Dibujazo 272
- Dicanero, Agueda 277, 278
- *Otras visiones* 278; 273
- Dieste, Eduardo 263
- *10 Pintores concretos* exposición (1960) 92
- Los Disidentes 145
- Distéfano, Juan Carlos 294
- *Telería* 294; 295
- Dittborn, Eugenio, *Pieta* 310; 307
- DIVEDCO 123, 126, 127
- Divisionismo 164, 186
- Doctrina Monroe 53
- Dominguez, Lorenzo 303, 306
- Dominguez, Nelson 96
- Dominguez Neira, Pedro 287
- Domnicamidad* 103, 106
- Dompé, Hernán 294
- Dorrego, Rolando 151-3
- Dreyfus, Bernard 69
- Duarte, Benjamin 95
- Duarte, Lacy 278
- Dubuffet, Jean 21, 68
- Duchamp, Marcel 210, 310, 328
- *Monte Carlo Bond* (*Bonos para la ruleta de Montecarlo*) 328
- Dufy, Raoul 21
- Duke Lee, Wesley 221-2
- *A zona: considerações - retrato de Assis Chateaubriand* (*Barrio chino: Consideraciones - retrato de Assis Chateaubriand*) 221; 226
- Dutary, Alberto 77
- East Los Streetscapers 317
- Echague Vera, Ofelia 253
- Echandi, Enrique 70
- Echeverría, Carlos F. 70
- Echeverría, Enrique 39, 40, 43
- Eclecticism 203
- Egas, Camilo 125, 182, 184
- *Estación 14* 184; 180
- Eguiluz, Augusto 304
- Eielson, Jorge Eduardo 198
- *Quipus* 198; 194
- Eiriz, Antonia 95, 96
- *Cristo saliendo de Juanelo* 95; 96
- Elas Reyes, Raúl 64
- Eleta, Sandra 78
- Elia, Roberto 294
- *Kosmos* 294; 297
- *Siluetazo* 294
- Elzondo, Fidias 32
- *Christ the King* (*Cristo Rey*) 32
- Elso, Juan Francisco 99
- *Por América* 99; 101
- The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s* (*La década emergente: pintura y pintores latinoamericanos en la década de los años sesenta*) exposición (1966) 12
- Endara, Gonzalo 189
- Engels, Walter 166
- Enriquez, Carlos 85-6
- *Bandolero cubano* 86; 85
- Ensor, James 66, 95
- Ernst, Max 25, 29, 30
- Escamez, Julio 307
- Escobar, Mario 62, 64
- Escobar, Marisol véase Marisol
- Escobedo, Helen 43-4
- Escola Nacional de Belas Artes (Brasil) 208
- Escola Superior de Desenho Industrial 212
- Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas (Venezuela) 143
- 'Escuela de Azuero' 78
- Escuela de Barbizon 21, 161
- Escuela de Bellas Artes (Bolivia) 242-3
- Escuela de Bellas Artes (Chile) 302, 304, 309
- Escuela de Bellas Artes (Colombia) 161
- Escuela de Bellas Artes (Costa Rica) 70

- Escuela de Bellas Artes (Ecuador)
180, 183, 188
- Escuela de Bellas Artes (Honduras)
60
- Escuela de Caracas 140
- Escuela Catalana 262
- Escuela de Dibujo y Pintura 62
- Escuela de Diseño de Altos de
Chavón 114, 116
- Escuela Democrática de Miguel de
Santiago 180
- Escuela de la Habana 92
- Escuela José Miguel Gómez, La
Habana 89
- Escuela Mexicana 25-9, 32, 163,
183
- Escuela Mexicana de Pintura 18, 22,
24, 29, 40, 318, 321
- Escuela Nacional de Artes Gráficas
(El Salvador) 62
- Escuela Nacional de Artes Plásticas
(Guatemala) 53
- Escuela Nacional de Artes Plásticas
(Panamá) 74
- Escuela Nacional de Bellas Artes
(ENBA, República Dominicana)
104, 107, 108, 111, 112, 114,
116
- Escuela Nacional de Bellas Artes
(ENBA, Honduras) 60, 62
- Escuela Nacional de Bellas Artes
(ENBA, Perú) 193, 194, 197
- Escuela Nacional de Bellas Artes
(Nicaragua) 66
- Escuela Normal, Santa Clara 89
- Escuela de Nueva York 92, 186
- Escuela de París 18, 163, 197, 209
- Escuela Puertorriqueña 126
- Escuela quiteña 180
- Escuelas de Pintura al Aire Libre
21-2
- Esmeraldo, Sérvulo 225
- Espacio Escultórico, University City,
Mexico City 43-4
- Los espacios vivientes* exposición
(1960) 146
- Espindola, Humberto 225
- Espinoza, Manuel 274
- *Sonorous siestas lejaneras* 274;
267
- Espinosa, Manuel 147, 288, 290
- Espinosa, Susan 134
- Espinoza, Eugenio 151, 153
- *Impenetrable* 152
- Espinoza, Pedro Ángel 62
- Espirito Santo, Iran do 228
- Esplá, Ignacio 77
- Esqueda, Xavier 35
- Esso, Compañía 43, 53
- Esson, Tomás 100
- Estética 206
- Estrada, Valentín 64
- Estridentismo 30-2
- Estudio Libre de Arte y Escultura
(Cuba) 89
- Ettedgui, Marco Antonio 151
- Euceda, Max 59
- Exposição de Arte Neconcreta
(1959) 215
- Exposición del Centenario, Santiago
(1910) 302, 303
- Exposición Internacional de Arte
(1910) 250
- Exposición Universal de Sevilla
(1992) 134
- Expresionismo:
en Argentina 285
en Bolivia 238
en Brasil 203, 205, 206, 209, 211,
215
en Colombia 161, 163, 166, 167,
170
en Cuba 85, 86, 96
en Ecuador 183, 184, 186, 187,
189
en El Salvador 64
en Guatemala 56
en Honduras 60
en México 27, 29
en Nicaragua 69, 70
en Panamá 77
en Paraguay 254, 256
en Perú 197
en República Dominicana 107,
111, 112
en Uruguay 266, 271-2
en Venezuela 148
- Expresionismo abstracto 12, 44, 47,
74, 77, 92, 94, 111, 112, 127,
166, 186, 188, 197, 212, 218,
227
- Expresionismo crítico 60
- Expresionismo primitivo 280
- Exter, Alexandra 85
- Fabelo, Roberto 96
- Facundo, Rodrigo 174
- Fader, Fernando 284-5
- *Tarde serena* 284; 278
- Fajardo, Carlos 221, 227
- Familia Artística Paulista 209
- Fanconi, Dino 60
- Fanjul, Margot (Margarita Azurdia)
56
- Farabundo Martí, Agustín 62
- Fautrier, Jean 40, 43
- Fauves 82, 183, 250, 263, 284, 288,
303
- Febreristas 253
- Federal Art Project, Works Progress
Administration 24
- Feijóo, Samuel 95
- Féjer, Kazmer 212
- Felguérez, Manuel 40, 43, 44
- *Coatlicue* 3 36
- Fem 323-4
- Ferdinandov, Nicolás 139
- Fernández, Agustín 94
- Fernández, Antonio Eligio (Tonel)
99, 100
- Fernández, Arístides 86
- Fernández, Lola 73
- Fernández, Rafa 73
- Fernández Granell, Eugenio 107
- Fernández Morales, Enrique 66
- Ferrari, León 293
- Ferré, Luis A. 128
- Ferrer, Rafael 128
- *Narciso y los elementos* 128;
131
- Figari, Pedro 265, 285
- *Cambacua* 265; 255
- Figueroa, José 72
- Primera Guerra Mundial 203
- Flores, Maury 62
- FMLN (Frente Farabundo Martí de
Liberación Nacional) 65
- Fonseca, Ever 96
- Fonseca, Gonzalo 268
- Fontana, Lucio 290
- Forner, Raquel 287, 288
- *Victoria* 288; 284
- Fortín, Teresita 60
- Fossatti, Carlos 272
- Foujita, Tsuguharu 21
- Los Four 317, 321
- Frade León, Ramón 121
- *El pan nuestro* 121, 130; 121
- França, Rafael 225
- Franco, General 253
- Franco, Jean 9-10, 14
- Franco, Juan Antonio 55
- Franco, Colonel Rafael 250
- Franco, Siron 225
- Francovich, Guillermo 239, 243
- Frasconi, Antonio 272
- Frau, Ricardo 194
- Freire, Maria 271
- Freitas, Iole de 225
- Frente Sandinista de Liberación
Nacional 69
- Friesz, Othon 287
- Frigerio, Ismael 321
- La frontera/The Border* exposición
328
- Fuenmayor, Héctor 151, 153
- Fuente, Gregorio de la 307
- Fulop, Joseph 107
- FUNARTE 222
- Funk art* 277
- Futurismo 30, 32, 139, 203, 205,
265, 284, 285, 288
- Gastán, Jorge Eliecer 166
- Galán, Julio 35
- *Donde ya no hay sexo* 31
- Galaz, Gaspar 13
- Galeotti Torres, Rodolfo 55
- Galería de Arte Mexicano, México
DF 25
- Galería de Arte Nacional, Caracas
148
- Galería El Aleph, Asunción 259
- Galería Forma 64
- Galería Hayward, Londres 13
- Galería de Lima 197
- Galería Mueller, Buenos Aires 284
- Galería Prisse, México DF 39
- La Galería de la Raza, San Francisco
317
- Galería Tague 69
- Galicia, Roberto 65
- *Bandera* 65; 65
- Gallardo, Manolo 56
- Gallegos, Rómulo 144
- Gallo, María 70
- Gálvez, Cristina 199
- Gálvez Suárez, Alfredo 55
- Gamarra, José 271, 274
- Gamboa, Diane 318
- Gamboa, Harry Jr. 318
- Gamio, Manuel 22-3
- Gandarias, Justo de 53
- Garabito, Ricardo 294
- Garafalic, Lily 306
- Garaioca, Carlos 100
- Garavito, Humberto 55
- Garay, Carlos 62
- Garay, Epifanio 74, 160
- García, Alejandro 259
- García, Domingo 127
- García, Gabriel 189
- García, Osnelo 96
- García, Rafael Ángel (Felo) 73
- García, Rupert 318
- *El grito del rebelde* 318; 314
- García, Victor Manuel véase Victor
Manuel
- García Cordero, José 112
- García Esteban, Fernando 262
- García Godoy, Federico 104, 106
- García-Gutiérrez, Enrique 10,
119-34
- García Joya, Mario 95
- García Marques, Gabriel 163, 188
- García Mesa, José 237
- *Vista de Potosí* 237; 234
- García Moreno, Gabriel 180
- García Ponce, Antonio 64-5
- García Ponce, Fernando 40, 43
- *Manchas azules sobre ocre y gris*
39
- García Uriburu, Nicolás 293
- Garcíaandía, Flavio 96, 99
- Garreaud, Gastón 198
- Gas, Gelsen 35
- Gatica, Omar 312
- Gattorno, Antonio 86
- Gaudier-Brzeska, Henri 32
- Gauguin, Paul 82, 85
- Gausachs, José 107
- Gazmuri, Hernán 304
- Gego (Gertrudis Goldschmidt) 148
- *Rectilíneas* 148; 149
- Geiger, Anna Bella 225
- Gelabert, Florencio 86
- Generación crítica 268
- Generación de 1918 139
- Generación de 1928 143, 304
- Generación de 1940 304
- Generación de 1960 269
- Generación del Trece 303, 304
- Generación del 40 55
- Generación del 45 268, 269
- Generación del 52 239, 242, 243,
245
- Generación del 90 262
- Gerchmann, Rubens 221
- Géricault, Théodore 170
- Gervex, Henri 303
- Gierzo, Gunther 40, 43
- *Naranja-azul-verde* 43
- Giandrandi, Umberto 170
- Gil Castro, José de 302
- Gilbert, Araceli 186
- *Formas en equilibrio* 186; 182
- Girola, Claudio 288
- Girona, Julio 92
- Gironella, Alberto 39, 43
- Giudicelli, Paul 107-8, 111, 112
- *El soldado que hirió a Cristo*
108; 109
- Gleizes, Albert 205
- Goeldi, Oswaldo 203, 206, 210,
211
- Goeritz, Mathias 39, 44
- *El idolo* 37
- Goethe, Johann Wolfgang von 22
- Goiira, Francisco 21
- Goldman, Shifra 8, 9
- Goldschmidt, Gertrudis véase Gego
- Gomes, Fernanda 228
- Gómez, Benigno 60
- Gómez, Consuelo 174
- Gómez, Juan B. 104
- Gómez, Juan Vicente 138, 140, 143
- Gómez, Norberto 294
- *Sin título* 294; 295
- Gómez, Thelma 69

- Gómez Jaramillo, Ignacio 164
 Gómez Sicre, José 53
 Gomide, Antonio 209
 Góngora, Leonel 170
 Gontier, Félix (Cocó) 111
 González, Beatriz 170, 174
 — *El Altar* 170; 172
 González, Carlos 265-6
 — *Trabajo, Hombredad o Pelea* 266; 257
 González, Gerardo 73
 González, Hugo 256
 González, Juan 10, 96
 — *Nueva York, año 1986* 5
 González, Juan Francisco 303; 304
 — *Panorama de Santiago* 303; 301
 González, Juan Natalicio 253
 González, Leonel 74
 González, Leonilda 272
 González, Lorenzo 140
 González, Pedro Angel 140
 González, Santiago 53
 González Bogen, Carlos 146
 González Camargo, Alfonso 160
 — *Calle 13, carrera 14, esquina* 160; 158
 González de Sáenz, Luisa 72
 González Goyri, Roberto 55
 — *Cabeza de lobo* 55
 González Matute, Laura 21
 González Méndez, Nicanor 303
 González Oddone, Mónica 259
 González Palma, Luis 59
 González Serrano, Manuel 35
 — *Aprendices de torero* 29
 González-Torres, Félix 99
 Gordillo, Mercedes 68-9
 Gordon, Arturo 303
 — *Zamacueca* 303; 302
 Gorostiza, José 27
 Gory véase López Marín, Rogelio
 Goya y Lucientes, Francisco de 78, 140, 187, 199
 Goyburu, Emilio 197
 Gráfica chicana 318
 Gráfica da Rusia 209
 Grajeda Mena, Guillermo 55
 Gramajo Gutiérrez, Alfredo 284, 285
 Granada, Carlos 170
 Grass, Antonio 166-7
 Grau, Enrique 169, 197
 — *La alacena olvidada* 169; 167
 Grau, Ricardo 194, 197
 Graz, John 203
 Greco, El 86, 139
 Greco, Alberto 290, 293
 — *Sin título* 290
 Grieder, Terence 12
 Grillón, Fernando 254, 259
 Grilo, Sarah 290
 Grinspun, Esther 228
 Grippo, Víctor 293
 — *Analogía IV* 294; 292
 Gris, Juan 304
 Gronk 318, 321
 Gross, Carmela 225
 Grupo Anteo 239
 Grupo Arte Calle 100
 Grupo Bocaracá 73
 Grupo Carlos E. Sáez 271
 Grupo Colectivo de Arte 310
 Grupo Concreto Invención 144-5
 Grupo Espartaco 245
 Grupo Forma y Espacio 306
 Grupo Frente 127, 212
 Grupo Gesta Bárbara 235
 Grupo La Cantera 271
 Grupo Madi 288-90
 Grupo Material 99
 Grupo Montparnasse 303-4
 Grupo Ocho 73
 Grupo Otra Figuración 293
 Grupo de París 287
 Grupo Perceptismo 290
 Grupo de Pintores Independientes 64
 Grupo Praxis 56, 68, 69
 Grupo Reflejo 112
 Grupo Rectángulo 304-6, 307
 Grupo Rex 221
 Grupo Ruptura 212
 Grupo Santa Helena 209
 Grupo Signo 307-8, 309, 310
 Grupo de los Trece 293
 Grupo VAN 187
 Grupo Vértice 56
 Grupo 6 112
 Grupo 8 271
 Grupo j30-30; 30
 Guadalajara, Universidad de 39
 Guadalupe, Antonio 112
 Guadalupe-Hidalgo, Tratado de (1848) 316, 326
 Guardia, Alejandro 243
 Guardia, Wenceslao de la 74
 Guardiola, Virgilio 60
 Guayaquil, Masacre 180
 Guayasamin, Oswaldo 183-4, 188
 — *La edad de la ira* 183
 — *La edad de la ternura* 183
 — *Fusilamiento* 183; 181
 — *Huacayán* 183
 Guerra Civil Española War 29, 184, 265, 287
 'Guerra de los Mil Días' (1899-1901) 160
 Guerra del Pacífico (1879-80) 234
 Guerra de la Triple Alianza (1865-70) 250
 Guerrero, Alfredo 173
 Guerrero Galván, Jesús 27
 Guevara, Alejandro 69
 Guevara, Andrés 253
 Guevara, Che 94, 95
 Guggenheim Museum, Nueva York 12
 Guggiari, Herman 254
 Guillaumin, Antoine 120
 Guillemet, Antoine 120
 Guillén, Arnaldo 68
 — *Coloso VIII* 68; 67
 Guillén, Asila 69
 — *Autoretrato de la artista pintando* 69; 69
 Guillermo, Erwin 59
 Guimarães, Luiz Alphosus 225
 Guinle, Jorge 227
 — *Bella Ciao!* 227; 233
 Guinovart, Josep 43
 Gulf & Western Corporation 114-16
 Guillar, Ferreira 212, 215
 Gunten, Roger von 40
 Gurvach, José 268-9
 — *El hombre astral* 269; 260
 Gutiérrez, Alberto 166-7
 Gutierrez, Sérvulo 197, 199
 — *La quema de la caña* 197; 192
 Gutiero, Alfredo 285
 — *Composición religiosa* 287; 281
 Guyau 284
 Guzmán, Alberto 197
 Guzman, Enrique 35
 — *Paisaje interior* 32
 Guzmán Blanco, Antonio 138
 Guzmán de Rojas, Cecilio 238, 239
 — *Cristo Aymara* 238
 — *Nusta* 238; 237
 Haar, Leopoldo 212
 Haber, Alicia 11, 261-80
 Halley, Peter 154
 Hambleton, Tom 134
 Happenings 198, 246, 256, 293
 Hard-edge, 89, 318
 Hastings, Rafael 198
 Haussmann, Georges Eugène, Baron 203
 Hebequer, Iacio 284
 Helguera, Jesús 318
 Helsby, Alfredo 303
 Herbin, Auguste 186
 Heredia, Alberto 293
 — *Adán lengua, Eva lengua* 293; 288
 Hermandad de Artistas Gráficos 130
 Hermosilla, Carlos 307
 Hernandez, Abdel 99
 — *Hacer* 99
 Hernández, Daniel 193
 Hernández, Ester 318
 — *Sin Mad (Sol loco)* 318-19
 Hernández, Manuel 166
 Hernández, Miguel 74
 Hernández, Sergio 35
 Hernández Acevedo, Manuel 127
 — *La Plaza de Colon* 127; 128
 Hernández Cruz, Luis 127
 — *Gran mangle* 127; 129
 — *Landscape of Guajataca (Vistas de Guajataca)* 127
 Hernández Diez, Jose Antonio 153-4, 156
 — *Los tres X* 156; 156
 Hernández Martínez, General Maximiliano 53
 Hernández Ortega, Gilberto 107, 111, 112
 — *Sin título* 107
 Herrán, Saturnino, *Nuestros dioses* 21
 Herrera 78
 Herrera, Carlos María 262, 263
 Herrera, Fabio 74
 — *Sin título* 74
 Herrera, Hayden 12, 14
 Herrera Toro, Antonio 138
 Herrerabarría, Adriano 74, 75
 Herrón, Willie 317
 Hersua (José de Jesús Hernández Suárez) 43
 — *Ovi* 45
 Hine, Ana Griselda 74
 Hiper-realismo 44, 69, 70, 73, 77, 114, 199
 Hirshhorn Museum, Washington, DC 133
 Hitchcock, Alfred 86
 Hlito, Alfredo 288
 — *Curvas y series rectas* 288; 286
 Hock, Louis, *Arte reembolso* 328; 322
 Hodler, Ferdinand 203
 Hogan, Bernardo 134
 Homar, Lorenzo 123, 125, 127, 130
 — *Homenaje a Julia de Burgos* 125; 124
 Homenaje a la cursilería exposición (1961) 146
 Homenaje a la necrofilia exposición (1962) 146
 Hospicio de Cabañas, Guadalajara 29
 Hostos, Eugenio María de 104
 Huayco EPS, taller 198
 Huevo, Roberto 65
 Huidobro, Vicente 288, 304
 Hung, Francisco 146
 — *Pintura no. 5* 144
 Hurlburt, Laurance 14
 Huysmans, Joris Karl 18
 Ibañez, Genaro 238
 Icaza, Teresa 77
 IDAP (Instituto de Desarrollo Armónico de la Personalidad) 259
 Illanes, Mario 238
 Illimani, Mount 238
 Imágenes de México exposición (1988) 13
 Imaná, Gil 239, 242
 — *Su soledad borada, gota a gota, la piedra* 242; 241
 Imerv, Carlos Alberto 62, 64
 Impresiones del Cosco exposición (1919) 193
 Impresionismo 18, 62, 70, 82, 104, 106, 107, 120, 139, 140, 143, 161, 163, 180, 183, 203, 250, 259, 284
 INBO biennial (Bolivia) 245
 Incas 238
 Indigenismo 62, 64, 77, 182-3, 184, 186, 189, 194-7, 198, 234, 238, 239, 242, 243, 284, 303
 Informalismo 56, 68, 73, 74, 111, 146-7, 148, 166, 184-6, 187, 189, 197, 242, 271, 274, 293, 304-7
 Informalistas 43
 Ingres, Jean Auguste Dominique 29
 Instalaciones 35, 246
 Instituto de Arte Contemporáneo, Lima 197
 Instituto de Bellas Artes (Venezuela) 138
 Instituto de Cultura de Puerto Rico 123, 129
 Instituto General Electric 271
 Instituto Hondureño de Cultura Internacional 62
 Instituto Nacional de Bellas Artes (México) 43
 Instituto Nacional de Cultura (Panamá) 77
 Instituto Panameño de Arte 77
 Instituto Torcuato di Tella 293
 Integralistas 209
 Inversiones Bolivianas 245
 Iommi, Enio 290
 Ipanema 218
 Irizarry, Carlos 129, 130
 — *Transculturación* 130
 Irizarry, Marcos 126, 129
 — *Asilab* 129, 132
 — *Sute marocaine* 129
 Israel, Patricia 312

- *Procer anónimo de país desconocido* 312; 310
Ivaldi, Humberto 74
Ivanisovich, Oscar 288
Inquiac Xicarà, Rolando 56
Iza, Washington 188
Izquierdo, Cesar 56, 66, 68
Izquierdo, María 27, 35
— *El idilio* 25
- Jacoby, Roberto 293
Jacome, Ramiro 188
— *Fumador* 188; 187
Jaimes Sánchez, Humberto 146
Jamis, Fayad 92
Jaramillo, Alipio 164
Jaramillo, Lorenzo 174
Jaramillo, Maripaz 173
Jaramillo, Aquiles 73
Jiménez, Edith 254, 256, 259
— *Los ojos de la madera* 254; 249
Jiménez, Guillermo 73
Jiménez, Luis 318–21
— *The End of the Trail (El final del rastro)* 319
— *Southwest Pietà (Pietà del Sudoeste)* 321
— *Steelworker (Obrero siderúrgico)* 321
— *Vaquero* 321
Jiménez, Marianela 107
Jiménez, Marisol 73
Jiménez, Max 72
Johns, Jasper 94
Johnson Museum, Ithaca, Nueva York 327
Jordan, Armando 239
Junior, Caio Prado 209
- Kahlo, Frida 12, 14, 21, 27, 29, 35
— *La columna rota* 21
Kcho (Alexis Leiva) 100
Kingman, Eduardo 182, 183
— *Los guandos* 183; 178
Kirchner, Ernst Ludwig 203
Klaxon 206
Klee, Paul 174
Kleiser, Enrique 197
Kollwitz, Käthe 209, 210
Kooning, Willem de 227
Koons, Jeff 153
Korda véase Díaz Gutiérrez, Alberto
Kósice, Gyula 288
— *Röyi* 290; 285
Krasniansky, Bernardo 256, 259
Kuitca, Guillermo 294–9
— *House with AIDS (Casa con sida)* 299; 298
- La Paz, Universidad de 237
- Laañ, Diyi 290
Laborde, Guillermo 265
Labrecht, Karin 227
Lacayo, Celia 69
Lacayo, Claudia 69
Lachner & Saenz Corporation 73
Lacy, Suzanne 326
Laignelet, Victor 174
Lainez, Juan Ramón 62
Lam, Wilfredo 73, 85, 92, 95, 107, 145, 288
— *La jungla* 85; 84
Lamelas, David 293
Land art 189, 225, 323
Langlois, Juan Pablo 309
Lara, Armando 62
Lara, Raúl 242, 245
— *Domingo de tentación* 245; 243
Larde, Zelié 64
Larraz, Julio 96
Laterza Parodi, José 254
Latin American Art: the Modern Era (Arte latinoamericano: la era contemporánea) exposición (1989) 13
Latin American Art since Independence (Arte latinoamericano desde la independencia) exposición (1966) 12
Latin American Artists in New York since 1970 (Artistas latinoamericanos en Nueva York desde 1970) exposición (1987) 12–13
Latin American Artists of the Twentieth Century (Artistas latinoamericanos del siglo XX) exposición (1992–3) 13
The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920–1970 (El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos 1920–1970) exposición (1988) 13
Latin American Women Artists 1915–1995 (Mujeres artistas latinoamericanas 1915–1995) exposición (1994) 12
- Lauer, Mirko 13
Laurens, Henri 306
Laurens, Jean-Paul 138, 145
Lawson, Thomas 321
Lazo, Agustín 25, 27
— *Mujer en un paisaje* 14
Lazo, Rina 56
Lazo Chaparro, Luis 66
Lazzaroni, Dante 60
Lecha, Valero 64
Ledesma, Clara 107
- Léger, Fernand 145, 205, 304
Leguía, Augusto B. 194
Lehmbruck, Wilhelm 86
Leirner, Jac 228
Leirner, Nelson 221, 228
— *Adoración: Altar de Roberto Carlos* 221; 222
— *Homenaje a Fontana* 221
Leiva, Alexis véase Kcho
León, Ernesto 151, 153–4
León, Omar de 69
León, Zipacná de 56
León Toral, José de 22
León, Pedro 183
— *Cangahua* 183
Leonardo da Vinci 27
Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias) 228
LeParc, Julio 12, 293
Lepe véase Pérez, Leopoldo
Leppe, Carlos 310
Lescher, Arthur 228
Leskoshchek, Axl 208–9
Leval, Susana Torruella 9
Lewis, Gordon K. 120
Lewis, Roberto 74
— *Tamarindos* 76
Lhote, André 205, 287
El libro amarillo 18
Lico de Pintura 180
Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) 24, 30
Linares, Mauricio 66
Lippard, Lucy 14
Lipchitz, Jacques 304
Liz, Domingo 107, 108, 111, 116
— *Cielista* 111; 112
Lizano, Roberto 74
Linás, Guido 92
Llort, Fernando 65
Loaiza, Alfredo 242, 245
Lobato, Monteiro 203
Locke, William 127
Lomas Garza, Carmen 321–2
— *Abuelitos piscando nopalitos* 322
Longa, Hugo 274
— *La muerte gorda* 274; 268
López, Hilda 271
López, Yolanda 323–4
— *Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe (Retrato de la artista como la Virgen de Guadalupe)* 323–4; 317
— *Things I Never Told My Son about Being a Mexican (Las cosas que nunca le conté a mi hijo sobre ser mexicano)* 324
López Antay, Joaquín 198
- López Contreras, General Eleazar 143, 144
López Lage, Fernando 278
López Marín, Rogelio (Gory) 96
López Méndez, Luis Alfredo 140
López Pumarejo, President 164
López Rodezno, Arturo 60
Lora, Silvano 107, 108, 111
Los Angeles County Museum of Art (LACMA) 318, 321
Lowe, Sarah 14
Lozano, Alfredo 90, 94
Lozza, Raúl 288
— *Relieve* 288; 287
Lucena, Víctor 151
— *Shock K6 150*
Lugo, Genaro 68
Luján, Emiliano 243
Luján, Gilbert 'Magu' 321
Luna, Arturo 60
Luna, Luis 174
Luna, Pedro 303
Lyotard, Jean-François 44
- Macchiaioli* 262
Maccio, Rómulo 293
MacEntyre, Eduardo 293
Machado, Ivens 225, 227
— *Sem título* 227; 231
Machado, Milton 225
El Machete 24
Macho, Victorio 197
Machu Picchu 169, 238
Madero, Francisco I. 21
Madrazo, Federico de 120
Madrid, Antonio 77
Madrugada 206
Mañoli, Mario 74
Magaña, Marcondio, *Anciano sentado* 32; 30
Magnelli, Alberto 209
Magritte, René 35
Mahler, Leopoldo 116, 293
Maillol, Aristide 32, 86
Maiolino, Ana María 221
Maldonado, Estuardo 186, 187
— *Estructura cinético-modular* 187; 185
Maldonado, Rocio 35
Maldonado, Tomás 288
Maler, Leopoldo 116, 294
Malevich, Kazimir 288, 290
Malfatti, Anita 203
— *A boba* 203; 197
Malbarro, Martín 284
Malogoli, Ado 208
Manet, Edouard 199
Manifiesto Neoconcreto 215
Manifiesto de los NO 145
Mano, Rubens 228
- Manoel, Antonio 221
Manrique, Jorge Alberto 27
Mantegna, Andrea 169
Manzanares, Ilse 69
Maples Arce, Manuel 30
Marchi, José Alberto 11
— *Observadores subterráneos* 9
Marcier, Emeric 208–9
Marcoussis 304
Mariátegui, José Carlos 194, 235
Marichal, Carlos 126
Marín, Hugo 309
Marín, Javier 47
— *Este corazón no es mío* 52
Marinetti, Filippo Tommaso 202
Mariotti, Francisco 198
Marisol (Marisol Escobar) 148
Márquez, Laura 256
Marsh, Reginald 321
Marten, Ana Isabel 74
Martí, José 99
Martín 140
Martín, Vicente 271
Martín Fierro 284
Martínez, Arturo 55
Martínez, César 321
Martínez, Daniel J. 318, 327–8
— *A Gist of Wind through the Mexican Apple Tree (Una racha de viento sopla a través del manzano mexicano)* 327
— *Nine Ways to Improve the Quality of Your Life (Nueve maneras de mejorar tu calidad de vida)* 327; 320
Martínez, Eduardo 307
Martínez, Leoncio 139
Martínez, Oliverio, Monumento a la Revolución, México DF 32
Martínez, Raúl 92, 94–5
— *Fénix* 94
Martínez-Pedro, Luis 89–90, 92
— *Agua territorial* 92
— *Guadalupe y el pájaro* 90; 92
Martínez Richiez, Luichy 107, 108
Martini, Fátima 259
Martins, Maria 210
— *O impossível* 210; 208
Martorell, Antonio 126
Marx, Karl 24
Marxismo 22, 92, 287
Masereel, Franz 210
Maturana Piña, Carlos (Bororo) 312
Masiques, José 95
Mateo, Sol 246
Matisse, Henri 174, 227
Matta, Roberto 310
— *El día es un atentado* 310; 308
Matto, Francisco 268

- Mauri, Emilio 138
 Mazuera, Diego 174
 Medeiros, Gustavo 242, 244, 245
 Medina Angarita, General Isaías 143
 Meireles, Cildo 225, 328
 — *Eureka Blindhotland* 225; 227
 — *Insertations into Ideological Circuits* 328
 Mejía, Mario 60
 Mejía, Mauricio 65
 Mejía, Xenia 62
 Mejía Vides, José 62
 Mena Valenzuela, Rosa 64
 — *Retrato de Valero Lecha* 64; 64
 Méndez, Leopoldo 30, 123
 Mendieta, Ana 10, 96–9
 — *Siluetas Works in Iowa* 100
 — *Siluetas Works in Mexico* 100
 Mendive, Manuel 95
 — *Barco negro* 98
 Mendoza 284
 Menéndez, César 65–6
 — *La fiesta en el pozo* 65
 El Mercurio 303
 Merewether, Charles 14
 Mérida, Carlos 25, 52, 55
 — *Retrato de mi nieta, Ana Luna, la niña del triángulo* 17
 — *Sacerdotes danzantes mayas* 56
 Mérida, Manuel 151
 Mesa-Bains, Amalia 323
 — *Emblems of the Decade (Emblemas de la década)* 323
 — *Grotto of the Virgin (Gruta de la Virgen)* 323
 — *Library of Sor Juana Inés de la Cruz (Biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz)* 323
 — *Ofrenda for Dolores del Río (Ofrenda para Dolores del Río)* 323; 318
 — *Queen of the Waters, Mother of the Land of the Dead (Reina de las aguas, madre de la tierra de los muertos)* 323
 — *Venus Envy, Chapter Two: the Harem and Other Enclosures (La envidia de Venus, capítulos: el harem y otros recintos)* 323
 Mesa, Guiomar 246
 Mesejean, Pablo 293
 Mesquita, Ivo 11, 201–28
 Messer, Thomas 12
 Michalsen, Hans 186
 Michel, Alfonso 27, 39
 — *La Carta* 18
 Miguel Ángel 27, 170
 Michelena, Arturo 138
 — *Charlotte Corday* 138
 — *The Sick Child (El niño enfermo)* 138
 Mideros, Victor 182
 Migliorini, Ricardo 256, 259
 — *Sim título* 251
 Mijares, José 92, 94
 Milhazes, Beatriz 228
 Milán, Raúl 95
 Millares, Manolo 186
 Miller, Jeannette 103–16
 Milto, Alberto 254–6
 Minero, Camilo 62, 64
 Minimalismo 166, 188, 225, 324
 Minujín, Marta 293
 Miranda, Ibrahim 100
 Miró, Joan 123
 Miró Quesada, Luis 197
 Mishan, Rodolfo 56
 Miura, José 112
Modern Cuban Painters (Pintores cubanos contemporáneos) exposición (1944) 89, 90
 Modernismo 18, 52, 86, 139
 Modernista, estilo 27, 262
 Modigliani, Amedeo 304
 Modotti, Tina 14
 Moholy-Nagy, László 288
 Molina, Lutzardo 62
 Molina, Rodolfo 66
 Monasterios, Rafael 139, 140
 Mondrian, Piet 210, 212, 288, 290
 Monet, Claude 120
 Mónico, Lili del 254
 Monsanto, Antonio Edmundo 139, 143
 Montealegre, Samuel 167
 Montecino, Sergio 304
 Monteiro, Paulo 227–8
 Montenegro, Carlos 69, 237
 Montenegro, Roberto 24, 25–7
 — *Autoretrato* 15
 Montes de Oca, Confucio, *El Forjador* 59; 62
 Montes, Fernando 242
 Monticelli, Adolphe 161
 Montilla, Manuel 77, 112
 Montoya, Malaquías 318
 Monvoisin, Raymond 303
 Moore, Henry 39, 306
 Mora Noli, Guillermo 77
 Morales, Armando 66
 — *Hombre y mujer* 66; 68
 Morales, Dario 173
 Morales, Gonzalo 70, 73
 Morales, José Antonio 198
 Morales, Rodolfo 11
 — *Junco Final* 10
 Morales Alvarado, Gonzalo 70
 Morel, Yoryi 107, 111
 — *A la fiesta* 107; 105
 Morera, Gabriel 147, 148
 — *Orthos* 148
 Mori, Camilo 303–4
 Morínigo, Juan Natalicio 253
 Moro, César 194
 Morris, Robert 128
 Mosquera, Gerardo 10, 81
 Motherwell, Robert 94
 Moura, João Jr. 225
 Movimiento, el 316–7, 318, 321
 Movimiento antropofágico 209
 Mujeres Artistas de Puerto Rico 130
 Mujeres Muralistas, Las 317
 Muñoz, Oscar 173
 Muñoz Bachs, Eduardo 95
 Muñoz Marín, Luis 123, 125, 127, 128; 127
 Mur, Tomás 59
 Muralismo 21, 22–4, 32, 39, 60, 62, 69, 89, 143, 163, 164, 186, 197, 208, 239–42, 245, 265, 287, 303, 306, 308–9, 317–18, 327
 Murillo, Gerardo (Dr Atl) 18, 21
 Murillo Peña, Amado 318
 Museo Arqueológico Nacional, Guatemala 55
 Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey 133
 Museo de Arte Contemporáneo (Panamá) 77
 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas 148
 Museo de Arte Moderno, México DF 29, 43, 133
 Museo de Arte Moderno (MAM), Santo Domingo 116
 Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar 148
 Museo de Bellas Artes, Caracas 143, 145, 148, 151
 Museo del Eco, México DF 39
 Museo Forma, El Salvador 64
 Museo Nacional, San José 73
 Museo Nacional de Arte (MUNAL), México DF 30
 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 284
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago 302, 304
 Museo Nacional de San José 73
 Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (Costa Rica) 74
 Museo de Arte de São Paulo 212
 Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro 212, 218
 Museo de Arte Moderna, São Paulo 212, 218
 Museum of Modern Art, Nueva York 13, 89, 90
 Musso, Carlos 278
 Mutzner, Samy 139
 Nabis 160
 Nador, Mónica 228
 Naif 60, 64, 65, 69, 77, 322
 Nantes, Hugo 277
 — *Los jugadores del truco* 277; 272
 Narváez, Francisco 140–3
 — *La criolla* 140
 Nassar, Emmanuel 228
 National Endowment for the Arts (USA) 328
 Navarro, Leopoldo 104
 Navia, Antonio 127
 Negret, Edgar 167, 174
 — *Mitos andinos* 167
 — *Sol negro* 167; 163
 Nel Gómez, Pedro 164
 — *Barequera melancólica* 164; 161
 Neoclasicismo 111, 161
 Neconcreto 215
 Neocubismo 265
 Neodadaísmo 228, 293
 Neoespressionismo 43, 60, 62, 73, 74, 78, 95, 96, 100, 133, 153, 173, 174, 188, 227, 274, 278, 321
 Neofigurativismo 43, 56, 64, 73, 95, 148, 151, 170, 188, 272, 287, 294
 Neogeo, movimiento 154
 Neohumanistas 43
 Neoinidgenismo 246
 Neoperuano, estilo 193
 Neoplasticismo 145, 266
 Neoplatonismo 266
 Neorealismo 107, 112, 293
 Neoromanticism 43
 Neosurrealism 112, 294
 Nery, Ismael 206
 — *Figura* 206; 204
 Nery Alfaro, José 65
 Neto, Ernesto 228
 Neto, Manuel Chong 74, 77
 Neue Sachlichkeit 265
 Nicholson, Ben 209
 Nissen, Brian 40
 — *Volcan flotante* 42
 Nochlin, Linda 12
 Noé, Luis 293
 Nolde, Emil 27, 203
 Nonell 140
 Noriega, Manuel Antonio 53, 77
 Noriega, Rosario 198
 Normal Rural de Warisata 237
 Nova objetividade brasileira exposición (1967) 218–21
 Novalis, Friedrich von Hardenberg, llamado 18
 Los Novisimos 254
Novissima e terra roxa e outras terras 206
 Novo, Salvador 27
 Novoa, Glexis 100
 Nueva figuración 294, 319 véase también arte neofigurativo
 Nuez, Gilberto de la 96
 Núñez, Denis 70
 Núñez, Elsa 111
 Núñez, Francisca 312
 Núñez, Guillermo 310, 312
 Núñez del Prado, Marina 243
 — *Andean Women in Flight series (Mujeres andinas en vuelo)* 243
 — *Mujeres andinas al viento* 243; 240
 — *Pachamama* 243
 — *El peso de la vida* 243
 — *Venus series* 243
 Núñez Soler, Ignacio 259
 Núñez Ureta, Teodoro 197
 Obaldía, Isabel de 78
 Obed Valladares, Oscar 62
 Obrabierta 259
 Obregón, Alejandro 169
 — *Bodegón en azules* 169; 165
 — *Violence* 169
 Obregón, General Alvaro 21–2, 32
 Obregón, Roberto 151, 153
 — *WDT* 153
 Ocampo, Miguel 290
 Ocon, David 70
 Oduber, Ciro 74, 77
 OEA 53
 Oficina 218
 O'Higgins, Pablo 30, 89
 Oiticica, Hélio 215, 218, 221, 228, 327
 — *Bólido* 18, B-331: *Homenagem a Cara de Cavallo* 215; 214
 — *Bólidos* 215, 221
 — *Parangolés* 215, 221
 — *Penetráveis (Penetrables)* 215
 Olagüel, Manuel de 18
 Oliva, Tomás 92
 Oller y Cestero, Francisco 120–1, 123, 125–6, 129
 — *Hacienda Aurora* 120; 120
 — *El velorio* 120, 121
 Los Once 92
 O'Neill, Mari Mater 133
 Onganía, General, Juan Carlos 294
 Op art 166, 198, 238, 256, 318
 Opazo, Rodolfo 310–12
 — *Generatio* 312; 309
 Operación Manos a la Obra 123

- Opimão 218
 Opimão 65 exposición 218
 Opimão 66 exposición 218
 Orta, Pedro de 92
 Orlando, Felipe 90
 Orozco, Gabriel 35
 Orozco, José Clemente 11, 18, 24,
 27-9, 123, 163, 327
 — *Casas del llanto* 27
 — *Catarsis* 29
 — *Cristo destruye su cruz* 22
 — *Hombre en llamas* 29
 Orozco Romero, Carlos 27
 — *Sueño* 20
 Ortega, Marina 69
 Ortiz, Emilio 43
 Ortiz de Zárate, Julio 303
 Ortiz de Zárate, Manuel 304
 Ortiz Monasterio, Luis 32
 Ortiz Villacorta, Miguel 62
 Oruro 235, 245
 Ospina, Marco 166
 Ossaye, Roberto 55
 Ostorga, Leonidas 64
 Otero, Alejandro 12, 143-4, 145
 — *Cafeteras* 145
 — *Colorrismo* 39 145; 142
 Otón Solís, Rafael 73
 Oviedo, Ramon 111-12
 — *Bahobab* 112; 114
 Owen, Gilberto 27
 Ozenfant, Amédée 186
- Pacheco, Julio 151
 Pacheco, Marcelo 11, 283-99
 Pacheco, María Luisa 242, 244
 — *Arkana* 244
 — *Colinas* 242; 238
 — *Petreo* 244
 Padilla, Ezequiel 60
 — *Marginalidad* 60; 58
 Padilla, Luis H. 60
 Páez Vilaró, Jorge 271, 272
 Pailós, Manuel 268-9
 Paksa, Margarita 293
 Palacio de Bellas Artes, Ciudad de
 México 21, 27, 39
 Palacios, Irma 44
 — *Espejo de la tierra* 47
 Palacios, Luisa 151
 Palatnik, Abraham 212
 Palau, Marta 40
 Palma, Hugo 69
 Pancetti, José 208, 210-11
 — *Auto-vida* 211; 209
 Pantoja, Oscar 244
 Paparélla, Aldo 294
 — *Monumento inútil no. 92* 294;
 293
- *Phantasmal Objects (Objetos
 fantasmales)* 294
 Pape, Lygia 212, 215, 221
 — *Tecelares* 215, 218
 Para contribuir a la confusión
 general 151
 Para restituir el magna exposición
 (1961) 146
 Pardo, Mercedes 146
 — *Tú* 145
 Paredes, Diógenes 182, 183
 Pareja, Miguel Ángel 271
 Paréntesis 198
 Parra, Ramona 308
 Paternosto, César 293
 Patlán, Raymond 317
 Patrone, Virginia 278
 Pau Ellosa, Ricardo 134
 Paz, Luis 173
 Paz, Octavio 27
 Pedraza, Carlos 304
 Pedraza, Hermindo 245
 Pedrosa, Adriano 228
 Pedrosa, Mario 209, 212
 Peláez, Amelia 85, 89, 92
 — *Mujer con pájaro amarillo* 85;
 83
 Pellerano, Soucy 112, 116
 — *Estructo-Palanca-Maquinarum*
 116
 — *Maquinarum* 112
 Pellegrini, Oscar 153
 Pellicer, Carlos 27
 Peña, Umberto 95, 96
 Peña Defillo, Fernando 107-8, 111
 — *La ofrenda* 111; 111
 Peñalba, Rodrigo 66
 Perdomo, José 112
 Peredo, 'Inti' 308
 Pereira, Raúl María 194
 Peret, Benjamín 30
 Perez, Alberto 307
 Pérez, Dioscórides 174
 Pérez, Guillo 107, 111
 Pérez, Leopoldo (Lepe) 111
 Pérez, Marta María 99
 — *Protección* 103
 Pérez, Matilde 304
 Pérez, Régulo 147
 Pérez Alcalá, Ricardo 242, 245
 Pérez Barradas, Rafael 265
 — *Todo al 65* 265; 256
 Pérez Jiménez, General Marcos 143,
 146
 Pérez Mújica, Andrés 140
 Pérez de la Rocha, Roger 68
 Performance 100, 246, 310, 318
 Perm, Claudio 151, 153
 Perón, Eva 288
 Perón, Isabel 294
- Perón, Juan Domingo 288, 294
 Perotti, José 303
 Petit, Henriette 303
 Pettersen, Carmen de 55
 Pettoruti, Emilio 197, 284, 285-7,
 304
 — *Penserosa* 287; 279
 Pevsner, Antoine 145
 Picabia, Francis 202
 Picasso, Pablo 25, 29, 55, 85, 89,
 123, 127, 134, 174, 208, 304
 Picchia, Menotti del 203
 Pichardo, Eligio 107-8, 111, 112
 — *El sacrificio del chivo* 108; 110
 Piel a piel 151
 Piero della Francesca 169
 Pignatari, Décio 212
 Pillet, Edgar 186
 Pimentel, Thimo 111
 Pimentel, Vicente 112
 Piña, Carlos Maturana (Bororo)
 312
 Pindú, Jenaro 256, 259
 Pini, Ivonne 159-77
 Pinochet, General Augusto 309
 Piqueras, Jorge 197
 Piqueras Cotolí, Manuel 193, 197
 Pisquy, Rolando 56
 Pissarro, Camille 120
 Plá, Josefina 253-4
 Planchart, Enrique 140
 Planes, Segundo 99
 Planismo 263, 267
 Plástica 166
 Plaza, Ezequiel 303
 Plaza, Julio 225, 228
 Plaza Laso, Galo 186
 Poblete, Gustavo 304
 Poe, Edgar Allan 18
 Pogolotti, Marcelo 86
 Poleo, Héctor 143
 — *Los comareros* 141
 Polesello, Rogelio 293
 Pollock, Jackson 12
 Pomona College, Claremont,
 California 29
 Ponce de León, Fidelio 86
 — *Cinco mujeres* 86; 86
 Ponjuan, Eduardo 100
 Pop art 56, 77, 94, 95-6, 112, 148,
 164, 170, 186, 188, 198, 215,
 218, 221, 254, 259, 293, 312,
 318
 Porter, Lilita 294
 — *El simulacro* 294; 300
 Portinari, Cândido 208, 265
 — *Mestizo* 208; 205
 Portocarrero, René 89, 92
 — *Intervista* 89; 90
 Posada, José Guadalupe 18-22, 318
- *Calavera Catrina* 21; 12
 — *Calaveras* 21
 Positivismo 203, 234
 Poscubismo 194
 Posimpresionismo 52, 55, 59, 65-6,
 70, 74, 104, 112, 139, 143, 164,
 205, 211, 239, 250, 259, 263,
 284, 304, 307
 Posmodernismo 29, 35, 44, 47,
 294-9, 316, 324, 329
 Posromanticismo 43
 Pou Becerra, Miguel 121
 — *La promesa* 121-3; 122
 Poveda, Carlos 73
 Povedano, Tomás 70
 Prada, Raúl G. 238
 — *Eucaliptos* 239; 235
 Prado, Carlos 209
 Prati, Lidy 288
 Prats-Ventós, Antonio 107, 108
 — *Familia* 108, 108
 Pratt, José 254
 Premio Benson 259
 Premio Martel 259
 Premio Nacional de Artes Plásticas
 116
 Prete, Juan del 287
 Primer Salón Libre, Buenos Aires
 284
 Primitivismo 69
 Prior, Alfredo 294-9
 Prisma 166
 Prohl, Eliane 228
 Proposta 65 exposición 218
 Proposta 66 exposición 218
 Proyecto 111
 Pucciarelli, Mario 290
 Puente, Alejandro 293
 Puerto Rico, Universidad de 123,
 128, 129, 134
 Pujol, Ernesto 10
 — *Los hijos de Peter Pan* 3
 Puzosov, Dalila 293
- Quechua, cultura 189, 198
 Querejazu, Pedro 233-46
 Quijano, Alfonso 170
 Quijano, Nick 133
 Quilici, Francisco 151
 Quinquela Martín, Benito 285
 Quintana, Ciro 99
 Quintanilla, Alberto 198
 Quintanilla, Raúl 70
 Quintero, José Antonio 151
 Quiroa, Marco Augusto 56
 Quirós, Teodoro 70, 72
 — *Cuervo* 70; 72
 Quizp ez Asín, Carlos 194
- Rahon, Alice 29
- Ramírez, Belkis 116
 — *Intolerancia* 116; 119
 Ramírez, Mari Carmen 14, 326
 Ramírez, Saturnino 173
 Ramírez Amaya, Arnoldo 56
 Ramírez Villamizar, Eduardo 12,
 166, 167, 169, 174
 — *Construcciones emergiendo* 169
 — *Construcciones tipológicas* 169
 — *Homaje a los artesanos* 169;
 168
 Ramos, Nelson 271, 274-7
 — *Pandorgas y claraboyas* 274-7;
 269
 Ramos, Nuno 228
 Ramos, Sandra 99, 100
 Ramos Blanco, Teodoro 86
 — *Old Black Woman (Anciana
 negra)* 87
 Ramos Martínez, Alfredo 21
 Raphael 27
 Rascón, Armando 324-6
 — *Occupied Aztlan (Aztlan
 ocupado)* 325
 — *Xicano Aesthetic: Taking Issue
 with Mrs Belcher's American
 History Lesson, Fourth Grade,
 Jefferson Elementary, Calexico,
 California, School Term
 1966-1967 (Estética chicana:
 llevando la contraria a Mrs
 Belcher en su clase de historia
 americana, cuarto grado,
 Escuela Elemental Jefferson,
 Calexico, California, año
 académico 1966-1967)* 325-6
 Rasmussen, Waldo 13
 Rasquachismo 317, 321
 Rauschenberg, Robert 94
 Ravenet, Domingo 86
 Rayo, Omar 166
 — *Erótica* 166
 — *Papel herido* 166
 Realismo 18, 44, 55, 169, 173, 188,
 203 véase también
 hiperrealismo; realismo mágico;
 realismo social
 Realismo mágico 9, 39, 43, 59, 62,
 73, 107, 169, 188, 189, 245,
 246, 271
 Realismo social 72, 143, 182, 184,
 187, 265, 317, 321
 Rebollo, Francisco 209
 Recinos, Efraín 55-6
 — *Música grande* 55-6; 54
 Rede Tupi de Televisão 212
 Refiguration, movimiento 256-9
 Régio Monteiro, Joaquim do 203
 Régio Monteiro, Vincente do 203,
 206

- *Adoração dos Reis Magos* 206; 202
 Renacimiento 22, 24, 29, 85, 89, 208
 Renart, Emilio 293
 — *Biocosmos* 293
 Rendón, Augusto 170
 Rendón, César 60
 Rendón, Manuel 184–6
 — *Juego entre columnas* 186; 183
 Rengifo, Luis Angel 170
 Rengifo, César 143
 Rennó, Rosângela 228
 Renoir, Pierre Auguste 25
 Resende, Gustavo 228
 Resende, José 221, 227
 — *Sem título: 11* 227; 229
Revelaciones/Revelations exposición 327–8
 Reverón, Armando 139, 140, 144–5
 — *Amanecer en el Pozo de Ramiro* 138
 Revilla, Carlos 198
Revista 173
A revista 206
Revista de Antropofagia 202, 206
Revista Moderna 18
 Revolución mexicana 21, 22, 24, 32, 235, 303, 317
 Revueltas, Fermín 30, 32
 Reyes, Magalis 99
 Reza, Jorge de la 238
 Ribero, Gonzalo 245
 Richon-Brunet, Ricardo 302, 303
 Richter, Luisa 147
 Riestra, Adolfo 47
 Riganelli, Agustín 285
 Rumsa, Juan 238–9
 Rincón Mora, José 111–12
 — *Sin título* 115
 Río, Zayda del 96
 Ríos, Juanita 140
 Ripley, Geo 116
 Riquelme, William 254
 Rivas Mercado, Antonio 21
 Rivera, Arturo 44
 — *Santiago* 50
 Rivera, Carlos Raquel 125
 — *Huracán del norte* 125; 123
 Rivera, Diego 11, 22, 25, 27, 29, 30, 35, 82, 89, 123, 163, 327
 — *El arsenal* 13
 — *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* 21
 Rivero, Jacinto 256
 Riverón, Enrique 86
 Roca Rey, Joaquín 197
 Rocha, Roberto de la 321
 Roche-Rabell, Arnaldo 133
 — *Like a Thief in the Night (Como un ladrón en la noche)* 133; 134
 Rochi, Alejandro Alonso 66
 Roda, Juan Antonio 170
 Rodón, Francisco 127
 — *Luis Muñoz Marín* 127; 127
 — *Personajes* 127
 Rodrigues, Glauco 221
 Rodríguez, Fernando 100
 Rodríguez, Herbert 198
 Rodríguez, Juan Luis 73
 Rodríguez, Mariano (Mariano) 89, 92, 96
 — *El gallo pintado* 89; 91
 Rodríguez, René Francisco 100
 Rodríguez Báez, Félix 125
 Rodríguez Brey, Ricardo 99
 Rodríguez Cárdenas, Carlos 100
 Rodríguez Larrain, Emilio 197
 — *Le con d'or* 191
 Rodríguez Lozano, Manuel 89
 Rodríguez Padilla, Rafael 53
 Rodríguez Prampolini, Ida 18
 Rodríguez Urdaneta, Abelardo 104
 Rojas, Carlos 166–7
 — *Horizontes* 166
 Rojas, Cristóbal 138
 Rojas, Elmar 55, 56, 73
 — *Últimos temas de los espantapájaros* 56; 57
 Rojas, Gioconda 74
 Rojas, José Miguel 73
 Rojas, Miguel Angel 173
 — *Jerarquías* 173; 173
 Rojo, Vicente 40
 — *Estudio, México bajo la lluvia (Homenaje a Orozco)* 40
 Rolando, Maruja 147
 Romagnolo, Sergio 228
 Román, Nelson 188
 Románach, Leopoldo 82, 85
 — *Cruzando el río* 82; 82
 Romano, Jaime 130
 Romanticismo 106, 203
 Römer, Margot 148
 Romero, Frank 321
 Romero, Nelbia 278–80
 — *Más allá de las palabras* 280
 Romero Arciaga, Lorenzo 86
 Romero de Torres, Julio 238
 Rosa, Dudi Maia 225
 Rosado del Valle, Julio 121–5, 126–7
 — *Silla* 127; 126
 Rosado, Juan 123
 Rosario Sastre, Melquiades, *Alegoría de una cultura* 134; 136
 Rosenfeld, Loty 310
 Rostgaard, Alfredo 95
 Rothfus, Rod 271, 288
 Royal Chicano Air Force 317, 318
 Royal Museum of Fine Arts, Antwerp 13
 Roza, Rómulo 163–4
 — *Mater dolorosa* 164; 160
 Rubens, Peter Paul 107, 169
 Rubiano, Germán 13, 163, 174
 Rubio, Pablo 133–4
 — *Cristales de la paz* 133
 Ruelas, José, *La crítica* 11
 Ruelas, Julio 18
 Ruiz, Antonio (El Corzo) 27
 Ruiz, Guillermo 32
 Ruiz, Isabel 59
 Ruiz, Noemí 127–8
 — *Mágica del trópico* 128; 130
 Ruiz Durand, Jesús 198
 Ruiz Matute, Miguel A. 60
 — *El contemplado* 60; 60
 Ruiz Pulido, Cristóbal 126
 Ruiz Rosas, Alfredo 197
 Rufo, Juan 127
 Runyan, Pablo 39, 77
 Ruptura 40, 43
 Rusiñol 140
 Russakov, Vladimir Kibachin (Vlady) 40
 Saavedra, Bautista 235
 Saavedra, Lázaro 100
 Sabartés, Jaime 55
 Sabat, Hermenegildo 272
 Sabillón, Gregorio 62
 Sabogal, José 193–4, 197, 235, 284
 — *Varayoc, or the Indian Mayor of Chincheros (Varayoc, o el alcalde indio de Chincheros)* 193; 188
 Sacilotto, Luiz 212
 Sáenz, Leoncio 68
 Saéz, Carlos Federico 262, 271
 — *Retrato de Juan Carlos Muñoz* 262; 254
 Sagradini, Mario, *Made in Uruguay* 278–80; 277
 Sahagún, Fray Bernardino 328
 Salamé, Soledad 10
 Salão Nacional de Belas Artes (Brasil) 206
 Salarrué, Maya 64
 Salarrué (Salvador Salazar Arrué) 64
 Salazar, Juan Javier 198
 Salazar, Toño 64
 Salazar Bondy, Sebastián 197
 Salcedo, Bernardo 173
 — *Paseo marítimo* 173; 171
 Salcedo, Doris 177
 — *Atrabiliarios* 177; 176
 Salerno, Osvaldo 256, 259
 — *Sin título* 252
 Salinas, Luis Angel 62
 Salões de Maio 209
 Salón de Arte Abstracto (Bolivia) 242
 Salón de Arte Abstracto (Perú) 197
 Salón de Independientes (Perú) 194
 Salón de la Independencia (Ecuador) 188
 Salon des Refusés, Buenos Aires 284
 Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 284, 288
 Salones Nacionales de Artistas 166
 Samudio, Juan A. 250
 San Avilés, Ernesto 64
 San Zenón cyclone 106
 Sánchez, Desiderio 75–7
 Sánchez, Juan 10
 — *Confused Paradise* [sic] 2
 Sánchez, Juan Manuel 70
 — *Los amantes* 70; 71
 Sánchez, Magda Eunice 56
 Sánchez, Olga 77
 Sánchez, Tomás 96
 — *Buscador de bosques* 99
 Sánchez Felipe, Alejandro 123
 Sancho, José 73
 Sandimistas 53, 68, 69
 Sandino, Augusto César 66
 Sanin, Fanny 166, 167
 — *Signo doble negro* 166; 164
 Santa Rosa, Thomaz 208
 Santamaría, Andrés de 160–1
 — *Autoretrato* 161; 157
 Santantonin, Rubén 293
 — *Cosa* 293; 289
 Santos, Carlos 114
 — *Presencia* 114; 118
 Santos, Danilo de los (Dánicel) 112
 Santos Zelaya, José 66
 Saravia, Fernando 66
 Saúl, Benjamín 64
 Saura, Antonio 40, 186
 Schendel, Mira 221, 222, 228
 — *Deseño* 2 222; 225
 Schiavoni, Augusto 285
 Schirn Kunsthalle, Frankfurt 13
 Schnabel, Julian 227
 Schneider, Luis Mario 30
 Schulz, Lotte 256
 Seade, Felipe 265
 Secretan, Francine 243
 Segall, Lasar 205–6, 209, 210, 211
 — *Banana* 205–6; 199
 Seguí, Antonio 293, 294
 Segunda Guerra Mundial 29, 107, 123, 143, 184, 211, 212, 237, 287
 Segura, Esterio 100
 Self-Help Graphics, Los Angeles 318
 Semana de Arte Moderna, Brasil 205, 206, 211, 303
 Señal 198
 Sendero Luminoso 199
 Senise, Daniel 228
Las sensaciones perdidas del hombre exposición (1972) 148
 Seoane, José 95
 Serpa, Ivan 212–15
 — *Pintura* 206 212; 213
 Serra, Nidia 107
 Serra-Badue, Daniel 90
 Seuphor, Michel 21
 Seurat, Georges 25
 Severino, Jorge 112
 Seveso, Carlos 278
 Shirô Tanaka, Flávio 218
 — *Máquina humana* 218; 220
 Sicre, Juan José 86
 SIDA 10, 294; 298
 Sigaud, Proença 208
 Silva, Carlos 293
 Silva, Federico 43
 Silva, Maria Helena Viera da 208–9
 Silva, Marina 69
 Silva, Quirino da 209
 Silva, Ramón 284
 Silveira, Enrique 277, 278
 — *La faz de la tierra* 278
 — *Todo en orden* 278; 275
 Silveira, Regina 225, 228
 — *O paradoxo do santo* 225; 228
 Silvera, Eudoro 74, 75
 Simbolismo 18, 95, 173, 238, 266
véase también modernismo
 Simone, Alfredo de 267
 — *La calle* 267; 258
 Sinclair, Alfredo 74–5
 — *Movimientos de un río* 75; 78
 Sinclair, Olga 78
 El Sindicato 177
 Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores 24, 25
 Siqueiros, David Alfaro 11, 21, 24, 25, 27, 29, 35, 39, 43, 89, 123, 163, 164, 209, 265, 326–7
 — *Los Revolucionarios* 23
 Sisay, Juan 55
 Sisco, Elizabeth, *Arte reembolso* 328; 322
 Sisley, Alfred 140
 Small, Deborah, *Mis-ce-ge-NATION/mis-ti-za-je-NACION* 328
 Smyth, Francisco 312
 Soares, Valeska 228
 Sobalvarro, Orlando 68

- *Ceguade Peñas Blancas, Santo Domingo de Chontales* 68; 70
 Social and Public Art Resource Center (SPARC) 327
 Sociedad Pro-Arte Moderna (SPAM) 209
 Solano, Pablo 166
 Solari, Luis 271-2
 — *Un día y una historia* 271-2; 263
 Soldevilla, Loló 92
 Solentiname, Archipelago of 69
 Solís, Armando 64
 Solís, David 78
 Solís Guerrero, Mario 187
 Solón Romero, Walter 239-42
 — *Mensaje a la juventud* 239
 — *El Quijote y la educación* 239
 Somoza, Anastasio 66, 68
 Somoza familia 53, 66
 Soriano, Juan 39
 — *Apolo y las musas* 38
 Sorolla, Joaquín 140, 284
 Sorzano, Gustavo 177
 Sosa, Antonieta 151, 153
 Sosa, Carlos 153
 Sosabravo, Alfredo 95
 Soto, Jesús 144-6
 — *Estructuras cinéticas* 145; 146
 — *Penetrables* 146
 Souza, Arturo Alippo Barrio de véase Barrio
 Souza, Edgar de 228
 Span, Emilio 70
 Spatuzza, Carlos 259
 Spilimbergo, Lino 287, 288
 Spósito, Américo 271
 Sprague, Al 77
 Springett, Sabino 197
 Stael, Nicolas de 43
 Standard Oil Company 237
 Stanley, Rodolfo 73
 Stern, Grete 290
 — *Sueños* 290
 Stone, William 148, 151, 153
 Stroessner, General Alfredo 250, 253, 259
 Suárez, Jaime, *Totem telúrico* 134; 135
 Suárez, José Antonio 174
 — *Sin título* 174; 174
 Suárez, Julio 130
 Suárez, Pablo 293-4, 299
 — *Taxi Boy El Perla* 299; 299
 Suaznabar, Marcelo 246
 Sucre 234, 237, 238, 239
 Sued, Eduardo 226
 Suescum, Vicky 78
 Sullivan, Edward J. 35
 Suro, Darío 107, 111
 Surrealismo 9, 27, 30, 32-5, 55, 62, 66, 72-3, 75, 77, 82, 85, 89, 95, 96, 106, 112, 114, 170, 184, 186, 188, 189, 199, 205, 206, 209, 227, 266, 272, 287, 288, 304, 321
 Svistoonoff, Nicolás 189
 Swezey, Pablo 59
 Szenes, Arpad 208
 Szyzlo, Fernando de 197, 198
 — *Puka Wamam* 198
 Tabara, Enrique 186-7, 188
 — *Rojo supersustancial* 187; 184
 Tachisme 216
 Taela, Jorge 312
 TAGA (Taller de Artistas Gráficos Asociados) 151
 Tainos indios 10, 90, 104, 108, 112, 116
 Taller 4 Rojo 173
 Taller Dante Lazzaroni 60
 Taller de Grabado Julián de la Herrera 256
 Taller de la Gráfica Popular (TGP) 25, 30, 125, 210, 318
 Taller La Merced 60
 Taller Libre de Arte 143-4, 147, 148
 Taller Torres-García 266, 268
 Talleres de artes gráficas 130
 Talleres Libres de Expresión Artística 21
 Tamayo, Franz 231-5
 Tamayo, Rufino 25, 29, 39-40, 78, 123, 127
 — *Naturaleza muerta con pie* 16
 Tapia, Amalia 78
 Tápies, Antoni 40, 186, 242, 271, 307
 Tarciso, Eloy 35
 Taeuber, Sophie 145
 Tavares, Ana 228
 Tavárez, Rosa 112
 Tchvatral, Victor 238
 Teatro Brasileiro de Comédia 212
 Teatro da Experiência 209
 El Techo de la Ballena 146-7
 Tejada, Hernando 173
 Tejada, Leonardo 183
 Tejada Fonseca, Antonio 55
 Tenebristas 161
 Terán, Pedro 151, 153
 Terra, Gabriel 265
 Teruz, Orlando 208
 Testa, Clorindo 293
 Tibol, Raquel 13
 Tigua pintores 189
 Tobón Mejía, Marco 161-3
 — *Murciélago* 163; 159
 Toirac, José 100
 Tola, José 199
 — *Elena* 243-87 199, 196
 Toledo, Amelia 221
 Toledo, Francisco 35-40, 43
 — *Tortuga* 35
 Tolstoy, Leo 285
 Los Toltecas en Aztlán 317
 Tonel véase Fernández, Antonio
 Eligio
 Toral, Mario 312
 Toral, Tabo 77
 Toranzo, Félix 259
 — *Serie de la hipocresía* 1, 2, 3, 4 259; 253
 Toribio, Antonio 107, 108
 Toro, Presidente David 237
 Toro Moreno, Luis Enrique 238
 Torre, Macedonio de la 194
 Torres, Augusto 268
 Torres, Emilio 77
 Torres, Horacio 269
 Torres-García, Joaquín 14, 186, 266-7, 268-9, 271, 288, 304
 — *Arte universal* 266-7; 259
 Torres Llorca, Rubén 99
 Torres-Martín, José Antonio 123, 125, 127
 Torrijos, Omar 53, 77
 Torti, Emilio 9
 — *Untitled, from Jardín Primitivo series (Sin título, de la serie Jardín Primitivo series)* 1
 Tovar, Iván 111
 Tovar y Tovar, Martí 138
 Tozzi, Cláudio 221
 Traha, Marra 9, 13, 53, 64, 127, 130, 166, 198
Fransuanguardía 153, 227
 Trasobares, César 99
 Tres Grandes 24, 29
 Tropicalismo 218
 Trotsky, Leon 32
 Trujillo, Guillermo 74, 75
 — *Nuestra Señora de los Nuchos* 75; 80
 Trujillo, Rafael 106-7, 108, 111, 112
 Trujillo Magnenat, Sergio 164
 Tsuchiya, Tilsa 198, 199
 — *Soledad* 199; 195
 Tuc Tuc, Santiago 55
 Tucci, Sandra 228
 Tufiño, Rafael 123, 125-7
 — *La Botella Jazz* 125-6; 125
 Tunga 225, 227
 — *Les Bijoux de Madame de Sade (Las joyas de la Sra. Sade)* 227; 232
 Turner, J.M.W. 18
 Urbau, Yelba 69
 Urbico, Jorge 52-3, 55
 Uccello, Paolo 169
 Ugalde, Gastón 246
 Ugarte Flespuru, Juan Manuel 197
 Ulloa, Alberto 112
Ultrasmo 285
 Unda, José 188
 Unión Panamericana 53, 69, 73
 Universalismo constructivo 186, 266-7, 269
 Universidad Autónoma de Santo Domingo 111
Uno, dos, tres, cuatro exposición (1991) 153
 Unzueta, Mario 238
 Urbina, Florencia 74
 Urbina, Luis 68
 Ureña Rib, Fernando 112
 Uribe, Juan Camilo 177
 Urteaga, Mario 194
 — *La rina* 194; 189
 Urueta, Cordelia 40
 Vaisman, Meyer 153
 — *Verde por dentro, rojo por fuera* 151; 155
 Valadez, John 321
 — *The Broadway Mural (El mural de Broadway)* 321; 316
 — *La Butterfly* 321
 — *Clavo* 321
 — *Going out of Business (La quiebra)* 321
 — *Zoot Suit* 321
 Valcárcel, Roberto 246
 — *Bolívar* 246; 244
 — *Campo de alcachofas* 246
 — *Casas-rostros* 246
 — *Coca* 246
 Valdez, Luis 321
 Valdez, Patssi 318, 321
 Valdovinos, Mabel 259
 Valenti, Carlos 55
 Valentini, Rubem 215
 — *Composição* 215; 216
 Valenzuela Llanos, Alberto 303
 Valdeperes, Manuel 116
 Vallejo, Julio 69
 Valls, Jaime 86
 Valverde, César 73
 Van den Busche, Willie 47
 Van Doesburg, Theo 288
 Vanegas, Leonel 68
 Vantongerloo, Georges 288
 Varejão, Adriana 228
 Varela, Mariana 173
 Varela, Víctor 146
 Vargas, Gêulho 206, 208
 Vargas, Luis 303-4
 — *Naturaleza muerta* 304; 303
 Varo, Remedios 29-30
 — *La huída* 26
 Vasarely, Victor 145, 256
 Vasconcelos, José 22, 24, 32
 Vázquez, Dagoberto 55
 Vázquez, Raúl 78
 Vater, Regina 225
 Vayda, Ronny 174
 Vázquez, Julio Antonio 306
 Vázquez Díaz, Daniel 242
 Vega, Jorge de la 293
 — *Danza de montaña* 293; 291
 Veiga Guignard, Alberto da 210, 211
 — *Paisagem de Ouro Preto* 210; 206
 Vela Zanetti, José 107
 Velasco Alvarado, Juan 198
 Velasco Ibarra, José María 186
 Velásquez, José Antonio 60
 — *Paisaje* 59
 Velázquez, Diego 169, 242
 Venegas, Germán 44
 — *Color natural* 51
 Venegas Arroyo, Antonio 21
 Venezuela 9, 10, 137-54, 180, 306
Venezuela. Nuevas cartografías y cosmogonías exposición (1991) 153
 Venosa, Angelo 228
 Ventayol, Juan 271
 Venturelli, José 307
 Vera, Miquela 256
 Verde 206
 Vergara, Carlos 221
 Vergara, Ramon 304-6
 Victor Clothing Company, Los Angeles 321
 Victor Manuel 82-5
 — *Muchacha con manzana roja* 85, 81
 Vidal, Antonio 92
 Vidal, Miguel Angel 293
 Vieira, Décio 212
 Viera, Petrona 265
 Vico, Abraham 284
 Vigo, Antonio 293
 Vila, Ernesto 278
 Villa, Francisco Pancho 22
 Villa-Lobos, Heitor 203
 Villacis, Anibal 186, 187
 Villalaz, Ruben 74
 Villalaz, Sebastian 74
 Villamil, José ('Chefo') 128
 Villanueva, Carlos Raúl 145
 Villares, Johnny 69
 Villarreal, Claude, Rigoberto 243
 Villaurrutia, Xavier 27
 Villazon, Ileana 100

Vinatea Reinoso, Jorge 194
 — *Balsas del Titicaca* 194; 190
 La Violencia 166
 Visquerra, Julio 62
 Viteri, Alicia 174
 Viteri, Osvaldo 187
 — *América, en torno a mi la noche*
sueña 187; 186
Voces de ultramar exposición 13
 Volpi, Alfredo 209-10
 — *Casas* 210; 210
Volumen I exposición (1981) 99

Warhol, Andy 94, 328
 Weissmann, Franz 215
 Welles, Orson 325
 Wells, Luis Alberto 290, 293
 Wenemoser, Alfred 151, 153, 154-6
 — *R.M.* 154
 Wiedemann, Guillermo 166
 — *Tonos apagados* 166; 162
 Williams, Armando 198
 Winternitz, Adolfo 199
 Wladislaw, Anatol 212
Women Artists 1550-1950 (Mujeres
artistas 1550-1950) exposición
 (1976) 12
Women in Mexico/La mujer en
México exposición (1990) 12
 Works Progress Administration
 (WPA) 11, 24, 317
 Woss y Gil, Celeste 104, 106, 107
 — *Mujer en reposo* 104; 104
 Wright, Frank Lloyd 206

Xavier, Héctor 39
 Xerox, corporación 53
 Xul Solar, Alejandro 284, 287
 — *Puerto azul* 287; 280

Yale University Art Gallery 12
 Ybarra-Frausto, Tomás 317
 Ycaza, Alberto 69
 Yegros, Angel 254
 Yela Gunther, Rafael 55
 Yoruba religion 95
 Yrarrázabal, Ricardo 312
 Yrigoyen, Hipólito 284, 287

Zabala, María 148, 151, 153
 Zachrisson, Julio 77
 Zadkine, Ossip 306
 Zalamea, Gustavo 173-4
 Zalce, Alfredo 123
 Zaldívar, Marité 259
 Zamora, María José 70
 Zapata, Emiliano 22
 Zapata, Hugo 174, 177
 — *Arca* 177; 177
 Zárate, Norma 173-4

Zelaya Sierra, Pablo 59
 Zeledón Guzmán, Nestor 73
 Zeledón Varela, Nestor 70
 Zenil, Nahum B. 35
 — *Ex voto* 34
 Zerbini, Luiz 228
 Zerpa, Carlos 153
 Zevallos, Mariela 198
 Zuloaga, Elisa Elvira 140, 151
 Zuloaga, Ignacio 140, 284
 Zumbado, Manuel 74
 Zúñiga, Francisco 32, 70
 Zúñiga Figueroa, Carlos 59



Colaboradores

Agradecimientos fotográficos

Editor general

Edward J. Sullivan es Profesor y director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, y uno de los expertos más destacados en arte latinoamericano. Entre sus publicaciones más recientes destacan, *Botero: Sculpture* (1986), *Julio Larraz* (1989), *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (1990) y *La mujer en México/Women in Mexico* (1990).

Los autores

Giulio Blanc (†1995) era investigador independiente, residente en Miami y especializado en arte cubano del siglo XX.

Rina Carvajal es comisaria independiente y reside en Nueva York. Anteriormente trabajó en el Departamento de Educación del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York.

Teresa del Conde es directora del Museo de Arte Moderno de México DF.

Ticio Escobar es director del Museo de Arte Indígena de Asunción y del Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Asunción.

Enrique García-Gutiérrez es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico.

Alicia Haber es responsable de exposiciones en el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Montevideo.

Milan Ivelic es director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Mónica Kupfer es investigadora independiente y reside en Panamá.

Natalia Majluf es conservadora jefe del Museo de Arte de Lima.

Ivo Mesquita es investigador independiente, residente en São Paulo.

Jeannette Miller es profesora de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo.

Gerardo Mosquera es comisario independiente, crítico de arte, reside en La Habana y es, asimismo, conservador en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.

Lenín Oña es director del Museo del Indio de Quito.

Marcelo Pacheco es director de la Fundación Espigas, Buenos Aires, comisario independiente e historiador del arte.

Ivonne Pini es profesora de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Colombia y editora ejecutiva de *Arte en Colombia/Art Nexus*.

Pedro Querejazu es director ejecutivo de la Fundación BHN en La Paz. Anteriormente fue Director del Museo Nacional de Arte de La Paz.

Victor Zamudio-Taylor es profesor de arte chicano y mexicano en la Universidad de Texas, Austin.

Los números hacen referencia a las ilustraciones

Introducción

Mary-Anne Martin/Fine Art, Nueva York 7; Ralli Foundation 10; Carla Stellweg Gallery 2

México

Andrés Blaisten 16, 18, 20; Francisco Castro Lenero 48; Teresa del Conde 11, 24, 52; encargado por el Patronato del Dartmouth College, Hanover, New Hampshire 22; Manuel Felguérez 36; Galería de Arte Mexicano 34; fotografía: José Ignacio González Manterola 14; fotografía: Javier Hinojosa 25, 41; INBA 12, 21; INBA/Museo de Arte Moderno 15, 19, 26, 27, 28, 30, 44-5, 51; Furna Palacios 47

América Central

fotografía: Samuel Barreto 67, 69, 70; fotografía: Rodrigo Castillo 54, 56; fotografía: María Teresa Díaz Colacho 64-5; fotografía: Max Fernández 58-62; fotografía: Alfonso Gómez Santos 78; fotografía: Guillermo Guevara 77, 80; fotografía: Warren León 76; fotografía: Roberto Rubi 71-5; fotografía: Walter Valenzuela 53, 57, 63, 66, 68

Cuba

Rogelio Alvarez 93-6; Giulio V. Blanc 81-3, 85-6, 89-92; The Museum of Modern Art, Nueva York. Inter-American Fund. Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nueva York 84, 87; fotografía: Will Drescher 97; fotografía: Gerardo Suter 101

República Dominicana

fotografía: Sally Pelleramo 116; fotografía: Eligio Picbardo 110; fotografía: Máximo Pou 104-9, 111-14, 117-19; fotografía: José Rincón Mora 115

Puerto Rico

fotografía: Antonio de Jesús 122; Jaime Suárez 135

Venezuela

Archivo CINAP 139, 141, 143, 145, 148; Archivo CINAP, fotografía: Petre Maxim 140, 147; fotografía: Ricardo Armas 144, 155-6; Diego Barboza 151; Eugenio Espinoza 152; Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas 137; Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas 146; fotografía: Paolo Gasparini 149; Víctor Incerna 150; Roberto Obregón 153; Patricia Phelps de Cisneros 138, 142; Alfred Wenemoser 154

Colombia

fotografía: Luis Eduardo Cruz Arte Dus Gráfico 175; Galería El Museo, Bogotá 165; fotografía: Oscar Mansalve 171, 173; Galería Sexante, Bogotá 174; fotografía: Germán Ramírez 161-3, 166-8; fotografía: Juan Camilo Seguro 157-60

Ecuador

fotografía: Cristóbal Corral 178-87

Perú

fotografía: Daniel G. Succar 188-96

Brasil

fotografía © Rodrigo Benavides Photography 218; fotografía: Romulo Fialdini 230-1; fotografía: Nelson Kon 197, 199, 201, 203-7, 210-12, 215-17, 223, 225, 233; fotografía © Vicente de Mello 200, 202, 208-9, 214, 221, 224, 226; fotografía: Wilton Montenegro 227; fotografía: Miguel de Rio Branco 229; fotografía © Lila Schwaier 228; Luisa Strina 227

Bolivia

fotografía: E. Jáuregui 234-9, 241, 243-4; fotografía: P. Querejazu 240, 242

Uruguay

Luis Camnitzer 271; fotografía: Grupo 936 276; Engelman Ost 262; Testoni Studios 254-61, 263-70, 272-5

Argentina

Focus 283-5, 291-2, 296, 299; fotografía: Oscar Balducci 298; Colección Ricardo Esteres 281; Barry Friedman Ltd, Nueva York 286; fotografía: Christopher Markwalder 287; Bruce M. White 300

Chile

fotografía: Elisa Díaz 301-10; fotografía: Bruce C. Jones 312

[illegible]

709.8
A786
Ej.1

5114057

Edward J. Sullivan, Ed.

Arte Latinoamericano del siglo XX

EDWARD SULLIVAN dirige el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y es uno de los principales especialistas en arte latinoamericano, al que ha dedicado numerosos escritos. Entre sus publicaciones recientes sobre el tema destaca *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (1990).

Los autores

**GIULIO BLANC (†1995) (Cuba 1900-1950),
especialista en arte cubano del siglo xx.**

RINA CARVAJAL (Venezuela), comisaria independiente.

TERESA DEL CONDE (México), directora del Museo de Arte Moderno de México DF.

TICIO ESCOBAR (Paraguay), director del Museo de Arte Indígena de Asunción

ENRIQUE GARCÍA-GUTIÉRREZ (Puerto Rico),
profesor de Historia del Arte en la Universidad de
Puerto Rico.

ALICIA HABER (Uruguay), responsable de exposiciones en el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Montevideo.

MILAN IVELIC (Chile), director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

MÓNICA KUPFER (América Central),
investigadora independiente.

NATALIA MAJLUF (Perú), conservador jefe del Museo de Arte de Lima.

Ivo MESQUITA (Brasil), investigador independiente.

JEANNETTE MILLER (República Dominicana), profesora de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

GERARDO MOSQUERA (Cuba 1950- 1995), comisario independiente, crítico de arte y conservador en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.

LENÍN OÑA (Ecuador), director del Museo del Indio de Quito.

MARCELO PACHECO (Argentina), director de la Fundación Espigas de Buenos Aires.

IVONNE PINI (Colombia), profesora de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Colombia.

PEDRO QUEREJAZU (Bolivia), director ejecutivo de la Función BHN en La Paz.

VICTOR ZAMUDIO-TAYLOR (Arte chicano), profesor en la Universidad de Texas, Austin.

México
México
México

México
México
México

México
México

México

México
México
México

México

México
México
México

México
México
México

México
México
México

México
México
México

México
México
México

México
México
México

México
México
México

Cuba
Cuba
Cuba

Cuba
Cuba
Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

Cuba

