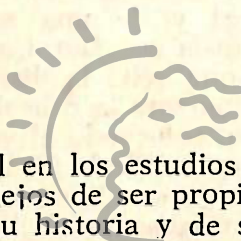


La Pintura en Sud América de 1910 a 1915 (*)

Por FRANCISCO STASTNY

INTRODUCCION



La situación actual en los estudios del arte moderno de Sudamérica está muy lejos de ser propicia para una apreciación de conjunto de su historia y de su evolución. Es bien sabido que los libros sobre el tema son escasos, y los que existen son sobre todo historias nacionales de valor local. Agrégase a esto la dificultad de encontrar fotografías e ilustraciones de calidad de los principales monumentos del período. Las publicaciones periódicas que lo tratan también casi son inexistentes. Y ningún museo público o privado posee una colección suficientemente amplia como para cubrir un panorama interamericano. De tal modo que la pintura en Sud América, como una totalidad, no ha sido tratada casi nunca, con raras excepciones, de las cuales las más importantes son las valiosas conferencias de Marta Traba publicadas en 1961. Para su examen adecuado, este tema requeriría detallados viajes de investigación a los países comprendidos y una amplia campaña fotográfica tal cual ha comenzado por iniciativa de las Universidades de Yale y Texas para esta Exposición. Estas di-

(*) Este ensayo es la ponencia presentada por el autor en el Simposium sobre Arte Latinoamericano desde la Independencia, que se realizó en la Universidad de Yale en marzo de 1966. Publicado en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, vol. 19, Nº 18. Buenos Aires, 1967.

ficultades son serias y necesariamente van a limitar el presente trabajo a un bosquejo de tipo experimental.

La falta de material impreso es, en cierto modo, un síntoma general de la incomunicación cultural común a todo el continente sudamericano. Cada país está tan ocupado con sus problemas internos y se dedica a observar con tanta atención los principales centros culturales internacionales, que no tiene tiempo ni interés en conocer a las naciones vecinas. La lección que creen deber aprender está en París, Roma, España, Munich o New York. No tienen nada que aprender los unos de los otros. Hay algo fundamentalmente cierto en esta actitud. Y la experiencia contraria iniciada en 1920, de un americanismo mexicano, es la mejor prueba. No obstante es igualmente evidente que un conocimiento de sus mutuos logros artísticos, sin ningunas pretensiones mesiánicas, sería para estos países un contacto positivo y estimulante que podría ocasionar un entendimiento más profundo de sí mismos.

Es verdad que el movimiento indigenista fue prácticamente panamericano y que tuvo una duración relativamente larga. Sin embargo, aun este movimiento americanista no tuvo una coherencia estilística y estuvo subdividido entre diversas tendencias regionales. Así, bien puede decirse que los primeros cuarenta años de nuestro siglo conforman un período de división regional y de cambio estilístico. Comparado con el siglo XIX, así como con el período de los últimos quince años con su tendencia a un estilo informal expresionista común, el período aquí estudiado es fragmentario y cambiante. El mero hecho de que las influencias recibidas de Europa durante el siglo XIX fueron decididamente más homogéneas y de cambio más lento que aquellas que se sucedieron en el siglo XX, es la razón principal para esta inestabilidad, así como lo es la creciente inquietud política y social.

La dependencia estrecha de Latinoamérica de modelos europeos es una constante histórica desde los días de la Colonia, cuando la pintura, la decoración arquitectónica y la escultura se basaban mayormente en grabados importados que, por lo común, eran copiados literalmente. Sin embargo, en algunos momentos de expansión artística, fueron obtenidos resultados extremadamente originales gracias a una reinterpretación de los prototipos europeos, en un lenguaje formal altamente estilizado y ornamental. La independencia política cambió tan sólo superficialmente estas costumbres. En vez de utilizar grabados religiosos de los siglos XVI y XVII, los artistas copiaron los modelos propuestos por los más acepta-

dos prototipos del academismo oficial. El resultado de esta actitud y de la distancia geográfica, así como cultural, que separaba América de la metrópoli implicaba un permanente retraso de la evolución artística americana en relación con los demás centros occidentales. El arte de América se movía a un ritmo más lento. En el siglo XVIII hay algunos casos asombrosos de la re-utilización de modelos manieristas del siglo XVI, lo cual representa un lapso de doscientos años. En la época republicana esta distancia es reducida a un período, por lo común, no mayor que el equivalente a una generación. En el siglo XX la distancia disminuye gradualmente y se presenta también un radical cambio de actitud hacia los arquetipos. Por primera vez surge una oposición abierta contra alguna de las tendencias europeas. Estos son fenómenos extremadamente significativos, que marcan una transformación en la conciencia intelectual de Latinoamérica.

Es evidente, entonces, que los factores decisivos para la transformación cultural y estilística de los países sudamericanos —en conformidad con su posición histórica— son los medios y las facilidades de comunicación que permiten su vinculación con los centros del mundo exterior.

La situación geográfica juega por eso un papel preponderante. Los países en la costa oriental, que miran hacia Europa, han gozado siempre de un contacto rápido y libre con el extranjero. Mientras que los países andinos, desde Colombia hasta Bolivia, han vivido más reclusos. Pero de más importancia aún, en el aspecto de la receptividad de influencias externas, es el factor humano. La presencia de una numerosa población inmigrante en el este y el sur del continente, es tal vez la principal razón de su actitud abierta hacia las modernas corrientes artísticas provenientes del exterior. Mientras que la población mestiza y nativa del área andina, con su considerable herencia precolombina y colonial, ha recibido los estilos modernos con mucha mayor dificultad. Su actitud ha tendido siempre a estar polarizada entre dos posiciones extremas. Ya sea de total rechazo o de plena aceptación de los patrones oficialmente establecidos.

Esta división clásica de América del Sur en dos áreas, no está siempre de acuerdo con la movilidad de la realidad política o artística. Por lo cual puede ser adecuado tomar en consideración una tercera zona intermedia, formada por los países del extremo sur y del extremo norte: es decir, Chile y Venezuela. Su posición, sin mostrar una evolución consistente

y homogénea, posee no obstante en común una participación ocasional con los movimientos de ambas vertientes de los Andes. Hasta cierto punto Brasil, con su peculiar configuración étnica y su propia tradición artística colonial, también mantiene una actitud que está simultáneamente abierta al más avanzado modernismo así como a las corrientes regionales internas del continente.

Entre los movimientos artísticos que tuvieron lugar en el primero y segundo cuarto de nuestro siglo, es útil distinguir entre movimientos locales y tendencias panamericanas. Estas últimas tienen el interés de mostrar una comunidad de actitudes culturales, como sería normal encontrar en un área con un pasado histórico similar. Sin embargo la unidad y la calidad de los movimientos interamericanos no fue siempre tan consistente como cabría esperarse. El primero de éstos fue la tendencia impresionista y anti-académica, que dominó el escenario hasta 1920. El segundo fue la actitud americanista que empezó alrededor de 1925. El tercero, el expresionismo abstracto que se inició en 1949. Aunque no tan explícito como los tres movimientos citados, es posible distinguir una comunidad de intereses artísticos en un amplio grupo de pintores activos en el decenio de 1930, quienes trabajaron en un estilo figurativo moderno, ya sea con un interés estructural derivado de Cezanne o con una preocupación más bien expresionista. No conforman un grupo organizado, pero manifiestan una tendencia común hacia un arte figurativo, que contrasta con las soluciones surrealistas y abstractas usadas en ultramar.

«Jorge Puccinelli Converso»

EL IMPRESIONISMO Y LA RUPTURA CON LA TRADICION ACADEMICA

La pintura académica del tardío siglo XIX con sus alegorías, sus temas históricos, y su uso del pastiche en las composiciones, fue transformada exitosamente en una pintura más directa y libre gracias a la influencia mediata o inmediata del impresionismo en toda el área. El impresionismo apenas se hizo presente en América en su forma de refinamiento luminoso y formal. Las actitudes artísticas en Francia y en América eran totalmente diferentes. El impresionismo fue para Europa el final de un largo proceso de "imitación de la realidad", y su consecuencia fue la destrucción de la realidad a través del estudio de la luz. Para los americanos, todo lo contrario, fue el inicio de un arte naturalista, que debía empezar por representar libremente la vida social y la naturaleza circundante. Es por eso que es tan rara la presencia de autén-

tico impresionismo (como en el caso de la Argentina), mientras que se encuentran frecuentemente soluciones compuestas, muchas de las cuales están vinculadas con el iluminismo español.

Incluso la generación más antigua de pintores académicos, quienes en pleno siglo XX se mantienen fieles a los convencionales temas literarios, cambia la coloración de su paleta y su técnica bajo estas influencias. En Chile, Pedro Lira (1846-1912), quien pintó temas románticos y organizó la Unión Artística (1884), desarrolló, cuando fue director de la Escuela de Bellas Artes (1892), un estilo naturalista que hacia el final de su vida adoptó con ánimo experimental limitadas fórmulas impresionistas. Daniel Hernández (1856-1932), en el Perú, por el otro lado, nombrado director de la recientemente fundada Escuela de Bellas Artes en 1918, se mantuvo fiel hasta el final de su vida a temas académicos y retratos, pero les otorgaba un tratamiento libre y usaba una gama cromática de colores claros y vibrantes. También desempeñó sus obligaciones en la Escuela con un espíritu libre y sin dogmatismos.

Una actitud conservadora en el contenido temático fue mantenida inusitadamente, en el Perú, por Teófilo Castillo (1857-1922), un pintor que en sus escritos se opuso fuertemente al academismo de Hernández, pero quien en la práctica pintaba reconstrucciones históricas de un ambiente colonial ideal, tal como se describe en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, haciendo uso de una técnica luminosa y plena de colorido.

La rebelión se sintió con mucha mayor intensidad en artistas como Eduardo Sívori (1847-1918), de la Argentina, con su naturalismo directo aprendido en París. Y con aquellos pintores quienes se interesaron en paisajes nacionales y escenas populares. Este es el caso de alguno de los primeros artistas de Colombia de esta época, como Francisco A. Cano (act. 1890-1935). Y de Joaquín Pinto (1846-1906), quien es uno de los precursores de la técnica impresionista realizada en delicadas acuarelas, así como uno de los primeros en usar temas locales indígenas de los Andes ecuatoriales. Y especialmente es el caso del grupo del Círculo de Bellas Artes de Caracas (1913), que desarrolló un fuerte interés en el paisaje local y en el *plein air* bajo la influencia de Emilio Boggio (1857-1920), el artista quien trajo consigo las enseñanzas de Pissarro y Sisley cuando regresó de Europa en 1919. Más vinculado a Zuloaga y a escenas populares se encuentra Roberto Pi-

zano (1896-1929) historiador de Gregorio Vázquez, en Colombia; y Pedro Blanes Viale (1879-1926), en Uruguay, quien vivió tan sólo pocos años en su patria, alrededor de 1899, y pintó en una técnica luminosa los alrededores de Montevideo.

La auténtica pintura impresionista fue traída a Sudamérica, ya en 1893, por un artista quien pasó la mayor parte de su vida en Europa. Este pintor fue Andrés de Santa María (1860-1945), cuya exhibición de 1904 tuvo un efecto chocante en Bogotá. Pronto volvió a Bélgica y adoptó un vívido estilo expresionista. Siempre en la costa occidental, Juan Francisco González (1853-1933), en Chile, fue uno de los primeros pintores en usar el nuevo estilo en paisajes, flores y retratos. A comienzos de siglo, después de un viaje a Europa, tuvo una fuerte influencia como profesor de la Escuela de Bellas Artes, especialmente sobre Ramón Subercaseaux y Pablo Burchard, en sus años juveniles. En Ecuador, uno de los profesores extranjeros contratados para la Escuela, fue un francés llamado Paul A. Bar, quien desde 1912 enseñó la pintura de paisajes impresionistas a los artistas locales.

Un consistente estilo impresionista con gran repercusión en la evolución del arte argentino fue desarrollado en la costa oriental, en Buenos Aires. Cronológicamente el primero en abrir una exhibición impresionista, en 1902, fue Martín Malharro (1865-1911), un artista fiel a su vocación, cuya pintura no sólo fue recibida con oposición por el gran público sino también por sus colegas del Grupo Nexus. Malharro estableció una auténtica pintura moderna basada en el estudio de la luz y en sus años posteriores buscó nuevas soluciones post-impresionistas. Aunque la influencia de Malharro fue importante para la generación joven, su obra fue eclipsada por el estilo de *plein air* más popular y placentero, de Fernando Fader (1882-1935) y sus compañeros del Grupo Nexus, formado en 1907. Sus intereses estaban fuertemente centrados en el color, en oposición a la luz, variedad que provenía de fuentes alemanas e italianas, pero su pintura muestra igual amor por la campaña argentina. La ascendencia de Fader se mantuvo extremadamente vigorosa por más de 20 años. Un contemporáneo de Malharro, Eliseo Visconti (1867-1944), viajó frecuentemente del Brasil a Europa desarrollando en su pintura, cambios estilísticos que lo llevaron desde el naturalismo hasta el simbolismo y a imágenes impresionistas del paisaje brasileño. Más joven que estos últimos es Armando Revorán (1889-1954), de Venezuela, quien por la misma época y prosiguiendo la tradición de la Escuela de Caracas, trabajó en un estilo personal con reminiscencias de las teorías impresionistas.

LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA EN LA COSTA DEL ATLANTICO

Mientras que el resto del continente estaba dedicado a asimilar el impresionismo en sus diversas formas y a adaptar el uso de temas libres, color y luz a sus propios propósitos, en el Brasil, la Argentina y el Uruguay —y en un caso también en Chile— los artistas tomaron un paso decidido hacia las más avanzadas formas del modernismo europeo. Las artes plásticas no fueron una excepción en este caso. En literatura un movimiento similar tuvo lugar alrededor de 1920. El movimiento literario fue panamericano como puede verse en las obras de José María Eguren (1882-1942) y César Vallejo (1895-1938) del Perú, Alfonso Reyes (1889-1959) de México, Jorge Luis Borges (1899) de Argentina y Pablo Neruda (1904) de Chile.

Puede distinguirse claramente en esta corriente de vanguardia un grupo de artistas que trabajan en torno a los ideales Nabis, Fauve y expresionistas; y otro, centrado en el cubismo. El primero se desarrolló sobre todo en el Brasil. Se inició con la llegada de Lasar Segall (1891-1957) a Sao Paulo, quien abrió la primera exposición moderna del Brasil en 1913, con un grupo de decididas pinturas expresionistas. Esta exposición no tuvo un efecto inmediato, pero fue recibida con gran interés por los intelectuales. Y cuando en 1917, Anita Malfatti (1896), después de su regreso de Europa, abrió su propia muestra expresionista, provocó una violenta reacción. La famosa "Semana Moderna", de 1922, fue un resultado de estas nuevas iniciativas. La Semana fue organizada entre otros por E. Cavalcanti, A. Malfatti, los escritores Oswald de Andrade, Guillermo de Almeida y el compositor Villa-Lobos. También invitaron a Lasar Segall, quien entretanto había regresado a Europa, para que retornara al Brasil y se uniera al grupo. Su posición se define con toda claridad en las palabras de Menotti: *Nuestra estética es la rebelión*. Y en efecto su principal propósito fue el de conmover el ambiente y despertar interés en un nuevo arte creativo. En oposición al estilo pesimista de Segall, Emiliano Di Cavalcanti (1897) cultivaba una pintura tipo Fauve, con colores vibrantes adaptada a la gente y al escenario tropical del Brasil.

En Argentina, Miguel Carlos Victorica (1884-1955), uno de los tres grandes maestros del arte moderno en aquel país, fue un temperamento opuesto al grupo emprendedor de la Semana Moderna. Pasó su vida pintando recluido en una casa

retirada de la Boca, pero su estilo dependía igualmente de las tendencias Nabis y expresionistas de Europa. Se observa en él una mezcla del colorido de Bonnard, con recuerdos de la agresividad y del pesimismo de la pintura germana.

Aunque no relacionado directamente a los artistas recién mencionados, debemos considerar aquí el caso individual del pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938), por su relación con Vuillard en el colorido y en la forma abierta e indefinida de sus originales lienzos, basados siempre en temas populares y nacionales.

Brasil es un país abierto a las actitudes eufóricas del trópico; es pues comprensible que la tendencia Fauve y el expresionismo se hayan desarrollado ahí. Por otro lado, en la Argentina encontramos las raíces del cubismo en la forma intelectual, en que fue cultivado en Sudamérica. En 1924, el talentoso pintor Emilio Pettorutti (1892) presentó su principal exhibición cubista en Buenos Aires, donde fue recibida con asombro e incomprensión. Sus pinturas de estilo bien conocido derivan de la modalidad sintética de Juan Gris. En su primera época también fue sensible al dinamismo futurista, pero prefiere, en general, composiciones tranquilas y geométricas con un colorido equilibrado. Antonio Berni (1905), en Buenos Aires, también siguió el cubismo por un breve tiempo (1927).

Simultáneamente en Chile, el Grupo Montparnasse, dirigido por Luis Vargas Rosas (1897), abogaba por el cubismo, el futurismo y los modernos movimientos artísticos de París. Vargas Rosas se inclinó más tarde hacia un estilo personal basado en el futurismo dinámico.

En ninguno de los países del área andina encontramos ningún interés por estas tendencias avanzadas. Ellos están dedicados a resolver un nuevo y fascinante problema.

INDIGENISMO Y REALISMO SOCIAL AMERICANO

Alrededor de 1920 los países americanos con fuerte población indígena conquistaron una nueva conciencia étnica y social de su valor humano y económico. El impacto de la Revolución mexicana jugó un papel preponderante en este despertar. Pero la revolución no fue de ninguna manera la única causa. En países como el Perú, revueltas indígenas contra el

dominio español prosiguieron hasta el siglo XVIII (1780-1783), con líderes como Tupac Amaru. Diversos escritores coloniales defendieron la cultura indígena. Y esta tradición fue mantenida en el siglo XIX por intelectuales positivistas, sociólogos y las primeras expediciones arqueológicas. La inestabilidad política y las dificultades económicas de estos países alrededor de 1820, aumentó el interés en los recursos nacionales, inclusive en los recursos humanos, lo cual trajo consigo un orgulloso redescubrimiento del hombre nativo y de su cultura, tanto antigua como presente.

En las artes, la reacción fue sentida fuertemente como una aceptación general de las teorías de Diego Rivera y los muralistas mexicanos, en el sentido de rechazar los estilos europeos de vanguardia. Los artistas sintieron que había llegado el momento de poner fin a la perpetua y, lo que consideraban, humillante migración de pintores americanos a las escuelas de Europa, de tal modo que debe destacarse una diferencia fundamental entre los precursores del siglo XIX interesados en temas locales, como el romanticismo de Francisco Laso en el Perú o las acuarelas de Joaquín Pinto en el Ecuador, y los pintores indigenistas de nuestros días. Los primeros representaban los temas locales en un estilo universal; los segundos estaban a la búsqueda esencialmente de un nuevo estilo en el cual expresar los temas nativos.

Los artistas americanistas creían en la *decadencia de Occidente* y en la necesidad de una ignorancia romántica, a fin de expresar con mayor libertad el estilo espontáneo, que habría de reflejar el *Nuevo Indio* (Uriel García) y la nueva civilización indoamericana. Comparada a México, esta actitud fue uno de los grandes errores del indigenismo meridional. Rivera y Siqueiros iniciaron su gigantesca tarea mural después de varios años pasados en Europa y después de un meticuloso entrenamiento. Mientras que el desinterés en los problemas técnicos era evidente en José Sabogal, el líder del indigenismo peruano. El resultado fue que el realismo sudamericano usó un simplificado estilo naturalista de expresión, del cual de ninguna manera se podía decir que era original o que estaba desvinculado con el arte de Occidente.

El indigenismo de Sudamérica tuvo teorías estéticas más elaboradas que aquellas aplicadas en México en los primeros días, ya que no estaba bajo la presión inmediata de las fuerzas políticas y revolucionarias. Pero aún así sus principales defensores eran políticos, sociólogos e historiadores como José

Carlos Mariátegui, José Uriel García y Luis E. Valcárcel, quienes tuvieran la esperanza de que este arte ocasionaría la expresión y la realización de un nuevo espíritu nacional. Por añadidura se suponía que el indigenismo debería llevar consigo, como corolario, una reivindicación de la población indígena, a través de una nueva comprensión del antiguo arte precolombino. El argumento de *un encuentro cultural con un pasado milenario* (Sabogal) y con las *profundas raíces autóctonas* en el arte precolombino, es por cierto extremadamente débil. No sólo porque ni aun los más especializados arqueólogos son capaces de interpretar lógicamente las representaciones precolombinas, sino porque la historia no puede ser detenida y un artista del siglo XX es inevitablemente un miembro de la cultura occidental, quien no puede regresar a una pretérita civilización prehistórica. El único uso que el arte moderno puede dar a los objetos precolombinos, es el de verlos como estímulos formales, tal como se hizo en los primeros días del cubismo.

Una de las más consistentes escuelas indigenistas se desarrolló en el Perú bajo la dirección vigorosa de José Sabogal (1888-1956). Después de una estada en Argentina y un viaje a Europa, regresó a Lima en 1919. Pero su actitud indigenista se fortalece después de su viaje a México en 1922. Durante diez años, entre 1933 —desde la muerte de Hernández— hasta 1943, mantuvo la dirección de la Escuela de Bellas Artes e impuso sus ideas de un modo imperativo, estimulando a muchos seguidores. Su pintura se mantiene por lo común dentro de un simple realismo, con una composición central esquemática y con colorido brillante, desequilibrado. Son de notarse entre sus seguidores a Julia Codesido (1892) y Enrique Camino Brent. Sintomáticamente el más importante y el más valioso pintor de tendencia indigenista en el Perú fue Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), un artista quien recibió una sólida formación académica con Hernández y que no estuvo bajo el imperio dogmático de Sabogal. Trabajó solo y viajó a las alturas de Arequipa y Puno, donde creó en un estilo original y personal grandes lienzos de coloración suave y de composición plana y vertical, sobre cuya superficie se distribuyen las figuras en un espacio continuo, sin un punto central de referencia. El efecto es, a veces, cercano a un primitivismo Nabis refinado, en la tradición de Gauguin. Desgraciadamente Vinatea falleció demasiado joven para desarrollar su talento plenamente. Un artista auténticamente naïve, Mario Urteaga (1865-1959), también está vinculado a la pintura indigenista peruana.

El Ecuador fue otro país donde el indigenismo floreció

desde los comienzos del decenio de 1920. Extrañamente esto sucedió bajo la influencia de un profesor italiano de escultura contratado por la Escuela de Bellas Artes, Luigi Casadio, quien llegó en 1915 a Quito e impuso que el uso de modelos indios fuera obligatorio en la Academia. Camilo Egas (1894) estudió con Casadio y desarrolló un fuerte estilo indigenista, que luego cambió hacia efectos surrealistas más intensos, pero siempre conservando un significado social. Bajo la directa influencia mexicana se encuentra el estilo de Eduardo Kingman (1913), quien luego tiende al expresionismo abstracto.

El movimiento indigenista colombiano se formó algo después que el de los demás países e, igualmente que ellos, inspirado por el prestigio de la pintura mexicana. Pedro Nel Gómez (1899), prolífero muralista, viajó a México en 1927 y fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes en 1930. Sus pinturas tienen un peculiar estilo rígido. Otro artista que visitó el país del norte fue Ignacio Gómez Jaramillo (1910), quien viajó oficialmente con la finalidad de aprender la técnica de la pintura mural. Más violento y narrativo, es Alipio Jaramillo (1913). Junto con Luis A. Acuña (1904) y Gonzalo Ariza (1912), todos ellos estaban activos en los años 30.

Con la excepción de Cecilio Guzmán de Rojas (1900), quien pinta motivos indígenas con una intención decorativa en el decenio de 1930, la pintura indigenista de Bolivia se desarrolló mucho más tarde, alrededor de 1945, como consecuencia de cambios sociales locales. Walter Solón Romero, en Chuquisaca, y Miguel Alandía Pantoja, en La Paz, son los principales exponentes.

Algunos artistas de Chile y Venezuela, desarrollaron una pintura con contenido social bajo las mismas circunstancias de admiración por México. Aunque el significado social está muy diluído en la obra de Héctor Poleo (1918), quien usa composiciones clásicas con una simplificación geométrica y más tarde tiende a una calidad surrealista en su obra. Semejante, aunque con mayor contenido expresionista, es la obra de Arturo Gordon (1883-1944), en Chile.

La pintura americanista con tendencia social también alcanza la costa del Atlántico, sobre todo en la figura del brasileño Cándido Portinari (1903-1961), un pintor de fuerte técnica y buen dominio académico del dibujo, quien alrededor de 1935 empieza una vasta campaña de pintura mural. Su estilo cambia frecuentemente y su riguroso control técnico da la

impresión de un artista que sufre de una excesiva facilidad virtuosa.

Incluso en Argentina un pintor como Benito Quinquela Martín (1890), si bien no está directamente relacionado al movimiento americanista, recibió alguna influencia de esa corriente, como puede verse en su interés por la clase trabajadora de la Boca y en su período de pintura mural de 1936.

AMERICANISMO DE VANGUARDIA

La obra de Torres García (1874-1949) se ha relacionado habitualmente al movimiento modernista de la costa del Atlántico. Esto es perfectamente lógico si se toma en cuenta su larga estadía en Europa y su activa colaboración con los movimientos post-impresionistas. En Barcelona colaboró estrechamente con Gaudí y luego estuvo ampliamente ligado a las corrientes de vanguardia de París. Sin embargo dentro de la evolución artística de América ocupa un lugar fundamental desde 1932, época en que vuelve al Uruguay y desarrolla allí una amplia actividad teórica y didáctica. Es entonces cuando predica su teoría del *constructivismo*, en la cual manifiesta un interés profundo por el arte precolombino, al considerarlo como una genuina fuente de inspiración para sus significativas y sugerentes composiciones geométricas. El período de estos experimentos corresponde al pleno auge de la pintura indigenista en Sudamérica. Esta coincidencia es sintomática y Torres García, bajo esta luz, es el primer artista en buscar una expresión moderna a sentimientos americanos, tal como lo iniciará Rufino Tamayo en el decenio de 1940.

Contemporáneamente, o aun poco antes, la pintora brasileña Tarsila do Amaral estaba experimentando con el cubismo y en 1928 creó su *O Aborop*, que fue el origen de un movimiento nacional modernista brasileño.

Algunos otros experimentos constructivistas fueron hechos brevemente en Argentina por el Grupo Madi encabezado por Kosice. Y por Pablo Burchard (1873-1960), en Chile, antes de que adoptara su estilo posterior.

LA PREDOMINANCIAS DE LA FIGURACION

Repartida indistintamente en las tres áreas que hemos discernido, la andina, la atlántica y la región intermedia, la gene-

ración de artistas nacidos entre 1895 y 1915 que no siguió la marea indigenista, pintaba en un estilo figurativo relativamente homogéneo alrededor de los años 1930-45. Algunos se inclinaron más fuertemente a soluciones neo-cubistas o geométricas; otros buscaron efectos plásticos con una estructura cezanniana; otro grupo era más susceptible a un expresionismo emocional con uso violento del color; y finalmente algunos artistas, mayormente en la costa del Atlántico, estuvieron atraídos por el simbolismo. Es cierto que no conformaron un grupo organizado, con una identidad teórica. Apenas eran conscientes de su similitud de enfoque, pero todos ellos, mientras Europa estaba experimentando con surrealismo, distorsión y abstracción, eran fieles a una imagen figurativa coherente, y buscaban una expresión personal para su intuición profunda del vasto paisaje del continente y del hombre americano.

Entre los pintores de tendencia geométrica hay algunos como Antonio Eduardo Monsanto (1890-1947), en Venezuela; Marcos Ospina y Alejandro Obregón, en sus primeras obras, en Colombia; y Alberto Dávila (1912), en el Perú. Determinadas obras de Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) y Emilio Centurión (1894) en la Argentina, también se incluyen en este grupo.

Los fauves y expresionistas son Pablo Burchard, hijo (1919), en Chile; Macedonio de la Torre (1893) y Sérvulo Gutiérrez (1915-1961), en el Perú; Manuel Rendón (1894), en el Ecuador; Rafael Barradas (1890-1928), en Uruguay. Y entre los de figuración más equilibrada y moderada figuran Ricardo Grau (1908), en el Perú; Carlos Correa (1912), en Colombia y Alberto Guignard (1896) en el Brasil.

José Borda (1886), el pintor boliviano, es algo anterior y su estilo combina con talento un sólido realismo con fantasía simbólica. Su arte es una confirmación del profundo interés figurativo por las realidades americanas en los artistas de la época.

Los artistas simbolistas con alguna influencia surrealista, son sobre todo Raquel Forner (1912) y North Borges, en Argentina.

Cabe destacar que la mayoría de estos pintores, que aún están activos en nuestros días, se han inclinado hacia el expresionismo abstracto.

SURREALISMO

La aceptación del surrealismo en Sudamérica y el desarrollo que seguirá es un fenómeno interesante. Primeramente se puede observar que fue aceptado en Venezuela y Chile, los dos países de la llamada región intermedia. Es cierto que fue una fase breve y sin importancia en Venezuela en la obra de Héctor Poleo (1918). Pero en Chile fue el estímulo, más que la causa, para el desarrollo de la obra extremadamente original de Roberto Matta (1912), cuyo *surrealismo metafísico* —como él lo llama, en oposición al surrealismo figurativo— posee una configuración muy peculiar y conjuga un sentido vigoroso de la amplitud espacial con composiciones de complicación barroca y títulos líricos y literarios, y que bien puede ser considerado como una expresión típicamente americana en un lenguaje formal moderno. Este estilo de Matta, que se inició ya en 1935, fue seguido durante algún tiempo por Nemesio Antúnez (1918), alrededor de 1943-53.

En oposición a este surrealismo chileno, en Argentina se encuentra un importante grupo de pintores surrealistas quienes siguieron mucho más de cerca la tendencia europea. Entre ellos tenemos que mencionar a Juan Batlle Planas (1911-1966) quien trabaja en ese estilo alrededor de 1940; y el conocido Grupo Orión, que organizó dos importantes exposiciones en 1939 y 1940 con pinturas de Ideal Sánchez, Leopoldo Presas, Juan Barragan y Vicente Forte, pero que fue disuelto muy pronto después. Ya entre 1931 y 1935 podemos encontrar algunos experimentos surrealistas en la obra de Spilimbergo. Algo semejante puede verse en ocasionales pinturas de Juan del Prete (Italia, 1897).

Aunque estas pinturas argentinas son relativamente tempranas, no debemos olvidar que el Manifiesto, de André Breton, fue lanzado en 1924.

INDIGENISMO RENOVADO

Entre 1940 y 1945 hay una nueva ola de pintura indigenista y de realismo social en Sudamérica. Estos artistas no son solamente los seguidores tardíos de un movimiento iniciado 20 años antes. La mayoría de ellos trataron de renovar los antiguos temas con una nueva sofisticación estilística. Oswaldo Guayasamín (1917), el más famoso de este grupo, estuvo fascinado por el éxito con que Picasso fue capaz de obtener, no

sólo una fuerte, sino una violenta comunicación de conceptos sociales, políticos y humanos en general en Guernica, sin sacrificar por eso su lenguaje formal moderno y vanguardista. En el Perú, pintores como Ruiz Rosas aplican una solución de intenso expresionismo al mismo problema. Y puede ser conveniente mencionar a Cándido Portinari, en esta segunda ola indigenista, más que en la primera, puesto que sus pinturas sociales empiezan alrededor de 1937 y su continua búsqueda formal lo acerca más a este segundo grupo.

Con estas consideraciones llegamos al final de este momento en la historia artística de América. Tan sólo cuatro años más tarde, en 1949. Sara Grilo, en Buenos Aires, y Enrique Kleiser, en Lima, abren las primeras exposiciones de pintura abstracta en el continente sudamericano.

BIBLIOGRAFIA

La presente bibliografía es tan solo una selección de los libros que fueron más útiles en la preparación de este ensayo.

GENERAL

- COSSIO DEL POMAR, Felipe. *Crítica de arte. De Baudelaire a Malraux*. México, 1956.
- COSSIO DEL POMAR, Felipe. *La rebelión de los pintores*. México, 1945.
- GOMEZ SICRE, José. *4 artists of the America Burle-Marx, Calder, A. Peláez, R. Tamayo*. Washington, Pan American Union, 1957.
- PAYRO, Julio E. *Arte y artistas de Europa y América*. Buenos Aires, 1946.
- SARFATTI, Margarita G. de. *Espejo de la pintura actual*. Buenos Aires, Ed. Argos, 1947.
- TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá, Ed. Lib. Central, 1961.

Colecciones y exposiciones:

- The Braniff International Airways Collections of South America Art. Texas Quarterly. Reprint, Oct. 1965. Univ. of Texas.
- Esso Salon of Young Artists. Washington, 1965.
- South American Art. Today. Dallas Museum of Fine Arts Dallas, 1959. Illust.
- Argentine painting. Buenos Aires, Comisión Nacional Ejecutiva del 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, 1960. 41 p. 33 illus.

ARGENTINA

- BRUGHETTI, R. *Origen, desarrollo y destino de la pintura de Argentina*. Cuadernos Americanos. México, (6): 218-26, nov./dic. 1944.
- BRUGHETTI, R. *Pintura argentina actual*. Cuadernos Americanos, México (8): 273-83, ene. 1948.
- ITURBURU, Córdova. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Ed. Atlántida, 1958. 276 p. 31 illus.
- MUJICA LAINEZ, Manue]. *Argentina*. Washington, Unión Panamericana, 1961.
- PAGANO, José León. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, 1944. 334 illus.

PAYRO, Julio E. Veintidós pintores. Buenos Aires, 1944.

Colecciones y exposiciones:

A Century and half of painting in Argentina. Washington, National Gallery of Art, 1956.

Exposición de pintura argentina. Lima, Escuela Nacional de Bellas Artes, 1963.

Primera Embajada Pintores Argentinos a Europa. Buenos Aires, Organización Universitaria de Intercambio Panamericano, 1961.

Un siglo de pintura en la Argentina. Lima, Museo de Arte, 1959.

Artistas Individuales:

DORIVAL, Geo. Raquel Forner. Buenos Aires, Ed. Losada, 1942 32 ilus.

GUIDO, Alfredo. Grabados; exposición. Lima, Museo de Arte, 1964.

HURTADO, Leopoldo Lino Spilimbergo. Buenos Aires, Ed. Losada, 1941. 32 ilus.

PRETE, Juan del. Catálogo de exposición en Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad de San Marcos. Lima, 1966.

ZANI, Gisela. Pedro Figari. Buenos Aires, Ed. Losada, 1944. 32 ilus.

BOLIVIA

CHACON, Mario. Pintores del siglo XIX. La Paz, 1963

MESA, José de & GISBERT, T. Pintura contemporánea (1952—1962). La Paz, 1962. Ilus.

BRASIL

ALMEIDA CUNHA, Luis de. Brasil. Washington, Unión Panamericana, 1960.

REIS JUNIOR, José María dos. Historia de pintura no Brasil. Sao Paulo. Ed. Lei, 1949. Arte Moderno en Brasil. Catálogo de exposición en Museo de Arte. Lima, 1957. Exposición preparada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

COLOMBIA

DIAZ, Hernán & TRABA, Marta. Seis artistas contemporáneos colombianos. Bogotá, 1963.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. La pintura en Colombia. México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

GUILLEN MARTINEZ, Fernando. Introducción a nuestra pintura contemporánea. Bogotá, 1949? Suplemento al Nº 108 de la Revista de las Indias. Ilus.

GOMEZ DE JARAMILLO, Ignacio. Gilberto Owen, el arte en Colombia. Arte contemporáneo. Bogotá, Lib. Sudamericana, 1944. 66 p. 47 ilus.

TRABA, Marta. Colombia. Washington, Unión Panamericana.

Artistas individuales:

FREIDE, Juan. Luis Alberto Acuña. Bogotá, Ed. Amerindia, 1946: 60 p. 26 ilus.

CHILE

ALVAREZ URQUIETA, Luis. La pintura en Chile. Colección Luis Alvarez Urquieta. Santiago de Chile, 1928. Ilus.

ROMERO, Antonio. Historia de la pintura chilena. Santiago, Ziz—Zag. 1960.

Colecciones y exposiciones:

1a. Jornada Cultural Chilena Latina — Perú, Colombia, Venezuela: Catálogo exposición. Santiago de Chile, 1962.

ECUADOR

NAVARRO, José Gabriel, Artes plásticas ecuatorianas. México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

PERU

ACHA, Juan W. Perú. Art in Latin America Today. Washington, Pan American Union, 1961.

FERNANDEZ PRADA, Luis. La pintura en el Perú, 5 años de ambiente artístico. Lima, 1942.

JOCHAMOWITZ, Alberto. Pintores y pinturas. Lima, 1949.

RIOS, Juan E. La pintura contemporánea en el Perú Lima, 1946.

UGARTE ELESURU, Juan M. Las artes plásticas peruanas en el siglo XX. La Prensa, Lima, 23 set. 1953.

Artistas individuales:

TOVAR y R., Enrique. Francisco González Gamarra. Lima, 1944.

WIESSE, María. José Sabogal. El artista y el hombre. Lima.

Colecciones y Exposiciones:

The Art of Peru. Pre Columbian, Colonial, XIX Century and Modern. Canada, 1955.

Exposición de la pintura peruana, Viña del Mar, Chile 1946. Presentado por el Concejo Provincial de Lima.

Grabados peruanos contemporáneos. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1965.

El Perú en la VI Bienal de Sao Paulo. Lima, 1961.

URUGUAY

ARGUL, José Pedro. Pintores y escultores de Uruguay. Montevideo, 1958.

VENEZUELA

DIAMENT DE SUJO, Clara. Venezuela. Washington, Unión Panamericana, 1962.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»