

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA URBANISMO Y ARTES
CARRERA DE ARTES**



**LA PINTURA FIGURATIVA PACEÑA
EN LA ULTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX**

PAOLA J. GUARDIA ARZABE

La Paz - Bolivia

Noviembre de 2004





#054 :a
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA URBANISMO Y ARTES
CARRERA DE ARTES
DE *numero,
la r,l
- t'y "Ye,... en de:
Artes Plásticas
M.S 4,
LA PINTURA FIGURATIVA PACEÑA
EN LA ULTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX
PAOLA J. GUARDIA ARZABE
La Paz - Bolivia
Noviembre de 2004



Este trabajo está dedicado con cariño a Namy, Karla y Gilka, con quienes comparto mucho más que el compañerismo y la convivencia.

Expreso mi agradecimiento y reconocimiento especial a la Dra. Margarita Vila y al profesor Edgar Arandia por su colaboración, siempre atenta y amable, a este trabajo. Valga la oportunidad para agradecer su estímulo e interés hacia las primeras muestras de mi trabajo pictórico.

Agradezco a Pablo Gozalves por su permanente colaboración y por el material facilitado; al señor Alberto Gozalves por su amable ayuda. A Cesar Paulo Mamani por su contribución en la presentación de la muestra pictórica.

Mi agradecimiento a la Casa Municipal de Cultura “Franz Tamayo” por abrirme sus puertas y por su buena disposición para con estudiantes y egresados de la Carrera de Artes.



CONTENIDO

Página

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LA PINTURA FIGURATIVA EN EL SIGLO XX	
1. Los Antecedentes.....	4
I.2.La pintura figurativa en Europa y Estados Unidos.....	6
I.3. La pintura figurativa latinoamericana.....	26
I.3.1. El siglo XIX.....	26
I.3.2.La pintura figurativa latinoamericana en el siglo XX.....	28
II. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE “NO-OBJETUAL”	
II.1.El arte “no-obietual” v sus antecedentes en Europa y Estados Unidos.....	50
II.2. La vanguardia “no-objetual” en América Latina.....	59
III. LA PINTURA FIGURATIVA BOLIVIANA DEL SIGLO XX	
III.1. Preliminares: el siglo XIX.....	69
III.2. Primera mitad del siglo XX.....	73
III.3. Segunda mitad del siglo XX.....	78
IV.LA PINTURA FIGURATIVA PACEÑA EN LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX	
IV.1. En torno a la pintura figurativa, al arte no tradicional y su temática a fines del siglo XX	87
IV.2. La pintura figurativa paceña en la última década del siglo XX.....	94
IV.2.1. Introducción	94
IV.2.2. El criterio de selección.....	95

IV.3. Comentarios.....	96
IV.3.1. Edgar Arandia.....	96
IV.3.2. Enrique Arnal.....	99
IV.3.3. José Bayro Corrochano.....	102
IV.3.4. Martha Cajías.....	104
IV.3.5. Mario Conde	107
IV.3.6. Gil Imaná.....	109
IV.3.7. María La Placa	112
IV.3.8. Gustavo Lara.....	114
IV.3.9. Raúl Lara	115
IV.3.10. Fabricio Lara	118
IV.3.11. Gilka Wara Libermann.....	121
IV.3.12. Patricia Mariaca	122
IV.3.13. Gustavo Medeiros.....	124
IV.3.14. Guiomar Mesa.....	126
IV.3.15. Agnes Ovando-Sanz de Frank	129
IV.3.16. Ricardo Pérez Alcalá	131
IV.3.17. Fernando Rodríguez Casas	133
IV.3.18. Ejti Stih	137
IV.3.19. Marcelo Suaznábar	139
IV.3.20. Alejandro Zapata.....	142

V. PROPUESTA PLASTICA.

V. 1. Introducción.....	145
V. 2. Propuesta plástica.....	146
V.2.1 Una reflexión sobre el cuerpo humano en virtud de su relación con la propuesta plástica.....	146
V.2.2 Una reflexión sobre el oficio.....	149
V.2.3 La utilización del color.....	150
V.3 Cuadros de la muestra.....	152
V. 3.1. Mujer Sentada.....	154
V. 3.2. Paola ME FECIT.....	156
V. 3.3. Durmientes.....	159
V. 3.4. El calvario de Copacabana.....	161
V. 3.5. La abuela.....	163
V. 3.6. No tengo tiempo.....	165
V. 3.7. De tripas corazón	167
V. 3.8. Naturaleza Muerta	169
V.3.9. Virgencita.....	171
V.3.10. Casa	173
V.3.11. Triptico de los pascantes.....	175



V.3.12. Lázaro.....	177
V.3.13. Lázaro (de pie).....	178
V.3.14.Santo sin devoción (retablo de imagen intercambiable).....	180
V.4 Apuntes Técnicos.....	181
V.4.1 Dimensiones y técnicas.....	181
VI. CONCLUSIONES.....	184
ANEXOS.....	193
Anexo No 1: Pintores en actividad y muestras pictóricas realizadas en Galería EMUSA, Galería Nota, Museo Nacional de Arte e información sobre premios y menciones del Salón “Pedro Domingo Murillo” (1990-2000).	193
Anexo No 2: CURRICULUM VITAE de pintores comentados.....	214
Anexo No 3: Entrevistas.....	221
BIBLIOGRAFÍA.....	222



ILUSTRACIONES EN COLOR

	Página
I. Mujer Sentada.....	153
II. Paola ME FECIT.....	155
III. Durmientes.....	158
IV. El calvario de Copacabana.....	160
V. La abuela.....	162
VI. No tengo tiempo.....	164
VII. De tripas corazón	166
VIII. Naturaleza Muerta	168
IX. Virgencita.....	170
X. Casa.....	172
XI. Tríptico de los paseantes.....	174
XII. Lázaro y Lázaro (de pie).....	176
XIII. Santo sin devoción (retablo de imagen intercambiable).....	179

INTRODUCCION

Se entiende por pintura figurativa aquella cuyas representaciones (figuras, objetos) son identificables. Usualmente se aplica el término de “arte representacional” como sinónimo de arte figurativo¹. Esta definición a menudo se opone al concepto de arte abstracto y, aunque esta oposición presenta sus propias dificultades, la hemos adoptado, principalmente, por razones de estudio. Sin embargo, es necesario señalar algunas diferencias que ayudan a entender el concepto de lo figurativo.

La oposición que suele hacerse entre figuración y abstracción presupone para la primera la concepción tradicional del arte como imitación de la naturaleza². Con frecuencia se olvida que la representación figurativa no transporta de manera indiferente un elemento del mundo a una superficie (bidimensional, en el caso de la pintura). La forma en la que se representa el objeto, es creadora y única. Además de lo que puede llegar a saberse del objeto en sí a través de su imagen en calidad de documento, la forma y el objeto (motivo) de la representación revelan los intereses del artista y son un testimonio de su tiempo y su sociedad, sin que esto excluya que para el propio artista y el espectador lo representado mantenga su ambigüedad, más al contrario, ésta es una de las condiciones de la representación.

La representación figurativa no es el doble de la realidad exterior o una forma que oculte una idea a la que se debe y que le antecede. Uno de los sentidos que ha adquirido el término de arte abstracto (y también el arte conceptual está en este camino) es, precisamente, el de reducir las apariencias para encontrar la forma esencial de las cosas, pues estas apariencias se consideran accidentales.

¹ Chilvers, Ian. *Diccionario de Arte*, Alianza Editorial, título original *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford University Press 1990, ed. castellana Alianza Ed. Madrid-España, 1995.

² AAVV, *The Oxford Companion to Art, "Abstract Art"*, editado por Harold Osborne, Londres-Inglaterra, Oxford University Press, 1979.

Una representación esquemática, pero característica y reconocible implica, indudablemente, un alto grado de abstracción, pero es considerada aún figurativa. En el otro extremo se encuentran el naturalismo y el hiperrealismo pretendiendo dar una dimensión más a lo representado, un *plus* de realidad. Dentro de este amplio margen nos referiremos a la pintura figurativa en este trabajo, pues no es posible reducir la representación a la intención más o menos realista que pudiera animarla.

Como es bien sabido el fenómeno de la pintura figurativa es muy antiguo, pero para nuestro propósito el hablar de ella a lo largo del siglo XX conlleva mayor importancia por tratarse del período en el que la multiplicidad de las formas artísticas ha estimulado enormemente la reflexión sobre el arte, su naturaleza y sus medios. Así se intenta entender la tradición pictórica del siglo XX y mostrar el contexto internacional en el que se desarrolla la pintura boliviana contemporánea.

La exposición cronológica de los capítulos primero y tercero tiene como meta revelar la permanencia de la pintura figurativa en sus diversas alternativas a lo largo del siglo XX, por ser éste el siglo en el que precisamente se producen las rupturas más importantes con las concepciones precedentes del arte y del artista; a pesar de que, estos grandes cambios se iniciaron aproximadamente a mediados del siglo anterior y fueron propiciados por el desarrollo de la ciencia y la tecnología.

Por otra parte, una aproximación al llamado arte “no- objetual” tiene el propósito de acercarnos a ejemplos extremos de arte que nos ayudarán a entender el contexto contemporáneo, evidenciando también en este derrotero la actividad productiva de obras de arte y la persistente relación entre técnica (aquí entendida como tecnología) y arte.

Todo este recorrido, en especial el dedicado a la pintura figurativa fuera de las fronteras del país tiene el objetivo de enmarcar y mostrar semejanzas, diferencias o

continuidad con la pintura figurativa boliviana de los mismos períodos, especialmente en lo que nos concierne como país latinoamericano. Esperamos que este marco, muy importante a nuestro entender, dé cuenta en gran medida del asunto de la pintura figurativa en el país y muy especialmente en la ciudad de La Paz en el período de tiempo que hemos delimitado. Intentaremos enriquecer el acercamiento a estas obras y artistas desde nuestra perspectiva de estudiantes de arte necesariamente diferente a la visión del sociólogo, del crítico, del filósofo o del esteta.

Por lo demás, apuntemos que como todo trabajo de esta naturaleza entraña necesariamente los intereses o inclinaciones de quien lo realiza, haremos hincapié en algunos estilos y autores. Sobra decir que esta elección se debe a afinidades temáticas y técnicas. El énfasis que haremos responde a una razón importante. La identificación con algunos de estos pintores (nacionales e internacionales) y la indagación en su “horizonte” artístico permitirá que nuestra propuesta plástica ocupe mejor su lugar. Es precisamente para no cerrar nuestro propio horizonte que hemos enmarcado nuestra propuesta dentro de la pintura figurativa, y más aún, la hemos caracterizado por el lugar principal que la figura humana ocupa en ella.

Puesto que entendemos la propuesta plástica como la conjunción de los primeros elementos para la consecución de un lenguaje, es impensable abarcar dentro de este propósito todos los “matices” que tiene la pintura figurativa en sentido lato. Además, y ya que hablamos de una actividad individual e incluso íntima como es la actividad artística, creemos que lo que más debiera importar al artista y sobre todo al espectador es la autenticidad y sinceridad de la elección.

I. LA PINTURA FIGURATIVA EN EL SIGLO XX

I.1. Los Antecedentes

El arte del siglo XX suele ser considerado como el arte de la ruptura total con las tradiciones. Es, sin duda, el siglo en el que se suceden los “ismos”. Aunque muchos de ellos tuvieron la intención explícita de alejarse de la tradición artística europea, otros no renunciaron a ella por completo o recurrieron a modos de representación no occidentales en busca de nuevas posibilidades plásticas.

A pesar de que la Revolución Industrial y el Romanticismo eran fenómenos anteriores, -último cuarto del siglo XVIII a mediados del siglo XIX aproximadamente- continuaron ejerciendo influencia a lo largo del siglo XX. La Revolución Industrial había desarrollado la producción en masa, con la consiguiente racionalización y despersonalización. La esperanza en el progreso científico y tecnológico se expresó en algunas manifestaciones artísticas vanguardistas que revelaron una suerte de culto a la máquina, al movimiento y a la velocidad que se convirtió en uno de los paradigmas del siglo; sin embargo, esta esperanza en el progreso tecnológico sería fuertemente contrariada con la primera y segunda guerras mundiales.

La idea de que el progreso y la ciencia se constituyen en guías de las actividades humanas tiene sus cimientos en la filosofía romántica, a pesar de esto, la reacción ante el afán progresista se dio con el mismo Romanticismo. Con su interpretación de que lo infinito es sentimiento, uno de sus aspectos más conocidos, el Romanticismo, le otorgó un papel preponderante al arte, no así a la filosofía, pues el arte es “la expresión del sentimiento” mientras que la filosofía es racionalidad. Tomada de un modo más literal, esta idea le permitió al artista el exceso emocional y la “locura”. El Romanticismo fue determinante en la recuperación del valor de cada etapa histórica



como perfecta en sí misma. De esta manera se valoró la importancia de la Edad Media liberándola del estigma de que se trataba de una época de barbarie y pérdida de los valores clásicos. En la misma línea, el Romanticismo fomentó la revalorización de las tradiciones. La atención a las tradiciones nacionales desembocaría después en el pensamiento nacionalista de las primeras décadas del siglo XX.

En los primeros años del siglo, era evidente que el arte, en muchos aspectos, se mantenía vinculado al simbolismo decimonónico en su oposición a la creciente secularización del siglo XX. Por otra parte, el desarrollo tecnológico hizo que la mirada de muchos buscara el reencuentro con la naturaleza. Este afán, alentó la exploración de regiones donde este proceso de desarrollo no había comenzado o era incipiente, despertando así, el interés en los pueblos “primitivos”.

Sin embargo, uno de los factores decisivos para el curso de la pintura y del arte en general fue el desarrollo de la fotografía. Si bien la fotografía podía captar con mayor verismo y rapidez la imagen, se empleó principalmente en el retrato y en temas de carácter documental y no desplazó por completo a la pintura de esta función, pues, la pintura nunca tuvo ni tendrá únicamente un interés “mimético”. La fotografía, en cambio, contribuyó con nuevas formas de ver el entorno e impulsó a los pintores a explorar en otras direcciones.

La primera gran ruptura con las normas tradicionales del arte ocurrió en el siglo XIX con el movimiento impresionista. El impresionismo, fue la primera vanguardia en el sentido pleno del término. El rechazo e incluso la burla de que fue objeto y su posterior reconocimiento, casi treinta años después³, marcaron fuertemente el concepto de “vanguardia” y más importante aún, iniciaron una larga serie de

³ Gombrich Ernst H., “Panorama Contemporáneo” en *Historia del Arte.*”, Ed. Alianza Forma, 2da.Ed. 1980, Madrid, España. Pg 512.

cuestionamientos, representados en los siguientes “ismos” y dirigidos, primero, a los medios de representación y a más largo plazo, al concepto y fin mismos del arte.

L2. La pintura figurativa en Europa y Estados Unidos

En los primeros años del siglo XX se manifestó la influencia que aún ejercía el *art nouveau*. El pintor austriaco Gustav Klimt (1862-1918) mantenía cierto aislamiento de las corrientes vanguardistas, aunque evidentemente conocía las estampas japonesas que habían enriquecido los conceptos de representación de los artistas. Su trabajo hace énfasis en los elementos decorativos y tiende, en cierta medida, a la abstracción.

A principios de siglo, París era la ciudad en la que se gestaron las principales vanguardias y la que aglutinaba a artistas de diversas nacionalidades. En la historia del arte del siglo XX es preponderante el lugar que se ha dado a estos movimientos y su desarrollo. Sus propuestas, integrantes y trayectorias son muy conocidos.

El *fauvismo*, considerado el primer movimiento vanguardista del siglo, entró en escena con la exposición del grupo en el *Salon d'Automne* en 1905. Los *fauvistas* aportaron con la utilización de colores violentos y la destrucción del concepto tradicional del espacio. Los integrantes más conocidos del grupo son Maurice Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) y sobre todo Henri Matisse (1869-1954).

El siguiente movimiento vanguardista fue el cubismo. Con el interés de cuestionar el modo de representación, el cubismo planteaba la exploración de la realidad perceptiva de manera sistemática y buscaba representarla de la forma más completa posible. El cubismo, representa el intento más significativo de modificar el modo tradicional de representación, al punto que el “procedimiento” para llegar a ésta cobra



mayor importancia que el motivo mismo. Esta es una de las principales características del cubismo inicial que, también, suele llamarse “analítico”.

Las principales influencias en el cubismo fueron la obra de Paul Cézanne (1839-1906) y la escultura tribal, en especial la africana. Los pioneros del grupo fueron Pablo Picasso (1881-1973) y George Braque (1882-1963) quien pintó los primeros cuadros propiamente cubistas en 1908, aunque *Las señoritas de la calle Avinyó* de Picasso, suele ser considerado el cuadro emblemático del cubismo. Hacia 1912, el cubismo fue abandonando la intención de representación sistemática y completa de la realidad y la complejidad de sus procedimientos. Picasso y Braque comenzaron a introducir en sus obras recortes de periódicos, papel pintado, etiquetas, etc. Aunque el *collage* ya había sido utilizado por artistas aficionados, fue su inclusión en el arte profesional lo que lo popularizó, puesto que implicaba también un cuestionamiento a la habilidad pictórica.

La progresiva simplificación de las “facetas” que intentaba representar el cubismo en su primer momento llevó a la utilización de planos en un espacio con poca profundidad, lo que se denominó cubismo “sintético”. En esta fase se sumó a las exploraciones plásticas Juan Gris (1887-1927), cuya obra tomó nueva dirección a partir de su descubrimiento del *collage*.

En Alemania, el primer movimiento vanguardista del siglo fue *Die Brücke*. El grupo se formó en Dresde en 1905 y las influencias más directas sobre su trabajo las ejercieron Van Gogh (1853-1890), Edward Munch (1863-1944) y el arte gótico alemán, además de las tallas africanas en madera. Herederos en gran parte del romanticismo, los “expresionistas”, que es el nombre con el que se los conocería después, buscaban la representación de las “convicciones íntimas” con espontaneidad y sinceridad. El desborde emocional se correspondía con “gestos” y huellas dramáticos en el soporte.

Precisamente por esta intención de revelar las convicciones íntimas, que se haría muy popular entre los artistas ya entrado el siglo, los miembros del grupo no intentaron construir un lenguaje visual único ni un programa o procedimiento en los medios de representación y a diferencia del fauvismo francés con el que se los suele relacionar, los expresionistas no pierden interés por el tema de la obra. Los artistas más conocidos del grupo son Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) y Emil Nolde (1867-1956) quién pintó escenas bíblicas, en especial del Nuevo Testamento.

También en Alemania, pero esta vez en Munich, se formó en 1912 el grupo vanguardista denominado *Der Blaue Reiter* que, a pesar de que suele ser considerado como rama del expresionismo alemán, tenía intereses diferentes a los del grupo de *Die Brücke*. El grupo tomó el nombre del anuario *El jinete azul* publicado por Vassily Kandinsky (1866-1944) y Franz Marc (1880-1916). La obra de Kandinsky, considerado uno de los artistas más importantes en sus exploraciones hacia la no representación, giraría alrededor de 1910, hacia la abstracción “absoluta”.

El interés por lo primitivo llevó a valorar la obra de artistas autodidactas, pues se pensaba que por su falta de educación artística formal no pesaba sobre ellos la cuestionada tradición clásica. En ése sentido, la obra del pintor Henri Rousseau (1844-1910) fue apreciada por sus colegas en París, entre ellos Picasso. Su utilización de colores puros y el dibujo preciso que hacía de los contornos se convirtieron en características de la pintura *naïve*. Otro artista que había llegado a París procedente de una villa en Rusia, Marc Chagall (1887-1985) conservó, a pesar de su conocimiento de las exploraciones plásticas coetáneas, el mismo carácter “ingenuo” próximo al arte popular.

Entre tanto, el arte estadounidense de principios de siglo se mantenía al margen de las exploraciones de las vanguardias europeas. Un grupo de artistas, que luego sería conocido como la *Ash Can School*, representó la primera intención de los artistas de



aglutinarse en torno a un interés común. El *Grupo de los Ocho*, como se los conocía en ése entonces, estuvo activo entre 1908 a 1918; los integrantes más conocidos son Robert Henri (1865-1929), John Sloan (1871-1951) y George Wesley Bellows (1882-1925).

El grupo buscaba representar los aspectos cotidianos de la vida urbana estadounidense. Como habitantes de Nueva York, quisieron mostrar el lado poco amable del progreso norteamericano, el hacinamiento y la miseria en las grandes ciudades. Su apego al realismo les acarrió la crítica de aquellos que pretendían sintonizar la escena artística estadounidense con el “modernismo europeo” encarnado por las vanguardias. En 1913, se realizó en Nueva York el *Armory Show*, exposición en la que se podía ver un gran número de obras simbolistas, impresionistas, para entonces ya plenamente aceptadas, hasta los experimentos cubistas y futuristas. Esta muestra contó con la visita de numeroso público y cambió su percepción del arte moderno, quedando relegada la *Ash Can School* a favor de las figuras del arte vanguardista europeo que, en aquél momento, constituía el eje de influencia cultural más importante.

Si bien los más importantes movimientos vanguardistas habían surgido en París, otros se gestaron en diferentes ciudades. El futurismo fue una vanguardia eminentemente italiana, a pesar de que el manifiesto fue publicado en París en 1909, sus integrantes lo consideraban una reacción contra elementos culturales importados de otros países, entre ellos Francia, Inglaterra y Alemania.

El movimiento futurista declaró en su manifiesto su admiración por la velocidad y la máquina, al mismo tiempo que rechazaba la belleza clásica de la que Italia es considerada la cuna. Sin embargo, a pesar de este aparente rechazo a la tradición y al romanticismo, la obra de algunos de sus integrantes como Humberto Boccioni (1882-1916) manifiesta una tendencia al misticismo. Giacomo Balla (1871-1958) es otro

integrante destacado del grupo, su representación de figuras en movimiento recuerda las imágenes fotográficas obtenidas con cámara movida.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) afectó al arte y a los artistas como no podía ser de otra manera. Muchos de ellos sintieron el fervor patriótico y algunos prestaron servicio a ambos lados de la línea de combate. La actividad de los artistas no fue prolífica durante los años de guerra, sino después, ya que la guerra proporcionó un nuevo conjunto de experiencias y temas. Uno de los artistas que participó de la contienda fue el expresionista austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980). Otro artista activo durante la guerra fue Egon Schiele (1890-1918), aunque no fue enviado al frente de batalla, y su obra no alude directamente al conflicto, suele apreciarse en ella, en especial en sus desnudos y retratos, una mirada cruel hacia el ser humano.

Los años de la guerra vieron también el surgimiento del grupo *da-dá*, punto de inflexión y antecedente para muchas tendencias artísticas. Se trataba de un movimiento nihilista que iba en contra de la tradición, la política y el arte mismo, rescatando elementos que las propias vanguardias habían utilizado. En líneas generales, era un cuestionamiento a la sociedad burguesa. Se declararon pacifistas y antinacionalistas, lo que demuestra que también se sintieron afectados por el horror de la guerra.

En Italia, durante los años del conflicto, surgió la pintura metafísica cuyo ideólogo y máximo representante fue Giorgio de Chirico (1888-1978). Su obra se caracterizó por escenas en las que los espacios arquitectónicos están desiertos y donde aparecen objetos incoherentes con el contexto. Esta última característica sería explotada, años más tarde, por el surrealismo. Un elemento que resulta interesante en la pintura de de Chirico, es la distorsión sutil de la perspectiva convencional. Carlo Carrá (1881-1978) es considerado, también, artista representativo de la pintura metafísica.



Tras la Primera Guerra Mundial, se manifestó un nuevo interés en buscar la reconciliación entre las corrientes modernas y la gran tradición artística europea. André Derain, conocido como *fauvista* se sumó a este impulso realizando homenajes a artistas como Gustave Courbet (1819-1877) y Camille Corot (1796-1875) en sus lienzos.

Picasso, también pasó por un período neoclásico durante 1920, pero adaptando el estilo a sus intereses. Otros cubistas como Braque y Fernand Léger volvieron a temas clásicos, o utilizaron elementos clásicos en sus obras. En Italia, país poseedor de las grandes obras del arte clásico, el grupo representativo de este espíritu fue el *Novecento*, muy relacionado, por otra parte, con el régimen de Mussolini. El pintor más importante del grupo fue Mario Sironi (1885-1961), cuya obra revela su adhesión al espíritu nacionalista de la época. Otro artista destacado relacionado con el grupo, pero alejado de la política del país, fue Giorgio Morandi (1890-1964).

Mientras en Italia los neoclásicos se remitían con preferencia al Renacimiento, en Alemania, los artistas que compartían este interés por el pasado se volcaron hacia los artistas germanos de los siglos XV y XVI. Los artistas de la Nueva Objetividad, *Neue Sachlichkeit*, buscaban inspiración en el arte anterior a la época contemporánea. Los artistas más importantes del grupo fueron Otto Dix (1891-1969) y George Grosz (1893-1959), este último, ligado durante los años de la guerra al grupo *da-dá*. Ambos artistas compartían las duras experiencias sufridas durante la guerra y sus consecuencias, por lo que ofrecen una visión crítica de la sociedad de post-guerra. También relacionado con la Nueva Objetividad, estuvo Max Beckmann (1884-1950), cuya obra se distanció del “realismo” de sus colegas.

En el periodo que siguió a la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos celebraba su confianza en la industria. El grupo de los *precisionistas* se encargó de glorificar la máquina, pero no del modo en que lo habían hecho los futuristas. Su estilo era realista



y hacían énfasis en los ángulos y contornos precisos de las formas. Las imágenes *precisionistas*, frías y despersonalizadas, anticipan de alguna manera el carácter que tendría posteriormente el hiperrealismo.

El trabajo del grupo estaba estrechamente relacionado con la cámara fotográfica. Charles Sheeler (1883-1965), el artista más representativo, era además un excelente fotógrafo. A pesar de todo esto, los *precisionistas* también representaron objetos domésticos o incluso flores, como en el caso de la artista Georgia O’Keeffe (1887-1986). Sus imágenes, que poco o nada tienen que ver con el progreso industrial, se destacan por su calidad fotográfica y el aumento de la escala.

Otro artista estadounidense, Stuart Davis (1892-1964) buscó integrar el espíritu americano con las exploraciones plásticas europeas, en especial con el cubismo. El resultado fue una representación esquemática, con poca profundidad espacial, de envases comerciales que anticipan el *pop-art* de los años sesenta.

En Europa, el movimiento más importante de la década de los años veinte fue el surrealismo. El ideólogo del grupo era el escritor francés André Breton (1896-1966) quién ofreció una definición del movimiento en el manifiesto publicado en 1924. El surrealismo, compartía con el dadaísmo su rechazo a la lógica, pero integraba un instrumento de investigación de la mente y comportamiento humanos encontrado en las teorías de Sigmund Freud sobre el inconsciente. El artista más ligado al círculo literario del movimiento fue Max Ernst (1891-1976), dotado de una gran capacidad para la exploración de nuevas técnicas. En estos primeros años del surrealismo, otros artistas se sintieron atraídos por él, entre ellos el belga René Magritte (1898-1967) y el español Joan Miró (1893-1983).

Muchos artistas se mantuvieron al margen de los principales movimientos. Uno de ellos fue el pintor judío-ruso Chaïm Soutine (1893-1943). Las referencias más



importantes para su trabajo eran El Greco y Rembrandt, entre otros. La obra de Soutine, es de carácter expresionista, aunque el artista nunca estuvo vinculado al expresionismo alemán. Soutine, prefería la representación de figuras solitarias y centrales mediante pinceladas libres y agitadas. Su obra, es una importante referencia para los neo-expresionistas figurativos de la década de los ochenta.

La década de los años treinta estuvo marcada por el espíritu nacionalista y la subida al poder de regímenes totalitarios. Los conflictos bélicos más serios a nivel internacional, fueron la guerra civil española (1936-1939) y la segunda guerra mundial (1939-1945).

En Alemania, el ascenso al poder del nacional socialismo apartó el arte de la modernidad tachándolo de “degenerado”, “marxista” o “judío”. En 1937, se celebró en Munich, la Exposición de *Arte Degenerado* en la que se podían ver obras de Max Beckman, Otto Dix, George Grosz, Paula Modersohn-Becker (1876-1907) y Käthe Kollwitz (1867-1945), entre otros. Esta exposición fue la contraparte de la exposición de *Gran Arte Alemán* integrada por obras que contaban con la aprobación oficial.

En 1932, en la Unión Soviética, una resolución del Partido Comunista, estableció la Unión de Artistas Soviéticos, organización a la que todos los artistas debían adscribirse. En 1934, Stalin impuso el realismo socialista entendido como la representación de la realidad en su desarrollo revolucionario. El arte del nacionalsocialismo y el realismo socialista, guardan similitudes como la de dar mayor importancia al contenido de la obra, de carácter colectivo más que individual, por encima del estilo. En la década del cuarenta, el hecho de que el realismo fuera el arte oficial soviético fue utilizado por los Estados Unidos, logrando asociar con éxito comunismo, nazismo, fascismo y dictadura. Así, el expresionismo abstracto se presentó como el arte de la libertad y la democracia en contraposición al realismo identificado con la URSS y con la Alemania Nazi.



En Estados Unidos también hizo eco la idea de establecer la identidad nacional. Los *artistas regionalistas* norteamericanos rechazaron las exploraciones del arte europeo. El *regionalismo*, una tendencia nacionalista inclinada a mostrar, sobre todo, aspectos de la vida rural estadounidense, no tuvo el carácter revolucionario del muralismo mexicano, ni alcanzó tal difusión. El pintor representativo del *regionalismo* es Grant Wood (1891-1942), cuyo *American Gothic* (1930), que muestra con nostalgia un estilo de vida que iba desapareciendo, es considerado el cuadro emblemático de esta corriente.

Otros artistas norteamericanos se interesaban por la representación de la vida en las ciudades. El pintor más importante de este período es Edward Hopper (1882-1967), muy conocido por su evocación de la soledad en paisajes urbanos. Las pinturas de Hopper tienen un aire silencioso, sin estridencia ni agitación, el drama de la existencia humana es simplemente sugerido.

En la misma época, surge en París la obra de Balthus, Baltasar Klosowski (1908-2001). Balthus, se instaló en París en 1924 y gracias a las relaciones de su protector, el poeta Rainer María Rilke, entró en contacto con el mundo del arte parisino. Este artista, a pesar de ser considerado realista, manifiesta en su obra un carácter incierto; su representación del espacio evidencia la influencia del maestro italiano Piero della Francesca. Rasgo característico de su producción pictórica es el erotismo reflejado en figuras de muchachas adolescentes.

Dentro del surrealismo, la figura más importante en esta época era Salvador Dalí (1904-1989), quién, pese a sus conflictos con el grupo surrealista y con Breton en particular, es el pintor que más ha contribuido a la difusión y popularización del surrealismo. Las imágenes en sus pinturas eran deliberadamente realizadas con la técnica de pintores clásicos lo que, al parecer, molestaba a la propia vanguardia surrealista.

Fue precisamente en la década de los años treinta que el surrealismo se internacionalizó con una serie de exposiciones y eventos realizados en centros importantes. En contraposición al surrealismo, el único movimiento internacional de importancia fue la abstracción geométrica.

Con el fin de la segunda guerra mundial, el eje de influencia cultural se traslada de Europa a Estados Unidos. Los artistas estadounidenses cobraron enorme notoriedad gracias a esta nueva circunstancia. En una escena internacional en la que el "modernismo" ya estaba consolidado, el arte estadounidense buscó dar una señal de haber superado su apego a su tradición figurativa, más aún, realista y localista. En ese contexto, el expresionismo abstracto contó con el entusiasta y decidido apoyo de coleccionistas y críticos convirtiéndose en el gran nuevo estilo de los años cuarenta. De todas maneras, este nuevo estilo, tampoco resultó ser un lenguaje aislado: la obra de algunos expresionistas abstractos presentan elementos figurativos, como sucede con Adolph Gottlieb (1903-1974) que revela la influencia del surrealismo y del arte primitivo. También reminiscencias figurativas se manifiestan en la obra de Jackson Pollock (1912-1956) de principios de los años cuarenta.

En Francia, durante los años de la Segunda Guerra, o más bien a raíz de ella, surge el *art autre*. El *Otro Arte* manifestaba una visión de la realidad deformada, incoherente y trágica. Jean Dubuffet (1901-1985) considerado el máximo representante del "otro" arte comenzó su actividad en el año de 1942. Al igual que muchos artistas surrealistas, Dubuffet se interesó por el arte de los enfermos mentales, de artistas inexpertos y de niños. En la década del cincuenta, su utilización de materiales extra-pictóricos e insólitos ayudó a desarrollar el concepto de *art brut*, que influyó en el arte figurativo de la post-guerra.

En los años cuarenta, el grupo COBRA, formado por artistas europeos, buscaba la misma libertad de expresión que sus contemporáneos y colegas en el expresionismo

abstracto norteamericano; sin embargo, se diferenciaban de ellos en que este rasgo de su obra provenía de la tradición expresionista prefigurada por la obra de Edward Munch y era, sobre todo, un expresionismo figurativo. El artista más conocido del grupo es Karel Appel (n.1921) cuya obra presenta rasgos de representación ingenua.

En Gran Bretaña, durante los años del conflicto el pintor Stanley Spencer (1891-1959) pidió el puesto de pintor de guerra. Considerado por entonces representante del arte académico británico, sólo posteriormente fue reconocido como el mejor pintor británico de su tiempo. Otro artista que se desempeñó como pintor oficial de guerra fue Graham Shuterland (1903-1980), aunque su serie de pinturas más destacadas sobre el tema de la guerra fue realizada después de haber finalizado su actividad. En ella se refleja el sufrimiento por el horror de la guerra a través del recurso a la iconografía cristiana del martirio, en especial a la corona de espinas.

Sin embargo, el artista británico más conocido de la segunda mitad de siglo, es Francis Bacon (1909-1992). Bacon, se dio a conocer con una obra relacionada con la iconografía cristiana del martirio. En *Tres figuras para una crucifixión* (1946), parece resumirse el sentimiento de enajenación y sufrimiento provocados por la guerra, a pesar de que el artista no estaba interesado en hacer ninguna alusión a ella. De la obra de Bacon de este y posteriores periodos se ha dicho que expresa el dolor y el aislamiento intrínsecos a la existencia humana.

En la década de los años cincuenta, el arte moderno se había consolidado como la expresión oficial de occidente, en especial de Estados Unidos, en oposición al realismo socialista de la URSS. En Estados Unidos es la década del desarrollo del expresionismo abstracto, a pesar de que éste fue la excepción en la tradición figurativa estadounidense.

Sin embargo, también los años cincuenta atestiguan el debilitamiento de la subversión de las vanguardias. El público y el mercado recibían el arte coetáneo con increíble entusiasmo. Críticos y coleccionistas se volcaron sobre artistas antes marginales y el fenómeno alcanzó también a las generaciones que estaban empezando su carrera en el expresionismo abstracto y en el *informalismo*, su contraparte europea.

Ya a principios de los años cincuenta, en Londres se empezó a percibir el rechazo al hermetismo y al pretendido carácter “sublimador” del arte proveniente de los expresionistas abstractos e informalistas. El Grupo Independiente del *Royal College* británico mostró su interés en utilizar imágenes y plantear temas referidos a la sociedad de consumo y medios masivos de comunicación y así mismo acabar con la diferenciación entre arte culto y popular o masivo.

En 1956, el *Independent Group* realizó una exhibición titulada *Esto es mañana* compuesta por una serie de *enviroments*. Sin embargo, el *collage* de Richard Hamilton (n.1922) incorporaba muchos elementos que luego serían considerados típicamente *pop*.

En Estados Unidos, en la misma década de los cincuenta y en el escenario casi hegemónico del expresionismo abstracto, Jasper Johns (n.1930) y Robert Rauschenberg (n.1925) buscaban la recuperación de la imagen referencial colectiva. En su serie *Flags*, Jaspers Johns utilizó la bandera norteamericana y le quitó su carga emotiva arremetiéndolo, de esta manera, contra el discurso de la expresión personal y anticipando un rasgo característico del *pop-art*. Redujo la reproducción de la bandera a una imagen plana y estática. El atractivo de esta serie de Johns, al igual que las series *Targets* y *Numbers*, radica en la utilización de una técnica muy antigua: el encausto. Rauschenberg es conocido por sus *combine-paintings* que integran objetos reales y ejemplifican la ruptura entre cultura popular y de élite.



La década de los años sesenta está asociada con el triunfo del *pop-art*. El *pop* nació del interés por los íconos de la sociedad coetánea y tocaba temas que empezaban a ser motivo de debate, tales como el creciente nivel de consumo, situaciones y roles sociales asignados, asumidos y alentados por el empleo de imágenes estereotipadas. Sin embargo, despertar indignación por las características de la sociedad no era parte del interés del *pop-art* en su origen. El *pop* muestra, sin el afán de legitimar o condenar, la realidad de una sociedad industrializada y de consumo, transformada por la presencia de medios masivos de comunicación.

Los medios de elaboración mecánica e impersonal que utilizó el *pop*, así como su poco interés en la originalidad de la obra, son características que lo vinculan con el *ready-made*. Su amplia aceptación por parte del público, incluso profano, se debió precisamente a la utilización de imaginería muy conocida de la vida urbana cotidiana.

Algunos artistas británicos más jóvenes empezaron a utilizar imágenes *pop*. Peter Blake (n.1932) realizó en esta década una serie de retratos de boxeadores a los que añadía insignias, juguetes y otros objetos; sin embargo, su técnica pictórica es tradicional. El artista *pop* británico más conocido es David Hockney (n.1937) cuya obra, presentada en la Exposición *Jóvenes Contemporáneos* de 1961, fecha considerada como el inicio del *pop* británico, causó gran impacto. Uno de los temas abordados por Hockney en los sesenta, es el de las convenciones sobre la representación utilizadas por los artistas.

El *pop* británico se diferencia del americano porque conserva interés por la narrativa. La pintura *pop* estadounidense se interesaba principalmente por las imágenes que definían el carácter contemporáneo del país y el modo en el que normalmente se representaban. Los dos pintores *pop* estadounidenses más conocidos son Roy Lichtenstein (1923-1997) y Andy Warhol (1928-1987). Roy Lichtenstein es conocido por las series de cuadros de viñetas agrandadas de tiras cómicas, también

aplicó el estilo de representación del *comic* a su serie *Pinceladas*, en la que cuestionó la espontaneidad del expresionismo abstracto. La obra de Andy Warhol fue más allá al cuestionar el supuesto de que debía existir un vínculo entre la expresión del artista y el acto creativo. Sus imágenes no pretenden cuestionar estereotipos, al contrario los acepta como manifestación de la cultura moderna norteamericana.

También en Estados Unidos, a finales de la década de los años sesenta, surge el hiperrealismo o fotorrealismo volviendo a plantear el ilusionismo pictórico. La posibilidad de la pintura de convertirse en un “doble” del motivo es llevada al extremo. Pero este motivo ya no es tomado de la realidad misma, sino que es un fragmento captado por la cámara fotográfica. Al igual que el *pop*, el hiperrealismo se vale de la fotografía, pero en el caso de éste último busca su reproducción meticulosa. En muchos casos la imagen es entendida como un *ready-made*, en el sentido de imagen dada que se reproduce fielmente, en muchos casos se reproducen también las distorsiones que provoca el lente de la cámara fotográfica.

Chuck Close (n.1941) trabaja con rostros a través de impersonales fotografías. Su obra se distingue por sus grandes dimensiones que intensifican el carácter perturbador de la imagen. Close no evita la reproducción de los defectos provocados por la cámara fotográfica y por la frontalidad de los retratos realizados a partir de instantáneas.

Actualmente el hiperrealismo, continúa siendo una de las corrientes artísticas más importantes en Estados Unidos con figuras como Richard Estes (n.1936), contemporáneo de Chuck Close pero dedicado a la representación de espacios urbanos, y Jacob Collins (n.1964) entre los más jóvenes. Philip Pearlstein (n.1924), “especialista en desnudos”, es considerado más bien realista ya que, además, prescinde del uso de fotografías.



En Europa, los años sesenta marcaron el resurgimiento de una pintura figurativa alejada de la carencia de emoción que pretendía el *pop-art*. Este nuevo impulso de la figuración se hizo más notorio en Alemania. La República Democrática Alemana, bajo control comunista, tras la guerra buscó alejarse del arte relacionado con el nazismo, por ello no optó por el realismo, aunque este era el estilo oficial de la Unión Soviética y en cambio apoyó el expresionismo, que había sido una de las corrientes consideradas como “degeneradas” por los nazis.

En la República Democrática Alemana aparece la figura de Georg Baselitz (n.1938) quien se trasladó al lado occidental en 1957. La obra de Baselitz de este período revela precisamente la influencia del expresionismo de las primeras décadas del siglo XX, además del arte de los enfermos mentales y fuentes literarias.

En los años setenta, la vanguardia parecía haber pasado a manos de los artistas que utilizaban medios no tradicionales. Estas manifestaciones tenían, sobre todo, un carácter público, pues dependían cada vez más del sistema de museos, espacios y fondos públicos para su exhibición, o en algunos casos, de grandes fundaciones, a diferencia de los primeros vanguardistas que se habían mantenido alejados de las instituciones oficiales.

Sin embargo, al margen del mundo metropolitano del arte con sus grandes exposiciones internacionales (como la *Documenta de Kassel* y la *Bienal de Venecia*), se desarrolló, el resurgimiento de la artesanía. La figura del artista-artesano cobró importancia, en gran parte como una manifestación de rechazo a la sociedad industrial y su cada vez más desarrollada e impersonal tecnología. Además, representaba la oposición a los grandes circuitos y mercados del arte y al énfasis en los procesos intelectuales, más que físicos, que se manifiestan en el arte no tradicional.

Es en la década de los setenta, cuando la pintura es vista como un medio de expresión anacrónico. Sin embargo, es también la década en la que se descubren pintores muy importantes. Es el caso de la pintora estadounidense Alice Neel (1900-1984) cuya exposición en el Museo Whitney, en 1974, la reveló como una gran retratista de carácter cercano al expresionismo.

También en la década del setenta el pintor alemán, naturalizado británico, Lucian Freud (n.1922) logró relieve internacional a partir de su retrospectiva, también en 1974, en la Galería *Hayward* de Londres. Este reconocimiento se consolidó en las décadas siguientes. Freud, amigo íntimo de Francis Bacon, se había mantenido trabajando al margen del arte contemporáneo pero, a diferencia de Bacon, hasta entonces había sido considerado un pintor conservador. Sin embargo, sus grandes dotes de observación y su capacidad como artista de taller, aseguraron a su obra, el merecido reconocimiento. Robert Hughes, distinguido escritor y crítico, al comentar a propósito de la primera retrospectiva estadounidense de Freud, por entonces con sesenta y cuatro años, y este tardío interés en ella, admite que es “mejor tarde que nunca”.⁴

Un artista que recurre al pasado en su trabajo es el alemán Anselm Kiefer (n.1945), en sus obras de los años setenta aborda temas de la mitología e historia germánicas. Influenciado también por el expresionismo de principios de siglo y su interés por el tema, la complejidad de sus obras mantiene la ambigüedad de la pintura.

En este período muchos de los “grupos minoritarios” cobraron relevancia en el ambiente artístico. El arte afroamericano jugó un papel importante, en especial, a partir del movimiento por los Derechos Civiles en los años sesenta. Estos artistas se valieron de la cultura de masas para revelarse en contra de los estereotipos racistas de

⁴ The British Council and Hughes Robert, *Lucian Freud, Paintings*, Thames & Hudson, 1ra. Edición en Estados Unidos en 1987. N.Y., reimpreso en 1989 y 2001, pp.9



la sociedad estadounidense, en ése sentido se acercaron al *pop*, aunque se alejaron de él por el carácter de denuncia e indignación manifestado en su obra.

El muralismo cobró nueva fuerza en este periodo también gracias a la actividad de los grupos minoritarios en el afán de manifestar su identidad. Muchos fueron realizados en barrios afroamericanos de Nueva York y Chicago y se destaca en ellos el carácter público y comunitario. También es de destacar la pintura mural chicana, cuya serie más importante se encuentra en el conjunto de viviendas públicas Estrada Courts, en Los Angeles, muchos de ellos realizados por el grupo de artistas autodenominados *Los Niños del Mundo* entre 1973 y 1976.

En 1981, la *Royal Academy of Arts* celebró la exposición *Un nuevo espíritu en la Pintura* en la que se incluyeron mayoritariamente, pintores figurativos. Participaron de la muestra pintores tan dispares como Balthus, Lucian Freud, Andy Warhol y David Hockney, además de expresionistas, que en su mayoría provenían de la República Federal Alemana, y empezaban a ser conocidos a escala internacional, tal era el caso de Baselitz y Anselm Kiefer. Uno de los pintores alemanes más jóvenes participantes de la muestra fue Marcus Lüpertz (n.1941) en cuya obra se combinan expresionismo alemán y figuras arcaicas.

El mismo impulso neo-expresionista, además de otras fuentes, es evidente en la “transvanguardia” italiana, denominada como tal por el crítico Achille Bonito Oliva. Tres pintores son los principales representantes de esta corriente. Considerado como el más expresionista, Enzo Cucchi (n.1949) emplea formas distorsionadas mediante amplias pinceladas, salpicaduras y goteo de pintura. La obra de Sandro Chia (n. 1946) es considerada de carácter más decorativo y la pintura de Francesco Clemente (n.1952) combina expresionismo y “primitivismo” inspirándose en la cultura india.

En Estados Unidos, el neo-expresionismo se asoció con la libertad de trazo y liberación de impulsos inconscientes característicos del expresionismo abstracto, pero retomó la figuración. La *bad-painting* estadounidense muestra, en este sentido, menor influencia del expresionismo alemán o de la labor de sus coetáneos europeos y se constituye también, en una reacción en contra del intelectualismo del arte conceptual y *minimal*. Con semejanzas con la obra de Edward Hopper, Eric Fischl (n.1948) representa la vida cotidiana de la clase media norteamericana. Realizada con una técnica “descuidada”, la obra de Fischl es representativa de este estilo.

La *bad-painting* estadounidense se ha relacionado con otros movimientos y modos de expresión como el *graffiti* cobrando un carácter popular. La obra, sobre lienzo y otros soportes, del artista afroamericano Jean-Michel Basquiat (1960-1988), quién realizó varios *graffiti* en el metro de Nueva York, está considerada dentro de la *bad-painting*; aunque a diferencia de Fischl utilizó elementos figurativos casi esquemáticos.

En Europa, en oposición al neo-expresionismo surgió el nuevo clasicismo. En Italia, el crítico Italo Mussa, publicó en 1980 *Pittura Colta* en la que consideraba como figura principal del nuevo clasicismo a Carlo María Mariani (n.1931), quién se había mantenido trabajando en los años setenta firmando sus cuadros con pseudónimo. Retomando artistas y obras del pasado, busca redescubrir los vínculos entre el arte del pasado y del presente.

En Gran Bretaña, país de tradición figurativa, la obra de Michael Leonard (n.1933) representa el nuevo clasicismo. Interesado por el desnudo masculino en particular, representado de forma idealizada, Leonard destaca en su utilización del espacio “vacío” o negativo, los ángulos de visión y el encaje de la figura de una forma que ya no puede clasificarse como clásica, pues sus desnudos suelen exceder los límites del lienzo y sugieren otras formas más allá del cuerpo desnudo.

El pintor francés Jean Rustin (n.1928) volvió a la escena artística a inicios de la década de los ochenta, después de retirarse de ella por diez años. A pesar del éxito obtenido como pintor abstracto, este regreso lo reveló como un pintor figurativo de grandes habilidades en el manejo de medios tradicionales. Sus figuras, por lo general decrepitas y aisladas, han sido consideradas como el reflejo de una sociedad sin esperanzas ante un sistema de valores morales e ideologías colapsadas.

Otro pintor que demostró su maestría en el empleo de medios tradicionales es Werner Tübke (n.1929). Werner Tübke, es un artista cuya calidad pictórica innegable ha hecho posible el que se le reconozca como uno de los artistas alemanes más importantes de las últimas décadas. Su marcado interés por la pintura del arte de los siglos XV al XVIII ha definido su obra cuya temática gira en torno a la guerra, la muerte y la locura, además de retomar los grandes temas como el Juicio Final. Como artista de la República Democrática Alemana, su obra trató de ser marginada por el hecho de ser un artista importante en la ex - Alemania comunista. Al igual que en el caso de Bernard Heisig, Wolfgang Matheuer y Willi Sitte, la inclusión de sus obras en la Galería Nacional de Berlín desató un debate, más político que pictórico, sobre si el arte de la ex-RDA era un arte propagandístico, aliado del gobierno comunista, o un arte libre y si debía exponerse como tal.⁵

Sólo un año menor que Tübke, Ernst Fuchs (n.1930) es otro artista alemán de gran interés. Sus representaciones de temas religiosos, no sólo cristianos, causan profundo impacto; en su obra demuestra un gran dominio de varias técnicas pictóricas. Habiendo iniciado su formación con Alois Schiemann, pintor y restaurador, Ernst Fuchs, es además escultor, diseñador y arquitecto.

⁵ AAVV. "El debate pictórico alemán. ¿Qué cuadros de la República Democrática Alemana deberían ser expuestos en la Galería Nacional de Berlín?. *Humboldt* No. 113, 1994, pgs. 44-49.



En la década de los noventa, las manifestaciones artísticas no tradicionales y el arte experimental recobraron fuerza y continuaron dependiendo del apoyo oficial, como ya había ocurrido en la década de los setenta, a diferencia de la pintura y la artesanía que recibían estímulo de patrocinadores privados. Como ya se había manifestado en décadas anteriores la “apropiación”, entendida como la asimilación o copia de obras ya existentes, tanto en el arte tradicional como no tradicional, le dio a esta década un carácter histórico.

Una de las características centrales del arte a fines del siglo XX, es que la vanguardia se ha institucionalizado, ha sido incluida en el circuito del arte. Por otra parte, a pesar de los intentos del arte contemporáneo de romper la barrera entre arte popular y de élite, el ejemplo más representativo es el *pop-art*, el arte no se ha incluido completamente en la cultura de masas o popular.

El arte se ha convertido en escenario del multiculturalismo, además de un espacio para todas las minorías. El interés en estos grupos minoritarios es otro factor que condiciona la aceptación y estímulo del arte experimental.

A fines de siglo el arte, es un arte de materiales diversos; se emplean desde recursos tecnológicos hasta material de desecho, incluyendo los materiales considerados más tradicionales como el óleo sobre lienzo. En el contexto actual no puede decirse que un estilo, tendencia o escuela ocupe un lugar central; en este panorama heterogéneo todas las posibilidades del arte sobreviven, y debiera reconocerse a cada una su valor.



L3. La pintura figurativa Latinoamericana

L3.1 El siglo XIX

En el siglo XIX, la estructura monárquica europea no era estable en la medida en que lo había sido a principios del siglo XVIII. En 1789 la Revolución Francesa había desencadenado un efecto desestabilizador en las monarquías europeas. A esta situación, se sumaron los movimientos independentistas de Haití y Estados Unidos que cambiaron profundamente los conceptos de dependencia colonial en tierras americanas.

Estados Unidos e Inglaterra, apoyaron a los potenciales movimientos revolucionarios americanos. Por otra parte, en España, la nueva monarquía de José Napoleón Bonaparte en Madrid y el gobierno de la Junta que gobernaba en nombre de Fernando VII, provocaron un clima de crisis e indecisión entre los funcionarios reales y las élites criollas en las colonias americanas favoreciendo las luchas locales de poder y los afanes independentistas.

Los procesos de independencia latinoamericanos, se vieron marcados por el empeño en negar los tres siglos de dominación colonial española. La tradición establecida durante este tiempo, en el criterio de las nuevas autoridades, había ocasionado el retraso de las colonias españolas americanas. En este contexto Estados Unidos, Inglaterra y Francia se constituían en modelos que había que imitar. Se veía con anhelo la eficiencia del progreso de estos países y al mismo tiempo se despreciaba la realidad de los pueblos latinoamericanos que eran, ya desde entonces, exportadores agrícolas e importadores de tecnología.

Las artes participaron del mismo espíritu de imitación; se había modificado únicamente el patrón. Las divisiones regionales afectaron a los que habían sido

centros culturales importantes durante la colonia. La desvalorización del patrimonio del pasado colonial favoreció el que muchas obras de arte fuesen entregadas para financiar campañas militares de líderes localistas. En numerosos casos fueron saqueadas e incluso, obsequiadas a viajeros extranjeros⁶.

Sin embargo, y a pesar de que se habían suprimido los gremios y cofradías, persistieron los sistemas tradicionales de aprendizaje de las artes, además de las jerarquías de maestros y aprendices cuya producción abastecía al mercado popular. Muchos de los artistas eran trabajadores empíricos y se transmitía el conocimiento de los oficios de padres a hijos. Lo mismo ocurría con otras manifestaciones artísticas populares como el tejido, la cerámica, el mobiliario de madera y la platería doméstica. Hacia fines de siglo, esta producción local, y sobre todo las antiguas artesanías, se encontraron en un mercado dominado por productos industriales importados. En cuanto a los artículos suntuarios importados eran, sobre todo, franceses.

Desempeñó un papel importante el trabajo de los pintores académicos europeos, quienes, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, participaron en la creación de las academias de Bellas Artes americanas e impartieron clases en ellas.

El poder de la Iglesia como comitente había disminuido considerablemente, pero en su lugar surge la demanda de retratos de familia por parte de sectores de la burguesía urbana y de "ex - votos" o retablos dedicados a imágenes de culto. También está el retrato de carácter historicista de héroes de la revolución independentista y de autoridades de gobierno. A partir de 1840, primero el daguerrotipo y luego la fotografía, empezaron a reemplazar al retrato pictórico, obligando a muchos pintores a cambiar rápidamente de oficio.

⁶ AAVV, *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, 1997, pgs. 13-42

Hacia finales de siglo, empieza a manifestarse una creciente preocupación por revalorizar las manifestaciones artísticas del pasado precolombino. Aunque con una visión idealizada, esta preocupación anuncia la crisis del modelo inspirado en lo europeo. En suma, quedaba planteada la más importante cuestión que cobraría aún mayor fuerza en el siglo XX: la de la búsqueda de identidad.

1.3.2 La pintura figurativa latinoamericana en el siglo XX

A principios del siglo XX se manifiesta una nueva actitud empeñada en mostrar una América libre de la influencia europea. Se pone atención al propio paisaje y a los tipos populares nacionales. En los países con fuerte presencia indígena, se toma a éste como figura de la humillación y opresión, y más importante aún, como símbolo de la nacionalidad.

En este sentido, se advierte en las primeras décadas del siglo XX un marcado interés por el paisajismo y el costumbrismo, entendido este último, como la representación de tipos y escenas populares locales, más próximas al campo que a la ciudad, desligada de la denuncia social. Sin embargo, esta representación de figuras que encarnaban la idea del espíritu nacional dará como resultado el "indigenismo", o "nativismo" que en muchos casos, se mostró próximo al carácter politizado del muralismo mexicano.

En las primeras décadas del siglo XX, el contacto con el arte europeo fue limitado y su influencia resultó mayor en los países con mayor inmigración europea ("países abiertos"), que se convirtieron a su vez en los centros artísticos de mayor proyección e influencia en América Latina. Por lo que, como señala Marta Traba, en las primeras décadas del siglo XX, se puede hablar de la influencia de un impresionismo tardío y



del cubismo, que es en realidad, una tendencia a la “cubificación” de las formas⁷. Por una parte, se pretendía aprender y utilizar los nuevos lenguajes plásticos y por otra, buscar una identidad definida.

Alrededor de los años treinta, un importante derrotero de la pintura latinoamericana fue el realismo derivado de la influencia que ejerció el muralismo y sobre todo Diego Rivera. El componente “indigenista” del muralismo mexicano causó mayor impacto en los países con mayor presencia indígena (“países cerrados”). En este periodo, también puede hablarse del surrealismo, que es una constante en el arte latinoamericano que se alimentó y aún se alimenta del pensamiento mítico que conservan las sociedades latinoamericanas.

A partir de los años cincuenta, la influencia de las vanguardias europeas contemporáneas se hace patente en la obra de una gran parte de artistas latinoamericanos. Ya desde la década de los sesenta, y especialmente en los años setenta, el vanguardismo conceptual se manifiesta a través del arte “no-objetual” o las “anti-artes”⁸, que tuvieron mayor impacto en los “países abiertos” (Argentina, Brasil, México), aunque se mantiene la producción artística que utiliza medios tradicionales. A fines de la década de los cincuenta, y posteriormente, en los años setenta y ochenta resurge la figuración y con ella, el dibujo y el grabado principalmente.

En las décadas de los años cuarenta, cincuenta, sesenta y mediados de los setenta el eje de influencia cultural se traslada de Europa a Estados Unidos, sobre todo, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. En las décadas de los años ochenta y noventa se advierte una suerte de convivencia de estilos y tendencias: parece haber

⁷ Traba Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, Washington D.C. pg. 9

⁸ Traba Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, Washington D.C. pgs. 146-164



desaparecido la confrontación que se había desatado con la asimilación de primeras vanguardias europeas y la vanguardia “no-objetual”.

El **paisajismo** fue la tendencia dominante de las primeras décadas del siglo y en algunos casos se extendió hasta los años cincuenta. El paisajismo constituye la primera manifestación del cambio en la disposición a mirar el entorno: se abandonó la representación idílica y se adoptó una visión más realista al enfrentarse al propio paisaje. Con la representación del paisaje aparece la figura que lo habita: el tipo popular local que muchos artistas tomaron como motivo, buscando convertirlo en emblema de la identidad nacional.

En México, el paisajista más destacado en este período es José María Velasco (1840-1912); de formación académica, es conocido por sus representaciones del valle de México. Otros paisajistas revelaron la influencia del impresionismo como el puertorriqueño Francisco Oller y Cestero (1833-1917). Sin embargo, en su representación de tipos populares (el *jibaro* en el caso puertorriqueño) se encuentra más cercano al realismo, con el evidente interés social que caracterizaría a su obra “costumbrista”.

Celeste Woss y Gil (1891-1985), es considerada la primera pintora moderna de la República Dominicana. Después de viajar a Europa y Estados Unidos, regresa a su país en 1924 y desarrolla una pintura post-impresionista. Es la primera pintora en realzar el tipo mestizo: en su obra *Mujer en reposo* representa a una mulata. El mismo año fundó en Santo Domingo, una academia de pintura y dibujo donde introdujo la utilización de modelos vivos.

En oposición a la Academia, en Venezuela se forma en 1912, el *Círculo de Bellas Artes*. El miembro más destacado del Círculo y el que llevará más lejos su experimentación formal es Armando Reverón (1889-1954). A partir de 1921, se

instala en Macuto y experimenta con la acción de la luz en los objetos y el paisaje. En sus obras la luz tropical resta materia a los objetos, su pincelada es gestual y su pintura gruesa.

La primera figura importante del siglo XX en Colombia es Andrés Santa María (1860-1945). Vivió la mayor parte de su vida en Bruselas, recibió la influencia de la Escuela de *Barbizon* y del tenebrismo español del siglo XVII. Posteriormente, se interesó por el carácter “matérico” de la pintura aplicando gruesos empastes. Su temática gira en torno a los retratos y bodegones.

En Brasil, la imagen del negro está mucho más presente que la del indígena. Sin embargo, también existieron pintores que se dedicaron a representarlo, si bien de forma idealizada. Es el caso de Rodolfo Amoedo (1857-1941). Mientras que José Feraz de Almeida Junior (1850-1899) se interesó por mostrar al mestizo brasileño o *caipira*.

En Perú, el máximo exponente del paisajismo fue Teófilo Castilla (1857-1922), que defendió el impresionismo en oposición al academicismo. En Ecuador, Camilo Egas (1899-1962) y Pedro León (1894-1956) desarrollaron su actividad pictórica más próxima al costumbrismo, es decir, desligada del interés social propio del muralismo.

En Argentina, las marinas tienen larga tradición. El máximo exponente es Benito Quinquela Martín (1890-1977) con sus escenas del puerto de Buenos Aires. Fernando Fader (1882-1935), debido en gran parte al apoyo del marchante Fererido C. Müller, dió impulso al paisajismo nacional. En los años veinte incorporó la figura humana y posteriormente motivos arquitectónicos. Dentro del costumbrismo, la figura más importante es la de Cesáreo Bernaldo de Quirós, cuya máxima obra fue la serie de veintiocho lienzos titulada *Los Gauchos*, ejecutada a lo largo de veinte años, tras cuya presentación alcanzó reconocimiento internacional.

En Uruguay, el afán modernizador y el reconocimiento del propio paisaje se dieron a la par. Se creó el *planismo*: el paisaje local plasmado en planos de intenso colorido que revela influencia *fauve* y post-impresionista. José Cúneo (1889-1977) es representante de este momento.

El exponente, por excelencia, del costumbrismo en Uruguay fue Pedro Figari (1861-1938). Abogado de profesión, se interesó progresivamente por la pintura y la educación artística. Representó los tipos populares: el gaucho y sobre todo el negro.

El **indigenismo** se convirtió en una tendencia dominante en las primeras décadas del siglo XX y su influencia abarcó gran parte de la escena artística hasta mediados de siglo, principalmente, en los países con poblaciones indígenas importantes. En México, fue una tendencia muy ligada al muralismo, en la que se exaltaba el carácter heroico en la imagen del indígena. En Perú, llegó a convertirse en una escuela que, incluso apartó a otras tendencias del panorama plástico nacional.

Si bien el indigenismo representó conflictos por sus contradicciones en la teoría como en la práctica, fue el primer movimiento que se planteó “el problema del indio”. Al buscar la identidad nacional y la figura representativa de esta nacionalidad, muchos artistas (e intelectuales) encontraron en el indígena esa imagen de fuerza y pureza que, además, se constituía en símbolo de la opresión. Por ello, el indigenismo, buscó la reivindicación social de los pueblos indígenas y la revalorización de su cultura.

Dentro del indigenismo, existía la inclinación a representar al indígena con parámetros figurativos occidentales y en menor medida se produjo la apropiación de elementos de representación indígenas por parte de los artistas. La obra de artistas indígenas siguió esta línea y su obra se veía como fruto de su “pureza” e ingenuidad, por lo que, sobre el arte indígena pesó siempre el preconceito, o si se quiere el prejuicio de lo *naïf*.

En la plástica (como en la literatura), muchas veces el indigenismo tuvo un interés principalmente formal en la representación del indio, lo que dio lugar a que se buscaran distinciones. Es así que, este tipo de representación eminentemente formal, entendida como exotismo, recibió el nombre de indianismo por parte de algunos teóricos que buscaban distinguirlo del indigenismo, destacando el carácter reivindicatorio de este último.⁹ La misma diferencia ocasiona dificultades al momento de mencionar a algunos artistas, pues, donde es evidente este interés formal más que reivindicatorio, suele hablarse también de costumbrismo.

En Perú, la figura emblemática del indigenismo es José Sabogal (1888-1956), a quien suele ubicarse próximo al costumbrismo. Sabogal contribuyó formalmente a la innovación en la pintura y sobre todo al grabado peruanos con la utilización de composiciones simples, telas gruesas y con poca preparación. Su trazo y pincelada vitales aluden a la fuerza que se le atribuía al indígena, fuerza que Sabogal buscaba resaltar en su obra.

En Colombia, el indigenismo cobra importancia a partir de los años treinta a raíz de la actuación del movimiento "Bachué" que defendía ideales de revalorización muy cercanos al muralismo mexicano, lo cuál hace que se lo sitúe como parte de la influencia alcanzada por este último. Una de las máximas expresiones de esta época es la obra del pintor y escultor Luis Alberto Acuña (1904-1993). Alrededor de los años sesenta, su labor continúa desenvolviéndose dentro de la influencia ejercida por el muralismo mexicano.

Durante las décadas siguientes a su aparición, la **pintura muralista mexicana** se difundió e influyó en otros países como ningún otro movimiento latinoamericano ha logrado hacerlo. El período inicial del muralismo suele ubicarse a partir de 1920 y el

⁹ Mostajo Salazar Carlos, *La Pintura Contemporánea de Bolivia*, Editorial "Juventud", La Paz-Bolivia, 1986, pgs. 57.58.



empuje de su desarrollo inmediato se encuentra en las medidas tomadas por la Revolución. En 1913, se inició la creación de las escuelas al aire libre que, posteriormente, junto a los Talleres Libres de Expresión Artística, formarían parte de un programa nacional educativo iniciado hacia 1920 que buscaba asentar la combinación de elementos populares y modernos. Sin embargo, estas escuelas, no sobrevivieron más allá de la década de los años treinta. La mayoría de sus estudiantes, eran indígenas y la consigna de la enseñanza era proveerlos de los fundamentos del arte y no influenciarlos con ninguna escuela o tendencia.

En 1920, se reabre la Secretaría de Educación Pública con José Vasconcelos como titular. Con Vasconcelos nace el Movimiento de la Pintura Mural Mexicana, destinado a crear conciencia sobre los ideales nacionalistas entre el pueblo y los indígenas. Vasconcelos llevó adelante el programa educativo y artístico revolucionario mexicano. A fines de 1922, los artistas se agruparon en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores bajo la dirección de Siqueiros. Su órgano de difusión, *El Machete*, empezó a publicarse en 1924. En la década de los años treinta los artistas que compartían las inquietudes políticas nacionalistas formaron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios e integraron el Taller de Gráfica Popular.

La revalorización del pasado prehispánico, provocada por investigaciones arqueológicas y antropológicas, unida a la idea de progreso basada en el materialismo histórico, conformaron los principales motivos representados. Los lenguajes europeos, junto a los antecedentes locales como la obra satírica de José Guadalupe Posada (1852-1913), fueron factores que influyeron en el trabajo de los muralistas.

Como se sabe, las tres figuras más importantes del muralismo son Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco. Aunque menos conocida, la actividad de muchos otros artistas se desarrolló dentro del muralismo. Es el caso de Roberto Montenegro y el guatemalteco Carlos Mérida, si bien la obra de ambos artistas derivó

posteriormente hacia otros lenguajes. También dentro del muralismo, es importante la labor de artistas extranjeros como Pablo O'Higgins (1904-1983) y Juan O' Gorman (1905-1982), en especial por su aporte en la utilización de elementos de composición y temáticas diferentes a las de los tres principales muralistas mexicanos.

Diego Rivera (1886-1957), se formó en Europa y sus primeras obras revelan la influencia del cubismo. A raíz de la invitación de José Vasconcelos, regresa a México donde iniciará su actividad muralista. Pintó en varios edificios de instituciones estatales y fue el único muralista cuya actividad, más allá de la década de los años treinta, continuó siendo patrocinada por el estado mexicano. Pintó también para la Escuela de Bellas Artes de San Francisco, para el *Rockefeller Center* y los paneles del *New Workers School*, ambos en Nueva York, estos últimos fueron cubiertos posteriormente. Durante toda su vida persistió en la pintura de caballete, actividad de la que se conservan retratos frontales de niños. El lenguaje utilizado por Rivera, casi en la totalidad de su obra muralista, va de la narración al empleo de imágenes simbólicas. Utilizó la técnica del fresco italiano y su influencia, principalmente en lo formal, se evidencia en la pintura muralista de otros países latinoamericanos.

José Clemente Orozco (1883-1949), es el único de los tres muralistas que no tuvo formación europea y se encontraba ya planificando proyectos murales antes de iniciarse la Revolución en 1910. Su obra se caracteriza por evidenciar su concepción trágica de la vida. A menudo, entra en la reflexión sobre la vida y la muerte con fuertes tendencias expresionistas, característica que lo ha convertido en el pintor muralista que mayor influencia ha ejercido sobre las generaciones más jóvenes de artistas mexicanos. Su obra más conocida es *Catarsis* realizada en el Palacio de Bellas Artes a su regreso de Estados Unidos donde también pintó varios murales durante su permanencia entre los años 1930 a 1934.



David Alfaro Siqueiros (1896-1974) se caracterizó por su personalidad beligerante, se alineó con el propio movimiento muralista y sus exponentes. Atacaba tanto al indianismo y primitivismo como al arte de las vanguardias. En el aspecto técnico se apega a lo tradicional (como el fresco) y se manifestó a favor de nuevos medios experimentales como el cemento, la pistola de aire, lacas, arena, fotomontaje. En este campo fue un precursor y de aquí surgen sus mayores aportes a la plástica contemporánea.

Entre 1922 a 1932 desarrolla su actividad sindical que tendrá gran importancia en la influencia del muralismo. Viaja a Moscú, Argentina y Uruguay, donde estimula la creación de sindicatos de artistas. En 1936, abre en Nueva York su *Experimental Workshop* donde Jackson Pollock lo conoce. En 1943, pinta en Chile y en Cuba. *La Marcha de la Humanidad en tierra y hacia el cosmos*, obra realizada en el Polyforum de la Ciudad de México, revela sus diferencias con la obra de Orozco y Rivera y su amplia utilización de materiales extra - pictóricos.

El mayor período de influencia del muralismo en América fue el de los años treinta, si bien en otros países latinoamericanos no se dieron las condiciones que en México había producido la Revolución. El apoyo estatal que tuvo el muralismo mexicano no se produjo en otros países, pero si se dieron las condiciones para el surgimiento del realismo social y para la emergencia de un arte con contenido político.

En 1933, David Alfaro Siqueiros dio charlas sobre arte y política y programó la ejecución de un mural en la capital argentina. A partir de los años treinta, se formó una generación para la cual la pintura social se convirtió en la preocupación principal. Entre estos artistas estaba Antonio Berni (1905-1981), quién fue paisajista en su primera etapa. A partir de 1933, se dedicó a la figura humana con una obra muy próxima al realismo social, que hizo que se destacara en los años sesenta. También, forman parte de esta generación Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) y Demetrio

Umachúa (1902-1978), quienes, junto a otros artistas fundaron en 1944 el *Taller de Arte Mural*.

En Brasil, durante el gobierno de Getulio Vargas, el arte fue influido por el muralismo mexicano. La obra representativa de este periodo es la de Cândido Portinari (1903-1962), que busca su temática en la historia nacional, en los inmigrantes, trabajadores e indígenas amazónicos.

En Venezuela, el muralismo no tuvo el carácter de propaganda ideológica, sino el interés de mostrar las condiciones sociales de la gente común, sobre todo de los campesinos. En este periodo (década de los treinta) el muralismo mexicano ejerció una notable influencia en varios artistas, algunos de los cuales viajaron a México a estudiar pintura mural. Uno de estos artistas es Héctor Poleo (1918-1989), quién dedica la mayor parte de su obra a la temática rural con carácter de denuncia social. Posteriormente, el muralismo se desarrolló en las obras de Gabriel Bracho (n.1915) y César Rengifo.

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, alentado por la precaria situación económica y social en el Ecuador, el realismo social fue la principal tendencia. Dentro de ésta, cobró fuerza el indigenismo más ligado a los conceptos del muralismo mexicano. Es el caso de Eduardo Kingman (n. 1913), pionero en el indigenismo inclinado por la caracterización de los rasgos trágicos de sus personajes.

Por su trascendencia, Oswaldo Guayasamín (n.1919), es el artista ecuatoriano más importante. En sus primeras obras participó del indigenismo y del realismo social. Sus formas se caracterizan por el dibujo rotundo, la desfiguración dramática. En sus enormes series de cuadros se destaca la expresividad de la forma y el tratamiento de temas con contenido social y político.



El muralista colombiano más destacado fue Pedro Nel Gómez (1889-1984), quien en 1935 inició la ejecución de varios murales en edificios públicos de Medellín y Bogotá. Se distinguió formal y técnicamente de los muralistas mexicanos. También abordó temas como la violencia en Colombia y mitos sobre el origen de la vida.

La modernidad, en el caso del arte latinoamericano, se identifica principalmente con la influencia ejercida por las vanguardias europeas. Si bien, el sentido en el que se utiliza el término pretende señalar únicamente la renovación de los lenguajes plásticos. De esta manera, se habla del paisajismo, costumbrismo, indigenismo y muralismo como manifestaciones del arte "moderno" pues implican esta renovación. Sin embargo, se utilizará el término "modernidad" refiriéndose principalmente a la influencia de las vanguardias europeas, pues esta renovación se da (en la mayoría de los casos) al regreso de varios artistas de Europa y Estados Unidos y es fruto de su contacto con las vanguardias y de su asimilación al panorama local.

En el Brasil, las primeras señales de "modernidad" en la plástica se dieron en las obras de Anita Malfatti (1889-1964) expuestas en 1917. Alumna de Lovis Corinth y Bischoff Culin en Alemania, enfatizó el carácter subjetivo en sus obras cercanas al expresionismo. Su exposición sirvió para decantar los intereses de un grupo de artistas e intelectuales en oposición al arte académico. Estos intereses cristalizaron en la celebración de la *Semana de Arte Moderna* que se llevó a cabo en Sao Paulo el año 1922.

Los artistas de la *Semana* buscaban replantear el arte en Brasil a través de la alianza de lo nacional y lo europeo. Se manifestaban las influencias del cubismo francés, el futurismo italiano y el expresionismo alemán a las que los artistas de la *Semana de Arte Moderna* sumaron elementos nacionales, como la luz, el color y el paisaje para expresar la identidad nacional. En ése sentido, dieron mucha importancia a la mezcla racial y a la cultura negra de su país. Entre los artistas del grupo de la *Semana* destaca



Emilio di Cavalcanti (1897-1976) que revela en su obra este interés por la nacionalidad brasileña. Sin alejarse de la figuración, utilizó formas geométricas en las que no se distinguía completamente la figura del fondo.

Sin embargo, la pintora más importante de la época fue Tarsila do Amaral (1886-1973) quién regresa de su estancia europea también en 1922. Sus obras extraen su cromatismo de la cultura popular, manifiestan la simplificación de las formas próximas a la “cubificación” heredada de las vanguardias europeas y evocan el paisaje y la vida rural brasileña.

En Argentina, el debate por la modernidad empieza también en los años veinte. Regresan al país Emilio Pettoruti (1892-1971), Alejandro Xul-Solar (1887-1963), Jorge Luis Borges y su hermana Norah Borges entre otros. Estos artistas e intelectuales se agruparon en torno a la revista *Martín Fierro*. De la misma forma que sus contemporáneos en Brasil, pretendían la asimilación de las vanguardias europeas en el contexto local. Emilio Pettoruti y Alejandro Xul Solar son los artistas más representativos de este movimiento y su obra incrementa el contacto con las vanguardias europeas.

En México el muralismo había ocupado la escena artística; sin embargo otros artistas, no compartían sus objetivos políticos y buscaron trayectorias independientes frente al arte ideológico de Rivera, Orozco y Siqueiros. Estos pintores estuvieron vinculados con los denominados *Contemporáneos*, un grupo de poetas y escritores, quienes se consideraban herederos de los *modernistas*, entre ellos se encontraban Agustín Lazo (1876-1971), Antonio Ruiz (1895-1964), Carlos Orozco Romero (1898-1984), Jesús Guerrero Galván (1910-1973), Alfonso Michel (1898-1958), y María Izquierdo (1902-1956). Suele considerarse a estos artistas próximos al surrealismo, aunque como es bien sabido el sincretismo religioso en los países latinoamericanos hace que muchos aspectos que pudieran considerarse “extraños” sean parte de la vida

cotidiana. De todas maneras, el surrealismo europeo ejerció una influencia directa a través de los poetas y ensayistas mexicanos afectos al movimiento bretoniano.

Frida Kahlo (1907-1954) es la figura emblemática del surrealismo. Acérrima defensora del nacionalismo, en su obra se aleja de éste, pues se trata de una obra muy personal, prácticamente autobiográfica. André Breton la consideró figura arquetípica del surrealismo en tierras mexicanas.

La obra de Rufino Tamayo (1899-1992) suele considerarse también dentro del surrealismo. A pesar de haber vivido casi toda su vida fuera de su país, mantuvo constante contacto con el arte popular, hecho que se evidencia en la elaboración de un lenguaje propio inspirado en éste. Su personal obra lo ha colocado entre los artistas latinoamericanos más importantes del siglo.

A consecuencia de la II Guerra Mundial, muchos intelectuales y artistas europeos llegaron a México. Entre estos se encuentran tres pintoras, la inglesa Leonora Carrington (n. 1915), la española Remedios Varo (1908-1963) y la francesa Alice Rahon (1904-1987). Carrington y Varo fueron muy próximas a los primeros surrealistas y desarrollaron sus respectivas obras apegadas a este movimiento integrando elementos místicos.

Jaime Sabartés, amigo de Picasso, se instaló en Guatemala y mediante él algunos artistas locales conocieron la obra de Picasso y las ideas de las primeras vanguardias. Entre ellos estaban Carlos Mérida (1891-1984) y Carlos Vallenti (1888-1912) quienes además tuvieron la oportunidad de estar en contacto con estas ideas a raíz del viaje que realizaron a París en 1910. La carrera de Vallenti se vio truncada por su temprana muerte; sin embargo Carlos Mérida es considerado el primer pintor “moderno” en Guatemala. Mérida se inspiró en el arte maya y la cultura popular guatemalteca, si bien desarrolló la mayor parte de su actividad en México.

En Cuba, la “modernidad” en el arte se produce como reacción a la academia. Los artistas locales de los años veinte estaban conscientes de los movimientos vanguardistas en Europa y el muralismo y nacionalismo en México. Influidos, sobre todo, por el nacionalismo mexicano indagaron en la herencia de la cultura africana, la cultura blanca y la mestiza de los campesinos, los *guajiros*. Figura representativa de estos intereses es Victor Manuel García (1897-1969), quién durante su estadía en París conoció la obra de Paul Gauguin de quién tomó el interés por los colores planos. Es considerado el primer pintor “moderno” en Cuba.

Otra sobresaliente pintora, Amelia Peláez (1896- 1968) tras graduarse en 1926, viajó a París donde se apartó de la tradición academicista. A su regreso a Cuba se interesó por la arquitectura colonial y las artes decorativas, interés que reflejó en sus pinturas, en las que además toma escenas de la vida cotidiana cubana.

El artista cubano más importante de la primera mitad de siglo y conocido a nivel internacional es Wilfredo Lam (1902-1992). Se formó en la Academia de San Alejandro de la Habana, continuó estudios en España y posteriormente viajó a París, donde entró en contacto con Picasso y el movimiento surrealista. Regresó a Cuba en 1941 y renovó su interés por la cultura, y en especial por las religiones afrocubanas. La interacción entre la naturaleza, la realidad y lo sobrenatural es el tema central en la obra de Lam.

Uno de los movimientos más significativos de la década de los años treinta se origina en el Uruguay. El “universalismo constructivo” fue formulado por Joaquín Torres-García (1874-1949) de regreso a su país después de cuarenta y cuatro años de ausencia. Todas las propuestas que desarrolló estaban basadas en lo ancestral latinoamericano, si bien utilizó también la sección áurea. Su obra influyó, no sólo en Uruguay, donde llegó a constituirse en una verdadera escuela, sino también en otros países latinoamericanos.



La abstracción geométrica y posteriormente el arte cinético, empiezan a manifestarse con fuerza a partir de la década de los cuarenta. Su influencia es mucho más notoria e importante en los “países abiertos” y se da paralela al desarrollo de la arquitectura contemporánea. En el caso de Argentina esta influencia se evidencia en la década de los cuarenta y en los años cincuenta en Brasil y Venezuela.

El *informalismo* ejerce su influencia en América Latina a partir de los años cincuenta y surge en contraposición a la “frialidad” de la abstracción geométrica. Con el *informalismo* se incrementa el uso de materiales extra - pictóricos y en muchos casos es difícil encasillarlo como tal pues se acerca a la figuración y al expresionismo.

Si bien la pintura figurativa se mantuvo vigente durante la segunda mitad del siglo XX, es en los años ochenta donde se manifiesta una amplia apropiación de la figuración, luego del dominio del arte experimental o conceptual en los setenta. En la década de los noventa, en un panorama muy heterogéneo, se ha vuelto a manifestaciones no convencionales entre las que predominan las instalaciones. Los temas que más interesan a los artistas se relacionan con la historia, la cultura, los pueblos indígenas, la ecología, y la intimidad del artista.

La pintura figurativa volvió a los cuadros de caballete y de grandes dimensiones. Esta figuración se caracteriza por su carácter emocional, apasionado e incluso brutal con referentes en el expresionismo de principios del siglo XX.

La figuración fue una constante en el arte latinoamericano y muchos artistas figurativos se mantuvieron activos mientras se desarrollaban algunas de las principales rupturas con el arte tradicional como la obra de Andy Warhol, Yves Klean, Jean Tinguely y Piero Manzoni.

En Argentina a principios de los años sesenta, el Grupo *Otra Figuración* busca reinstalar la figura trabajando con nuevas libertades técnicas aportadas por otras corrientes, entre ellas el *informalismo*, el *pop-art*¹⁰ y el expresionismo que se desarrolla en terreno fértil no sólo en Argentina, sino en otros países de América Latina, pues son años de profundos conflictos sociales. Técnicamente trabajan la materialidad, el collage y el desdibujo.

El grupo *Otra Figuración* estaba integrado por Luis Felipe Noé (n. 1933), Ernesto Deira (n. 1928- 1986), Rómulo Macció (n.1931), y Jorge de la Vega (1930-1971). Al margen del grupo, pero en esta tendencia, se incluyen también las obras de Antonio Seguí (n.1934) y Antonio Berni con sus series de *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel* de fuerte contenido social.

Una de las representantes más destacadas de la tendencia figurativa neo-expresionista de las últimas décadas, es Ana Eckell (n.1947). En su lenguaje combina dibujo y pintura, la temática gira en torno a problemas sociales de la actualidad. Entre las generaciones de artistas argentinos más jóvenes destaca Guillermo Kuitca (n.1961) cuya obra presenta rasgos surrealistas y expresionistas. Su lenguaje generalmente figurativo, se acerca muchas veces a la abstracción gestual y al informalismo. Su temática trata de la ausencia y presencia humanas, de sentimientos como el amor y el miedo, la soledad y la muerte. En algunos casos hace alusiones a hechos históricos concretos como la inmigración europea a América y el Holocausto.

¹⁰ El *pop-art* se caracteriza por la utilización de imágenes ampliamente reconocibles (imágenes estereotipadas) y por el empleo del modo en que están representadas. La pintura *pop* norteamericana de los años sesenta se caracterizó por buscar los denominadores comunes de la cultura norteamericana contemporánea. Las imágenes *pop* norteamericanas eran, por lo general, insulsas y hacían referencia a la producción industrial y a la sociedad de consumo; no buscaban cuestionar estos estereotipos, y se oponían a la espontaneidad y expresividad de la "action-painting". En los años sesenta y setenta, Latinoamérica se encontraba en un periodo de industrialización incipiente, comparado con el desarrollo industrial norteamericano, por lo que su relación con el arte *pop* se refiere a un acercamiento al público, a la "democratización" del arte mediante el empleo de imágenes populares.

En el Brasil, las exposiciones de los integrantes del grupo *Otra Figuración* en Río de Janeiro en 1963 y 1965 causaron un gran impacto en la escena artística de esa ciudad, impacto que se refleja en las obras de ese período de Antonio Dias (n.1944), cercano al *pop-art*, y de Helio Oiticica. Paralelamente se producía la proliferación de tendencias no-objetuales. La exposición *Cómo está usted, generación 80*, celebrada en Río de Janeiro en 1984 reveló a una generación de artistas que estableció contacto con las generaciones de artistas precedentes.

En México, la renovada fuerza de la figuración se dio aparejada con el resurgimiento del grabado y el dibujo. En el dominio de estas dos técnicas, destaca José Luis Cuevas (n. 1934), uno de los artistas latinoamericanos contemporáneos más importantes.

Francisco Toledo nacido en 1940 en Juchitán, Oaxaca, es uno de los artistas más notables del arte contemporáneo mexicano y latinoamericano gracias a la personal combinación de elementos legendarios y eróticos propios de su región y su dominio de diversas técnicas como la pintura, dibujo, ensamblaje, gráfica y cerámica.

Alberto Castro Leñero (n.1951) no ha prescindido de la utilización de la figura, integra a su trabajo elementos simbólicos y recursos propios del expresionismo abstracto e *informalismo*.

El surrealismo es una tendencia permanente en México, una de las figuras contemporáneas ligadas a ella es Nahum B. Zenil (n.1945). Dedicado principalmente al dibujo en técnicas mixtas, aborda temas relacionados con la homosexualidad y el prejuicio que pesa sobre ella.

El guatemalteco Rodolfo Abularach (n.1933), dibujante, pintor y grabador logró fama internacional con su recurrencia a representar ojos aludiendo a temas clásicos de la

literatura y mitología. Su compatriota, Moisés Barrios (n.1947) es afecto a representar a gente común, centrándose en la realidad social y el legado de violencia en su país con un sesgo expresionista.

El artista salvadoreño que logró mayor proyección internacional es Benjamín Cañas (n.1933), pintor de técnica clásica, interesado en la temática fantástica. También salvadoreño, Cesar Menéndez (n.1954) destaca por el reconocimiento que ha logrado su obra. Si bien sus pinturas se enmarcan dentro del surrealismo, encierran significados políticos y sociales que evidencian la secuela de violencia de los años ochenta.

Uno de los artistas panameños más reconocidos es Brooke Alfaro (n.1949). Representa escenas surreales con técnica clásica, sus temas son políticos y religiosos, éstos últimos extraídos de la cultura popular panameña.

En la pintura de Puerto Rico de los últimos años destaca Arnaldo Roche-Rabell (n.1955). Su obra empezó a destacarse en la década del ochenta. Su temática aborda el autorretrato, personajes femeninos y figuras extrañas. Su técnica se caracteriza por el frotado de la tela en el cuerpo de los modelos, las telas presentan una textura pastosa. Su obra evidencia influencias del expresionismo y el surrealismo.

En Cuba, algunos artistas trataron de construir, en la plástica, la imagen de la revolución. Entre estos estaban Mariano Rodríguez (1912-1990), y Servando Cabrera Moreno (1923-1981). Sin embargo, esta imagen se cristalizó en la obra de Raúl Martínez (1927-1995) que empezó su actividad en la abstracción y derivó hacia el *pop-art*. Con un estilo muy personal desarrolló una imagen positiva de la revolución inspirándose, también en el arte popular. Martínez, junto a otros artistas, fue el principal responsable por el resurgir del diseño gráfico y la serigrafía durante los años sesenta.

A mediados de los años setenta el “hiperrealismo”¹¹ tuvo importante acogida entre los artistas cubanos. Uno de sus principales representantes es el pintor y grabador Tomás Sánchez (n. 1948), que desarrolló un hiperrealismo de carácter espiritual y subjetivo. Luis Cruz Azateca (n.1942) es uno de los artistas cubanos más conocidos en las últimas décadas, reside en Estados Unidos desde 1960. Su producción dedicada a la vida urbana y la violencia citadina, revela tendencia expresionista.

En Venezuela, en la década del sesenta se forma el grupo *El Círculo del Pez Dorado* (1960-1965) conformado por artistas jóvenes encabezados por artistas neo-figurativos entre ellos: Régulo Pérez (n. 1919), Manuel Espinoza (n.1937) y Jacobo Borges (n.1931) cuyo trabajo se orienta hacia una figuración radical, expresionista y gestual de carácter crítico.

Entre los pintores figurativos venezolanos de las últimas generaciones, destaca Carlos Zepa (n.1950) que mezcla su obra pictórica en “construcciones” al lado de objetos y escenas populares. En su iconografía mezcla santos, personajes de tiras cómicas, costumbres y figuras populares. Es uno de los artistas figurativos que también se vale de manifestaciones “no convencionales” como las instalaciones.

Colombia es uno de los países latinoamericanos en los que la figuración es una constante. Los más importantes representantes de esta tendencia en las décadas de los años cincuenta y sesenta son Alejandro Obregón y Fernando Botero. La obra de Alejandro Obregón (1920-1992), en la que predomina el carácter simbólico en las formas y colores, discurre entre la figuración y la abstracción.

¹¹ El hiperrealismo o fotorrealismo es, en su origen, un estilo figurativo norteamericano. No parte de la observación directa del motivo sino de su reproducción meticulosa a partir de material fotográfico. La representación de las imágenes no tiene carácter simbólico, ni subjetivo. Esta búsqueda de objetividad, no se dio en el caso de artistas latinoamericanos conocidos como hiperrealistas. Esta denominación hace referencia principalmente a la técnica, que presenta un acabado excesivamente

Fernando Botero (n.1932) es el artista colombiano con mayor reconocimiento internacional y uno de los pocos artistas latinoamericanos que ha logrado consagrarse no sólo en la historia del arte occidental, sino también en el mercado internacional del arte. Admirador de artistas como Paolo Ucello, Mantegna, Piero della Francesca, Velázquez y Rubens, toma en cuenta también imágenes del período colonial y de la imaginaria popular colombiana. Sus formas son definidas y contundentes y suelen estar representadas centralmente y en situaciones estáticas.

En la década de los años setenta, la figuración se nutrió del neo-expresionismo tomando el manejo simbólico de color y forma y del realismo. En esta última línea se encuentra la obra de Darío Morales (1944-1988), centrada en el desnudo femenino.

Alrededor de la década del ochenta, destaca la obra de Lorenzo Jaramillo (1955-1992) quien a pesar de su corta carrera dejó una prolífica producción de pinturas, dibujos, grabados e ilustraciones. En su obra se evidencia la influencia del expresionismo europeo de principios del siglo XX, su temática hace referencia a varias fuentes, entre ellas el arte precolombino y colonial y la literatura europea del romanticismo. También colombiano, abordando el sentido religioso de sufrimiento y castigo está la obra de Luis Caballero (n.1943), quien se dedica especialmente al dibujo.

En el Ecuador desde 1969, empieza a manifestarse la tendencia neo-figurativa en la obra de algunos artistas jóvenes, como José Unda (n.1948), Nelson Román (n.1947), ambos egresados de la Escuela de Bellas Artes, y Ramiro Jácome (n.1948). Pintor y dibujante autodidacta, Jácome, es el artista cuyo estilo ha madurado más, retoma la temática urbana y la estética de lo feo. En esta nueva figuración se manifiesta la influencia del inglés Francis Bacon y del mexicano José Luis Cuevas.

realista y de calidad fotográfica, pero en la temática y el carácter se diferencia del concepto original de hiperrealism:



Marcelo Aguirre (n.1956), pintaba paisajes de tono expresionista, próximos a la abstracción, donde la figura humana casi no se distinguía. En los últimos años se dedica al rostro humano con pinceladas veloces de intenso colorido.

Hay muchos pintores, escultores, grabadores y dibujantes jóvenes que se mantienen fieles a los oficios tradicionales. El Ecuador mantiene una tradición figurativa que se evidencia en las generaciones más jóvenes de artistas. Entre ellos está Jorge Velarde (n.1969). Formado en España, se destaca por su dominio de la técnica del óleo, que trabaja sobre madera y tela. Su temática gira en torno al retrato introspectivo, el paisaje, la decrepitud y la muerte.

En el Perú, cargado del interés de entablar contacto con la gran tradición pictórica europea, el retorno a la figuración se dio en la década de los setenta. Bill Caro (n.1949), pintor de técnica hiperrealista retrata la miseria de los barrios periféricos. La figuración se dio también con un lenguaje muy cercano al surrealismo y al expresionismo que en la década de los años ochenta ganará importancia por el clima de violencia e incertidumbre que empieza en este período.

En Chile, destaca la obra de Roberto Matta (n.1911) que podría considerarse cercana al surrealismo y la obra del “hiperrealista” Claudio Bravo (n.1936) que revela también, en algunos casos, un carácter surreal. Claudio Bravo es conocido por su representación de objetos empaquetados, aunque también se dedicó a bodegones con objetos cotidianos en los que parece insinuarse una carga simbólica que recuerda los bodegones de Zurbarán. También retoma escenas clásicas de la imaginería religiosa católica como las *Tentaciones de San Antonio* y la *Sacra Conversazione*.

También en Chile, entre la figuración y el expresionismo abstracto se encuentra la obra de Jorge Tacla (n.1958) en la que integra símbolos e imágenes inciertas con sugerencias antropomórficas.

En el Paraguay, los años setenta marcan un retorno a la figuración y sobre todo al dibujo. Otra tendencia importante de la época es la abstracción. Uno de los pintores de mayor proyección internacional es Ignacio Iturria (n.1949). Trabaja con óleo, generalmente sobre cartón, con aplicaciones gruesas de pasta gris, ocre y blanca. Sus figuras humanas y objetos aparecen en diferentes escalas y disposición respecto al espacio. También realiza esculturas- pictóricas en cartón y acrílico.

Refix Toranzos (n.1962) es uno de los artistas figurativos paraguayos más importantes de las últimas generaciones. Surge a finales de los setenta y utiliza técnicas mixtas, que como en el caso de muchos otros artistas hacen difícil una clasificación de su obra.

La pintura figurativa latinoamericana presenta una enorme diversidad que hace imposible una definición y pone en duda incluso el término "figuración". Esto se debe no solo a la posibilidad de utilizar nuevas formas de representación, sino además al poco interés manifiesto por parte de los artistas en establecer comportamientos o gustos más duraderos.

Ya desde los años cincuenta, la figuración ha convivido con otros lenguajes incluyendo las vanguardias más radicales. A partir de los años setenta esta convivencia ha sido más evidente, pues las posibilidades plásticas que tienen los artistas han proliferado notablemente y la antigua confrontación entre tendencias ha desaparecido, por lo que muchos artistas optan por utilizar el o los lenguajes que más convengan a sus intereses sin importar que éstos parezcan contradictorios. Como señala Marta Traba, las propuestas personales se valen del repertorio internacional y subsisten sin tomar en cuenta la publicitada "muerte del arte".¹²

¹² Traba Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, Washington D.C., pg. 131.

UNA APROXIMACIÓN AL ARTE “NO – OBJETUAL”.

El arte “no-objetual” y sus antecedentes en Europa y Estados Unidos

La definición de arte “no-objetual” abarca una serie de manifestaciones que tienen en común la intención de no producir objetos y por lo tanto conlleva el rechazo de la mercantilización del objeto artístico. En el caso del *happening* y la *performance* es el arte de la acción. Dos rasgos característicos del arte “no-objetual” son: que la idea ocupa el lugar preponderante, en segundo lugar, que busca abolir las barreras entre arte y público: “El arte no debe ser distinto de la vida, sino una acción en la vida” (John Cage)¹³. En muchos casos, estas manifestaciones artísticas buscan la participación del espectador mediante su capacidad de análisis (como el arte conceptual) o su presencia o acción física para completar la obra. Otro rasgo característico de este tipo de manifestaciones artísticas no tradicionales, es que buscan reducir el componente visual en la obra.

La actividad de John Cage, Alan Kaprow, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg y Jim Dine en torno a 1960 constituye el apogeo del *happening* y el *environment* en Estados Unidos. De estas manifestaciones derivarán otras como el arte conceptual, el *land art*, el *pop-art* y el *body art*, este último en los años setenta. En Japón, destaca el grupo *Gutai* (1958), pero sobre todo es conocida la actividad del grupo declaradamente neo-dadaísta *Fluxus* (1962) integrado por artistas europeos y norteamericanos, que desarrolló gran parte de su actividad en Alemania.

Estas manifestaciones artísticas no tradicionales encuentran precedente en el movimiento *da-dá*. El dadaísmo (1916-1924) surgió como protesta ante la destrucción desatada por la Primera Guerra Mundial y tuvo un papel decisivo en la

¹³ AAVV, *Historia Universal del Arte, siglo XX*, Tomo IX, Ed. Planeta, impreso en España, 1992, pg. 338

transformación de los conceptos sobre el arte y el artista que fueron parte de la especulación estética, desde que ésta es considerada como ciencia particular. Ideas como las de la obra de arte como producto del genio del artista, del genio como la capacidad espiritual innata que da la regla al arte, de la representación del ideal y de la subjetividad fueron cuestionadas por esta nueva práctica artística que desató el dadaísmo.

Si bien Picasso, Braque y otros artistas ya habían incorporado a sus obras materiales extra-pictóricos, fue Marcel Duchamp (1887-1968) el primero en darse cuenta de que un objeto en sí mismo podía ser presentado como arte. La intención de Duchamp no era la de poner un objeto cotidiano en la categoría de arte, sino quitarle al objeto artístico ese lugar: cuestionó la idea del objeto artístico como producto original al exponer un objeto producido en serie y al mismo tiempo negó el valor comercial del objeto de arte.

Con sus *ready-mades*, Duchamp desató una serie de cuestionamientos que han formado parte importante de los debates artísticos en las últimas décadas. Cuestiones como la técnica y el "talento" como requisitos para la producción de la obra de arte. Estos elementos formaban parte de la idea del artista como genio creador, idea que, empezando en el siglo XV y con el transcurrir del tiempo, había ganado terreno, en especial con las teorías de Hegel y Kant, que establecieron las características del "genio" artístico.

En este sentido, la aparición del arte "no-objetual" ha significado para el arte en general, y sobre todo para el arte figurativo, una importante intención de ruptura, pues parecía proponer que el arte sólo podría evolucionar hacia la no representación, si es que no hacía su autoeliminación. Sin embargo, este criterio sólo tuvo verdadera fuerza al principio, pues hacia la segunda mitad de siglo se producen una serie de apropiaciones del arte tradicional que se mantienen paralelas a las manifestaciones de

arte “no-objetual” más radicales. Es necesario señalar que, por otra parte, estas manifestaciones de arte no tradicional no tardaron en ser incluidas en el circuito del arte.

Otros aspectos puestos en tela de juicio a partir de los *ready-mades* de Marcel Duchamp fueron la subjetividad del artista, el criterio de gusto y selección tradicionales y la condición sacralizada del arte. Repentinamente se extendieron ante el arte un sin fin de posibilidades. Jean Baudrillard a propósito de los *ready-mades* de Duchamp nos dice que estos ponen fin a los objetos como objetos reales, al arte como invención y al artista como el inventor de otro mundo, pues de lo real “no puede decirse otra cosa que: lo encontré”¹⁴

El *ready - made* cuestionó la actividad artística en sí, pues ésta quedaba reducida a la selección arbitraria del objeto; sin embargo, la selección del objeto era librada en cierto grado, a la subjetividad, pues podía convertirse en *ready - made* cualquier objeto que llamara la atención en algún momento. A pesar de este rasgo de subjetividad, ya no es el sujeto quién representa su visión del mundo, no pretende interpretar el mundo sino que el mundo impone su presentación.

Si bien la actividad artística se ve reducida al mínimo, el artista contemporáneo es quién se pone en escena como objeto artístico es el caso del *body-art* en general. Previamente al desarrollo del concepto de *body-art* como tal, encontramos un caso representativo de esta transferencia del objeto al artista en la “escultura” *Bajo los Arcos* de los artistas londinenses Gilbert Poersch (n.1943) y George Passmore (n.1942) ejecutada por primera vez en 1969. La “escultura cantarina” como ellos la definieron, estaba formada por los dos artistas con las manos y los rostros pintados de dorado, vestidos con trajes y parados sobre una mesa. En el piso, se encontraba un

¹⁴ Baudrillard Jean, “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y desilusión estéticas*, trad.Julieta Fombona, Venezuela, Monte Avila editores,1997 pp. 77-90, pg.81

magnetófono que repetía la misma canción a cuyo ritmo los artistas ejecutaban movimientos rígidos. De la misma forma en que John Cage creía que no había distinción entre arte y vida, Gilbert y George afirmaron que todas las actividades diarias podían ser “esculturas”.

El arte “no-objetual” también busca mostrar el carácter ritual de la creación artística. Yves Klein (1928-1962) desarrolló su actividad a partir de fuentes esotéricas como los rosacruces y el budismo *zen*. Realizó una exposición en 1958, que consistía en la presentación de una galería completamente vacía, dos guardias custodiaban la entrada. En la realización de *happenings*, si bien produjo “objetos”, su materialización implicó nuevos procedimientos como cuadros acabados por el viento y el fuego. Es muy conocida su *Antropometría*, “ceremonia” pictórica en la que dos mujeres embadurnadas en pintura azul rodaron sobre un lienzo, mientras un grupo de músicos tocaban una “pieza” musical de una sola nota. En este tipo de acciones se destaca el poder de exhibición y se traslada el “aura” del objeto al acontecimiento.

El artista “no-objetual” europeo más destacado de la década del setenta, Joseph Beuys (1921-1986), conserva en su obra este carácter ritual. Estos “rituales” solían incluir algún tipo de sufrimiento o malestar físico extremo, como realizar acciones repetitivas durante largos períodos de tiempo y permanecer en posiciones incómodas. Gran parte de su obra surge de las experiencias históricas alemanas y sobre todo del periodo de la segunda post-guerra. En el criterio de Beuys, su misión era ofrecer a la sociedad una forma de terapia moral prescindiendo del estímulo visual.

Junto con la intención de identificación total de arte y vida, la mirada subjetiva que el individuo dirigía a la vida a través del arte empieza a desaparecer. Es Andy Warhol (1930-1987) uno de los primeros y de los que más se interesa en la desaparición de la subjetividad. Acorde con su deseo de querer ser una máquina, eliminó la interpretación de la realidad de sus obras y pretendió limitarse a su reproducción. En

En películas que filmó con cámara fija reproduciendo espacio y tiempo reales, busca reflejar una imagen neutra de la realidad. En *Sleep* filmó a un hombre durmiendo durante ocho horas, e hizo lo mismo con el *Empire State*, filmándolo durante doce horas. Con la misma intención naturalista, grabó conversaciones, peleas y chistes de la gente en su estudio.

Andy Warhol, cuestionó la idea de que era necesario un vínculo entre el impulso artístico y la emoción. De esta manera cuestionó también, la espontaneidad del expresionismo abstracto. La obra de Warhol posee una frialdad y pasividad buscadas evidentes en obras como *Disturbios Raciales* de 1964. La imagen serigrafiada con tinta sobre lienzo, fue ampliada a partir de una fotografía de la prensa y no pretende despertar indignación o cualquier otro sentimiento por lo que muestra. En general, los artistas *pop* americanos continúan la línea dadaísta en el sentido de que concebían la imagen como un tipo de *ready-made*: una imagen dada.

A principios de los años sesenta el italiano Piero Manzoni (1933-1962) realizó una de las acciones más provocativas que se hayan hecho concebidas como golpe (*beat*) o lo que posteriormente se dará en el teatro con *Insulto al Público* de Peter Handke. Su serie *Merda d'artista*, que consistía en latas rellenas de sus propias heces, ha sido considerada como una dura crítica al culto de la personalidad del artista. De cualquier manera esta "serie" evidencia la influencia del nihilismo dadaísta de una forma radical.

Al no existir distinción entre vida y arte, las acciones buscaron multiplicar el efecto de realidad, esto llevó a manifestaciones extremas que afectaban la integridad física del artista. En el fondo de estas acciones perduraba el concepto "romántico" del sacrificio del artista y de su "calvario" de incompreensión por parte de la sociedad ejemplificado en la historia de las primeras vanguardias, especialmente en el caso del

impresionismo. Por consiguiente, existía la intención de expresar la insatisfacción mediante la idea (y la práctica) "romántica" de riesgo y sacrificio físico del artista.

Una de las más extremas de estas acciones fue la que montó el grupo vienés *Acción Directa* en 1965, en la que el artista Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) se automutiló en alusión a la enfermedad y el carácter autodestructivo de la sociedad occidental que había llevado a una segunda y más destructiva guerra mundial y al desencantado período de la post-guerra.

También en relación con el cuerpo del artista, ya en la década de los setenta una de las vanguardias "no-objetuales" más características fue el *body-art*. Aunque muchas acciones extremas ya habían sido realizadas por el Grupo *Acción Directa*, muchos artistas intentaron superarlas. En 1971, el norteamericano Chris Burden (n.1946) se disparó en un brazo con un arma de fuego y presentó la acción y los resultados como una obra de arte.

Sin embargo, el artista del *body-art* más conocido, también norteamericano, es Vito Acconci (n.1940). En *Trademarks* (1970), mordió diferentes partes de su cuerpo desnudo hasta lograr que las marcas de los mordiscos se notasen. Después en *Adaptation Study* (1970) se metió una mano en la boca hasta atragantarse. La más conocida de sus acciones la realizó en 1972, para la que hizo construir una rampa, debajo de la cuál se tendió, masturbándose mientras por altavoces se transmitían sus fantasías sexuales a las personas que caminaban en la galería.

Si en la década del sesenta la fotografía desempeñaba un rol muy importante en el registro de acciones, en la década del noventa, ese papel le corresponde casi totalmente al video. Videos realizados por los propios artistas, se utilizan, no solamente para la documentación de acciones, sino como medio de expresión en sí mismo. Algunas de estas realizaciones tienen carácter político como *Plaza de*

También, interrupción de la transmisión de Dara Birnbaum, que observa el papel que desempeñaron los medios de comunicación durante las revueltas estudiantiles en la capital China, mediante un *collage* de imágenes que no fueron transmitidas con estas ampliamente difundidas.

La búsqueda de autenticidad, pretendiendo alejar toda intervención subjetiva, configurada por las películas de Andy Warhol, se ve también en muchas producciones cinematográficas actuales que tienen carácter documental y donde se utiliza ampliamente el formato de video. Filmando, por ejemplo, uno o varios días en la vida de un personaje se revelan de forma muy directa y cruda aspectos que, por lo general, son pasados por alto: la parca rutina, la imposibilidad de determinado personaje de sobreponerse a su condición social, económica y afectiva; en suma, la imposibilidad de cambiar de vida.

También en los años noventa, se ve el resurgimiento del *body-art* apoyado por el video, es el caso de las *performances* quirúrgicas de la artista francesa Orlan (n.1947), quién desde inicios de esta década ha reconstruido su cuerpo buscando adaptarlo a los ideales renacentistas de belleza. Las *performances* son dirigidas por ella misma, pues se encuentra bajo anestesia local, e incluyen poesía y danza.

El concepto "naturalista" que se evidencia en este tipo de manifestaciones artísticas se ha desarrollado principalmente en el cine; que gracias a las técnicas de simulación, se aproxima más eficazmente a la realidad, aunque por lo general esta tecnología se emplea para dar veracidad a temas de ciencia-ficción.

Por otra parte, el afán "naturalista" y documental ha dado al arte una nueva disposición, a saber: buscar en lo aparentemente conocido elementos antes ignorados o considerados desagradables. Cosas que prefieren ignorarse o acerca de las cuales no se quiere hablar y sobre las que pesa, además, el prejuicio. El arte ha abandonado su



siempre disposición idealizadora, la búsqueda de formas perfectas y sus pretensiones de verdad.

En lo que se refiere a su especificidad, el arte parece haberla perdido, las disciplinas no presentan límites y por lo tanto la posibilidad de agrupar ciertas reglas en torno a un criterio ya no existe. Los intentos de seguir clasificando a las artes en plásticas o musicales presentan muchos inconvenientes, por lo que algunos teóricos optan por hablar del arte en general.

Sin embargo, el arte "no-objetual", muy al contrario de la intención dadaísta, ha contribuido al enriquecimiento y renovación de los lenguajes artísticos tradicionales. Por ejemplo el *happening* ha colaborado significativamente al teatro y el arte minimalista y conceptual han establecido un *feed-back*, en especial, con la escultura. A diferencia del teatro tradicional, el *happening* no presenta ante el público un argumento, sino que lo expone a sensaciones que él mismo debe ordenar. Estos elementos son tomados por el teatro experimental e incorporados de forma, incluso, más espectacular.

En el teatro, ya en las primeras décadas del siglo XX,¹⁷ se manifestó la intención de romper la barrera entre el espacio ficticio del escenario y el auditorio; una muestra más del interés en fundir arte y vida.

En 1965, Peter Handke presenta la obra *Insulto al público* donde los actores hablaban directamente con el público y no representaban personajes desenvolviéndose en la trama sino que se insertaban con los espectadores en la misma realidad. Evidenciaron ante los espectadores que compartían el mismo tiempo y espacio: el escenario es un espacio real y ya no representa el paso a un mundo figurado. En el *living theater*

¹⁷En 1921, Pirandello presenta en Roma la obra "Seis personas en busca de autor".

convencionalmente la identidad de arte y vida es total, los actores sólo se representan a sí mismos y se dirigen al público directamente instándolos a ser parte de la obra.

Al pasar de un mundo figurado al mundo real, los elementos también se vuelven reales: se utiliza sangre real, vísceras reales; como en el caso de las "acciones materiales" de Otto Mühl, quién mediante el empleo de "materiales" reales pretende provocar experiencias verdaderas de asco, angustia y agresión reales. El teatro quiere dejar de ser teatro y convertirse en vida, es también el caso del teatro político de agitación que pretende, finalmente, convertirse en movimiento de acción política real, o el *happening* político, que si bien tiene y utiliza elementos simbólicos ya no se considera como parte del mundo ficticio de la representación, pues pesan sobre él los peligros de la vida real como encarcelamiento, agresiones por parte de la policía y el público.

La noción de vanguardia y su propuesta implícita de adelantarse al futuro ya había sido puesta en entredicho casi paralelamente al auge de la actividad "anti-objetual" que se sitúa alrededor de los años sesenta¹⁰. Ya en la década de los ochenta, se reanuda el interés y la confianza en el valor de la disciplina, se hizo evidente una amplia libertad en la elección de cualquier estilo y cobró importancia la visión que busca el equilibrio entre modernidad y tradición.

Los desafíos más extremos del "anti-arte" no lograron socavar el sistema del mercado artístico, sino que fueron asimilados por él. Cuanto mayor éxito tenía la experimentación en su afán de disminuir el aura y la autonomía del arte, más se convertían, precisamente el aura y la autonomía, en propiedad exclusiva del poder de exhibición controlado por críticos, curadores, mercaderes y clientes. La

¹⁰ AAVV, *Historia Universal del Arte, siglo XX*, Tomo IX, Ed. Planeta, impreso en España, 1992, pp.395,396.

“vanguardia” se ha institucionalizado y se encuentra dentro del sistema, no fuera de él.

2.2 La vanguardia “no-objetual” en América Latina

El arte “no-objetual” es la manifestación artística dominante en la década de los sesenta, si bien tiene antecedentes muy tempranos en el arte latinoamericano. Hacia fines de la década del 60, el arte latinoamericano también se ve enfrentado a la consigna de que lo que importa es la vida. Los problemas de dependencia e identidad, pasan a segundo plano.

Entre 1960 y 1968 se vive, a nivel internacional, la protesta contra lo establecido y la creciente desconfianza en las instituciones de las sociedades altamente desarrolladas, se evidencia además una escalada de la violencia. Las circunstancias que llevaron a estas situaciones límite, no se dieron en América Latina. El desarrollo de la ciencia y la tecnología, la invasión de imágenes televisadas, el alto nivel de consumo, el desarrollo de la cibernética y la informática y su disponibilidad para la mayor parte de la población eran y aún son condiciones propias de los países altamente industrializados. Por otra parte, hacia la segunda mitad de siglo, no se produjo en el caso latinoamericano, ese rechazo hacia las instituciones; por el contrario, existía la sensación de que estas instituciones estaban por ser establecidas y consolidadas.

En América Latina, la confrontación se produjo entre las “vanguardias” y quienes sostenían la vigencia de los medios tradicionales de expresión, éstos últimos que persistían en la producción de “objetos” y utilizaban los medios tradicionales de distribución como museos y galerías. La vanguardia “no-objetual” partía del rechazo a estas instituciones y del arte como objeto de comercialización.

El enfrentamiento de las vanguardias “no-objetuales”, o “anti-objetuales”, con el arte convencional de medios tradicionales buscaba erigir a las primeras como el arte de la innovación, aunque la balanza benefició a unos y otros de acuerdo a la relativa importancia que ejercieron los críticos cercanos a uno u otro grupo.

Los principales centros de actividad “no-objetual” fueron Argentina y Brasil. Este último, es considerado pionero en las proposiciones “no-objetuales”. En 1931, el brasileño Flavio Rezende de Carvalho (1899-1973), realizó en Sao Paulo performances destinadas a impactar a la opinión pública. La historiadora Marta Traba cita a la crítica Aracy Amaral señalando los orígenes brasileños de esta acción en el espacio corporal a niveles populares como el carnaval, el *camdomblé* y la *capoeira*¹⁷.

Fue también en el Brasil donde surgió el primer grupo de artistas que utilizó medios no convencionales. En 1964, se presenta el grupo *Nueva Objetividad*, encabezado por Roberto Gerchman (n.1942) y Antonio Dias (n.1944). En las convocatorias de Opinión 65 y 66, destacaron las obras de Helio Oiticica (n.1937), Lygia Clark y Wesley Duke Lee (n. 1931).

El arte “no-objetual” en el Brasil, se distinguió por su carácter popular y crítico. En 1968, el crítico Frederico Moraes organizó la semana del *Arte en la Calle* donde participaron Wilma Martins (n.1934), Wanda Pimentel (n. 1943), y Helio Oiticica entre otros. En la década del setenta se ubican las *performances* corporales de Antonio Manuel (n.1947), quién al desnudarse exclama que su obra es su cuerpo. También en 1972, Frederico Moraes organizó los *Domingos de la Creación* en Río de Janeiro con el fin de alentar la inventiva y expresión populares.

¹⁷ Traba Marta, *Arte de America Latina: 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, pg.



En los años noventa surge un nuevo grupo de artistas que manifiesta menor interés en la producción de sus antecesores. Su actividad se enmarca dentro del neo-dadaísmo. Como es evidente, el *da-dá* es el primer y fundamental referente de este tipo de manifestaciones. La obra de estos artistas se caracteriza por la experimentación sensorial y la exploración de los materiales típicos usados por otros artistas no convencionales de los años sesenta. Utilizan medios electrónicos y diseño industrial, y se interesan por temas relacionados con la antropología, la sociología, la historia y el psicoanálisis. Entre ellos está Tunga (n.1952) que presenta esculturas e instalaciones de dimensiones monumentales elaboradas con goma, fieltro, metales e imanes. Uno de los más jóvenes es Ernesto Neto (n.1964) quién crea objetos de variados materiales, interesado por sus diferencias de tensiones y densidades.

En Argentina, la “oficialización” del arte “no-objetual” se dio con la presentación del espectáculo titulado *la Menesunda*, promovido por el Instituto Torcuato di Tella y el apoyo del crítico Jorge Romero Brest por entonces director del Instituto, con el que se consagra la primera generación de artistas “no-objetuales”, entre ellos Leopoldo Walter (n.1937) y Marta Minujín (n.1941).

A inicios de los setenta el CAYC (Centro de Arte y Comunicaciones), promueve experiencias conceptuales, donde desarrollan su obra el *Grupo de Los Trece*. En este período, la mayoría de los artistas emergentes eran captados por los grupos experimentales. El CAYC como centro de promoción y difusión de estos grupos, llegó a aglutinar a un número importante de artistas y asoció sus siglas de forma inseparable a la vanguardia. En Argentina este tipo de manifestaciones, a diferencia del Brasil, mantuvieron un carácter más intelectual. Fue en este período, donde gracias al apoyo ideológico y financiero del crítico Jorge Glusberg, un numeroso grupo de artistas que se afiliaron al CAYC pudo acceder a la “alta tecnología” y promover el arte de computadoras en los centros contemporáneos más importantes como Europa y Japón.

Al inicio de los años ochenta se produce el surgimiento de numerosos pintores y escultores figurativos¹⁸. Muchos artistas que utilizan medios y soportes tradicionales están interesados también por el arte conceptual. Entre ellos se puede citar a Jorge Mañón (n.1963) con instalaciones de objetos, a menudo pobres, y pintura de técnica mixta, mediante las cuales pretende revelar la convivencia entre lo sagrado y lo cotidiano.

Entre los más jóvenes está Diego Gravinese (1971) que pinta y realiza instalaciones. La temática de su obra en ambas manifestaciones es muy heterogénea. Se ven en ellas, partes del cuerpo humano, caricaturas de Disney, escenas de gente común, a menudo suele utilizar imágenes difundidas por los medios masivos de comunicación.

En México, al igual que en el Brasil, las manifestaciones de la vanguardia conceptual tuvieron un carácter popular. Los grupos que proliferaron a partir de la década del sesenta se nutrieron constantemente de la cultura popular mexicana. Entre ellos están el *No Grupo* y *Proceso Pentágono* preocupados, sobretudo por las luchas reivindicatorias en el Continente. El *Taller de Investigación Plástica*, que promovió la realización de murales comunitarios, es uno de estos grupos.

En la década de los noventa, la instalación se ha convertido en una manifestación artística muy popular en México. Entre los "instalacionistas" se encuentran Carlos Aguirre (n. 1948) artista neo-conceptual, Eloy Tarciso (n. 1955) cuya obra alude a distintos momentos de la historia mexicana y Gabriel Orozco (n.1962) que pone énfasis en la documentación del proceso de la obra más que en la escenificación. Es conocido por sus *collages* de sensaciones. Yolanda Gutierrez (n.1970) interesada en la ecología, presenta flores y animales armados con materiales "pobres" como huesos de res.

¹⁸ Rubiano Caballero Germán, *Arte de América Latina, 1981-2000*, Ed. Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., U.S.A., 2001, pg. 51.



Continuando la tradición de presentaciones de obras colectivas, a fines de los ochenta se firma uno de los grupos no convencionales más conocidos: SEMEFO (sigla para Servicio Médico Forense) dedicado a investigaciones sobre el concepto de ritual y los límites del dolor, que se valen de la fotografía, música, videos y "materiales reales". A mediados de la década del noventa presentaron *Lavatio Corporis*, una instalación con cadáveres de caballos, huesos, metal y madera con el fin de mostrar la constitución de los seres vivos y su deterioro cuando mueren.

El grupo más importante en Colombia fue el *Sindicato de Barranquilla* (activo entre 1976-1979) promovido por Alvaro Barrios (n.1945) que junto a la actividad de Beatriz González (n. 1938) pretenden la desmitificación de la cultura europea. También se dieron manifestaciones que aludían a la pobreza de la vida colombiana, utilizando materiales pobres o de desecho, como el arte popular de los buses, mostrado en 1972 por Gabriel Sencial (n.1947) o las esculturas de alambre y tubos de pasta dentífrica de Carlos Restrepo (n.1950).

Manteniendo el carácter popular de demostraciones o acciones públicas, están los periódicos murales realizados por Diego Arango (n.1942) y Nirma Zárate (n.1936). En la actividad no convencional de las últimas décadas se encuentran Teresa Hincapié (n. 1956) con *performances* que aluden a la vida doméstica y José Alejandro Restrepo (n. 1959) dedicado a las video-instalaciones en las que aborda temas antropológicos, históricos y sociales.

Además de los grupos, de manera individual, varios artistas trabajaron en expresiones no tradicionales. Entre ellos destacan el brasileño Vinicio Horta (n.1942) y la cubana Ana Mendieta (n.1948-1985). En la mayor parte del trabajo de estos artistas se evidencia la intención de comunicar. Es el caso de Ana Mendieta, cuyo trabajo tiene carácter simbólico. Habiendo sido enviada a Estados Unidos junto a su hermana cuando eran niñas, Ana Mendieta hace manifiesto en su trabajo esta nostalgia por su

Ella realizaba actos "rituales" de fusión de su cuerpo con la naturaleza dibujaba su silueta en la tierra, en las rocas, en la hierba, o intervenía en la tierra de estas maneras; documentaba los actos que realizaba en fotografía y los exponía. Compartiendo con Mendieta el mismo espíritu alusivo al exilio, es famoso el grupo de artistas cubanos *Nueva York Group Material*, caracterizado por sus instalaciones monumentales y su fuerte contenido político.

En Cuba en 1981, la Exposición titulada *Volumen I*, reunió a varios artistas que se habían formado en el sistema gratuito de educación artística. Su interés se centraba en valorar la cultura y arte populares. La corriente más radical la propusieron los artistas que practicaban religiones afrocubanas y que habían crecido en ese contexto. De modo que la temática dominante fue la religiosidad, sobre todo, afrocubana. En el aspecto formal, dominó la producción de la década de los ochenta la instalación y el arte "no-objetual" en general, con un fuerte componente simbólico manifiesto especialmente en acciones rituales. Los artistas más importantes que participaron de esta convocatoria son Ana Mendieta, José Bedía (n.1959), Juan Francisco Elso (1956-1988) cuya instalación más conocida es *Por América* en la que une el barroco y la modernidad.

El artista guatemalteco, Luis Díaz (n.1939) captó interés con sus primeras instalaciones ambientales entre las que destaca *Guatebalas* (1971) que aludía a la difícil y violenta situación política de su país. Actualmente, continúa utilizando materiales industriales y conceptos de diseño en obras bidimensionales y tridimensionales.

Mónica Monge (1968) de Costa Rica, es una de las artistas más conocidas de América Central. Trabaja con video, fotografías, instalaciones y objetos. Uno de los temas más recurrentes en su actividad es la violencia en contra de la mujer ejemplificado en su video *Lección de Maquillaje* de 1998.

En Venezuela, la vanguardia “no-objetual” tuvo que enfrentarse a la hegemonía del arte cinético. En 1973, el grupo conformado por Margot Romer (n.1938), Ana María Mazei (n.1941) y Beatriz Blanco(n.1944) y encabezado por William Stone (n.1945) protagonizaron las exposiciones-espectáculos: *Sensaciones Perdidas del Hombre, Para Contribuir a la Confusión General y Piel a Piel*; manifestaciones que provocaban en el público una serie de sensaciones en una especie de *collage*.

Sin embargo, la hegemonía le fue arrebatada al cinetismo por la fotografía el video y la Super 8, integrándose en muchos casos a las manifestaciones “no-objetuales”. Entre los artistas no convencionales activos durante las últimas décadas cabe mencionar a José Antonio Hernández-Diez (n.1964) quien se dedica a las video-instalaciones de tono crítico añadiendo además materiales orgánicos. Meyer Abisman (n. 1960) es conocido por su instalación *Verde por dentro, rojo por fuera*, que consistía en un cubículo de ladrillo que por dentro reproducía una típica habitación de clase media. Alfredo Wenemoser (n.1954) con su producción de objetos extraños, es el artista no tradicional de mayor proyección internacional.

Luis Camnitzer (n.1937), es el mayor representante del arte conceptual uruguayo. Desde 1969, realiza instalaciones político-conceptuales donde cuestiona temas como la identidad, la libertad, y la estética. Su actividad continúa en las últimas décadas haciendo énfasis en su oposición a la comercialización del arte y a la represión política en América Latina. En *Firma por pulgadas*, establecía una fórmula para fijar el precio de cada una de las letras de su firma. En la Bienal de Venecia de 1988, presentó la celda de un prisionero incluyendo objetos y textos que hacían referencia al terror del encarcelado; esta instalación formaba parte de la serie *De la tortura uruguaya*. Artistas de generaciones recientes suelen usar varios lenguajes como el *arte povera*, expresiones primitivas, arte conceptual y pintura mural.



Entre los "instalacionistas" más jóvenes, destaca Mario Sagradini (1946) conocido por su instalación *Made in Uruguay* (1991) en la que presentó mesas de café con coque y alfombra de césped, en alusión a la riqueza ganadera de su país, en los que incluyó temas de mitos uruguayos.

En Chile destaca la obra de Alfredo Jaar (1956) por la calidad de sus instalaciones a las que dedica largos períodos de estudio, haciendo énfasis en el lugar donde va a realizarse la instalación. Los temas que aborda también han sido objetos de serias investigaciones y son muy amplios y generalmente de interés social como la supervivencia y manipulación de mensajes ideológicos en la publicidad, la inmigración a Estados Unidos, la explotación de recursos naturales y la xenofobia en Europa.

En el Perú, el crítico Juan Achá fue el referente intelectual para la vanguardia conceptual. El grupo MIMUY realizó una acción en el Instituto de Arte Contemporáneo que consistió en llenar de basura la galería.

Muchos escultores y pintores peruanos, al igual que otros artistas latinoamericanos, integran su obra a manifestaciones no tradicionales. Es el caso del escultor Carlos Rancie Tanaka (n.1958), quien trabaja cerámica escultórica con adición de otros materiales, que monta en instalaciones monumentales.

El arte "no-objetual" en América Latina se ha caracterizado por la utilización de *low tech*, u objetos contruidos, pues las escasas posibilidades de financiamiento impiden el desarrollo de un arte de alta tecnología. Como señaló Marta Traba a principios de la década de los ochenta, en América Latina se utilizaron y destruyeron objetos siempre más pobres que los objetos europeos¹⁹ que simbolizaban sociedades

¹⁹ Traba Marta, *Arte de América Latina, 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., U.S.A. 1994, pg. 150.

... El lenguaje del arte de los noventa tampoco se ha caracterizado por utilizar los últimos avances tecnológicos, quizás porque el acceso a estos es todavía limitado en los países latinoamericanos, tal como se planteó, a propósito del arte digital, en *el arte universal-in universe*²⁰. De todas maneras, muchos artistas tradicionales y no tradicionales, utilizan la tecnología a su alcance como la *internet* para difundir su obra ya sea incluidos o mencionados en sitios internacionales o nacionales y en muchos casos con sus propias páginas web.

Al igual que el arte “no-objetual” en Europa y Estados Unidos, la “vanguardia no-objetual” en América Latina, fue recibida por los museos como una forma más de expresión y en algunos casos se convirtió en el arte de las clases dirigentes que buscan promover la imagen de sus países como países modernos. El arte de las vanguardias coexistió y coexiste con otras formas de expresión, incluidas las tradicionales, no certificó la muerte del arte ni logró la demolición de las instituciones²¹. La oposición a la industria cultural y al circuito del arte resultó fácil porque esta industria en América Latina no existía y no existe en la medida en que se da en Europa y Estados Unidos con la consiguiente, y a veces insólita, especulación comercial.

Por un lado los artistas “no-objetuales” que utilizaron un lenguaje críptico, provocaron su alejamiento de la sociedad. Por otra parte, es ineludible y patente, en gran parte de este tipo de manifestaciones, la infiltración de la cultura popular, como sucedió especialmente en el caso de México, Brasil y Colombia, lo que resultó en una producción con sello evidentemente latinoamericano.

²⁰ www.universes-in-universe.de/forum/english.htm.

²¹ Juan María, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., U.S.A., 1994, pg. 156.



Los artistas latinoamericanos que siguieron practicando las disciplinas tradicionales, se declararon herederos, precisamente, de la tradición precolombina y occidental. Es evidente que en el arte latinoamericano contemporáneo, coexisten las expresiones de distintas generaciones, de formación diferente, que se manifiestan en diversos estilos y lenguajes, que más que enfrentarse se complementan.

III LA PINTURA FIGURATIVA BOLIVIANA DEL SIGLO XX

III.1. Preliminares: el siglo XIX

La época republicana en Bolivia significó, una de las etapas más pobres en producción para las artes plásticas. El primer cuarto de siglo culmina con la independencia del país y es fácil imaginar que durante este periodo, las largas contiendas en contra de la dominación española y las pugnas internas, no favorecieron el desarrollo de la actividad artística. El arte no se beneficiaba del apoyo oficial, y al parecer no contó con el interés de la nueva estructura, pues, eso se deduce del hecho de que no se hubiera fundado una academia hasta el primer cuarto del siglo XX. Con todo, si bien se hicieron intentos por darle continuidad a la actividad artística, lamentablemente, no lograron mayor repercusión. En 1858, el gobierno del doctor José María Linares creó una escuela popular de dibujo lineal cuya dirección fue encargada al pintor Antonio Villavicencio a su retorno de Francia²². Ya a inicios del siglo XX, en 1915, una misión pedagógica belga contratada por el gobierno instaló la primera escuela de artes aplicadas en La Paz y una escuela de artes y oficios en Cochabamba, cerrándose ambas por falta de recursos²³. Por otra parte, y al igual que en el resto de América Latina, eclipsado el poder de la Iglesia Católica, el principal comitente, la producción artística descendió drásticamente.

Con la llegada de la independencia llega también el espíritu neoclásico. Los dos primeros pintores que se nombran a inicios del siglo XIX, son Martín Drexel y Manuel Ugalde, ambos extranjeros. Ugalde, llega en 1825 con la comitiva del Libertador y a pesar de ser ecuatoriano, es considerado el primer pintor republicano. Se dedicó principalmente al retrato, dentro de este género, se pueden nombrar el

²² Villaruel Claude Rigoberto, *Teorías estéticas y otros estudios* Ed.Casa Municipal de Cultura "Franz Tamayo". La Paz, Bolivia, 1975. Pgs.27 y 28.

²³ *Ibid.*....., pg. 30,32.



retrato ecuestre del Mariscal Antonio José de Sucre, el de Andrés de Santa Cruz y el retrato ecuestre del Libertador Simón Bolívar, realizado en 1830.

Los pintores de este período se dedican en particular al retrato de tipo heroico, en el afán de exaltar las glorias militares de los próceres de la independencia. Sin embargo, el retrato más común es el de busto y es esta la forma en la que se representa a las autoridades de la joven república. Por otra parte, las construcciones religiosas en el ámbito urbano son escasas y tienden a la sobriedad decorativa del nuevo estilo, por lo que el lugar para la pintura es también menor. Los temas predominantes son los doctores de la Iglesia y escenas de la vida de Cristo y la Virgen.

Al igual que en otros países de América Latina, en Bolivia, el arte popular había mantenido su producción inspirada en la tradición del barroco colonialista. Se trataba de imágenes votivas, de pequeño formato que se realizaban en lienzo o metal, usualmente material reutilizado. Estas imágenes de culto popular, cuyos autores permanecen en el anonimato, constituyen una de las expresiones artísticas más importantes del período republicano no sólo boliviano, sino también, latinoamericano.

Antonio Villavicencio es el primer pintor boliviano de la época republicana, también de formación academicista, realizó el retrato ecuestre de José Ballivián, y varios retratos de busto, entre ellos el de Mariano Melgarejo. Al igual que Manuel Ugalde, hizo pocas obras de carácter religioso. Hacia mediados de siglo, varios artistas hacen pintura religiosa por comisión de la Iglesia, entre ellos se encuentran Juan de la Cruz Tapia, Faustino Pereira, Saturnino Pórcel, José María y Torcuato Martínez.

Otros pintores activos en la segunda mitad del siglo XIX son Manuel María Pórcel, Manuel Pereira, Florentino Olivares y Zenón Iturralde que hizo el retrato, hoy



desaparecido, de Pedro Domingo Murillo, que estableció la fisonomía de la que se valieron otros artistas para retratos posteriores.

Quién, sin duda, ha dejado un importante testimonio del país de aquella época mediante sus dibujos y acuarelas, es Melchor María Mercado. Artista autodidacta, que viajó por Sucre, Potosí, Cochabamba, La Paz, Santa Cruz y Beni registrando sus impresiones del paisaje y la gente en un estilo ingenuo que lo emparenta con el arte popular.

Debido a la inexistencia de una institución de formación profesional sistemática, la mayoría de los artistas eran aficionados. Sin embargo, algunos lograron viajar a Europa para estudiar, beneficiándose de becas otorgadas por el gobierno e instalaron escuelas particulares a su retorno al país. Antonio Villavicencio, Zenón Iturralde y José García Mesa tuvieron largas estadias de aprendizaje en Europa, particularmente en Francia.

Algunos escritores que se han ocupado de la pintura boliviana del siglo XIX y XX, lamentan el que estos artistas no se hubieran percatado de la revolución impresionista y que por lo tanto su aprendizaje fuera "académico e imitativo". En estos comentarios se hace evidente que la idea del progreso en el arte está completamente asumida. Sin embargo, éste, no es, ni ha sido, un fenómeno exclusivo de nuestro país y se manifestó también en países "desarrollados" en los que, historiadores y críticos lamentaban el que algunos de sus artistas no asimilaban los adelantos artísticos como si de adelantos tecnológicos se tratase. Ernst Gombrich advierte esto, al comentar sobre el *shock* en la crítica de arte a partir, precisamente, del impresionismo y de cómo cambió éste la percepción sobre las siguientes vanguardias²⁴. Por otra parte, es

²⁴ Gombrich Ernst H., *Historia del Arte*, Editorial Alianza S.A. Madrid, 1980, pgs. 501-518.



de esperar una crítica de estas características con la ventaja de una mirada retrospectiva.

En las últimas décadas del siglo XIX, Bolivia estaba lejos del clima y las circunstancias que pudieran favorecer el desenvolvimiento del arte y la literatura, mucho menos propiciar una “internacionalización” en estas actividades. Al contrario, el país tuvo que afrontar el impacto de la derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1880), con la consiguiente pérdida del Litoral. Durante la transición del siglo XIX al siglo XX y la primera mitad de este último, Bolivia perdió aún más territorio en las guerras del Acre (1899-1903) y del Chaco (1932-1935).

También es hacia fines del siglo XIX, que Bolivia se integra a la economía capitalista con la explotación del estaño. La República había mantenido la estratificación social de la colonia con criollos, descendientes de españoles e inmigrantes europeos con el poder económico en sus manos. Debido al progreso de una naciente burguesía latifundista, que, como en muchos otros casos, confundió sus intereses con los intereses del país, progresaron también varias ciudades, en especial, La Paz.

En 1898, los centros de poder político y económico se trasladaron a esta ciudad como consecuencia de la denominada “Revolución Federal”, llevada adelante por los liberales aliados con los indígenas a través de Zárate Vilca. Una vez obtenida la victoria, los líderes indígenas, entre ellos Vilca, fueron encarcelados y ejecutados. La victoria de los liberales significó, en los hechos, únicamente el traspaso del poder, pues en acciones políticas no representó cambio alguno²⁵. Es en estas circunstancias -muchas de ellas se mantendrían casi inalterables hasta mediados del nuevo siglo-, que el país entra en el siglo XX.

²⁵ Gisbert de Mesa Teresa, “Historia y Cultura en la Bolivia del Siglo XX” en *Pintura Boliviana del Siglo XX*. Compilación de Pedro Querejazu, Impreso en Milán, 1980, pg. 33.

III.1.2. Primera mitad del siglo XX

El liberalismo, basado en la economía del estaño, tuvo un carácter progresista que no se había manifestado antes y que estimuló el crecimiento de algunas ciudades del país y la interconexión de varias de ellas a través de vías férreas y caminos. Este progreso se manifestó en especial en las ciudades de la Paz, Potosí y Sucre, donde se formaron círculos de Bellas Artes y se publicaban revistas exclusivamente en francés, en un ambiente que continuaba con la visión "afrancesada" del siglo XIX.

En la ciudad de La Paz, entre 1917 y 1926, en un esfuerzo por darle dirección a las artes plásticas, se creó el *Círculo de Bellas Artes* fundado por Raúl Jaimes Freyre, y los pintores Angel Ismael Dávalos (1871-1953) y Avelino Nogales (c.1870-?). En 1918, artistas e intelectuales potosinos formaron el Grupo *Gesta Bárbara* y hacia 1930, fruto de las inquietudes de este grupo, surgen los *Pintores Libres de la Sierra* influidos por el movimiento indigenista del Perú.

En el siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX la enseñanza del arte había sido un asunto privado. Los pintores eran autodidactas o, como aficionados, podían estudiar en los talleres de artistas que habían recibido formación en el exterior. En 1926, el Presidente Hernando Siles funda la Academia Nacional de Bellas Artes que lleva su nombre. La Academia fue creada bajo parámetros neo-clasicistas y encomendada a dos artistas con esta formación: Humberto Beltrán de Oliveira y Alejandro Guardia (1896-1977). Esta orientación de la enseñanza artística duraría poco, pues, en 1929 Cecilio Guzmán de Rojas se hace cargo de la Academia y dirige la enseñanza hacia el indigenismo. Lo significativo de este hecho, es que la Academia constituye el primer intento, por parte del Estado, de dar al arte nacional una línea determinada.

A inicios del siglo XX, tienen continuidad la pintura de corte historicista y alegórico, destacándose en estos temas los pintores Elisa Rocha de Ballivián, Müller y Angel



Dávalos. Este último, pintor autodidacta de larga trayectoria, debido a su interés histórico pintó cuadros de personajes bolivianos como Hilarión Daza, Eduardo Avaroa y próceres de la independencia. Sus pinturas de escudos de la nación y de los departamentos fueron reproducidos posteriormente y se conservan como versiones oficiales. Se dedicó especialmente a la enseñanza y no llegó a exponer su obra en vida.

En la primera mitad de siglo, como sucedía en el resto de Latinoamérica, el paisaje fue uno de los géneros que más interés despertó entre los artistas bolivianos, desarrollándose el paisaje urbano especialmente en las ciudades de La Paz, Sucre y Potosí. Uno de sus mayores exponentes es José García Mesa (c.1840-1905), oriundo de Cochabamba, es considerado pintor de transición entre el siglo XIX y XX. Viajó a Roma y París donde participó de los salones oficiales e independientes. Como pintor académico hizo retrato, pintura religiosa y en especial, paisaje urbano valiéndose de fotografías. El uso de la fotografía, muestra que García Mesa estaba alejado del concepto impresionista de la pintura al aire libre en el que la luz solar es determinante y tendía, más bien, al interés documental de los viajeros extranjeros que había influido en la nueva visión del paisaje en América Latina. De regreso en el país, se dedicó a la enseñanza en su taller privado en Cochabamba y fue maestro de Avelino Nogales.

Avelino Nogales, fue otro pintor destacado de las primeras décadas del siglo XX. Discípulo de García Mesa, además cursó estudios en Argentina y Francia. Realizó retratos de personalidades de la época, como el retrato del presidente Bautista Saavedra; se dedicó también a la enseñanza después de instalarse en Cochabamba.

El paisaje rural alcanzó mayor desarrollo en Cochabamba, donde cabe destacar la obra del paisajista Raúl González Prada (1900-1989), pintor de los valles, activo en la década de los años cuarenta y cincuenta. Mario Unzueta (1905-1984), con una visión

más próxima al impresionismo, se destaca por sus retratos y paisajes de pinceladas sueltas.

En el costumbrismo, uno de los géneros más desarrollados en América Latina en la primera mitad del siglo XX, se destaca en Santa Cruz la obra de Armando Jordán. Jordán (1893-1982), pintor autodidacta, representó con picardía la vida en Santa Cruz, titulado sus cuadros como "motivos típicos cruceños".

A partir de 1920 y hasta la Guerra del Chaco, el país estuvo influido por la ideología del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), partido político peruano y en el arte por la obra de José Sabogal. Por tanto, una de las tendencias más importantes del período, si es que no la predominante, es el indigenismo, que encontró terreno fértil en el país, pues Bolivia era y continúa siendo uno de los países latinoamericanos con mayor población indígena.

Enmarcada en el indigenismo²⁶, se sitúa la obra de Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950). Su obra se caracterizó por una búsqueda, sobre todo, formal que lo llevó a la estilización de las figuras. En la década de los años veinte realizó varios retratos de gente de la alta sociedad estilizando sus rasgos como rasgos indígenas.

Tras su retorno de España, donde completó sus estudios, se instala en La Paz y realiza varios paisajes de los acantilados de arcilla y piedra, además de paisaje urbano de Potosí en los que participa la figura del indio con los rasgos estilizados ya característicos del estilo de Guzmán de Rojas. Como director de la Academia

²⁶ Carlos Salazar Mostajo sitúa la obra de Cecilio Guzmán de Rojas en el indianismo, estableciendo tal diferencia dado el carácter idealizado y de estilización formal de la obra de Guzmán de Rojas. Intelectuales indigenistas peruanos hicieron la misma distinción entre indigenismo e indianismo en relación a la obra de José Sabogal. Este trabajo se referirá a la obra de Guzmán de Rojas como indigenista por ser esta la escuela en la que suele situarse en la mayor parte de los libros de arte nacional y latinoamericano. Para señalar el carácter reivindicatorio del indigenismo, textos sobre arte latinoamericano, hablan de una mayor influencia del muralismo con su componente político.

Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles" de La Paz, mantuvo la enseñanza que se impartía en esta institución orientada hacia el indigenismo.

La Guerra del Chaco marca otra etapa en su trabajo, ya que a raíz de este conflicto, en el que él participó, su obra se acercó al expresionismo a la vez que evidencia su interés social. La serie pintada en 1934 muestra a los indígenas consumiéndose en las cálidas tierras del Chaco. Terminada la guerra volvió a sus retratos de damas caracterizadas como indígenas. A este período pertenece el *Cristo Aymara*, la obra representativa del indigenismo de Guzmán de Rojas

También, dentro del indigenismo se encuentra la obra de Mario Alejandro Illanes (c.1900-1960), cuya intención de denuncia social y el carácter poco idealizado de sus representaciones delatan una mayor influencia del muralismo mexicano. David Crespo Gastelú (1901-1947), continúa en esta línea alejada de la idealización. Otros pintores considerados indigenistas son Genaro Ibáñez (1903-1983), Gil Coimbra (1908-1976) y Jorge de la Reza²⁷ (1901-1958), aunque no se interesaron en el indígena de forma exclusiva y su pintura no hace énfasis en características étnicas.

En 1937, llega al país el lituano Juan Rimsa (1898-1975), quién trajo consigo la influencia del expresionismo alemán. Impactado por el paisaje montañoso y sus habitantes, los indígenas, los plasmó en obras de intensas y gruesas pinceladas. Rimsa se desempeñó también en la enseñanza y es el pintor extranjero que más influencia ejerció en varios artistas más jóvenes.

²⁷ En el caso de este pintor, se hace evidente, una vez más, la dificultad en el comentario de la obra. Para Rigoberto Villarroel Claure, Jorge de la Reza "está alejado del alma indígena" y en cambio destaca por su carácter decorativo y su inclinación mística. En muchos casos se habla de indigenismo simplemente porque el artista ha representado indígenas. (*Arte Contemporáneo, Pintores, escultores y grabadores bolivianos*, pg.35, La Paz, 1952).



Entre los artistas extranjeros que trabajaron en el país en este período están el ecuatoriano Luis Enrique Toro Moreno (1897-1955) y el austriaco Victor Tchavatal (1900-c.1953) dedicado al género del paisaje.

Arturo Borda (1883-1953) es una de las figuras más importantes de la primera mitad del siglo XX. Borda produjo una serie de retratos de personas allegadas y familiares que se distinguen por su realismo, entre los que destacan el retrato de sus padres (1943), el de su hermano Héctor (1915) y el retrato de su madre regando las plantas (1930).

Se conservan también los retratos de personajes, como Walt Whitman, Maquiavelo, Victor Hugo y Baudelaire. Borda integró al indígena en su obra de forma diferente al indigenismo del que renegaba; en el *Yatiri* (1918) la representación del indígena no tiene un interés puramente formal, como sucedía en el indigenismo. Aquí, el *Yatiri* es el sujeto principal del cuadro, la escena representa un encuentro con la cultura indígena, relevando uno de sus rasgos más característicos: la consulta a las hojas de coca.

Borda también se ocupó del paisaje, es de destacar su insistencia en la representación del *Illimani*, montaña tutelar de la ciudad de La Paz. Realizó estudios de tonalidades a distintas horas del día, en los que se revela la intención de, además de estudiar la luz, captar la impresión del momento, lo que muestra un criterio próximo al uso impresionista de la pintura al aire libre. Además del *Illimani*, realizó paisajes de los valles yungueños y en muchas otras obras el paisaje le sirve de escenario para temas de carácter alegórico.

Las obras alegóricas constituyen una línea muy importante en la producción de Arturo Borda. *Crítica de los ismos y Triunfo del arte Clásico* (1948), la obra más conocida de esta etapa de su labor, es un manifiesto estético en el que la mujer que

representa a la tierra y a la naturaleza se ríe de los *ismos* entre los cuales, Borda, ha incluido al indigenismo que fue la corriente coetánea dominante; sin embargo, a pesar del título del cuadro, éste no puede ser considerado clásico desde el punto de vista estilístico.

En 1919, Borda llevó una gran exposición a Buenos Aires. No se conocen los comentarios hechos a propósito de la muestra; lastimosamente, al parecer le fue robada en su integridad por un compatriota, lo que obviamente significó para Borda una gran frustración y, sin duda, también una enorme pérdida, pues se trataba del trabajo de varios años. A su regreso al país, Borda se dedicó a su actividad sindical y a escribir su libro *El Loco*, además de otras actividades como el teatro. Después de retomar la pintura, entre 1951 y 1953, año de su fallecimiento, realizó estudios ópticos y cromáticos como preparación para impartir clases de pintura.

III.1.3. Segunda mitad del siglo XX.

En Bolivia la Revolución de 1952 marca el desarrollo de la modernidad; si bien sus resultados no tuvieron la fuerza del conflicto armado, ni colmaron las expectativas de los sectores entusiastas que la habían apoyado²⁸. El gobierno del MNR llevó adelante tres medidas políticas muy importantes: la nacionalización de las minas de los denominados “barones del estaño”, Mauricio Hoschild, Simón I. Patiño y Carlos Víctor Aramayo, la Reforma Agraria y el voto universal, que incorpora a la mayoría indígena a la vida nacional. El pensamiento nacionalista que se había manifestado en las primeras décadas del siglo XX, cobró fuerza a raíz de estas reformas.

No puede dejar de hacerse referencia a este episodio de la vida nacional por sus consecuencias y el impulso que dio a la cultura. El sentimiento nacionalista alentó la

²⁸ Klein Herbert S., *Historia de Bolivia*, Cap.VIII, Ed. Juventud, trad. castellana Joseph Barnadas 8va. edición, La Paz-Bolivia, 1999.



búsqueda de la identidad nacional, se revalorizaron las raíces indígenas del país. Lo más importante, históricamente, es la presencia del indígena en la vida nacional como sujeto político y de expresión cultural.

El proceso revolucionario llegó a su fin en 1964 cuando, con un golpe de Estado, la dictadura militar del General René Barrientos tomó el poder e inició un largo período -dieciocho años- de gobiernos militares que terminó en 1982.

Durante la década de 1950, las artes recibieron un gran estímulo del sector estatal mediante el gobierno central y los gobiernos municipales. Los artistas tomaron posición en relación a los recientes acontecimientos y se agruparon en torno a dos posiciones que en este período se consideraban antagónicas. La primera, la de los artistas comprometidos con los postulados de la revolución, cuya producción tuvo un manifiesto componente nacionalista e indigenista de reivindicación social, por lo que fueron denominados artistas "sociales". La segunda postura, era la de los artistas más receptivos a tendencias extranjeras, denominados "abstractos".

La revolución nacional se manifiesta en el muralismo influenciado por el muralismo mexicano, a pesar de que a diferencia de este último, no contó con el mismo auspicio estatal ni alcanzó tal difusión. Sumado a su compromiso ideológico y al momento político del país, el muralismo, fue la expresión plástica más importante del período revolucionario. Las figuras más importantes de este período fueron Solón Romero y sobre todo, Miguel Alandía Pantoja considerado pintor oficial de la revolución, pues sus murales ocuparon los espacios simbólicos de poder más importantes (Parlamento, el palacio de Gobierno, Yacimientos).

Con la idea de hacer arte público se realizaron varios murales en los principales edificios estatales. El discurso revolucionario en el arte se aproximó cada vez más al marxismo, aunque en la práctica la Revolución no tomó esta dirección. La temática



de la pintura muralista se caracterizó por la representación de obreros y campesinos como heroicos grupos humanos en actitud combativa. De forma muy similar a lo sucedido en el muralismo mexicano, el indigenismo fue una corriente dominante dentro del muralismo, pues las reivindicaciones que se pretendían afirmar eran también culturales, pues los obreros y campesinos eran y son, mayoritariamente, de origen indígena. En ese sentido, el supuesto de un mundo prehispánico más justo ha permanecido en el arte y en otras actividades a través del tiempo.

En 1950, se fundó en Sucre el grupo *Anteo*, bajo la tutela del pensador y ensayista Guillermo Francovich (1901-1988) por entonces Rector de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier. El grupo llegó a encarnar en la plástica los ideales revolucionarios y contó con el auspicio universitario; estaba conformado por Walter Solón Romero (1925-1999), Jorge y Gil Imaná (n.1933) y se integró posteriormente Lorgio Vaca (n.1930). Dentro del grupo destacaron principalmente Solón Romero y Gil Imaná.

En el mismo año, 1950, Walter Solón Romero inició su actividad con la realización de un mural sobre la gesta libertaria del 25 de mayo de 1809 en el Salón del Rectorado de la Universidad de esta ciudad. Años después, realizó el *Quijote y la educación* en la Normal Superior "Antonio José de Sucre", apareciendo la figura que caracterizaría gran parte de su obra. En 1957, ejecuta en el salón de honor del Colegio Nacional "Junín", un mural donde vuelve a plantear el tema de la educación. Al finalizar la década de los años cincuenta y disperso el grupo *Anteo*, varios de sus integrantes se trasladan a La Paz. En esta ciudad, Solón realizó los murales de Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, el del Comando General de la Fuerza Aérea Boliviana y el mural en el interior del Monumento a la Revolución Nacional.

Gil Imaná, considerado dentro del grupo de artistas "sociales", se distinguió de varios de ellos por la sobriedad de su pintura, exenta de las gesticulaciones e histrionismo



de los personajes revolucionarios. Al contrario, sus figuras en este período suelen ser pétreas, planas, inexpresivas, como si se tratara de figuras hieráticas. Imaná se inspira en las mujeres mineras y campesinas utilizándolas también como símbolo de la tierra: la *Pachamama*.

Vinculados al indigenismo y considerados como pintores sociales, desarrollaron su trabajo Juan Ortega Leyton (n.1930) y Humberto Jaimes Zuna (1925-1975), que hace pintura matérica. Junto a ellos se encuentran Zoilo Linares (1928-1961), Manuel Iturri (1928-1973) y Hugo Lara Centellas (n.1935).

Paralelamente a la obra de estos pintores, Miguel Alandía Pantoja (1914-1975) realiza varios murales. En 1954, realizó tres murales en la casa de la federación de mineros (FSTMB) y además adoptó una posición militante en torno al arte y la política, relacionándose con la COB (Central Obrera Boliviana).

En 1956, se realiza el primer salón de pintores abstractos, aunque esta definición no sea cabal en algunos casos. Estos artistas representaron en aquél momento la intención de acercar al país a las corrientes internacionales. El expresionismo abstracto norteamericano, que vivía su punto más alto en esta década, es la escuela cuya influencia se hace evidente en varios de estos artistas. Del grupo, surgió una de las pintoras bolivianas más conocidas en el exterior: María Luisa Pacheco (1919-1982).

Los “sociales” y “abstractos”, desataron polémica sobre la originalidad de ambas posturas y su validez en el contexto nacional. Entre ambas, surge una tercera que no está comprometida con los ideales revolucionarios ni con los afanes de internacionalización de la corriente abstracta y se caracteriza por el abordaje de temas “nacionales” como el hombre de la ciudad, el campesino, el indígena y el paisaje. Si bien agrupa a muchos artistas con diversas posturas e intereses, y no plantea un

programa tan específico como el de los “sociales”, cobró fuerza a fines de la década de los sesenta y hoy es una de las principales tendencias en el arte boliviano.

Enrique Arnal (n.1932), es uno de los artistas que pertenece a esta tercera línea. Su obra se encuentra entre la figuración y la abstracción. Se interesa por temas como los tambos, los *Aparapitas* y el paisaje altiplánico.

Fernando Montes (n.1930) pinta figuras pétreas en llanos desolados. Luis Zilveti (n.1941) se inclina por la representación del habitante de la ciudad. María Esther Ballivián (1927-1977), parte del expresionismo de la escuela de Pimsa, deriva hacia el *informalismo* para, hacia el final de su carrera, aproximarse al realismo con desnudos femeninos que constituyen la parte de su producción más conocida.

Ricardo Perez Alcalá (n.1939), excelente acuarelista, se aproxima unas veces a la protesta social, aunque gran parte de su obra suele ubicarse en el realismo mágico. Gildaro Antezana (1938-1976), pintor cochabambino, reflejó en su obra la desesperanza del hombre común, la miseria de la ciudad y de la vida de sus habitantes, entre ellos el indígena. En esta misma línea se encuentra Ruperto Salvatierra (n.1955). Ya con evidente interés en las culturas indígenas, en especial la aymara, Alfredo Domínguez (1937-1980) realizó, en grabado, obras inspiradas en ella.

El paisaje altiplánico es abordado por Moisés Chire Barrientos (n.1932), Hugo Rojas Lara y David Pringle (n.1945). En Cochabamba, dedicada al paisaje destaca la labor de Fernando Prada (n.1943), junto a la de Carlos Rimassa (n.1934), Antonio Mariaca (n.1926), Jorge Ugarte y Vladimir Rojas (n.1951). Y en Potosí, interesado en los edificios del barroco colonial, destaca Alfredo Loayza (n.1927).



Muchas mujeres empiezan a dedicarse a la pintura asumiendo diversos estilos. Entre ellas están Nora Beltrán (n.1929), Mafalda Córdoba (n. 1933), Beatriz Mendieta (n.1936), Carmen Baptista (n.1936), Yolanda de Aguirre (n.1923), María Sunniva Geuer (1925-1976), María Teresa Berrios (n.1945). Destacan especialmente Agnes Sanz de Frank (n.1920) y Graciela Rodo Boulanger (n.1935), quién ha alcanzado proyección internacional con obras que representan un mundo idílico poblado de personajes bonachones y regordetes. La obra de Carmen Villazón (n.1952) podría considerarse costumbrista al estilo de Armando Jordán, pues, con tono jocoso, no exento de ironía, retrata escenas de la vida de Santa Cruz con un aire ingenuo y espontáneo.

Hacia 1964, empieza a funcionar otra institución pública dedicada a la enseñanza del arte. La Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, comenzó como departamento de Artes en la Facultad de Arquitectura y posteriormente se consolidó como carrera. Contó entre sus primeros profesores con María Esther Ballivián, Luis Zilveti, Raúl Mariaca e Inés Córdoba.

Raúl Mariaca (1928-1997), ha sido calificado como surrealista, por el carácter onírico de muchas de sus obras. No se vinculó a ninguna de las tres corrientes coetáneas del arte nacional; la mayor parte de su producción la constituyen retratos y se destacó en la representación de naturalezas muertas y paisaje.

Hacia mediados de los años setenta, la oposición y la actividad misma de los que se habían considerado grupos antagónicos, “los abstractos” y “los sociales”, va perdiendo fuerza. Después del muralismo, se da un período de transición que culmina en la “generación del 75”, afin al arte conceptual y a la denuncia social y política. Empleando materiales no tradicionales, se manifiesta también el arte efímero, y las acciones y *performances*.



Una de las características de esta nueva generación es que desarrolla técnicas que incluyen la utilización de materiales y formas de expresión no tradicionales. Al mismo tiempo, se recupera el dibujo como disciplina artística autónoma, y se incorpora la fotografía tal como sucedía paralelamente en otros países de América Latina. El indígena continúa siendo uno de los temas más abordados, aunque ya no se trata del indígena combativo de la Revolución, sino del indígena emigrado a la ciudad. Cobran importancia el creciente problema del narcotráfico y sus efectos sobre los cultivadores de la hoja de coca, además de las imágenes de personas torturadas y asesinadas por los regímenes militares.

La nueva generación, nacida alrededor de los años cincuenta, empieza a sentar presencia en las Bienales INBO, realizadas en 1975, 1977, 1980. En 1981, 1983 y 1985 se llevan a cabo tres versiones de la "Bienal Bolivia" organizada por el grupo *Pucara*, como contraparte a las Bienales INBO.

En el caso boliviano, como ocurría en Latinoamérica en general, estas manifestaciones artísticas no tradicionales, no pretendían la destrucción del circuito del arte, sino llevar la vanguardia en la "internacionalización" del arte nacional. Uno de los artistas más identificados con este tipo de manifestaciones es Roberto Valcárcel (n. 1951), quién al mismo tiempo se valía de técnicas tradicionales como el dibujo. Paralela a la obra de Valcárcel y también heterogénea en temas y materiales, se ubica la obra de Gastón Ugalde (n.1949).

Efraín Ortuño (n.1957), presenta, con un dibujo realista, monigotes de papel que recuerdan o representan personas torturadas. También realista es la pintura de Tito Kuramoto (n.1941), cuya producción se encuentra más cercana a la temática de género, pues representa tipos y costumbres de Santa Cruz con énfasis en el detalle.



Los hermanos Raúl (n.1940) y Gustavo Lara (n.1934), a su retorno al país a finales de los años setenta, desarrollan su obra inspirada en el folclore nacional, en especial, en el carnaval de Oruro. La obra de Raúl Lara se caracteriza por la representación de personajes de la clase popular, el indígena migrante, su vida y sus creencias. Es común situar la obra de los hermanos Lara dentro del realismo mágico y evidentemente su obra suele hacer constantes referencias a obras del *boom* latinoamericano en la literatura que recibió este nombre.

La obra de Edgar Arandia (n.1951) se ha caracterizado por su crítica social. Integrante de los *Beneméritos de la Utopía*, el grupo se dedicó a la revisión de la historia nacional y a la denuncia de los regímenes militares.

Fernando Rodríguez Casas (n.1946), se interesa por el modo de representación en sí. Ha estudiado la perspectiva y el punto de vista, fruto de estas experiencias son sus obras de perspectiva esférica con las que es identificado. La obra de César Jordán (n.1947) modifica el lienzo, mediante entrantes y salientes con gradaciones de color en figuras volumétricas que se confunden con los volúmenes reales.

Las generaciones más jóvenes de pintores han crecido en democracia y muchos de los pintores de generaciones anteriores se han alejado de los tonos bajos, la denuncia de la represión y los torturados, a pesar de que en nuestra democracia, como en muchas de las democracias (no sólo latinoamericanas), la represión adquiere nuevas formas. Las nuevas generaciones vuelven a tratar temas más ligados a las corrientes universales es el caso de Angeles Fabbri (n.1957), Patricia Mariaca (n.1961) y María la Placa (n.1962).

El tema de la identidad resurge como resultado de las reflexiones acerca de la globalización que en muchos casos, tiende a uniformar la información y las manifestaciones culturales. Esto ha llevado a buscar referentes de identidad en el afán



de las naciones para mostrarse como originales, con la consiguiente revalorización de las “identidades locales”. Las características de esta identidad y sus manifestaciones son temas de reflexión no sólo para los artistas.

Marcelo Suaznábar (n. 1970), Guiomar Mesa (n.1961), y Alejandro Zapata (n.1966) son pintores figurativos que además muestran intereses diversos y muy específicos, como ser la complejidad cultural de la sociedad boliviana y paceña en especial. Existe un gran número de artistas jóvenes que se encuentran en actividad y cuyo trabajo muestra calidad y promete constancia. De cualquier manera, será el tiempo el que revele el trabajo constante y sólido; se debe dejar “que la pintura se haya secado en el lienzo y el plástico se haya endurecido”²⁹.

Finalmente, la producción de varios artistas de generaciones anteriores, incluso de artistas nacidos en las primeras décadas del siglo XX que continúan en actividad, junto a la larga lista de artistas que surgen en el transcurrir del siglo y de las últimas décadas, le prometen al arte boliviano un largo impulso y ojalá la libertad de que se revelen y valoren todas sus posibilidades.

²⁹ Ernst Gombrich cita Harold Rosenberg a propósito de la actitud de críticos e historiadores. Gombrich Ernst H., “Panorama Contemporáneo” en *Historia del Arte*, Ed. Alianza Forma, 2da.Ed., 1980, Madrid- España. Pg 511.



IV. LA PINTURA FIGURATIVA PACENA EN LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX

IV.1. En torno a la pintura figurativa, al arte no tradicional y su temática a fines del siglo XX.

Cuando se habla de un período de tiempo determinado, hay que enfrentar la tentación de tratar de particularizarlo de antemano. Establecer en qué campo y qué fenómeno es el más importante para caracterizar un espacio de tiempo puede resultar en una simplificación excesiva que empobrezca su comprensión. Difícilmente podrían atribuirse características distintivas a la década de los noventa, pues no parece que, en este caso, se pueda hablar de una ruptura con respecto al pasado.

Muchas de estas clasificaciones que se dan a períodos artísticos no surgen de movimientos propios del arte, sino que son fruto de acontecimientos a los que el arte no se puede sustraer. Un giro en la política económica y sus consecuencias determinan, también, nuevas condiciones para el arte.

Uno de estos cambios de orientación se produjo en 1985, cuando el gobierno de Victor Paz Estensoro adoptó los principios del liberalismo económico, rechazando el nacionalismo y capitalismo de Estado que su propio partido había implantado en 1952. El Estado fue reduciendo su intervención en la actividad económica y su participación en la promoción de las artes plásticas y en el “circuito” del arte es cada vez menor; galerías, instituciones de promoción, concursos y otros van adquiriendo carácter privado. Permanentemente se abren nuevos y diversos espacios en los que se le brinda al artista la posibilidad de exponer, aunque, en última instancia el acceso a galerías privadas está condicionado a varios factores, entre ellos, a las posibilidades económicas del artista.

Algunos artistas y otras personas relacionadas con el arte, entre ellas la historiadora Teresa Gisbert, han coincidido en denominar “generación 21060” a los artistas que han abandonado el discurso nacionalista y que viven y trabajan bajo estas nuevas circunstancias. Esta “generación”, se aglutina únicamente en torno a la exploración de otras posibilidades plásticas y no comparten características estilísticas o temáticas³⁰.

Hecha la diferenciación a partir de la aplicación de la política neoliberal en el país, se le atribuyen al arte de la década de los noventa, varios rasgos, aunque no siempre es posible afirmar que sean característicos, pues muchos vienen manifestándose desde décadas anteriores y quizás ocurre que algunos parecen intensificarse. Por otra parte, puede que el retorno a la democracia, en 1982, sea un acontecimiento más importante y determinante para la actividad artística de la década del noventa.

Dentro de la temática, se ha recurrido al indígena de forma permanente, a pesar de que la mirada ha cambiado desde aquél indigenismo vinculado a la Revolución Nacional. Disciplinas como la antropología, la etnología y la creciente conciencia sobre la historia del país han estimulado el acercamiento y conocimiento de estas culturas. Sin embargo, son principalmente las manifestaciones de los propios pueblos³¹, las que han logrado que se revele la urgencia de mayor atención por parte del Estado, especialmente, en lo que toca a sus reivindicaciones como “naciones”. El discurso de respeto y tolerancia entre las distintas culturas que habitan el territorio boliviano se ha hecho común. Muchos artistas identificados con estas culturas, toman ideas de ellas, intentando rescatar y revalorizar algunos aspectos como su religiosidad, su forma de entender el mundo, ya sea desde una pretendida pureza de éste o concebido desde el mestizaje.

³⁰ Gisbert de Mesa Teresa, “La Generación 21060”, *Zoom*, Dossier de la Razón, 10 de Octubre de 2002, pg. 48,49.

³¹ En 1989, la marcha indígena “ por la dignidad y el territorio”.

Mamani Mamani (n.1962) es un artista que recurre a su origen indígena como fuente de inspiración en su obra, aunque sus motivos no sólo provienen de la cultura aymara. Mucho del interés por los pueblos “primitivos” evidencia el deseo de retornar a la naturaleza, por ende al pensamiento mágico, al chamanismo, en resumen es una búsqueda que se aleja del sistema religioso tradicional de occidente. La manera en que estos pueblos concebían la naturaleza y los elementos ha interesado también a nuestros artistas, entre ellos Fabricio Lara, Martha Cajias y Gustavo Medeiros.

La mujer ha adquirido un papel muy importante en el arte boliviano del siglo XX, al punto que Marina Núñez del Prado (1908-1995) y Maria Luisa Pacheco (1919-1982), son las artistas bolivianas más conocidas en el exterior. La temática también se inclina hacia lo “femenino” con la revalorización del tejido, la sensualidad, la piel, el vestido, la sangre y el autorretrato fragmentario³².

Cómo se concibe lo “femenino” despierta interrogantes que no son objeto de estudio en este trabajo. Lo que sí es posible percibir es la permanencia de algunos preconceptos: ciertos temas son considerados propiamente femeninos, las mujeres artistas se circunscriben a éstos por concernirles casi exclusivamente a ellas; finalmente, un arte hecho por mujeres tendría el propósito implícito de tomar espacios para las mujeres, en la lógica de la “toma de la palabra” por parte de grupos minoritarios. En este tipo de distinciones parece esconderse un último rasgo de segregación, es común agrupar la producción de artistas mujeres bajo “arte femenino” o el mal empleado “arte de género”³³.

³² Querejazu Pedro, “El arte durante la década de los noventa en Bolivia”, *Historia y Cultura* No 27, Sociedad Boliviana de Historia, noviembre de 2001, pgs. 161,162.

³³ El término “género” se emplea en nuestro medio para referirse a lo relativo a la mujer. En el arte se le ha dado el mismo uso simplemente por el hecho de que el artista en caso es mujer. Sin embargo, es bien sabido, y precisamente por eso incomprensible el que se le haya dado este uso al término, que la temática de género es más amplia, de carácter costumbrista.



En una sociedad dividida por circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales, el arte difícilmente expresará un ideal colectivo. Se ha hecho cada vez más evidente que muchos artistas utilizan un lenguaje críptico haciendo énfasis en el intimismo. La pretendida libre expresión artística acentúa el carácter intimista de la obra, muchas veces, cargada de “expresionismo” como resultado presumible de esta libertad. Sin pretender dar una clasificación concluyente, se puede nombrar a artistas nacionales que parecen hacer énfasis en la “expresión”, entre ellos Miguel Yapur, Patricia Mariaca, Keiko Gonzales, Fernando Montes Colque, junto a un grupo de grabadores y escultores.

Al igual que los grupos nacionales, el individuo necesita afirmar su propia identidad, no es sólo el individualismo el que nos muestra una realidad fragmentada. La “estetización” de la vida cotidiana ha provocado que los temas carezcan de particular relevancia. Sin embargo, esto no implica que lo cotidiano, individual o local carezca de interés. La figura humana, el interés por el hombre, el lugar que ocupa y su relación con el universo es un tema recurrente no solamente en el arte nacional. Alejandro Zapata y Fernando Rodríguez-Casas parecen tratar estos temas desde más de una perspectiva.

Si bien el siglo XX, secular por excelencia, se reflejó en el arte alejado de lo sagrado, más específicamente, de lo sagrado judeocristiano, el interés por prácticas religiosas arcaicas y la renovación espiritual individual han sido asumidas como parte de la cultura religiosa occidental al tiempo que se recurre a la imaginería cristiana, esto puede observarse también en la obra de artistas nacionales.

Los dilemas sociales del país proporcionan una fuente de motivos, al parecer, inagotable. Uno tema presente desde hace varias décadas atrás, y que se manifiesta también en el arte, es el de la coca y la cocaína. El cultivo de la hoja de coca ha estado sometido a una fiscalización internacional cada vez más rígida con un alto

costo social para el país. En el arte, se ha mantenido la defensa de la hoja de coca como elemento fundamental de la cultura y religiosidad indígena, quechua y aymara en especial.

Es prácticamente impensable hacer una distinción, como la que existió a raíz de la Revolución Nacional entre “sociales” y “abstractos”. Pero, es indudable que muchos artistas demuestran mayor interés y sensibilidad hacia temas “sociales”; no siempre con el sentido de denuncia o indignación moral, sino también, en tono irónico y burlesco. En este ámbito se encuentran las obras de Alejandro Salazar, Mario Conde y Ejti Stih.

La temática que hacía referencia a la minería y al indigenismo se ha trasladado al ámbito urbano. Los artistas de las últimas décadas se ocupan más de las vivencias de los individuos urbanos, entre ellos indígenas emigrados del campo y mestizos o “cholos” que se incorporan a las ciudades con su cultura. La religiosidad indígena, este es un fenómeno particularmente fuerte en las ciudades occidentales del país, se acomoda a la vida urbana transformándola. Este aspecto, que implica muchas facetas de la cultura boliviana, es abordado por varios artistas, entre ellos se encuentran Edgar Arandia, Guiomar Mesa, Sol Mateo.

La sociedad boliviana no puede ser calificada como una sociedad “consumista”, sin embargo, lo que no puede ser subestimado, es la presencia de medios de comunicación masivos, por lo menos en muchos puntos del país. Algunos artistas han utilizado y adecuado los medios de comunicación masivos a sus intereses; utilizan artes publicitarias, afiches, televisión, fotografía y texto escrito.

El tema de la identidad ha sido una preocupación desde el período republicano y más aún a inicios del siglo XX. El rechazo a la herencia cultural española, - muy presente en el siglo XIX-, desde mediados del siglo XX se ha transformado en un creciente





interés en preservar el patrimonio artístico del periodo colonial. Las investigaciones históricas han sacado a la luz, desde hace varias décadas, esta riqueza artística. La restauración y exposición de obras de arte virreinal, -lienzos en especial-, se han constituido en fuentes de las que se alimenta constantemente el arte contemporáneo.

En el país no se han conformado grandes grupos que posibiliten la realización de manifestaciones artísticas no tradicionales monumentales, -ya sean instalaciones o *performances*-, que requieren, además de la participación de decenas de personas, varios meses de preparación y grandes inversiones. Los grupos de acción política tampoco han sido numerosos, destacándose en la generación del 75 *Los beneméritos de la utopía*. En la década de los noventa quizás podría entrar en esta clasificación, -a pesar de su propia negativa a ser incluidas en el mundo del arte-, el grupo feminista *Mujeres Creando* que utilizan el *graffiti*, los *happenings* y la producción audiovisual, con una actitud de clara protesta y denuncia de la discriminación, los prejuicios y desigualdades sociales.

El arte “no-objetual” y la utilización de materiales extra-pictóricos no es una novedad en el arte nacional. Ya con la aparición de la “generación del 75”, surgida a partir de las bienales INBO, se han visto este tipo de manifestaciones que, en la década de los noventa, continúan presentes en el panorama del arte coexistiendo con otras manifestaciones consideradas “tradicionales”.

Es característico del arte “no-objetual” el reducir o eliminar el componente visual en la obra, e incrementar el componente “conceptual”. En algunos casos, esto suele significar que en la práctica se reemplace lo que una imagen única y estática puede sugerir por lo que puede decirse en otro lenguaje. Muchos artistas se expresan por medios “no-objetuales”, es decir obviando la intervención en un soporte “tradicional” o sin producir objetos. Sin embargo, en el país, estos artistas también pintan, tienen

afinidad por algún medio tradicional o utilizan ambos sin distinción. Entre ellos se puede nombrar a Raquel Schwartz, Ramiro Garavito y Vivianne Salinas³⁴.

A pesar de que la variedad temática de la que se ha hablado es abordada por artistas tradicionales y no tradicionales, la diferencia parece radicar principalmente en los “medios” que se utilizan. Los artistas que se valen de medios tradicionales, como la utilización de soporte, de óleo, acuarela, etc., es decir aquellos en cuyo trabajo ocupa un lugar importante la habilidad técnica en estos medios, son considerados artistas “tradicionales”. Los otros artistas que, generalmente, no utilizan soporte y que por definición –aunque no siempre en la práctica- no pretenden producir objetos artísticos y se valen de otros medios como el video, la fotografía, las instalaciones, *performances*, etc., son considerados artistas no “tradicionales”. En muchos casos, se deja de lado el hecho de que también estas manifestaciones requieren de un saber hacer que recurre a otras disciplinas como el teatro, la danza, el lenguaje cinematográfico, y no están exentas de la necesidad de conocimiento y manejo del color, tono, planos, ángulos, volumen y texturas, por citar sólo algunos aspectos que están incluidos también en la técnicas de las artes tradicionales.

En el arte de la última década, aunque éste no es un rasgo característico, se utilizan diversos materiales y modos de expresión. El arte virtual, e incluso las posibilidades que ofrece *internet*, *-netart-*, no se han desarrollado plenamente en el país. Es indudable que éste es un campo en el que queda por hacer, y por este camino es previsible el aprovechamiento de otro lenguaje con sus propios requerimientos y especificidad.

³⁴Quevejazu Pedro, “El arte durante la década de los noventa en Bolivia”, *Historia y Cultura* No 27, Sociedad Boliviana de Historia, noviembre de 2000, pgs. 164, 165.



IV.2. La pintura figurativa paceña en la última década del siglo XX.

IV.2.1. Introducción

Aunque nos hayamos referido principalmente a expresiones del arte urbano no popular, la gama de manifestaciones artísticas que hay en nuestro medio es muy amplia. Dentro de este contexto nos ocuparemos de comentar la obra de varios pintores haciendo hincapié en la producción de los últimos diez años del siglo XX. Pretendemos indagar en los intereses y motivaciones personales de estos pintores no sólo en lo que tienen de diferente sino en lo que tienen de esencial, de modo que podamos inferir los rasgos más importantes de la pintura figurativa paceña de los noventas.

En nuestro acercamiento partimos del punto de vista del espectador, si bien éste no puede prescindir de la mirada del autor, pues evidentemente el artista tiene una percepción de su propio trabajo, de modo que haremos constantes referencias a él.

El análisis que pretendemos hacer en este trabajo, no tiene que ver con la experiencia estética frente a la obra de los artistas que hemos seleccionado. Desentrañar lo que sucede entre el espectador y la obra de arte es y ha sido uno de los más importantes y difíciles objetos de estudio de la estética. Puesto que no es el objetivo de este trabajo y no es útil para los fines que nos hemos propuesto no nos referiremos a la obra de estos artistas en este sentido.

Para acercarnos a la percepción de los artistas sobre su obra, aunque ésta no es definitoria para nuestros comentarios, hemos recurrido a sus declaraciones en artículos de periódico y otro tipo de publicaciones, además de algunas entrevistas personales. Además, conocemos parte de la obra de algunos de estos pintores a través

de sus exposiciones; también varios de ellos han manifestado sus ideas en conferencias y actividades relacionadas con el arte.

Nos hemos valido también de comentarios o presentaciones de la obra de estos pintores contenidos en catálogos y en otras publicaciones. En el caso de la documentación de los cuadros, de la misma forma, hemos recurrido a la bibliografía pertinente, como ser libros, anuarios y catálogos de exposición principalmente.

IV.2.2. El criterio de selección

La selección de los pintores a cuya obra dedicamos un comentario a continuación, se debió a las siguientes consideraciones:

- 1) En primer lugar, se trata de pintores figurativos, aunque en algunas obras o etapas de sus carreras se hayan alejado de la figuración. Más aún, en la obra de estos artistas, si bien la figura humana en sí misma no es una característica central o permanente, en muchos casos, es el principal motivo de interés.
- 2) La obra de algunos de los pintores seleccionados tiene un grado de abstracción mayor; sin embargo, aún se encuentra en la representación esquemática pero distintiva que hemos considerado como parte de la definición de figuración.
- 3) Hemos seleccionado a pintores cuyo reconocimiento está plenamente consolidado en el arte nacional, es decir que hemos decidido aceptar el criterio del público. Hay que añadir que la mayor parte de ellos tienen varias décadas de trabajo constante, todos ellos han estado en actividad durante la década pasada participando en concursos y realizando exposiciones, incluso aquellos que pasan la mayor parte del año fuera de la ciudad o del país. Es precisamente por esta constante actividad y

participación que tenemos mayor acceso a su obra. Esta es bastante conocida e identifica a sus autores.

Sin embargo, hay que notar que no todos los artistas cuya obra comentamos se desempeñan exclusivamente como pintores, algunos de ellos han utilizado varias técnicas y medios tradicionales y no tradicionales que conducen parte de su obra hacia otras disciplinas.

IV.3. Comentarios

IV.3.1. Edgar Arandia (1951)

La pintura de Edgar Arandia es, evidentemente, de intenciones políticas. Mucho de lo que se puede decir de la obra de Edgar parte de que sepamos en qué sentido entiende él esta palabra tan cargada de sentidos negativos hoy en día. Para él política es la posibilidad de elegir lo mejor, no sólo individual, sino también, colectivamente.

Su obra, anterior a la reapertura democrática tenía un carácter mucho más desgarrado acentuado por los tonos bajos. Esta etapa de su trabajo parece haber sido percibida como la distintiva. Armando Soriano Badani dice de su obra que “dimana de una actitud sincera y persistente, de crítica social que se resuelve en pintura panfletaria y sarcástica, pues el trasfondo irónico es siempre áspero, mordaz y cáustico.”³⁵ Sin embargo, no toda obra u objeto que Edgar Arandia produce es de crítica social como se ve en las tres principales exposiciones que realizó en la década de los noventas.

Aunque la pintura, figurativa o no, expresa ideas, las manifestaciones artísticas no tradicionales parecen ser medios más directos para transmitir las, también si se trata de

³⁵ Soriano Badani Armando, *Pintores Bolivianos Contemporáneos*, “Descubre Bolivia”, 2da. edición, Cochabamba-La Paz, Bolivia, Editorial “Los Amigos del Libro”, 2000. pp. 28 y 29.

ideas políticas. Como en el teatro político que toma como escenario la calle e interroga y se dirige directamente a los espectadores, la pintura de ideas políticas tiene fines didácticos y moralizantes, aunque no puede ser tan directa. Quizás se deba a esto el que en sus exposiciones, el Grupo *Beneméritos de la Utopía*, del que Edgar Arandía es miembro activo, haya utilizado preferentemente medios artísticos no tradicionales.

En la producción pictórica de Edgar Arandía de la última década del siglo XX, la temática adquiere otras características. Las exposiciones *Chuquiago Blues* (1995) y *Chuquiago Dark* (2000) toman como lugar de referencia a la ciudad de La Paz. Pero estas exposiciones materializan diferentes intereses. En *Chuquiago Blues* predomina la visión nostálgica y esteticista de la ciudad de La Paz que no pretende indagar en sus habitantes. En *Chuquiago Dark* vemos el interés contrario, pues busca interpretar y representar lo que habitualmente no se ve: los luchadores de barrio, los héroes populares, los prostíbulos, los ladrones; en cierto modo personajes marginales.

Rubén Vargas, a propósito de “Los Blues de Edgar Arandía”³⁶ decía ya que los personajes de Edgar Arandía se encuentran siempre en el límite: las calaveras y las máscaras “la expresión última, límite” serían el rostro de la muerte “límite por definición”. Los cuerpos deformados se encontrarían en el límite entre lo humano y lo animal, Armando Soriano Badani apunta este mismo rasgo.

También Sergio Cáceres en el comentario del catálogo de *Chuquiago Dark* apunta la marginalidad de la que provienen los personajes de Edgar Arandía. En efecto, se trata de imágenes de una cultura que se encuentra entre lo urbano y lo rural, entre lo occidental y lo indígena: el cholo. A lo que se suma la incorporación de símbolos de la cultura de masas.

³⁶ Vargas Rubén, “Los blues de Edgar Arandía” *Presencia-Puerta Abierta*, 26.05.1995.

La exposición de los *Iconomágicos* (1997) se encuentra cronológicamente ubicada entre las dos anteriores series que hemos mencionado y se trataba de una muestra dedicada al amor. “El hálito vital de la pareja”- nos dice Edgar Arandia-.En muchas de sus obras se percibe su sentido del humor, muchas veces con el tono “cáustico” que menciona Armando Soriano Badani, pero en otras ocasiones con un aire más ligero como en las series de los *Loquitos*.

Como sucede en el caso de otros pintores, de ninguno de los temas que le interesan a Edgar Arandia se puede hablar por separado como estamos intentando hacerlo en este comentario. El indígena, por ejemplo, está siempre presente en toda su obra, ya sea como el personaje de la periferia que se integra, nunca gratuitamente, a la ciudad, o como un personaje que rechaza el contacto con la cultura occidental e intenta vivir de acuerdo con sus tradiciones culturales ancestrales, como en el *Gran Fumar*.

En el diptico *Chuquiago Dark* se sintetiza la visión de Edgar Arandia como habitante urbano. Están los parlantes “iconos de la comunicación” en torno a los que se reúne la gente, los héroes de la cultura popular e iconos de la cultura de masas, junto a Zárate Willca vestido con chamarra de cuero “redivivo en los jóvenes indígenas marginales actuales”³⁷.

Edgar Arandia utiliza dos métodos de observación: “*emic*”, desde adentro, y “*etic*” desde afuera. Es decir que no permanece ajeno a lo que está observando sino que participa en ello. Un ejemplo claro de esto son las fiestas “rockeras” en las que estuvo (pensemos en *Chuquiago Dark*) y su participación en la Morenada “Los X” del Gran Poder.

El término grotesco se suele asociar a la obra de Edgar Arandia. Este algo grotesco, para él ocurre cuando una cosa no corresponde con su realidad, es decir cuando algo,

³⁷ Parte de la entrevista realizada a Edgar Arandia. 12/09/2004.

idea u objeto, “debería ser así” pero no lo es, entonces es grotesco. De ahí que lo grotesco aparezca en la vida diaria individual y más notoriamente en lo social.

Como aficionado al *comic*, algunos de sus cuadros al óleo y acuarelas se inspiran en él, esto puede verse en *La perversa luz del invierno*. Casi siempre utiliza en sus cuadros contraste de complementarios directos o adyacentes como en el pequeño paisaje de *Cotahuma*, en el que una mancha bermellón atraviesa el cielo azul.

La producción de imágenes es un proceso largo y constante para Edgar Arandia, pero también es un proceso muy ordenado. Edgar siempre “anota las ideas” en libros que ha hecho empastar previamente con papel de buena calidad, pues a menudo el boceto exige que el papel sea resistente. En estos libros Edgar apunta sus primeras imágenes con tinta china, aguada, acuarela, lápices de color, y a menudo calcomanías. Generalmente acompaña sus “bocetos” de anotaciones. Además toma fotografías, las recorta de periódicos y hace apuntes del natural. También rompe algunos dibujos y los vuelve a armar en busca de conseguir otras formas.

Generalmente Edgar Arandia empieza el cuadro trabajando con acrílico. Recurre a la perspectiva intuitiva y perspectiva a un punto combinada con diferentes ángulos de visión. A menudo en sus cuadros la línea de horizonte es alta, debajo de ella se desarrolla la escena. Siempre hace un boceto de color y se prepara él mismo el azul ultramar, el magenta, el amarillo de cadmio, y el blanco de titanio al óleo y al acrílico.

IV.3.2 Enrique Arnal (1932)

Enrique Arnal es definitivamente una de las figuras más importantes de la plástica nacional y no solamente paceña. La suya es una larga y reconocida trayectoria solventada por la calidad indiscutible de su obra. Ya hemos expuesto anteriormente la

dificultad que implica el tratar de establecer una línea divisoria entre la pintura figurativa y la abstracta, ante el trabajo de Enrique Arnal estas dudas surgen nuevamente. Su trabajo se ha distanciado de la figuración precisamente desde fines de la década del ochenta. Basta comparar su obra de los últimos años con, por ejemplo, su serie de *aparapitas*, que es más figurativa además de ser la más conocida. Sin embargo, en series presentadas durante la década del noventa hay una aproximación más bien figurativa en la representación, nos referimos especialmente a *El Toro* (1994) y *Paisajes del Altiplano* (2000).

Como ya dijimos es precisamente a fines de la década del ochenta que la pintura de Enrique Arnal se vuelve menos figurativa. Sin embargo, en su pintura realiza un acercamiento al objeto real dentro de un esquema abstracto que nos lo vuelve a presentar (a representar) haciendo referencias figurativas. Ya podemos ver este esquema de representación semi-abstracta de un objeto real en su serie *Montañas* (1985).

Vemos un acercamiento similar a las montañas en la exposición presentada en 1989 que constaba de tres series: *Mitología minera*, *El mundo de mi memoria* y *Naturalezas Muertas*; éstas últimas con intención más figurativa. A esta exposición pertenecen *Sobre el muro de mi memoria I* y *Zapallo*. De esta muestra Gonzalo Iñiguez destaca el cuadro titulado *Catavi II* entre otros, y las naturalezas muertas de zapallos enteros y partidos por la mitad y realizados en gamas de colores cálidos, con fondo oscuro, de paleta reducida entre el amarillo, el negro y rojizo.³⁸

En plena década de los noventa Enrique Arnal presentó una de sus series más comentadas: *El toro* (1994), que consistía en representaciones de este animal en óleos, dibujos, acuarelas y serigrafías. Esta serie fue el resultado de varios estudios que Enrique Arnal habría realizado del natural, para lo cual alquiló un toro al que

³⁸ Iñiguez Vaca Guzmán Gonzalo, "La pintura de Enrique Arnal", *Hoy*, La Paz, 16. 12.1989 p. 10.

dibujaba diariamente, aunque esta no fue la primera vez que Enrique Arnal presentaba este tema³⁹.

En esta serie se destacan el vigor del trazo y la pincelada, con gran calidad expresiva. Como es habitual en su pintura, aquí también Enrique Arnal logra el máximo rendimiento con el mínimo de recursos. Juan Carlos Ramiro Quiroga destacó la “fuerza salvaje” que refleja esta serie, “la fuerza interior”, “el tormento y la soledad del mal”.⁴⁰

En la serie *Paisajes del Altiplano* (2000) nos encontramos nuevamente con una pintura que hace referencia a objetos reales: el paisaje altiplánico, representado en un esquema abstracto. Los colores son también grises, ocre amarillos y negro.

Ya sea con un acercamiento más abstracto o en ocasiones más figurativo, la manera de resolver problemas plásticos de Enrique Arnal se puede definir como sintética. Predominan las gamas de colores cálidos, siempre quebrados, hay muchos colores ocre, amarillos, con el blanco que resalta contrastes de tono. Llama un poco la atención la permanente presencia de un color oscuro, casi negro, a veces con tendencia violácea, junto a colores rosa, por ejemplo. El tratamiento del color es siempre medido y sobrio, la pintura es magra, prácticamente sin textura matérica.

En cuanto a la composición, generalmente se trata de un solo elemento presentado de manera frontal, con una sola línea predominante ya sea ésta vertical u horizontal. El objeto ocupa la parte central y el pintor explora sus cualidades plásticas en la ejecución de una obra en la que el color y el vigor de la pincelada son los protagonistas principales.

³⁹ En 1993, ya se menciona un “toro” de Enrique Arnal, realizado en óleo sobre papel y presentado en una exposición colectiva en la Galería de la Fundación BHN. *La Razón- Cultura*, La Paz 15. 12. 1993; pg. C4.

⁴⁰ Quiroga Juan Carlos Ramiro, “La corrida solitaria del Mal”, *Hoy-Cultura*, La Paz 23. 04. 1994, p. 3.

La temática de la obra de Arnal parte de la “consciencia sobre el mundo, el territorio común que se comparte con los demás”. En 1990, iniciando su etapa menos figurativa Arnal decía que sentía que había cedido mucho terreno a la realidad en detrimento de sí mismo; en el nuevo trabajo que había emprendido, la realidad persistía pero se había transformado. El giro hacia una pintura menos figurativa fue determinado por este pensamiento: el de no sacrificar la individualidad del artista en pro de la descripción del entorno. Sin embargo, el artista debe elegir, de acuerdo a su experiencia, un lenguaje para expresar lo que percibe sin intentar señalar un camino como si fuera el correcto pues hay que añadir que Enrique Arnal no comparte el concepto de evolución en el arte⁴¹.

IV.3.3. José Bayro Corrochano (1960)

José Bayro es un artista boliviano formado y radicado en México, su trabajo plástico se ve de gran calidad en el manejo de distintas técnicas. Su trabajo tiene un estilo ingenuo y vivaz.

Los intereses temáticos de José Bayro son algo más difíciles de precisar; encontramos en ellos referencias a grandes obras de la tradición pictórica occidental como ser *La Venus*, y el *Rapto de la Sabina*. También hay imágenes religiosas, conservando siempre sus caracteres distintivos pero representados en el estilo característico de Bayro, entre ellas *Santa Lucía* y *Arcángel Arcabucero*. A menudo aparecen en sus cuadros objetos mecánicos, instrumentos que permiten observar los astros, tal vez sextantes, como en *Las máquinas y los alquimistas* y *Los Hermanos inventores*, junto con otros objetos o máquinas extrañas.

⁴¹ Miranda Marco Antonio, “Conversación con Enrique Arnal: hay comodidad cultural en Bolivia”, *La Razón*. 30. 09. 1990, p. A20.

Estos elementos que se repiten en los cuadros y objetos, junto al uso de diversas y antiguas técnicas y formatos constituyen el lenguaje de José Bayro. Roberto Valcárcel escribió el siguiente comentario:

“el carácter general de estos trabajos es, a primera vista, historicista y conservador, delicado, esteticista, casi nostálgico. Pero también vemos rasgos netamente contestatarios y modernos como el uso de la combinatoria surrealista con la que este creador sugiere nuevos significados (...)”⁴².

Sus personajes, comparten los mismos rasgos fisonómicos, se encuentran en espacios inverosímiles, lo cual no implica que las imágenes provengan de la asociación libre de ideas como “método” creativo. Héctor Azar ve en las obra de Bayro una referencia a la *Comedia dell’Arte*⁴³ donde artistas callejeros y acróbatas representaban obras del gusto popular; podemos ver a estos personajes en *Circo* (1994) o *La cajita musical* (1997). José Bayro se acerca siempre a sus temas con sentido del humor, destaca esta característica en *Extraño amante* (1997), *La muñeca inflable* (1997) y *Adolescente pensando en sexo* (1997).

Comentando el trabajo de José Bayro en cuanto a su forma, Juan Achá señala que se percibe en ella un “equilibrio muy personal y armónico de las sutilezas del color- un tanto sordo-con las recias y punzantes líneas activas, predominantes en sus figuras”. De las figuras nos dice “fungen como símbolos. No las une una lógica trivial, sino la alegorización de alguna idea, impresión o concepto”.⁴⁴ Evidentemente el dibujo ocupa el lugar fundamental en la pintura de José Bayro, los colores son generalmente bajos y predominan las gamas cálidas con un color oscuro, también cálido.

⁴² Valcárcel Roberto, “Tradición y modernidad en la obra de José Bayro C”. Catálogo de *Sombras de Luz*, 1997, pp. 10.11 v 12

⁴³ Azar Héctor: “Bayro y la geometría del hecho cotidiano”. Catálogo *Sombras de Luz*, 1997.p.6

⁴⁴ Achá Juan. comentario impreso en el catálogo *Sombras de Luz*, 1997, pp. 2 v 3.

En la obra de José Bayro predomina la búsqueda de la calidad en la ejecución técnica, la calidad de la factura de las piezas. José Bayro no sólo se preocupa por la actividad del artista en el taller. Como otros artistas cuya obra hemos comentado, José Bayro no concibe la producción artística sin investigación y propuesta constante, pero como pocos, se preocupa por la cadena entre la elaboración, la presentación y la difusión de la obra:

el artista "tiene que ser cuidadoso en la creación de su obra y también la deberá presentarla adecuadamente y difundirla eficazmente (...).El artista debe dar un precio a sus trabajos y usar registros de autenticidad, sellando y clasificando su obra".⁴⁵

Como otros artistas contemporáneos, José Bayro prepara personalmente sus colores. Trabaja con temple, óleo, témpera; hace grabado explorando sus posibilidades al igual que con la cerámica. Como señala Michela Pentimalli, "practica con entusiasmo las más antiguas y variadas técnicas"⁴⁶, por ejemplo, el encausto aplicado a los fondos y utiliza también la sección áurea.

IV.3.4. Martha Cajías (1954)

Los recursos técnicos que Martha Cajías ha utilizado en su trabajo son varios, entre ellos están el *batik*, el tejido en telar, el dibujo, la cerámica y la pintura. Como sucede con otros artistas que comentamos, el dibujo ocupa un lugar privilegiado en la producción artística de Martha Cajías y como en el caso de aquellos hemos querido

⁴⁵ Bayro José, "Notas sobre: el enfoque ético del artista con respecto al arte contemporáneo", *Opinión*, Cochabamba 27. 07. 1994, p. B8. En este artículo Bayro, escribe también sobre la función de las Casas de Cultura y el papel de los coleccionistas, mostrando que una mirada al arte considerado como hobby más que una afición tanto por los artistas como por el público debe transformarse en una profesionalización constante y cohesión de la relación entre el artista, las instituciones de difusión y consumo del arte y el público.

⁴⁶ Pentimalli Michela, "La obra pictórica de José Bayro", *Los Tiempos*, 24 .05. 1991, p. B4.

considerarlo pues sirve a nuestros propósitos de indagar en los intereses temáticos de la artista.

El trabajo de Martha Cajías parte de una concepción animista. Todo objeto presente en el mundo tiene un ser interno que, precisamente, lo anima: “la tierra está viva, las plantas, las rocas, las montañas, el firmamento están vivos”- nos dice- “la certidumbre de pertenecer a esa gran red de presencias que me sustentan y de la que formo parte es uno de los temas centrales de mi arte.”⁴⁷

El mito, sobre todo, andino es una de las fuentes de inspiración temática y formal en el trabajo de Martha Cajías. Aparecen de manera recurrente en sus obras los árboles o las raíces como en *Sol Nocturno*, donde se nos presentan señalando la relación de pertenencia hombre-tierra, y a la vez, de mutua dependencia. Este dibujo está concebido para verse también de cabeza en una clara alusión a “lo de arriba” y lo de “abajo”.

Uno de estos mitos andinos más conocidos aparece también en la obra de Martha Cajías: es el de las sirenas *Quesintuu* y *Umantuu* que según la leyenda, eran dos hermanas con quienes Thunupa (Santo Tomás-San Bartolomé) mantuvo relaciones carnales en su paso por el lago Titicaca.⁴⁸ En *Sirena de Huatajata*, la sirena se nos presenta como una Artemis con sus múltiples pechos a pesar de su procedencia local (*Huatajata*). Estaríamos ante una diosa de la naturaleza y por lo tanto de la fecundidad.

Símbolos religiosos están siempre presentes en las obras de Martha Cajías. German Arauz Crespo ya nos señala la diversidad de estos símbolos: “antiguos dioses se

⁴⁷ AAVV, Comp. Denise Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*, Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, Espacio Simón I. Patiño, Taipinquiri. La Paz, ed. Taipinquiri, 2001, p.136.

mueven concéntricamente en torno a un mundo regido por lo circular, aunque de pronto esta cosmogonía nos trae un sol escalonado”⁴⁹.

Pocas referencias a la religiosidad de los pueblos africanos en América, también animista pueden verse en el arte. Martha Cajías nos muestra una de ellas en *Obatalá en los Yungas*, donde el dios creador se nos presenta con forma femenina parada sobre la luna y flotando sobre el agua.

Martha Cajías también elabora sus imágenes en base a sueños⁵⁰; lo cual no se aleja de la concepción animista del mundo, pues en ésta los espíritus que animan las cosas en el mundo transmigran de un cuerpo a otro, de un ser a otro y son causantes también de los sueños.

Pacarina se asemeja a un útero o a una cueva con pintura parietal. El esquema circular y concéntrico que ya habíamos mencionado aparece de nuevo aquí aludiendo nuevamente al tema de la fecundidad y también a la muerte como en *Santa Margarita patrona de los partos*.

El color es mesurado, sin grandes contrastes de matiz ni tono con algunas excepciones como en *Obatalá en los Yungas*, donde existe contraste de colores complementarios (rojo y verde).

Se han señalado referencias formales para sus dibujos como los dibujos de Guamán Poma de Ayala o el esquema cosmogónico de Santa Cruz Pachacuti, en el que

⁴⁸ Gisbert Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, 2da ed., Imp.en La Paz-Bolivia, Editoriales Fundación BHN y Gisbert y Cia., 1994. pp. 46-51.

⁴⁹ Arauz Crespo German, “Martha Cajías y su arte en Espacio Portales”, *La Razón*, 13. 04. 1994, p. C4.

⁵⁰ Parte de la entrevista realizada a Martha Cajías 15/10/2004.

aparecen el sol, la luna y una especie de dios acuático o huevo.⁵¹ El acercamiento plástico al tema que hace Martha Cajías busca sus raíces en lo originario, entendido como lo ancestral, es decir que aunque vivimos en un tiempo y lugar determinados, llevamos con nosotros y estamos sustentados por la vida y la muerte de los que nos han precedido. Capas y capas de tiempo dejan aparecer imágenes y sentidos muy antiguos⁵².

IV.3.5. Mario Conde (1956)

A propósito de la obra de Mario Conde Armando Soriano Badani nos dice que se trata de un “acuarelista de probada relevancia, maneja su especialidad con prodigiosa seguridad en el trazo y competente utilización de los recursos técnicos”⁵³. A lo que añade que su inclinación está en el campo del surrealismo coincidiendo en esta observación con Mario Ríos Gastelú.⁵⁴

Las acuarelas de Mario Conde generalmente están compuestas de fragmentos; los elementos representados con calidad fotográfica están ubicados en entornos inverosímiles, donde la representación del espacio no incluye la sugerencia de profundidad creíble; sino, más bien el fondo se resuelve en un tono oscuro sobre el que aparecen los elementos iluminados y volumétricos. Los tonos más bajos los consigue con sucesivas veladuras de un color quebrado, lo que equivale a decir que terminar una acuarela le toma varias sesiones.

La impresión de que los elementos son fragmentos que se han reunido en un nuevo contexto es más intensa en la pintura de Mario Conde que en la de otros pintores. Lo

⁵¹ Esta idea la señaló Gonzalo Iñiguez Vaca Guzmán en “El batik de Martha Cajías”, *Hoy -Cultural*, La Paz 24.11.1989. p. 10.

⁵² Parte de la entrevista realizada a Martha Cajías, 15/10/2004.

⁵³ Soriano Badani Armando. *Pintores Bolivianos Contemporáneos*, “Descubra Bolivia”. 2da. edición. Cochabamba-La Paz, Bolivia, Editorial “Los Amigos del Libro”, 2000. p. 71.

que no significa que los elementos no guarden relación y coherencia entre sí. En la asociación libre de ideas, precisamente una de las técnicas utilizada por poetas y pintores surrealistas, los elementos tienen divergencia declarada, pero guardan una relación secreta. Sin embargo, Conde aclara que no utiliza el automatismo psíquico como método de producción de imágenes, sino que éstas son escogidas en función a la idea (imagen) que ha concebido.

Los intereses temáticos de Mario Conde están relacionados con imágenes de la cultura popular y mestiza. En su pintura encontramos varias referencias, también formales, al Barroco Andino, al Barroco, como a otros períodos de la Historia del Arte, así como imágenes religiosas; no desprovistas de carácter crítico.

En *Desayuno Americano*, Mario Conde no sólo muestra a uno de los personajes de la ciudad, sino que la imagen del dólar americano y una vajilla de té nos enfrentan por oposición a su silueta, la de un lustrabotas con la cara del Che Guevara estampada en la chamarra. También en esta línea tenemos a *Corruptio* (1996), otra acuarela en la que aparece el busto de un personaje deforme, cuyos ojos, sobre los párpados, son falsos, pues están pintados. En donde deberían estar los ojos reales hay dos órbitas huecas, señal de que este personaje no puede ver. Su lengua toma la forma de un falo como símbolo de poder. Asociamos la imagen con la de un político cuyo poder se centra en el discurso, falso, asumimos, por la imposibilidad que tiene de ver la realidad. Este espíritu crítico de las condiciones sociales y económicas del país se revela en varias otras obras de Mario Conde.

“Ni didáctica, ni religiosa, ni política, ni filosófica, pinto las cosas que creo que están mal, pinto contra las cosas”⁵⁵, así se refiere Mario Conde al carácter crítico de su pintura.

⁵⁴ Ríos Gastelú Mario, *Creadores de luz, espacio y forma, (artistas plásticos de Bolivia)*, La Paz-Bolivia, edición Centro Taipinquiri, 1998, p. 45.

⁵⁵ Parte de la entrevista realizada a Mario Conde. 14 /09/2004

Las referencias a lo hispano-católico en su obra se ven claramente cuando alude al tema de la conquista, siempre con tono crítico, en especial cuando hace parodia de la Iglesia Católica como institución. Como en *El Entuerto de la conquista* (1998) o *El teatro de los descubridores* (1992) en los que cuestiona el rol que jugó la Iglesia Católica en el proceso de colonización y en la destrucción de "idolatrías".

Una apropiación del espíritu ascético barroco la encontramos en *Tres calaveras* (1994) donde la tercera calavera, todavía cubierta de vida es la del autor. Aquí tenemos una referencia a la muerte y a su recordatorio; además, en la pared aparece un espejo que aunque nos muestra la calle y personas ocupadas en sus actividades diarias, es también un recordatorio de nuestra condición precedera y una amonestación a vernos tal como somos, quizás un llamado a la prudencia.

En una acuarela de Mario Conde *Santo Tomás de Aquino* (1994) aparece representado con sus atributos habituales: está vestido de dominico, lleva una estrella en el pecho, un libro y en vez de la azucena, sostiene una pluma. Como en el caso de otros artistas cuya obra comentamos; en el trabajo de Mario Conde tampoco faltan las imágenes religiosas.

IV.3.6. Gil Imaná (1933)

Gil Imaná es sin lugar a dudas una de las figuras más importantes de la plástica boliviana. En más de una ocasión se ha reconocido su labor y larga trayectoria. Junto a los miembros del grupo Anteo, fue uno de los protagonistas del movimiento artístico que se produjo a raíz de los ideales difundidos por la Revolución del 9 de Abril de 1952.

La figura del indio ha estado presente en su trabajo más temprano junto con símbolos como la cruz cuadrada que aparece en las mantas de las mujeres indígenas que Gil

Imaná realizó especialmente durante la década de los setenta. Las cuestiones que se planteaban a propósito de los pintores indigenistas, no sólo bolivianos, y que hemos expuesto anteriormente se repiten en el caso de Gil Imaná, pues también aquí nos encontramos con una representación del indígena cuyas connotaciones ideológicas son objeto de opiniones divergentes. Sin embargo, se puede decir que el indígena que retrata Imaná es distinto del que nos muestran pintores de generaciones más jóvenes, pues en el caso de estos últimos, se trata de un indígena, no rural, que se incorpora a la ciudad, y que no tiene el aspecto hierático e inmóvil de las figuras de Gil Imaná.

Sin embargo, el tema central de su obra es la mujer indígena, como símbolo de la maternidad, la fecundidad y muchas veces, también del dolor. Se trata por lo general de mujeres con niños o mujeres gestantes.

La angustia que se percibe en las expresiones de muchos de sus personajes unas veces parece referirse a la pobreza como en *Lucas y penas* (1996), donde dos mujeres se acurrucan junto a los restos de una fogata. Sin embargo, esta angustia es principalmente existencial y se manifiesta en la desfiguración de los rasgos de rostros y manos de su personajes, como en *La Duda* (1992) o *La Espera* (1990).

Aunque en su trabajo el tema de la mujer-madre sea representado por una mujer indígena, para el artista se trata de un tema universal, pues con estas imágenes también trata de expresar uno de los sentimientos primordiales del ser humano: el amor, que al igual que la ternura está presente en la representación de la relación entre madre y niño.⁵⁶

El paisaje ha sido uno de los motivos de la producción pictórica de Gil Imaná. A veces es tomado como protagonista de la obra como en *el Eclipse* y *la Montaña*

⁵⁶ Declaraciones de Gil Imaná a propósito de la serie "Del amor y la ternura" presentada en la sala de exposiciones de la Embajada de México en 1994. *Hoy*, La Paz, 07.06.1994, pgs. 2-3.

Negra (1989), pero generalmente el paisaje, altiplánico en este caso, aparece como una síntesis del entorno de las figuras.

Las figuras en el Altiplano rodeadas y unidas al paisaje y a veces atormentadas por los elementos de la Naturaleza, como nos las presenta Gil Imaná, nos remiten a la unión y dependencia entre el hombre y la tierra, como en *Altiplano Infinito* (1991) o *Viento* (1994) y *Viento en mis soledades* (1992). El aspecto rígido de sus figuras unido a los colores austeros, los asemejan a rocas que resisten el temporal, nos sugieren que también son poseedores de una moral austera y resistente.

Otro de los temas recurrentes en la obra de Gil Imaná es el de los *warmimunachis*, amuletos para el amor y la fecundidad. Estas figuritas, usualmente talladas en piedra por artistas populares, son representadas en la obra de Gil Imaná en un esquema sintético y pudiera verse en ellos un símbolo de la necesidad de complementariedad y unión entre lo positivo y lo negativo, lo masculino y lo femenino. Vemos estas parejas en *Sol negro* (1999) y *Unión Pétreo* (1994). Además puede entenderse estos *munachis* con paisajes como concordancia con la Naturaleza.⁵⁷

La producción artística de Gil Imaná ha permanecido prácticamente sin cambios desde que alcanzó su estilo distintivo, sin embargo puede apreciarse una mayor abstracción y economía de trazos en su trabajo de los últimos años comparado con el trabajo de los años setenta y primeros años de la década del ochenta, como puede verse en obras como *El fondo del tiempo* (2000).

En su trabajo pictórico se destaca especialmente el trazo, más gestual en obras de los últimos años. La paleta ha permanecido reducida (Gil Imaná utiliza pocos colores), y dominada por colores grises ocres. También podemos ver colores grises con

⁵⁷ Querejazu Pedro, "Testigo y protagonista del tiempo", en AAVV, Dir. Margarita Behoteguy, *Pintores Bolivianos Contemporáneos, Gil Imaná*, La Paz-Bolivia, Santillana de Ediciones S.A. 2003, p. 10.

tendencia fría además de algunos toques de rojos y bermellón junto a un color gris oscuro o negro que está constantemente presente.

Ha utilizado especialmente el óleo y el acrílico, aunque en su trabajo de décadas anteriores puede verse la utilización de otras técnicas y materiales como el *collage*; con la misma idea de *collage* ha compuesto “objetos” con tableros a los que añadió piezas de madera, de metal y otros materiales a manera de objetos encontrados.

IV.3.7 María la Placa

La obra de María la Placa ha sido considerada como una de las vertientes de la joven pintura boliviana junto con la de pintoras como Guiomar Mesa, Angeles Fabbri y Patricia Mariaca.⁵⁸

En la exposición titulada *Aves y Evas* (1991) ya se refleja uno de los intereses temáticos permanentes en el trabajo de María La Placa: la mitología. No se trata, sin embargo de una mitología, exclusivamente occidental o andina, sino de una que indaga en el sentido primigenio de los mitos y por lo tanto en lo que éstos tienen de universal.

En esta serie está *Pájaro de fuego*, una referencia a la mítica ave relacionada con el culto al Sol en Egipto y de cuyas cenizas surgía un nuevo Fénix que trasladaba las cenizas del padre al altar del Sol. También formó parte de esta serie *Leda y el cisne*, tema de la mitología clásica griega. También hay referencias literarias como *Nunca más*, donde la presencia del cuervo nos remite al cuento de Edgar Allan Poe. Sin embargo, toda la serie trata de un tema en particular: la fecundidad y la mujer; que María la Placa volvió a tratar posteriormente.

⁵⁸ Blanco Elías, “María de los Angeles Fabbri: o la generación consolidada”, *Puerta Abierta*, 26.05.1996. p.4

Otros temas son tomados de la tradición bíblica, pero no son tratados como temas cristianos. En este sentido podemos citar *Sagrada Familia* y *Porta Lucis*, éste último recuerda a pasajes del Apocalipsis.

En la serie *Sangre, leche y lágrimas* encontramos nuevamente el tema de la mujer, esta vez como “Gran Diosa”, como “Diana” y “Pachamama”⁵⁹ y por lo tanto como diosa de la fecundidad. Estos cuadros presentan también elementos contemporáneos en un afán de “humanizar lo divino” y mitificar lo humano⁶⁰. También mujeres míticas aparecen en la serie *Amazonas* (2001) pero esta vez con referencias locales a la Amazonia boliviana que pueden verse en la sub-serie *Danzas guerreras*.

María La Placa ha utilizado varias técnicas en la ejecución de sus obras, entre ellas el óleo, sobre todo en sus obras de inicios de la década de los noventas, pero nunca lo ha utilizado exclusivamente; más bien, su trabajo se caracteriza por el empleo de técnicas mixtas incluyendo el *collage*.

En cuanto a la composición, las obras de los primeros años de los noventas se nos presentan más sencillas que las de series como *Tarot* o *Sangre, leche y lágrimas*, donde se hace evidente el abigarramiento de los elementos que no obedecen ya a la presencia, ordenadora al fin, del borde del cuadro que generalmente funciona como una “línea de piso” para la pintura figurativa. También el color es más sobrio en la serie *Aves y Evas* (1991) en comparación con trabajos posteriores en donde empiezan a hacerse notar contrastes de color más altos y casi por complementarios directos como en *Gratiae y sublimatio*, o en los cuadros que forman parte de la serie *Sangre, leche y lágrimas*.

⁵⁹ Albornoz Pedro, presentación de la exposición *Sangre, leche y lágrimas*, catálogo de la exposición realizada en la Galería Nota en noviembre de 1999.

⁶⁰ Albornoz Pedro, presentación de la exposición *Sangre, leche y lágrimas*, catálogo de la exposición realizada en la Galería Nota en noviembre de 1999.

IV.3.8. Gustavo Lara (1934)

Gustavo Lara es un artista experimentado que ha demostrado dominio de varias disciplinas. Se ha desempeñado principalmente como escultor, pintor, ceramista y muralista. Fue el primer miembro de la familia Lara en dedicarse al arte y también fue el maestro de su hermano Raúl y su hijo Fabricio, quienes también se han desempeñado como escultores y ceramistas.

Gustavo Lara no concibe las especialidades del arte tan claramente separadas unas de otras. Para él, y ya que el dibujo es la base de toda la producción artística, el artista que lo domine está capacitado para desenvolverse en cualquier disciplina. Para Gustavo Lara por encima del “qué”, es decir, del interés temático, está el “cómo”, esto es, el interés formal y de ejecución. “Uno puede tener imágenes –nos dice- pero si no están sustentadas por el oficio, no valen”⁶¹. El oficio para Gustavo Lara no es sólo la habilidad, ésta es sólo una parte: “uno puede ser muy hábil y no ser artista o ser ligeramente hábil y ser artista”.⁶²

Los intereses temáticos de su obra son varios. Hay temas inspirados en la cultura popular, también en la fiesta, el baile y el carnaval como *Haunacané – Calamarca* (1997), o *Después del baile*. La figura humana y en especial la figura femenina, constituye uno de los intereses constantes en su obra, no sólo pictórica. La figura humana le interesa, sobre todo, como elemento plástico. Cuando las figuras son dos o se representan solas en el cuadro hay una visión más cercana y familiar de la escena, como en *Intermedio* (1999), en estos casos también el tratamiento de la figura varía: es algo más realista, aunque no se trata de retratos.

⁶¹ Martínez Ronald, “Gustavo Lara: de frente y de perfil”, *Opinión*, Cochabamba 04.06.1994, p.B8.

⁶² Martínez Ronald, “Gustavo Lara: de frente y de perfil”, *Opinión*, Cochabamba 04.06.1994, p. B8

También Gustavo Lara parece ofrecernos la visión de un peatón atento. En cuadros como *Andén* o *Terraza* las figuras son mucho más planas que en otros cuadros, y presentan rasgos más simples, aunque no esquemáticos. Algunas agrupaciones de figuras son composiciones abstractas, los rasgos de las figuras aparecen geométricos y la paleta se reduce. Tal es el caso de *Composición* o la *Mesa puesta* donde además los personajes nos recuerdan a una familia con rasgos indígenas.

Es evidente el interés de Gustavo Lara en la cultura popular e indígena; Armando Soriano Badani nos dice: “No renuncia a escudriñar nuestra realidad nativa, ancestral, en la doble dirección étnica y folklórica, (...) señala la representación de las imágenes precolombinas que revelan nuestras raíces andinas”⁶³. Aunque Gustavo Lara ha señalado que no le interesan el “nativismo” ni el “nacionalismo” en el arte⁶⁴.

Sin embargo, como ya hemos mencionado, el tema en particular no es lo más importante en el trabajo de Gustavo Lara. Además hay que destacar su constante preocupación por la educación artística en todas las disciplinas. En especial, como parte de su actividad como escultor, Gustavo Lara documenta cada etapa de la planificación y ejecución de los trabajos de mayor exigencia, sobre todo técnica, con el fin de utilizar este material con fines didácticos dado el caso.

IV.3.9. Raúl Lara (1940)

Raúl Lara es uno de nuestros pintores contemporáneos más representativos. Radicado en Oruro desde 1979, la producción de su larga estadía en la Argentina no es conocida en nuestro país. Raúl Lara nos dice que aquella era la época de una pintura

⁶³ Soriano Badani Armando, *Pintores Bolivianos Contemporáneos*, “Descubra Bolivia”, 2da. edición, Cochabamba-La Paz. Bolivia. Editorial “Los Amigos del Libro”, 2000. p.120.

⁶⁴ Anónimo, “El artista Gustavo Lara: hay que seguir aprendiendo”, *La Razón*, 13. 12. 1990, p. B6.

dolorida; la realidad política imponía a la pintura unas características más frías, sombrías y con personajes dramáticos.⁶⁵

Su retorno al país determinó el viraje hacia tonalidades y colores más intensos, a pesar de que la familia Lara encontró también aquí un panorama político desalentador. Su reencuentro con el paisaje y la gente del altiplano boliviano le permitió el descubrimiento de las formas y calidades expresivas que hoy caracterizan a su pintura.

Raúl Lara ha insistido en reiteradas ocasiones en que más que un interés predominante en el tema, más bien lo que pretende es trascenderlo⁶⁶ mediante una búsqueda esteticista: el tema no debería condicionar al artista. Esta idea se trasluce en toda su producción artística de un contundente dominio técnico y formal. Los temas de base intimista junto con el carnaval y sus personajes, además de constituir una rica expresión de la cultura urbana popular y mestiza, le interesan especialmente por sus cualidades expresivas y plásticas.

La creación de imágenes tiene, en el caso de Raúl Lara, características similares a la de otros pintores que hemos comentado; pues resulta de una asociación aparentemente casual de los elementos. Raúl Lara explica que las imágenes surgen de varios “aguapuntos” que va ensamblando y se unen con “naturalidad”⁶⁷; de esta unión surge la imagen, la primera aparición del cuadro.

Las figuras de sus cuadros aparecen muchas veces en un espacio cerrado y con profundidad espacial lograda por el empleo de la perspectiva; muchas de estas figuras

⁶⁵ Gumucio Dagrón Alfonso, “Los mitos populares en la pintura de los hermanos Lara”, *El Mundo*, 29.03.1988, p. 14.

⁶⁶ Anónimo, “Raúl Lara y el óleo ‘Cualquier tema es un desafío’”, *Hoy-Contratapa*, La Paz 12.10.1994, p.14.

⁶⁷ Anónimo, “Raúl Lara y el óleo ‘Cualquier tema es un desafío’”, *Hoy-Contratapa*, La Paz 12.10.1994, p.14.

están “cortadas” por el borde del cuadro. En la representación de la figura humana no interesan todos los elementos, sus figuras inacabadas parecen desvanecerse o completarse con este desvanecimiento. Los colores predominantes son el azul y el magenta que, para Raúl Lara, deberían ser considerados complementarios. Estos colores empleados con toda su saturación resaltan sobre colores grises, quebrados y muchas veces más oscuros en busca del contraste, no sólo de color sino de tono. Se destacan especialmente las carnaciones de las manos y de los rostros, llenos de protuberancias, trabajados sobre todo con altos contrastes de color como en *Composición con moreno y niña* (1994).

Los temas en la pintura de Raúl Lara surgen de la observación de la cultura popular urbana y mestiza. Los seres alados que a menudo aparecen en sus cuadros fueron, en principio, ángeles salidos del 1 de Noviembre, Día de los Difuntos. Luego estos ángeles tomaron nuevas formas. Los niños con alas de mariposa, por ejemplo nos recuerdan a las *tantawawas* con las características mejillas pintadas; también pueden verse como representaciones de almas de niños que vuelven en esta fecha. Esta imagen es un elemento recurrente en los cuadros de Raúl Lara, como en *Paisaje interior*, *Homenaje a Chihuantito* y *Niño de Callapa*.

El “moreno” es otro de los personajes que aparecen a menudo en los cuadros de Raúl Lara y junto a otras referencias al carnaval se han convertido en elementos distintivos de su producción. El moreno es el cholo en el carnaval cuya mirada generalmente se esconde detrás de una máscara o gafas oscuras y su entorno es el altiplano en época de fiesta. María Elisa Martinic ve en estas representaciones de la fiesta mestiza una “sorda realidad” donde la miseria de la vida queda atrás cuando es tiempo de carnaval. Nos dice:

“es el cholo que tiene un asidero en sus costumbres pero que no puede evitar confundirse en lo ajeno y lo exportado. El cholo que se aferra a una estructura

que ha construido a partir de sus tradiciones milenarias y de su herencia colonial, (...) el que tiene que acostumbrarse a aceptar las ciudades, pero que todavía conserva su concepto de comunidad”⁶⁸.

IV.3.10. Fabricio Lara (1967)

La obra de Fabricio Lara se halla en el límite entre la representación figurativa y el abstracto. Sus figuras se pueden definir como representaciones esquemáticas, pues, conservan los rasgos esenciales que hacen que las identifiquemos como figuras (humanas y/o animales) y muchas tienen rostros de rasgos humanos. En otros casos su pintura es evocadora más que concreta, pero, esencialmente podemos considerarla como representación figurativa.

Los cuadros de Fabricio Lara nos recuerdan formalmente al arte rupestre. La relación que se establece entre ambos se debe principalmente a la utilización de colores ocres, rojo, negro y blanco y a la aparición reiterada de algunas formas, como caballos y bóvidos. Sus imágenes se acercan a las representaciones figurativas más que a las composiciones abstractas más frecuentes en el arte rupestre.

En el caso de Fabricio los animales que representa nos remiten a personajes y elementos de la tradición cultural local como los *wakatokoris*, a jinetes y a ritos ancestrales como el del encuentro de cóndor y toro en *Diálogo Condortauri*, que Fabricio Lara ha pintado en varias ocasiones.

Hay en el trabajo de Fabricio Lara un anhelo de volver a los orígenes, entendiendo éstos principalmente como pensamiento andino. En el concepto andino del hombre nada es absoluto, ni completo por sí mismo. De aquí resulta que ningún ente es

⁶⁸ Martinje María Elisa, “Una realidad descolorida”, *Primera Plana- Arte y Cultura*, La Paz, 15.11.1992.

independiente, incluyendo a las deidades; por esto es que la armonía entre la divinidad, el hombre y la naturaleza es vital para la supervivencia de todos. De la misma forma, los encuentros que Fabricio Lara nos muestra, nos recuerdan el dualismo asimétrico de la cosmovisión andina, donde todo tiene su *yana* compañero o compañera.

Como el mismo Fabricio manifiesta, su deseo es volver a la tierra, al agua, al sol, a la luna, a la naturaleza.⁶⁹ La mirada vuelta hacia la cultura ancestral, significa también una vuelta a los principios universales, por la relación que estos pueblos tenían con la naturaleza. Las formas y colores en los cuadros de Fabricio Lara nos remiten a los elementos esenciales que él menciona; los elementos de los que, se creía, está constituida toda la vida.

La forma en la que están ejecutados los cuadros es, en sí misma, una representación de la tierra, en algunos casos Fabricio ha utilizado la tierra como material es el caso de *Ser del Atardecer* realizado con arena recogida en distintos lugares. Fabricio Lara no concibe sus figuras como separadas del fondo: es decir como elementos, sino que trabaja la superficie pictórica íntegramente sin realizar divisiones ni siquiera para la composición, como por ejemplo, se puede percibir en cuadros de Jackson Pollock.⁷⁰

Los accidentes de la superficie pictórica, que permanece sin sugerencia de profundidad espacial, se asemejan a tierra árida, donde la última lluvia parece haberse secado y “craquelado” la tierra; pero es de esta tierra de donde surgen las figuras aéreas. Lo “telúrico” no toma sólo importancia temática sino que, más aún, surge del material empleado en la ejecución.

⁶⁹ AAVV, Comp. Denise Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*, Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, Espacio Simón I. Patiño, Taipinquiri. La Paz, ed. Taipinquiri, 2001, p. 135.

⁷⁰ Parte de la entrevista realizada a Fabricio Lara, 19/10/04.



Gerard Teulière expone de esta manera la relación entre la parte formal y la temática en el trabajo de Fabricio Lara:

“sobre todo, la preparación material de la obra se convierte en acto carnal que a la par que pinceladas va cubriendo el tegumento del lienzo con escarificaciones, tatuajes y máscaras tutelares. Se perennizan así la huella, la presencia de la mano; inscritas definitivamente en relieves y surcos sobre el soporte de otra carne. De esta sensación de la obra como pergamino, palimpsesto vivo y dérmico nace la comunión física entre el “yo piel” del artista y la epidermis del gran Otro que es el mundo. Entre ambos impera la figura humana, dislocada, pero siempre reconocible (...)”.⁷¹

También encontramos entre las imágenes de Fabricio Lara a personajes de la cultura popular mestiza como el Tata Santiago en *Santiago o del atardecer III*. Fabricio Lara nos dice que la riqueza de las imágenes de todos los tiempos le permiten emplear en su trabajo bisontes y astronautas, seres cósmicos, mujeres, hombres y animales⁷².

El primitivismo que se percibe en su trabajo, además de los rasgos antes mencionados, son una referencia al modo en que los hombres primitivos organizaban su vida: en torno a lo que aprendían mirando hacia el cielo y poniendo un “orden” en el cosmos, nombrándolo. Cargados de estas referencias se nos aparecen los seres astrales y los seres solares de Fabricio Lara, incluso también los animales y figuras humanas, pues su representación, además de mostrarnos su presencia física, nos evocan la espiritual.

⁷¹ Teulière Gerard, “Fabricio Lara: Humanismo telúrico” subtítulo del artículo “Bolivia, pintura del mito, vitalidad y diversidad”, *La Razón-Cultura*, 18.08.1996, p. 6.

⁷² AAVV, Comp. Denise Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*, Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, Espacio Simón I. Patiño, Taipinquiri. La Paz, ed. Taipinquiri, 2001, p. 135.

IV.3.11 Gilka Wara Libermann

El trabajo de Gilka Libermann no puede ser considerado plenamente *naïf*. No se trata de una artista que no haya recibido educación artística formal. Gilka Wara realizó estudios de artes plásticas y artesanías en México, entre otros periodos de aprendizaje en distintos talleres. Sin embargo, si su trabajo tiene características ingenuas, éstas se deben a su acercamiento al arte popular y a la artesanía. Pero como ya señalamos tiene una formación artística sólida que utiliza -por ejemplo- para sugerir profundidad con recursos como la proporción de los elementos o la saturación de los colores, en los casos en los que insinúa una leve perspectiva aérea. Como ejemplos de la utilización de estos recursos podemos citar *Solentiname* y *Xochimilco*.

El material más utilizado por Gilka Libermann es el temple, generalmente aplicado sobre yeso; cuando trabaja formatos mayores utiliza también el óleo. Muchas de sus imágenes son planas, no existe profundidad espacial ni modelado en las figuras y elementos. Los colores son siempre saturados, aunque no existen fuertes contrastes entre colores complementarios, predominan los colores cálidos, ocre y quebrados.

Su temática está plenamente adscrita a las representaciones ingenuas. Las varias representaciones del mundo rural como *Tierra de labranza*, nos recuerdan a pintores campesinos que retrataban su entorno. En un ámbito urbano las imágenes de Gilka Wara parecen más bien visiones nostálgicas de un mundo natural idílico. Aunque representa algunas escenas cotidianas como *Las bodas de Camacho*, estas imágenes nada tienen de realistas ni cotidianas, por el contrario, el acento está puesto en la idealización de la escena.

Como artista que se vale de un modo de representación deliberadamente ingenuo no puede escapar a temas de la cultura y religiosidad popular como el que vemos

reflejado en *la Virgen de Potosí*, una advocación nacional: la virgen Pachamama'⁷³. También vemos representadas escenas bíblicas –*El arca de Noé*– donde aparece nuevamente esta visión idílica y nostálgica de un estado de cosas anterior.

Su temática además hace referencias a personajes mitológicos clásicos como *Baco* y *Circe*, cuadro en el que Gilka Wara realiza el encuentro entre ambos. Baco representado en la vid, como dios de la vegetación, del vino y a la vez de la fecundidad animal y Circe representada en los animalitos que cuelgan del árbol y en los dos cerdos que aparecen a sus pies, pues en la mitología clásica se trataba de una hechicera capaz de transformar a los hombres en animales.

La cultura popular no es estática, esto se hace evidente en la temática de pintores que son sus observadores: la temática denominada popular no puede ser sólo ancestral, sino que está también sometida al influjo de la vida moderna y a los productos industriales; en *Galería* de Gilka Wara tenemos una de estas imágenes que surgen de la sociedad contemporánea.

Pedro Querejazu nos señala otro interés temático en el trabajo de Gilka Libermann: las referencias a la filosofía oriental⁷⁴ que vuelven a enfatizar la añoranza del equilibrio y conformación a la naturaleza.

IV.3.12. Patricia Mariaca (1961)

El trabajo de Patricia Mariaca, aunque figurativo, linda en muchos casos con la abstracción como sucede en *El mito es la entrada secreta*. En general, su trabajo tiene

⁷³ Gisbert Teresa y José de Mesa, “ La Virgen María en Bolivia, la dialéctica barroca en la representación de María”. en AAVV. *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco Anari*. Publicado por el Vice- Ministerio de Cultura, La Unión Latina con el apoyo de la Embajada Real de los Países Bajos. La Paz-Bolivia. 2003. p.27.

⁷⁴ Querejazu Pedro, “El arte de Gilka Wara”, catálogo de la exposición presentada en la Galería Emusa, julio de 1998.

carácter expresionista. Tanto Pedro Querejazu⁷⁵ como Armando Soriano Badani⁷⁶ han señalado ya la importancia y la solidez del dibujo en la obra de Patricia Mariaca. En la serie *Paseantes* (1997) vemos un acercamiento al tema más enfocado en el dibujo, aunque se trata de un dibujo donde la precisión no interesa a la artista. El carácter expresionista está dado por la textura, la violencia del trazo más que por el color, reducido al mínimo, incluso en gradación tonal.

El carácter expresionista que ya hemos señalado en su trabajo define no sólo el aspecto formal de éste sino también los aspectos temáticos. Entre los artistas que hemos comentado, el trabajo de Patricia Mariaca es uno de los más orientados a manifestar la subjetividad del artista. Sus temas son “expresiones de sus propias inquietudes y vivencias interiores (...) convirtiéndose sus obras en meditaciones del porqué del ser humano en un mundo caótico”.⁷⁷ Este es el reflejo de la generalidad del ser del hombre con el que, en última instancia, el espectador se identifica.

Sin alejarse de esta temática subjetivista, encontramos en la pintura de Patricia Mariaca varias referencias literarias como el *Aleph*. La propia Patricia Mariaca señaló que la constante en su pintura es la figura humana⁷⁸, aunque es específicamente la figura femenina la que se convierte en recurrente motivo de representación.

En *Diálogos con la luna* (1994) ésta es un símbolo femenino. En esta serie la figura de la mujer aparece serena y concentrada, como en comunión con la naturaleza simbolizada en la luna y en el paisaje. También en *Spectaculum* la figura femenina tiene un lugar privilegiado, pero en este caso no en contacto con la naturaleza sino en

⁷⁵ Querejazu Pedro, Presentación al catálogo de la exposición : “Patricia Mariaca-Pinturas”, 1992, Galería de la Fundación BHN.

⁷⁶ Soriano Badani Armando, *Pintores Bolivianos Contemporáneos*, “Descubra Bolivia”, 2da. edición, Cochabamba-La Paz, Bolivia, Editorial “Los Amigos del Libro”, 2000, p. 131.

⁷⁷ Querejazu Pedro, Presentación al catálogo de la exposición: “Patricia Mariaca-Pinturas”, 1992, Galería de la Fundación BHN.

⁷⁸ Itigüez Vaca Guzmán Gonzalo, “Una entrevista con la pintora Patricia Mariaca”, *Revista Domingo*, 13.09.1987, pp. 9-10.

una “puesta en escena” donde los espacios, vacíos y grandes, en contraste con el reducido tamaño de las figuras, parecen acentuar su soledad como mujer “observada” que tiene que responder a presiones sociales y familiares.

Formalmente la figura aparece sola ocupando la parte central del cuadro en composiciones sencillas y prácticamente simétricas. La superficie es tratada sin sugerencia de profundidad espacial, las figuras están levemente modeladas por el color aunque no al punto de lograr una apariencia volumétrica. Toda la superficie del cuadro es tratada con textura táctil y visual, es evidente el gusto de Patricia Mariaca por la materia en la pintura. Ella logra diferentes calidades de textura con el óleo como con otros materiales. En cuanto al color encontramos en el trabajo de Patricia Mariaca una tendencia a utilizar los colores por pares complementarios en mayor proporción que los colores quebrados y grises. En este sentido está organizado el color en *Eclipse*, *La cuesta de Alhacaba* y *La luna es el ojo de plata*.

IV.3.13. Gustavo Medeiros (1939)

Gustavo Medeiros es un artista de larga trayectoria cuyo trabajo se ha caracterizado por la inclusión de lo vernáculo. Su primera exposición realizada en 1971 en el Museo Nacional de Arte ya incluía muchas de las técnicas empleadas en el arte popular y que hoy podrían considerarse alternativas. La exposición consistía en sesenta y cinco trabajos entre dibujos, témperas, tapices, alfombras y óleos⁷⁹.

Mucho de su producción se caracteriza por la utilización de elementos abstractos como puntos, líneas, círculos y espirales. Ya en la presentación de la exposición que hemos mencionado Gustavo Medeiros manifiesta que la suya intenta ser una

⁷⁹ Blanco Elías, “Gustavo Medeiros Anaya, un arquitecto-pintor”, *Puerta Abierta*, La Paz, 21.04. 1996, p. 4.

“concepción abstracto-telúrica que dentro del campo de la creación libre muestre una fisonomía identificada con lo nuestro, no en la problemática social, que es circunstancial (...) sino más bien en cuanto se interesa por exaltar aspectos plásticos que trasuntan lo ancestral, lo eterno de nuestros valores iconográficos y cósmicos”.⁸⁰

Como ya advirtió Elías Blanco a propósito del trabajo de Gustavo Medeiros, esta idea sería una constante en su trabajo. Esta concepción abstracto-telúrica se aplica también a sus cuadros más figurativos, en los que las referencias locales, sobre todo al paisaje rural, permanecen, como en los cuadros *Opus 588* y *Finca* (1985).

Gustavo Medeiros no sólo se ha ocupado de temas y signos tiwanacotas sino del paisaje andino en general; es decir por los pueblos que ocupan el ámbito de la cordillera de los Andes. Lo que Gustavo Medeiros recrea en sus cuadros es la atmósfera, partiendo de las impresiones y recuerdos del paisaje. También se ha interesado en personajes concretos como en la serie dedicada al centenario de la muerte de Juana Manuela Gorriti (expuesta en 1992⁸¹).

Formalmente, sus cuadros son tratados siempre como superficie, no hay sugerencia de profundidad espacial; los objetos volumétricos aparecen aplanados en una combinación de ángulos de visión frontal y cenital. Predominan los colores ocres, tierras, siena tostado y natural junto con rojos también quebrados al igual que los verdes que provocan contrastes de color poco acentuados. Los elementos geométricos y menos figurativos pueden apreciarse especialmente en sus *Pictografías textiles*.

⁸⁰ Blanco Elías, “Gustavo Medeiros Anaya, un arquitecto-pintor”, *Puerta Abierta*, La Paz, 21.04.1996, p. 4.

⁸¹ Anónimo, “Gustavo Medeiros expone en el Museo Nacional de Arte”, *La Razón-Cultura*, La Paz 16.09.1992, p.B9.

IV.3.14. Guiomar Mesa (1961)

La pintura de Guiomar Mesa es técnicamente cercana al hiperrealismo incluyendo el aspecto “frío” de sus representaciones. De superficies sin relieves, la pintura es aplicada cuidadosa y minuciosamente. Generalmente, la pintora no intenta sugerir profundidad espacial. Sin embargo, sobre estos fondos, casi planos, los personajes son representados con volumen. Una de las características de su pintura es que los sujetos suelen ser objetos inanimados que nos dan la impresión de que la artista ha colocado, previamente a la ejecución del cuadro, en una especie de teatrino, lo que da a sus obras un carácter inexpresivo y estático.

Guiomar Mesa ya ha señalado que lo que caracteriza a su pintura es la falta de vida: “se trata de un trabajo en base a naturalezas muertas en una visión un poco dual, pues muestra figuras que además pretenden recuperar vida propia.”⁸² Además Guiomar Mesa realiza maquetas y utiliza la fotografía como referencia visual y como objeto de representación.

Las exposiciones de Guiomar Mesa son elaboradas a partir de un tema. Como señala Pedro Querejazu “son series temáticas, desde los mitos prehispánicos de origen, los mitos coloniales como el Santiago, La Sirena, La Mujer Montaña, La Pachamama y la Virgen Inmaculada.”⁸³

La pintura de Guiomar Mesa tiene como fondo un interés histórico, no sólo porque la temática toca hechos y personajes históricos concretos, sino porque se nos presenta en referencia al hecho pasado de la existencia individual o colectiva siempre con un aire o una “vocación” de recuerdo. Se trata de obras con intención narrativa y simbólica.

⁸² Miranda Marco Antonio, “Yo trato de vida y muerte”, *La Razón*, La Paz 18. 08. 1990, p A20.

⁸³ Querejazu Pedro, presentación publicada en el catálogo “El fin de los márgenes, homenaje a siete artistas bolivianos”, Santiago de Chile, abril de 1996.

Guiomar Mesa es, quizás, la artista que de manera más insistente ha representado símbolos patrios, junto a objetos de carácter religioso, cristianos e indígenas. En *Cruces* (1995) por ejemplo, aparecen varias de éstas, con diferentes formas, dos de ellas pintadas con los colores de la bandera nacional. Hacia la parte central del díptico una de las cruces está envuelta en tejidos andinos, otras llevan en la unión de los brazos un círculo metálico a modo de custodia. Otras tienen aves tropicales apoyadas en sus brazos, lo que las identificarían como cruces americanas, otras cruces están hechas de materiales más pobres y perecederos como paja y madera. Todo este conjunto tiene como fondo un muro de piedra que identificamos como tihuanacota por la hendidura característica para las grapas de sujeción.

Este cuadro ejemplifica los intereses temáticos de Guiomar Mesa. En principio es una pintora preocupada por asir la identidad nacional en su obra. En ella aparecen, como en el caso de las cruces, imágenes religiosas cristianas haciendo referencia también a lo hispano, sobrepuesto a lo andino precolombino. Tal es el caso de *Cabezas clavadas* cuya pieza central también tiene una cruz con los colores de la bandera nacional apoyada sobre una piedra, que representaría como en los casos anteriores lo precolonial, pero en este caso la cruz lleva una pequeña *tantawawa* que resultaría en la síntesis de ambos. El día de los difuntos, fiesta en la que se elaboran estas masas, es una celebración católica; en la que pervive, subsumido el pensamiento indígena sobre el retorno del alma y donde se les atribuyen a estas almas capacidades de seres vivos.

En muchos de los cuadros de Guiomar Mesa no vemos la presentación de un conflicto entre estas dos visiones, sino más bien una síntesis de los elementos; como señala Mario Ríos Gastelú "...el sincretismo sería la más clara expresión de sus ideas respecto al mito andino"⁸⁴.

⁸⁴ Ríos Gastelú Mario D., *Creadores de espacio, luz, forma (artistas plásticos de Bolivia)*. La Paz-Bolivia, edición Centro Taipinquiri, 1998, pg. 106.

Sin embargo, en muchos de los ritos indígenas que se asimilan a la ciudad, si bien no suele existir una confrontación con lo cristiano, si existe una yuxtaposición de ritos y creencias. Por ejemplo en *Ch'alla* (1994), el rito indígena de hacer una ofrenda a la *Pachamama* y enterrarla en los cimientos de la edificación, no sólo hace referencia a este rito en específico, sino a que los mitos y rituales indígenas están presentes en el ámbito urbano, constituyen parte de su identidad pero al mismo tiempo son parte de una cultura cuya riqueza es en gran parte desconocida y no completamente mestiza. Así los ritos indígenas y cristianos no se mezclan necesariamente, bastará como ejemplo el que se realice primero el rito cristiano (la misa) y después el rito indígena.

Guiomar Mesa también ha trabajado series de santos y seres mitológicos precolombinos transformando su iconografía hacia una más personal y contemporánea. Otros de sus cuadros requieren una lectura más detenida, aunque no se trata de cuadros conformados por escenas sucesivas como se usaron muchas veces en la pintura religiosa, sino de elementos simbólicos o simplemente referenciales que entre sí conforman una "historia" como en el caso de *Pachakuti Inga* (1992).

Gerard Teulière señala en la obra de Guiomar Mesa dos clases de mitos. La primera, abarca las fábulas andinas y bíblicas, algunas veces sincréticas, conformando los mitos modernos la segunda categoría⁸⁵. En cuadros como *Abandonado sin comando ni refuerzo* (1995), y *Fútbol* (1995) Guiomar Mesa aborda el tema del sentimiento de nacionalidad, de no pertenencia a un país cuya noción de pasado es parcial y cuya cohesión efímera nos muestra un estado débil. Las obras de esta serie, *Hora Cívica*, son más bien parodias de la nación contemporánea. En el cuadro *En la autopsia se verá* las figuras acartonadas de dos niños nos hablan también de una educación acartonada y más bien represiva con la que se trata de inculcar un falso sentimiento de nacionalidad.

⁸⁵ Teulière Gerard: "Guiomar Mesa, el arte y las ideas", catálogo de la exposición "Hora Cívica", Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, 1995.

La obra de Guiomar Mesa está cargada de sentidos, siempre preocupada por la identidad nacional, por el mestizaje, la supervivencia de ritos y mitos indígenas junto con obras de carácter más personal, que no deja de lado las temáticas antes expuestas. Formalmente es una obra meticulosa y planificada donde los aspectos plásticos son cuidadosamente planificados siendo tan determinantes como los temáticos.

IV.3.15. Agnes Ovando-Sanz de Frank (1920)

Agnes es una pintora de larga trayectoria y merecido reconocimiento. Su pintura es directa y sencilla. Generalmente no se ocupa en detalle del sujeto, simplemente lo sugiere y se remite a las formas esenciales. El color es casi plano; no pretende representar el volumen del objeto, excepto en algunas obras como en la imagen del hombre comiendo nubes. El fondo generalmente reviste poca importancia. Sus formas son siempre rotundas, a pesar de que se trata de cuadros de pequeño formato.

Por la intensidad de la expresión, la obra de Agnes ha sido calificada, además de *naïve*, como expresionista, a pesar de que predominan los colores quebrados y grises y no hay contrastes demasiado fuertes o demasiado frecuentes en el color. El carácter expresivo de la pintura de Agnes estaría en la interpretación de las emociones y la distorsión de los elementos que sirve a este fin.⁸⁶

Los temas de los que Agnes se ha ocupado son varios. En las representaciones de insectos, predomina una visión "micro", en la que Agnes se detiene en lo pequeño y paradójicamente resultan representaciones más veristas que los retratos o escenas con seres humanos. Por ejemplo Agnes ha pintado grillos, arañas y moscas.

⁸⁶ Soriano Badani Armando, *Pintores Bolivianos Contemporáneos*, "Descubra Bolivia", 2da. edición, Cochabamba-La Paz, Bolivia, Editorial "Los Amigos del Libro", 2000. pp. 91 y 92.

Como muchos otros artistas Agnes ha presentado también series en torno a un tema. Uno de éstos, que aparece constantemente en el trabajo de Agnes, es la figura de la mujer indígena. En *Sombras Palpitantes* presentó figuras de cholitas en escenas bíblicas. En *Retratos y mariposas* (1991) vuelven a aparecer las cholitas, esta vez como mariposas; se trataba de mujeres-mariposas trabajadoras, pues también había mariposas de las minas como *Mariposa de cobre*.

A propósito de esta exposición Agnes, decía que la cholita es la figura más plástica que tenemos en Bolivia, por eso su imagen le recordaba a las mariposas⁸⁷. Así utilizando como pretexto la imagen de las mariposas Agnes mostró escenas y gente de la calle y la ciudad.

Podemos ver en muchos de los cuadros de Agnes un interés social, en el sentido de que nos ofrece imágenes en las que percibimos que la autora siente simpatía por los sujetos que representa. No se trata de imágenes desgarradoras sino en el estilo, ingenuo tal vez, de Agnes, ella se solidariza, en especial con las mujeres a las que pinta; aunque Agnes no ha manifestado su interés en una pintura de denuncia o indignación moral ante las desigualdades sociales. En este sentido podemos mencionar el cuadro en el que aparece un cartel que dice “clase proletaria” y la marcha con cholitas llevando una bandera boliviana.

Su exposición *Verde Cinabrio* se originó a partir de los colores de los minerales y trató de representaciones de la hoja de coca y variaciones sobre la figura de la mujer indígena, una vez más la cholita. El tema de la coca se refería a ella como un elemento de máxima importancia en la cultura del país, más específicamente de la zona occidental del país y su consideración conflictiva en relación al narcotráfico.

⁸⁷ Anónimo, “Agnes de Frank y su obra en el Espacio Portales”, *La Razón*, 09. 11.1991, p.B8.

Sin embargo, evidentemente para Agnes el mensaje tiene menor importancia, lo que ella busca es atrapar la mirada “estética” del observador, ella misma dice: “se debe pintar bellamente porque un cuadro debe ser contemplado y gozado”⁸⁸.

Agnes siempre hace evidente en sus representaciones su sentido del humor; ella reivindica ante todo su voluntad de gozar de los colores y las formas. Varios periodistas y escritores han comentado la obra de Agnes a lo largo de su extensa trayectoria. Entre ellos Germán Arauz Crespo nos ofrece una síntesis de lo que algunos de estos observadores han encontrado en la pintura de Agnes: “sus criaturas son concebidas con una pintura increíble y muestran todo ese humor que sólo el hecho de procrearlas con amor puede darles. El mundo de Agnes es de indecible ternura, lleno de humor refrescante”⁸⁹.

IV.3.16. Ricardo Pérez Alcalá (1939)

Ricardo Pérez Alcalá es el acuarelista boliviano más conocido y galardonado fuera y dentro del país. Gran parte de su trabajo puede denominarse como realista. En varios sentidos esta definición pudiera parecer acertada, primeramente porque en lugar de mostrar lo que podría tenerse por bello, elige representar espacios y escenas que nos llevan a la vida diaria de la gente común e incluso pobre como en *La cama del molinero* (1995) o *Patio aymara* (1995) que, además, nos acercan al ámbito rural.

Los objetos, los espacios habitados pero vacíos, ocupan el lugar central en el trabajo de Ricardo Pérez Alcalá, no así la figura humana. El paisaje natural ocupa, generalmente, un lugar accesorio; aparece como fondo o escenario sin llegar a ser el verdadero protagonista de la imagen como puede verse en *La ciudad perdida* (1994), *La ciudad sin memoria* (1997), *Nos miran* (1996) y *La bicicleta blanca* (1994).

⁸⁸ Anónimo, “Homenaje a Umberto Eco y Roberto Prudencio”, *Última Hora*, 08. 10.1989, p.16

⁸⁹ Arauz Crespo German, “Las volátiles mariposas de Agnés”, *La Razón -Cultura*, 20.11.1991, pg. B9.

Hay en las imágenes de lugares vacíos y viejos un aire nostálgico por el paso del tiempo. Se trata, de una suspensión del momento, mediante la pintura. Suspensión en la que lo anterior, la presencia de las personas que habitan el lugar, su paso por allí, es enunciado. También aparecen las marcas del tiempo y del uso en los objetos. Los bodegones son uno de los temas preferidos de Perez Alcalá, los objetos le interesan no sólo en la exploración de su apariencia: sus desgastes, texturas, colores; sino y como ya se ha dicho para el caso de los espacios, evocan, no la presencia humana sino su ausencia.

El mismo Perez Alcalá estableció una división en su producción: "sólo hace pocos años pinto lo que pienso, antes pintaba lo que veía". En base a esta declaración del pintor, Rodrigo Abel Bloomfield, en el comentario que Blanca Wiethücter recapitula, establece la distinción entre los tiempos "de lo visto" y los tiempos "de lo pensado". Ambos resultan ser el desarrollo del mismo conocimiento e intención de representación de lo real; para Bloomfield, es a través de este primer tiempo que aparece la mirada insólita que es, más bien, lo insólito de la escena, por lo que la obra de Perez Alcalá se ubicaría dentro de lo real maravilloso⁹⁰.

Lo insólito toma nuevas formas en la aparición de extraños objetos y de seres imaginarios ajenos al contexto. La relación de los objetos entre sí y con el espacio ya no conserva el orden natural y real, sino que por nuevas asociaciones adquieren carácter simbólico. No se trata de imágenes que surgen cuando el pintor se ha liberado de la racionalidad sino, por el contrario, es ésta la que condiciona la existencia y las circunstancias en que aparecen los objetos. Con estas características y constituyéndose en alegatos ecologistas aparecen imágenes como *Apocalipsis* (1994), *Cargando mis cosas* (1990) y *La ciudad perdida* (1994).

⁹⁰ Wiethücter Blanca, *Perez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*, La Paz-Bolivia, Ediciones del Hombrecito Sentado, Litexsa Boiviana, Plural, 1997, pp. 29, 30.

Intercambiando Lealtades I y II sugieren la falsedad de las posturas y valores. La muerte, como una generalidad del ser aparece también en la obra de Ricardo Pérez Alcalá; son frecuentes las alusiones que hace a ella en las osamentas de animales que representa como en *Bicicleta blanca* o *Jaime Saenz* (1994). Una reflexión sobre la propia muerte puede verse en *Reclinado sobre mi tumba* (1992) donde el pintor aparece dos veces, una de frente y otra de espaldas reclinado en su pira funeraria encima de la cual aparecen algunos objetos queridos y que lo identifican. La misma idea se repite en *Este es el lugar* (1995) donde destaca un blanco cráneo montado sobre un trípode que una mano dirige.

Sus acuarelas se caracterizan por la permanente presencia de colores grises, con tendencias azuladas, y en clave baja. Las imágenes de carácter simbólico tienden a ser más luminosas y de mayores contrastes. Ricardo Perez ha trabajado generalmente con acuarela sobre papel y madera, en algunos casos, de grandes formatos. Además empleó técnica mixta sobre lienzo.

IV.3.17. Fernando Rodríguez Casas (1946)

La obra de Fernando Rodríguez Casas se caracteriza por la heterogeneidad de medios que el artista ha usado para su ejecución. Sin embargo, Rodríguez Casas es identificado principalmente por su pintura figurativa y por las investigaciones realizadas sobre la perspectiva esférica. Lo consideramos un artista esencialmente figurativo pues él mismo señala que no considera que la realidad visual se haya terminado y precisamente sus investigaciones teóricas y plásticas están orientadas en este sentido.

La década de los setentas y parte de los ochentas Rodríguez Casas se mantuvo estudiando la percepción del espacio. De esta época son sus cuadros *Curvatura del Espacio* (1979), *El Planeta* (1980) y *El Círculo de Magnolia* (1988). Todos hacen

referencia a sus investigaciones sobre el límite del mundo visual. En *El planeta* y el *Círculo de Magnolia* el observador, no puede verse a sí mismo de la misma forma en que capta la apariencia de los objetos, sólo puede percibirse como un vacío, como un punto ciego en el mundo visual. Por esto el observador sólo puede reconocerse a sí mismo como el límite de lo perceptible. Sus investigaciones sobre la perspectiva son, en esencia, indagaciones sobre cómo se percibe y se llega a conocer el mundo.

Los cuadros de esta etapa se ven distorsionados por la aplicación de las investigaciones de Rodríguez Casas sobre la percepción visual. No hay que olvidar que Rodríguez Casas caracteriza esta visión no como la de un espejo esférico ni la del lente “ojo de pez” sino como la de una burbuja aplanada.⁹¹ A pesar de esta distorsión, el tratamiento de los elementos representados en los cuadros de este período es hiperrealista.

En la década de los noventa este tema sigue interesando a Rodríguez Casas, pero además del modo de percepción y de representación del espacio, cobra mayor interés el problema de la percepción y representación del tiempo. No sólo está presente la evocación del tiempo como en *Quipus Keeping*, donde el texto da paso, o mejor dicho, se conecta con otro texto y se producen capas y capas en una especie de “sedimentación”, una “epifanía del tiempo”⁹² como la llama Rodríguez Casas, en una alegoría de la historia y la tradición.

Además de evocar el transcurso del tiempo, Rodríguez Casas también lo ha hecho participe de la finalización de la obra. En el díptico *Extinciones*, el centro está realizado con pintura permanente y de alta calidad; hacia los extremos, los materiales van disminuyendo en calidad y resistencia: utilizó *collages* y papel quemado, entre

⁹¹ AAVV, Comp. Denise Ostermann, *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*, Academia Nacional de Bellas Artes “Hernando Siles”, Espacio Simón I. Patiño, Taipinquiri. La Paz, ed. Taipinquiri, 2002, pp. 105-114.

otras cosas. Con el tiempo, estos materiales se pondrían amarillos y así éste contribuiría a la finalización de la obra.⁹³ Aquí el tiempo, como una especie de espectador, contribuye a la obra más allá de que el ejecutante no esté ya presente, también podemos ver aquí una manifestación del deseo de trascendencia de la obra. El material contribuiría a la formación de esta “pátina de tiempo” como en los antiguos cuadros al óleo en los que el aceite ha salido a la superficie formando un velo amarillento sobre la pintura.

Sin embargo, nos parece que el interés de Rodríguez Casas no se concentra preferentemente en la obra en su calidad de objeto, sino en la idea. Es el mismo Rodríguez Casas quién señala que: “la distinción entre arte y filosofía es muy tenue en el siglo XX porque los artistas están inmersos en un juego tan conceptual que tiene interés político, estético, sexual, moral, etc.”⁹⁴

La actitud reflexiva sobre su obra está siempre presente en Rodríguez Casas. Por eso es que al hablar de los intereses que motivan su trabajo creemos que no es posible hacer una distinción esencial entre su producción netamente figurativa y aquella menos figurativa y que se acerca a otros medios de representación distintos a la pintura.

Esta temática y las investigaciones ópticas de Rodríguez Casas tienen obvias relaciones con la condición humana pues indagan en cómo percibe el hombre el mundo que le rodea y como se percibe a sí mismo:

⁹² Espinoza Carolina y Arrázola Elizabeth, “No concibo la vida sin hacer filosofía”, *Los Tiempos-Cultura*, Cochabamba 21.08.1994.

⁹³ Vargas Rubén, “Nuestros cuadros, anzuelos al infinito, van a morir trabajados por el tiempo”, *Puerta Abierta-Presencia*, 07.03.1996, p.1

⁹⁴ Espinoza Carolina y Arrázola Elizabeth, “No concibo la vida sin hacer filosofía”, *Los Tiempos-Cultura*, Cochabamba 21.08. 1994.

“Me interesan los significados humanos, los seres humanos producen objetos que tienen significados y estos significados no se agotan con la intención del artista sino que van creciendo y sedimentándose con el tiempo”⁹⁵

En esta declaración de Rodríguez Casas se ve la unión de sus intereses acerca del ser humano y su preocupación por representar el tiempo y su labor en estos “significados”. Al fin, la obra de Rodríguez Casas, incluso sus investigaciones matemáticas y ópticas, plantean interrogantes sobre la existencia humana. Esto se hace más evidente en obras como la *Expansión del Universo* (1994) en la que una canoa con un huevo en su interior se ubica por encima del “mundo”, se trata de una canoa-vagina⁹⁶ como alusión al origen del hombre y del mundo. Una idea que también se puede ver representada en otro de sus cuadros en el que una vagina da a luz a un mundo que está empezando a formarse.

En la exposición *Diez figuras y una crucifixión* (2000), la figura humana es protagonista de la representación por encima de la representación del espacio. En esta exposición Rodríguez Casas volvió a la utilización del óleo en grandes formatos. Los soportes eran lienzos y papel preparado.

Aquí Rodríguez Casas combina la representación del espacio en forma lineal como en *Desnudo sobre almohada azul* (1999) con la representación del espacio curvo, tal como aparece en *Hombre desnudo en una mecedora*. En esta exposición puede verse la afinidad que Rodríguez Casas siente con Lucian Freud, especialmente en los cuadros de desnudos masculinos. Junto con Lucian Freud, Francis Bacon es otro pintor que Rodríguez Casas admira y que evoca en su *Crucifixión* y al que, además, le hace un homenaje en *La-es-pera*.

⁹⁵Rojas Valverde Luis. “Filosofía interpretación y arte”, entrevista a Fernando Rodríguez Casas, *Diseño y Construcción*, Plural Editores, La Paz, enero-marzo de 1995, pp 41-45.

⁹⁶Rojas Valverde Luis. “Filosofía interpretación y arte”, entrevista a Fernando Rodríguez Casas, *Diseño y Construcción*, Plural Editores, La Paz, enero-marzo de 1995, pg. 45.

Las otras figuras de la muestra están descompuestas, pero aparentemente no desde la perspectiva cubista con la unión de los diferentes puntos de vista posibles, sino con las líneas y formas esenciales necesarias para identificar una figura humana. A modo de *collages*, uno de los medios que Rodríguez Casas ha usado habitualmente en sus cuadros, representa figuras en una “operación compleja, polisemántica”.⁹⁷

Tal vez puede verse en esta fragmentación algún rasgo de la voluntad dadaísta de dotar a objetos-máquina de características humanas o por el contrario mostrar una suerte de automatismo en la condición del hombre contemporáneo: un hombre “sin anclas trascendentales”.⁹⁸

IV.3.18. Ejti Stih (1957)

Ejti Stih es una artista eslovena que ha logrado posicionarse en el movimiento artístico cruceño y paceño gracias a su constante actividad plástica en ambas ciudades. Reside en Santa Cruz desde 1982.

La producción pictórica de Ejti ha sido definida como neo-expresionista⁹⁹. La mirada que dirige a los temas que le interesan está cargada siempre de ironía. En sus cuadros, las figuras se nos muestran casi como siluetas caricaturescas. Donde pudieran verse intenciones de crítica social, Juan Ignacio Pita nos dice que Ejti “no denuncia ni ensalza, pero muestra”.¹⁰⁰

⁹⁷ Pentimalli Michela, Catálogo de exposición “Diez figuras y una crucifixión”, Espacio I. Patiño, enero-febrero La Paz, 2000.

⁹⁸ Citado por Alicia Smukler, *La ciudad imaginaria*. La Paz- Bolivia, PIEB/SINERGIA, abril 1998, p. 246.

⁹⁹ Querejazu Pedro, catálogo de exposición “El fin de los Márgenes: Homenaje a siete artistas bolivianos”, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, abril de 1996.

¹⁰⁰ Pita Juan Ignacio, comentario publicado en el catálogo de exposición de la Galería EMUSA, julio de 1991.

Este “mostrar”, en cualquier caso, pone de manifiesto el interés de Ejti Stih por la sociedad en la que vive. Tiene una mirada crítica hacia los círculos de poder, como en *Juramento y Los políticos*. También observa de esta misma manera la trivialidad e hipocresía de encuentros sociales como en *Torta* (1994), *Ladies’s night* o *Familia*.

Muchas de estas escenas pueden calificarse también como escenas de género pues hay mucho de cotidiano en los cuadros que Ejti nos muestra. Sus figuras de rasgos borrosos representan un tipo promedio, no sólo cruceño sino también boliviano. Son personajes que creyendo distinguirse de los demás terminan encarnando los estereotipos y los prejuicios más comunes de nuestra sociedad.

Los personajes de Ejti, nos dice German Arauz Crespo, “testimonian con desfachatez nuestra sociedad. Se mofan del poder, pero también muestran la tristeza, la soledad o la desesperanza”.¹⁰¹

Formalmente sus primeras obras eran de tonos y colores más oscuros y fríos como *En la taberna*. Luego sus lienzos fueron mostrando la saturación de los pigmentos que hoy caracterizan su pintura. Pedro Querejazu¹⁰² y German Arauz Crespo¹⁰³ ven la causa de este “estallido cromático” en el impacto del paisaje tropical cruceño en la visión europea de Ejti. En realidad la fuerza de la expresión está presente mas bien en la “gestualidad” del trazo y la saturación del color que no se organiza por contraste de complementarios para aumentar su impacto, como pudiera esperarse; sino que se trata de colores análogos en el círculo cromático trabajados en sus matices, más blanco y un color oscuro (gris negro) que se ve en las líneas que acentúan algunos

¹⁰¹ Arauz Crespo German, “Ejti Stih: reflejar el alma de las personas”, *La Razón-Cultura*, 14.12.1994 p. C6.

¹⁰² Querejazu Pedro, “El fin de los Márgenes: Homenaje a siete artistas bolivianos”, catálogo de exposición. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, abril de 1996.

¹⁰³ Arauz Crespo German, “En torno a la exposición de Ejti Stih”, *La Razón-Cultura*, 13. 11.1991, p. B9.

contornos de las figuras. Esto puede observarse claramente en cuadros como *Multitud roja*, *La bruja* y *Mesa*.

En otros cuadros como los de la serie *Desnudos* la paleta es más amplia incluyendo colores complementarios en figuras y fondos, aunque las características que hemos señalado antes siguen siendo las distintivas. Prácticamente no hay colores grises, los colores que percibimos más directamente son los colores primarios.

Sus figuras aparecen “cortadas”, a veces de manera insólita, por los bordes del cuadro creando una sensación más aguda de “fragmento” de realidad; más bien nos dan la impresión de un encuadre fotográfico logrado con *zoom*. Eji pinta generalmente con acrílico por la velocidad con que este material le permite trabajar el cuadro; utiliza además, soplete y trapos para darle a la superficie pictórica efectos diferentes a los del pincel.

IV.3.19. Marcelo Suaznábar (1970)

La pintura de Marcelo Suaznábar está llena de alusiones a las imágenes religiosas del barroco andino. Las figuras que aparecen representadas no poseen rasgos distintivos y el tipo de representación se interesa poco por lograr verosimilitud en el espacio y la figura humana. Gerard Teulière ha señalado que la pintura de Suaznábar “se entronca en el arte europeo moralizante y apocalíptico de finales de la Edad Media (...)y se combina con la simplicidad de la pintura *naïve*”.¹⁰⁴

El carácter *naïf* de su pintura lo acerca a las imágenes del arte popular y su intención moralizante no tiene el acento grave y severo que la representación verista le daba a las imágenes del Barroco español, si pensamos en Zurbarán, por ejemplo.

¹⁰⁴ Teulière Gerard. “Suaznabar: La Nostalgia del Ordo”. Presentación de la exposición “Angeles y demonios”. Galería de la Fundación BHN, La Paz -Bolivia, 1996.

Los primeros cuadros de Marcelo Suaznábar son obras religiosas. Como él mismo señalaba a propósito de la exposición *Entre el cielo y la tierra, el abismo y la divinidad* (1994) la temática, aquí, empieza a volverse profana en el sentido de tratar “las varias opciones que tenemos los seres humanos, los varios malos caminos y las tensiones que nos rodean”¹⁰⁵. Entre otros, pertenecen a esta serie los cuadros *Ecce Homo* y *Mirando al cielo*.

En las siguientes imágenes, las representaciones de Cristo y la Virgen ceden lugar a escenas en las que ángeles, demonios y seres humanos cohabitan en el mismo espacio. En *Alegoría del paso del tiempo* y *El macabro paso del tiempo*, Suaznábar toca uno de los temas representativos del barroco: la inevitabilidad de la muerte y la condición pecaminosa del hombre, podemos ver en ellos unas *vanitas*.

Las alusiones al infierno son recurrentes en la obra de Marcelo Suaznábar, aquí nos encontramos ante uno de los temas más representados durante el barroco. Es el caso de la *Casa del tormento de los réprobos*. En las pinturas de Suaznábar suele aparecer representado un solo plano, a diferencia de cuadros religiosos del barroco colonial – las series de las Postrimerías de Carabuco o Caquiaviri en el altiplano pazeño-, en los que se representan el plano humano, el divino, o en vez de éste último, el plano inframundano, el infierno. Aquí ya no vemos aparecer una figura máxima cuya autoridad exija el cumplimiento a una ley de obediencia como sucede en las imágenes cristianas. El que seres humanos habiten el mismo espacio que demonios y ángeles pretende mostrar que el hombre puede escoger evitar la tentación.

La pintura de Suaznábar manifiesta un carácter penitencial; en ella los hombres son representados siendo atormentados por los demonios o procurándose ellos mismos el sufrimiento y el fin de sus días. También Gerard Teulière, habla en el caso de

¹⁰⁵ Anónimo, “Marcelo Suaznabar y el óleo, las figuras profanas son fantásticas”, *Hoy-Cultura*, 22.09. 1994, p.14.

Suaznábar, de una pintura milenarista: “el espectador percibe lo que en el fondo añora el artista: la nostalgia de un orden primigenio, de un *Ordo Mundi*, sin pecado que será restaurado por un cataclismo final, Juicio Final o Pachakuti”¹⁰⁶.

La obra de Suaznábar se concentra con preferencia en la representación de la “premonición” del cataclismo. Aunque se ve a los hombres sufriendo, siendo devorados por animales o torturados por demonios, la destrucción no parece total, como en *Naturaleza Viva*, *Naturaleza Muerta IV* en la que sobre una plataforma ajedrezada que flota en medio del agua, queda un árbol sosteniendo una botella dentro de la cual una mujer agarra un cráneo humano. Suaznábar tampoco representa el estado posterior al cataclismo o tendríamos que decir “la Gloria” si seguimos la lógica de las postrimerías.

Los personajes que aparecen en los cuadros de Suaznábar son pequeños seres que no parecen estar dotados para otra cosa mejor que causarse daño y gozar también de pequeños placeres. Estos constituirían algunos de los rasgos que otorgan a la pintura de Suaznábar su profundo pesimismo y escepticismo, pues, en ella el hombre no parece capaz de conducir su destino por sus propios medios.

La única figura que cobra relevancia en los cuadros de Suaznábar, es una mujer, que se identifica con la Naturaleza. Ya en *Bodegón* (1998), sobre los hombros de la mujer aparecen frutas por lo que podemos identificarla con la madre Tierra, la *Pachamama*.

En los cuadros de la serie *Naturaleza Viva*, *Naturaleza Muerta* (2000), la presencia de esta mujer, representada en perspectiva jerárquica, confirma, una vez más el carácter fatalista, de la pintura de Suaznábar: esta mujer, o el sitio en el que está

¹⁰⁶ Teulière Gerard. “Suaznábar: La Nostalgia del Ordo”. Presentación de la exposición “Angeles y demonios”. Galería de la Fundación BHN, La Paz -Bolivia, 1996.

apoyada, es atacado por los hombres. Esta preocupación por la continuidad de la vida en el planeta se ve también en cuadros como *Verdugos de la Naturaleza* (1999).

La atmósfera de los cuadros de Marcelo Suaznábar en esta última exposición es ascética, acentuada por la clave baja en la que están armonizados. Varios elementos continúan presentes, como los cráneos que aluden a la condición mortal del hombre. Su presencia, junto a los relojes, aunque no se trate de relojes de arena, nos hacen pensar en los cuadros de *vanitas* y su amonestación de despreciar lo que se considera deseable en este mundo.

La pintura de Marcelo Suaznábar alude a la pérdida de valores religiosos: el hombre se habría alejado del respeto a normas rectoras, y las consecuencias sobre el futuro podemos intuir las en las imágenes que Marcelo Suaznábar nos muestra.

IV.3.20. Alejandro Zapata (1966)

Alejandro Zapata es considerado un pintor clásico, lo que generalmente se refiere a la calidad de la ejecución técnica de sus cuadros, además de a la búsqueda de serenidad y armonía en la composición y el color.

A propósito de su trabajo Alejandro Zapata decía en una entrevista:

“me gusta pintar el estado de ánimo que para el resto del mundo está oculto, lo que estás pintando no es ni la luz, ni la sombra. Lo que estás tratando de captar es la forma en que [el retratado] mueve su cara, cómo se expresan sus ojos, sus cejas, cómo están sus labios o detalles (...) que pueden expresar

exactamente todo lo que está ocurriendo en la mente, el alma y el corazón de una persona.”¹⁰⁷

Este afán de captar la vida interior a través del cuerpo le da carácter expresivo al trabajo de este pintor y lo aleja de lo que se considera la belleza clásica. Pues al tratar de mostrar lo que ocurre en el “alma, la mente y el corazón de una persona”, a través de su cuerpo, está tratando de captar la realidad de esta persona y la realidad no tiene como característica la belleza.

La realidad, el mundo que percibimos, tiene una belleza momentánea y episódica que sólo percibimos cuando la miramos con una disposición especial, con ojos esteticistas. No se trata de la misma percepción que habitualmente tenemos de los objetos comunes. Esa es la belleza, captada con ojos de esteta, que Alejandro Zapata nos muestra.

Alejandro Zapata no representa a figuras ajenas a nuestra experiencia y por tanto privadas de tensiones; al contrario, escudriña “las múltiples y complejas facetas del alma humana (...) que apenas se vislumbran en la apariencia externa en medio de la cotidianeidad de la vida”.¹⁰⁸

El mismo afirma que le interesa representar la “vivacidad de una mirada, las marcas de la piel”¹⁰⁹, los signos externos de la vida de la persona; sin embargo, el tema no es prioritario en su trabajo. Su principal interés es que la obra se refiera y se detenga en sí misma.

¹⁰⁷ Martinic María Elisa “Recorriendo caminos del arte en los zapatos de un pintor”, entrevista a Alejandro Zapata, *La Prensa- Cultura*, 20.09.1998, p 6B.

¹⁰⁸ Querejazu Pedro, “Lo clásico siempre vigente y nuevo”, agosto de 1997, presentación de la exposición realizada en la Galería de la Fundación BHN.

¹⁰⁹ Parte de la entrevista realizada a Alex Zapata. 14 /10/2004.



En sus cuadros, generalmente podemos ver una sola figura ocupando el centro de la composición, también se aprecia construcción de profundidad espacial, aunque Zapata no utiliza habitualmente perspectiva científica ni define un punto de atención por la aplicación de la sección áurea. Sus composiciones son claras, con pocos elementos que generalmente siguen líneas horizontales o verticales. Predominan los colores quebrados y grises, pues estos son los colores que existen en la naturaleza; Alejandro Zapata no utiliza el color con intenciones simbólicas. La pintura es magra, logrando las carnaciones por capas sucesivas de veladuras. Alejandro Zapata utiliza mediums -que él mezcla- desde la primera capa aumentando su densidad en las últimas. Sólo en los puntos más altos de luz podemos ver pintura más gruesa y se advierte la huella del pincel.

Sus desnudos y retratos adquieren a menudo carácter dramático. En *Pensando en verde*, la figura cabizbaja del hombre apoyado en la pared y con las manos entre las piernas nos sugieren una tensión interior acentuada por la iluminación cenital y la construcción del espacio, que resulta opresivo. Es el estado contrario el que Zapata nos muestra en *Dormilón*. En otros cuadros, como *Exiens*, Alejandro Zapata vuelve a utilizar esta iluminación dramática; en *Alma meditando en un despeñadero*, el contraste entre luz y sombra es más profundo y la imagen tiene un aire mucho más melancólico.

El carácter de muchos de sus personajes no es clásico ni romántico, pues ambos conceptos están alejados de la vida cotidiana. En una atmósfera nostálgica pero serena las figuras nos sugieren tensión interior.

V. PROPUESTA PLASTICA

“No amar la vida es el mayor de los crímenes. ¿Y quiénes son culpables de él?. Todos los que no *gustan* de las apariencias [...]. Para ellos el mundo comienza *mas allá* de una flor, de una sonrisa, de un beso”.

E.M.Cioran (*El libro de las Quimeras*)

V.I. Introducción

Desde hace varios años, las técnicas clásicas conviven con manifestaciones artísticas tradicionales. Las referencias al arte primitivo, medieval y clásico, entre otros, ya son comunes; gran parte del arte contemporáneo está orientado hacia el pasado con la cita y la apropiación.

Junto con la constante atención hacia el desarrollo de la tecnología hay, también, un renovado interés por el hombre. De ahí, que nuestra mirada se dirige principalmente hacia la existencia humana, sus tensiones y por tanto su representación. Nuestra propuesta, este primer ensayo, resulta de una serie de elecciones, las primeras en la búsqueda de la conformación de un lenguaje propio.

Como se ha visto, la pintura figurativa abarca una gama muy amplia de alternativas, con algunas muy cercanas a la abstracción. Nosotros nos inclinamos hacia una de estas tantas alternativas y como se puede constatar en nuestro trabajo plástico la figura humana ocupa el lugar principal.

Compartimos este interés por la figura humana con varios artistas nacionales y extranjeros cuya pintura se constituye en las influencias más importantes en nuestro trabajo. En varios de ellos puede advertirse el carácter expresionista de su pincelada y la materia en la pintura, tal es el caso de Lucian Freud y Chaïm Soutine. Ignacio Iturría y Arnaldo Roche-Rabell son dos de los pintores latinoamericanos cuya



producción nos resulta cada vez más atractiva, sobre todo, en la parte formal. En cuanto a pintores nacionales su influencia sobre nuestro trabajo es temática y formal; entre ellos están Edgar Arandia, Fernando Rodríguez Casas, Guiomar Mesa y Alejandro Zapata, aunque esto no excluye nuestro interés por el trabajo de otros pintores figurativos y abstractos.

V.2 Propuesta Plástica

V.2.1 Una reflexión sobre el cuerpo en virtud de su relación con la propuesta plástica.

El cuerpo humano ha estado siempre presente en la tradición pictórica de Occidente. Con un carácter simbólico, con intenciones más o menos naturalistas, entendido como creación divina, como medida de todas las cosas, el cuerpo humano ha ocupado el lugar principal en las representaciones del arte en general y de la pintura.

En muchas interpretaciones, el cuerpo humano ha sido concebido como una entidad de segundo orden o reducido a sus aspectos fisiológicos. Es evidente que nuestro cuerpo adquiere a menudo connotaciones negativas, pues enfermamos, envejecemos y morimos. En cuestiones aún más sutiles podemos decir que el cuerpo nos traiciona. Bastará con que pensemos en las veces que se nos ha cortado la voz, o cuando hemos desviado la mirada sin proponérselo: en esto nuestro cuerpo suele ser más eficaz en la comunicación que nuestras palabras. Pero es, sobre todo, frente al envejecimiento y la muerte que nuestra impotencia sobre el cuerpo se muestra total y éste adquiere su significación más negativa: es corruptible.

La interpretación dualista del hombre viene a salvar este “después”: de acuerdo a esta postura, el cuerpo y el alma¹¹⁰ están unidos solamente durante la existencia. Por el contrario, en nuestro trabajo partimos de la idea de la unidad de cuerpo y alma, de que el alma vive con el cuerpo y también muere con él. El cuerpo es la primera manifestación de nuestra existencia y por tanto se convierte en el “lugar” de expresión, pues el hombre manifiesta su existencia con su cuerpo y a través de su cuerpo. Este es el principal interés que este enfoque del hombre reviste para nuestro trabajo.

Por ello, intentamos que el cuerpo representado sea visto como sujeto. Concebir al modelo como sujeto implica atribuirle acción. En esta parte, que constituye una línea dentro de nuestro trabajo, el modelo no es una excusa para expresar nuestras propias ideas o sentimientos. El modelo es alguien real con inquietudes propias. Sus manos, ojos, gestos y marcas expresan un lenguaje particular, como también lo hace la desnudez o vestimenta del cuerpo. Allí donde existe un lenguaje se pueden decir muchas cosas, pero otras se pueden callar: ambas posibilidades revisten gran interés para nuestra actividad.

Sin embargo, en nuestro caso, la representación figurativa no tiene que ver con la verosimilitud de lo representado, ni con que una representación se pretenda más o menos verídica.

En la otra línea de la propuesta nos hemos alejado del afán de representar el carácter distintivo del modelo; si bien aquí la figura representada puede conservar rasgos de éste, no es al modelo al que estamos representando. Aquí podemos decir que la búsqueda es también expresiva, pero tiene un carácter menos individualizado y particular. En este sentido nuestro trabajo se acerca más al expresionismo que al

¹¹⁰ No es parte del interés de éste trabajo el discutir o exponer lo que se entiende y se ha entendido por “alma”, pero es obvio que aquí no se concibe el cuerpo como la cárcel del alma de la que deba librarse para alcanzar la verdad o el conocimiento.

interés mimético. Nuestra propuesta conserva la forma y el dibujo a pesar del grosor de la pintura.

Muchos artistas del siglo XX se han aproximado de manera subjetiva a la iconografía cristiana en su obra y le han atribuido un significado distinto en el contexto contemporáneo. En siglos pasados, las representaciones de temas mitológicos y religiosos representaban un lenguaje de ideas muy elaboradas, muchas de ellas con enseñanzas morales, cuyo sentido hoy día no llegamos a captar completamente. A fines del siglo XIX y en el siglo XX termina por consolidarse la concepción de la pintura como medio de expresión subjetiva y si los temas cobran carácter alegórico se refieren con preferencia a cuestiones existenciales. En el siglo XX, el siglo secular, estas imágenes han mantenido su carácter simbólico en el sentido de ser entendidas como representaciones convencionales de pensamientos o sentimientos: así tenemos imágenes de la crucifixión, el calvario o martirio haciendo alusión inmediata al dolor o a la fortaleza en medio de las adversidades por citar sólo dos ejemplos.

Este es el sentido en el que nosotros nos hemos acercado a esta iconografía, que obviamente en nuestro caso, no conserva el rigor de representaciones de carácter plena y manifiestamente religioso. Las referencias a las advocaciones marianas son especialmente importantes para nosotros pues creemos que de entre toda la imaginería católica, la Virgen, es la imagen que más profundo ha calado en la mente indígena y mestiza latinoamericana, ya sea como sustitución a un culto, yuxtapuesta a cultos precolombinos o mezclando algunas de sus características con ellos.

En nuestro trabajo partimos de que es la imagen y su carácter material, en nuestro caso la superficie pictórica, lo primero y preponderante sin ser lo exclusivo. Tampoco entendemos la expresión artística como un modo de dar rienda suelta a la expresión de los sentimientos. No es lo que el artista siente en determinado momento lo que

debería, en nuestro criterio, ser la naturaleza de lo expresado, sino más bien lo que éste conoce sobre el sentimiento humano.

V. 2.2 Una reflexión sobre el oficio.

Es bien sabido que el desarrollo tecnológico planteó la superación de la artesanía y del trabajo manual aplicado al arte. Hoy “el arte está atravesado por la idea”¹¹¹ y su realización material tiene, en la mayor parte de los casos, poca importancia. Esto es precisamente lo que más interesa a los derroteros actuales del arte, pues su actividad se orienta a la preeminencia de lo conceptual: la idea. Lo que también podríamos denominar la esencia de la obra, termina prescindiendo de la ejecución material, aunque para “darse” toma también una apariencia. O en cualquier caso la realización material se convierte en una entidad de segundo orden en relación a la idea. Pero, en nuestro criterio, lo que se ha dado en llamar la esencia de la obra, no se encuentra detrás de la apariencia de ésta sino que está entrelazada con ella.

La expansión del arte en el siglo XX, su voluntad de fusionarse con la vida, de liberarse de la producción y la ejecución de la obra, entre otros tantos rasgos contemporáneos, ha estimulado la especulación estética. Los planteamientos de las posturas estéticas son tan disímiles como el arte mismo. Por un lado existen planteamientos que ven la actividad artística como percepción y contemplación, relegando la producción de objetos artísticos. La postura opuesta sostiene que el inicio de la obra está en su realización material, que la idea es posterior, incluso es el material el que produce la idea. La reflexión no está exenta del trabajo del artista pero éste no se ha forjado una idea predeterminada¹¹².

¹¹¹ Baudrillard Jean. *Ilusión y desilusión estéticas*. Monte Avila editores, Caracas, Venezuela, 1ra. ed., 1998 pag.27.

¹¹² Bayer Raymond, *Historia de la Estética El Siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 6ta impresión. México D.F. 1993.

Dentro del marco de la realización material esta última postura nos permite recuperar la actividad productora del artista y la participación del espectador en tanto que es él quién tiene la responsabilidad de captar y rescatar el valor de la obra. Sin embargo no pretendemos reducir el arte a su realización material.

La reivindicación del trabajo manual aplicado al arte no es la búsqueda de corrección formal o la eliminación de los excesos, no es tampoco la búsqueda de un modo exclusivamente clásico y/o técnico que pudiera suponer una nueva coacción a la actividad artística.

La aplicación del trabajo manual al arte puede brindarle al artista el conocimiento de sus propias capacidades, pues, ya sea que un artista opte por experimentar o por lograr el máximo rendimiento en una disciplina o técnica, siempre se ve enfrentado a problemas profesionales en su trabajo. No concebimos que el talento pueda carecer de oficio ni que la libertad se entienda como la eliminación de todo obstáculo técnico.¹¹³

En esta propuesta no estamos planteando un uso de los materiales que no se haya planteado ya. El óleo es el material que más hemos utilizado porque es el que nos resulta más cómodo y conocido. Esto no implica que descartemos, a futuro, el uso de otros materiales, técnicas y sus combinaciones, ni que subestimemos las posibilidades que ofrecen.

V.2.3 La utilización del color

Los impresionistas trabajaron y estudiaron el fenómeno de la sombra coloreada a partir de su observación directa de la naturaleza. Hasta el momento se había admitido

¹¹³ Esta idea está expresada en el artículo de Frank Schirrmacher. "Saber el oficio. El retorno al arte: la situación tras décadas de diletantismo". En el subtítulo "Artes plásticas, victorias pírricas", *Humboldt* No 114, año 1995, pgs.35-39. Eduard Beauchamp es muy contundente, pues, en este sentido se refiere a la pérdida del oficio como "la plaga de diletantismo".

que el color de la sombra era gris negro¹¹⁴, esto como resultado de que el estudio de la iluminación de los objetos se realizaba en un espacio interior y no en el paisaje. La enseñanza impresionista¹¹⁵ de la sombra coloreada no elimina, sin embargo, el uso del negro y el gris negro como color local o color de fondo como lo hemos utilizado en algunos de los cuadros que presentamos.

Los colores de los pintores son pigmentos y a diferencia de cómo sucede en los colores-luz, la mezcla de colores complementarios o de los tres colores primarios en sus tonos más bajos da como resultado un color pardo oscuro muy cercano al negro. El “negro” obtenido de esta manera e incluso el “negro puro” forma parte del color en la pintura. Nosotros lo hemos utilizado como color local y en especial para realzar el contraste claro-oscuro; esto es que, sobre un fondo oscuro una figura clara es empujada hacia adelante y viceversa.¹¹⁶

Hemos utilizado el color de forma expresiva alejándonos, en cierta medida, de la fidelidad a los colores que existen en la naturaleza. El tratamiento de las carnaciones no pretende ser completamente realista; la representación de venas y zonas enrojecidas de la piel tiene la intención de sugerir vida sin recurrir a la verosimilitud de lo representado, sino, a su carácter expresivo. En la representación del espacio y el entorno de la figura, en muchos casos, hemos renunciado a la representación realista. Hemos utilizado colores grises y quebrados junto con colores completamente saturados como el bermellón y el azul cobalto.

¹¹⁴ Itten Johannes, *El arte del color*, Noriega Editores, Mexico D.F. 1994, pg. 81.

¹¹⁵ Aunque los pintores pre-impresionistas ya conocían el fenómeno, también gracias a su observación de la naturaleza, los impresionistas fueron más lejos en la experimentación de la sombra coloreada y el contraste simultáneo apoyados en las teorías del color. (Los estudios de Eugène Chevreul y de Johann Wolfgang Goethe)

V. 3 Cuadros de la muestra

“Un momento de completa felicidad nunca ocurre en la creación de un trabajo de arte. La promesa de esto es sentida en el acto de creación pero desaparece hacia la finalización del trabajo. Porque es entonces que el pintor toma conciencia de que es sólo una pintura lo que está pintando. Hasta entonces, él casi se ha atrevido a esperar que la pintura venga a la vida. Si no fuera por esto, la pintura perfecta podría ser pintada, a cuya terminación el pintor podría retirarse. Esta es la gran insuficiencia que lo impulsa. Entonces el proceso de creación se vuelve necesario para el pintor quizás más que para la pintura. El proceso es, de hecho, la formación de un hábito”. **Lucian Freud**.

El artista no es el espectador final de la obra, pues, ciertamente es muy difícil concebir que trabaje para sí mismo. Sin embargo, también es cierto que el artista, a medida que termina su obra, se convierte en espectador y crítico de ésta. Así concebimos que el artista pueda hablar de su obra, como fruto de una percepción y reflexión posteriores. Pero por este camino primero podemos encontrarnos con el peligro de que se dé por sentado que es necesario traducir al lenguaje verbal o escrito la imagen soslayando su carácter eminentemente visual. El segundo peligro está en que lo que diga el artista sobre su propia obra sea definitorio para el acercamiento de terceras personas a ésta. El espectador es partícipe de la obra cuando le presta su atención y con su imaginación contribuye a la ficción de la misma, por tanto en la siguiente exposición escrita que haremos de los cuadros que forman la muestra esperamos sortear estos obstáculos y no cerrar ninguna vía de aproximación a nuestro trabajo.

¹¹⁰ Itten Johannes, “Efecto espacial del color” en *El arte del color*, Noriega Editores, Mexico D.F. 1994, pg. 78, ver también el capítulo “Contraste Cualitativo del color”, pgs. 55-58.



1. Mujer Sentada

1. Mujer Sentada

En este cuadro una mujer aparece sentada en una cama cubierta con varias frazadas. La cama se encuentra contra la pared hacia una de las esquinas del cuarto en un intento por sugerir profundidad espacial, es decir la superficie se ha tratado como superficie-espacio. La mujer ocupa el espacio central sobre una línea vertical, la cama forma una diagonal muy baja, casi una horizontal que la atraviesa; otras dos líneas inclinadas se cruzan en la mitad derecha del cuadro. La gama cromática está formada por colores fríos, desde el verde-amarillo al azul-violeta. Los colores cálidos se encuentran en menor proporción y yuxtapuestos a sus complementarios. El único color cálido que destaca en el conjunto es el rosado-naranja de una de las frazadas además de la carnación de la mujer en tonos rojizos y violáceos. Entre la mujer, la cama y el fondo hay un contraste oscuro-claro, respectivamente. Todos los colores son quebrados y la mayor parte, son grises.

Se trata de una escena de la vida cotidiana, por lo que podría enmarcarse en la temática de género. En la intimidad de una habitación la mujer pudiera estar en la espera, tal vez angustiada, de algo o de alguien. Las manos vacías de la mujer con las palmas hacia arriba parecen acentuar esta espera o por el contrario sugerir una pérdida.



2. Paola ME FECIT

2. Paola ME FECIT

En este lienzo se representa un autorretrato sobre fondo rojo. El autorretrato aquí puede tener varias connotaciones: el sentido más inmediato es el de pretender retener el tiempo en un instante y brindar un documento de éste, conservando no sólo la apariencia física de la retratada, sino también representando el “contexto” del retrato y del retratado.

El retrato es uno de los medios que le permiten al hombre conocerse y ser reconocido. Aquí podría decirse que el asunto del cuadro, como retrato, es triple. Al mismo tiempo que es autora es sujeto de la representación, y en tercer lugar es el propio objeto el que informa sobre quién lo hizo mediante la escritura en latín que aparece en la parte inferior del cuadro. A muchos objetos producidos por artistas, éstos les otorgaban “la palabra” al poner inscripciones en primera persona como si el objeto hablara. La frase que registra el nombre del autor y el siguiente ME HIZO, también la utilizaban artistas indígenas americanos.¹¹⁷

Los elementos en la pared y sobre la cabeza de la retratada constituyen el fondo del cuadro, no sólo en sentido visual sino que también intentan sugerir un contexto al retrato. Primero está la imagen de la Virgen de Copacabana¹¹⁸, una de las más conocidas y veneradas en el país. Porta en la parte inferior una *whipala* del

¹¹⁷ Memoria del I Encuentro Internacional de Barroco, Andino, Viceministerio de Cultura con la colaboración de la Embajada Real de los Países Bajos. La Paz, Bolivia. 2003. pg.254

¹¹⁸ La Virgen de Copacabana es una Candelaria, la iconografía corresponde a la presentación del niño en el templo (S. Lucas 2:23 y 24) y para ofrecer como sacrificio, de acuerdo a la ley de Moisés “dos tórtolas o dos palominos” para la purificación de la madre. La Purificación se adoptó posteriormente, como fiesta cristiana en la que se realizaba una procesión con velas, por lo que la Virgen aparece llevando un cirio. Además, la imagen tiene atributos de la inmaculada concepción como la luna bajo sus pies. La iconografía, de adición posterior, pues en la imagen en bulto de Tito Yupanquí la Virgen no está parada sobre la luna, corresponde al texto de Apocalipsis 12: 1 y 2. Teresa Gisbert indica que se trata de una imagen que sustituye un culto idolátrico; el culto de una figura tallada en piedra azul vistosa con rostro humano, sin brazos ni pies y cuerpo pisciforme adorado en Copacabana y de donde deriva el nombre de esta población. (Teresa Gisbert y José de Mesa, *La Virgen María en Bolivia, la dialéctica barroca en la representación de María*, pub. Unión Latina, 2003).



Collasuyo, y debajo de ella una bandera boliviana. No es extraño encontrar objetos como estos a los pies de alguna reproducción de la Virgen o de algún santo, en especial en las imágenes de culto popular. Flanqueando estos elementos, están el sol y la luna representados en la pintura religiosa occidental y tenidos por deidades en el mundo indígena¹¹⁹, que aquí, además pueden sugerir la inconmensurabilidad de los astros frente a la pequeñez del hombre y de sus asuntos.

¹¹⁹ Sobre la prohibición del culto a los astros en el proceso de evangelización de Hispanoamérica y la asimilación de la imagen del Sol a la de Dios Padre puede consultarse el libro de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, publicado por la Fundación BHN, 2da. Ed. 1994, La Paz-Bolivia, pgs. 29-35.



3. Durmientes

3. Durmientes

En cada uno de los cuadros de este tríptico, hay un retrato en primer plano; los rostros de los cuadros laterales están orientados hacia afuera. En la pieza central el rostro está de tres cuartos hacia la izquierda. Los colores son grises, predominan los tonos bajos de la ropa y cabello de los tres personajes. Los tres cuadros tienen un fondo gris y comparten además el tono bajo de la ropa. El aspecto general del tríptico es apagado; los únicos colores cálidos se encuentran en los rostros, pero también son quebrados y grises. La luz no provoca grandes contrastes.

La proximidad del plano sugiere, en estos tres retratos, también una aproximación a la intimidad del retratado. A diferencia del retrato de cuerpo entero en el que cobra mayor importancia el cuerpo del sujeto y a veces también su entorno; en este tipo de aproximaciones el rostro es el centro de interés. Aquí las tres mujeres están durmiendo y comparten entre ellas la misma atmósfera y color. La representación se ha alejado de todo carácter simbólico, son sólo personas que están durmiendo, lo que garantiza su indiferencia hacia nosotros que las observamos e imaginamos su respiración.



4. El calvario de Copacabana

4. El calvario de Copacabana

En este cuadro, la figura se encuentra sobre un fondo cuadrado y amarillo, en el fondo se encuentra una la representación de una vista del lago *Titicaca* que se consigue al subir el Calvario. El amarillo y el azul son utilizados como complementarios (adyacentes) en distintas proporciones; además, las zonas de sombra reducen aún más la proporción de la saturación de los colores. La luz se dirige de derecha a izquierda, la misma dirección se repite en el paisaje. La mujer que marca el núcleo de la composición, se encuentra en medio del cuadro dividiendo con su cuerpo la zona de luz de la de sombra. En el segundo plano hay una distribución asimétrica de la luz. Este es uno de los primeros ensayos de pequeño paisaje como fondo en nuestro trabajo.

La figura, una mujer joven, está envuelta en una tela blanca que sujeta con una mano mientras en la otra sostiene una ramita en cuyas dos hojas aparecen sus ojos. Este último elemento corresponde a la iconografía de Santa Lucía; aunque murió degollada esta santa aparece con los ojos en un plato o en los brotes de una ramita, pues cuenta la leyenda que cansada de los halagos que su prometido le hacía por sus ojos se los arrancó y se los envió. Esta santa es invocada para curar las enfermedades de la vista y es santa de los ciegos. Ambos elementos, el calvario y la iconografía de Santa Lucía pueden no tener ninguna relación; sólo diremos que todo aquí hace referencia a la vista: la mujer con los ojos abiertos que nos miran desde ese brote de planta, la luz que provoca contrastes más altos y sobre todo el paisaje que sólo se consigue ver cuando se ha terminado de escalar el Calvario y logramos percibir esa “belleza terrible y dolorosa” ante la contemplación de la naturaleza.



5. La abuela

5. La abuela

Es un tríptico vertical cuya pieza principal se encuentra en la parte superior y presenta en primerísimo plano la cara de una mujer anciana: “la abuela”. Es el único cuadro en el que ella aparece despierta mirando directamente al frente. En este tríptico el interés es muy sencillo, aquí importa el modelo en su condición de ser humano. Hemos tratado de ser fieles a la modelo mostrando su vejez en las arrugas profundas de la cara y el brillo algo difuso de la mirada. La cara ocupa, prácticamente, todo el cuadro; una pequeña parte del fondo, azul cobalto, aparece al lado derecho de la cara con el fin de darle luminosidad al conjunto sin producir un alto contraste.

Las otras dos partes del tríptico (60 x 40 cm c/u) son horizontales con la intención de acentuar el hecho de que la retratada está durmiendo. La figura está representada desde dos ángulos diferentes, uno de costado y el otro prácticamente cenital. El azul que predomina en estas dos piezas busca crear contraste con la carnación de tonos terrosos de la cara, todos los colores están quebrados y los colores de la cara son, además, grises. En el tratamiento de la cara se ha intentado crear la sensación de una piel terrosa y algo opaca, rasgos visibles en la piel de personas ancianas.

Este es otro cuadro de “durmientes” de los cuales en esta muestra se puede ver otro ejemplo, pero a diferencia de éste, “la abuela” podría ser entendida como una secuencia en la que la retratada al final o al principio se nos muestra despierta. El retrato retiene un instante. La idea de los retratos en polípticos intenta captar y sugerir la sucesión de instantes; en esta sucesión el retratado, al mismo tiempo que está “suspendido” como imagen, cambia en otro momento de la representación. Sus gestos son distintos, pero continúan siendo característicos.

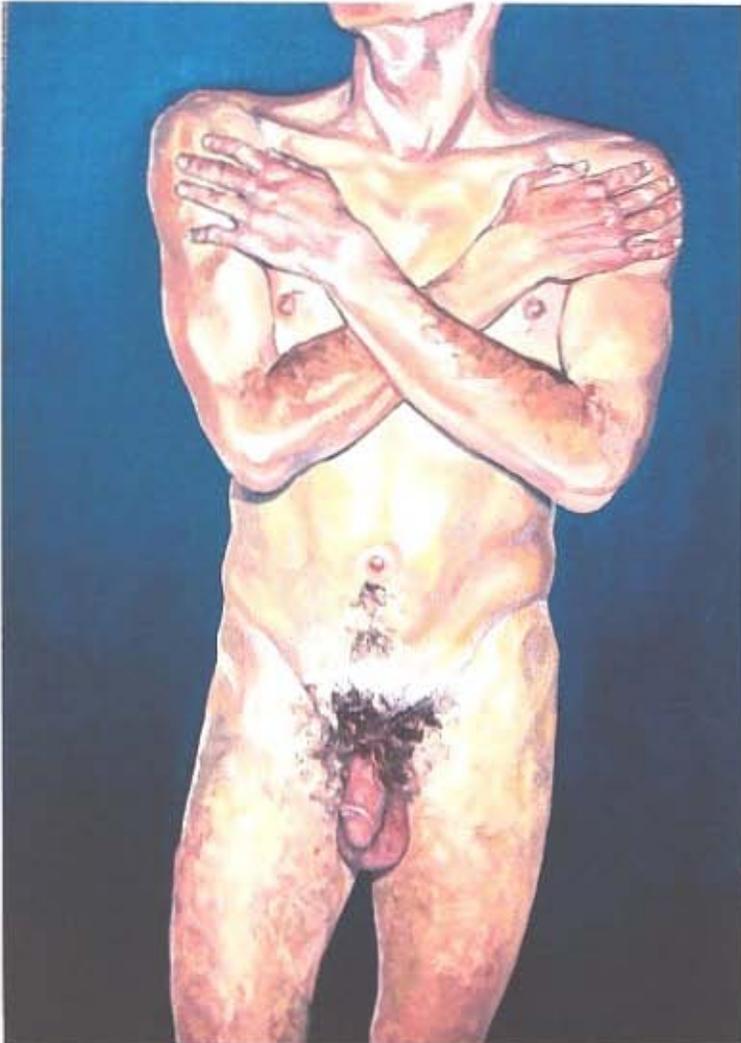


6. No tengo tiempo

6. No tengo tiempo

Aquí un círculo que ocupa toda la parte central del cuadro, a modo de ventana, enfoca la atención en la imagen principal. Cuatro círculos pequeños se encuentran hacia las esquinas del cuadro; cada uno de ellos tiene en el centro una pequeña calavera, dos de perfil y dos de frente. La primera en la esquina superior izquierda, está de perfil y se dirige hacia la derecha. La de la esquina superior derecha se encuentra de frente, su mandíbula inferior nos señala la tercera calavera que también se encuentra de frente y que señala hacia el centro del círculo. La cuarta calavera en la esquina inferior izquierda, está de perfil y se dirige hacia la primera. Aunque la tercera calavera rompe la continuidad describiendo una diagonal, las cuatro calaveras pueden verse una detrás de otra por la unidad cromática y porque las cuatro describen el cuadrado que las enmarca el círculo que contiene la imagen principal. En el círculo, en la parte superior hay cuatro círculos concéntricos, hacia el centro, en el más pequeño están marcadas en números romanos las horas a manera de un reloj. El perímetro de cada círculo es de color cobre como si se tratara de un círculo en llamas. Ojos abiertos (ocho en el primer anillo) se encuentran alrededor de tres de los círculos. Hacia el centro dos pequeñas imágenes del sol y la luna tienen la misma función del reloj de señalar una vez más el tiempo. El carácter femenino que se le atribuye a la luna y el masculino atribuido al sol están aquí intercambiados.

La figura, un autorretrato, levanta un velo bermellón. El corazón de apariencia anatómica y con alfileres clavados es una imagen que empieza a ser recurrente en nuestro trabajo; de los tres que hay en el velo, a modo de estampado, sólo se ve uno. El título del cuadro “No tengo tiempo” es una muestra de la obsesión, no sólo individual, por el tiempo, es el tiempo subjetivo. Puesto que todo se mide por antagonismo podemos decir que la vida se mide por la muerte y el tiempo en oposición a la eternidad.



7. De tripas corazón

7. De tripas corazón

En este cuadro aparece la figura de un hombre desnudo; se trata de una silueta, en este caso clara, sobre un fondo oscuro. La figura está cortada por encima de las rodillas y por encima del cuello hacia arriba. Los brazos están cruzados sobre el pecho y la figura está recargada en una de sus piernas. Una luz frontal ilumina la parte central del cuerpo contra un fondo oscuro, cuando se utiliza este tipo de iluminación una línea clara aparece en el borde de la figura. Las luces más altas se encuentran en el abdomen y en partes del pecho y el cuello, hacia abajo las piernas empiezan a oscurecerse.

Este, como otros desnudos masculinos que no se encuentran en la muestra, no es un estudio del cuerpo humano en un sentido estricto; si bien no muestra una desproporción o distorsión del dibujo notable, si pretende una visión idealizada del cuerpo, en el sentido en que nosotros entendemos que el artista responde a una “idea” que tiene, en este caso sobre la belleza del cuerpo, y es en consonancia con esa idea que dirige su mirada al mundo. Por eso, no sólo el cuerpo humano, sino también el desnudo nos interesa con toda su “carga”; es ahí donde aparecen los tonos desiguales de la piel, las venas y el vello.

El título “De tripas corazón” es posterior y puede aludir a que la luz hace énfasis en el abdomen y en el pecho del hombre, que además adopta una postura en la que pareciera estar protegiéndose de algo. En todo caso es un hombre que se sabe observado y no es indiferente a su propia desnudez.

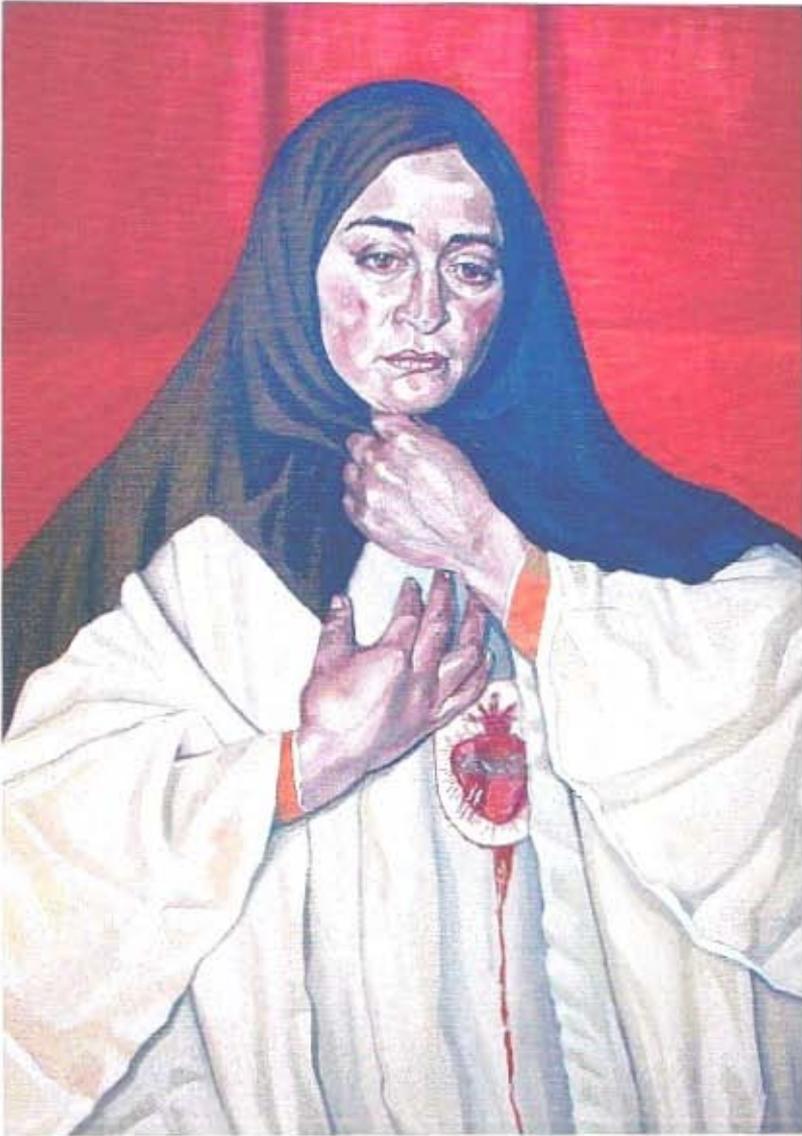
8. Naturaleza muerta



8. Naturaleza muerta

En este caso se trata de un tríptico donde todos los elementos se encuentran en una especie de nicho rectangular sobre cuyo fondo se encuentra un marco dorado en el que aparece un animal (un pollo) con los órganos expuestos. En las piezas laterales se encuentran dos cráneos humanos; en el de la izquierda el cráneo de un varón y en el de la derecha el de una mujer. Ambos llevan gafas de sol y gorros de lana. El fondo del nicho es bermellón, que se oscurece hacia los extremos y la base es de color verde limón. Con estos colores hemos renunciado a representar el espacio por medio de la “temperatura” del color, es decir colores fríos en los planos posteriores y cálidos en los primeros planos, aunque existe contraste de tono: gris en el caso del bermellón y claro, casi blanco, en el amarillo limón que ayuda a mantener el primer plano. De todas formas, en éste como en otros cuadros la sugerencia de profundidad espacial no se ha logrado por medio de la perspectiva “científica”, sino que se han utilizado líneas diagonales, que si se observan con mayor detenimiento no ofrecen una construcción del espacio totalmente verosímil.

Dentro del bodegón, las *vanitas* han ocupado un lugar privilegiado, apenas se están desentrañando los complejos significados que contienen. Podemos decir que en el caso de este tríptico el tema es una *vanitas*, pues no es difícil ver en él una connotación simbólica sobre la inevitabilidad de la muerte y la fugacidad de la vida. Esto no significa que se haya buscado hacer una representación alegórica, sino que es evidente que todos estos elementos forman parte de nuestro bagaje cultural. Las calaveras tienen gorros y lentes, como si fueran personas vivas aún, pues es así como se las trata y como se las puede ver en la fiesta de las Natitas del 8 de noviembre de la ciudad de La Paz, sin que esto eclipse, por el contrario, refuerza su carácter de símbolo de la corrupción del cuerpo.



9. Virgencita

9. Virgencita

En este lienzo aparece, una vez más, el tema de la Virgen. Evidentemente, la imagen no corresponde a una iconografía específica; los colores del manto y del velo se han escogido con el propósito de que el tono más alto y más bajo estén en primer plano en relación al tono medio del bermellón. La imagen describe un triángulo en el intento de dar una impresión monumental; con la misma intención el cuerpo de la figura excede los márgenes del cuadro. El paño bermellón del segundo plano, con las líneas del doblado de la tela marcadas, es una referencia a pintores flamencos¹²⁰.

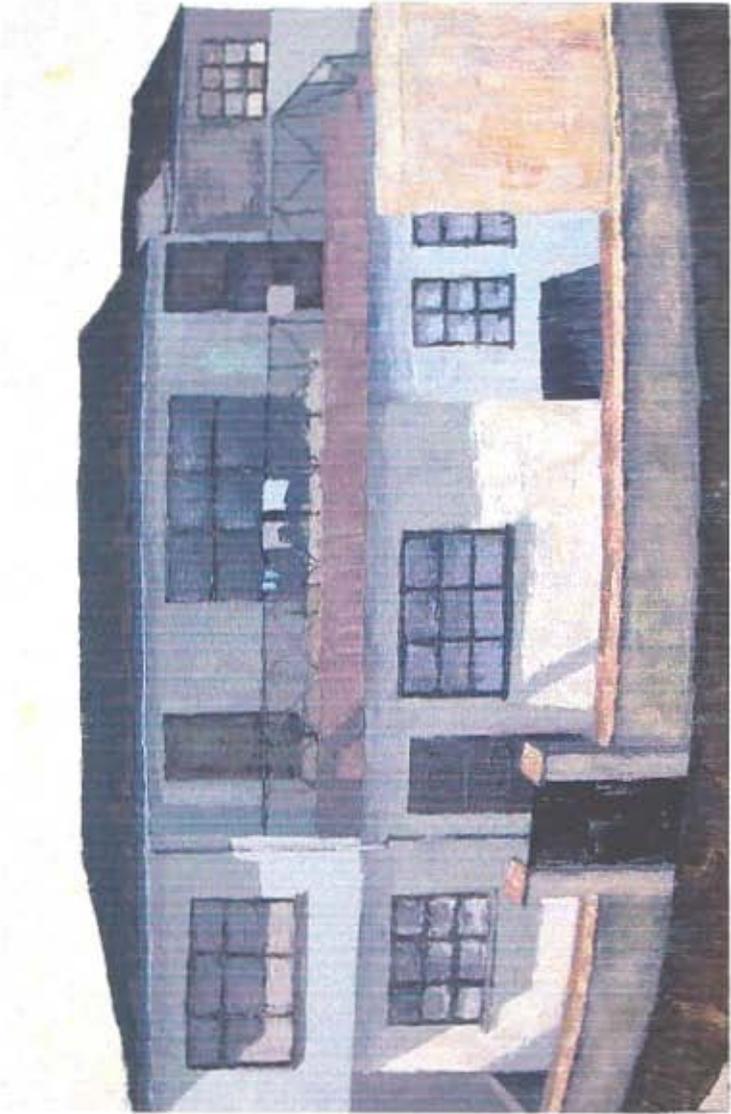
Una vez más, aparece el corazón, en este caso no está representado anatómicamente y es un corazón sangrante. En la iconografía cristiana el corazón (con diferentes elementos) es el atributo de varios santos¹²¹; también es conocida la devoción al "Sagrado Corazón de Jesús", pero en contexto religioso como laico simboliza el amor.¹²²

Como las vírgenes del período barroco, esta imagen llora. Aquí nos encontramos ante la emoción que ha estallado, ya no es el momento de la contención, ni es el instante previo al desborde, es la explosión del sentimiento, ya estamos ante el correr de las lágrimas y el dolor-pasión expresado.

¹²⁰ También Claudio Bravo (1936-) en su *Madonna con santos* representa un paño de estas características con precisión hiperrealista.

¹²¹ San Agustín, San Antonio de Padua llevan un corazón en llamas y San Ignacio de Loyola, un corazón coronado de espinas.

¹²² Hall James. *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*, Alianza Editorial, 2da. ed. española 1996, Madrid, España, pgs. 106,107.

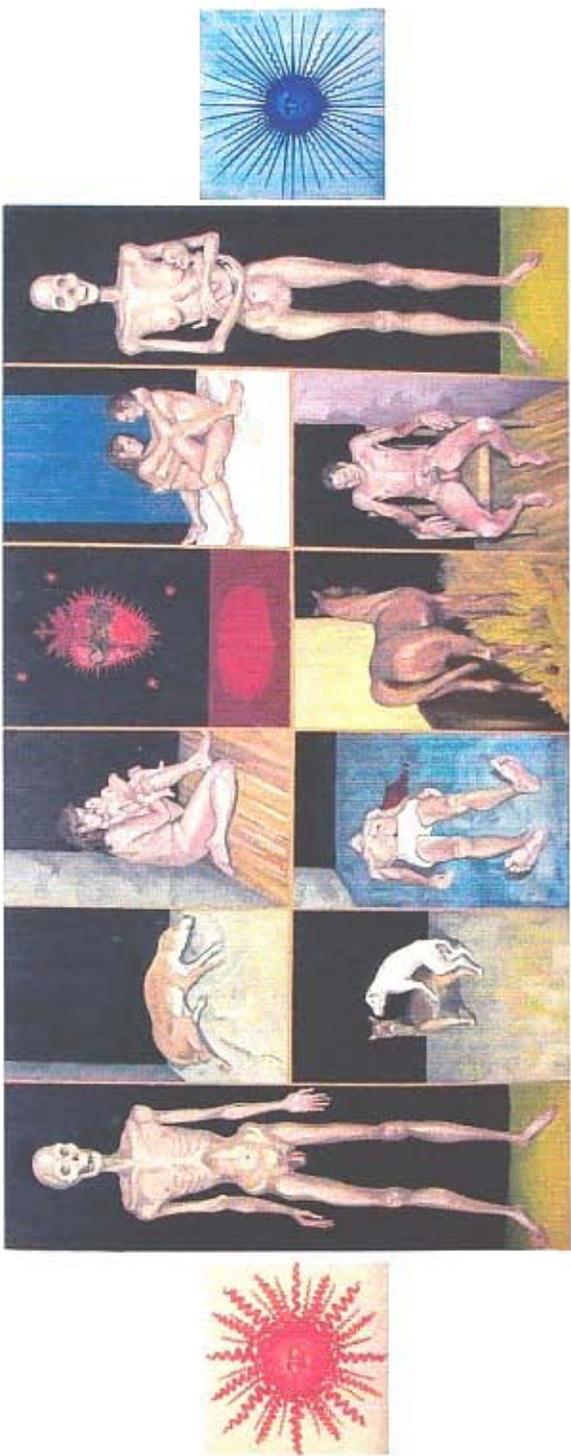


10. Casa

10. Casa

En este lienzo aparece un paisaje reducido al mínimo. La línea de horizonte es alta y debajo de ella se ubica la casa, que podemos adivinar está habitada por la ropa que cuelga en la baranda. Ninguna de las pequeñas ventanas está abierta. Los dos pisos de la casa ocupan casi todo el cuadro; el pequeño espacio de cielo que se puede ver tiene un tono gris amarillento, es la atmósfera de “cielo cargado”, antes de la lluvia.

Formalmente este lienzo es uno de los primeros realizados con espátula, se buscó ante todo la experimentación con textura matérica, donde el tema no tiene mayor relevancia. La pasta se ha aplicado en capas delgadas, casi raspando el color sobre la base de otra capa anterior ya seca, se han realizado algunos esgrafiados, salpicado pintura y “cortado” la pintura grasa con diluyente magro en busca de conseguir efectos de “chorreado”. Los colores son grises y quebrados constituyendo lo que suele llamarse una paleta “sorda”. Se han utilizado los colores primarios, dos de ellos en sus tonos más bajos: carmín y azul de phtalocianina. Además de blanco de titanio, todos los colores y mezclas obtenidas se han mezclado a su vez con una porción (mayor o menor, dependiendo el caso) de un color oscuro logrado con negro, azul phtalocianina y rojo bermellón. En este cuadro predominan las líneas horizontales empezando por la que sigue el techo de la casa y terminando, hacia abajo, con la de la baranda que se curva señalando que hacia ambos lados del cuadro todavía hay pequeñas partes de la casa que no se ven.



11. Tríptico de los paseantes

11. Tríptico de los paseantes

Se trata de un tríptico cuya pieza está dividida en ocho casillas de las mismas dimensiones entre sí (40 x 25 cm.). En los extremos se encuentran dos calaveras, una figura masculina a la izquierda y una femenina, con un bebé, a la derecha. Una vez más el fondo del cuadro es gris negro, las casillas están divididas por una línea de color siena natural. Hemos utilizado, sobre todo, los tres colores primarios: rojo, amarillo, azul, aunque están quebrados y grises.

En contraste con la pieza central hemos intentado que las piezas laterales sean luminosas. Sobre un fondo dorado en el caso del Sol, hemos utilizado bermellón puro y rojo de cadmio, en el caso de la pieza de la luna, hemos utilizado un fondo plateado, azul cobalto y azul ultramar. Ninguna de las figuras es protagónica, aunque las figuras de los extremos se destacan, especialmente porque sus dimensiones son mayores.

Las mismas interpretaciones que hemos expuesto para el sol, la luna y la representación de las calaveras que aparecen en otros cuadros pueden aplicarse también en éste. En cuanto a la aparición de las figuras en las casillas, ésta es mucho más arbitraria, pero podríamos decir que su representación individual no importa demasiado. Aunque están separadas, se han concebido como conjunto y a grandes rasgos podríamos decir que junto con el sol, la luna y las calaveras representan el transcurso del tiempo y por tanto el ciclo de la vida o si se quiere el paso de la vida a la muerte.

13. Lázaro (de pic)



12. Lázaro



12. Lázaro

Este cuadro está claramente dividido en dos partes: la primera parte inferior, donde está la figura tendida acaba un poco por debajo del centro del cuadro. Como fondo está representada una escena que se pretende a la vez ser una escena pintada dentro del mismo cuadro a modo de decoración. Evidentemente el tratamiento y la representación de las figuras en todo el cuadro no tienen un interés realista. Una vez más la sensación de profundidad está sugerida por las líneas diagonales de la figura y por la menor proporción de las figuras en el plano de atrás. También el color tiene esa intención, pues los colores fríos, están atrás, adelante se encuentran los colores más claros y cálidos.

La figura principal es la de Lázaro que está tendido sobre una caja o mesa de madera. De acuerdo a la historia bíblica, se solía representar a Lázaro de pie, de acuerdo a los ritos funerarios judíos; sus hermanas Marta y María eran representadas arrodilladas a los pies de Cristo junto al sepulcro. Lázaro tenía las piernas y brazos atados con vendas y la cabeza envuelta en un sudario¹²³. Aquí las vendas de su cuerpo ya han sido retiradas, pero él continúa tendido. En la escena del fondo las únicas figuras vestidas, están de negro y podría verse en ellas a las hermanas de Lázaro que lo lloran y le piden que vuelva sin obtener respuesta. Su llanto también se debe a los cuerpos tendidos a su alrededor en medio de la desgracia y aunque ellas mismas están en una situación difícil y dolorosa, insisten en su pedido. La luna y el sol están por encima de ambas escenas y nos observan con rostros compungidos.

¹²³ Hall James, *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*, Alianza Editorial, 2da. ed. española 1996, Madrid, España, pg. 321

13. Lázaro (de pie)

En esta segunda versión de Lázaro, éste aparece de pie sujetando una de sus manos; su cabeza todavía está vendada y él está cubierto con una pieza de tela amarillenta y su figura ocupa casi completamente el soporte, vertical y delgado.

El amarillo ocre utilizado en la parte superior y el azul cobalto del fondo constituyen un par de colores complementarios adyacentes, pero el contraste está atenuado por la mayor parte de blanco amarillento de la tela que cubre a Lázaro.

El trupán está entelado sólo hasta donde empieza el semicírculo de la parte superior. La parte superior tiene una aplicación de pasta formada con tiza molida, carpícola y agua en la cuál hemos esgrafiado ojos que giran alrededor de la cabeza de Lázaro; encima hemos aplicado capas gruesas de óleo.

En esta segunda versión de Lázaro su cuerpo muestra las primeras marcas de corrupción, pues aunque ya no aparece en el relato bíblico ni en las escenas de resurrección, el resucitado tiene una segunda muerte.



a. Retablo cerrado



b. Retablo abierto, con *Flores en un vaso*



c. *Mujer que llora lágrimas de payaso* d. *Dolorosa*

14. Santo sin devoción (retablo de imagen intercambiable)

14. Santo sin devoción (retablo de imagen intercambiable)

Se trata de un retablo en el que los cinco soportes pintados se pueden cambiar. Cuando las puertas están cerradas pueden verse dos figuras oscuras a modo de siluetas, una parada y otra arrodillada. Pueden representar estados contrarios como el letargo y la acción o sensaciones opuestas como frío y calor; precisamente están realizadas con colores fríos (plateado y azul cobalto) en el caso de la imagen de la izquierda, y colores cálidos (cobre, dorado, amarillo-naranja) en la imagen de la derecha.

La misma idea se repite cuando se abren las puertas, salvo que aquí lo “cálido” aparece a la izquierda. En las imágenes de las puertas desplagadas aparecen dos corazones y sobre ellos el sol y la luna a la izquierda y derecha respectivamente. La imagen principal que ocupa el lugar que en un retablo de devoción ocuparía la imagen del santo, puede ser cambiada. Dependiendo de que imagen ocupe este lugar el carácter del retablo puede variar completamente.

Este retablo tiene tres imágenes intercambiables: *Vaso con flores*, *Mujer que llora lágrimas de payaso* y *Dolorosa*. Es un obra sin posibilidades de concluirse pues para poner una nueva imagen (y cambiar de santo) sólo es necesario que el soporte no exceda las dimensiones.

En cuanto a la ejecución técnica, hemos utilizado acrílico en las primeras capas de los paneles de las puertas y las figuras han sido realizadas con óleo. *Mujer que llora lágrimas de payaso*, está íntegramente realizada al óleo mientras que en la *Dolorosa* hemos empleado también acrílico. Al igual que en otros trabajos los colores son grises y quebrados con excepción del bermellón y el azul cobalto que han sido utilizados en toda su croma.

V.4. Apuntes Técnicos

En todos los casos se trata de lienzos de algodón, (tocuyo torcido o doble AA) de una sola pieza montados en bastidores de madera ochoo o de pino. La imprimación es de gesso acrílico aplicada en tres capas de la misma consistencia; sólo en el caso de los soportes rígidos la imprimación se ha aplicado con espátula, también en capas delgadas.

Todos los soportes son flexibles exceptuando los cuadros que componen el retablo que están trabajados sobre soporte rígido. En todos los cuadros se ha empleado óleo desde la primera etapa, exceptuando en las piezas más pequeñas que componen el retablo donde hemos utilizado acrílico aplicado con espátula en las primeras capas.

En la mayoría de los cuadros el primer paso es un dibujo esquemático de los elementos, en otros cuadros hemos procedido sobre manchas anteriores como en *Calvario de Copacabana* y *Casa*. La pintura se ha aplicado por etapas, lo que significa que las capas previas deben estar secas. Se ha recurrido al modelo en vivo y a las fotografías y en algunos casos hemos prescindido de ambos. En el cuadro *Casa* hemos utilizado secante de óleo, lo que le da al conjunto brillo adicional.

V. 4.1 Dimensiones y técnicas

1. Mujer Sentada

90 x 80 cm.
óleo/lienzo

2. Paola ME FECIT

81 x 61 cm.
óleo/lienzo



3. Durmientes (tríptico)

45 x 30 cm c/u
óleo/lienzo

4. El Calvario de Copacabana

100 x 80 cm.
óleo/lienzo

5. La abuela (tríptico)

2 (50 x 40 cm)
1 35 x 30 cm.
óleo/lienzo

6. No tengo tiempo

80 x 80 cm.
óleo/lienzo

7. De tripas corazón

100 x 70 cm.
óleo/lienzo

8. Naturaleza Muerta (tríptico)

60 x 60 cm
60 x 30 cm. c/u
óleo/lienzo

9. Virgencita

100 x 70 cm.
óleo/lienzo

10. Casa

120 x 80
óleo/lienzo



11. Tríptico de los paseantes

150 x 80 cm.
2 (25 x 25) cm.
óleo/lienzo

12. Lázaro

144 x 114 cm.
óleo/lienzo

13. Lázaro (de pie)

42.5 x 95 cm.
óleo/ trupán entelado

14. Santo sin devoción, (retablo de imagen intercambiable)

políptico

2 piezas intercambiables (40 x 40 cm.c/u)

4 piezas (30 x 15 cm. c/u, también intercambiables)

mixta/soporte rígido: trupán y cartón entelado.

VI. CONCLUSIONES

I.- A través del seguimiento que hemos hecho de obras y artistas a lo largo del siglo XX hemos evidenciado una permanente presencia de la pintura figurativa. Dentro de la tendencia figurativa hay un interés casi generalizado en el alejamiento del espíritu clásico entendido en el sentido de la búsqueda del orden, armonía, serenidad, nobleza; o mejor dicho en contra de que esta idea de belleza sea predominante. Ahora lo bello, entendido de esta forma, no es lo esencial en la obra de arte, lo que no significa que la belleza y las normas clásicas no tengan un lugar en el arte contemporáneo, pero definitivamente han perdido su carácter de normas rectoras.

En cuanto a los aspectos técnicos, existe una inclinación por el uso “descuidado” y ecléctico de la técnica. Por otro lado, está la exacerbación de la habilidad técnica o recursos técnicos en busca de la máxima verosimilitud, como en el caso de la pintura fotorrealista; pero en ambas alternativas la intervención en el soporte por parte del artista es importante. En el primer caso, la “huella” del hacer del artista con sus imperfecciones es parte del carácter de la obra.

También dentro de las llamadas “artes no tradicionales” hay dos tendencias. En la primera se revela el afán de no divorciar el arte de la ciencia y la tecnología. La búsqueda de la forma hiper-tecnológica se expresa en manifestaciones que utilizan, por ejemplo, las imágenes y simuladores virtuales, la interactividad; es decir, la verosimilitud que pueden ofrecer los recursos tecnológicos: se continúa viendo en la máquina el símbolo de la carrera de progreso tecnológico en la que está imbuido el mundo. La velocidad no es sólo un paradigma del progreso, sino también del arte contemporáneo.

Para la artista francesa Orlan, que ya hemos mencionado en este trabajo, y para Stelarc (n. 1946), artista australiano, el cuerpo humano está obsoleto en relación a la

velocidad a la que se produce el progreso tecnológico y en ese sentido es un cuerpo que hay que modificar: la vía de esta modificación sería la unión con la máquina¹²⁴. Ambos artistas han acudido a la medicina y a la ingeniería en sus experiencias. Creemos que en estos ejemplos extremos de manifestaciones artísticas contemporáneas son únicamente los medios de expresión los que han cambiado, pues el problema de la representación, continúa siendo la primera cuestión en el arte. Los artistas contemporáneos continúan produciendo imágenes o estimulando otros sentidos además de la vista.

Ninguna actividad artística ha podido evitar la producción de imágenes y objetos, pues toda obra debe “aparecer” y para completarse debe manifestarse de forma sensible al público. Toda forma artística toma una apariencia, aún los ejemplos más extremos del arte que pretendían abolir el objeto. Gran parte del llamado “arte de masas” de hoy toma a menudo una apariencia bella y es capaz de provocar en nosotros la compleja experiencia estética, ya sea que en ella predominen las sensaciones placenteras o desagradables. Más aún, muchas no rompen con la tradición sino que se valen de ella en una apropiación y resultados que podríamos llamar *kitsch*.

Por otro camino, dentro de las artes no tradicionales, existen manifestaciones que hacen énfasis en brindarle a la expresión artística una dimensión más humana, por ejemplo, con la representación de carácter ritual. Podríamos citar las acciones rituales de Hermann Nisch¹²⁵(n.1938). *Orgía y misterio*, por ejemplo, donde seres vivos y muertos se enfrentan en el acto simbólico. Estas acciones guardan similitudes con las de Joseph Beuys inspiradas en el chamanismo.

¹²⁴ AAVV. Memoria *El Cuerpo en los Imaginarios*, coordinación: Michela Pentimalli. Carrera de Literatura, U.M.S.A, Fundación Simón I. Patiño, Departamento de Arte y Cultura, UCB, La Paz-Bolivia, 2003, pgs. 178,179.

¹²⁵ Hermann Nitsch como Otto Mühl presenta actos con “materiales reales”, sangre y carne reales, pero a diferencia de Mühl, Nitsch reivindica el carácter mimético, pues en estas escenas simbólicas se



2.- El arte contemporáneo ha logrado desviar la percepción estética hacia objetos que no parecían merecerla, objetos de producción industrial y tecnológica especialmente. La percepción estética se dirige hoy con mayor libertad hacia objetos que no reclaman ser percibidos como obras de arte, por ejemplo artículos artesanales en los que pudiera verse, incluso, un principio de producción en masa.

Aunque la estética no se ha ocupado de la experiencia estética frente a la naturaleza como lo ha hecho frente a la obra artística, esto nunca ha impedido que el hombre disfrute y goce de la vastedad de un paisaje o de la visión del gesto de un rostro. De la misma forma en que cosas que no pretenden ser objetos de contemplación estética la obtienen, así, todo tipo de cosas producidas como obras de arte son exitosas si logran ser objetos de esta misma percepción. Pero un objeto fruto de la producción artística no es, en ningún caso, un objeto común; reclama para sí, aunque su autor se manifieste en sentido contrario, ser percibido estéticamente.

Aún el arte conceptual y los ejemplos más extremos del arte, no han desestimado la exhibición de la obra que la distingue del objeto común. Es decir, que aunque se trate de objetos comunes, que no han sido producidos, ni intervenidos por un artista, son elevados a la categoría de objetos artístico, pues al presentarlos al público descontextualizados de su existencia diaria, se está reclamando para ese objeto una percepción especial.

3.- La misma actitud que nos permite disfrutar de obras de arte que toman nuevas e inusitadas formas, nos ha permitido calificar y asimilar como artísticas, manifestaciones culturales que no han sido concebidas como obras de arte anteriormente. Pensemos en el arte primitivo, el arte africano o el arte precolombino americano, por citar sólo algunos ejemplos.

reconocen episodios cruciales de la existencia humana como el nacimiento y la muerte. Wellershoff, Dieter "La desintegración del concepto "arte"". *Humboldt* No 59, 1976.

Se ha desencadenado también un saludable interés en otras alternativas discursivas como la mística, la magia, la heterogeneidad, el retorno a la naturaleza, la revalorización de culturas extra-europeas y primitivas.

Hemos evidenciado, en el recorrido de la pintura figurativa que hemos emprendido, que el interés por lo nuevo y original ha estado, y aún está, íntimamente ligado al concepto de progreso histórico, rasgo característico de la modernidad. Así, el progreso como se entiende hoy en día es, como todas las ideas, una construcción conceptual (que a menudo adquiere incluso connotaciones políticas), que aún tiene fuerte presencia en algunas actividades y que a todas luces dominó las manifestaciones de la cultura occidental del siglo XIX y desempeñó un papel muy importante en las vanguardias artísticas de principios del siglo pasado. En nuestro criterio, nos parece más apropiado dirigir a este asunto otra mirada. Citando al filósofo H.C.F. Mansilla, más bien:

es indispensable un enfoque intelectual que nos haga digerible la idea de que los procesos históricos se caracterizan por sus discontinuidades y no por sus claras líneas ascendentes, por la superposición de diversos y contradictorios estadios económicos, políticos y culturales y no por etapas delimitadas y concatenadas entre sí de modo evidente.¹²⁶

4.-En el caso de la pintura figurativa, incluso en sus manifestaciones “miméticas”, ésta no puede simplemente etiquetarse como un retroceso de la pintura a sus funciones representativas pre-vanguardistas. Tanto en los ejemplos de obras y artistas que hemos tocado, como en nuestra propia propuesta se evidencian múltiples intereses que no tienen como referencia inmediata y única la representación. Y más aún, hemos visto que algunas de las manifestaciones más extremas del arte contemporáneo no reniegan del carácter representacional y mimético de la obra. No se trata pues, de que

¹²⁶H.C.F. Mansilla, *Espíritu crítico y nostalgia aristocrática*, Ed CIMA. La Paz, 1999, pg. 37.

la pintura figurativa desconozca la crisis de la mimesis, la voluntad de no representar, y el sacrificio de la superficie pictórica.

5.- En cuanto a la pintura figurativa en nuestra ciudad y durante el periodo que nos hemos propuesto conocer, hay que decir que comparte muchas de las características señaladas anteriormente. En principio debemos señalar que la mayoría de los artistas, aún aquellos identificados con el arte “no-objetual”, han realizado obras figurativas y utilizado medios tradicionales de expresión. De la misma manera, varios pintores figurativos utilizan medios alternativos. Como sucede en el contexto internacional son sólo los medios de expresión los que cambian, pues la temática gira en torno a los mismos asuntos.

La pintura figurativa, en gran medida tiene intención narrativa. Establece una relación entre sus elementos; relación en la cuál el espectador puede encontrar un sentido. Esto es especialmente evidente en la obra de los artistas más figurativos pues el modo de representación permite hacer referencias más concretas, como enlazar dos o más elementos simbólicos. Pensemos, por ejemplo en los cuadros de Guiomar Mesa.

La temática está orientada principalmente a lo nacional, en tanto indígena y mestizo. El Mito y las tradiciones cristianas e indígenas, principalmente, tienen un lugar privilegiado en la atención que los artistas le dirigen a su entorno. Algunos pintores nos presentan la vida de la ciudad de La Paz a través de sus personajes. Estos personajes, los cholos, integrados a la ciudad con sus costumbres, pero modificando al mismo tiempo su cultura, constituyen uno de los temas que más atrae a los pintores como habitantes y observadores urbanos: nos encontramos en la apreciación estética del cholo. Es el caso de Edgar Arandia, Guiomar Mesa, Raúl Lara, Gustavo Lara y Mario Conde. Agnes dirige su mirada hacia la chola, en especial, como mujer trabajadora. Poco tiene que ver la visión del indígena de estos pintores con la de

pintores de la llamada generación del '52, donde la idealización del personaje lo aleja de su influencia real en la vida urbana.

Podemos señalar también el interés en lo ancestral, entendido principalmente como lo precolombino. Sin embargo, esta tendencia se relaciona casi naturalmente con el volver la mirada hacia culturas antiguas no sólo andinas, sino europeas pre-cristianas, asiáticas y africanas. Pensemos en el trabajo de Martha Cajías y María La Placa. De la mano de esta mirada hacia atrás aparece el *revival* del pensamiento mítico - mágico y del panteísmo.

Inmerso en esta tendencia "ancestralista" está el deseo de renovar el contacto con la naturaleza, que pueblos antiguos mantenían de manera más estrecha. El trabajo de Fabricio Lara se orienta en este sentido, pero haciendo énfasis en la concepción andina del hombre y del universo.

Se mantienen las referencias religiosas católicas, algunas veces en el espíritu de "humanizar lo divino" o destruir el carácter sagrado de la imagen, pero conservando aún un sentido religioso, pues la religión es también la búsqueda de respuestas a las interrogantes últimas de la existencia humana. Quizás la fuerza de la catequesis visual que operó la Contrarreforma en tierras americanas y la riqueza de las imágenes que de aquella época han quedado, sean las causas de que éstas se hayan grabado profundamente en la mente de los latinoamericanos, siempre apropiándolas y reelaborándolas. Varios pintores han tocado temas o utilizado iconografía católica, pero su presencia es más evidente y constante en el trabajo de Marcelo Suaznábar y Guiomar Mesa.

La iconografía católica está muy presente en el arte popular, junto a otro tipo de escenas de carácter idílico. Una aproximación a este enfoque podemos verlo en las



obras de José Bayro y Gilka Wara Libermann aunque el trabajo de estos artistas no es en ningún caso arte popular.

El nacimiento, la muerte y, en medio de ellos, el tiempo son temas existenciales en los que varios artistas han reparado con atención especial. Entre ellos podemos citar a Fernando Rodríguez Casas cuya visión sobre estos asuntos tiene también un matiz religioso. Las acuarelas de ausencia de Perez Alcalá nos remiten a la muerte como la ausencia definitiva.

La representación de las costumbres y la vida cotidiana, con acento crítico persiste en el trabajo de Ejti Stih junto con temas subjetivistas, como se puede ver en las obras de Patricia Mariaca. Interés en la representación realista, pero también intimista y, en algunos casos, simbólica se advierte en la pintura de Alex Zapata.

En Enrique Arnal y Gil Imaná vemos la expresión de la visión poética del artista hacia el mundo. Lo más importante para estos pintores es la búsqueda de las cualidades plásticas de la imagen: la valoración esteticista del motivo parece ser más importante que la "idea" entre los artistas de más edad a diferencia de la "generación del 75" donde el asunto de la obra suele estar más allá de las búsquedas formales. Muchos de los pintores cuya obra hemos comentado consideran de máxima importancia los aspectos plásticos, pensemos, por ejemplo, en Gustavo y Raúl Lara, en oposición a gran parte del trabajo de pintoras y pintores como Guiomar Mesa, Edgar Arandía, Ejti Stih y Mario Conde para quienes lo que se diga, la "idea", cobra mayor relevancia.

En cuanto a los aspectos técnicos, los medios tradicionales son los más utilizados entre los pintores cuyo trabajo hemos comentado, especialmente entre los nacidos alrededor de los años treinta. Predomina la utilización del óleo, la acuarela, técnicas mixtas y en menor medida el *collage*. La mayor parte de los pintores no intentan

sugerir profundidad, el espacio tiende a ser plano. Son más escasos los ejemplos que tenemos de profundidad espacial sugerida por la utilización de la perspectiva científica.

También hay una tendencia, quizás creciente a utilizar técnicas tradicionales no occidentales. Casi en lo que podríamos denominar una revalorización de lo indígena, se utilizan el tejido, la cerámica y la iconografía indígena que ha llegado a nuestros días, sin dejar de lado lo mestizo. No sólo se trata de una reapropiación técnica, sino temática, pues como hemos visto algunos pintores intentan representar también la concepción del mundo indígena, en especial *aymara*.

6.-La temática y la forma que cada artista elija para expresarse, responde necesariamente, al medio en el que vive. Tampoco debe olvidarse que la producción artística se debe a individuos cuya experiencia y consciencia del mundo se expresa mediante un lenguaje también individual¹²⁷.

Es evidente que la pintura urbana que hemos analizado es una manifestación artística de élite, aunque tome elementos de la cultura popular e indígena. En nuestro criterio, debe tender a una profesionalización creciente no sólo en la actividad del artista sino en el circuito del arte. Algunos de los artistas que hemos comentado se plantean cuestiones sobre la tradición artística paceña y boliviana, hemos visto que la pintura boliviana de décadas anteriores comparte muchos aspectos con la pintura internacional y latinoamericana en especial, pero es principalmente heredera de la tradición pictórica del país, tradición que, precisamente empieza a descubrirse, valorarse y documentarse en el siglo XX.

¹²⁷ Esta idea la expresó Enrique Arnal en La Razón, La Paz, 30 de septiembre de 1990, pag. A 20. Hemos citado una parte de este artículo en el comentario que le dedicamos, pgs. 99 a 102 de este trabajo.

De la misma manera, y sobre la producción pictórica más reciente, una sólida y bien difundida tradición artística se establece a través de la documentación y archivo fotográfico de las obras exhibidas en décadas pasadas, pues la única manera de saber de nuestra pintura es teniendo acceso a un amplio “banco de imágenes” del que futuras generaciones de artistas puedan alimentarse. Por otra parte la misma promoción y documentación, con criterio de archivo, debe aplicarse al arte popular y a las manifestaciones culturales de pueblos indígenas, que en origen no tienen pretensiones artísticas. Este es el propósito de los museos etnográficos.

7.-En cuanto a nuestra propuesta plástica, no buscamos el valor intrínseco de las ideas liberadas del medio material. En nuestra propuesta nos inclinamos a ver en la superficie y el material pictórico el inicio de la obra; no consideramos que esto esté reñido con el carácter representacional y simbólico de la misma. Como hemos expuesto anteriormente, en nuestro criterio, la producción de obras de arte y el acercamiento a éstas no puede lograrse con éxito a través de modelos de oposición de contrarios tan cerrados y pretendidamente tan disímiles como las oposiciones razón-intuición, alma – cuerpo y esencia- apariencia.

En esta muestra hemos intentado nuevas asociaciones de forma y color, que más allá de la lectura que pudiera hacerse de ellas y que hemos expuesto, para nosotros tienen carácter experimental y transitorio. A pesar de que se trabaja en base a imágenes y conceptos sólo se produce una obra haciéndola: el momento de creación y ejecución son uno solo.

Los cuadros que componen esta muestra están todavía en el camino de conformar un lenguaje propio. Tienen carácter expresivo más que realista o simbólico, pues nos interesa incidir y dejar huella sobre huella en el soporte. Nuestra intención en cada obra, es y ha sido, pasar de la auto-expresión a un trabajo cada vez más profesional y no por ello menos rico. Le toca al espectador completar la obra.



ANEXOS

ANEXO No 1

Pintores en actividad y muestras pictóricas realizadas en Galería EMUSA, Galería Nota, Museo Nacional de Arte e información sobre premios y menciones del Salón "Pedro Domingo Murillo"(1990-2000).

GALERIA EMUSA¹²⁸

Gestión 1990

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Patricia Mariaca: <i>Juegos de la Montaña</i>	
marzo	Jorge Arias Saavedra y Mario Sarabia	
abril	Fernando Prada	
abril	Juan Carlos Achata, Gerardo Zurita	
mayo	Alfredo La Placa: <i>Fantasías</i>	
mayo	Rudy Ayoroa: <i>Paisajes Metafisicos</i>	
junio	Fabricio Lara, Jhonny Quevedo, Luis Torrico Millán	
julio	León Saavedra Geuer, Leif Yourston	
julio	Mamani Mamani/ Jorge Padilla	
agosto	Carmen Torres, Angeles Fabbri	
ago-sep	Dario Antezana	Acuarelas
septiembre	AGNES, Agnes Sanz de Frank	óleos
septiembre	Gonzalo Rivero	
octubre	Roberto Valcárcel	esmaltes
octubre	Inés Córdova	Joyas y collage
noviembre	Raúl Lara	Oleos, témperas
nov-dic	Gil Imaná	
diciembre	Gustavo Lara	Oleos, témperas

¹²⁸ La galería EMUSA, dependiente de la Fundación EMUSA se inauguró en 1974, y cesó sus actividades en diciembre de 1998.

Gestión 1991

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
feb-mar	Gastón Ugalde : <i>Himno Nacional: coro general</i>	Pintura y mixta
marzo	Patricia Mariaca : <i>Nadar Ultramar</i>	Óleo / lienzo
abril	Retrospectiva de María Esther Ballivian	
mayo	Alberto Medina	
junio	Luis Zilvetti	
junio	Beatriz Mendieta : <i>Variaciones sobre un tema</i>	
julio	Alfredo Loayza, Ramón Tito	
julio	Jaime Calisaya, Mario Pinto, Fernando Ochoa, José Rodríguez	
agosto	Freddy Blanco, Amadeo Castro	
septiembre	Keiko Gonzalez, Jorge Valdivia	
septiembre	Elsa Nielsen de Quintanilla	
octubre	Ronald Martinez, Erick Tito	
noviembre	Ejti Stih	Acrílico
noviembre	Danielle Caillet, Javier Fernandez	
diciembre	César Jordán	

Gestión 1992

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Karine Boulanger, Erika Ewel	
mar-abr	Graciela Rodo Boulanger	
abril	Fernando Rodríguez-Casas	
abr-may	Ramiro Garavito: <i>Metaobjetividad</i> , Angel Zuasnabar: <i>Dentro el taller</i>	
mayo	Fabrizio Lara: <i>Arcaico I</i> , Leif Yourston.	
junio	Gil Imaná	

junio	Angeles Fabbri : <i>Saliendo por la puerta de entrada.</i>	
julio	Maria La Placa, Cecilia Wilde	
jul-ago	Fernando Prada	
agosto	Juan Bustillos, Freddy Escobar	
agosto	Dario Antezana, León Saavedra	
septiembre	Marcela Mérida	
octubre	Inés Córdova	
noviembre	Raúl Lara	

Gestión 1993

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Keiko Gonzales : <i>Dresden Suite</i>	Grabado y óleo
marzo	Carmen Bilbao: <i>El lenguaje de la piel</i>	
abril	Jorge Valdivia, Sabino Pinto	
mayo	Alfredo La Placa: <i>Imágenes Recurrentes</i>	
mayo	Gustavo Lara	Óleo, témpera y dibujo
junio	Fernando Montes Colque	
junio	Edgar Arandia	Técnica mixta, acuarela y objetos.
julio	Remy Daza	
julio	Beatriz Mendieta	
agosto	José Ostria: <i>Utopias</i>	
sep-oct	Herminio Forno	
noviembre	Gilka Wara Libermann	Temple /yeso
noviembre	Ejti Stih	acrilico

Gestión 1994

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
febrero	Roxana Crespo	
febrero	Graciela Rodo Boulanger : <i>Ventanas</i>	
marzo	Karine Boulanger: <i>Selva, sierra</i>	
marzo	Rudy Ayoroa: <i>Paisaje Metafisico</i>	
abril	Marcelo Suaznabar, Juan Bustillos	
abril	Cecilia Lampo	
mayo	Carlos Nadal Martinho (español)	
mayo	Javier Fernández	
junio	Leif Yourston: <i>Rocas</i>	
jun-jul	Gastón Ugalde: <i>Multidisciplinaria "5024"</i>	Pintura, instalación, video.
julio	Carmen Alvarez Daza	
agosto	Fernado Rodriguez- Casas: <i>Quipus Keeping</i>	Técnica mixta
septiembre	Grupo Valcárcel: <i>Los rostros de Cristo</i>	Grafito,acrilico, madera, objetos varios.
sep-oct	Gonzalo Ribero: <i>Ritual</i>	
octubre	Gil Imaná	
noviembre	Fabricio Lara	Técnica mixta

Gestión 1995

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Carmen Bilbao: <i>Memoria de la paz</i>	
mayo	Alfredo La Placa : <i>Imágenes Fraxiales</i>	
mayo	Edgar Arandía Quiroga : <i>Chuquiago Blues</i>	Oleo, mixta/aglomerado

Jun-jul	Ricardo Jordán	
agosto	Keiko Gonzalez	
agosto	Dario Antezana	
septiembre	Remy Daza	
octubre	Ricardo Perez Alcalá	
diciembre	Ramiro Garavito: <i>Una pequeña historia de la vida humana y animal</i>	Oleo, acrílico y materiales diversos.

Gestión 1996

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	" <i>Homenaje a Mario Mercado</i> "(exposición colectiva) Carmen Alvarez Daza, Edgar Arandia, Roberto Verdecio, Danielle Caillet, Ted Carrasco, Inés Córdoba, Angeles Fabbri, Gil Imaná, Alfredo La Placa, Gustavo Lara, Raúl Lara, Patricia Mariaca, Beatriz Mendieta, Ricardo Pérez Alcalá, Fernando Montes, Gonzalo Rivero, Graciela Rodo Boulanger, León Saavedra, Francine Secretan, Eji Stih, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel, Luis Zilveti.	
abril	Luis Zilveti: <i>Entreacto</i>	
abril	Tatiana Fernandez	
junio	Primer Salón de Arte Libre	
julio	Fernando Prada	
agosto	Fabricio Lara	
septiembre	Cecilia Lampo	
octubre	Gil Imaná: <i>Al borde de las sombras</i>	
noviembre	Inés Córdoba	Joyas y esmaltes

Gestión 1997

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
-----	------------------------------	---------------

febrero	Graciela Rodo Boulanger: <i>El mundo de Diego y Adrian.</i>	
abril	Agnes: <i>Paraíso, palabra persa</i>	
mayo	Edgar Arandia: <i>Los iconomágicos</i>	
julio	Patricia Mariaca: <i>Paseantes</i>	
agosto	Remy Daza	
octubre	Raúl Lara	
octubre	Gonzalo Rivero: <i>De la muerte a la vida</i>	
noviembre	Gustavo Lara	
diciembre	Karine Boulanger	

Gestión 1998

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	David Angles	
abril	Carlos Nadal (esp.)	
julio	Carmen Alvarez Daza	
julio	Rossana Baptista	
agosto	Gilka Wara Libermann	
septiembre	23 artistas: Marina Nuñez del Prado, María Luisa Pacheco, María Esther Ballivián. Danielle Caillet, Roxana Crespo, Francine Secretan, María la Placa, Erika Ewel, Marcela Mérida, Carmen Alvarez Daza, Ejti Stih, Tatiana Fernandez, Angeles Fabbri, Ana Masón, Gilka Libermann, Beatriz Mendieta, Guiomar Mesa, Raquel Schwartz, Inés Cordova, Patricia Mariaca, Graciela Rodo Boulanger, Cecilia Lampo, Agnes Sanz de Frank.	
septiembre	Alejandro Zapata	
octubre	Cecilia Lampo: <i>Con un espíritu azul</i>	
noviembre	Inés Córdova	

GALERIA NOTA¹²⁹

Gestión 1992

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
octubre	Exposición colectiva. Carmen Alvarez Daza, Gil Imaná, Angeles Fabbri, Gastón Ugalde, Raúl Lara, Alfredo la Placa, Beatriz Mendieta, Ejti Stih, Herminio Pedraza, Fernando Prada, Gustavo Lara.	
noviembre	Juan Carlos Achata, Rosario Ostría, Jorge Valdivia	
diciembre	Alfredo La Placa	
diciembre	Jaime Calisaya, Mamani Mamani	

Gestión 1993

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	(Exposición colectiva) Carmen Bilbao, Ricardo Pérez Alcalá, Raúl Mariaca, Dario Antezana, Vilma Arce, Mafalda Córdoba, Roxana Crespo, Angeles Fabbri, Cecilia Wilde, Juan Carlos Achata, Mario Pinto.	
mayo	Jaime Calisaya, José Rodríguez, Marcela Mérida.	
julio	Gil Imaná, Gustavo Lara, Freddy Blanco, Remmy Daza, Keiko Gonzalez, Raúl Lara, Fernando Montes Colque, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel, Carlos Valdez.	
agosto	Gerardo Zurita	
septiembre	Ejti Stih, Raquel Schwartz, Josiane Perillat	Cerámica escultórica
octubre	Carmen Torres	
noviembre	Juan Carlos Achata y Rosario Ostría	
diciembre	Alfredo La Placa	

¹²⁹ Galería NOTA fue inaugurada el 22 de octubre de 1992 bajo la administración de Norah Claros y Tanaz Baghirzade.

Gestión 1994

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	(Exposición colectiva) Carmen Alvarez Daza, Danielle Caillet, Ted Carrasco, Inés Córdova, Angeles Fabbri, Gil Imaná, Alfredo La Placa, Gustavo Lara, Raúl Lara, Patricia Mariaca, Beatriz Mendieta, Ricardo Perez Alcalá, Gonzalo Ribero, Francine Secretan, Ejti Stih, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel, Luis Zilvetti.	
abril	"Ocho acuarelistas". Jaime Calisaya, Remmy Daza, Mario Conde, Dario Antezana, Mario Pinto, José Rodríguez, Jaime Terrazas, Gerardo Zurita.	
mayo	Marta Tessiallen (argentina radicada en Bolivia)	
junio	Keiko Gonzales, Angeles Fabbri, Patricia Mariaca, Marcela Mérida, Gonzalo Rivero, Alfredo La Placa, Raúl Lara, Gastón Ugalde, Inés Córdova, Ejti Stih, Juan Carlos Achata, Carmen Alvarez Daza, Luis Zilvetti, Enrique Arnal.	
septiembre	Ricardo Pérez Alcalá	
octubre	Zoila Mejía, Jorge Viaña, Hugo Palazzi, Raymundo Mendieta y Augusto Navarro.	
nov-dic	Elsa Quintanilla	

Gestión 1995

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
ene-feb	"Ocho artistas" (Exposición colectiva) Angeles Fabbri, Alfredo La Placa, Patricia Mariaca, Fernando Montes Colque, Ricardo Pérez Alcalá, Graciela Rodo Boulanger, Ejti Stih, Luis Zilvetti	
mayo	"Homenaje a María Esther Ballivián"	
junio	Marco Ferreira, Alex Zapata, Keiko Gonzalez.	
julio	Tatiana Fernandez	
agosto	Marcela Mérida (artista cochabambina)	
septiembre	María Eugenia Cortés (artista cochabambina)	
sep-oct	Karine Boulanger: <i>Viaje al oriente</i>	

octubre	Javier Fernández : <i>Fragments</i>	
diciembre	Alfredo La Placa: <i>Imágenes Silentes</i>	

Gestión 1996

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	(Exposición colectiva) Darío Antezana, Angeles Fabbri, Keiko Gonzalez, Gil Imaná, Patricia Mariaca, Alfredo La Placa, Gustavo Lara, Raúl Lara, Gonzalo Rivero, Beatriz Mendieta, Ricardo Perez Alcalá, Ejti Stih, Cecilia Lampo, Fernando Ugalde, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel.	
marzo	Gerardo Zurita (artista cochabambino)	
abril	Rosario Liendo (residente en Santa Cruz)	
mayo	María Teresa Camacho Hull (artista boliviana residente en Estados Unidos)	
julio	Roberto Valcárcel : <i>Multicuadros</i>	
julio	Viviana Capriles, Josiane Perrillat, Viviane Salinas, Raquel Schwartz, Ejti Stih (Artistas residentes en Santa Cruz).	Cerámica
agosto	Gastón Ugalde	Poesía, tecnología, materiales alternativos.
septiembre	Patricia Mariaca: <i>Peregrinos</i>	
octubre	Herminio Pedraza (Santa Cruz)	
octubre	Beatriz Mendieta: <i>Ecomanzanas</i>	
noviembre	Dario Antezana	
noviembre	Mario Pinto (Acuarelista potosino)	

Gestión 1997

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	(Exposición colectiva) Darío Antezana, Inés Córdova, Keiko Gonzalez, Gil Imaná, Alfredo La Placa, Cecilia Lampo, Gustavo Lara, Raúl Lara, Patricia Mariaca, Beatriz Mendieta, Ricardo Pérez Alcalá, Gonzalo Rivero, Ejti Stih, Fernando Ugalde, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel.	

mayo	María la Placa	
julio	José Rodríguez (Artista cochabambino)	
agosto	Fernando Montes Colque y Ramiro Luján	
septiembre	Cecilia Lampo, Patricia Mariaca	
octubre	Inés Córdova	
noviembre	Tatiana Fernandez	

Gestión 1998¹³⁰

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Ramiro Garavito: <i>Utopías en remate</i>	
marzo	Pedro Canabal (español)	

Gestión 1999

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	Exposición colectiva (dieciocho artistas)	
mayo	Alfredo La Placa	
julio	Patricia Mariaca	
agosto	Keiko Gonzalez	
septiembre	Dario Antezana, Remmy Daza, Marcela Mérida, Elena Millone, José Rodríguez.	
octubre	Angeles Fabbri	
noviembre	María la Placa	

Gestión 2000

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
-----	------------------------------	---------------

¹³⁰ En mayo de 1998 la galería NOTA se traslada a su nuevo local ubicado en la zona de San Miguel.

marzo	Exposición colectiva (diez artistas)	
abril	Manina Lara: <i>Coloratura</i>	
mayo	Ejti Stih	
junio	Gastón Ugalde	
julio	Danielle Caillet	
julio	Alejandro Zapata	
septiembre	Patricia Murillo	
septiembre	Edgar Arandia: <i>Chuquiago Dark</i>	
octubre	Cecilia Lampo	
noviembre	Roxana Crespo	

MUSEO NACIONAL DE ARTE

Gestión 1990

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Patricia Mariaca y Keiko Gonzalez	Pintura
abril	Alfredo da Silva y Hugo Silva (artistas potosinos)	Pintura
abril	Juan Carlos Achata: <i>Abstracciones eternas</i>	Pintura
julio	Javier Fernandez Patón: <i>Tras los muros de la fe</i>	Acuarela
octubre	Magda Arguedas	Pintura
noviembre	Gustavo Medeiros Anaya	Pintura
noviembre	Alfredo La Placa. Retrospectiva 1950-1990	Pintura

Gestión 1991

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	Antonio Toro Bejarano : <i>Toro Bejarano</i>	

junio	Jorge Arias Saavedra : <i>Jorarsa</i>	
julio	Juan Carlos Achata: <i>Espacios Siderales</i>	
agosto	Keiko Gonzalez: <i>Arte povera</i>	mixta
septiembre	Silvia Peñaloza: <i>Páginas cotidianas</i>	
octubre	Carmen Torres: <i>Serie Cintas</i>	
octubre	Rudy Ayoroa: <i>Facetas</i>	
noviembre	Hans Hoffman y José Rodríguez: <i>Imágenes y realidades</i>	Fotografía y pintura

Gestión 1992

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Gastón Ugalde: <i>Chipayas</i>	Pintura e instalaciones
mayo	Gilka Wara Libermann: <i>Tan dulce proximidad</i>	Pintura
mayo	Ejti Stih: <i>Retrospectiva 1982-1992</i>	
junio	Juan Carlos Achata: <i>Receptor Sideral</i>	
septiembre	Beneméritos de la utopía (exposición colectiva)	
septiembre	Gustavo Medeiros: <i>Visión Pictórica del ámbito andino</i>	
noviembre	Julio César Tellez Román: <i>Oleos acquarelas</i>	

Gestión 1993

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	Alfredo Loayza: <i>Potosí, pasado y presente</i>	
mayo	María Teresa Berrios	
junio	Beneméritos de la utopía: <i>Bolero de caballería</i>	
septiembre	Javier Fernandez: <i>Peregrinos del tiempo</i>	

Gestión 1994

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	Juan Carlos Achata: <i>El vuelo causal</i>	
octubre	" <i>Kontakt</i> " Artistas bolivianos en contacto con Alemania.	

Gestión 1995

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
junio	Ejti Stih: <i>El Teatro</i>	Dibujos y trajes
junio	Colectiva de artistas bolivianos contemporáneos. " <i>Encuentro Europeo boliviano</i> "	Pintura y escultura
junio	Colectiva de artistas bolivianos " <i>Eclipse</i> "	Pintura, fotografía e instalación.
septiembre	" <i>Grupo Septiembre</i> ". Colectiva de artistas bolivianos	

Gestión 1996

mes	Artista/título título de la muestra	Observ, notas
abril	María Haydeé Aguilar: <i>Madre de un paisaje rojo y estallante</i>	Pintura
septiembre	Raquel Schwartz: <i>Un viaje</i>	Escultura, cerámica e instalación.
octubre	Roberto Valcárcel: <i>Tres por tres, tres tigres, tres textos, tres paraguas</i>	Pintura
diciembre	Colectiva " <i>Artistas bolivianos de la generación actual</i> "	Pintura

Gestión 1997

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
-----	------------------------------	---------------

agosto	Mario Conde y David Vargas: <i>Acuarelas y Dibujos</i>	
septiembre	Diego Morales: <i>Dibujos, Pinturas y montajes</i>	Mixta

Gestión 1998

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
marzo	Colectiva de artistas bolivianos. "Arte 98"	Pintura
mayo	Zenón Sansuste: <i>Espacio, Cuerpo</i>	
noviembre	Beatriz Nogales: <i>Presencia de la Ausencia</i>	Pintura, e instalación

Gestión 1999

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
abril	Valia Carvalho y Erica Ewel: <i>Miradas Indiscretas</i>	Pinturas e instalación
junio	Magda Arguedas	
septiembre	Primer Salón Internacional de Arte – SIART 99	
diciembre	Carlos, Fernando, Mauricio y José Miguel Bayro Corrochano	

Gestión 2000

mes	Artista/título de la muestra	Observ, notas
febrero	Marcelo Suaznábar: <i>Naturaleza viva, naturaleza muerta</i>	
marzo	Luis Zilveti: <i>Retrospectiva 60 obras realizadas entre los años 1960-2000</i>	
abril	Gil Imaná Retrospectiva	
octubre	Alfredo La Placa : <i>Abisal y Amarre</i>	
noviembre	Gilka Wara Libermann: <i>Camino al origen</i>	
diciembre	" <i>Artistas jóvenes Bolivia-2000</i> ". Muestra que representó a Bolivia en el Encuentro de Artistas Jóvenes de América	

	Latina y España CAB. NEXO-Colombia	
--	------------------------------------	--

Salón Pedro Domingo Murillo 1990

Gran Premio	Desierto
Premio Pintura	Amadeo Castro: <i>Hombres Grises</i>
Mención Pintura	Fabrizio Lara: <i>Pérez Velasco</i>
Premio Escultura	Desierto
Premio Dibujo	Freddy Blanco: <i>Tu fe te ha salvado</i>
Mención Dibujo	Alejandro Salazar, Sin título
Premio Grabado	Desierto
Premio Fotografía	Alberto Gotilla: <i>Ofrendas</i>
Menciones de honor en fotografía	Rodolfo Goitia (blanco y negro) Rodolfo Goitia (color) Omar Trujillo (color)

Salón Pedro Domingo Murillo 1991

Gran Premio	Alberto Medina Mendieta: <i>Minu Itos, sabor a copagira</i>
Premio Pintura	Keiko Gonzalez: <i>La noche boca arriba</i>
Menciones de Honor en Pintura	Angeles Fabbri: <i>Unduavi</i> Edgar Arandia: <i>Crimenes de infancia</i> Guiomar Mesa: <i>No te mueras por favor</i> Gonzalo Torrico: <i>Explosión demográfica</i>
Mención en Acuarela	José Rodríguez: <i>Escultura I</i>
Premio Escultura	Francine Secretan: <i>Atravesando el ecosistema</i>
Menciones de Honor en Escultura	Miguel Salazar: <i>Conflicto de poder</i> Gonzalo Cardoso : <i>Desnudo</i> Jacobó Mamani: <i>Después de la tormenta</i>
Premio Dibujo	Roberto Mamani (Mamani Mamani) <i>Muertos en combate</i>
Menciones de Honor en Dibujo	Fernando Montes: <i>Viajante</i> Hans Hoffman : <i>Realidad Fantástica</i> Ronald Martínez : <i>La solitaria</i>

Premio Grabado	Hans Hoffman : <i>Mundos Grise</i>
Premio en técnicas no tradicionales	Guido Fernando Navia: <i>El moreno</i>
Mención de honor en técnicas no tradicionales	Juan Javier Castro : <i>Grito</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1992

Gran Premio	Mario Conde Cruz: <i>Teatro de los Descubridores</i>
Premio Pintura	Ramiro Garavito: <i>De ancestros y post-modernismo</i>
Menciones de Honor en Pintura	Angeles Fabbri: <i>La Paz</i> Cristina Marcela Mérida: <i>T'ipanaku</i> Guiomar Mesa: <i>La Virgen del Lago</i> Edgar Arandia: <i>Alegato del Mauri</i>
Premio Escultura	Angel Oblitas: <i>Warmi Munachi</i>
Menciones de Honor en Escultura	Francine Secretan: <i>El despertar de Pachacuti</i> Miguel Salazar: <i>Loco por tu amor pero sin brazos para poder amarte</i> Gonzalo Cardoso: <i>La vida pende de un hilo menos</i>
Premio Dibujo	Pascual Cori Guarachi: <i>La estación del silencio</i>
Menciones de Honor en Dibujo	Fernando Montes: <i>Temprano por la mañana</i> Freddy Blanco: <i>Amor en desuso</i> Efraín Ortuño: <i>Puntales</i>
Premio Grabado	Jesús Florido Villafani: <i>Manzanas Maquilladas</i>
Menciones de Honor en Grabado	Alfredo da Silva: <i>Otra visión del espacio tiempo</i> Filhy Torrelío: <i>Grupo</i> David Morín: <i>El Rollo</i>
Premio en técnicas no tradicionales	Gastón Ugalde: <i>Este rostro vale 1232 potosies</i>
Menciones de honor en técnicas no tradicionales	Javier Nolasco: <i>Tejedora</i> Mónica Dávalos: <i>Fragments de la colonia</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	José Rodríguez: <i>Transparencias</i>
Menciones en la especialidad	Pedro Almanza: <i>Descanso</i> Dario Antezana: <i>Luz de Libertad</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1993

Gran Premio	Erick Tito Villegas: <i>Oh, Melancolía</i>
Premio Pintura	Franklin Molina: <i>Reminiscencias de mi madre</i>
Mención de Honor en Pintura	Zenón Sansuste: <i>La Espera</i>
Premio Escultura	Fabrizio Lara: <i>Andino I</i>
Menciones de Honor en Escultura	Agapito Céspedes: <i>Con el fuego en el alma</i>
Premio Dibujo	Rodolfo Rocha Revollo: <i>Angel Seductor</i>
Menciones de Honor en Dibujo	Froilán Cosme : <i>Al cielo</i> David Pringle: <i>Cisnes</i>
Premio Grabado	Desierto
Mención de Honor	Rocio Chuquimia: <i>María y su lecho de rosas</i>
Premio en técnicas no tradicionales	Jaime Calisaya: <i>Antropofauna</i>
Menciones de honor en técnicas no tradicionales	Efraín Calisaya: <i>Marcha del camino presente</i> Alberto Chilo Prada: <i>Challhua warmi inti</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	Mario Pinto: <i>Retrato de Don Angel soldador</i>
Menciones en la especialidad	Zenón Sansuste: <i>Cosas Sagradas</i> Pablo Viracocha: <i>Esta luz</i> José Rodríguez: <i>Radiografía</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1994

Gran Premio	Desierto
Premio Pintura	Alejandro Salazar: <i>El arte de la conversación</i>
Menciones de Honor en Pintura	Keiko Gonzalez: <i>Ofelia</i> Iván Castellón: <i>Pintor I</i>
Premio Escultura	Miguel Salazar: <i>Porque me falta más carne en el corazón para poder sentir todo aquél amor que tu me das</i>

Menciones de Honor en Escultura	David Villegas: <i>Nostalgias</i>
Premio Dibujo	Efraín Ortuño: <i>Personaje</i>
Menciones de Honor en Dibujo	Fernando Montes: <i>Metamorfosis de la Educación</i> Eusebio Choque: <i>Lo nuestro no muere</i>
Premio Grabado	Desierto
Menciones de Honor en Grabado	Fernando Pacheco: <i>Estudio de toro</i> Jesús Florido Villafani: <i>Antes y después del matrimonio</i> Gustavo del Río: <i>Viejos Amigos</i>
Premio en técnicas no tradicionales	Sol Mateo: <i>El Sebastián</i>
Menciones de honor en técnicas no tradicionales	Mónica Dávalos: <i>Por una mejor jubilación</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	José Rodríguez : <i>Hecho Cultural</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1995

Gran Premio	Rodolfo Rocha Revollo: <i>Las diabladas del bien y el mal</i>
Premio Pintura	Remmy Daza : <i>Penitentes</i>
Menciones de Honor en Pintura	Lie Jun Li Wien : <i>Madre</i> Franklin Molina : <i>Warmi Munachi</i>
Premio Escultura	Desierto
Mención de Honor en Escultura	Jhonny Quevedo : <i>Concreción</i>
Cerámica Artística	Desierto
Premio Dibujo	Efraín Ortuño: <i>Mujer en cruz</i>
Mención de Honor en Dibujo	Marco Alandia
Premio Grabado	Max Arequipa: <i>Serie de vida de los criollos en Bolivia</i>
Mención de Honor en Grabado	Antonio Toro Bejarano: <i>La abuela de la calle</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	Desierto
Menciones en la especialidad	Hans Hoffman: <i>Borges</i> José Rodríguez : <i>Trashumante</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1996

Gran Premio	Eusebio Choque: <i>Nos quieren vetar</i>
Premio Pintura	Alejandro Zapata: <i>Otoño</i>
Menciones de Honor en Pintura	Fernando Antezana: <i>Nostalgia Ancestral</i> Tie Jun Li Wei: <i>Manzanas y niña</i> Zenón Sansuste: <i>Lo cierto sólo cuando sueño</i>
Premio Escultura	Erick Tito: <i>Languidez</i>
Mención de Honor en Escultura	Eusebio Montealegre: <i>Los tres días del kusillo</i>
Cerámica Artística	Patricia Murillo López: <i>Wawacha 4</i>
Mención en la especialidad	Raquel Schwartz: <i>Bosques</i>
Premio Dibujo	David Vargas: <i>Visión Transitoria</i>
Mención de Honor en Dibujo	Fernando Montes: <i>Procesión</i> Efraín Ortuño: <i>Atavismo</i>
Premio Grabado	Jaime Guzmán: <i>La Banda Rosa</i>
Mención de Honor en Grabado	Adriana Bravo: <i>Desatando nudos</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	Sixto Sandoval: <i>Ilusión</i>
Menciones en la especialidad	Filhy Torrelio: <i>Armonía I</i> Augusto Navarro: <i>Girasoles y figura</i>
Mención Especial al artista	Jorge Alcoreza: <i>Calor de Hogar</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 1997

Gran Premio	Guiomar Mesa: <i>Borrachera Verde</i>
Premio Pintura	Remmy Daza: <i>Penitentes</i>
Mención de Honor en Pintura	Iván Castellón: <i>Verde olivo y verde coca</i>
Premio Escultura	Desierto
Mención de Honor en Escultura	Miguel Salazar: <i>Una loca al viento</i>
Cerámica Artística	Desierto
Premio Dibujo	Efraín Ortuño: <i>Vidrio Roto</i>

Mención de Honor en Dibujo	Pascual Cori: <i>La incoherencia del desnudo</i> Roberto Delgadillo: <i>Vuelo de montaña II</i> Mario Careaga Mansilla: <i>Sacro Colonaje</i>
Premio Grabado	Adriana Bravo: <i>Teatrín de fin de siglo</i>
Mención de Honor en Grabado	Alfredo da Silva: <i>Formas Místicas</i> Ciro Mealla: <i>Ajayu paceño II</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	Desierto

Salón Pedro Domingo Murillo 1998¹³¹

Gran Premio	Francine Secretan: <i>Ofrenda de la tierra al cielo</i>
Premio Pintura	Cecilia Lampo: <i>Lítico I</i>
Mención de Honor en Pintura	Keiko Gonzalez: <i>Dejame que te hable con mi silencio</i> Ramiro Garavito: <i>Globalización, comunicación, donación.</i> Fabricio Lara: <i>Encuentro Condortauri en Eterazama</i> Al conjunto de la obra de Gastón Ugalde
Premio Escultura	Vivianne Salinas: <i>Espejismo en animas</i>
Mención de Honor en Escultura	Victor Hugo Echeverría: <i>Cardumen</i>
Cerámica Artística	Desierto
Menciones en esta especialidad	Mónica Dávalos: <i>Del Asilo</i> Patricia Murillo: <i>Objeto 2000</i> Victor Hugo Echeverría: <i>Extasis</i>
Premio Dibujo	Mario Careaga: <i>La muerte del ancestro</i>
Mención de Honor en Dibujo	David Angles: <i>Amores Platónicos</i>
Premio Grabado	Hugo Rojas Lara: <i>Ciudad Nocturna</i>
Premio en la especialidad de Acuarela	Desierto

¹³¹ En esta gestión, el Jurado Calificador, hizo las siguientes recomendaciones:

- Eliminar la división por categorías técnicas.
- Mantener el gran premio y otorgar seis premios adquisición a las seis mejores obras, teniendo en cuenta su calidad estética.
- Eliminar las restricciones en cuanto a las medidas de las obras.
- Realizar un foro debate en el marco de la inauguración del Salón.

En su siguiente versión la convocatoria fue reformulada en función a estas recomendaciones.

Salón Pedro Domingo Murillo 1999

Gran Premio	Gastón Ugalde por el conjunto de su obra
Premio en Artes Plásticas Bidimensionales	Fernando Montes Colque: <i>Emigrantes</i>
Mención de Honor	Marco Ferreira: <i>Pia</i> (grabado en metal) Roxana Salinas Sin título (óleo)
Premio en Artes Plásticas Tridimensionales	León Saavedra Geuer Sin título (escultura en metal)
Mención de Honor	Vivianne Salinas: <i>Melocotones</i> (resina epóxica)
Premio de Artes Plásticas Proyectos Especiales	Ramiro Garavito: <i>Simbolos Patrios</i>
Mención de Honor	Fabiola Alvarado: <i>Pinchazo</i> Tatiana Fernandez: <i>Instalación Preventiva</i>

Salón Pedro Domingo Murillo 2000

Gran Premio	Tatiana Fernandez, Instalación
Primer Premio	Narda Fabiola Alvarado, Instalación
Segundo Premio	Ramiro Garavito, Instalación
Tercer Premio	Erika Ewel
Mención de Honor	Valia Carvalho, triptico
Mención de Honor	Angélica Heckel

Anexo No 2

CURRICULUM VITAE de artistas comentados

1.- ARANDIA Quiroga, Edgar

Nació en La Paz en 1951. Alumno libre de la Escuela de Bellas Artes, alumno del taller de grabado del Centro Boliviano Brasileño. Curso de video, canal 8, Ecuador. Alumno libre de varios talleres en Europa. Licenciado en Antropología, Universidad Católica Boliviana, 1996- 2000.

Principales Exposiciones Individuales

2000 *Chuquiago Dark*, Galería Nota, La Paz, Bolivia. 1997 *Iconomágicos*, Galería EMUSA, La Paz, Bolivia. 1995 Galería EMUSA, "*Chuquiago Blues*". 1993 Galería Melnikov, Heidelberg, Alemania. Stadtbibliothek, Manhein, Alemania. Publicó *Chuquiago Blues* y *El Paisaje en los ojos de la ignana*. 1992 Galería "Thadeus" Lima, Perú. 1981 Galería Pomaire, Quito, Ecuador. 1980 SAHOP, Mexico . D..F. 1978, 1979, 1980 Galería "La Tienda" Bremen, Alemania. 1978, 1979 "Aaron Gallery" Washington, D.C. 1976, 77,78,83,84,85,86,87 Galería EMUSA, La Paz, Bolivia. 1974 Mutual Perú, Lima 1971,73,75,79,88,89, Salón "Cecilio Guzmán de Rojas", La Paz. 1969, 1970, 1975, Museo Nacional de Arte, La Paz. -Participó en varias exposiciones colectivas.

Premios y Distinciones

Premios obtenidos en el Salón Municipal "Pedro Domingo Murillo", La Paz. 1971,75,76,77 Premio Unico en dibujo. 1972 Mención Honrosa en pintura. 1974 Segundo Premio en Pintura. 1975 Primeros Premios en Pintura y Dibujo. 1976,78,1989 Primer Premio en Pintura. 1984 Primer Premio en Pintura. 1976 Segundo Premio en Pintura, Universidad Técnica de Oruro, Bolivia. Segundo Premio en Dibujo, Concurso de Artes Visuales "José Carrasco". 1977 Premio Especial. Bienal Latinoamericana de Dibujo. Maldonado, Uruguay. 1978 Primer Premio en Pintura, "Cecilio Guzmán de Rojas", Universidad Tomás Frías, Potosí, Bolivia. 1985 "Gran Premio Bienal Perspectiva". 1979 Mención de honor, Salón "José Carrasco". 1998 Mención Especial. V Bienal de Dibujo de Santo Domingo, Rep. Dominicana. 2000 Tercer Premio, Arte Sacro, ESART. 1974,1975 Primeros premios en poesía. Asociación Cristiana Femenina. 1998 Primer Premio de Poesía "Vásquez Machicado" Santa Cruz, Bolivia.

2.- ARNAL, Enrique

Nació en Catavi, Potosí en 1932. Estudios: Becario de la Fundación Fullbright, Virginia Community Collage, Richmons, 1991. Becario de la Fundación Simón I. Patiño a la Ciudad Internacional de las Artes, París, 1967, 1966. Saint George's College, Buenos Aires. 1945, 1951.

Principales Exposiciones Individuales

2000, Circulo de la Unión, La Paz. *Paisajes del Altiplano*, Galería esART, La Paz. 1999. Hotel Radisson, La Paz. Mural *Lo Mítico Andino*, 1994. Galería Arte Unico, La Paz. Banco Hipotecario, La Paz. Mural *El Mundo de mi memoria*, 1989. Galería La Base, París, 1988. Museo Nacional de Arte, La Paz, 1985. *The Signs Gallery*, Nueva York Galería 9, Lima 1980. Empresa Cartón de Venezuela, Serigrafía *El Umbral*, Caracas, 1978. Museo Nacional de Arte, La Paz. Museo de Bellas Artes, Caracas. Galería EMUSA, La Paz, 1977. Organización de Estados Americanos, Washington D.C. Center for Inter.-American Relations, Nueva York, 1976. Galería EMUSA, La Paz, 1975, 1972, 1971. -Participó en varias exposiciones colectivas y realizó varias publicaciones y conferencias sobre Pintura Boliviana.

Premios

Primera Mención Honorífica del Premio Interamericano de la Cultura Gabriela Mistral, Organización de Estados Americanos, Washington D.C., 1977. Premio Bienal INBO, La Paz. Primer Premio Concurso Nacional de Plásticas, Universidad Técnica de Oruro, 1975. Primer Premio Concurso Nacional de Artes Plásticas, La Paz, 1962. Primer Premio Municipal de Dibujo, La Paz, 1961.

segundo Premio Salón Municipal de Artes Plásticas. La Paz. 1957. Gran Premio Municipal de Pintura. La Paz. 1955.

3.- BAYRO, Corrochano José

Nació en 1960, en Cochabamba, Bolivia. Estudios: Maestría en Artes Visuales, Pintura. Academia San Carlos, México D.F., 1989-1991. 1983-2000, Escultura, litografía, grabado y serigrafía de gran formato con maestros mexicanos. 1981-1985 Arquitectura, Universidad Autónoma de México.

Exposiciones Individuales

Universidad Iberoamericana G.C., Puebla, Mexico, 2000. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 1999. Galería de Arte Mistachi, Mexico, D.F., Mexico, 1998. Secretaría de Cultura S. José Manzo, Puebla, México, 1997. Universidad de Las Américas- Puebla, México, 1994. *Oportunity House*, Hendersonville, N.C. U.S.A., 1994. Sala Demetrio Canelas, Cochabamba Bolivia, 1993. Galería Abracadabra, La Paz, Bolivia, 1991. Academia San Carlos, México D.F., 1991. Galería Alberto Misrachi, México D.F., 1990. Poliforum Cultural Sequeiros, México,D.F., 1989. Galería de la Organización de Estados Americanos, Washington D.C. U.S.A., 1988. Sala Gildaro Antezana, Cochabamba, Bolivia, 1987. Galería Villa Bagatelle, Québec, Canadá, 1986. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Arquitectura, México D.F., 1985.-Participó en varias exposiciones colectivas.

4.- CAJÍAS, Martha

Nació en La Paz en 1954. Estudios: Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, Escuela de Bellas Arte, Taller de Roberto Valcárcel. Departamento de Artes, Universidad de California, Davis. Grabado, Universidad de Oregon, Eugene. Comunita College de Eugene, Oregon, E.E.U.U.

Principales Exposiciones Individuales

De lunas, lluvias y granizos. Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2003. Casa de la Cultura de Quito, 1999. *La vida es tránsito* en el Centro de artes y comunicación El Salar, La Paz, 1998. Galería Arte Unico, La Paz, 1994. Espacio Portales, La Paz. Salón Gildaro Antezana en Cochabamba en 1986.

5. CONDE, Mario

Nació en La Paz, en 1956. Estudios: Escuela de Bellas Artes Hernando Siles, La Paz.

Principales Exposiciones Individuales

Mario Conde. Enzo de Lucca, Museo Nacional de Arte, La Paz, 2003. Centro Cultural Taipinquiri, La Paz, 2000. Centro Cultural Taipinquiri, La Paz, Bolivia,1999. Espacio Simón I. Patiño, Cochabamba, Bolivia, 1998. Museo Nacional de Arte, La Paz, 1997. Galería ICONO, Santa Cruz, 1996. Centro Cultural Taipinquiri, La Paz, Bolivia, 1994. Casa de la Cultura, Santa Cruz, 1993. Casa de la Cultura, Santa Cruz. Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 1991. Nedda Gallery, Dallas - Texas, U.S.A., 1989

Principales Exposiciones Colectivas

Espacio Simón I. Patiño, La Paz, Bolivia, 2000. Desde Bolivia, Pintura Contemporánea, Museo de América, Madrid, España, 2000. Salle Capitulaire de la Cour Mably - Bordeaux, Francia, 2000 Euro American Gallery , Nueva York, U.S.A, 1998. Sede de la O.E.A., Washington D.C., U.S.A, 1998. "Encuentro con los Maestros" Casa de la Cultura, La Paz, Bolivia, 1998. Miami Dade College - Florida, U.S.A., 1991.

6.- IMANA, Gil

Nació en Sucre en 1933. Estudios: Taller de Juan Rimsa, Sucre.

Principales Exposiciones Individuales

2000, Exposición Retrospectiva de Homenaje. Museo Nacional de Arte. 1999, Exposición Retrospectiva "Gil Imaná, 50 años de Pintura", Centro de Arte Contemporáneo Fundación Simón I.

Patiño. Cochabamba. 1996-1999 Galerías Taipinquiri, EMUSA y esART, La Paz. 1994 , Exposición inaugural Casa de la Cultura, Sucre. 1990 Casa de la Libertad, Sucre. 1989, Asunción, Paraguay. 1983, Bet Haomanin, Jerusalén, Israel. 1977, Palacio de Bellas Artes México, D.F. 1974 Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. 1973, Museo Nacional de Arte, La Paz, Galería Track, Venezuela. 1972, Museo de la Universidad de Lovaina, Sala Gaudí, Barcelona, España. 1971, Galería Jacques Massol, París Museo de L'Hermitage. 1968, Casa de la Amistad de los Pueblos, Moscú, USSR. 1962 Concepción, Chile. 1950-1955 Sucre, Potosí y Cochabamba.

Premios

1997, Diploma de Honor, OEA, Washington, D.C. E.E.U.U. 1994, Premio a la Cultura, Fundación Manuel Vicente Ballivián, La Paz. 1990, Condecoración del Gobierno de Francia con la Orden de Artes y Letras en el Grado de Caballero. 1989, Plaqueta de Oro, Gobierno de Unidad Nacional, La Paz. 1986, Mención de Honor, I Bial de Miami, E.E.U.U. 1985, Gran Premio "En mérito a toda su obra artística". 1973, Primer Premio en Grabado, XXI Salón "Pedro Domingo Murillo", La Paz. 1964, Primer Premio Murales, Facultad de Ingeniería, U.M.S.A, La Paz. 1962, Primer Premio Salón X de la Revolución Nacional. 1961, Primer Premio, IX Salón "Pedro Domingo Murillo". 1951 Premio de Honor, Salón Universitario San Francisco Xavier, Sucre.

7.- LA PLACA, María

Nació en La Paz. Estudios: Talleres de dibujo, batik, grabado y vitrales con María Geuer, León Saavedra Geuer, y Magda French. Dibujo Universidad de Utrecht, Holanda 1982. Diseño de Modas en el Instituto Técnico, Leiden, Holanda 1981-1983.

Exposiciones Individuales

Sangre, Leche y lágrimas, Galería Nota, La Paz, 1999. *El Canto de las Sirenas*, Alternativa Centro de Arte, La Paz, 1999. *Historias de fin de siglo*, Galería Rastros, Cochabamba, 1999. *Verde que te quiero verde*, Homenaje a García Lorca, Espacio Simón I. Patiño La Paz, 1998. *Suite Andina*, Lincoln Center, Nueva York, 1997. *Tarot*, Galería Nota, La Paz, 1997. *Aves y Evas*, Galería Arte Unico, La Paz, 1991.

Premios y Reconocimientos

Seleccionada en concurso a escala nacional para pintar los retratos de los presidentes de Bolivia para el Palacio de Gobierno. Segundo Premio de pintura ICI, 1991. Representa a Bolivia en la II Bial de Mérida -Venezuela, 1992.

8.-LARA, Gustavo

Nació en Huanuni, Oruro Bolivia en 1934. Estudios: Escuela de Bellas Artes de Oruro.

Principales Exposiciones Individuales

De 1950 a 1997 en Oruro, La Paz, Buenos Aires, Jujuy, Rosario, Mar del Plata y Santiago de Chile.

Premios

1980, Primer Premio Concurso Nacional "Monumento Juana Azurduy de Padilla" instalado en Villa Dolores del Alto en 1989. Primer Premio adq. "Salón Pedro Domingo Murillo". La Paz, 1978. Primer Premio Concurso Monumento a Sebastián Pagador, Oruro, Bolivia. 1977. Mención Honrosa, Segunda Bial de Arte Contemporáneo-INBO, La Paz. 1977. Mención Honrosa, Primera Bial de Arte Contemporáneo INBO, La Paz, 1975. Primer Premio Concurso Mural "Exodo Jujeño" Dirección Provincial de Pintura, República Argentina, 1970. Primer Premio II Salón de Dibujo Instituto Hispánico de Jujuy, Rep. Argentina. 1969. Medalla de Oro, Salón Nacional Tucumán, Rep. Argentina, 1960. Premio Adq. Concurso Nacional de Retratos de Bolívar y Sucre, Universidad Técnica de Oruro, Bolivia, 1955. Primer Premio Adq. De Pintura, Primer Salón Nacional de Artes plásticas . Ministerio de Educación, Medalla de Oro, óleo *Los Obreros*, Museo Nacional de Arte, La Paz, 1955.

9.-LARA, Raúl

Nació en 1940 en San José- Oruro, Bolivia. Estudios: Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova" de Buenos Aires y en los talleres de los pintores J.C. Castagnino, y Demetrio Urruchia de Jujuy.

Principales Exposiciones Individuales

Realizó 25 muestras individuales en Bolivia, Argentina, Chile y Uruguay. Participó en varias exposiciones colectivas en América Latina, Europa y Estados Unidos.

Participaciones por invitación en la década de los noventas

UNESCO, Exposición Itinerante *Iberoamérica Pinta*, 1997. Espacio MERCOSUR- Museo de Arte Contemporáneo, *Siete artistas Sudamericanos*, Felipe Noé, Raúl Lara, Antonio Enrique Amaral, Carlos Colombino, Agueda Dicancro, Nelson Ramos y Ramón Vergara, Montevideo. 1997. "PROPAL 1998", *Maestros de la Pintura Andina*, exposición de Pintura y entrega del libro *Arte Latino Americano*, Cali-Colombia. 1997. 50 aniversario UNESCO, José Donoso, Raúl Lara. Cumbre Presidencial, "96" Viña del Mar, Chile. 1996. Invitado junto a Cecilia Wilde y Fabricio Lara por la Fundación *Fusten von Liechtenstein*, exponen en galería Waltraut- Matt, 1995. La WORLD WIDE FUND., Bristol, Reino Unido lo invita para representar a las tres Américas. Su obra fue subastada en Londres en beneficio de la Entidad Ecologista Mundial. 1994. UNESCO, Fondo de Cultura Económica, Madrid, México, invitan para ilustrar *Naturaleza Muerta en Cachimba* del escritor José Donoso para Perio Libros. 1993. Invitado por NACIONES UNIDAS y el Gobierno de Brasil a la CUMBRE SOBRE ECOLOGIA, Concurso Internacional de Pintura ECO-ART, Rio de Janeiro. 1992 Banco Interamericano de Desarrollo, B.I.D., es invitado por Bolivia, junto a Oscar Pantoja y Enrique Arnal, Latin Art Gallery, NAGOYA, Japón. 1991. Invitado a exponer por el Centro Cultural Wilfredo Lam, Habana. 1990.

10.- LARA, Fabricio.

Nació en Oruro en 1967. Estudios: Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés. Talleres de los pintores Raúl Lara y Gustavo Lara.

Principales Exposiciones Individuales

Galería EMUSA. La Paz. 1992-1994-1996. Galería de la Fundación BHN. 1995. Galería esART. La Paz. 1997.

Premios y Distinciones

Primer Premio Nacional de Pintura , " I Salón de Pintura Sucre 1997". Primer Premio Nacional de Pintura, XXX Salón Municipal "14 de septiembre", Cochabamba. 1997. Mención de Honor en Pintura, VI. Salón Municipal "Pedro Domingo Murillo", La Paz, 1997. Mención de Honor en Pintura, XXXIX Salón Municipal "14 de Septiembre", Cochabamba, Bolivia.1996. Primer Premio Nacional de Pintura XXVIII Salón Municipal "14 de Septiembre", Cochabamba, Bolivia.1995. Seleccionado por la Galería Waltraud Matt, Convenio Cultural Internacional – Fundación Aterrama, Triesen, Principado de Liechtenstein. 1995. Premiado en el "Concurso Nacional de Arcángeles Contemporáneos", Galería Arte Único, La Paz. 1995. Mención de Honor, IV Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, 1994. Primer Premio Nacional de Dibujo XXVII Salón Municipal "14 de Septiembre" Cochabamba, Bolivia, 1994. Primer Premio Nacional de Escultura, XLI Salón Anual "Pedro Domingo Murillo", La Paz, 1993. Primera Mención de Honor en Pintura XXXVIII Salón Municipal "Pedro Domingo Murillo", La Paz. 1990.

11.- LIBERMANN, Gilka Wara

Nació en La Paz , Estudios: Artes Plásticas y Artesanía en México. Cerámica en la Escuela Nacional de Artesanías y en la Escuela de Cerámica y Porcelana . Fundación Mokichi Okada. Taller de Pintura de Gilberto Aceves 1987-1990. Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, México D.F.

Principales Exposiciones Individuales

Galería Mushashi Kan Tsuchiura, Galería Konoha, Tokio, Japón, 2000. Castillo Corneliano, Milán Italia, 1996. Foro Económico, Bonn, Alemania, 1996. Galería BHN, La Paz, 1995. Museo Nacional de Arte, La Paz. 1992. Palacio de Minería, México D.F., 1991. Galería de la Organización de Estados Americanos, Washington D.C., 1990. Galería de Arte "Los Talleres", Coyoacán, México D.F. Mexico: Alianza Francesa, 1987. Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos, 1989.

12.- MARIACA, Patricia

Nació en La Paz en 1961. Estudios: Licenciatura en Arte, Universidad de Santiago de Chile. Taller "Plaza Gil de Castro". Taller del pintor Sammy Benmayor, Santiago, Chile.

Principales Exposiciones Individuales

Galería de Arte Nota. La Paz- Bolivia 1999. Galería de Arte EMUSA, La Paz – Bolivia 1997. Galería Nota, La Paz –Bolivia, 1996. Galería Arte Unico. La Paz- Bolivia. 1995. Galería Fundación BHN. La Paz – Bolivia, 1994. Banco Popular del Perú. Santa Cruz – Bolivia, 1993. Galería Fundación BHN. La Paz- Bolivia, 1992. Galería Auditorio. La Paz- Bolivia, 1992. Galería de Arte Denia, Alicante, España. 1991. Sala *Des Pas Perdus*. UNESCO. París- Francia, 1991. Galería de Arte EMUSA. La Paz- Bolivia. 1990.

Premios

Primer Premio de Dibujo. Galería de Arte BHN. La Paz- Bolivia, 1997. Primer Premio de Escultura Dadá. Instituto Cultural Boliviano Alemán - Boliviano, La Paz, 1988. Primer Premio de Pintura, Centro Boliviano Americano, La Paz, Bolivia, 1985. Primer Premio de Dibujo, "Homenaje a Simón Bolívar", Centro Boliviano Americano, La Paz, Bolivia, 1983.

13.- MEDEIROS, Gustavo

Nació en Cochabamba en 1939. Estudios: Arquitectura en Córdoba, Argentina.

Principales Exposiciones Individuales

Museo Nacional de Arte, 1971. Galería EMUSA, 1976-1984. Taipinquiri Centro de Arte 1991-1999. Signs Gallery, Nueva York, 1980. "Retrospectiva 40 años" Palacio Portales Cochabamba, Palacio Portales, Cochabamba.

14.- MESA, Guiomar

Guiomar Mesa nació en La Paz en 1961. Estudios: Licenciada en Pintura, Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. Taller de Roberto Valcárcel. Dibujo, Pintura e Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, Grabado con Magda French.

Principales Exposiciones Individuales

Galería Ramis Barquet, Monterrey, México, 2000. Fundación BHN, 1995. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexico 1994. Salón "Cecilio Guzmán de Rojas", Arte Unico, 1990. La Paz, Café Arte y Cultura, 1982

Premios

Salón "Pedro Domingo Murillo" La Paz. Primer Premio de Dibujo, 1991. Mención en Pintura 1992. Gran Premio 1997.

15.- OVANDO-SANZ de Franck, Agnes Clara

Nació en Oruro en 1920. Estudios: Artes Plásticas en Santiago de Chile. Restauración en el taller de Jorge de la Reza.

Principales Exposiciones Individuales

Espacio Portales, "Cromo y Tierra". La Paz- Bolivia, 1993.
Espacio Portales, "Retratos y Mariposas", La Paz- Bolivia, 1991.
Galería de Arte EMUSA, "Verde Cinabrio". La Paz- Bolivia, 1990.
1954-1964-1969-1975 Salón Pedro Domingo Murillo, La Paz. 1957-1970-1975-1976 Instituto Cultural Boliviano Alemán. La Paz. 1959-1966-1968 Centro Boliviano Americano, La Paz. 1965 Galería Zodiaco, Geneve, Suiza. 1970 Centro Pedagógico Portales, Cochabamba. 1971 Galería Circa, Geneve, Suiza. 1974 Casa de la Cultura Franz Tamayo. 1957-1999, La Paz: Instituto Cultural Boliviano Alemán, Centro Boliviano Americano, Embajada de Italia, Galería de El Diario, Casa de la Cultura, Galería Alcaldía, Galería Andina, Casa de la Cultura Francesa, Galería América, Galería EMUSA, Embajada de Mexico, Espacio Portales, Atelier Agnes.

Premios

Salón "Pedro Domingo Murillo", La Paz. 1960, Mención Honrosa; 1965, Segundo Premio; 1966, Gran Premio; 1986, Gran Premio Nacional a la trayectoria artística. 1965, Premio Unico, Galería Arca (Iari); 1970, Premio Unico, Galería Naira; 1972, Premio Femenino de Pintura, CBA; 1973, Segundo Premio, Salón Municipal Cochabamba. 1976, Premio Especial, Universidad Técnica de Oruro; 1986, Galería Josip Broz Tito, Yugoslavia; sello homenaje a su cuadro *Tambor de coca*. 1998, Homenaje al Mérito Cultural, Asoc. Boliviana Pro-Arte.

16.- PEREZ Alcalá, Ricardo.

Nació en Potosí en 1939. Estudios: Academia de Bellas Artes, Potosí. Arquitectura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Principales Exposiciones Individuales

Taipinquiri Centro de Arte, La Paz, 1997. Galería EMUSA, 1991. Poliforum Sequeiros, México D.F. 1990. Salón Nacional de Panamá. México D.F., Palacio de Minería, Museo Nacional de la Ciudad de México, 1983. México D.F. Galería Pinedo, 1981. OEA Washington D.C. 1979. México D.F. Galería Daniel, 1978. Quito, Ecuador Galería Godibar, 1977. Chuquisaca Bolivia, Universidad San Francisco Xavier, 1975. Casa de la Moneda, Potosí, 1971. La Paz "Salón Cecilio Guzmán de Rojas", 1956.

Premios

Buenos Aires, Argentina, entre los 16 finalistas del Concurso Internacional de Arte Sacro (1600 participantes), 1998. Gran Premio y Medalla de Oro de la acuarela mexicana 1984-85-89. Primer Premio y Medalla de Oro del Salón de la Acuarela, México D.F. 1983. Primer Premio Concurso Nacional de Arte Sacro, La Paz, 1998. Medalla de Oro del Senado Nacional para Artista de Reconocimiento Internacional, La Paz, 1994. Gran Premio, Bienal INBO, La Paz, 1975. La Paz; Salón "Pedro Domingo Murillo": Gran Premio, 1971. 1er Premio Acuarela, 1970. Cochabamba, Salón "14 de Septiembre": 1er Premio Acuarela, 1969. Primer Premio y Medalla de Oro de Arquitectura, 1968.

17.- RODRIGUEZ CASAS, Fernando.

Nació en Cochabamba, Bolivia en 1946. Es Doctor en Filosofía en la Universidad Rice en Houston Estados Unidos (1978).

Exposiciones Individuales

Centro de Arte Contemporáneo, Centro Simón I. Patiño Cochabamba., 2000. Espacio Simón I. Patiño, La Paz, 2000. Gremillion and Co.Fine art Gallery, Houston, enero 1999. Windy Morehead Gallery. Nueva Orleans, diciembre 1996. Gremillion and Co.Fine art Gallery, Houston, abril 1995. Trinity Gallery, Atlanta, Georgia, octubre 1992. Fundación Cultural EMUSA La Paz, Bolivia, Julio 1988. Salón de exposiciones "Gildaro Antezana", Cochabamba, Bolivia, junio 1988. Little Egypt Enterprises, "Space and Perception", Los Angeles, septiembre 1979. Duveen Gallery, Houston, noviembre 1979. Heritage Gallery, "Space and Perception". Los Angeles, Septiembre 1979. Harriet Griffin Gallery, New York City, octubre 1976. Salón Municipal de Exposiciones, Cochabamba, Bolivia, diciembre de 1964.

-Publicó varios ensayos teóricos relacionados con el arte, la óptica y la geometría de los cuerpos.

18.- STIH, Ejti

Nació en Kranj, Eslovenia en 1957. Estudios: Academia de Bellas Artes, Ljubljana, Eslovenia. Postgrado, Master's Taller, Krsto Ibgedusic, Zagreb, Croacia.

Principales Exposiciones Individuales

Santa Cruz, Bolivia: Casa de la Cultura e ICI, 1981-2000. Museo Nacional de Arte "Cuadros Escuchables", 2000. II Festival Internacional de teatro, Casa de la Cultura y Museo Histórico, Catedral de Riberalta, AEI, 1999. Fundación Sucre, Capital Cultural, V Festival Internacional de la Cultura, 1998. Arte Reñaca-Viña del Mar, Chile. 1997. Galería Berheim, Ciudad de Panamá, Panamá, 1996.



Galería Cecilia González. Lima- Perú, 1996. Galería de la Fundación BHN, La Paz, Bolivia, 1995. Museo Nacional de Arte. Exposición de trajes teatrales, La Paz, Bolivia, 1995. Centro Cultural Recoleta- Buenos Aires, Argentina, 1994. Galería Berheim, Ciudad de Panamá, Panamá, 1992. Museo Nacional de Arte, Exposición Retrospectiva, La Paz, 1992. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, España, 1992. Galería Tabula Rasa, Bruselas, Bélgica. Casa Maaserel. Fundación Franz Maaserel. Sint Niklaas, Bélgica.

Premios

Premio de la crítica a la mejor exposición extranjera, Viña del Mar, Chile, 1997. I Premio en acuarela- Salón Mario Mercado Vaca Guzmán, La Paz- Bolivia, 1994. I Premio en Concurso Nacional de Afiche Cinemateca Nacional, La Paz, Bolivia, 1994. I Premio en Cerámica, Bienal de Artes Plásticas, Santa Cruz, Bolivia, 1993. I Premio Concurso Nacional de Afiche Cinematográfico Cóndor de Plata. Santa Cruz, Bolivia, 1990.

19.- SUAZNÁBAR, Marcelo

Nació en Bolivia en 1970. Pintor autodidacta. Curso de Arte de Extensión de la Universidad Católica de Santiago, Chile.

Exposiciones Individuales

Naturaleza viva, Naturaleza muerta, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 2000. *Alegoría de la vida y la muerte*, Salón Gildaro Antezana. Cochabamba- Bolivia. Club Oruro, Oruro, Bolivia, 1998. *Angeles, Arcángeles y Tentaciones*. Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 1997. *Angeles y Demonios*. Galería de la Fundación BHN, La Paz, Bolivia, 1996. *Entre el cielo y la tierra, el abismo y la divinidad*, (itinerante) Galería de la Fundación BHN, La Paz, Bolivia, Centro de Arte Contemporáneo, Fundación Simón I. Patiño, Cochabamba, Galería EMUSA, La Paz Bolivia, Fundación Inti Raymi, CEMEL, Oruro, Escuela Superior de Bellas Artes, Oruro, 1994. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Casa de España. La Paz, Bolivia. 1991

Premios y Distinciones

Mención Especial I Salón Internacional de Arte SIART '99, 1999

20.- ZAPATA, Alejandro

Nació en Nueva York, EEUU en 1966. Nacionalidad boliviana. Estudios: Licenciado en Bellas Artes, Escuela de Artes Visuales, Nueva York.

Exposiciones Individuales

The Wells Gallery, Nueva York, E.E.U.U., 2001-2003. La Paz: Galería Nota, 2000. Galería EMUSA, La Paz, Bolivia, 1998. Fundación BHN, La Paz, 1997. Galería Cecilia Gonzales, Lima-Perú, 1997. Galería Arte Unico, La Paz, 1994. Allegred Gallery, Nueva York, EEUU, 1993.

Premios y distinciones

Mención en el Salón Internacional de Arte SIART '01. Premio en especialidad carboncillo, comté, sanguínea, Tercer Concurso "Recuperación del Dibujo" convocado por la Fundación BHN, La Paz, 1997. Primer Premio en Pintura, XLIV Salón Anual de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo", La Paz, 1996. Seleccionado por el jurado internacional del Concurso Nacional de Arcángeles convocado por la Galería Arte Unico, La Paz, 1995



ANEXO No 3

Entrevistas

1. Entrevista con Edgar Arandia 12/9/04.
2. Entrevista con Mario Conde 14/9/04.
3. Entrevista con Martha Cajías 15/10/04.
4. Entrevista con Fabricio Lara 19/10/04.
5. Entrevista con Alejandro Zapata 13/10/04.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. “Capítulo III. B. La percepción visual”. en *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*. 1ra ed, Coyoacán, México, Ed.Coyoacán S.A., 1994, 2da. ed., 1997
- BARR, Alfred H. Jr. “Lo moderno y lo “moderno”” en *La definición del arte moderno*. 1ra. ed. Inglesa 1986, 1ra. Ed. cast. Alianza Editorial, versión castellana de Gian Castelli, Madrid- España, 1989, pg. 89-91.
- BAUDRILLARD, Jean. *Ilusión y desilusión estéticas*. tr. castellana de Julieta Bombona, 1ra ed., Caracas-Venezuela, Monte Avila Editores, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. “Transestética” en *La Transparencia del Mal*. 1ra ed., Editions Galilée, París, 1990. tr. de Joaquín Jordá, 4ta. ed., Ed. Anagrama S.A., Barcelona –España ,1997, pg. 20-25.
- BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*, 1ra ed., Armand Colin, París, 1961. Ed. castellana de Fondo de Cultura Económica, 6ta impresión, México D.F., 1993.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. 3ra. edición, Ed. Cátedra, S.A., Madrid-España, 1999.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. “Signo e Imagen”, 2da. Edición, Ed. Cátedra, S.A, Madrid-España, 1994.
- CALDERON, Fernando, SANJINES, Javier. *El gato que Ladra*. 1ra. ed., Plural Editores/CID La Paz-Bolivia,1999.
- De MESA, José, GISBERT Teresa, MESA Gisbert, Carlos. *Historia de Bolivia*. 3ra ed. actualizada, Editorial Gisbert, y CIA, S.A., La Paz- Bolivia, 1999.
- ELIADE, Mircea. “Las modas culturales y la historia de las religiones” en *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Traducción de Enrique Butelman, 1ra.ed. castellana Buenos Aires, Marymar,1977. 1ra. Ed. Paidós Orientalia, Barcelona- España, 1997, pgs. 13-27.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. *El retrato*. “Cuadernos de Arte Cátedra”, tr. castellana de Esther Alperín, 3ra ed., Ed.Cátedra, S.A., Madrid-España, 1995.



- FRAZER, James Goerge. "Capítulo XII. El matrimonio sagrado" en *La Rama Dorada*. tr. castellana de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, 1ra ed., en inglés, 1890, 1ra ed. en español 1944, decimocuarta edición, Fondo de Cultura Económica México D.F., 1998, pg. 176-183.
- GEVAERT, Joseph. "Dimensiones Fundamentales de la Existencia Humana" 1, 2 en *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica. "Lux Mundi"*, 1ra.ed., Elle Di Ci, Torino- Leumann, 1974. tr.castellana de Alfonso Ortiz, undécima ed., Ed. Sigüeme, S.A., Salamanca-España, 1997. pg. 31-114.
- GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. 1ra ed., La Paz. 1980. 2da ed. Editoriales Fundación BHN y Gisbert y Cia, La Paz-Bolivia, 1994.
- GISBERT, Teresa y de MESA, José. *La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María*. Publicado por la Unión Latina, 2003.
- GOMBRICH, Ernst H. "El arte experimental", "Revolución Permanente". "Panorama Contemporáneo" en *Historia del Arte*. 1ra ed. castellana, Ed. Alianza Forma. Madrid- España, 1980.
- ITTEN, Johannes. *El Color*. 1ra reimpresión, Ed. LIMUSA, S.A. DE c.v., Grupo Noriega Editores, México.D.F., 1994.
- KLEIN, Herbert. *Historia de Bolivia*, versión castellana de Joseph M. Barnadas, , Librería Editorial "Juventud", La Paz-Bolivia, 1999.
- MADRID de Prada, Teresa, *Arte Boliviano a la vuelta del siglo*, 1ra ed., Ed. SIERPE Publicaciones, 2000.
- MADRID de Prada, Teresa, *Anuario de Arte Boliviano 2000*, 1ra ed., La Paz-Bolivia, Ed. SIERPE Publicaciones, La Paz-Bolivia, 2001.
- MANSILLA, H.C.F. "El orden tradicional, la moda postmodernista y la continuada decadencia de la estética en América Latina" en *Espíritu crítico y nostalgia aristocrática*. 1ra ed., Ed. CIMA, La Paz-Bolivia. 1999, pg. 97-105.
- QUEREJAZU, Pedro. "LAS ARTES. Bolivia pos de sí misma" en AAVV, *Bolivia en el siglo XX, la formación de la Bolivia Contemporánea*. Harvard Club de Bolivia, La Paz-Bolivia, 1999. pg. 553-574.



- RUBIANO CABALLERO, Germán. *Arte de América Latina, 1981-2000*. Ed. Banco Interamericano de Desarrollo. Washington D.C. E.E.U.U., 2001.
- RIOS GASTELU, Mario D. *Creadores de espacio, luz, forma. Artistas plásticos de Bolivia*. 1ra ed., edición Centro Taipinquiri, La Paz-Bolivia 1998.
- SALAZAR MOSTAJO, Carlos. *La Pintura Contemporánea de Bolivia*. 1ra. ed., Librería Editorial "Juventud", La Paz- Bolivia , 1989.
- SMITH, Edward Lucie. *Artes Visuales en el siglo XX*. 1ra ed. en inglés, Londres-Inglaterra, Ed. Könemann, 1996. Publicado en español por el equipo de edición S.L., Barcelona-España, 2000
- SMUKLER, Alicia. *La ciudad Imaginaria*. Ed. PIEB/SINERGIA. La Paz-Bolivia 1998.
- SORIANO BADANI, Armando. *Pintores Bolivianos Contemporáneos*. "Descubra Bolivia" 1ra ed. 1993, Editorial "Los amigos del libro", Cochabamba-La Paz, Bolivia, 2da ed., 2000.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. "Mimesis: Historia de la relación del arte con la realidad" en *Historia de seis ideas*. "Colección Metrópolis" 1ra ed., 1976. tr. castellana de Francisco Rodríguez Martín, 5ta. ed., Ed. Tecnos, Madrid- España, 1996, pg. 301-324.
- TRABA, Marta. *Arte de América Latina, 1900-1980*, Ed. Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- The British Council and Robert Hughes. *Lucian Freud, paintings*. Thames and Hudson Inc., New York. E.E.U.U. 1ra ed. 1987, reimpresso 2001.
- VILLARROEL Claire, Rigoberto. *Arte Contemporáneo. Pintores, escultores y grabadores bolivianos*. Edición y compilación del autor. Impreso en la Imprenta López, B.A. Argentina, La Paz-Bolivia, 1952.
- VILLARROEL Claire, Rigoberto. *Teorías estéticas y otros estudios*. Edición de la Casa Municipal de cultura "Franz Tamayo", La Paz- Bolivia, 1975.
- WIETHÜCHTER, Blanca. *Perez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*. 1ra ed., Ediciones el Hombrecito Sentado, LITEXSA Boliviana, Plural, La Paz - Bolivia, 1997.
- AAVV. *Pintores Bolivianos Contemporáneos, Gil Imaná*, dirección: Margarita Behoteguy, Santillana de Ediciones, La Paz- Bolivia 2003.



AAVV. *Historia Universal de la Pintura. El siglo XX*. Tomo VII. Ed. Espasa Calpe, S.A., España, 1996.

AAVV. *Historia del Arte. El siglo XX*. Tomo 8, Instituto Gallach, Grupo Editorial Océano, dirección Carlos Gispert, Barcelona- España, 1999.

AAVV. *Propuestas y tendencias del arte boliviano a fines del milenio*. Compilación: Denise Ostermann. 1ra ed., La Paz- Bolivia, Edición "Taipinquiri", 2002.

AAVV, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. a cargo de Edward J. Sullivan, Editorial Nerea S.A.,1996.

AAVV. *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco Andino*, producción general: Norma Campos, Vice-ministerio de Cultura, Unión Latina con la colaboración de la Embajada Real de los Países Bajos, La Paz- Bolivia, 2003.

AAVV. *Memoria El Cuerpo en los Imaginarios*, coordinación: Michela Pentimalli. Carrera de Literatura, U.M.S.A, Fundación Simón I. Patiño, Departamento de Arte y Cultura, UCB, La Paz- Bolivia, 2003.

AAVV *Pintura Boliviana del Siglo XX*. Edición y compilación a cargo de Pedro Querejazu, impreso en Milán, Italia, 1989.

AAVV. *El mundo de la Pintura. Los grandes temas del Arte Universal*. Edición a cargo de Carlos Gispert, Editorial Océano, Barcelona-España, 2003.

AAVV, *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, coordinador: Ramón Gutierrez, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España, 1997.

Diccionarios

CHILVERS, Ian. *Diccionario de Arte*. Alianza Editorial, título original *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. 1ra ed., Oxford University Press 1990. ed. castellana Alianza Editorial, Madrid-España, 1995.

FALCON Martinez Constantino, Fernández Galiano Emilio y López Melero Raquel. *Diccionario de Mitología Clásica I y II* . "Biblioteca temática" 2da ed., Alianza Editorial S.A., Madrid- España, 2000.



HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. 1ra ed. en inglés 1977, tr. de Jesús Fernández Zulaica. 1ra. ed. castellana, Alianza Editorial, 1987. 2da. ed., Madrid -España, 1996.

MONTANO Aragón, Mario. *Mama Pacha. Diccionario de Mitología Andina*. , Ed. CIMA La Paz -Bolivia., 1999.

REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*, 3ra edición ampliada, Ed. Cátedra S.A., Madrid-España, 1999.

AAVV. *Diccionario Histórico de Bolivia*. Grupo de Estudios Históricos, redactado bajo la dirección de Josep M. Barnadas, con Guillermo Calvo y Juan Ticlla, Sucre- Bolivia, 2002.

AAVV .Diccionario de Saber Moderno. *Las Artes*. Ed. a cargo de Centre d'Etude de Promotion de la lecture. Ed. cast. Mensajero, Madrid, España 1977.

AAVV .*The Oxford Companion to Art*. 5ta.ed., Editor Harold Osborne, OxfordUniversity Press, Londres, 1979.

Revistas

Camnitzer Luis, "La definición restringida de arte". *ArtNexus* No.59, Julio-Septiembre 1994. Impreso en Bogotá-Colombia.pp. 54-59.

Chacón Torres Mario. "La Pintura boliviana del siglo XIX", *Revista Cultural* de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Año VIII, No 29, La Paz-Bolivia, julio-agosto de 2004, pp. 7-21.

Mosquera, Gerardo. "Islas Infinitas. Sobre arte, globalización y culturas II". *ArtNexus* No.30, Octubre-Diciembre 1998. Impreso en Bogotá-Colombia.pp. 80-84.

Müller, Thomas y Helga. "Conceptos Básicos de la Cosmovisión Andina". *Teología Popular*, Boletín Ecueménico de Reflexión Teológica, año III núm.13, La Paz, reimpresso en octubre de 1988.

Rojas Valverde Luis. "Filosofía interpretación y arte", entrevista a Fernando Rodríguez Casas, *Diseño y Construcción*, Plural Editores, La Paz, enero-marzo de 1995, pp 41-45.

WELLERSHOFF, Dieter. "La desintegración del concepto de arte". *Humboldt* No. 59, 1976, pg. 8-29.



- AAVV. "III Simposio Internacional de Estética", *Estética* No 2, Gráficas El Portatítulo. Mérida-Venezuela. noviembre de 1999, pp. 248.
- AAVV. "Exposición. Artistas latinoamericanos del siglo XX". *ArtNexus* No.9, Junio-Agosto 1993. Impreso en Bogotá-Colombia.pp. 52-87.
- AAVV. "Arte, postmodernidad y periferia en América Latina". *ArtNexus* No.14, Octubre-Diciembre 1994. Impreso en Bogotá-Colombia.pp. 76-80.
- AAVV. "El debate pictórico alemán, ¿qué cuadros de la República Democrática alemana deberían ser expuestos en la Galería Nacional de Berlín?" *Humboldt* No. 113, 1994, pgs. 44-49.

Catálogos y otras publicaciones

- BAPTISTA Gumucio Mariano, presentación a la exposición de Fabricio Lara realizada en la Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, 9 de noviembre al 1 de diciembre de 1995.
- PENTIMALLI Michela, Catálogo de exposición "Diez figuras y una crucifixión", Espacio Simón I. Patiño, La Paz- Bolivia, enero-febrero, 2000.
- PITA Juan Ignacio, comentario publicado en el catálogo a propósito de la de exposición de Eji Stih en la Galería EMUSA, La Paz- Bolivia, julio de 1991.
- QUEREJAZU Pedro, "Lo clásico siempre vigente y nuevo", de Alejandro Zapata, catálogo de la exposición realizada en la Galería de la Fundación BHN, La Paz- Bolivia, agosto de 1997.
- QUEREJAZU Pedro, catálogo de la exposición:"Patricia Mariaca-Pinturas", Galería de la Fundación BHN, La Paz- Bolivia, 2 al 22 de julio de 1992.
- QUEREJAZU Pedro, "La obra de Marcelo Suaznábar", catálogo de exposición, Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, 22 de septiembre al 7 de octubre de 1994.
- QUEREJAZU Pedro, catálogo de la exposición:"Naturaleza Viva, Naturaleza Muerta", de Marcelo Suaznábar, Museo Nacional de Arte, La Paz-Bolivia, 2000.



- SORIANO Badani Armando. “La Pintura de Gilka Wara”, catálogo de exposición Galería EMUSA. La Paz-Bolivia, 3 al 13 de noviembre de 1993.
- TEULIERE Gerard. “Suaznabar: La Nostalgia del Ordo”, catálogo de la exposición “Angeles y demonios”, Galería de la Fundación BHN, La Paz -Bolivia, 8 de agosto al 3 de septiembre de 1996.
- TEULIERE Gerard: “Guiomar Mesa, el arte y las ideas”, catálogo de la exposición “Hora Cívica”, Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, 21 de septiembre al 10 de octubre de 1995.
- VILA Margarita, Catálogo de la exposición “Imágenes de un mundo. Arte boliviano contemporáneo”, Museo Nacional de Arte, La Paz, abril de 2003.
- Catálogo de exposición “Arte y Desacralización” de Guiomar Mesa, Galería Arte Unico, La Paz-Bolivia, agosto de 1990.
- Catálogo de exposición “Aves y Evas” de María la Placa, Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, 2 al 16 de mayo de 1991.
- Catálogo de exposición retrospectiva “Ejti Stih, Bolivia 1982/1992”, Museo Nacional de Arte, La Paz Bolivia, 1992.
- Catálogo de exposición “Diálogos con la luna”, de Patricia Mariaca, Galería de la Fundación BHN, La Paz-Bolivia, julio de 1994.
- Catálogo de Exposición “El Toro”, de Enrique Arnal, Galería Arte Unico, La Paz-Bolivia, abril de 1994.
- Catálogo de exposición “El fin de los márgenes. Homenaje a siete artistas bolivianos” Fernando Rodríguez Casas, Guiomar Mesa, Keiko Gonzales, Ejti Stih, Sol Mateo, Gastón Ugalde, Roberto Valcárcel. Comentarios de Juan Cristóbal Mac Lean, Luz María Williamson, Pedro Querejazu, Raúl Zurita. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, abril de 1996.
- Catálogo de exposición, “Ejti Stih” auspiciada por la Fundación BHN, Galería Cecilia Gonzales, Lima-Perú, 23 de abril al 6 de mayo de 1996.
- Catálogo de exposición “Entre el pasado y el presente: Tendencias Nacionalistas en el arte boliviano, 1925-1950”. Centro Cultural del BID Washington D.C., E.E.U.U., noviembre 27- enero 24, 1997.



- Catálogo de exposición “Ejti Stih, desnudos”, presentación de Cecilia Baya, Centro de Artes y Comunicación Salar, La Paz- Bolivia, 22 de octubre a 11 de noviembre de 1998.
- Catálogo de la exposición “Tramas Inconclusas”, Espacio Simón I. Patiño, La Paz- Bolivia, noviembre de 1999.
- Catálogo de exposición “Paisajes del Altiplano”, de Enrique Arnal, Galería del Círculo de la Unión, La Paz- Bolivia, septiembre de 2000.
- Catálogo de la Exposición “Lunas, lluvias y granizos”, Martha Cajías, Espacio Simón I. Patiño, La Paz – Bolivia, abril-mayo de 2003.
- Catálogo de exposición de José Bavro “Bisagras en la mente”. s.l., s.f. sin referencias.
- Catálogo de exposición de José Bayro “Sombras de luz”, s.l., s.f, sin referencias.
- Catálogos de la Galería EMUSA de 1990 a 1998, Archivo de la Galería Nota.
- Catálogos de la Galería Nota de 1992 a 2000, Archivo de la Galería Nota.
- Memoria del Museo Nacional de Arte 1990-2002, ed. Museo Nacional de Arte, La Paz-Bolivia, julio 2002.
- Convocatorias y Actas de los Jurados del Salón “Pedro Domingo Murillo”, de 1990-1999, Casa de la Cultura “Franz Tamayo”, La Paz-Bolivia.
- Catálogo “10 años” Tomo I , dirigido por Denise Ostermann, Centro de Cultura, Arte y Arquitectura Taipinquiri, La Paz –Bolivia, 2003.

Artículos de prensa

- ARAUZ Crespo Germán, “Ejti Stih: reflejar el alma de las personas”, *La Razón-Cultura*, La Paz 14.12.94, p.C6.
- ARAUZ Crespo Germán, “En torno a la exposición de Ejti Stih”, *La Razón-Cultura*, La Paz, 13.11.91, p.B9.
- ARAUZ Crespo Germán, “Las volátiles mariposas de Agnés”, *La Razón-Cultura*, La Paz, 20.11.91, p.B9.
- ARAUZ Crespo Germán, “Martha Cajías y su arte en Espacio Portales”, *La Razón*, La Paz, 13.04.94, p.C4.



- ARAUZ Crespo Germán, “ “El toro” y la capacidad plástica de Arnal”, *La Razón*, La Paz, 23.04.94, p.C4.
- ARRAZOLA, Elizabeth, “50 minutos de arte y política con Ricardo Pérez Alcalá”, *Los Tiempos*, Cochabamba 24.08.89, p.8-9.
- BAYRO José, “Notas sobre “El enfoque ético del artista con respecto al arte contemporáneo””, *Opinión*, Cochabamba, 27.07.94, p. B8.
- BLANCO Elías, “Gustavo Medeiros Anaya, un arquitecto-pintor”, *Presencia-Puerta Abierta*, La Paz, 21.09. 96., p. 4.
- BLANCO Elías “María de los Angeles Fabbri o la generación consolidada”, *Presencia-Puerta Abierta*, La Paz, 26.05. 96., p. 4.
- BRUZONIC Erika, “Policroísta Gustavo Medeiros Anaya”, *La Razón*, La Paz, 07.11.90, p. B6.
- GUMUCIO Dagrón Alfonso, “Los mitos populares en la pintura de los hermanos Lara”, *El Mundo*, Santa Cruz, 29.03.88, p. 14.
- INDACOCHEA Juvenal, “Libertad de creación en obras de Imaná”, *El Diario*, La Paz, 25.11.90.
- INIGUEZ Vaca Guzmán Gonzalo, “Una entrevista con la pintora Patricia Mariaca”, *Hoy-Revista Domingo*, La Paz 13.09.87. p. 9.
- INIGUEZ Vaca Guzmán Gonzalo, “El pintor Raúl Lara y su realismo”, *Hoy-Revista Domingo*, La Paz, 26.07.87. p.21.
- INIGUEZ Vaca Guzmán Gonzalo, “El batik de Martha Cajías”, *Hoy-Cultural*, La Paz, 24.11.89, p.10.
- INIGUEZ Vaca Guzmán Gonzalo. “La pintura de Enrique Arnal”. *Hoy*. La Paz 16.12.89.
- LARA Tatiana. ““Nadar Ultramar” de Patricia Mariaca”. *Ultima Hora*. La Paz 17.03.91.
- LARA Tatiana, “Exposición de Patricia Mariaca”. *Hoy- Cultural*. La Paz 04.03.90, p. 15.
- MARTINEZ Ronald, “Gustavo Lara: de frente y de perfil”, *Opinión-Cultural*, Cochabamba, 04.06.94, p. B8.



- MARTINEZ Ronald. "Más allá de la longitud y latitud", *Opinión-Cultural*, Cochabamba 24.12.93, p B8.
- MARTINIC María Elisa. "Sobre una exposición de Ejti Stih", *Primera Plana-Arte y Cultura*, La Paz 21.06.92, p.7.
- MARTINIC María Elisa, "Recordando a Agnés", *Primera Plana-Pueblo y cultura*, La Paz, 23.5.93, p. 5.
- MARTINIC María Elisa, "Una realidad descolorida", *Primera Plana- Arte y Cultura*, La Paz, 15.11.92.
- MARTINIC María Elisa, "Recorriendo caminos del arte en los zapatos de un pintor", entrevista a Alejandro Zapata, *La Prensa- Cultura*, 20.09.1998, p 6B.
- MESA Guiomar, "Si mi arte es *kitsch*, no me importa" *Hoy*, La Paz, 25.06.94, pg. 4.
- MIRANDA Marco Antonio, "Conversación con Enrique Arnal. "Hay comodidad cultural en Bolivia""", *La Razón*, La Paz 30. 12. 90, p. A20.
- MIRANDA Marco Antonio, "Yo trato de vida y muerte ", entrevista a Guiomar Mesa, *La Razón*, La Paz 18. 08. 1990, p A20.
- PENTIMALLI Michela. "La obra pictórica de José Bayro", *Los Tiempos*, Cochabamba, 29.05.91, p. B4.
- QUIROGA Juan Carlos Ramiro, "La corrida solitaria del mal", *Hoy-Cultura*, La Paz 23.04.94., p. 3.
- RÍOS Gastelú Mario D., "El arte de Fabricio Lara", *Ultima Hora*, La Paz 24.11.94, p. 19.
- RIOS Gastelú Mario D., "El arte de María La Placa", *Presencia-Puerta Abierta*, La Paz, 07.05.91, p. 5.
- RIOS Gastelú Mario D., "El arte de Martha Cajías de la Vega", *Ultima Hora-Cultural*, La Paz, 07.04.94., p. 19.
- RIOS Gastelú Mario D., "El arte de Ricardo Pérez Alcalá", *Ultima Hora*, La Paz 09.03.94., p.20.
- RIVADENEIRA Prada Raúl, Gil Imaná y la búsqueda permanente del arte", *Primera Plana-Arte y Cultura*, La Paz 16.06.91



TEULIERE Gerard. "Bolivia pintura del mito, vitalidad y diversidad ", *La Razón-Cultura*, 18.08.1996, p. 6.

VARGAS Rubén. "Los blues de Edgar Arandia" *Presencia-Puerta Abierta*, 26.05.95.

VARGAS Rubén "Nuestros cuadros, anzuelos al infinito, van a morir trabajados por el tiempo", *Presencia-Puerta Abierta*, 07.03.1993, p. 1.

VARGAS Rubén "La Pintura de Fernando Rodríguez Casas: una hebra sin fin que gira y retorna", *Presencia-Puerta Abierta*, 01.03.1996, p. 1.

VIRREIRA Carolina. "Juegos de la Montaña" con Patricia Mariaca". *Ultima Hora*. 23.02.90.

Anónimo, "Marcelo Suaznábar y el óleo: las figuras profanas son fantásticas", *Hoy-Cultura*, La Paz 22.09.1994, p.14.

Anónimo, "Exposición Pictórica de Agnés: Verde Cinabrio o la magia de la hoja de coca", *La Razón*, La Paz 07.09.1990, p.A20.

Anónimo, "Agnes de Frank y su obra en el Espacio Portales", *La Razón*, La Paz 09.11.1991, p.B8.

Anónimo, " Gustavo Medeiros expone en el Museo Nacional de Arte", *La Razón*, La Paz, 16.09.92, p.B9.

Anónimo, "Patricia Mariaca en la Fundación BHN", *La Razón- Cultura*, La Paz 02.07.92, p.B9.

Anónimo, "Retorna el arte de Patricia Mariaca", *La Razón-Cultura*, La Paz 28.06.92, p.B9.

Anónimo, "Patricia Mariaca nos acerca "El olor del color"", *La Razón*, La Paz 04.07.93, p. C8.

Anónimo, " "Dulce Proximidad" una muestra de Gilka Wara Libermann Cruz", *La Razón*, La Paz 01.05.92, p.B9.

Anónimo, "Gilka Wara Libermann en EMUSA", *La Razón-Cultura*, La Paz 30.10.93, p.C4.

Anónimo, "Raúl Lara y el óleo "cualquier tema es un desafío"", *Hoy- Contratapa*, La Paz, 12.10.94 p.14.

- Anónimo. “El artista Gustavo Lara “hay que seguir aprendiendo””, *La Razón*, La Paz 13.12.90 p.B6.
- Anónimo, “Mural en homenaje a los artesanos de Gustavo Lara”, *La Razón*, La Paz 20.01.93 p.B9.
- Anónimo, “Los dibujos de Martha Cajías, la superficie de una interrogación”, *Hoy*, La Paz 01.04.94 p.2.
- Anónimo, “La obra pictórica de José Bayro será expuesta en el Salón del edificio Los Tiempos” *Los Tiempos*, Cochabamba 17.05.91 p. B7.
- Anónimo, “Centro de Arte de “Portales”” *La Razón*, La Paz, 15.12.92, p. B10.
- Anónimo, “Notable exposición colectiva en Galería BHN”, *La Razón-Cultura*, La Paz, 15.12.93, p. C4.
- Anónimo, “ “Luz del trópico”, la última creación de Imaná”, *Primera plana-Arte y Cultura*, La Paz, 16.06.91, p. 3.
- Anónimo, “Gil Imaná y la Pintura. Tratar de ser fiel al color y a la forma”, *Hoy*, La Paz, 07.06.94, p. 2-3.
- Anónimo, “Las acuarelas de Ricardo Pérez Alcalá”, *Hoy-Contratapa*, La Paz, 22.08.94, p.16.
- Anónimo, “Rodríguez Casas y “Quipus Keeping”, Tránsito por la racional”, *Hoy*, La Paz, 22.08.94, p. 15.
- Anónimo, “Homenaje a Umberto Eco y Roberto Prudencio”, *Ultima Hora*, 08. 10.1989, p.16.

Sitios Web

<http://www.universe-in-universes.de/forum/espanol.htm>

<http://www.ernstfuchs-zentrum.com>

<http://www.johnpence.com/visuals/painters/collins/>

http://perso.wanadoo.fr/herve.monteils/soutine_gb.htm

<http://www.cookham.com/about/spencer.htm>

<http://www.artcyclopedia.com/subjects/>

<http://www.newyorkartworld.com/gallery/pearlstein.htm>



<http://www.arts-studio.com/basquiat/>

<http://www.rustin.be/>

<http://www.nitsch.org/home.html>

<http://www.d-sites.net/english/nitsch.htm>

<http://www.sterlac.va.com.av/index.html>