

“Arte de los países del Cono Sur. La irrupción de las vanguardias (1920-1960)”. En: *Historia del Arte Iberoamericano*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos. 1996. (Inédito)

ARTE DE LOS PAÍSES DEL CONO SUR. LA IRRUPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS (1920-1960)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

LAS PRIMERAS DÉCADAS. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Una de las características más salientes de la vida y, en particular, de la cultura de los países del Cono Sur en el cambio del siglo XIX al XX fue la persistencia y consolidación de fenómenos urbanos, en especial en los grandes centros como Buenos Aires y Rosario en la Argentina, o Montevideo, en Uruguay, en donde la presencia activa de los emigrantes europeos va a ser determinante.

En el campo de la arquitectura, los primeros decenios del XX marcaron una continuidad de ciertas pautas artísticas vigentes en la centuria anterior. Continuó la notoria influencia academicista francesa de la francesa École des Beaux Arts siendo en ello decisivo la aspiración de las ciudades principales por parecerse a París; la edificación de las mismas tomó el carácter cosmopolita que le dieron aquellos inmigrantes de diversos países. El modelo incluyó la transformación de los modos de vida y un rápido proceso de urbanización donde los higienistas plantearon la apertura de avenidas, forestación callejera y creación de parques.

De esta manera, los criterios de una "estética edilicia" basada en grandes edificios públicos erguidos al fondo de avenidas, dio lugar a contrataciones de extranjeros para hacer las Casas de Gobierno o Palacios Legislativos en Buenos Aires, La Plata o Montevideo. Otro tanto ocurrió con la escultura, acentuándose la proliferación de monumentos conmemorativos de carácter público con motivo de los festejos del primer centenario de la Independencia en varios de los países americanos, con proyectos especialmente diseñados para la ocasión.

No obstante su consolidación, este modelo eurocéntrico entró en crisis a raíz de la guerra mundial cuando la imagen civilizatoria de Europa se desdibujó en el contexto de la "barbarie" bélica. Coincidentemente desde el campo de la literatura, se planteó la necesidad de una mirada introspectiva sobre América, que alcanzó a las distintas manifestaciones artísticas.

En el campo de las artes plásticas el proceso, aunque diferente en los distintos países, destacó por la consolidación de ámbitos artísticos dentro de los cuales los distintos estamentos (artistas, comerciantes, coleccionistas, etc.) pudieron desarrollar sus labores con mayor seguridad que en décadas anteriores, en las que habíamos observado notorios inconvenientes para estabilizar academias, salones, concesión de becas y otras muchas actividades.

En tal sentido, fueron sobresalientes para sus respectivos ámbitos las Exposiciones Internacionales del Centenario celebradas en Buenos Aires y en Santiago de Chile en 1910. En el caso argentino la misma sirvió, por un lado para que los artistas locales pudieran por vez primera contemplar un amplio conjunto de obras realizadas por maestros europeos contemporáneos (aun cuando el catálogo sea demostrativo de cierto conservadurismo) y por otro para que el Estado advirtiera de la necesidad de apoyar las iniciativas culturales y artísticas que podían prestigiar socialmente sus propios poderes. Detonante de la importancia de esta Exposición argentina fue la creación del Salón Nacional en 1911, es decir al año siguiente.

Con el Salón Nacional argentino pronto le llegó la consagración y consolidación a la pintura de paisaje y de costumbres, sobre todo a la primera. Su presencia decisiva en el ámbito nacional se extendió hasta 1930 aun cuando luego hubo continuidad, por lo general ya bajo otras pautas estilísticas, diferentes a las naturalistas y luministas, con cierta derivación de las corrientes impresionistas europeas, que hasta entonces habían prevalecido.

Justamente esta consolidación y afianzamiento del paisaje y las costumbres provocó que, al aparecer las corrientes vanguardistas provenientes de Europa, se produjera un choque evidente. Las vanguardias fueron traídas por las nuevas generaciones de artistas argentinos que se habían dirigido a aquel continente y, aun cuando muchos de ellos pasaron por academias de corte tradicional en Francia, Italia y España, optaron por seguir corrientes de formación más avanzadas.

La presencia de las nuevas tendencias va a hacer eclosión a mediados de los años veinte y el enfrentamiento con las corrientes asentadas va a ser notorio como en ningún otro período de la historia del arte en Argentina. En las décadas siguientes, como iremos viendo, se multiplicarán las visiones individualizadas de los diferentes movimientos y artistas, aunque ya se desarrollarán en un ámbito más abierto y receptor a nuevas propuestas. Aun sin la convulsión de lo acontecido en la Argentina, en Chile y Uruguay, y un poco menos en Paraguay, se asistirá a importantes hechos artísticos, como la acción de la llamada Generación del Trece y del grupo Montparnasse (1923) en Chile, o la creación y consolidación del "Planismo" donde destacó José Cúneo, y la obra de artistas de la talla de Pedro Figari y Joaquín Torres García en Uruguay.

LA PINTURA EN EL CONO SUR. DE LA CONSAGRACIÓN DEL PAISAJE Y LAS COSTUMBRES A LA APARICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LAS VANGUARDIAS (1920-1940).

Argentina

Las corrientes artísticas consolidadas

Como se ha señalado, la pintura durante las primeras décadas del XX estuvieron caracterizadas en la Argentina por el proceso de consolidación de las temáticas paisajísticas y costumbristas, cuya presencia en el Salón Nacional y en las principales salas de exposición de Buenos Aires (la mayoría de ellas ubicadas en la céntrica calle Florida) fue abrumadora.

Estilísticamente, el paisajismo argentino fue deudor de las corrientes naturalistas y luministas europeas; inclusive se ha venido hablando desde hace mucho tiempo de la existencia de un "impresionismo" argentino, término que habría que revisar concienzudamente. En cuanto al costumbrismo, gran importancia revistió la presencia en el mercado argentino de obras del regionalismo español, que fue el movimiento que marcó pautas decisivas para el desarrollo local.

En tal sentido, debe señalarse la existencia de un importante número de exposiciones de arte español en Buenos Aires, ya desde finales del XIX, lo cual generó un particular mercado para los coleccionistas que acudieron en masa a aquellas muestras para hacerse con piezas para sus acervos. Artistas como Joaquín Sorolla, Francisco Domingo, Julio Vila y Prades y Fernando Alvarez de Sotomayor, sólo por citar pocos nombres dentro de un listado interminable, fueron muy valorados en la Argentina y sus obras vendidas sin mayores apremios.

La presencia hispana alcanzó mayores ribetes con motivo de la Exposición del Centenario de 1910, en donde el comité español de selección de obras demostró una preocupación palpable en dejar al

arte de su país en un lugar de mérito dentro de la muestra, inclusive por encima de los envíos aportados por las otras naciones.

Justamente, dentro de la sección española, aunque se extrañó la ausencia de Sorolla, descollaron las presentaciones tanto del vasco Ignacio Zuloaga como del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa. Ambos se convirtieron en paradigmas de la buena pintura europea, vigencia que mantuvieron casi intacta por una veintena de años, alimentada por la regular continuidad en las exposiciones de arte español .

La incidencia de Anglada fue tanta o mayor que la de Zuloaga. Sus obras decorativistas resultaron para el espectador argentino de 1910 un soplo de aire fresco. Entre los asistentes más asiduos a aquella muestra se hallaban varios jóvenes artistas que se preparaban para el viaje de formación a la vieja Europa; ante las obras de Anglada tomaron la decisión de buscarle en París, donde residía, para aprender sus técnicas y conceptos junto a él.

En efecto, en 1911 se dirigieron a París, asistiendo al taller de Anglada, un grupo reducido pero destacado de pintores argentinos que conformaban, entre otros, Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Gregorio López Naguil y el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal. Allí se empaparon de la estética decorativista del maestro catalán, de las corrientes de rescate de las artes primitivas orientalistas y africanas en boga en París, y de la estética de los Ballets Rusos.

Estos artistas, que componían el llamado "grupo de la rue Bagneux" fueron a la larga los que mayor trascendencia tendrían para el arte del continente, haciendo de París una prolongación espiritual de América y fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte, siendo esto en gran medida consecuencia del estallido de la primera guerra mundial y la subsiguiente puesta en tela de juicio de Europa como modelo cultural. Por el lado de México integraban este contingente Roberto Montenegro, Dr. Atl, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, a quienes se solía unir José Vasconcelos; por Argentina, los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, los pintores Jorge Bermúdez, Alfredo González Garaño, y los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, entre otros. Congregados la mayoría de ellos en torno a Anglada, hicieron del taller de éste, ubicado en la rue Ganneron, su sitio habitual de reuniones, dirigiéndose por las noches al Magic City.

Estos artistas vivieron con especial atención las transformaciones del arte occidental de esos momentos, y particularmente la recuperación de las artes llamadas primitivas y su reinterpretación en clave contemporánea ya sea en pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, escenografías de teatro, etc.; no hay más que recordar las formas del arte africano que inspiraron a Picasso y a tantos otros artistas, o los viajes de Henri Matisse por Marruecos, o la constante circulación de estampas japonesas que fueron muy utilizadas, y, como en el caso de Anglada, abrieron infinitas posibilidades para incentivar el empleo de los arabescos y las líneas ornamentales.

En este marco se debieron producir interesantes diálogos y largos debates entre los americanos en el sentido de propiciar, a través de sus propios lenguajes plásticos, una revalorización de las formas de las artes populares americanas y en especial del arte precolombino. No es casualidad pues que Best Maugard y Leguizamón Pondal desarrollaran con posterioridad tareas similares en cuanto a los métodos de enseñanza del dibujo autóctono, o que Montenegro y Dr. Atl en México y González Garaño en la Argentina testimoniaran su preocupación por las artes populares, o que Quirós y Bermúdez se convirtieran con el tiempo en dos de los pintores costumbristas de más destacada labor en Sudamérica.

Una de las más convencidas vocaciones americanistas del arte argentino fue el rosarino Alfredo Guido, quien viajó a lo largo del continente e indagó en las culturas autóctonas. Su obra "*Chola desnuda*", de clara inspiración incaica, fue premiada en el Salón argentino de 1924. Los temas de

raigambre peruana aparecen en la obra de otros artistas argentinos como Emilio Centurión, Léonie Matthis (de origen francés) y José Malanca, autor de notables paisajes del Cuzco (il. 1).

Guido fue, pues, uno de los máximos exponentes del costumbrismo argentino que tuvo otros destacados cultores en el ya citado Jorge Bermúdez, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Carlos Ripamonte y fundamentalmente en Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Perfeccionado en la Academia de Bellas Artes de Roma a principios de siglo, Quirós fue galardonado en 1910 con el Gran Premio de la Exposición Internacional del Centenario, en Buenos Aires, tras lo cual retornó a Europa trabajando en Florencia, Mallorca y París. Su obra máxima fue la serie "Los Gauchos, 1850-1870", conjunto de treinta lienzos de grandes dimensiones realizado durante los años veinte, en los que representó la epopeya del histórico habitante del campo argentino. Entre ellos destacaban "*Lanzas y guitarras*", "*Fritos y pasteles*", "*La doma*" y "*El cantor y los troperos*" (il. 2). Esta serie de obras fue expuesta con notable suceso en los centros artísticos más importantes de Europa y los Estados Unidos, perteneciendo en la actualidad la mayor parte de ella al Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina.

De actuación posterior y con un concepto estético diferente al de los costumbristas mencionados, se alzó con fuerza la figura de Florencio Molina Campos, uno de los pocos artistas argentinos que se consagró primero en la periferia (en el campo) y luego en Buenos Aires. Autodidacta, realizó su primera exposición individual en la Sociedad Rural de Buenos Aires en 1926, con acuarelas y tintas en las que mostraba una peculiar visión, casi caricaturesca, del campo argentino y de su principal habitante, el gaucho. Entre sus obras podemos mencionar a "*La 'Fonda del Buen Amigo'*" (il. 3), que en su composición y tratamiento nos recuerda a Edward Hopper. En los años treinta y cuarenta sus obras ilustraron los almanaques de la empresa Alpargatas, adquiriendo notable difusión. En 1942 trabajó en Los Angeles, Estados Unidos, asesorando a Walt Disney en la realización de películas con temas de la pampa, entre ellas "Saludos Amigos". En el país del norte expuso en reiteradas ocasiones.

Buenos Aires y las primeras vanguardias

Para finales de la segunda década de siglo se estaban gestando en el ámbito artístico de Buenos Aires reacciones firmes contra el arte consagrado en los salones aunque al principio no alcanzaron éstas a ejercer presión suficiente como para cambiar el natural rumbo que aquel iba adquiriendo. Dentro de los innovadores debe señalarse la acción de los llamados "Artistas del Pueblo" o Grupo de Boedo, residentes en el barrio de Barracas en la capital argentina. Conformaban este grupo José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hébecquer, Abraham Vigo y el escultor Agustín Riganelli. Sus luchas estaban orientadas a realizar un arte social que evidenciara la opresión a las que estaban expuestas las clases sociales marginales de los barrios y periferia porteños, ajenos al glamour de la calle Florida y del centro de la ciudad.

El Grupo de Boedo se consolidaría convirtiéndose durante los años veinte en uno de los grupos artísticos y culturales al que históricamente se le concedió carácter de polo cultural, en oposición al llamado Grupo Florida, del centro, agrupados en torno al periódico Martín Fierro, al que haremos referencia más adelante. Los grupos de Boedo y Florida son tenidos en cuenta como las dos vertientes centrales de la vanguardia artística argentina durante los años veinte. Ambos grupos estaban integrados a literatos, pensadores y filósofos cuya base de acción, entre otras, fue la editorial de izquierdas Claridad, en el caso del de Boedo, y el citado periódico Martín Fierro en el caso de los de Florida.

Entre las diferencias más salientes entre uno y otro grupo, puede señalarse que Boedo proponía esencialmente un arte donde debía primar la ideología sobre la propia estética de la obra, al contrario de las propuestas de los de Florida, que encarnaban claramente una vanguardia esteticista. Entre los de Florida podemos señalar a Emilio Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges (hermana del escritor Jorge Luis Borges) y el escultor Pablo Curatella Manes, todos ellos con formación en círculos europeos de avanzada.

De Boedo puede señalarse también que influyeron en su accionar los acontecimientos sociales de carácter nacional e internacional más salientes por caso la propia situación violenta que acompañó en diversas ocasiones a los gobiernos del partido radical en la Argentina, o hechos como la Revolución Rusa de 1917 que dejaron su huella en este grupo. Como detalle de interés, debe señalarse que uno de los medios artísticos elegidos por los de Boedo para la realización de sus obras fue la técnica del grabado, medio económico que les permitió llevar a cabo un buen número en cuanto a producción además de la posibilidad de alcanzar una difusión más amplia.

El grupo de Boedo polemizó con los estratos oficiales pero también, durante los veinte, con los artistas de Florida. Casualmente las exposiciones de aquellos solieron realizarse en las salas de la Asociación Amigos del Arte, entidad surgida en 1924, y donde también exponían habitualmente los de Florida.

Los temas del proletariado pero más que nada los del suburbio aparecieron asimismo con frecuencia creciente en la llamada Escuela de la Boca. Basada en un principio en la representación paisajística de aquel barrio de Buenos Aires, carácter que le imprimió Alfredo Lázzari, reconocido primer maestro de los artistas surgidos en ese ambiente, las nuevas generaciones fueron incorporando la figura humana pero no pasivamente sino al hombre inmerso en sus actividades.

Esto se aprecia en las obras del máximo exponente de la Escuela, Benito Quinquela Martín, que dejó una profusa obra identificada con el puerto y los obreros del mismo. La base temática de su arte parte de sus propias vivencias de la infancia: fue abandonado tempranamente por sus padres y adoptado por unos inmigrantes italianos ligados a las actividades portuarias; desde pequeño Quinquela trabajó como carbonero y peón de descarga de los barcos de la Boca, siendo partícipe de varios movimientos sociales y huelgas obreras en el barrio. Su formación artística se dio primeramente junto a Lázzari, definiendo su peculiar estilo durante la segunda década del XX por el que fue reconocido en la Argentina y en grandes centros como Madrid (1923), París (1926), Nueva York (1928) y Londres (1930), donde el crítico James Mason lo comparó con Vincent Van Gogh. En décadas posteriores, se consolidaron como figuras del arte boquense pintores de la talla de Fortunato Lacámara, Eugenio Daneri y Miguel Carlos Victorica. Aun siendo el barrio de la Boca el ámbito habitual de producción de ellos, no puede hacerse referencia a sus respectivas obras como conformando una Escuela ya que sus características estilísticas y conceptuales son bastante disímiles entre sí.

Lacámara destacó por sus vistas de calles, rincones, interiores modestos, motivos de la zona ribereña y naturalezas muertas, siendo premiado en el Salón Nacional de 1938. En cuanto a Daneri, su pintura se caracterizó por el cuidado dibujo y gruesos empastes en donde los ocre y verdes oscuros adquirieron relevancia, a través de la cual recreó los temas portuarios de Buenos Aires, interesándose también por el retrato y las naturalezas muertas. Recibió el Primer Premio en el Salón Nacional de 1943 y el Premio Palanza en 1948. Aun sin el merecido reconocimiento internacional, Victorica, tras perfeccionarse en París con Desiré Lucas regresó a la Argentina en 1918, instalándose en el barrio de La Boca. En 1932 recibió el Primer Premio en el Salón Nacional argentino. En su obra destacan las figuras humanas, las que pinta casi esfumadas, lo

mismo que los paisajes y naturalezas muertas llenas de misterio, lirismo y riquísimos tratamientos lumínicos.

Dejando de lado a los representantes del "arte boquense", centraremos la atención en los artistas del llamado grupo de Florida. Debemos señalar como fecha paradigmática al año 1924, temporada que marcó en el ámbito artístico argentino la discutida presentación del pintor Emilio Pettoruti en el Salón Witcomb, exposición que suele ser señalada como hito fundamental en las vanguardias argentinas. A ella habían antecedido la aparición del periódico Martín Fierro, defensor a ultranza de las nuevas tendencias provenientes de la Europa de postguerra tanto en plástica como en arquitectura y literatura, y el surgimiento de la Asociación Amigos del Arte, cuya actuación va a caracterizarse por una apertura a las nuevas corrientes y al apoyo de los jóvenes valores de la plástica argentina, que hasta ese momento poco y nada de lugar habían tenido en los otros centros expositivos de Buenos Aires.

Nacido en la ciudad de La Plata, Emilio Pettoruti viajó a Europa en 1913 perfeccionándose en la Academia de Florencia. Pronto se vinculó a los futuristas en Milán participando de algunas de sus exposiciones. En su muestra en Buenos Aires de 1924 presentó ya algunas obras de tinte cubista, una de las líneas sobre las que experimentaría de allí en más (il. 4). Se desempeñó como Director del Museo de Bellas Artes de La Plata entre 1930 y 1947. Expuso en varios centros de los Estados Unidos en los años cuarenta, alcanzando reconocimiento internacional.

Del mismo grupo de acción, aunque estética y conceptualmente muy diferente a Pettoruti, sobresalió Alejandro Xul Solar, artista cuya revalorización se ha efectivizado en los últimos quince años. Tras estudiar arquitectura en Buenos Aires (1906-1907), hacia 1912 realizó un viaje por Europa, comenzando a pintar dos años después. En Milán contactó con Pettoruti (1916) a través del cual conoció a los futuristas. Interesado por las ciencias ocultas, el misticismo, la meditación, las religiones asiáticas y las culturas precolombinas, sus obras manifestaron una espiritualidad expresada a través de símbolos geométricos y palabras (il. 5), a través de los que creó lenguajes fantásticos propios como el "Pan lengua" y el "Neo criollo".

Los aires nuevos venidos desde París

Como destacamos con anterioridad, los artistas innovadores lograron el apoyo casi incondicional del periódico Martín Fierro, en cuyas páginas las críticas de arte más incisivas estuvieron a cargo del arquitecto Alberto Prebisch, formado en Europa y retornado al país en 1923. Poco antes de su llegada, había contactado en París con un grupo de artistas argentinos que estudiaban en la capital francesa. Este grupo lo conformaban básicamente Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi y el escultor Pablo Curatella Manes, además del también escultor Alfredo Bigatti, de su esposa, la pintora Raquel Forner -cuya obra más destacada la realizó a partir de 1939 con temas inspirados en los dramas de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial-, Pedro Domínguez Neira y Alfredo Guttero (il. 6). De estos artistas varios acudieron en aquellos años a los talleres de Othon Friesz y André Lothe, empapándose de las teorías del "retorno al orden" de corte clásico, y que Prebisch pronto adoptó como propia doctrina.

La compenetración de Prebisch por esas ideas quedó evidenciada claramente en Martín Fierro, en su acérrima lucha contra el arte establecido en los salones nacionales y en las salas de exposición de línea conservadora, además del decidido apoyo a aquellos artistas que estaban haciendo obra en París. La obra de Prebisch dentro de la crítica artística, como la de otros ensayistas de la talla de Alfredo Chiabra Acosta "Atalaya", aún más ácido en sus conceptos contra el arte oficial, marcan una

ruptura dentro de la literatura artística en la Argentina, limitada prácticamente hasta esos momentos a ensalzar la obra de los "tradicionalistas" del paisaje y las costumbres.

De los artistas mencionados, Horacio Butler, tras entrar en contacto con el cubismo y el fauvismo, y perfeccionarse junto a Lothe y Friesz, fue evolucionando gradualmente hacia la pintura geométrica, incorporando colores sombríos y negros profundos. Estas habrían de ser las características de su pintura tras retornar a la Argentina en 1932, y se reflejaron en sus obras posteriores, como los paisajes que realizó en los años cuarenta en el Tigre, provincia de Buenos Aires. En cuanto a Basaldúa, su interés se decantó hacia los Ballets Rusos y las decoraciones teatrales que había admirado en la capital francesa, sobresaliendo en su obra posterior sus trabajos como Director Escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires en los períodos 1933-1950 y 1956-1959.

Hicimos referencia a dos escultores, Curatella Manes y Bigatti. Del primero de ellos podemos señalar sus estudios en París junto a Aristide Maillol (1917). En los años veinte se radicó en dicha ciudad interesándose paulatinamente por el cubismo, los ritmos geométricos y la abstracción, lineamientos en los que produjo sus obras más importantes. En lo que respecta a Bigatti, acudió al taller del prestigioso escultor francés Antoine Bourdelle, donde perfeccionó su estilo. En 1926 obtuvo el Primer Premio de Escultura en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires. Entre los monumentos que ganó por concurso puede citarse el conocido "*Monumento a la Bandera*" en Rosario (1957).

Los años treinta. Arte social y las irradiaciones del muralismo mexicano

El arte de los años treinta en la Argentina, tema que en la actualidad se halla en continuo análisis dentro del marco historiográfico argentino, se caracterizó por la continuidad de ciertas pautas consolidadas en los años veinte pero fundamentalmente por la ampliación significativa del ámbito artístico. Proliferaron en Buenos Aires nuevas salas de exposición, periódicos y revistas especializados, aparición de nuevos coleccionistas interesados muchos de ellos en las nuevas tendencias artísticas, y, en lo que al arte en sí respecta, una vinculación a los centros internacionales cada vez más relevante.

Al igual que en la década anterior, fue notoria la acción de los artistas que regresaban de Europa trayendo bagajes de contemporaneidad, ahora con mayor aceptación que en años anteriores. A esto se sumó la divulgación cada vez mayor de los movimientos artísticos en boga y, en el caso americano, del fenómeno que supuso el "Muralismo mexicano" que tuvo seguidores en la Argentina. En la línea del arte social, que como vimos había tenido raigambre en grupos como el de Boedo, la obra más saliente fue la que produjo Antonio Berni, originario de la ciudad de Rosario y que en sus primeros años mostró interés por emular el éxito de Fernando Fader dedicándose a la representación del paisaje cordobés. En 1925 se dirigió a Europa donde el contacto con otros centros produjo un vuelco radical en su manera de ver el arte y de producirlo. En París estudió, al igual que otros compatriotas, con Lothe y Friesz. En los años posteriores influyeron en su arte el surrealismo y las vanguardias italianas que marcaron su producción de los treinta. No obstante su obra más emblemática la realizará tardíamente, en los años sesenta, donde acometió un realismo social de gran acidez, incorporando a su lenguaje plástico desperdicios recogidos en las villas miseria de Buenos Aires.

En la misma época comenzó a despuntar el pintor, muralista, grabador y litógrafo Lino Enea Spilimbergo, cuya obra es deudora de la pintura metafísica italiana como se manifiesta en una de sus obras más emblemáticas, "*La terraza*" (il. 7). Spilimbergo, junto a Berni y Juan Carlos

Castagnino, participaron de una experiencia muralista junto al mexicano David Alfaro Siqueiros en Buenos Aires, en 1933.

El interés por la realización de murales, aun con cierta discontinuidad, permaneció latente en la Argentina, y ya no solamente en Buenos Aires -donde descollan las pinturas realizadas por Berni, Spilimbergo, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa en la cúpula de las Galerías Pacífico- sino también en varias ciudades del interior. Tenemos el caso de Resistencia en los años sesenta, y la presencia de los magníficos murales que bajo el título "*Génesis del Chaco*" instaló Raúl Monsegur en la Plaza de la ciudad en 1961. Monsegur fue uno de los muralistas más notables que realizaron obra en la Argentina, aun cuando su labor aun no se haya valorado suficientemente. También para esa época se hallaba en plena producción otro notable artista, Ricardo Carpani, vinculado a movimientos obreros e ideas de izquierda, autor de una prolífica obra de tinte social en la cual el mural como medio resultó imprescindible (il. 8). Carpani, debido a su compromiso político, fue bastante combatido tanto por otros artistas cuya obra operaba radicalmente opuesta a la suya y por las autoridades militares durante la dictadura en los setenta y ochenta, lo que le obligó a exiliarse en España principalmente.

Otros pintores que alcanzaron gran suceso en la Argentina a partir de los años treinta fueron Raúl Soldi, influido por las vanguardias italianas y cuya pintura transmite estados poéticos a través de la representación de estilizadas figuras humanas, paisajes y naturalezas muertas de gran sugestión destacando entre sus obras las decoraciones murales para la iglesia de Santa Ana de Glew, en Buenos Aires (1953) y para la cúpula del Teatro Colón (1966), y Juan Batlle Planas cuya obra está ligada a las corrientes surrealistas interesándose asimismo por la filosofía Zen y siguiendo a Wilhelm Reich y el automatismo psicológico, vertientes que se reflejan en sus dibujos y pinturas.

URUGUAY

De las academias a las primeras innovaciones

El arte en el Uruguay se caracterizó desde el XIX por la presencia de artistas con trayectorias y estilos definidos, que fueron consolidando si no un ámbito artístico homogéneo, al menos un gusto social por las producciones artísticas. La línea trazada por Juan Manuel Blanes, posiblemente el más importante pintor academicista de todo el continente americano, abrió brecha para el surgimiento a finales de aquella centuria de nombres como el tempranamente malogrado Carlos Federico Sáez o Carlos María Herrera cuya obra fue apreciada en el Montevideo de su época.

Otro artista, Manuel Larravide, fue uno de los más notables pintores marinistas en esa época, y fue muy reconocido en ambos márgenes del Plata, tanto que una exposición suya a principios de los noventa es recordada como la primera muestra individual realizada por un artista en Buenos Aires. Su obra marinista se liga estrechamente a la producida en el Cono Sur por otros artistas como Eduardo De Martino en Argentina y Alvaro Casanova Zenteno en Chile.

Ya en las primeras décadas del XX fue consolidando su prestigio como paisajista Pedro Blanes Viale, de amplia trayectoria en Mallorca, lugar de residencia de sus padres, siendo su mayor influencia el catalán Santiago Rusiñol. En la llamada "isla dorada" desarrollaron también labor otros uruguayos como Andrés Etchebarne Bidart y fundamentalmente Carlos Alberto Castellanos. Fue luego de recorrer Paraguay y Brasil en 1914, países en los que se vio influido por el colorido y la luminosidad tropical, cuando Castellanos se radicó en Pollensa (Mallorca), donde realizó una obra decorativista y simbolista de notable cromatismo. Decoró el Pabellón

Uruguayo en la Exposición Internacional de París (1937) donde obtuvo Gran Premio de Pintura y fue condecorado con la Legión de Honor.

Para ese entonces, Pedro Figari, prestigioso abogado e inquieto pedagogo, miembro del Consejo de la Escuela Nacional de Artes y Oficios del Uruguay (1910) y autor de "Arte, Estética, Ideal" (1912), había viajado por Europa profundizando en el conocimiento de la obra de Anglada Camarasa, a quien ya admiraba, y de otros artistas como Kees Van Dongen y Pierre Bonnard. Contando 60 años de edad, en 1921, Figari llevó a cabo su primera muestra de pintura en Buenos Aires en la cual se reflejaba ya con claridad la huella estética de los europeos, en especial del catalán, prisma bajo el cual desfilaban ignotas representaciones del criollismo rioplatense donde el paisaje y las costumbres, rurales y urbanas, retrotraían a un pasado de gauchos, negros candomberos y personajes de la alta sociedad (il. 9). Estos lineamientos marcarían decididamente la trayectoria de Figari, aun durante su larga radicación en París (1925-1934) en la que a aquella nostalgia "histórica" se suma su propio recuerdo vivo del terruño.

En su estancia europea Figari recibió los halagos de la crítica. Ello tuvo repercusión en el ámbito rioplatense, donde su presencia se mantuvo indeleble a través de periódicas exposiciones celebradas en Buenos Aires bajo la organización de sus viejos amigos Manuel Güiraldes y Alejo González Garaño. El consolidado prestigio de Figari llevó al Gobierno de su país a nombrarlo Delegado del Gobierno del Uruguay para la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). La participación activa de Figari, como comisario y expositor, se vio recompensada con la obtención de la Medalla de Oro.

En lo que al paisajismo uruguayo respecta, debe mencionarse como tendencia original el "Planismo", corriente artística que surgió poco antes de entrados los años veinte, década en la que alcanzó su esplendor. El mismo se debió al interés de artistas como José Cúneo por desplegar una pintura de paisajes estructurada en diferentes planos de colores, un ordenamiento geométrico deudor en cierta medida de Paul Cezanne, y expresado en varias ocasiones a través del uso de colores estridentes, herencia del Fauvismo. Otros representantes fueron Carmelo de Arzadun, Domingo Bazzurro y Humberto Causa.

De Cúneo puede destacarse que inició su formación en los albores de siglo junto a los pintores Ángel Luis Cattáneo y Carlos María Herrera y al escultor Felipe Menini. Se perfeccionó en París hacia 1912, recibiendo clases de Hermen Anglada Camarasa y Kees Van Dongen. Su lenguaje personal, en el que destacó el uso de colores vibrantes -como se manifiesta en las series de "Ranchos" y "Lunas"-, tuvo numerosos seguidores.

Aun sin una presencia demasiado activa en el Uruguay, debe mencionarse a Rafael Barradas que realizó su obra más conocida en Europa. En 1916 conoció en Barcelona a su compatriota Joaquín Torres García y entre 1918 y 1926 vivió en Madrid, instalando taller propio y realizando numerosos trabajos entre los que se contaron varias ilustraciones para libros y revistas, tras lo cual regresó a Montevideo donde falleció en 1929.

Respecto de la escultura, puede señalarse una continuidad en cuanto a encargos de monumentos conmemorativos, siendo uno de los artistas más solicitados Juan Manuel Ferrari, autor del "*Monumento a Lavalleja*" en la localidad de Minas (1904) y "*El Paso de los Andes por el general San Martín*" en Mendoza, Argentina (1914), obra paradigmática en el arte rioplatense y latinoamericano. Con posterioridad destacó José Luis Zorrilla de San Martín, radicado en 1922 en París donde frecuentó el taller de Antoine Bourdelle. En la capital francesa realizó la "*Fuente de los Atletas*" (1925), obra emplazada luego en Montevideo, lo mismo que el "*Monumento al Gaucho*", por el que fue galardonado con medalla de plata en el Salón de los Artistas Franceses (1927). José Belloni, cuya obra se caracterizó por el tratamiento de temas costumbristas y de carácter

histórico, fue autor de varios monumentos públicos emplazados en el Uruguay, en especial su obra más popular, "*La Carreta*" (il. 10) en el Parque Batlle y Ordóñez de Montevideo (1934).

Durante los años treinta y cuarenta desarrollaron su labor numerosos artistas de prestigio que mantuvieron en un muy alto nivel a la escultura en el Uruguay. Entre ellos puede citarse a Pablo Mañé, Antonio Pena, Severino Pose, Edmundo Prati, Enrique Lussich y Bernabé Michelena. De los dos últimos podemos señalar, de Lussich sus esculturas funerarias (il. 11) en la que puso el acento en la construcción a través de formas y volúmenes, y de Michelena, de amplia y temprana trayectoria, monumentos de carácter público como el "*Monumento al Maestro*" (il. 12) realizado en 1945 y emplazado en el Parque Batlle y Ordóñez, Montevideo.

CHILE

Transición del academicismo a las innovaciones del Grupo Montparnasse

Las primeras décadas del siglo XX, al igual que en el resto de los países del continente americano, mostraron en Chile una continuidad de la pintura academicista del XIX con figuras como Pedro Lira y Alfredo Valenzuela Puelma, alcanzando prestigio asimismo los cultores del paisajismo, tendencia de amplia trascendencia a lo largo de esa centuria que cobró nuevo impulso en la obra de Alberto Orrego Luco, Juan Francisco González, Alberto Valenzuela Llanos y Alfredo Helsby entre otros, empapados de las corrientes naturalistas llegadas de Europa.

Hecho relevante en la plástica chilena fue la contratación para ejercer como profesor en la Academia en Santiago del prestigioso pintor español Fernando Alvarez de Sotomayor en torno a 1910. Destacado por su participación en las corrientes regionalistas de la península, en especial por las escenas costumbristas de su tierra natal Galicia, como "*Cena gallega*" lienzo que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, la huella dejada por Sotomayor en el país sudamericano habría de ser decisiva. Los colores amarrados oscuros y tenebrosos que supo trasladar al óleo calaría hondo en artistas como Arturo Gordon, su principal discípulo.

Los seguidores de Sotomayor fueron agrupados bajo el rótulo de "Generación del Trece" debido a que en diciembre de 1913 un grupo de ellos compuesto por Pedro Luna, José Prida Solares, Ulises Vázquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante llevaron a cabo una recordada muestra en las salas del diario "El Mercurio", con obras que seguían en su mayoría los lineamientos del maestro.

Aun sin haber participado en ella, insistimos en la figura de Gordon como deudor más calificado del arte de Sotomayor, lo cual se reflejó en las representaciones de los campesinos chilenos que ejecutó, la escenas de pueblos con sus modestas parroquias, la jerarquización de las clases populares y todo tipo de temáticas de la vida cotidiana, a menudo con esos tonos penumbrosos.

Sotomayor ejerció la docencia en Chile entre 1908 y 1915 período en que la pintura de herencia hispana se impuso en Chile por encima inclusive de las corrientes afrancesadas que siempre gozaron en este país de notoria injerencia, desde la arquitectura a la plástica. La vinculación de Chile con Francia era ya fuerte desde la primera mitad del XIX y en los primeros años decenios del XX se acentuó el contacto, tanto que las familias más adineradas del país solían residir parte del año en París donde estaban vinculados a los más altos círculos sociales de la "Ciudad Luz". La presencia de Sotomayor vino a acentuar el coleccionismo de arte español que, al igual que en Buenos Aires, venía siendo importante en Chile desde el cambio de siglo como se aprecia en la colección formada por la familia Errázuriz o los propios fondos que componen el Museo Nacional de Bellas Artes.

A principios de los años veinte el panorama artístico chileno, al igual que apreciamos en la Argentina, va a caracterizarse por intentos de renovación proveniente de un grupo de jóvenes artistas

que, habiendo permanecido en París durante largo tiempo en el que se contactaron con tendencias más avanzada, regresaron en 1923. Se autotitularon "Grupo de Montparnasse", en homenaje al barrio parisino donde habían transcurrido sus años de formación. Integraban este grupo originalmente su mentor, Luis Vargas Rosas, además de Enriqueta Petit, Julio Ortiz de Zárata y el pintor-escultor José Perotti. De carácter vanguardista, Montparnasse reivindicó las derivaciones constructivistas de la obra de Paul Cezanne.

Celebraron su primera exposición de ruptura en Santiago en junio de 1923, completándose en 1925 en el recordado "Salón de Junio". Para la ocasión se agregaron al grupo otros artistas, entre ellos Camilo Mori, Manuel Ortiz de Zárata y Waldo Vila. Las opiniones sobre el evento estuvieron divididas, encontrando el grupo su principal apoyo en el viejo maestro Juan Francisco González. Tres años después, el grupo ya ampliado en número de adeptos, pasó a llamarse "La Generación del 28".

De los representantes citados, debemos destacar en especial la trayectoria de Julio Ortiz de Zárata, generacionalmente el mayor de todos, formado inicialmente con Sotomayor pero que años después, residiendo en París y junto a su hermano Manuel, abrazó las nuevas tendencias interesándose por las formas y la construcción, característica que puede verse también en la obra de Augusto Eguiluz. Sin duda la máxima figura resultó a la postre Camilo Mori, gran impulsor de las innovaciones estéticas en el Chile de los años treinta y en cuya obra se advierte una transición desde el cubismo a la abstracción y al surrealismo, corrientes todas aprehendidas durante su estancia en París. Interesado particularmente en la figura humana y en el paisaje urbano, destacó Mori por el intenso cromatismo de sus lienzos.

La escultura en Chile

En el cambio de siglo, en el campo de la escultura se consolidó la figura de Nicanor Plaza, el más importante escultor chileno del XIX, formado en París con Françoise Jouffroy, y de su discípulo Virginio Arias, cuya escultura "*El Descendimiento*" (1887) fue colocada en sitio de preferencia del Museo Nacional de Bellas Artes al celebrarse la Exposición Internacional del Centenario (1910). Para ese entonces ya se había generalizado en Europa el influjo del francés Augusto Rodin cuyos primeros ecos iban llegando a América.

Dentro de la escultura chilena, una de las primeras renovaciones se produjo con la obra de Rebecca Matte, formada en Roma, al igual que su congeneracional argentina Lola Mora, junto a Giulio Monteverdi. Matte realizó una obra escultórica de notoria expresividad y dramatismo que se aprecia en obras como "*Duro invierno*" (hacia 1912) y "*Dolor*" (1921).

Ya en los años veinte surgió la figura de Lorenzo Domínguez, quien abordó la talla directa en piedra inspirándose en el arte precolombino. Formado en España junto al escultor Juan Cristóbal (1926), ejerció como docente en Santiago de Chile (1931-1940), y en las ciudades argentinas de Mendoza (1941) y Tucumán (1949). Becado por el Fondo Nacional de las Artes argentino, estudió los motivos rupestres y las esculturas de la Isla de Pascua, realizando un importante conjunto de obras. La obra de otro escultor chileno, Samuel Román, también se liga a las raíces americanistas, siendo una de sus esculturas pioneras la titulada "*Segadora*" (1935) que realizó en cemento con notable tratamiento volumétrico.

Vocación precolombina será también, aunque con posterioridad, la de Marta Colvin que, al igual que Domínguez, trabajó la piedra como asimismo la madera. Henry Moore, a quien conoció en Londres, es uno de sus referentes. Tras estudiar en su ciudad natal, Colvin completó su formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en Santiago. Desde 1948 se perfeccionó en París

junto a Ossip Zadkine y Henri Laurens. En 1951 fue cuando estudió con Moore, a la par de sus clases en la Slade School de Londres. La obra escultórica de Marta Colvin, mayoritariamente en madera y piedra, pasó del realismo figurativo de los primeros tiempos a un peculiar sentido del expresionismo. En París comenzó una etapa de síntesis que paulatinamente le fue llevando a la abstracción, período éste en que manifiesta vivo interés por la recuperación de formas y signos del arte precolombino americano como se aprecia en "*Madre Tierra (Pachamama)*" (il. 13) erigida en el Parque de las Esculturas de Santiago.

La obra de otra mujer, Lily Garafulic, marcará la escultura chilena a partir de los años cuarenta con una obra también vinculada a las raíces telúricas americanas. Garafulic muestra singular destreza tanto trabajando con mármol como con bronce, estando su obra dotada de una gran expresividad y con inclinación por las formas abstractas, siendo sus temáticas más recurrentes la figura humana y en especial el retrato. Su vocación se definió junto a Lorenzo Domínguez, su primer maestro, y tras su viaje a Europa en 1938, al conocer la obra del rumano Constantin Brancusi quien le influyó notablemente. En los sesenta realizó un viaje a la Isla de Pascua, experiencia que fue decisiva en su ligazón a lo autóctono.

La lista de escultores de los años cincuenta y sesenta en Chile es amplia, pudiendo señalarse entre otros los nombres del argentino Claudio Girola, Jaime Antúnez, Sergio Mallol, Rosa y Teresa Vicuña, Sergio Castillo y Juan Egenau. De los citados, Castillo sobresalió por su notable utilización del metal que alcanza su plenitud en su serie de explosiones en hierro con varillas metálicas apuntando al infinito; entre sus obras podemos citar a "*Erupción*" (il. 14), instalada en el Parque de las Esculturas de Santiago. Emplazada en el mismo predio, "*La pareja*" (il. 15) realizada por Juan Egenau en 1961, es otra muestra palpable de la creativa utilización del metal por parte de esta generación de artistas chilenos.

PARAGUAY

Vocaciones aisladas (1900-1940)

Las artes plásticas paraguayas de principios de siglo están marcadas por la irrupción de un grupo de jóvenes pintores vinculados al Instituto Paraguayo, primera institución académica de importancia en el país, que tuvo en Héctor da Ponte y Guido Boggiani, de destacada labor paisajística, a sus impulsores. Tales artistas fueron Juan Samudio, Carlos Colombo y Pablo Alborno entre otros, que abordaron también el paisajismo, género en el que descolló Modesto Delgado Rodas con sus vistas de las riberas paraguayas. Todos ellos habían gozado de la oportunidad de completar su formación en Europa, fundamentalmente en Italia, abrazando en especial el paisaje a través de ciertas pautas derivadas del impresionismo; Delgado Rodas, por su parte, fue también un notable pintor de desnudos, una verdadera rareza en el medio paraguayo del momento.

Otros paisajistas de prestigio fueron Jaime Bestard, seguidor del post-impresionismo, y Andrés Campos Cervera -más conocido por su seudónimo Julián de la Herrería-, quien realizó una exposición individual en Asunción en 1920 y que también abordó la cerámica, a partir de 1922, decorándola con motivos precolombinos, al igual que su mujer Josefina Plá, también destacada historiadora del arte paraguayo.

Puede señalarse sin temor a error la inmovilidad del ámbito paraguayo en cuanto a las artes plásticas, prácticamente hasta los años cincuenta en que surge con cierta fuerza el "Grupo de Arte Nuevo". Hasta esa fecha las actuaciones individuales y aisladas marcaron la tónica dominante,

debiendo en su mayoría los artistas radicarse en el exterior para crecer. En tal sentido el Paraguay se convirtió en deudora del ámbito rioplatense, en especial de la Argentina.

Debe recordarse que los años treinta estuvieron profundamente determinados por la Guerra del Chaco que enfrentó al país con Bolivia. La situación política y social no era pues propicia al desarrollo de las artes: salas de exposiciones, instituciones formativas, revistas, periódicos, crítica de arte, becas, etc., brillaron prácticamente por su ausencia y el enclaustramiento cultural fue acentuándose. Como señala Josefina Pla, el intercambio con el exterior no existía: *"los pintores locales no habían realizado fuera del país desde 1910 a 1950 más que dos exposiciones (1933 y 1934) colectivas ambas, y una individual (1938)"*. (Pla, 1995).

Además del nombrado Julián de la Herrería, debe destacarse por su actuación en los años treinta en el Paraguay, a Jaime Bestard. Formado junto a Juan Samudio y Pablo Alborno en la Academia fundada por éstos en 1909, fue importante para Bestard el contacto con Julián de la Herrería quien hizo despertar en él un interés por la pintura francesa moderna. Viajó a París en 1925 donde permaneció hasta 1933, destacando entre sus obras de este período una serie de paisajes urbanos que le acercaron al arte de Miguel Utrillo. Tras retornar al Paraguay, en 1934 y en 1938 realizó sendas exposiciones en Buenos Aires. Su obra posterior sobresalió por sus *"Pacios"*, verdaderas explosiones tropicales de color, y en general por la representación de motivos paraguayos.

En la escultura destacó desde las primeras décadas de siglo el escultor Serafín Marsal, radicado en Asunción en 1907 donde llevó a cabo su obra docente y artística más prolífica. Se desempeñó como profesor de dibujo y escultura en el Instituto Paraguayo. Autor del monumento al General Díaz en Carapeguá, destacaron entre sus obras las figurillas de terracota de tipos paraguayos que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Santa Fe (Argentina).

LA ARQUITECTURA EN EL CONO SUR. DEL ECLECTICISMO A LA MODERNIDAD

El eclecticismo. El paso del siglo XIX al XX

Desde finales del siglo XIX y con continuidad en las primeras décadas del XX, agotados los repertorios clasicistas propugnados por el academicismo, se manifestó como una de las características de la arquitectura americana el marcado gusto por la combinación de formas estéticas de diferente procedencia. Es el momento de los "estilos regionales" (normandos, tudor, suizo, vasco, etc.) que dieron origen a multitud de edificios pintoresquistas en los balnearios y suburbios del continente.

En parte, esto se debió a una reacción del cliente-usuario, quien en sus encargos comenzó a reclamar a los arquitectos una "diferenciación" con respecto a la repetitiva aplicación de las normativas clásicas, lo cual llevaba al "anonimato" de las obras. Los primeros recursos para cumplir con estas demandas fueron el aumento de la grandiosidad de la obra y de la densidad decorativa, apelando luego a la utilización de elementos de variado origen. La vertiente italiana del eclecticismo, que evolucionó hacia el monumentalismo "imperial" y cuya máxima expresión es el *"Monumento a Vittorio Emmanuelle II"* en Roma, gozó de notable fortuna en el continente americano. Fruto de ello fueron obras como el Congreso de la Nación en Buenos Aires realizado por Víctor Meano y el Palacio Legislativo de Montevideo, obra de Meano y de Gaetano Moretti.

Frente a este "carnaval de estilos" surgió una reacción "modernista" que, tomando primero los movimientos europeos del art nouveau y posteriormente el geometrismo art déco (il. 16), cambió el

repertorio de formas y conceptos sin abandonar el decorativismo. A ello ayudó el desarrollo de las técnicas del cemento armado que modificó las posibilidades estructurales y expresivas de los edificios facilitando la conformación de grandes espacios abiertos. En tal sentido, durante los años veinte, se erigió en Montevideo el paradigmático Palacio Salvo (1924), del italiano Mario Palanti, que es uno de los edificios realizados en cemento armado más alto del mundo.

En esa época surgió asimismo en Uruguay la figura de Mauricio Cravotto notable arquitecto y pionero del Racionalismo, movimiento que veremos más adelante. Cravotto fue autor de edificios señeros como el Palacio Municipal (il. 17) en 1929, obra en la que se aprecia el influjo de Frank Lloyd Wright, y el Rambla Hotel, en 1940; se había graduado en la Universidad de la República en 1917 con Medalla de Oro y fue premiado con un viaje de estudios (1918). Recorrió América y Europa, perfeccionándose en la École des Beaux Arts de París. Entre sus actividades destacan su labor como docente de Proyectos y de Urbanismo en la Facultad de Montevideo (1921-1952) y como fundador y Director del Instituto de Urbanismo (1936-1952).

La arquitectura neocolonial: la mirada introspectiva sobre América

Este peculiar movimiento de la arquitectura americana surgió hacia la segunda década del siglo XX. Fue la expresión arquitectónica más destacada en torno a la ideología nacionalista y americanista, vinculándose a la literatura -obras como *"La Restauración Nacionalista"* (1909) del escritor argentino Ricardo Rojas son paradigmáticas en este sentido- y a movimientos pictóricos y escultóricos como el costumbrismo y el indigenismo. Basándose en la recuperación de la propia historia tras un siglo de mimetización cultural con Europa, la obra de arquitectos como los argentinos Martín Noel y Angel Guido, tendió al rescate de la arquitectura colonial, revalorizando el papel de España en la formación de la cultura americana y reivindicando las manifestaciones artísticas del mundo indígena. En el caso de Chile, existió una recuperación de la arquitectura tradicional criolla, ligada en cierta medida al Neocolonial, cuyos representantes más conspicuos fueron Alfredo Benavídes Rodríguez y, ya en los 30, Roberto Dávila Carson.

De los arquitectos citados, Martín Noel desarrolló una incesante actividad en el campo del diseño, la teoría y la historia de la arquitectura como asimismo en el urbanismo y la gestión en el campo cultural. Fue presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes entre 1919 y 1930. De sus obras arquitectónicas pueden citarse como las más destacadas el *Palacio Noel*, actual Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", en Buenos Aires (1922), la Estancia *"El Acelain"* en Tandil (1924), el edificio de la *Embajada argentina* en Lima, Perú (1928) y el *Pabellón Argentino* de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Autor de notables estudios sobre arte argentino e hispanoamericano, sobresalen entre sus escritos *"Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana"* (1921), *"Fundamentos para una estética nacional"* (1926) y *"Palabras en acción"* (1945).

En lo que respecta a Guido, basó su actuación arquitectónica y crítica en la recuperación moderna de la arquitectura colonial peruano-boliviana. Este modelo se reflejó en sus dos obras más señeras, su propia casa en Rosario, en 1926, y en la del escritor Ricardo Rojas (il. 18). en 1927, en Buenos Aires. Entre sus textos más importantes destacan *"Fusión Hispano-indígena en la arquitectura colonial"* (1925), *"Orientación espiritual de la arquitectura en América"* (1927) y *"Redescubrimiento de América en el Arte"* (1940).

El "Racionalismo" o "estilo internacional"

El Racionalismo fue uno de los movimientos más destacados y singulares en la arquitectura americana del siglo XX, que, calificado como "estilo internacional", se extendió por el continente durante los años treinta y cuarenta. En una primera fase se impuso la llamada "arquitectura naval", proliferando ventanas circulares u ojos de buey, barandas curvas, balcones semejando puentes de mando, volúmenes como proas, etc.. Más adelante comenzó a consolidarse una arquitectura desornamentada o "racionalista", base para el afianzamiento de ciudades intermedias como Rosario y Bahía Blanca en la Argentina, y con gran presencia en las capitales del Cono Sur, Buenos Aires (il. 19), Santiago de Chile (il. 20) y fundamentalmente en Montevideo (il. 21) donde el "estilo internacional" alcanzó ribetes tan altos que en tal sentido sitúan a esta ciudad entre las más destacadas del continente americano. En la capital uruguaya tenemos tempranos ejemplos de calidad en edificios como el de la Aduana (il. 22), obra de J. Herrán en 1929.

Entre los ejemplos de arquitectura racionalista hallados en la región sobresalen la inconclusa *Facultad de Ingeniería*, de Julio Vilamajó, en Montevideo, y el *Edificio Kavanagh* (il. 23), de Sánchez, Lagos y De la Torre, en Buenos Aires, obras ambas de 1936. El Kavanagh llegó a ser en su momento el rascacielos más alto de Sudamérica, simbolizando, junto al Obelisco, obra de Alberto Prebisch, la modernidad porteña.

Entre las figuras del movimiento, además de Prebisch, puede señalarse en la Argentina a los arquitectos León Dourgé y Wladimiro Acosta. Entre los proyectos más recordados de Prebisch se encuentran el de la "*Ciudad Azucarera*" que presentó, junto a Eduardo Vautier, en el Salón Nacional de Bellas Artes (1924), y fundamentalmente el diseño del *Obelisco* (1936) y el *Cine Gran Rex* (1937).

En lo que atañe a Dourgé, de origen francés y arribado a la Argentina en 1913 tras formarse en la École Nationale de Arts Décoratifs en 1912, realizó trabajos de colaboración con el estudio de Alejandro Bustillo, siendo testigo y protagonista de la transición del academicismo al Racionalismo. Su obra más destacada es el conjunto *Solaire* (1934) en Buenos Aires, en el que se pone de manifiesto la calidad de su lenguaje.

En cuanto a Acosta, de origen ruso, arribó a la capital argentina a finales de los años veinte, previa formación en Roma y Berlín, y se erigió como destacada figura de la arquitectura moderna argentina. Características de sus obras son el interés por la situación geográfica y por las condiciones sociopolíticas de los lugares en los que trabajó, pudiéndose señalar entre ellas las viviendas para zonas suburbanas de Rosario (Argentina).

También puede señalarse en esta época la actuación de Fermín Bereterbide, autor del *Conjunto Los Andes* en 1926 y la *Casa Colectiva en Flores* (calles Yerbal y Gavilán), dos notables obras de vivienda económica colectiva. En 1940, junto a los arquitectos uruguayos Mauricio Cravotto y Juan Antonio Scasso, ganó el Primer Premio en el Concurso para el Plan Regulador de Mendoza. En esos años proyectó el *Conjunto Hogar Obrero*, en Buenos Aires, junto a Wladimiro Acosta, construcción que dirigirá durante los cincuenta.

En Chile, el ingreso a la "modernidad" se produjo desde finales de los veinte y en los treinta, siendo uno de los pioneros Sergio Larraín, autor, junto a Jorge Arteaga, del *Edificio Oberpaur* en Santiago (1928-1929), y de la *Escuela Naval* de Valparaíso. Larraín se asoció en 1948 con Emilio Duhart Harosteguy, formado junto a Walter Gropius en Harvard y que años después, en 1952, trabajó junto a Le Corbusier en algunos proyectos para la India. Duhart es autor del *Edificio de las Naciones Unidas* en Santiago (1960-1966), obra en la que participó el pintor cubano Mario Carreño, y de otros edificios más modestos en Chile como la *Hostería* en la localidad de Castro (il. 24), de 1962, dos años antes de su radicación definitiva en Francia.

Retornando nuestra mirada sobre los años treinta, podemos hacer referencia al edificio de la Escuela de Derecho (il. 25) de Santiago de Chile, obra de Juan Martínez (1936), construida en momentos en que en todo el continente americano se sucedieron obras públicas financiadas por el Estado como ser escuelas, hospitales, barrios de viviendas, etc., fenómeno que se acentuó en las décadas siguientes. Al respecto, podríamos mencionar en la Argentina un sinnúmero de obras, entre ellas el Ministerio de Economía (il. 26), en la Plaza de Mayo, Buenos Aires, construido hacia 1945 por los arquitectos de la Dirección General de Arquitectura.

La arquitectura en torno a mediados del siglo XX

En la faz arquitectónica, las premisas del movimiento moderno predominaron a partir de la década del 50, generando modificaciones en los perfiles de las ciudades al amparo de políticas especulativas de carácter inmobiliario que aseguraron fuerte rentabilidad. Se produjo una expansión de áreas de servicios y nuevos barrios residenciales, mientras una arquitectura "internacional" tendió a destruir elementos de identidad de diversas ciudades en nombre de la "modernidad".

Los arquitectos que plantearon un rechazo a esta actitud y que reclamaron un respeto por el "espíritu del lugar", fueron sistemáticamente silenciados por el triunfalismo de quienes impusieron las modas externas. Lo propio sucedió con quienes desarrollaban creativamente propuestas tecnológicas de bajo costo y alta calidad espacial como Eladio Dieste en el Uruguay, una de las figuras más notables de la ingeniería y la arquitectura americana del siglo, cuya obra se ha revalorizado en los últimos años.

Característica de Dieste son sus obras de "cerámica armada", que destacan por la economía de recursos empleada, las claridades expresivas, el respeto por las tradiciones arquitectónicas y el entorno, y un firme compromiso moral con la realidad social del país. Entre las mismas sobresalen las iglesias de Atlántida (1957-1958) y Durazno (1967-1971), el Mercado de Abastecimientos de Porto Alegre, Brasil (1969) y el reciclaje del antiguo depósito del Puerto de Montevideo (1978).

En lo que a la Argentina respecta, el ingreso de la "modernidad" fue lento y poco consistente, sumiéndose la arquitectura de los años 40 y 50 en un claro desconcierto. Esto se acentuó a partir de 1955 cuando se produjo la caída de Perón y los "modernos" tomaron por asalto las Universidades, intentando mostrar en sus obras que se hallaban "a la última moda" de lo producido en los centros internacionales, pero manifestando un desconocimiento de la realidad local. No ocurre esto en obras como la *Iglesia de Fátima* (1957) en la localidad bonaerense de Martínez, realizada por Claudio Caveri y Eduardo Ellis, arquitectos que sí entroncan los movimientos modernos con las tradiciones locales.

Otro de los arquitectos que mostró un profundo respeto por las propiedades ambientales fue Eduardo Sacriste, graduado en la Universidad de Buenos Aires (1932) y que se desempeñó como director del Instituto de Arquitectura (1945-60) y como profesor de Composición Arquitectónica, Teoría e Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), de la que también fue Decano.

La calidad tecnológica y la racionalidad funcional marcaron la obra de Mario Roberto Alvarez, figura preponderante de la arquitectura argentina de la segunda mitad de siglo, autor de obras relevantes en la que se deja entrever el influjo de Mies Van der Rohe. Aun cuando sus años más prolíficos fueron los 60 y 70, con anterioridad realizó magníficos trabajos como el *Teatro Municipal* y el *Centro Cultural San Martín* (1956-1960).

LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL CONO SUR (1940-1960). LAS NUEVAS VANGUARDIAS Y LA VARIEDAD DE PROCESOS.

Las artes plásticas del Cono Sur a partir de mediados de los años treinta y en especial a partir de los cuarenta, estuvo marcado por la actuación decisiva, en el plano teórico y plástico, del uruguayo Joaquín Torres García, luego de su regreso desde Europa en 1934. Con este artista comenzó el afianzamiento del "constructivismo", movimiento que llegó a tener honda repercusión en el arte rioplatense, primero, y luego en el resto del continente. Torres García planteó el redescubrimiento de la América prehispánica a través de un variado lenguaje de símbolos, siendo paradigmática su teoría sobre el "Universalismo Constructivo".

La influencia de Torres García fue directa en el Uruguay a través de sus actividades docentes en el Taller que llevó su nombre, y sus ideas cruzaron el Plata para arraigarse en el pensamiento y la obra de los movimientos Asociación Arte Concreto-Invencción y Arte Madí, cuyas figuras más representativas fueron Tomás Maldonado y Gyula Kosice. Las pinturas y construcciones producidas por los artistas ligados a estos movimientos reflejaron tanto la impronta del uruguayo como del suizo Max Bill.

Comenzaremos el recorrido por las manifestaciones artísticas de los años cuarenta y cincuenta por el Uruguay, refiriendo a la obra de Torres García, para pasar luego a reseñar lo acaecido en los otros países.

Uruguay. La presencia decisiva de Joaquín Torres García

La figura de Torres García es sin duda la más importante, no solamente para el Uruguay sino también para el Cono Sur donde fue la piedra angular del constructivismo a partir de los años treinta. La trayectoria de Torres García está signada por su formación en Europa y su dilatada trayectoria en ese continente. Siendo muy pequeño se trasladó a la localidad catalana de Mataró donde recibió sus primeras lecciones de pintura y dibujo con Josep Vinardell en la Escuela de Artes y Oficios. Pasó a Barcelona en 1892 donde se perfeccionó en la Academia de Bellas Artes junto a Antonio Caba. Inspirándose en la estética de Puvis de Chavannes, realizó en 1908 varias pinturas murales en Barcelona, destacando las del Ayuntamiento, la iglesia de la Divina Pastora en Sarrià y los lienzos para la capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Agustín.

En 1918 Torres García formó parte del grupo "Courbet" junto a los artistas Francesc Domingo, Josep Llorens-Artigas, Joan Miró, Enric Ricart y Rafael Sala. Dos años después partió con destino a París y a Nueva York, ciudad ésta donde permaneció hasta 1922 en que pasó a Italia. A partir de 1926 se instaló en París donde su arte comenzó a experimentar cambios decisivos, trabajando sobre estructuras constructivistas e incorporando lenguajes de signos, tras lo cual se produjo su regreso al Uruguay en 1934.

Al año de retornar a Montevideo procedente de Europa, fundó la Asociación de Arte Constructivo (1935) dentro de la que desarrolló una tarea pedagógica que tuvo continuidad en el Taller Torres-García (1943). Torres García preconizó en aquellos años la teoría del "Universalismo Constructivo", mediante la cual proponía la creación de un arte americano de vigencia universal. De destacada labor pedagógica, el uruguayo dejó sentadas las bases de su "Doctrina" en numerosas publicaciones. En ellas señaló la necesidad de una conjunción entre lo antiguo y lo moderno, aspecto que en la práctica se tradujo en una combinación entre las formas y diseños del arte precolombino y las técnicas constructivistas, planteando así una búsqueda, a través de la modernidad, de la auténtica tradición

americana. Esto se aprecia claramente en una de sus obras más paradigmáticas, el "*Monumento Cósmico*" (il. 27), obra de 1939 emplazada en el Parque Rodó de Montevideo.

En lo que respecta al Taller Torres-García, su fundación data de 1943 y sus actividades se extendieron hasta 1962. Conformado inicialmente por los artistas uruguayos Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Manuel Pailós, José Gurvich, y los hijos del maestro, Augusto y Horacio Torres, el Taller se convirtió en singular terreno de experimentación para el constructivismo y la abstracción, no limitándose las creaciones artísticas a la pintura y a la escultura sino mostrando una amplitud de técnicas que incluyeron los textiles, la cerámica, los muebles y los diseños arquitectónicos.

Argentina

Desde los años 40 a los 60 el arte argentino estuvo signado, como señalamos, por la influencia de Joaquín Torres García, y por los diferentes movimientos y expresiones artísticas que de ellos derivaron. Los artistas argentinos dieron el primer paso hacia la consolidación del arte no-figurativo en Iberoamérica a mediados de los años cuarenta, con la publicación de "*Arturo. Revista de Artes Abstractas*" (1944), que fue el punto de partida para el surgimiento de la Asociación Arte Concreto-Invención (1946), de la cual derivó el Perceptismo (1947), y del grupo Madí (1946), grupos fundacionales.

La Asociación Arte Concreto-Invención estuvo conformada inicialmente por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Ennio Iommi, Claudio Girola, Raúl Lozza, Rembrandt Van Dick, Juan Melé, Lidy Prati y Jorge Souza. Sus primeros pasos fueron una exposición en el Salón Peuser de Buenos Aires (marzo de 1946) en el transcurso de la cual se presentó el "*Manifiesto Invencionista*" redactado por Maldonado, y la publicación de la "*Revista Arte Concreto*". La Asociación se disolvió en 1948 al emprender Maldonado su primer viaje a Europa, ya concentrado su interés en la arquitectura y el diseño. En 1954 Maldonado se instaló en Alemania, invitado por Max Bill, desempeñándose como profesor de la Escuela de Diseño de Ulm. En 1971 se radicó en Italia enseñando en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán.

Fue en 1947 cuando surgió en Buenos Aires el Perceptismo, movimiento formado por Raúl Lozza, sus hermanos Rafael y Rembrandt Van Dyck y Alberto Molenberg, disidentes de la Asociación Arte Concreto-Invención. Al igual que las otras agrupaciones de arte concreto actuantes en la capital argentina, publicaron un manifiesto y una revista homónima, cuyo último ejemplar se publicó en 1953, año que parece marcar la disolución definitiva del grupo. Lozza, junto a Abraham Haber, es el principal teorizador del Perceptismo, sosteniendo el carácter de las pinturas como simples objetos artísticos en los que debían sobresalir numerosos planos, dividiéndose la forma del color.

En cuanto al grupo Madí, fue liderado a partir de 1946 por Gyula Kosice, autor del "*Manifiesto Madí*", e iniciador en la Argentina de las experiencias cinéticas. En su obra destacan las construcciones articuladas, con efectos lumínicos y una clara tendencia al movimiento, en las que incorpora tubos de luz fluorescente y chorros de agua (il. 28). Le acompañaron en la experiencia Madí, Rhod Rothfuss, Carmelo Arden-Quin, Martín Blaszkó, Diyy Laañ y Juan Bay. Poco antes, en 1945, el grupo había realizado dos exposiciones, la de "Artconcret Invention" y la organizada por la fotógrafa Grete Stern en su casa, en las que los participantes ya combinaron las artes visuales con representaciones musicales y recitales literarios. Madí prolongó su existencia como grupo a lo largo de los años cincuenta y sesenta realizando exposiciones destacadas como la llevada a cabo en la Galería Denise René, en París (1958) o la titulada "Los primeros 15 años de Madí", en el Museo de Arte Moderno, en Buenos Aires (1961).

Por su trayectoria en la Argentina pero fundamentalmente por su influencia en el arte europeo en general e italiano en particular, no debe soslayarse la figura de Lucio Fontana, originario de la ciudad de Rosario. Tras su primera experiencia europea en la que experimentó la abstracción y el futurismo, retornó a su país en 1939. En 1946 lanzó el "*Manifiesto Blanco*", base para sus futuras investigaciones "espacialistas". En 1947 se radicó en Milán donde redactó el primer "*Manifiesto Espacial*" -los siguientes fueron en 1949, 1950 y 1951-. Ejecutó "esculturas espaciales", inició el informalismo matérico e incorporó a sus obras piedras, vidrios coloreados y otros elementos. Entre 1951 y 1953 realizó pinturas con "agujeros" y sus primeras ambientaciones espaciales iluminadas con luz negra.

A partir de los años cincuenta se consolidó progresivamente en la Argentina el Informalismo, manifestándose en cierta medida como una alternativa a las corrientes constructivas en boga. En este país alcanzó gran sensibilidad expresiva y lirismo en las obras de los miembros del denominado "Grupo Cinco", surgido en 1952 con José Antonio Fernández Muro -exiliado español-, Sarah Grilo, Miguel Ocampo, Kasuya Sakai y el arquitecto-pintor Clorindo Testa.

Una tendencia informalista más agresiva y destructiva reunió en una exposición llevada a cabo en la Galería Van Riel de Buenos Aires (1959) a un conjunto de artistas entre los que sobresalen Kenneth Kemble y Alberto Greco. Iniciados también en la abstracción, los argentinos Jorge De la Vega, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé, fueron, ya en los años sesenta, eximios exponentes de la Nueva Figuración latinoamericana.

Otra vertiente derivada de la Abstracción Geométrica en la Argentina fue el llamado Arte Generativo, movimiento que tuvo su origen en Buenos Aires en 1960, cuando el crítico y coleccionista argentino Ignacio Pirovano propuso tal denominación a los pintores Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal para definir su obra artística. El término "Generativo" implicaba el hecho de engendrar secuencias ópticas a través del movimiento de líneas circulares, verticales y horizontales, tanto en obras bidimensionales como tridimensionales. De esta manera, mediante la convergencia de líneas y la colocación sucesiva de figuras geométricas dispuestas sobre determinados ejes de desarrollo, se llegó a la creación de efectos de gran dinamismo. A las ideas propuestas por Mac Entyre y Vidal se acercaron posteriormente sus compatriotas Ary Brizzi y Rogelio Polesello.

Para estos años debe destacarse también la obra escultórica de Líbero Badii y de Alicia Penalba, de gran singularidad y difícil de encasillar debido a su notorio eclecticismo. Ambos artistas tuvieron en común el hecho de haber inspirado parte de sus producciones en las culturas arcaicas americanas. En Badii destacan la irracionalidad, el miedo y la magia como factores actuantes, características que deja entrever en obras como "*El Alma*" (il. 29). En cuanto a Penalba, su obra estuvo signada por las morfologías creadas a partir del reino vegetal como asimismo por sus tótems.

Chile

El arte chileno transitó caminos diferentes a los vistos en Uruguay y la Argentina. París, como en décadas anteriores, continuó siendo referente ineludible para los artistas del país andino. En primer lugar podemos hacer referencia a Luis Vargas Rosas, fundador y director del "Grupo Montparnasse" entre 1923 y 1925, que pasó a residir en la capital francesa a partir de este último año y hasta 1941 en que, tras el estallido de la segunda guerra mundial, decidió su retorno a Chile. En los años treinta, Vargas Rosas fue evolucionando en su pintura dejando de lado obras con reminiscencias cubistas e interesándose sucesivamente por las corrientes abstractas influido por

Bill Hayter. En 1938 pintó el óleo "*Cielos de España*" caracterizado por sus elementos abstractos, y su ritmo vigoroso que evoca banderas sobre un cielo tenebroso; es su visión personal de la guerra civil española. Tras su retorno a Chile volvió paulatinamente a interesarse por el paisaje, aun cuando en 1944 realizó la primera exposición abstracta que se recuerda en Santiago.

Importante en el proceso de la pintura chilena fue la llamada "Generación del 40", denominación que englobó a un amplio conjunto de artistas con estilos artísticos muy diferentes entre sí, ya que había figurativos, abstractos, surrealistas y cultores del arte óptico. Una característica que sí se dio en la mayoría de ellos fue su interés por la recuperación del paisaje chileno, las escenas costumbristas, las escenas de interior, bodegones, etc., para cuyas representaciones se tomaron premisas de movimientos como el fauvismo o el expresionismo alemán. Podemos citar aquí los nombres de Israel Roa, Sergio Montecino, Aída Poblete y Raúl Santelices entre muchos otros.

Para ese entonces ya era reconocida la trayectoria de Roberto Matta, sin duda la personalidad más señera que dio Chile al arte americano del siglo XX, aun cuando la mayor parte de su vida residió en París. Arquitecto de profesión -lo mismo que sus compatriotas pintores Nemesio Antúnez y Ernesto Barreda-, Matta se formó en esa ciudad en el estudio de Le Corbusier a partir de 1933. A finales de los años treinta, entró en contacto con el Surrealismo, corriente en la que desarrollará una obra caracterizada por un excepcional tratamiento del dibujo y en la que paulatinamente irá incorporando elementos de las culturas americanas (il. 30). Al estallar la segunda guerra se instaló en Nueva York produciendo aquí su obra más fecunda, entre 1939 y 1948, año éste en que retornó a Europa. El arte de Matta, finalizando el siglo, mantiene aun su vigencia.

Dentro de las corrientes surrealistas desarrolló también su obra el artista cubano Mario Carreño, radicado en Chile en 1957. En torno a ese año su pintura, que ha pasado ya por diversas etapas, se inclinó a la abstracción a través de un gran rigor formal. En su progresiva vuelta a la figuración, Carreño habría de realizar un amplio conjunto de obras de marcado interés por la tradición clásica, con tendencia a recuperar conceptos del surrealismo, aunque con reminiscencias de la pintura metafísica italiana (il. 31).

Paraguay

Aun cuando en Paraguay, a partir de los años cuarenta se dio una prolongación de la inercia de las décadas anteriores, existieron algunos indicios de cambio que llegaron a animar a los artistas a conformar un ámbito artístico en donde poder desarrollarse. Si bien esto fue cierto, siguieron destacando personalidades aisladas, tal el caso de Ofelia Echagüe Vera, quien tras perfeccionar su arte figurativo junto a los argentinos Alfredo Guido y Emilio Centurión en Buenos Aires, retornó a Asunción en 1946.

En 1950 arribó al Paraguay el pintor brasileño Joao Rossi, entusiasta artista que se solidarizó con las inquietudes del ambiente asunceño y comenzó a imponer su magisterio agrupando en torno de sí varias vocaciones dispersas. En pocos meses logró encauzar una conciencia activa en los jóvenes artistas paraguayos y los encuentros, conferencias, cursos y exposiciones se sucedieron con mayor asiduidad.

Joao Rossi fue, tiempo después, secretario del Centro de Artistas Plásticos, entidad a la que le cupo el honor de organizar el Primer Salón Femenino de Artes Plásticas en el país. Asimismo, Rossi fue firmante en 1952, junto a Josefina Plá, del "*Manifiesto del Arte Moderno Paraguayo*" que se publicó a modo de introducción en el catálogo de la primera exposición de Olga Blinder, otro nombre de preeminencia en la plástica paraguaya de la segunda mitad de siglo.

La primera gran ruptura se produjo con motivo de la invitación recibida por Paraguay para participar en la II Bienal de Sao Paulo, en 1953, y la decisión de los encargados de seleccionar el envío de presentar obras de corte tradicionalista, paisajes y tipos paraguayos. Las críticas en Brasil fueron desfavorables y la reacción de los "modernos" paraguayos se hizo sentir.

Fue ese el momento en que surgió el Grupo Arte Nuevo, primer intento mancomunado por renovar las artes plásticas paraguayas. Lo formaron Josefina Plá, Olga Blinder, Lili del Mónaco y José Laterza Parodi, sumándose a posteriori otros artistas.

Éste grupo, que careció de reglamentos y de estatutos, realizó su primera exposición conjunta en 1954. Al no poder contar con una sala adecuada, los artistas exhibieron sus obras en los escaparates comerciales de la calle Palma, a lo largo de 600 metros. Se denominó al acontecimiento Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo, como emulando a la Semana de Arte Moderna de Sao Paulo de 1922. La exposición pasó luego a Buenos Aires donde se exhibió en la Sala de la Sociedad de Artistas Plásticos. Los logros del arte paraguayo quedaron evidenciados en la IV Bienal de Sao Paulo, en 1957, cuando fue galardonado uno de sus representantes, José L. Parodi.

Un año antes había arribado a Asunción el brasileño Livio Abramo, quien había tenido en el país vecino importante papel en la evolución del grabado moderno. Fundador del Taller de Grabado "Julián de la Herrería", con Abramo el Paraguay recuperó un medio expresivo que había perdido momentáneamente.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989.

AREAN, Carlos, *La pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1981.

ARGUL, José Pedro, *Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica*, Montevideo, 1958.

ARGUL, José Pedro, *Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1975.

BAYON, Damián, *Historia del arte hispanoamericano*, tomo III (siglos XIX y XX), Madrid, Editorial Alhambra, 1988.

BRUGHETTI, Romualdo, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

CASTEDO, Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, tomo 2 (siglo XIX y XX), Madrid, Alianza Editorial, 1988.

CRUZ DE AMENABAR, Isabel, *Arte. Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Santiago de Chile, Editorial Antártica s.a., 1984.

GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1981.

GESUALDO, Vicente, y otros, *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, 2 tomos, Buenos Aires, Editorial Inca, 1988.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo: GUTIÉRREZ, Ramón (ccords.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

PELUFFO LINARI, Gabriel, *Historia de la Pintura Uruguaya*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986-1988.

PLÁ, Josefina, y otros, *Arte actual en el Paraguay, 1900-1995*, Asunción, Editorial Don Bosco, 1997.

ROMERA, Antonio R., *Historia de la pintura chilena*, Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1951.

ILUSTRACIONES

- 1) José Malanca. "*Cuzco*" (1925). Colección privada, Buenos Aires.
- 2) Cesáreo Bernaldo de Quirós. "*El cantor y los troperos*" (1924). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 3) Florencio Molina Campos. "*La 'Fonda del Buen Amigo'*". Colección Zurbarán Galería, Buenos Aires.
- 4) Emilio Pettoruti. "*El pájaro herido*" (1954). Colección privada.
- 5) Xul Solar. "*Mundo*" (1925). Colección Rachel Adler Gallery, Nueva York.
- 6) Alfredo Guttero. "*Composición religiosa*" (1928). Colección privada, Buenos Aires.
- 7) Lino Enea Spilimbergo. "*La terraza*". Colección privada, Buenos Aires.
- 8) Ricardo Carpani. "*Hombre con caballo*" (Mural). Loja, Granada (España).
- 9) Pedro Figari. "*El pueblo*". Colección privada, Buenos Aires.
- 10) José Belloni. "*La carreta*" (1934). Parque Batlle y Ordóñez, Montevideo.
- 11) Enrique Lussich. *Mausoleo de Rodolfo Musante* (1941), Cementerio Central, Montevideo.
- 12) Bernabé Michelena. *Monumento al Maestro* (1945). Parque Batlle y Ordóñez, Montevideo.
- 13) Marta Colvin. "*Madre Tierra (Pachamama)*". Parque de las Esculturas, Santiago de Chile.
- 14) Sergio Castillo. "*Erupción*". Parque de las Esculturas, Santiago de Chile.
- 15) Juan Egenau. "*La pareja*" (1961). Parque de las Esculturas, Santiago de Chile.
- 16) Casa Art Decó (c. 1935) en la ciudad de Rosario, Argentina.
- 17) Mauricio Cravotto. *Palacio Municipal* (1929), Montevideo.
- 18) Angel Guido. Detalle de la *Casa de Ricardo Rojas* (1927), Buenos Aires.
- 19) Leopoldo Scwarz. *Edificio Calmer* (c. 1940), Buenos Aires, Argentina.
- 20) Edificio racionalista (c. 1940), Santiago de Chile.
- 21) Edificio racionalista, en Av. 18 de Julio y Javier Barrios Amorín, Montevideo.

- 22) J. Herrán. Edificio de la *Aduana* (1929), Montevideo.
- 23) Sánchez, Lagos y De la Torre. *Edificio Kavanagh* (1936), Buenos Aires.
- 24) Emilio Duhart Harosteguy. *Hostería* (1962) , Castro (Chile).
- 25) Juan Martínez. *Escuela de Derecho* (1936), Santiago de Chile.
- 26) Dirección General de Arquitectura. Edificio del *Ministerio de Economía* (c. 1945), Buenos Aires.
- 27) Joaquín Torres García. "*Monumento Cósmico*" (1939), Parque Rodó, Montevideo.
- 28) Gyula Kosice. "*Cosmogonía de Agua*", Resistencia (Argentina).
- 29) Líbero Badii. "*El Alma*", Resistencia (Argentina).
- 30) Roberto Matta. "*Espacio de la especie*". Colección privada.
- 31) Mario Carreño. "*Aurora de volcanes*". Colección privada.

CRONOLOGIA

1921: Primera exposición del uruguayo Pedro Figari en Buenos Aires, que marcó un hito en la innovación del ámbito de la plástica argentina.

1923: Surgimiento del Grupo Montparnasse, en Santiago de Chile, renovadores del arte en ese país.

1924: Las vanguardias comienzan a imponerse en Buenos Aires: surgen el periódico Martín Fierro y la Asociación Amigos del Arte, y Emilio Pettoruti realiza su primera y polémica exposición.

1929: Mauricio Cravotto construye en Montevideo el Palacio Municipal.

1933: El chileno Roberto Matta ingresa en el estudio del arquitecto Le Corbusier, en París.

1934: Joaquín Torres García retorna al Uruguay después de su larga estancia en Europa, fundando al año siguiente la Asociación de Arte Constructivo.

1936: Se erigen en Buenos Aires el Obelisco, obra de Alberto Prebisch, y el Edificio Kavanagh, de Sánchez, Lagos y De la Torre.

1943: Se funda en Montevideo el Taller Torres García.

1946: Surgen en Buenos Aires la Asociación Arte Concreto-Invención y Arte Madí. Lucio Fontana lanza en la Argentina su "Manifiesto Blanco", un año antes de su radicación en Milán.

1950: Arriba a Asunción el pintor brasileño Joao Rossi, responsable de fomentar el ámbito artístico paraguayo.

1952: Presentación en Buenos Aires del Grupo Cinco, representantes del Informalismo argentino.

1954: Se lleva a cabo en Asunción la "Primera Semana de Arte Moderno Paraguayo", exposición inicial del Grupo Arte Nuevo que fue un hito en la renovación del ambiente plástico de Asunción.

1957: Claudio Caveri y Eduardo Ellis construyen la Iglesia de Fátima en Martínez (Buenos Aires).

1957-1958: Eladio Dieste construye la Iglesia de Atlántida (Uruguay).

1960: Se lleva a cabo la presentación del grupo de Arte Generativo en la Argentina.