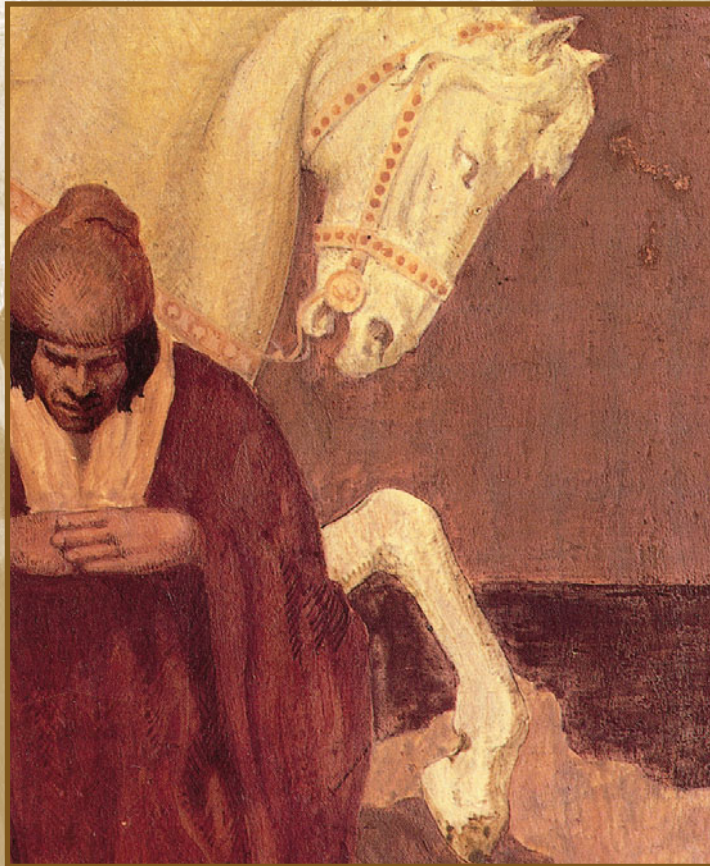


ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE:
TENDENCIAS NACIONALISTAS EN EL

ARTE BOLIVIANO



BETWEEN THE PAST AND THE PRESENT:
NATIONALIST TENDENCIES IN

BOLIVIAN ART

1925-1950

Inter-American Development Bank

Cultural Center ▶ November 27, 1996 - January 24, 1997

The Inter-American Development Bank

Enrique D. Iglesias
President

Nancy Birdsall
Executive Vice President

Javier Bonilla Paus
Executive Director for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

Orlando Bareiro Aguilera
Alternate Executive Director for Bolivia, Paraguay, and Uruguay

Nuni Figueres
External Relations Advisor

Elena M. Suárez
Coordinator, Special Programs

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center

The Inter-American Development Bank is an international financial institution created in 1959 to help accelerate the economic and social development of its member countries in Latin America and the Caribbean. The Bank is today the principal source of external public financing for most Latin American countries.

IDB Cultural Center

In 1992, as part of the Quincentennial celebrations, the Bank created the Cultural Center at its headquarters in Washington, D.C. as a gallery for exhibitions and a permanent forum to showcase outstanding expressions of the artistic and intellectual life of its member countries. Through the Center, the Bank contributes to the understanding of cultural expression as an integral element of economic and social development. In addition to exhibitions, other Center activities such as conferences, lectures, and concerts stimulate dialogue and a greater knowledge of the culture of the Americas.

ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE:
TENDENCIAS NACIONALISTAS EN EL
ARTE BOLIVIANO



BETWEEN THE PAST AND THE PRESENT:
NATIONALIST TENDENCIES IN
BOLIVIAN ART

1925-1950

Inter-American Development Bank

Cultural Center ▶ November 27, 1996 - January 24, 1997



Introduction

The first exhibition of the Inter-American Development Bank Cultural Center's winter 1996-97 season is from Bolivia, home to one of the most important and mysterious pre-Columbian legacies of the Americas.

The work of Bolivia's 20th century artists also has been little explored and remains artistically ambiguous. The contribution of these artists to national and international art is deserving of greater historical research and critical evaluation.

In keeping with its mission, the IDB Cultural Center presents the first exhibition in Washington of Bolivian art from 1925 to 1950. The focus is on the most important Bolivian artists during the period, which was characterized by marked nationalist interest among the country's intellectuals. They hoped to restore Bolivia's indigenous origins and traditions as fundamental elements of national identity.

The Cultural Center hopes that the interest generated by this exhibition will contribute to a greater knowledge of the complex and fascinating artistic issues of Bolivia and the hemisphere.

Ana María Coronel de Rodríguez
Director of the Cultural Center

Cecilio Guzmán de Rojas
Nusta (Inca Princess), 1932
64 x 54 cm.

Presentación

La primera exposición de arte que presenta el Centro Cultural del BID como parte de la temporada de invierno 1996-1997 corresponde a Bolivia, país poseedor de uno de los legados precolombinos más importantes de las Américas, todavía envuelto en un aura de misterio.

Menos explicable resulta la atmósfera de imprecisión en que se encuentra asimismo envuelto el movimiento desarrollado en el siglo XX por los artistas de este país. Su aporte al arte nacional y su contribución al espectro del arte internacional demandan una mayor investigación histórica y evaluación crítica.

En concordancia con la misión que le ha sido encomendada, el Centro Cultural del BID ha organizado la primera exposición del período 1925-50 que se presenta en Washington. Estos años se caracterizan por un marcado interés nacionalista generalizado entre la intelectualidad, con el cual se pretendió reivindicar la tradición y los orígenes indígenas de la población como elementos fundamentales en la redefinición de la identidad nacional.

El Centro Cultural espera que el interés que esta muestra despierte trascienda en un mayor conocimiento de la compleja y fascinante problemática artística de Bolivia y del hemisferio.

Ana María Coronel de Rodríguez
Directora del Centro Cultural

Between the Past and the Present: Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925-1950



With World War I ended and a period of civil conflicts overcome with difficulty, Latin America's intelligentsia in the second quarter of this century intensified efforts to reaffirm cultural roots in defining national identity. The aim was to reconcile the present with the colonial past, reorganize cultural, economic, social and political orders, and face the future with greater determination.

Seeking to define nationality was neither new nor uniform in the nations of Latin America. It differed ideologically from efforts by political leaders following independence, which were based on emulating the industrialized nations of Europe. However, inexperience in organizing a post-colonial order and widespread corruption undermined systems that had originally been designed to further the interests of the Spanish crown.

At the dawn of the 20th century, great differences already existed among the countries of

Latin America. In the Andean countries, the delay in consolidating the former colonies as republics marginalized large sectors of society, particularly indigenous populations that held firm to traditions dating back thousands of years. Those traditions would have a profound effect on the shape of society.

The Republic of Bolivia was no exception. The colonial system had altered the culture of the original population, creating new conflicts as two antagonistic visions collided.

The need to clarify a national identity placed Bolivian intellectuals at loggerheads at the beginning of the century. We see this first in a literature filled with prejudiced, crude or indifferent references to indigenous peoples. In his 1909 polemic, *Pueblo enfermo* (Sick Nation), La Paz intellectual Alcides Arguedas (1879-1946) wrote: "Not having a predominance of indigenous blood from the beginning would have given the country moral and material direction, and Bolivia today would be at the same level as other countries that have benefitted from more immigration coming from the Old World." Arguedas' references to Argentina and Chile, in particular, alluded to government policies that openly proposed eliminating any trace of other races and societies, including the Spanish.

The position of Arguedas and other intellectuals—which seems to be echoed in the work of at least one artist exhibited here, Arturo Borda



Cecilio Guzmán de Rojas
El triunfo de la naturaleza
(The Triumph of Nature),
1928
90 x 126 cm.

*Marina Núñez
del Prado
Abandonada
(Abandoned), 1934
41 x 92 x 2 cm.*



(1883-1953)—contrasts with that of most artists of the second quarter of the century, among them Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950) and Jorge de la Reza Prudencio (1901-58). Judging by the images that these artists created, an opposing and revisionist attitude tried to vindicate and critique rather than lament and condemn, as seems to be the case with Borda.

With these divergent views, the Bolivian art world between 1925 and 1950 undertook a discourse on nationalism whose unsatisfactory conclusions were overcome only by the next generation in the person of artists such as María Luisa Pacheco (1919-1982).

The new artistic generation questioned the contributions of the preceding one because, while it shared the concern for defining cultural identity, it disagreed on how to go about it. Caught between a nebulous past and an uncertain present, the artists of the 1925-1950 period expressed themselves on an individual level. Each in his or her own way addressed the issue of validating origins, nature and destiny without feeling the need for a generational agreement or collective definition *per se*.

This exhibition presents the works of Bolivian artists who matured in the second quarter of the century: Arturo Borda, Cecilio Guzmán de Rojas, Jorge de la Reza Prudencio, Juan Rimsa (1898-1975), Raúl González Prada (1900-1987), Víctor Chvatal (?-c. 1953), and Marina Núñez del Prado (1910-1995). Each went through the process of cultural questioning in a personal way, as reflected in their work. Some did not concern themselves with op-

posing views. Others did, like Borda in his *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* (Criticism of the "isms" and the Triumph of Classical Art), in which he ridiculed the stereotypical Indian created by Cecilio Guzmán de Rojas.

The artists cannot properly be considered a generation unified in its social vision, artistic objectives, intellectual aspirations, or spiritual ideals. Rather, they were a group of artists whose concepts more or less coincided, with Borda's work appearing earlier and Rimsa's later. They shared interests for certain periods, but their conflicts and limitations persisted because of the lack of solid principles that would have corrected formative weaknesses, techniques and theories. Intuitively conscious of those limitations, they compensated with ardor. Many other artists of the period were influenced by the artists mentioned above. These include Teófilo Loayza and Humberto Bedregal, whose work reflects in particular the stylistic influence of Guzmán de Rojas.

Colonization and Deculturation

In the opinion of archaeologists, the territory that the Republic of Bolivia occupies today is the cradle of the most ancient civilization of the Americas. Although there is no consensus on the date of its origin—or of its destruction—some scientists attribute to it the sacred city of Tiahuanaco, erected on the altiplano between 10,000 and 15,000 years ago at an altitude of over 4,000 meters.

The Aymara nations, which by the 12th century extended the length of the altiplano across what is today Bolivia and part of Peru, had developed a complex sociocultural structure later used by the Incas, who conquered them by the time of the arrival of the Spanish. It was imperial Spain that over the course of three centuries drastically altered the religious, economic, political, social and ethical system of the indigenous peoples, imposing a way of life alien and often opposed to age-old indigenous beliefs. Still, Aymara and Quechua, as well as 30 other indigenous languages, have survived alongside Spanish in Bolivia, symbols of the permanence of certain cultural values.

Independence

There are countless reasons why Bolivia did not adapt to the post-colonial transformation with the same speed as other countries. As the struggle for independence began, the crown's commercial monopoly—the regime of taxes, the accumulation of capital to fund constant wars within the empire, and the lack of a system of intercontinental exchange, all of which kept Latin America forever in debt to Spain—caused a massive collapse of local economies. This was aggravated by contraband and unclear territorial limits.

Not even the reforms introduced by the Bourbons—who arrived on the throne of Spain with Carlos II and were particularly progressive during the reign of Carlos III—could undo the effects of the two preceding centuries of absolutism of their predecessors, the Hapsburgs.

Unaccustomed to confronting economic challenges, the new Latin American countries—especially those sustained by mineral riches, such as Bolivia—found themselves at the moment of liberation with an obsolete economic and political system. Inadequate infrastructure, commercial inexperience, the inability to develop new sources of income and trade, and ruthless struggles for power were formidable obstacles to developing a system that could address the needs of an enormous native population dispossessed of its lands and traditions and

forced into dependence. This population was not really a peasantry in the strictest sense, but rather a great indigenous remnant divided from whatever cohesion might have existed before the arrival of the Spanish.

The civil wars that preceded liberation created new debts and obligations with the traditional enemies of Spain, such as England, which exploited the opportunity to offer loans and assistance in exchange for concessions and other interests.

The strong Spanish tradition, which in viceroyal art manifested itself above all in architecture, painting and sculpture influenced by the Italian and Flemish schools, survived principally on a popular level until it was replaced at the end of the 19th century by late academic tendencies. The Seville-style baroque that took root in cities like Quito and in strategic centers such as Cuzco and Potosí was an almost exclusive privilege of the mestizo or mixed-blood aristocracy and the Catholic Church. After independence, fundamentally post-neoclassical tendencies—very much tied to French historicism, militarism and republican ideology—received social and ideological support in the tastes of the new upper class. In theory, these concepts reserved a place for the underclasses; in practice, they served to keep them at a distance.

In contrast to the powerful fusion that imbued Bolivian painting during the colonial period in the works of artists such as Miguel Gaspar de Berrío (1706-1762) and Melchor Pérez de Holguín, the country's new artistic expression lacked the vitality evident in Mexico, Argentina, Colombia and Brazil. Even artists who studied abroad, such as José García Mesa (1849-1911), were never great practitioners of the art and were unmoved by the artistic reinvention that was sweeping the great urban centers of Europe. Their reasonable manual ability allowed them to develop a means of making a living, and their effort helped them survive in a narrowly receptive medium.

Jorge de la Beza
Indio (Indian), 1932
40 x 31 cm.



In Search of National Identity

The beginning of the second quarter of the 20th century saw reforms of such classic ideologies as anarchism, socialism and syndicalism. Some new ideas began pushing a redesign of the economic and social systems imposed and transplanted in Latin America. With the end of the Chaco War between Paraguay and Bolivia (1932-35)—which fundamentally grew out of nationalist sentiment in both countries—populist political parties with a military structure and totalitarian pragmatism began to appear, such as the Bolivian Nationalist Revolutionary Movement.

It was the artists who tried to show the need to reconcile universal culture with their own history. The awareness that grew out of this dialectic had fairly extreme consequences in the Americas.

Bolivian visual artists were part of an ethnic problem that went beyond purely racial considerations. Indigenous blood coursed through the veins of Guzmán de Rojas and de la Reza. It does not seem strange that they would have felt moved by the idea that artist expression could not continue to be submitted to the visual parameters of foreign values, especially after having experienced them first hand, one in Europe and the other in the United States. The desire to reinvent nationalism in the lost yearnings of the indigenous population was becoming a dominant theme in discovering a national destiny, as it already had in literature.

It is understandable that this restlessness in the visual arts would have appeared first in Peru, cradle of the Inca empire and then seat of the Spanish viceroyalty. The movement took hold there, led ideologically by José Carlos Mariátegui (1895-1930) and visually by José Sabogal (1888-1956). The movement later spread to neighboring countries, especially those with a long indigenous history such as Bolivia and Ecuador. Meanwhile, the movement's counterpart in Mexico, muralism, consolidated the achievements of the revolution with a more articulated agenda. However, the two movements, although simultaneous and influenced by similar ideas, coincided neither in objectives nor meaning and

production, and differentiated themselves in their literary and rhetorical formalisms.

The position of Bolivian artists clearly came from ideological differences. However, this did not necessarily contribute to defining a new shared awareness, as happened in other countries in similar situations—Mexico, for example, or Colombia with the *Bachué* Generation. However, the works of the Bolivians from the beginning grew out of a nationalist orientation that would define more precisely the spectrum of the nation's art. Unlike other artists, the Bolivians did not set forth any theoretical principle. They carried out their work based on the forces of the moment with which each appeared to identify himself.

For that reason the work of these artists is difficult to understand as a group and is best studied individually rather than collectively. This is the biggest difference between the nationalist orientation of the Bolivian artistic movement and that of its contemporaries in other countries of Latin America. Despite this individualism, however, almost all of the Bolivian artists wanted to endow their images with meanings and sensibility that could be considered representative of a national identity.

Part of the problem, of course, was defining what "representative" in fact was, since to be valid it had to be differentiated from the "folkloric" or the "local." Those who probably came closest to the first idea were Guzmán de Rojas and de la Reza, through their constant, well-rounded ethnic allusions that could be described as a premeditated and recurring thematic selection. Their work shows an almost mystical use of images associated with the Indian (*sombreros*, flutes and reed pipes, pins, condors, llamas, alpacas and sheep), a scenographic drama that repeats itself almost as extensively as the *cordillera*. They also employed symbolic and decorative treatment of fabrics and clothing. To this must be added the daring inclusion of cultural icons, such as the stereotype of the indigenous race, which ultimately manifests itself in the physiognomy and anatomical structure of the subjects. The ethnic and physical attributes of these subjects are openly and insolently opposed to the prototypes created by Renaissance art and perpetuated by the Academy.

Meanwhile, foreign artists such as Juan Rimsa, who was not born in Bolivia and arrived late on the scene, had a different sensibility and delighted in depicting both the folkloric and the local. They exercised their scholarly training and technical ease, as well as a sensibility that clearly reveals the curiosity and distance of the foreigner. Rimsa's pictorial works inspire a certain universal sense of suspicion, particularly in his depiction of groups of people in which there is primarily an almost illustrative effect, as can be seen in his excellent composition *Grupo en torno al fuego* (Group Around the Fire), or in *Fiesta altiplánica* (Party on the Altiplano).

The paintings of Victor Chvatal project a similar sensation, although it is not so evident in his landscapes. Borda's allegories, however, produce another type of suspicion, even in his realist vision of *El Illimani*, a work that denotes a self-taught technical ability tied to popular expression and spontaneity. González Prada, for his part, travels almost alone through the countryside of Cochabamba.

These folkloric and local images did not correspond to the expression of the nationalist issues in question because they did not have sufficient visual personality within the context of universal art. Again we can see the differences between the Bolivians themselves: Borda and his cult of the "classic," the earthy passion of Guzmán de Rojas and de la Reza, and the foreign perspective of Rimsa and Chvatal.

Without diminishing the work of the men mentioned above, it was a woman, Marina Núñez del Prado, who had the vision and stamina to transcend the limits of expression set forth by the indigenous movement and its predecessors. Núñez del Prado entered the contemporary and international arts scene at the middle part of the century and basically redeemed the exhausted formulas in Bolivian art.

The Protagonists

A singular case within early 20th century Bolivian art is Arturo Borda. It is not known whether he had received any artistic instruction before beginning his work, so he is considered self-taught.

If his work were divided by genre, one must first mention portraiture, within which he created some of his most accomplished works. There is in Borda a realist tendency to capture not only the physical truth of the person but also its relationship to a very particular cultural context. The portrait of his brother Héctor is a good example.

Borda's landscapes display the same realist preoccupation that appears in his portraits. And his allegories in compositions such as *El filicidio* (Infanticide) and *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico* show his vision of and commentary on the cultural situation of Bolivia.

El Illimani is believed to be based on a photograph of the era. The work could be interpreted both as a landscape and as an allegory of Bolivia's indomitable and mysterious pre-Columbian legacy. The work reaches the very heart of a symbolism representing the Bolivian nation, a sensibility that ties it to a symbolist tendency in some of the artist's other works, which are closer to pure allegory. The practically unattainable mountain peak depicted in the work lies frozen, with its sleeping volcanic heart, dominating other landscapes or adjoining elements.

Borda is most obviously and openly sarcastic in *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*, in which he appears as a conservative artist who prefers to align himself perhaps with Arguedas and his view of the "sick nation." A perfect diagonal divides the painting in two zones between the upper left corner and the lower right. To the right, rendering homage to classical art in all its order, the images of the Parthenon and other classical Greek icons appear as an adhesion to the Socratic and Platonic concepts of beauty and the truth they endorse. To the left (and not by coincidence) lies nature trampled by irrational luck, including various monkeys pretending to paint, while beauty (or art) rep-



resented by a woman pursued by a dragon is insulted by a stereotypical indigenous figure defended by Guzmán de Rojas, and flees horrified toward the meadow of the “civilized.” In the upper part in the center, as though there were no doubt that this situation directly refers to Bolivia in particular, Borda has painted *El Illimani* once again.

The year Borda painted this work tells us that his message is not simply a coincidence. The following year saw the formation in La Paz of the Don Quixote Group, which maintained an agitated polemic with Guzmán de Rojas, the artist with the most international prestige, followed only by de la Reza. Rojas’ style and ideas had until that time dominated the Bolivian arts scene.

Tyrannical and exasperating in his idea of art, Cecilio Guzmán de Rojas imposed—with considerable success among his followers—his vision of what Bolivian painting should be. That vision was very much in line with the populist ideology that after the Chaco War invaded national sentiment and established the indigenous presence. The vision implied that culture was the point of departure for all attempts to reorganize Bolivian society. His international standing facilitated his nomination as director of the Academy of Fine Arts of La Paz, where he stayed until his return to Europe in 1929. He was later named director of the School of Arts and Crafts in Potosí. Stylistically, Guzmán de Rojas

marks an entire generation of artists in his country. He was twice given awards in Chile, received a scholarship from the British Council, and exhibited his work in exhibitions in Madrid, Buenos Aires, Santiago, and New York (where he received an international prize from IBM).

His vision was not static, however. His extraordinary talent for drawing and his capacity for rapidly assimilating visual problems led to a constant evolution and transformation of his work over the course of three decades. He dedicated the last years of his life to greater experimentation, and his influence had many positive effects on other artists such as his contemporary, Marina Núñez del Prado, as well as on the most prominent figure of the next generation, María Luisa Pacheco, who often brought out the best of his teachings.

During the 1920s, the painting of Guzmán de Rojas departed from a decorative effect, influenced probably by the European movements and the official recognition of the Deco style in 1925. *El triunfo de la naturaleza* (The triumph of Nature) and others such as *El beso del idolo* (The Idol’s Kiss) and *Ritmo indígena* (Native Rhythm), one of two panels created for a theater in La Paz, date from the 1920s. After the Chaco War, his painting took on an expressionist character, evident in *Cama 33 TB Evacuable* (Bed 33 TB Available), also included in this exhibition.

Jorge de la Reza
Maternidad (Motherhood), 1930
73 x 58 x 1 cm.



Marina Núñez del Prado
Madre y Niño
(Mother and Child),
1950
46.5 x 23 x 21 cm.

Guzmán de Rojas began to create the most important part of his work during the period of the Chaco War. It was dominated by an indigenous presence communicated with a personal expressionism in which the decorative element was constant. This series used imagery as an important complement, extracted directly from the formal repertory that identified the remnant of indigenous Bolivian culture, even to the extreme of using gilding in the colonial manner but within the purely indigenous movement context. *Ñusta* (Inca Princess) is representative of this period and is one of his most important works.

Architectural themes always imbued his work, as in *Paisaje de Potosí* (Potosí Landscape). A trip to Cuzco and Machu Picchu at the beginning of the 1940s introduced new elements in his work, such as the treatment of voluminosity, of which there are also various examples here.

A career that parallels in some ways that of Guzmán de Rojas is that of Jorge de la Reza Prudencio. He was also director of the School of Fine Arts of La Paz, a two-time award winner in Chile, and a scholarship student in London. But unlike Guzmán de Rojas, de la Reza received his artistic training at Yale University, and as a result his work in some instances bears the imprint of the illustrative, semianalytical realism of the North American painters of the period. His prominence in Bolivian art was ratified when he was named Director General of Culture in 1946.

One of his better known compositions is an oil on cardboard entitled *La Conquista* (The Conquest), which seems more a study for a greater work, possibly a mural, than a finished piece. Despite its small size, it is one of the most beautiful and significant works of Bolivian art of the period. The composition is realized with a clear scenographic conscience, and therefore gives in large part the assumption that it is a project of heroic size and epic stamp.

Dominating the pictorial space and at its center is the figure of the Spanish invader carrying the standard of dominion and mounted on horseback, the symbol of the army of the Conquest. He is followed by other hosts, those of the Cross, repre-

sented by the presence of various friars. Also at the center but on their knees are two indigenous figures, perhaps a couple. In the foreground is another, standing but with his back turned to all the rest and his head bowed as though signaling the servitude to which the race was subjected, and Andean condors, two of which are perched on a branch in the left-hand corner, contemplating the scene with amazement.

The paintings of de la Reza reveal a sophisticated sensibility and introspection much more delicate and fragile than the more brutal or at least more prosaic force of Guzmán de Rojas' work. This sensibility manifests itself openly in the very beautiful *Maternidad* (Motherhood) in tempera, on loan for this exhibition from the collection of the Marina Núñez del Prado Foundation.

A native of Cochabamba like de la Reza, Raúl González Prada began as a self-taught artist. While he received instruction from Avelino Nogales (c.1870-1949), Nogales had little influence on his work. González Prada was primarily a landscape painter, and in this field he left compositions characterized by a desire to make geography the true protagonist of the painting, without any of the allegorical allusions his teacher preferred. He founded the School of Fine Arts in Cochabamba and was its director for 30 years.

Marina Núñez del Prado, the only important sculptor and perhaps the artist best known internationally during this period, began her career creating reliefs that show the influence of Guzmán de Rojas, as can be appreciated in the two works in this exhibit.

Between 1940 and 1950, Núñez del Prado lived in New York, invigorated by the air of innovation from Europe accompanying the influx of artists to the United States. She continued a theme that kept Andean motifs and sensibility but formally incorporated language more in line with the advances brought to sculpture by other artists, among them Henry Moore.

Without denying the pre-Columbian legacy and the imagery of the indigenous tradition, her work gives rise to a new spirit that transmits to new generations cultural issues that to be understood must be



Arturo Borda
Critica de los ismos y
triumfo del arte clásico
(Criticism of the
"isms" and the
Triumph of Classical
Art), 1918
135 x 138 cm.

adapted to more contemporary meanings. We continue to see in her work the condor, Andean fauna, indigenous figures, and the *cordillera*, but we see them not as subjective images but rather in a way that shows their souls, images that transcend any approximate representation, no matter how realistic.

Núñez del Prado without question is the bridge between the generations of the second and third quarters of the century, her contribution to Bolivian sculpture unequaled.

Finally, two foreign artists should be mentioned who arrived in Bolivia and remained several years, leaving a special imprint on the arts scene. One was the Lithuanian Juan Rimsa. He introduced teaching techniques, such as his freedom in color and composition that honors the diverse geographical zones of Bolivia, from the semitropical landscape of Sucre to the snows of Potosí. He passes through the daily life of peasant society, to which he alludes in works included in this exhibition, such as *Fiesta altiplánica*, from the collection of the National Museum of Art of La Paz.

The second foreign artist, the Austrian Victor Chvatal, taught in the Academy of Art of Sucre and left to Bolivian art a series of bucolic landscapes. These landscapes are rural and urban, all a bit unusual, and depict a daily life seldom seen if compared with the intense work of his contemporaries.

This is the first time that a period of Bolivian art characterized by an openly nationalist theme has been presented in the United States. The show allows us to understand in part the ideological and artistic issues of one generation of artists who, positioned at a crossroads between the past and the present, disagreed about how to respond clearly to the historic exigencies of the moment. Their response, based perhaps too much on individual talent, was partly clouded by their need to make themselves a reference for later generations and for the almost desperate effort to define their role in the art of the hemisphere.

Félix Ángel
Curator



*Jorge de la Roza
La Conquista (The Conquest), 1929,
37 x 48 cm.*



JORGE DE LA REZA

Entre el pasado y el presente: Tendencias nacionalistas en el arte boliviano, 1925-1950



Durante el segundo cuarto del presente siglo, pasada la Primera Guerra Mundial y difícilmente superados los conflictos civiles que habían asolado a América Latina durante las décadas inmediatamente anteriores, se intensificó entre la intelectualidad de esta región una necesidad de reafirmar las raíces culturales como parte del proceso de definición de la identidad nacional. El propósito era reconciliar el presente con el pasado colonial, llamar la atención sobre la urgencia de reorganizar los órdenes culturales, económicos, sociales, y políticos, y encarar el futuro con mayor determinación.

El proceso de definir la nacionalidad no era nuevo ni uniforme ni idéntico en los países latinoamericanos. Pero en cualquier caso, a nivel ideológico difería del proceso vivido por los líderes políticos anteriores e inmediatamente siguientes a la proclamación de las repúblicas en el siglo XIX, el cual se caracterizó por el deseo de emular a las naciones industrializadas de Europa.

La inexperiencia para organizar un nuevo orden poscolonial por un lado, y un buen número de intereses personalistas por el otro, ahondaron las crisis internas causando el deterioro crónico de cualquier sistema que hubiese funcionado anteriormente en aparente armonía con los intereses de la Corona Española.

Al evaluar la situación de los países de América Latina en los albores del siglo XX puede verse que para entonces existían ya grandes diferencias entre ellos, en todos los órdenes. En los países andinos, la consolidación de la vida republicana, o más bien la demora en lograrla, marginó largos sectores de la sociedad cuyas tradiciones permanecían atadas a costumbres milenarias, como ocurrió con las poblaciones indígenas. Dichas tradiciones ten-

dían en esos países un profundo impacto sobre la conformación de la sociedad.

La República de Bolivia no fue una excepción. En un país de tradiciones arraigadas, la imposición del sistema colonial había alterado el proceso cultural de la población original aunque sin destruirlo y sin sincretizarlo completamente, creando nuevos conflictos como resultado del encuentro de dos cosmovisiones antagónicas.

La necesidad de demarcar un contexto que contribuyese a clarificar y organizar el comportamiento nacional colocó a los intelectuales bolivianos de comienzo de siglo en una disyuntiva. Esta se manifestó primero con la literatura impregnada de una visión antropológica un tanto elemental, cuya forma se tradujo en la cruda visión de la raza indígena explicada con extraordinaria objetividad o prejuicio, con frialdad o vehemencia —dependiendo del ángulo desde donde se le mire— por el intelectual paceño Alcides Arguedas, en su polémico libro titulado *Pueblo enfermo*, el cual fue publicado por primera vez en 1909. “De no haber predominio de sangre indígena”, dice Arguedas, “desde el comienzo habría dado el país orientación consciente a su vida, adoptando toda clase de perfecciones en el orden material y moral, y estaría hoy en el mismo nivel que muchos pueblos más favorecidos por corrientes inmigratorias venidas del viejo continente”. La alusión a los países del Cono Sur, Argentina y Chile en particular, es contundente, si bien también lo fue la política desarrollada por los gobiernos de dichos países, la cual abiertamente propugnó la eliminación de todo rastro que sugiriese la existencia previa de otras razas y sociedades, incluyendo la española.

La posición de Arguedas y otros intelectuales de la época —que parecería encontrar algún eco equivalente en la obra de uno de los pintores que nos ocupa, Arturo Borda— contrasta con la posición tomada por la mayoría de los artistas plásticos del segundo cuarto de siglo, entre ellos Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza Prudencio. A juzgar por las imágenes que estos crearon, puede verse claramente que existe una actitud opuesta y revisionista que aspira a reivindicar y criticar, en vez de lamentar y condenar como parece ser el caso de Borda.

Con esa doble visión, el arte boliviano va a elaborar entre 1925 y 1950 un discurso impregnado de nacionalismo cuyas conclusiones finales elocuentes y poco satisfactorias solo van a superarse con la aparición de la siguiente generación, la de mitad de siglo, con figuras como María Luisa Pacheco.

Dentro del marco histórico que nos ocupa, el cual se encuentra delimitado por la celebración del primer centenario de la República y la mitad del siglo, cuando una nueva generación cuestiona los aportes realizados por la anterior, es evidente que mientras la intelectualidad comparte la preocupación por definir el problema de la identidad cultural no existe un común acuerdo para lograrlo puesto que los ángulos de la perspectiva, o por lo menos los puntos de vista, no coinciden. Colocados históricamente entre un pasado nebuloso y un presente incierto, los artistas plásticos activos durante los años 1925-1950 expresaron a nivel individual y cada uno en su medida, la problemática de revalidar sus orígenes, su naturaleza y su destino, sin acuerdos generacionales y sin llegar a una definición colectiva.

En Bolivia, la generación de artistas que maduraron en el segundo cuarto de siglo y en la cual se cuentan Arturo Borda (1883-1953), Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), Jorge de la Reza Prudencio (1901-1958), Juan Rimsa (1898-1975), Raúl G. Prada (1900-1987), Víctor Chvatal (?-c.1953), y Marina Núñez del Prado (1910-1995) (todos ellos representados en esta exposición) compartieron en forma personal ese cuestionamiento

cultural y cada uno a su manera le dio salida en sus trabajos, sin detenerse en las respuestas de los demás, excepto tal vez para manifestar sus desacuerdos, como lo hizo Borda cuando ridiculizó, en su obra *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*, al estereotipo indio creado por Cecilio Guzmán de Rojas.

Por eso no puede hablarse con propiedad de una generación unificada en su visión social, en sus objetivos artísticos, en sus aspiraciones intelectuales ni en sus ideales espirituales. Más bien se trató de un grupo de artistas que coincidieron generacionalmente (si bien Borda hizo su aparición antes y Rimsa tardíamente) y compartieron a tramos algunas preocupaciones, dejando percibir sus conflictos y limitaciones por la ausencia de principios sólidos que disminuyeran los efectos negativos de sus debilidades formativas, técnicas y teóricas en diferentes casos, pero que conscientes intuitivamente de dichas limitaciones supieron compensarlas en gran parte con su apasionamiento. Naturalmente a este período pertenecen muchos otros artistas que llegaron todavía menos lejos o en forma refleja sintieron la influencia de los arriba mencionados, como por ejemplo Teófilo Loayza y Humberto Bedregal, parte de cuya obra no escapa a la influencia estilística de Cecilio Guzmán de Rojas.

Colonización y desculturización

El territorio que ocupa hoy día la República de Bolivia es, en opinión de los arqueólogos, cuna de la civilización más antigua de las Américas. Aunque no existe consenso sobre la fecha original de su construcción —ni tampoco de su destrucción— algunos científicos han llegado a atribuirle a la ciudad sagrada de Tiahuanaco, erigida a más de 4.000 metros de altura sobre el altiplano, entre diez y quince mil años de antigüedad.



Cecilio Guzmán de Rojas
Indios (Indians), 1947
49 x 56 cm.

La civilización Aymara, que desde el siglo XII se había extendido a lo largo del altiplano entre los dos ramales de los Andes que atraviesan lo que es hoy Bolivia y parte de Perú, conformando diferentes reinos, había desarrollado una compleja estructura sociocultural que luego fue mantenida por los Incas, quienes los habían conquistado antes de la llegada del español. Fue la España imperial, sin embargo, la que introdujo drásticos cambios en el sistema religioso, económico, político, social y ético, implantando durante tres siglos y medio a un alto costo en todos los ámbitos un comportamiento y una manera de comprender la vida completamente ajenos, y opuestos a la multimilenaria concepción indígena. Como símbolo de la permanencia de ciertos valores culturales, tanto la lengua Aymara como la Quechua han sobrevivido en Bolivia hasta hoy al igual que otras treinta lenguas indígenas, que se hablan además del español.

La Independencia

Dentro de la historia de Bolivia, sin embargo, estas circunstancias están revestidas de características especiales por un sinnúmero de factores, algunos de los cuales es necesario mencionar para entender por qué inmediatamente después de la independencia de España el país no experimentó con la misma velocidad de otros su adaptación al proceso de transformación poscolonial.

En lo económico, el monopolio comercial forzado por la Corona, el régimen de impuestos, la acumulación de capital para solventar las constantes guerras dentro del imperio y la carencia de un sistema de intercambio comercial intercontinental —aspectos todos que mantuvieron a Hispanoamérica en permanente deuda con España— produjeron, al desatarse las luchas de la independencia, un colapso masivo de las economías locales, agravado por el contrabando y la ausencia de límites territoriales suficientemente claros.

Ni siquiera las reformas introducidas por los Borbones llegados al trono de España con Carlos II, en especial durante el reinado de Carlos III —excelente ejemplo del Despotismo Ilustrado— lograron

reconstituir sustancialmente las arraigadas deficiencias del sistema acumuladas durante los dos siglos anteriores por el absolutismo de sus predecesores, los Habsburgos.

No habiendo sido educados para enfrentar nuevos desafíos económicos, los países hispanoamericanos, sobre todo aquellos que como Bolivia se habían sustentado en las riquezas minerales, se encontraron en el momento de su liberación con sistemas económicos y políticos obsoletos. La desesperada necesidad de renovar la infraestructura, aunada a la inexperiencia comercial, la incapacidad de desarrollar nuevas fuentes de ingreso y mercadeo, y las luchas intestinas por el control del aparato de poder se constituyeron en formidables obstáculos para armonizar un sistema que tuviera en cuenta las necesidades del enorme sector de la población nativa que despojada de su tierra y de sus tradiciones había sido sometida y acostumbrada a la dependencia. Esta población masiva no era realmente un campesinado en el sentido estricto, sino un gigantesco remanente indígena, desintegrado de cualquier cohesión que hubiese existido antes de la llegada del español.

Las guerras civiles que prosiguieron a la “liberación” crearon nuevas deudas y obligaciones con los tradicionales enemigos de España, Inglaterra por ejemplo, país que encontró paradójicamente en la devastación el terreno propicio para ofrecer empréstitos y ayudas a cambio de concesiones e intereses desmesurados.

En lo que respecta a la cultura, la fuerte tradición española que en el arte virreinal se manifestó sobre todo en la arquitectura, la pintura y la escultura con influencias de la escuela italiana y flamenca, y en especial el Barroco Sevillano que prendió espectacularmente en ciudades como Quito (Ecuador) y en centros estratégicos como Cuzco (Perú) y Potosí (Bolivia) —siendo prerrogativa casi exclusiva de la aristocracia criolla y la Iglesia Católica— sobrevivió principalmente a nivel popular hasta que fue reemplazada a finales del siglo XIX

Arturo Borda
El Illimani, 1944
75.5 x 108 cm.



por tendencias académicas tardías. Estas preferencias fundamentalmente posneoclásicas, muy emparentadas con el historicismo, el militarismo y la ideología republicana de Francia, encontraron apoyo social e ideológico en el gusto de la nueva clase en el poder, sobre todo porque aunque demagógicamente aparentaban tener un lugar para el campesinado, en realidad servían para mantenerlo a distancia.

En contraste con la poderosa sincretización que la pintura colonial revistió en Bolivia durante el dominio español, con pintores como Miguel Gaspar de Berrío y Melchor Pérez de Holguín, las nuevas expresiones artísticas no poseyeron la vitalidad con que se dieron por ejemplo en México, Argentina, Colombia o Brasil (que mantuvo su carácter de imperio hasta finales del siglo XIX). Artistas como José García Mesa (1849-1911) nunca fueron grandes practicantes del oficio a pesar de sus estudios en el exterior, siendo impermeables además a los vientos de renovación artística que con velocidad huracanada para entonces convulsionaban los grandes centros urbanos europeos. Su razonable habilidad manual les permitió con más modestia que grandiosidad desarrollar una forma de ganarse la vida y su esfuerzo los ayudó a sobrevivir como pioneros en un medio estrechamente receptivo.

En busca de la identidad nacional

A inicios del segundo cuarto del siglo XX, sin embargo, algunas de las viejas ideologías reformadas —el anarquismo, el socialismo y el sindicalismo— y algunas ideas nuevas de verdad motivaron un replanteamiento de todos los sistemas de imposición y trasplante cultural en la América hispana. La Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-1935) tuvo su origen fundamentalmente en el sentimiento nacionalista de ambos países, distancian-

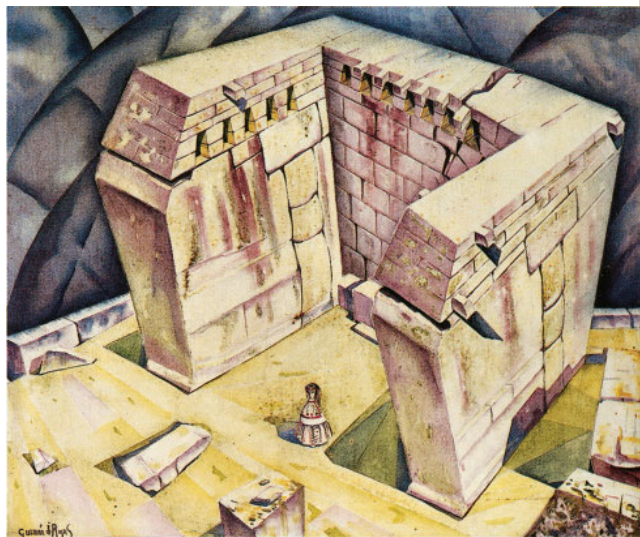
do todavía más las relaciones entre los países que apoyaron a uno y otro. A la terminación de la guerra correspondería la conformación en ambos países de partidos políticos populistas, con fachada de izquierda pero de estructura militarista y pragmatismo totalitario como fue en Bolivia el Movimiento Nacionalista Revolucionario conocido como MNR.

Pero fueron los artistas quienes visiblemente intentaron mostrar la coherencia entre la necesidad de reclamar una posición existencial dentro de la cultura universal y una dialéctica que los reconciliara con su historia. La toma de conciencia como resultado del ejercicio de esta dialéctica tuvo en las Américas efectos casi extremos.

Siendo los artistas plásticos bolivianos componentes de una problemática étnica que iba más allá de cuestiones puramente raciales —sobre todo Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza, por cuyas venas corría sangre indígena— no resulta extraño que estos se hubiesen sentido movidos u obligados por la idea de que la expresión artística no podía continuar sometida a los parámetros visuales de valores foráneos, sobre todo después de haberlos experimentado de primera mano, uno en Europa y otro en Estados Unidos.

En dicho nivel se hacía imperante también el ingreso a todo el movimiento reivindicatorio del alma de la nacionalidad representada en los anhelos perdidos de la población indígena, dejando constancia por primera vez en la pintura —como había

Cecilio Guzmán de Rojas
Wachu Wachu, 1942
5.9 x 69.5 cm.



Victor Chvatal
Paisaje de la región Pucro
(Landscape of the Pucro
Region), c. 1940
53.5 x 73 cm.



ocurrido anteriormente en la literatura— de que también los artistas podían manifestarse sobre el destino de su país.

Es explicable que esta inquietud reflejada a nivel plástico haya surgido primero en Perú, sucesivamente cuna del Imperio Inca y sede del Virreinato Español. Allí tomó el nombre de Indigenismo, tendencia liderada en lo ideológico por José Carlos Mariátegui (1895-1930) y en lo plástico por José Sabogal (1888-1956), que luego se propagó en los países vecinos, sobre todo en aquellos con larga descendencia nativa como Bolivia y Ecuador, mientras que en México su contraparte, el Muralismo, consolidaba integradamente y con una agenda más articulada los logros de la Revolución. Es necesario recordar sin embargo que uno y otro, si bien se encuentran influenciados por ideas parecidas y aparentan ser simultáneos, no coinciden ni en sus objetivos ni en significado y realizaciones, además de diferenciarse en sus formalismos literarios y retóricos.

La pose —más que la posición— de los artistas bolivianos fue claramente el resultado de la disimilitud de direcciones derivadas de la divergencia ideológica. Ellos no contribuyeron necesariamente a la formulación y definición de una nueva conciencia comunitaria, como sucedió en otros países en situaciones semejantes —por ejemplo México o, menos intensamente, Colombia con la Generación Bachué— aunque desde el comienzo sus obras su-

gieren indudablemente una orientación nacionalista que definiría con más precisión el espectro del arte del momento en el país. Contrario a otros casos, los artistas plásticos bolivianos no plantearon en sí mismos ningún principio teórico, sino que más bien realizaron su trabajo sobre la base de las fuerzas del momento con las que cada uno pareció identificarse.

Por tal razón la obra de estos artistas, mirada en conjunto, resulta difícil de comprender y hay que analizarla individual más que colectivamente si se quiere entender su descontextualización. Aquí parecería que radica la gran diferencia del movimiento artístico boliviano de orientación nacionalista con otras manifestaciones contemporáneas suyas en la América hispana, aunque casi todos los artistas destilan el deseo de dotar a las imágenes de significados y sensibilidad arraigados en lo “propio”.

Una parte del problema era por supuesto definir lo “propio”, ya que para que pudiese tener validez había que diferenciarlo de lo “folclórico” y lo “local”. Probablemente quienes se acercaron más a lo primero fueron Cecilio Guzmán de Rojas y Jorge de la Reza Prudencio, por sus constantes y rotundas alusiones étnicas que podrían resumirse en la recalcitrante, premeditada y recurrente selección temática, en la utilización simbólica y casi mística de los objetos y seres asociados con el indio (sombreros, flautas, quenás, tupus, cóndores, llamas, alpacas y ovejas), por el drama escenográfico que se

repite en la obra total casi tan extensamente como la cordillera y por los valores simbólicos y decorativos que concedieron al diseño en el tratamiento de telas y ropajes. A esto hay que agregar la desafiante inclusión de iconos culturales, como es el estereotipo de la raza indígena, que finalmente se materializa en la fisonomía y estructura anatómica de los protagonistas, quienes, con su etnia y atributos físicos, se oponen abiertamente y con insolencia a los prototipos humanos creados por el arte renacentista perpetuados en la Academia.

Mientras tanto extranjeros como Juan Rimsa, con una sensibilidad completamente diferente por no haber nacido en Bolivia y por haberse vinculado a la escena tardíamente, se deleitaron en retratar lo local, para lo cual ejercitaron su entrenamiento escolástico y un facilismo técnico natural, así como una sensibilidad que claramente trasluce la curiosidad y lejanía del foráneo para acercarse al sujeto. Al tratar de interpretar sus obras pictóricas, es difícil evitar una ligera desconfianza, sobre todo en sus escenas de grupos humanos, donde prima un efecto casi ilustrativo, lo cual puede observarse en su excelente composición *Grupo en torno al fuego* o en *Fiesta altiplánica*.

Aunque no se siente tan fuerte en sus paisajes (dos de los cuales se incluyen en esta muestra), una sensación similar proyectan las pinturas de Víctor Chvatal. Sin embargo, y esto puede ser más discutible, otro tipo de recelo produce Arturo Borda en sus alegorías, aun en la visión realista de *El Illimani*, obra que denota una habilidad técnica emparentada con lo folclórico y lo espontáneo. Raúl González Prada, por su parte, incursiona casi solitario por el paisaje de Cochabamba.

Lo folclórico y lo local en imágenes no correspondían a la expresión de la problemática en cuestión, puesto que no tenían suficiente personalidad visual dentro del contexto del arte universal. De nuevo se percibe la disociación que hay entre los artistas: por un lado Arturo Borda y su culto a lo “clásico”, por otro el apasionamiento telúrico que imponen Guzmán de Rojas y de la Reza Prudencio, este último en forma más delicada, mientras que Juan Rimsa y Víctor Chvatal delatan abiertamente su condición de extranjeros.

Sin menospreciar el trabajo de estos artistas ni dejar de reconocer sus aciertos, sería una mujer, Marina Núñez del Prado, quien tendría la visión y la estamina suficiente para trascender los límites expresivos implantados por el discurso indigenista o por su opuesto. Fue ella quien básicamente redimió las fórmulas agotadas en el arte boliviano, ingresando con personalidad y originalidad suficientes en el terreno de la contemporaneidad y, por ende, en la escena artística internacional de mitad de siglo, antes de que la siguiente generación lo hiciera en forma más contundente.

Los protagonistas

Un caso singular dentro del ya muy singular y vago espectro del arte boliviano de la primera mitad del siglo XX es Arturo Borda. No existe certidumbre respecto al hecho de si previamente a la iniciación de su trabajo recibió o no alguna instrucción artística, por lo cual se le considera autodidacta.

Si se dividiese su obra por género, en primer lugar habría que mencionar el retrato, dentro del cual realizó algunas de sus más logradas composiciones. Hay en Borda una intención realista de captar no solo la realidad física del personaje sino la relación de éste con un contexto cultural muy propio, como lo hace por ejemplo en el retrato de su hermano Héctor.

El segundo género sería el paisaje, donde denota una preocupación realista muy similar a la que se percibe en los retratos. Y en tercer lugar ubicaríamos la alegoría, género que le ha permitido dejarnos una gran parte de su visión y comentarios sobre la situación cultural de Bolivia, en composiciones como *El filicidio* y *Crítica de los ismos y triunfo del arte clásico*.

Por lo que se conoce de Borda hasta la fecha, la vista de *El Illimani* incluida en esta exposición y basada posiblemente en una fotografía de la época, podría interpretarse simultáneamente como un paisaje y una alegoría del imponentemente masivo, indómito y misterioso legado cultural precolombino en Bolivia. Más aún, la obra entraña un carácter simbólico —representa la nación boliviana—, sensibilidad

Juan Bimsa
Grupo en torno al fuego
(Group Around the Fire),
c. 1945
75 x 86 cm.



que permitiría asociar esta pieza con la tendencia simbolista que se observa en otros trabajos del autor que van más allá de lo puramente alegórico. En esta composición la montaña, cuya cima es prácticamente inalcanzable se erige —o yace— congelada con su volcánico corazón dormido dominando cualquier otro paisaje y elemento aledaño.

Borda es más obvia y abiertamente sarcástico en su alegoría sobre los ismos y el arte moderno, donde se nos muestra como un artista conservador que prefiere alinearse tal vez con Arguedas y su percepción del “pueblo enfermo”. El cuadro se encuentra dividido en dos zonas casi en perfecta diagonal entre la esquina superior izquierda y la inferior derecha. A la derecha, rindiendo homenaje al arte clásico en todos sus órdenes, la imagen del Partenón y otros iconos de la Grecia clásica aparecen como una declaración de adhesión a los conceptos socrático y platónico de la belleza y la verdad a los cuales endorsa. En la izquierda, no por coincidencia, la naturaleza yace pisoteada por toda suerte de irracionalidades, incluyendo varios monos que pretenden pintar, mientras la belleza (o el arte), representada por una mujer perseguida por un dragón e insultada entre otros por el estereotipo indígena propugnado por Cecilio Guzmán de Rojas, huye horrorizada hacia la pradera de lo “civilizado”. En la parte superior, al centro, y como para que no quede duda de que esta

situación afecta directamente a Bolivia en particular, Borda ha pintado una vez más *El Illimani*.

La fecha en que Borda pintó esta obra nos demuestra que su mensaje no es simplemente una coincidencia extemporánea. El siguiente año, se fundó en La Paz el Grupo Don Quijote, que aparentemente mantuvo una agitada polémica con Cecilio Guzmán de Rojas, cuyo estilo e ideas habían dominado hasta la fecha la escena artística de Bolivia, convertido en el artista de más prestigio internacional, seguido solamente por Jorge de la Reza.

Tiránico y exasperante en su idea del arte, Guzmán de Rojas impuso —con bastante éxito entre sus seguidores— una visión de lo que según él debía ser la pintura boliviana, muy en línea con la ideología populista que después de la Guerra del Chaco invadió el sentimiento nacional y que entronizaba, más en palabras que en acciones, la presencia indígena, además de los aspectos culturales que ello implicaba, como punto de partida de todo intento para reorganizar la sociedad boliviana. Su prestigio derivado de la actividad internacional le permitió ser Director de la Academia de Bellas Artes de la Paz, de la cual se ocupó a su regreso de Europa en 1929, y luego Director de la Escuela de Artes y Oficios de Potosí. Premiado dos veces en Chile, becado una vez por el gobierno británico, y poseedor de un competente curriculum con exposi-

ciones en Madrid, Buenos Aires, Santiago y Nueva York, ciudad ésta donde recibió una distinción internacional concedida por la compañía IBM, la presencia de Guzmán de Rojas marca estilísticamente a toda una generación de artistas en su país.

En su beneficio debe decirse, sin embargo, que dicha visión no fue estática. Su extraordinario talento para el dibujo y para asimilar rápidamente los problemas plásticos de la pintura le permitieron evolucionar sin pausa y por lo mismo transformar su trabajo a lo largo de tres décadas, aunque tal vez no al mismo ritmo ni en relación al ámbito en que el arte internacional imponía otras pautas.

Los últimos años de su vida los dedicó a una experimentación mayor, y de todas formas su influencia tuvo efectos positivos entre otros artistas. Por ejemplo en Marina Núñez del Prado, su contemporánea, y en la figura más prominente de la generación siguiente, María Luisa Pacheco, quien reconocía lo saludable de sus enseñanzas.

La pintura de Guzmán de Rojas parte durante la década de 1920 de un efecto orientado hacia lo decorativo, influenciado probablemente por los movimientos europeos y el reconocimiento oficial del estilo Deco en 1925. De este período es *El triunfo de la naturaleza*, seleccionado para la exposición, y otras obras como *El beso del ídolo* y *Ritmo indígena*. Posteriormente, como consecuencia de la Guerra del Chaco, su pintura se reviste de un carácter expresionista, evidente en la pieza *Cama 33, T.B. Evacuable*, incluida también en la muestra que nos ocupa.

Es precisamente inmediato a la Guerra del Chaco que Guzmán de Rojas comienza a realizar la parte más importante de su obra. La presencia del indígena va a dominar su trabajo, presencia manifestada con un expresionismo personal en el cual nunca va a desaparecer el elemento decorativo. Este sería utilizado como complemento importante de la imaginería, siendo extraído directamente del repertorio formal que identifica el remanente de la cultura indígena boliviana, hasta el extremo de usar pintura dorada a la manera colonial pero dentro de un contexto netamente indigenista. *Ñusta* es representativo de este período y una de sus obras más importantes.

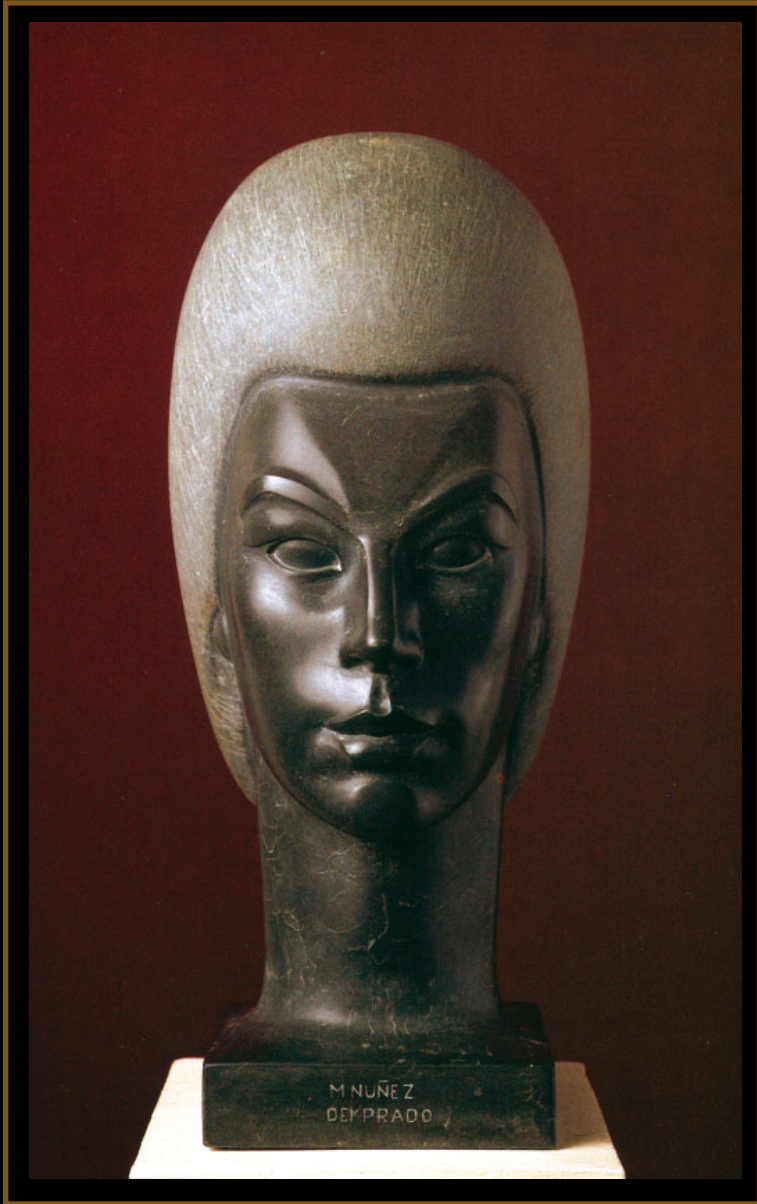
Si bien siempre se mostró interesado en el tema arquitectónico, como lo demuestra el *Paisaje de Potosí* incluido en la selección, un viaje al Cuzco y Machu Pichu efectuado al inicio de los años 1940 introdujo nuevos elementos de interés en la obra, entre ellos el tratamiento de la volumetría, de lo cual también hay aquí varios ejemplos.

Una carrera que ofrece ciertos paralelos con la de Cecilio Guzmán de Rojas es la de Jorge de la Reza Prudencio: fue Director de la Escuela de Bellas Artes de la Paz, premiado dos veces en Chile y becado en Londres. Pero al contrario de aquél, su formación artística la recibió en la Universidad de Yale, Estados Unidos, y debido a ello su obra en algunas instancias se emparenta con el realismo ilustrativo, semianalítico de los pintores norteamericanos. Su prominencia dentro del arte boliviano parece haber sido ratificada cuando fue nombrado Director General de Cultura en 1946.

Una de su más conocidas composiciones es un óleo sobre cartón titulado *Conquista*, el cual más que una composición acabada parece ser el estudio para una obra mayor, posiblemente un mural. No obstante su reducido tamaño, se trata de una de las obras más bellas y significativas del arte boliviano del período. La composición está realizada con clara conciencia escenográfica, y de ahí se desprende en gran parte la asunción de que se trata de un proyecto de tamaño heroico e impronta épica.

Predominante en el espacio pictórico, y al centro del mismo, se encuentra la figura del invasor español sosteniendo en su mano el estandarte de la dominación, montado a caballo, símbolo este animal de las huestes de la Conquista, seguido de otras huestes, las de la Cruz, representadas por la presencia de varios frailes. Al centro también, pero de rodillas, de la Reza ha colocado a dos indígenas —posiblemente una pareja— mientras ha colocado otro de pie en primer plano pero de espaldas a todo esto y con la cabeza inclinada como señalando la servidumbre a que fue sometida la raza, y el cóndor de los Andes,

Marina Núñez del Prado
Autorretrato (Self-Portrait), 1945
51 x 24 x 23 cm.



dos de ellos aperchados en una rama sobre la esquina izquierda contemplan estupefactos la escena.

Las pinturas de Jorge de la Reza contienen una sensibilidad sofisticada y una personalidad introspectiva mucho más delicada y quizá más frágil que la fuerza un tanto bruta o por lo menos prosaica que se siente en la obra de Guzmán de Rojas. Dicha sensibilidad se manifiesta abiertamente en la bellísima *Maternidad* a la ténpera al huevo (temple) en la colección de la Fundación Marina Núñez del Prado, facilitada para esta exposición.

Originario de Cochabamba como Jorge de la Reza, Raúl González Prada comenzó como artista autodidacta y finalmente recibió instrucción de Avelino Nogales, si bien para su propio beneficio poca influencia marcó dicha enseñanza. Fue principalmente un paisajista, y en este campo dejó composiciones que se caracterizan por un deseo de convertir la geografía en verdadera protagonista de la pintura, sin alusiones alegóricas de ninguna clase como fue la predilección de su maestro. Fundó la Escuela de Bellas Artes de Cochabamba, de la que fue director durante treinta años.

Marina Núñez del Prado, la única escultora importante y quizá la artista de mayor proyección internacional durante este período, comenzó su carrera elaborando relieves que denotan la influencia de Guzmán de Rojas, como puede apreciarse en los dos que se han seleccionado para esta muestra.

Entre 1940 y 1950 vivió en Nueva York, y allí, alentada por los aires de renovación venidos de Europa como consecuencia del desplazamiento masivo de los artistas a Estados Unidos, continuó con una temática que aunque mantenía su alusión a los temas andinos, formalmente incorporaba lenguajes más a tono con los avances aportados a la escultura por otros artistas, entre ellos Henry Moore.

Su obra conserva además un espíritu que sin renegar del legado precolombino y la imaginería propia de la tradición indígena se transforma para generar uno nuevo, y transmitir a las futuras generaciones una problemática cultural que para poder ser comprendida debe adaptarse a significados más contemporáneos. Por ello en su trabajo seguimos viendo al cóndor, a la fauna andina, al indígena y a

la cordillera, pero no los vemos como una imagen subjetiva sino como una manera de percibir el alma de las mismas que trasciende cualquier representación aproximada, por realista que sea.

Puede decirse, sin temor a error, que Núñez del Prado es el puente entre las generaciones del segundo y tercer cuarto de siglo, siendo su aporte en la escultura boliviana inigualado hasta el momento.

Finalmente, deben mencionarse dos artistas extranjeros que llegaron a Bolivia y permanecieron varios años, dejando una marca especial en la escena artística. Uno de ellos es el lituano Juan Rimsa. Su interés radica en aspectos técnicos introducidos por él en la enseñanza, como por ejemplo su libertad colorística y compositiva que hace honor a las diversas zonas geográficas de Bolivia, desde el paisaje semitropical de Sucre hasta las nieves de Potosí, pasando por situaciones comunes de la sociedad campesina, a las cuales aluden las composiciones incluidas en esta muestra como es la obra *Fiesta altiplánica*, de la colección del Museo de Arte de La Paz.

El otro es el austriaco Víctor Chvatal, quien ejerció la docencia en la Academia de Arte de Sucre, y dejó para el arte boliviano una serie de bucólicos paisajes de carácter rural y urbano, de una cotidianidad poco frecuente si se comparan con la obra intensa y reiterativa de sus contemporáneos.

Esta es la primera oportunidad en que se presenta en Estados Unidos un período del arte boliviano caracterizado por una intención abiertamente nacionalista. La muestra permite comprender en parte la problemática ideológica y plástica de una generación de artistas que, ubicados en una encrucijada entre el pasado y el presente, no estuvieron de acuerdo en cómo responder de forma clara a las exigencias históricas del momento. Su respuesta, basada quizás demasiado en el talento individual, fue parcialmente nublada por la necesidad de convertirse en referencia positiva para las próximas generaciones y por la intención de ofrecer un aporte para avanzar en la definición de su papel en la historia del arte hemisférico.

Félix Ángel
Curador de la exposición

Works in the Exhibition

Fundación BHN

Cecilio Guzmán de Rojas

Paisaje (Landscape), c. 1932

Pastel on cardboard, 51 x 36 cm.

Juan Rimsa

Grupo en torno al fuego

(Group Around the Fire),

c. 1945

Oil on particle board, 75 x 86 cm.

Victor Shvatal

Paisaje de la región Sucre

(Landscape of the Sucre Region), c. 1940

Oil on linen, 53.5 x 73 cm.

Victor Shvatal

Paisaje con carretón, de la región de Santa Cruz

(Landscape with Wagon, from the Santa Cruz Region), c. 1940

Oil on linen, 60.5 x 79 cm.

Jorge de la Beza

Indio (Indian), 1932

Oil on linen, 40 x 31 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Indios (Indians), 1947

Oil on wood, 49 x 56 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Desnudo femenino (Female Nude), 1947

Oil on linen, 84 x 69 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Paisaje de Potosí (Potosí Landscape), 1947

Oil on linen, 66 x 46 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Desnudo femenino (Female Nude), 1947

Oil on linen, 84.5 x 70 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Ñusta (Inca Princess), 1932

Oil on linen, 64 x 54 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Machu Picchu, 1942

Oil on linen, 59 x 69.5 cm.

Baúl González Prada

(Collection of Doña Carmen Mazzi de Fernández)

Paisaje del valle (Valley Landscape), 1946

Oil on linen, 109 x 152 cm.

Museo Nacional de Arte de Bolivia

Cecilio Guzmán de Rojas

El triunfo de la naturaleza

(The Triumph of Nature), 1928

Oil on linen, 90 x 126 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Cama 33 TB evacuuable (Bed 33 TB Available), 1934

Oil on linen, 47 x 64.5 cm.

Cecilio Guzmán de Rojas

Pareja india (Indian Couple), 1939

Tempera, water color on paper, 43.5 x 33.7 cm.

Juan Rimsa

Fiesta altiplánica (Party on the Altiplano), 1945

Oil on linen, 160 x 190 cm.

Juan Bimsa

Fiesta indígena (Indigenous Party), c. 1946
Oil on pressed cardboard, 92 x 80 cm.

Jorge de la Beza

La Conquista (The Conquest), 1929
Oil on cardboard, 37 x 48 cm.

Marina Núñez del Prado

Madre India (Indian Mother), undated
Cast cement, sculpture, 58 x 43 x 40 cm.

Fundación Núñez del Prado

Jorge de la Beza

Maternidad (Motherhood), 1930
Tempera, 73 x 58 x 1 cm.

Marina Núñez del Prado

Abandonada (Abandoned), 1934
Walnut, carved relief, 41 x 92 x 2 cm.

Marina Núñez del Prado

Hacia el futuro (Toward the Future), 1943
Walnut, carved relief, 55 x 39 x 5 cm.

Marina Núñez del Prado

Autorretrato (Self Portrait), 1945
Basalt, 51 x 24 x 23 cm.

Marina Núñez del Prado

Madre y Niño (Mother and Child), 1950
Basalt, 60 x 51 x 25 cm.

Marina Núñez del Prado

Gatos (Cats), 1950
Bronze, 27 x 31 x 30 cm.

Marina Núñez del Prado

Madre y Niño (Mother and Child), 1950
Cinchona wood, 46.5 x 23 x 21 cm.

Marina Núñez del Prado

Retrato de Nilda (Portrait of Nilda), 1946-1949
Terracota, 25 x 20 x 18 cm.

Dirección de Museos Municipales (Museo Costumbrista)

Arturo Borda

El Illimani, 1944
Oil, 75.5 x 108 cm.

Arturo Borda

La crítica de los ismos y triunfo del arte clásico
(The Criticism of the "isms" and the Triumph of
Classical Art), 1948
Oil, 135 x 158 cm.

Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Guillermo Arías Tapia

Cabeza de indio (Indian Head), 1947
Wood carving, 34.5 x 17.5 x 19.5 cm.

This piece is included to show the degree to which
the influence of indigenism and the stereotypes of
Cecilio Guzmán de Rojas pervaded even the popu-
lar level.

Exhibition Committee

Félix Angel

Curator of the IDB Cultural Center

Pedro Querejazu

Teresa Villegas de Aneiva

José de Mesa S.

Teresa Gisbert de Mesa

Gil Imaná

Hugo Daniel Ruiz

Gonzalo Iniquez Vaca Guzmán

Advisors

Enrique Jauregui

Photographer

Valkiria Amaro Reizer

Catalogue Designer

The Cultural Center of the Inter-American Development Bank
would like to express its appreciation to all the persons
and institutions whose contribution made this exhibition possible:

David Atkinson, Representative of the IDB in Bolivia,
and the staff of the IDB Office in La Paz;

Alberto Bailey Gutiérrez, Secretary of Culture, Bolivian Government;
Museo Nacional de Bolivia;

Fundación Marina Núñez del Prado;

Museo Nacional de Etnografía y Folklore; Museo Tambo Quirquincho;
the collectors Carmen Mazzi de Fernández, and Fernando Romero Moreno,
President of the BHN Foundation;

and Manuel Valderrama-Aramayo, President of the Asociación de Profesionales Bolivianos.



Inter-American Development Bank
Cultural Center
1300 New York Ave., N.W.
Washington, D.C. 20577