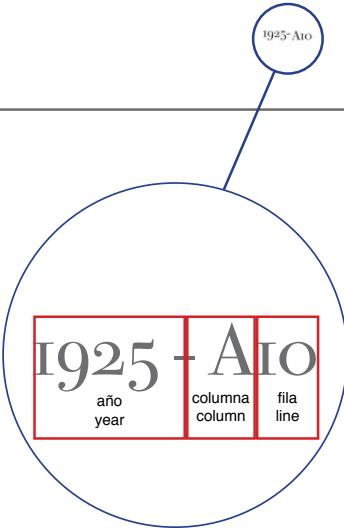
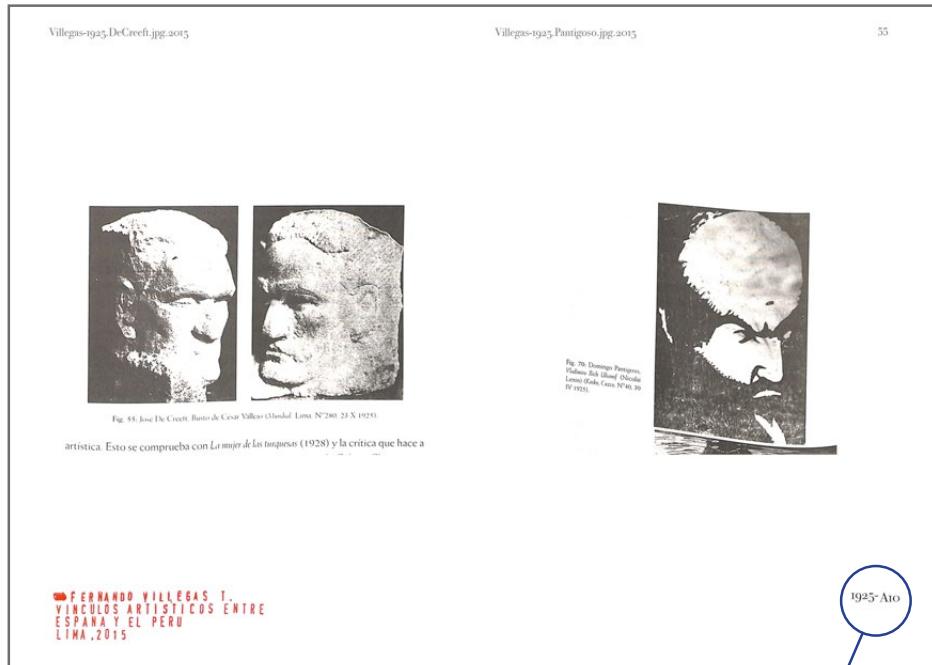


	1935			1936			1937			1938			1939			1940			1941			1942						
	A	B	C	A	B	C	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	D	A	B	C	D		
1	1935-A1	1935-B1	1935-C1	1936-A1	1936-B1	1936-C1	1937-A1	1937-B1	1937-C1	1937-D1	1938-A1	1938-B1	1938-C1	1939-A1	1939-B1	1939-C1	1940-A1	1940-B1	1940-C1	1940-D1	1941-A1	1941-B1	1941-C1	1942-A1	1942-B1	1942-C1	1942-D2	
2		1935-B2	1935-C2	1936-A2	1936-B2	1936-C2		1937-B2		1937-D2	1938-A2	1938-B2	1938-C2	1939-A2		1939-C2	1940-A2					1941-B2	1941-C2	1942-A2	1942-B2	1942-C2	1942-D2	
3		1935-B3	1935-C3	1936-A3	1936-B3	1936-C3	1937-A3		1937-C3	1937-D3	1938-A3	1938-B3	1938-C3	1939-A3	1939-B3	1939-C3	1939-D3		1940-B3		1940-D3	1941-A3	1941-B3	1941-C3		1942-B3		
4	1935-A4	1935-B4	1935-C4	1936-A4	1936-B4	1936-C4		1937-B4	1937-C4	1937-D4	1938-A4	1938-B4	1938-C4	1939-A4		1939-C4	1939-D4	1940-A4		1940-C4		1941-B4	1941-C4	1942-A4	1942-B4	1942-C4	1942-D4	
5	1935-A5	1935-B5		1936-A5	1936-B5	1936-C5	1937-A5	1937-B5	1937-C5	1937-D5	1938-A5	1938-B5	1938-C5	1939-A5	1939-B5	1939-C5	1939-D5	1940-A5	1940-B5	1940-C5	1940-D5	1941-A5	1941-B5	1941-C5	1942-A5	1942-B5	1942-C5	1942-D5
6	1935-A6	1935-B6	1935-C6	1936-A6	1936-B6	1936-C6	1937-A6	1937-B6	1937-C6	1937-D6	1938-A6	1938-B6	1938-C6	1939-A6	1939-B6	1939-C6	1939-D6	1940-A6	1940-B6	1940-C6	1940-D6	1941-A6	1941-B6	1941-C6	1942-A6	1942-B6	1942-C6	1942-D6
7	1935-A7	1935-B7	1935-C7	1936-A7	1936-B7	1936-C7	1937-A7	1937-B7	1937-C7	1937-D7	1938-A7	1938-B7	1938-C7	1939-A7	1939-B7	1939-C7	1939-D7	1940-A7	1940-B7	1940-C7	1940-D7	1941-A7	1941-B7	1941-C7	1942-A7		1942-C7	
8	1935-A8	1935-B8	1935-C8	1936-A8	1936-B8	1936-C8	1937-A8	1937-B8	1937-C8	1937-D8	1938-A8	1938-B8	1938-C8	1939-A8	1939-B8	1939-C8	1939-D8	1940-A8	1940-B8	1940-C8	1940-D8	1941-B8	1941-C8	1942-A8	1942-B8	1942-C8	1942-D8	
9	1935-A9	1935-B9	1935-C9	1936-A9	1936-B9	1936-C9	1937-A9	1937-B9	1937-C9	1937-D9	1938-A9	1938-B9	1938-C9	1939-A9	1939-B9	1939-C9	1939-D9	1940-A9	1940-B9	1940-C9		1941-C9	1942-A9	1942-B9	1942-C9	1942-D9		
10	1935-A10	1935-B10	1935-C10	1936-A10	1936-B10	1936-C10	1937-A10	1937-B10	1937-C10	1937-D10	1938-A10	1938-B10	1938-C10	1939-A10	1939-B10	1939-C10	1939-D10	1940-A10	1940-B10	1940-C10	1940-D10	1941-A10	1941-B10	1941-C10	1942-A10	1942-B10	1942-C10	1942-D10
11	1935-A11	1935-B11	1935-C11	1936-A11	1936-B11	1936-C11	1937-A11	1937-B11	1937-C11	1937-D11	1938-A11	1938-B11	1938-C11			1939-C11	1939-D11	1940-A11	1940-B11	1940-C11		1941-B11		1942-A11				



1935

1935 - Ao

cesa y sus hermanos europeos j
actualmente una cátedra en la Escuela de Bellas
Artes y otra en la Universidad Mayor de San Marcos.

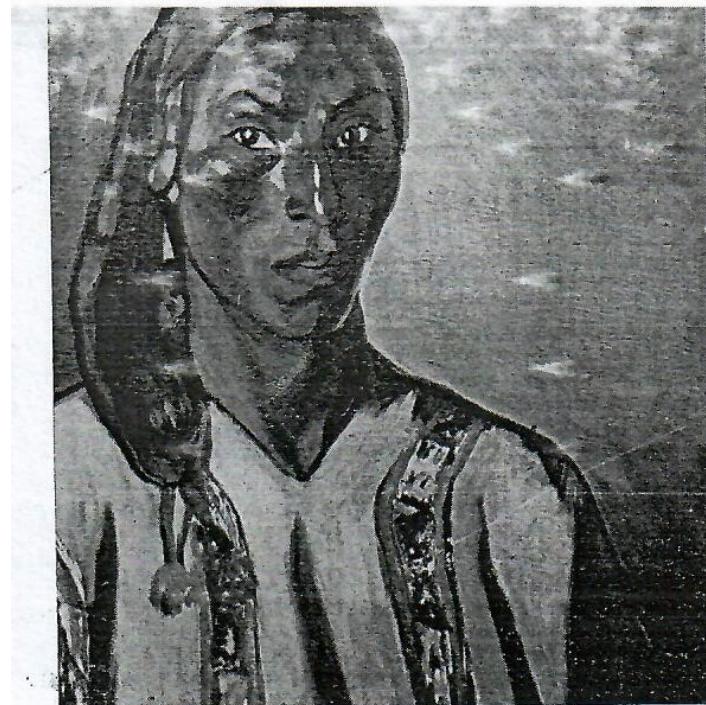


RICARDO GRAU: Retrato del Marqués de Sa-vignac. Oleo, 1935.

mejor
Arqui
Acade
tenido
casi te
un inc
bre to
Sur. E
interv
obra i

E
vibrac
dele lo
Alejan
Huanc
lienzo
acuar
si sien
bació
no ha
ciales
tremo
figura
'Juga
tivo c
la sa
res.

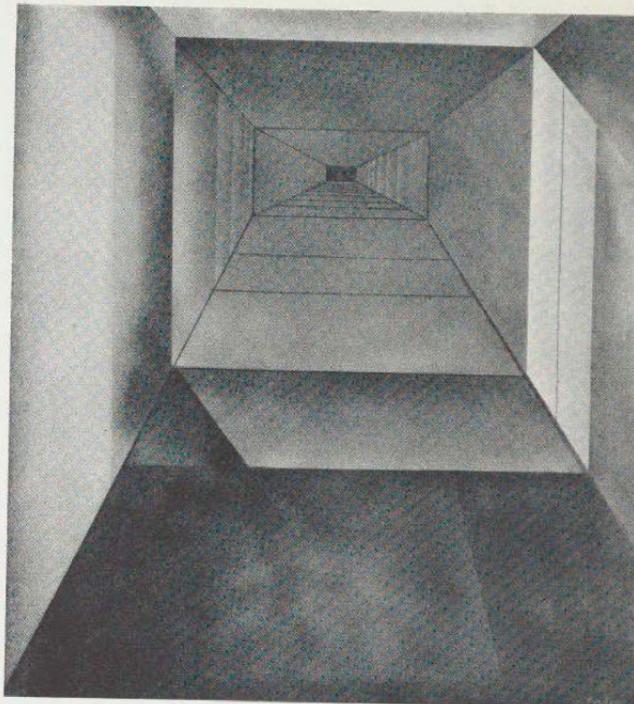
M
ponei
este i
dades
obra
noció
I



JOSE SABOGAL: "Tipo quechua". Oleo.
1935.
(Col. Manuel Moncloa)

A B Q G A L

BOLIVIA



46. BERDECIO: The Cube and the Perspective. 1935. Gift of Leigh Athearn.

A National School of Fine Arts was founded in La Paz in 1920. As might be expected from its traditional past, Bolivia has shared the influences felt in

who graduated from the National School of Fine Arts in La Paz in 1930, where she has since taught sculpture and

LINCOLN KIRSTEIN
THE LATIN-AMERICAN COLLECTION
OF THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK, 1943

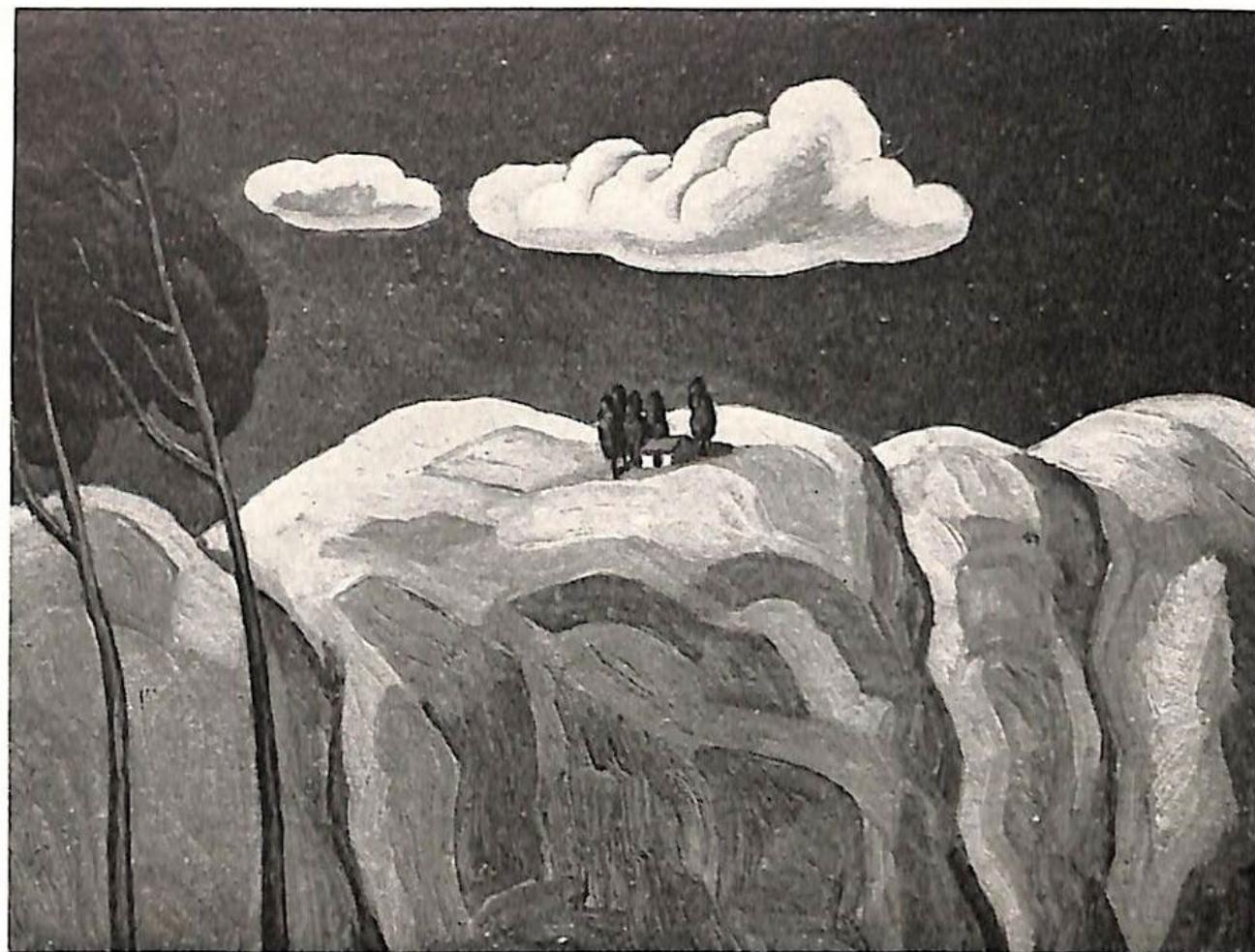
1935-BI



Carlos Quízpez Asín.

➡ JUAN RIOS
LA PINTURA CONTEMPORANEA
EN EL PERU
LIMA. 1946

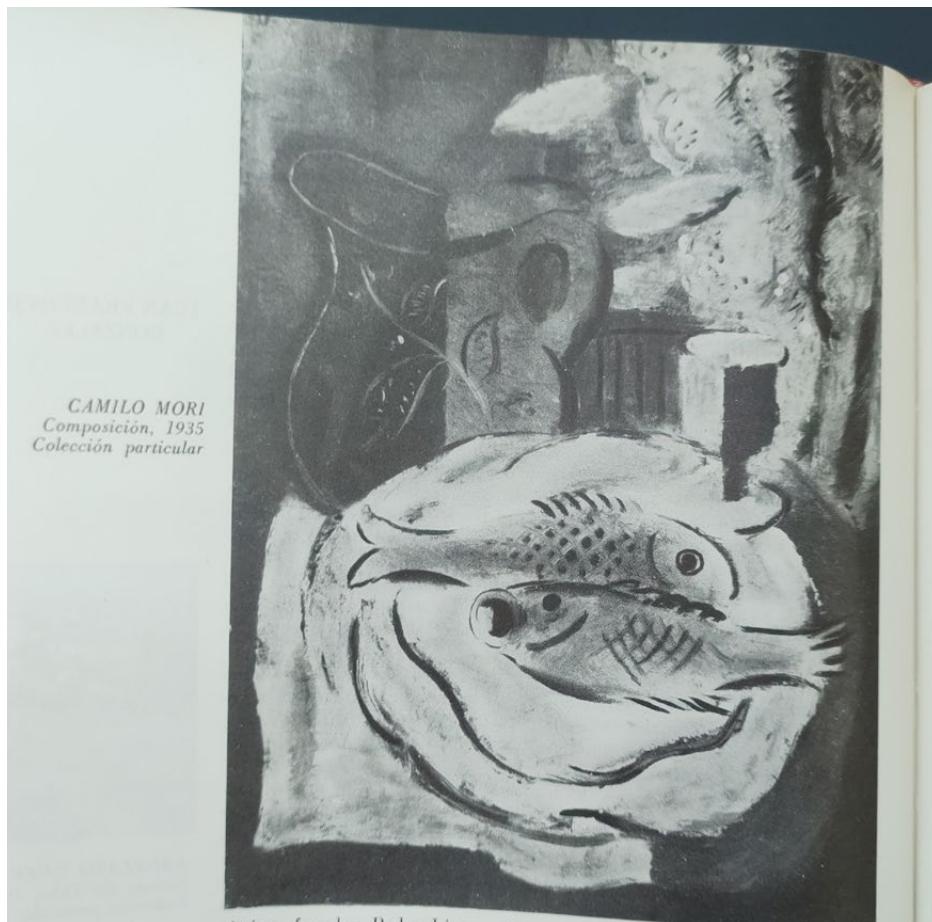
1935-CI



8

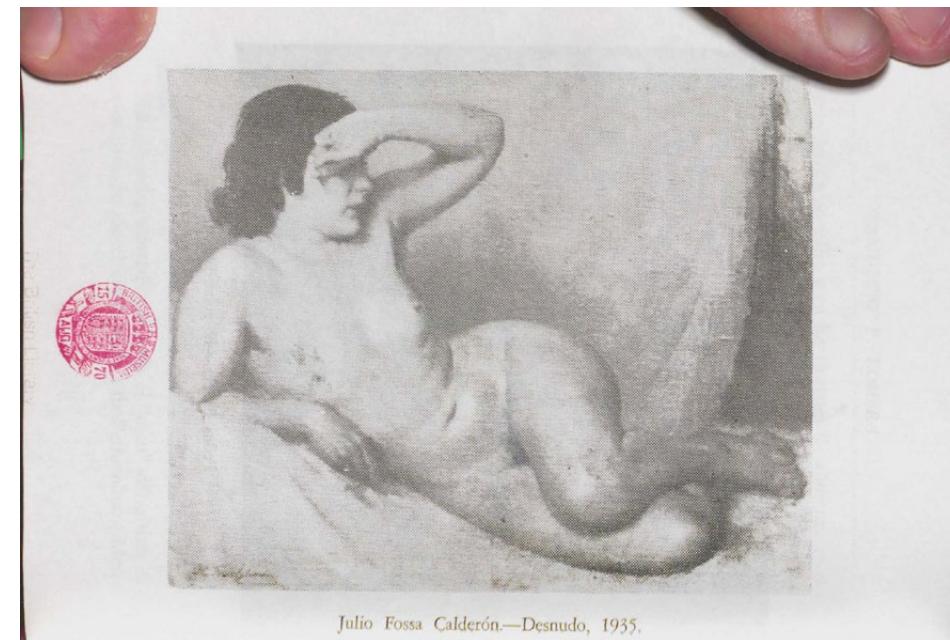
RAUL PORRAS BARRENECHEA ET AL.
TESOROS ARTISTICOS DEL PERU
MEXICO, 1961

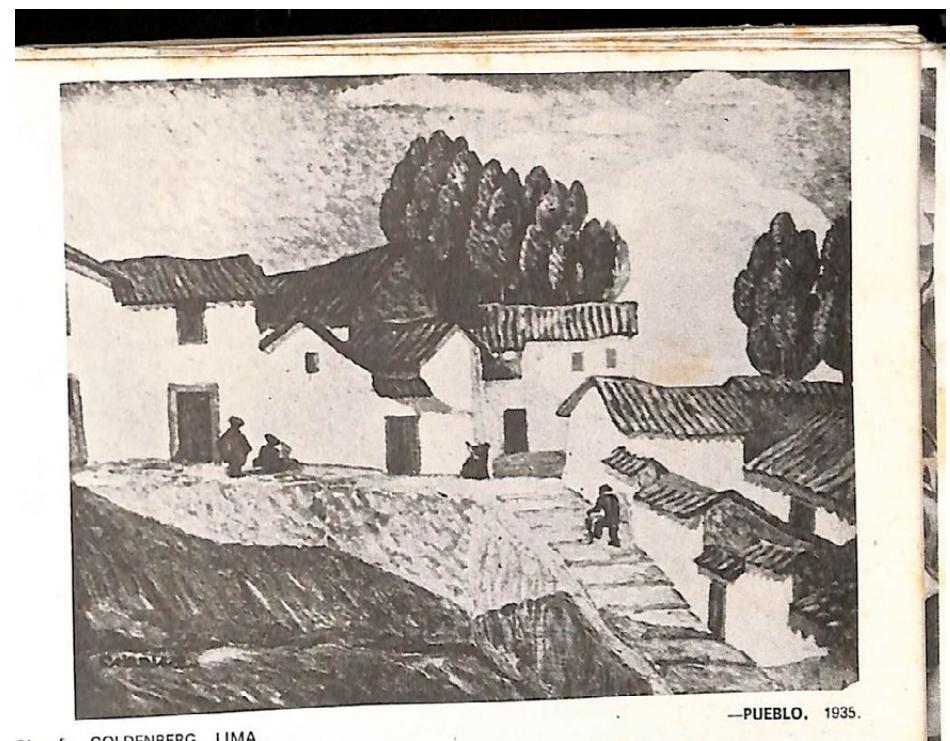
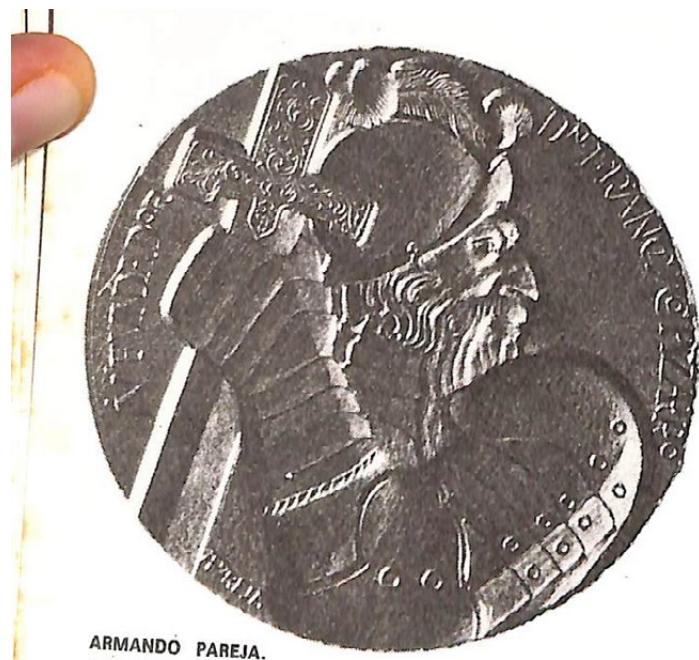
1935-B2



tísticas fue don Pedro Lira, quien, en cierta ocasión en que le presentaron al joven Juan Francisco, le dio a copiar un dibujo de Ingres.

Los estudios de arte los simultaneó con los de Humanidades en el Instituto Nacional. Fueron sus condiscípulos Onofre Jarpa y Alfredo Vallenuelo Puelma. Este período ve afirmar sus condiciones de rebeldía y de independencia espiritual. La misma ruptura violenta con el estilo académico de este tiempo es prueba de esa su hirsutez contra los convencionalismos y fórmulas reinantes. ¿Qué hay en su arte —cabe preguntar—

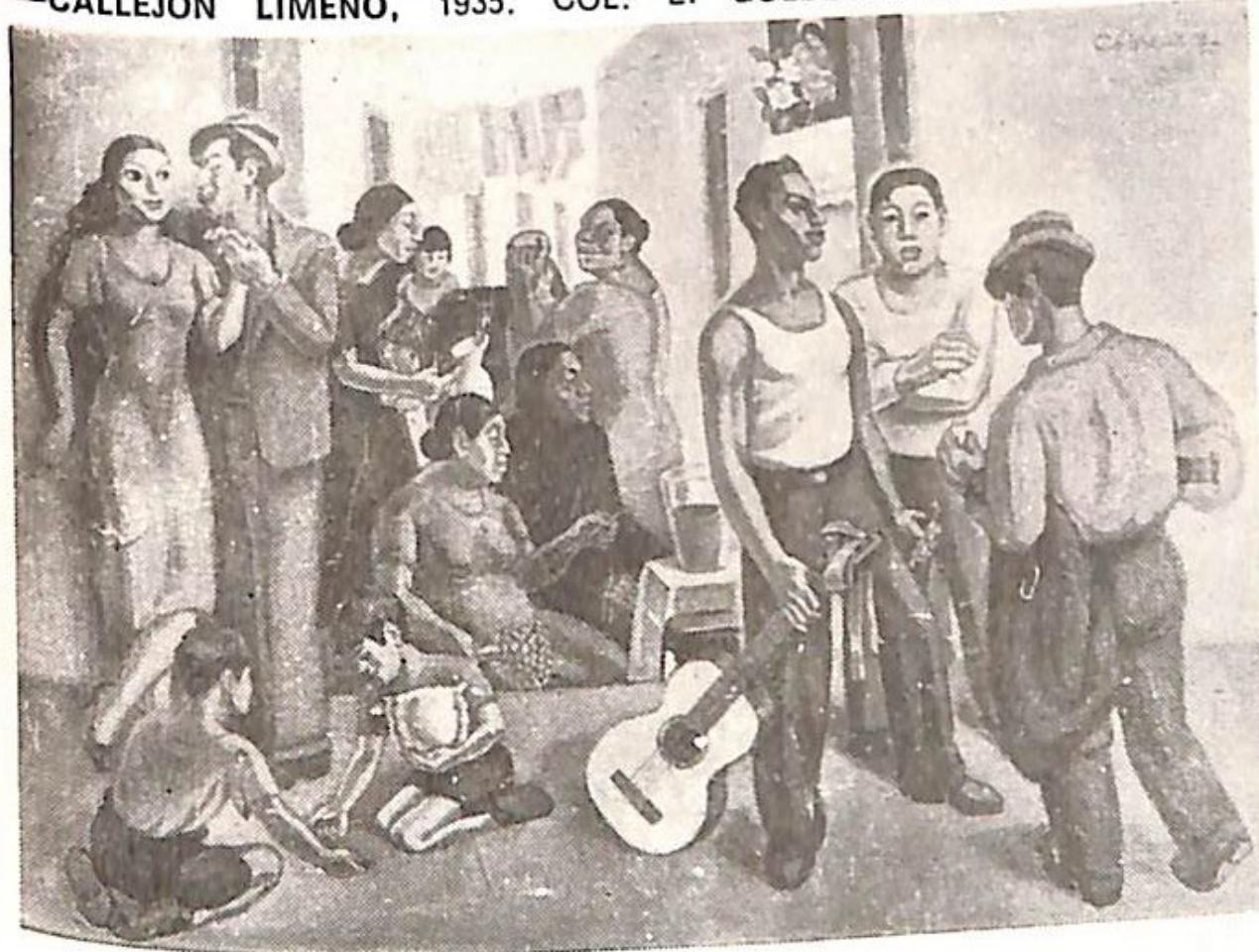




⇒ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

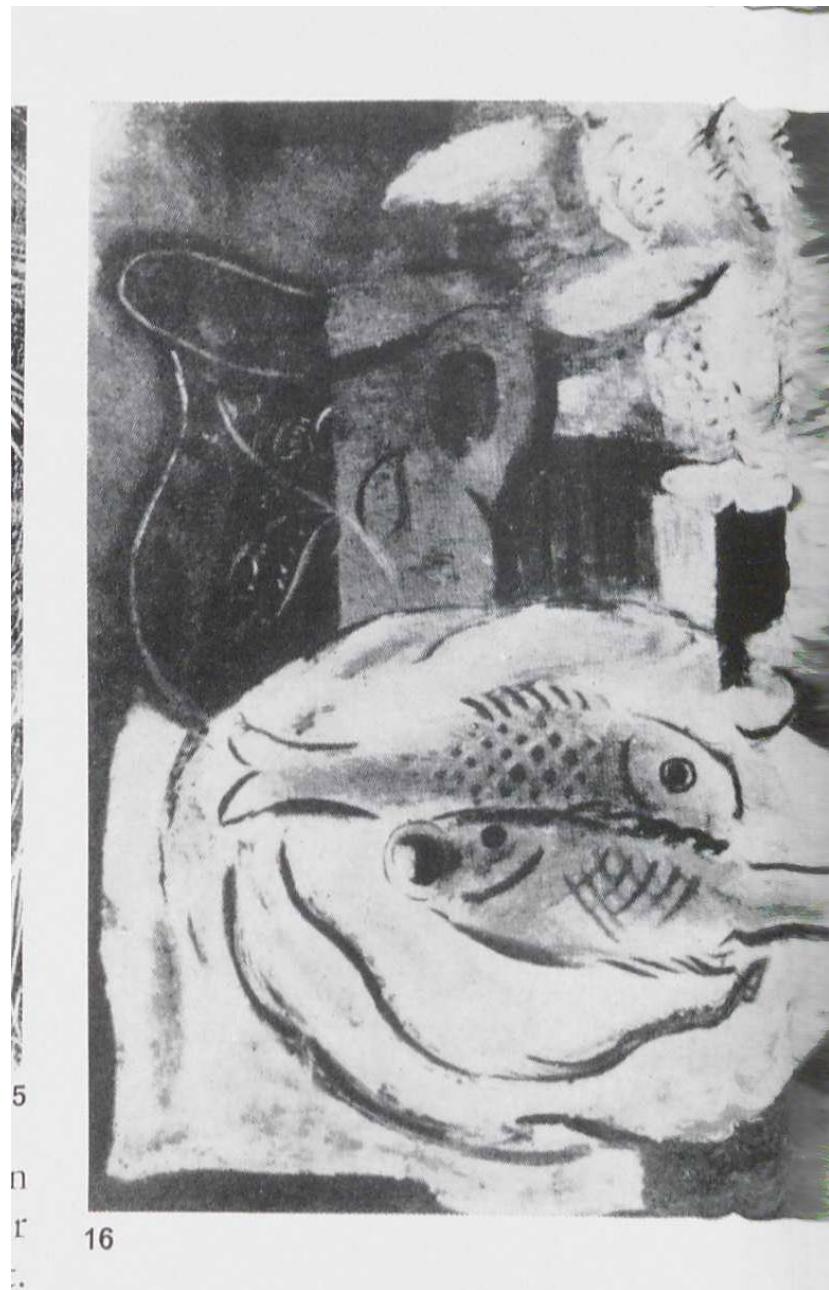
1935-B3

—CALLEJON LIMEÑO, 1935. COL. E. GOLDENBERG, LIMA.



► J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERU CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

1935-C3



16

5

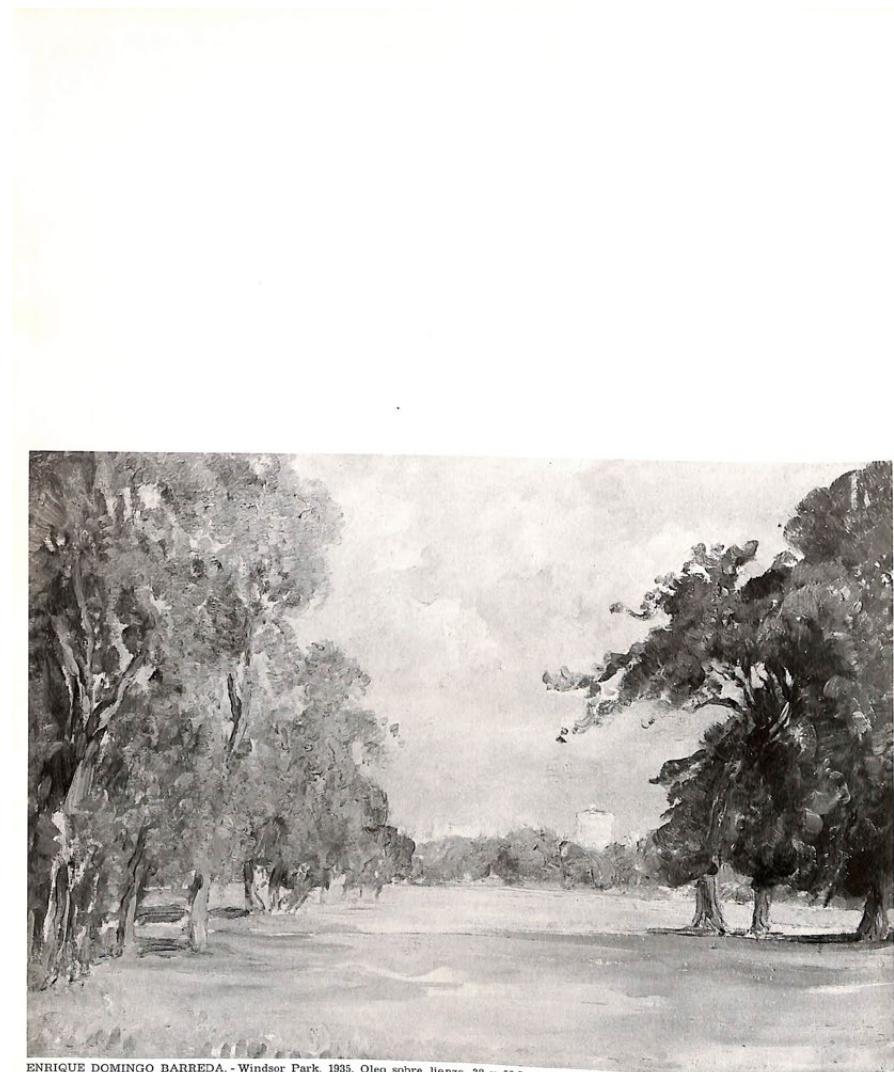
0

1

2

➡ CARLOS MALDONADO
ÜBERBLICK ZUR GESCHICHTE DER
CHILENISCHEN KUNST UND KULTUR
BERLIN, 1978

1935-A4



ENRIQUE DOMINGO BARREDA. - Windsor Park. 1935. Oleo sobre lienzo. 38 x 50.5 cm. Colección Privada.

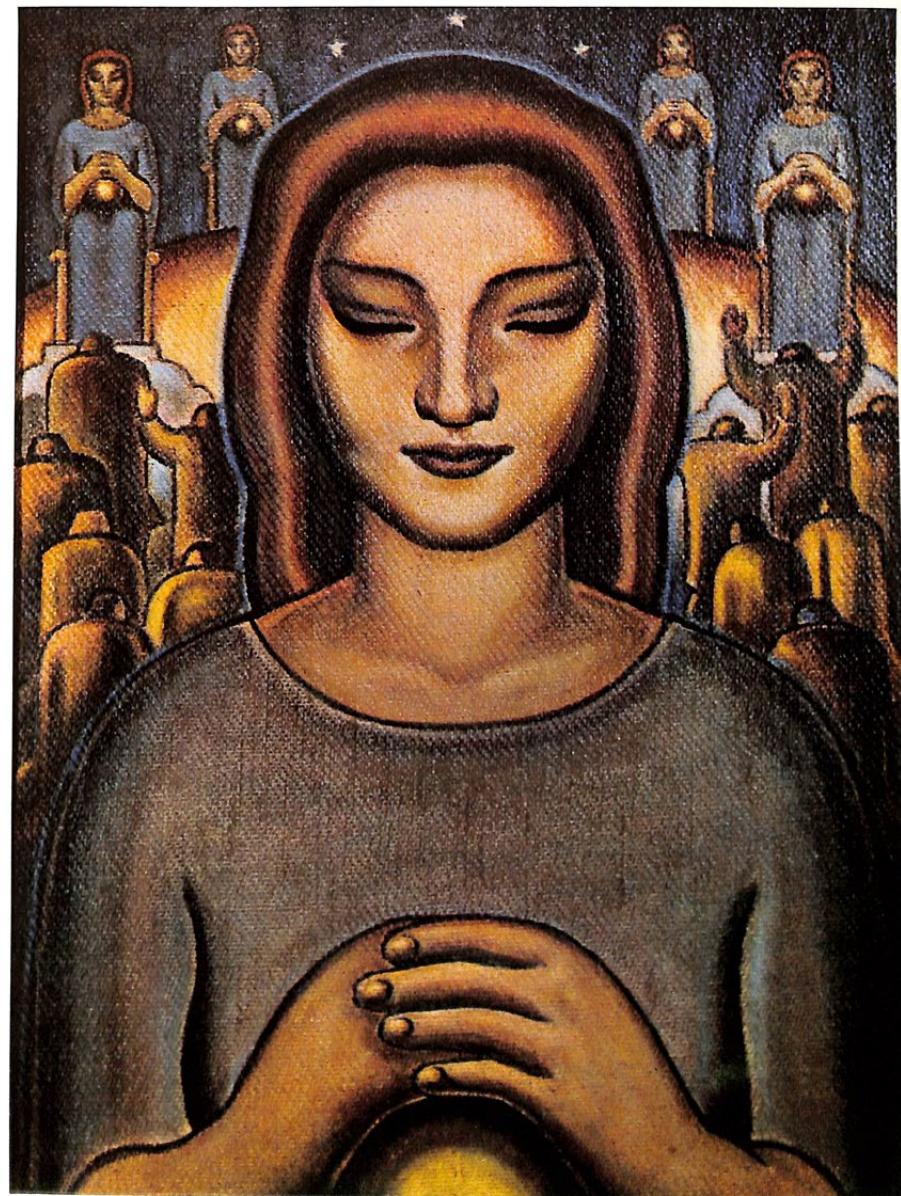
172

⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
'INTURA CONTEMPORANEA I'
IMA, 1975



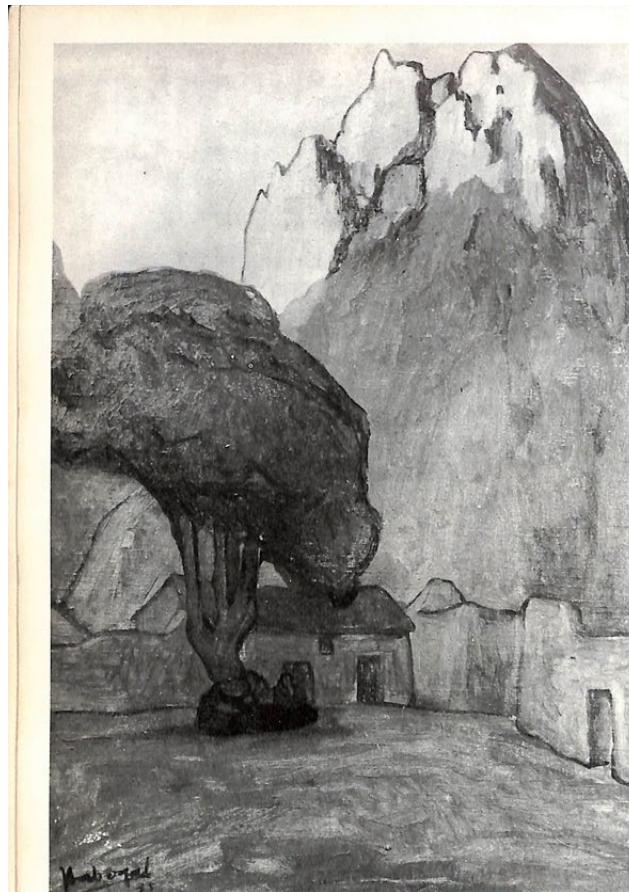
83

1935-B4



59

■ T. NÚÑEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORÁNEA II
LIMA. 1976



30

años más tarde el Hotel de Turistas del Cusco; pero ni el Estado ni los particulares, le concedieron mayores oportunidades de desarrollar en ese género. En cambio realizó una excelente y variada labor como grabador, especialmente en madera "a la fibra", que en la totalidad de su obra, tal vez sea lo más destacado.

El balance final de la obra del maestro cajabambino arroja el saldo favorable de su obstinada actitud primigenia, en que rechazara toda concesión y lucha-
ra sin desmayo por su ideario. También su planteamiento raigalista, que despojado de los excesos dogmáticos de cir-

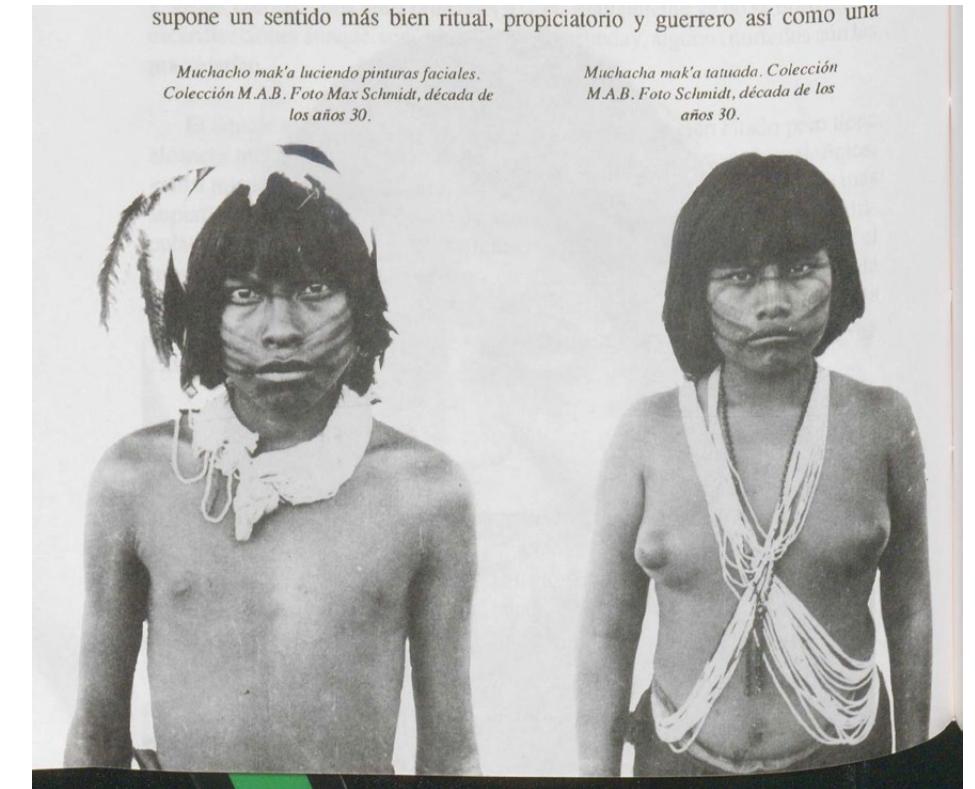
cunstancias, mantiene su validez y finalmente aquella parte de su pintura que, pese al seductor pintoresquismo supo manejar dentro de estos últimos y con los cuales se enfrenta al implacable juz-
cio del tiempo que es el más justo juez. Altivo y solitario, impregnado de la con-
ciencia de su rol mesiánico, tal como vivió hasta su muerte en Lima, en 1956.

JOSE SABOGAL. *Paissie*. 1935. Oleo sobre lienzo. 65 x 47 cm. Colección Privada.
Pág. 31. JOSE SABOGAL. *Ricardo de Francis-
co Graña Reyes*. 1933. Oleo sobre lienzo.
80 x 62 cm. Colección Privada.



Danza ceremonial maká. C.D.J. Foto Adolfo Friedrich, década de los años 30.

la danza, porta las plumas del aveSTRUZ para retener lo bueno e interceptar lo malo, doble movimiento que sintetiza el empeño mágico ceremonial de los chaqueños (1989.82-83).



supone un sentido más bien ritual, propiciatorio y guerrero así como una

*Muchacho maká luciendo pinturas faciales.
Colección M.A.B. Foto Max Schmidt, década de los
años 30.*

*Muchacha maká tatuada. Colección
M.A.B. Foto Schmidt, década de los
años 30.*



En el Perú, desde 1786, Abascal había recomendado la construcción de un Cementerio General, iniciado sólo en 1807, bajo la dirección del Presbítero Matías Maestro. Este hombre multifacético, nacido en Vitoria (Vizcaya) en 1766⁶¹, había venido al Perú a fines del XVIII para dedicarse al comercio. En Lima, el arzobispo Juan Domingo González de la Reguera le confirió las órdenes mayores en 1793, dedicándose desde entonces a la "renovación" de iglesias y retablos dentro del estilo a la moda, es decir el neoclásico. En mérito a sus esfuerzos fue nombrado Director General de la Beneficencia de Lima en 1826. Falleció el 7 de enero de 1835.

El Cementerio General se inauguró en 1808 y Manuel A. Fuentes lo describe más tarde como "uno de los mejores establecimientos de la Capital; su

TEMPLETE ESTILO CLASICO. Mausoleo Ignacio Chopitea y Fortunata Heudebert.

Roselló y Cía

1935

Cuarta Puerta. Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

El Cementerio está proyectado como una ciudad en pequeño, donde se da forma a la perennidad valiéndose de las más diversas tipologías: templos clásicos, como el de la fotografía, egipcios o góticos.



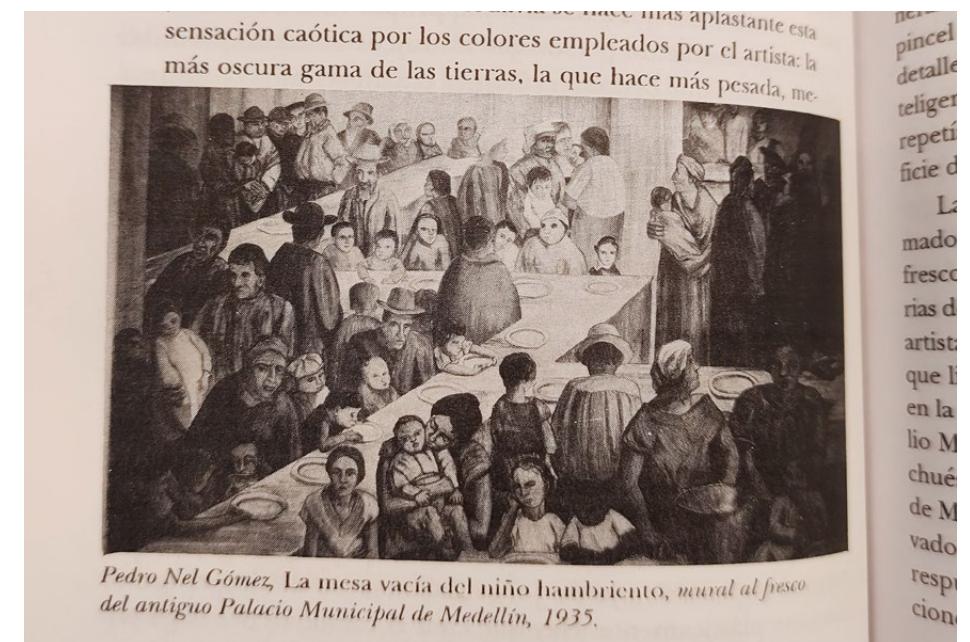
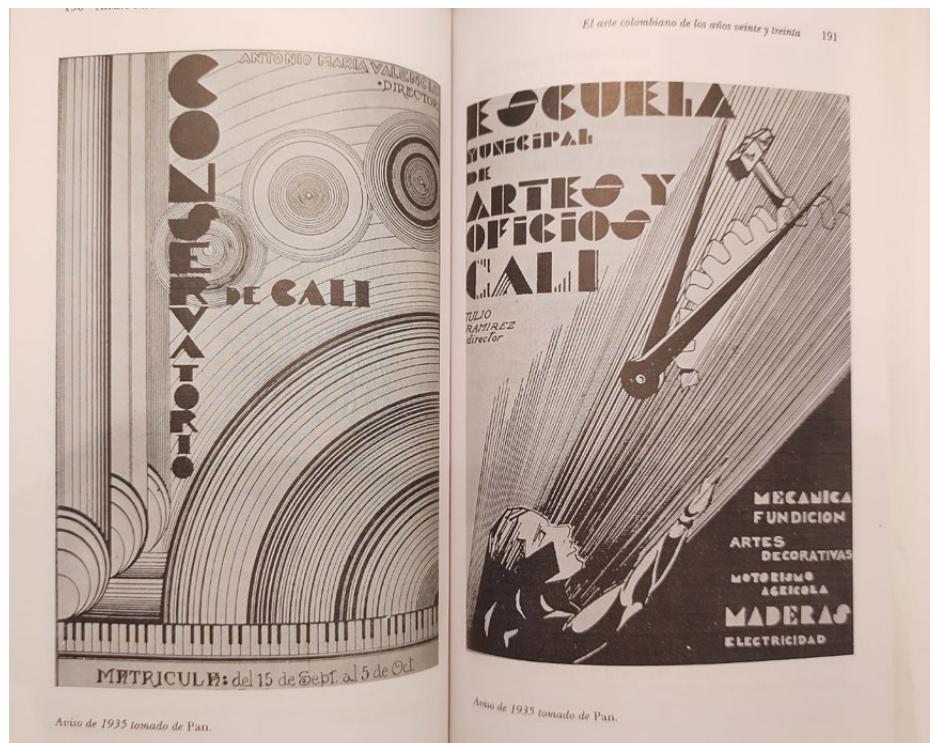
Niñas mak'a adornadas con largos collares de mostacillas. M.A.B. Foto Schmidt, década de los años 30.

roja, los abalorios recrean los antiguos patrones



Jóvenes mak'a adornadas con diferentes collares de mostacilla; la muchacha de la izquierda luce una estola del mismo material. M.A.B. Foto Schmidt, década de los años 30.

e irregularidades reveladoras de un juego esencialmente formal y de una clara
asimetría. La otra muchacha también viste especialmente, como





224. Martín Noel.

Argentine Embassy, 1929-1941.



227. Martín Noel.

Argentine Embassy, detail; 1929-1941.

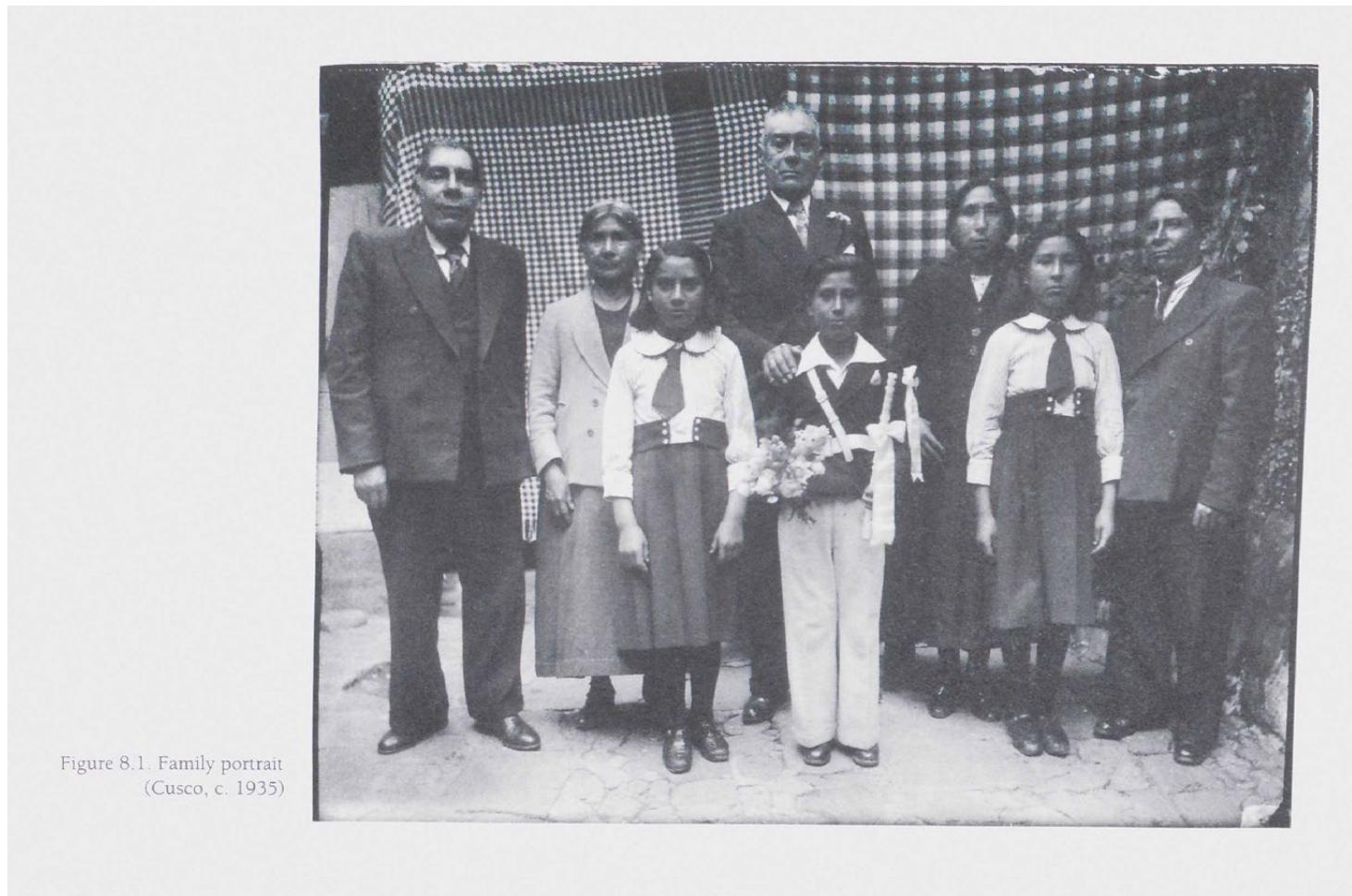


Figure 8.1. Family portrait
(Cusco, c. 1935)

presencia de un nuevo ideal. Lo que

del

nes

su

nió

ino

nte

ado

pu-

lad,

uiga

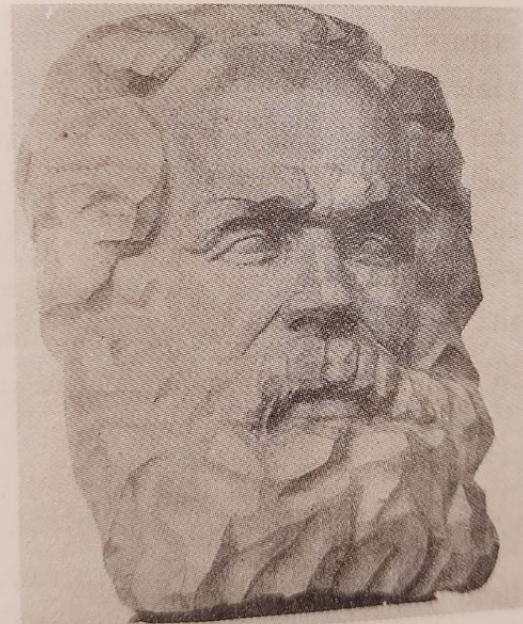
esta

por-

icio-

pug-

que



José Domingo Rodríguez, Marx, talla
que en madera, 1935.



José Domingo Rodríguez, Mi madre,
talla en madera, 1935.

los años veinte y treinta

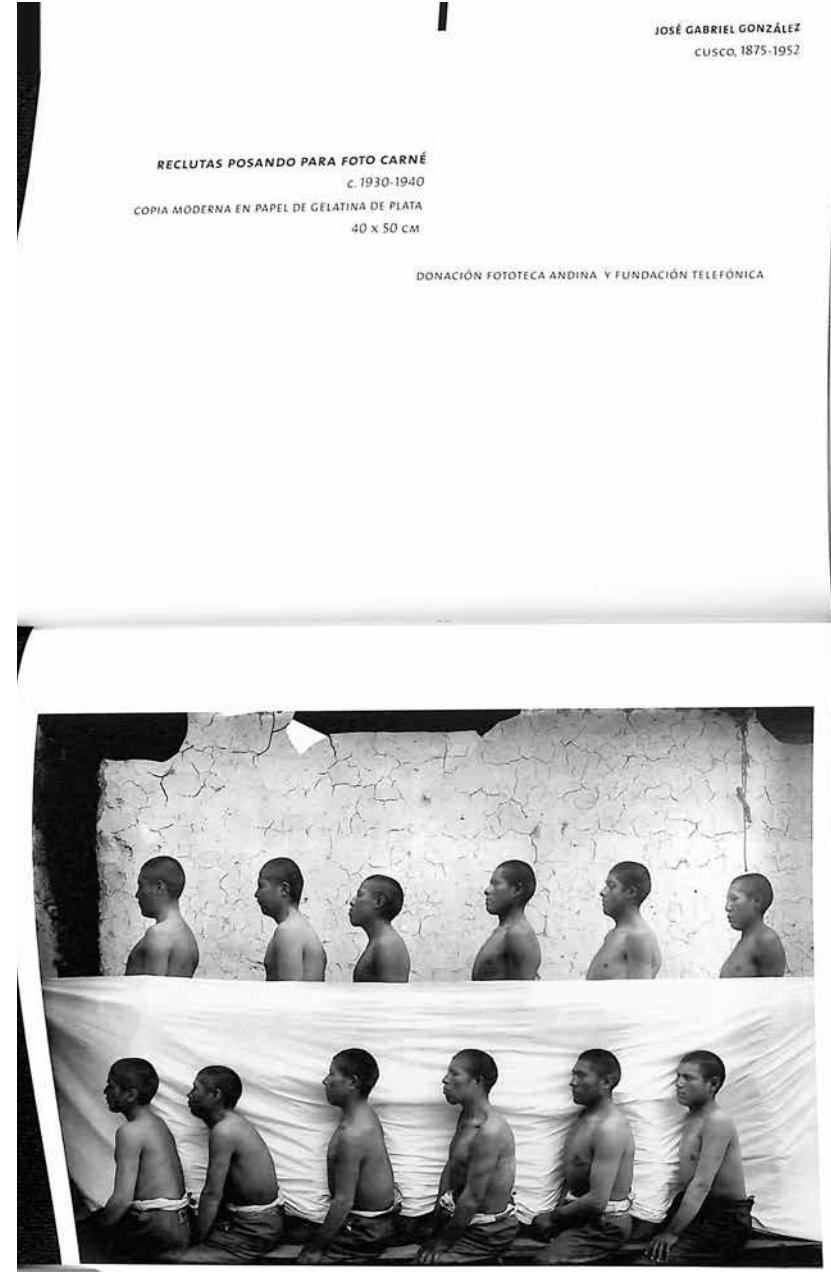
313



Figure 45 / Eduardo Kingman, *La fiesta*, mural at La Granja, 1935. Destroyed.



► César Moro, *L'art*, collage sobre papel, 30 x 23 cm., col. privada. Afiliado al movimiento surrealista, Moro experimentó con diversas técnicas del arte moderno, como el *collage* y el dibujo automático.



RECLUTAS POSANDO PARA FOTO CARNÉ

c. 1930-1940

COPIA MODERNA EN PAPEL DE GELATINA DE PLATA

40 x 50 cm

DONACIÓN FOTOTECA ANDINA Y FUNDACIÓN TELEFÓNICA

JOSÉ GABRIEL GONZÁLEZ
CUSCO, 1875-1952



Sabogal tomando apuntes en Machu Picchu, en 1935.



Luis Perlotti. Danza de Cóndores (Machu Picchu) (c.1935). Piedra. Museo de Esculturas
Luis Perlotti, Buenos Aires.



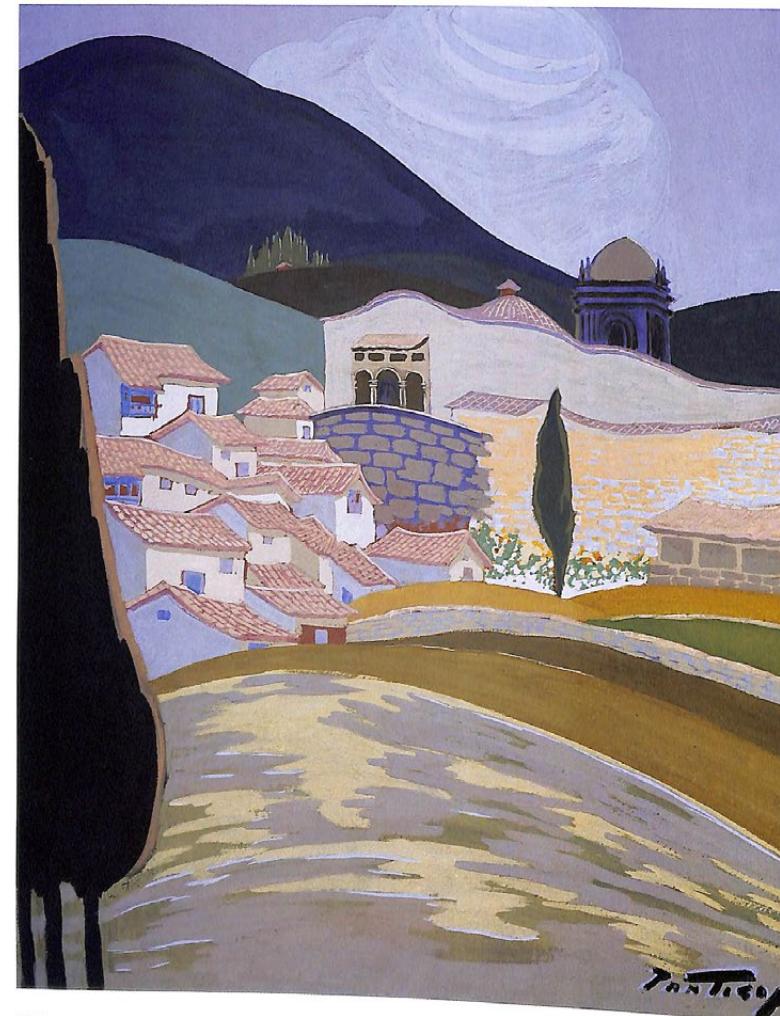
Elba Villafañe. Aguafuerte incluido en la edición limitada de *Jujuy*, de Julio Aramburu.
Buenos Aires, Viau y Zona, 1935. (Colección CEDODAL).



⇒ MICHELE GREET
BEYOND NATIONAL IDENTITY
PENNSYLVANIA, 2009

1935- C8

76 • MAESTROS DE LA PINTURA PERUANA

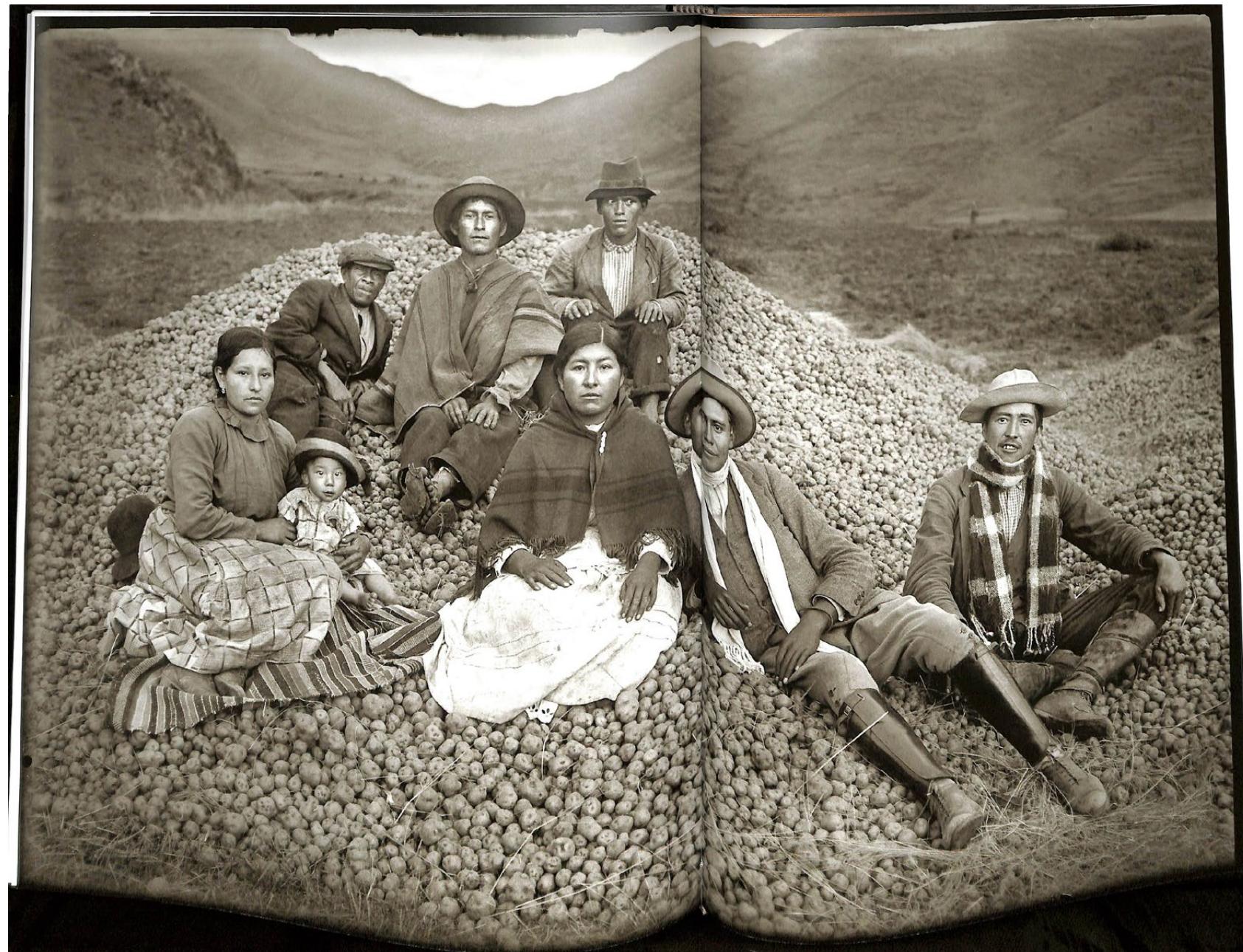


▼

Cusco. Manuel Domingo Pantigoso

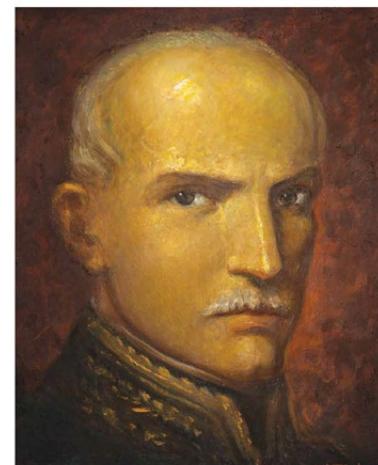
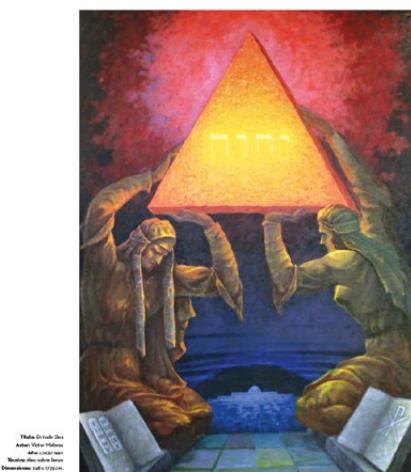
1935. Acuarela. 79 x 60 cm. Colección Banco Central de Reserva del Perú.

Pinceladas gruesas, formas ondulantes y la suavidad de la composición hacen de este cuadro un logro de estilización; el paisaje es aquí una conjunción feliz entre cielo, nubes, cerros, las típicas casitas cusqueñas y las paredes incaicas a las que se ha superpuesto el templo colonial. Con su estilo, el pintor parece sugerir que hay armonía allí donde las disparidades de nuestra historia cultural parecían hablar solo de enfrentamiento.

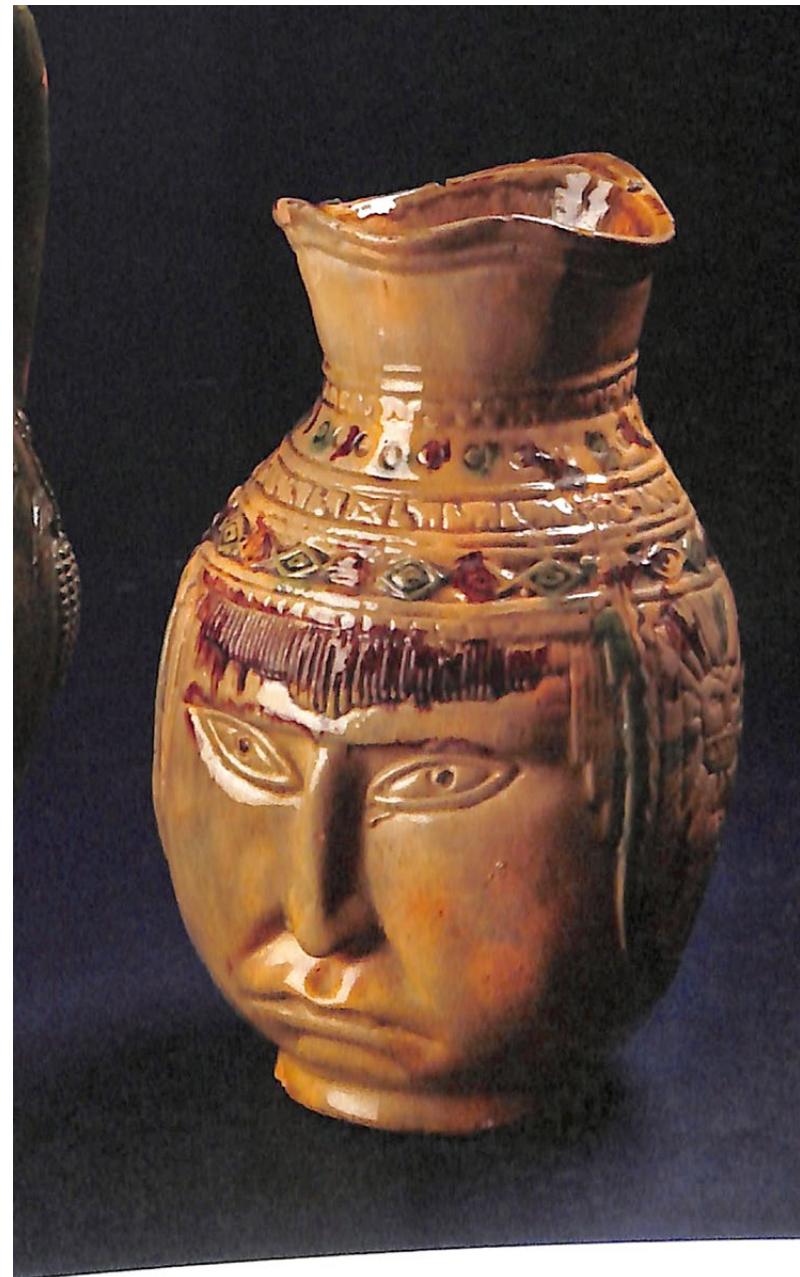


→ G. GARAY A. & J. VILLACORTA
UN ARTE AREQUIPENO
LIMA.2012

1935-B9

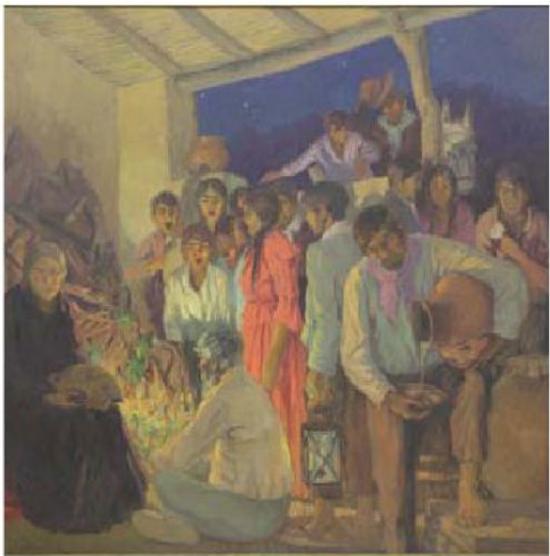


Luis Mideros. Lápida de Matilde Rosales de Peralta (1935). Mármol. Cementerio de San Diego. Quito.

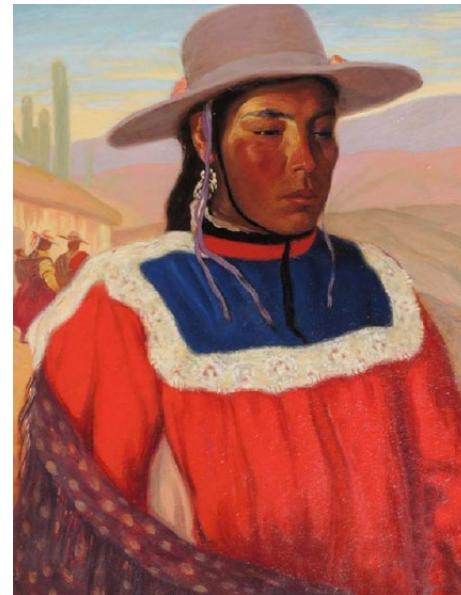


➡ L.A.DAVIS, J.LIEBANA &
M.SOLARI
¿ARTE POPULAR?
LIMA, 2014

1935-AIO



Mario Anganuzzi
En el poyore, 1935, óleo sobre tela
196 x 200 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Inv. 8886



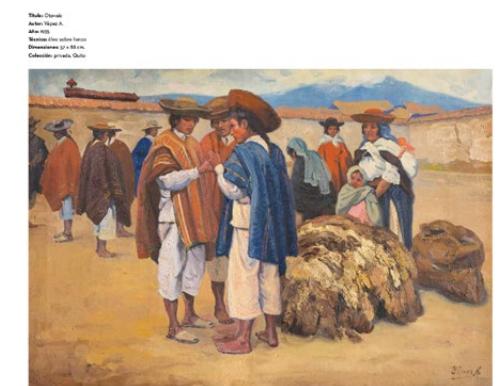
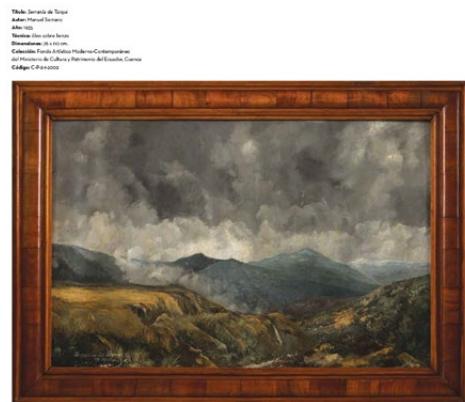
Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino

PABLO FASCE

Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX la sociedad argentina experimentó un selenio de proceso de modernización, a partir del cual se desataron numerosas reformas sociales, políticas, económicas y educativas. Una de las principales consecuencias de este proceso fue la transformación. En ese contexto se concretó la creación de algunas instituciones laicas que reclamaban, en 1890 se fundó el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1903 la Academia y en 1911 la primera edición del Salón Nacional de Arte. La formación artística de Ernesto Soto Avendaño se vincula a la escuela de la academia argentina, equiparable en calidad y extensión a la de los grandes, equiparables en intensidad y alquidados maestros europeos. Los maestros señales señalan su gran influencia: los venezolanos que llegaron con los clanes de los mestizos del Chaco, conocieron la escuela de un arte que abarcaba los temas propios de la sierra argentina tales como los paisajes de la sierra cordobesa y el norte andino y sus poblados gauches y criollos para así expandirlos a la mitad del continente americano, en contacto con el mundo de Marañón, y nació un gran número de artistas: alentó la pintura mural del norte aglió. Pero a partir de la segunda mitad regresa a si la una nueva generación de artistas becados para estudiar en Europa con sede argentina, una "nueva élite" que sigue haciendo lo mismo y expandiendo las ideas de la vanguardia europea. La relación entre ellos, los estrechos lazos que dieron lugar a un abrazo de pintura que complejizó la senda del arte argentino.

Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño desempeñaron un papel fundamental en la difusión de las ideas europeas en Argentina. Los dos artistas producen un valioso legado artístico. En el año 1935 la Licenciatura Nacional de Bellas Artes decide organizar dos becas a extranjeros y poneles para trabajar durante un lapso de seis meses en la localidad del país que defienda el beneficio. Ramoneda optó por la de Venezuela y eligió como destino la ciudad de Maracaibo. Los motivos que impulsaron la elección son desconocidos. Tanto es así que el hijo del autor, el pintor

205



⇒ A. KENNEDY Y. & R. GUTIERREZ V.
ALMA MIA. SIMBOLISMO Y
MODERNIDAD. ECUADOR 1900-1930
QUITO, 2014

1935-C10

Carlos Quízpez Asín es una figura clave en la renovación modernista de la plástica peruana. Luego de formarse en Europa, retornó brevemente a Lima entre 1927 y 1928, momento en el que marcó distancias frente a la hegemonía indigenista. Después se trasladó a Los Ángeles para dedicarse principalmente a la pintura mural. En 1936 regresó al país, se insertó de manera definitiva en la escena local y llegó a participar al año siguiente en el I Salón de Independientes. Aunque carecía del protagonismo que alcanzó Ricardo Grau, Quízpez se convirtió en un ejemplo de rigor formal y jugó un papel importante en el relevo docente de la ENBA luego del alejamiento de José Sabogal. Su habilidad como dibujante queda manifiesta no solo en su trabajo como ilustrador, sino además en los numerosos bocetos preparatorios para sus composiciones pictóricas. A través de este tipo de obra se puede apreciar la evolución del pintor, que oscila entre un clasicismo conservador y las derivaciones del cubismo. Ante la ausencia de encargos, su interés por el muralismo debió trasladarse a su pintura de caballete, la que frecuentemente asume una ambición compositiva proveniente de ese género.

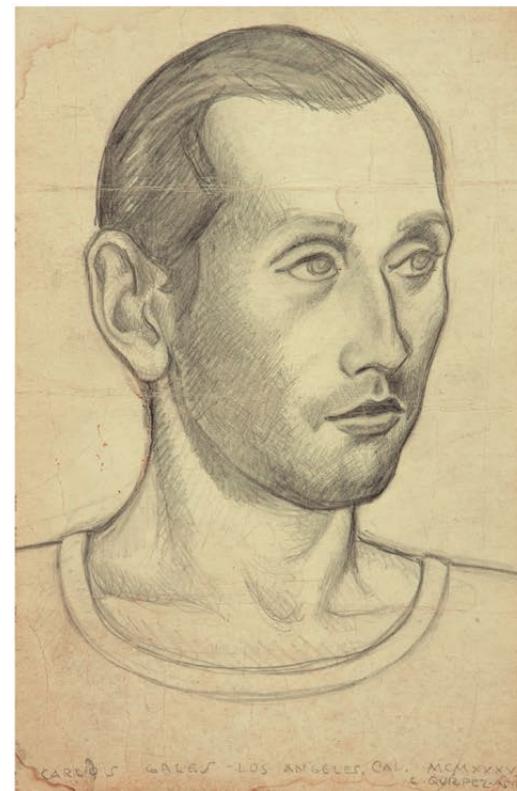
Carlos Quízpez Asín is a key figure in the process of renovating the local arts scene in accordance with modernist styles. After his formal education in Europe, he returned briefly to Peru between 1927 and 1928—a moment when he marked his distance from the indigenist hegemony. He subsequently moved to Los Angeles to devote himself to mural painting. In 1936 he returned to his country and settled definitively to work in the local art scene. The following year he participated in the First Salón de Independientes. Although he did not achieve the prominence of Ricardo Grau, he became an exponent of formal rigor and played an important role in the replacement of teaching styles at the National School of Fine Arts (ENBA) after the removal of José Sabogal. His drawing skills were not only demonstrated in his work as an illustrator, but also in the various still-life sketches he produced for his pictorial compositions. Such works allow a glimpse of the evolution of the painter, who oscillated between a conservative classicism and derivations of cubism. In the absence of large-scale commissions, his interest in muralism shifted to easel painting, which often acquired the ambitious character of the genre.

178

CARLOS QUÍZPEZ ASÍN (LIMA, 1900-1983)

⇒ R. KUSUNOKI & L.E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA. 2014

179



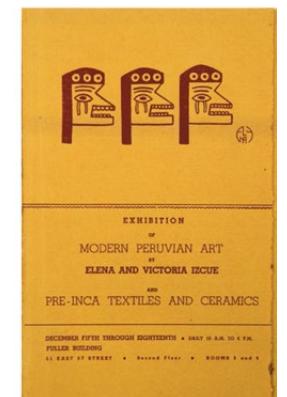
Carlos Gales
1935
Lápiz sobre papel
26 x 17.2 cm.
Museo de Arte de Lima.
Comité de Formación de Colecciones
2011.
Donación Roberto Dañino

1935-AII



Estudio para 'Callejón limeño'
ca. 1935
Lápiz sobre papel
25.1 x 31.9 cm.
Museo de Arte de Lima,
Donación Colección Petrus y
Verónica Fernandini

Catálogo de la Exhibition of Modern
Peruvian Art de Elena y Victoria
Izcue en Nueva York
1935
Museo de Arte de Lima,
Archivo Elena Izcue



—mundo y la

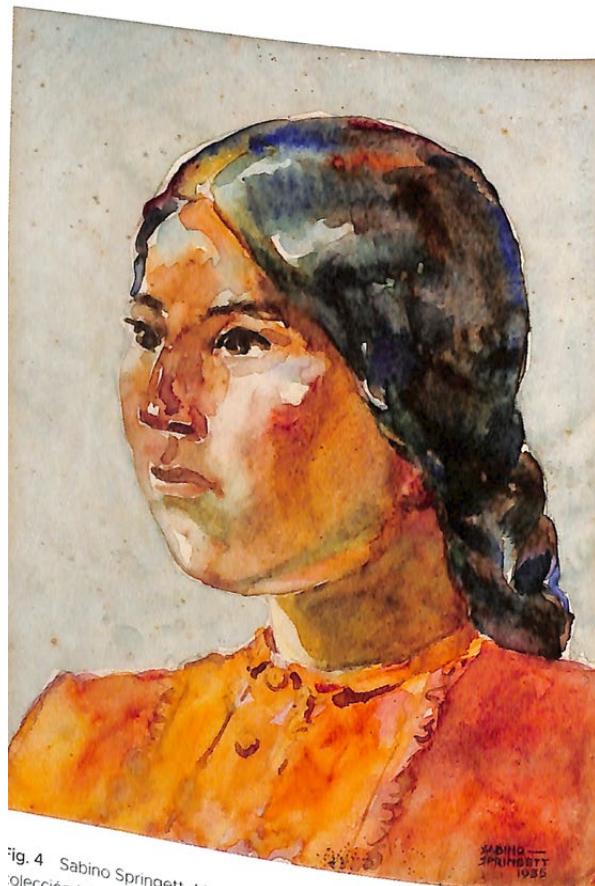


Fig. 4 Sabino Springett, *Maximina*, 1935, acuarela sobre papel, 35 x 27 5 cm.
colección Mariana Springett.

1936

1936 - Ao

have a naïve grandeur. Ricardo Grau has brought more instinctively emotional (below).



262. URTEAGA: Burial of an Illustrious Man. 1936. Inter-American Fund.

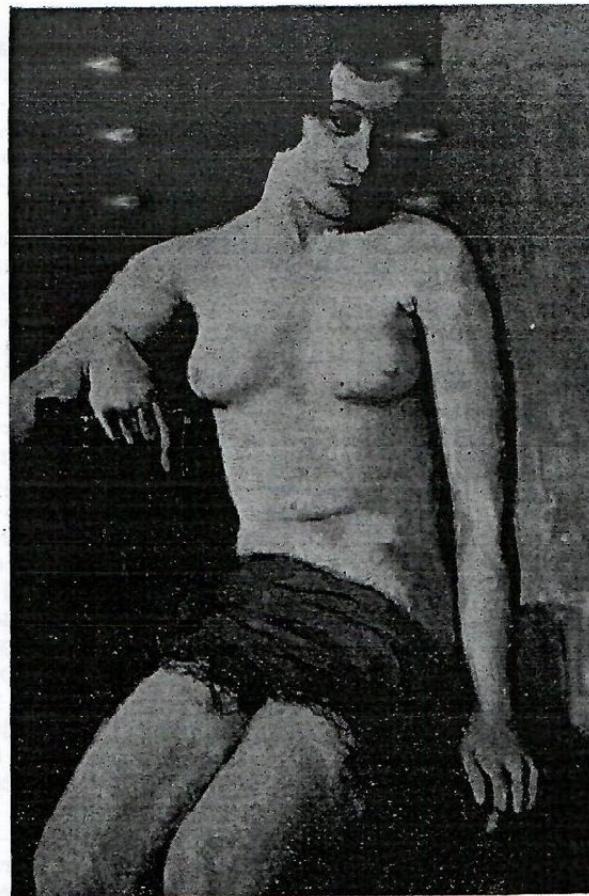
ran que la pintura es la pintura ~~relegando~~ la definición que Serusier le diera a Maurice Denis: "Hay que recordar que un cuadro antes de ser una anécdota cualquiera, un caballo de batalla o una mujer desnuda, es esencialmente una superficie

RICARDO GRAU: "Paisaje de Brabante". Oleo, 1936.
(Ccl. Manuel Cisneros)



tido
se
res
por
grá
gur
can
se
efic

der
en
te
do.
zar
Sus
se
nís
que
pue
cor
un
añe
dad
sol
bri
de
su
ma

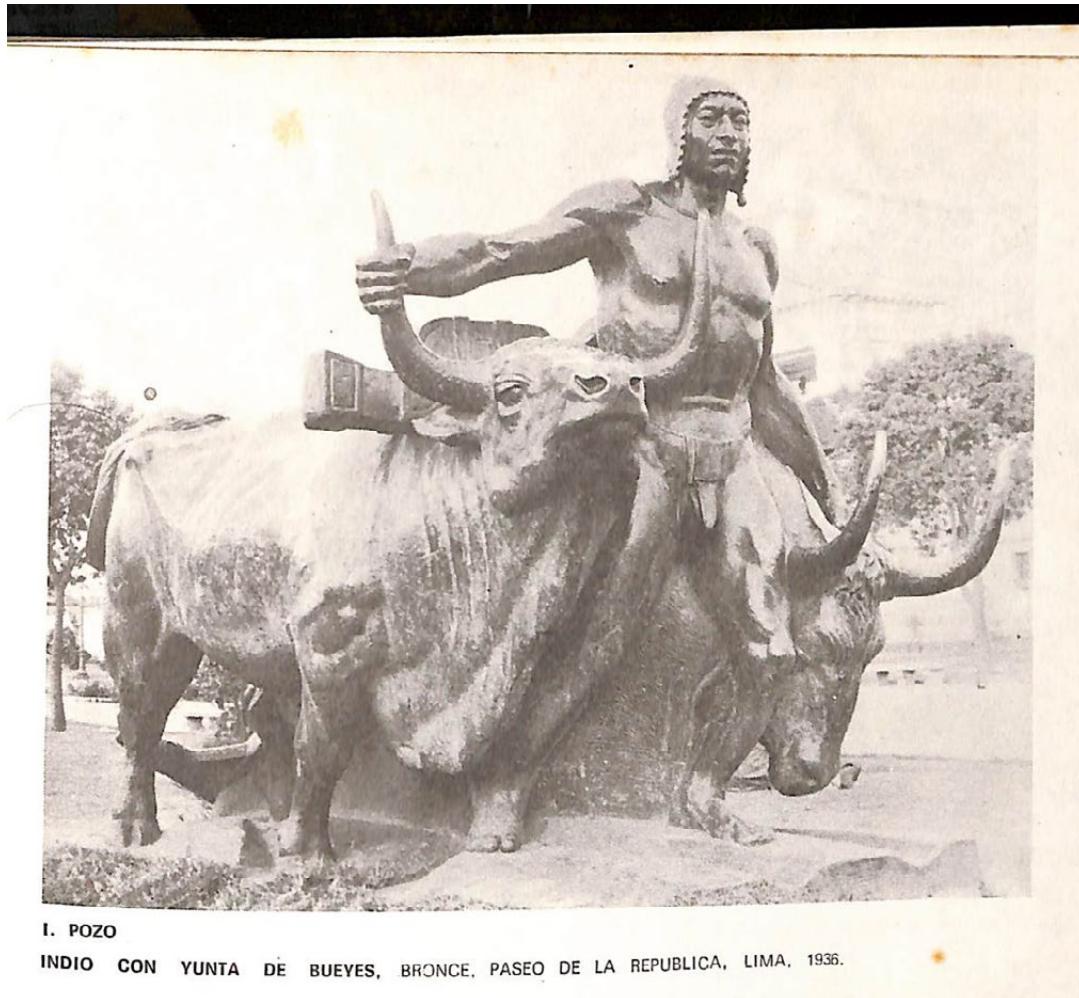


RICARDO GRAU: "Desnudo". Oleo, 1936.

menos, nada especial se ha hecho aquí hasta el día de hoy (17). Sin embargo, algunos pintores se arrestan a trabajar en esta difícil construcción

tores "indepe
tor y pintor d
peramento, d
ciertas inclu
níficos paisa
porado tambi
manecer varie
uno de los m
y de porvenir
aunque mien
desenvuelve s
especiales, ra
tos párrafos;
pintor , Cate
Universidad
de quien, s
los datos c
Málaga, tam
jista con cie
nalmente En
mo en el cas
necesarios pa
obra.

EL "pompie
cultores e
te de Franci
grados retrai
garte, el am
la paleta de
table talento
ra dedicarse
inteligencia;
logre casi co
na diaria de
tas sabidas,
que signifiq
cientemente
tualmente e



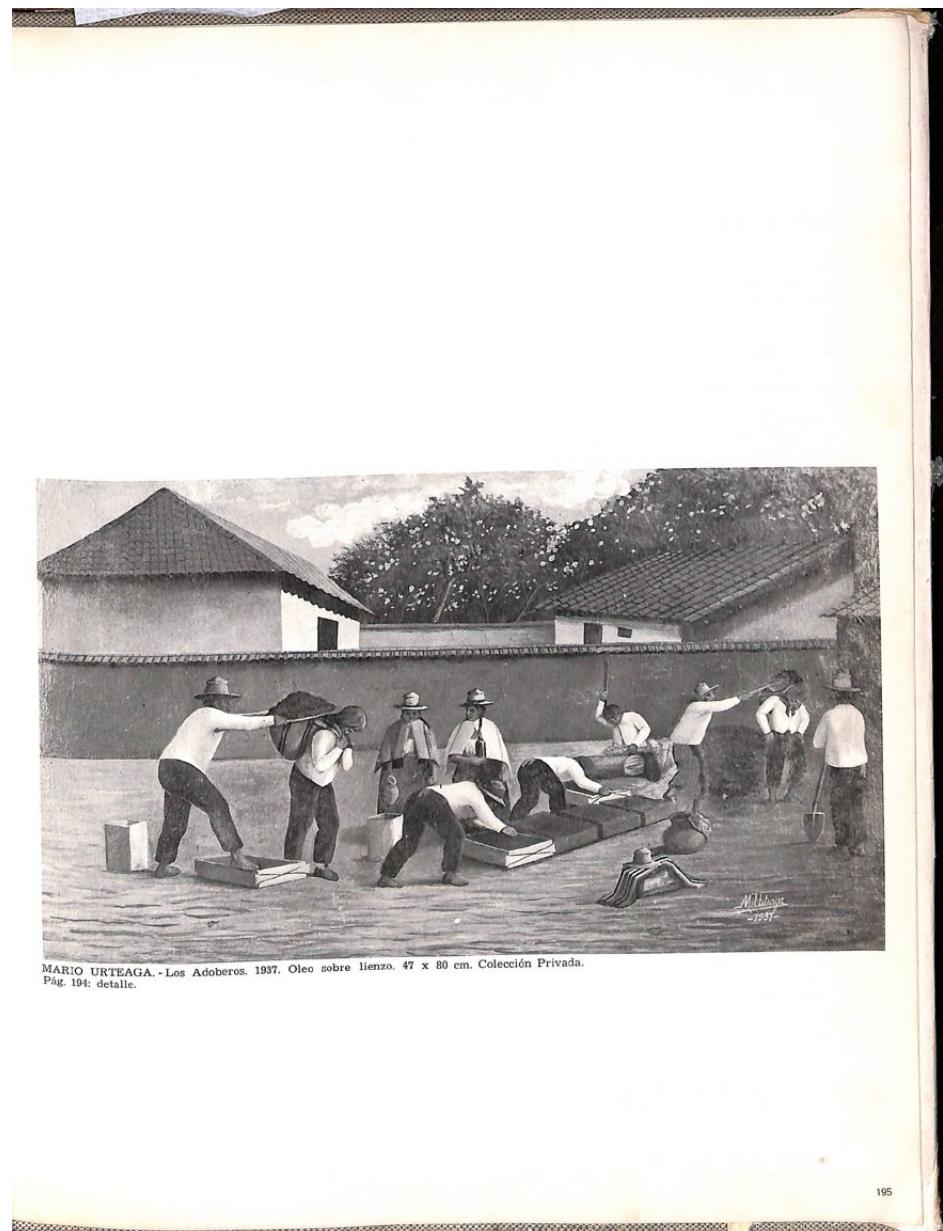
I. POZO

INDIO CON YUNTA DE BUEYES, BRONCE, PASEO DE LA REPUBLICA, LIMA, 1936.

➡ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

1936-CI

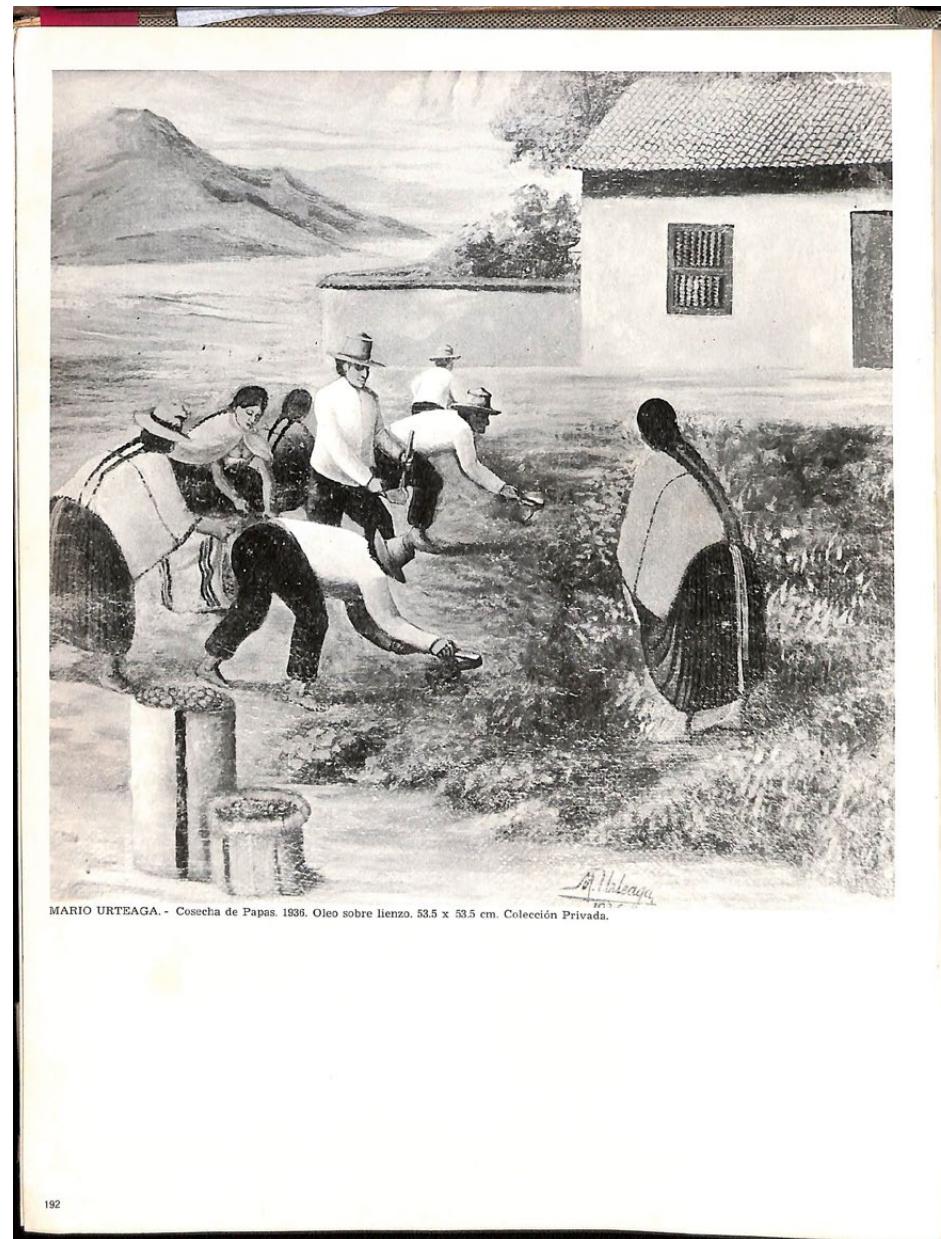
1975.Nunez-1936.Urteaga-2.jpg



MARIO URTEAGA. - Los Adoberos. 1937. Oleo sobre lienzo. 47 x 80 cm. Colección Privada.
Pág. 194: detalle.

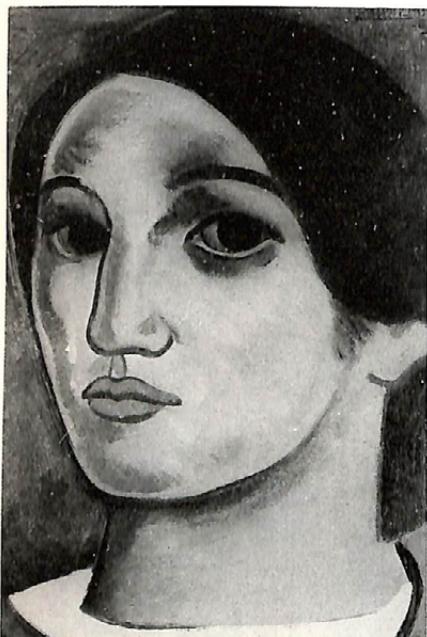
⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A
DE LAVALLE & W L.NG
PINTURA CONTEMPORANEA I
LIMA, 1975

1975.Nunez-1936.Urteaga.jpg



MARIO URTEAGA. - Cosecha de Papas. 1936. Oleo sobre lienzo. 53.5 x 53.5 cm. Colección Privada.

1936-B 2



54

⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA. 1976

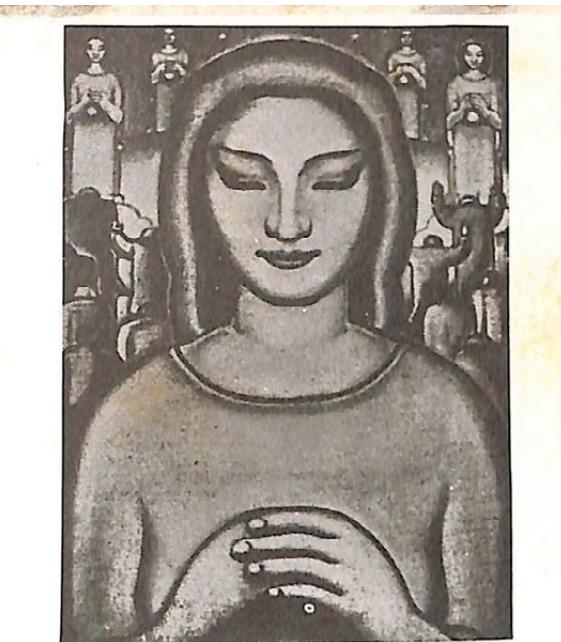
NACIO en Lima en 1900. Realizó sus estudios de arte en la desaparecida "Academia Concha" en 1915, permaneciendo en las aulas hasta 1917, en aquellos años en los cuales no existía, en Lima, otro centro de enseñanza artística que la particular. Aquella "Academia" fue una institución municipal, producto de un legado particular, cuyo monto —considerable— permitía no sólo mantenerla sino adjudicar premios, becas, etc.: el Legado Concha, apellido de una generosa y acaudalada dama limeña que amaba las artes y, pretendió promoverlas, en un tiempo en que carecían de toda atención oficial y de magro estímulo particular. La citada "Academia" funcionó en los altos del Mercado Central —curiosa y sintomática vecindad— entre pregones y olores manutenciosos; pero ¡existió! de cualquier modo, hasta hace unas décadas en que un incendio arrasó el Mercado y la "Academia" con todos sus enseres. Posteriormente se intentó resucitarla; pero como con el tiempo, los capitales que la sustentaban se habían volatilizado también al paso de los años, finalmente desapareció. Pero quedan algunos nombres ilustres, como el que nos ocupa, y que en ella se formaron.

En el caso de Quízpez Asín, no sólo ahí cumplió su aprendizaje, pues una vez fundada la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1918, ingresó a ella, realizando estudios durante tres años con el maestro Hernández. En 1921 viajó a España como becario matriculándose en la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que funcionaba en el bello, aunque vetusto local de la madrileña calle de Alcalá, gloriosa institución car-

gada de lauros y recuerdos de quienes pasaron por sus aulas, como don Francisco Goya, del que se conserva aún el taller que usara como alumno. Ahí nuestro joven becario se inscribió en el de don Cecilio Pla, maestro de indiscutidos méritos y poseedor de una curiosa renuencia al uso del blanco en la pintura, de modo que mantiene una especie de calidad de acuarela, aún en su condición de óleo, pues lo blanco, no es la mezcla del pigmento sino la transparencia del fondo albo. Quízpez Asín ha conservado celosamente ese prejuicio y los trasmittió a sus alumnos cuando ejerciera el profesorado de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes limeña 1943-69. A su salida de las aulas sanfernandinas, donde compartió inquietudes y discrepancias con Dalí entre otros, entonces alumnos, como él, de la academia madrileña, viajó a California donde residió algunos años. Eran aquellas las épocas del auge del muralismo mejicano y él, que conocía las técnicas del fresco, pintó varios murales allá; pero manteniendo independencia de expresión, pues su muralismo está más cercano a la arquitecturizada visión de los italianos pre-renacentistas —Piero della Francesca o Paolo Ucello— que al barroquismo más bien post-renacentista, cuando no orientalido, de los mejicanos.

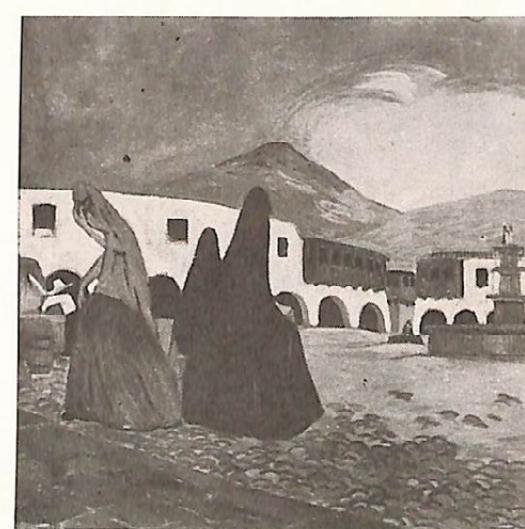
CARLOS QUIZPEZ ASIN. - Cabeza. 1936. Óleo sobre cartón. 26.5 x 16.5. Colección Privada. Pág. 55. CARLOS QUIZPEZ ASIN. - Pescadores. 1940. Óleo sobre lienzo. 130 x 90 cm. Banco Continental de Lima.

1970.UgarteE-1936.QuizpezAs°n.jpg



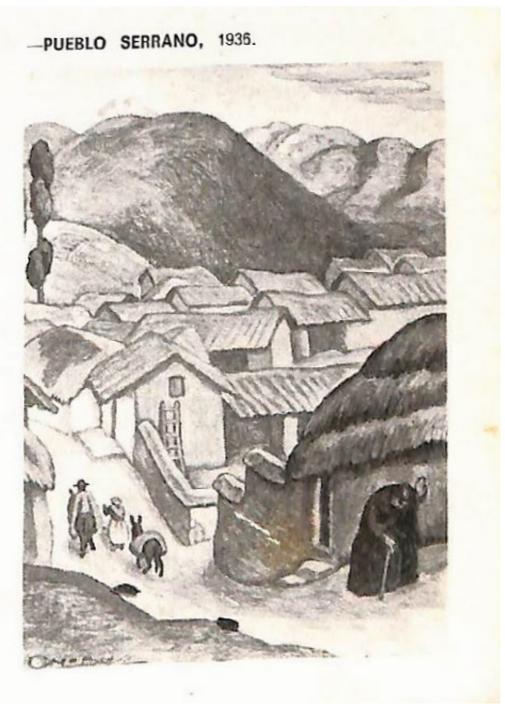
—URANIA, 1936.

1970.UgarteE-1936.CaminoBrent.jpg



—TAPADAS, 1936. COL. E. GOLDENBERG, LIMA.

1970.UgarteE-1936.Blas.jpg

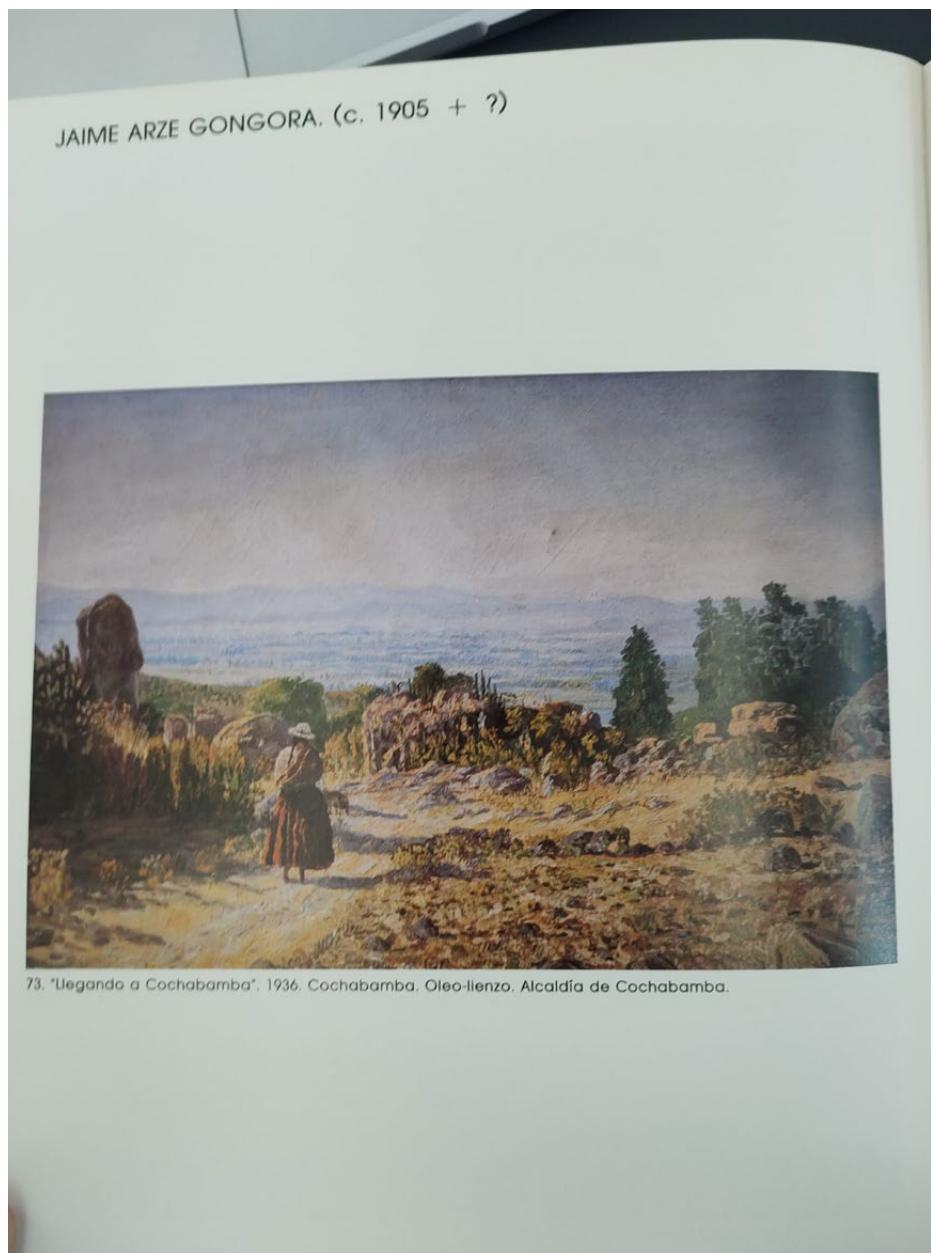


—PUEBLO SERRANO, 1936.

➡ J. M. UGARTE EL ESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERU CONTEMPORANEO
LIMA, 1970

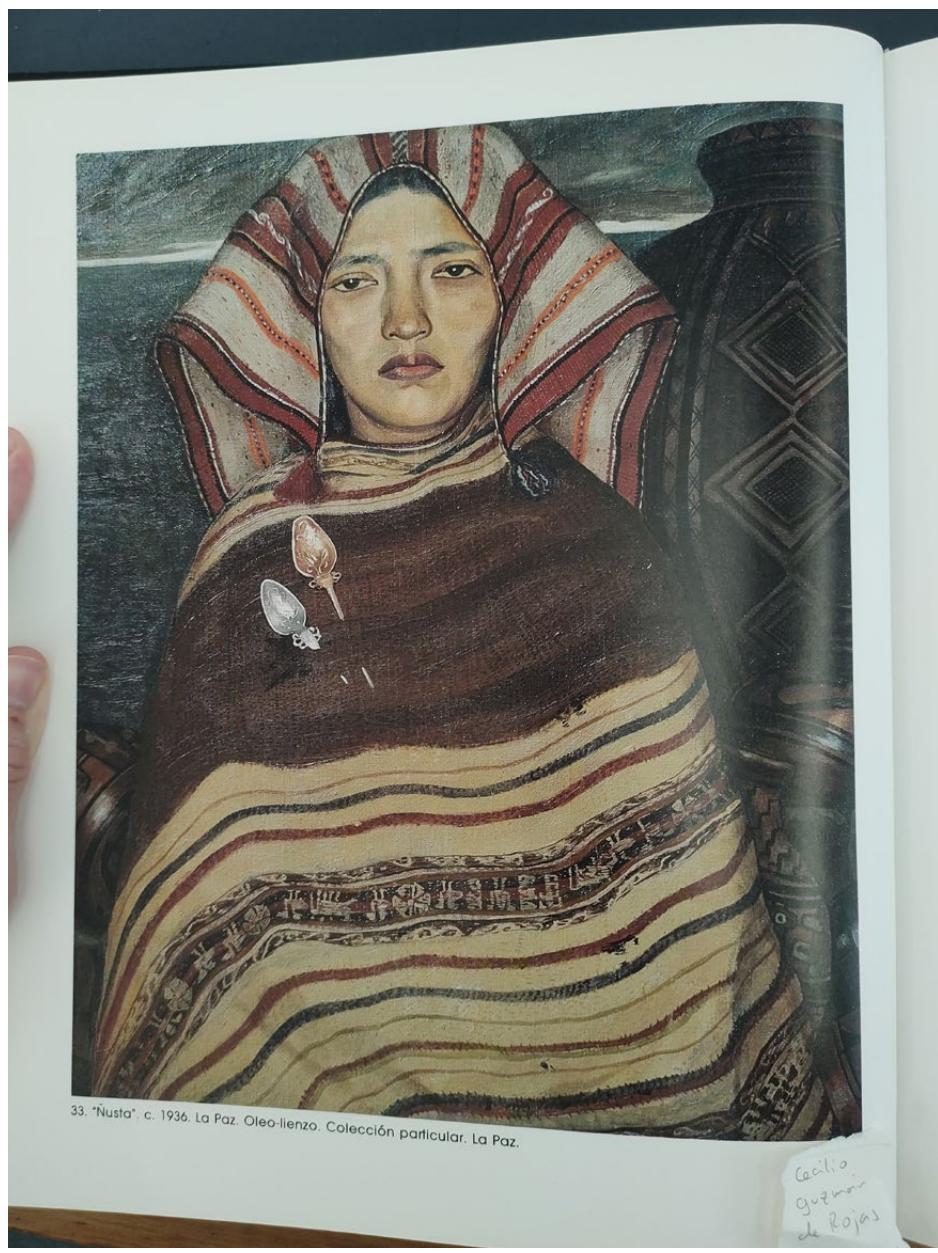
1936-A 2

1989.Querejazu-1936.ArzeGongora.jpg



73. "Llegando a Cochabamba". 1936. Cochabamba. Oleo-lienzo. Alcaldía de Cochabamba.

1989.Querejazu-1936.GuzmandeRojas.jpg

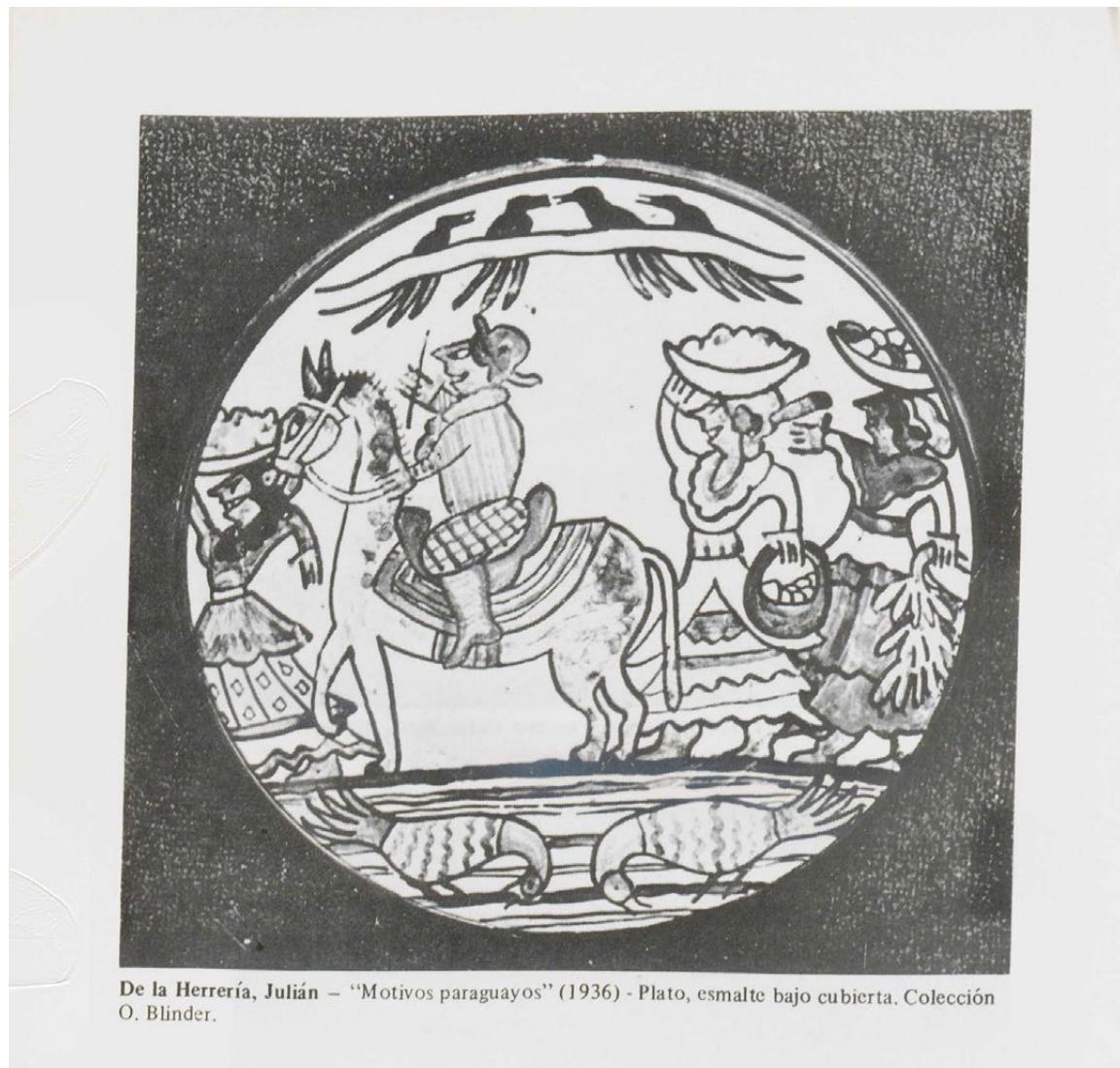


33. "Ñusta". c. 1936. La Paz. Oleo-lienzo. Colección particular. La Paz.

➔ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ. 1989

1936-A 3

Cecilio
Guzman
de Rojas



De la Herrería, Julián – “Motivos paraguayos” (1936) - Plato, esmalte bajo cubierta. Colección O. Binder.

J. PLA, O. BLINDER &
T. ESCOBAR
ARTE ACTUAL EN EL PARAGUAY
1900-1980
ASUNCION, 1983

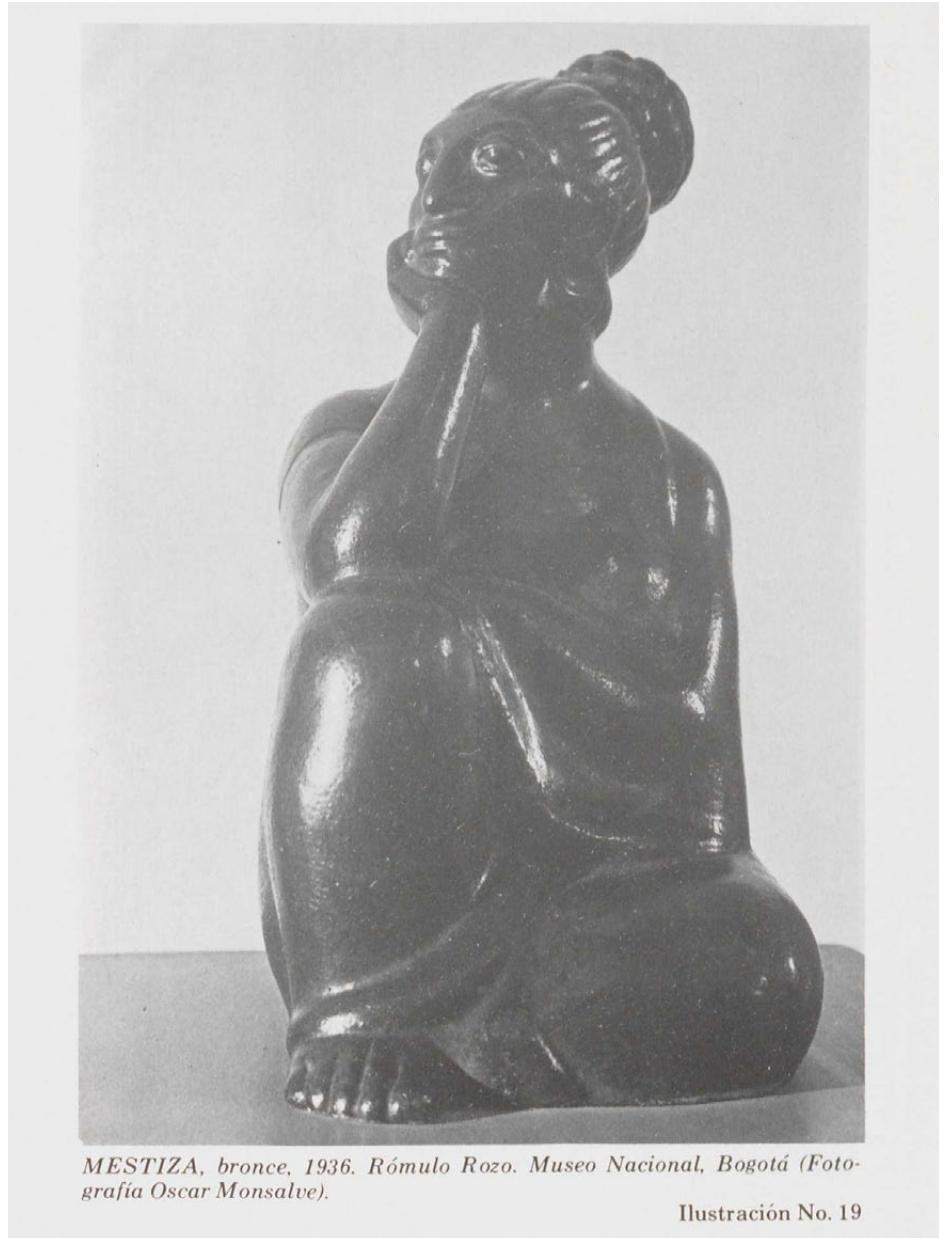
1936-B 3



JOSE VICENTE CONCHA, bronce, 1936. Gustavo Arcila Uribe. Gobernación de Cundinamarca, Bogotá (Fotografía Oscar Monsalve).

Ilustración No. 7

GERMAN RUBIANO C.
ESCRULTURA COLOMBIANA
DEL SIGLO XX
BOGOTÁ.1983



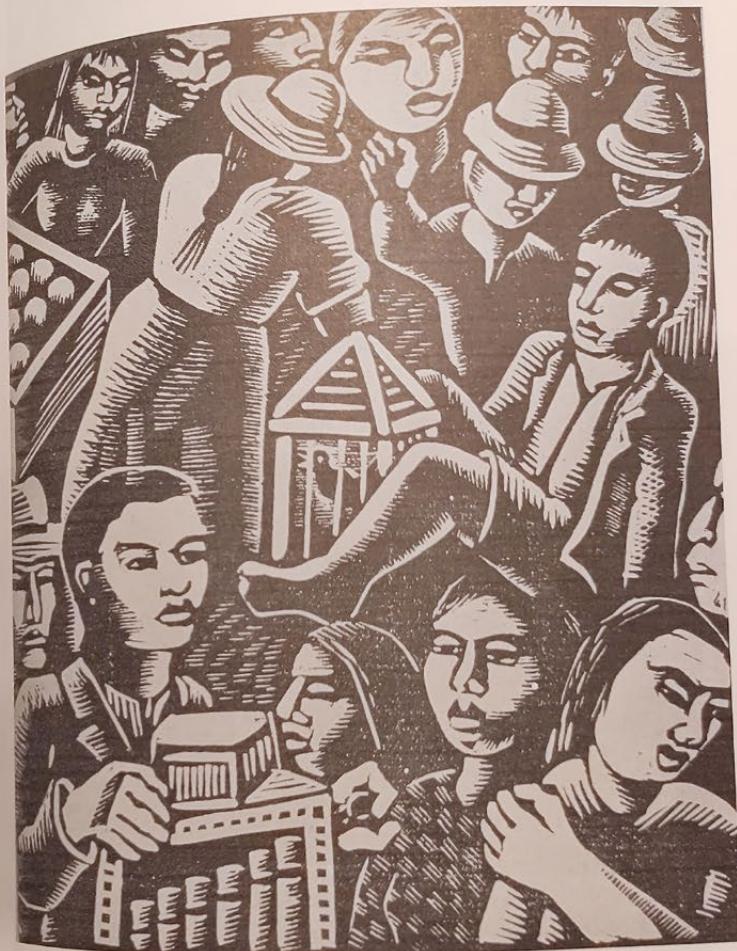
MESTIZA, bronce, 1936. Rómulo Rozo. Museo Nacional, Bogotá (Fotografía Oscar Monsalve).

Ilustración No. 19

1936-C 3



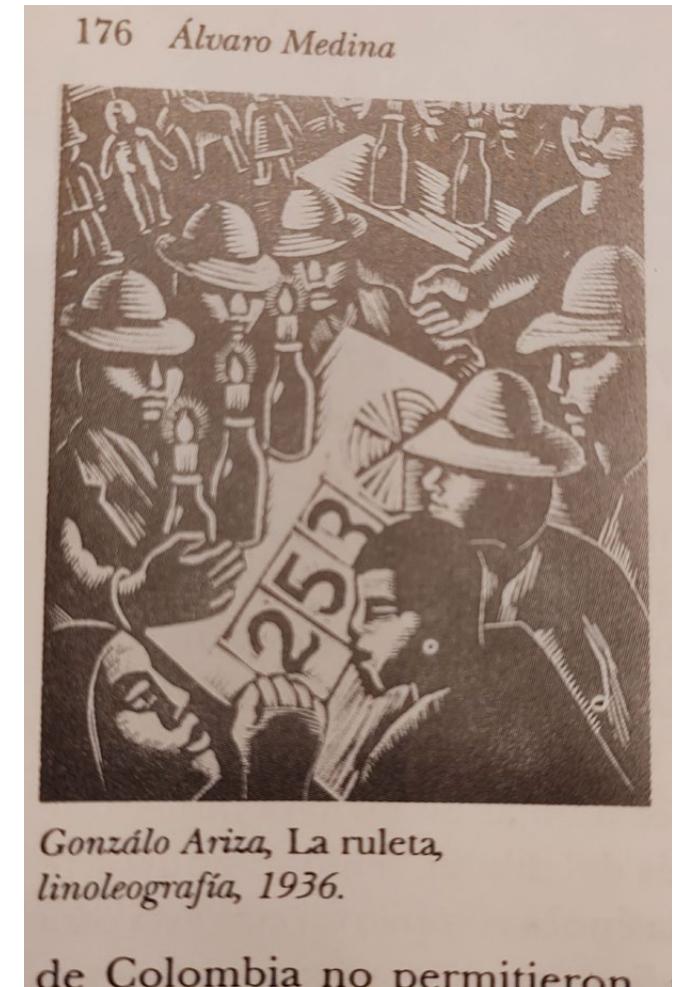
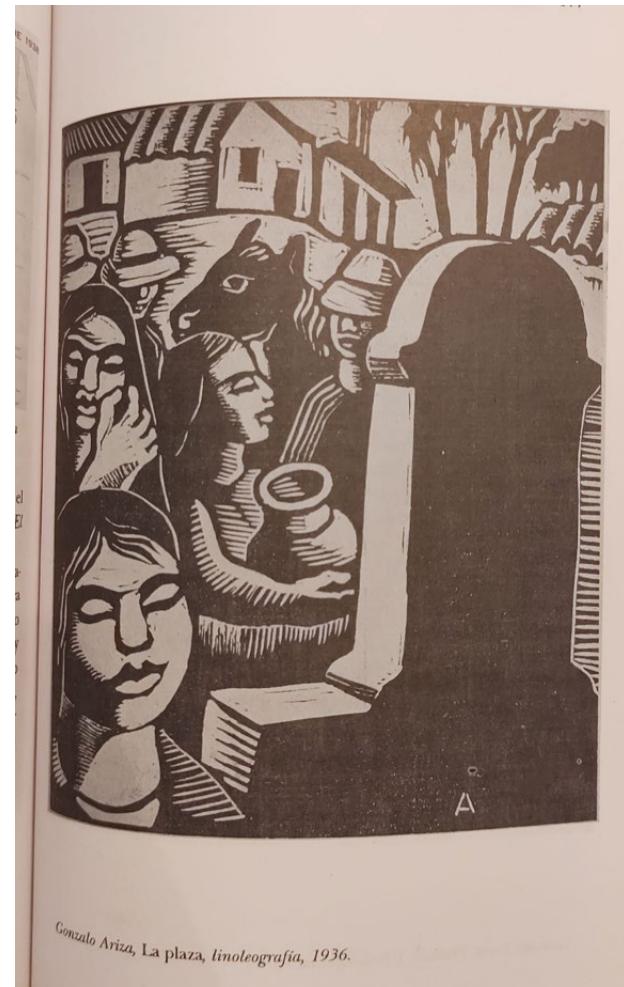
Gonzalo Ariza, Platanal I, linoleografía, 1936.



Gonzalo Ariza, El mercado, linoleografía, 1936.

ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995

1936-A 4



 ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995

1936-B 4

182 Álvaro Medina

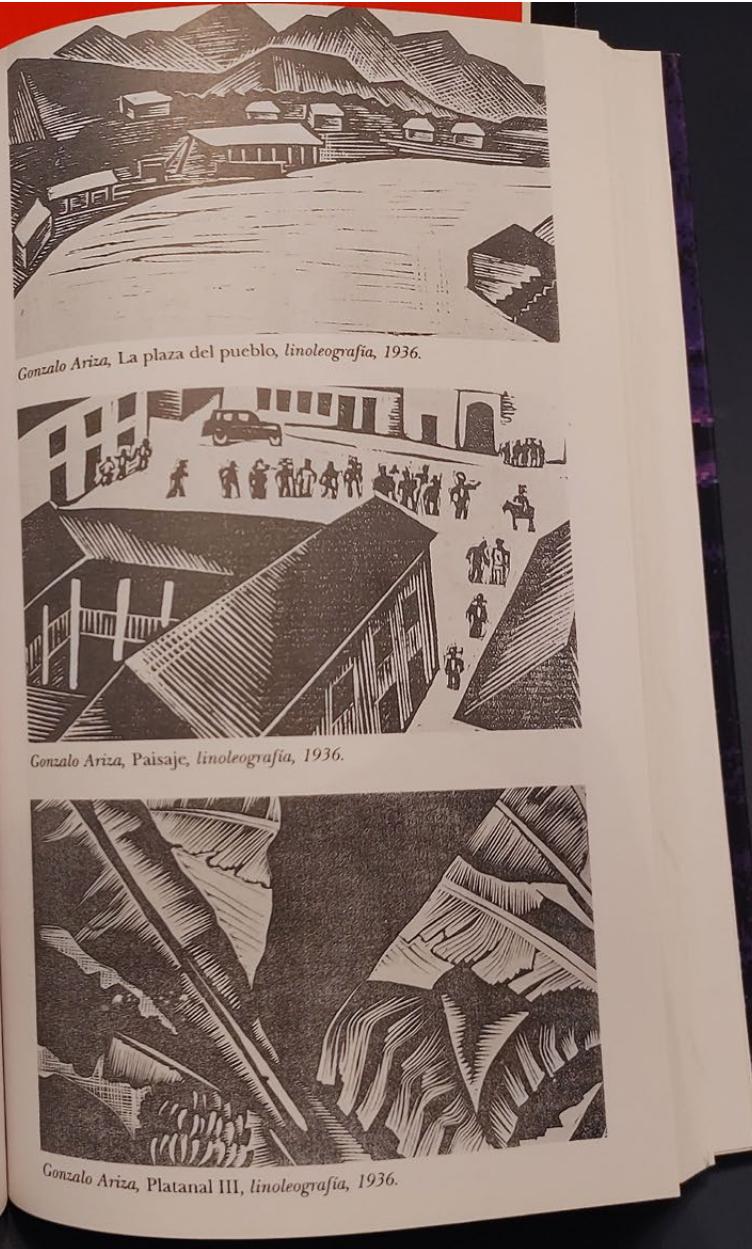
trabajo. Ejemplos de esta etapa de transición son *Campesinos de Fojimi y Saruhasi* (1936). El primero es una figura en que título, tema y tratamiento nos remiten a su trabajo anterior. El segundo es un paisaje cuyas líneas imitan los trazos libres de la tinta aplicada con pincel en papel de arroz. Las dos xilogravías son de evidente acento oriental.²¹⁶ Con ellas se cierra un ciclo porque, como consecuencia de su experiencia en el Lejano Oriente, Gonzalo Ariza se dedicó al dibujo y posteriormente a la pintura, abandonando para siempre la obra gráfica.

El otro grabador de importancia, Gómez Leal, fue el ilustrador de *Tierra*, órgano del partido comunista en 1938. Su trayectoria artística es irregular. A comienzos de los años veinte produjo una obra francamente mediocre que recuerda la de los pintores del Círculo de Bellas Artes,²¹⁷ tendencia que le cedió el paso a un sintetismo similar al de Scandroglio, dedicándose luego a la caricatura. En *Tierra*, su obra es la del activista que concibe su trabajo en función de las necesidades de agitación y propaganda de un partido. Gómez Leal trabajó linóleos y maderas con temas estrictamente ligados a los acontecimientos políticos del momento, siendo el creador de la historieta Juan Pueblo. Lo mejor de su obra gráfica está conformado por los carteles xilográficos que *Tierra* insertaba en sus páginas, de los que cabe destacar el relativo al II Congreso Obrero realizado en Cali,²¹⁹ Colombia contra el fascismo,²²⁰ Al noble pueblo del Atlántico (cartel que acompañó la edición dedicada al proletariado de Barranquilla)²²¹ y España defiende la libertad del mundo.²²²

La figuración de Gómez Leal presentaba acentos dramáticos que a veces eran una detonante mezcla de Orozco y Siqueiros. En su expresionis-



Gonzalo Ariza, El juego, linoleografía, 1936

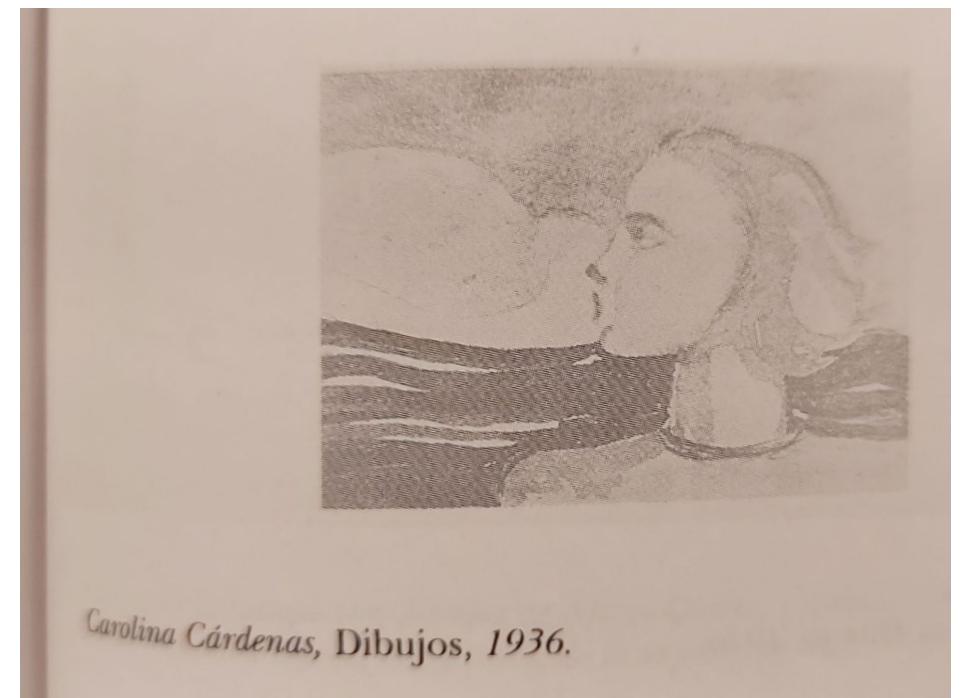
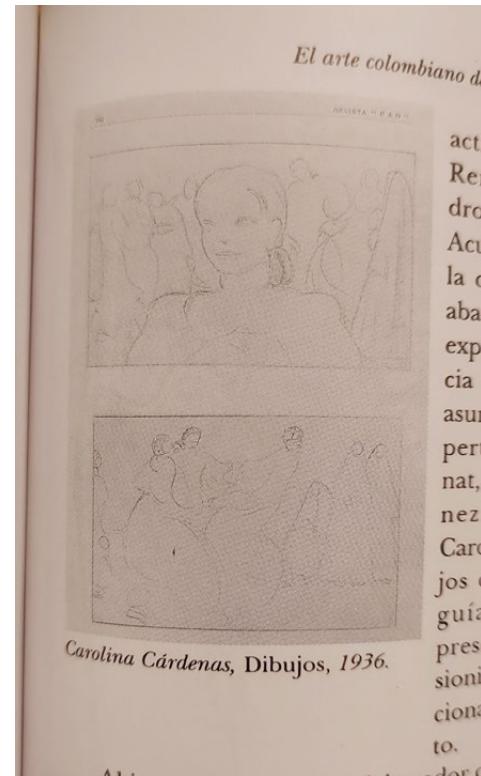
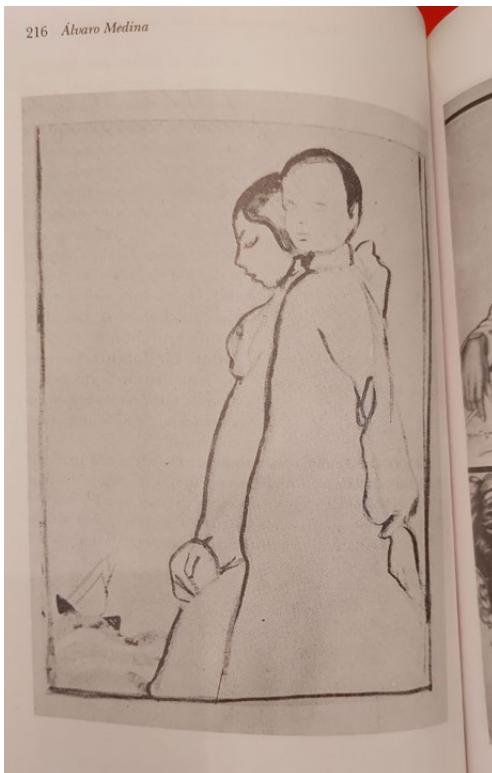


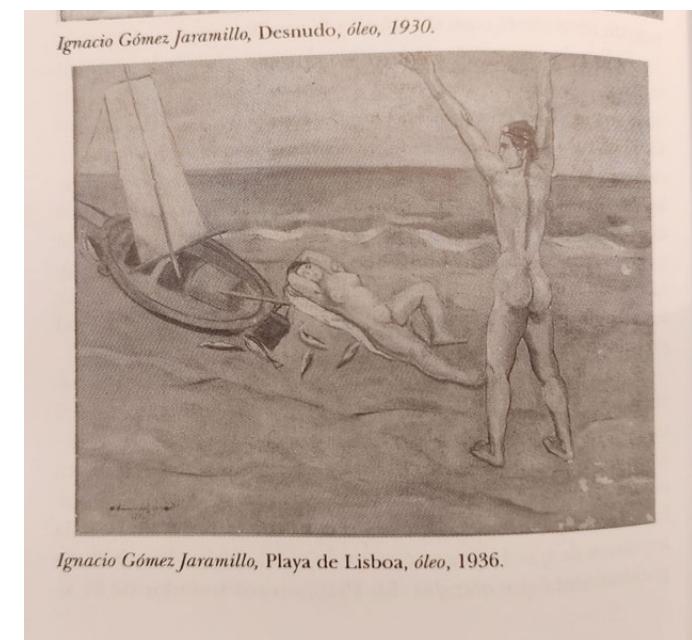
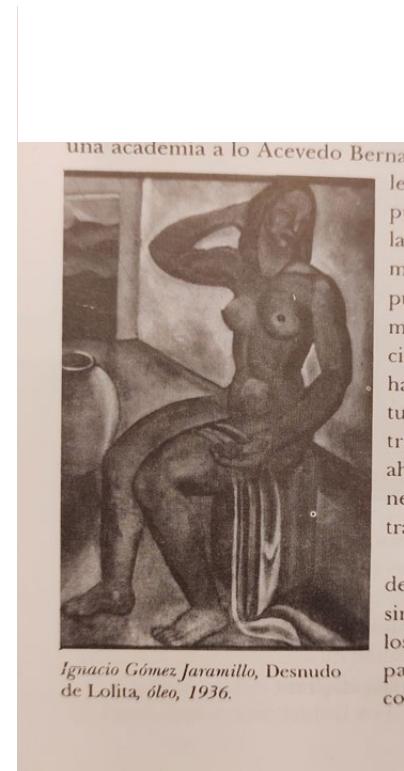
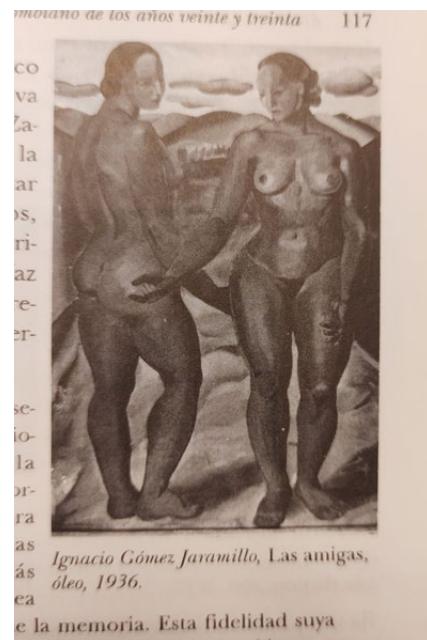
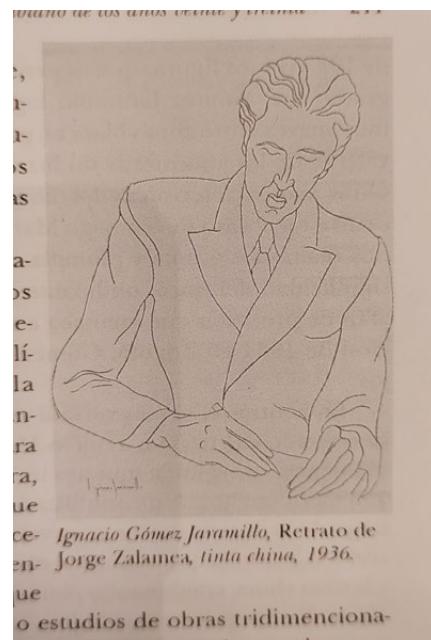
Gonzalo Ariza, La plaza del pueblo, linoleografía, 1936.

Gonzalo Ariza, Paisaje, linoleografía, 1936.

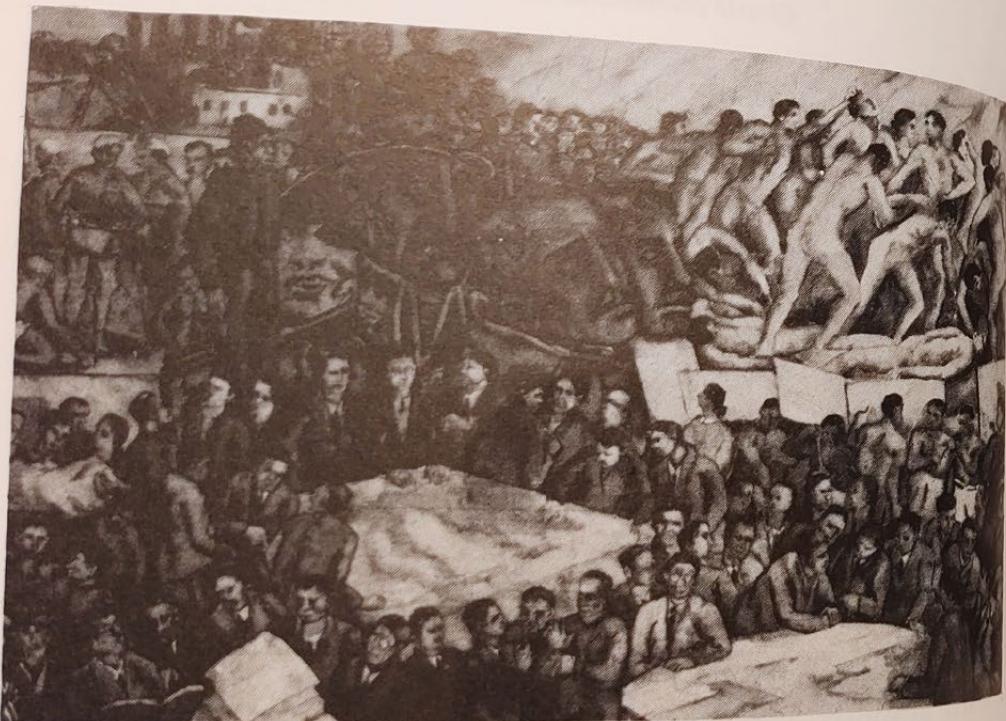


Gonzalo Ariza, Platanal III, linoleografía, 1936.





154 Álvaro Medina



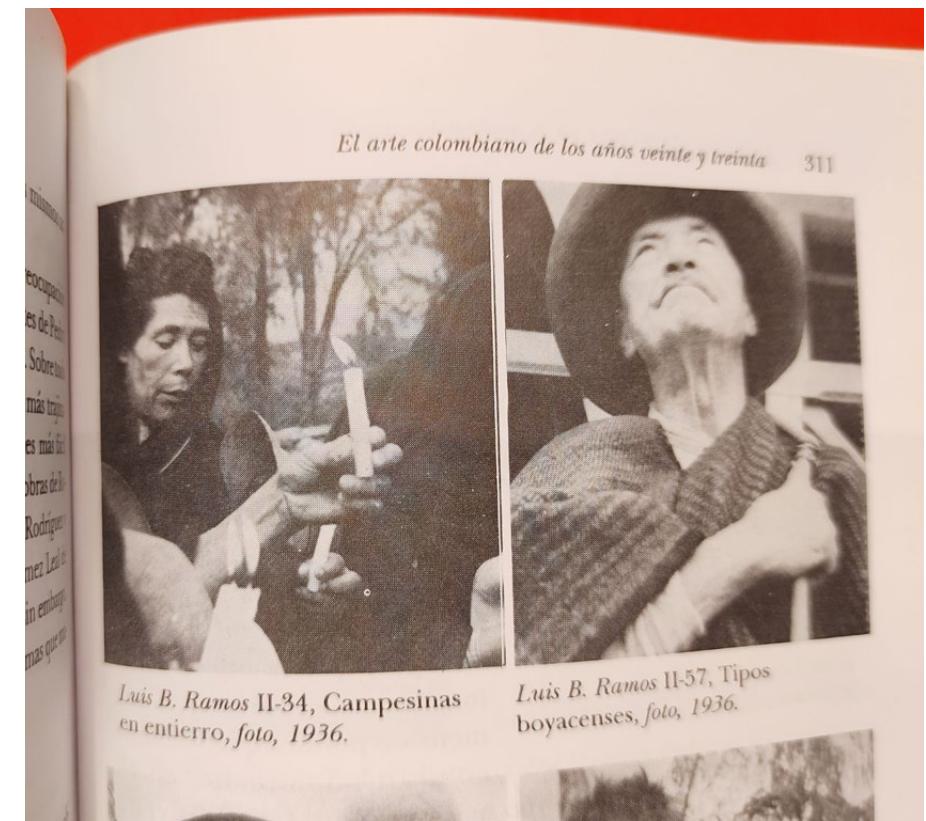
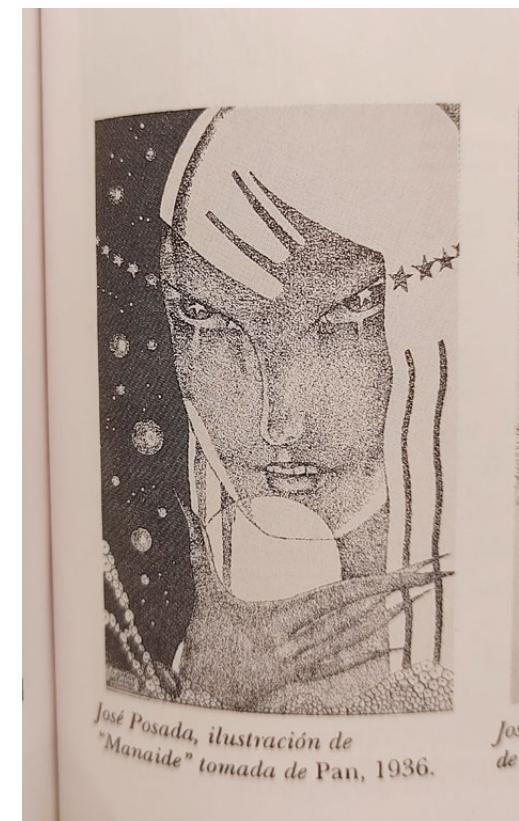
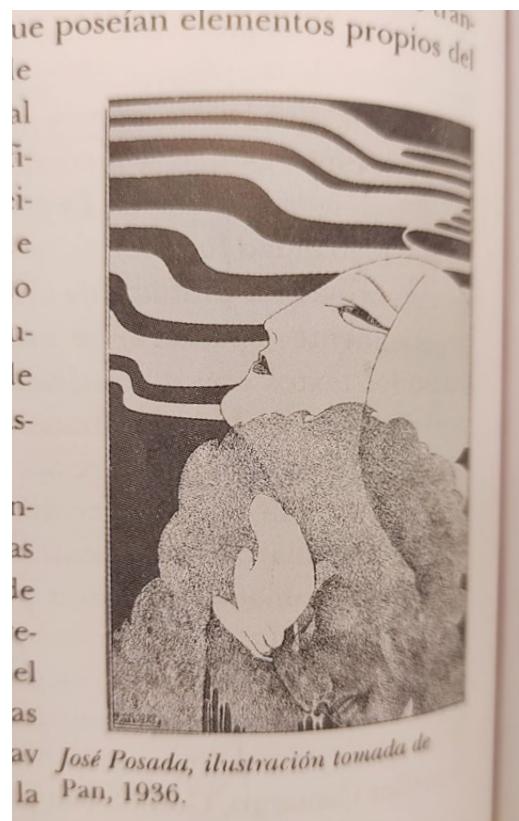
Pedro Nel Gómez, Estudio para la República, acuarela, 1936.

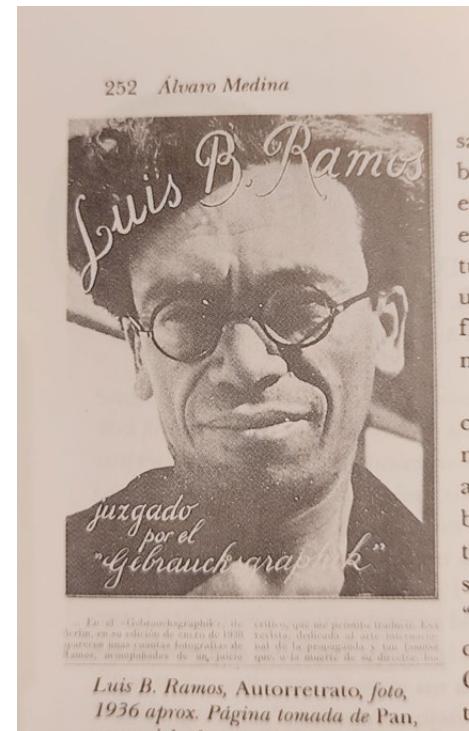
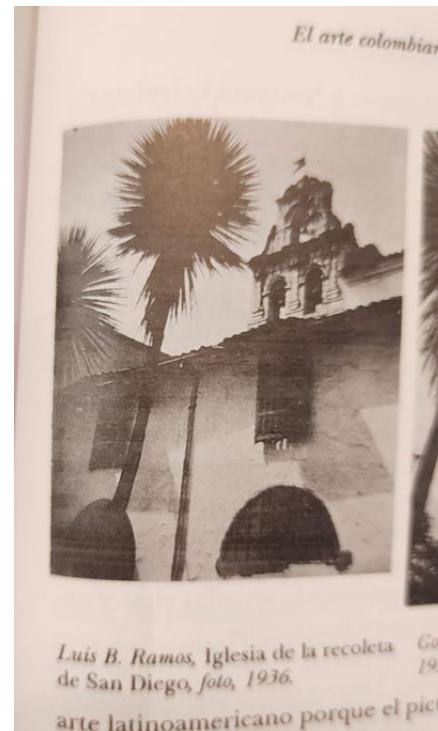
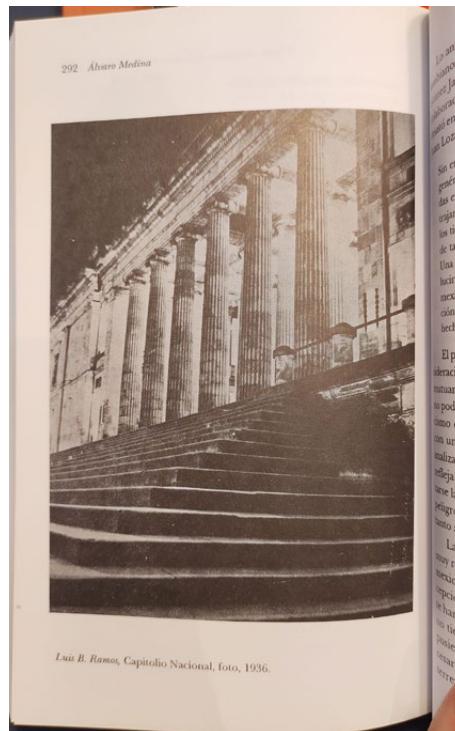
nacional. De una manera general, los habitantes de Antioquia se sentían orgullosos de sus numerosas y modernas industrias, fundadas por ellos y no por extranjeros. Esto condujo a que el sentimiento regional primara sobre el nacional sin llegar a ser el tema de la industria.

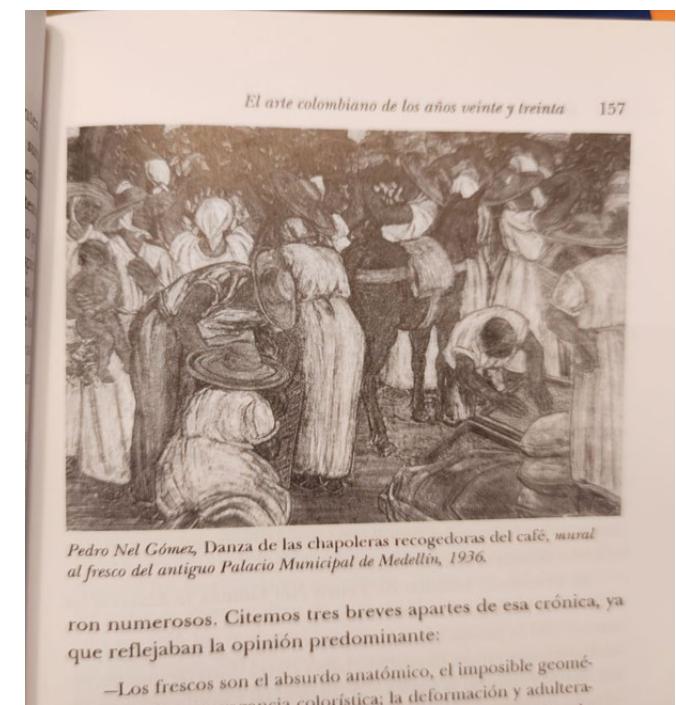
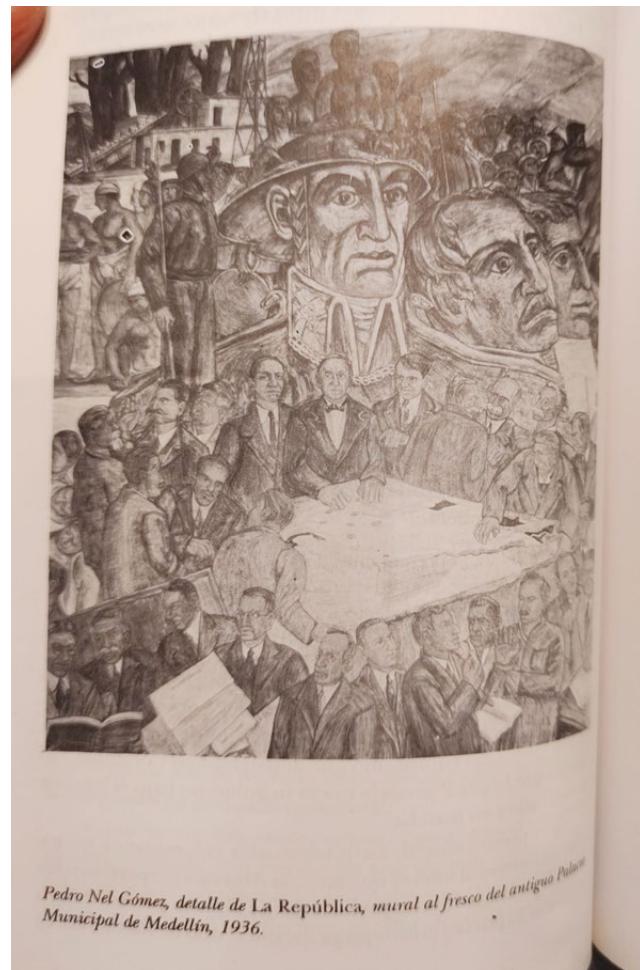
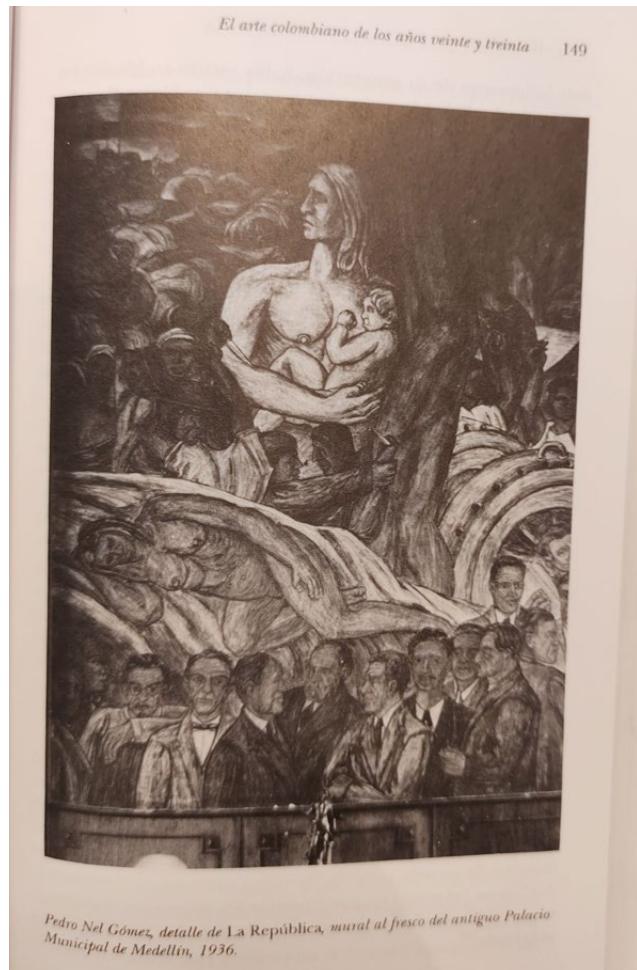
El arte colombiano de los años veinte y treinta 155



Lo anterior explica, quizás, un fenómeno tan desconcertante como la obra misma: no fue la mayoría liberal sino la minoría conservadora la que respaldó con más decisión la realización de los murales. El columnista conservador José Mejía y Mejía, que más tarde hizo pública su ideología fascista¹⁹⁰, lo recordaría años después para reprocharle a Pedro Nel Gómez que en las elec-



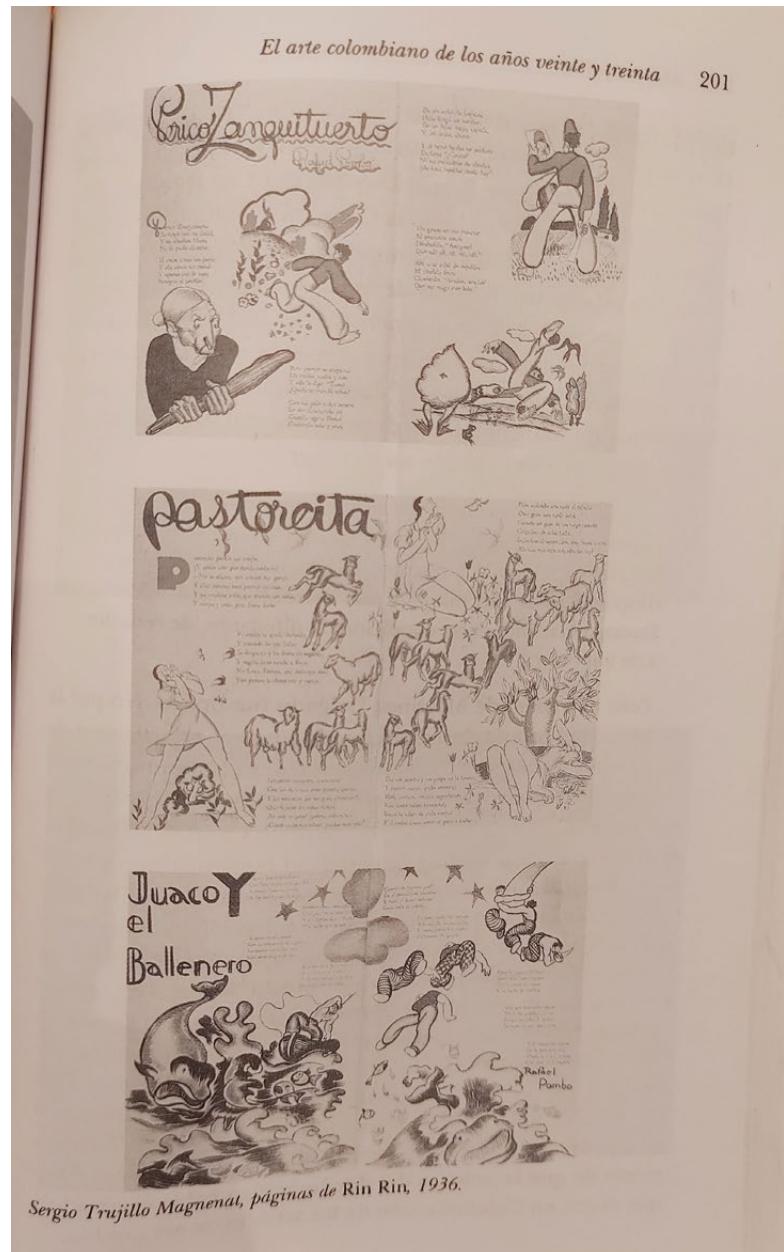




ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ, 1995

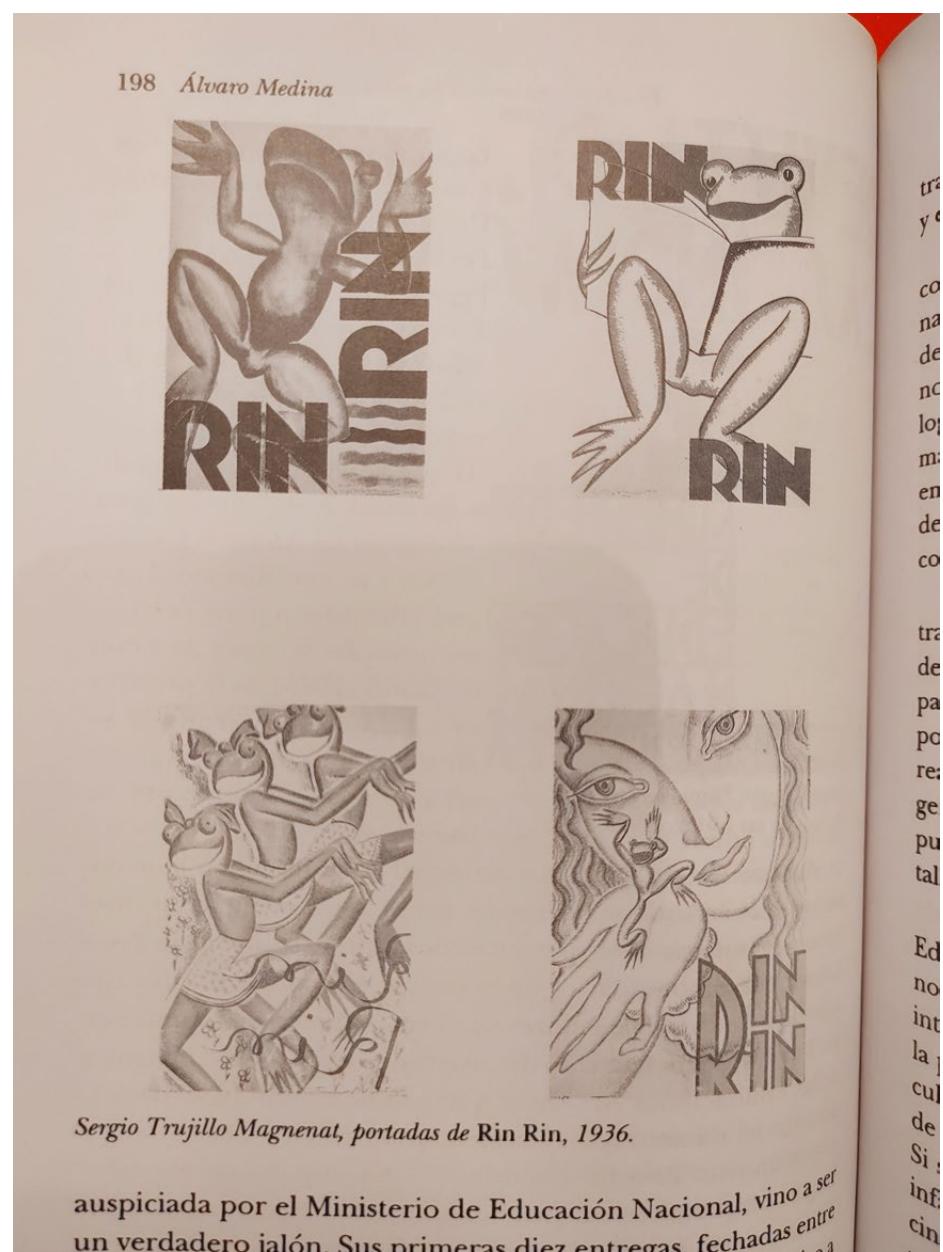
1936-C 6

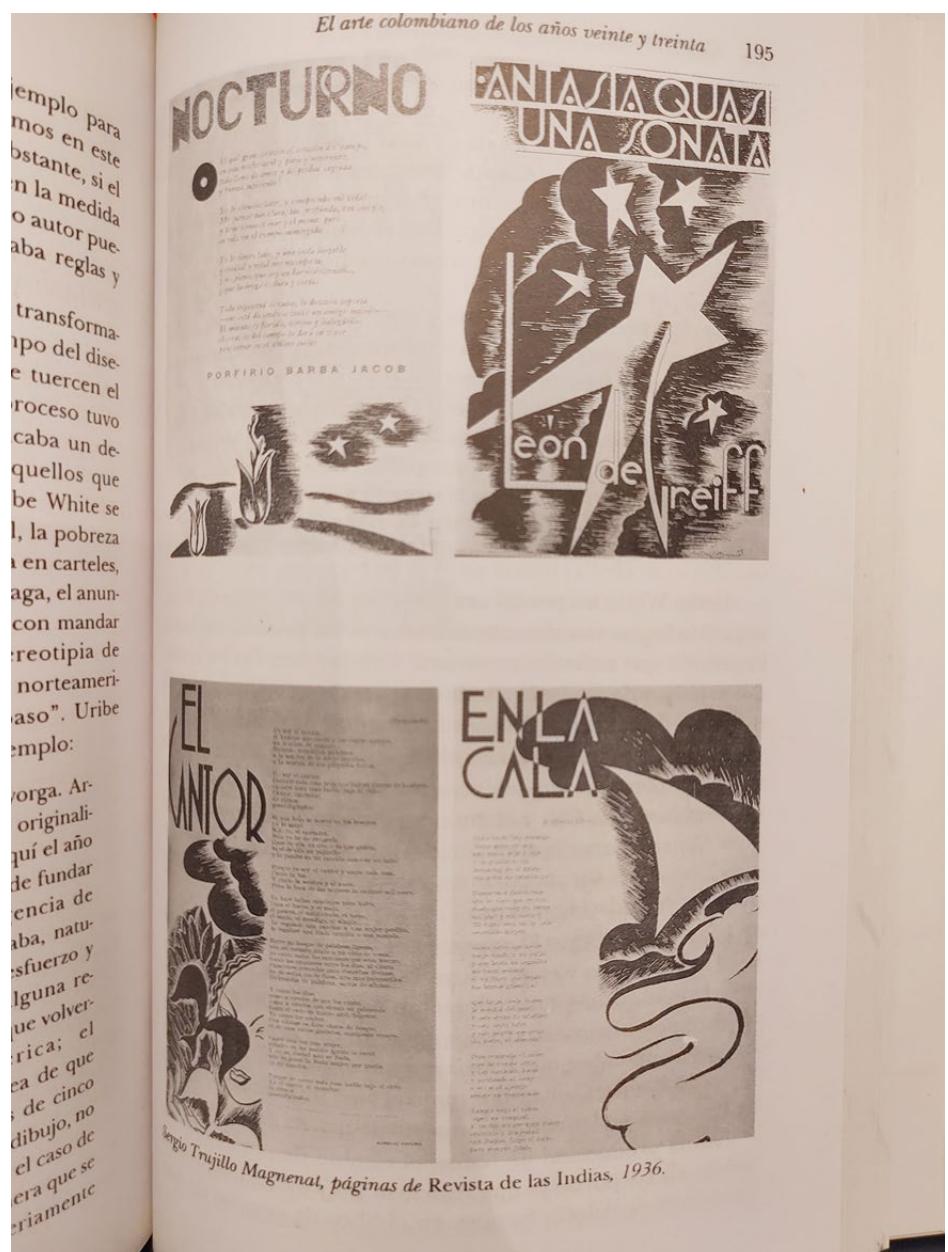
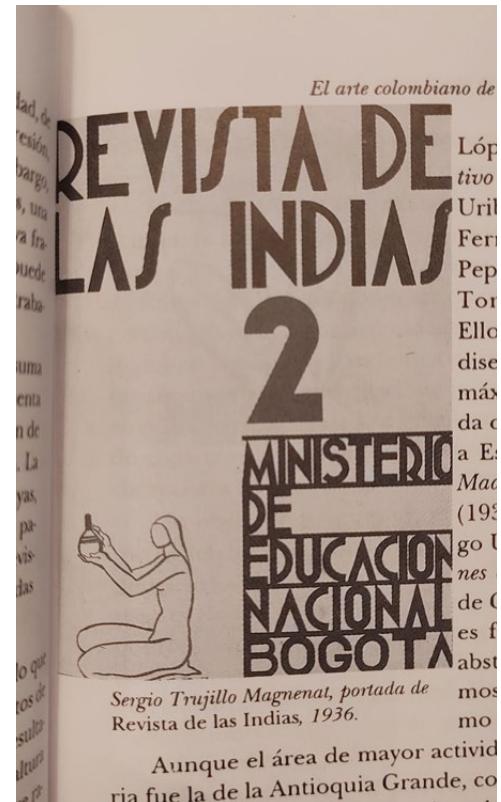
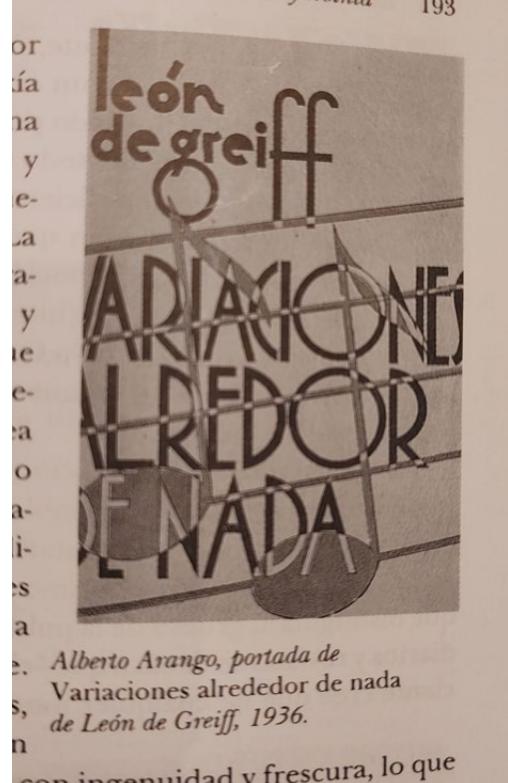
1995.Medina-1936.TrujilloMagnenat-2.jpg



⇒ ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995

1995.Medina-1936.TrujilloMagnenat-3.jpg





288 Álvaro Medina



Sergio Trujillo Magnenat, página de Revista de las Indias, 1936.



Sergio Trujillo Magnenat, Muerte y doncella, óleo, 1936.

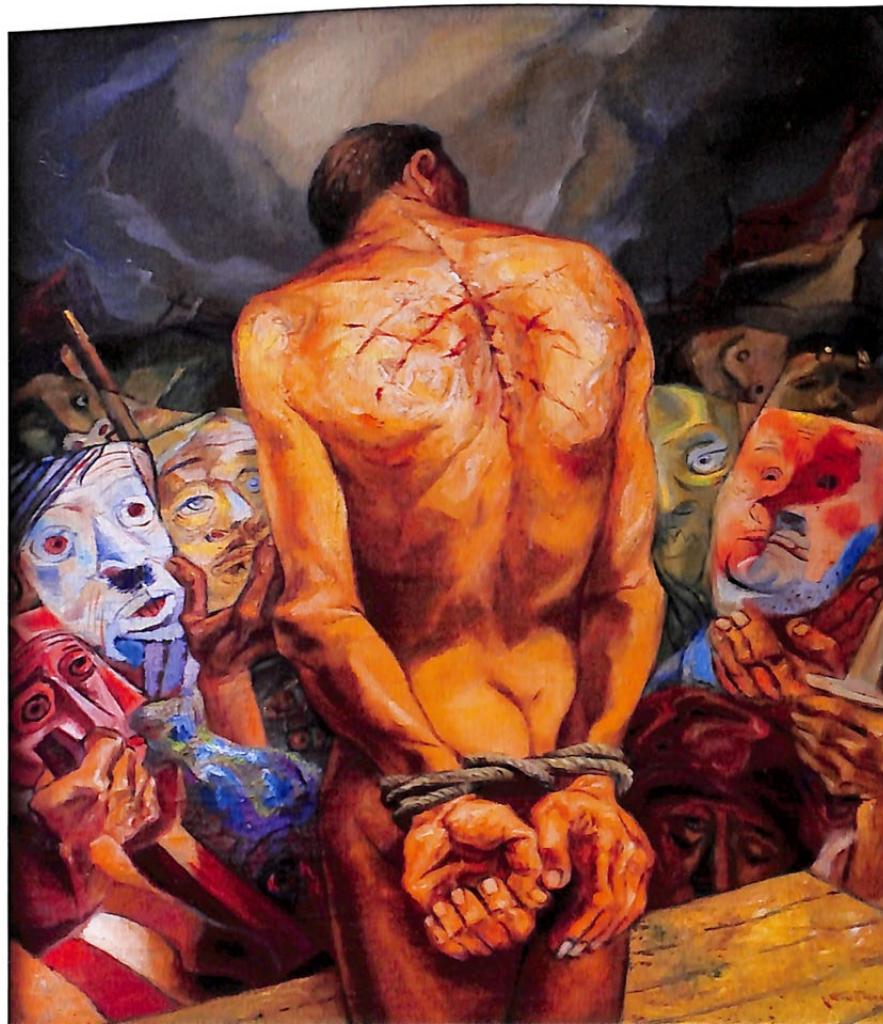
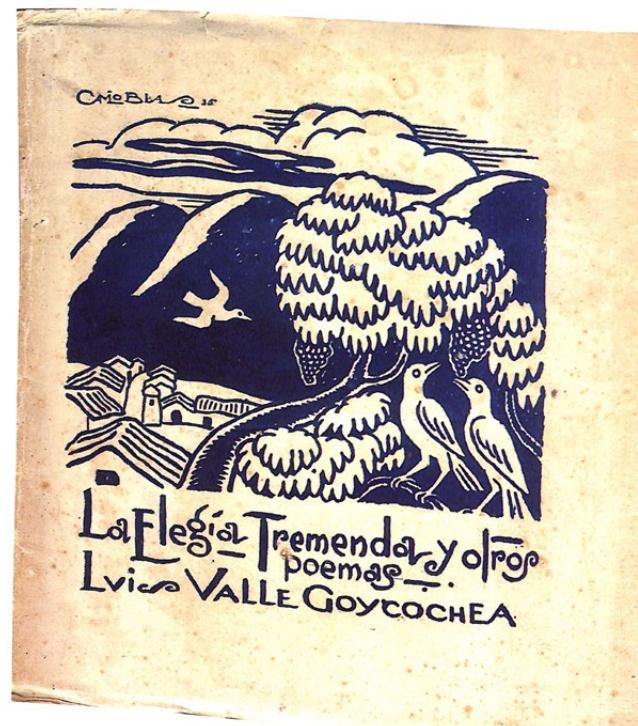


Figure 82 / Eduardo Kingman, *La hora oscura* (The Dark Hour), oil on canvas, 1936. Soledad Kingman Collection, Posada de las Artes Kingman, Quito.



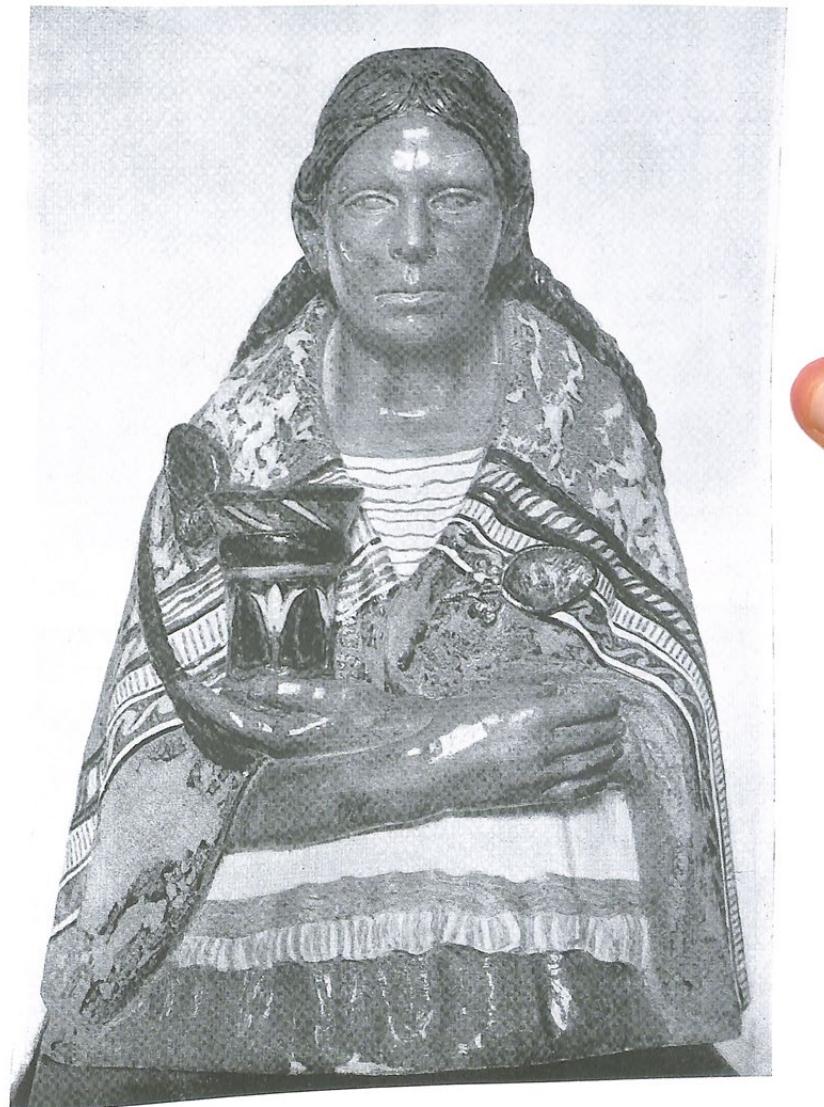
Alejandro Sirio. Ilustración para "El inca enamorado", de Isaura Andrade de Tellin. *El Hogar*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.



Camilo Blas. Cubierta para *La elegía tremenda y otros poemas*, de Luis Valle Goycochea. Lima, 1936.

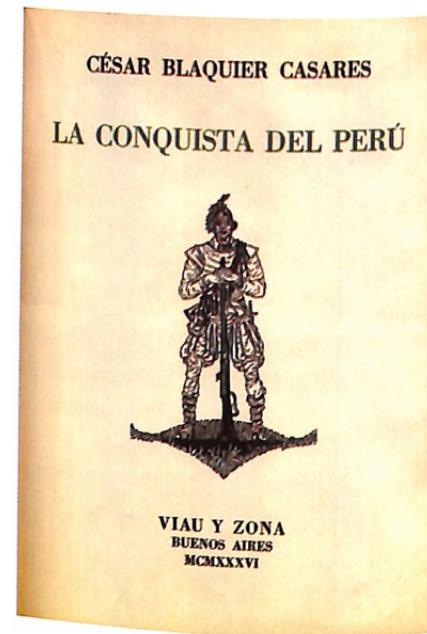


Anónimo. Avenida 9 de Julio (1936). Gelatina de plata sobre papel (Colección CEDODAL).

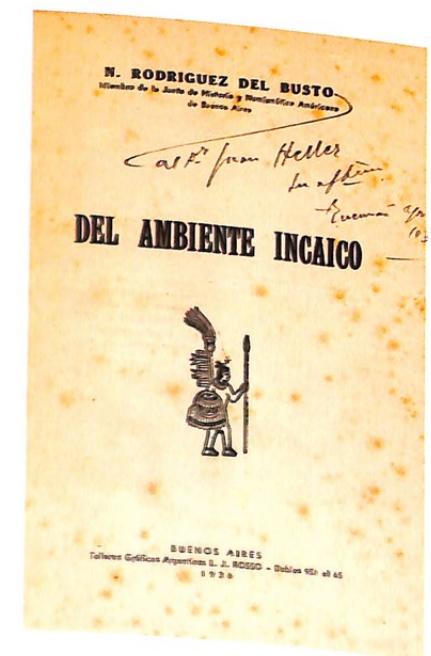


Luis Perlotti. *Niña del kero* (1936). Cerámica policromada. Museo de Esculturas Luis Perlotti, Buenos Aires.

E. KUONA, R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009



Cubierta de *La conquista del Perú*, de César Blaquier Casares, con ilustración de Amadeo Dell'Acqua. Buenos Aires, Viau y Zona, 1936. (Colección CEDODAL).



Portada del libro *Del ambiente incaico*, de Nicanor Rodríguez del Busto. Buenos Aires, L. J. Rosso, 1936. (Colección CEDODAL).



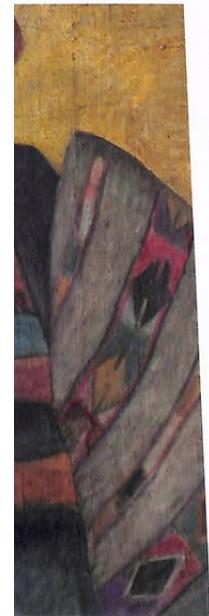
162

G. GARAY A. & J. VILLACORT
UN ARTE AREQUIPENO
LIMA, 2012

1936-C 9

N LOS SIGLOS XIX-XX

COLECCIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA



JULIA CODESIDO

(Lima, 1883-1979)

Inició sus estudios de arte en Europa. Ya en el Perú ingresa en 1919 a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde forma parte de la primera promoción de egresados y donde ejerció luego la docencia hasta 1943.

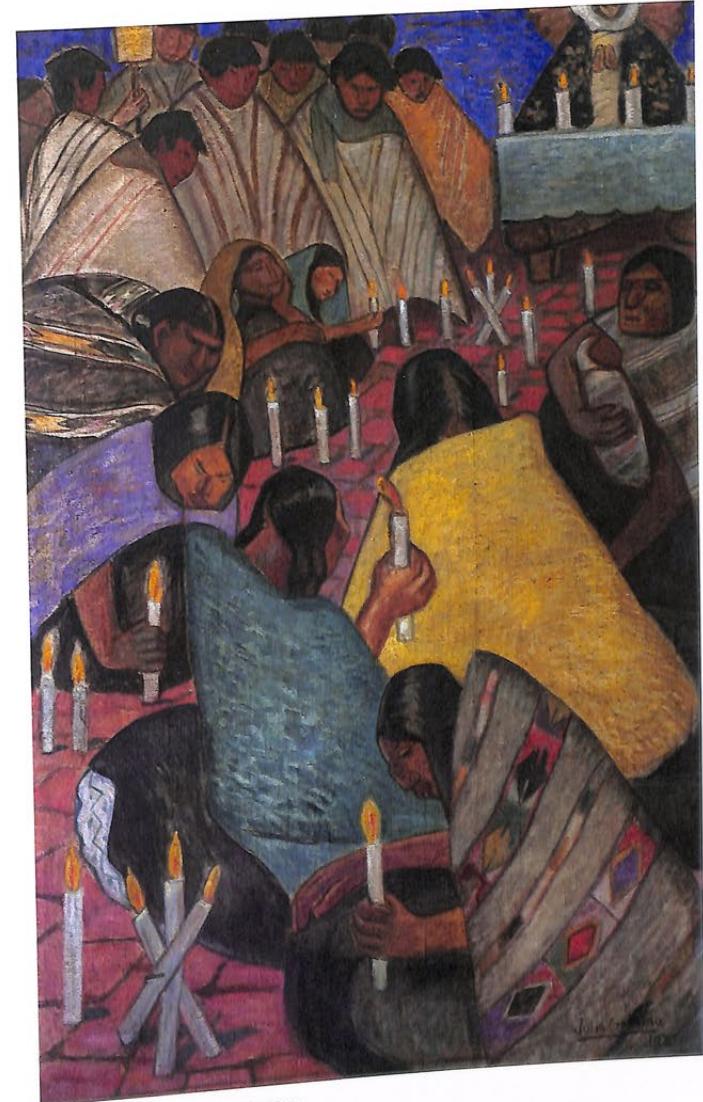
Fue figura fundamental del Grupo Indigenista, liderado por José Sabogal. Presentó su primera exposición en Lima en 1930.

En 1935 viajó a México, donde estableció fecunda relación con Orozco, Rivera y Siqueiros y expuso en el Palacio de Bellas Artes.

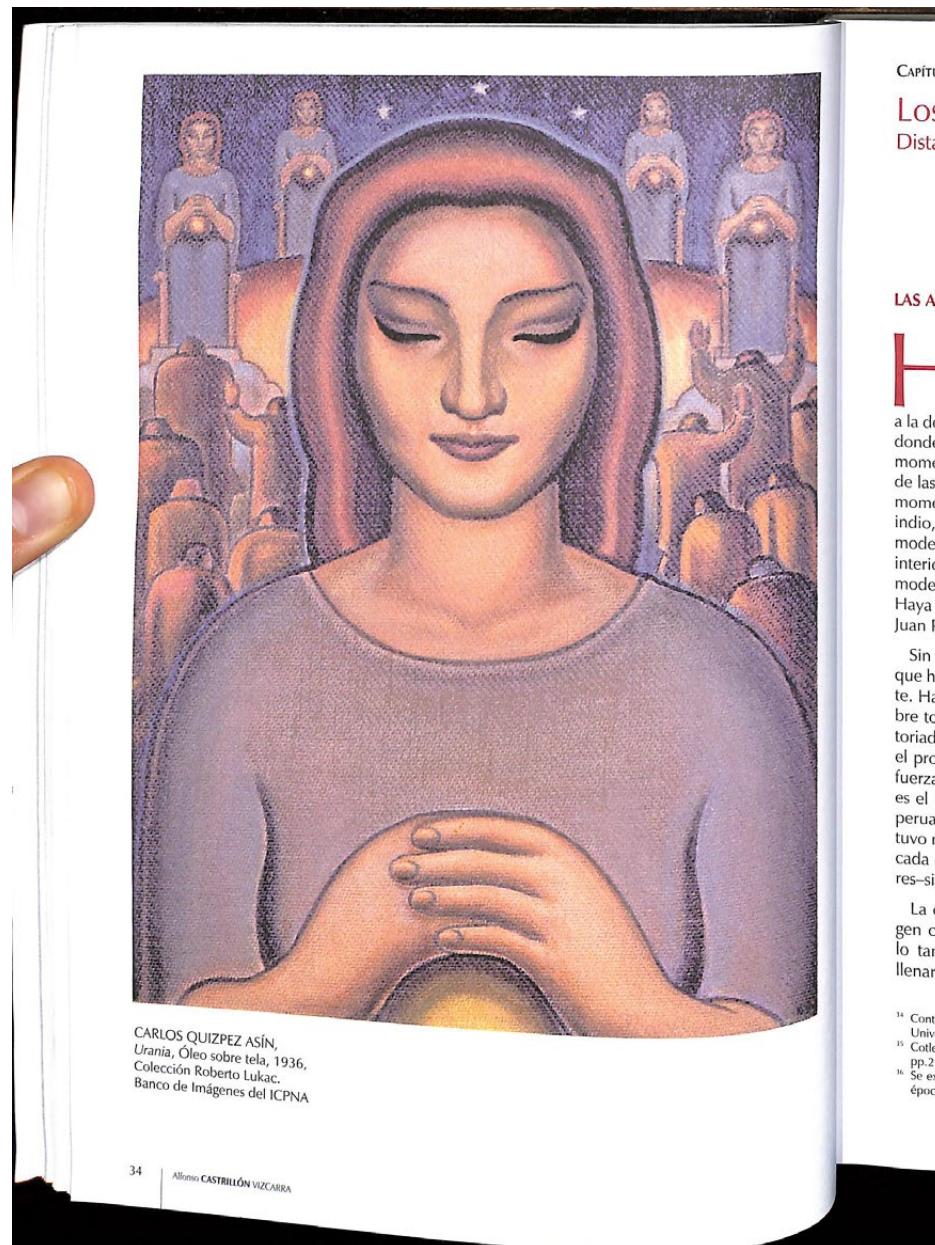
Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ignacio Merino, (1977).

Exposiciones en Perú, México, Estados Unidos, Francia, Argentina, Chile, España y Francia.

Obras suyas forman parte del acervo de importantes museos en Nueva York, San Francisco (EEUU), Francia y Argentina.



"Las velas", 1936, óleo sobre lienzo, 153 x 99 cm.



ALFONSO CASTRILLÓN V.
TENSIONES GENERACIONALES
LIMA, 2014

CAPÍTULO

Los Dista

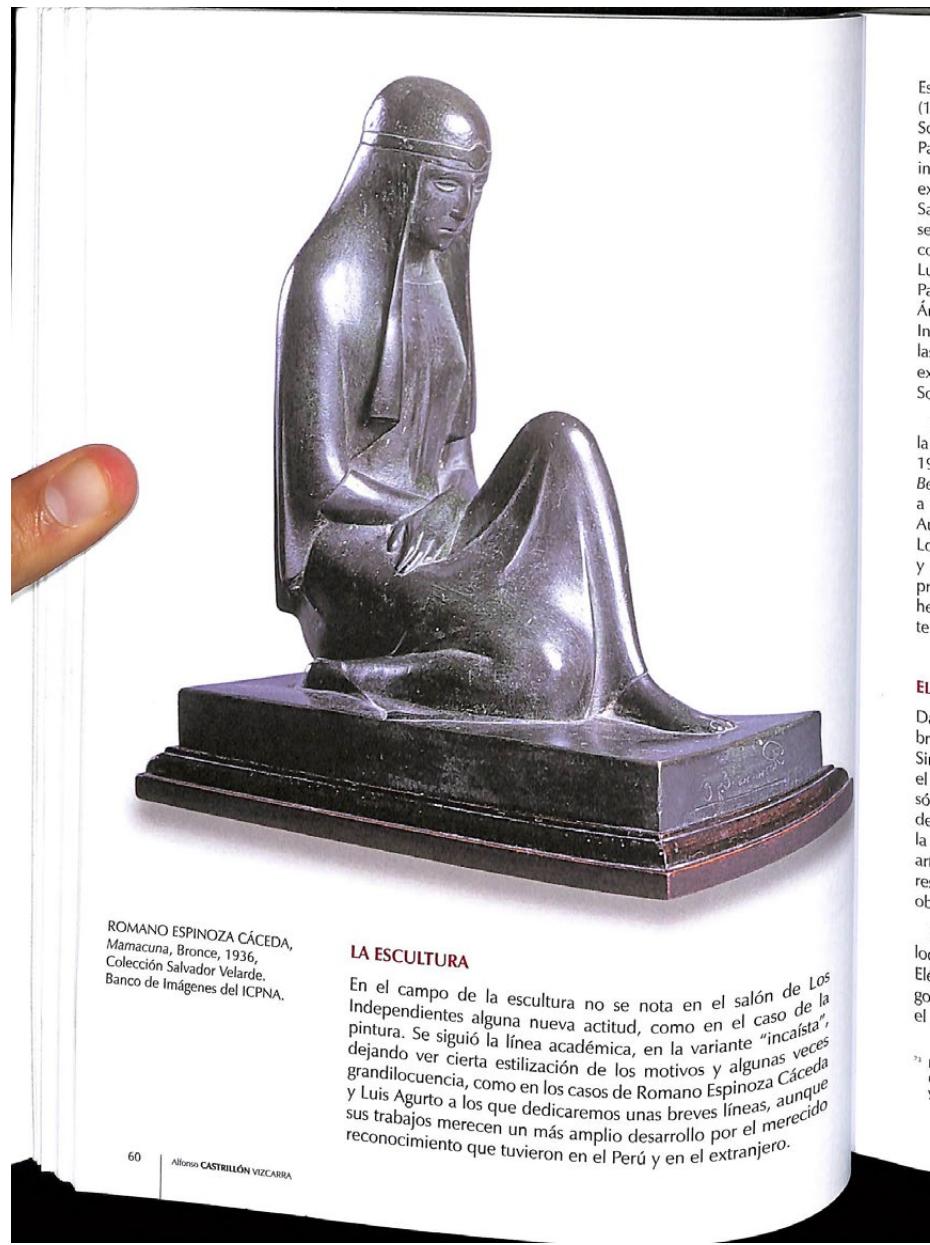
LAS AR

Ha la dé
donde
mome
de las t
mome
indio,
moder
interior
moder
Haya d
Juan Pa

Sin e
que ha
te. Hay
bre toc
toriad
el pro
fuerzas
es el ú
peruar
tuvo ni
cada d
res-sig

La o
gen cc
lo tan
llenará

¹⁴ Contra
¹⁵ Univer
¹⁶ Colle
pp.22;
Se exp
época:



LA ESCULTURA

En el campo de la escultura no se nota en el salón de Los Independientes alguna nueva actitud, como en el caso de la pintura. Se siguió la línea académica, en la variante "incaísta", dejando ver cierta estilización de los motivos y algunas veces grandilocuencia, como en los casos de Romano Espinoza Cáceda y Luis Agurto a los que dedicaremos unas breves líneas, aunque sus trabajos merecen un más amplio desarrollo por el merecido reconocimiento que tuvieron en el Perú y en el extranjero.

R
Estu
(19
Sch
Par
indi
exp
Salk
se c
con
Lue
Pari
Áng
Inte
las i
exp
Soc

Li
la E
191
Bea
a Li
Aut
Lore
y el
pro
hen
terc

EL F
Dac
bro:
Sin
el ti
sólo
desc
la a
arte
resti
obra

El
loca
Eléc
go,
el C

?1
Lai
rec
y a

Modernos en el norte

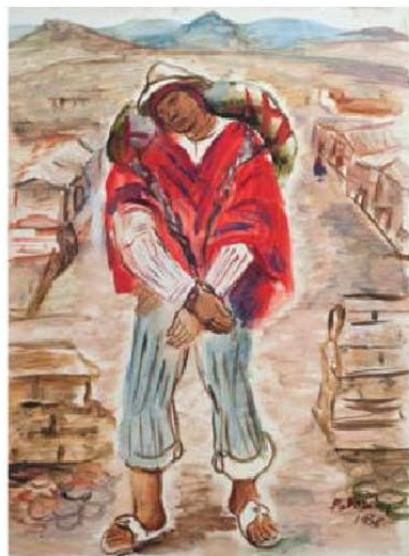
Raquel Forner
Llegó Temblor, 1936, grafito y tempera s/papel sobre cartón, 32,5 x 38,5 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8417



ROBERTO AMIGO
 LA HORA AMERICANA. 1910-1950
 BUENOS AIRES, 2014

1936-A10

Raquel Forner
Sin título, 1936
 acuarela sobre papel, 50 x 39 cm
 Colección Fundación Forner-Eigani, Ec. Ac.
Cheng (La Paz), febrero 1936
 lápiz sobre papel, 32,2 x 38,5 cm
 Colección Fundación Forner-Eigani, Ec. Ac.
Personajes de Totoromo, 1936
 acuarela sobre papel, 50,5 x 39,5 cm
 Colección Fundación Forner-Eigani, Ec. Ac.



166



ROBERTO AMIGO
 LA HORA AMERICANA. 1910-1950
 BUENOS AIRES, 2014

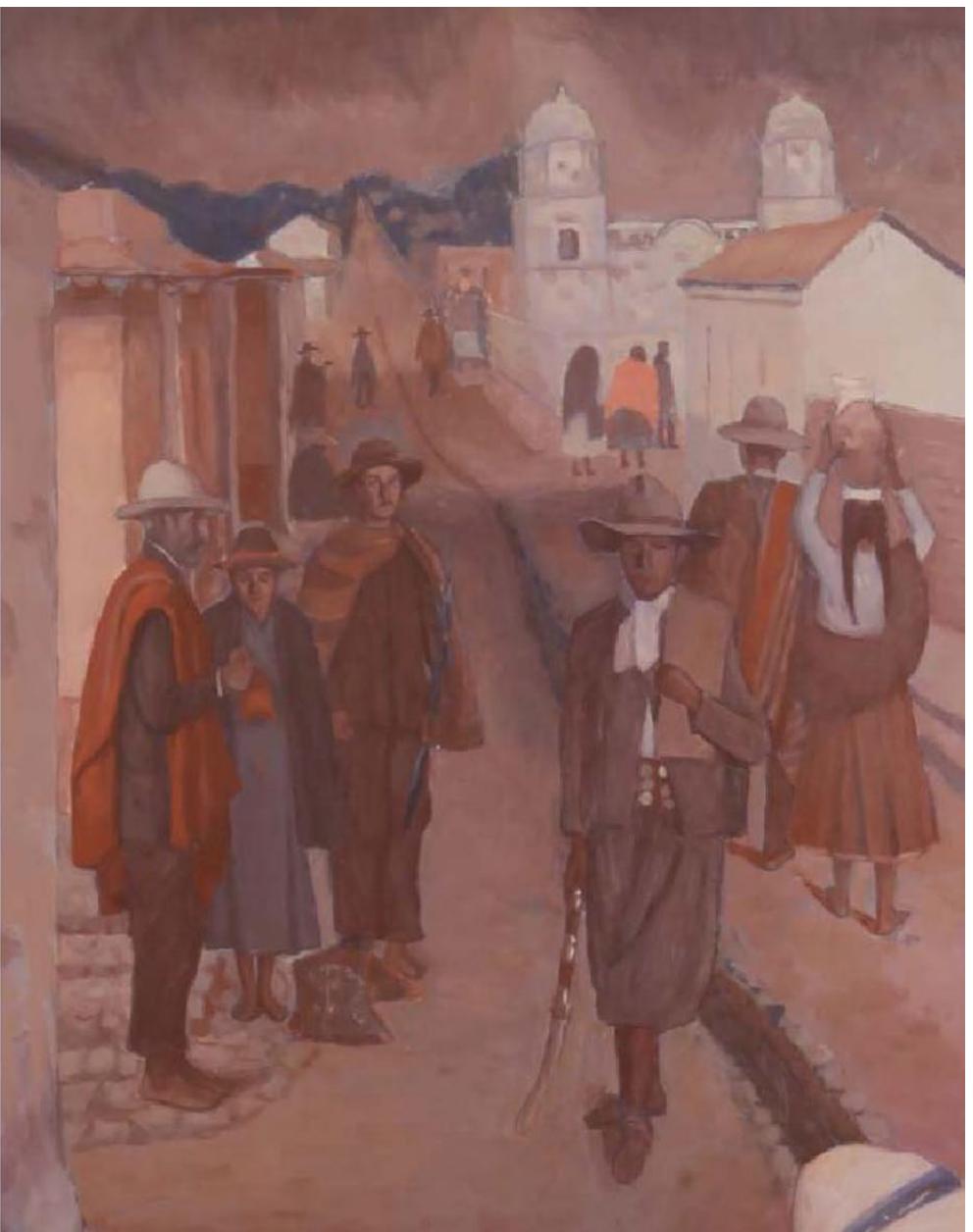
1936-B 10



José Antonio Terry
En un rincón santo, Tilcara 1936, óleo sobre tela, 195 x 166 cm
 Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara

144

ROBERTO AMIGO
 LA HORA AMERICANA, 1910 - 1950
 BUENOS AIRES, 2014



1936-C 10

Al promediar la década de 1930, Antonino Espinoza Saldaña empezaba a dejar atrás el simbolismo fantástico de su obra inicial para dedicarse a la representación del paisaje. Este cambio de inspiración significó al mismo tiempo un paulatino abandono del estilo definitivamente art-déco que había asociado su obra anterior con el ámbito de la gráfica. Se plegaba así a un contexto en el que la pintura de caballete se había erigido como el género artístico por excelencia y en el que la idea de un arte nacional concentraba el debate de la crítica y la intelectualidad locales. Sin embargo, el artista tomó distancia de una estética indigenista que identificaba los motivos autóctonos con la idea de reciedumbre y ralgambre telúrica. En contraste, el paisaje constituye en su obra un motivo mera divagación estética, en el que pocas veces asoma la presencia humana. Sus mejores ejemplos, como esta *Marina*, concilian un colorido sutil con la atmósfera fantasiosa y la sugerente estilización lineal provenientes de su etapa anterior. Espinoza merece ser considerado, además, como un pionero en la representación de la costa peruana, hasta entonces escasamente abordada.

Halfway through the 1930s, Antonino Espinoza Saldaña began to leave behind the symbolism and fantasy of his early work in order to dedicate himself to landscape painting and local subjects. This change in inspiration signified at the same time a gradual abandonment of the definitively art-deco style that had identified his earlier work with the graphic arts. He thus yielded to a context in which easel painting had become established as the artistic genre par excellence and in which the idea of a national art consumed the focus of local critics and intellectual circles. However, the artist distanced himself from the indigenist aesthetic that identified native scenes with the concept of ancient heritage. By contrast, for Saldaña, landscape—as a subject—constituted rather a digression and a form of aesthetic contemplation with very few references to human presence. His best works, such as *Marine*, reconcile a subtle color scheme with an atmosphere of fantasy as well as including elements of the compelling linear stylization of his previous work. Espinoza also deserves to be considered a pioneer of pictorial representation of the coast of Peru, which until then had barely been addressed by local artists.

182

**ANTONINO ESPINOSA
SALDAÑA**
(LIMA, 1888-1969)

MARINA

1936

Óleo sobre tela
67,5 x 87,5 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Petrus y
Verónica Fernandini



R. KUSUNOKI & L.E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO, COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014

1936-A II

Nacido de padres peruanos en Burdeos (Francia), Grau llegó al Perú plenamente formado en 1937, luego de un intenso aprendizaje en Europa. Alumno de la Escuela Real de Bellas Artes de Bruselas y de la Escuela Superior de Bellas Artes de París, frecuentó también los talleres privados de André Favory, André Lotte y Fernand Léger. Su obra respondía a una de las líneas más tradicionales del llamado "retorno al orden" en el arte francés de entreguerras. Poco después de llegar a la capital peruana, el pintor participaría en el I Salón de Independientes, exposición que por primera vez otorgaba presencia pública a la oposición contra el indigenismo sabogalino. Se dio a conocer entonces por su trabajo en géneros tradicionales como el retrato o el bodegón, los que le permitían eludir cualquier intención anecdótica o localista para enfocarse únicamente en los valores formales de la pintura. Como retratista demostró una sólida técnica, inspirada inicialmente por la herencia cezaniana, que implicaba un neto contrapunto frente a los aportes de Sabogal y su grupo. Su retrato de Ana Pizarro, cuñada de Enrique Camino Brent, conjuga la descripción de la modelo con cierta atmósfera de misterio que evoca lejanamente sus contactos con la pintura fantástica europea. Más allá de su tímido lenguaje modernista, el compromiso de Grau con "el arte por el arte" cuestionaba las restricciones temáticas y la deliberada crudeza técnica del indigenismo.

Born to Peruvian parents in Bordeaux (France), Grau arrived in Peru in 1937 having been entirely educated in Europe. A student of the Royal Academy of Fine Arts in Brussels and the Paris School of Fine Arts, he also frequented the private workshops of André Favory, André Lotte and Fernand Léger. His work followed one of the most traditional schools of painting –the so-called "return to order" of post-war French art. After arriving in the Peruvian capital, the painter participated in the First Salón de Independientes, an exhibition that provided a public platform for art practices opposed to Sabogal's Indigenist movement. From this moment on he became known for his traditional portraits and still-lifes and it was these works that allowed him to elide any anecdotal or local content in favor of focusing solely on the formal values of painting. As a portraitist, he demonstrated a sound technical capability inspired initially by the style of Cézanne, which provided a counter-point to the aesthetic proposals of Sabogal and those working with him. His portrait of Ana Pizarro, the sister-in-law of Enrique Camino Brent, combines a portrayal of the model with a certain atmosphere of mystery that faintly evokes his encounters with European fantastic painting. Beyond the timid modernist language, Grau's commitment to an "art for art's sake" questioned the thematic restrictions and the deliberate crudity of the indigenist movement.

RICARDO GRAU (BURDEOS, 1907 - LIMA, 1970)

ANA PIZARRO

1938

Óleo sobre tela
82 x 63 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Isaac Sterenthal

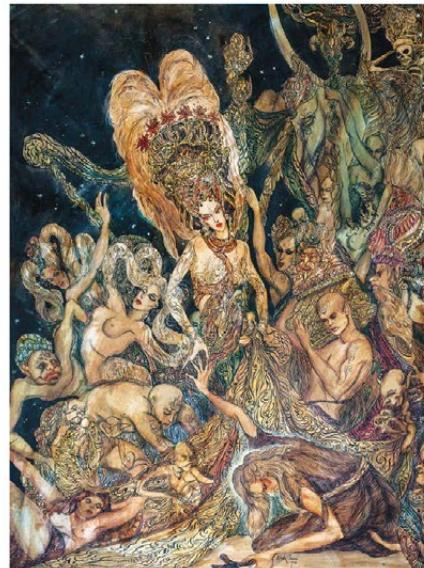


© RICARDO GRAU, APSAV, LIMA, 2014

→ R. KUSUNOKI & L. E WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA. 2014

1936-B II

SA | ALMA MÍA | SIMBOLISMO Y MODERNIDAD | ECUADOR | 1900-1950



Título: Los tormentos de San Antonio
Autor: Adán Gómez Solá Franco
Año: 1936
Técnica: acuarela y tinta sobre papel
Dimensiones: 50 x 38 cm.
Colección privada, Quito.

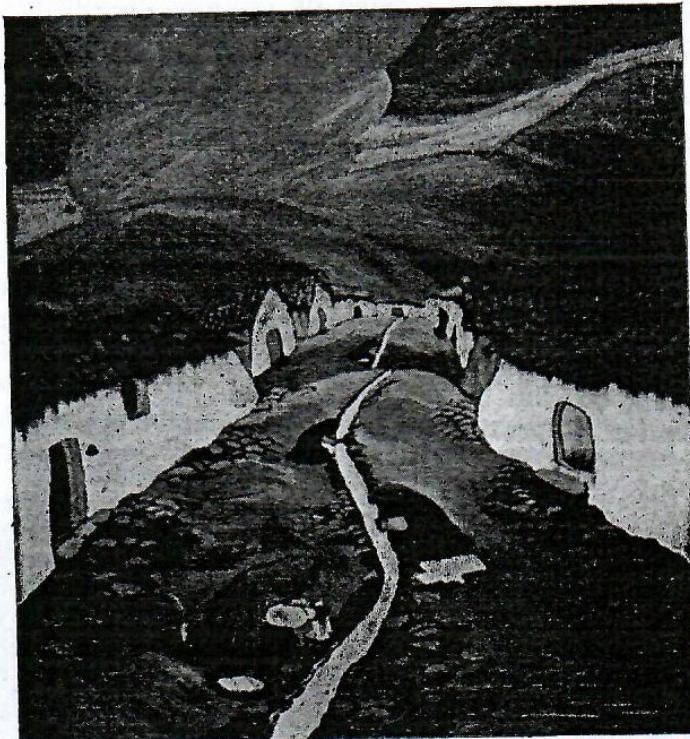
A. KENNEDY T. & R. GUTIERREZ V.
ALMA MÍA, SIMBOLISMO Y
MODERNIDAD ECUADOR 1900-1930
QUITO, 2014

1936-C II

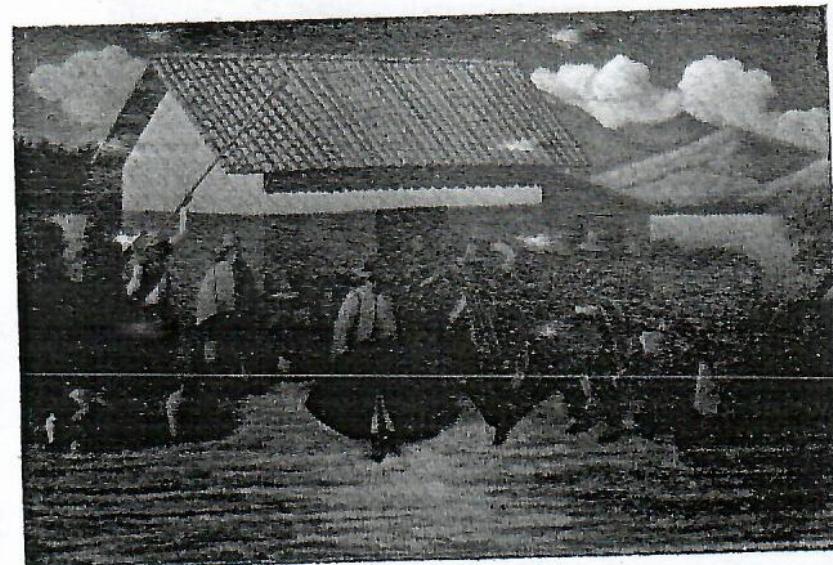
1937

1937-Ao

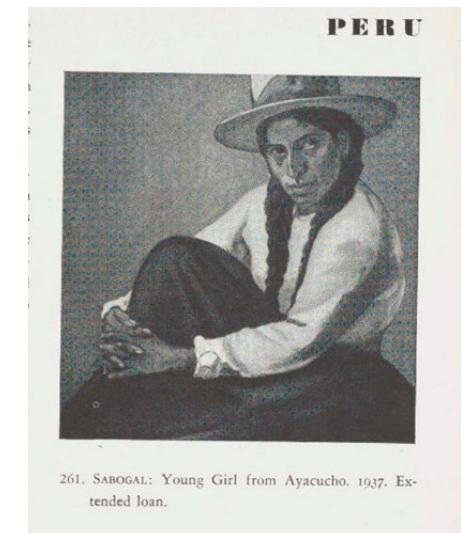
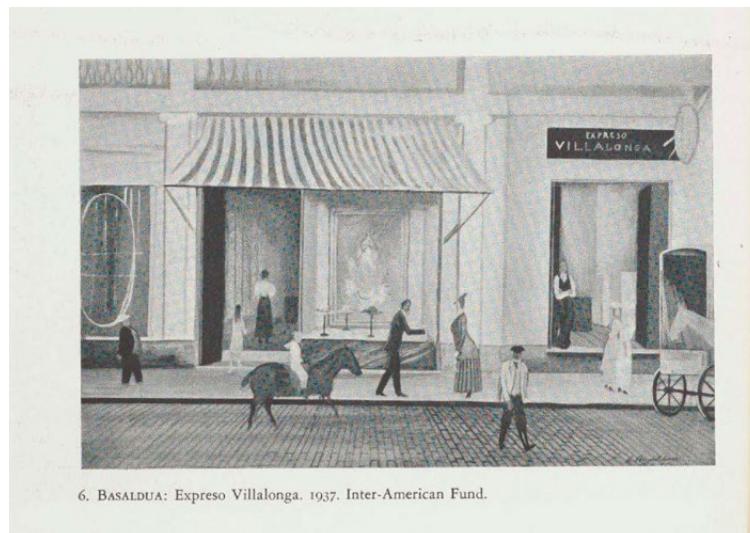
suerte, dedicándose al paisaje serrano y al retrato

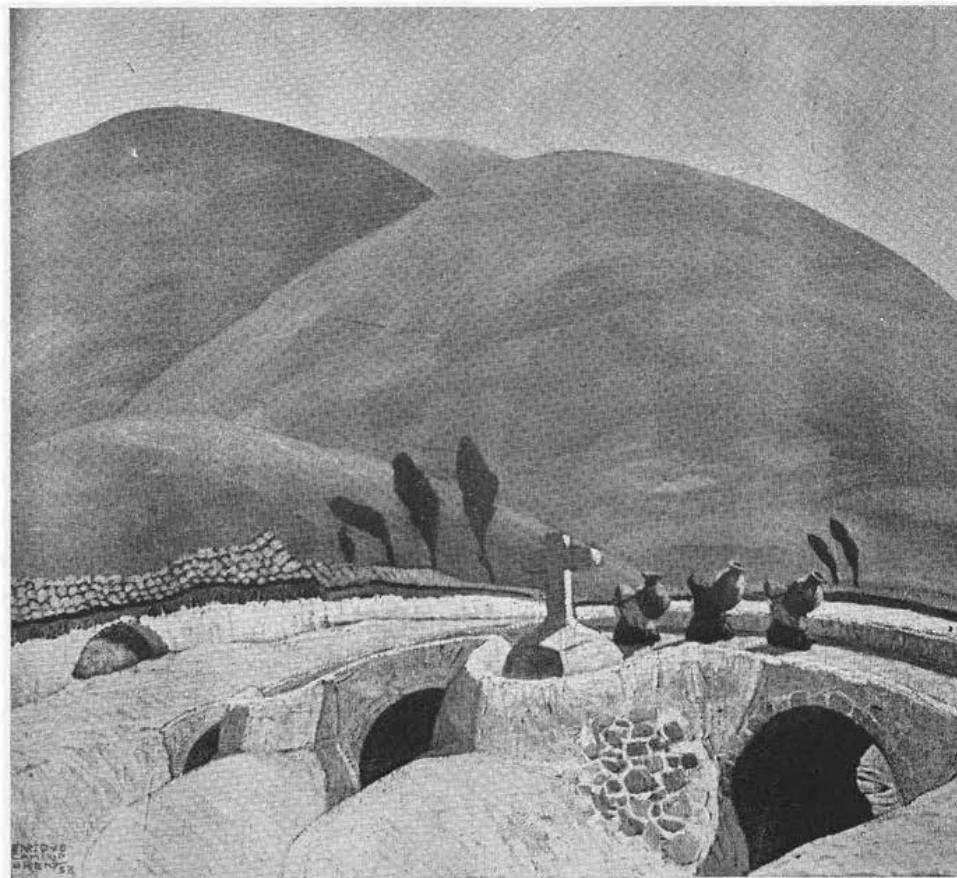


ENRIQUE CAMINO BRENT: "Lavanderas de Tinta". Oleo, 1937.
(Col. Manuel Moncloa)



MARIO URTEAGA: "Fiesta". Oleo.
(Col. Manuel Cisneros)





Enrique Camino Brent.

➡ JUAN RIOS
LA PINTURA CONTEMPORANEA
EN EL PERU
LIMA. 1946

1937-CI



I. GOMEZ JARAMILLO, "Mujer en Blanco", Óleo. (MUSEO Nacional, Bogotá).

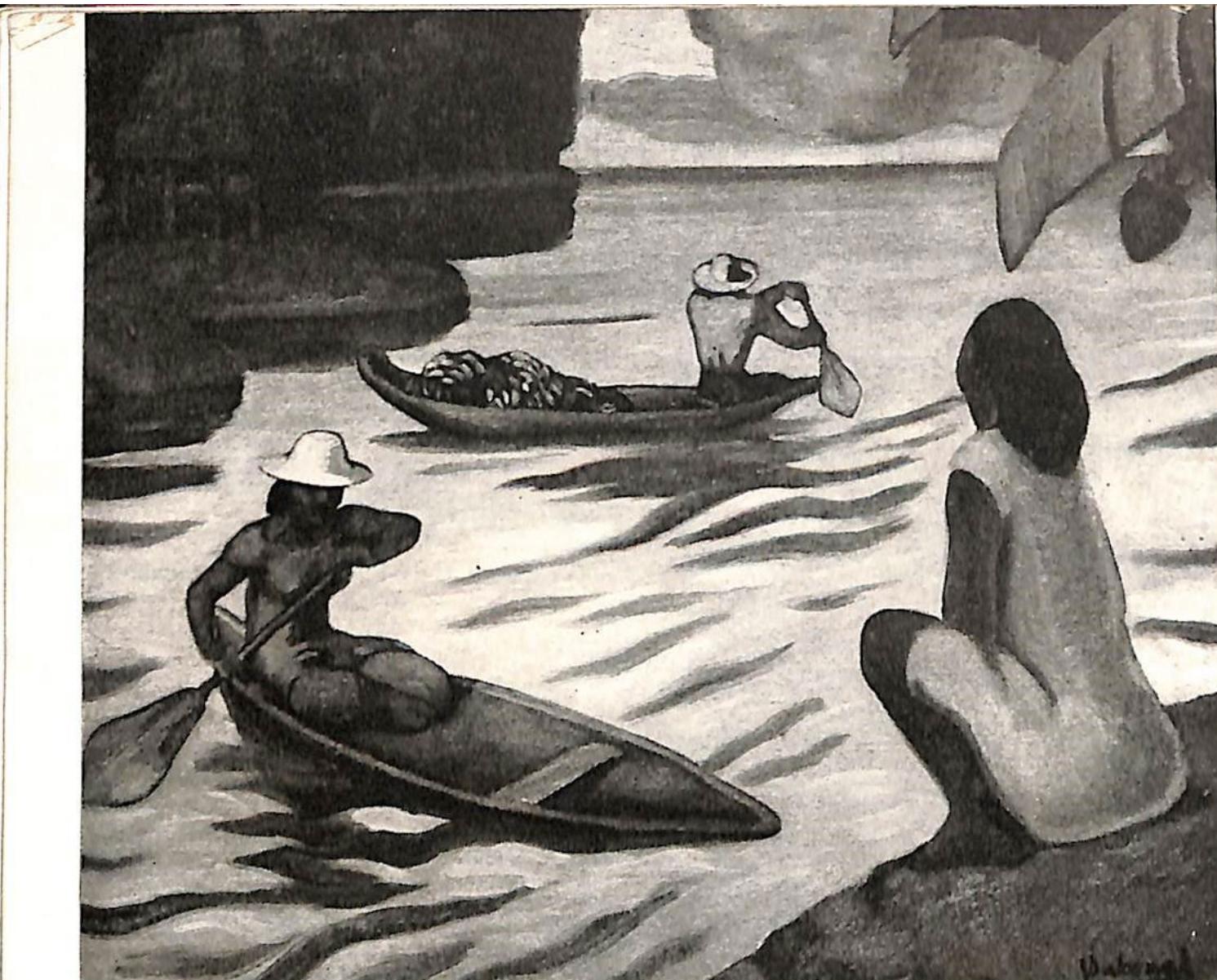


"CALLE 14", Nueva York

Camilo Egas

JOSE ENRIQUE GUERRERO
EXPOSICION DE ARTE COLONIAL
CONTEMPORANEO DEL ECUADOR
LIMA/QUITO, 1958

1937-B2



10

⇒RAUL PORRAS BARRENECHEA ET AL.
TESOROS ARTISTICOS DEL PERU
MEXICO, 1961

1937-D 2

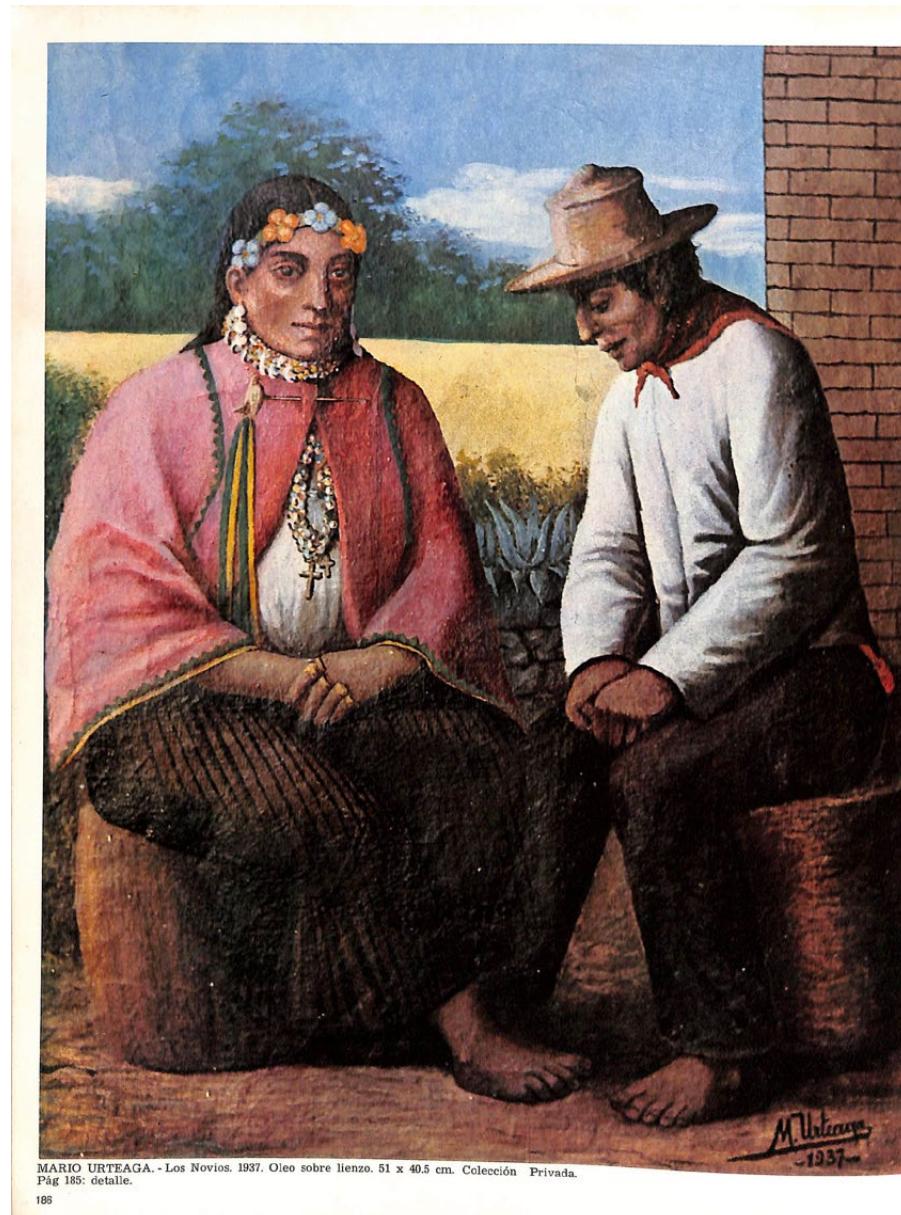


ENRIQUE
CAMINO
BRENT

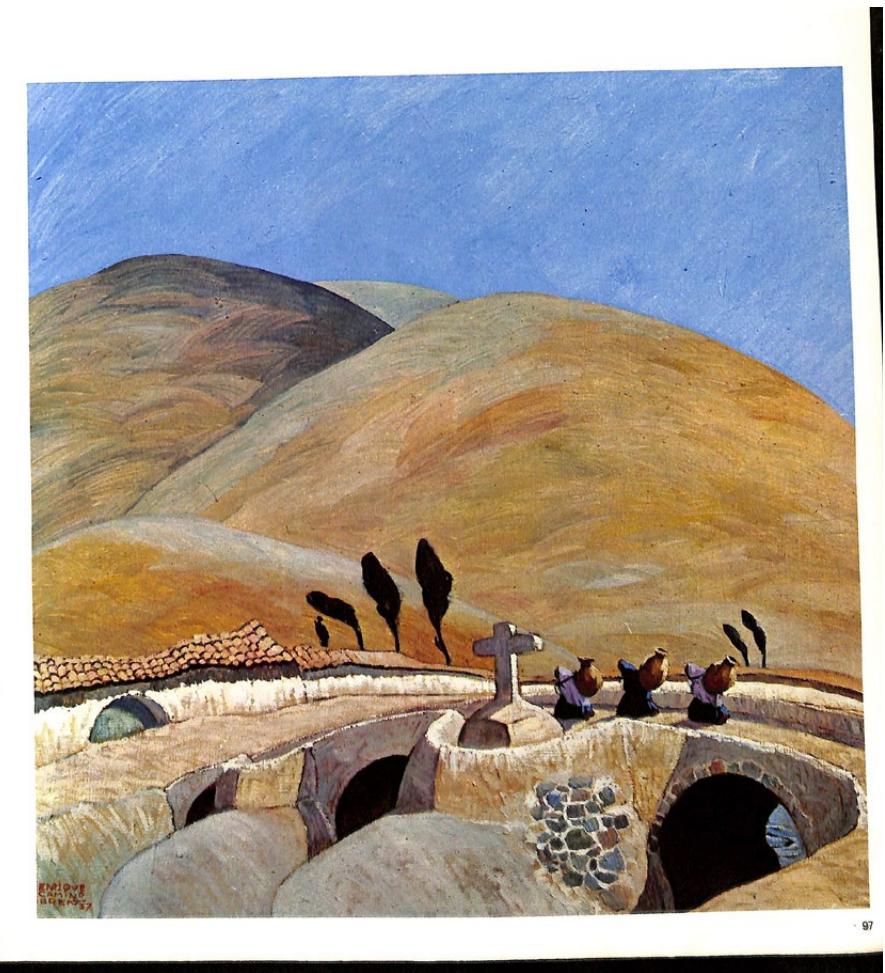
—FERIA DOMINICAL EN ARILLO, 1937.

⇒ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

1937-A3

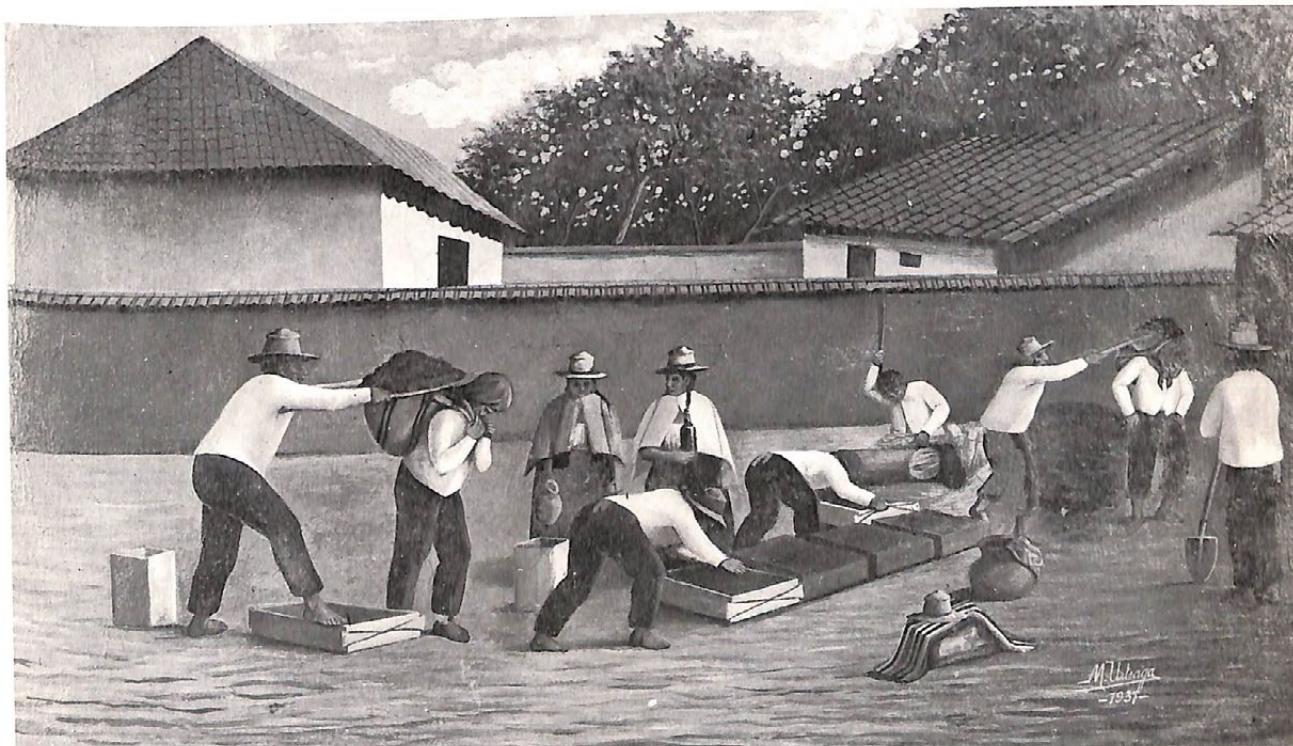


⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA I
LIMA. 1975



⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA. 1976

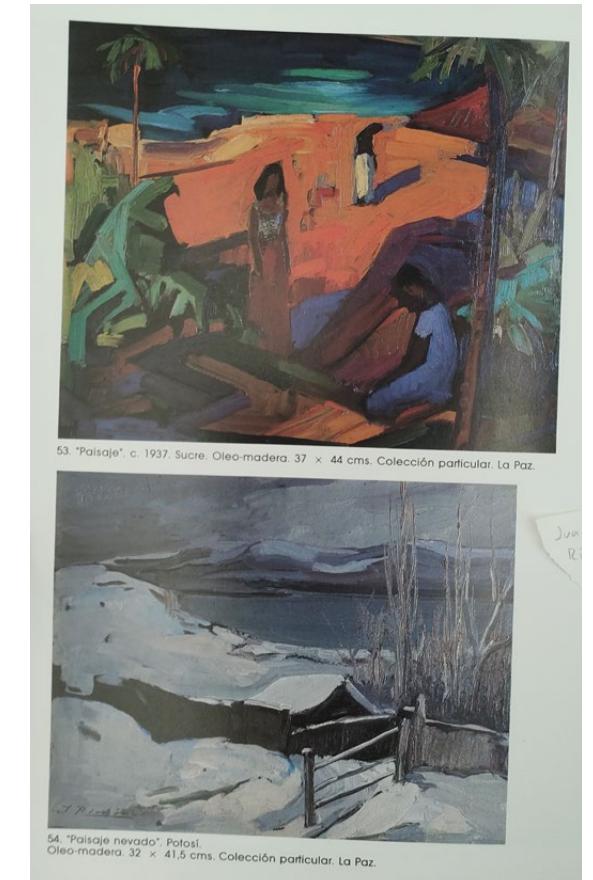
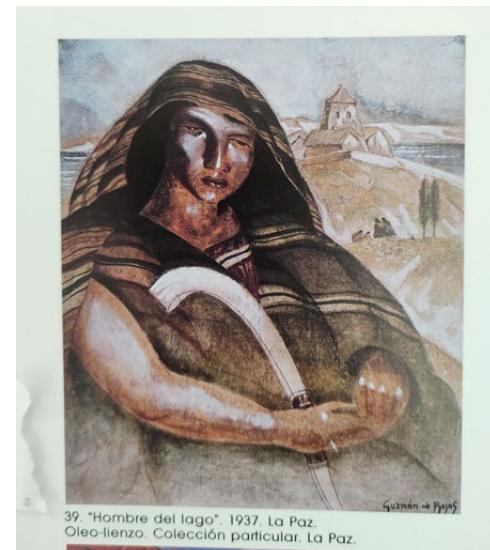
1937-C3



MARIO URTEAGA. - Los Adoberos. 1937. Oleo sobre lienzo. 47 x 80 cm. Colección Privada.
Pág. 194: detalle.

⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE Y W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA. 1976

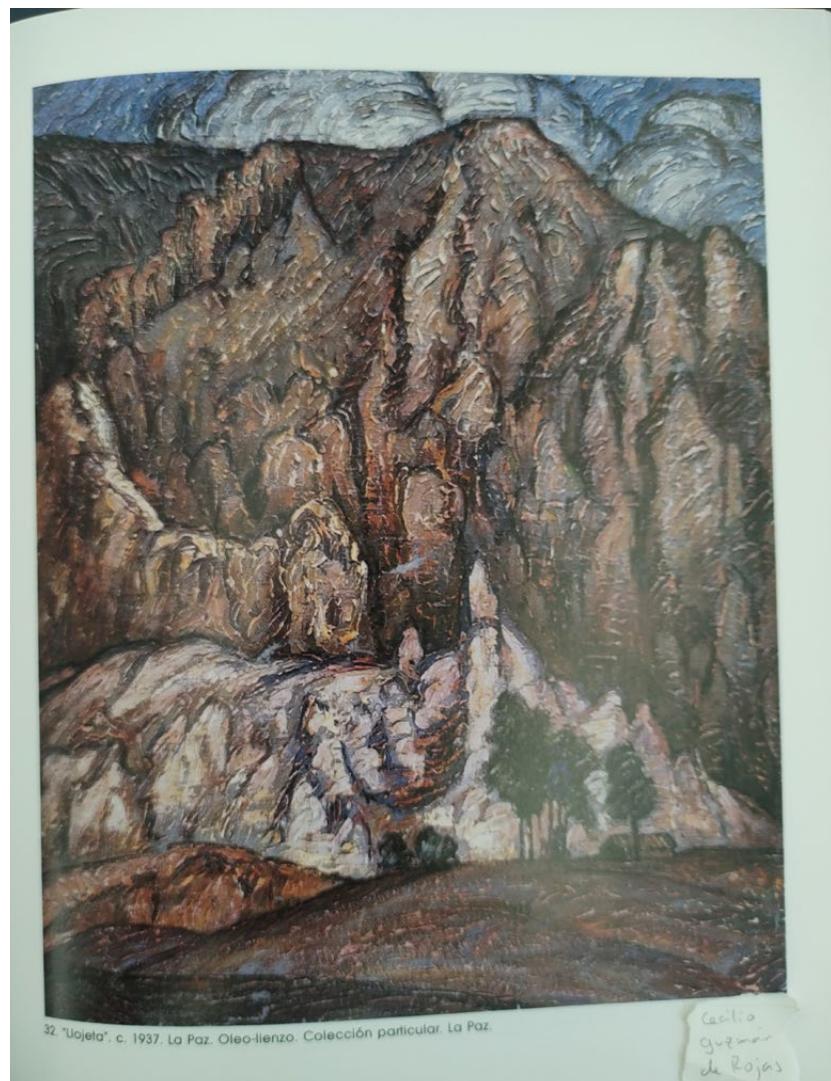
1937-D3



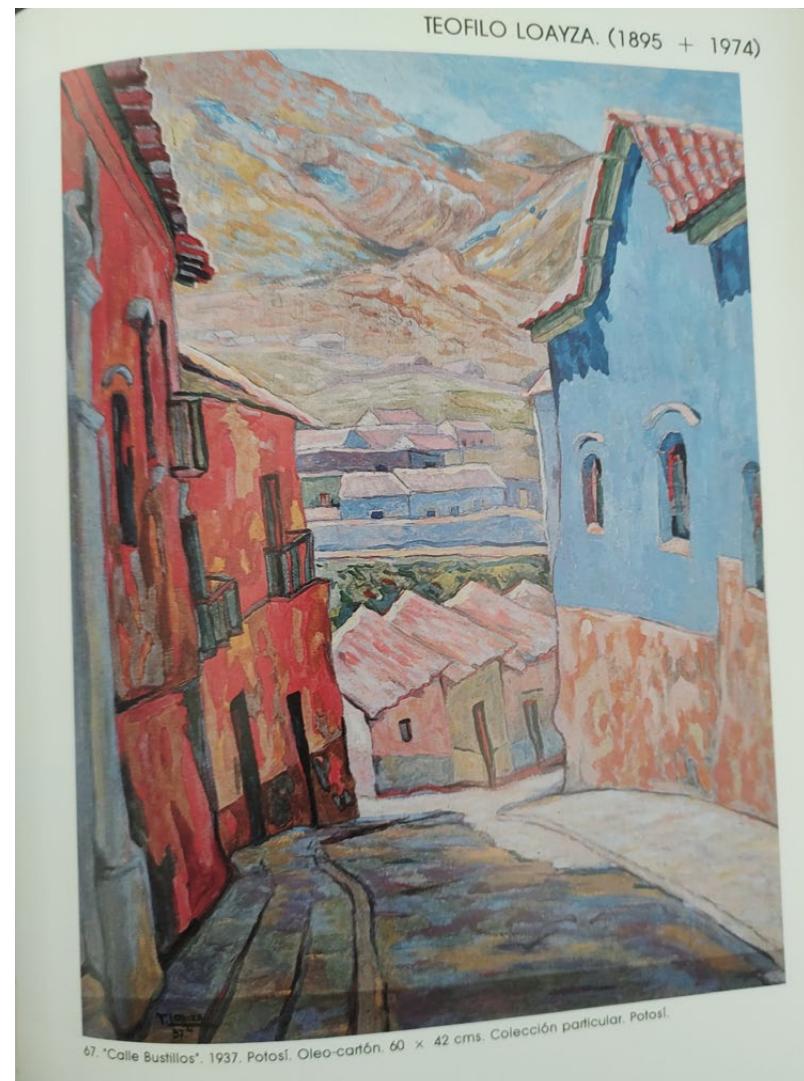
⇒ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ. 1939

1937-B4

Querejazu-1937.GuzmandeRojas.jpg.1989



Querejazu-1937.Loayza.jpg.1989





RICARDO GRAU
Burdeos, 1907 - 1970
La casa hacienda
1937, óleo sobre tela
0.56 x 0.67 m. 90878



MONUMENTO A
JORGE CHAVEZ DARTNELL
Eugenio Baroni
1937

Bronce y mármol, 18,32 m.
Plaza Jorge Chávez, Jesús María.

Este monumento es el primer ejemplo de recordatorio simbólico, ya que no apela a ninguna referencia realista, el monumento se concibió como una alargada pirámide alrededor de la cual se narra en cuatro secuencias la ascensión y caída de Icaro.



...también se realizó en la escultura
académico, sin especificar la tendencia, que no existió o se dio



EL TRABAJO
Ismael Pozo
1937

Bronce, 2,05 m.
Paseo de la República, Lima.

La respuesta al indigenismo plástico no se limitó a esperar. Este bronce es un sincero y realista homenaje de Pozo al印do campesino, donado a Lima por la colonia china con ocasión del IV Centenario de su fundación.



La Calle 14, óleo, 1937.

HERNAN RODRIGUEZ C.
DICCIONARIO CRITICO DE
ARTISTAS PLASTICOS DEL ECUADOR
DEL SIGLO XX
QUITO, 1992

vive después una é
fuerza y notables cali
explora las posibil
comprendido que la
símbolos. Muchas
maduras síntesis de to

BIBLIOGRAFIA

ACE 44-52 (Te
Diezcanseco)

SH 251-252

S. XX AVE 10-11

Jaime Andrade: "A
exposición del pintor
Central del Ecuador".

EGÜEZ, Gustavo

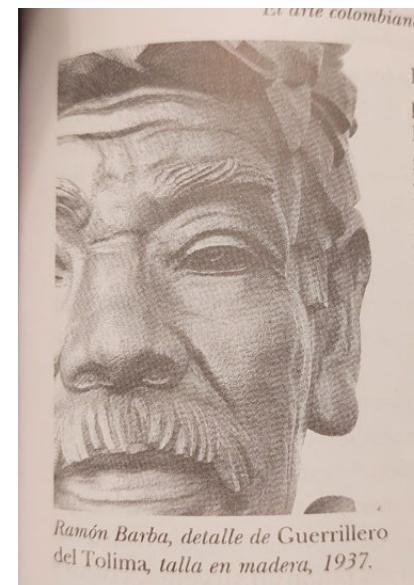
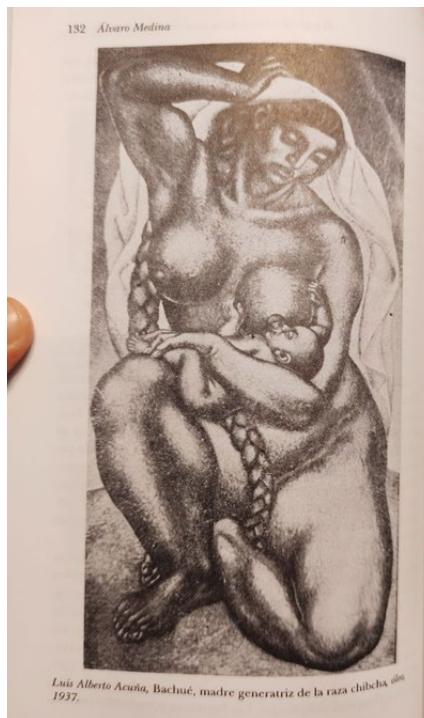
Pintor - grabador - mu

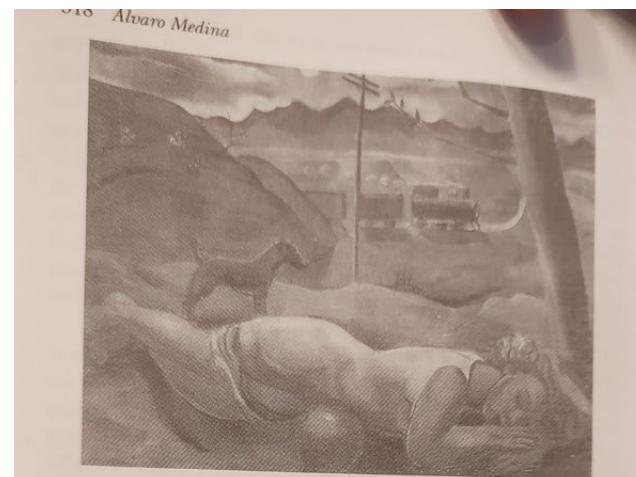
- Quito, 1959

Facultad de Artes, Univ

PREMIOS

1937-B5

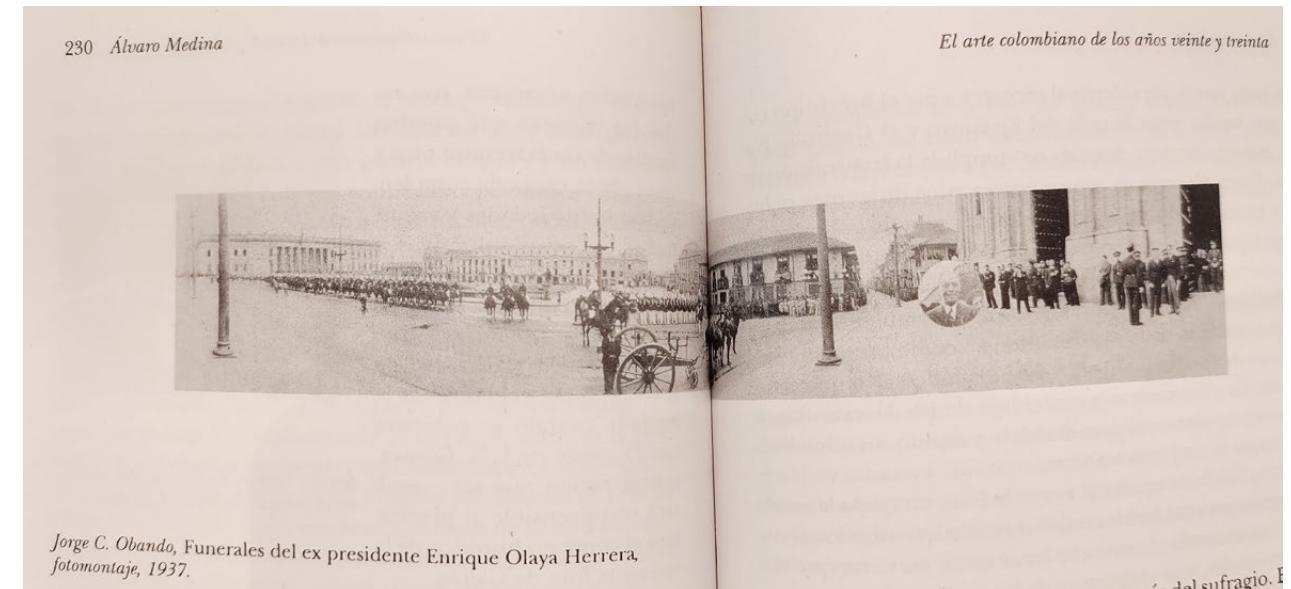




Ignacio Gómez Jaramillo, Plenilunio, óleo, 1937.

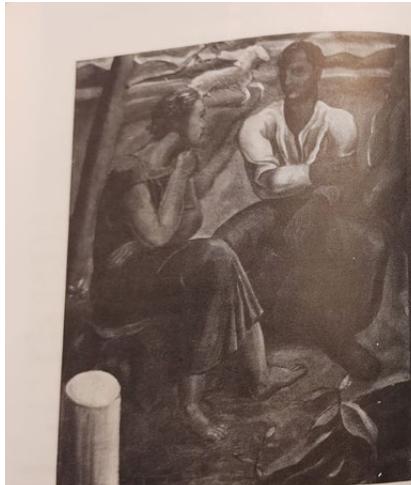


Ignacio Gómez Jaramillo, La dama del vestido blanco, óleo, 1937.

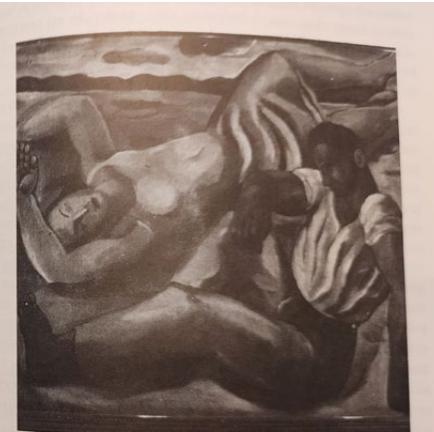


Jorge C. Obando, Funerales del ex presidente Enrique Olaya Herrera, fotomontaje, 1937.

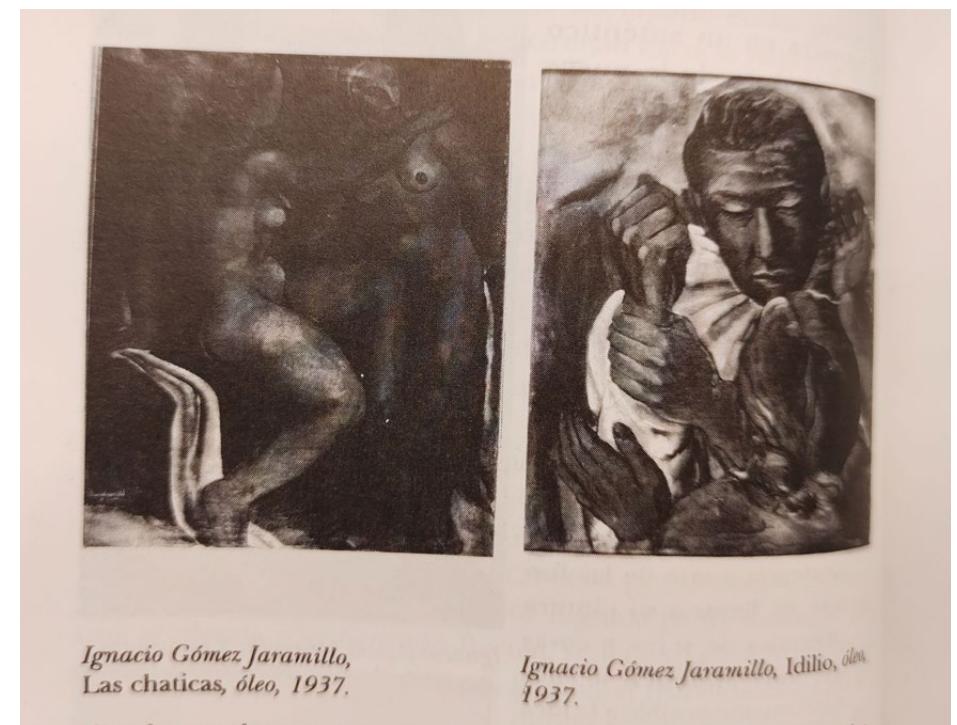
...as del sufragio. E



Ignacio Gómez Jaramillo, Diálogo, óleo, 1937.

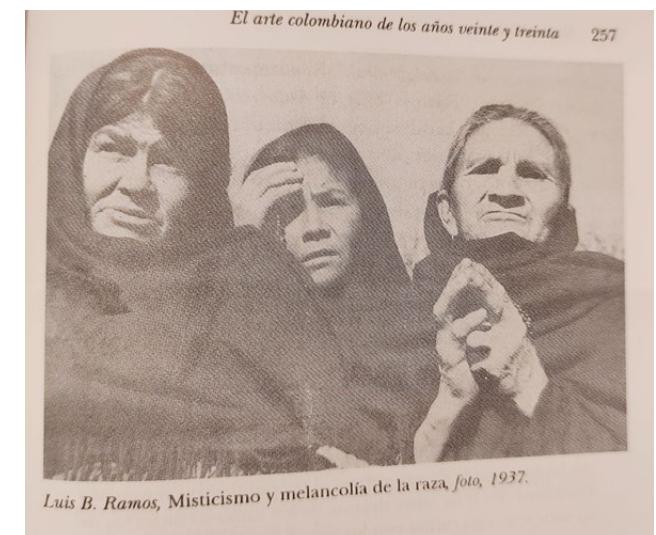
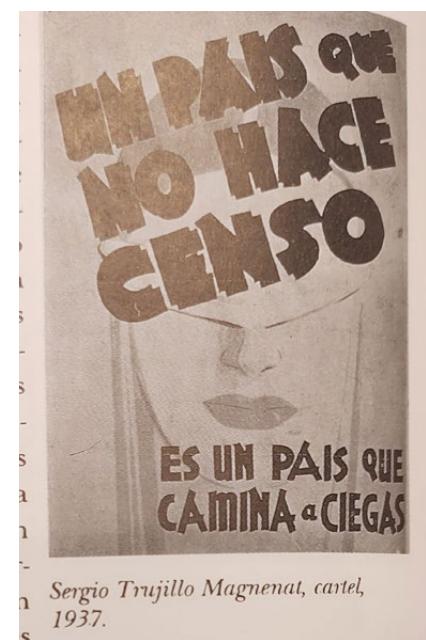
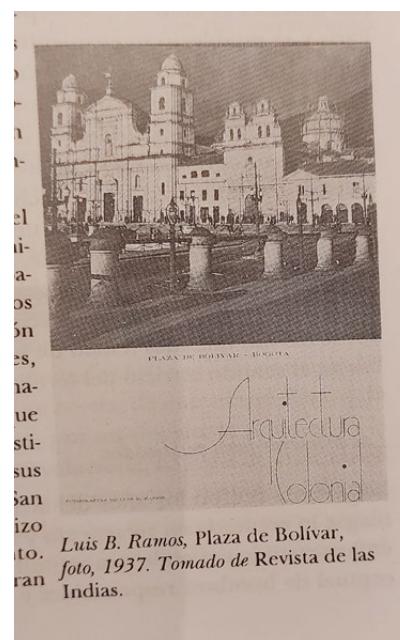
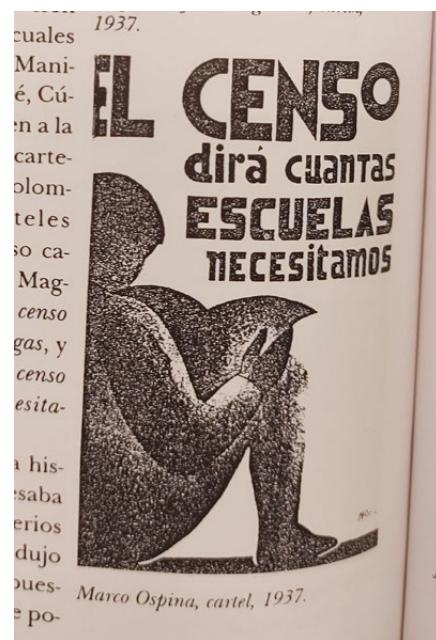


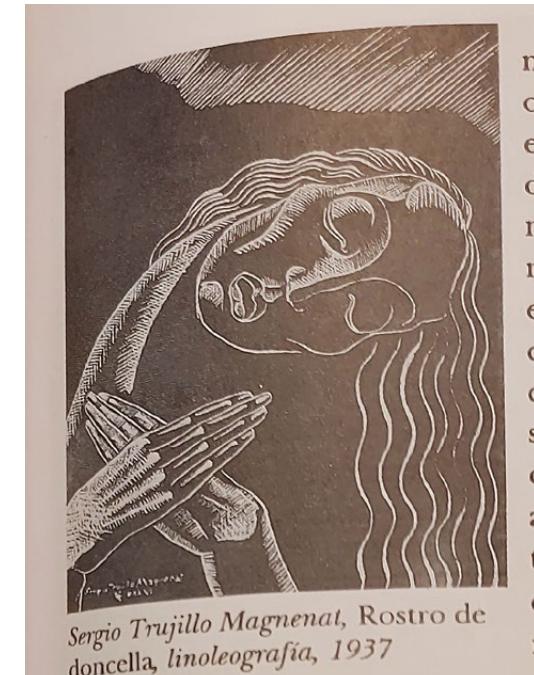
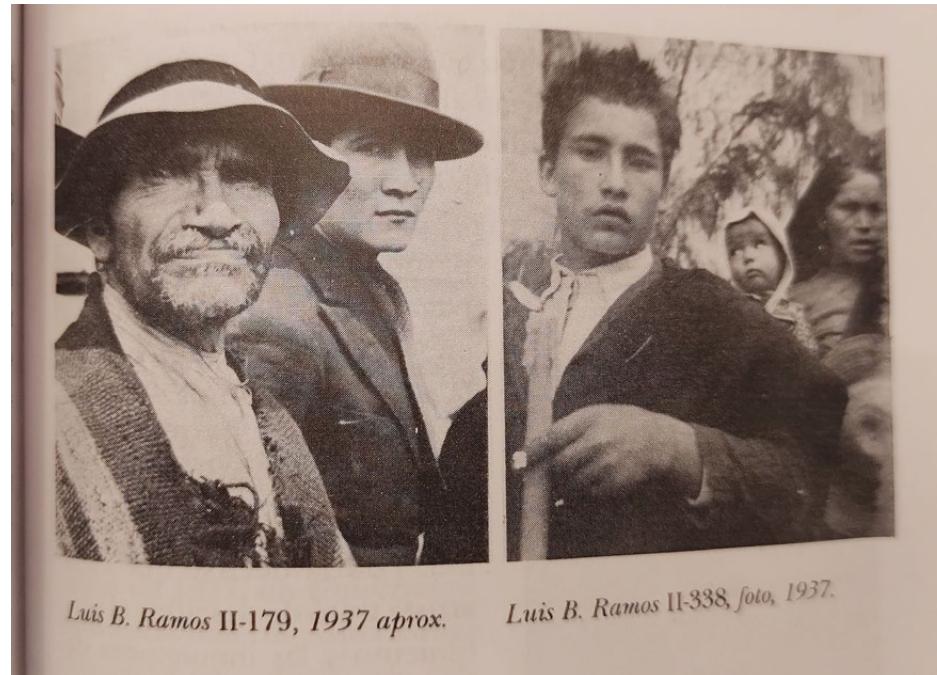
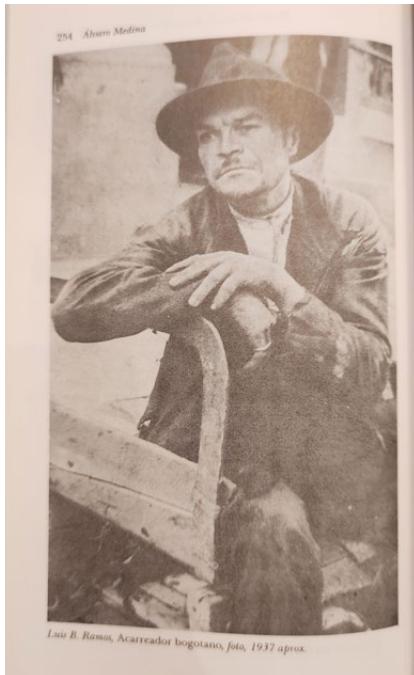
Ignacio Gómez Jaramillo, Los amigos, óleo, 1937.

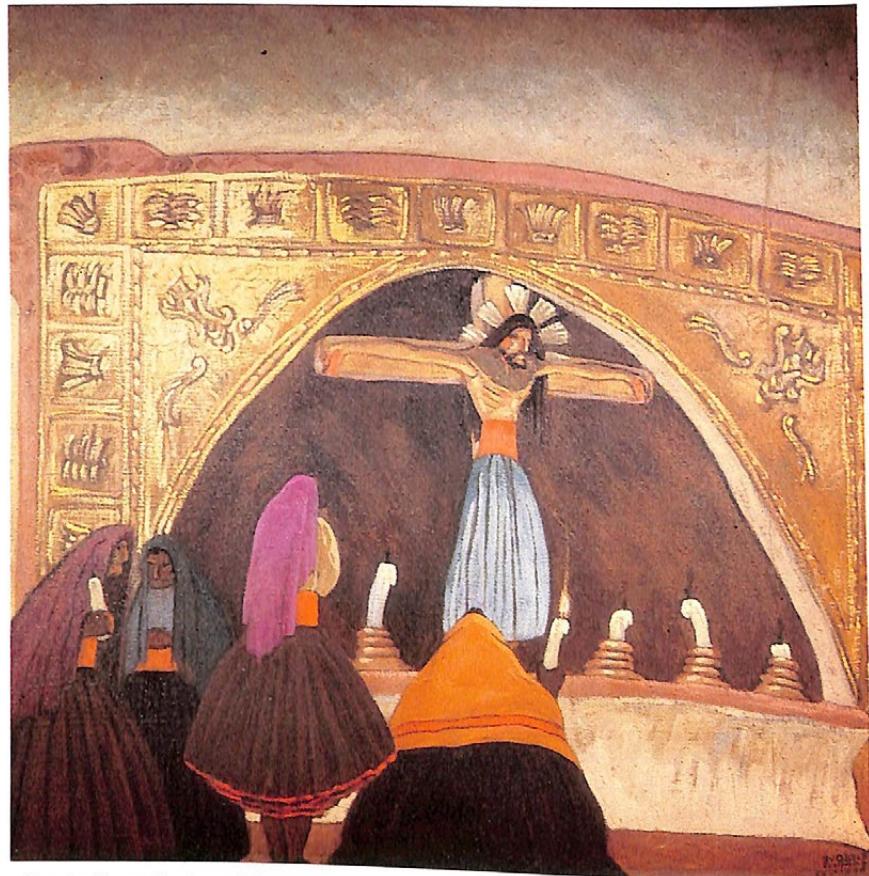


Ignacio Gómez Jaramillo,
Las chaticas, óleo, 1937.

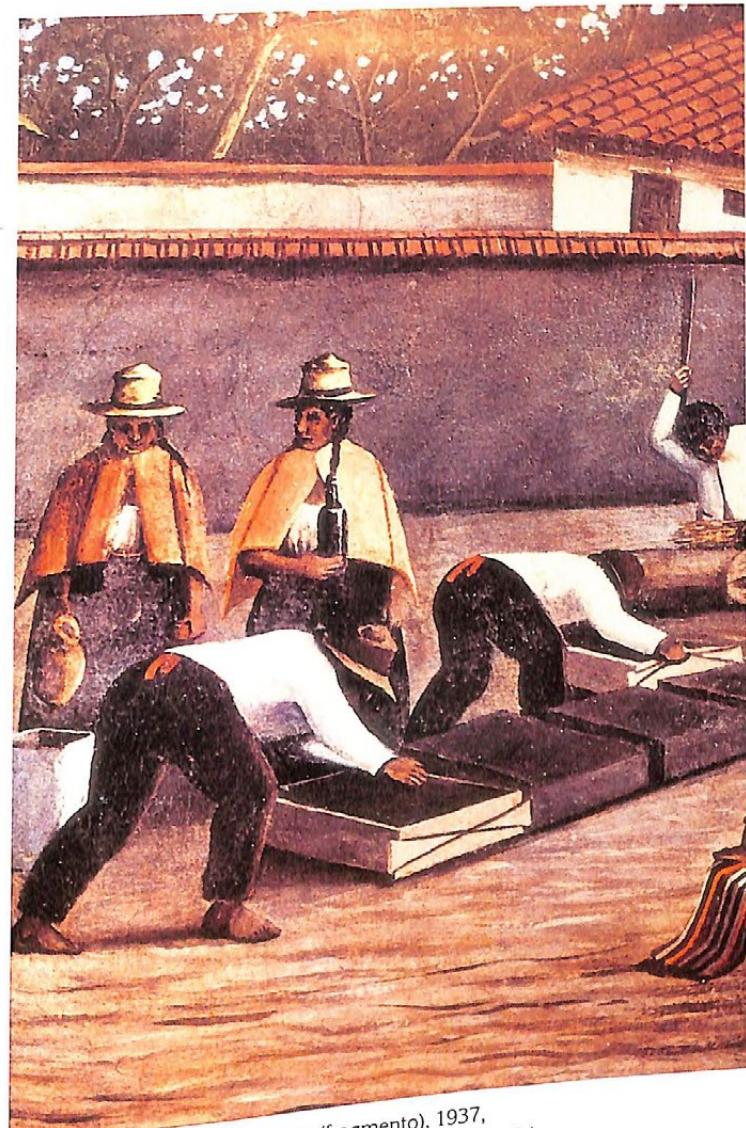
Ignacio Gómez Jaramillo, Idilio, óleo
1937.



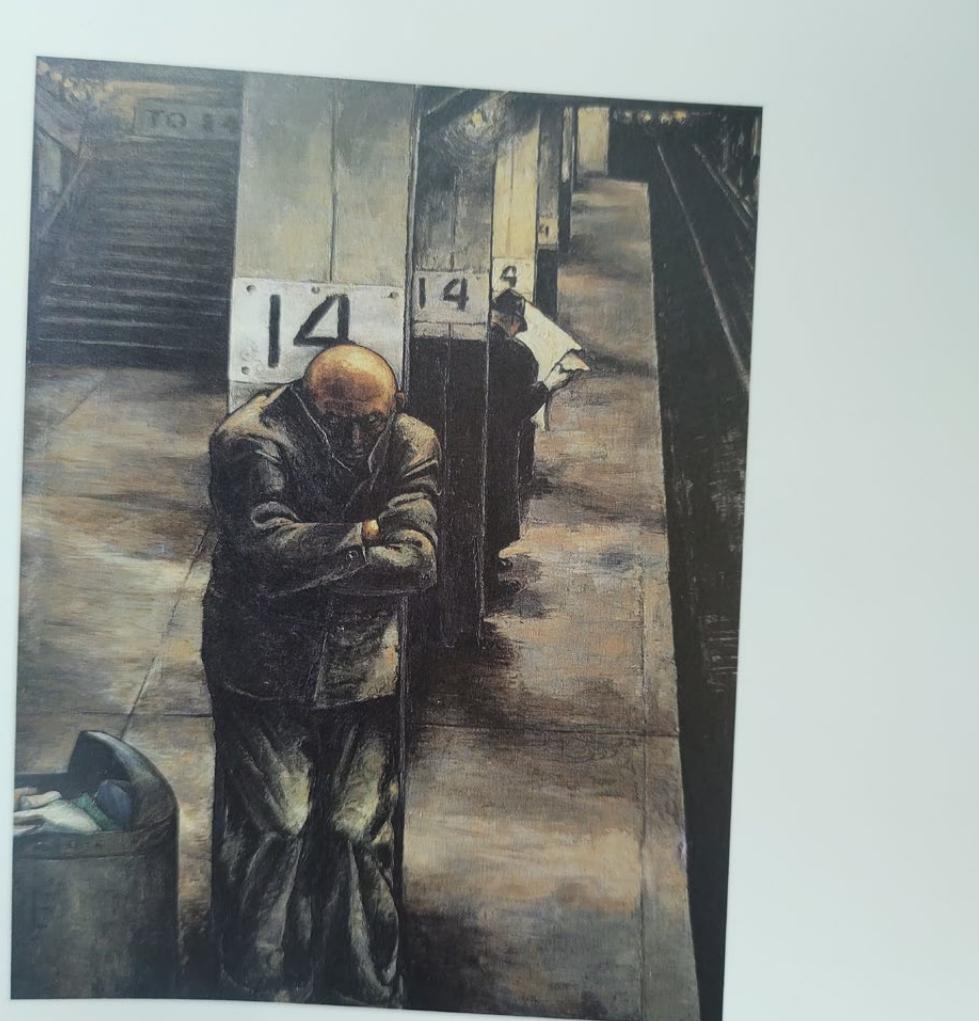




Camino Brent, Enrique, *Cristo de Tayankani*, óleo sobre lienzo, 89 x 89 cms.
(Cortesía Museo de Arte de Lima).



Urteaga, Mario, *Los Adoberos* (fragmento), 1937,
óleo sobre lienzo, 47 x 80 cms. (Cortesía Galería «Moll»).



180. CAMILO EGAS – ESTACIÓN 14 (14TH STREET
SUBWAY STATION), 1937. oil on canvas, 137 x 100 cm.
Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito



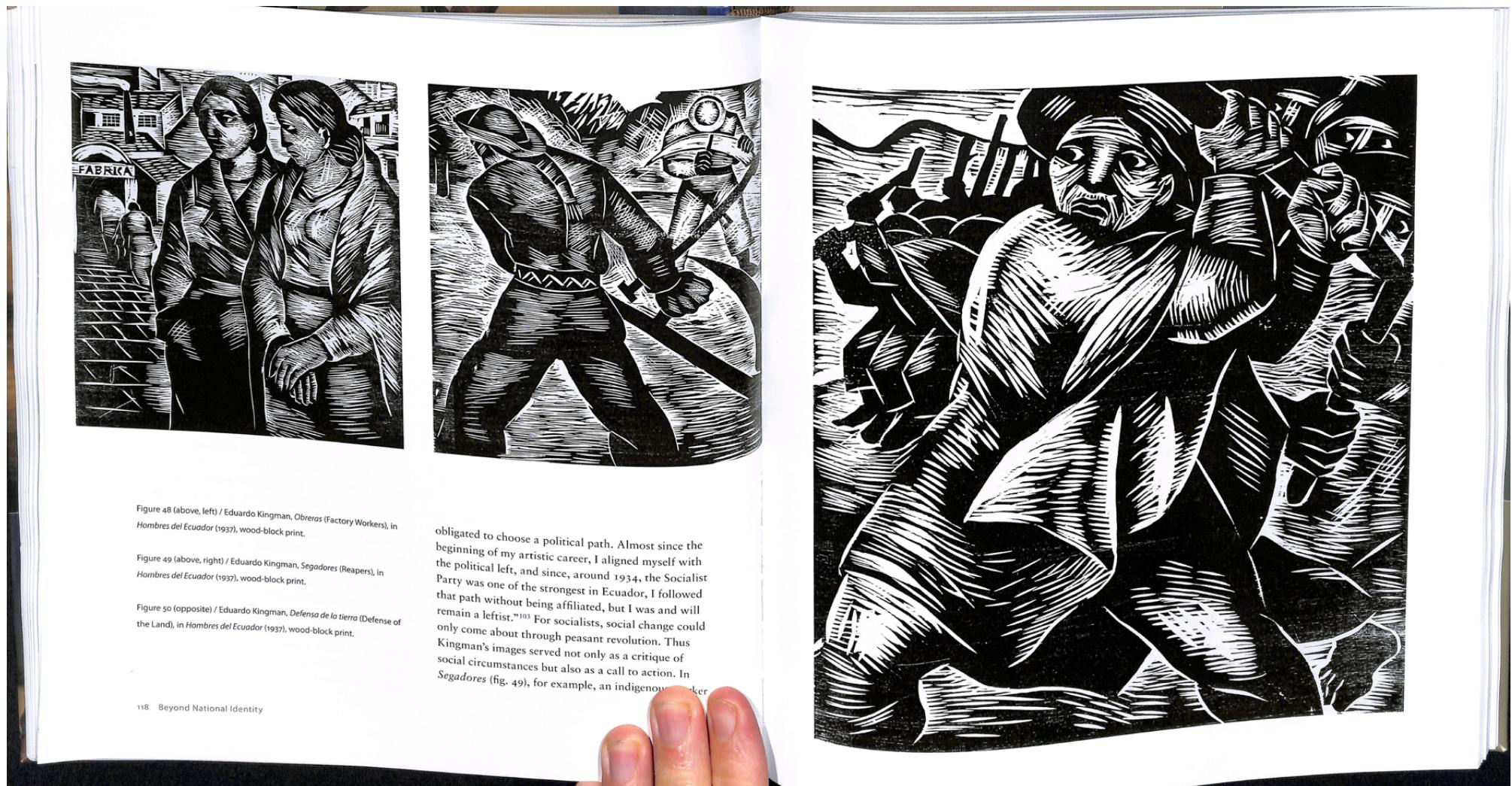
Figure 72 / Camilo Egas, *Fourteenth Street*, oil on canvas, 1937. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

MICHELE GREET
BEYOND NATIONAL IDENTITY
PENNSYLVANIA, 2009

HOMBRES DEL ECUADOR = LA SIERRA =

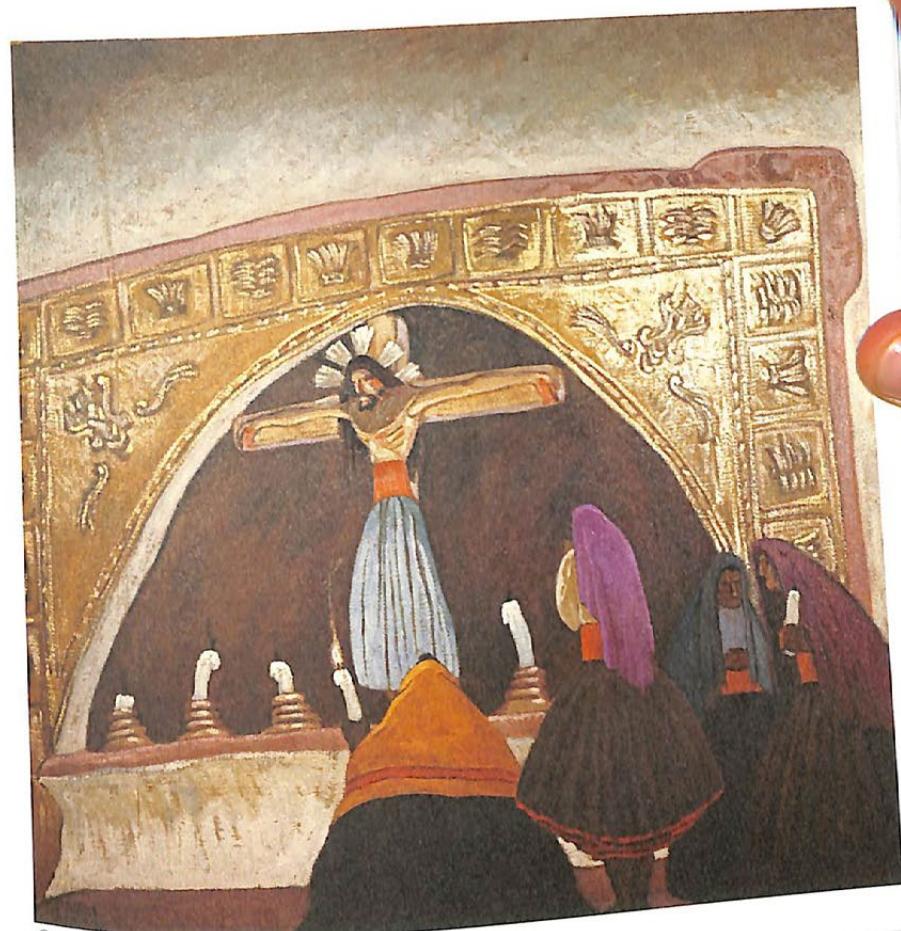


Figure 47 / Eduardo Kingman, frontispiece for *Hombres del Ecuador: 20 grabados en madera de Eduardo Kingman* (Quito: Sindicato de Escritores y Artistas, Editorial Atahualpa, 1937), wood-block print.



71

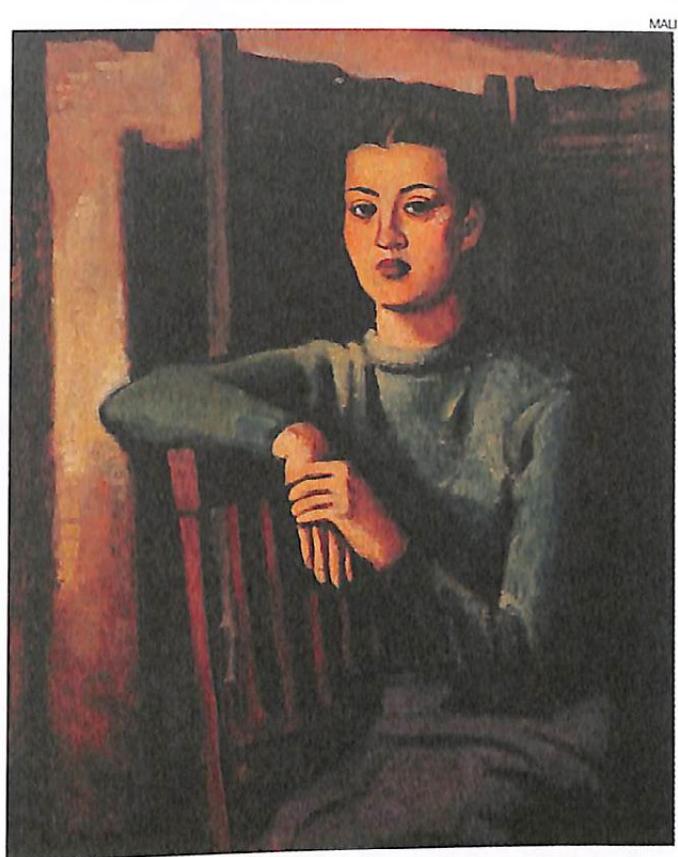
ENRIQUE CAMINO BRENT (LIMA, 1909 - 1960)
CRISTO DE TAYANKANI 1937, ÓLEO SOBRE YUTE, 89 X 89 CM.
DONACIÓN MANUEL CISNEROS SÁNCHEZ Y TERESA BLONDÉT DE CISNEROS
THE CHRIST OF TAYANKANI (THE ONE WITH LABRIC)



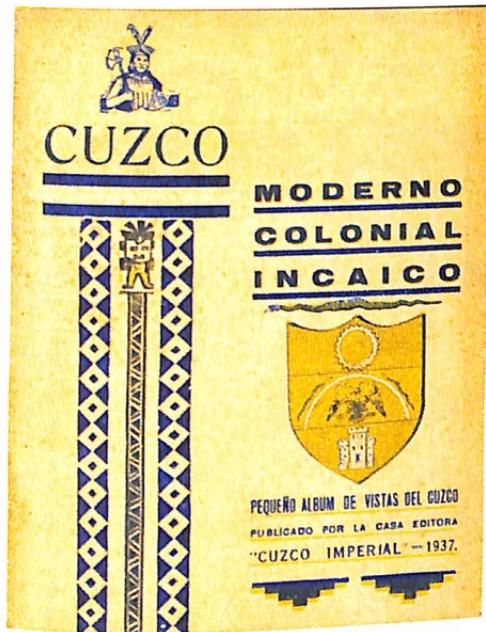
⇒ H. HESHINKI, N. MAJLUF &
C. PARDO
100 OBRAS. MUSEO DE ARTE
DE LIMA
LIMA, 2008

1937D7

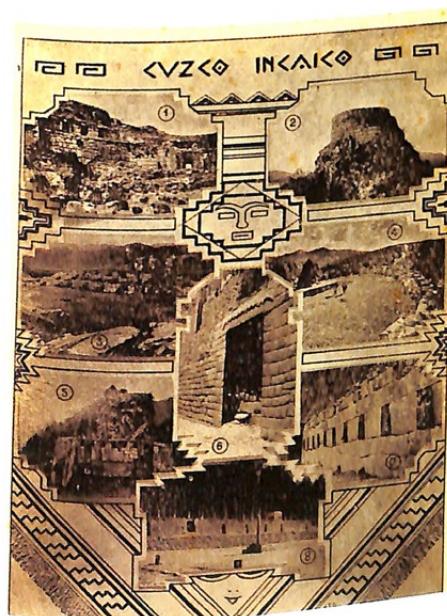
► Ricardo Grau,
Retrato de Ana Pizarro, óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm, ca. 1937, Museo de Arte de Lima. Los primeros retratos que Grau pintó a su retorno al Perú demuestran su clara adhesión a la Escuela de París del periodo de entreguerras. En Lima su obra pasó por diversos estilos, llegando a la abstracción en sus años finales.



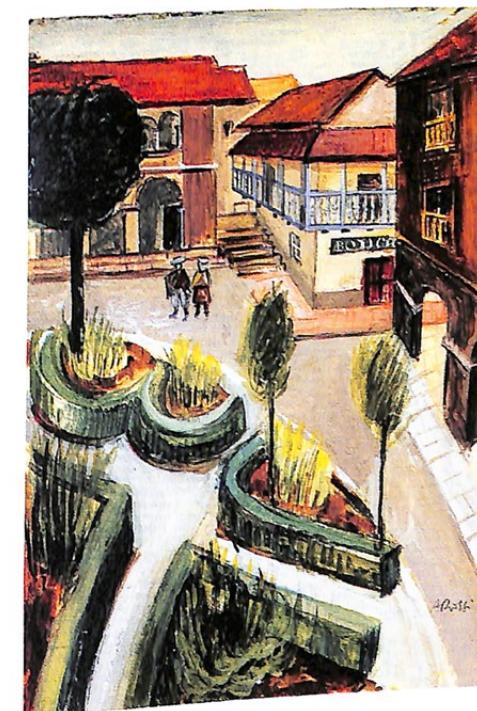
► Ismael Pozo, *El trabajo (La yunta)*, bronce, 2,05 m, 1937, Paseo de la República, Lima. Una de las obras más representativas del indigenismo en el campo de la escultura.



Cubierta de *Cuzco moderno, colonial, incaico*
Pequeño álbum de vistas del Cuzco.
 Cuzco, Casa Editora "Cuzco Imperial", 1937
 (Colección CEDODAL).



J. T. D. Página con fotos del Cuzco incaico,
 de *Cuzco moderno, colonial, incaico*.
Pequeño álbum de vistas del Cuzco. Cuzco,
 Casa Editora "Cuzco Imperial", 1937.
 (Colección CEDODAL).



Attilio Rossi. *Plaza de Armas, Cuzco* (1937). Acuarela. Colección de la familia (Italia).

Jas, Fortunato Díaz de Oropeza, Fausto Aoiz, Ricardo Bohorquez, Cecilio Guzmán de Rojas, de Vela, entre otros 1932.-Profesor de Dibujo y Caligrafía en el colegio "Pichincha". 1937.- Pintó uno de sus óleos muy famosos: "La chola de la petaca".

1939.- Profesor de Dibujo y Pintura en la Academia de Bellas Artes de Potosí, fundada ese año.

1944.- Esculpio el monumento a Fray José Zampa. Época de realización de varios retratos.

1945 - 1968 Dedicación casi absoluta al arte. Pintó y esculpio innumerables obras.

1963 - 1971 Restauró pinturas de la época colonial entre ellas varias de Melchor Pérez de Holguín. Realización de pinturas de temas religiosos para el templo de la Merced.

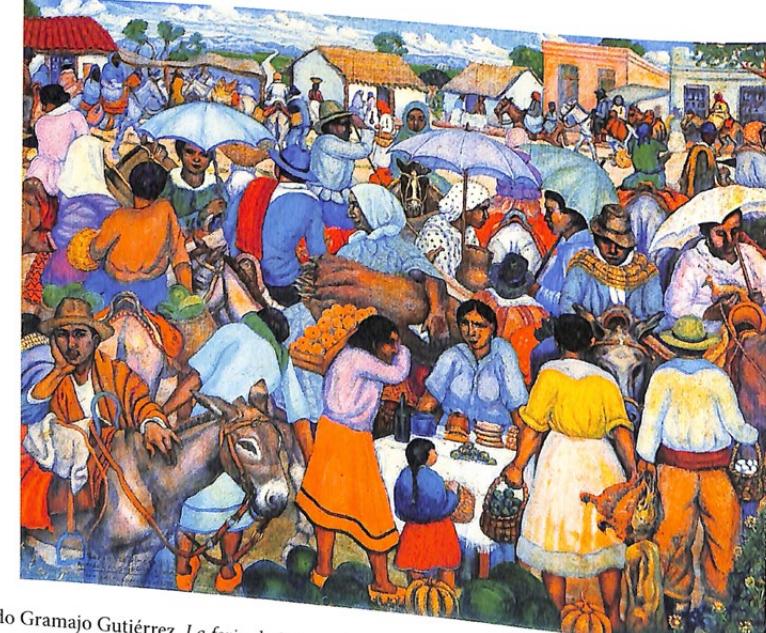
1972.-La Alcaldía de Potosí, la Universidad "Tomás Frías" y otras instituciones le otorgaron importantes distinciones artísticas, entre ellas la medalla "Vale un Potosí" en el Grado de Caballero.

*"La chola de la petaca".
Óleo (1937).*

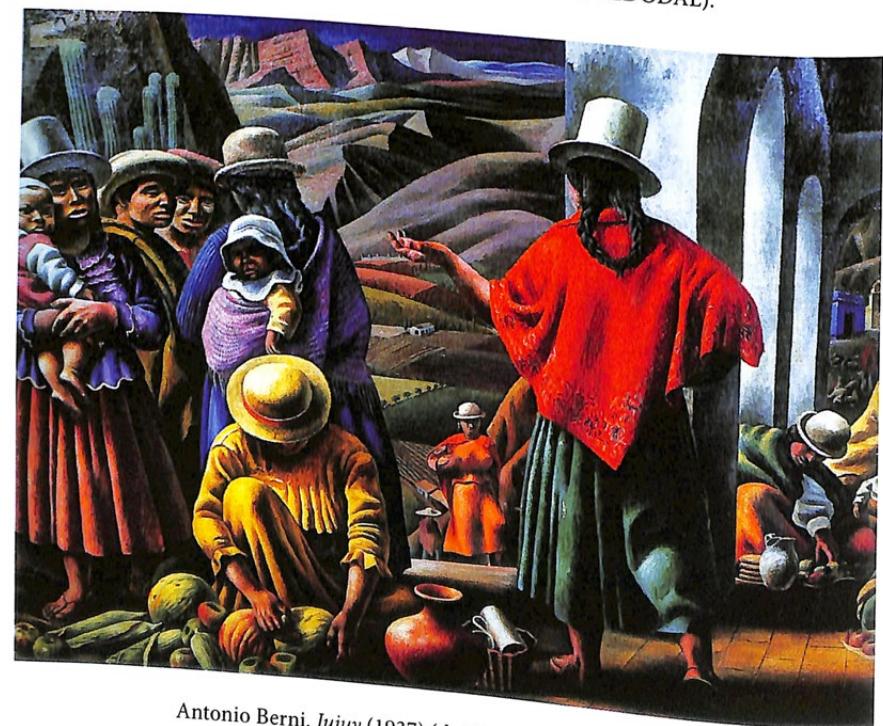
86



E
Univers
Arte, P
D
sentaci
TI
E
Paz. A
E
museo
al lienz
C
forma p
trato de
autor.
E
quecin;
sepias
En tod
que alg
L
arquite
U
E
lo sigui



Alfredo Gramajo Gutiérrez. *La feria de Simoca* (1937). Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de La Boca "Quinquela Martín", Buenos Aires.



Antonio Berni. *Jujuy* (1937) (detalle). Óleo sobre arpilla. Museo de la Patagonia Francisco P. Moreno, Bariloche.



Martín Chambi. Fundadores y socios del Instituto Americano de Arte del Cuzco (c.1937). Gelatina de plata sobre papel. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco.



José Sabogal. Cubierta de *Mirador Indio*, de Luis E. Valcárcel. Lima, Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1937. (Colección CEDODAL).



José Rovira. Portada del catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes. La Paz, 1937
(Colección CEDODAL).

⇒ E. KUHN A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1937-A9

Camilo Blas

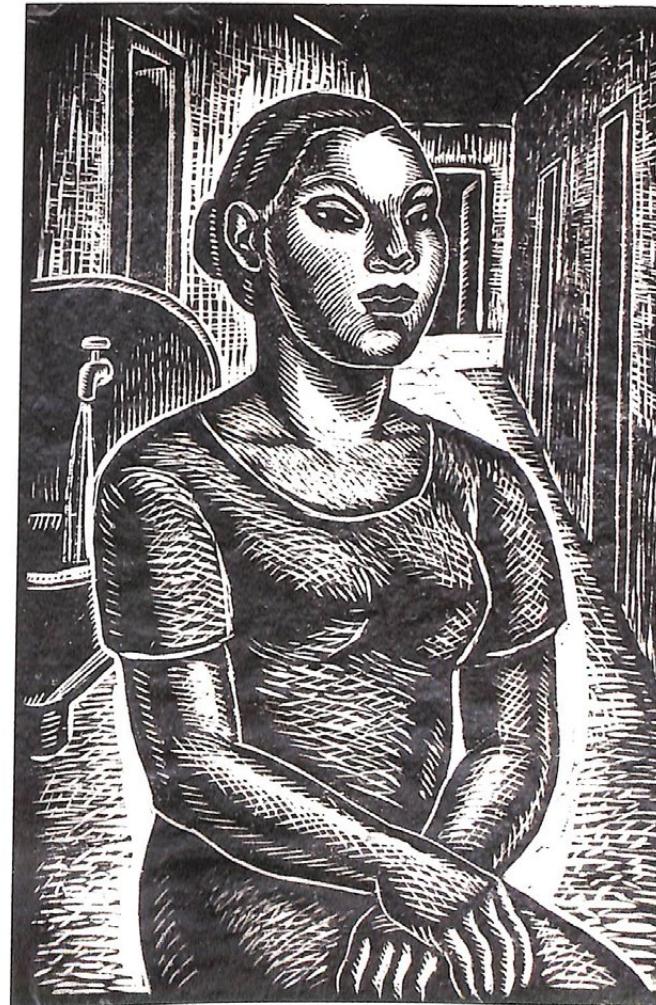
(Cajamarca, 1903 - Lima, 1985)

Soudonimo de Alfonso Sanchez Urteaga. Estudio derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, carrera que abandonó para dedicarse a la pintura. Ingresó a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú en 1922. Inicialmente fue discípulo de Daniel Hernandez, pero después seguir las enseñanzas de José Sahngal, con quien viajó al Ecuador entre 1926 y 1929. En 1931 se vino a Europa y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Madrid. Expuso desde 1920 en Madrid, Lima, Los Angeles, Nueva York, Málaga del Mar, Sevilla, París, Roma, Venecia, Génova y otras ciudades. En 1937 ganó el primer premio del Salón de Verano de Vina del Mar y en 1940 obtuvo el Premio Nacional de Pintura.

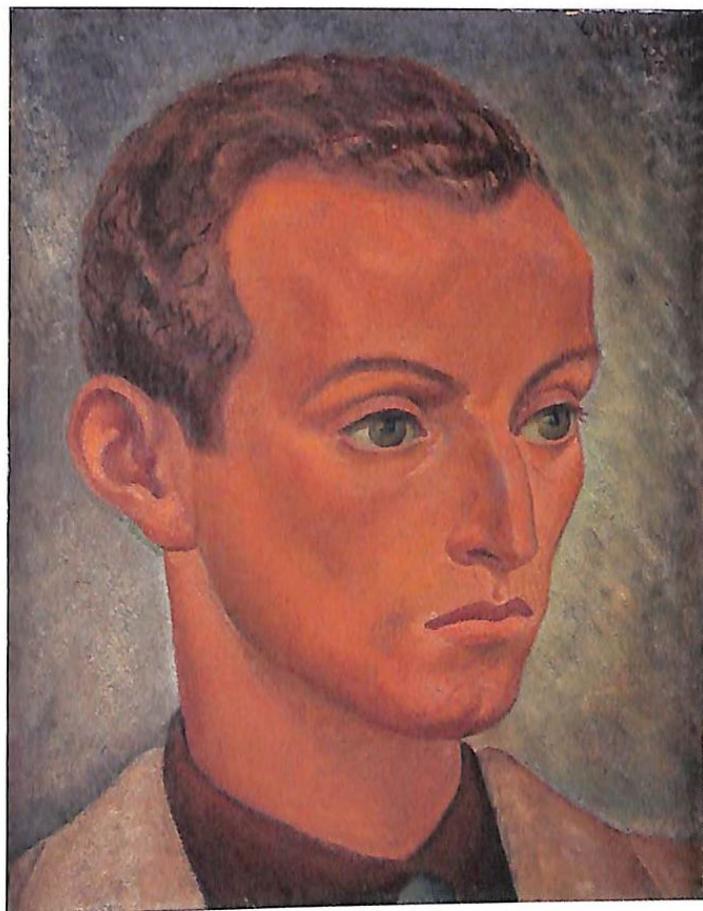
Camilo Blas inició su actividad artística bajo la dirección de su gran maestro, su tío Blasco Urteaga. La devoción por el arte peruano, una revelación de la individualidad nacional, surgió desde el principio, sus creaciones plásticas materializadas en pinturas que, desde los comienzos, reflejaron su gran talento, no importando que apelado por el modesto José Atapuerca que lo llevó en el momento indeprendible.

En 1937, en el Salón de Verano de Vina del Mar, obtuvo el primer premio.

Zambita (1937) óleo sobre lienzo 100 x 70 cm.



SIGLO



Retrato de César Moro.

Carlos Quizpez Asín

1937. Óleo sobre lienzo. 30 x 24 cm.

Colección Familia Quizpez Asín.

El estilo de Quizpez Asín se distingue por su rigor. La limpieza del volumen y la parquedad cromática en este retrato de su hermano, César Moro, artista y poeta surrealista, son un ejemplo de cómo conjugar modernismo y espíritu clásico, de manera límpida y profunda, para destacar la belleza física y espiritual del retratado.

JOSÉ SABOGAL
[Lima, 1888 – 1956]



JOSÉ SABOGAL
Canoas (Iquitos)
1932
Óleo sobre lienzo
68 x 78 cm
Colección Banco de la Nación
Peruana

➡ C. BENDAYAN & A. VILLAR
EL MILAGRO VERDE.
PINTURA AMAZONICA
LIMA, 2013

1937-D9



Enrique Camino Echart
Plaza Mayor de Huancatambi, 1937, óleo sobre tela, 70 x 79,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 2138

ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1911 - 1950
BUENOS AIRES. 2014

1937-AIO



Víctor Cunsolo
Paseo de La Raya, 1937, óleo sobre madera, 69,2 x 99,5 cm
Colección Mauricio I. Neuman, Bs. As.

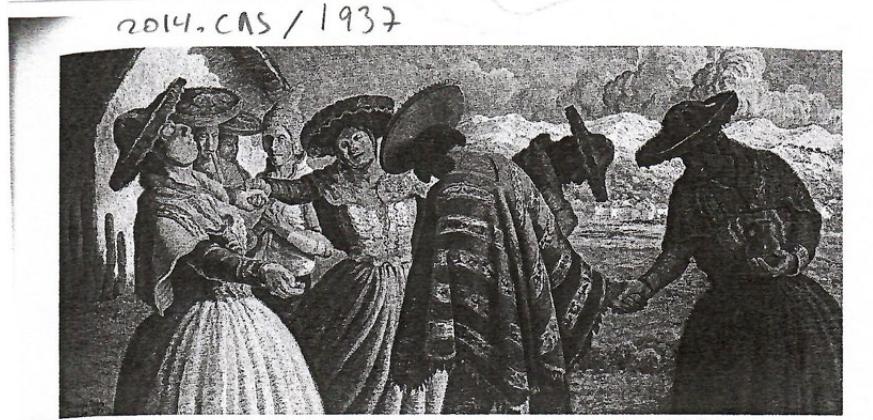


El pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas en su estudio de La Paz. Foto enviada a su amigo Enrique de Larrañaga felicitando por su casamiento con Isabel Roja (1937). Foto: Arturo Cocco Larrañaga.

*Paseo
Para Enrique Larrañaga*



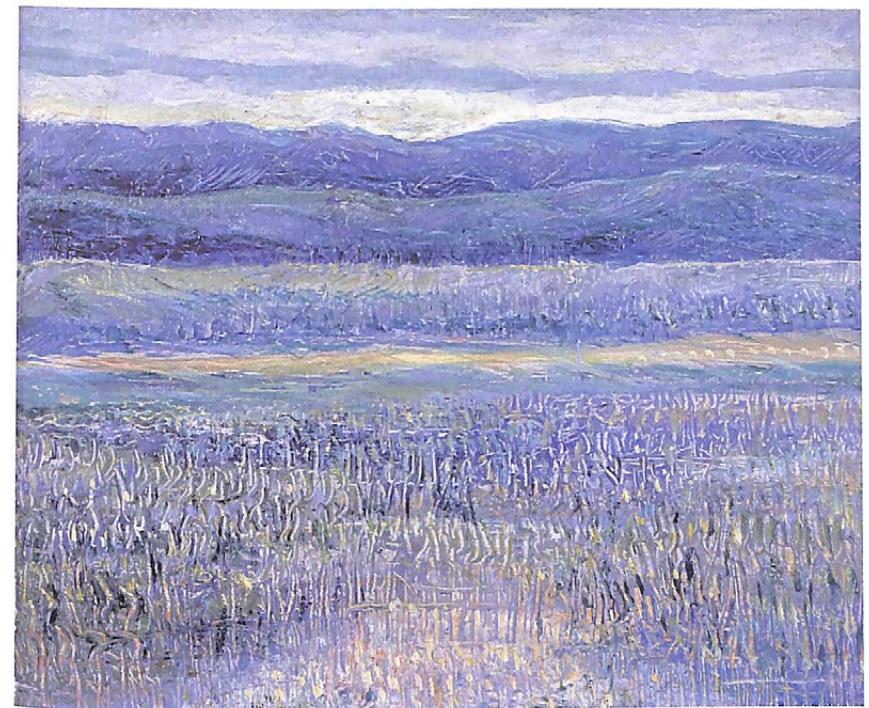
Punenas
Reducción para piano con prefacio de
Carlos Vega 1937.
Isabel Aretz Thiele.
Museo Casa de Ricardo Rojas, Bs. As.



mismos, hacia la profundidad de nuestra "caverna", de nuestro pasado, de nuestra célula interior"⁵⁶.

¿En qué manera la pintura más característica de Pantigoso se acerca al *ultraorbicismo*, como lo define Churata? Primero,

BERNARDO RIVERO,
Danza del sol, Óleo sobre tela,
1937, Colección particular.
Banco de Imágenes del ICPNA.



años. Más tarde expone en el Primer Salón de los Independientes y los temas que presenta no son precisamente parisinos, sino peruanos: calles del Cusco y Puno, paisajes coloniales⁶².

La vida y la pintura de Macedonio dejarán siempre la sensación de estar bordeando con el diletantismo: viajes por Italia, Alemania y Francia, buscando su camino; tanteos en el campo de la música, en el de la escultura y por fin en el de la pintura, donde le queda de su experiencia italiana la pincelada corta y el cromatismo vibrante de Segantini, que irá convirtiéndose con el tiempo en el grafiado nervioso y alucinante de sus selvas.

MACEDONIO DE LA TORRE,
Paisaje andino, Óleo sobre madera,
1937, Colección Banco de Crédito
del Perú.

Dotado de un precoz talento artístico, Enrique Camino Brent sería el miembro más joven del primer núcleo indigenista reunido alrededor de José Sabogal. A los veintiocho años de edad, en 1937, era designado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y emprendía un viaje de estudios al sur del país con miras a su segunda exposición. Al momento de presentarla, en junio de 1938, algunos comentaristas llegarían a reconocer en Camino Brent al verdadero continuador de Jorge Vinatea Reinoso. Como él, habría logrado sintetizar a su modo la refinada técnica pictórica del maestro académico Daniel Hernández con los postulados programáticos nacionalistas de Sabogal. A ese conjunto de obras pertenece el *Cristo de Tayankani*, imagen asociada con el culto al Señor de Ooyllurrit'i en Quispicanchis. La obra refleja la fascinación del pintor por los componentes mágicos de la religiosidad en el mundo andino rural. La hierática escultura del Crucificado se yergue sobre sus devotas indígenas, cuyas siluetas estilizadas ofrecen un contrapunto cromático al arcaico retablo dorado que sirve de fondo a la escena.

Blessed with great artistic talent, Enrique Camino Brent was one of the youngest members of the group of indigenist painters who convened around José Sabogal. At around twenty-eight years old, in 1937, he was offered a teaching position at the National School of Fine Arts. Around that time he made a research trip to the south of the country. On presenting the show in June 1938, a few commentators would even suggest that Camino Brent was the true continuation of the work of Jorge Vinatea Reinoso. Like him, he had managed to uniquely combine the refined pictorial technique of academic professor Daniel Hernández with the nationalist program of Sabogal. An example of his early style is *Cristo de Tayankani* ("Christ of Tayankani"). It is an image associated with the cult of Ooyllurrit'i in Quispicanchis. The work reflects the painter's fascination with the magical components of religious practices in the rural Andean world. The hieratic sculpture of the crucified Christ stands over its indigenous devotees, whose stylized silhouettes offer a chromatic counterpoint to the archaic golden altarpiece that serves as a background to the scene.

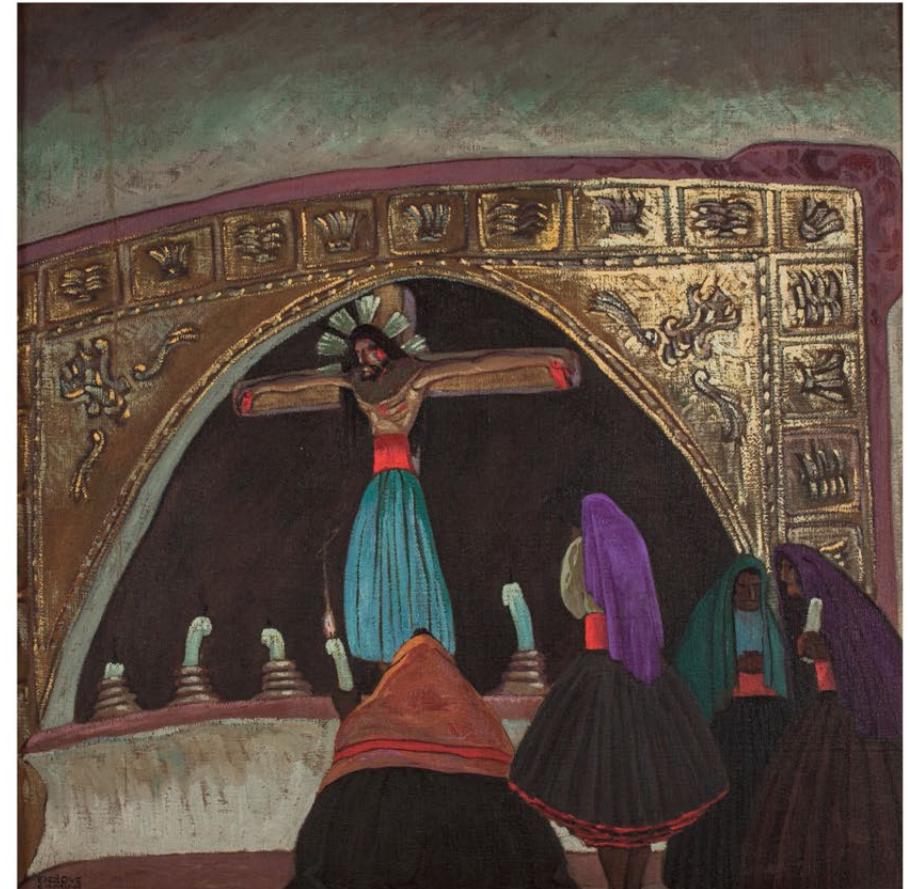
ENRIQUE CAMINO BRENT

(LIMA, 1909-1960)

CRISTO DE TAYANKANI

1937

Óleo sobre tela adherida a módex
89 x 89 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Manuel Cisneros Sánchez y
Teresa Blondet de Cisneros



© ENRIQUE CAMINO BRENT, APSAV, LIMA, 2014

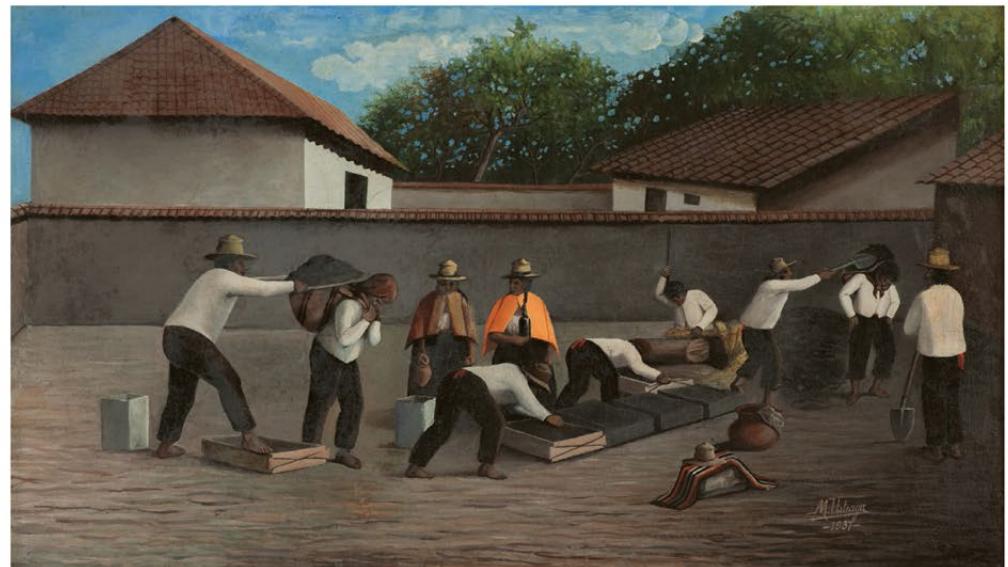
La obra del cajamarquino Mario Urteaga significó la culminación de una tradición pictórica costumbrista desarrollada desde el siglo XIX en el norte del Perú. Su interés por la representación de la vida campesina coincidió con el auge del Indigenismo, y por ello fue José Sabogal –junto con el sobrino de Urteaga, Camilo Blas– quien dio a conocer su obra en Lima en 1934. Hasta entonces Urteaga había practicado la pintura como una afición, desempeñándose alternativamente como periodista, comerciante, fotógrafo y profesor. El reconocimiento que alcanzó en vida fue interpretado por los indigenistas como una proyección de esa corriente en la provincia, mientras que la crítica más formalista asoció al pintor con la estética de lo naïf que lo incorporaba a una clara idea de lo moderno. Sin embargo, aunque su formación era autodidacta, Urteaga evidencia un refinamiento que evoca modelos académicos del siglo anterior, conocidos a través de publicaciones ilustradas. Sus idealizadas escenas del mundo rural intentan perennizar modos de vida tradicionales en trance de desaparición, apoyándose en esquemas compositivos de corte clásico que otorgan a sus personajes un aire de severa dignidad. Urteaga exalta así las labores cotidianas del campo, el mundo de los ronderos campesinos o la simplicidad de la vida hogareña.

The work of Mario Urteaga of Cajamarca marks the culmination of a traditional pictorial style of painting inherited from that of nineteenth century northern Peru. His interest in representing rural farm-life coincided with the emergence of the indigenist movement. It was José Sabogal –together with Urteaga's nephew, Camilo Blas– who would make his work known in Lima in 1934. Until then Urteaga had engaged in painting only as a hobby, balancing work as a journalist, photographer and teacher. The recognition that he achieved in his lifetime was interpreted by the indigenists as an extension of their program in the provinces, while the more formalist criticism associated the painter with a naïve aesthetic that incorporated modernist ideas. Though he was largely self-taught, Urteaga deployed a level of refinement that evoked the academic models of the previous century, accessible through illustrated publications. His idealized scenes of the rural world intended to ensure the continuance of traditional ways of life that were in danger of disappearing. Aesthetically this was achieved by compositions that retained a certain classical air and which gave his characters an air of severity and dignity. This is how Urteaga celebrated artistically the daily labors of the countryside, the world of the *rondero* farmers and the simplicity of home-life.

MARIO URTEAGA ALVARADO

(CAJAMARCA, 1875-1957)

→ R. KUSUNOKI & L. E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO, COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014



Adoberos
1937
Óleo sobre tela
47 x 80 cm.
Museo de Arte de Lima.
Comité de Formación de
Colecciones 2013.
Donación Juan Carlos Verme
en memoria de Ernesto Baerl Montori

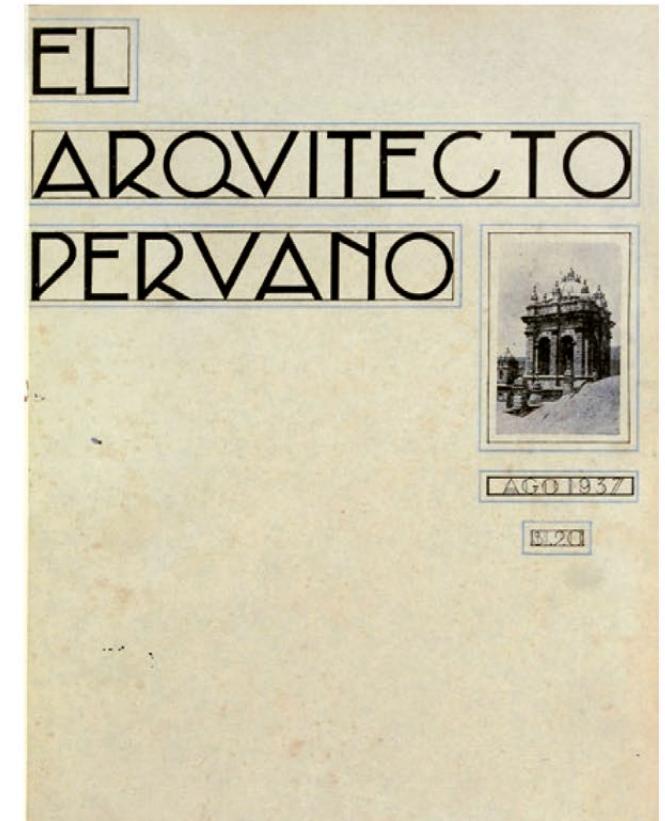
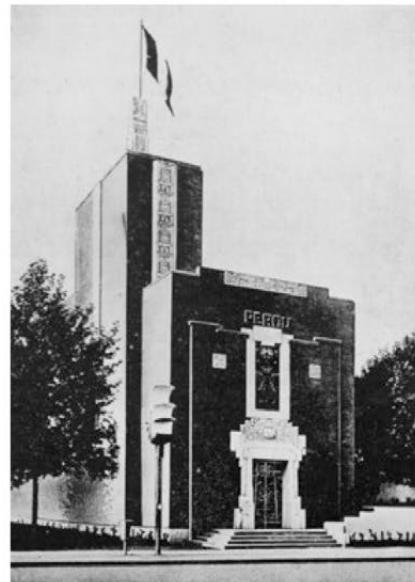
125

1937-D II

Roberto Haaker Fort
 Pabellón peruano en la Exposición
 Internacional de París
 1937
Revista del Museo Nacional, Lima,
 VI, n. 2 (II semestre de 1937): [183]

Catálogo del I Salón de la foto
 1937
 Museo de Arte de Lima,
 Biblioteca 'Manuel Solari Swayne'

El Arquitecto Peruano
 Lima, n. 1 (agosto de 1937)
 Museo de Arte de Lima,
 Biblioteca 'Manuel Solari Swayne'



90 CONSTITUTIVE VISIONS



Fig. 19. Eduardo Kingman, *Sembradores*, 1937. Woodblock print on paper. In Kingman, *Hombres del Ecuador*. Collection of the Fundación Posada de las Artes Kingman.

the print's immediate subject is the violent struggle for land reform, its vague invocation of "defense" . . .

GEOGRAPHY IS HISTORY 91



Fig. 20. Eduardo Kingman, *Defensa de la tierra*. Woodblock print on paper, 1937. In Kingman, *Hombres del Ecuador*. Collection of the Fundación Posada de las Artes Kingman.



Fig. 18. Eduardo Kingman, *Los huachos*, 1937. Woodblock print on paper. In Kingman, *Hombres del Ecuador*. Collection of the Fundación Posada de las Artes Kingman.



Fig. 27. Eduardo Kingman, *Huangudos al amanecer*, 1937. Woodblock print on paper. In Kingman, *Hombres del Ecuador*. Collection of the Fundación Posada de las Artes Kingman.



Fig. 28. Eduardo Kingman, *Cabe de papas*, 1937. Woodblock print on paper. In Kingman, *Hombres del Ecuador*. Collection of the Fundación Posada de las Artes Kingman.

1938

1938 - Ao



RICARDO GRAU: Retrato de Mercedes Gibson. Oleo, 1938.

n

R I C A R D O

RAUL MARIA PEREIRA
ENSAYO SOBRE LA PINTURA
PERUANA CONTEMPORANEA
LIMA, 1942

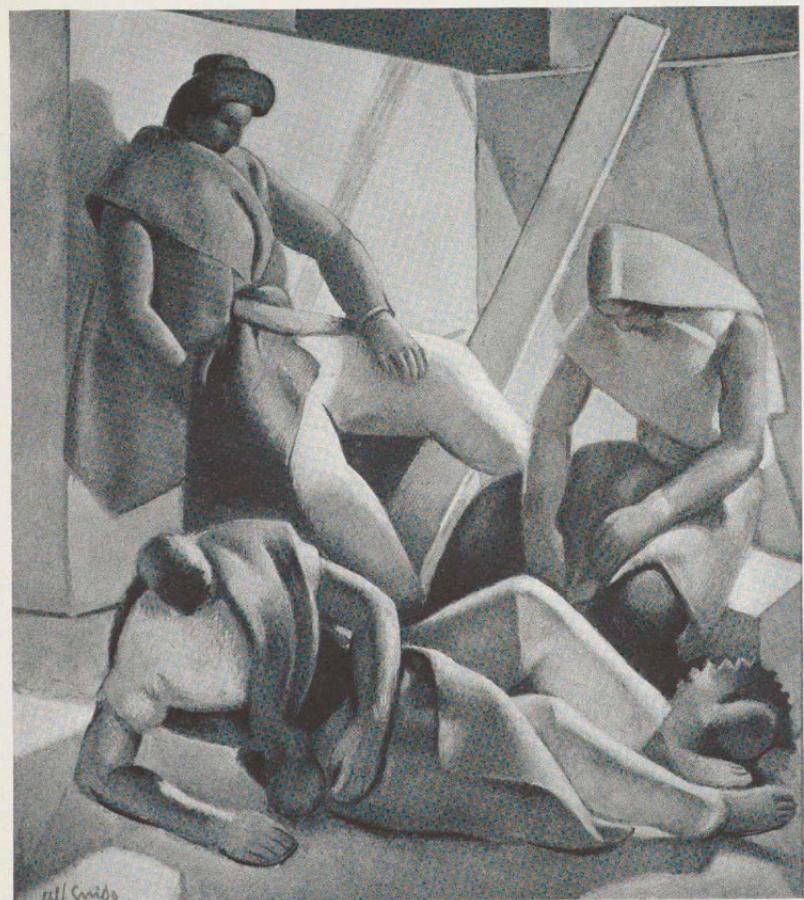


JUAN MANUEL UGARTE: "La Conquista". Fresco sobre tablero, 1938.

IV

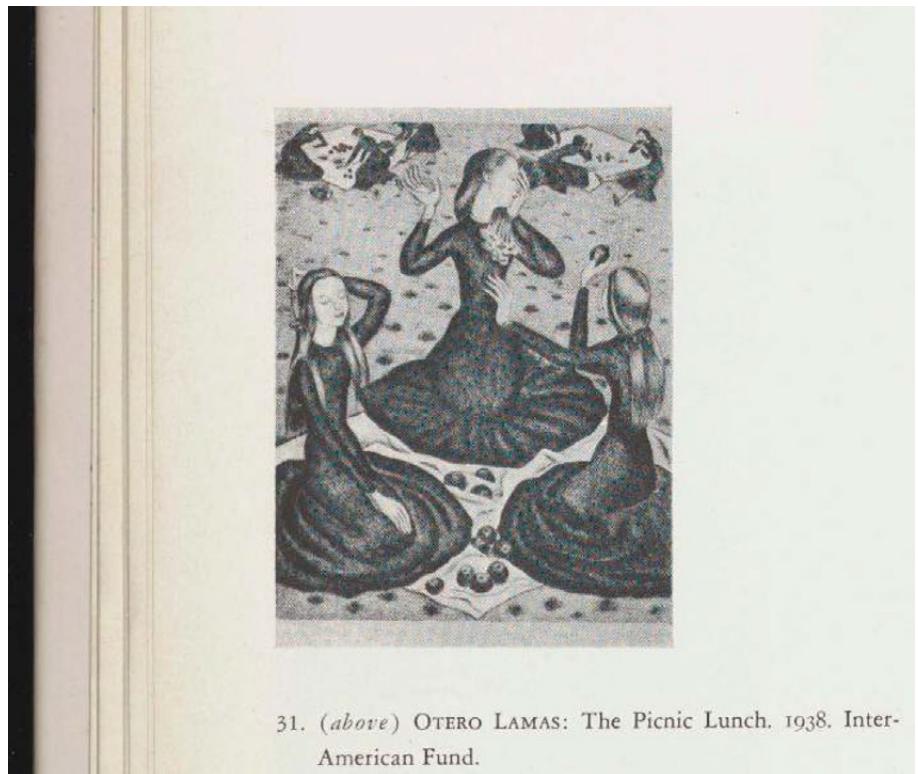
1938-A1

"ese" pu
lar o un
un bode
rior cua
escuela
tal corr
pos car
res, per
Tales so
lianos y
lidad el
espacio
porque
compre
tegoría
que aun
sentido
mación
mente d
este ser
cipio ni
te de la
la sobr
constru
dades f
con el ti
si centri
estilos;
só ida.
artístico
cultura
es únic
¿Cu
las nec
sobre te
saria oc
te que c
ra, per
vista: s
nocimie
ducir er

ARGENTINA

21. GUIDO: Stevedores Resting. (1938.) Inter-American Fund.

22



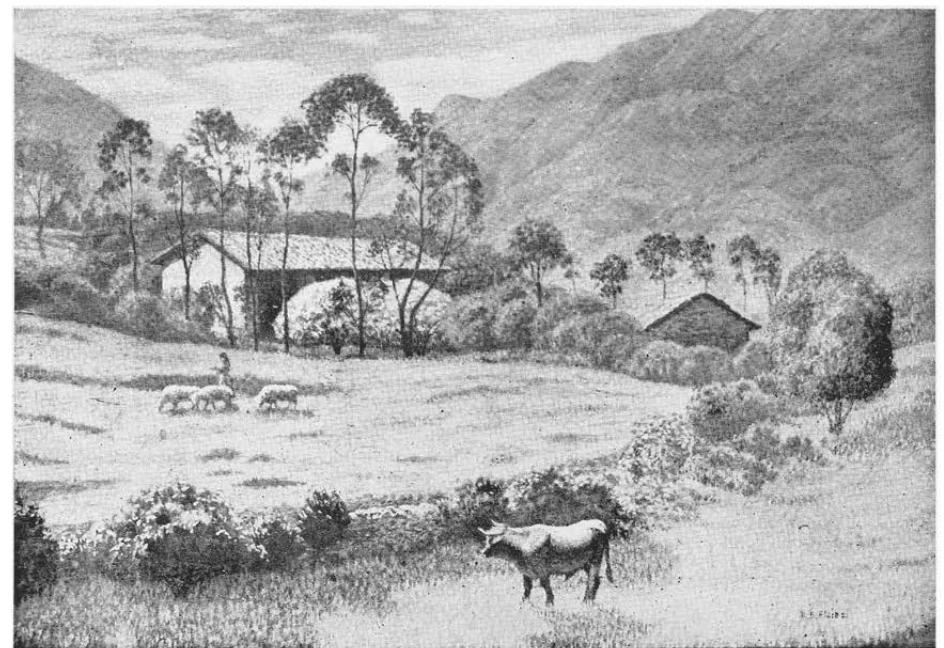
31. (above) OTERO LAMAS: The Picnic Lunch. 1938. Inter-American Fund.

1946.Rios-1938.Blas.jpg



Camilo Blas.

1946.Rios-1938.Flores.jpg

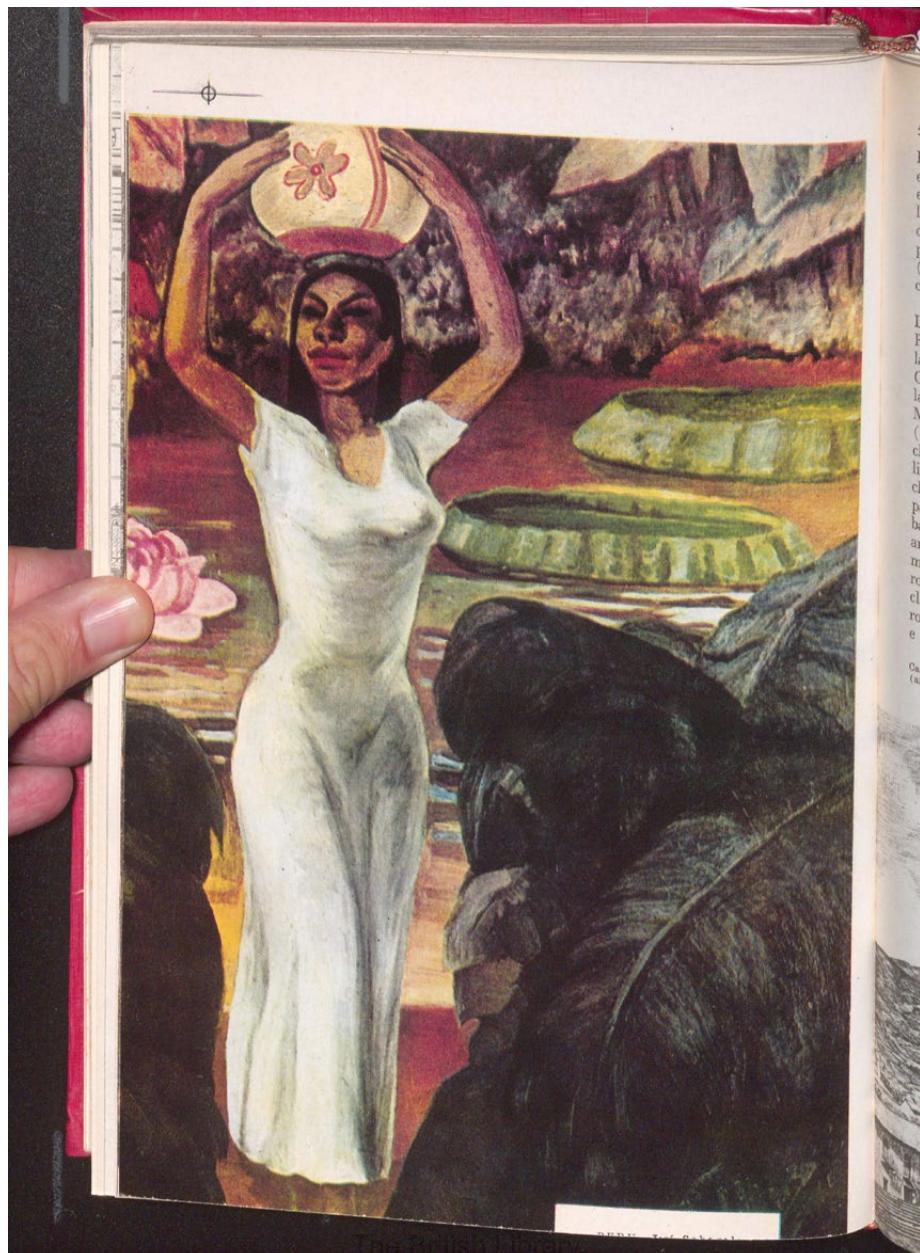


Ricardo Flórez.

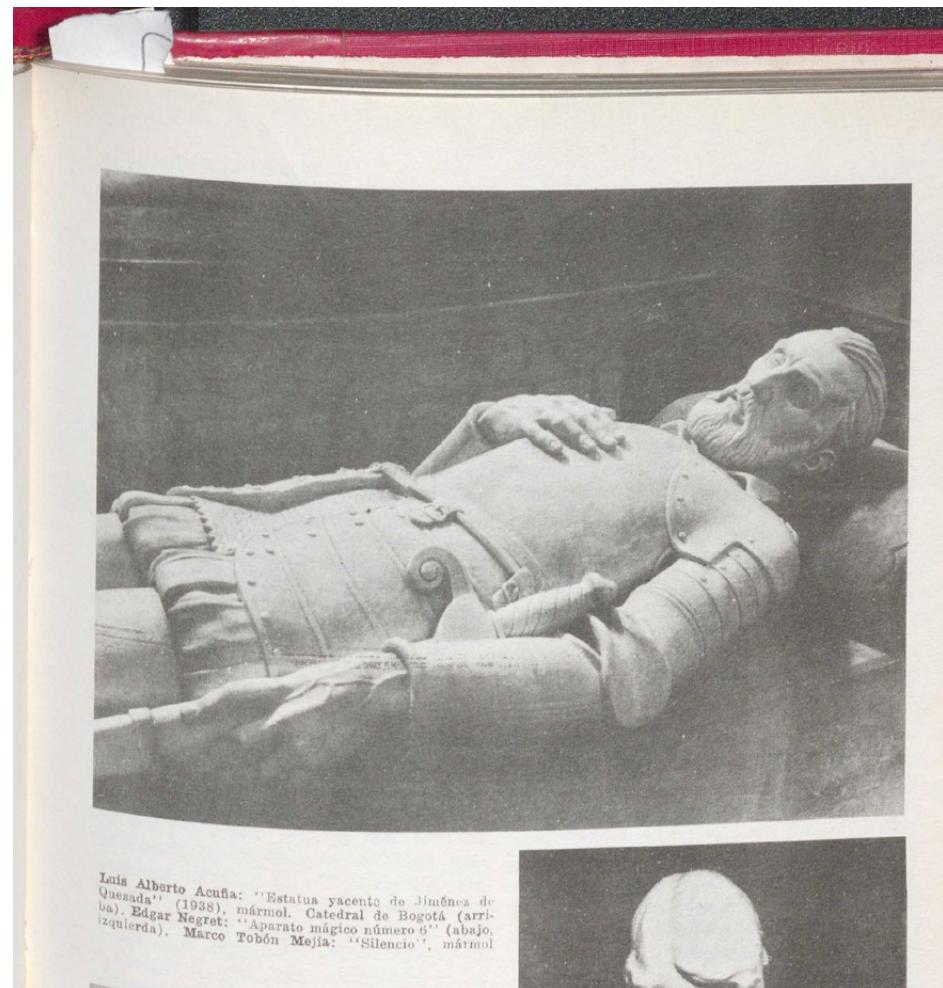
➡ JUAN RIOS
LA PINTURA CONTEMPORANEA
EN EL PERU
LIMA. 1946

1938-CI

1969.Gesualdo-1938-Sabogal.jpg



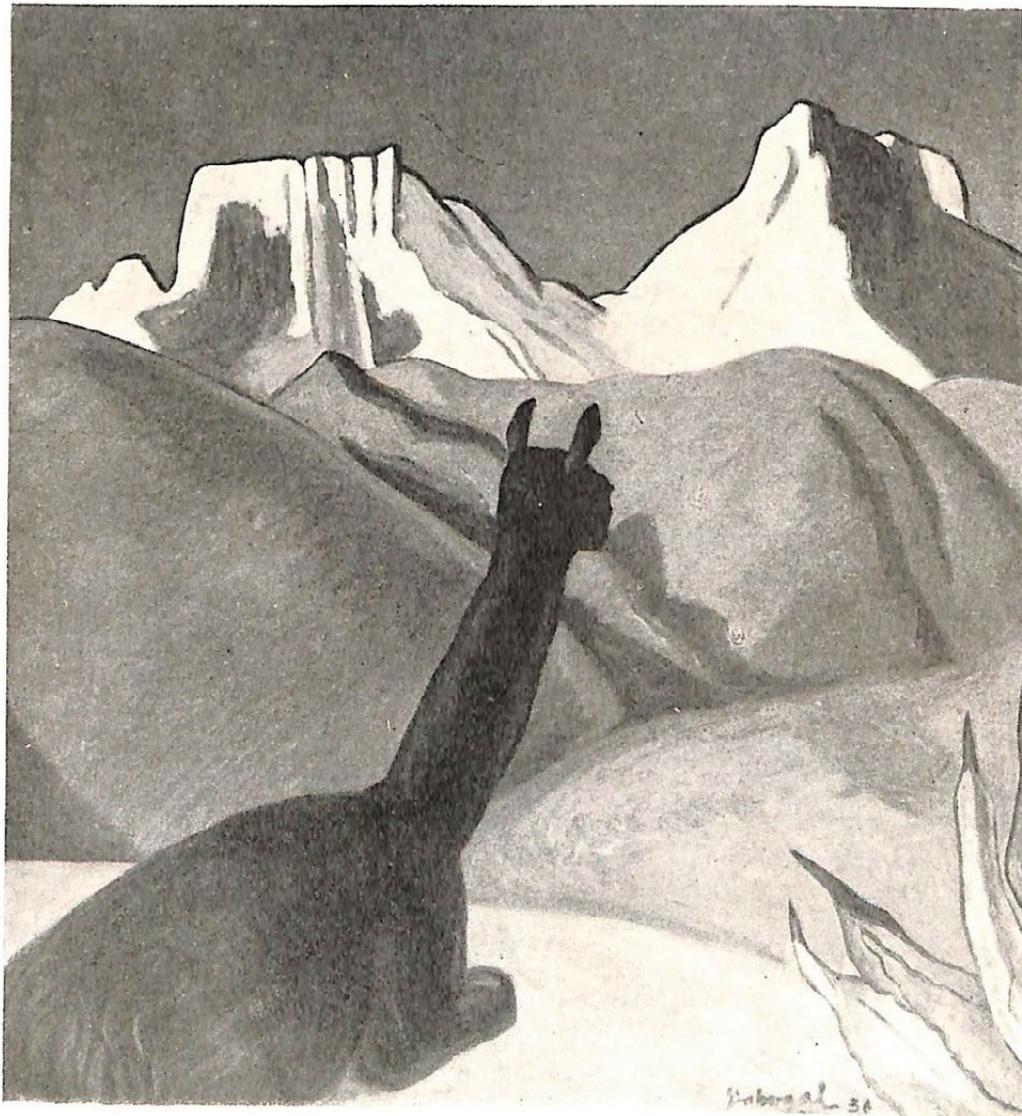
1969.Gesualdo-1938.Acu§a.jpg



Luis Alberto Acuña: "Estatua yacente de Jiménez de Quesada" (1938), mármol. Catedral de Bogotá (arriba). Edgar Negret: "Aparato mágico número 6" (abajo, izquierda). Marco Tobón Mejía: "Silencio", mármol

VICENTE GESUALDO
ENCICLOPEDIA DEL ARTE EN
AMERICA. TOMO II
BUENOS AIRES, 1969

1938-A 2



11

RAUL PORRAS BARRENECHEA ET AL.
TESOROS ARTÍSTICOS DEL PERÚ
MÉXICO, 1961

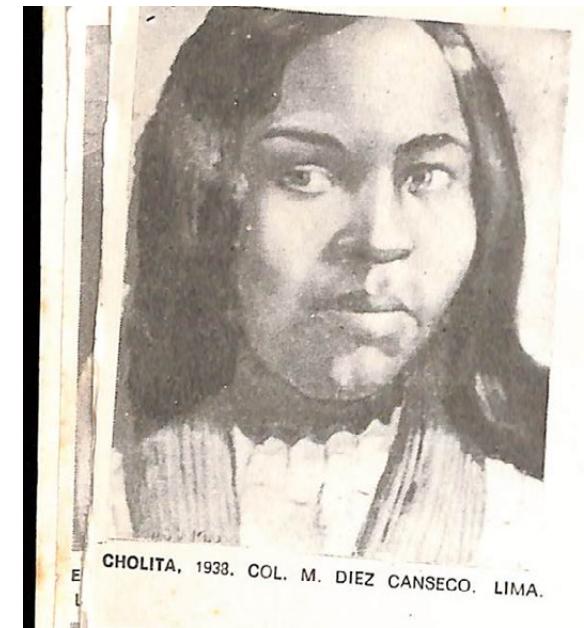
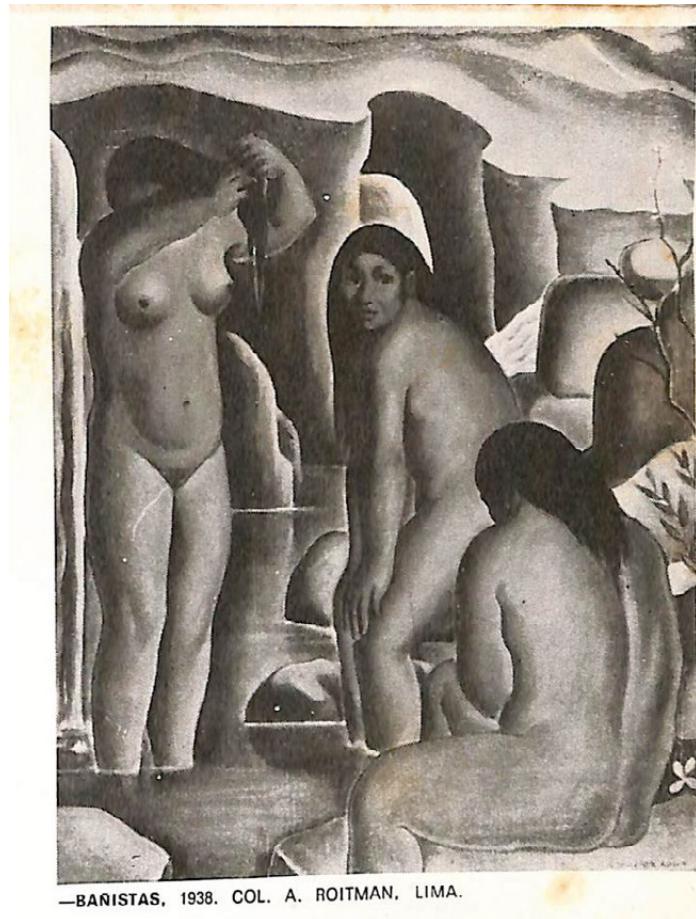
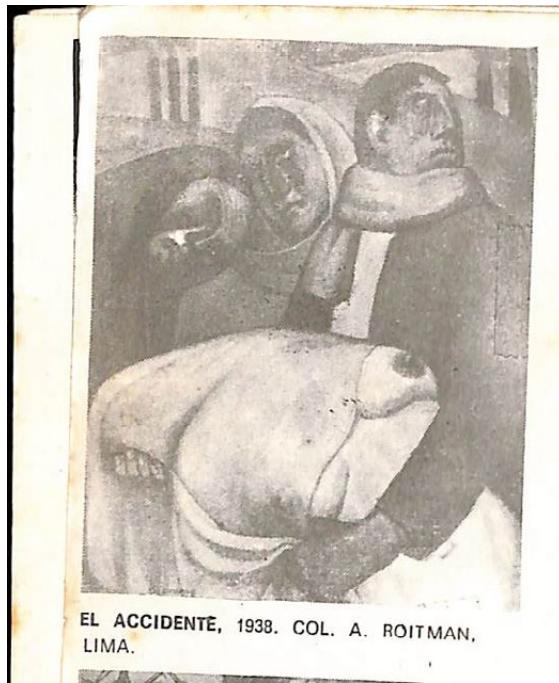
1938-B 2



Mario Urteaga.

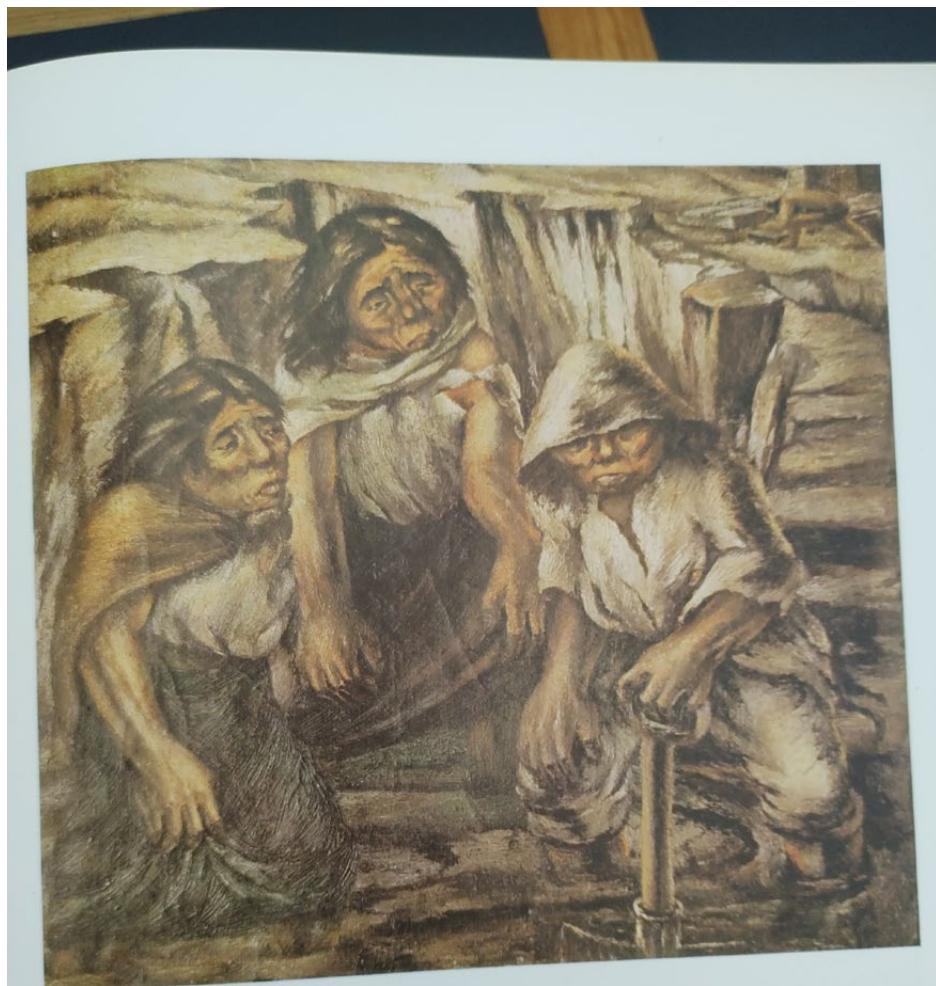
➡ JUAN RIOS
LA PINTURA CONTEMPORÁNEA
EN EL PERÚ
LIMA, 1946

1938-C 2



➡ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

1938-A 3

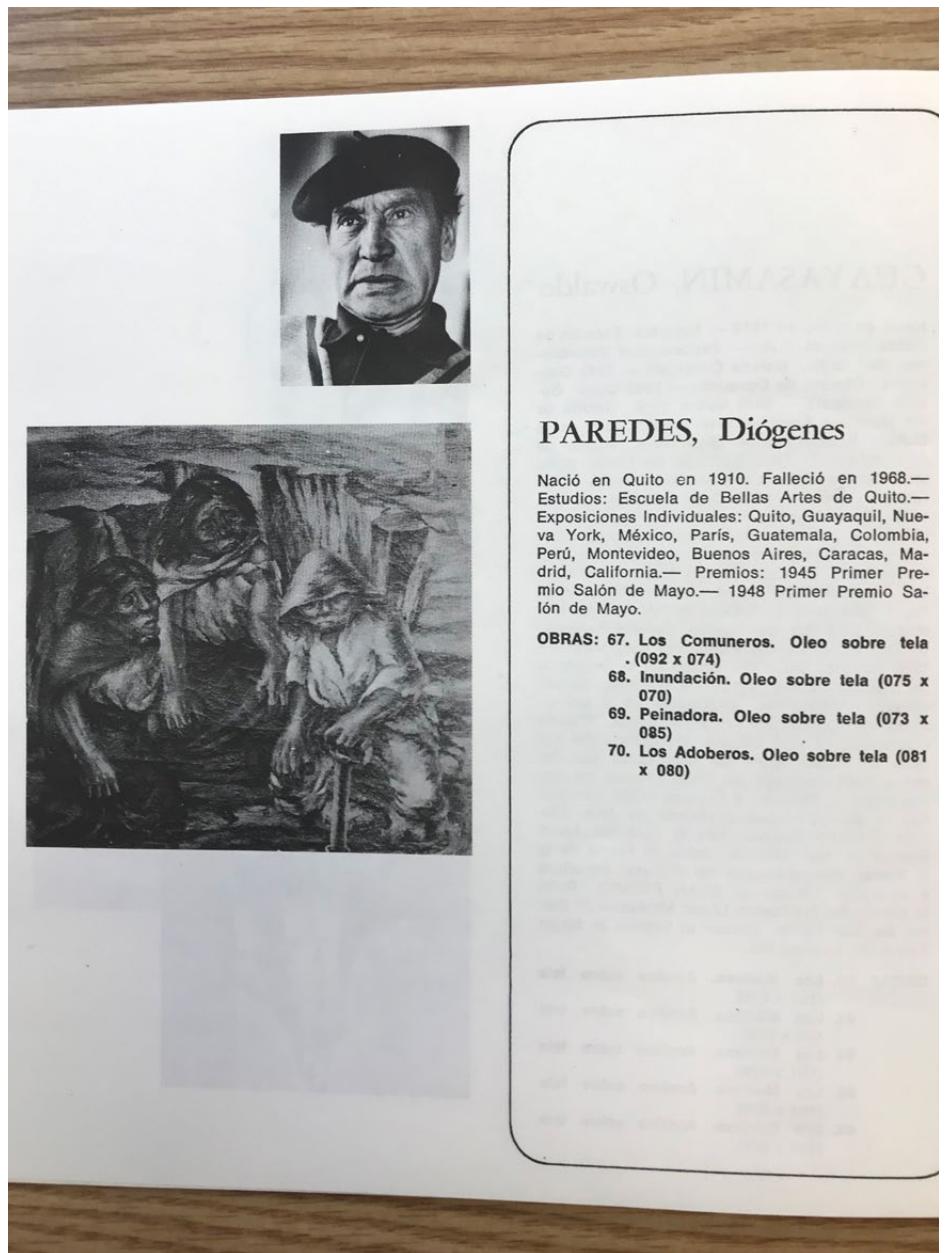


Diógenes Paredes: "Indios laborando"
(Casa de la Cultura, Quito).

París, al gozar de una beca concedida por el gobierno de Francia. En 1945 obtuvo el Primer Premio en el I Salón de Mayo, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y en 1948 otro similar en el IV Salón de Mayo. Su apasionado mensaje tiene las resonancias de la solidaridad que nace del amor a los demás y de la esperanza que la rebeldía infunde en la conciencia comprometida con el ideal. Paredes logró un gran sentido de composición, del equilibrio de colores, de la figura dramáticamente rigida que proclama verdades profundas.

Alto mérito suyo es el de ser el iniciador del indigenismo. Si ya antes Egas y el mismo León incursionaron en este tema, Paredes lo trata ampliamente considerándolo "realismo". Es de los primeros en reaccionar contra el arte preciosista.

⇒ H. CRESPO T. ET AL.
ARTE ECUATORIANO
TOMO II
QUITO, 1976



PAREDES, Diógenes

Nació en Quito en 1910. Falleció en 1968.— Estudios: Escuela de Bellas Artes de Quito.— Exposiciones Individuales: Quito, Guayaquil, Nueva York, México, París, Guatemala, Colombia, Perú, Montevideo, Buenos Aires, Caracas, Madrid, California.— Premios: 1945 Primer Premio Salón de Mayo.— 1948 Primer Premio Salón de Mayo.

- OBRAS: 67. Los Comuneros. Oleo sobre tela (092 x 074)
68. Inundación. Oleo sobre tela (075 x 070)
69. Peinadora. Oleo sobre tela (073 x 085)
70. Los Adoberos. Oleo sobre tela (081 x 080)

⇒ IAC
PRIMERA EXPOSICIÓN DE PINTURA
CONTEMPORÁNEA DE LOS PAÍSES
DE ÁREA ANDINA
LIMA, 1970

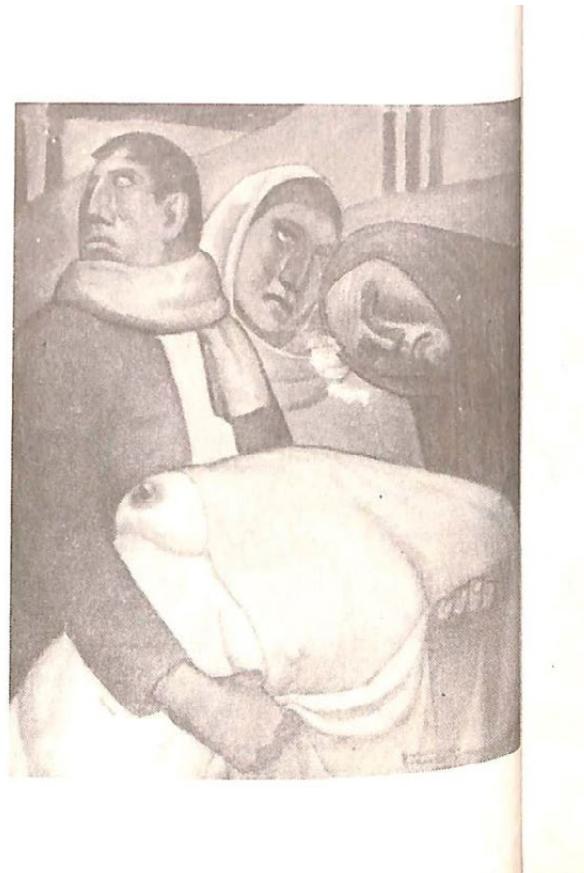


MARIO URTEAGA. - Pastoras. 1938. (detalle). 52.5 x 78 cm. Colección Privada.

187

► T. NUNEZ URTEAGA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W L.HG
PINTURA CONTEMPORANEA I
LIMA. 1975

1938-C 3



SABINO SPRINGETT

Trujillo 1912

"LA PROTESTA". 1938

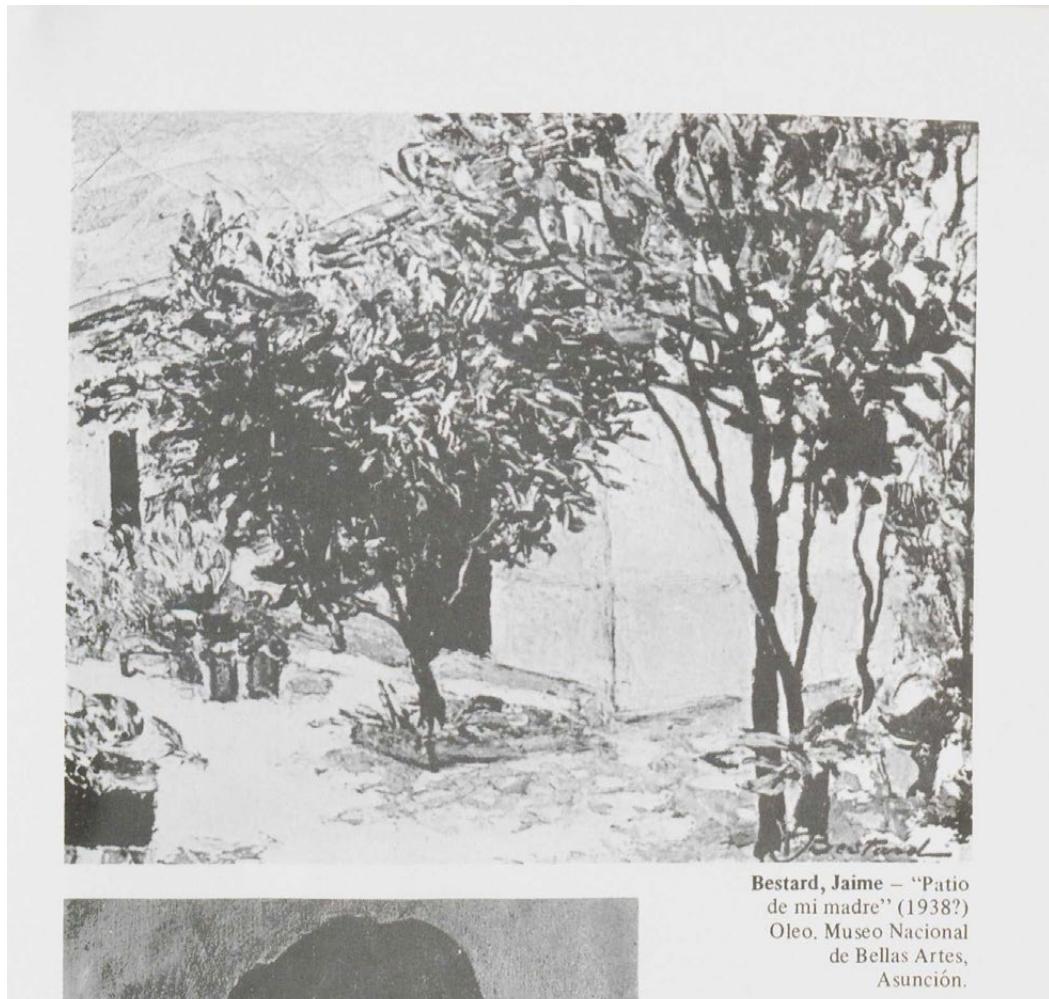
Propiedad: Sabino Springett.

"PAÍSAJE COSTEÑO". 1955

Pro. Municipalidad de Lima

► FIDEL UNTIVEROS
LOS MAESTROS Y SUS OBRAS TEMPRANAS
LIMA, 1987

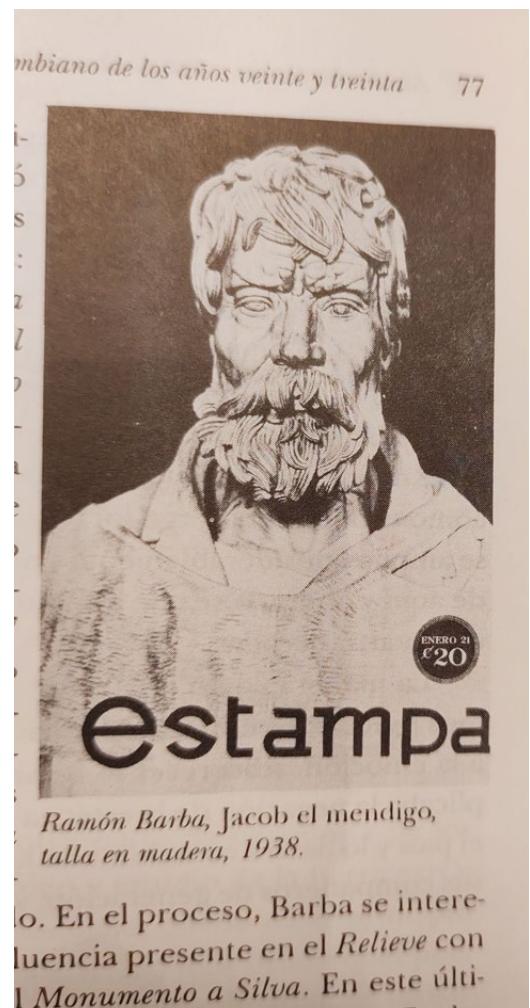
1938-A 4



Bestard, Jaime – "Patio
de mi madre" (1938?)
Oleo. Museo Nacional
de Bellas Artes,
Asunción.

J. PLA, D. BLINDER &
T. ESCOBAR
ARTE ACTUAL EN EL PARAGUAY
1900-1980
ASUNCION, 1983

1938-B 4



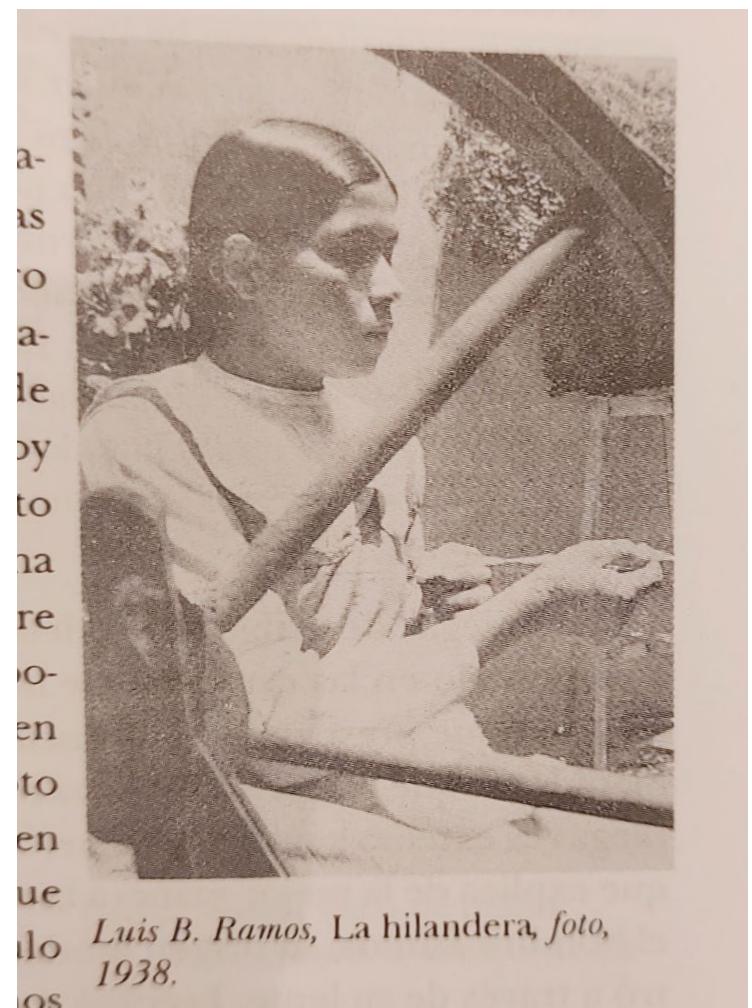
o. En el proceso, Barba se inter-
luencia presente en el Relieve con
el Monumento a Silva. En este últi-
mo. En el proceso, Barba se inter-
luencia presente en el Relieve con
el Monumento a Silva. En este últi-

**ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ, 1995**

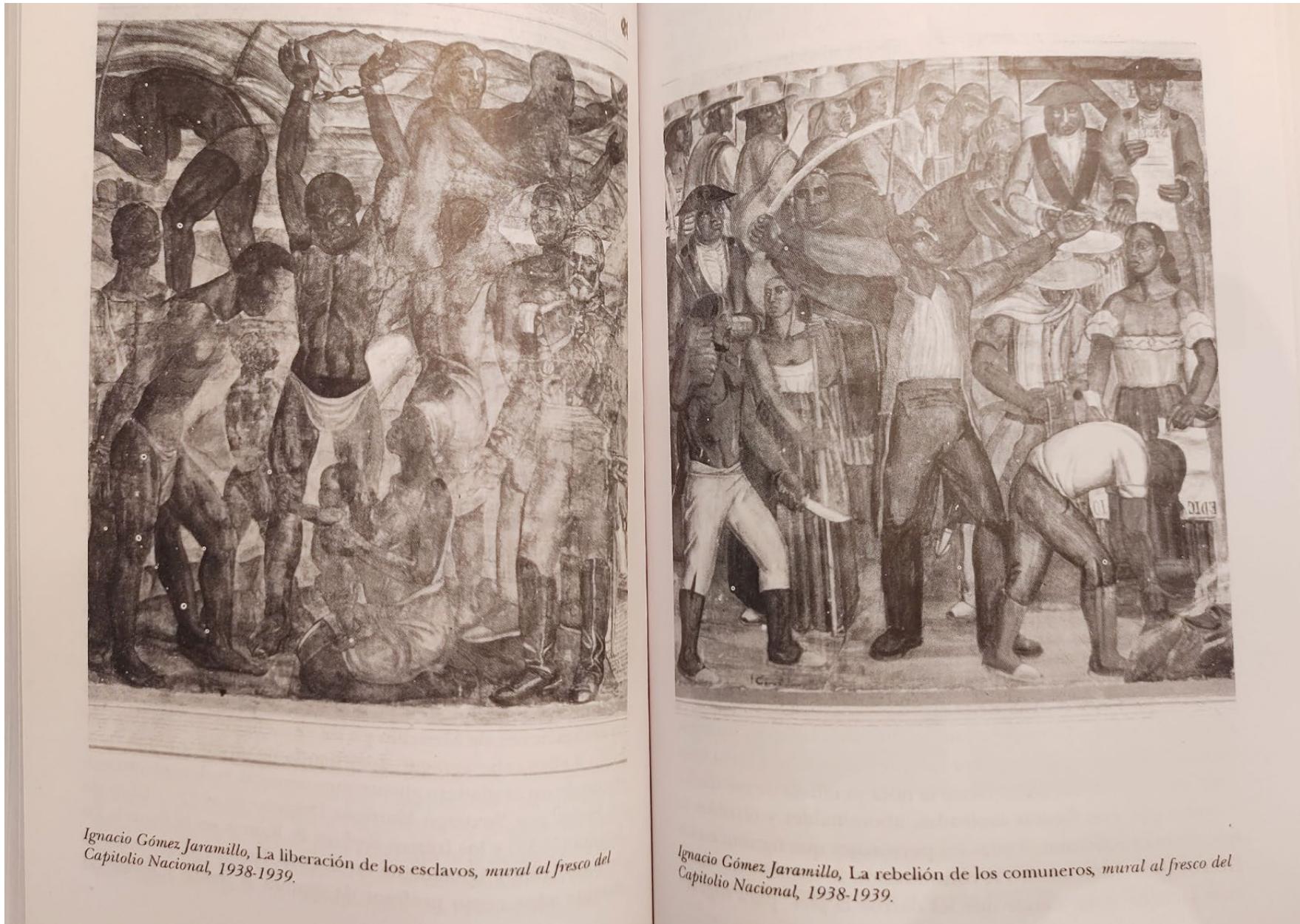
mos precisarlo citando su ideario personal: "Sacrificar a la emoción. Aborrecer lo bonito"⁸⁶. Esta recomendación implicaba la negación de la estética que predominaba entonces en el país y lo llevó a coincidir con lo que planteaban y practicaban sus compañeros de generación, y muy especialmente P



Ramón Barba, Promesero boyacense, talla en madera, 1938.

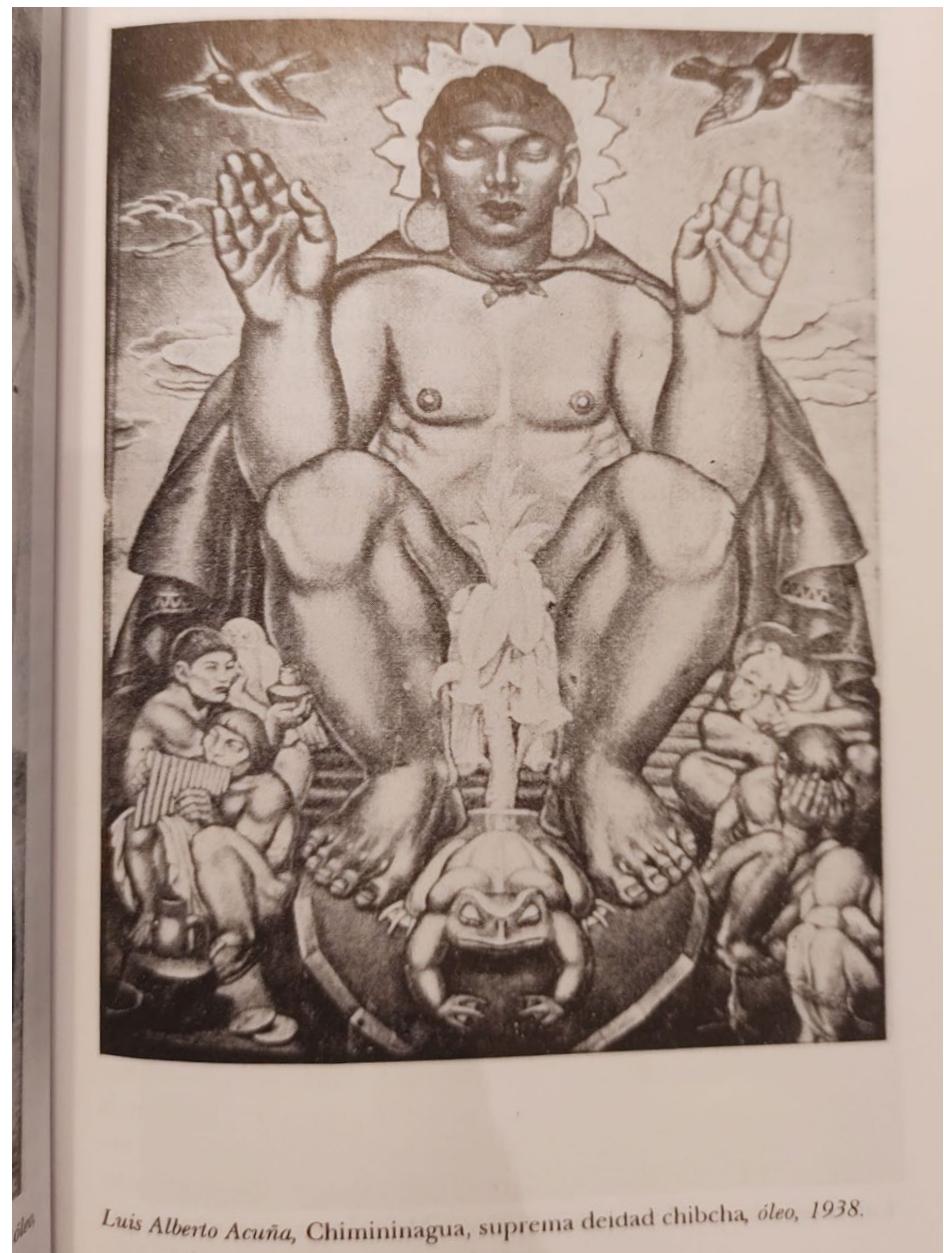


Luis B. Ramos, La hilandera, foto,
1938.



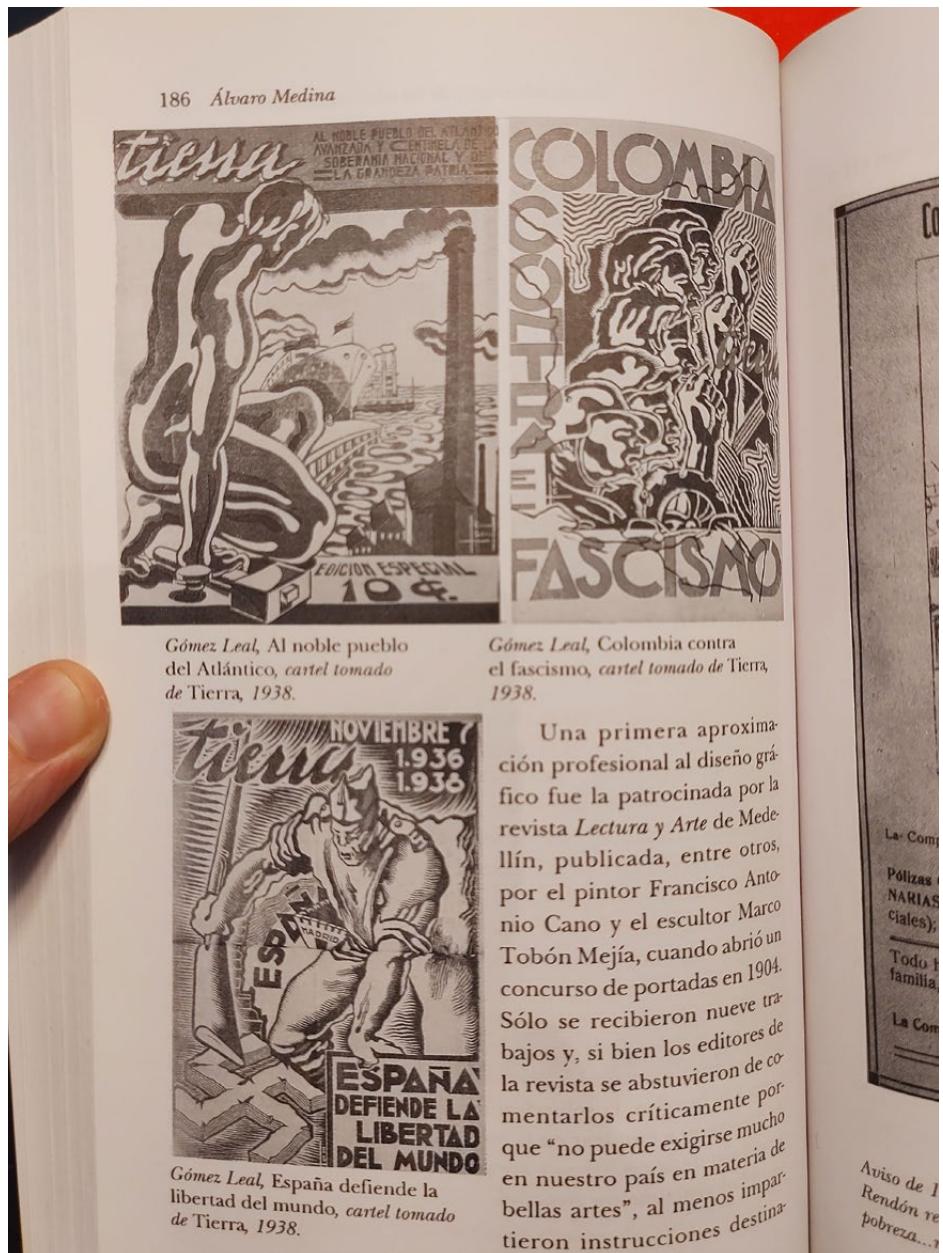
Ignacio Gómez Jaramillo, *La liberación de los esclavos*, mural al fresco del Capitolio Nacional, 1938-1939.

Ignacio Gómez Jaramillo, *La rebelión de los comuneros*, mural al fresco del Capitolio Nacional, 1938-1939.



Luis Alberto Acuña, Chimininagua, suprema deidad chibcha, óleo, 1938.

➡ ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ, 1995



Gómez Leal, Al noble pueblo del Atlántico, cartel tomado de Tierra, 1938.

Gómez Leal, Colombia contra el fascismo, cartel tomado de Tierra, 1938.

Una primera aproximación profesional al diseño gráfico fue la patrocinada por la revista *Lectura y Arte* de Medellín, publicada, entre otros, por el pintor Francisco Antonio Cano y el escultor Marco Tobón Mejía, cuando abrió un concurso de portadas en 1904. Sólo se recibieron nueve trabajos y, si bien los editores de la revista se abstuvieron de comentarlos críticamente porque “no puede exigirse mucho en nuestro país en materia de bellas artes”, al menos imparten instrucciones destinadas

242 Álvaro Medina



Gonzalo Ariza, Monje budista en la bahía de Tokio, foto, 1938.



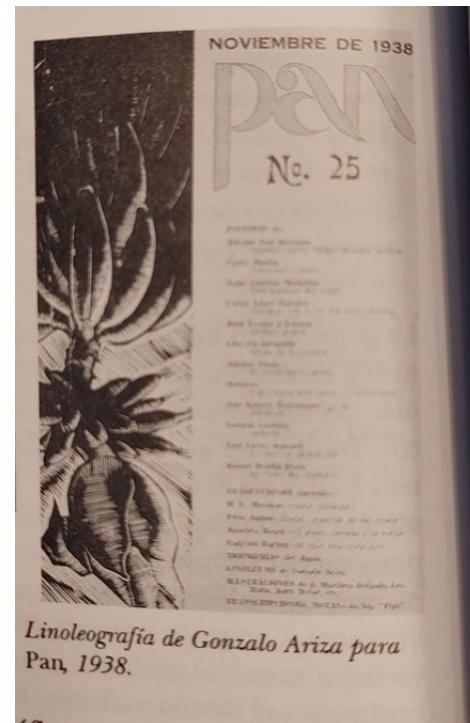
Gonzalo Ariza, Bambú, foto, 1938.



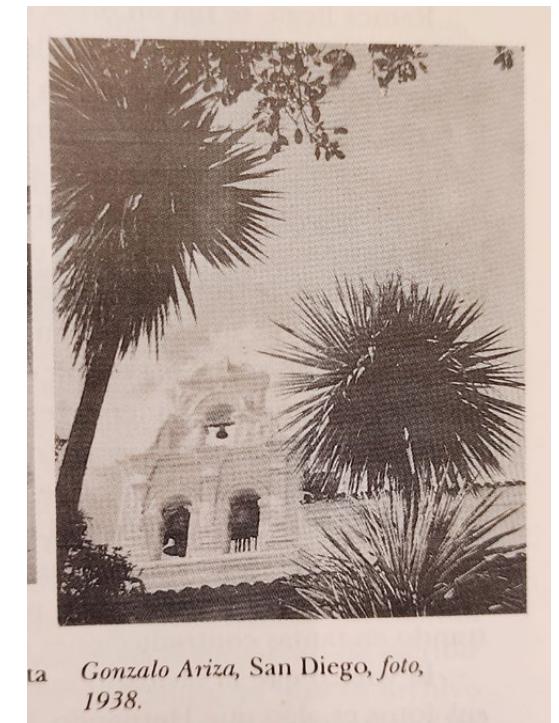
Gonzalo Ariza, Fundición de acero

por ejemplo, recuerda una foto similar que Tina Modotti había tomado en México una década antes, pero la distancia que media entre las dos imágenes es enorme porque en Ariza hay tal maestría que el ritmo de *Bambú* (y el de *Interior de una casa de campesinos*) llega a ser musical.²⁷³

De regreso a Colombia, Ariza se incorporó a *Estampa* como reportero gráfico. Allí dio a conocer una nueva serie de fotos sobre el Japón.²⁷⁴ Un

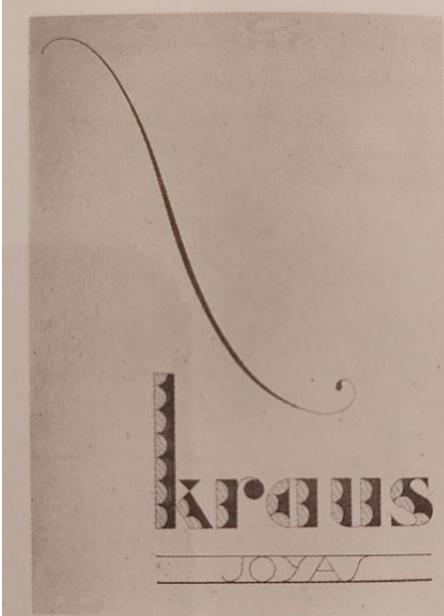


Linoleografía de Gonzalo Ariza para Pan, 1938.



Gonzalo Ariza, San Diego, foto, 1938.

192 Alvaro Medina



Aviso tomado de Pan, 1938.

19
tur
no
En
me
re
de
dó
tra
qu
do
po
en
y
n
co
qu



Erwin Krauss, Victoria, foto, 1938.

El arte colombiano de los años veinte y treinta

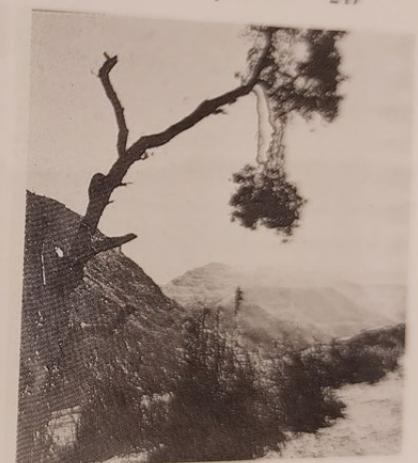
245



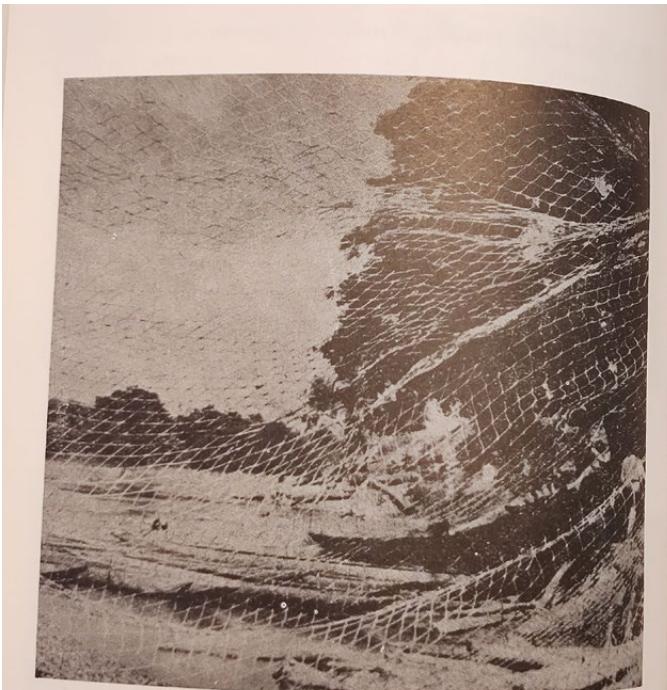
Erwin Krauss, Carámbanos, foto, 1938.

El arte colombiano de los años veinte y treinta

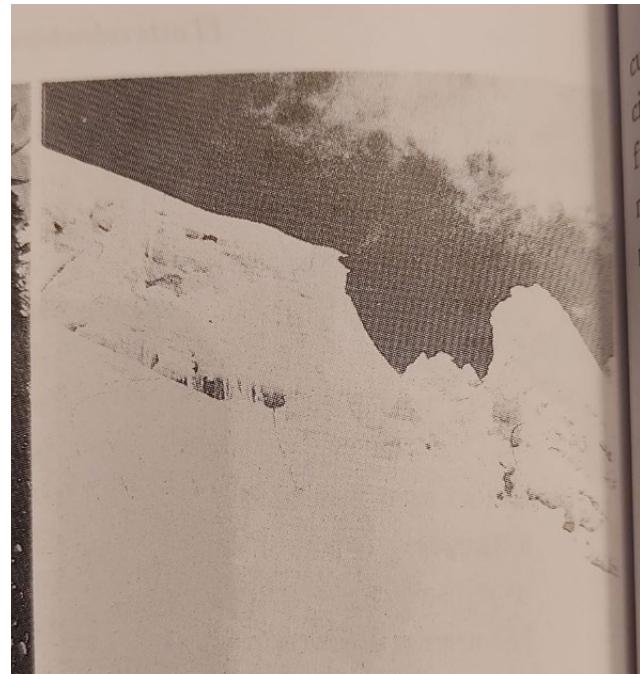
247



Erwin Krauss, Amanecer en la cueva, foto, 1938.



Enrique Uribe White, Redada de paisaje, foto, 1938.

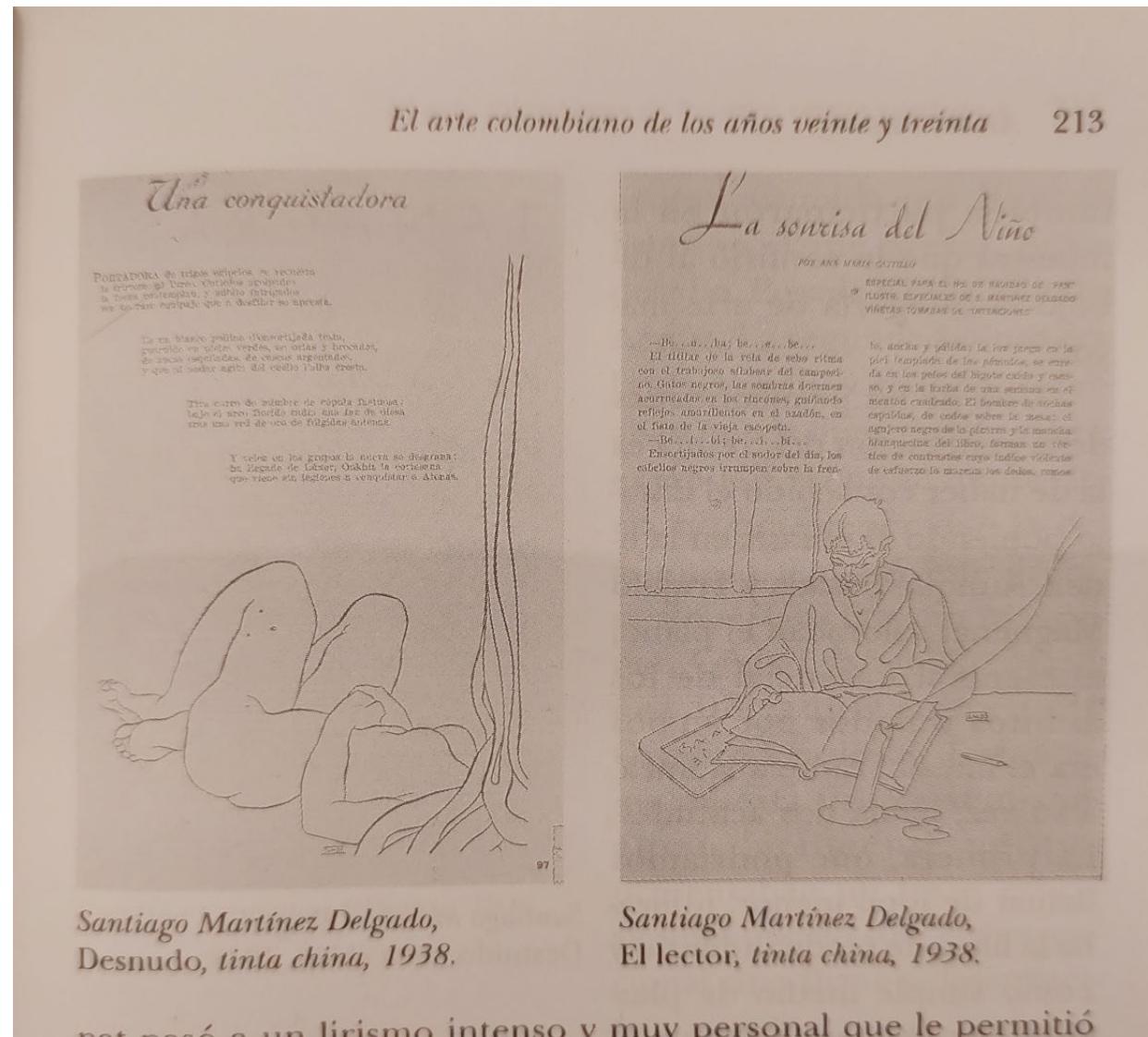


Lampl, Desolación y blancura, foto, 1938.

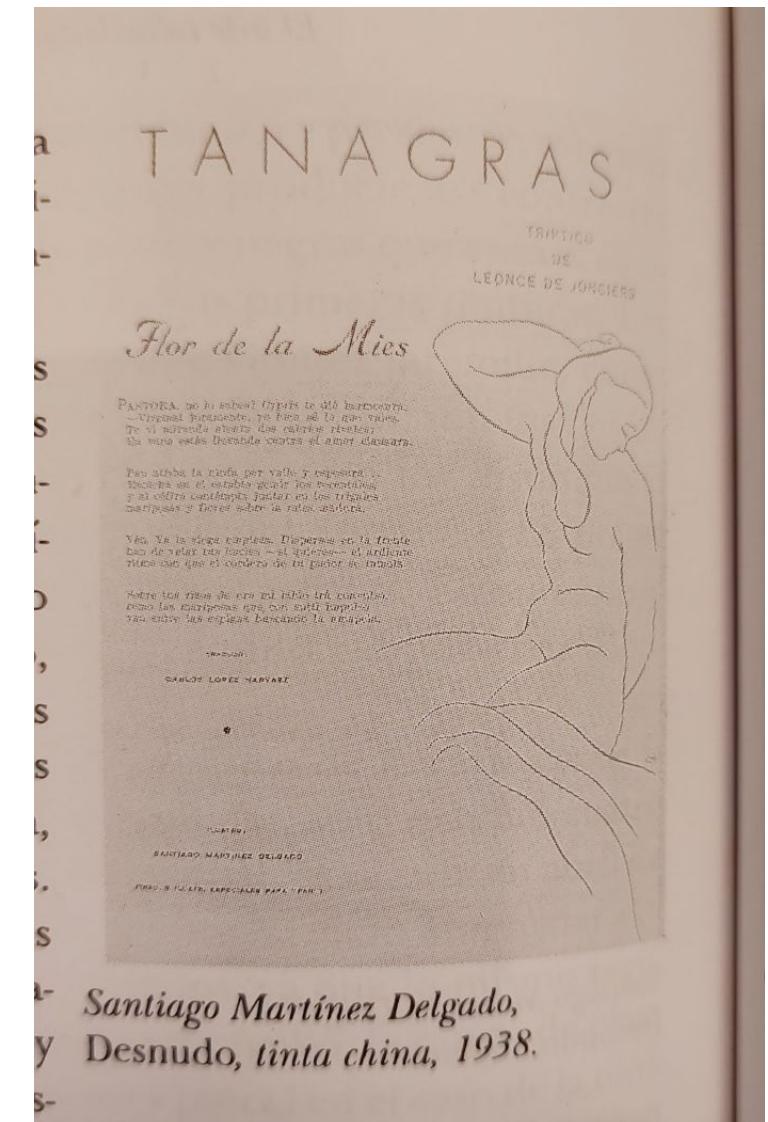
Krauss primaba cierto afán documental.



Del concurso fotográfico de Pan. E. Lemaitre, La ventana de la Inquisición, foto, 1938.

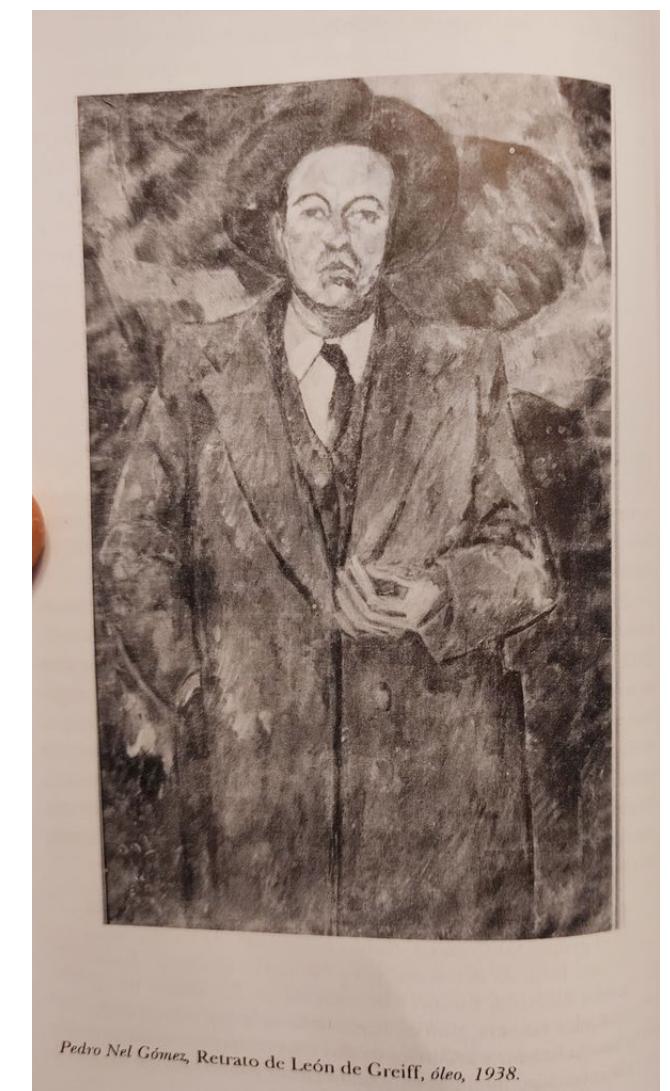
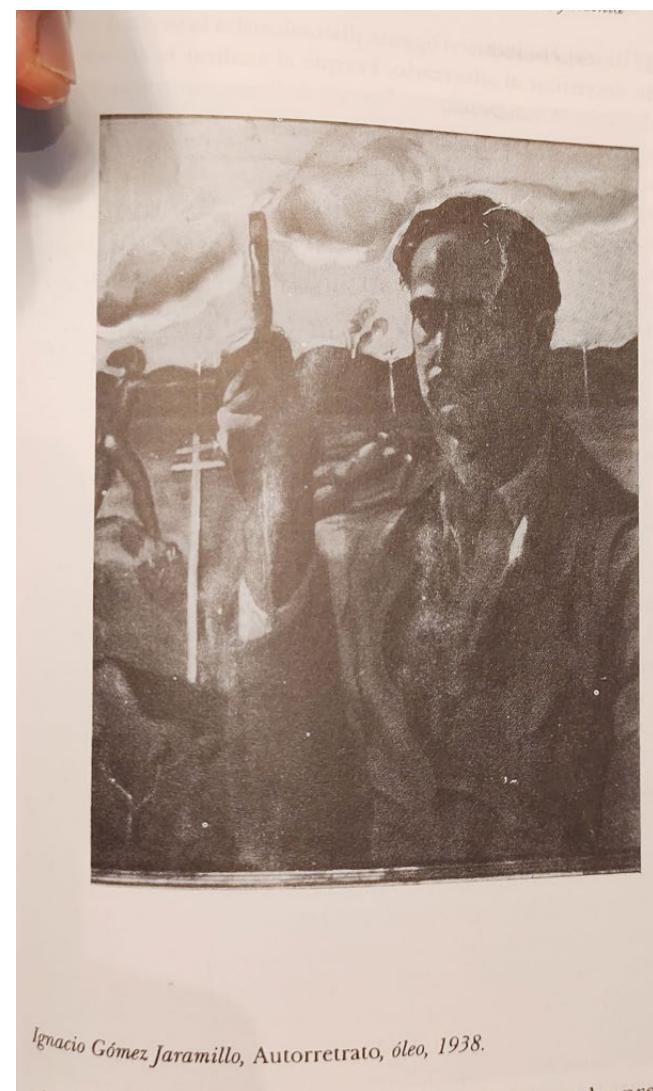


ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995



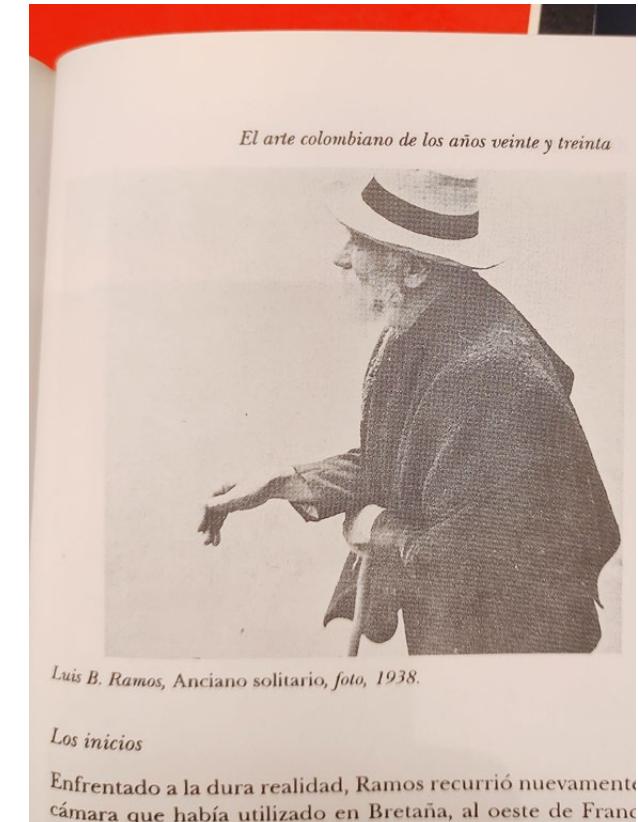
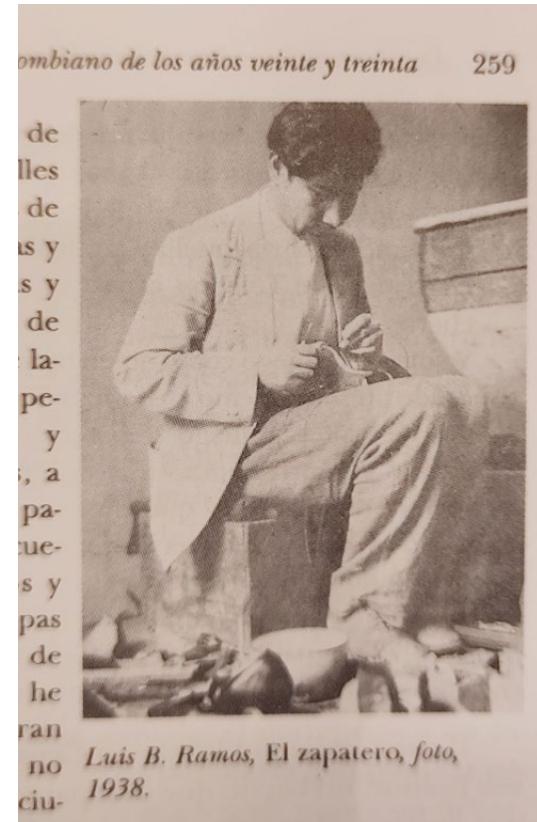


ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995





ALVAR MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995



78.



LIZBETH ARENAS/DPMEC

L/ ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DEL PERÚ // TOMO XV

► Héctor Velarde (arquitecto), *Baños de Miraflores*. Fotografía: Van Breymann, revista *Arquitecto Peruano*, noviembre de 1938, Biblioteca del Museo de Arte de Lima. El estilo "buque" fue una de las primeras manifestaciones del modernismo en la arquitectura peruana.

arquitectónicas del pasado.
Obras determinantes del nuevo racionalismo

Al igual que Grau, muchos de los nuevos pintores como Mazzanti, J... den...

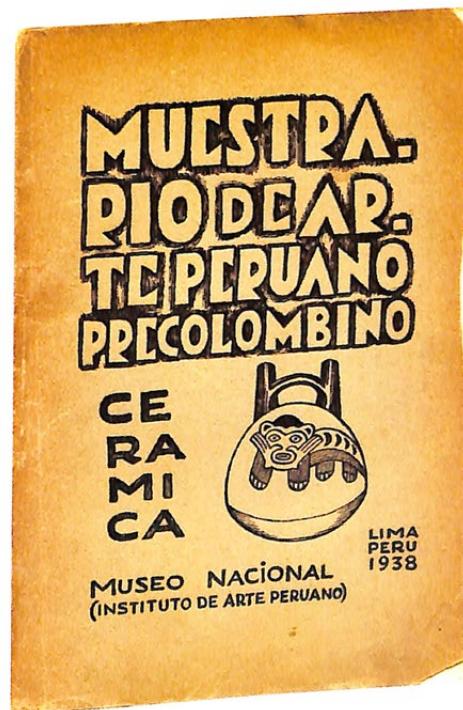
Qu
bis
figu
cec
cia
orc
siv:
19
la c
pes
tad
rida
Cor
ñal:
arti:
ma
titu
dell

► L
ye

TE
FC
(1)

Par:
arte
den

ración de toda atadura academicista, basado en la reinterpretación ránea de lenguajes precolombinos, fue un claro eje de vanguardia uella ruta Cuzco-Buenos Aires, superadas las fronteras, nos convirtió nos y americanos".



Cubierta de *Muestrario de Arte Peruano Precolombino. Cerámica*. Lima, Museo Nacional (Instituto de Arte Peruano), 1938. (Colección CEDODAL).

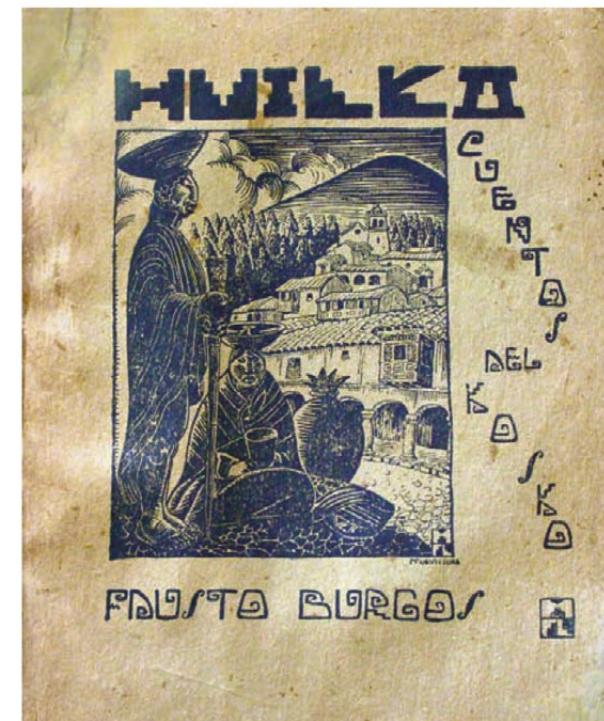


Figura 5. Mariano Fuentes Lira. Cubierta del libro *Huilka. Cuentos del Kosko*, de Fausto Burgos, San Rafael, Editorial Butti, 1938. Colección MLR.

E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1938-A8



Figure 53 / Eduardo Kingman, *La minga* (Worker's Collective), oil on canvas, 1938. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



Figure 51 (opposite) / Eduardo Kingman, *Interior*, oil on canvas, 1935.
Jaime Carrión Collection, Quito.

Figure 52 (above) / Eduardo Kingman, *El cuentayo*, oil on canvas, 1938. Private collection. (I believe this to be the painting now entitled *Campesino con burros* [Peasant with Donkeys].)

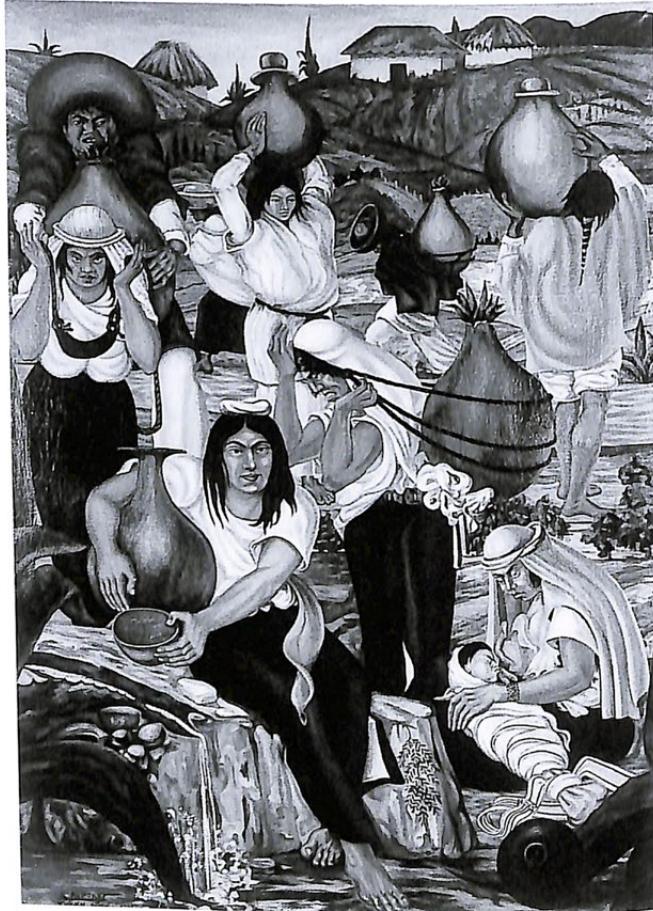


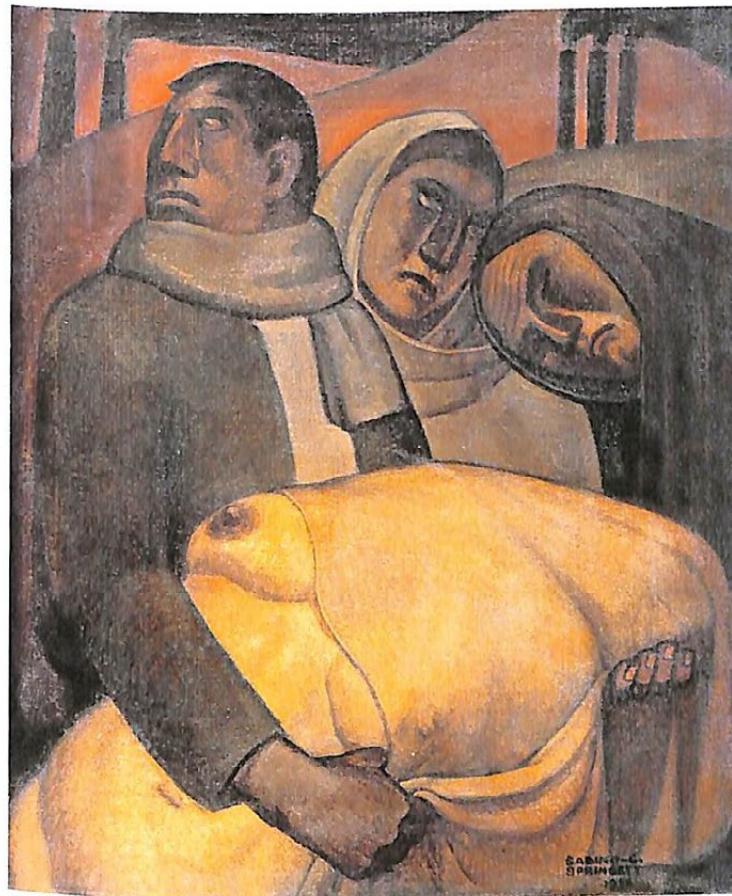
Figure 60 / Diógenes Paredes (Ecuadorian, 1910–68), *Los pondos* (The Water Carriers), oil on canvas, 1938. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.



Figure 54 / Atahualpa Villacrés (Ecuadorian), *Zambiza Song*, 1938. Reproduced in United States New York World's Fair Commission, *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art* (New York: Riverside Museum, 1939).

le las
pacio
ració.
n los
moso
rosas
remó
como
Pág.
rinos
142,
cado
a la
que
cíos,
llinar
slitas
esta
onio
edio,
s de
o de
Tord
odo
nes".

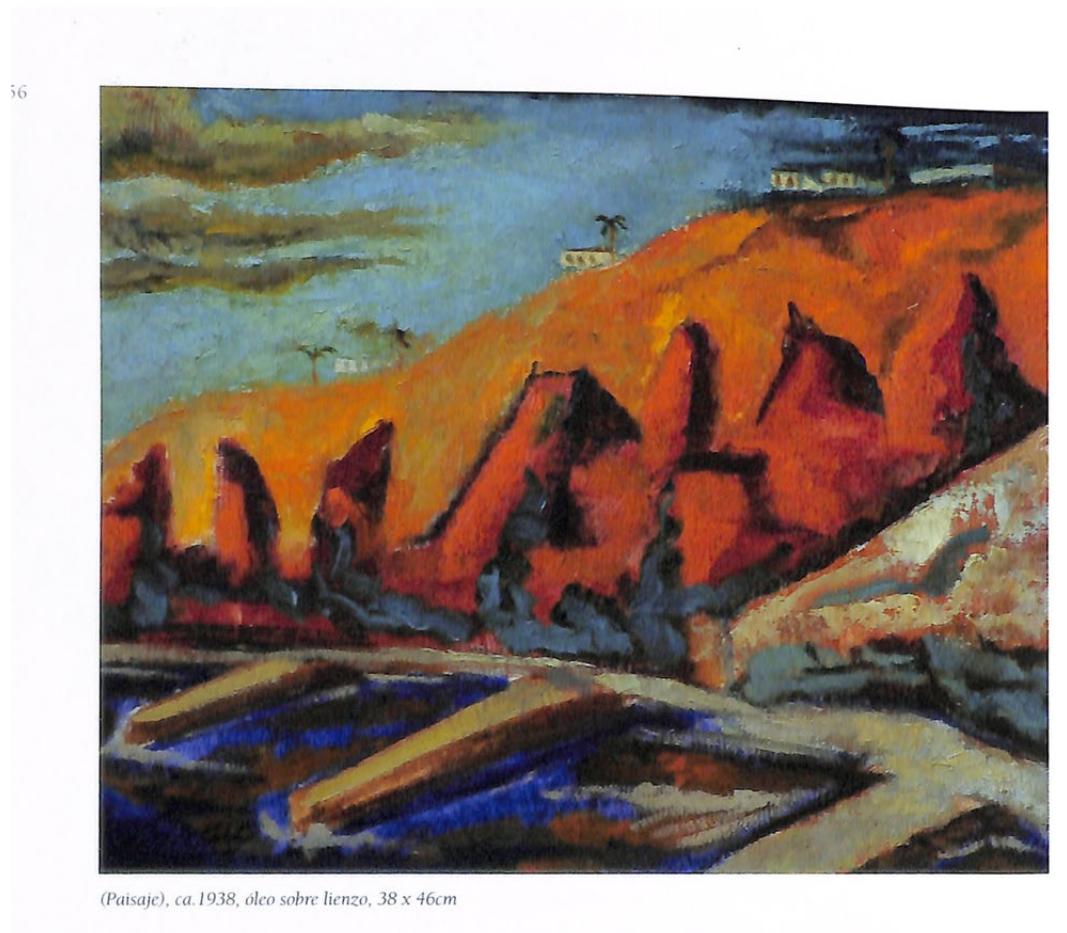
muy amplia, ya que muchos de los expositores podrían formar parte de un Salón de Aficionados. Lo cierto es que la crítica del momento no entra mayormente en problemas teóricos, que serán planteados años más tarde, cuando se pregunte qué persiguen los pintores Independientes.



SABINO SPRINGETT,
La protesta, Óleo sobre tela, 1938,
Colección particular. Banco de
Imágenes del ICPNA.

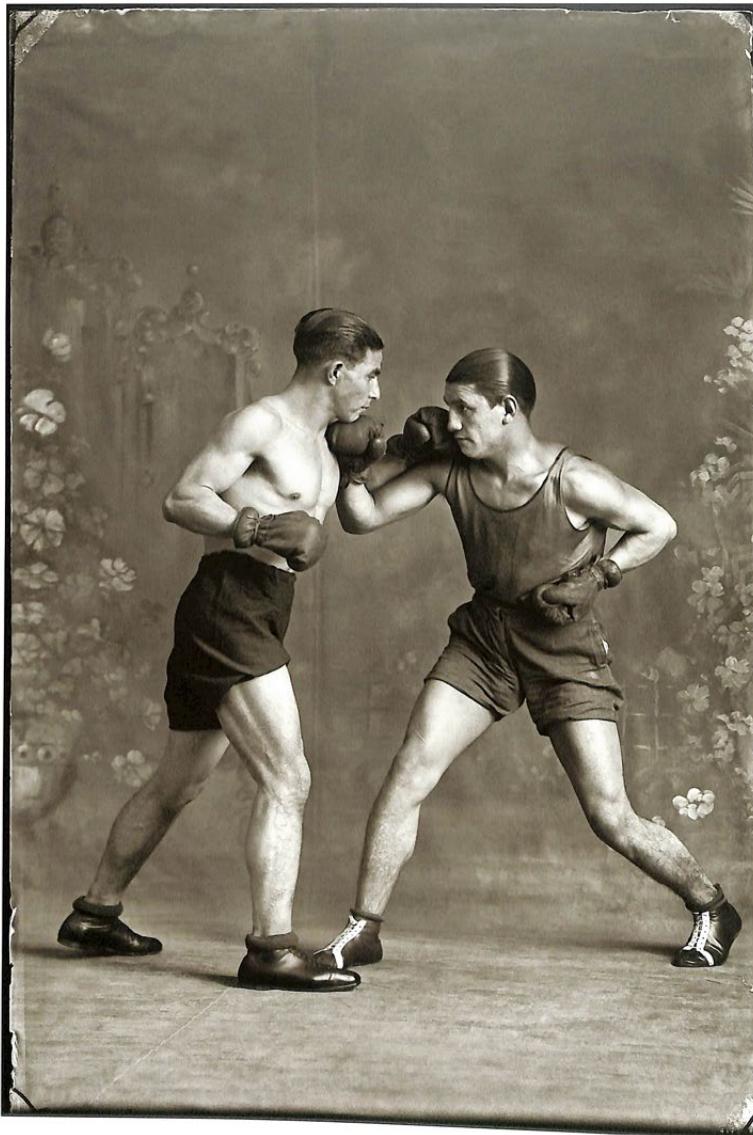


⁷¹ Raygada, Carlos. "El año artístico y musical", en El Comercio, Lima domingo 9 de enero de 1938, p. II.



ELIDA ROMAN
ARTE PERUANO DE LOS SIGLOS
XIX-XX. COLECCION UNI
LIMA, 2012

1938-B9



164

6. GARAY A. & J. VILLACORTA
UN ARTE AREQUIPENO
LIMA, 2012

1938-C 9

La producción de Riva y del grupo de fotógrafos aficionados al que estuvo afiliado prestó especial atención al paisaje costeño, un tema escasamente abordado en la plástica peruana del primer tercio del siglo XX. Por entonces, la fotografía no se había establecido aún como un arte autónomo, y su ejercicio se asociaba más bien con los estudios comerciales. Sin embargo, la simplificación técnica de dicha actividad favoreció su difusión entre las clases acomodadas. Fue así como Riva –comerciante y empresario– y otros aficionados organizaron viajes y reuniones para captar fotografías de paisajes con cierto tono modernista. Este impulso cristalizó en el Salón de la Foto (1936-1942), espacio de exhibición y socialización que contó con el respaldo de varios intelectuales y artistas, entre ellos José Sabogal. Por su tema costeño, *Huacachina* se distingue del paisajismo de la pintura indigenista y de la fotografía surandina precedentes. No obstante, el efectismo de su composición es deudor de modelos pictóricos, y por tanto da cuenta de la negociación formal que la imagen fotográfica realizó para empezar a ser percibida como arte.

The work of Riva and the members of the amateur group he was affiliated with focused specifically on coastal landscapes –a subject matter that had barely been addressed in Peruvian art practices during the first third of the twentieth century. At the time, photography had not yet been established as an autonomous art form and was rather associated with commercial studios. However, the technical simplicity of the practice afforded its dissemination among the middle classes. That is how Riva –a merchant and businessman and other enthusiasts organized trips and meetings in which they took photographs of landscapes employing certain modernist methods. This impulse crystallized with the Salón de la Foto (1936-1942), an exhibition space and social hang out that relied on the support and presence of various intellectuals, among them José Sabogal. Because of its coastal subject matter, *Huacachina* is distinct from both Indigenist landscape paintings and the South Andean photography tradition that predates it. However, the dramatic effect of its composition is indebted to previously existing pictorial modes of representation, especially when taking into account the formal negotiation that the photographic image had to make in order to be considered as art.

KUROKI RIVA (LIMA, 1905-2001)

Impresión en gelatina de
plata sobre papel
25 x 24,1 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Wenceslao Riva

HUACACHINA

1938



⇒ R. KUSUNOKI & L. E. NUFFARDEN
ARTE MODERNO, COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014

1938-A10



Trabajadores posando en la maestranza
ca. 1935-1940
Copia moderna en gelatina de plata
sobre papel
27,5 x 35,5 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Museum of Contemporary
Hispanic Art, Fran Antmann
y familia Rodríguez Nájera



Hidroplano en la laguna de Huascacocha
ca. 1938
Impresión en gelatina de plata
sobre papel
8,7 x 14 cm.
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones 2008

167

⇒ R. KUSUNOKI & L.E WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA. 2014

1938-B 10



Retrato de joven
ca. 1935-1940
Impresión en gelatina de plata
sobre papel
8,7 x 6,3 cm.
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones 2009

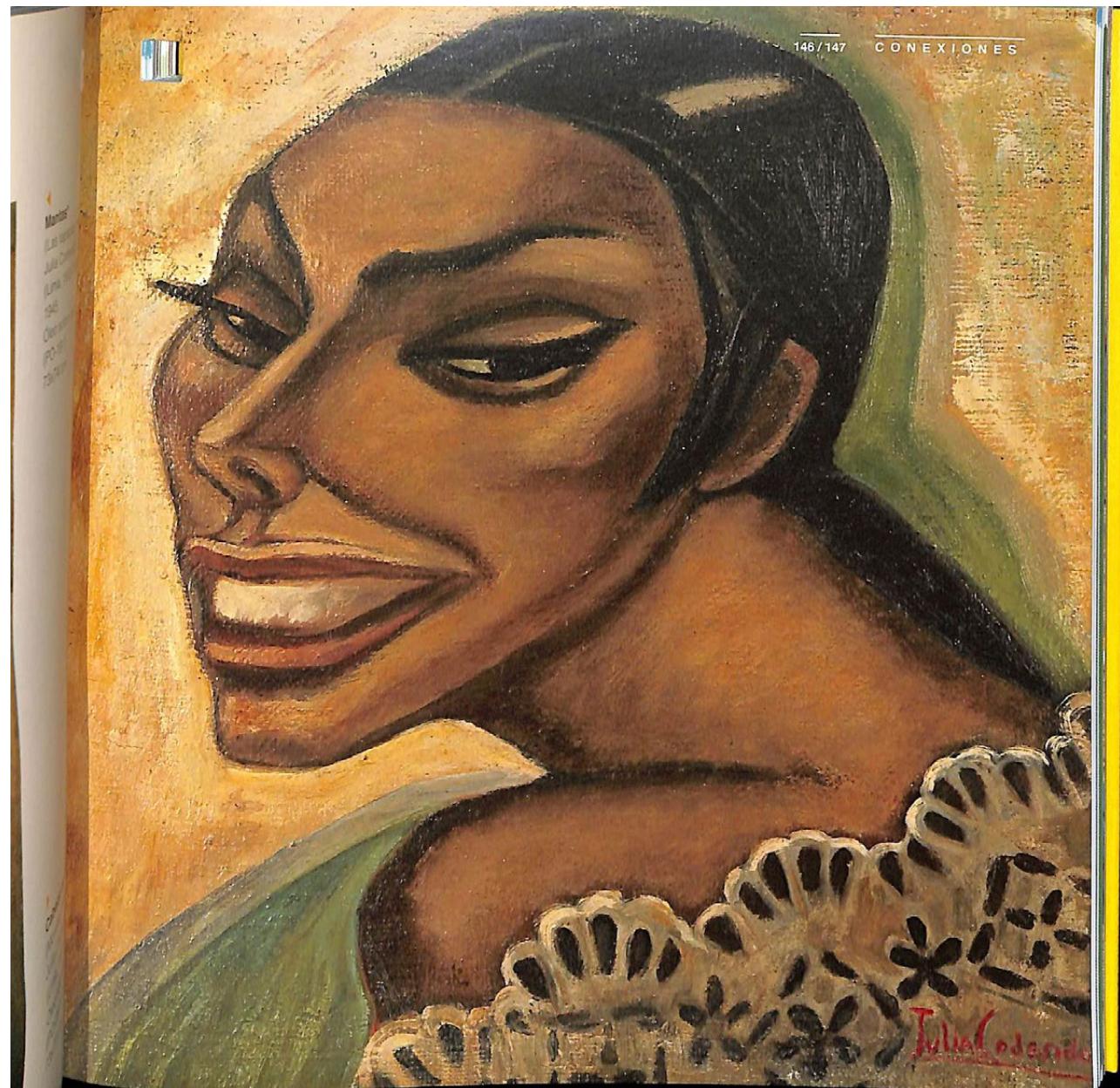


Retrato de pareja
ca. 1935-1940
Impresión en gelatina de plata
sobre papel
8,7 x 6,3 cm.
Museo de Arte de Lima.
Fondo de Adquisiciones 2009



1938-C 10

→ R. KUSUNOKI & L. E WUFFARDEN
ARTE MODERNO, COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014



ULLA HOLMQUIST ET AL.
CONEXIONES - CATALOGO DE
COLECCIONES DEL MUCEN
LIMA, 2018

1938-A II



Cruz de camino
Sierra Sur
1938
Madera, hojalata, pasta modelada y vidrio
132 x 56 x 20 cm
Colección Familia Grillo

L.A. DAVIS, J. LIEBANA &
M. SOLARI
¿ARTE POPULAR?
LIMA, 2014

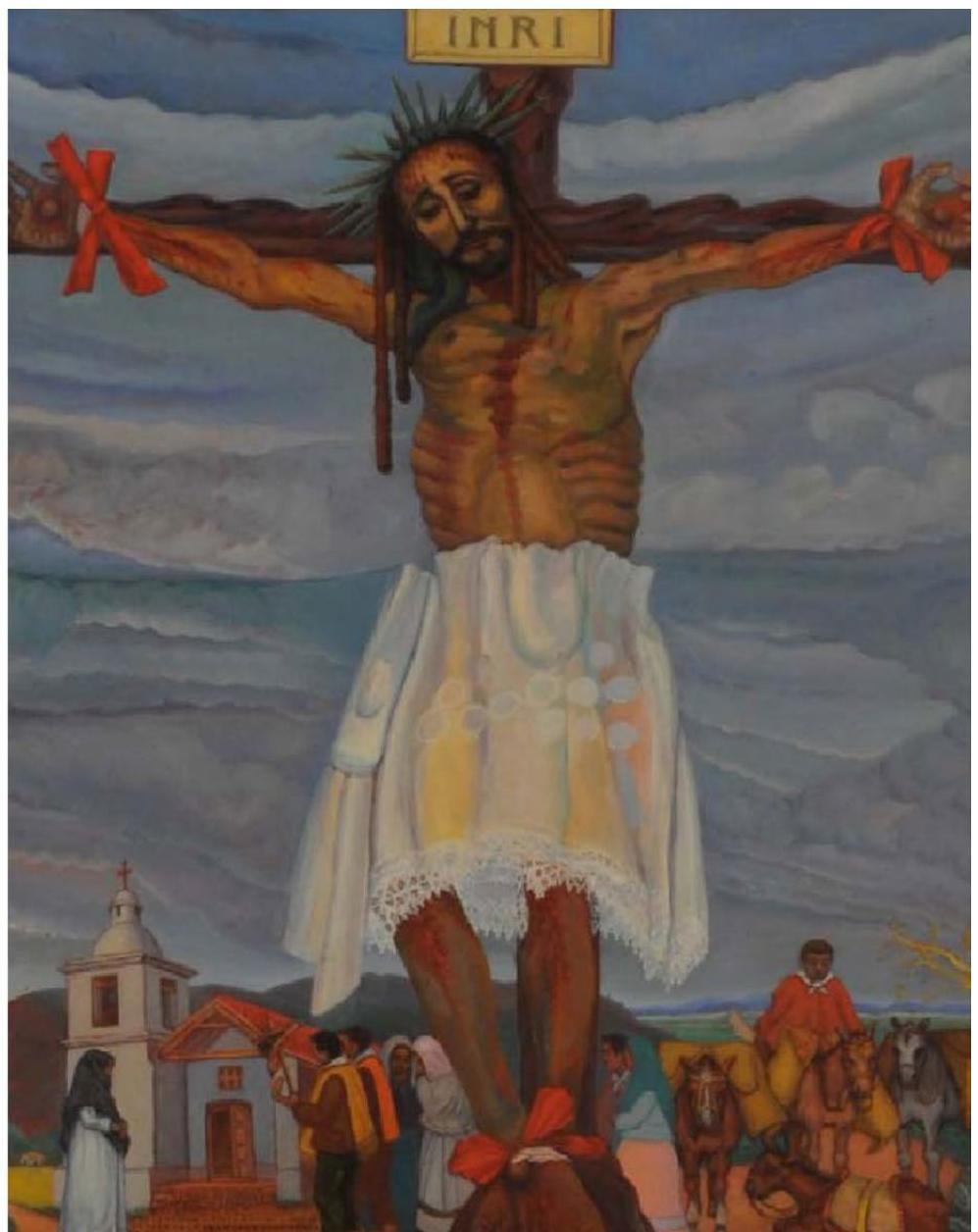
1938-B II



Alfredo Gramajo Gutiérrez
Rancho de Jesús, 1937-38, óleo sobre madera teca, 65,5 x 78,7 cm, 79,1 x 65,2 cm, 78 x 63,3 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 8782

190

 ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1910-1950
BUENOS AIRES, 2014



1938-C II

1939

1939 - Ao



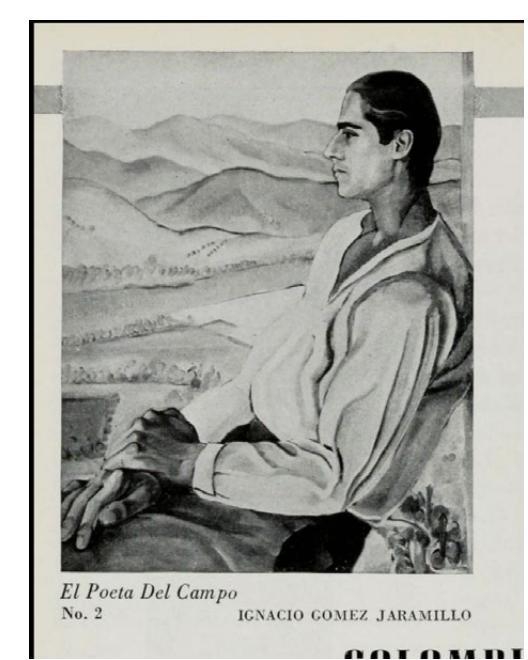
The Funeral
No. 73

ANTONIO BELLOLIO



The Flute Player
No. 62

JULIA CODESIDO



El Poeta Del Campo
No. 2

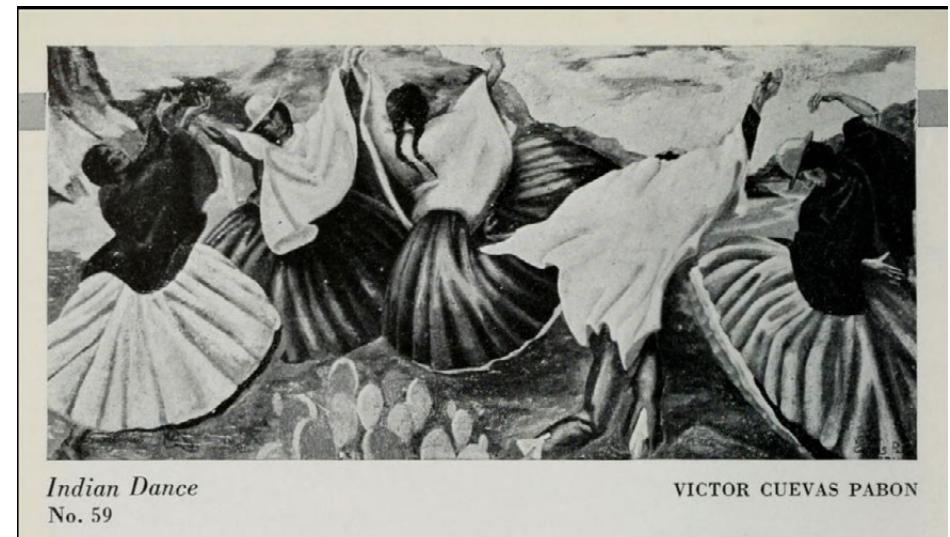
IGNACIO GOMEZ JARAMILLO

COLONIAL



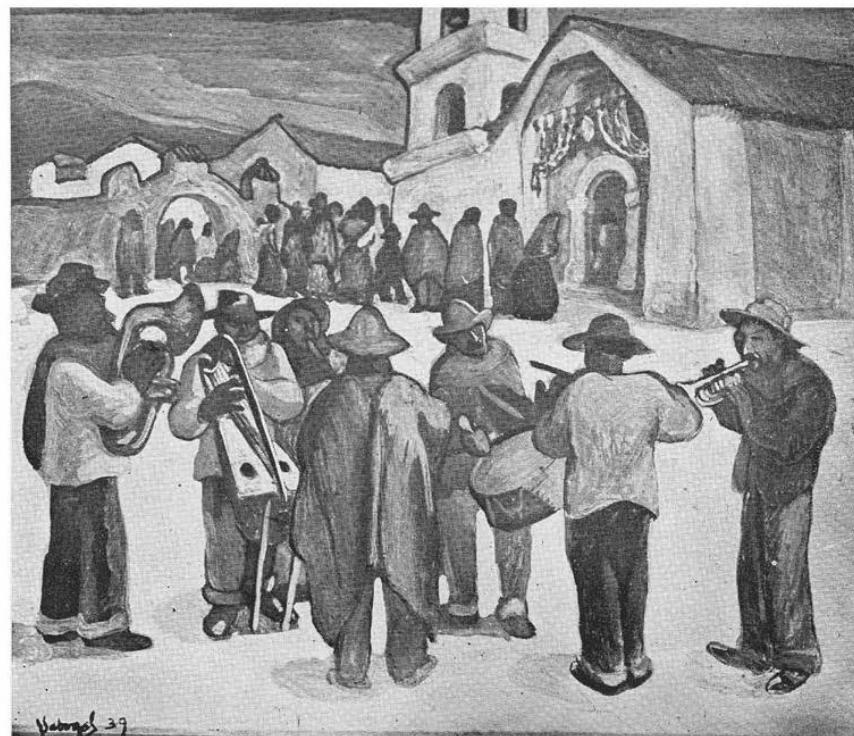
Sunset in the Cajon de Maipo
No. 72

LUIS STROZZI



Indian Dance
No. 59

VICTOR CUEVAS PABON



José Sabogal.

⇒ JUAN RÍUS
LA PINTURA CONTEMPORÁNEA
EN EL PERÚ
LIMA, 1946

1939- C1

Moncloa)

JULIA CODESIDO: "China chola". Oleo.



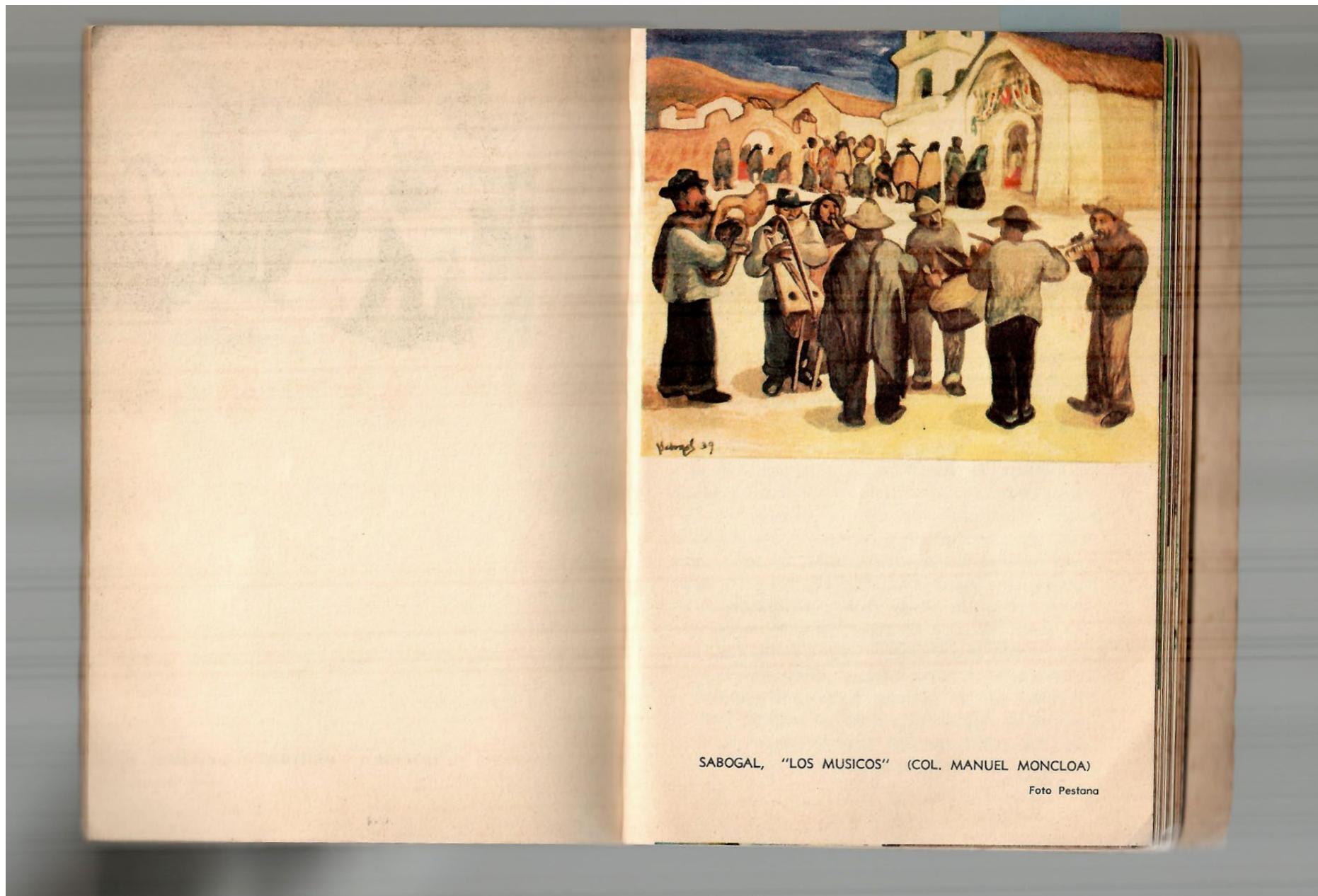
no Ju-
ura en
en di-
n 1903.
a Car-
de la
ticardo
de es-
sticua-
almen-
rent.
os con
pron-
cional,
'amino
en su
in em-
fesores
ndige-
istinta
o plás-
tierras.
tal. Es
do las



ES RICARDO GRAU: Retrato de Delia Tavera. Oleo, 1939.



SABOGAL: "Chola". Oleo, 1939
(Col. Manuel Moncloa)



⇒SEBASTIAN SALAZAR BONDY
ARTE MILENARIO DEL PERU
LIMA, 1958

1939- C 2

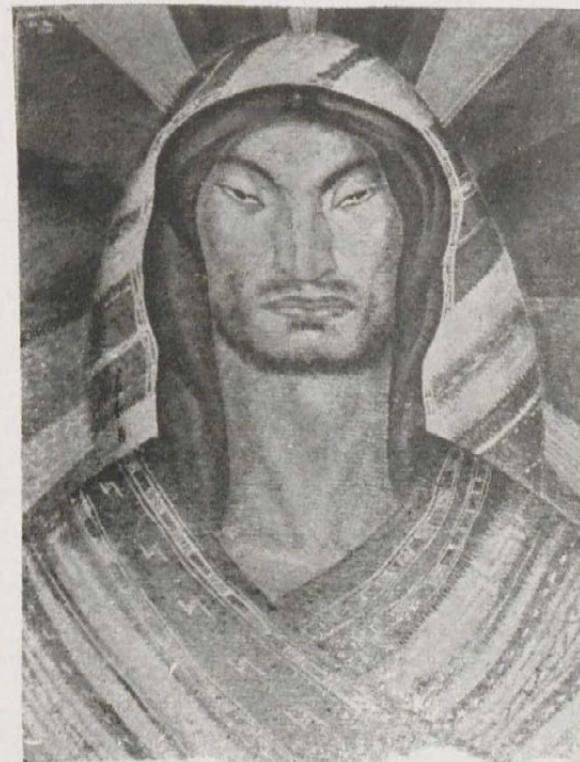


Cecilio Guzmán de Rojas.— ESTUDIO, 1939.— (Ministerio Educación, La Paz).

— 53

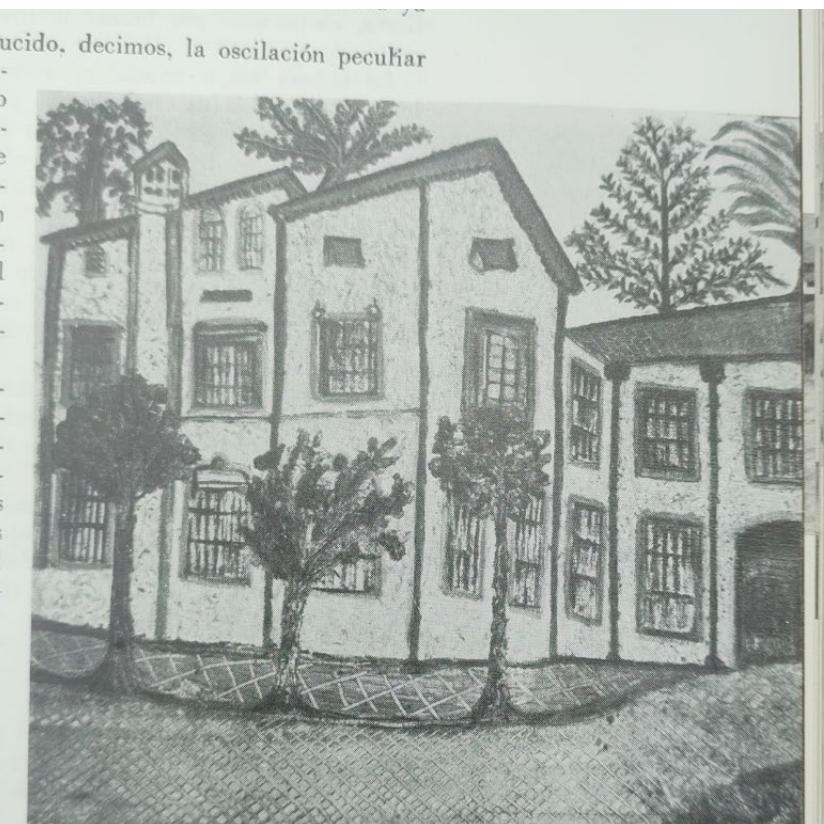


38



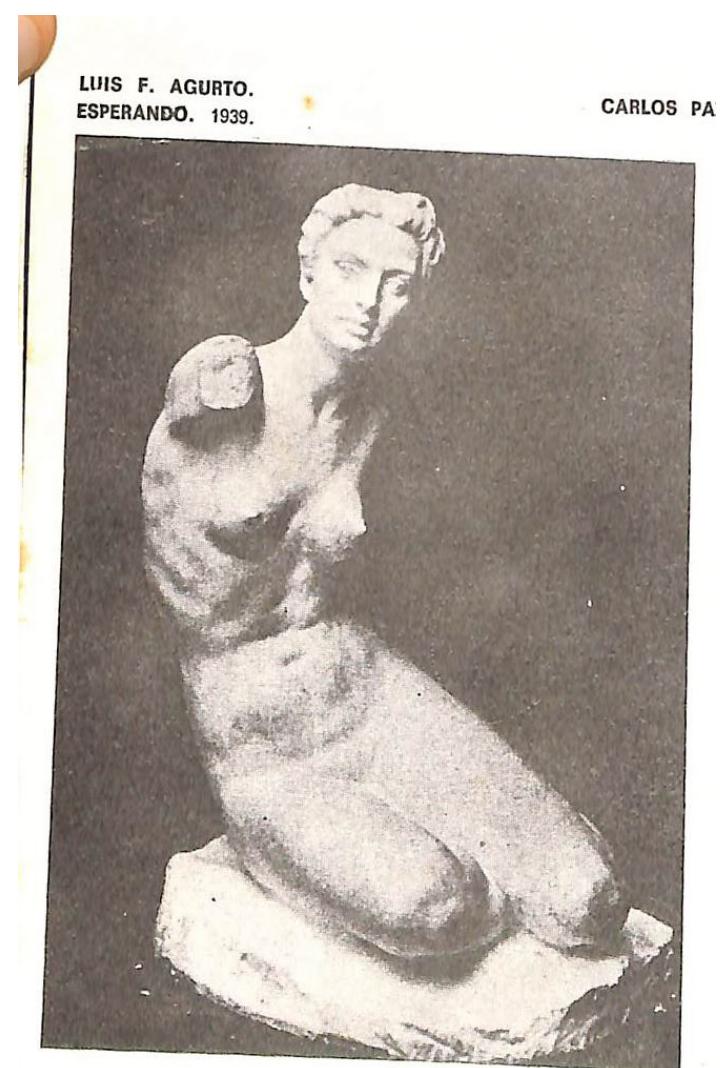
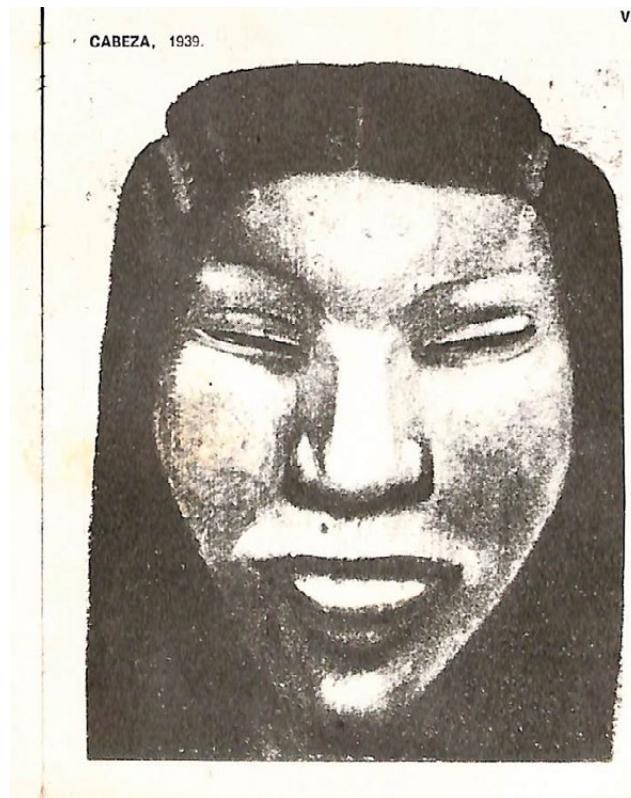
cecilio guzmán de rojas. "cristo
indio". colección particular. la
paz.

ucido, decimos, la oscilación peculiar



obo, o de Lo Contador, o de los su-
de los puros valores pictóricos. Lo
stro no es el campo de Chile en sus
ficas, sino su visión personal, su ca-
te. El choque con la naturaleza pro-
y emociones estéticas.

LUIS HERRERA GUEVARA
La casa amarilla, 1939
Colección Alvaro de Silva



⇒ J. M. UGARTE E. ESPURRI
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

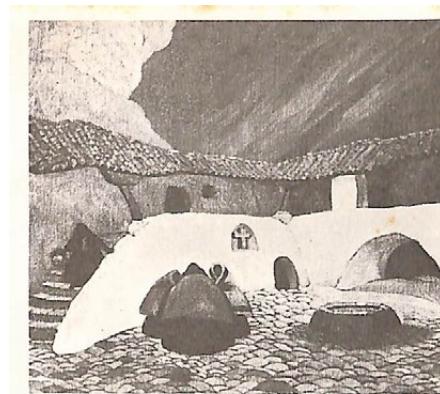
1939-A4



SENTE DE MONSEFO, 1941.

JOSE
SABOGAL

CACHIMBOS DE PUEBLO, 1939. MU-
SEO DE ARTE, LIMA.



PATIO CUZQUENO, 1939.

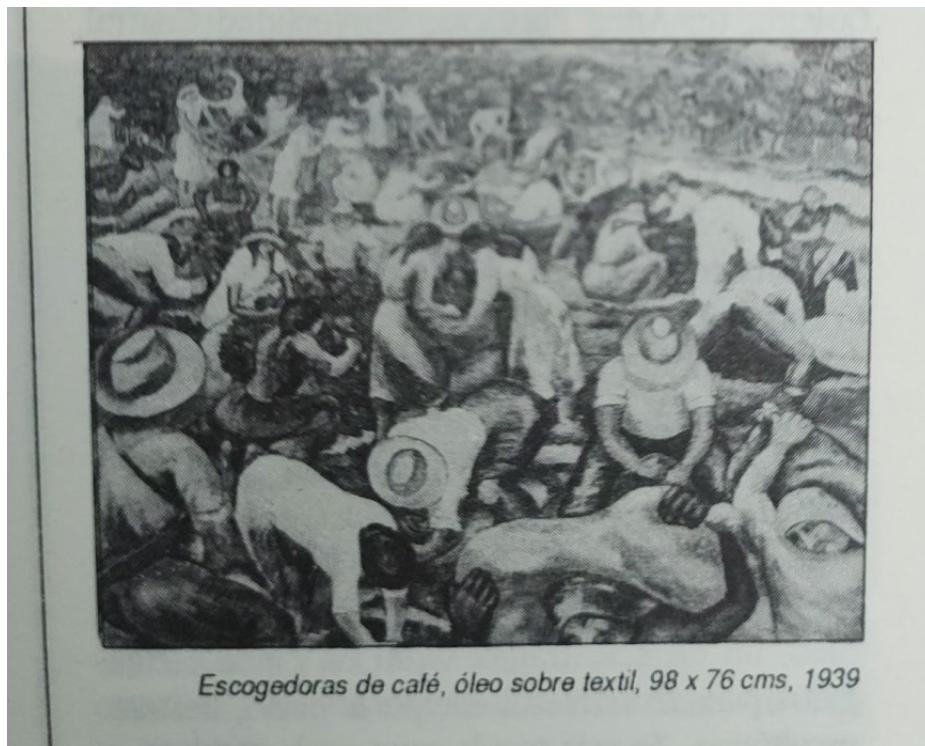


PULPITO EN CHUCUITO, 1939.

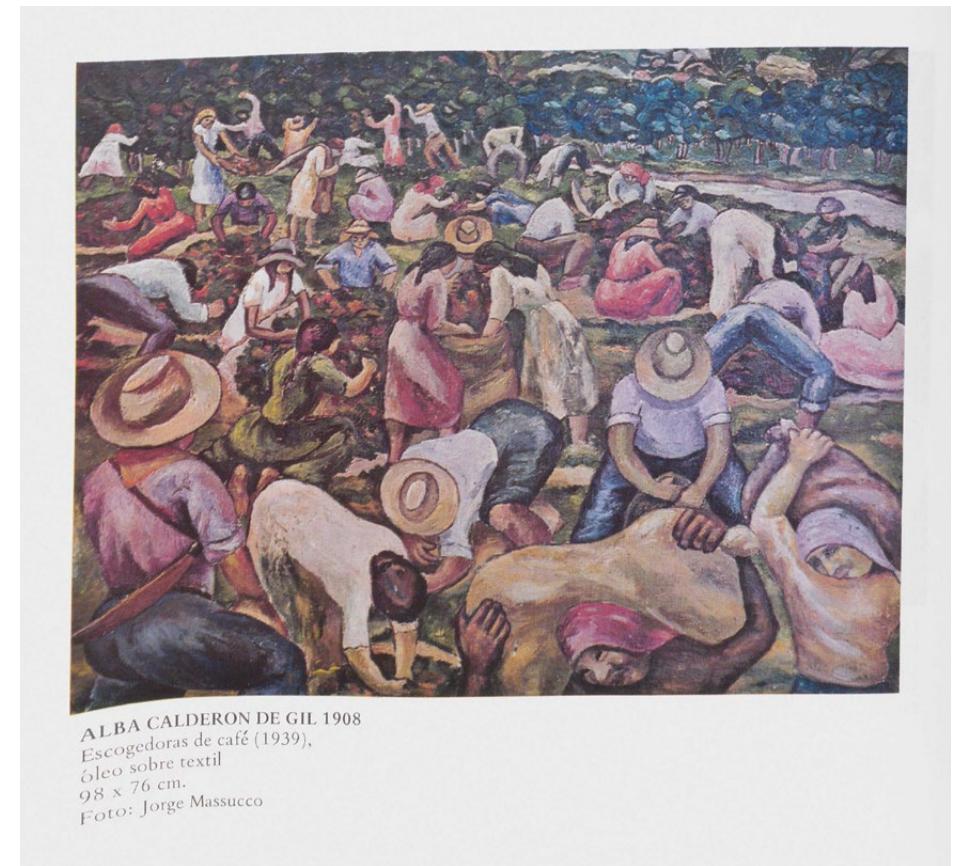


► T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W. LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA, 1976

1939-D4



Escogedoras de café, óleo sobre textil, 98 x 76 cms, 1939

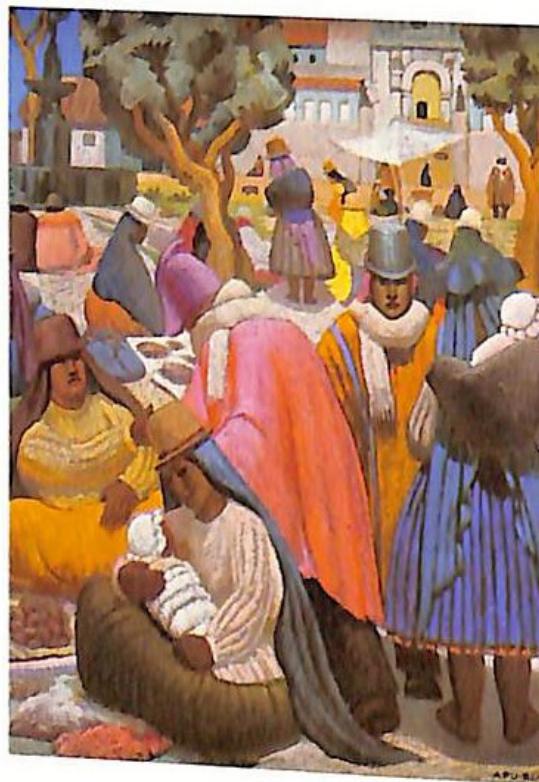


ALBA CALDERON DE GIL 1908
Escogedoras de café (1939),
óleo sobre textil
98 x 76 cm.
Foto: Jorge Massucco

HERNAN RODRIGUEZ C.
DICTIONARIO CRITICO DE
ARTISTAS PLASTICOS DEL ECUADOR
DEL SIGLO XX
QUITO, 1992

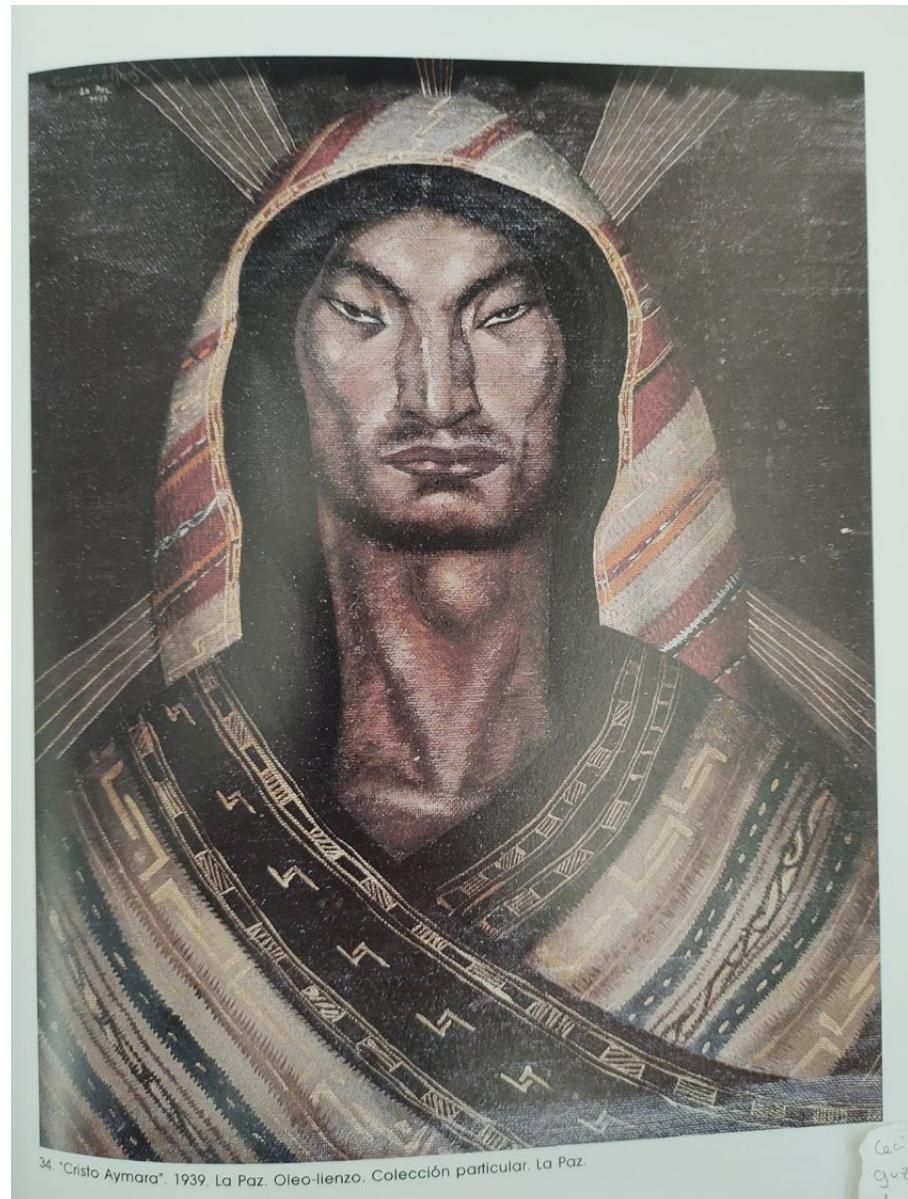
HERNAN RODRIGUEZ C.
EL SIGLO XX DE LAS ARTE
VISUALES EN ECUADOR
GUAYAQUIL, 1988

1939- A5



APU-RIMAK (A. González Trujillo)
Abancay, 1900 - 1985
Mercado de pueblo
1939, óleo sobre tela
0.76 x 0.58 m.

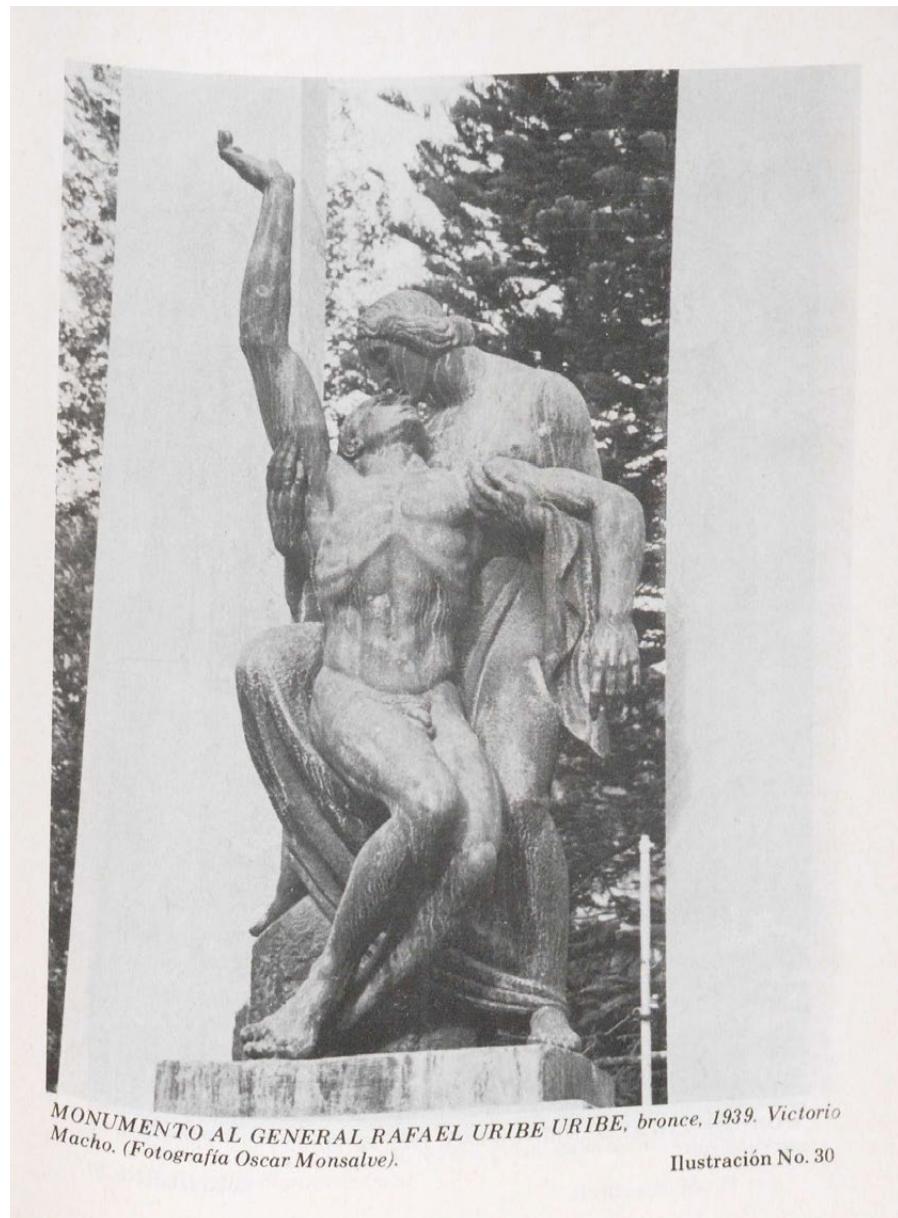
0291504



34. "Cristo Aymara", 1939. La Paz. Oleo-lienzo. Colección particular. La Paz.

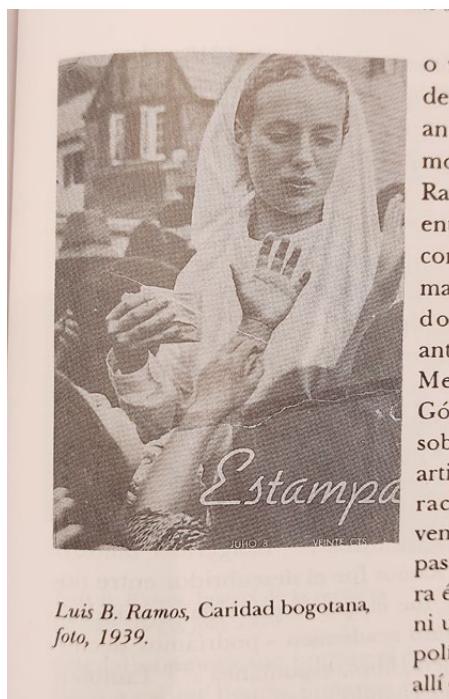
⇒ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ, 1939

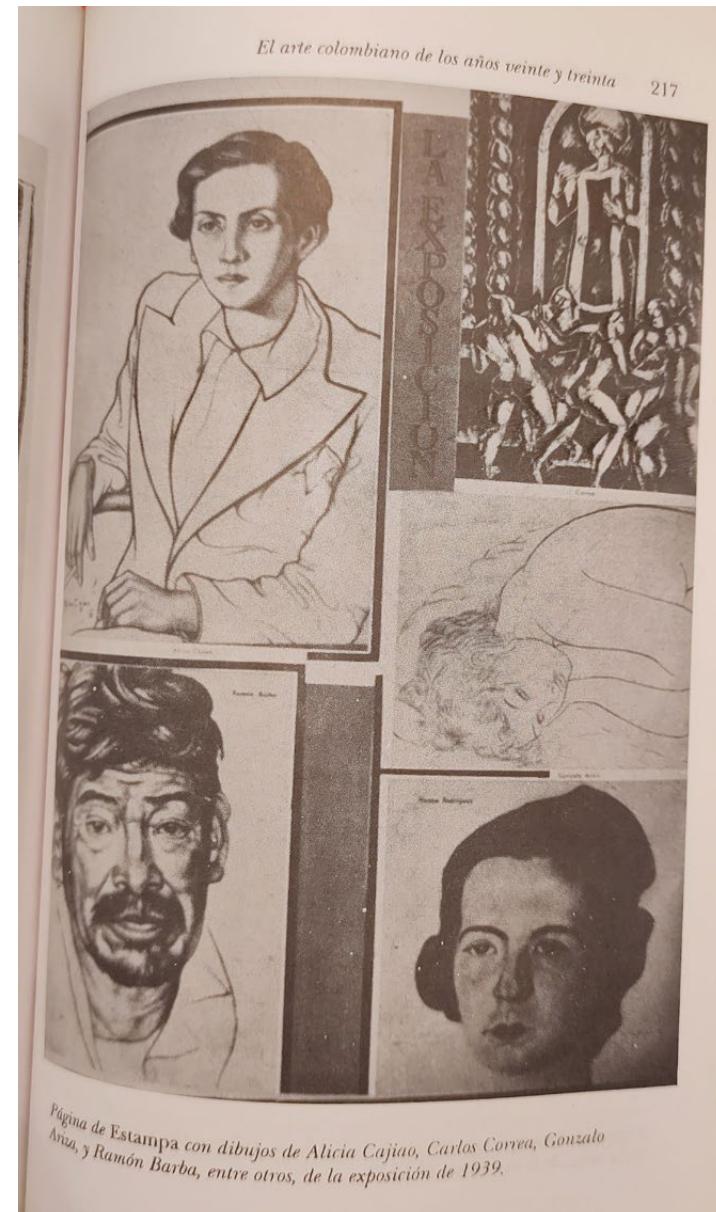
1939-C5

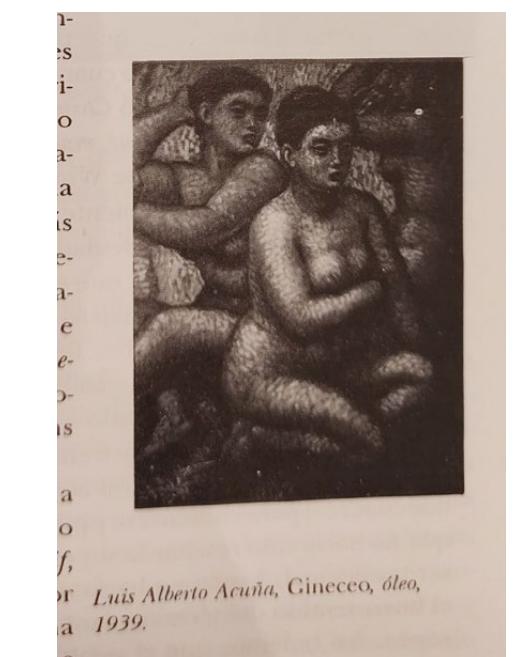
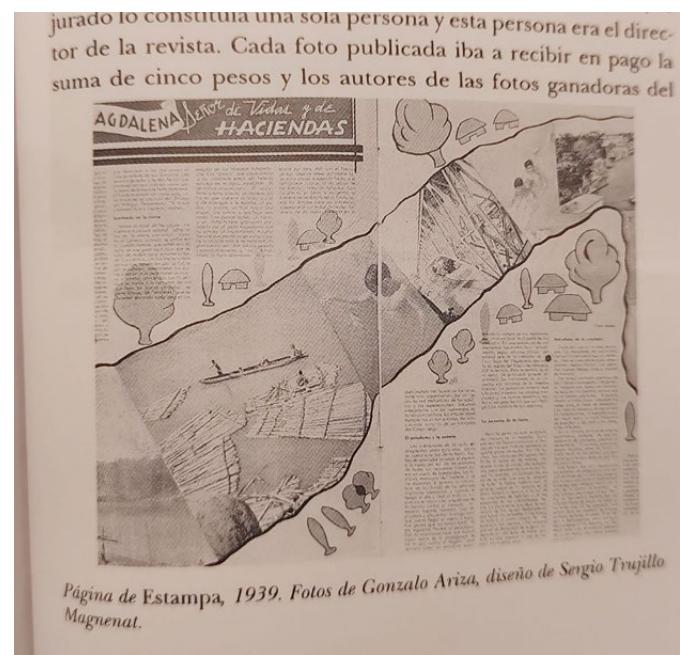
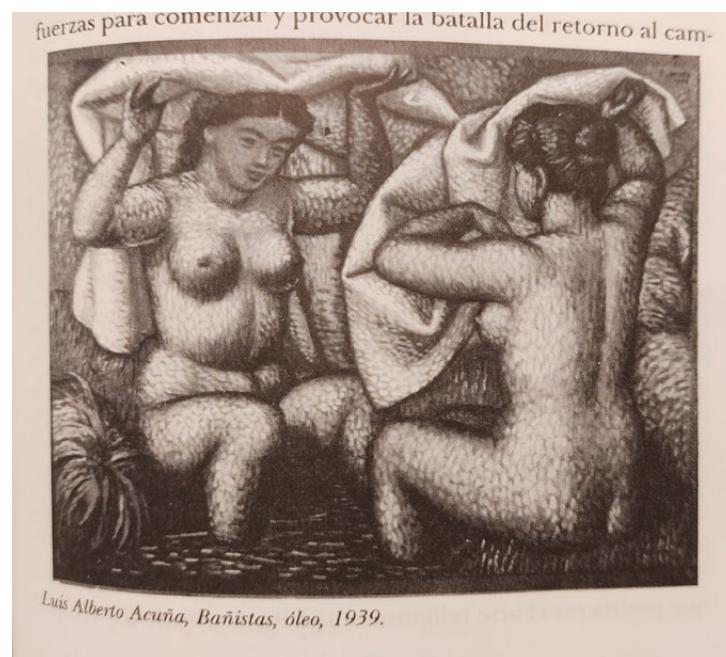


MONUMENTO AL GENERAL RAFAEL URIBE URIBE, bronce, 1939. Victorio
Macho. (Fotografía Oscar Monsalve).

Ilustración No. 30







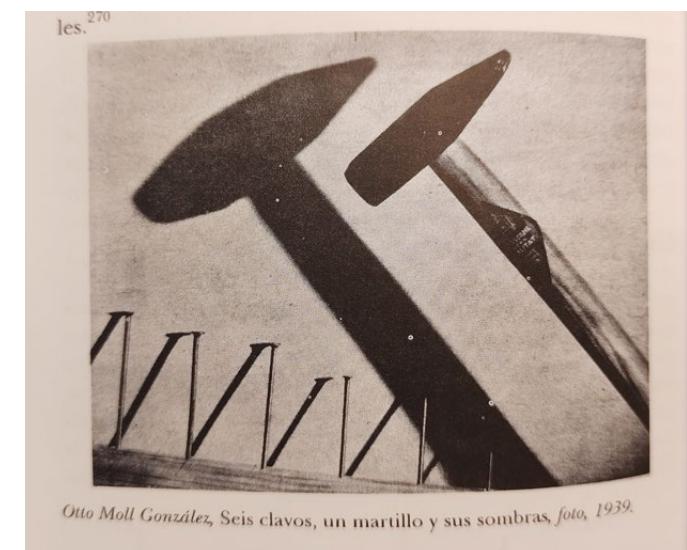
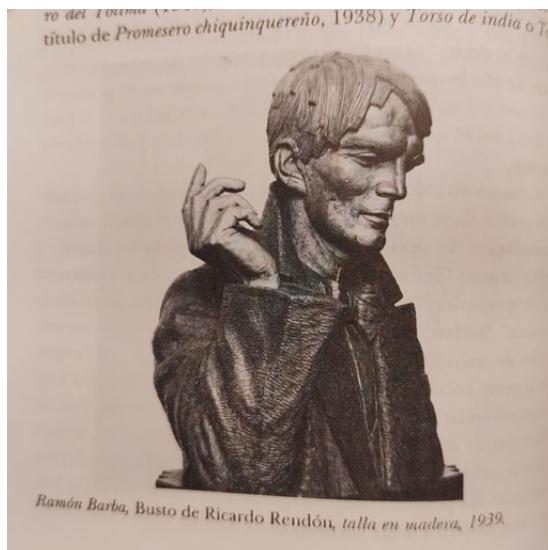
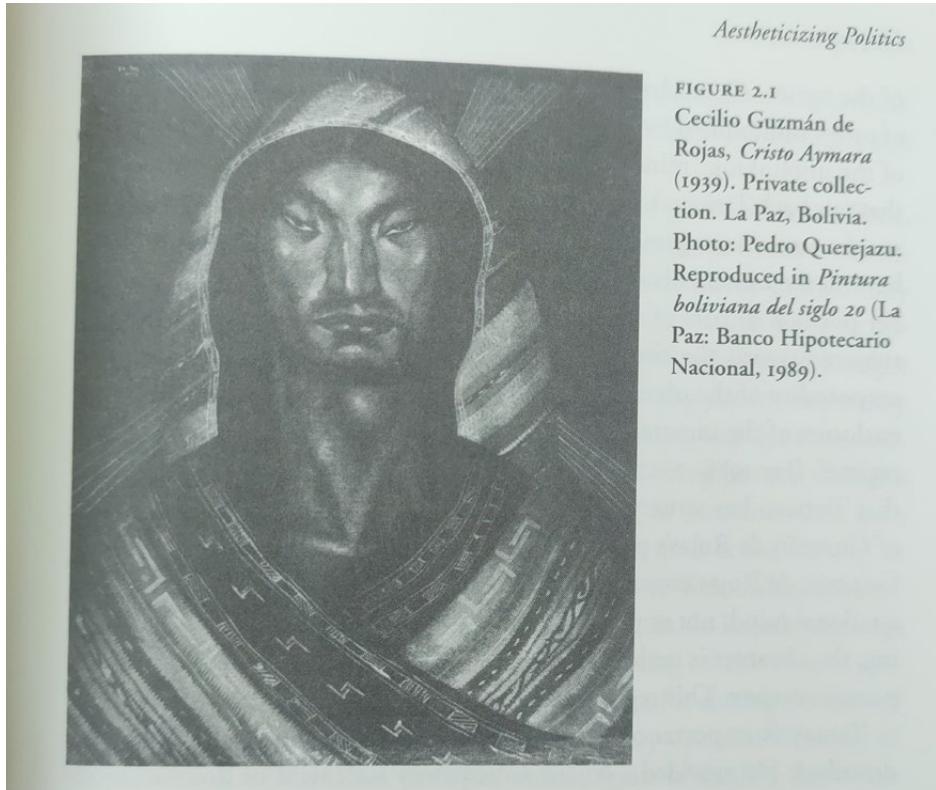




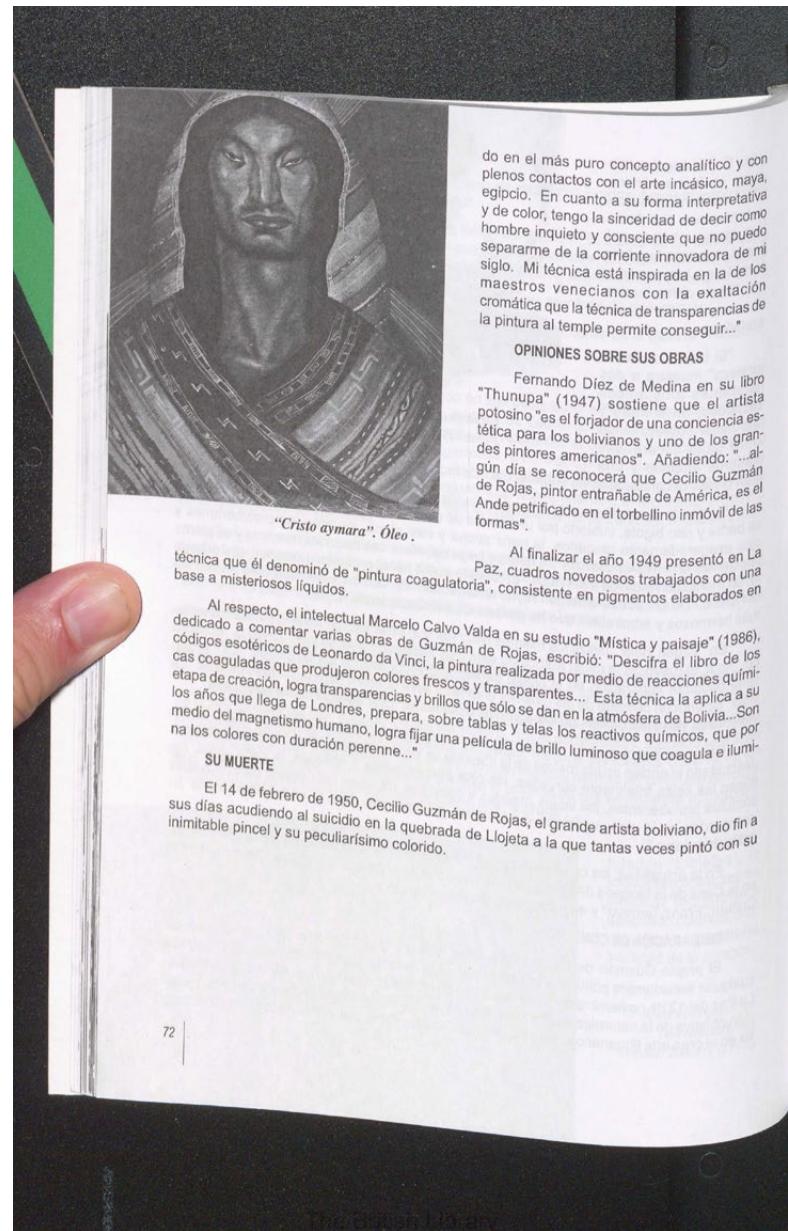
Figure 58 / Camilo Egas, Eduardo Kingman, and Bolívar Mena Franco (Ecuadorian, 1913–95), mural for the interior of the Ecuador pavilion, 1939. Destroyed. Photograph courtesy of Nicolás Svistoonoff.



Figure 56 / Camilo Egas, Bas-relief mural over the main doorway of the Ecuadorian pavilion, 1939. Destroyed. Photograph courtesy of Nicolás Svistoonoff.



⇒ JAVIER SANJINÉS
MESTIZAJE UPSIDE DOWN
PITTSBURGH, 2004



⇒ JORGE VILLANUEVA S.,
DIBUJANTES, PINTORES Y ESCULTORES
BOLIVIANOS
LA PAZ, 2001

1939-C7



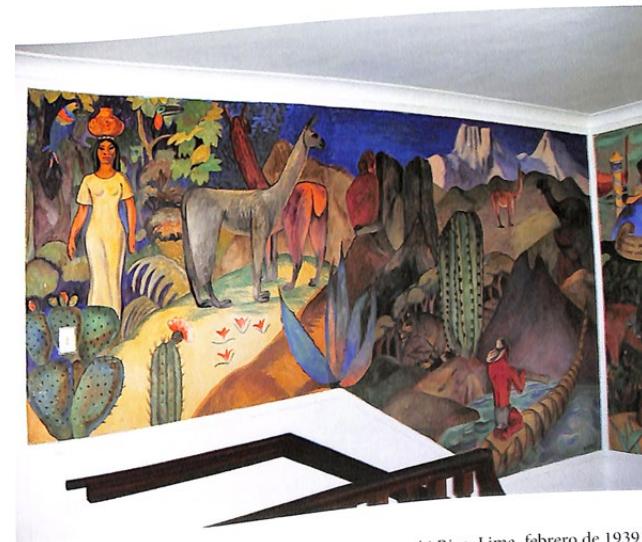
Figure 62 / Eduardo Kingman, *Los guandos* (The Haulers), oil sketch on canvas, 1939. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



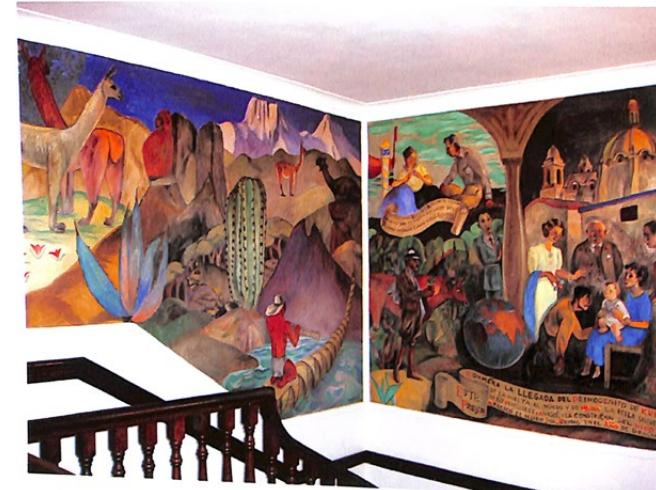
Figure 64 / Eduardo Kingman, *Flagelo* (The Whipping), oil on canvas, 1939. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.



José Sabogal. Fresco conmemorativo del nacimiento del hijo del sr. Kuroki.
Residencia Kuroki Riva, Lima, marzo de 1939 (Foto: Gentileza Rosanna Kuon).



José Sabogal. Escena andina. Fresco. Residencia Kuroki Riva, Lima, febrero de 1939
(Foto: Gentileza Rosanna Kuon).



José Sabogal. Frescos en la escalera de la residencia Kuroki Riva, Lima, febrero-marzo de 1939
(Foto: Gentileza Rosanna Kuon).

→ E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1939-A 8

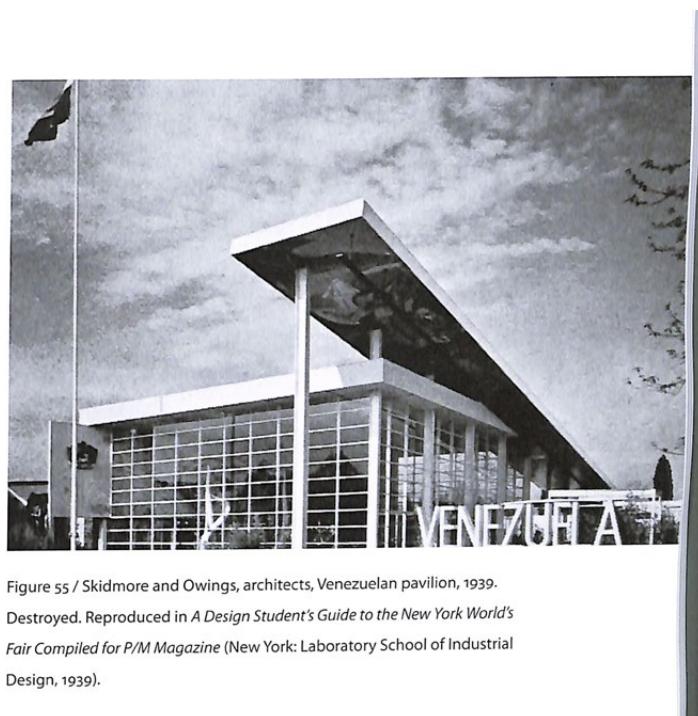


Figure 55 / Skidmore and Owings, architects, Venezuelan pavilion, 1939. Destroyed. Reproduced in *A Design Student's Guide to the New York World's Fair Compiled for P/M Magazine* (New York: Laboratory School of Industrial Design, 1939).



Figure 59 / Leonardo Tejada (Ecuadorian, 1908–2005), *Repose* (Repose), ca. 1939. Reproduced in *Revista mensual del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador* 5 (October 1939).

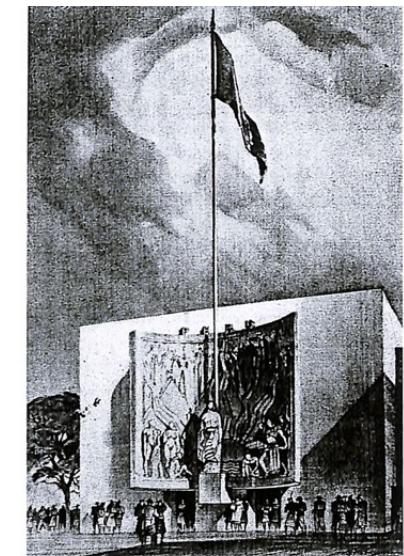
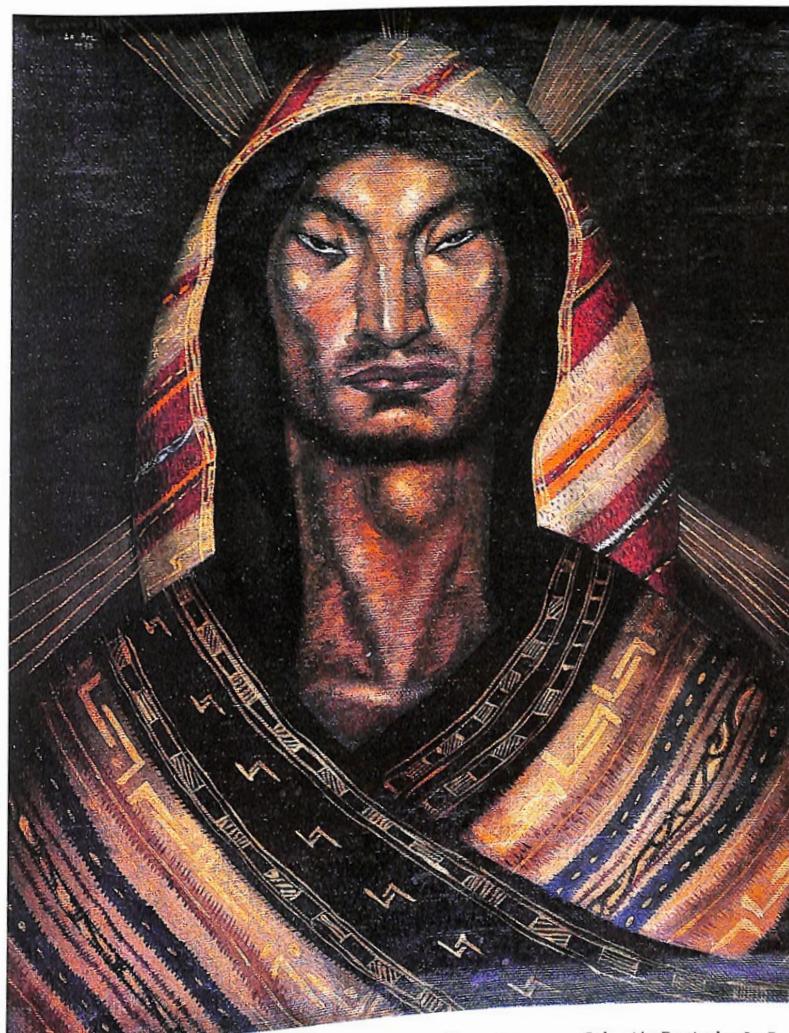


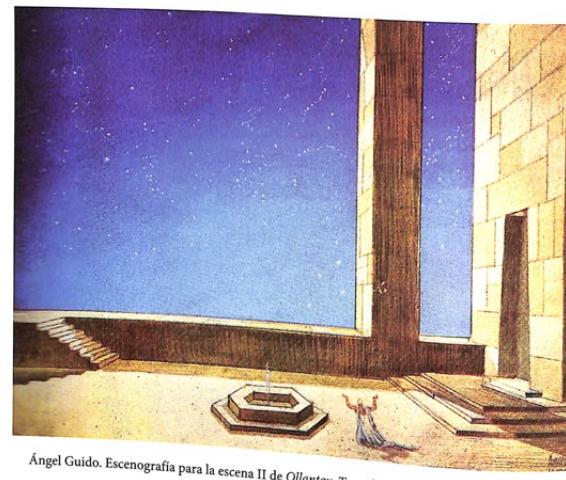
Figure 57 / Peruvian pavilion, 1939. Destroyed.



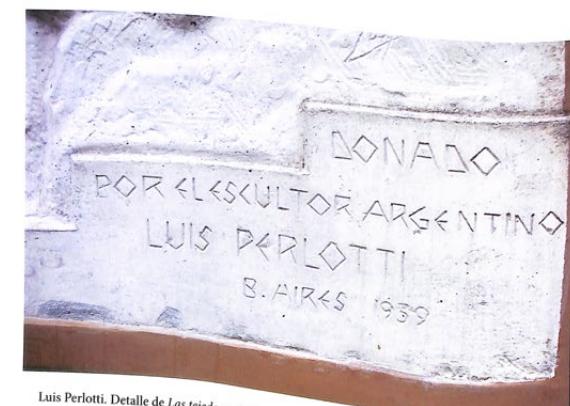
Cecilio Guzmán de Rojas. *Cristo Aymara* (La Paz, 1939). Óleo sobre lienzo. Colección Particular, La Paz.

⇒ E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1939-C8



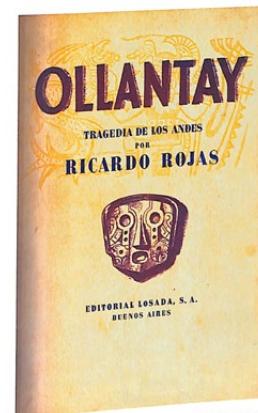
Luis Perlotti. *Las tejedoras* (c.1939). Relieve en piedra. Donado por el artista al Barrio de la Boca, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



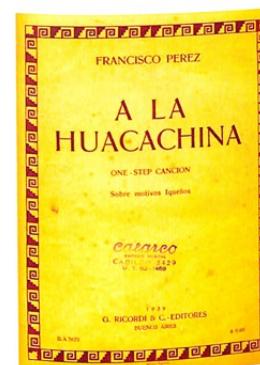
Luis Perlotti. Detalle de *Las tejedoras* (c.1939). Relieve en piedra. Donado por el artista al Barrio de la Boca, Buenos Aires. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



Los actores Miguel Faust Rocha y Luisa Vehil en una escena del acto III de *Ollantay*. Teatro Nacional de Comedia, Buenos Aires, 1939. (*La Prensa*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1939).



Portada del libro *Ollantay. Tragedia de los Andes* por Ricardo Rojas. Buenos Aires, Losada, 1939.
(Colección CEDODAL).



Partitura musical de *A la Huacachina. One step-canción. Sobre motivos iqueños*, de Francisco Pérez. Buenos Aires, Ricordi, 1939.
(Colección CEDODAL).



Cubierta de *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, de Joaquín Torres García. Montevideo, Asociación de Arte Constructivo, 1939. (Colección CEDODAL).

Catálogo de la exposición de Fortunato Gutiérrez en el Salón Witcomb, julio-agosto de 1939.
(Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).



Catálogo de la exposición de Enrique Camino Brent en el Salón Witcomb, julio-agosto de 1939.
(Archivo Fundación Espigas, Buenos Aires).

Cubierta de *Ollantay. Tragedia de los Andes* por Ricardo Rojas.
Buenos Aires, 1939.



Mecha N. de Carman. "El inca". Reproducido en *Ollantay. Tragedia de los Andes* de Ricardo Rojas.
Buenos Aires, Losada, 1939.

Cubierta de *Mitima* por José Sabogal. Cubierta de *Mitima* por José Sabogal. 1937. (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Cuentos y leyendas inkas*, de Luis E. Valcárcel. Lima, Ediciones de la Imprenta del Museo Nacional, 1939. (Colección CEDODAL).



Cubierta de *Las tres fundaciones del Cuzco*, por Luis A. Pardo. Lima, 1939. (Colección CEDODAL).



Alfredo Gramajo Gómez
'La hora americana'
(1939) óleo sobre lienzo, 27 x 81 cm.
Colección particular de M.

104

105



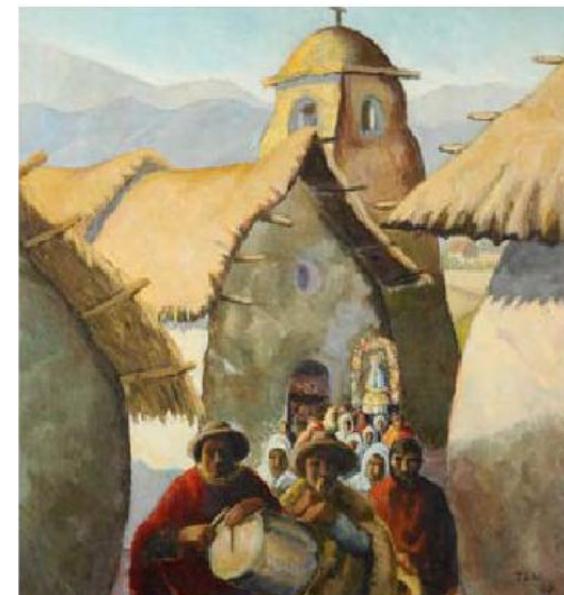
Antonio Berni
'Mujeres del Maipo al Atardecer' (1936-1941), pintura mural al temple bronce y al seco. 179 x 330 x 7 cm.
Colección Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Mala

4



Ángel Guido
Esbozo para *Ollantay* de Ricardo Rojas, 1939
acuarela sobre papel, 42 x 62 cm
Colección IINET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), Eg. As.

 ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1910-1950
BUENOS AIRES, 2014



Arturo Traví
Día de la Virgen, 1939, óleo sobre tela
104,5 x 98,5 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes,
Inv. 1791

1939-D9

Carátula de la revista *El Uso de la Palabra*, número único
Lima (diciembre de 1939)
Biblioteca Nacional del Perú, Lima



Retrato de dos mineros
ca. 1934-1945
Copia moderna en gelatina de plata
sobre papel
37 x 25 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Fran Antmann
y familia Rodríguez Nájera



Retrato de identificación.
Minero Morococha nº 7987
1939
Copia moderna en gelatina de plata
sobre papel
25.3 x 20.2 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Museo of Contemporary
Hispanic Art, Fran Antmann
y familia Rodríguez Nájera

Aunque por lo general su actividad se concentraba en el retrato de estudio, los fotógrafos regionales realizaron además otro género de trabajos, en los cuales había un margen más amplio para la improvisación. Algunos carecían de un establecimiento formalmente constituido y el registro instantáneo de los acontecimientos jugaría un papel importante en su desempeño profesional. Uno de ellos fue Juan Antonio Mendoza Neyra, natural de Ica y miembro del ejército peruano. Mendoza desarrolló la mayor parte de su producción fotográfica como integrante del Batallón de Infantería n.º 9 del Cuzco, cuya actividades oficiales y recreativas captó con minuciosidad. También realizaría una documentación visual bastante detallada de los efectos que provocara el terremoto del 21 de mayo de 1950 en el casco monumental del Cuzco y el posterior proceso de reconstrucción, con sus inevitables efectos modernizadores.

Although their activities were generally focused on studio portraiture, regional photographers also produced other genres of work. This allowed for a margin of experimentation and improvisation. Many lacked proper studios to work in and the spontaneous recording of events would play an important role in their professional performance. Juan Antonio Mendoza Neyra, born in Ica and a member of the Peruvian army, is an example. Mendoza developed a large part of his photographic work as a member of the ninth Cuzco Infantry Battalion, whose official and recreational activities he captured in depth. He also produced very detailed visual documentation of the effects that the May 1950 earthquake had for the monumental center of Cuzco as well as the posterior reconstruction of the area—with its inevitable modernizing effects.

168

JUAN ANTONIO MENDOZA NEYRA

(ICA, 1905 - CUZCO, 1971)

EL MANTEO,
BATALLÓN DE INFANTERÍA

ca. 1938-1940

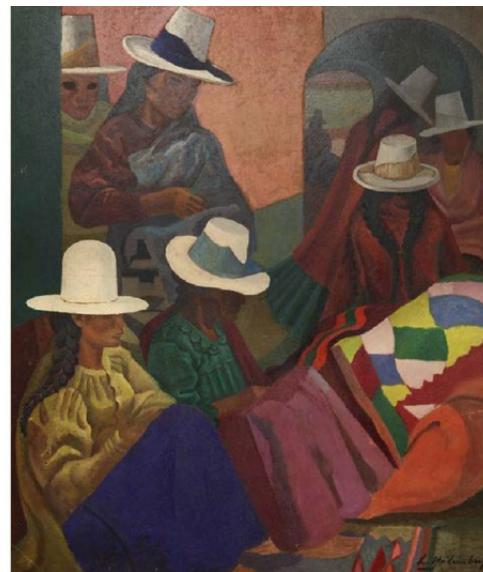
Copia moderna en gelatina
de plata sobre papel
35 x 28 cm. c/u
Museo de Arte de Lima.
Donación Juan Mendoza





Luis Baro Spilimbergo
Chiloé (huellas), 1939,
óleo sobre lienzo, 120 x 123 cm
Colección particular
Chiloé (huellas), 1939
óleo sobre lienzo, 120 x 123 cm
Colección particular

470



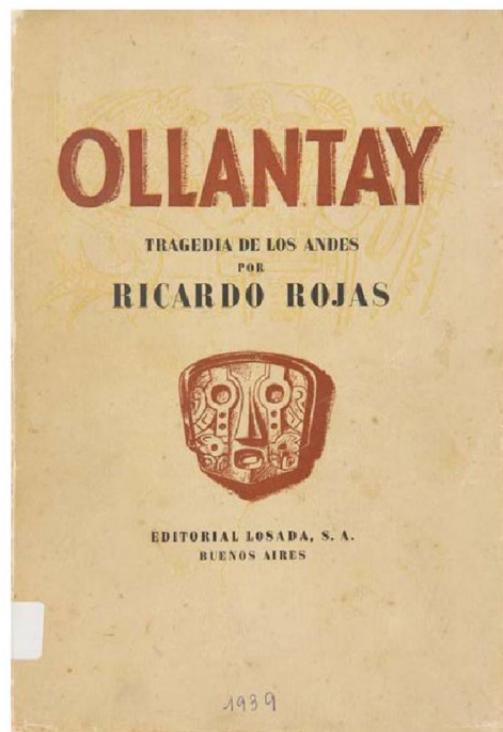
471

Luis Baro Spilimbergo
Chiloé (huellas), 1939, óleo sobre lienzo, 120 x 123 cm
Colección particular
Chiloé (huellas), 1939
óleo sobre lienzo, 120 x 123 cm
Colección particular

472



473



Ricardo Rojas
Ollantay. Personaje de Luis Vélez. Dibujo: Alvaro. Editorial
Losada, 1939. Ilustración de Angel Guido.
Biblioteca Museo Casa de Ricardo Rojas, Ee. Ac.



Figurinista: Luis Diego Pedreira
Vestuario de Luis Vélez en *Ollantay*
de Ricardo Rojas.
Teatro Nacional de Comedia, 1939.
Traje de lino bordado con piezas
metálicas, 148 x 52 x 20 cm
Colección IINET (Instituto Nacional
de Estudios de Teatro), Ee. Ac.

87

46

CONSTITUTIVE VISIONS



Fig. 8. Eduardo Kingman, *Los guardos*, 1939. Oil on canvas. Collection of Modern and Republican Art, Ecuadorian Ministry of Culture, Quito, Ecuador.

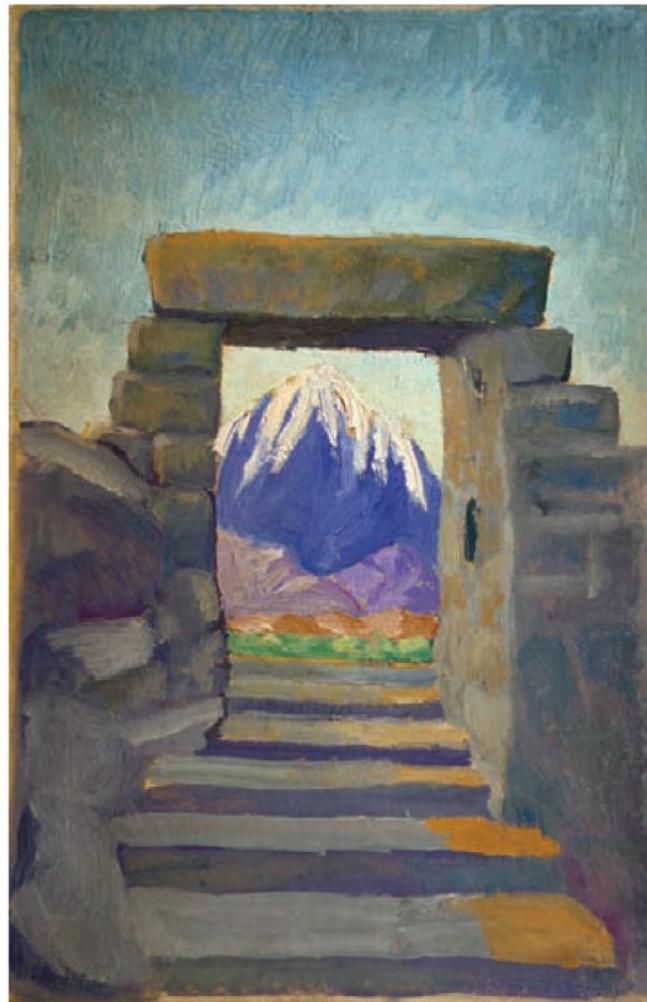
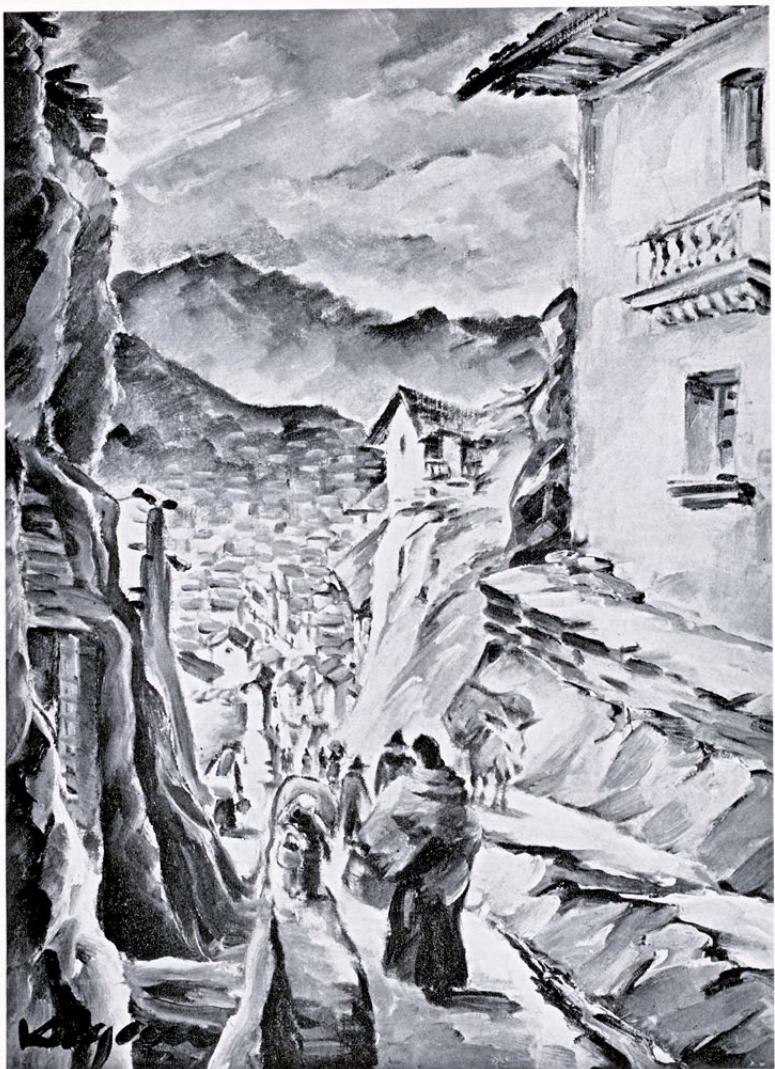


Figura 3. Gregorio López Naguil: *Paisaje incaico* (1939). Óleo sobre cuero, 24,5 x 16,5 cm. Pintado sobre la encuadernación de un ejemplar especial de: Ricardo Rojas. *Ollantay. Tragedia de los Andes*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. Ejemplar dedicado por Rojas y todos los actores de la obra. Colección MLR

I940

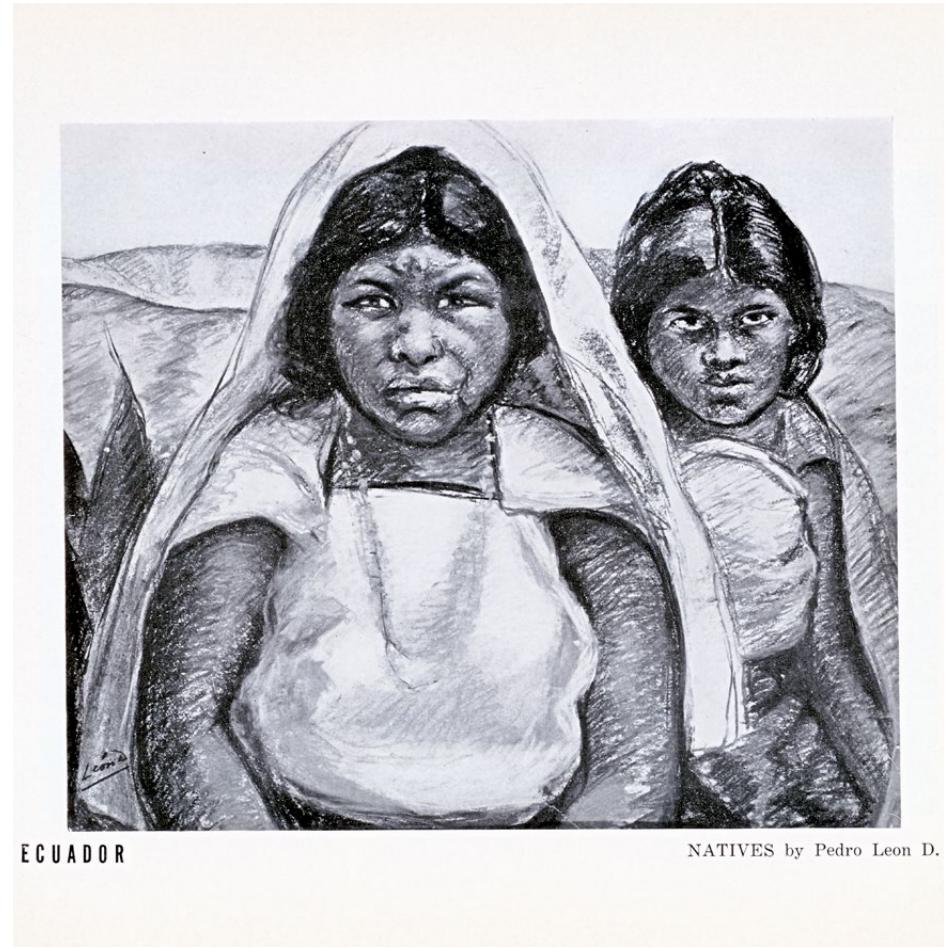
I940 - Ao



ECUADOR

TYPICAL STREET, QUITO by Karl Kohn Kagan

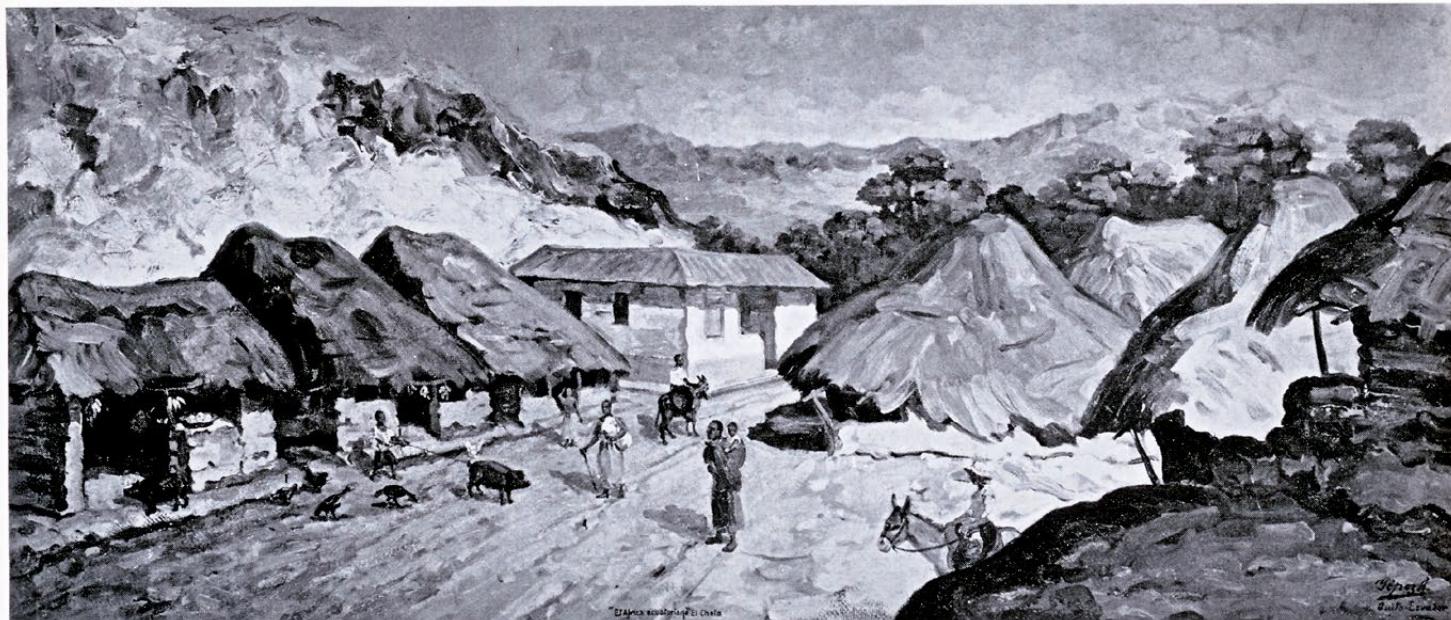
· 27 ·



ECUADOR

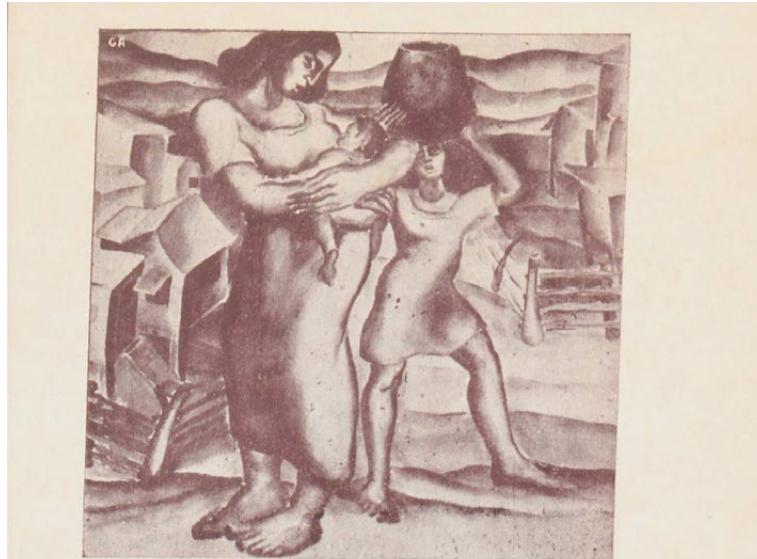
NATIVES by Pedro Leon D.

. 29 .



ECUADOR

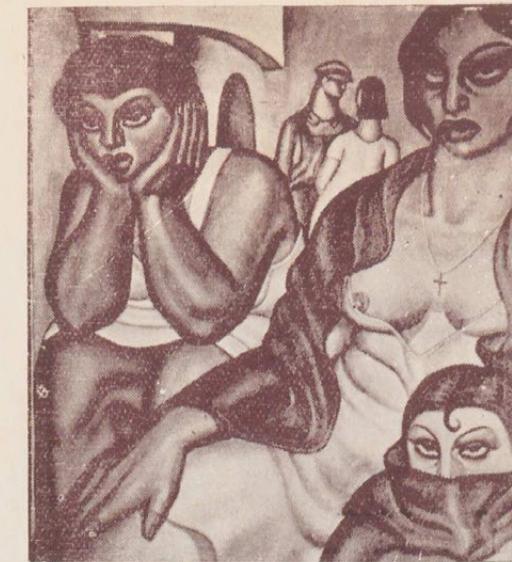
NEGRO VILLAGE by José A. Yepez A.



FAMILIA MONTUVIA. (Acuarela).—Leonardo Tejada.



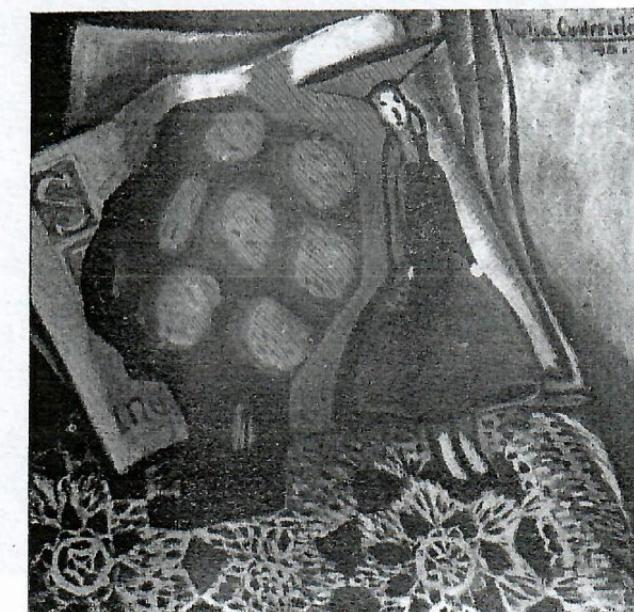
AGUADORAS. (Acuarela).—Leonardo Tejada.



TRAFICO LEGAL. (Oleo).—Carlos Rodríguez.



PRIMICIA. (Oleo).—Carlos Rodríguez.



JULIA CODESIDO: "Naturaleza muerta". Oleo, 1940.

R A U L M A R I A P E R E I R A
E N S A Y O S O B R E L A P I N T U R A
P E R U A N A C O N T E M P O R A N E A
L I M A , 1 9 4 2

perspectivas de las calles serranas, los rincones y las plazas — "Capilla de Montesierpe", "Chicheras de Bellén-Pata", "Lavanderas de Tinta" — y su técnica manifiéstase en colores rutilantes, fuertes y precisos. Cierta inclinación zuloaguesca pue-
de notarse en su pintura. Los fondos cargados de

nube
a ma-
form
ficad
no si-
na d

Escu-
más
turís-
dam-
hern-
ante
marc-
pint-
de t-
enca-
min-
uno
orien-
no.]
vam

la es-
peru-
muy
— p-
ropa
con
imit-
nest
dier-
aqui

te in-
lo de
el ar-
le in-
ra in-
a pro-
ada y
y re-
ece en
.."

italia-
noche y
igieron
toma y
ento de
té fun-
r egre-
amados
sh) en
aciona-
Italia)
e 1889
tico de
dades".
ta "Sol
(Datos

cielo se ensombrece, que cuando un hombre y una mu-
jer se besan, el cielo se cubre de nubes sonrosadas; que
cuando se arrastra la miseria por las calles, una lluvia
inclemente cierra todas las puertas y todos los bolsillos.
Nada más falso. La Naturaleza nos deja que vivamos en
ella y que la maltratemos: pero no se une al hombre co-
mo en los cuadritos indigenistas. Las exigencias de la
composición y del ritmo no deben hacernos olvidar que
el hombre es un animal con una vida específica y cu-
riosa y que la montaña y el árbol no tienen la culpa de
ello..."

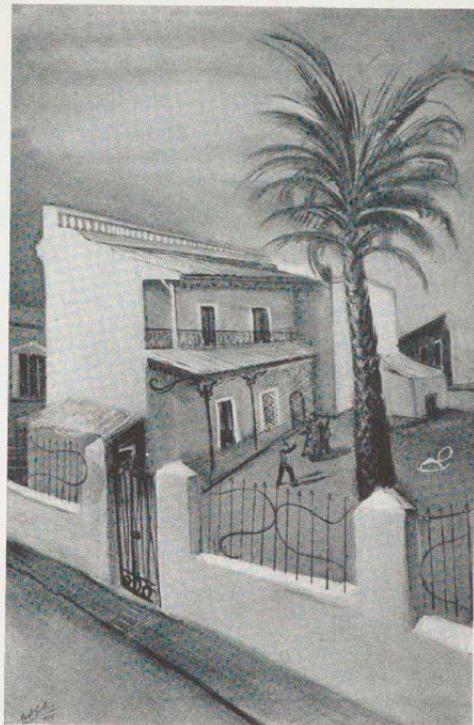


TEODORO NUÑEZ URETA: "Rincón de Arequipa".
Acuarela, 1940.
(Col. Manuel Cisneros)

R I A P E R E I R A

ARGENTINA

37. SOLDI: Street in San Martin, 1940. Inter-American Fund.



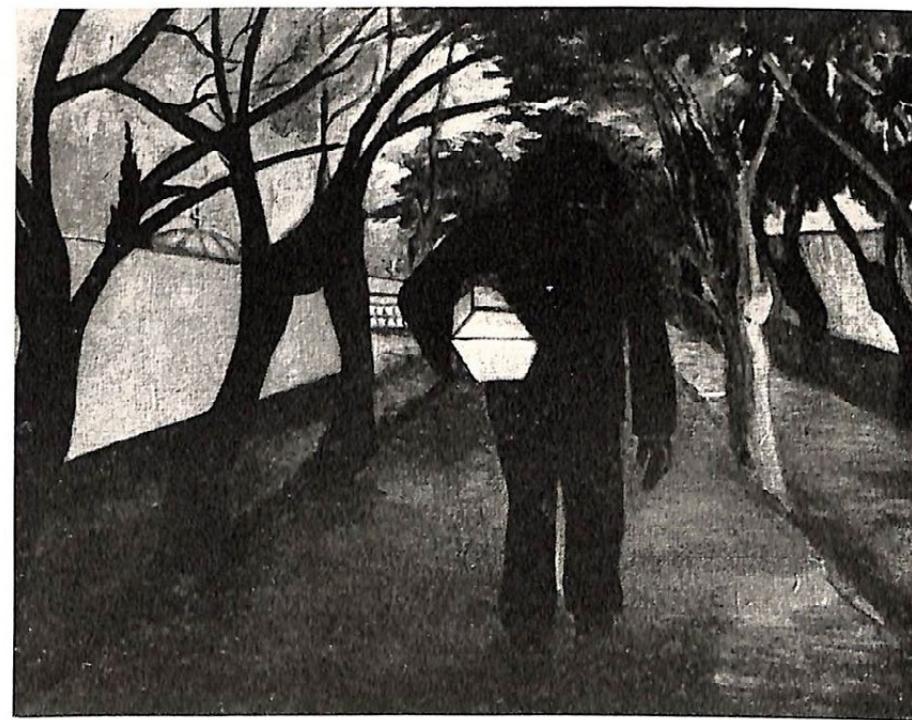
36. ROSSI: Landscape, Buenos Aires. 1940. Extended loan.



31

► LINCOLN KIRSTEIN
THE LATIN-AMERICAN COLLECTION
OF THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK, 1943

1940-A 2



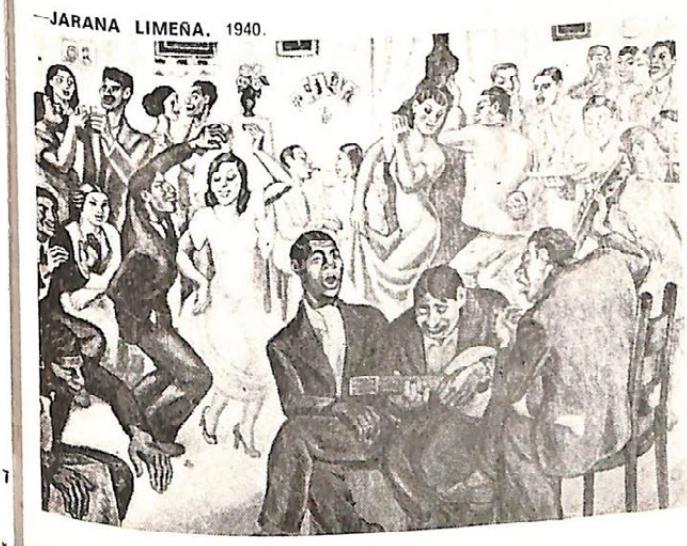
9

9 *Solo*, óleo de Teresa Carvallo, 1940.

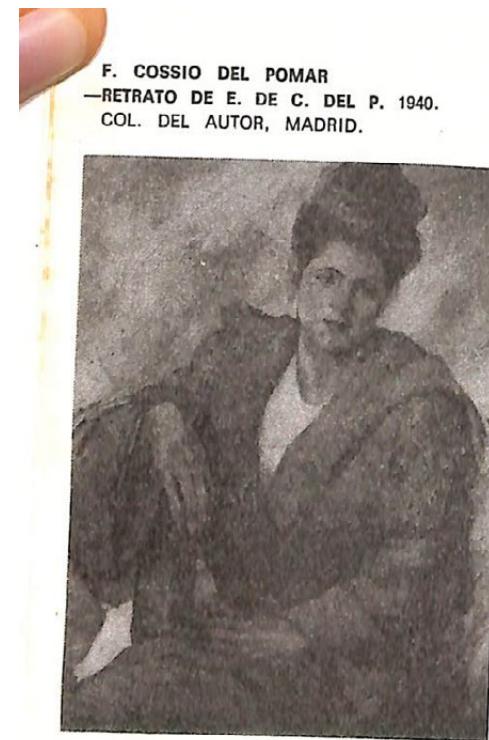
RAUL PORRAS BARRENECHEA ET AL.
TESOROS ARTISTICOS DEL PERU
MEXICO, 1961

1940 - B 3

CAMIL
BLAS



➡ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970



1940-D 3

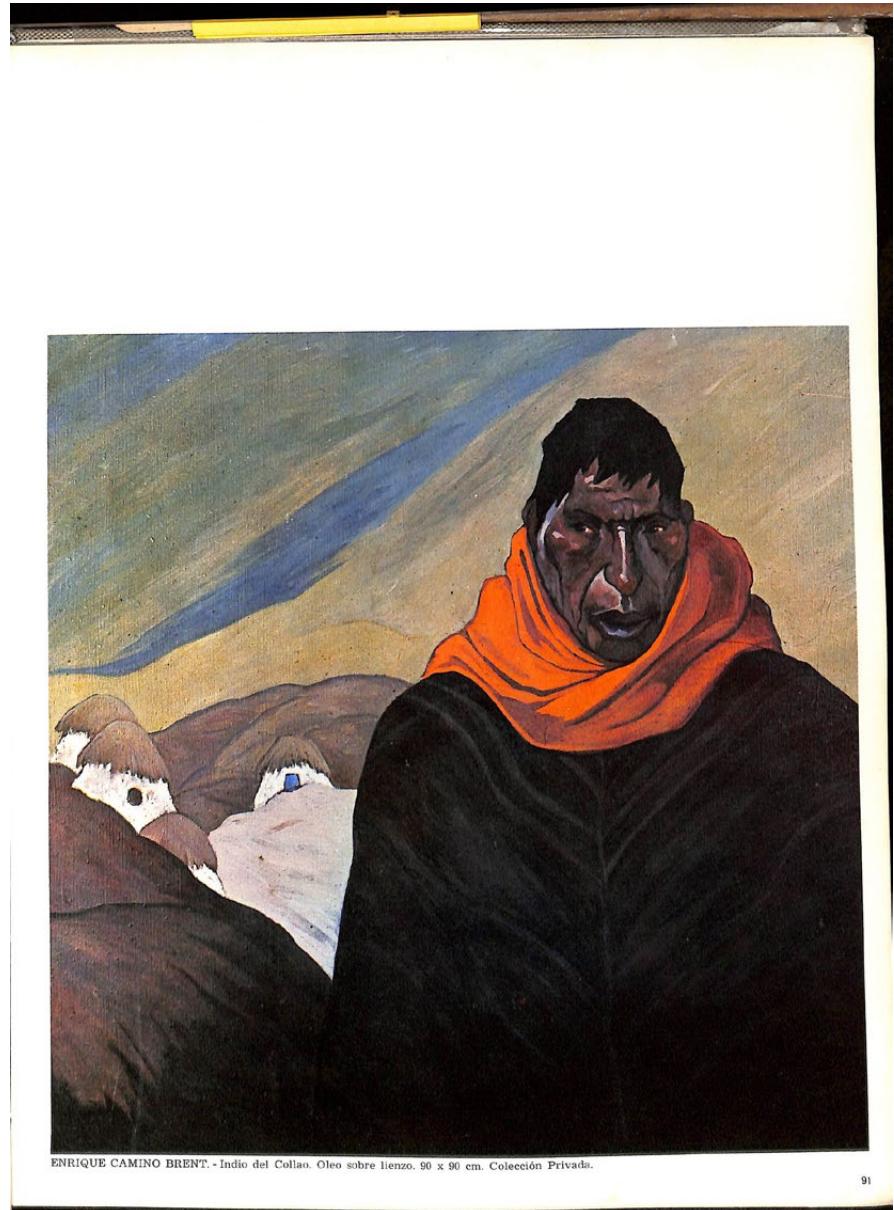


INDIO MEXICANO E INDIA MEXICANA, maderas, 1940. Rómulo Rozo (Fotografía Oscar Monsalve).
Ilustración No. 20

GERMAN RUBIANO C.
ESCRITURA COLOMBIANA
DEL SIGLO XX
BOGOTA.1983

1940-A4

1976.Nunez-1940.CaminoBrent.jpg



ENRIQUE CAMINO BRENT.- Indio del Collao. Oleo sobre lienzo. 90 x 90 cm. Colección Privada.

91

1976.Nunez-1940.QuizpezAs° n.jpg

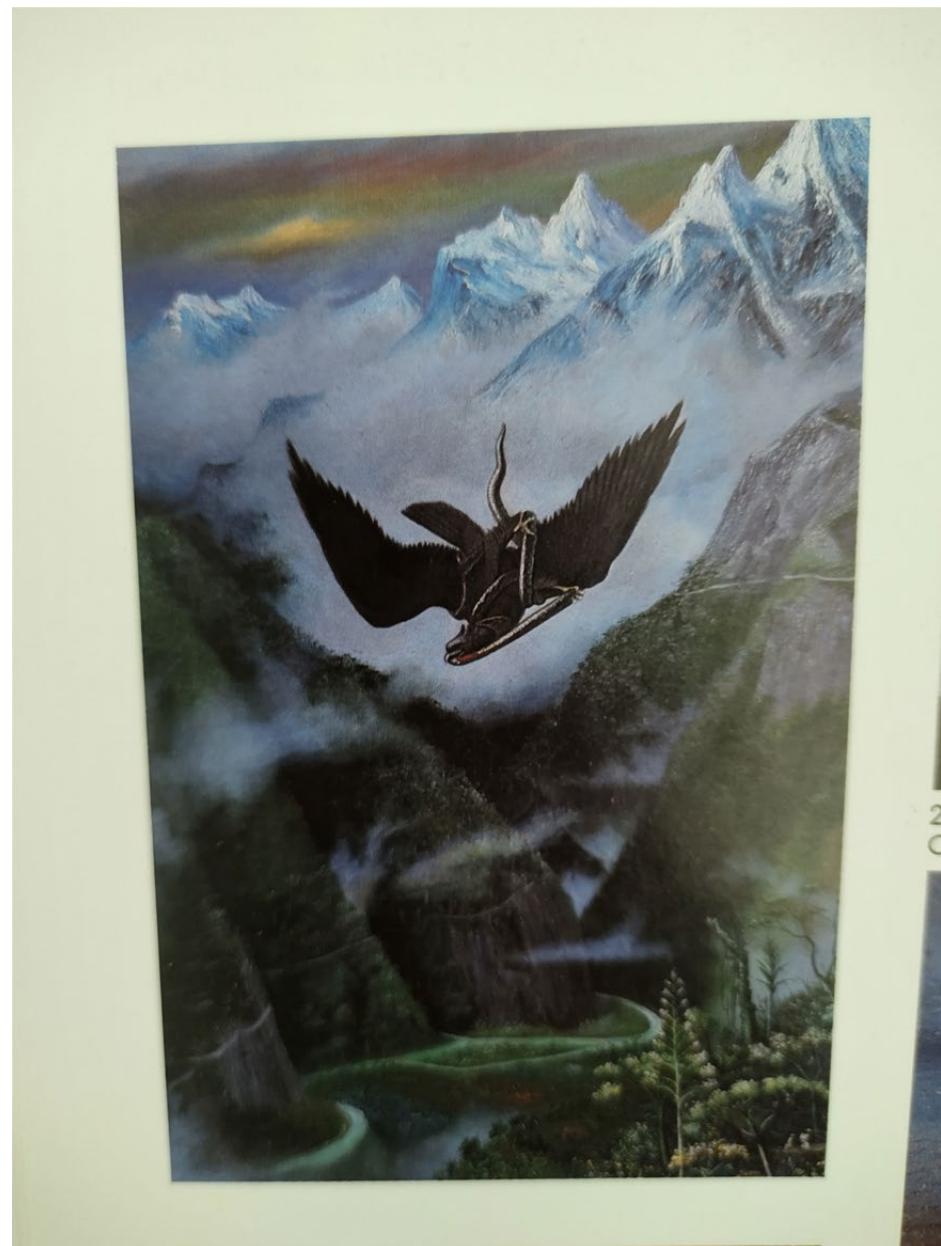


C. 1940. A.R. - 1940

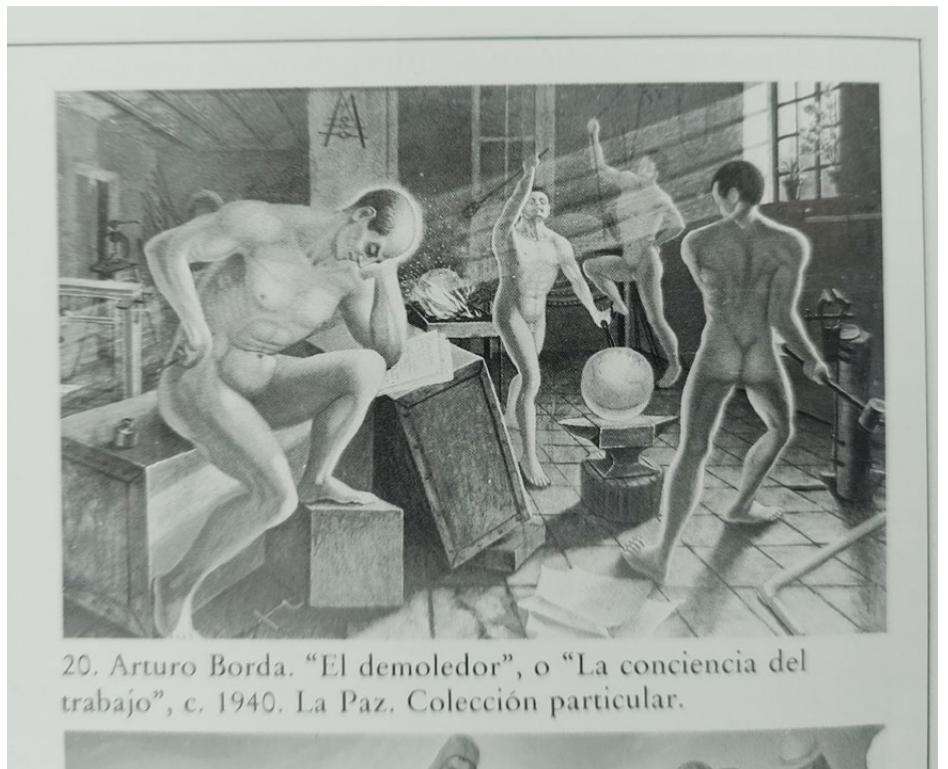
55

⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA. 1976

1940-C4



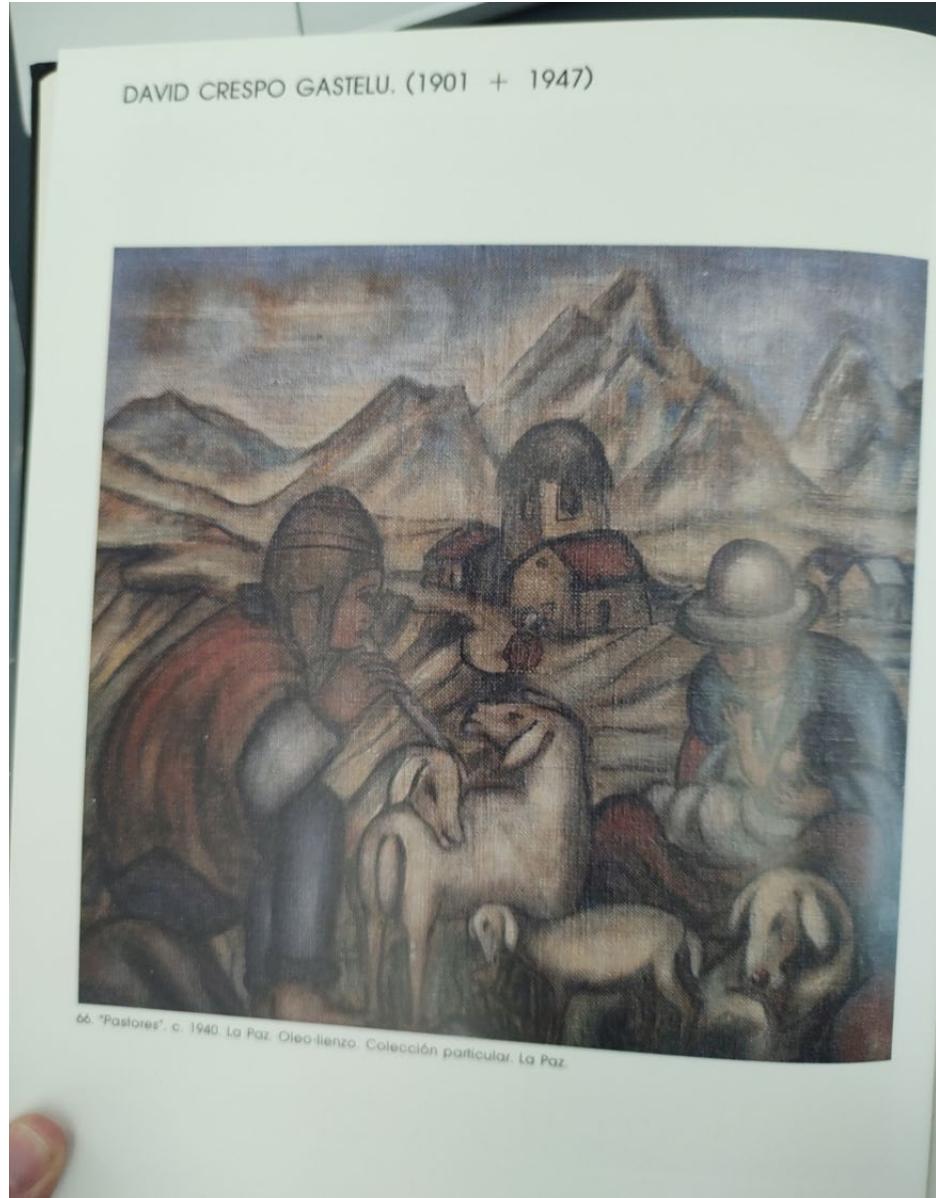
⇒ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ, 1939



20. Arturo Borda. "El demoledor", o "La conciencia del trabajo", c. 1940. La Paz. Colección particular.

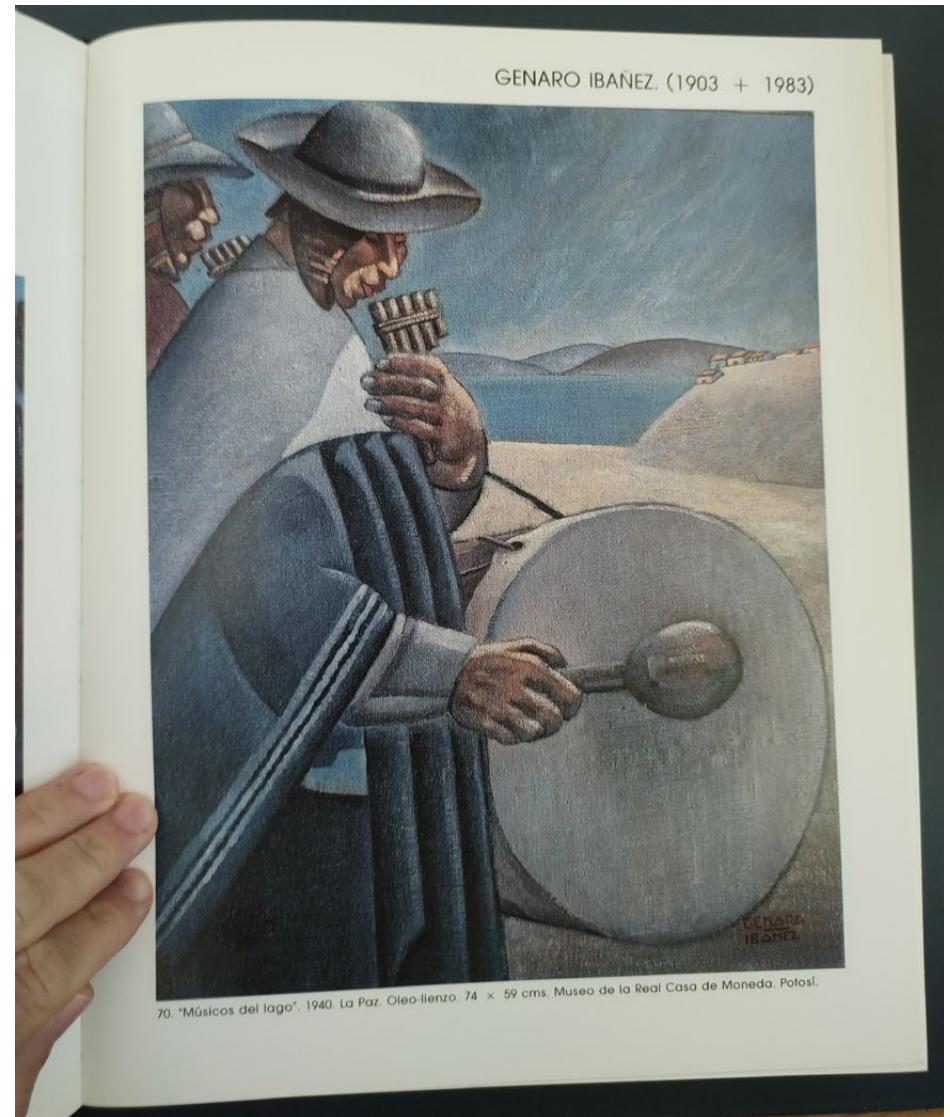
1940-A5

1989.Querejazu-1940.CrespoCastelu.jpg

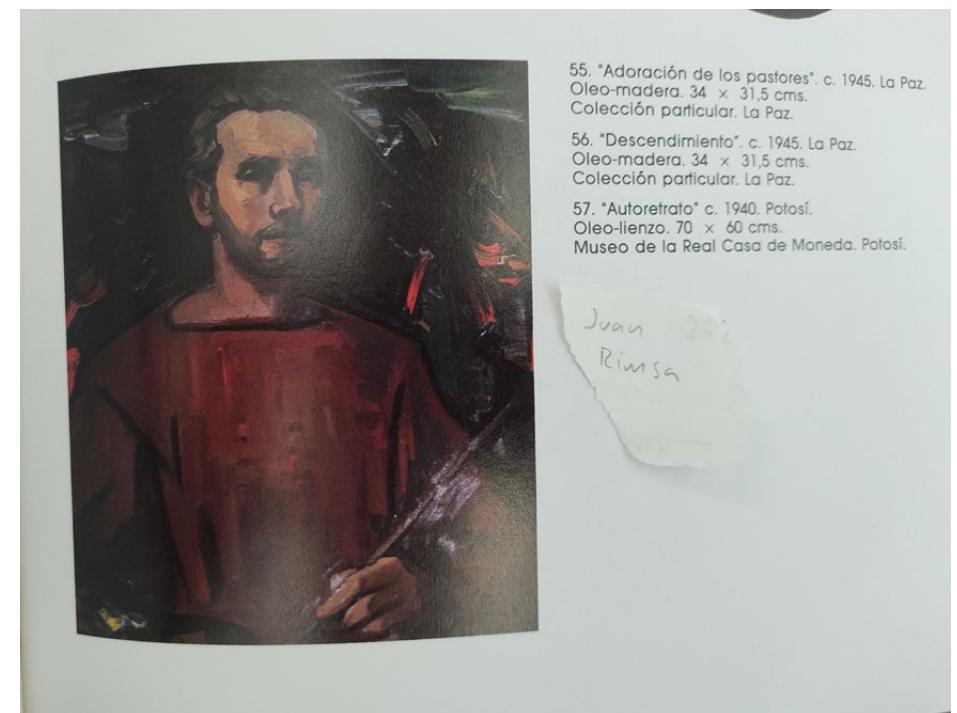
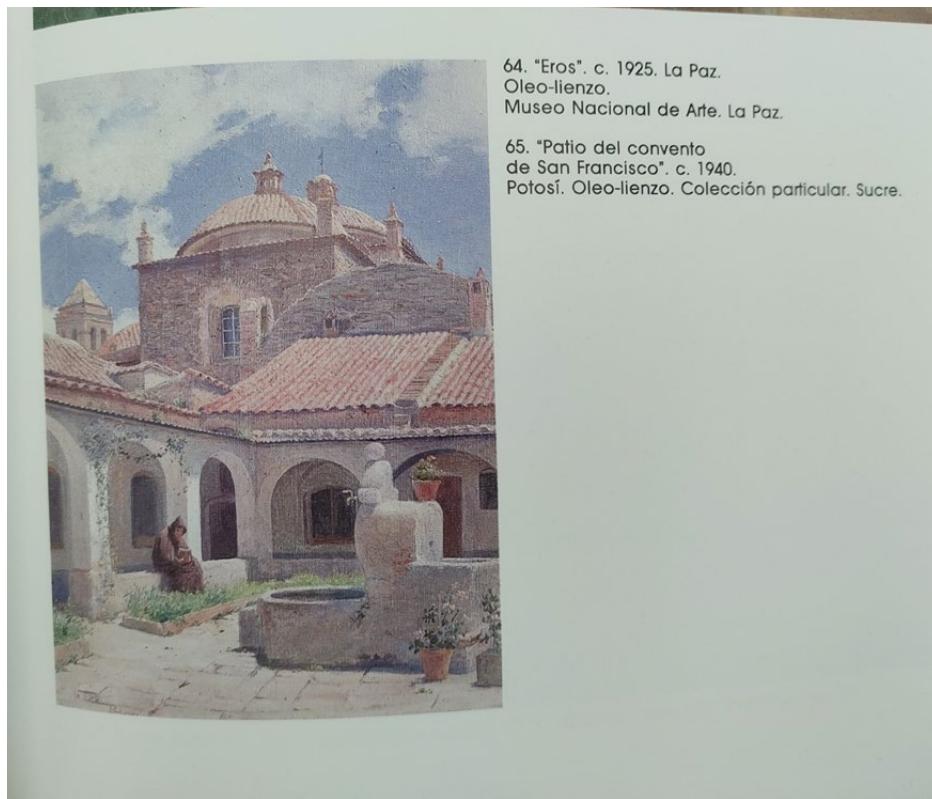


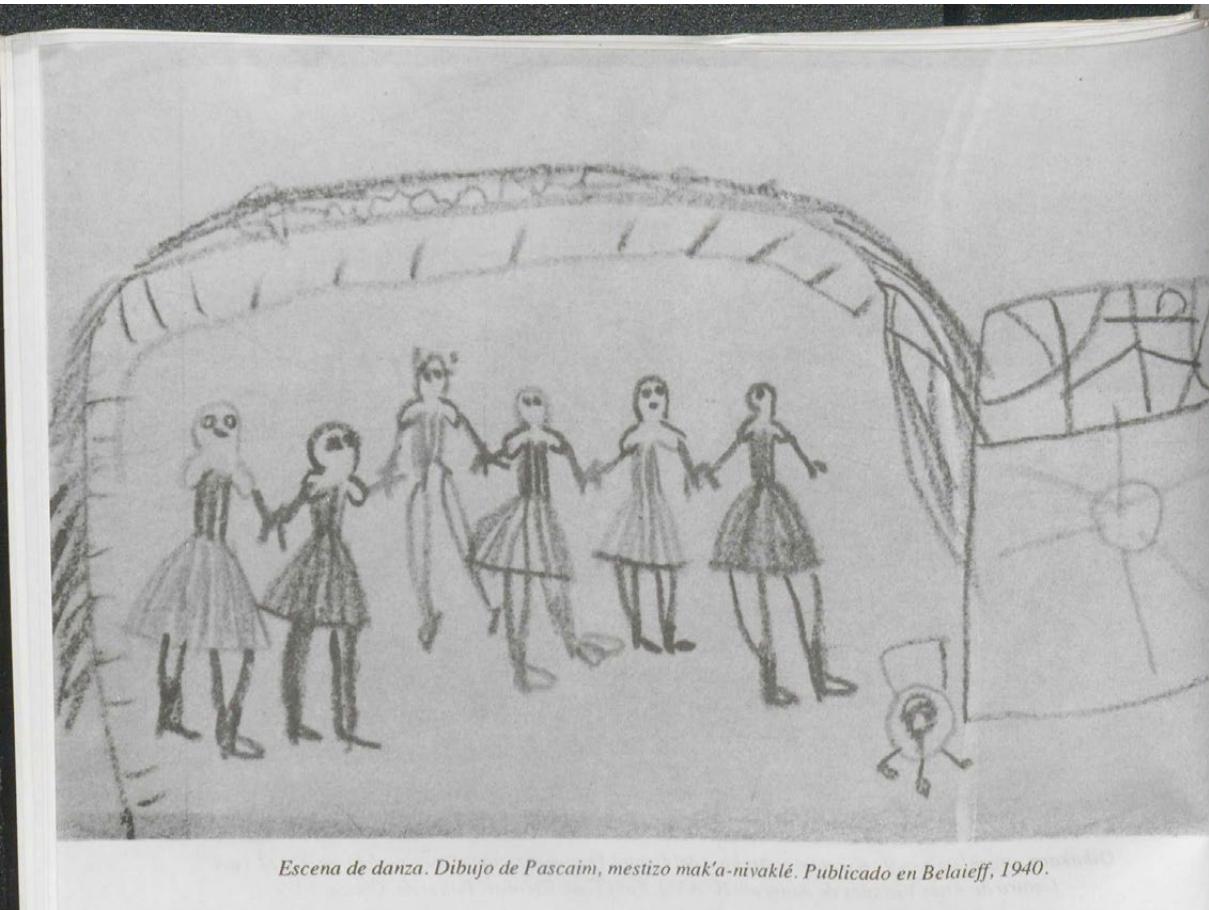
⇒ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ. 1989

1989.Querejazu-1940.Ibañez.jpg



1940-B 5

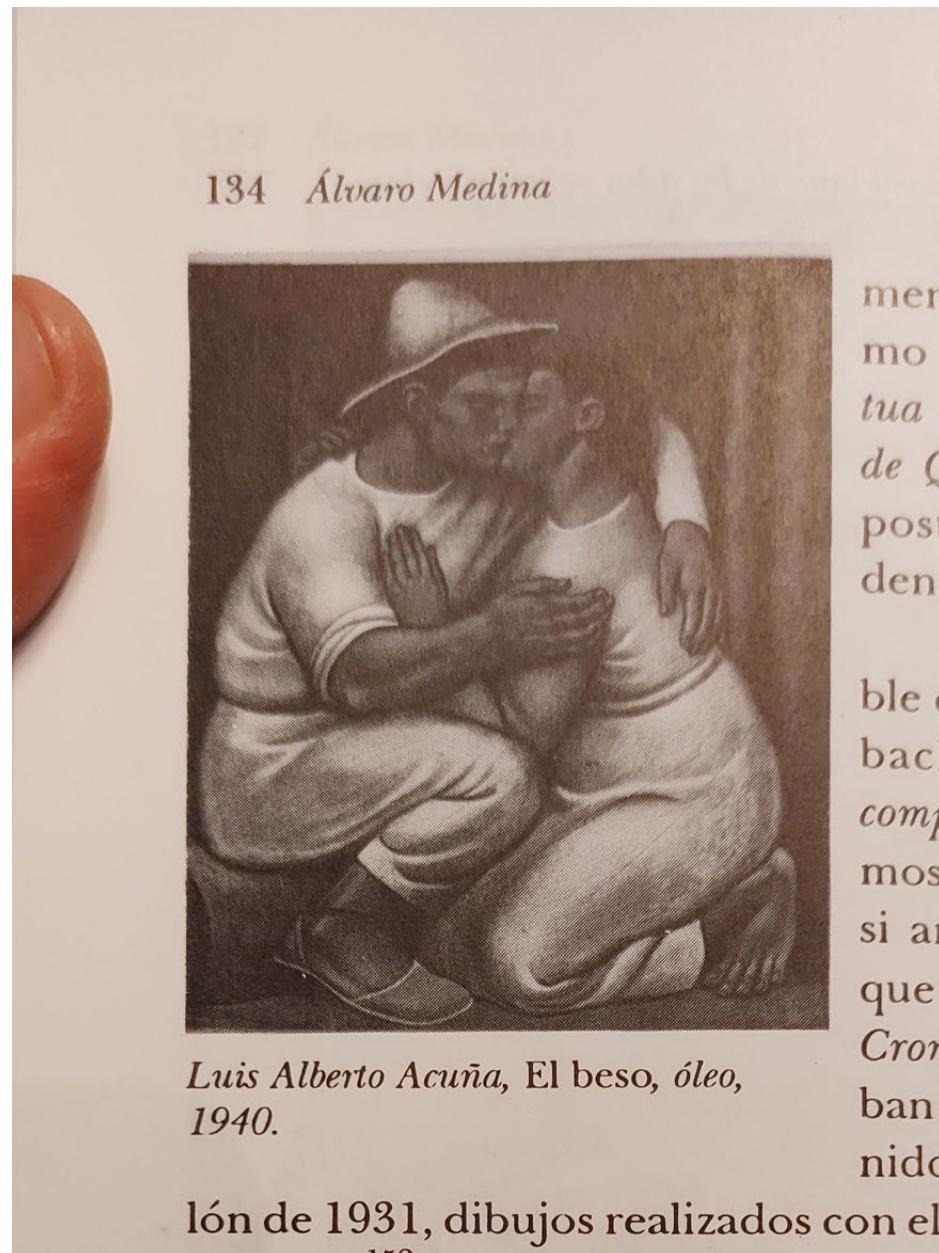




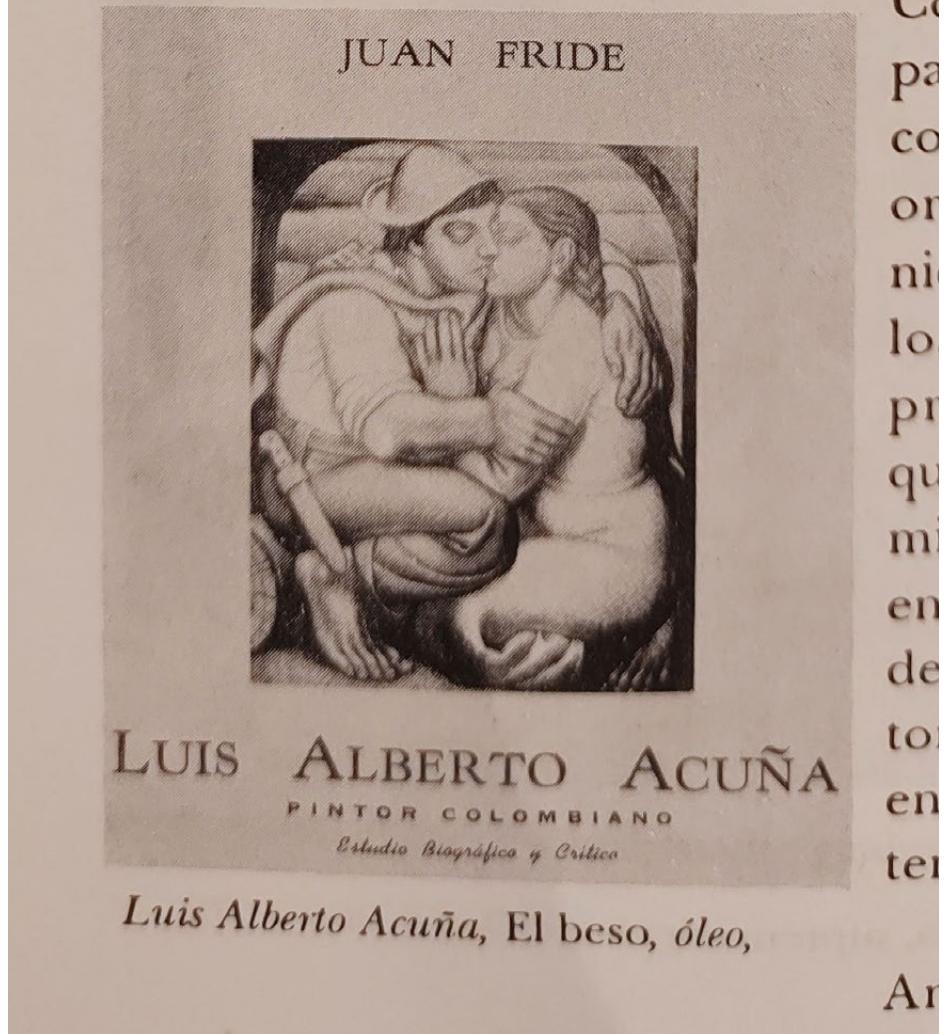
Escena de danza. Dibujo de Pascaim, mestizo mak'a-nivaklé. Publicado en Belaieff, 1940.

⇒ TICIO ESCOBAR
LA BELLEZA DE LOS OTROS:
ARTE INDÍGENA DEL PARAGUAY
ASUNCIÓN, 1993

1940-D 5



toda su hondura la cultura indígena yenda, renunciando de hecho a su posibilidad de explotar sus connote

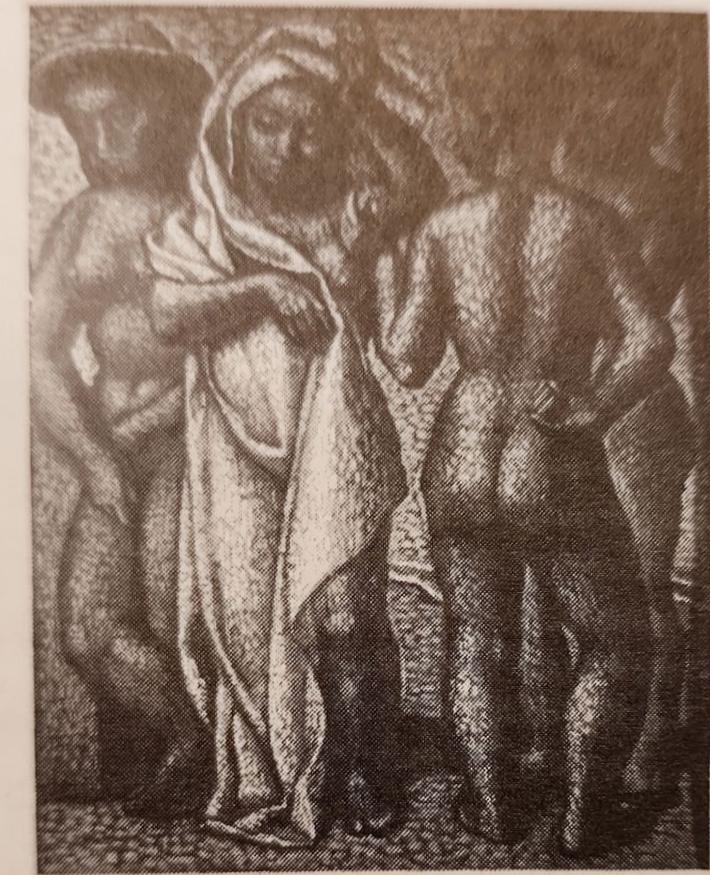


98 *Álvaro Medina*



Pedro Nel Gómez, Retrato de Fernando González, óleo, 1940.

➡ ALVARO MEDINA
ARTE COLOMBIANO DE LOS
AÑOS VEINTE Y TREINTA
BOGOTÁ. 1995

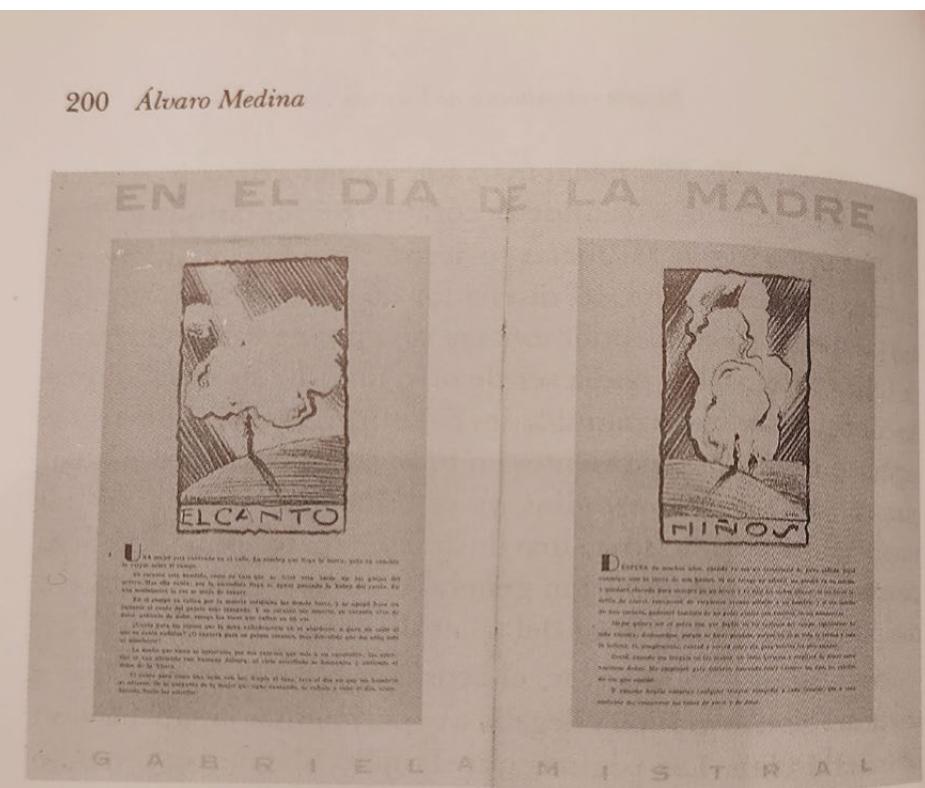


Luis Alberto Acuña, Mujeres, óleo, 1940.

1940-B 6

Pedi
rom

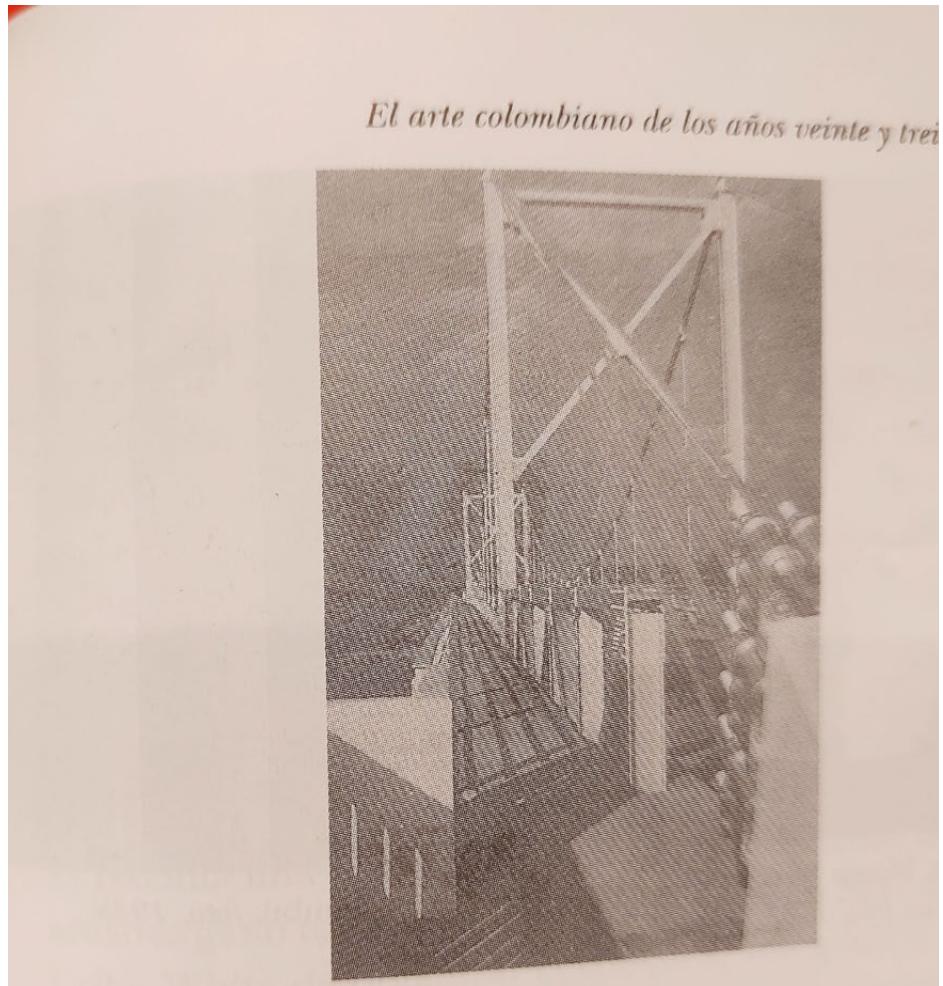
200 Álvaro Medina



Santiago Martínez Delgado, páginas de Vida, 1940.

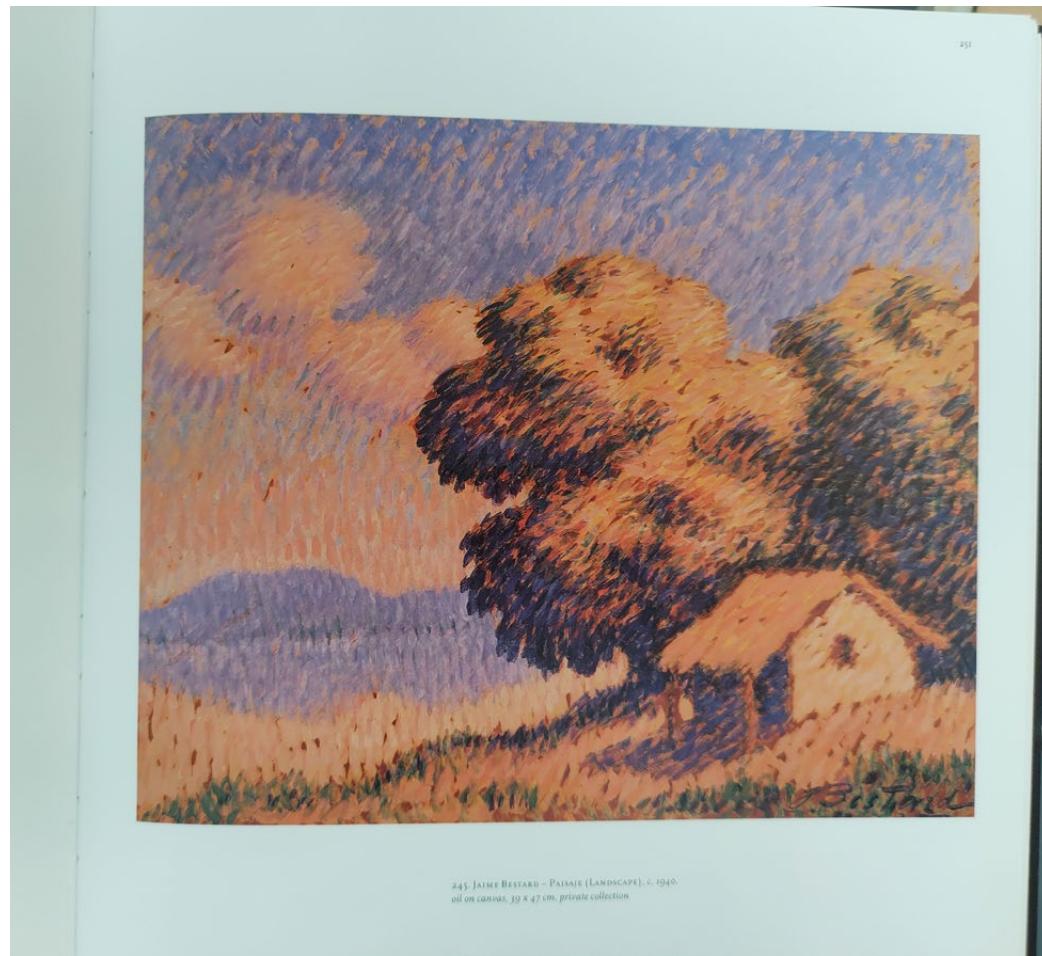
como la ilustración de *Una pobre viejecita* de Rafael Pombo, que es, sin lugar a dudas, la mejor concebida y realizada de cuantas se han impreso. Es notorio, en *Rin Rin*, que el artista trabajaba con entera libertad al decidir la composición y disposición de los textos, y que el uso del color era el justo y apropiado. Se diría que el diseñador se divertía y que el divertirse, cumpliendo así

El arte colombiano de los años veinte y treinta



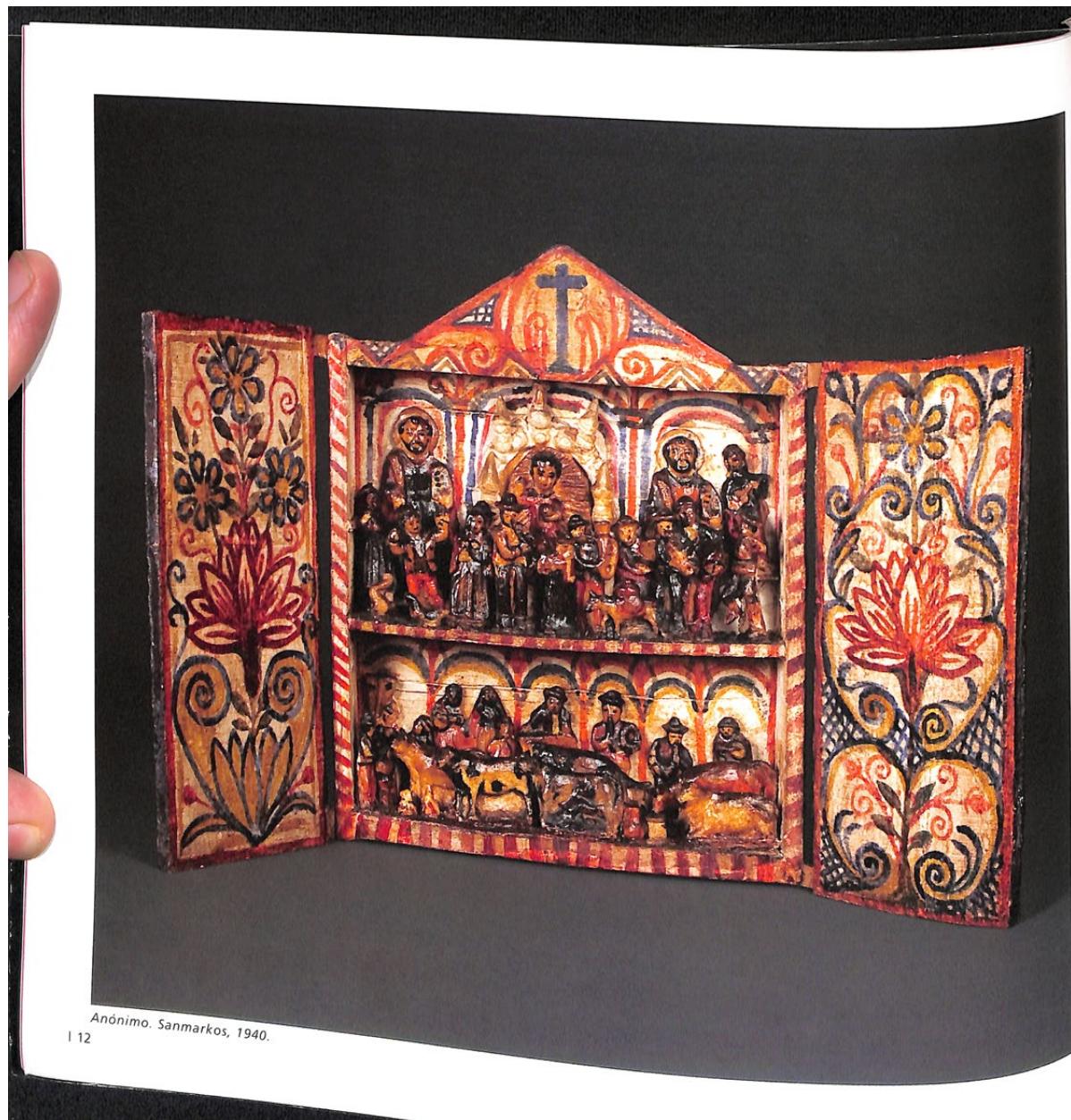
Otto Moll González, Puente, foto, 1940.

Entre las fotos que Moll González trajo de Alemania, cabe destacar la de los



► TICIO ESCUBAR
LATIN AMERICAN ART IN THE
TWENTIETH CENTURY: PARAGUAY
LONDON, 1996

1940-D 6

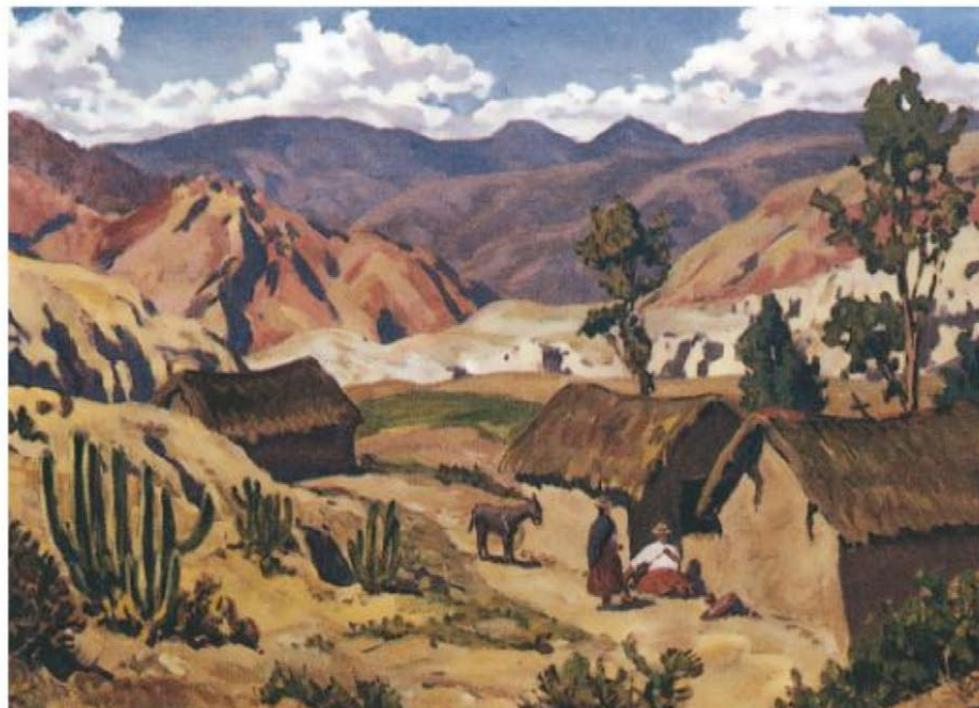


Anónimo. Sanmarkos, 1940.
I 12

LUIS REPETTO
LA IMAGEN ANCESTRAL A TRAVES
DEL RETABLO
LIMA, 2005

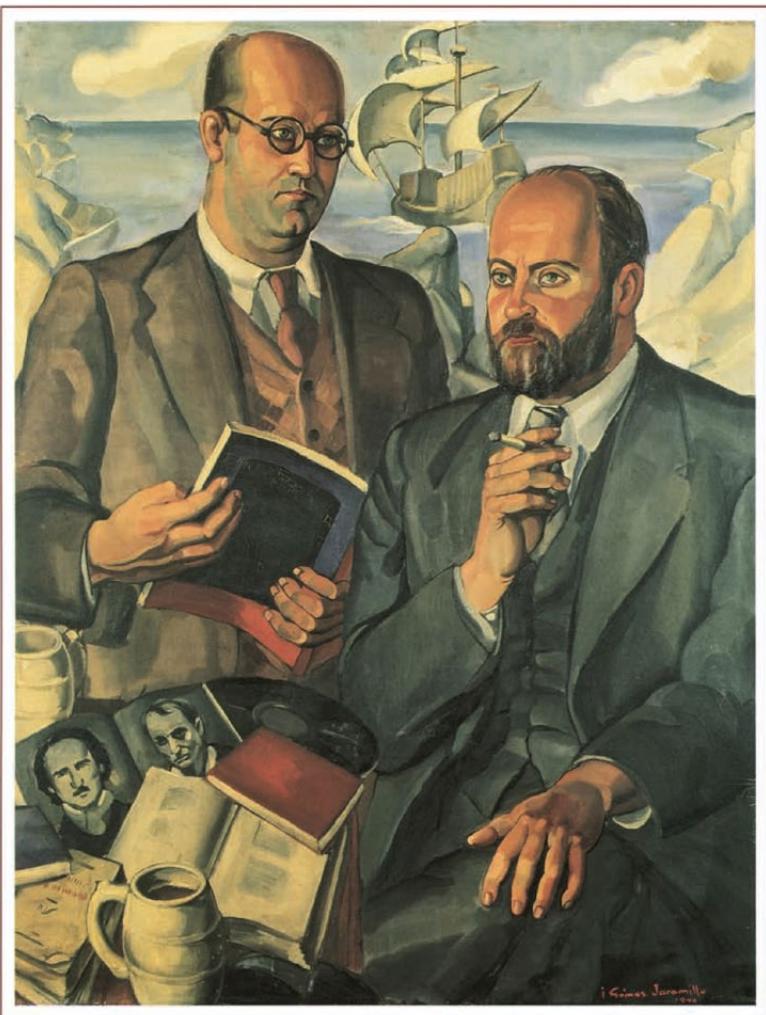
1940-A7

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



⇒FELIX ANGEL
ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE:
TENDENCIAS FALCONALISTAS EN
EL ARTE BOLIVIANO
WASHINGTON D.C. 1997

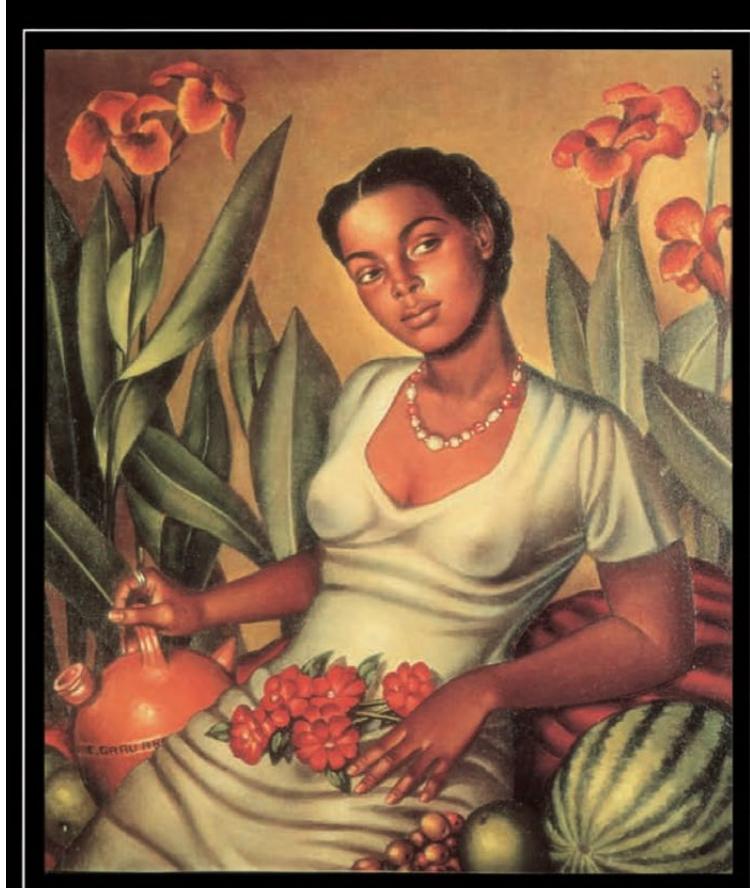
1940-B7



20. Ignacio Gómez Jaramillo

Retrato de los Hermanos de Greiff
 (Portrait of the de Greiff Brothers), 1940

MUSEO DE ANTIOQUIA

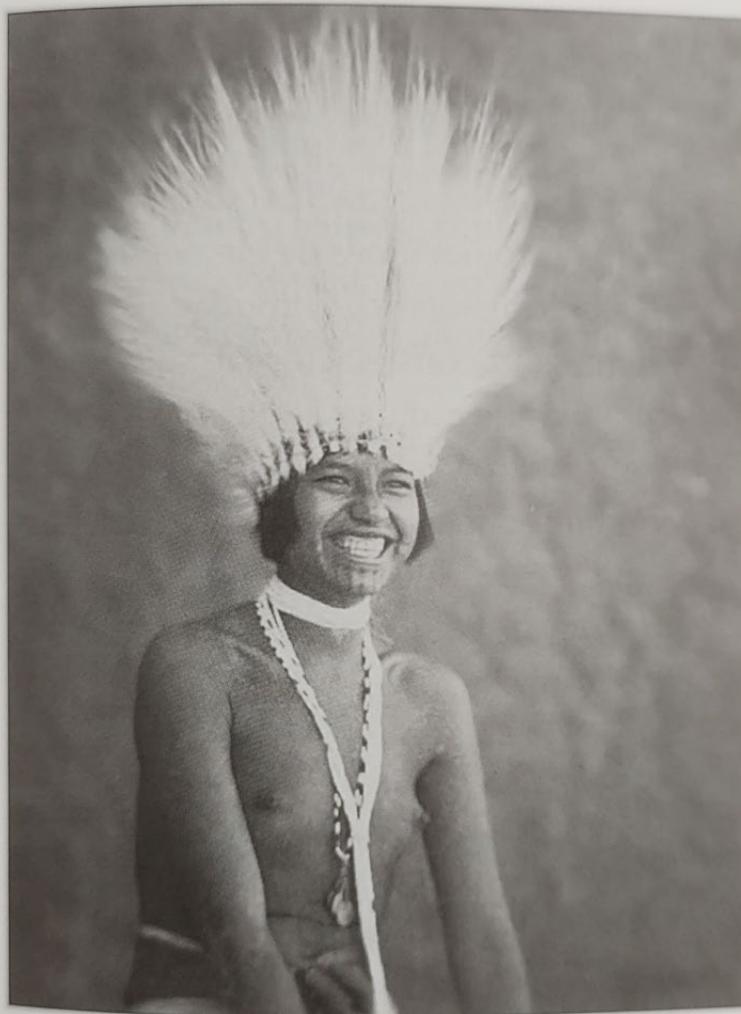


7. Enrique Grau Araújo

Mulata Cartagenera
 (Cartagena Mulattress), 1940

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

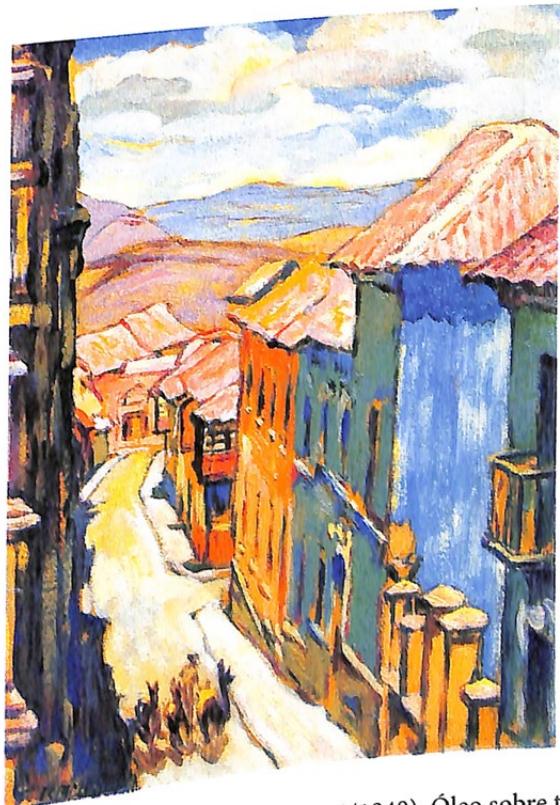
Joven nivaklé portando corona ceremonial de aires de garza. Foto anónima, c. 1940. Archivo DDI.



* Los abalorios o mostacillas, cuentas de cristal de procedencia europea, fueron adoptados en la expresión ceremonial de los pueblos indígenas tanto los zamuco y los guaraní occidentales.

ria, un
instala
cercar
su hist
rol de
por la
situaci
el dese
a los u
provis
que le
para c
sobre a
(disfra
más e
mesco
tintes.
en sec
suyas
memo
cesida

Attilio Rossi. *Plaza de Armas, Cuzco* (c.1940).



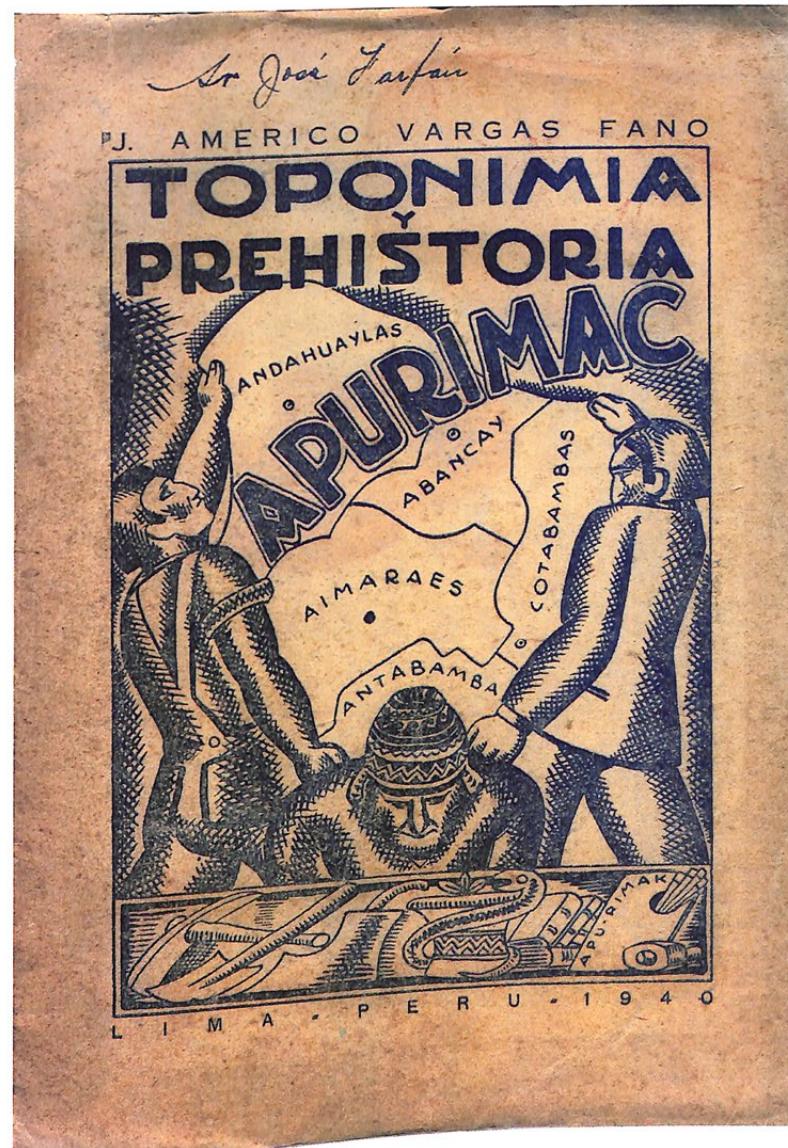
Francisco Ramoneda. *Techos de Potosí* (1940). Óleo sobre tabla.
Estudio-Museo Ramoneda, Humahuaca.



Casa indigenista en Lima (c.1940). (Archivo CEDODAL).

E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1940-A8



Alejandro González "Apu-Rimak". Cubierta para *Apurimac. Ensayos de interpretación toponímica de la pre-historia del sur del Perú*, de J. Américo Vargas Fano. Lima, 1940.

E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
COZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

1940-B 8



SEBASTIÁN RODRÍGUEZ (HUANCAYO, 1896 - MOROCOCHA, 1968)
RETRATO DE ESTUDIO EN MOROCOCHA CA. 1935 - 1945.
COPIA MODERNA SOBRE PAPEL DE GELATINA DE PLATA, 35 X 27.5 CM.
DONACIÓN FRAN ANTMAN
STUDIO PORTRAIT OF A WOMAN, MOROCOCHA MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE SANTIAGO

ESTUDIO
LA BALIA
COPIA MO
DONACIÓ
THE DAN

► H. HESHINKI, N. MAJLUF &
C. PARDO
100 OBRAS. MUSEO DE ARTE
DE LIMA
LIMA, 2008

1940-C8



MARIO URTEAGA (CAJAMARCA, 1875 - 1957)
CAPTURA DEL ABIGEO 1940, ÓLEO SOBRE LIENZO, 56 x 70 CM.
FONDO ALICIA LASTRES DE LA TORRE
THE CAPTURE OF THE THIEF OIL ON CANVAS

⇒ H. HESHINKI, N. YAJIUE
C. PARDO
100 OBRAS, MUSEO DE ARTE
DE LIMA
LIMA 2008

1940-D8



Figure 66 / Oswaldo Guayasamin (Ecuadorian, 1919–99), *La huelga* (The Strike), oil on canvas, 1940. Maruja Monteverde Collection, Quito.



Figure 67 / Oswaldo Guayasamin, *El silencio* (Silence), oil on canvas, 1940. Fundación Capriles de Arte Latinoamericano, Caracas.



Luis Varrela Lezama
La vereda, 1940
óleo sobre tela, 140 x 150 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Inv. 6671

ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1910-1950
BUENOS AIRES, 2014

1940-B9



► G. GARAY A. & J. VILLACORTA
UN ARTE AREQUIPENO
LIMA, 2012

1940 - C 9

144 CONSTITUTIVE VISIONS



Fig. 34. Carlos Rodríguez, *Primicia*, ca. 1940. Oil on canvas. In Rodríguez and Estrella, *Quito Colonial*. Photograph by Jessie Reeder.

the final
by their
the opp
for the
telliger
it its ro
make u
bivalen
and Es
makin
guage
exister
tent to
that m
In
by Ar
Plaza
of the
Those



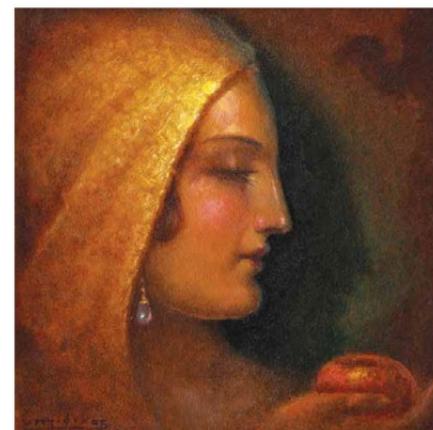
Título: Santa Mariana de Jesús
Autor: Tallerista de Víctor Mideros
Años: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 108 x 123 cm.
Colección: Biblioteca Ecuatoriana
 Aurelio Espinoza Pólit, Quito
Código: M.02.409



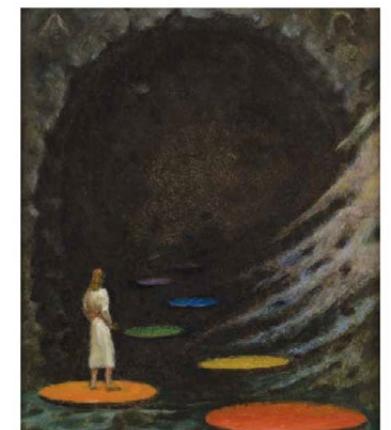
Título: Cuerno (serifón)
Autor: no identificado
Años: c.1940
Técnica: cuero policromado
Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana
 Benjamín Carrión, Quito
Código: 03-13-13-30021

CATÁLOGO-MUSEO DE LA CIUDAD | 227

Título: [Evá]
Autor: Víctor Mideros
Años: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 28 x 28 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 303-13-79



Título: El túnel
Autor: Víctor Mideros
Años: c.1940
Técnica: óleo sobre latón
Dimensiones: 23 x 16 cm.
Colección: Casa Museo María Augusta Urrutia, Quito
Código: 2P0679



A. KENNEDY T. & R. GUTIERREZ V.
 ALMA MIA. SIMBOLISMO Y
 MODERNIDAD. ECUADOR 1900-1930
 QUITO. 2014

1940-B 10



© ALMA MIA | SIMBOLISMO Y MODERNIDAD | ECUADOR | 1900 - 1930



Título: Fiesta cholón
Autor: Gerardo Astudillo
Año: 1930
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 90 x 200 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito
República del Ecuador
Teléfono: 02 255 00701
Código: 129-84

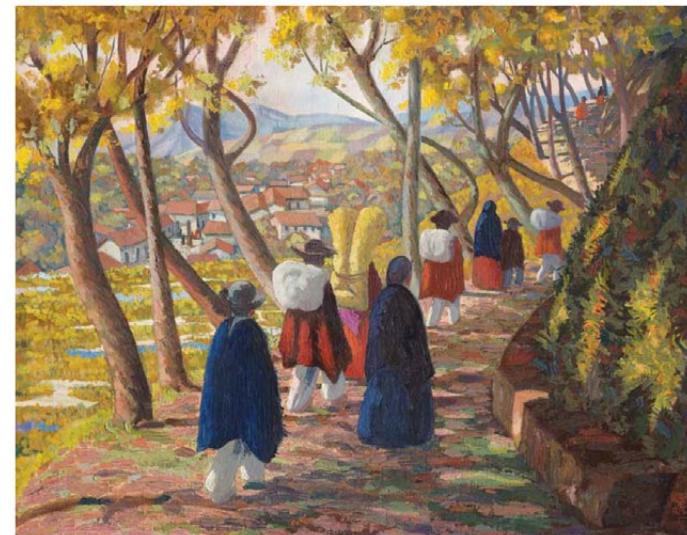
Título: Cholón florido
Autor: Juan León Mera Iturralde
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 58,5 x 38,5 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito
República del Ecuador
Teléfono: 02 255 00701
Código: 129-84



ENSOÑACIÓN Y PAISAJE

La búsqueda del paisaje

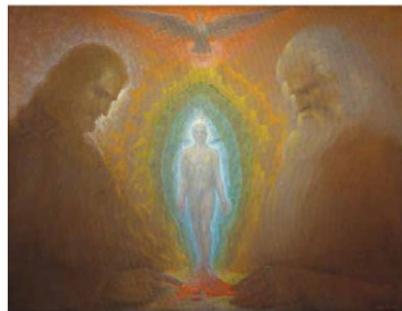
El paisaje realista y romántico de finales del siglo XIX, dio paso a una nueva sensibilidad de los artistas frente a él: una visión más personal y menos ligada a las referencias naturalistas. Así, podemos apreciar imágenes de ensolación e intimidad de la Sierra, Costa y Amazonía del Ecuador. El catalán José María Roura Oxandaberry y el francés Paul Bar propusieron una nueva forma de crear paisajes destacando en primer plano árboles nativos como el chohán. Los paisajes simbolistas presentan casi siempre espacios solitarios y sin presencia humana, y representan otra forma de indagar en el alma nacional ecuatoriana.



Título: Paisaje camino a la feria
Autor: Sergio Guarderas
Año: 1940
Técnica: óleo sobre lienzo
Dimensiones: 46,5 x 60 cm.
Colección: Fondo Artístico Moderno-Contemporáneo del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Quito
Código: 129-84



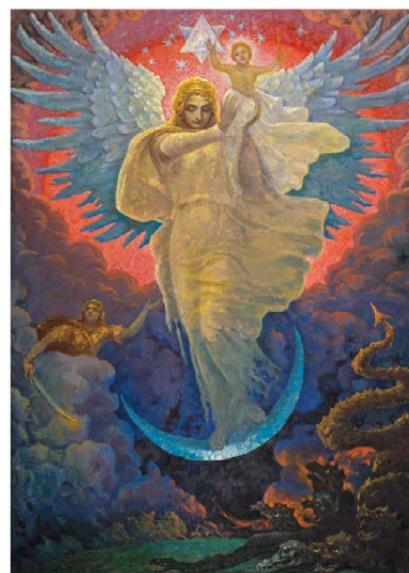
Luis Toromoreno. Dr. Remigio Crespo Toral (1940). Óleo sobre lienzo, 103 x 77 cm. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca.



modernos quieblos de todas las clases sociales, sino de toda la
sociedad huananamericana

referencia a la cultura Inca) y a la destacada labor que hicieron
los missioneros en ellas. Fue el alegoría de donde los escritores del

Thula. Un signo en el cielo
Autor: Víctor Mideros
Año: c.1940
Técnica: óleo sobre tela
Dimensiones: 260 x 180 cm.
Colección: Museo Biblioteca Andina
Luis Gómez Gómez
Crédito: MCA/CONAC



Víctor Mideros. La creación
del Hombre (c.1940). Óleo
sobre yute, 134 x 181 cm.
Museo Remigio Crespo
Toral. Cuenca.



Víctor Mideros. Mil años
(c.1940). Óleo sobre lienzo,
70 x 71 cm. Colección M.R.

Catálogo del II Salón de los artistas independientes
1940
Museo de Arte de Lima,
Biblioteca 'Manuel Solari Swayne'



R. KUSUNOKI & L. E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO, COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014



Victorio Macho
Palencia, 1887 - Toledo, 1966
Teresa Pereira
ca. 1940
Arcilla modelada y cocida
40 x 23 x 24 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Teresa Pereira

1940-A II

Formada inicialmente con Teófilo Castillo, Julia Codesido se incorporó en 1919 a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fue alumna de Daniel Hernández. Sin embargo, fue José Sabogal el profesor que más influyó en la formación de su estilo personal. Tras incorporarse al núcleo indigenista, en 1931 era nombrada profesora de la ENBA y realizaba una exposición con sagratoria que revelaría, además, una voluntad de síntesis formal que la situaba en una posición avanzada dentro del movimiento. Esta búsqueda de una estilización en cierto modo derivada del modernismo definió la evolución de su trabajo, y se afianzaría con sus viajes a Estados Unidos y México entre 1935 y 1936. Su lealtad a Sabogal la llevó a renunciar a su puesto de profesora de la ENBA en 1943, como protesta por la salida de su maestro. Por esos años compartió el interés de Sabogal por el estudio de la arquitectura y el arte tradicionales como fundamentos de una plástica nacional, al tiempo que retomaba la temática criolla basada en escenas de evocación colonial o en la representación de rincones urbanos con cierta carga nostálgica. Es el caso de esta vista de una plaza limeña, que tiene como trasfondo la fachada de una típica casa de la costa. La ausencia de personajes y de cualquier alusión a la vida moderna sugiere la añoranza de un pasado en tránsito de desaparición.

Educated initially by Teófilo Castillo, Julia Codesido entered the National School of Fine Arts (ENBA) in 1919 as a student of Daniel Hernández. However, it was José Sabogal who was most influential in the development of her personal style. Incorporated into the nucleus of the indigenist movement, in 1931 she was offered a position as a teacher at the school and produced a consecratory exhibition that revealed her interest in synthetic forms. This search for styles derived from modernism would situate her in an advanced position within the movement and would define the evolution of her work, which was further strengthened by her trips to the United States and Mexico in 1935 and 1936. Her loyalty to Sabogal led her to renounce her position as professor at the ENBA in 1943 as a protest against the removal of her respected professor. Throughout this period she shared Sabogal's interest in architecture and traditional arts, viewing them as the necessary foundations of a national art. She began to focus on Creole subjects and portrayed scenes evocative of colonial times and urban street life, both with a certain nostalgic air. This is the case with this street view of Lima, which has the façade of a typical coastal house in the background. The absence of figures or any other allusion to modern life suggests a longing for a past in the process of disappearing.

JULIA CODESIDO (LIMA, 1883-1979)

RINCÓN URBANO

1940

Óleo sobre tela
59 x 68,5 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Manuel Cisneros Sánchez y
Teresa Blondet de Cisneros



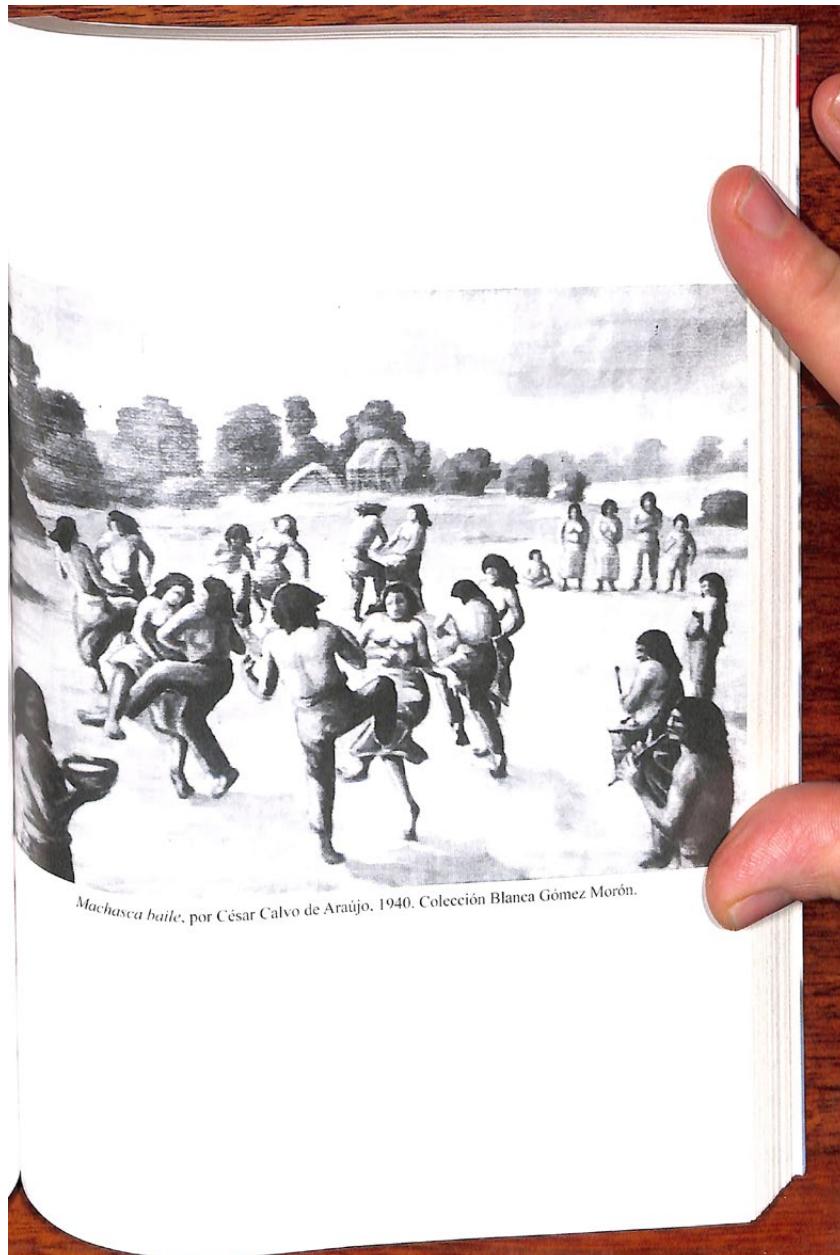
→ R. KUSUNOKI & L.E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA, 2014

1940-B II



⇒ R. KUSUNOKI & L. E WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA. 2014

1940-C II

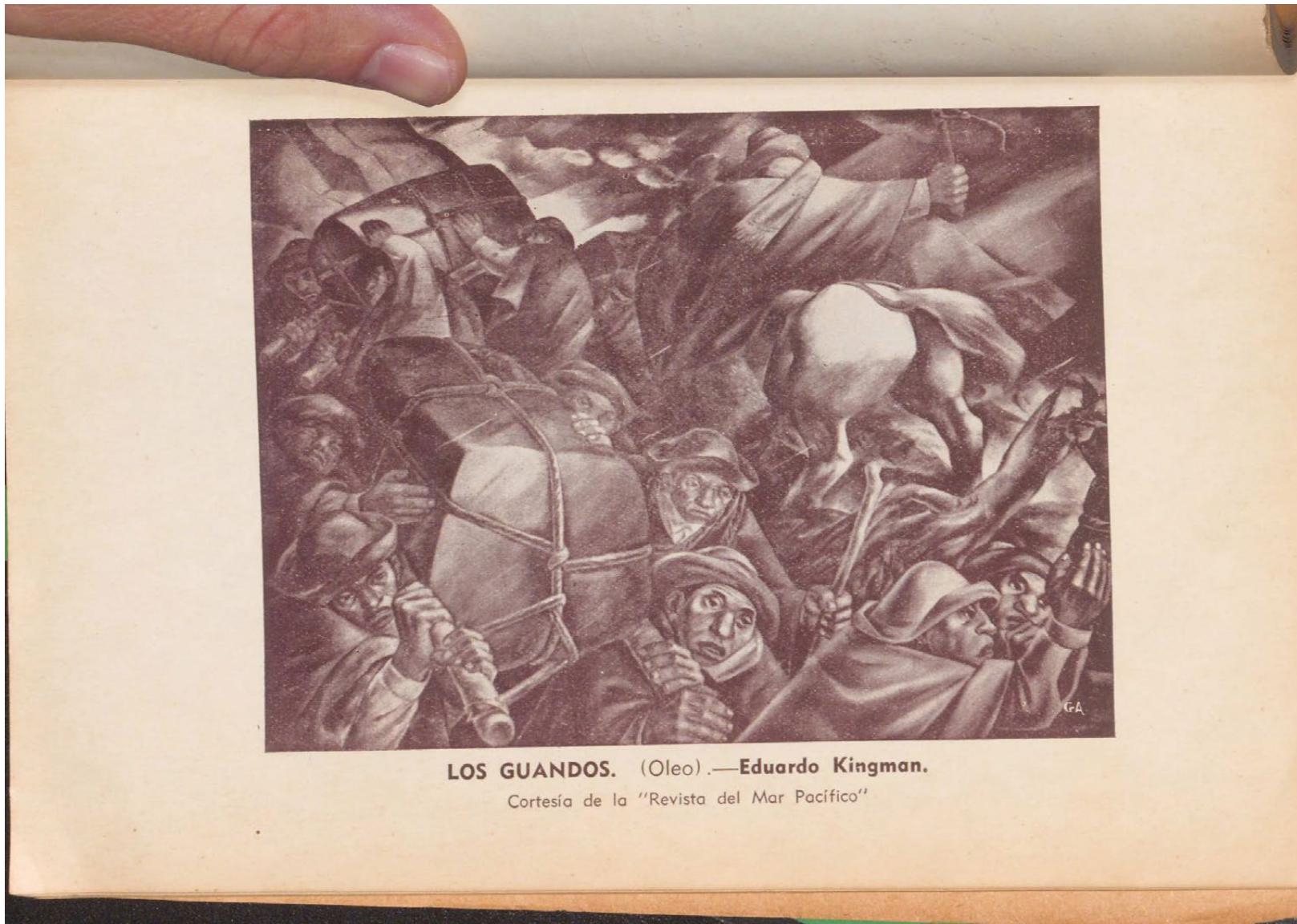


⇒ M. BURGA & J. LOSSIO
LA INSURGENCIA DE LA MULTITUD
LIMA, 2021

1940 - D II

I94I

1941 - Ao



LOS GUANDOS. (Oleo).—Eduardo Kingman.

Cortesía de la "Revista del Mar Pacífico"



SERVULO GUTIERREZ: "Paisaje de Lima". Oleo, 1941.

contribuir a esta expresión orientando con verdad y conciencia la difícil búsqueda de una línea es-

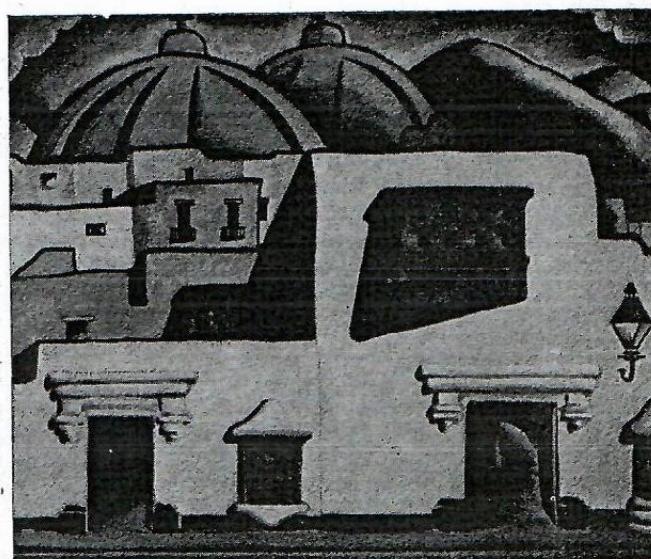
(7) pintores
otro pu-
tuitiva.
(8) Francisco
(9) de las c
(10) Justino
(11) en ciert
la prim
interesa
Teodoro
(12)
(13) tiendo
Europa
(14) Moro e
se atrev
de un c
folklorí
te, afra
sar Mon
(15)
(16) tes óleo

an- teresante.

su
así
pre-
en
ha
de

po-
len-
ha
Ar-
ura,
al y
ista
fesa
Sus
rea-
sim-
rea-
her-
ipos

pin-



CARLOS QUISPEZ ASIN: "De la Lima colonial".
Oleo, 1941.
(Col. Manuel Cisneros)



JOSE SABOGAL: "Impresiones de Monsefú". Oleo,
1941.
(Col. Manuel Moncloa)



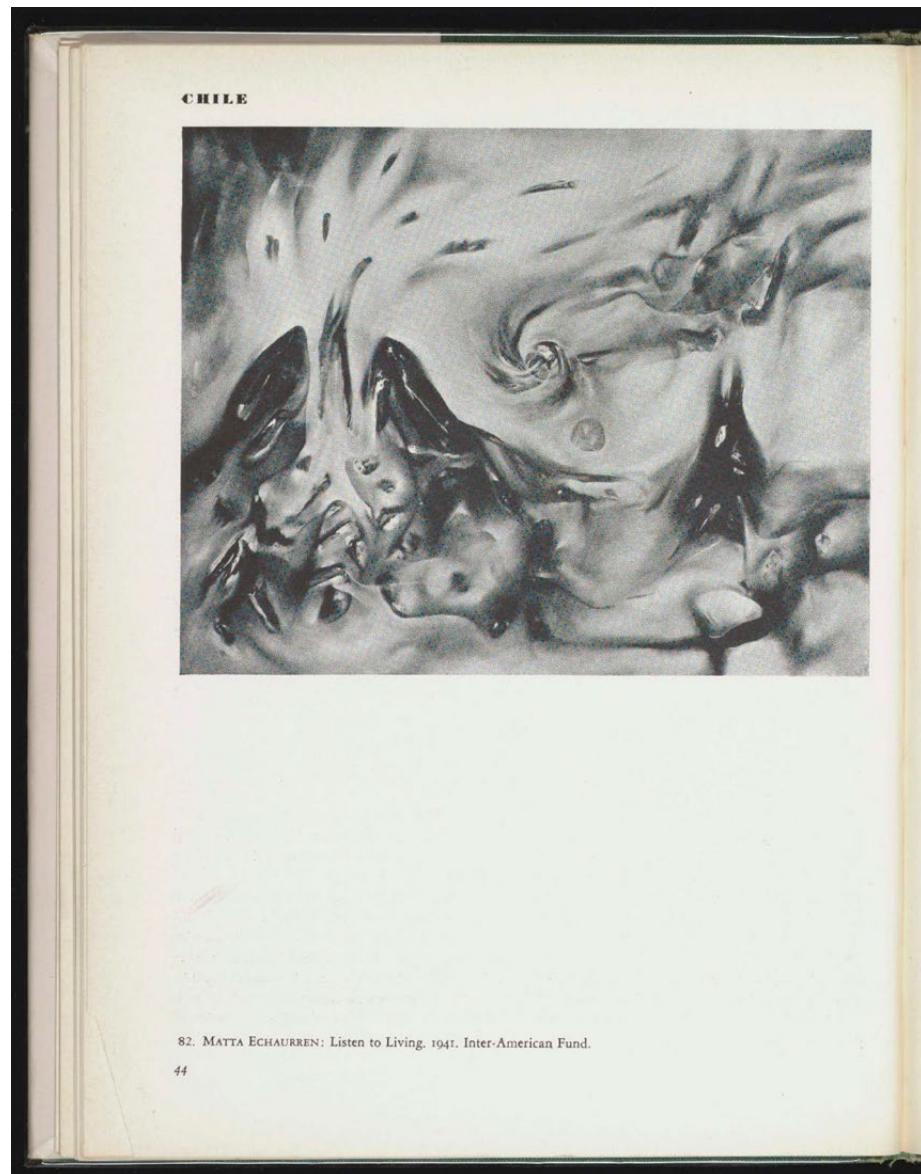
JULIA CODESIDO: "China chola". Oleo.

atmósfera diferente. Ejerce actualmente como Julia Codesido y Teresa Carvallo una asignatura en la Escuela de Bellas Artes. Ha intervenido en di-



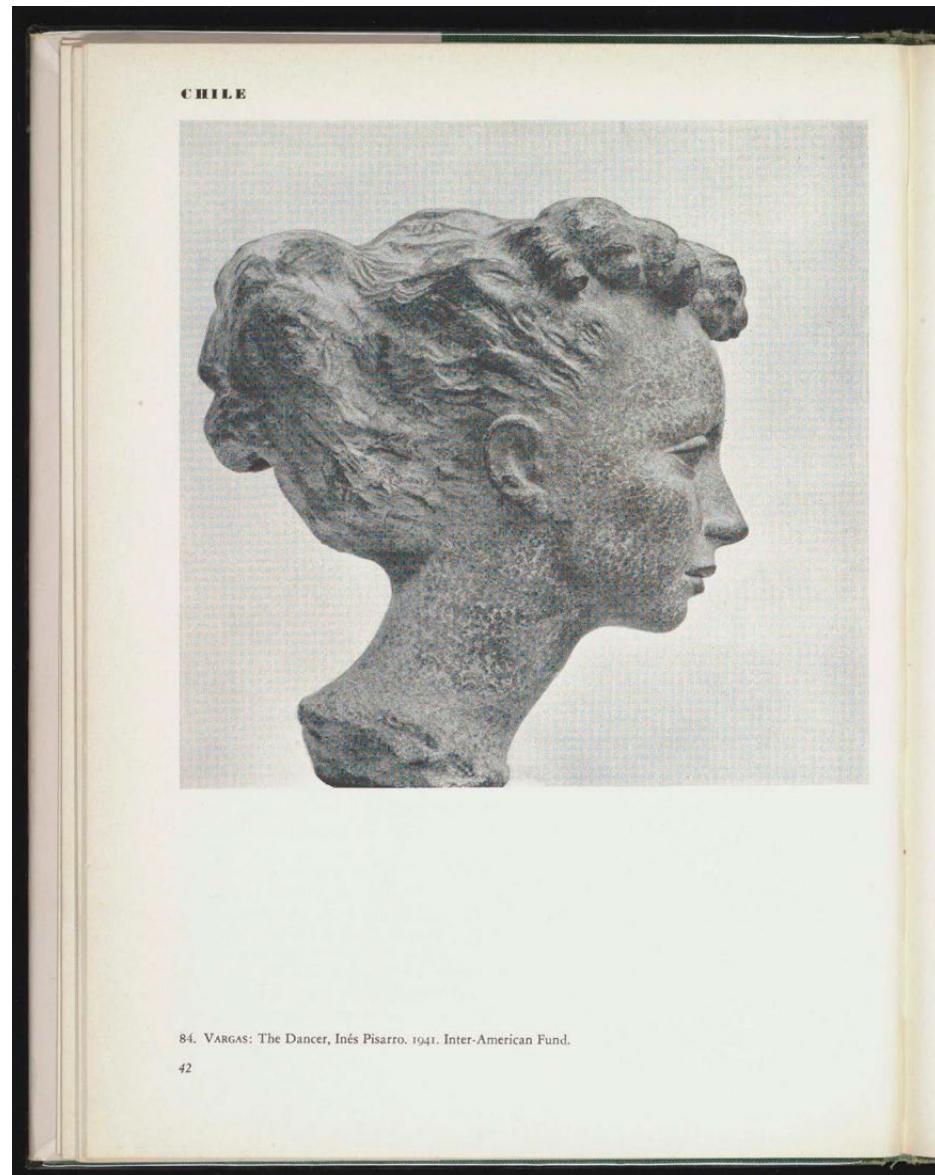
RICA

O GRAU: Retrato de Olga von Bischoffhausen. Oleo, 1941.



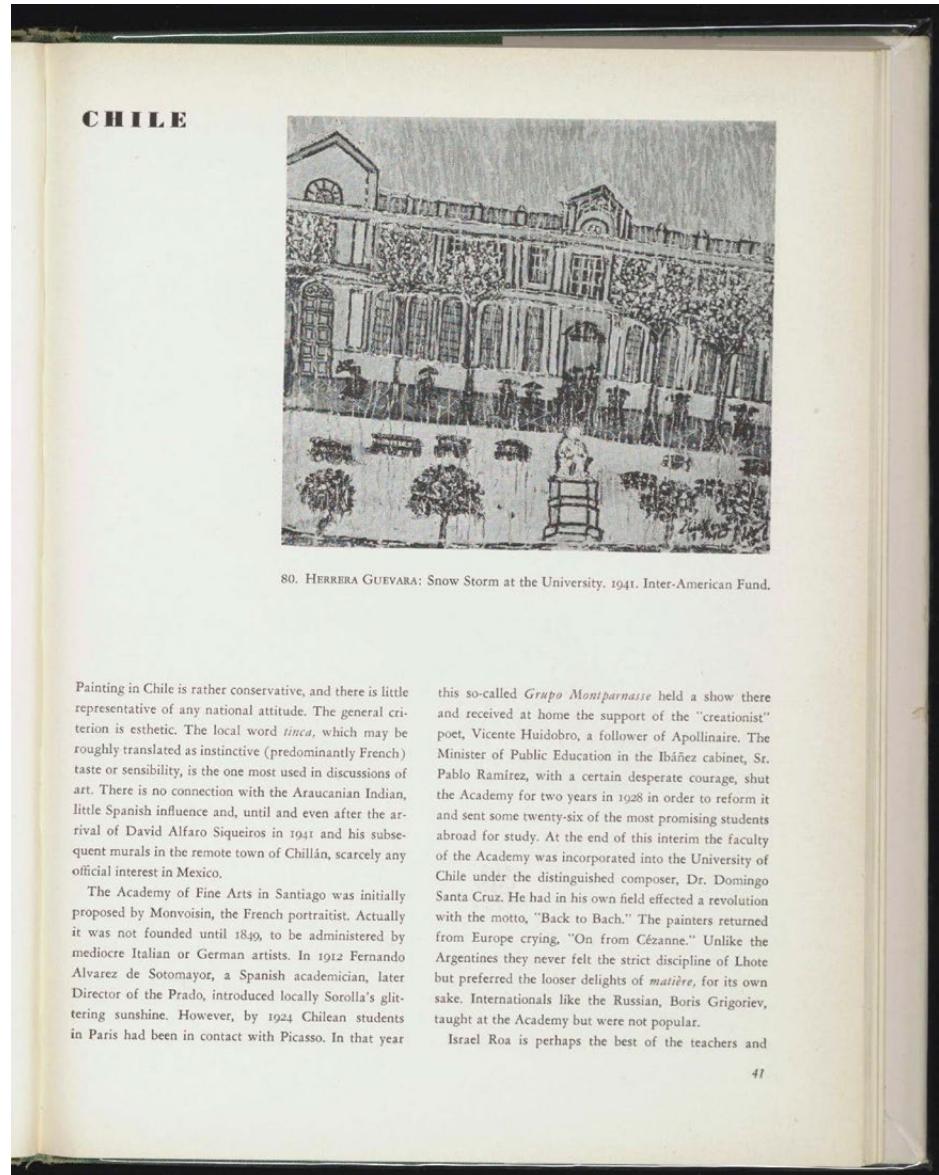
LINCOLN KIRSTEIN
THE LATIN-AMERICAN COLLECTION
OF THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK, 1943

1941-B2



84. VARGAS: The Dancer, Inés Pisarro. 1941. Inter-American Fund.

42



80. HERRERA GUEVARA: Snow Storm at the University. 1941. Inter-American Fund.

Painting in Chile is rather conservative, and there is little representative of any national attitude. The general criterion is esthetic. The local word *tinca*, which may be roughly translated as instinctive (predominantly French) taste or sensibility, is the one most used in discussions of art. There is no connection with the Araucanian Indian, little Spanish influence and, until and even after the arrival of David Alfaro Siqueiros in 1931 and his subsequent murals in the remote town of Chillán, scarcely any official interest in Mexico.

The Academy of Fine Arts in Santiago was initially proposed by Monvoisin, the French portraitist. Actually it was not founded until 1849, to be administered by mediocre Italian or German artists. In 1912 Fernando Alvarez de Sotomayor, a Spanish academician, later Director of the Prado, introduced locally Sorolla's glittering sunshine. However, by 1924 Chilean students in Paris had been in contact with Picasso. In that year

this so-called *Grupo Montparnasse* held a show there and received at home the support of the "creationist" poet, Vicente Huidobro, a follower of Apollinaire. The Minister of Public Education in the Ibáñez cabinet, Sr. Pablo Ramírez, with a certain desperate courage, shut the Academy for two years in 1928 in order to reform it and sent some twenty-six of the most promising students abroad for study. At the end of this interregnum the faculty of the Academy was incorporated into the University of Chile under the distinguished composer, Dr. Domingo Santa Cruz. He had in his own field effected a revolution with the motto, "Back to Bach." The painters returned from Europe crying, "On from Cézanne." Unlike the Argentines they never felt the strict discipline of Lhote but preferred the looser delights of *matière*, for its own sake. Internationals like the Russian, Boris Grigoriev, taught at the Academy but were not popular.

Israel Roa is perhaps the best of the teachers and

41

COLOMBIA



87. ARIZA: Bogotá. (1941.) Inter-American Fund.

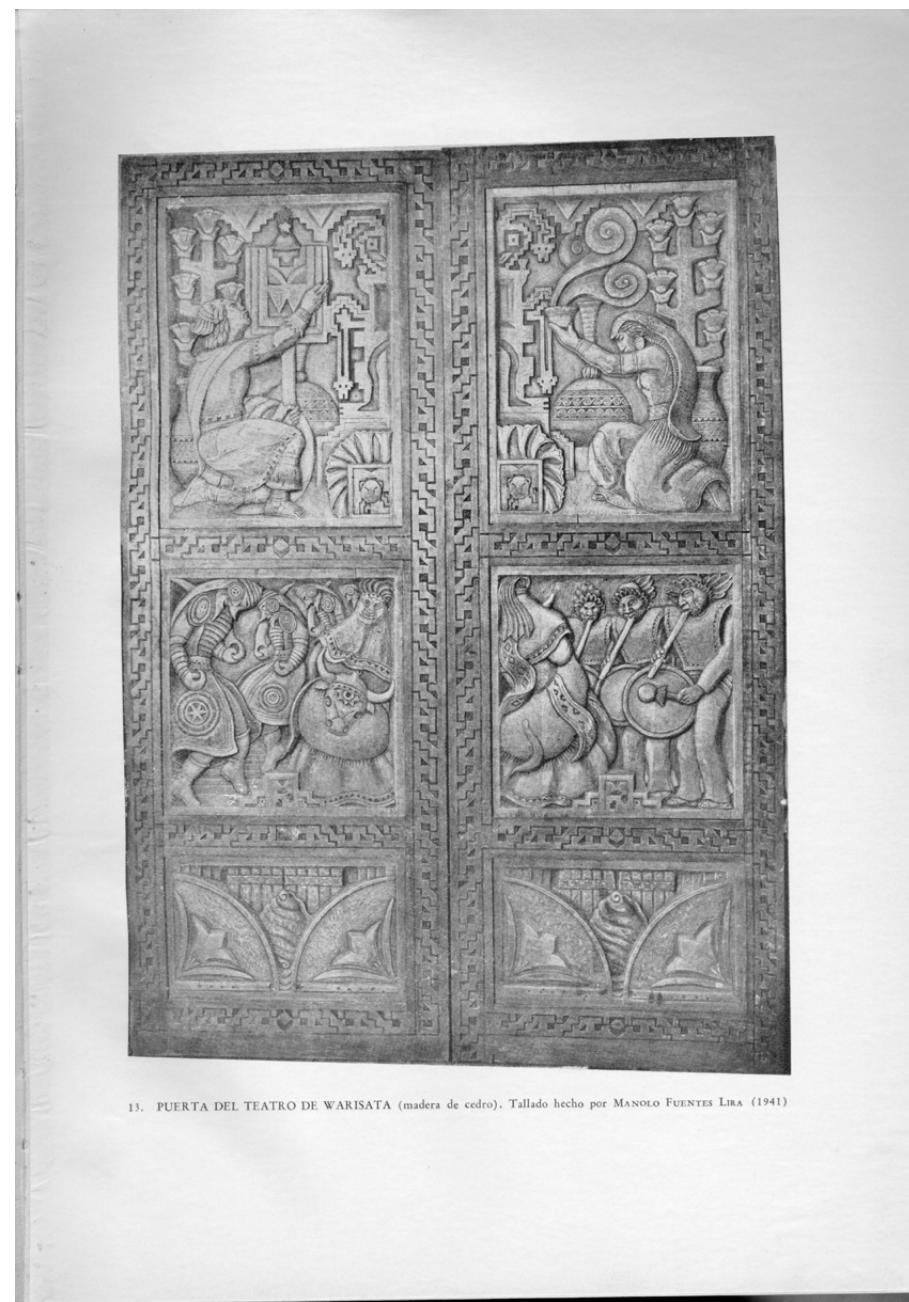


85. ACUÑA: The Golden City.
(1941.) Extended loan.

46



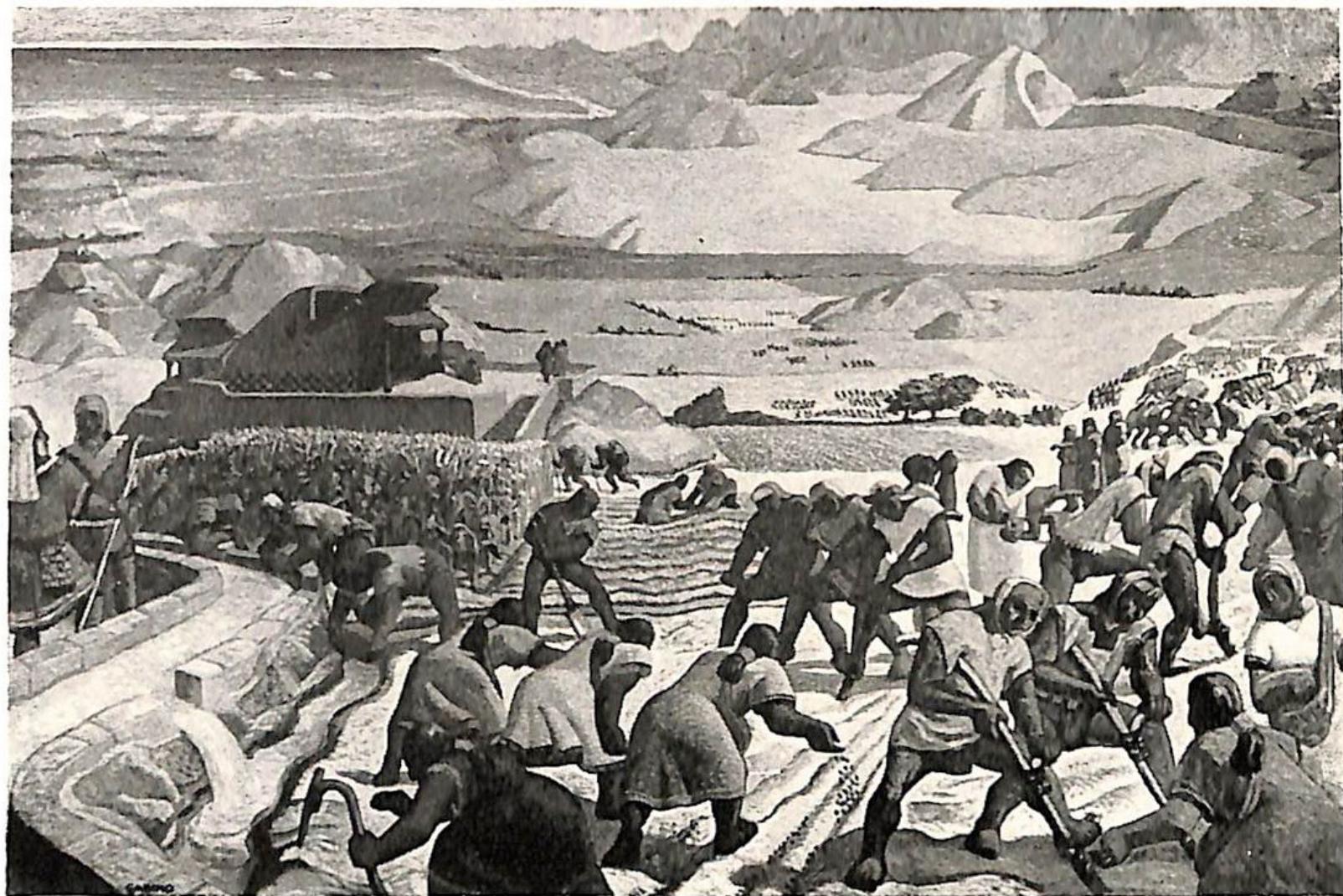
José Sabogal.



13. PUERTA DEL TEATRO DE WARISATA (madera de cedro). Tallado hecho por MANOLO FUENTES LIRA (1941)

RIGOBERTO VILLARROEL C.
ARTE CONTEMPORÁNEO, PINTORES,
ESCALTORES Y GRABADORES
BOLIVIANOS
LA PAZ, 1952

1941-C3



18

⇒RAUL PORRAS BARRENECHEA ET AL.
TESOROS ARTISTICOS DEL PERU
MEXICO, 1961

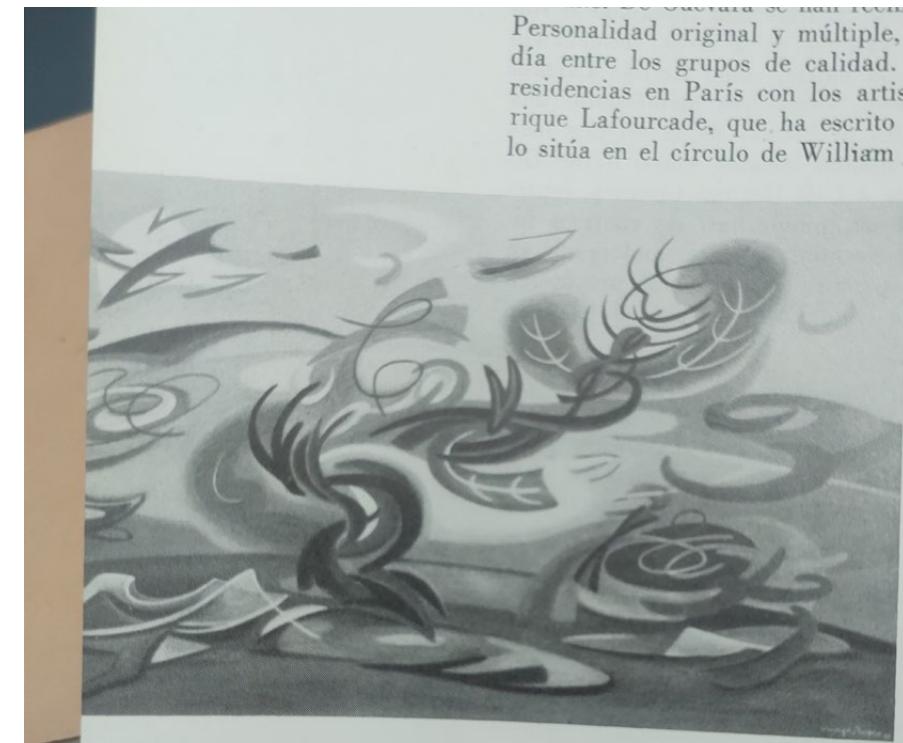
1941-B4

...vividar los trabajos de pinturaista en la estación de Concepción, esfuerzo expresado plásticamente. Sergio Montecino, en sus paisajes sureños y audaz en los de vida interior. Albino Quevedo (1890-1916), ansioso y de suave, lo fundan carentada "yo" (1908); amplio últimamente cultivan rie de de su 1916), s a la 1920), las co y grimo un s que el su idioso, rterolo en sus tan su- ta en una ejecución expresivamente *fauve*, a las líneas amplias, las formas monumentalizan un cromatismo violento. Realizan, además, Lucía Lortsch, E. Aldunate Phillips, den- personales. Jim Mendoza, con inclinacionesista, muy expresivo a veces, como en *El duerme en María Luisa Señoret* (1920).



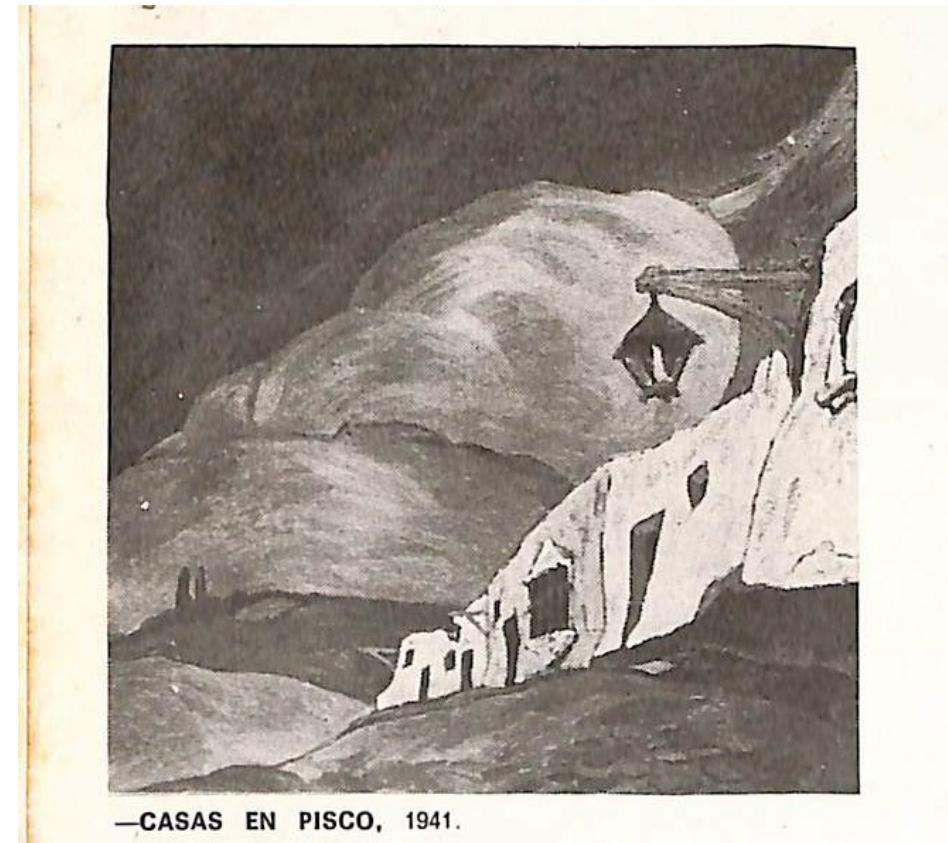
ROBERTO MATTA
Listen to the Living, 1941
Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York

...Cuevara se han recibido personalidad original y múltiple, fue día entre los grupos de calidad. Depresiones en París con los artistas Enrique Lafourcade, que ha escrito sobre lo sitúa en el círculo de William Niel-



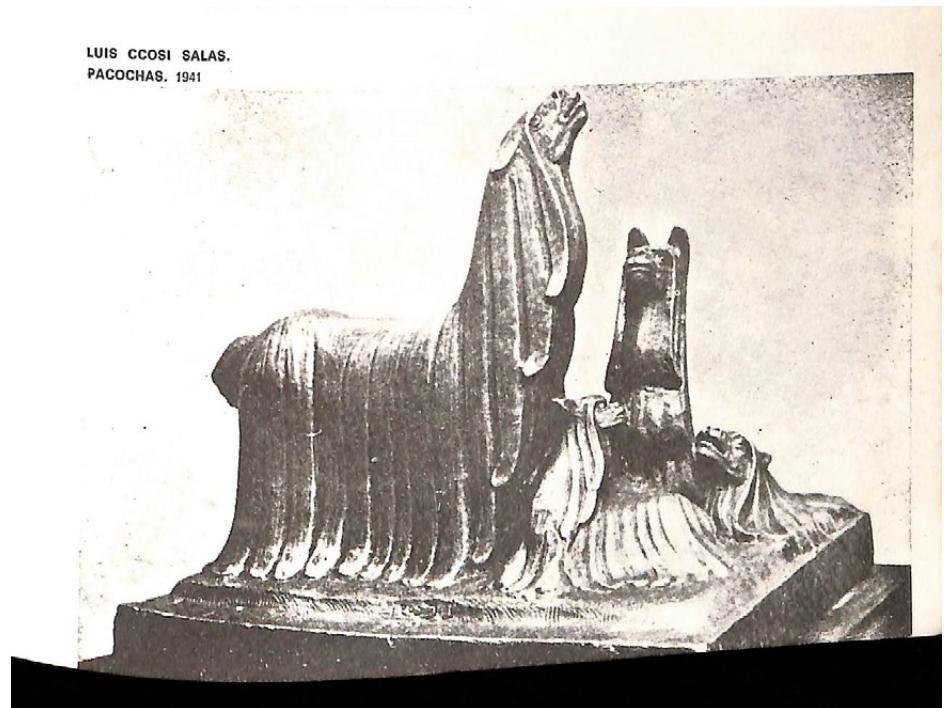
LUIS VARGAS ROSAS
Ritmo vegetal, 1941
Colección particular

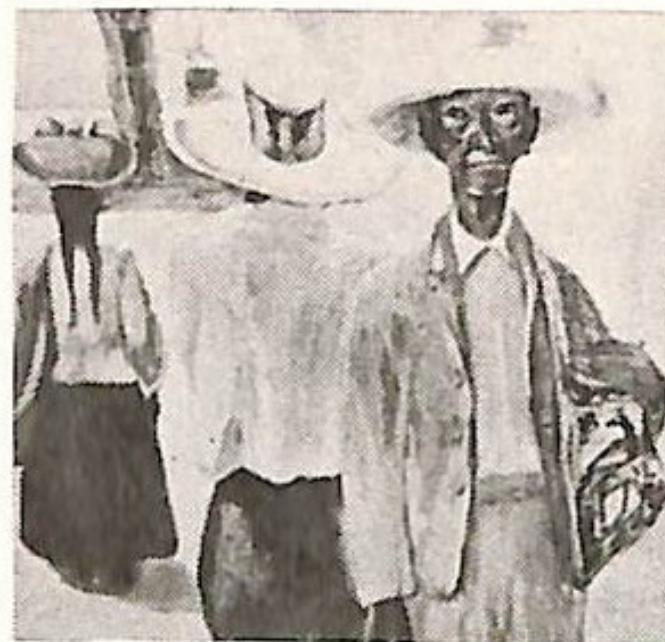
lo poético y el desdén de lo convencional dotado de vitalidad. Su conquista de la admiración fuertemente sentida, regido una etapa formativa de su obra, a un arte personal.



—CASAS EN PISCO, 1941.

LUIS CCOSSI SALAS.
PACOCHAS, 1941

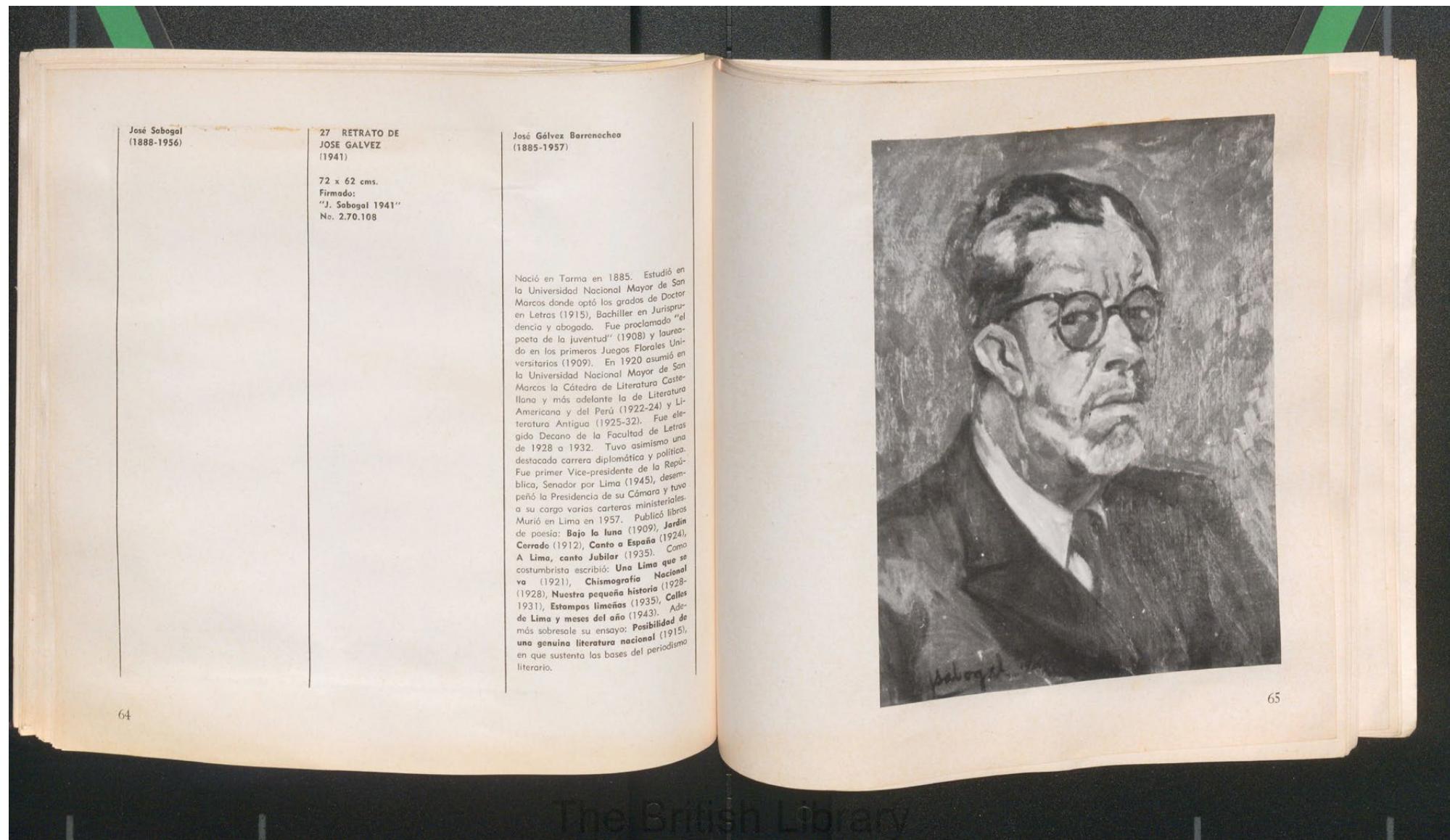


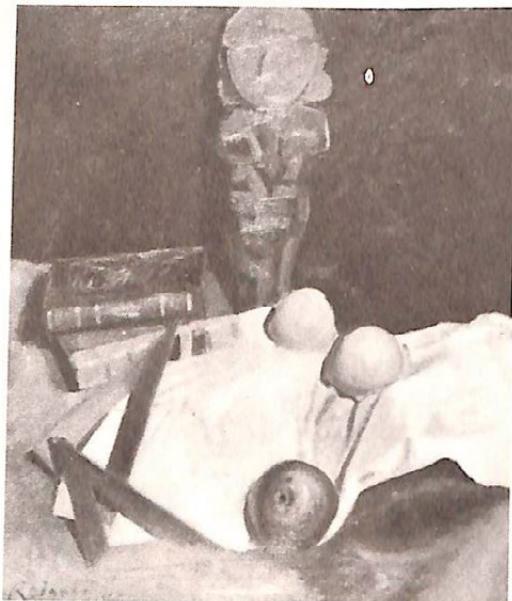


GENTE DE MONSEFU, 1941.

⇒ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERÚ CONTEMPORÁNEO
LIMA, 1970

1941-C 5



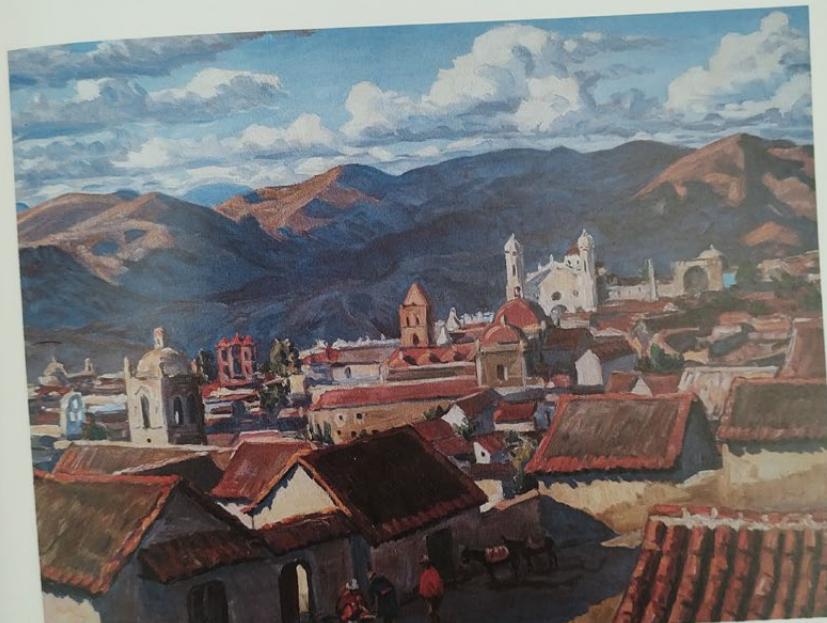


FEDERICO REINOSO
Arequipa 1912
"BODEGON". 1941
Propiedad: Municipio de Arequipa

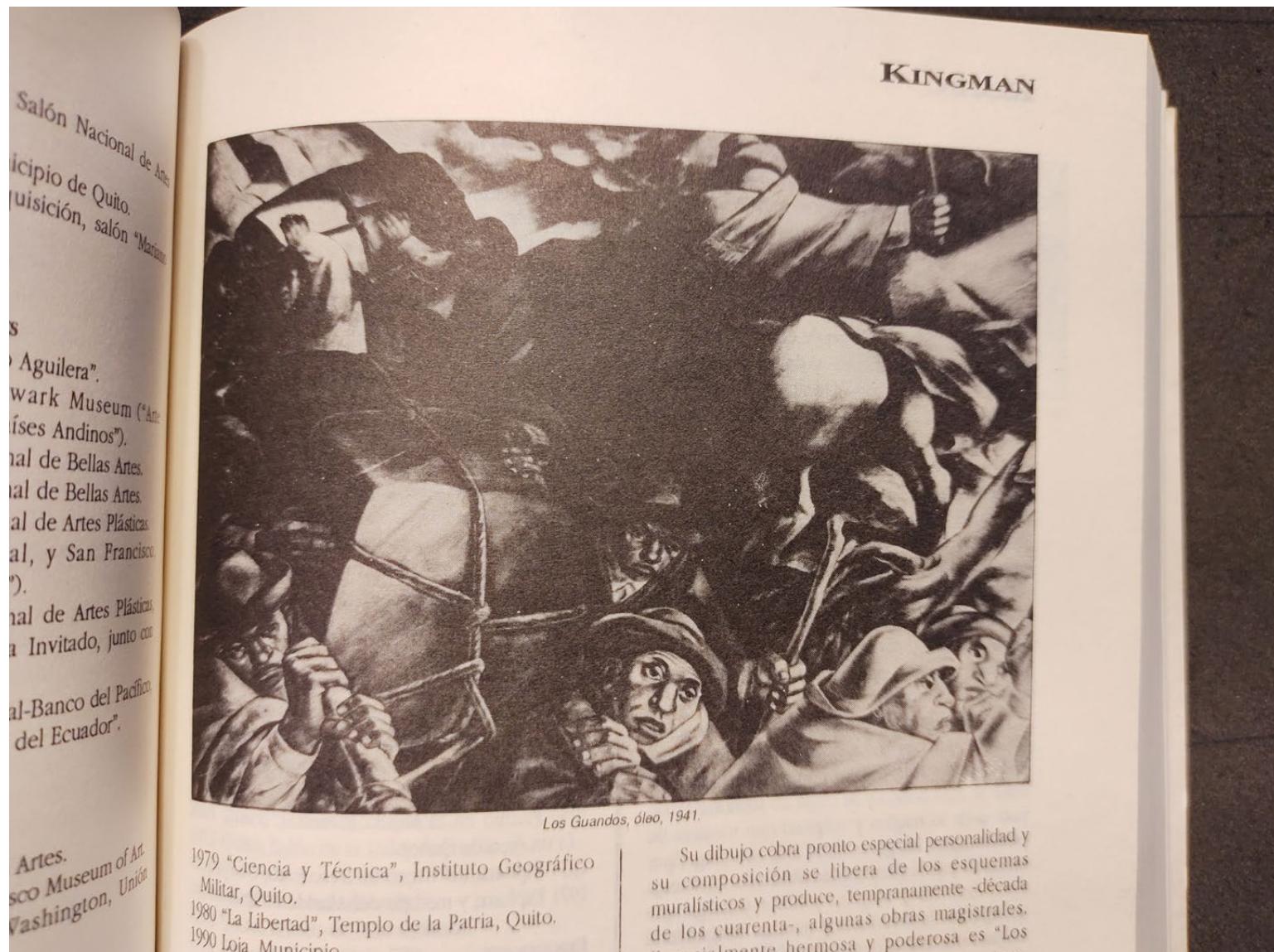


TEODORO NUÑEZ URETA
Arequipa 1914
"LAVANDERA". 1941
Propiedad: Paul Grinsten

VICTOR CHVATAL. (? + c. 1953)



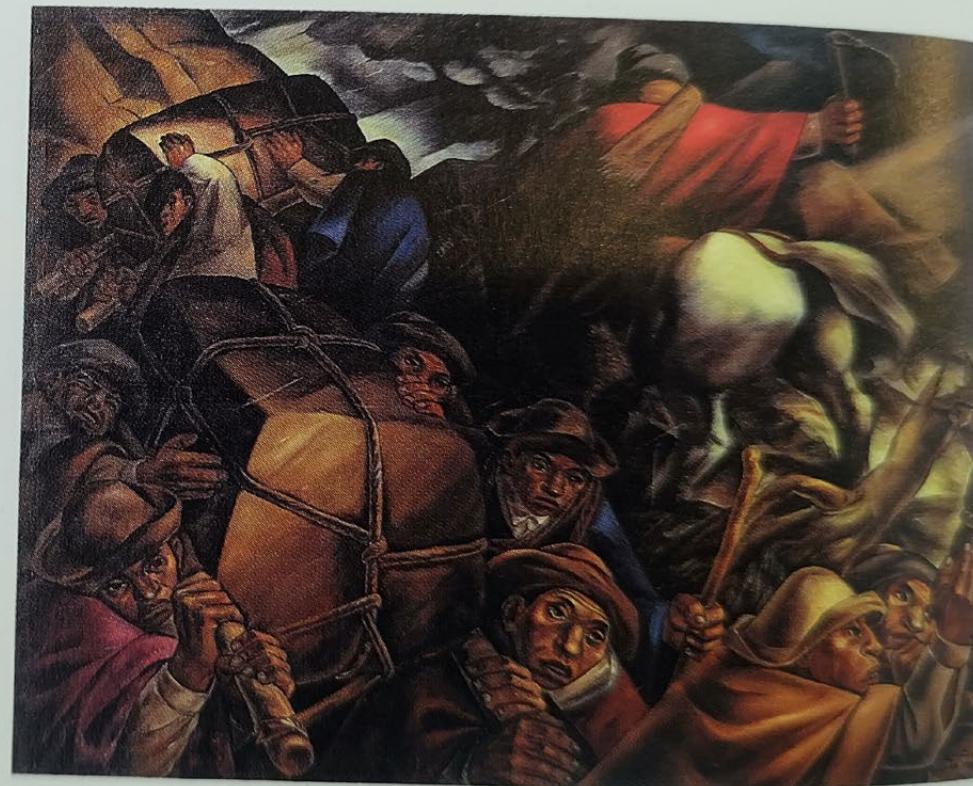
72. "Potosí". 1941. Potosí. 54 x 72 cms. Museo Charcas. Sucre.



178. EDUARDO KINGMAN – LOS GUANDOS
 (THE HAULIERS), 1941. oil on canvas, 150 x 200 cm.
Museo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito

If the Italian artist Luigi Casadio began to make sculptures in bronze and marble – techniques which were practically unknown in the country at the time.

With the assassination of the liberal revolutionary leader Eloy Alfaro in 1912, the rule of



Además tuvo, por primera vez en el devenir histórico del arte colombiano, una teórica educada escolásticamente que se comprometió voluntaria e incondicionalmente con dicha generación, y quien además se encargó de conceptualizar los avances y contextualizar sistemáticamente los logros, extrañamente en un momento en que el país atravesaba por una profunda crisis socio-política. Dicha teórica fue la crítica e historiadora argentina Marta Traba.

La personalidad y labor de Marta Traba permanecerían amalgamadas a este grupo de artistas que son quienes señalan el inicio de la contemporaneidad del arte colombiano en el siglo XX. Nacida en Buenos Aires, educada allí y en Europa, su llegada a Colombia —cuya ciudadanía adquiriría más tarde— como esposa del notable periodista capitáneo Alberto Zalamea, incidiría dramáticamente en el destino de la generación a la cual se encargaría de promover, a menudo defender, y finalmente, imponer inclusive a costa del menoscabo de la generación anterior, impactando profundamente además el acaecer futuro de las artes del país.

Mirando dicho instante dentro del espacio que concede la historia, tiene mucho más sentido ahora entender que fuese una extranjera y no un nacional quien se encargase con efectividad de arremeter contra los reductos del conservadurismo artístico que involuntariamente pareció alinearse con el *status quo* de la dictadura, la oficialidad estatal, y la burocracia política, en un momento en que la intelectualidad colombiana estaba dispuesta a abrirse a la asimilación de otras influencias.

En la propagación de esta dialéctica, Marta Traba hizo alarde de una obstinación sin paralelo en arreglar un discurso cuya credibilidad, al igual que el trabajo de los nuevos artistas, se sostendría básicamente en la necesidad de cambio. El cambio, sin embargo, no podía quedar contextualizado solamente dentro de la realidad del país, y allí estribaría una de las diferencias radicales con la generación anterior.

22. Pedro Nel Gómez

Autorretrato con Sombrero
(Self-Portrait with Hat), 1941

MUSEO DE ANTIOQUIA

Si a ello se añade una tremenda convicción, y una rapidez mental para responder con extraordinaria velocidad en la articulación de la palabra con la idea y neutralizar cualquier argumento en su contra, sobre todo en la arena pública, es fácil deducir el prestigio adquirido por Marta Traba en el ejercicio de la crítica, la cual le ganó el respeto y en otros casos el apoyo de varios sectores de la intelectualidad bogotana, la admiración

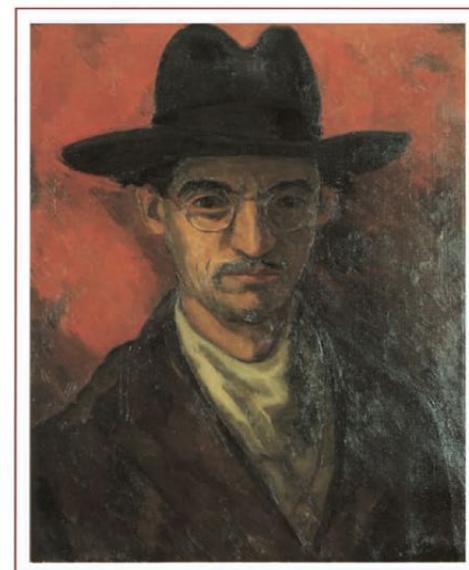
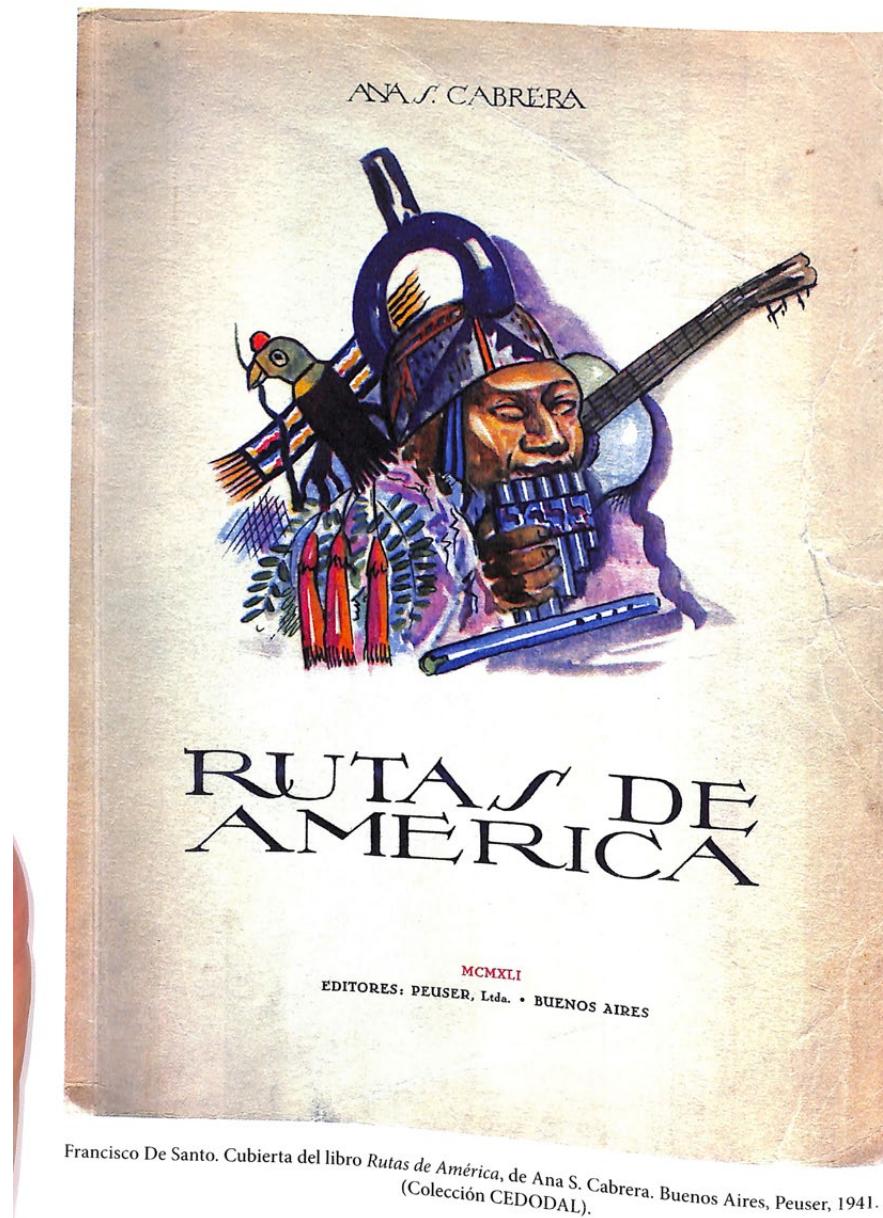




Figure 63 / Eduardo Kingman, *Los guardos* (The Haulers), oil on canvas, 1941. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

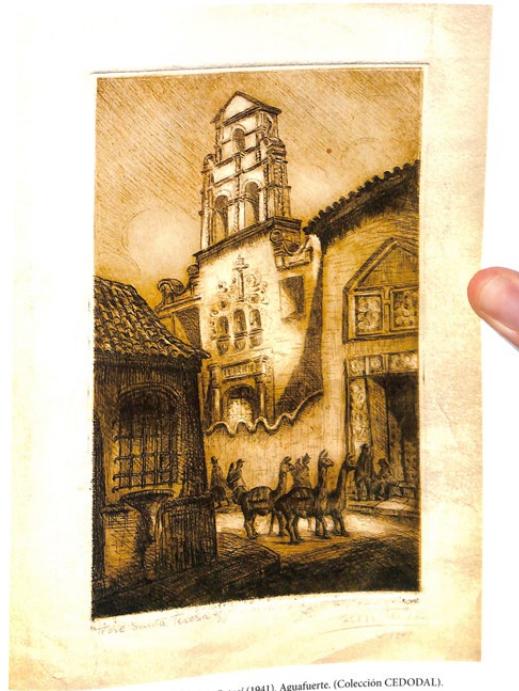




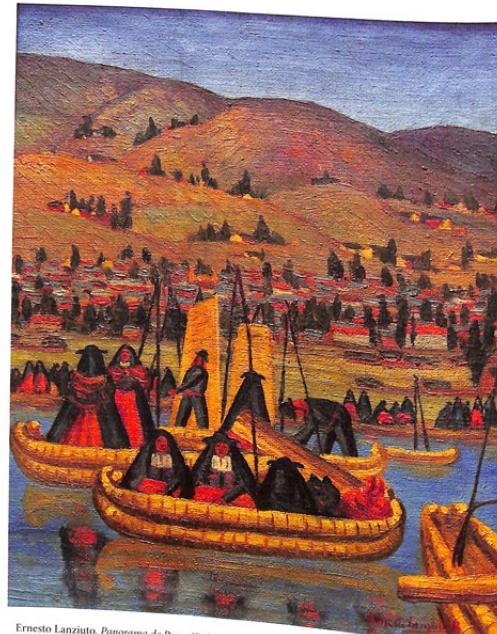
Francisco De Santo. Cubierta del libro *Rutas de América*, de Ana S. Cabrera. Buenos Aires, Peuser, 1941.
(Colección CEDODAL).

→ E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

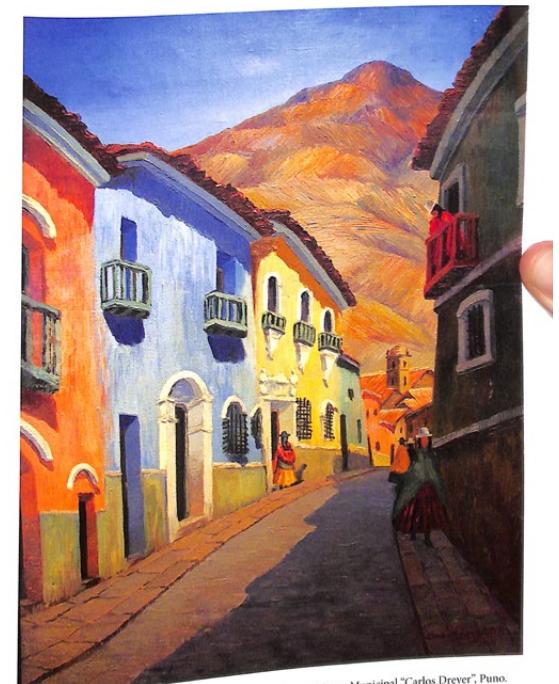
1941-B8



Ernesto Lanzluto. *Torre Santa Teresa, Potosí* (1941). Aguafuerte. (Colección CEDODAL).



Ernesto Lanzluto. *Panorama de Puno (Balseros)* (c. 1941). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, Cuzco. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



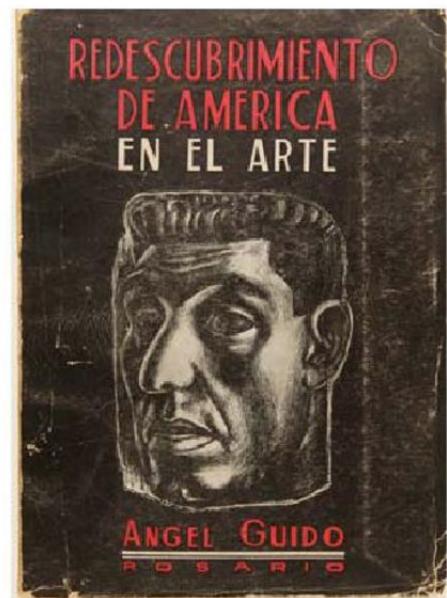
Ernesto Lanzluto. *Calle colonial* (1941). Óleo sobre lienzo. Museo Municipal "Carlos Dreyer", Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).

N. F. Lápida de la tumba de Luz y Francisco Deza D.
Puno. (Foto: Alejo Gutiérrez Viñuales).



Lápida de la tumba de Luz y Francisco Deza D. (1941). Cementerio Laykakota, Puno.
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñales).

Ángel Guido
Redescubrimiento de América en el Arte, Rosario,
Universidad del Litoral, 1941.



Juan Cardoz Iramain
Mejico de Gelsco, 1941, bronce, 97 x 60 x 60 cm.
Colección Museo de Bellas Artes de la Eoca Benito Quinquela Martín, Dc. Ac.

135



Página siguiente
José Malanca a Atahualpa (Cuenca), 1941. óleo sobre tela, 108 x 151 cm
Colección particular, D. A.

ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1910-1950
BUENOS AIRES, 2014

1941-B10

Alumno de José Sabogal en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Camilo Blas (Alfonso Sánchez Urteaga) fue también su primer seguidor y quien lo acompañó al Cuzco en el viaje fundacional del indigenismo en 1924. Aun antes de conocer a su maestro, Blas se había iniciado en la pintura de temas locales en el contexto provincial de Cajamarca, su ciudad natal, bajo la conducción de su tío Mario Urteaga. De allí se trasladaría a Trujillo para estudiar leyes, al tiempo que se vinculaba con la joven intelectualidad de la ciudad. Debido a lo avanzado de sus conocimientos, al ingresar a la ENBA dos años después, pudo completar su formación de pintor en poco tiempo y en 1924 intervino en la decoración del Salón Ayacucho, en Palacio de Gobierno. Estas obras anuncian ya su inclinación por una temática costumbrista a menudo investida de cierta ironía. A partir de la década siguiente, Blas representaría diversos aspectos de la vida popular urbana limeña, marcados por el surgimiento de una cultura de masas local. Con *La procesión del Señor de los Milagros*, su obra de temática criolla alcanzaría su formulación más ambiciosa, en la madurez de un estilo personal cercano a las convenciones de la pintura mural.

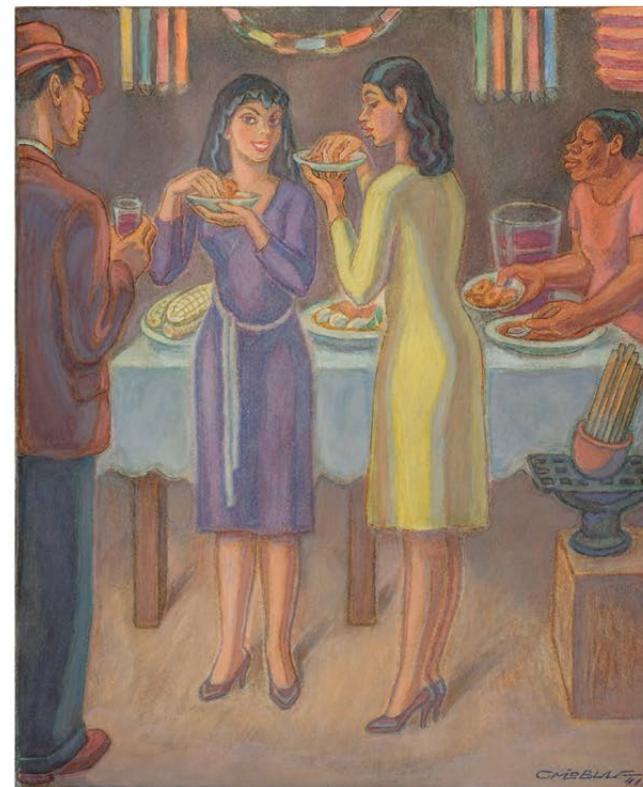
A student of José Sabogal at the National School of Fine Arts, Camilo Blas (Alfonso Sánchez Urteaga) was also Sabogal's first disciple to accompany him to Cuzco in 1924 on a trip that would be foundational for the development of Indigenism. Before meeting his teacher however, Blas had already gained familiarity with painting of local subjects in the provincial context of Cajamarca—his birthplace—and under the guidance of his uncle Mario Urteaga. From there he moved to Trujillo where he studied law and became involved with the young intellectual circles of the city. Due to the advanced level of his knowledge of painting he was able to progress quickly at the National School of Fine Arts. After two years he completed his education as a painter and in 1924 he worked on the decoration of the Salón Ayacucho in the government palace. Such works demonstrate his interest in traditionalist subjects, which he often invested with a certain air of irony. Throughout the following decade Blas would portray diverse aspects of popular urban life in Lima marked by the emergence of local mass culture. With *La procesión del Señor de los Milagros* (religious procession), painted in 1947, his work with Creole subjects found a more ambitious expression. The composition also demonstrates the maturity of his personal style, which borrowed much from the conventions of mural painting.

112

CAMILO BLAS

(CAJAMARCA, 1903 - LIMA, 1985)

⇒ R. KUSUNOKI & L. E. WUFFARDEN
ARTE MODERNO. COLECCIÓN
MUSEO DE ARTE DE LIMA
LIMA. 2014



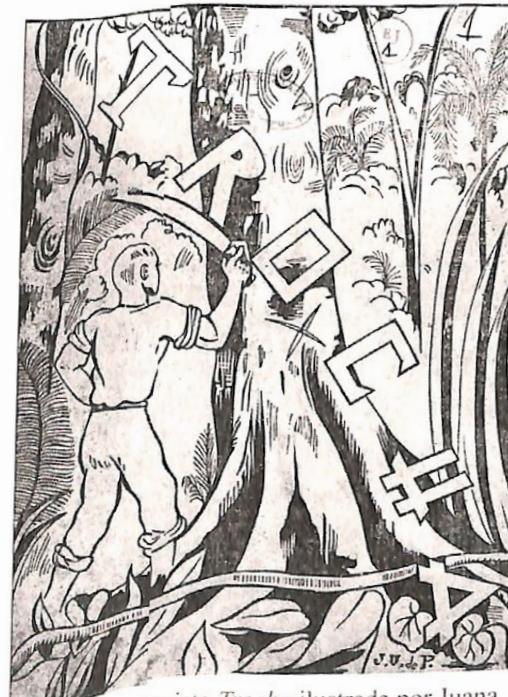
Boceto para 'Los picarones'
1941
Pastel sobre papel
44,9 x 36,4 cm.
Museo de Arte de Lima.
Donación Colección Petrus y
Verónica Fernández

113

1941-Cro

obras principales estan *Sangama* (1942), *Perú náguas (1947)*, *Tungur* y otros cuentos (1969) y *Bubinzana: la canción mágica del Amazonas* (1960). Un ejemplo del auge que experimentó la vida cultural amazónica entre 1940 y 1950, fue la fundación de la revista *Trocha*, en Iquitos, que circuló entre 1941 y

Fue fundada por Francisco Izquierdo Ríos (1910-1985), de Saposoa, narrador, escritor y poeta; maestro y cionario público; pero todo estudiioso de la cultura popular peruana, cercano a José María Arguedas. La revista *Trocha* sirvió también como foro de la memoria regional y como espacio para que literatos de la época pudieran publicar. Izquierdo fue jefe de publicaciones del Instituto Nacional de Cultura (INC) y presidente de la Asociación Nacional

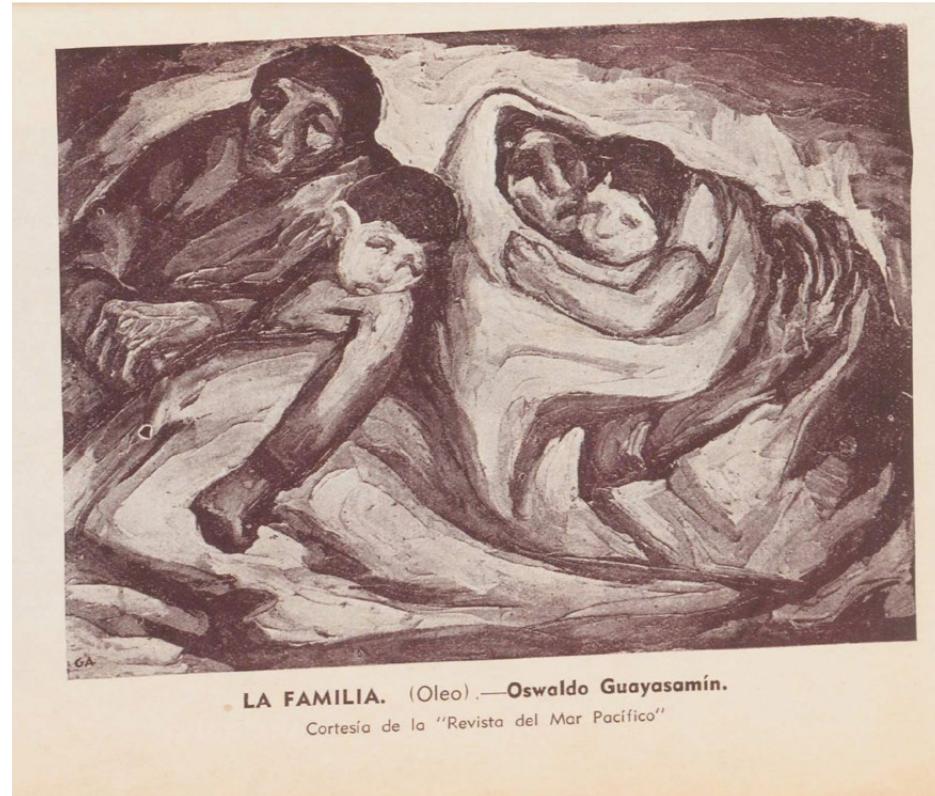


Portada de la revista *Trocha* ilustrada por Juana Ubilluz de Pajacinos, quien fuera una de las primeras congresistas peruanas, 1941.



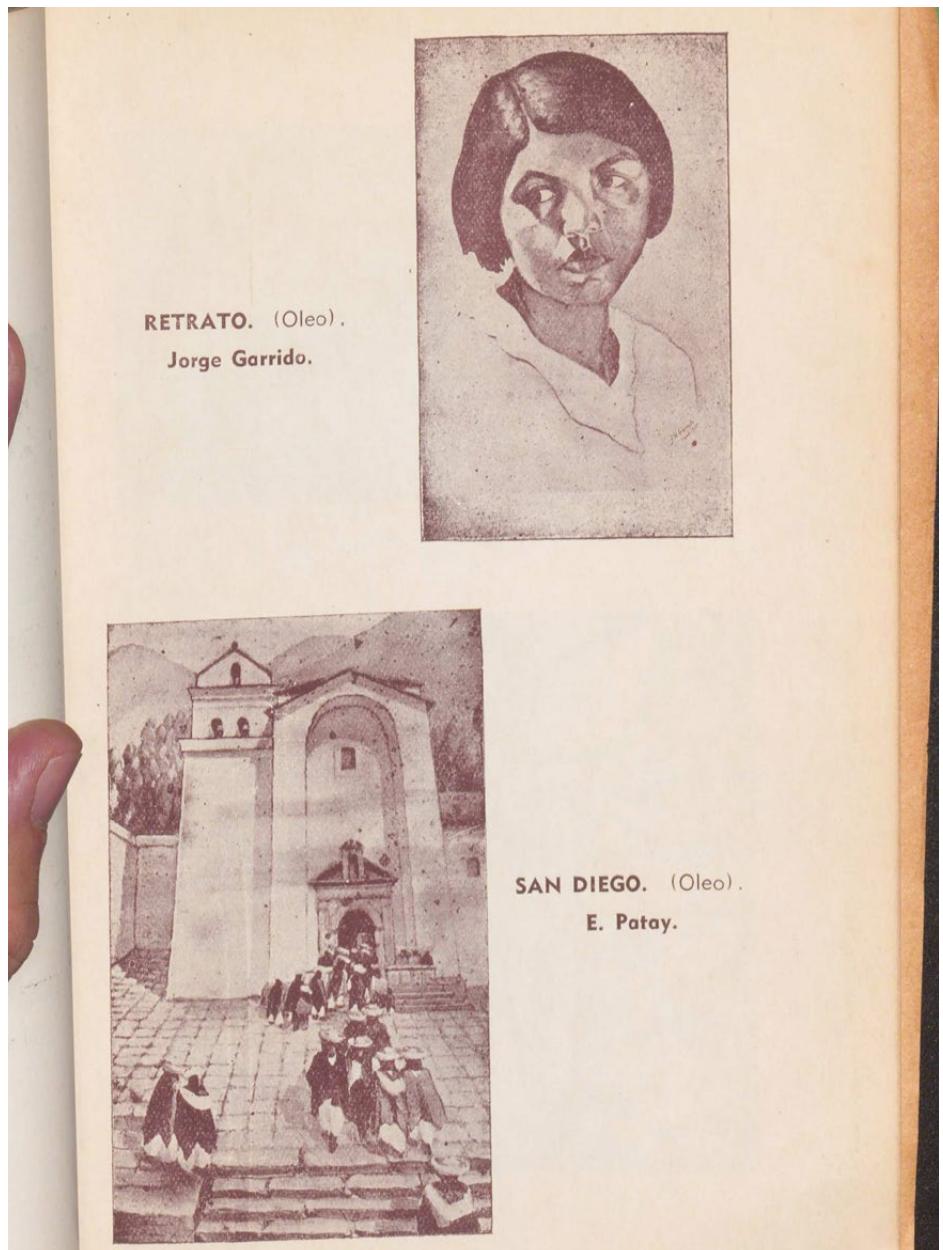
1942

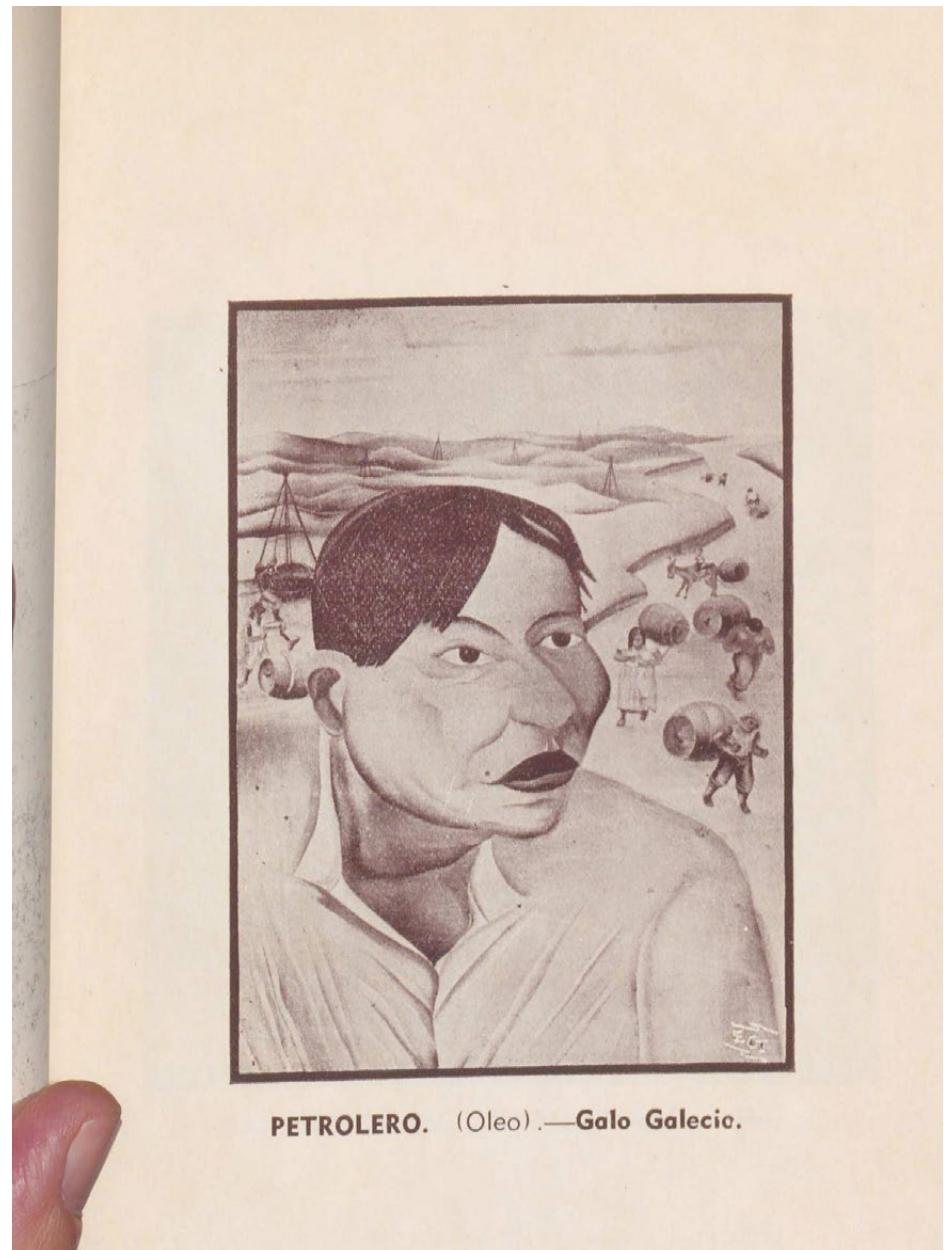
1942 - Ao



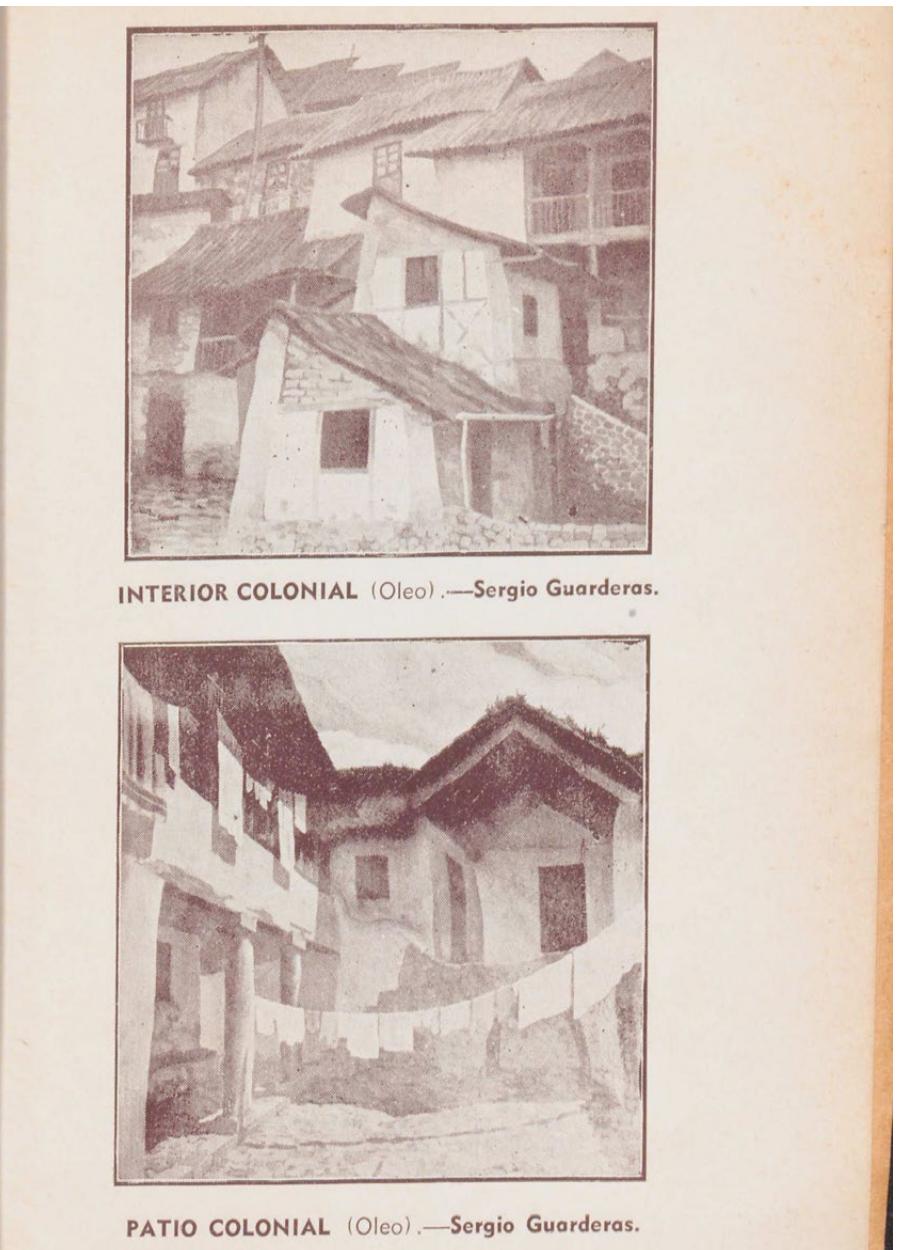
LA FAMILIA. (Oleo). —Oswaldo Guayasamín.

Cortesía de la "Revista del Mar Pacífico"

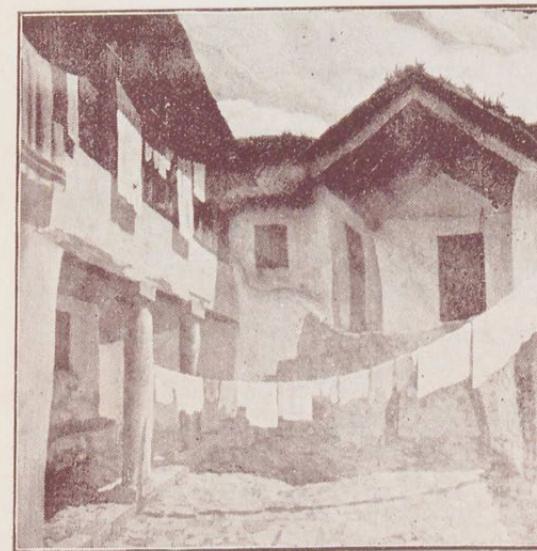




PETROLERO. (Oleo).—Galo Galecio.

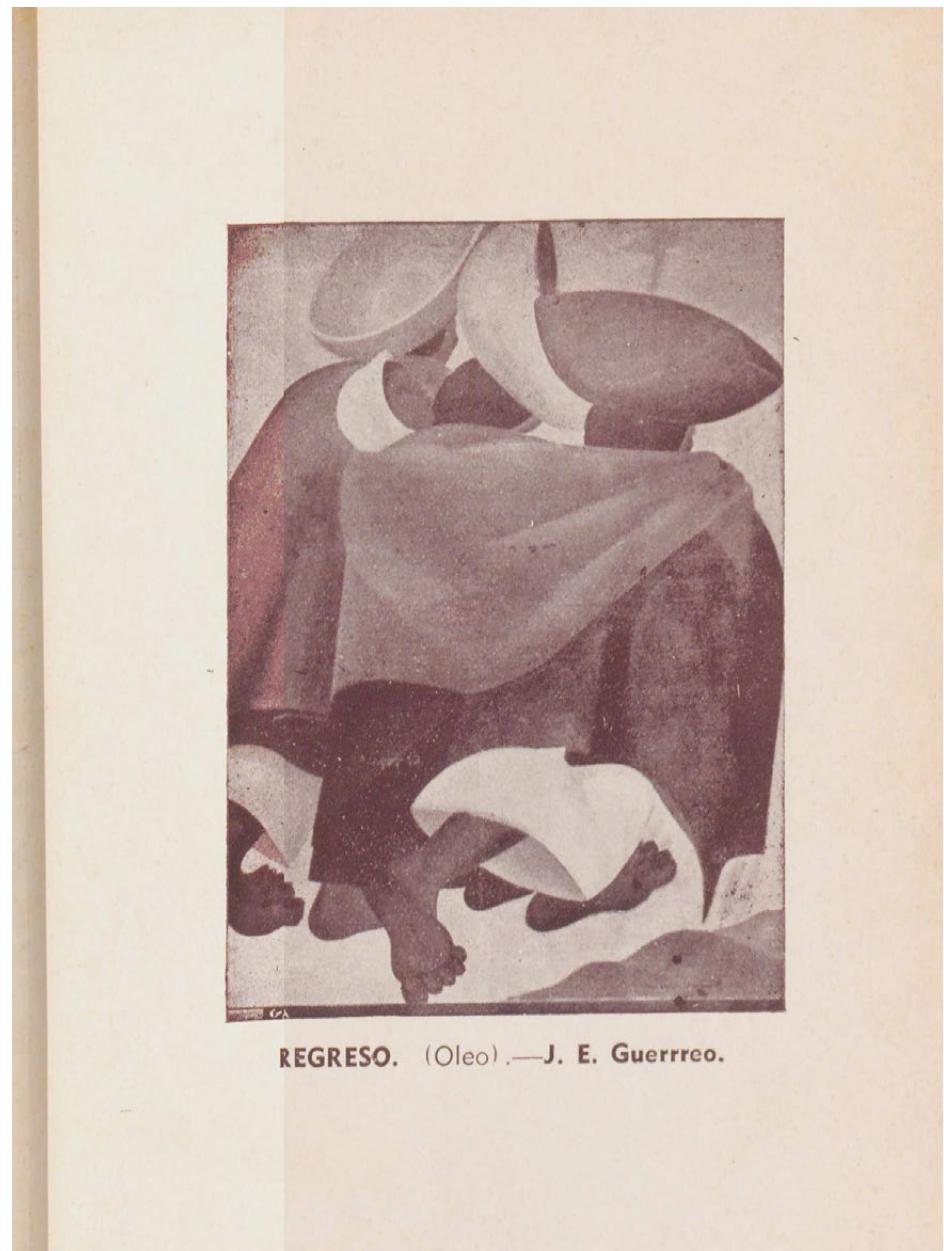


INTERIOR COLONIAL (Oleo).—Sergio Guarderas.

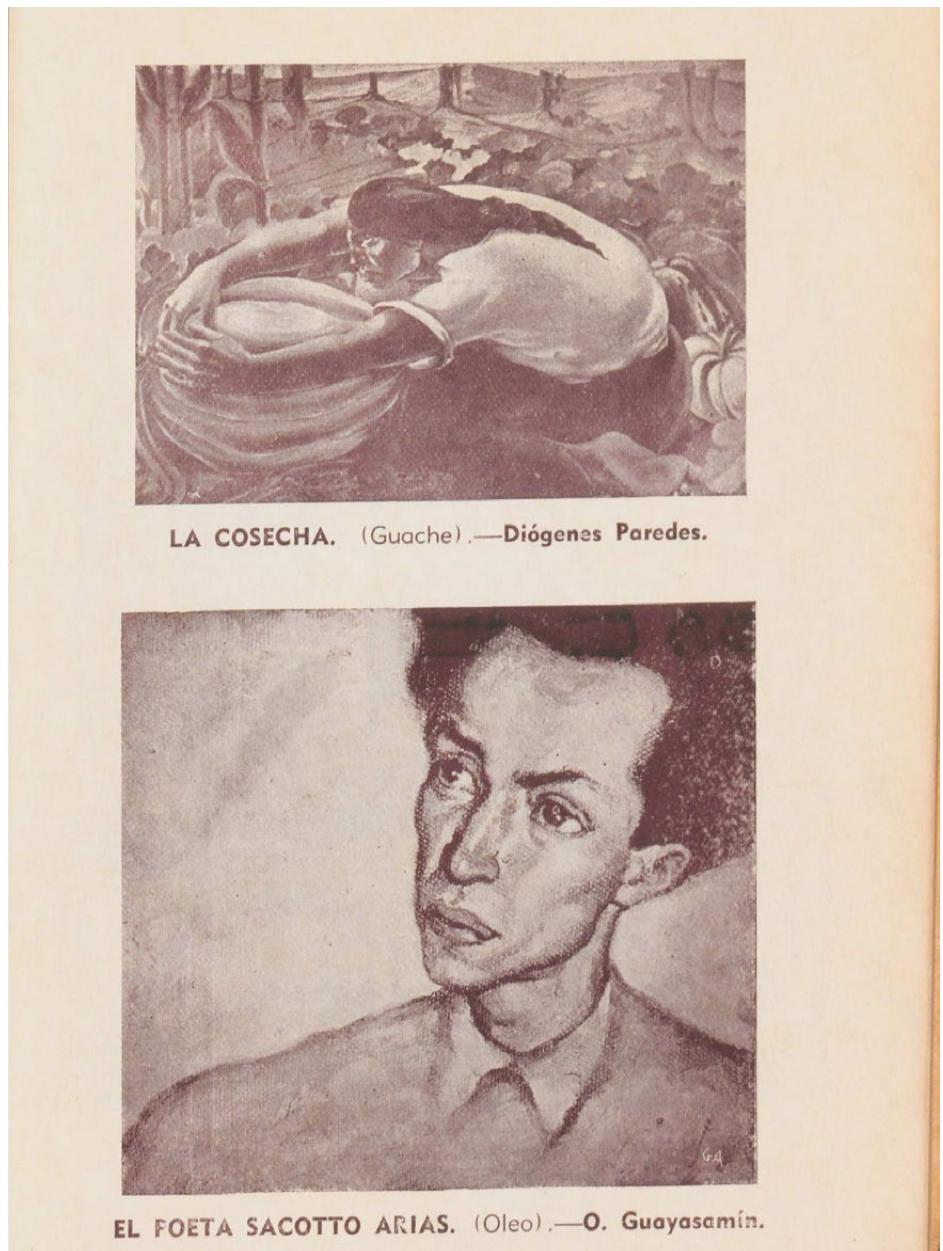


PATIO COLONIAL (Oleo).—Sergio Guarderas.

→ J. A. LLERENA & A. CHAVES
LA PINTURA ECUATORIANA
DEL SIGLO XX
QUITO, 1942

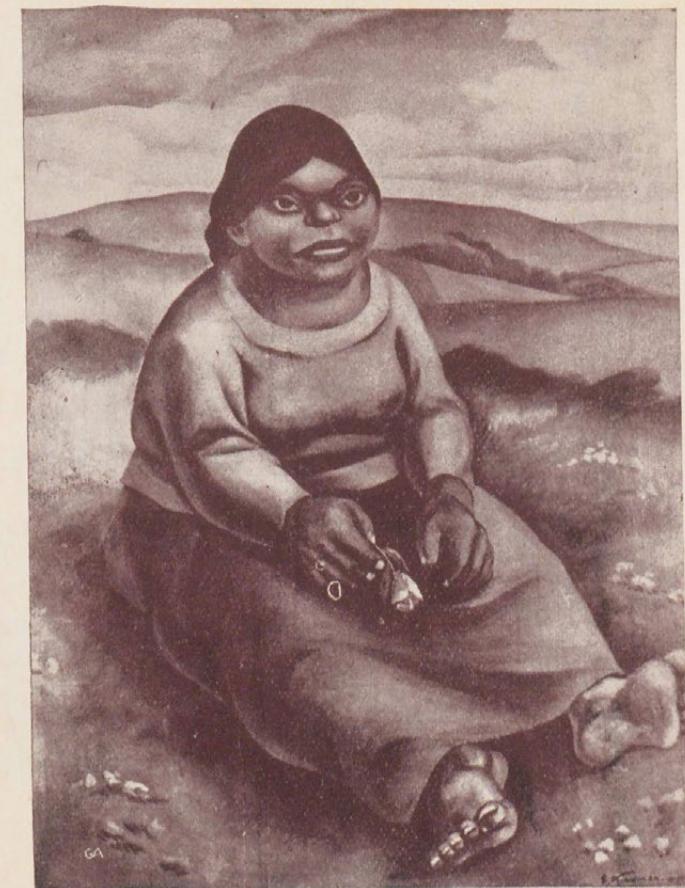


REGRESO. (Oleo).—J. E. Guerrro.



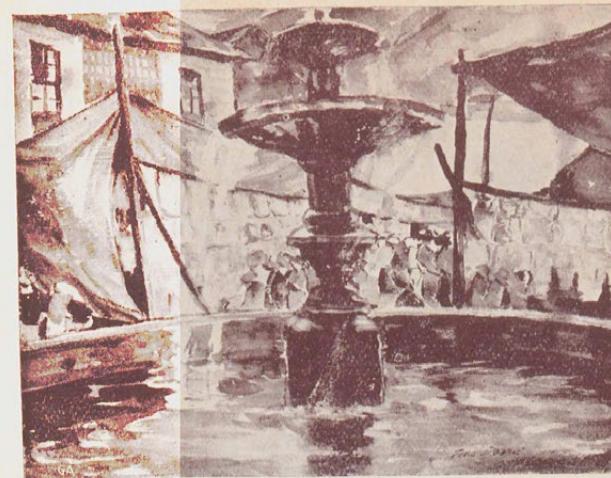
EL FOETA SACOTTO ARIAS. (Oleo).—O. Guayasamín.

J. A. LLERENA & A. CHAVES
LA PINTURA ECUATORIANA
DEL SIGLO XX
QUITO, 1942



LA MUDA DE LA FLOR. (Oleo).—Eduardo Kingman.

Cortesía de la "Revista del Mar Pacífico"

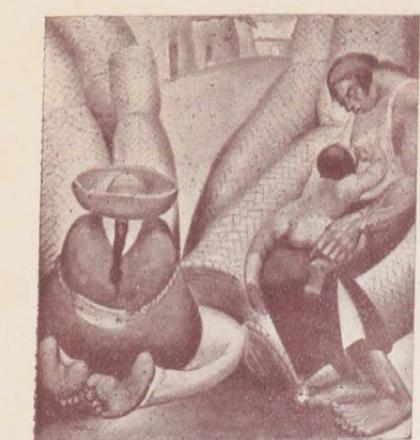


LA PILA (Acuarela).—Pedro León.

Cortesía de la "Revista del Mar Pacífico"



CANGAHUA. (Oleo).—Pedro León.

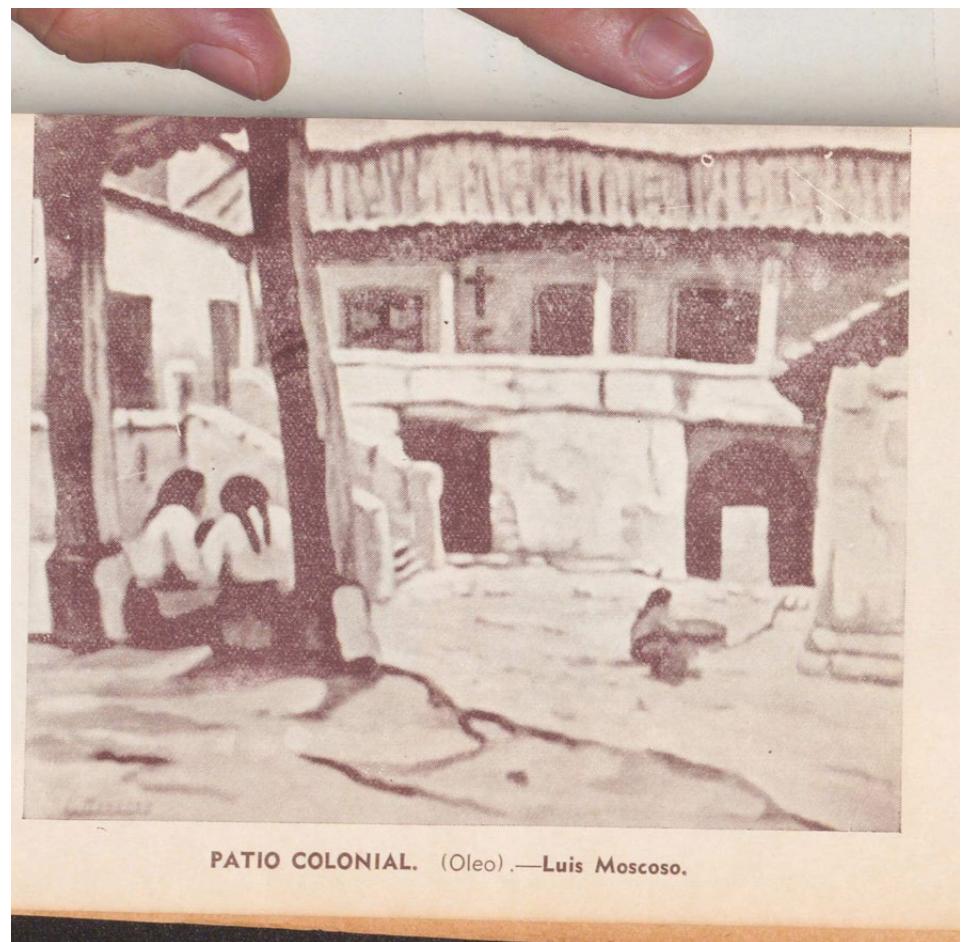


ESTERAS. (Oleo).

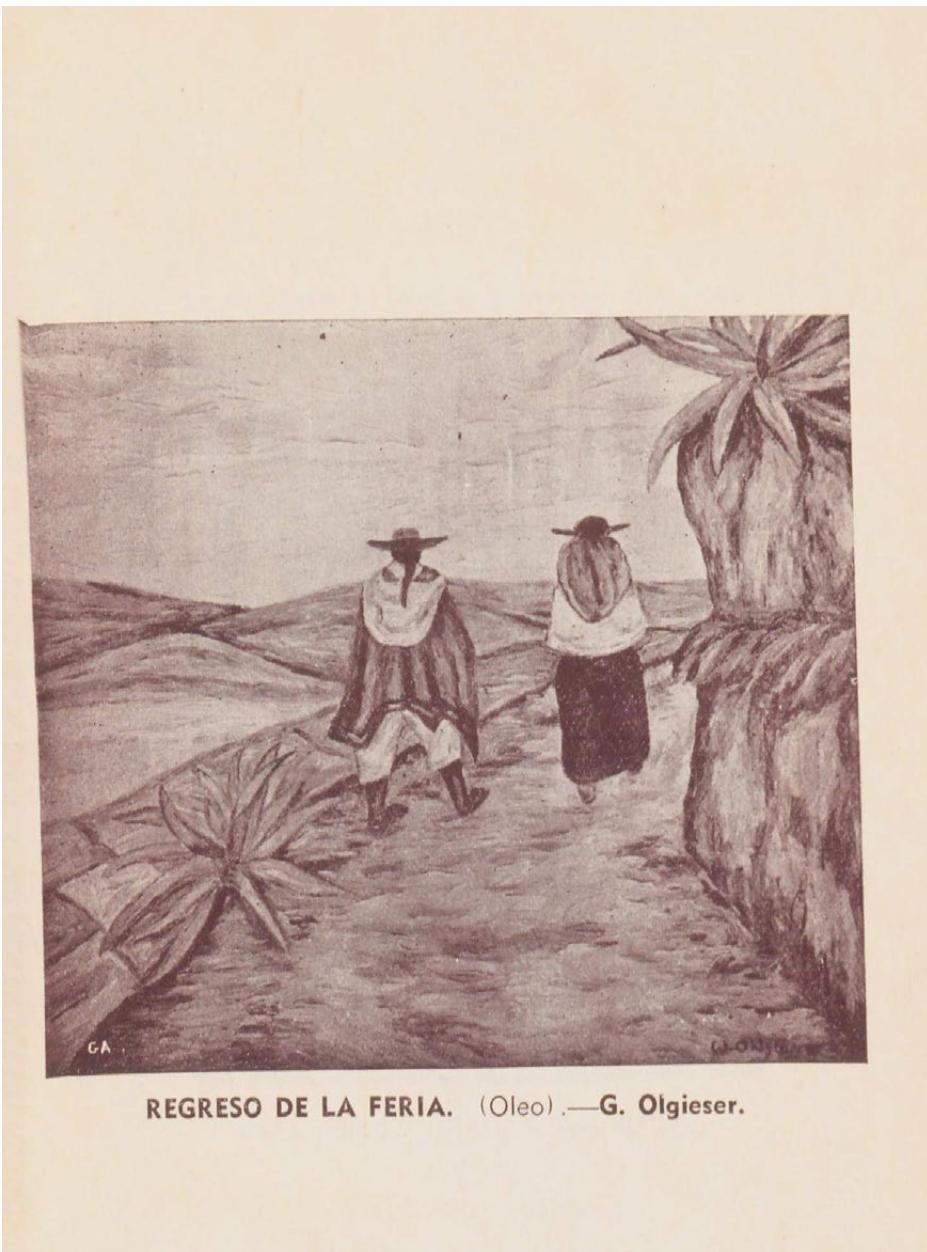
Bolívar Mena.

MUSICOS. (Oleo).

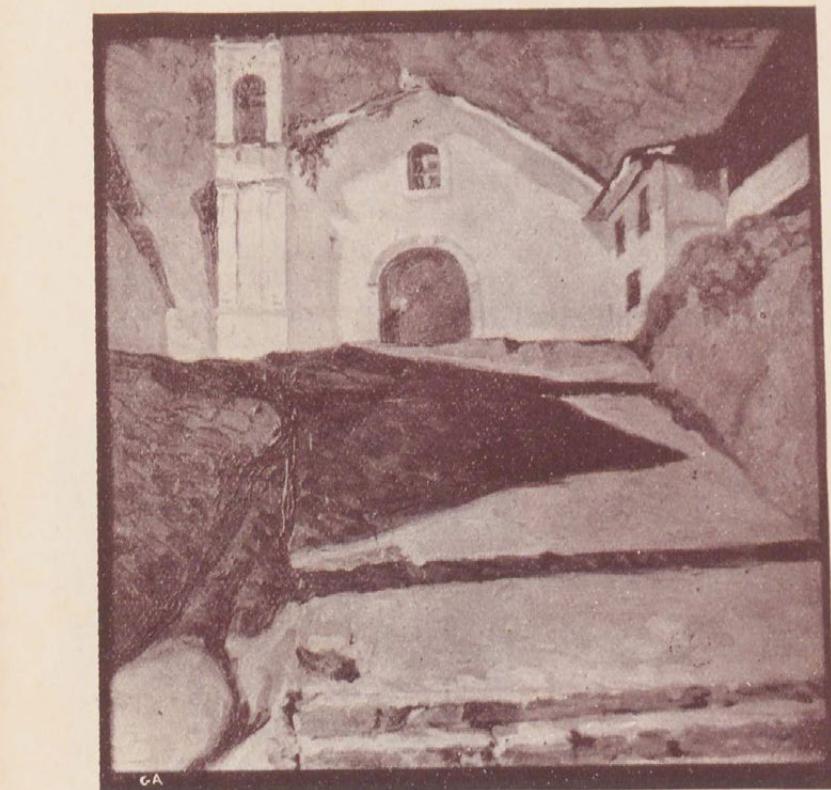
Bolívar Mena.



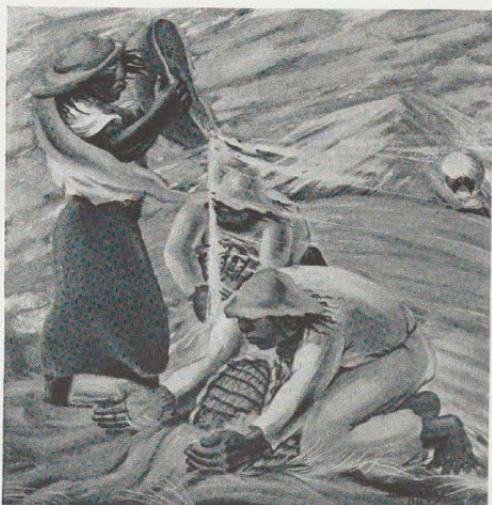
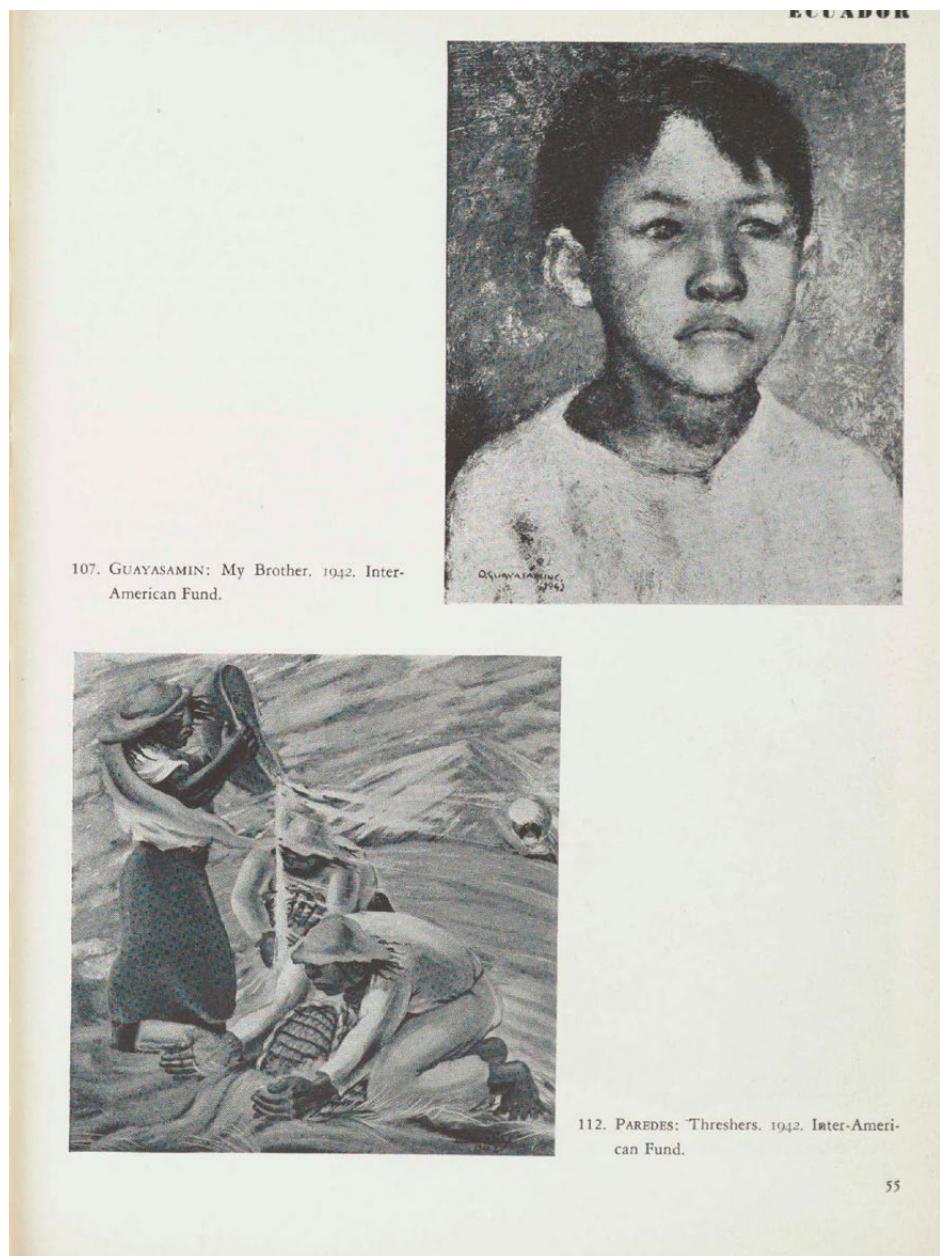
PATIO COLONIAL. (Oleo).—Luis Moscoso.



REGRESO DE LA FERIA. (Oleo).—G. Olgieser.



SAN SEBASTIAN. (Oleo).—Ciro Pazmiño.

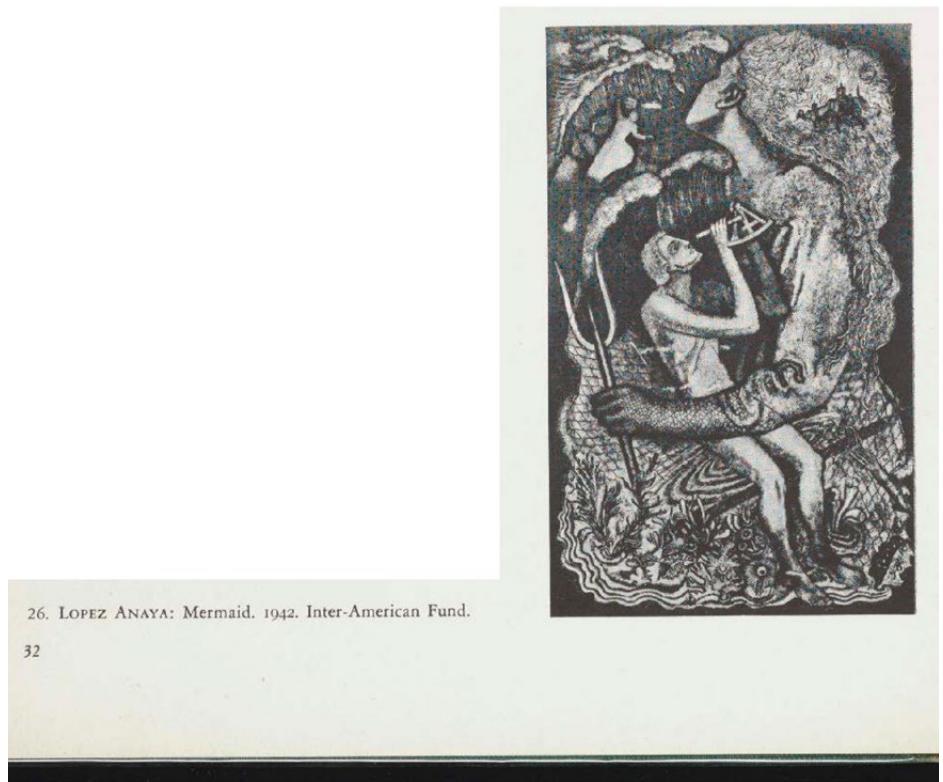


55

LINCOLN KIRSTEIN
THE LATIN-AMERICAN COLLECTION
OF THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK, 1943

26. LOPEZ ANAYA: Mermaid. 1942. Inter-American Fund.

32



1942-C 2

nad a considerable talent but died young, and Gómez Campuzano has a small-scale but honest interest in the rich Colombian landscape.

By 1930 Parisian influence created a normal reaction against the previous naturalism. Jorge Zalamea, a journalist, led the new pictorial movement, affected somewhat by Mexico, but such influential artists as Ignacio Gómez

of the wonderful savannas around Bogotá (page 46). Ramírez Fajardo is an untaught artist with close knowledge of the popular background (below).

The Colombian landscape is so impressive that it is heartening to find young painters, separated from both Paris and Mexico, investigating it rather than imitating a bohemian academy or supporting neo-Indian exoticism.



91. RAMIREZ FAJARDO: Fiesta, 1942. Inter-American Fund.

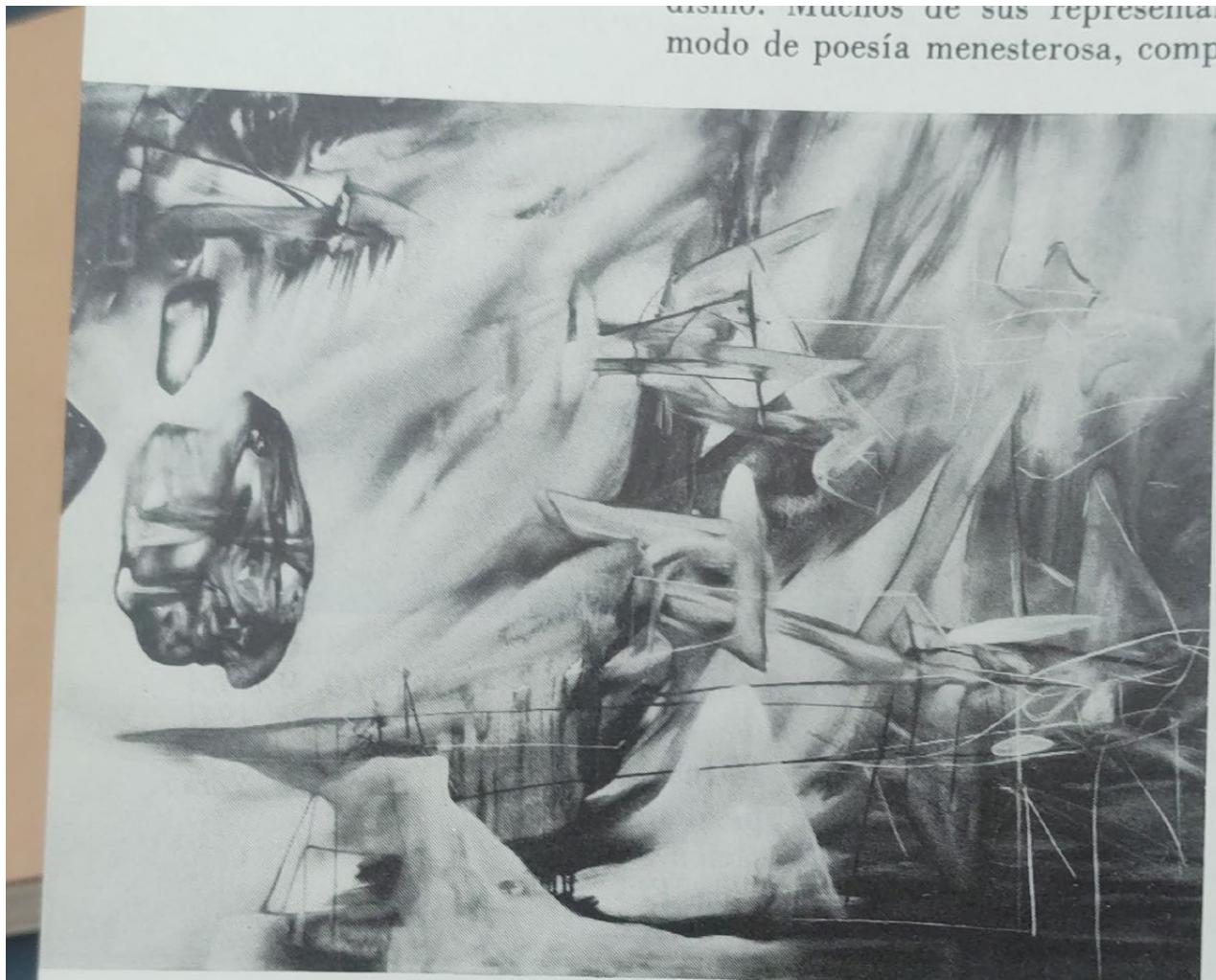


Osvaldo Guayasamín: "Los trabajadores"

sería decisivo en su conocimiento del arte universal, toda la comprensión y resolución de sus íntegramente por él, go, condicionados por de los dos grandes un viaje a México, re del arte de José Cle estas sugerencias, ligadas en el contacto con que tomara cuerpo ex yacente necesidad de nociimiento posterior nos de Guatemala, Pa Argentina, Chile y V

Luis Moscoso

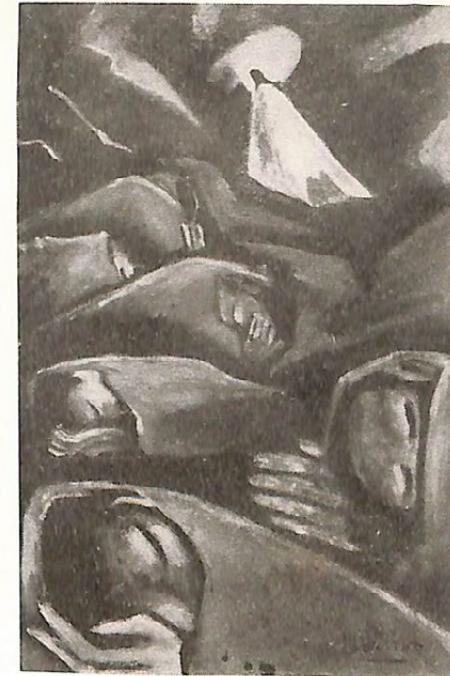




ROBERTO MATTA
Hanging man, 1942
Colección del Museo de Arte
Moderno de Nueva York

como un eco de la pintura mexicana, con do hacia el miserabilismo y las deformaciones en la sensibilidad nativista. Más tarde, sin Venturelli le suma una voluntad lírica y la jo rigoroso, sintético.

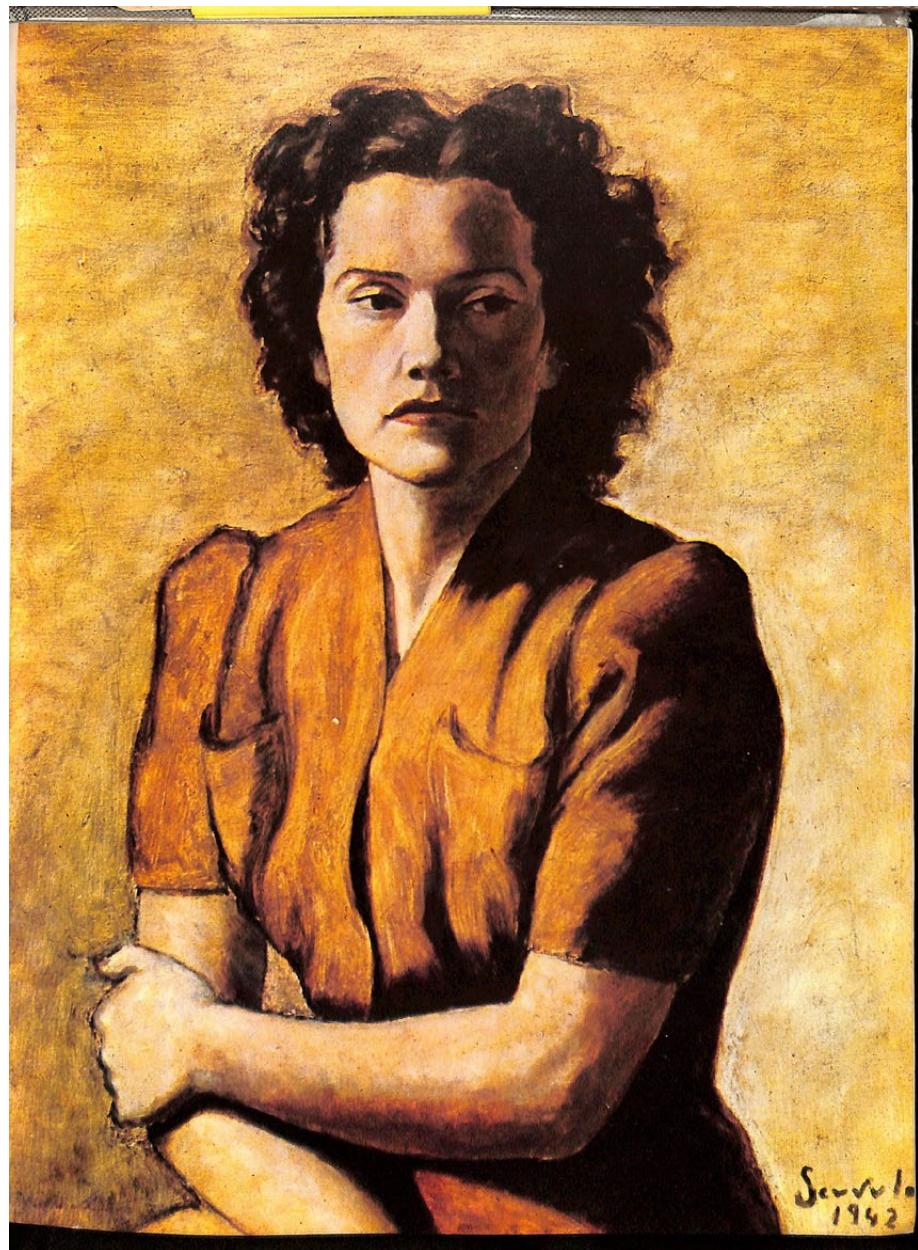
ORACION EN EL HUERTO, 1942.
COL. A. VIDAL, LIMA.



➡ J. M. UGARTE ELESPURU
PINTURA Y ESCULTURA EN EL
PERU CONTEMPORANEO
LIMA, 1970

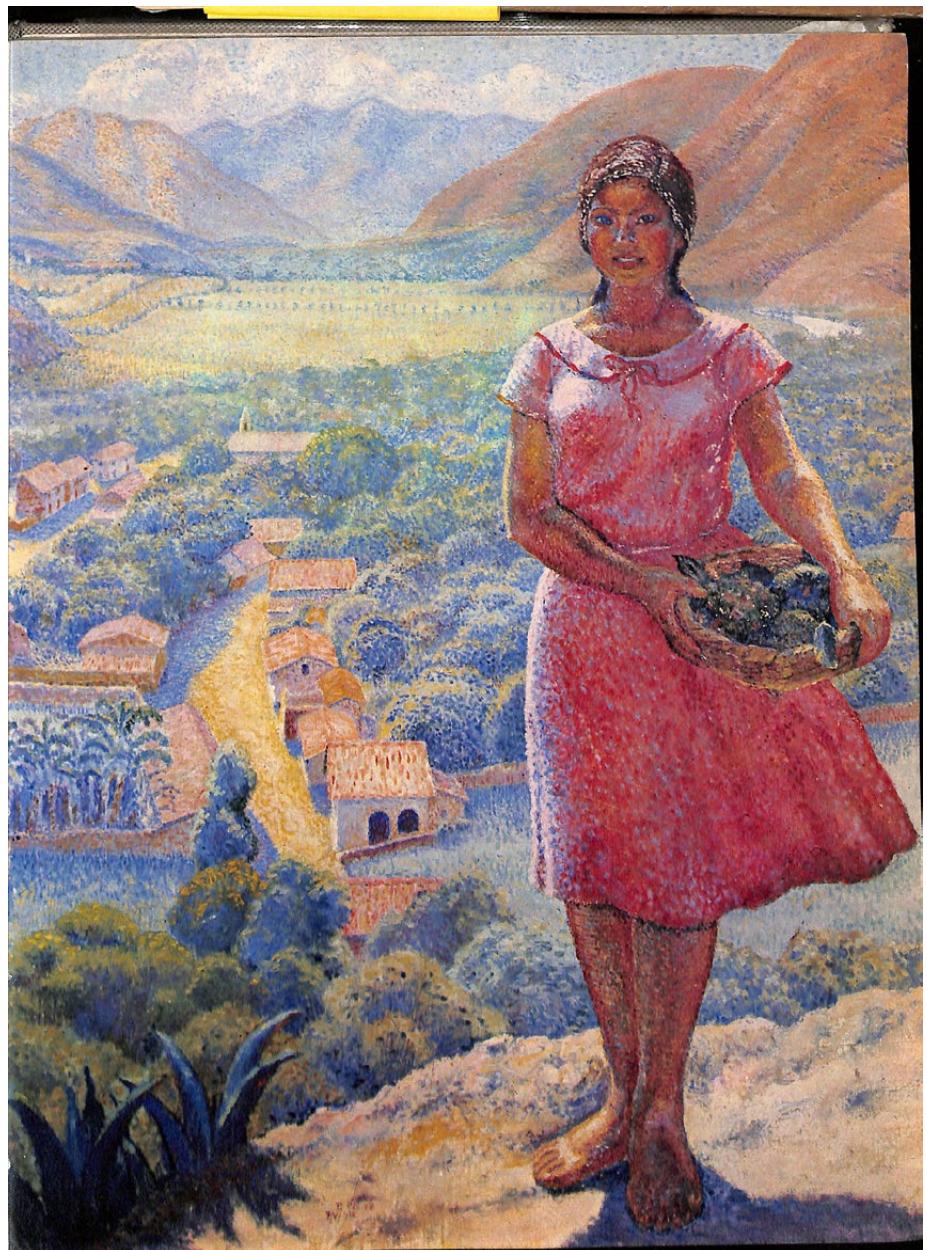
1942-B 4

1976.Nunez-1942.Gutierrez.jpg



⇒ T. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA. 1976

1976.Nunez-1942.Florez.jpg



1942-C4

VICTOR MARTINEZ MALAGA

1896

NACIO en Arequipa en 1896. Pertenece a ese importante grupo de pintores provincianos que rara vez traspone los límites comarcanos, por lo que su obra, meritaria como la más, y muy significativa como ejemplaridad lo-

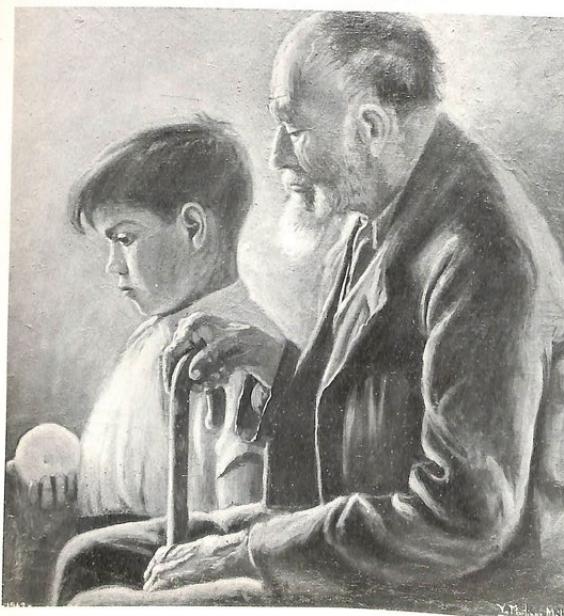
cal, permanece casi desconocida fuera de su lar nativo.

Su paleta ha buscado, preferentemente, la inspiración en el paisaje costumbrista, aunque también cultivó el retrato, del que hay notables ejemplos en

su ciudad natal. Pero es fundamentalmente paisajista, lo que está dentro de la línea general de los pintores de la ciudad mistiana. Y se comprende, pues quien haya contemplado alguna vez la belleza de la campiña arequipeña, sabe de su poder de seducción y comprende que sea a ella, a la que los pintores locales dediquen la mejor parte de su admiración y su capacidad.

Para Martínez Málaga, como para sus colegas locales, el colorido pintoresco de la radiante campiña que los rodea, no tiene secretos. Poseedor de un excelente oficio, su pinceleo es vigoroso, empastado, vibrante, denota mano segura y pupila afinada en la captación de los sutiles matices de la pintura al aire libre, rodeado de una naturaleza de esplendor solar permanente, en la que la extrema finura del aire pone en cercanía y claridad de captación, perspectivas de campos, cerros, poblados y hasta habitantes, que en realidad se encuentran a distancias considerables y que en otro medio sería borroso o diluido detalle; pero en el luminoso y diáfano paisaje arequipeño, resultan de pristina vivacidad.

Dedicado igualmente a la enseñanza, en la que ha formado a un buen número de discípulos, desempeñó durante varios años la dirección de la Escuela Regional de Bellas Artes de Arequipa.



48

VICTOR MARTINEZ MALAGA. - El Ciego.
1942. Óleo sobre lienzo. 70 x 79 cm. Propiedad
del Artista.
Pág. 49. VICTOR MARTINEZ MALAGA. - Cuarto
en Re. 1961. Óleo sobre lienzo. 87 x 79 cm.
Propiedad del Artista.

⇒ F. NUNEZ URETA, S. Y J.A.
DE LAVALLE & W LANG
PINTURA CONTEMPORANEA II
LIMA, 1976

1942-D 4



36. "Bloques vivientes". 1942. La Paz.
Oleo-lienzo. Colección particular. La Paz.



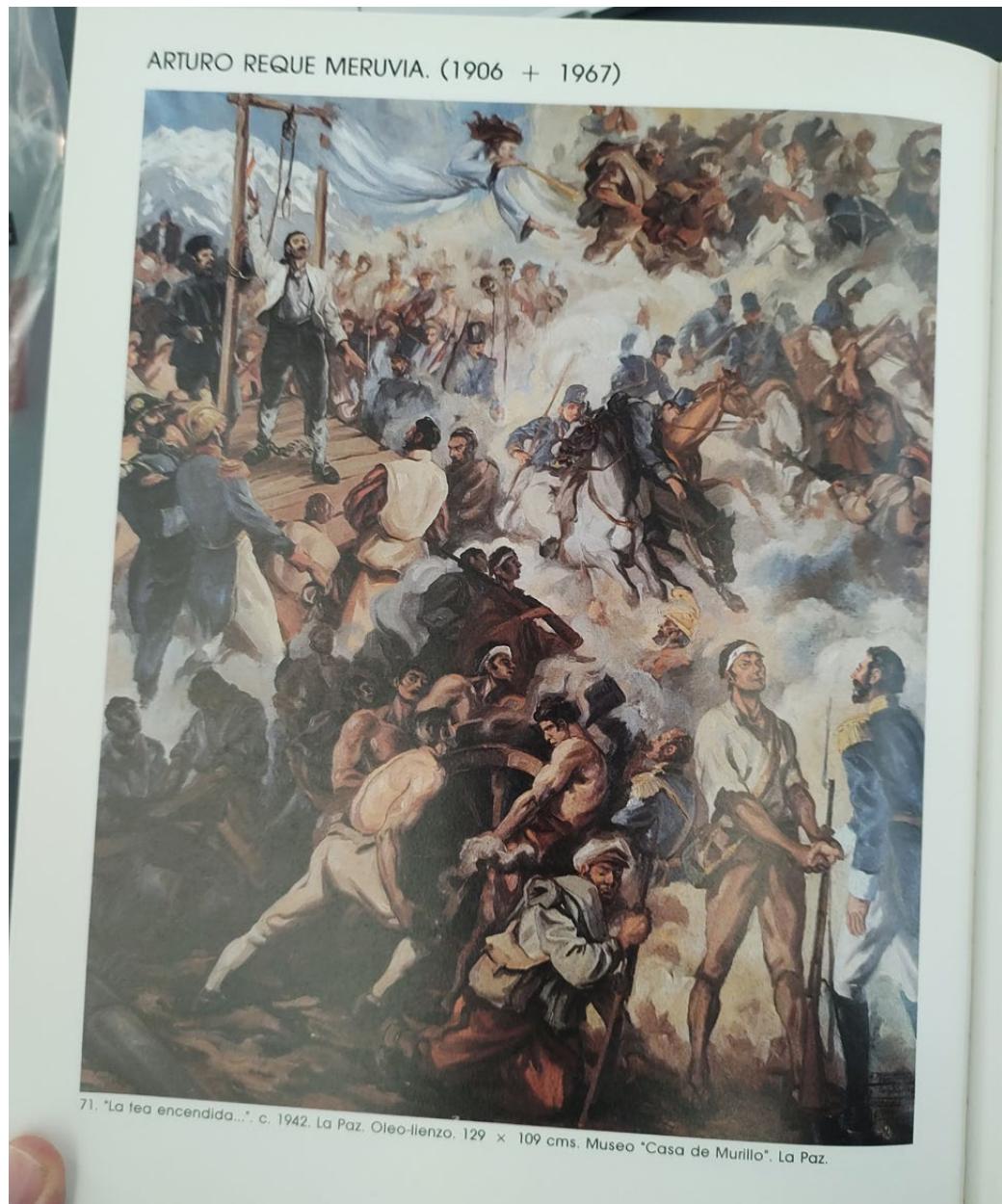
37. "Escalinatas al infinito". 1942. La Paz.
Oleo-lienzo. Colección particular. La Paz.

Cecilia
guzmán
de Rojas

trabajo", c. 1940. La Paz. Colección particular.

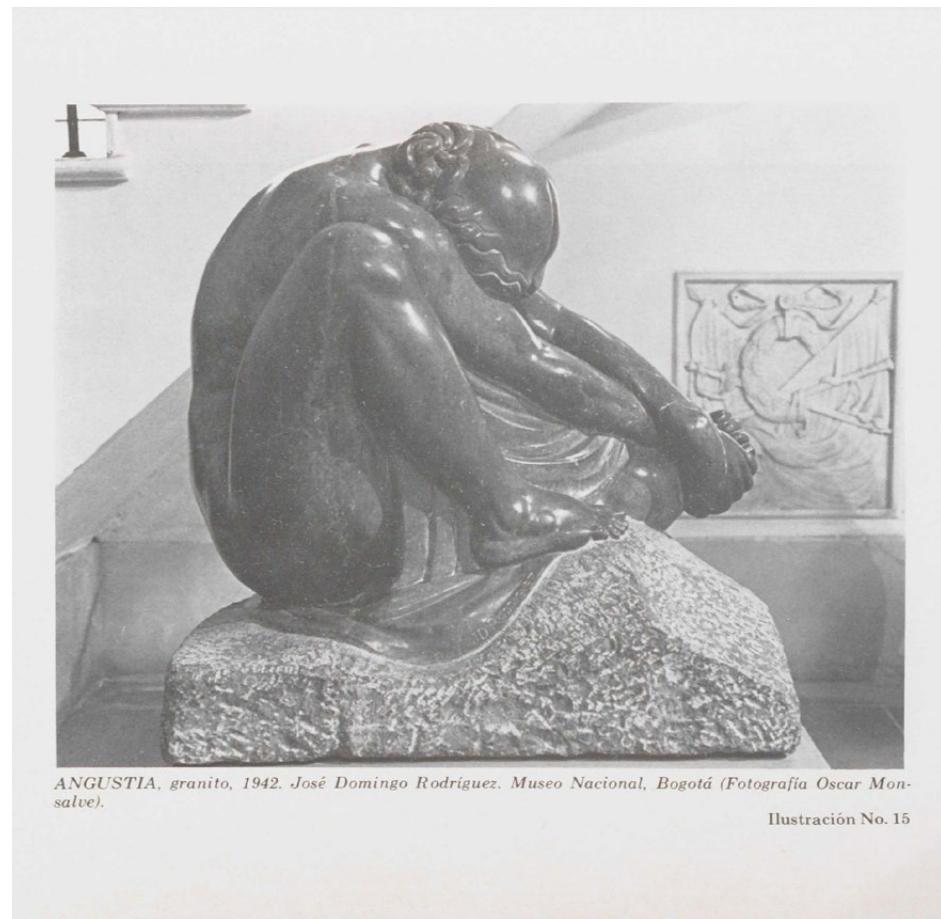


21. Juan Rimsa y alumnos. "Mural", 1942.
Sucre, Casa particular. (foto anónima).



⇒ PEDRO QUEREJAZU
PINTURA BOLIVIANA
DEL SIGLO XX
LA PAZ. 1939

1942-C 5



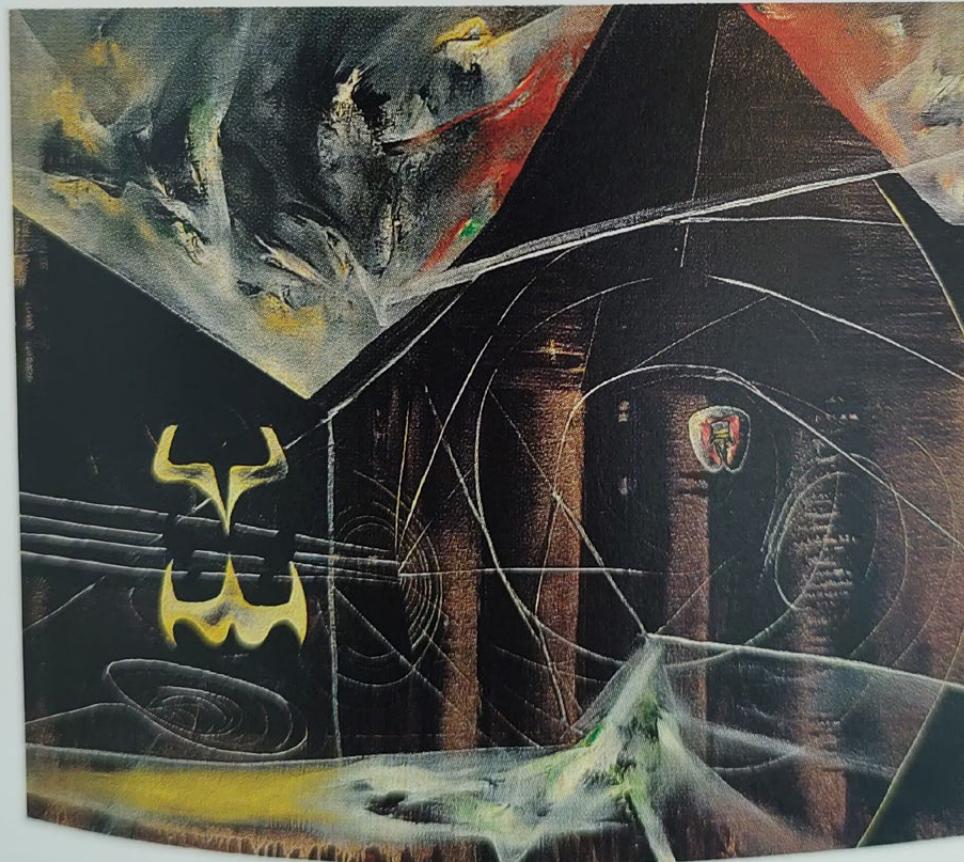
ANGUSTIA, granito, 1942. José Domingo Rodríguez. Museo Nacional, Bogotá (Fotografía Oscar Monsalve).

Ilustración No. 15

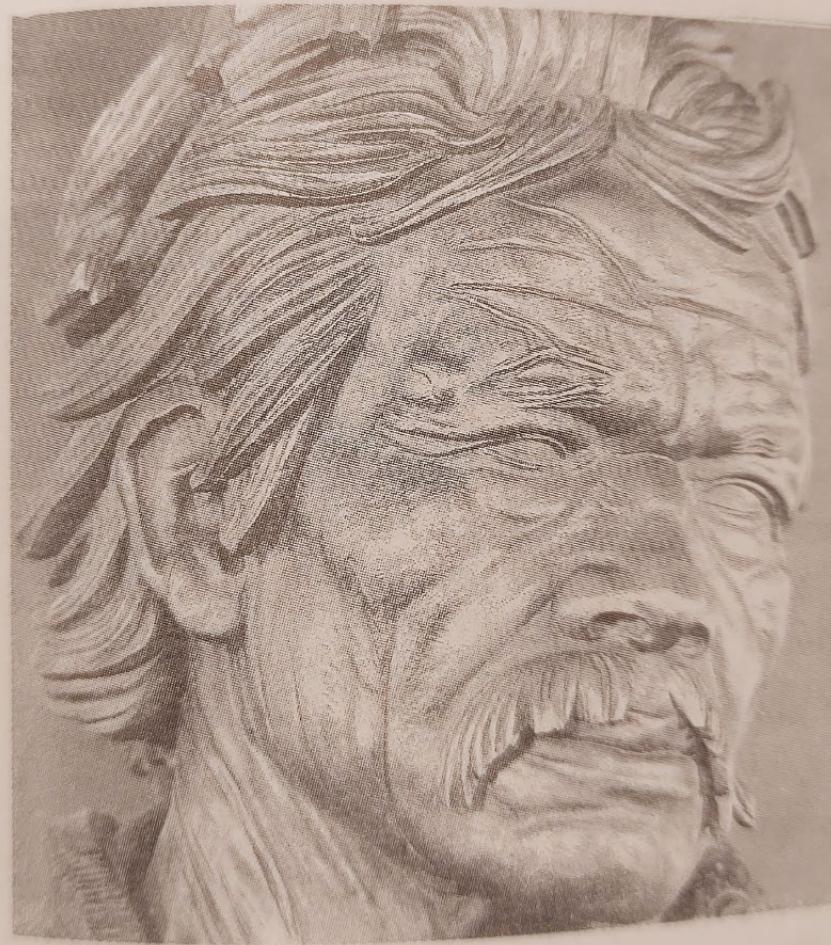


TORSO, granito, 1942. Ramón Barba (Fotografía Julián Barba).
Ilustración No. 9

308. ROBERTO MATTÀ – EL DÍA ES UN ATENTADO (THE DAY IS A TRANSGRESSION), 1942. oil on canvas, 76 x 91 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago



ral en el que se daban las bases de la clase proletaria, sólo que el proletariado colombiano era una fuerza que apenas comenzaba a organizarse y carecía de la influencia que le hubiera



Ramón Barba, Comunero, talla en madera, 1942.

Mujer chiriguana preparando chicha en vasijas de cerámica. Archivo del M.A.B. Foto Smithsonian Inst. Macharetti, 1942.



⇒ TICIO ESCOBAR
LA BELLEZA DE LOS OTROS:
ARTE INDÍGENA DEL PARAGUAY
ASUNCIÓN, 1993

1942-C 6



Miguel Alandia Pantoja - La religión en el coloniaje (1942).

CARLOS SALAZAR M.
LA PINTURA CONTEMPORÁNEA
EN BOLIVIA
LA PAZ, 1989



Miguel Alandia Pantoja - La Conquista de América. (1942)

1942-D 6

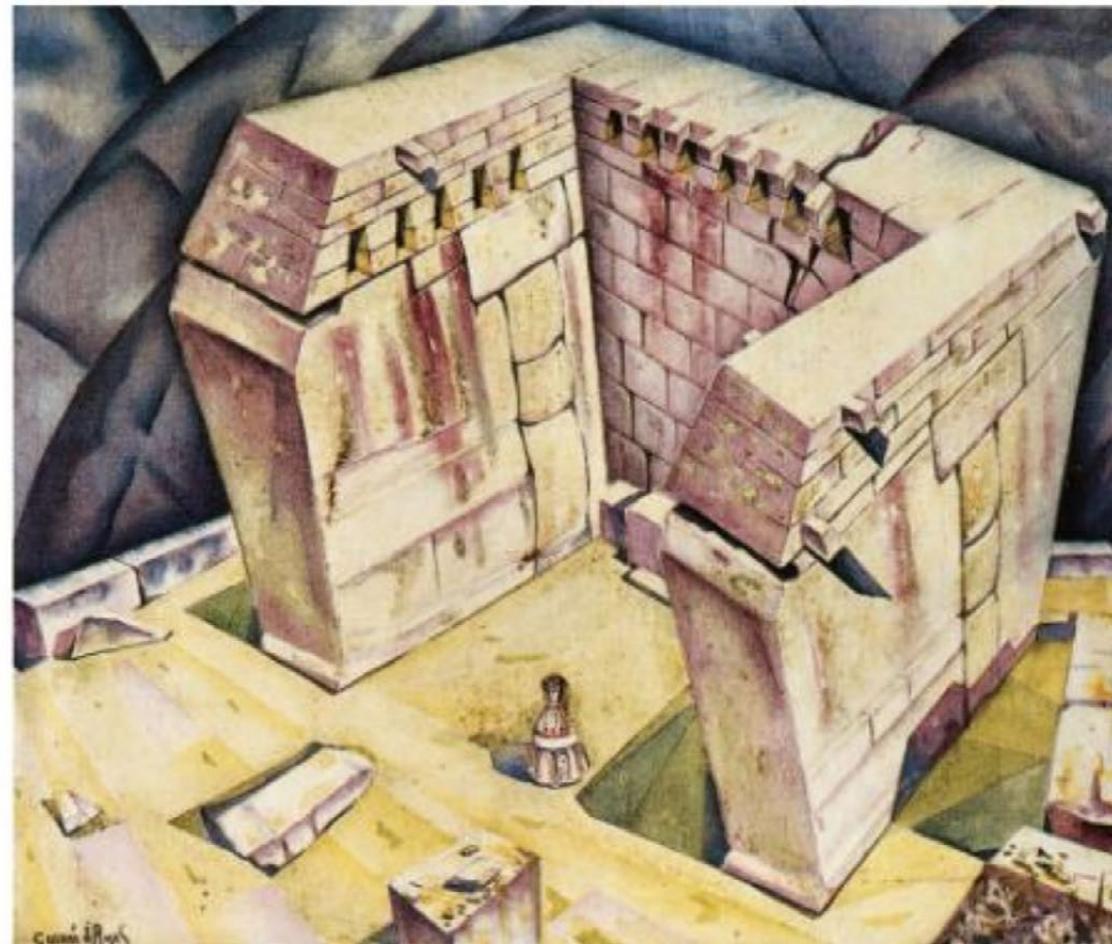
me
tro
3.
té
"b
inc
ve
Gu
tal
co
me
hi
ba
op
Fis
se
Ba
qu
qu
rc
ch
el
el
lit
ur
de
cl
ac
su
ci
co
Pé
tro
de
la
72.

cuarto del siglo XX, sin embargo, las ideologías reformadas—socialismo y el sindicalismo—s de verdad motivaron un cambio en los sistemas de imposición en la América hispana. La guerra entre Paraguay y Bolivia (1932-1935) fundamentalmente en el sentido de que ambos países, distancian-

Cecilio Guzmán de Rojas

Machu Picchu, 1942

59 x 69.5 cm.



➡ FELIX ANGEL
ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE:
TENDENCIAS FASCISTAS EN
EL ARTE BOLIVIANO
WASHINGTON D.C., 1997

1942-A7



Ugarte Eléspuru, Juan Manuel, *Pescadores*, 1942, óleo sobre lienzo, 71.5 x 86 cms.
(Cortesía Museo de Arte de Lima).



MICHELE GREET
BEYOND NATIONAL IDENTITY
PENNSYLVANIA, 2009

1942-B 8

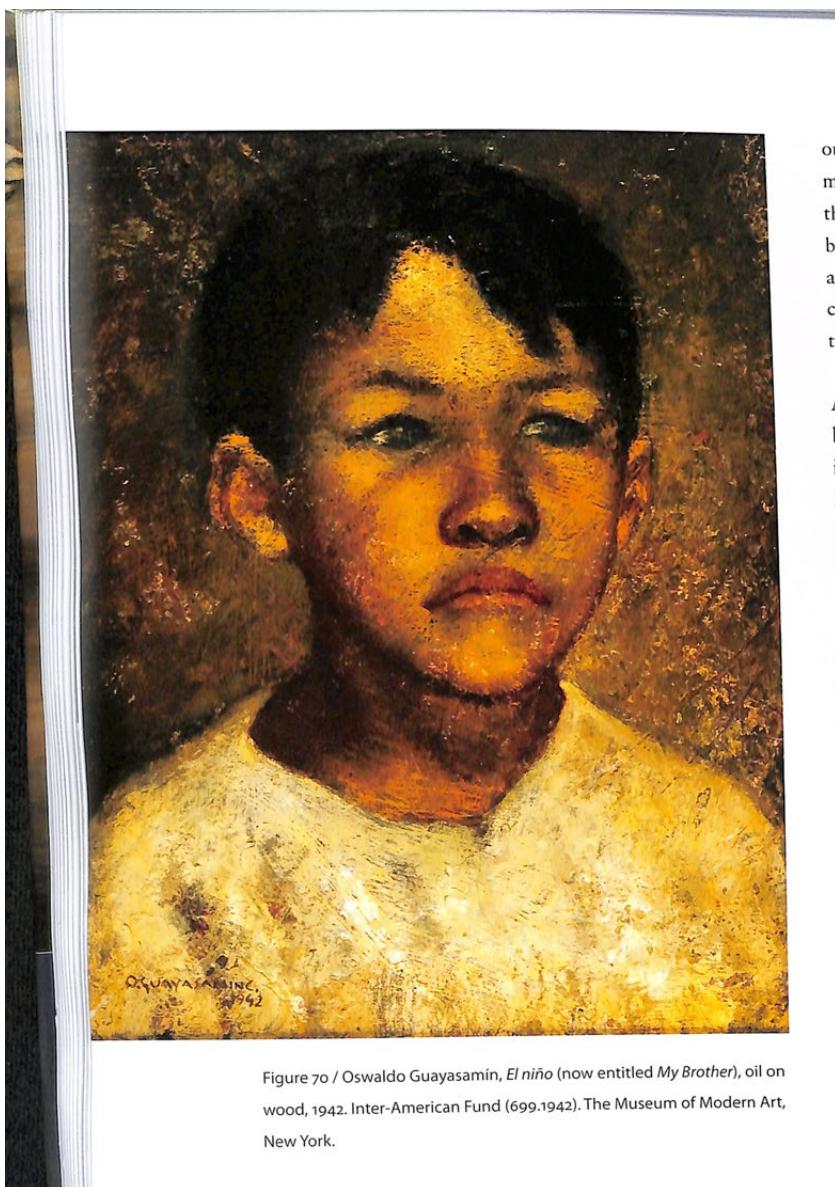


Figure 70 / Oswaldo Guayasamín, *El niño* (now entitled *My Brother*), oil on wood, 1942. Inter-American Fund (699.1942). The Museum of Modern Art, New York.

⇒ MICHELE GREET
BEYOND NATIONAL IDENTITY
PENNSYLVANIA, 2009

our you
many cl
the sinc
becomi
and exa
caused
the disc

Andra
but ra
image
More
growi
Sovie

An
Indig
tal. S
had h
authe
paint
poeti
Indig
moti
edge
this
by th
rhyt
tech
not i
Gua
with
capa
had
the

e
se
er,

1
ld
1-
te
1
9

the
ons
f
-
in
ild

's

,

1,
ed



Figure 74 / Diógenes Paredes, *Threshers*, tempera on cardboard, 1942.
Inter-American Fund (766.1942). The Museum of Modern Art, New York.

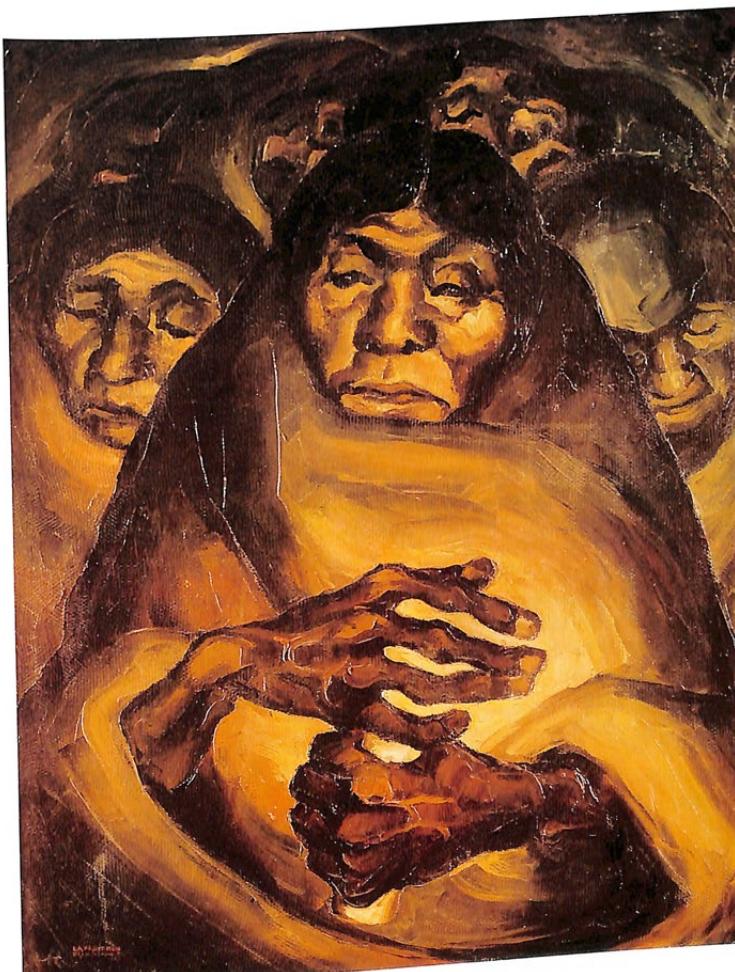
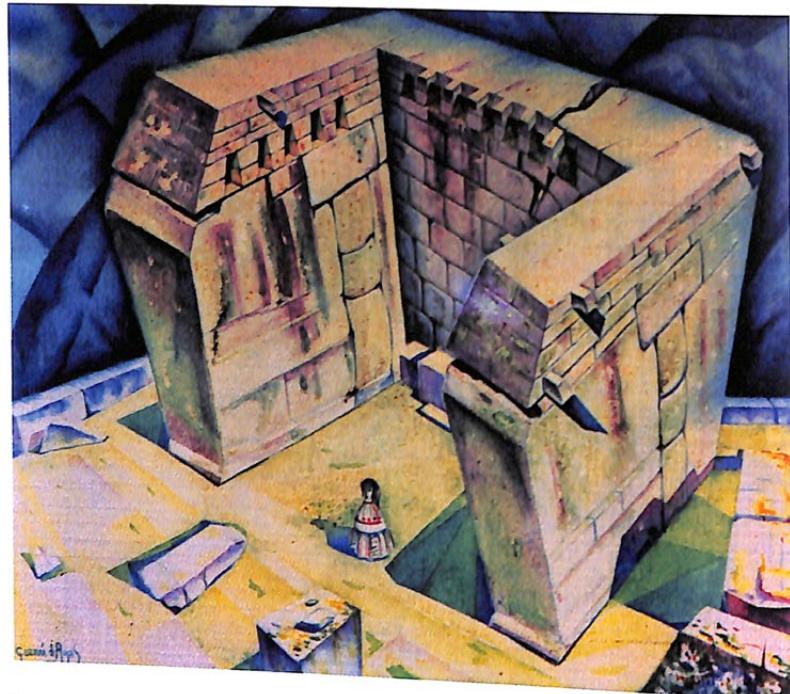


Figure 71 / Oswaldo Guayasamín, *La procesión* (The Procession), oil on canvas, 1942. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

→ MICHELE GREET
BEYOND NATIONAL IDENTITY
PENNSYLVANIA, 2009

1942-D8



Cecilio Guzmán de Rojas. *Machu Picchu* (1942). Óleo sobre lienzo. Colección Particular, La Paz.



Sabogal, en su estudio limeño, enseñando su cuadro *El Varayoc de Chinchorro* a Walt Disney en 1942.

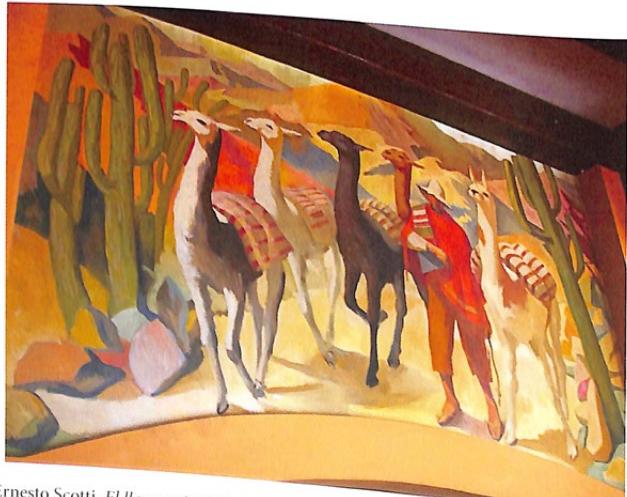


E. KUON A., R. GUTIERREZ V.,
R. GUTIERREZ & G. M. VINUALES
CUZCO - BUENOS AIRES
LIMA, 2009

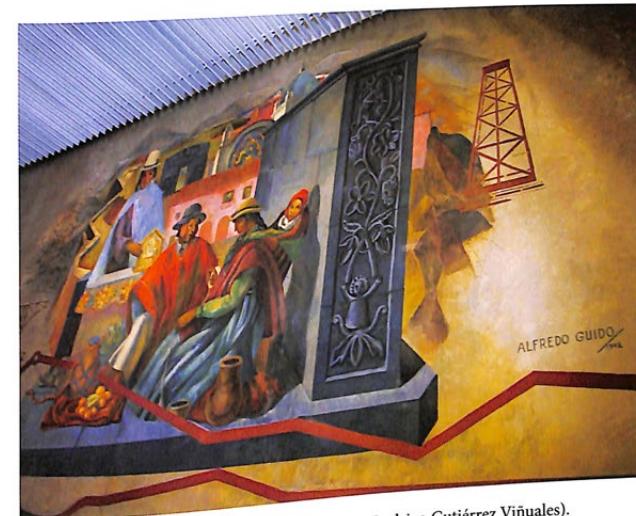
1942-A 9



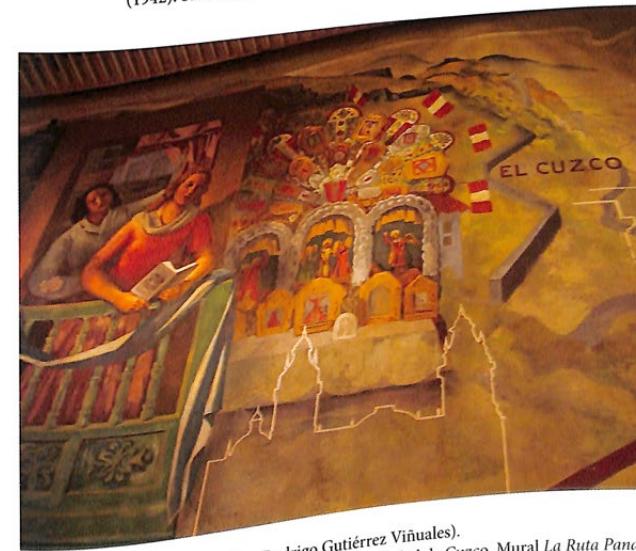
Ernesto Scotti. *El bailecito* (1942). Pinturas murales en el Hotel Salta, Salta (Argentina).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



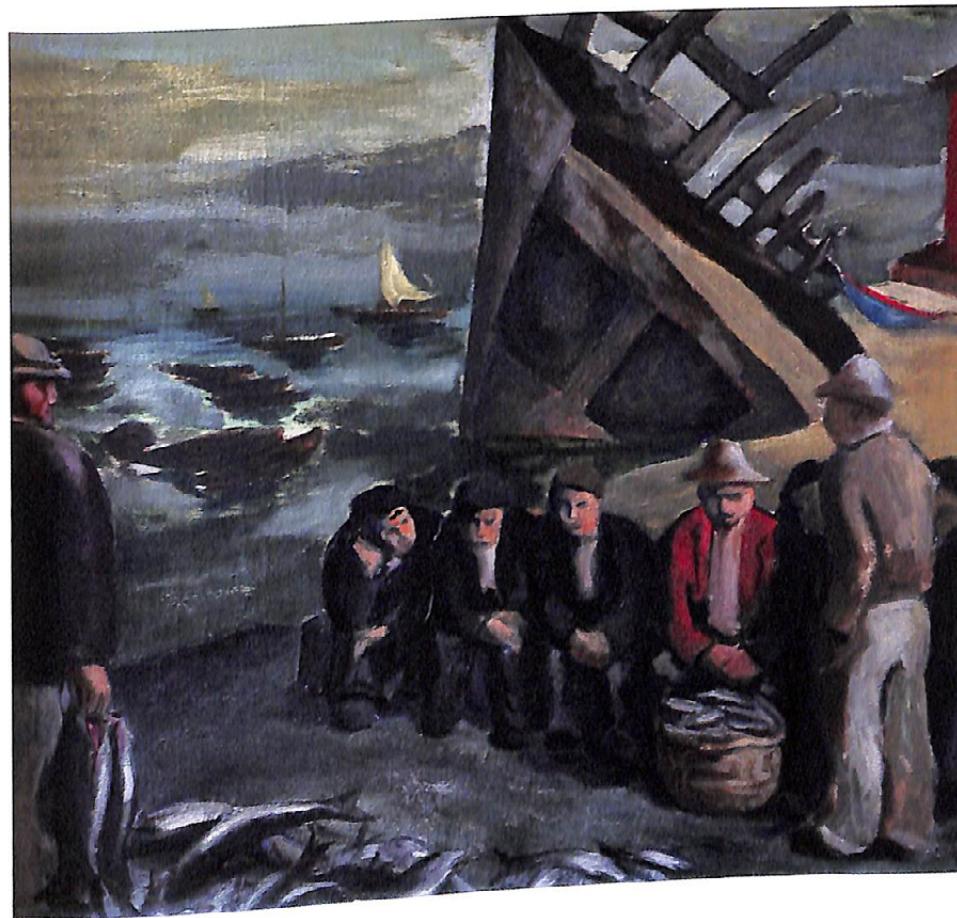
Ernesto Scotti. *El llanero* (1942). Pinturas murales en el Hotel Salta, Salta (Argentina).
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).



Normal N° 2 de Rosario. (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).
Alfredo Guido. Detalle de la pintura correspondiente a la ciudad de La Paz. Mural *La Ruta Panamericana* (1942). Salón de Turismo, Automóvil Club Argentino, Buenos Aires.



(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).
Alfredo Guido. Detalle de la pintura correspondiente a la ciudad de Cuzco. Mural *La Ruta Panamericana* (1942). Salón de Turismo, Automóvil Club Argentino, Buenos Aires.



Muelle de pescadores en el Callao (Marina). Juan Manuel Ugarte Eléspuru
c 1942. Óleo sobre lienzo. 71 x 86 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.
He aquí un aleccionador contrapunto con el cuadro de Quizpe Asín: ambos artistas comparten la misma temática; sin embargo, el estilo expresionista de Ugarte Eléspuru resalta todo aquello que el academicismo de Quizpe Asín oculta. En esta obra la mirada nos revela más bien la miseria de este oficio, sin por ello restarle dignidad. Una visión más vinculada con los discursos de reivindicación social que con aquellos que buscan representar los cimientos de la nación.

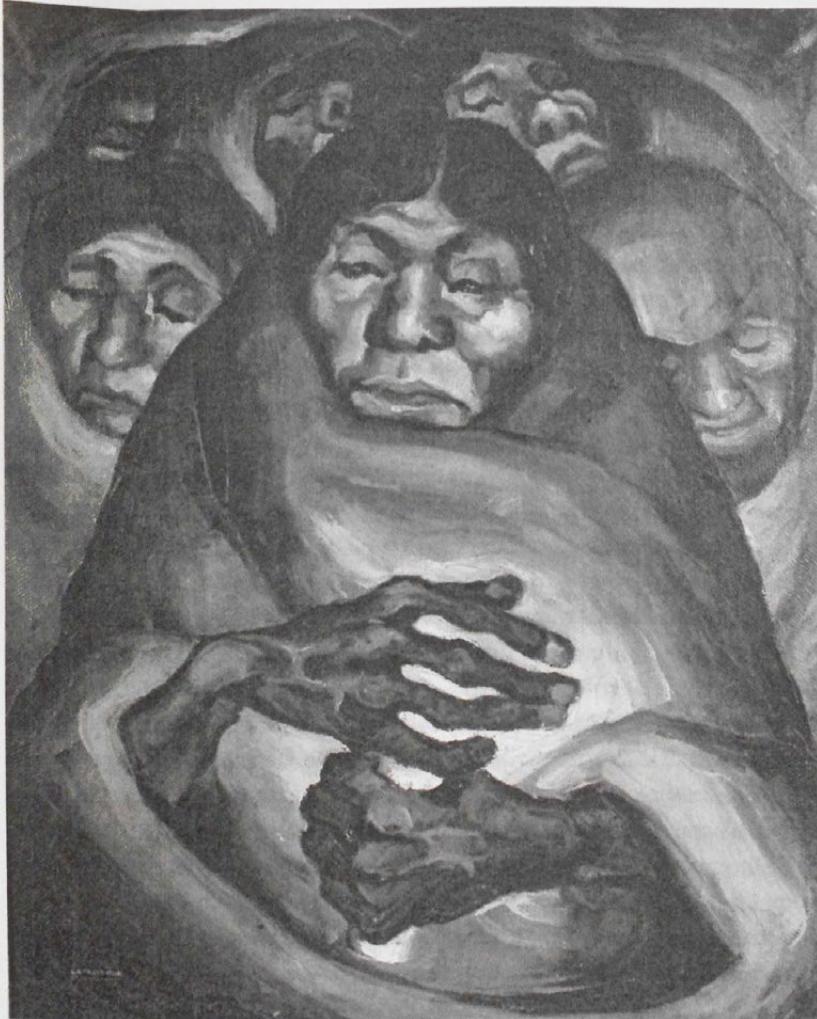


Fig. 9. Oswaldo Guayasamín, *La procesión*, 1942. Oil on canvas. Collection of the Museum of the Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión," Quito, Ecuador.



Figure 68 (above) / Oswaldo Guayasamín, *Niños muertos* (Dead Children), oil on canvas, 1942. Maruja Monteverde Collection, Quito.

Figure 69 (opposite) / Oswaldo Guayasamín, *Los trabajadores* (Workers), oil on canvas, 1942. Fundación Guayasamín, Quito.

la quebrada). El 20 de julio de 1927, la comisión (presidida por Ricardo Rojas) da a conocer las bases para el concurso. El certamen debería cerrarse el primero de marzo de 1928 y antes del primero de abril del mismo año el jurado (compuesto por Rojas, Ernesto Padilla, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Martín Noel, Benjamín Villafañe y Carlos Ibarguren) debería seleccionar al mejor proyecto y a los de segundo y tercer orden de mérito, que recibirían un premio en metálico. Soto Avendaño es declarado ganador en mayo de 1928. Existen hasta hoy pocos datos certeros sobre el devenir de la realización del monumento. El reglamento del concurso establecía un plazo de dos años hasta la finalización de la obra pero, por motivos aún desconocidos, los tiempos se dilataron mucho más. Sabemos que Soto Avendaño se encontraba trabajando aún en 1933, cuando viajó con Márquez Miranda y con Ramoneada, es factible que los dos

acuerdo con las descripciones de Soto Avendaño, los grupos laterales retratan a gauchos norteños que protagonizaron los combates librados en el norte, mientras que la figura mayor representa la potencialidad del pueblo argentino naciente. Las figuras de hombres y caballos parecen surgir del cerro y avanzan con dinamismo en dirección al pueblo; el gran desnudo monumental replica el movimiento y es sostenido por el grupo delantero que vigila. El tratamiento formal de los cuerpos exhibe su filiación rodiniana, pero en este caso predominan los rasgos nativos en los rostros. El monumento es un homenaje a los pobladores locales.

Aquí, en este cerro, bajo mis pies, están enterrados los antepasados gloriosos que dieron su sangre por defender estas tierras de su nacimiento. Este cerro era como una atalaya desde la cual oteaban todo el movimiento, toda la vida de la quebrada.¹⁶



208

Maqueta del Monumento a los Héroes de la Independencia.
Archivo Soto Avendaño.

las cosas y vivificar su contenido por medio de las imágenes. Lo que a menudo se cree imaginativo es profundamente verdadero en lo ancestral de la criatura. Por ello el poeta está en la entraña de todos los tiempos y sus mensajes preceden siempre a la ciencia y al conocimiento.¹⁷

Las palabras de Soto Avendaño revelan varios niveles de sentido que operan en la obra. Por un lado, el tema histórico (las batallas libradas en el noroeste durante la guerra de la independencia) es presentado sin próceres ni figuras históricas reconocibles: los protagonistas son los indios y gauchos que pelearon anónimamente contra el español. Pero además, el énfasis en el sentido simbólico y estratégico que el indio da al cerro remite directamente a las culturas que ocuparon el noroeste antes de la llegada del

Artistas en un mapa nacional

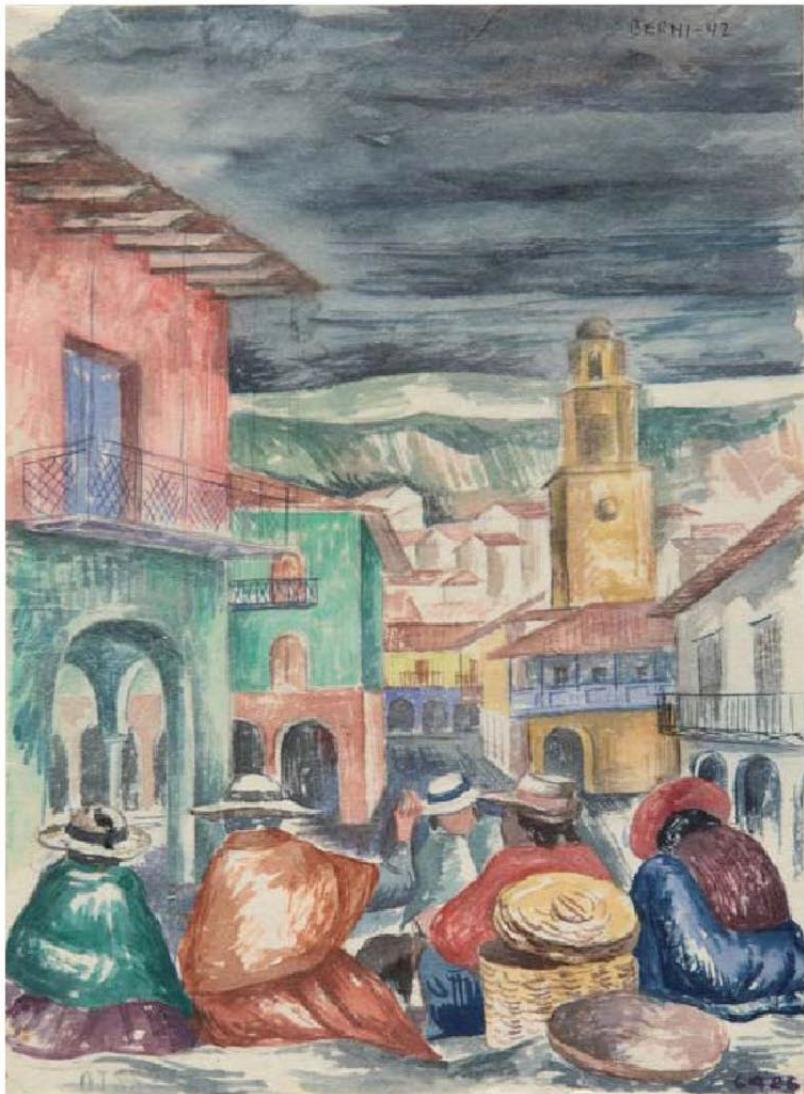
Ramoneada y Soto Avendaño forman parte de una etapa agitada en la vida del arte argentino. El museo, la academia y el salón creados al inicio del siglo no fueron recibidos como una meta final, sino como el punto de partida de un proceso de construcción de una trama que pondría al arte argentino en escala nacional. La consolidación de las instituciones porteñas fue sucedida por un conjunto de iniciativas que



209

Monumento a los Héroes de la Independencia. Fotografías reproducidas en Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942.



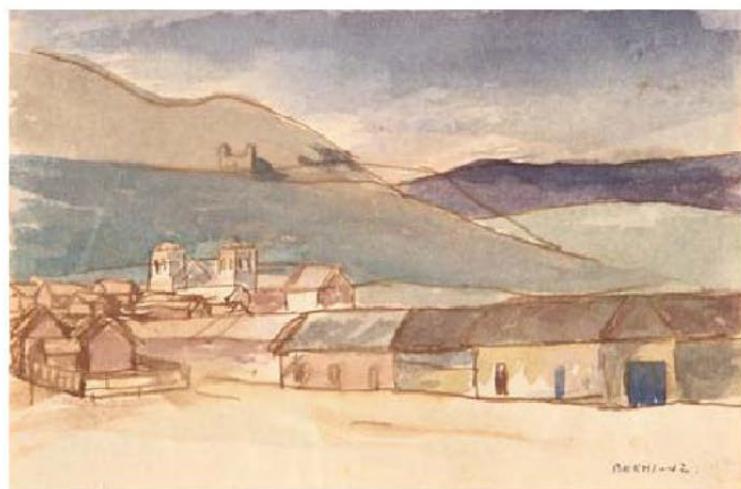


164



165

Antonio Berni
Buenos Aires compuesto, 1942, acuarela sobre papel, 23,3 x 17,3 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6426
Buenos Aires compuesto, 1942, acuarela sobre papel, 36 x 29,3 cm
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6424



Antonio Berni
Agosto de primavera, 1942, acuarela sobre papel, 10,4 x 16 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6427

Agosto de primavera, 1942, acuarela sobre papel, 10,5 x 16 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6428

Boceto de composición, 1942, acuarela sobre papel, 26,5 x 27 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Inv. 6425

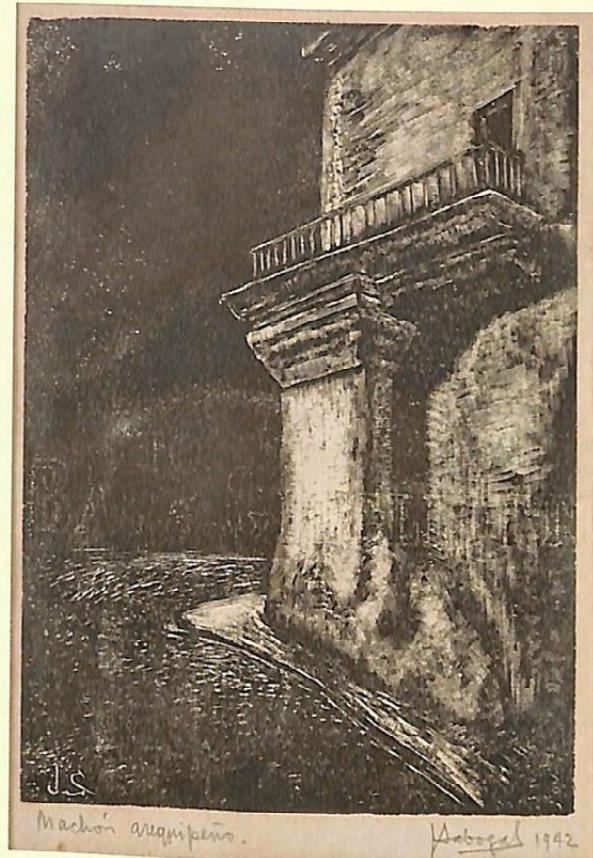




Gertrudis Chale
Sem título, 1942
óleo sobre madera terciada, 70 x 98,5 cm
Colección particular, Es. As.

➡ ROBERTO AMIGO
LA HORA AMERICANA. 1917 - 1950
BUENOS AIRES. 2014

1942-D 10



Machón arequipeño
José Sabogal
(Cajabamba, Cajamarca,
1888-Lima, 1956)
1942
Xilográfia sobre papel
(PX-279)
21x15 cm

Caballito de Huanchaco
José Sabogal
(Cajabamba, Cajamarca,
1888-Lima, 1956)
1929
Xilográfia sobre papel
(PX-282)



fig. 98
José Sabogal
(Cajabamba, 1888 - 1956, Lima)
Burilador de mates, Mariano Inés Flores 1942
Xilográfia, 14 x 13 cm
Colección particular, Lima

fig. 99
Mariano Inés Flores
(Huancavelica, ca. 18
Mate dedicado a Mar:
Burilado y pirograbac
Colección particular,