

Capítulo IV

VANGUARDIA, INCLINACIÓN PAISAJÍSTICA Y SENTIDO NACIONAL EN LAS “EXPOSICIONES DE ARTES PLÁSTICAS”

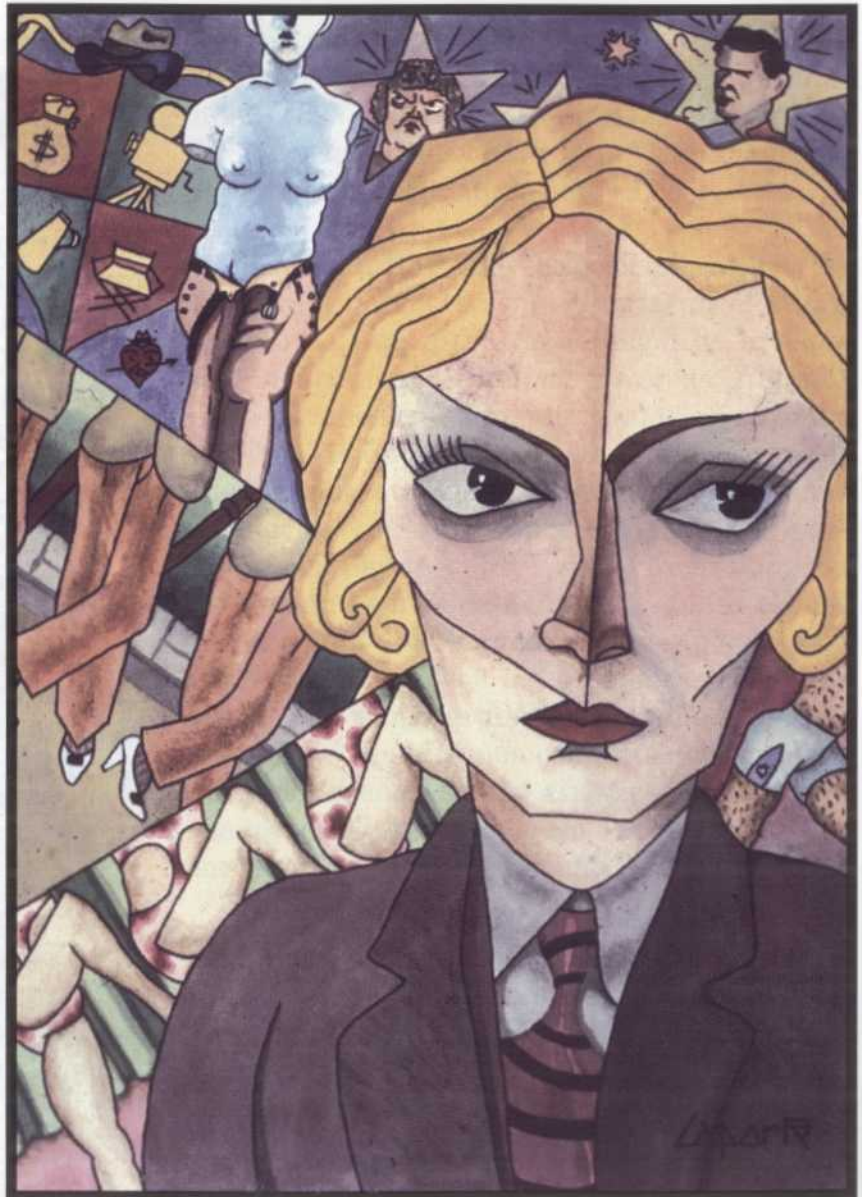


Lámina Nº 6: Gilbert Laporte. *Pantalones crían fama*.
Acuarela y tinta sobre papel. Ca. 1931. 63 x 48 cm.
Colección: Museo de Arte Costarricense.

Luz, color y formas vanguardistas en las “Exposiciones de Artes Plásticas”

Cuando el impresionismo comenzó a arraigarse en algunos países de América Latina, los movimientos vanguardistas que transformaron el arte europeo en las dos primeras décadas del siglo XX —fauvismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, purismo y constructivismo—, hicieron su irrupción en el subcontinente, durante los años veinte. Una serie de eventos anunciaron la llegada de estas manifestaciones estéticas, que significaron una ruptura con el hasta entonces preva- leciente arte académico. El surgimiento de los muralistas mexicanos —después de 1921— reveló un planteamiento singular: una nueva expresión visual que expusiera la creación de un arte nacional. En Brasil, los modernistas organizaron la denominada “Semana de arte moderno” (1922), la cual consistió en exposiciones, poesías, conciertos y conferencias. Otro acontecimiento fue la fundación de la revista *Martín Fierro* (1924) —en Buenos Aires—, cuya posición fue la defensa de una América independiente pero no exenta de la inevitable influencia europea. En Cuba, se

mostró por primera vez arte de vanguardia en exposiciones individuales de Víctor Manuel (1897-1969) y Antonio Gattorno (1904-1980), y la colectiva titulada “Exhibición de Arte Nuevo”, efectuadas en 1927.¹

En Costa Rica, las “Exposiciones de Artes Plásticas” (1928-1937) evidenciaron el surgimiento de una nueva generación de artistas con inclinaciones estéticas diversas. Algunos de los jóvenes creadores continuaron los pasos de los viejos maestros académicos, otros fueron más atrevidos al adoptar tendencias modernas como el impresionismo y el postimpresionismo, y los menos incursionaron en corrientes más de avanzada —tal es el caso del cubismo y el expresionismo—, por lo cual sus contemporáneos los consideraron los artistas más vanguardistas del momento. Poco a poco, los dos últimos conjuntos cimentaron su posición en el campo artístico al obtener la mayoría de los premios. De esa forma, el arte moderno fue introducido en Costa Rica.

Para mostrar la anterior situación, se tomarán como ejemplos las obras exhibidas en las exposiciones de 1931, 1933 y 1935. Varias razones justifican la selección de estas tres

1. Ades, Dawn. *Art in Latin America*. New Haven & London: Yale University Press, 1989, pp. 125-132. De Juan, Adelaida. “Actitudes y reacciones”. En: Bayón, Damián, relator. *América Latina en sus artes*, 8ª. Edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1994, p. 35. Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. New York: Thames and Hudson Inc., 1996, p. 13. Martínez, Juan A. *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950*. Gainesville: University Press of Florida, 1994, pp. 1-6. Traba, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 53.

muestras. Los trabajos expuestos en dichos certámenes fueron los que más se localizaron e identificaron; por consiguiente, patentizan más claramente los contrastes plásticos entre modernistas y academicistas. Además, la exhibición de 1935, la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”, fue escogida por su importancia, pues esta significó la realización de una muestra en el ámbito internacional. Esto permitirá comparar el quehacer artístico costarricense con el salvadoreño y guatemalteco, especialmente.

“Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931)

Un ejemplo de la posición predominante, asumida por los modernistas, se manifestó en la “Tercera Exposición de Artes Plásticas”. Los vanguardistas, Teodorico Quirós (1897-1977) y Francisco Zúñiga (1912-1998), compartieron la medalla de oro. Dos de las obras con las que ambos obtuvieron dicho galardón fueron *Calle de Pavas* y *Boyero* (láminas N° 2 y N° 1), respectivamente. Estas pinturas revelan cómo algunos jóvenes artistas irrumpieron a las “Exposiciones de Artes Plásticas” con el descubrimiento de la luz impresionista. La convivencia constante con la luminosidad del trópico permitió que los pintores asimilaran rápidamente dicho concepto, pero estos le imprimieron la intensidad propia de estas regiones, cuya vigorosidad no la vivieron los impresionistas.

En *Calle de Pavas*, la luz se filtra a través del follaje de los árboles o desciende abruptamente para apoderarse del sendero y la pared en perspectiva lateral. La luminosidad que estos dos elementos proyectan se intensifica con el contraste provocado por las sombras de tonos verdes —en su mayoría— y tierra. De esta forma, Quirós daba un paso en dirección

opuesta al claroscuro de los académicos, es decir, abandonaba las sombras oscuras y lúgubres, en donde predominaban los tonos tierra. El nuevo tratamiento de la luz impresionó a los contemporáneos del pintor, tal como se aprecia en un artículo del *Excelsior*:

“Vimos y admiramos un espléndido cuadro de Teodorico Quirós, que se denomina “Calle de Pavas” en el cual puede admirarse la gracia del estilo moderno, que es todo efecto y color; esos tonos recortados sin ser exageradamente duros, nos da la impresión del sol con toda su brillantez que casi no deja lugar a los tonos intermedios y que sin embargo no molesta la vista ni le resta suavidad al cuadro.”²

En el caso de *Boyero*, la luz solar es tan intensa que la blanca tapia de adobes proyecta tanto su luminosidad —adquiere así dicho color una pureza casi absoluta, en algunas áreas— como también capta los reflejos de los elementos a su alrededor. La fuerza de este efecto lumínico se repite en el pañuelo que el boyero lleva atado al cuello, recurso



Figura N° 10: Luisa González de Sáenz.
Sin título (Escarzú).
Óleo sobre tela. Sin fecha. 46,6 x 61 cm.
Colección: Familia Sáenz Shelby.

2. “Algo sobre la Exposición de Artes Plásticas inaugurada en el Teatro Nacional”. *Excelsior*, 15 de octubre, 1931, p. 3.

con el que se integra y armoniza la figura y el fondo, es decir, el campesino y la tapia.

También en una obra de Luisa González de Sáenz (1899-1982) –realizada alrededor de los años treinta– (figura N° 10), la luz juega un papel destacado. Los rayos solares bañan una calle y una serie de casas de adobes de Escazú, dispuestas en perspectiva lateral. Sin embargo, la luminosidad no es tan intensa como la de Quirós. La artista ya insinúa su interés por la creación de lúgubres imágenes oníricas, que más tarde caracterizarían su obra; así lo anuncian la profunda sombra de la izquierda y el retorcido poste que sostiene la lámpara eléctrica.

Tanto Zúñiga como Quirós adoptaron la pincelada vigorosa de los impresionistas que deja patente su huella, en oposición a la pincelada lisa y pulida de los académicos, con la que creaban la ilusión de la textura de la superficie representada. Los impresionistas se valieron del toque rápido del pincel para poder captar los efectos transitorios de la luz y de las sensaciones visuales. Este tipo de ejecución tuvo como resultado imágenes con un carácter abocetado; es decir, disolvieron la forma en manchas de color. En cambio, Zúñiga y Quirós se apegaron a imágenes más precisas. Lo anterior es un ejemplo de cómo los artistas costarricenses y, en general, los latinoamericanos asimilaban en forma lenta las tendencias estéticas europeas, surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX. Por ejemplo, el impresionismo fue considerado un estilo radical. Usualmente este fue filtrado a través de la obra de los pintores españoles Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1924) e Ignacio Zuloaga (1870-1945), quienes fusionaron la libertad

de la técnica impresionista y los valores tradicionales del arte académico.³

No muy lejos de dicho concepto se encontraban Zúñiga y Quirós; sin embargo, el primero dio un paso más adelante. En *Boyero*, definió una composición audaz al disponer una figura de gran escala en la superficie del cuadro, cuyo realismo entra en contradicción con el espacio pictórico que expresa una dimensión plana por la escasa modulación de la tapia y el casi eliminado cielo. Este tipo de composición fue empleada por Paul Gauguin (1848-1903), artista que, entre los postimpresionistas ejerció la influencia más significativa sobre los creadores latinoamericanos. (El influjo de la obra de Paul Cézanne (1839-1906) y Vincent van Gogh (1853-1890) tomó más tiempo en hacer efecto). No obstante, el paisajismo postimpresionista que se dio en el subcontinente –y evidente en el caso del cuadro de Zúñiga– significó una tímida alteración de la imagen real.⁴ A pesar de esto, *Boyero* expresó innovaciones que generaron asombro y discusión, tal como lo señaló un cronista del *Diario de Costa Rica*:

“Algunos le encontraron falta de vida; otros, defectos de dibujo; otros, falta de definición en los planos, sin pensar que solo hay uno y que a pleno sol los primeros planos se diluyen siempre; a nuestro juicio, lo que ha ocurrido es que la obra, por su valentía y su vibrante factura, ha desconcertado a todos.”⁵

Varios de los artistas costarricenses de la generación de los años treinta adoptaron algunos de los principios estéticos de Gauguin. Manuel de la Cruz González (1909-1986) plasmó un paisaje (figura N° 11) caracterizado por

3. Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 37.

4. *Loc. cit.* Marta Traba, *op. cit.*, p. 5.

5. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre, 1931, p. 5.



Figura N° 11: Manuel de la Cruz González.
Sin título.
Óleo sobre cartón. Sin fecha. 34,4 x 44,5 cm.
Colección: Ada Marín.

formas simplificadas y planas, las cuales están delineadas con fuertes contornos. El resultado fue la definición de amplias zonas de color, algunas de fuerte intensidad. Estos mismos rasgos se aprecian en un bodegón (figura N° 12) de Emilia Prieto (1902-1986), quien no encontró reparo en determinar un fondo rojo, casi puro. Ambas pinturas llegan a manifestar una estructuración de áreas abstractas y decorativas. Con estas mismas nociones, Francisco Amighetti (1907-1998) pintó *La silla* (colección Daniel Yankelewitz).⁶ Así, los tres artistas asumieron la pintura como una expresión capaz de ignorar

la representación de la realidad visual. Probablemente, este atrevimiento hizo que el cronista del *Excelsior* se refiriera a Amighetti de esta forma: "...un cultivador del modernismo más avanzado en pintura".⁷ Además, durante estos años, el artista estaba experimentando con el cubismo, lo cual lo hacía más innovador.⁸ Para los artistas latinoamericanos, esta corriente estética representó la vía por la cual podían adoptar un lenguaje moderno.⁹

La pintora irlandesa Doreen Vanston (1903-1988) también incursionó en el cubismo. Aunque no se pudo localizar la obra que esta artista produjo en Costa Rica,¹⁰ existen



Figura N° 12: Emilia Prieto.
Sin título.
Óleo sobre madera. Sin fecha. 29,2 x 41,3 cm.
Colección: Pablo Amighetti Prieto.

6. La pintura *La silla* de Francisco Amighetti fue exhibida en la "Tercera Exposición de Artes Plásticas" (1931). Las obras de la colección de Daniel Yankelewitz no pudieron ser fotografiadas.
7. "Algo sobre la Exposición de Artes Plásticas inaugurada en el Teatro Nacional", *op. cit.*, p. 3.
8. Francisco Amighetti realizó una extensa serie de dibujos cubistas en el llamado *Álbum de dibujos (1925-1927)*. También trabajó óleos cubistas, los cuales están desaparecidos. Al respecto, véase: Amighetti, Francisco. "Evocativa explicación". En: Echeverría, Carlos Francisco, recopilador. *Veintiséis dibujos de Francisco Amighetti*. Carpeta de dibujos, ejemplar N° 36. San José, C.R.: EDUCA, 1977.
9. Dawn Ades, *op. cit.*, p. 136.
10. Doreen Vanston expuso sus obras en la "Tercera y Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1931 y 1932). La pintora vino a Costa Rica en 1927, después de casarse con el abogado Dr. Guillermo Padilla Castro, en París (1925). Cuando el matrimonio terminó —hacia 1932-1933—, Vanston regresó a París. En 1940, escapó hacia Londres, debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Muchas de sus pinturas las tuvo que dejar, las cuales se presume fueron destruidas. Poco tiempo después, se estableció en Dublín. Véase: Kennedy, S.B. *Irish Art and Modernism 1880-1950*. Ph.D. Thesis. Dublin: University of Dublin, 1987, pp. 208-209. Kennedy, S.B. *Irish Art and Modernism 1880-1950*. Belfast: Institute of Irish Studies, 1991, p. 135. De la Cruz, Yalena. *Guillermo Padilla Castro farjador de instituciones (apuntes sobre su vida y sus obras)*. San José, C.R.: ABC Ediciones, s.f., pp. 41, 44.



Figura N° 13: Doreen (Dairine) Vanston.
Autorretrato.
 Técnica: Desconocida. Ca. 1931.
 Medidas: Desconocidas.
 Colección: Desconocida.

comentarios que pueden dar una idea sobre su trabajo. Amighetti recuerda su creación de la siguiente forma: "...era una pintora que más bien hacía algo que podría llamarse cubismo, más o menos, que aquí era nuevo".¹¹ Días después de inaugurada la "Tercera Exposición de

Artes Plásticas", Emilia Prieto escribió un artículo en *Repertorio Americano*, en donde se refirió a las pinturas de Vanston:

"El color es el principal objetivo en estos cuadros. No está depreciado como cuando se le pone al servicio de una descripción o un tema en que la literatura se coloca en primer término. Los colores considerados dentro de su pureza y emotividad vienen a ser tonos y notas fuertes que producen graves armonías."¹²

Por este comentario, se puede deducir que la artista irlandesa conocía el carácter expresivo que Vincent van Gogh le había conferido al color; asimismo, al observar dos obras publicadas en dicho escrito —*Autorretrato* y *Un rincón en La Sabana* (figuras N° 13 y N° 14)—, se puede apreciar el planteamiento de Gauguin y Emile Bernard (1868-1941) respecto al movimiento que denominaron sintetismo: simplificación de la forma en planos de color.¹³

En la "Tercera Exposición de Artes Plásticas", la medalla de plata fue concedida a Manuel de la Cruz González, Ezequiel Jiménez (1869-1957) y Gonzalo Morales Alvarado (1905-1986), es decir, se compartió entre un vanguardista y dos académicos. Estos últimos ocupaban un puesto importante dentro del campo artístico. El apego a un tratamiento conservador de la luz se aprecia en *La roca de Carballo* (colección Daniel Yankelewitz)¹⁴ de Jiménez. Al igual

11. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti. Santo Domingo de Heredia, C.R.: 10 de mayo, 1995. p. 484. Véanse todas las transcripciones de las entrevistas efectuadas por la autora en: Zavaleta, Eugenia. *Las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937) en Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de *Magister Artium*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1998, pp. 383-540.

12. Emilia Prieto. "Doreen Vanston". *Repertorio Americano*, N° 16 (24 de octubre, 1931), p. 243.

13. De acuerdo con la tesis *Irish Art and Modernism* de S.B. Kennedy, también Vanston fue influenciada por los pintores venecianos, por Cézanne y por Pablo Picasso (1881-1973).

14. La información sobre la premiación de *La roca de Carballo* de Ezequiel Jiménez fue extraída de: Ferrero, Luis. *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo 19*. San José, C.R.: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1986, separata de color. Ferrero, Luis. *Gozos del Recuerdo, Ezequiel Jiménez y su época*. Alajuela, C.R.: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1987, p. 84. Sin embargo, el autor apunta que dicha obra fue galardonada en



Figura N° 14: Doreen (Dairine) Vanston.
Un rincón en La Sabana.
 Técnica: Desconocida. Ca. 1931.
 Medidas: Desconocidas.
 Colección: Desconocida.

que los paisajistas académicos, este no plasmó los efectos reales de la luz en la naturaleza, por lo cual la brillante luminosidad del trópico está ausente. La irradiación solar fue empleada para crear la ilusión de profundidad a medida que los destellos de reflejo en el mar se pierden en el horizonte. También Gonzalo Morales fue poco audaz en los efectos de luz. En un retrato de 1931 (figura N° 15), el artista evidencia el conocimiento académico del claroscuro. El estudio de la sutil gradación de los medios tonos que se encuentran entre las luces y las sombras, le permitió modelar la figura de la niña y crear la sensación de volumen; también logró un delicado reflejo de la blusa roja en el rostro de la pequeña.



Figura N° 15: Gonzalo Morales.
Retrato.
 Óleo sobre tela. 1931. 33,7 x 28,7 cm.
 Colección: Familia Jiménez Beeche.



Figura N° 16: Lidia Bonilla.
Vitróla.
 Óleo sobre cartón. Sin fecha. 31,5 x 30,5 cm.
 Colección: Cecilia Bonilla.

la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932), exhibición en la que no participó el artista. Los periódicos de la época consignaron que Jiménez obtuvo una medalla de plata en la "Tercera Exposición de Artes Plásticas" (1931), por lo cual se asocia la pintura en cuestión con este otro certamen.



Figura N° 17: José Francisco Sáenz Quesada.
 Retrato de Aurora Almar de Quesada.
 Óleo sobre tela. 1933. 94,3 x 68,5 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.



Figura N° 18: José Francisco Salazar.
 Retrato de John M. Keith.
 Óleo sobre tela. 1933. 51 x 35,5 cm.
 Colección: Ana Keith Sánchez.

Otro artista académico que expuso en la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” fue Lidio Bonilla (1876-1969), discípulo del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Tomás Povedano (1856-1943). El óleo titulado *Vitrola* (figura N° 16) es un ejemplo de las características de dicha corriente estética. Las sombras negras y oscuras están presentes en esta obra, así como el trazo de líneas, que en el mundo objetivo no existen. La huella de la pincelada fue eliminada, lo cual le confiere un acabado pulido y minucioso. El objetivo de este tratamiento es crear la ilusión de realidad.

“Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933)

En la “Quinta Exposición de Artes Plásticas”, el jurado en pintura inclinó la balanza hacia los académicos; es decir, estos obtuvieron los principales premios. José Francisco Salazar (1892-1968) recibió la medalla de oro por un retrato titulado *María del Carmen*. Otras dos obras que expuso fueron *Retrato de Aurora de Almar Quesada* y *Retrato de John M. Keith Alvarado* (figuras N° 17 y N° 18). En el primero, la disposición de la retratada —la prima hermana del pintor— evoca a *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (1452-1519). Sin embargo, aquella fue ataviada como una española, cuya figura aparece enmarcada con un paisaje nativo: una esfumada calle con casas de adobes. En la segunda obra, Salazar se muestra más atrevido al pronunciarse contra la academia. Su oposición la manifestó al no modelar la figura del retratado con el sutil efecto del claroscuro y al plasmar al personaje sobre un fondo rosa completamente plano. Ante estas audacias, el escritor Abelardo Bonilla, bajo el seudónimo de Luis Rieux, comentó lo siguiente en el *Diario de Costa Rica*: “...Salazar comienza a sentir la rebeldía

contra la academia y más aun, contra ese estilo suyo en el que parecía ya encarrilado definitivamente".¹⁵

Salazar compartió la medalla de oro con María Aurelia Castro Quesada. También esta artista académica se atrevió a ser un poco más osada en su pintura titulada *Pastoras* (figura N° 19), obra con la cual obtuvo dicho premio. A los colores predominantes del cuadro, es decir, el rojo y verde, les confirió una intensidad poco usual en los trabajos académicos. Este rasgo lo percibió un cronista de *La Nueva Prensa*: "...nos da unas magníficas "Pastoras" con cierta valentía en el tono y maravillosamente bien compuestas. Ganarían muchísimo olvidando su pasada por la Escuela de Bellas Artes".¹⁶ Respecto a esto último, el periodista también se refería a la hermana de la artista, Ángela Castro (1884-1954). Esta había expuesto una pintura que mostraba un ramo de rosas (figura N° 20), las cuales manifiestan algo de la intensidad del rojo y verde de *Pastoras*; sin embargo, este aspecto que podría ser indicador de innovación, se disuelve en el conjunto de la obra. Así lo determinan los tonos tierra y los poco intensos tonos verde, la clásica balaustrada y el fondo —que se asemeja a su pintura *Paisaje en Washington* (figura N° 21)—,¹⁷ en donde se aprecia una luz artificial.

Las hermanas Castro Quesada fueron discípulas de Tomás Povedano, hacia 1914, año en que este las elogió —con motivo de la apertura de la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes— por "...los muy



Figura N° 19: María Aurelia Castro Quesada.
Pastoras.
Óleo sobre madera. Ca. 1933. 75,7 x 50,7 cm.
Colección: Privada.
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.



Figura N° 20: Ángela Castro Quesada.
Sin título.
Óleo sobre tela. Ca. 1933. 58 x 76,3 cm.
Colección: Privada.
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.

15. Luis Rieux. "En la Exposición Nacional de Artes Plásticas". *Diario de Costa Rica*, 15 de octubre, 1933, p. 6.

16. "Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas". *La Nueva Prensa*, 20 de octubre, 1933, p. 6.

17. La pintura *Paisaje en Washington* de Ángela Castro fue exhibida en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932).



Figura N° 21: Ángela Castro Quesada.
Paisaje en Washington.
 Óleo sobre tela. Ca. 1932. 55,7 x 40,5 cm.
 Colección: Privada.
 Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.

notables adelantos alcanzados..."¹⁸ En noviembre de 1927, Povedano realizó una exhibición de los alumnos de la Escuela para mostrar al público el esfuerzo efectuado por estos.¹⁹ A pesar de dichas iniciativas por parte del maestro, este se opuso a la realización

de los certámenes de los años treinta, pues dudaba de los beneficios que podían rendir. En 1934, le comentó a un reportero de *La Hora* que el deseo de la Escuela era orientar a la juventud interesada en el arte, y que era necesario una larga vida para ver salir un verdadero artista del grupo de jóvenes estudiantes. Por eso, agregó lo siguiente:

"No teníamos pintores para formarla [la exposición]. Los que comenzaban eran muchachos entre los cuales podría existir alguno de talento, pero ese uno también recibiría un mal resultado con la exposición, ya que los aplausos fáciles, o las alabanzas indiscretas o los criterios errados colmarían su ambiente, lo llenarían de vanidad y hasta posiblemente lo empujarían por caminos torcidos."²⁰

Posiblemente, Povedano había llegado a percibir que un número considerable de jóvenes artistas estaba luchando por ocupar un puesto en el campo artístico y que las "Exposiciones de Artes Plásticas" eran un medio para lograrlo. Esta misma necesidad la debió notar en sus propios alumnos, muchos de los cuales participaron en estos certámenes.²¹ Por eso, ante esta inquietante situación de cambio, prefirió rechazar dichas exhibiciones.

La posición adoptada por el maestro debió influir para que participara únicamente en la "Quinta Exposición de Artes Plásticas" (1933) y con solo una obra: *Retrato de Juan Vázquez de Coronado*. Esta fue severamente criticada por Abelardo Bonilla en un artículo del *Diario de Costa Rica*:

18. "Los discípulos de Povedano. (A vuela pluma)". *Pandemonium*, N° 109 (25 de abril, 1914), p. 366.

19. Cfr. "Próxima exposición de trabajos artísticos en la Escuela de Bellas Artes". *La Tribuna*, 10 de noviembre, 1927, p. 2.

20. "La pintura es esencialmente clásica; pintar en desproporción es como escribir al revés". *La Hora*, 17 de octubre, 1934, p. 6. Todos los corchetes son de la autora.

21. Algunos de los discípulos de Tomás Povedano que participaron en las "Exposiciones de Artes Plásticas" fueron: Rafael León, Rigoberto Moya, Elena de Montagné, Dorothy Pinto, Consuelo Gamboa, Lolita Zeller de Peralta, Virginia Zeller de Esquivel, Ángela Pacheco, Aurelia Trejos, Humberto Castro Saborío, Víctor Manuel Bermúdez, Noé Solano, Juanita Montero de Cuendis, Clemencia Truque de Arguedas, Eлда Piza, Lía Piza, Gilberto Huertas, Claudia María Jiménez, Carmen Estrada y Lidio Bonilla.



Figura N° 22: Luisa González de Sáenz.
Cabeza de mujer.
 Óleo sobre tela. 1933. 45 x 32,5 cm.
 Colección: Familia Sáenz Shelby.

“Nada nos dice. aL [sic] faz, la mirada, parecen más de un monje penitente que de un conquistador. El trapo rojo, muy de receta, carece de volumen. Va sobre la coraza, que a su vez va sobre la hombrera, que se distinguen perfectamente en el hombro izquierdo y sin embargo, el trapo no se eleva un milímetro sobre el hombro derecho. ¿Y el casco? Si descansa en la mano, el detalle es de mal gusto puesto que a [sic] mano no se vé [sic]. Si está bajo el brazo, tendría que ser un casco de algo suave, ya que el brazo, casi sin cuerpo, no se desprende del cuerpo de la coraza.”²²

22. Luis Rieux. “En la Quinta Exposición Nacional de Artes Plásticas”, *Diario de Costa Rica*, 20 de octubre, 1933, p. 2.
23. Término peyorativo que significa bombero. Este fue empleado para designar a los pintores del siglo XIX que se inclinaban por la pintura histórica, en la cual aparecían guerreros portando cascos similares a los que usaban los bomberos de la época.
24. La pintura *Retrato de Abelardo Bonilla*, realizada por Francisco Zúñiga, fue exhibida en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933).

En definitiva, el escritor clasificó el retrato como *pompier*,²³ como un clasicismo académico.

Aunque en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” los pintores modernistas no obtuvieron los primeros premios, sí se les otorgó menciones honoríficas. Respecto a esto, se debe considerar que los artistas más vanguardistas expusieron, pero fuera de concurso. Luisa González de Sáenz ganó uno de dichos reconocimientos. Tanto su obra *Cabeza de mujer* (figura N° 22) como la de *Retrato de Abelardo Bonilla* (figura N° 23)²⁴ de Francisco Zúñiga expresan audacias plásticas que José Francisco Salazar no se atrevió a desarrollar en *Retrato de John M. Keith* (figura N° 18). En la primera —un autorretrato—, la tonalidad gris clara del fondo plano y el vestido de la mujer que apenas sugiere un cierto volumen, enmarcan y destacan la expresión de una enérgica personalidad. Los definidos planos que determinan el



Figura N° 23: Francisco Zúñiga.
Retrato de Abelardo Bonilla.
 Óleo sobre tela. 1933. 48,5 x 39 cm.
 Colección: Privada.



Figura N° 24: Mario González Feo.
El pianista.
 Óleo sobre tela. 1933. 27 x 37 cm.
 Colección: Mario González A.



Figura N° 25: Teodorico Quirós.
Casona.
 Óleo sobre tela. 1933. 44 x 67 cm.
 Colección: Instituto Nacional de Seguros.

rostro, rehúyen los tonos realistas de la encarnación. En el caso del retrato de Zúñiga, la fuerte luz con que se irradió la figura destruye el volumen de esta y suscita formas planas. Esto se aprecia en el traje y en el sombrero, aunque este último sugiere un poco de volumen. En ambas prendas, el artista empleó el negro, rasgo que recuerda al pintor francés Édouard Manet (1832-1883). Este matiz era evitado por los académicos, pues consideraban que su fuerte presencia rompía con las armonías de color.

Otro artista que obtuvo una mención honorífica fue Mario González Feo (1889-1969) por la obra *El pianista* (figura N° 24). Este cuadro evidencia el conocimiento de conceptos plásticos desarrollados por el cubismo sintético. Por ejemplo, se pueden apreciar dos puntos de vista distintos: el intérprete está contemplado en el mismo nivel al cual este se encuentra, y el suelo del escenario es observado desde un punto más bajo. La figura del pianista y el instrumento fueron tan simplificados que se convirtieron en siluetas rellenas de color plano. Igualmente, el resto de las formas se expresan como planos geométricos simples, que se extienden como superficies lisas.

Los artistas académicos también recibieron menciones honoríficas, tal es el caso de Consuelo Gamboa. Un artículo de Abelardo Bonilla –publicado en el *Diario de Costa Rica*– manifiesta las diferencias que se evidenciaban entre académicos y vanguardistas, al comentar la obra de dicha pintora:

“Lo que más nos reveló el temperamento artístico de la señorita Gamboa fue el paisaje de Escasú [sic]. Notamos que la autora no tiene predilección por el sol, con ser muy dada a la luz. En su paisaje y en su

patio hay luz, pero no hay sol. Si se decidiera a olvidarse un poco de la escuela, a atreverse a jugar con los amarillos primero, y a ponerse muy serio con ellos después, creemos que podría darnos cosas muy bellas.”²⁵

La luz que Consuelo Gamboa no alcanzaba a captar en sus pinturas, fue la nota característica en las de Teodorico Quirós. En *Casona* (figura N° 25),²⁶ la intensa irradiación solar que baña la estructura de adobes —dispuesta en perspectiva lateral—, el camino, los árboles y la montaña, se instaura como el tema de la obra. Alice André (1907-1998) —discípula de Quirós— buscó plasmar ese mismo efecto luminoso en una composición similar a la del maestro; así se aprecia en *Paisaje de Escazú* (figura N° 26).²⁷ También Manuel de la Cruz González expresó interés por la luz. En un paisaje de 1933 (figura

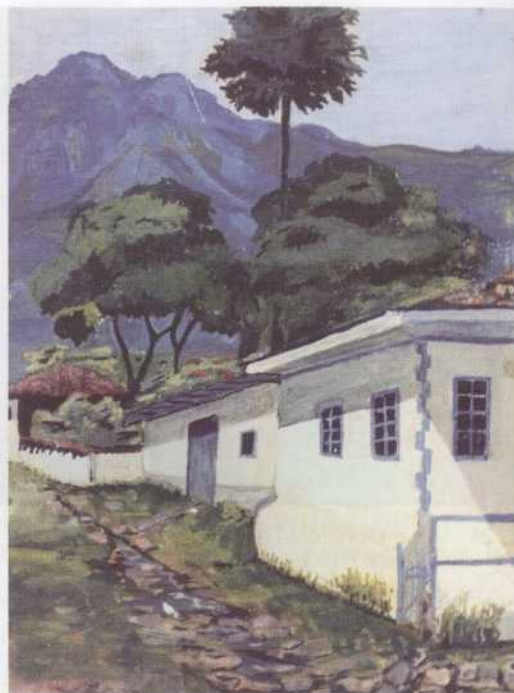


Figura N° 26: Alice André.
Paisaje de Escazú.
Óleo sobre cartón. Sin fecha. 32 x 24 cm.
Colección: Privada.



Figura N° 27: Manuel de la Cruz González.
Paisaje.
Óleo sobre tela. 1933. 22 x 24,5 cm.
Colección: Privada.

N° 27), el pintor observó dicho elemento cerca del mediodía, el cual casi elimina por completo las sombras, las pocas que se observan en la casa son en tonos azul y violeta. Estos contrastan con la variada tonalidad de la luz amarilla, rasgo característico de los impresionistas que González tenía presente. Además, la intensa luminosidad creó simplificados planos de color, avivados con un rico empaste.

En relación con los dibujos y caricaturas expuestos en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas”, también se manifestaron las diferencias plásticas entre académicos y vanguardistas. Esto se puede apreciar al comparar el trabajo de Próspero Calderón (1862-1934) y

25. Luis Rieux. “En la Exposición Nacional de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 6. En esta época, escribían Escazú con “s”, es decir, Escasú.

26. La pintura *Casona* de Teodorico Quirós fue exhibida en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933).

27. La pintura *Paisaje de Escazú* de Alice André fue exhibida en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933).

Francisco Amighetti. El primero presentó un dibujo a lápiz titulado *Retrato de Isabel Troncoso* (figura N° 28). En este el artista empleó el esfumado y el trazo de líneas, así como patrones de líneas, para crear gradaciones de tono desde la luz a sombras profundas, con las cuales modeló la figura. De esta manera, produjo la sensación de un cuerpo tridimensional en una superficie plana, es decir, la ilusión de realismo. En contraposición, se encuentra una serie de dibujos que Amighetti realizó durante un viaje a Argentina, Bolivia y Perú, en 1932. Estos dibujos (figuras N° 29 y N° 30)²⁸ muestran un gusto por las áreas planas de color intenso y las líneas de contorno simples y puras, medios que le permitieron captar la esencia de las



Figura N° 28: Próspero Calderón.
Retrato de Isabel Troncoso.
Lápiz sobre papel. 1933. 16 x 11,8 cm.
Colección: Álvaro Morales Rojas.



Figura N° 29: Francisco Amighetti.
Sin título.
Tinta y acuarela sobre papel. 1932. 17,9 x 14,7 cm.
Colección: Privada.

formas; en definitiva, eran la expresión de la influencia del arte japonés en el artista.

Un caricaturista de vanguardia fue Gilbert Laporte (n. 1914). En 1933, el artista mostró varios trabajos en los que captó diversos personajes del ámbito internacional en su entorno habitual. Para efectuar esto, se apropió de algunas características que recuerdan el cubismo. Las caricaturas están estructuradas en planos geometrizados y organizados por un enrejado de líneas negras. Además, la fragmentación de planos la ordenó con diagonales, tal como lo hacía el pintor español Juan Gris (1887-1927). Con esta organización del espacio, "ilustró" segmentos característicos de la vida de sus "retratados".

28. El dibujo de las vasijas de Francisco Amighetti fue exhibido en la "Quinta Exposición de Artes Plásticas" (1933).

Así, por ejemplo, presentó al flemático *Príncipe de Gales* rodeado de sus diarias y frívolas actividades: un día al montar a caballo, otro a bordo de un crucero y siempre con compañía femenina. El comentario del artista sobre esta forma de vida es mordaz al titular la caricatura *Rule. Britannia. Rule.* (figura N° 31). Este mismo tono se percibe en *Pantalones crían fama* (lámina N° 6), en donde Marlen Dietrich aparece masculinizada por su gusto de vestir pantalones.

Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, uno de los caricaturistas más destacados fue Noé Solano (1899-1971). A pesar de que este —con una formación inconclusa en la Escuela Nacional de Bellas Artes— opinó contra el arte vanguardista, caricaturas como la de *Ángela Castro de Salazar* (lámina N° 7) denotan un diseño ajeno a los convencionalismos académicos. El artista casi solo desplegó la mitad del rostro del personaje, el cual fue ocultado por un atrevido plano dispuesto en una suave diagonal. Esto le permitió humorísticamente destacar los característicos ojos y boca de la mujer, enfatiza a esta última con el único color empleado en la obra, el rojo. Así, solo con unos pocos elementos, logró captar a la “retratada”. Cuando esta caricatura fue expuesta en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas”, un periodista de *La Prensa Libre* la comentó:

“La de la señora Ángela Castro de Salazar, que por su simplificación, su enorme parecido y pureza de línea (creemos sea su mejor obra de este año), es además de un “caricato” perfecto, un estupendo dibujo que cualquiera tendría con gran placer colgado en su cuarto.”²⁹

La caricatura de Carlota Brenes Argüello (figura N° 32)³⁰ es más tradicional. Solano le



Figura N° 30: Francisco Amighetti.
Sin título.
Tinta y acuarela sobre papel. 1932. 25,5 x 22,3 cm.
Colección: Privada.



Figura N° 31: Gilbert Laporte.
Rule. Britannia. Rule.
Tinta y acuarela sobre papel. Ca. 1933. 63 x 48 cm.
Colección: Del artista.

29 “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas”. *La Prensa Libre*, 26 de octubre, 1933, p. 9.

30. La caricatura *Carlota Brenes Argüello* de Gilbert Laporte fue exhibida en la primera “Exposición de Artes Plásticas” (1928) o la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933); el artista realizó dos caricaturas sobre dicho personaje, que expuso en estos certámenes.



Figura N° 32: Noé Solano.
Carlota Brenes Argüello.
 Tinta y acuarela sobre papel. Ca. 1928 ó 1933.
 48,5 x 35 cm.
 Colección: Santiago Rizo Brenes.

dio mayor énfasis al rostro que al cuerpo para destacar y exagerar los rasgos faciales que mejor caracterizaban a la pintora. Además, resaltó su labor creativa al rodearla con sus implementos de trabajo. Un procedimiento similar siguió Ernesto Sandoval al presentar al caricaturista Marco Tulio Zeledón (figura N° 33) con su instrumento de creación: el lápiz. La diferencia entre ambos trabajos reside en que las facciones de este último “retratado” sufrieron una mayor abstracción. En relación

con este aspecto, contribuyó la sombra que se desprende de la mitad del personaje y se convierte en dos áreas planas de color.

La premiación en escultura evidencia cómo los vanguardistas iban ganándole terreno a los academicistas. La medalla de oro le fue otorgada a Néstor Zeledón Varela (1903-2000) por su obra *Saino* (figura N° 7). La temática y



Figura N° 33: Ernesto Sandoval.
Marco Tulio Zeledón.
 Témpera y collage sobre cartón. 1933. 50 x 34,5 cm.
 Colección: Marco Tulio Zeledón Aguilar.

la técnica de la escultura fueron manifestaciones innovadoras. El artista no solo le dio la espalda a la figura humana –considerada por los académicos como la representación superior– al plasmar un animal, sino que lo talló sin minuciosidad y exactitud anatómica. La pieza presenta rasgos simplificados y la parte posterior no fue esculpida por completo, con lo cual le confirió un carácter de inacabado. También la talla directa en piedra significaba un cambio en la orientación plástica. Así lo refleja una declaración emitida por Francisco Amighetti –en 1933– al periódico *La Hora*: “...los materiales

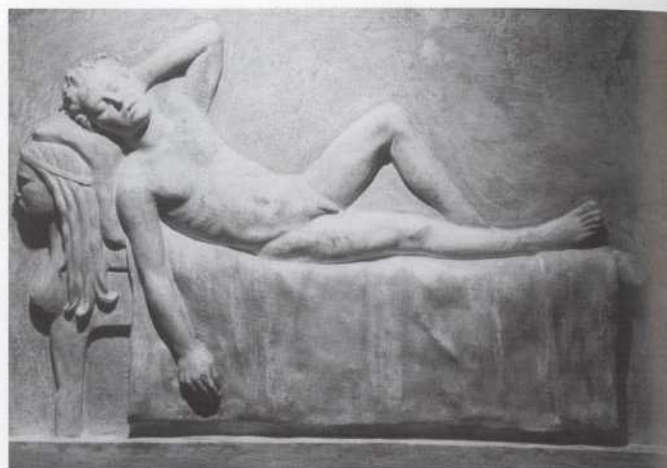


Figura N° 35: Juan Portuguez.
El sueño.
Relieve en yeso. 1933. 96 x 133 x 8 cm.
Ubicación: Desconocida.



Figura N° 34: Juan Portuguez.
*Busto de Rafael Iglesias Castro.**
Yeso. 1933. 68 x 56 x 31 cm.

nobles como la piedra o la madera son los únicos que ofrecen al artista dificultades verdaderas que hay que vencer en lucha abierta, el barro es deleznable y solo lo considero como medio provisional para realizaciones en bronce.”³¹

De esa forma, Amighetti criticaba a la vez los yesos expuestos por Juan Portuguez (1909-2002). Uno de estos fue el *Busto de Rafael Iglesias* (figura N° 34). Este reúne características propias del arte académico: el material con que fue ejecutado, el ocultamiento del proceso material de creación, lo cual le da un acabado relamido, el tratamiento pulido y minucioso, y la representación objetiva del personaje. Sin embargo, el relieve titulado *El sueño* (figura N° 35)³² indica cierta curiosidad por otras tendencias estéticas con rasgos afines a su inclinación plástica. El historiador del arte Carlos Guillermo Montero asoció dicha obra con el simbolismo, en su conferencia: “Juan Manuel Sánchez: su obra y su época”.³³

31. “Amighetti habla para *La Hora*”. *La Hora*, 28 de octubre, 1933, p. 5.

32. El relieve *El sueño* de Juan Portuguez fue exhibido en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933).

33. Carlos Guillermo Montero. “Juan Manuel Sánchez: su obra y su época”. Conferencia dictada en el Museo de Arte Costarricense. San José, C.R.: 4 de octubre, 1995.

* Esta obra fue destruida por el artista.

El especialista se refirió al carácter decadente del relieve, es decir, una obsesión por la sexualidad y la muerte que se dio en la estética de fines del siglo XIX. Además, señaló la presencia de la esfinge, iconografía extraída de los mitos clásicos a los que recurrieron los simbolistas. También *El sueño* puede relacionarse con la obra de Edward Burne-Jones (1833-1898), artista que perteneció al grupo de la segunda fase del prerrafaelismo. Precisamente, uno de los temas que este artista desarrolló fue el sueño, es decir, representaciones en donde las principales figuras aparecen dormidas. También estas manifestaban la expresión anémica y la languidez que caracterizó las obras de *fin de siècle*. El idealismo que Burne-Jones tomó del mundo clásico, debió inspirar a Juan Portuguese para realizar su relieve.

“Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935)

La “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” fue considerada un éxito, a pesar de que Nicaragua solo fue representada por dos artistas y Honduras no participó del todo.³⁴ Algunos periodistas atribuyeron el feliz desenlace del certamen a varias razones: la muestra abrió la posibilidad de un intercambio de corrientes

estéticas y de las raíces de cada nación del istmo; permitió conocer los avances artísticos que experimentaban los creadores; fue un medio de ver y aprender; en definitiva, había sido un estímulo. Todo esto significó que tanto el público como los artistas centroamericanos pudieron confrontar sus obras.³⁵ Un cronista del *Diario de Costa Rica* llegó a la siguiente conclusión:

“Si hubiésemos de hacer una comparación, diríamos que el conjunto extranjero supera al nuestro en técnica. Garavito, Ayala y Mejía Vides, entre otros, son pintores cultivados en magníficas academias, pintores maduros, que dominan el oficio y que se han cultivado en medios artísticos superiores al nuestro. Los costarricense [sic], en cambio, han luchado por su propio esfuerzo, carecen de una sólida base técnica, pero indudablemente, desde el punto de vista de la ideología y de las tendencias, van más avanzados que los otros.”³⁶

Algo similar notó el artista guatemalteco Rafael Yela Günther (1888-1942), cuando en 1937 participó como miembro del jurado de la “Novena Exposición de Artes Plásticas”. El escultor señaló que había podido apreciar una tendencia moderna bien definida y una producción estética con carácter universal, pero notó una ausencia de expresiones regionalistas. Sin embargo, comentó que los artistas ejercían una inmersión en su propio

34. La participación de Nicaragua pasó casi inadvertida; solo comparecieron Carlos Bolaños Álvarez y Octavio Torrealba, quien residía en Costa Rica. El Dr. Jorge Eduardo Arellano considera que el primero fue un pintor tradicional, el cual se formó en Italia y desarrolló su obra en Granada (Nicaragua). León Pacheco explicó que posiblemente Nicaragua y Honduras no habían asistido al certamen, porque eran pueblos que vivían “a caballo sobre la política” y, por lo tanto, no tenían tiempo para el arte. Un periodista del *Diario de Costa Rica* dio otra razón: en aquel momento, dichos países no contaban con artistas de verdadero mérito. En el caso de Honduras, el pintor Zúñiga Figueroa había abandonado su quehacer artístico, y Pablo Zelaya Sierra había muerto poco tiempo atrás (1933). Véase: Arellano, Jorge Eduardo. *Historia de la pintura nicaragüense*, 5a. edición. Managua: (s.n.), 1994, p. 37. León Pacheco. “Existe un arte centroamericano?”. *La Hora*, 18 de octubre, 1935, p. 4. “Todo lo que hay en Centroamérica, al menos en lo que a pintura se refiere, concurre a la exposición que se abre hoy”. *Diario de Costa Rica*, 12 de octubre, 1935, p. 13.

35. La lista de los artistas que participaron en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. En: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, p. 676.

36. “Todo lo que hay en Centroamérica, al menos en lo que a pintura se refiere, concurre a la exposición que se abre hoy.”, *op. cit.*, p. 19.

espíritu, lo cual podría llamarse regional.³⁷ Justamente, algunos creadores costarricenses mostraron gran interés por las corrientes de vanguardia, pero también por expresar lo propio, lo autóctono. La diferencia estriba en que sus colegas salvadoreños y guatemaltecos se enfocaron hacia el indigenismo, corriente poco desarrollada por los costarricenses. Esto pudo contribuir a que se percibiera como más destacado el rasgo modernista en las obras de los artistas de Costa Rica.

En un artículo firmado por Joaquín Ramos, este exhortó a los creadores costarricenses para que siguieran las huellas de los pintores salvadoreños y guatemaltecos; citó como ejemplos a Salarrué (Salvador Salazar Arrué, 1899-1975), José Mejía Vides (1903-1993) y Humberto Garavito (1897-1970). Su argumento fue en estos términos:

“...vienen a demostrarnos [los pintores mencionados] cómo sin dejarse llevar por esas tendenciosas y perjudiciales escuelas modernas, llegan los artistas a ser definidos, es decir a encontrarse como sucede en este caso.”³⁸

Aunque la última parte del comentario es ambigua, se podría pensar que la definición a la que aludió el articulista es el interés por el tema del indígena. Este aspecto fue señalado en relación con la obra de Salarrué, uno de los pintores salvadoreños más comentados por la prensa. Así, por ejemplo, el *Diario de Costa Rica* publicó un escrito que apuntaba “... el hondo sentido del paisaje y del elemento etnológico...”³⁹ en el

trabajo de dicho artista. Además, hizo la siguiente observación sobre Mejía Vides: “Sus indias... cosa verdaderamente notable para la historia pintural de América”.⁴⁰ En *La Hora* un comentarista exteriorizó su preferencia por la obra *La línea* de Salarrué. De acuerdo con la descripción de la pintura, la presencia del indígena quedó manifiesta en dicho paisaje. Este aspecto lo percibió el articulista de esta forma:

“La línea oblicua e indecisa, el cielo cenizoso y muerto, el paisaje pelado y cuajado de desolación, como un reflejo de las almas que tiñen el paisaje bárbaro y crujiente bajo el calor de la bajura y sobre esa vasta tristeza, el colorín de las cobijas tendidas, como un grito en medio de una planicie, estertor de una raza muda que aun [sic] palpita en el último trozo de la aorta que se va quedando inmóvil.”⁴¹

El primer premio en pintura, “Premio República de Costa Rica”, le fue otorgado a Mejía Vides por su obra *India de Panchimalco* (figura N° 36), lo cual había predicho el diario salvadoreño *Patria* del 25 de setiembre de 1935. Dicho artista –influenciado por Gauguin– tomó al pueblo indígena de Panchimalco por “modelo”, para pintar su paisaje y tipos humanos con sus costumbres y trajes. Así, su inclinación hacia este tema contribuyó a despertar el interés por lo indígena entre compatriotas. Artistas como Mejía Vides, Salarrué y Luis Alfredo Cáceres (1908-1952) fueron los impulsores del indigenismo en su nación.⁴²

37. Cfr. “A los artistas de Costa Rica les asiste un espíritu de sacrificio”. *La Hora*, 29 de diciembre, 1937, p. 7. “Entusiasmo artístico y cooperación entre artistas”. *La Hora*, 18 de enero, 1938, p. 3.

38. Joaquín Ramos. “Mis impresiones sobre la exposición de arte.” *La Hora*, 24 de octubre, 1935, p. 6.

39. “Los ojos y los oídos del reporter. La Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 20 de octubre, 1935, p. 16.

40. *Loc. cit.*

41. “La exposición centroamericana de pintura”. *La Hora*, 15 de octubre, 1935, p. 6.

42. Cañas, Carlos. Prólogo. Catálogo *Pintura salvadoreña del presente siglo*. El Salvador: Museo Forma, 1984, pp. 128-132. Cea, José Roberto. *De la pintura en El Salvador (Panorama histórico-crítico)*. San Salvador: Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador, 1986, pp. 90-114.



Figura N° 36: José Mejía Vides.
India de Palchimalco.
 Técnica: Óleo. Ca. 1935 (?).
 Medidas: Desconocidas
 Colección: Desconocida.

En el caso de Guatemala, también se desarrolló un interés por el indio. Los creadores se vieron atraídos por el fuerte colorido del atuendo indígena y por sus rasgos faciales. Sin embargo, el lenguaje plástico de los pintores fue conservador, porque –hasta 1944– una serie de dictaduras no fue el contexto propicio para la entrada de información sobre las corrientes vanguardistas.⁴³ Esto se trasluce en un artículo publicado en el *Diario de Costa Rica* con motivo de la “Primera

Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. El comentarista escribió: “Garavito, en quien es necesario reconocer un maestro, trata motivos indígenas, pero con una técnica europea y no americana, con una técnica que en muchos rasgos nos recuerda a Sorolla”.⁴⁴

Humberto Garavito fue el creador guatemalteco que generó más opiniones en la prensa. El jurado estimó que este era merecedor del segundo premio de pintura por su obra *Indígenas del Nebaj*. Por el contrario, el político Jorge Volio le expresó a un reportero del *Diario de Costa Rica* que al pintor se le debió adjudicar el primer premio, porque sus “...indias, demuestran una vitalidad, una expresión pictórica admirable”.⁴⁵ En cambio, expresó una opinión adversa contra el quehacer artístico costarricense, específicamente contra el vanguardista: “En general en arte retrocedemos, cada día es peor el STANDARD de nuestros artistas, llegaremos a lo primitivo, al A.B.C., o al “idiotismo”, que también es un ISMO modernista”.⁴⁶

Los articulistas costarricenses percibieron y comentaron la temática indígena en las obras de los artistas guatemaltecos y salvadoreños; sin embargo, este motivo no estuvo totalmente ausente en los trabajos de los creadores de Costa Rica. Francisco Zúñiga fue uno de los artistas que manifestó mayor inclinación por el tema sobre el indio. En algunas de sus pinturas, se aprecia su inspiración en el muralismo mexicano; por ejemplo, adoptó temas populares, es decir, plasmó gente de pueblo con rasgos indígenas. Este no es el caso de

43. Méndez D’Avila, Lionel. *Visión del arte contemporáneo en Guatemala. Primera exposición (1900-1950)*. Guatemala: Patronato de Bellas Artes de Guatemala, 1995, pp. 8 y 22.

44. “Todo lo que hay en Centroamérica, al menos en lo que a pintura se refiere, concurre a la exposición que se abre hoy”, *op. cit.*, p. 19.

45. “Disiento en un todo con el fallo del jurado de la Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 1º de noviembre, 1935, p. 7.

46. *Loc. cit.*

la obra titulada *Niñas en la ventana*, con la cual ganó el tercer premio en pintura. En cambio, un sentido precolombino es perceptible en la talla con que obtuvo el primer premio en escultura (“Premio República de El Salvador”), el *Monumento a la Madre* (figura N° 8). Cuando esta obra aún no había sido tallada en piedra, Amighetti se refirió a la maqueta (figura N° 9) —en el periódico *La Hora*— así:

“La piedra como ya se ha dicho sería el material noble más conveniente porque reforzaría su monumentalidad y estaría muy de acuerdo con el boceto hasta por un ligero arcaísmo que sabiamente lo entronca a una tradición indígena. La piedra es un material autóctono que responde mejor a una estética americana...”⁴⁷

El artista se inspiró en el arte precolombino, pero también el carácter masivo y las casi geométricas formas —bien entrelazadas y estructuradas— de la pieza, recuerdan algunas obras influenciadas por el cubismo del pintor mexicano Diego Rivera (1886-1957). Zúñiga definió una forma cúbica, en la cual predomina un fuerte sentido de frontalidad que no menoscaba la integración armoniosa de todos sus planos. En sus poderosos volúmenes buscó la simplificación de la forma y creó una composición estática pero dinámica en sus elementos internos. El equilibrio perfecto en que se sustenta la figura masiva de granito, expresa una imagen contenida que, no obstante, desborda ternura maternal. En síntesis, era un trabajo que se oponía al realismo del arte académico.

El escritor León Pacheco tuvo una opinión diferente, en relación con la de otros comentaristas, sobre la producción artística costarricense. Este consideró que existía una

fuerte influencia del arte mexicano y así lo expresó en *La Hora*:

“...se desprende una serie de rumbos estéticos de los cuales el que predomina mayormente es el mejicanismo. Y domina sobre todo entre los costarricenses, por un fenómeno de nostalgia étnica. Dijérase que un país sin raza definida se adapta la pose de lo que pudiera ser ese contenido racial: es una especie de especulación sentimental en la que ha trabajado un espíritu frío y analítico. Por eso lo que se gana en nuestros pintores en técnica se pierde en frescura emotiva.”⁴⁸

Aunque algunos artistas costarricenses se vieron influenciados por el muralismo mexicano y el arte precolombino, la representación del indígena fue escasa. Si Pacheco se refería a dicho motivo como evidencia del predominio de un “mejicanismo” en el arte de Costa Rica, entonces su apreciación fue inexacta. En cambio, los países latinoamericanos que contaron con importantes civilizaciones precolombinas y conservaron altos porcentajes de población aborigen, dieron una fuerte acogida al tema del indio. Dichas naciones fueron Perú, Ecuador, Bolivia, Guatemala y —por supuesto— México, los cuales redescubrieron y revaluaron las culturas y tradiciones vernáculas. Este movimiento cultural y político se denominó indigenismo, el cual tomó ímpetu durante las décadas de 1920 y 1930.⁴⁹

Hacer patria con el paisaje costarricense

Las “Exposiciones de Artes Plásticas” no solo mostraron el interés de algunos artistas

47. Francisco Amighetti. “Amighetti y el bozeto (sic)”. *La Hora*, 6 de febrero, 1935, p. 6.

48. León Pacheco, *op. cit.*, p. 4.

49. Dawn Ades, *op. cit.*, p. 195. Damián Bayón, *op. cit.*, pp. 29 y 183.