

KNOCKOUT A LA PINTURA

ÁLVARO GUEVARA EN LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO¹

[WORK BY ALVARO GUEVARA IN THE HISTORY OF CHILEAN ART]

AMALIA CROSS^{*}

Futur.
Nous faisons collection de papillons avec le passé.
Avec de fines épingles nous fixons chaque heure dans l'été,
essayant d'attraper l'avenir jusqu'à l'heure où nous dépasserons la barrière
et que le passé viendra nous réclamer pour toujours.
Álvaro Guevara (1954:31)

^{*}
Amalia Cross Gantes
Investigadora Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Instituto de Arte
Región de Valparaíso, Chile

Resumen: Álvaro Guevara Reimers (Valparaíso, 1894 – Aix en Provence, 1951) fue un pintor, escritor y boxeador chileno que participó de los movimientos artísticos de vanguardia en Europa durante la primera mitad del siglo XX, específicamente en Londres y París. Llegó a Inglaterra² a los 15 años y regresó a Chile solo en dos ocasiones. La primera entre 1922 y 1926, período en que realizó la obra *Negros*, sobre la que trata este ensayo. A través de la investigación de su obra es posible recuperar una parte importante y desconocida de la historia del arte chileno del siglo XX, que resulta clave para comprender la llegada de la modernidad a nuestro contexto artístico y los problemas que esto ocasionó.

Palabras clave: pintura, modernidad, artista moderno, crítica.

Abstract: *Alvaro Guevara Reimers (Valparaiso, 1894 – Aix en Provence, 1951) was a Chilean painter, writer and boxer who participated in the avant-garde artistic movements in Europe during the first half of the twentieth century, particularly in London and Paris. Guevara arrived in England at the age of 15 and returned to Chile in two occasions only, the first one between 1922 and 1926 when he developed the project “Negros” on which this essay is based. By looking into his work, it is possible to retrieve an important still unknown part of the twentieth century history of Chilean, which is essential to understand the arrival of modernity in our artistic context and the problems it produced.*

Keywords: *painting, modernity, modern artist, criticism.*



1923 es un año clave en el desarrollo de la pintura moderna en Chile por los intentos de renovación y por los debates que estos generaron. Junto con el regreso de artistas y escritores influenciados por los movimientos europeos de vanguardia, llegaron a Chile nuevas ideas y propuestas que pretendieron reformular el arte. Consecuencia de ello fue la creación del Grupo Montparnasse³ y la exposición que realizaron el 22 de octubre de ese año en la casa de remates Rivas y Calvo en Santiago, hecho que significó un primer remezón importante en la escena artística local del siglo XX. Los cuestionamientos que surgieron a partir de dicha exposición alcanzaron, pocos días después, una mayor dimensión cuando una serie de obras *de avanzada* fueron enviadas al Salón Oficial en el Museo Nacional de Bellas Artes, haciendo oficial la irrupción de la modernidad en el contexto artístico chileno, provocando la definición y confrontación de las posturas estéticas respecto de las nuevas tendencias artísticas.

Aunque las historias que se han escrito al respecto desconocen u omiten la presencia de Álvaro Guevara, sus obras presentadas en el Salón Oficial fueron las más polémicas,⁴ en comparación con las obras del Grupo Montparnasse, que si bien presentaban características modernas, lo hacían de manera moderada, lo que les permitió ser asimiladas y aceptadas por la crítica más fácilmente.

Para el Salón Oficial de 1923, Guevara presentó cinco obras,⁵ de las cuales la única que se conoce hasta el momento, se titula *Negros* y pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile desde 1963, año en que se exhibió por segunda y última vez, en la muestra de “Nuevas Adquisiciones” del museo.⁶

Esta obra a primera vista, y desde cierta distancia inicial, parece un rectángulo negro; nada más que pigmentos negros sobre la tela. Sin embargo, al acercarnos logramos distinguir la figura de una anciana sentada sobre una silla en la oscuridad de una habitación. Tanto por el tema —retrato de una mujer sentada— como por sus medidas —183,5 cm x 122 cm—, *Negros* tiene una similitud formal con la serie de retratos que realizó Guevara en Londres antes de regresar a Chile, por ejemplo, el retrato de *Dame Edith Sitwell* (1919) adquirido por la Tate Gallery en 1920.⁷ No obstante, *Negros* no posee la misma riqueza cromática ni tampoco la mujer

Guevara by George Charles Beresford 1920 National Portrait Gallery



retratada es un personaje clave dentro de la escena artística, en su lugar una anciana decrepita y desconocida pintada en algún hospicio de la Región de Valparaíso.⁸ Por otra parte, y en contraposición al género del retrato, la obra *Negros*, como señala su título, es una pintura hecha con negros, es decir, el título es utilizado para definir y nombrar la obra por su condición formal, restándole importancia al tema y a su literatura.

La presencia de esta obra en el Salón Oficial provocó una gran polémica en el contexto artístico de la época. Ver sobre la pared colgado un rectángulo negro desató un enfrentamiento directo entre quienes defendían lo nuevo, versus quienes abogaban por mantener la tradición. El principal enfrentamiento que tuvo lugar en la prensa, fue protagonizado por dos críticos de arte: Jean Emar, del diario *La Nación* y Nathanael Yáñez Silva, de *El Diario Ilustrado*.

Yáñez Silva publicó un extenso artículo titulado “Álvaro Guevara; apreciaciones sobre sus cuadros. Generalidades sobre los modernistas en pintura”, donde se refiere a estos como *cuadros extraños, de composiciones raras, de colores agrios*. Frente a la obra en cuestión se detiene para señalar que, a diferencia de Velásquez o Rembrandt, el uso del color negro por parte de Guevara tan solo produce un efecto desagradable. En sus palabras: “...los negros del señor Guevara son negros, sencillamente, opacos, desagradables al ojo, que al fin de poco tiempo terminan por fatigar” (p. 5). Resulta interesante destacar de su crítica algunas ideas que operan como contradefinición o definición negativa de la pintura moderna, que para él constituía una pintura plana e irracional. En palabras del crítico:

No vemos tampoco volúmenes apreciables... Todo se mueve... porque no hay construcción razonada, porque ¡en nada de todo eso hay lógica! Nos sorprende de sobremanera que esta



tela o que estas telas, hayan sido admitidas al salón... rechazamos sencillamente lo que es feo (Yáñez Silva, 1923, p. 5).

A estas ideas, Jean Emar respondió con un artículo titulado “Críticos y crítica”, defendiendo la innovación y las nuevas tendencias llamadas ismos de los otros ismos, para él “el clasicismo (?), tradicionalismo, conservadurismo y ‘comodismo’” (p. 7). Además escribió:

En el Salón Oficial hay un grupo de obras que tiene todos los defectos posibles para la estética yáñezsilvesca. (...) Y éste es el caso de las obras del señor Álvaro Guevara. Estas obras me aparecen, después de atravesar el Salón Oficial, como un cántico de libertad y sinceridad. Y lo que es más meritorio, me aparecen sin esa pretensión de trascendentalismo a la que, tan a menudo, tiende la mayoría de nuestros artistas. En los cuadros del señor Guevara, veo sencillamente a un hombre que pinta como ve,

<1 Alvaro Guevara, *Negros*, 1923 MAC a

<1 Alvaro Guevara, *Negros*, 1923 MAC b

como ven dos ojos sin el veneno de los principios escolásticos, olvidando las pequeñas opiniones de taller y recordando su propia sensibilidad (1923, p. 7).

Como se lee más adelante, Emar insistió en la incapacidad de comprender la propuesta de Guevara por parte de los críticos que desconocían el desarrollo de la pintura moderna,⁹ En este sentido para Emar, “la crítica adversa del señor Yáñez Silva, ante las telas del señor Guevara, no es más que la impotencia de poder explicarlas. Ante la naturalidad del señor Guevara (...) la literatura del crítico se declaró en quiebra” (1923, p. 7).

Sin embargo, Yáñez Silva pareció tener una idea y un juicio bastante claro de lo que significaba el arte moderno. Al final de su artículo sobre Guevara sancionó las obras modernas como productos ilegítimos de la imitación acrítica de las tendencias extranjeras, y para ello recurrió a un concepto que el escritor Rubén Darío acuñó para definir la conducta de las clases altas latinoamericanas respecto de las metrópolis europeas.

Casi todos los pintores modernistas de hoy, y por reflejo el rastacuerismo artístico que va de América a Europa, han dado en decir que la pintura la crea el pintor; que el pintor hace y debe hacer lo que le dé la gana: un ensueño, una abstracción, y todos los que esto dicen, desde Matisse y Picasso, hasta el más moreno sudamericano, empiezan por realizar sus abstracciones y sus metafísicas... (1923, p. 5).

La discusión que generó la presencia de Guevara en el Salón se vuelve crucial para la comprensión de los diferentes puntos de vista sobre la llegada de la modernidad al arte chileno y las posturas que se adoptaron sobre las influencias foráneas, las que determinaron al fin y al cabo la posibilidad de recepción y asimilación de las ideas del arte *ultra moderno* (Délano, 1923).

El llamado de atención¹⁰ de Guevara que dejó a más de algún crítico sorprendido o espectador *epatado*¹¹ y fue producido adrede. La obra intencionalmente instaló entre signos de interrogación la definición de una obra de arte y su instancia de legitimación, mediante cuatro movimientos: elegir a la anciana más fea del hospicio;¹² crear una obra en la que por saturación cromática casi no hay figura; titular la obra *Negros* y presentar la obra en una instancia oficial. A través de

estas acciones, la pieza se vuelve un golpe capaz de *noquear* al espectador.

Guevara prefería ser reconocido como boxeador antes que pintor, lo que nos lleva a pensar en el prototipo de actitud dadaísta encarnada por el poeta y también boxeador Arthur Cravan y en la prefiguración teatral y provocativa del arte.¹³

Dos meses después del cierre del Salón Oficial, en el Estadio Ferroviario de Valparaíso, Guevara ganó el campeonato nacional de boxeo en su categoría de peso mediano en una dura pelea de semifondo contra Zózimo López. En el registro consignado por el cronista del diario *La Unión*, se relata el desarrollo de la pelea hasta el último round, cuando:

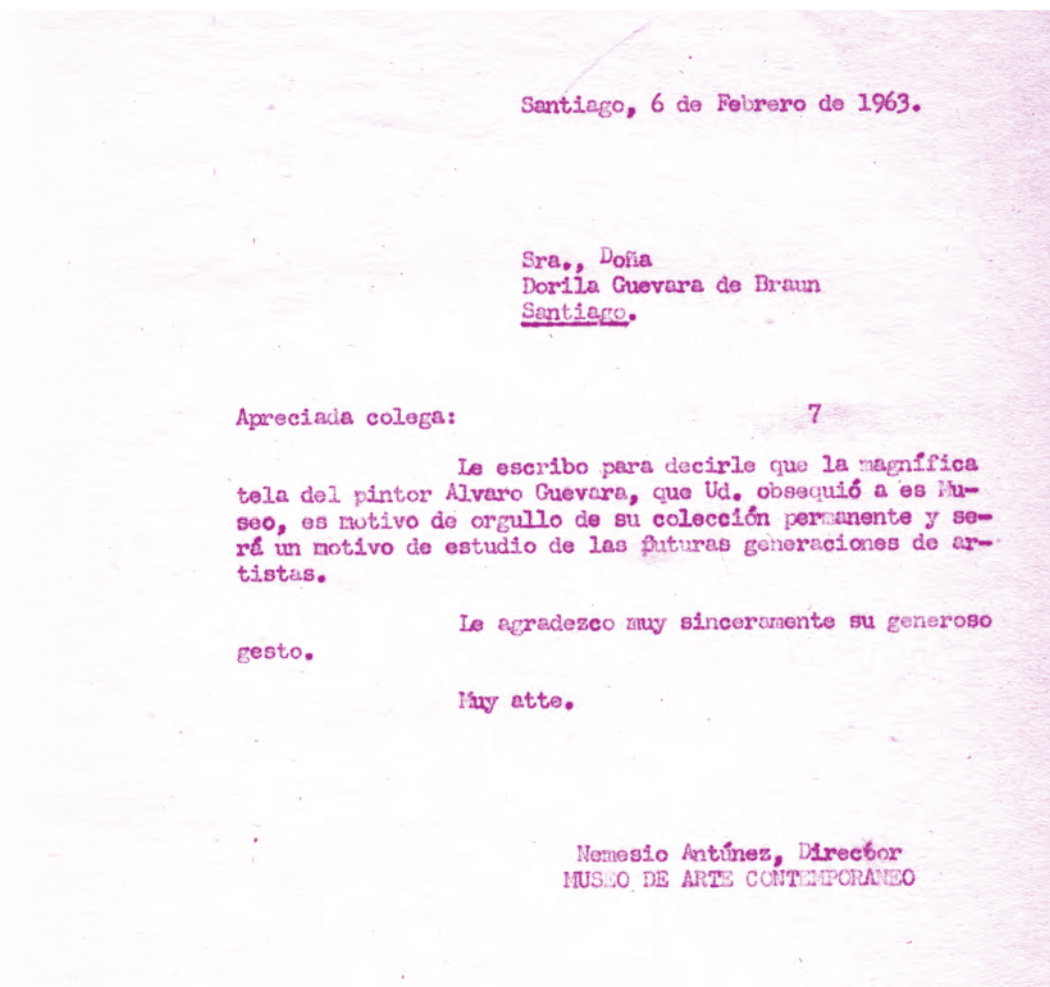
(...) su contendor lo recibe con un fuerte tiro de derecha que hace impacto en el mentón de López que cae sobre las cuerdas, para caer luego sobre el ring. El árbitro empieza la cuenta y López no puede incorporarse antes de los diez segundos fatales, siendo declarado vencedor por knockout el señor Álvaro Guevara. El distinguido pintor que en Inglaterra había practicado con entusiasmo el boxeo... (1924, s/n).

Un mes después de este episodio, Jean Emar publica un texto titulado “Arte y deporte”. En este texto, Emar se vale de la imagen del deporte para hacer un enfático llamado a los artistas a relacionar lo cotidiano y concreto de la vida con el arte, invocando la figura del boxeador, “es por eso que los artistas de hoy —insistentes en cantar lo ya cantado (lo que da un cierto fino aire de aristócrata aburrido)— no ven las bellezas modestas de todos los días”. Esto era para Emar “la belleza del quinto round y la idea de un arte vivo”. (1924, p. 7).

Aunque Emar se refiere explícitamente a otro boxeador chileno, Luis Vicentini (1902-1938), proclamado campeón sudamericano ese año, las relaciones y coincidencias entre el arte, el boxeo y Guevara definen una imagen del artista moderno: quien crea una obra con movimientos de ataque que buscan provocar una reacción, ejecutados con la fuerza, precisión y estilo necesarios para remecer el estado de las cosas y dislocar al espectador de su lugar tradicional. A través del deporte se resitúa la belleza en el presente y en la acción, perfilándose una nueva actitud para el artista en la modernidad, quien de manera

Amalia Cross Gantes Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y candidata a Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Ganadora del segundo concurso de ensayos de Investigación sobre Artes Visuales 70 – 80 del Centro de Documentación de las Artes (Ensayo: “Cuerpos Blandos”, En: Ensayo sobre Artes Visuales: Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile, Santiago: LOM Ediciones, 2013. Vol. II.) y de una beca de postgrados de la Universidad de Chile para realizar estadía de investigación en el Archivo de la Tate Gallery, Londres (diciembre 2012 – marzo 2013). Actualmente es investigadora del proyecto Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Investigadora del Seminario Central de Investigación del Instituto de Arte de la PUCV y docente en el Diplomado de Escrituras Críticas de Arte de la misma Universidad.

Amalia Cross Gantes Bachelor of Arts from the Pontifical Catholic University of Valparaíso and Master's degree in Theory and History of Art candidate from the University of Chile. Cross was awarded the First place in the second contest of Research Essay on Visual Arts 70-80 from the Arts Documentation Center (Essay: “Cuerpos Blandos”, In: Essay on Visual Arts: Practices and discourses from the 70s and 80s in Chile, Santiago: LOM Editions, 2013. Vol. II) and a post graduate scholarship from the University of Chile to carry out a research residency at the Tate Gallery Archive, London (December 2012 – march 2013). She is currently a Researcher for the Catalogue Raisonné Project from the Museum of Contemporary Art at the University of Chile. Researcher at the Central Seminar of Research from the Art Institute at the Pontifical University of Valparaíso and Professor for the Diploma of Art Review Writing at the same university.



△ Fondo adquisiciones Archivo MAC 1963
 ▷ Alvaro Guevara, Dame Edith Sitwell 1919 Tate Gallery

heroica y desafiante asume la confrontación y el conflicto como una exigencia del arte.

El color en *Negros* nos conecta con su obra anterior en Londres, elaborada a partir de la síntesis de las formas por el uso del color en planos. De este modo el color sobrepasa a la figura y con esto se vuelve un elemento autónomo sobre la tela, dispuesto en unidades que modulan el espacio pictórico. El color puro, o el color en sí mismo, ya no se refiere miméticamente a la descripción del objeto representado. Este proceso, en la obra de Guevara y en la pintura moderna en general, constituye el desarrollo anterior necesario para comprender la propuesta de *Negros*, donde el color es el tema porque sobre la tela no hay nada más, ni nada menos, que color. Y el juego provocativo, enunciado en el título de la obra, consiste en que los matices de negro no nos dejan ver la figura de la anciana representada. Con esto se

evidencia el hecho de que primero que nada vemos pigmentos sobre la tela, una definición de pintura moderna.¹⁴

La operación del artista exige un alto grado de conciencia para lograr decodificar los elementos y el sistema estético de una obra de arte entendida tradicionalmente. El uso arbitrario del color y la arbitrariedad del artista nos exponen una conciencia formal respecto de la autonomía del color ante el objeto que se vincula directamente con la autonomía del arte. La operación de Guevara surge de esa liberación que hace posible crear fuera de los márgenes y sobrepasar los límites de la figuración convencional, tensionando la expectativa del espectador común.

La obra *Negros* se vuelve un cuadrilátero, un ring, donde se enfrentan las posturas críticas y se debaten las ideas sobre lo que la modernidad significa y comporta como amenaza o posibilidad. Lo que para Yáñez Silva no es más que abstracciones deliberadas y metafísicas antojadizas fuera de todo orden, para Emar es expresión de libertad

artística y apertura de nuevos campos exploratorios para redefinir la idea de belleza.¹⁵

A excepción de Emar, las reacciones y recepciones generadas por la obra de Guevara en la prensa, coinciden y corresponden al efecto de knockout utilizado en boxeo para determinar el fuera de combate. Esta palabra inglesa es el verbo transitivo para definir la acción de dejar sin conocimiento, dejar literalmente boquiabiertos a los espectadores y críticos. Como buen boxeador, Guevara sabía que el impacto del golpe sorprende y aturde, y antes de caer por la pérdida de conocimiento, todo se vuelve negro por efecto de este. La obra posee la condición visual del knockout. Y en 10 segundos, frente al cuadro, las convenciones caen como el cuerpo del boxeador abatido sobre el ring.

El carácter radical y transgresor de la obra fue proporcional a su rechazo, en su doble condición de extraña y moderna, su irrupción en la escena plástica chilena quedó relegada a un hecho aislado, no comprendido del todo. La obra no fue asimilada y su

autor, aun siendo protagonista de las críticas contemporáneas, fue ignorado por la historia del arte local. Luego de constatar la ausencia de Guevara en la historia del arte chileno, su rápido olvido y posterior omisión, resulta interesante rescatar su obra como un nuevo antecedente que nos permite pensar desde otro ángulo el problema de modernidad en el arte chileno y sus relatos.

Esto es posible hacerlo hoy al repensar el ejercicio práctico de la historia con relación al coleccionismo, es decir, a la producción de conocimientos sobre aquello que se colecciona. Investigar las obras de la colección del MAC ha arrojado hallazgos de gran importancia, los que conducen a revisar y redescubrir el valor asignado a ciertas obras y artistas, como es el caso de Guevara. En este sentido las colecciones, especialmente las públicas, deben mediante el estudio y documentación, encargarse de asignar un valor —antes del comercial— artístico e histórico que permita dimensionar y definir correctamente el lugar de las obras en la producción del artista y en la historia del arte.

COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Este ensayo es producto de la investigación de tesis de posgrado "Álvaro Guevara: Ejercicios para repensar la modernidad en el arte y sus relatos" y se inscribe asimismo en el trabajo de investigación sobre las obras de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en el marco del proyecto "Catálogo Razonado MAC".
2. En 1912 Guevara ganó una beca para estudiar en la *Slade School of Art* en Londres, donde recibió la influencia de la pintura posimpresionista a través de dos importantes profesores; el pintor Walter Sickert y el crítico de arte Roger Fry, este último tuvo un rol crucial en la formulación de la pintura moderna en Inglaterra, con ideas que marcaron a una generación y repercutieron en la obra temprana de Guevara.
3. Conformado inicialmente por los artistas Luis Vargas Rosas, Julio y Manuel Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti y apoyados por el escritor Jean Emar.
4. En segundo lugar la crítica se concentró en El boxeador de Camilo Mori (1896-1973) presentada en el Salón de 1923. Esta pintura fue considerada por Yáñez Silva como deforme, chata, pesada de empaste y color, y comparable a la figura de un boxeador que ha sido muchas veces noqueado al primer round.
5. En el catálogo del Salón Oficial figuran: 71. Interior, 72. Cristo, 73. Paisaje del sur, 74. Estudios y 75. Negros (Catálogo Salón Oficial: 49).
6. La obra fue donada por Dorila Guevara, hermana del pintor, durante la gestión de Nemesio Antúnez como Director del MAC, quien escribe en una carta de agradecimiento lo siguiente: "...la magnífica tela del pintor Álvaro Guevara, que Ud. obsequió a este Museo, es motivo de orgullo de su colección permanente y será un motivo de estudio de las futuras generaciones de artistas".
7. Edith Sitwell (1887-1964) escritora inglesa y editora de la revista de vanguardia *Wheels* (1916-1921), en la que Guevara colaboró traduciendo poesía del español y realizando los dibujos de las contratapas.
8. De hecho la obra figuró desde 1963 como Anciana del Hospicio, hasta el año 2013 cuando su estudio en vivo reveló que al reverso tenía la inscripción que confirmaba su verdadero título.



9. Otro crítico se declaró incompetente ante las obras de Guevara "hasta que un examen más detenido nos dé la clave de su estética" (Cronista, 3).
10. "Fueron objeto de especial atención las telas de Guevara, pintor que acaba de regresar de Inglaterra. Fue una nota simpática en la exposición el envío de este artista de estilo muy original" (El Mercurio, 17).
11. "He aquí nuestro austero Salón Oficial albergando obras llenas de audacias desconcertantes, obras ante las cuales nos detenemos 'epatados' [...] No podemos quejarnos ya de conservadurismo artístico [...]" (Cronista, 3).
12. Figura escrito detrás de una reproducción fotográfica de la obra en el Archivo de Alladine Guevara en París: "Este cuadro lo hizo Álvaro tu padre y yo lo regalé al Museo de Santiago es una vieja de la casa de ancianos la que Álvaro encontró más fea..."
13. En la biografía que escribe Álvaro de la Fuente sobre el pintor se narra el episodio de su reacción ante las críticas que generaron sus obras en el Salón, las que celebró efusivamente (De la Fuente, 194).
14. Similar a la que propone Maurice Denis en su texto sobre Cézanne, al definir la pintura moderna esencialmente como una "superficie plana recubierta con colores agrupados según cierto orden" antes de convertirse en un caballo de batalla, una mujer o cualquier anécdota" (Denis, 232).
15. Cabe destacar el hecho de que Emar no se refiere formalmente a la obra, si no que se concentra en defender la "sensibilidad propia" y diferente de Guevara, aplicada a la renovación del contexto artístico chileno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayer fue inaugurada la exposición anual de Bellas Artes. (1923, octubre 29). *El Mercurio*, pp. 17.
- Délano, J. (1923, octubre 29). La Nueva Epidemia. *El Diario Ilustrado*, p. 5
- De la Fuente, Á. (1980). *Retrato de un pintor*. Santiago: Dial.
- Denis, M. (1944). *Teorías*. Buenos Aires: Ateneo.
- El match de semi fondo. (1924, febrero 8). *Revista Los Sports*, 48, p. 10.
- El Salón oficial. (1923, noviembre 3). *Revista Zig-Zag*, pp. 3-4.
- Emar, J. (1923, diciembre 4). Críticos y crítica. *La Nación*, p. 7.
- Emar, J. (1924, abril 8). Arte y Deporte. *La Nación*, p. 9.
- Guevara, Á. (1954). *Dictionnaire intuitif*. Provenza: Impr. Suzie David.
- Holman-Hunt, D. (1974). *Latin Among Lions*. Álvaro Guevara. London: Ed. Michael Joseph.
- La pelea de semi-fondo entre Álvaro Guevara y Z. López. (1924, febrero 3). *Diario La Unión*, s/n.
- Lihn, E. (1963). Museyon. *Revista de Arte del Museo de Arte Contemporáneo*, 18, s/n.
- Lizama, P. (1992). *Jean Emar: Escritos de Arte (1923-1925)*. Santiago: DIBAM.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1923). *Catálogo Salón Oficial*. Santiago: Imprenta Universitaria..
- Romera, Antonio. "Opinión crítica". Álvaro Guevara. Dibujos y semblanzas. Valparaíso: Impr. Cerro Alegre, 1986.
- Sickert, W. (1916). Álvaro Guevara. *The Burlington Magazine*. Londres, 29, p. 221.
- Sitwell, E. (Ed.) (1918). *Wheels*, Third cycle. London.
- Yáñez Silva, N. (1923, noviembre 12). Álvaro Guevara; apreciaciones sobre sus cuadros. Generalidades sobre los modernistas en pintura. *El Diario Ilustrado*, p. 5.