



Pintura moderna canadiense

Dolores Latapí Ortega

Identidad nacional y cultura son temas actuales en la historia desde la aparición de los Estados modernos. La búsqueda de lo nacional, de lo propio, se ha realizado de distintas maneras e identificándolo, muchas de las veces, con las manifestaciones de arte popular. Sin embargo, en el siglo xx, a la luz del desarrollo económico y tecnológico sin precedentes, acompañado por los grandes movimientos migratorios de los países más pobres hacia los industrializados, el debate sobre dichos tópicos ha tomado un nuevo cariz.

En Canadá, como en otros países de su nivel, esta cuestión se hace más notoria a raíz del biculturalismo entre anglo y francoparlantes, así como del llamado “multiculturalismo”, más recientemente, y su significado.

Preguntarse, actualmente, por el particular matiz de las artes plásticas de Canadá no es un asunto fácil, por ello, lo que persigue este ensayo es hacer una breve reseña de los movimientos y pintores más significativos en ese país durante lo que va del presente siglo, y se abordará el problema de la pintura “nacional”, considerando la vinculación que los canadienses han tenido con los Estados Unidos (la importancia de exponer

en las galerías de este país), así como la disyuntiva de los anglo y francoparlantes en la búsqueda de la “identidad nacional”. No se trata de un exhaustivo análisis de la calidad estética de las obras ni de la singularidad de los artistas, vistos en el contexto internacional del arte pictórico.

Asimismo debe entenderse que, en este siglo, referirnos al “arte nacional” también implica hablar de corredores de arte (*dealers*), de galerías, de exposiciones, de la crítica y del público mismo. Por ejemplo, en París, las grandes exposiciones del impresionismo y del cubismo reunían a artistas no franceses; sin embargo, en esa época la capital francesa era el único reducto donde se podían montar tales muestras artísticas, ya que existían los espacios adecuados para éstas, una crítica especializada y un público que poco a poco se había habituado al contacto con el arte.

EL GRUPO DE LOS SIETE (*GROUP OF SEVEN*)

Entre 1913 y 1931 surge, en Toronto, un grupo de jóvenes pintores —inicialmente siete en total—, quienes se autoproclamaron como los verdaderos representantes del arte canadiense, puesto que buscaban la esencia de éste, en oposición a la generación precedente, conocida como el Club del Arte (*Art Club*), imitadora de estilos y temas europeos muy de moda en las galerías parisinas. El Grupo se lanzó a una exposición colectiva en Toronto, hacia 1920, con la certeza de que serían fuertemente rechazados por la crítica. Pero, sorprendentemente, tuvieron una excelente acogida, debido, en gran medida, a su deliberada intención de encontrar la esencia de lo canadiense, pues pretendían que su temática y su expresión plástica fuesen propias, quizá por eso incluso hoy el referente inmediato de “pintura nacional” para la mayoría de los canadienses sea Harris, McDonald o Thompson, es decir, algún integrante del Grupo de los Siete.

La pintura de este grupo se caracteriza por los temas, primordialmente de paisajes típicos de las latitudes canadienses: bosques, lagos, montañas, en las diferentes estaciones del año y con la iluminación natural a distintas horas del día. La técnica del óleo utilizada por ellos tiene una irrecusable influencia impresionista. Ya no buscan, como los de la generación anterior, estilos o temas influidos por el impresionis-

mo francés o el expresionismo alemán. Sus obras son vigorosas, aunque no todas muestran habilidad, puesto que se trataba de pintores amateurs que habían tenido ligeras nociones de técnicas de pintura; no obstante, por vez primera los pintores canadienses plasmarían la colorida intensidad del otoño en esta tierra con sus gamas de verdes, amarillos y rojos incendiarios, así como los suaves matices del invierno, en el que el blanco es una de las tantas tonalidades de grises y azules, en contraste con los tonos oscuros. La pintura del Grupo de los Siete rompe, así, con el arte del siglo anterior: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, surgió de una ruptura con los valores decimonónicos”;¹ de la propuesta y de la revuelta que estalló en el interior de la unidad espiritual y cultural de los valores europeos del siglo XIX brotó el nuevo arte. Quizá las obras más significativas sean las de Tom Thompson o Lawren Harris.²

Al ser recibidos por la crítica con beneplácito, y no atacados como ellos lo esperaban, no fue difícil caer en la autocomplacencia sin buscar ni experimentar con nuevas expresiones plásticas. Su forma de trabajo era sencilla y metódica: durante el verano y principios del otoño excursionaban y hacían bosquejos al aire libre; mientras que en invierno y primavera terminaban sus obras en el estudio. De esta manera, año con año tenían material para exhibir y cumplir con las expectativas de la crítica.

Salta a la vista que el contenido de las obras es el paisaje del país; esta primera búsqueda de la identidad nacional se vincula directamente con la conformación natural del territorio nórdico de América. Es la búsqueda de una referencia muy inmediata.

Pese a haber caído en lo convencional, sin duda alguna fue el primer movimiento de arte moderno en Canadá y la primera expresión plástica que cuestionó la esencia de lo netamente canadiense; en este sentido hay que destacar que siempre trataron de estar en contacto con pintores quebequenses como parte de esa afanosa búsqueda. Además, su asiduo contacto con la naturaleza —y en algunos casos podríamos hablar de una auténtica comunión—, nos recuerda que en otras manifestaciones

¹ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción de Ángel Sánchez Gijón, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984 (Alianza Forma, 7), p. 13.

² Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, pp. 138-139.

de la cultura canadiense el acercamiento y la identidad con la naturaleza forman parte de un intento inicial por definir lo nacional.

PINTORES FIGURATIVOS

Mientras el Grupo de los Siete estaba en su apogeo, en el resto de Canadá había otros pintores cuya preocupación por un arte más puro, más esencial, fue reconocida cuando pasó la gloria de aquel grupo. Emily Carr, LeMoine FitzGerald y David Milne representan una muestra de calidad plástica única, cuya importancia ya no radica en el tema propiamente canadiense (esto es, el paisaje), sino en la expresión plástica en sí.

Emily Carr trabajó en la costa oeste, cerca de Vancouver. Ella fue la primera artista que reconoció el arte indígena no como mera representación, sino como una auténtica expresión plástica canadiense; además, fue una de las coleccionistas de arte indígena más importantes de Canadá. En su obra vemos representadas aldeas, tótems y otros elementos indígenas, bajo una óptica fresca y novedosa. Asimismo, Emily Carr experimentó técnicas inéditas, como el óleo adelgazado con gasolina, sobre papel, lo cual brinda un efecto de acuarela y a la vez de pastel.³

LeMoine FitzGerald es un pintor más introspectivo. Los espacios abiertos y los objetos cotidianos, realizados con una técnica casi preciosista, reflejan una profunda soledad.

Por otra parte, la obra de David Milne tiene una composición fragmentaria y cromática, que podría calificarse de audaz si no es que innovadora, pues consigue texturas atrayentes. Su interés por las naturalezas muertas nos habla más de una reinterpretación y resignificación de un tema simple, que de una obra de estudio.

A diferencia del Grupo de los Siete —quienes, como ya se dijo antes, bosquejaban en el verano para consumir sus obras en el invierno—, estos pintores buscaban espacios (villas, ciudades, campiñas) que les permitieran desarrollar algo más esencial: su expresión interior.⁴

³ Reid, *op. cit.*, p. 157.

⁴ Aun siendo figurativa la obra de estos pintores, tiene una búsqueda más introspectiva, más íntima que la de pintores como Harris y Thompson. Al respecto, Boccioni ilustra bastante bien esta idea: "...por tanto, la composición de un estado de ánimo plástico no se basa en las disposiciones de los gestos de figuras o en la expresión de ojos, de rostros y de actitudes, sino

EL GRUPO CANADIENSE DE PINTORES (*CANADIAN GROUP OF PAINTERS*)

Durante la década de los treinta y cuarenta, un grupo de pintores integrado por talentos como Carl Schaefer, Lawren Harris y Bertram Brooker, se lanzó a la búsqueda de lo “típicamente canadiense”, pero ya no mediante la aprehensión del paisaje, sino a través de la forma. Su producción se desarrolló en un ámbito más receptivo a las obras nacionales, pues la brecha ya había sido despejada por el Grupo de los Siete, con quienes los unían ciertos vínculos. Su intención era promover el movimiento moderno entre los pintores canadienses, y marcar la diferencia frente a los europeos: “El modernismo en Canadá no tiene casi nada que ver con el de Europa —escribía Harris—; las principales preocupaciones son los ritmos y cambios del paisaje que reflejan un estado de ánimo... hay que buscar el distintivo sabor del suelo canadiense”.⁵

De todos los paisajistas que surgieron y trabajaron en Toronto, sólo Carl Schaefer fue capaz de realizar un arte vigoroso y consistente, con una afirmación propia. En su obra, los objetos y el paisaje familiar cobran vida. Su *Ontario Farm* representa una conjunción de pasado y presente, como una potente imagen del impulso de la continuidad. Schaefer, al igual que otros colegas suyos, participó en la segunda guerra mundial como “artista de guerra” y gran parte de su obra puede apreciarse en el War Museum de Toronto. A diferencia de los demás, el suceso bélico lo marcó profundamente y su producción posterior tornóse oscura y alusiva a temas de violencia. *Young Canadian*, obra de Charles Comfort, nos muestra un retrato de Schaefer donde podemos apreciar el sentido de este grupo de pintores. Con una técnica casi impresionista, este retrato no habla sólo de la personalidad de Schaefer sino de la inquietud estética del realizador; se aprecia la exploración de una expresión plástica distinta, no europea, sobre un tema tan universal como puede ser el retrato. Con el estallido de la segunda guerra mundial, la escena artística decayó en Toronto (el Canadá angloparlante sufrió más que la porción francesa y la mayoría de

que consiste en la rítmica distribución de las fuerzas de los objetos, dominadas y guiadas por la energía misma del estado de ánimo para componer la emoción”. Boccioni, *Pittura, scultura futurista*, Milán, 1914; citado por Micheli, *op. cit.*, p. 254.

⁵ Citado por Reid, *op. cit.*, p. 174. En esta expresión de Harris se aprecian las ideas de Boccioni ya citadas.

los pintores se empleó como “artistas de guerra”) y en Montreal comenzó a surgir un nuevo movimiento plástico. Las recientes teorías estéticas marcarían el advenimiento de una pintura nacional mucho más audaz.

LA SOCIEDAD DE ARTE CONTEMPORÁNEO (*CONTEMPORARY ART SOCIETY*)

John Lyman, fundador de la Sociedad de Arte Contemporáneo, ha sido uno de los más grandes pintores y teóricos de la estética pictórica habidos en Canadá. Lyman fue un crítico acerbo del nacionalismo de exteriores del Grupo de los Siete, y ya en 1932 había escrito: “...la aventura real tiene lugar en la imaginación y en la sensibilidad del individuo... la verdadera senda a seguir debe iluminarse hacia una percepción de las relaciones universales que están presentes en cada parcela de la creación, y no hacia el círculo ártico...”⁶ Es destacable que (como le sucedió al Grupo de los Siete al que tanto criticó) Lyman consideraba a su obra como la quintaesencia de la cultura canadiense y, al igual que ese grupo, su inquietud por la asociación espiritual de las dos razas fundadoras de Canadá (anglos y galos) fue constante. Goodridge Roberts, originario de Ottawa, se unió a Lyman y también desarrolló su arte en Montreal, siguiendo las ideas de Matisse, Cézanne y Picasso. Junto con Lyman fue fundador de la Sociedad. Sin duda alguna durante la década de los cuarenta ellos eran el centro de actividad de la pintura moderna montrealés. *Lady with a White Collar* (1936) de Lyman es un cuadro austero, de primera impresión, pero en realidad hay una apasionada sinceridad en su composición y ejecución. John Lyman fue alumno de Matisse en París y posteriormente trabajó en Montreal. Aun así, aquél no fue el innovador inicial.

A Bertram Brooker puede considerársele el primer pintor abstracto canadiense que expuso en su país, empero, hubo otros artistas (cuyas obras también son abstractas) que buscaron darse a conocer en Nueva York. Brooker tuvo una etapa realista, influido por FitzGerald, y trató de retornar a lo abstracto, incurriendo en una pintura simbólica y cubista. En Brooker se aprecia la impronta de Kandinsky, cuyos textos conoció gracias a Lawren Harris. Este último (único canadiense representado

⁶ Citado por Reid, *op. cit.*, p. 196.

en la Société Anonyme, fundación establecida por Katherine Drier, patrocinadora en Nueva York de Piet Mondrian, Marcel Duchamp y Wassily Kandinsky, entre otros), fue quien en realidad introdujo el arte abstracto en Canadá tanto mediante su obra como a través de la promoción, entre los jóvenes pintores, de la lectura de los escritos teóricos de Kandinsky.⁷ Las ideas del arte abstracto fueron cobrando adeptos en Canadá, y sería Lawren Harris, no Lyman, quien establecería los sólidos principios del arte abstracto en Canadá.

Hacia 1940, tras el desarrollo del Grupo Canadiense de Pintores, la escena pictórica en Toronto carecía de vitalidad, y lo mismo ocurría en Montreal, que no estaba mucho mejor; la actividad pictórica se desenvolvía con menor intensidad y realizada sobre todo por mujeres, entre ellas Prudence Heward, quien llevó el arte del retrato más allá de los convencionalismos de su época.

Stanley Cosgrove fue un artista que asimiló muy bien las características de la novel pintura parisina, sin haber estudiado en París. Ganó una beca para poder ir a Francia a estudiar esa disciplina, pero su sueño se frustró por la guerra, así que trasladóse a Nueva York y más tarde a México, donde conoció a Orozco, con quien colaboró durante cuatro años aprendiendo la técnica del fresco.

Cabe destacar también que en esta época comenzaron a surgir bastantes “pintores canadienses” nativos de Estados Unidos o de Europa (Alemania y Rusia, por ejemplo), cuyos progenitores emigraron a Canadá cuando ellos, los pintores, eran muy jóvenes, o bien eran ciudadanos canadienses de ascendencia francesa, indígena u otra, excepto inglesa; pero lo importante es que Canadá alojó y difundió su arte, de ahí deriva su vinculación con lo canadiense. Esto plantea el problema de las raíces dentro de la búsqueda de identidad. A través del tiempo y conforme aumentó el número de inmigrantes no blancos y no europeos a Canadá, este problema se agudizó y se reflejó también en el arte.⁸

⁷ Lo importante no es preguntarse dónde y cuándo nace el arte abstracto, como lo señala Micheli: “El abstraccionismo nace casi al mismo tiempo en varias partes de Europa en torno a 1910. El problema de las fechas es bastante arduo, pero no es un problema fundamental”, Micheli, *op. cit.*, p. 259.

⁸ Sobre el derecho a crear —escribir, particularmente— desde el punto de vista de una etnia o raza diferentes, véase la discusión que presenta Will Straw en el excelente ensayo “La crisis del nacionalismo cultural”, en este mismo volumen.

LOS AUTÓMATAS (*LES AUTOMATISTES*)

Acechada por la amenaza cultural y lingüística de los angloparlantes y de Estados Unidos, la provincia de Quebec (que aún ahora reclama un rampante nacionalismo autónomo) se refugió en el catolicismo, así como en la lengua y tradición francesas para defender su identidad, lo cual contribuyó a su aislamiento cultural. En este ambiente, el pintor Paul Émile Borduas fue el promotor de un importante movimiento plástico conocido como Los Automatas. El primer acercamiento de Borduas con la plástica lo tuvo a través del arte religioso, decorando capillas e iglesias. Más tarde, entró en contacto con M. Denis, de los Nabís, con Fernand Léger y André Breton, y en Montreal conoció a Lyman, quien siempre reconoció en él una auténtica vocación plástica.

Asiduo lector de los surrealistas, Borduas trabajó con niños, impartiendo clases de pintura y así corroboró que la auténtica fuente de creación yace en el inconsciente, donde se oscurece gradualmente por el proceso de "crecimiento y maduración". Su interés lo llevó al psicoanálisis y al surrealismo —temas no bien vistos por la Iglesia católica—, atrayendo a jóvenes inquietos por esas nuevas ideas. Borduas encabezaba un grupo de estudiantes —pintores, poetas, dramaturgos, bailarines— simpatizantes con las ideas marxistas y el surrealismo.

Más tarde, en 1946, tuvo lugar la primera exposición de un grupo de pintores abstractos canadienses. En esta muestra se podía apreciar la influencia de Matta en la obra de Borduas. Jean Paul Riopelle, quien expusiera en esa ocasión, había colaborado en la última gran exhibición surrealista en París en ese mismo año, organizada por Breton y Duchamp. De los expositores, sin duda alguna Borduas era el más experimentado.

El 9 de agosto de 1948 circuló por las calles de Montreal un texto de Borduas encuadernado rústicamente y con la reproducción de un dibujo en tinta titulado *Refus Global*; era un cuadernillo con breves ensayos de varios autores, cuya idea original era de Borduas. Significó, sin duda alguna, la declaración estética más importante que haya hecho jamás un canadiense. En 1924 se editó el *Primer manifiesto del surrealismo*, y para 1945 André Breton publicaba *El surrealismo y la pintura*,⁹ así Bor-

⁹ El texto íntegro de ambos documentos puede consultarse en Micheli, *op.cit.*, junto con el manifiesto Dada y otros textos de afirmación estética del siglo XX.

duas aprovechaba una experiencia de “publicidad” estética ya probada, para afirmar sus ideas.

Al tratarse de un texto que se preocupaba por la libertad de expresión, la seguridad pública y los temas políticos, el rechazo hacia Borduas no provino de la comunidad intelectual, sino de quienes se sintieron atacados: el clero, la clase política y la intelectualidad católica. Borduas se encontró rechazado por la sociedad, acosado por el Estado y con poco éxito en las ventas. A partir de ello su pintura evolucionó y nunca cesó de “mutar”. La búsqueda plástica de Borduas —que hacia el final se acercaba más a un arte conceptual— no cejó sino hasta el día de su muerte, tras haber echado a andar un movimiento estético que contribuiría más tarde, por sus imágenes, con la revolución tranquila* de Quebec.

Borduas sufrió la persecución anticomunista propia del macartismo y de la posguerra, debido a ello decidió abandonar Montreal y trasladarse a Nueva York, donde entró en contacto con miembros del expresionismo abstracto estadounidense, como Jackson Pollock, Wilhelm de Kooning y Robert Motherwell.¹⁰ Finalmente, retornó a Montreal gracias a la ayuda de sus amigos y más tarde pudo ir a París. Su gran talento fue reconocido hacia el final de sus días.

Gracias a Los Automatas el panorama cultural en Montreal cobró un auge sin precedentes, que se prolongaría hasta nuestros días, mientras que el escenario artístico en Toronto se oscurecía debido a la guerra.

PINTORES ONCE (*PAINTERS ELEVEN*)

En realidad no se trata de una escuela ni de un movimiento como los anteriores, sino de un grupo de artistas plásticos originarios de Toronto, quienes, en la época de los cincuenta, se reunieron para exponer su obra y, en efecto, eran once en total. Representaron una mezcla ecléctica de estilos y la mayoría eran más bien diseñadores gráficos, artistas de

* Se llama revolución tranquila al periodo durante el cual, en los años sesenta, Quebec rompió con las ancestrales tradiciones que hacían de su sociedad un núcleo altamente conservador: implicó el fin de la hegemonía cultural de la Iglesia católica, la disolución de la familia patriarcal, el respeto de los derechos de la mujer. Es decir, un verdadero trastocamiento de los valores y el replanteamiento de muchas actitudes sociales (n. de la ed.).

¹⁰ Reid, *op. cit.*, pp. 230-234.

publicidad, eran pocos los pintores de formación; aunque, irónicamente, la obra de estos pintores tuvo una mejor acogida en Nueva York que en Ottawa; tal vez, como ya se mencionó, porque el público canadiense aún no estaba preparado para apreciar la obra de sus coterráneos. No obstante, el mérito de este grupo fue haber devuelto a Toronto la pintura contemporánea, y los logros alcanzados por ellos son más significativos de manera individual que colectivamente.

En la obra de MacDonald puede apreciarse una familiaridad con el expresionismo abstracto. No olvidemos que, al surgir este movimiento, Canadá ya contaba con mejores escuelas de arte, una tradición pictórica más cimentada, y una crítica y un público más maduros.

EL PANORAMA DESDE LOS AÑOS SESENTA HASTA LOS OCHENTA

Por otra parte, en los cincuenta, en Montreal —que sigue siendo hasta hoy la capital cultural de Quebec— surgió un movimiento autocalificado como Los Plasticistas (*Les Plasticiens*), quienes buscaban la significación de sus trabajos a través de la purificación de los elementos plásticos y del orden de los mismos. En la década siguiente, los sesenta, hubo un movimiento más fuerte, entre cuyos representantes se encuentran Guido Molinari y Claude Tousignant, conocidos como Los Nuevos Plasticistas (*Les Nouveaux Plasticiens*). Ambos artistas indagarán en la sensación de la pintura, buscarán que ésta cause sensaciones, poniendo énfasis en la estructura del color y el ritmo. La obra de Molinari actualmente se exhibe en las mejores galerías del mundo y ha sido, sin duda, uno de los experimentadores con el color y su textura más serios que ha habido.

Durante la década de los sesenta, los temas de la pintura tenderán más hacia el realismo, con una técnica más bien preciosista, que en Canadá se dio en llamar realismo mágico (y por supuesto nada tiene que ver con el fenómeno o movimiento literario acontecido en las letras hispanoamericanas). Fue precisamente en las provincias del Atlántico donde surgió esta tradición del realismo mágico, que es la que actualmente ha continuado con grandes figuras como Alex Colville y Ken Danby. Pero volviendo a los sesenta, en esa década los pintores exploran más las reacciones subjetivas, producto de la contemplación de la naturaleza y de la experiencia con drogas. En esta línea está Roy

Kiyooka, quien durante mucho tiempo influyó a los pintores de Vancouver; Kiyooka vino a México en 1954, al Instituto Allende, y fue en esta tierra donde entró en contacto con los psicotrópicos propios de estas latitudes; él mismo reconocía que a partir de esa época había iniciado su carrera artística, al realizar sus primeras obras verdaderas.

Será también en esta época cuando Toronto se convierta en el centro de actividad artística canadiense, pues será allí donde se ubiquen las principales galerías de arte y, por supuesto, los corredores y los valores del mercado de arte. Desde entonces, Bay y Gerrard, en Toronto, cobrarían fama de ser los barrios bohemios.

En México, la obra de los pintores canadienses es conocida más bien gracias a sus exposiciones en Estados Unidos, pues algunas de éstas que se han presentado en el Museo de Arte Moderno en la ciudad de México han sido poco promocionadas y, por ende, desconocidas.¹¹

A partir de esta época surgirán más bien artistas y no movimientos colectivos; la búsqueda plástica seguirá distintos senderos y, como suele suceder en el arte moderno, se distinguirán sólo por ser figurativos o no figurativos. Entre los primeros se destacan grandes talentos, como Alex Colville, cuya obra es de una ejecución purista. Los temas de Colville parecerían mundanos —al igual que en la obra de Andrew Wyeth, como en *Virginia's World*, por ejemplo—, sin embargo sus personajes reflejan una profunda soledad, sus composiciones transmiten una sensación de inseguridad y a veces hasta de peligro. Algunos cuadros son relatos completos; todos ellos ejecutados con suma precisión. Su composición es muy bien estudiada, medida. La técnica, realista, no deja lugar a dudas de que sus historias se desarrollan en un mundo muy real. Sin fuertes contrastes cromáticos, con abundantes gamas de grises y azules, Alex Colville representa, como nadie, el problema de la identidad nacional canadiense: personajes cuya piel es color gris (aunque sean de raza blanca), situaciones cotidianas de aparente tranquilidad que reflejan incomodidad, paisajes profundos que evocan un desierto infinito, movimiento aparentemente estático y una soledad inmensa; figuras que comparten la escena y hasta una misma actividad, pero, aunque adivinemos que son familias y matrimonios, no tienen nada que ver uno con otro: están en un paisaje

¹¹ Cfr. *50 años de Bellas Artes. Artes plásticas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980.

solitario, cada uno viviendo su propia experiencia individual, aislada (como punto de referencia, y en contraposición, recordemos las obras de Joaquín Sorolla, con escenas en la playa que son verdaderos estallidos vitales y coloridos, donde aparecen mujeres vestidas de blanco que bañan a los niños; en la obra de Colville podremos apreciar personajes juveniles, mas no infantiles). No hay presente ni pasado, no hay intensidades, la obra es monocromática y monorrítmica y, sin embargo, su composición y ejecución impecables son renombrables.

INDÍGENAS Y NO BLANCOS

El arte indígena merece mención aparte por dos razones: primera, se trata sobre todo de arte popular, cuyos patrones de ejecución y representación son muy rígidos; es a partir de los ochenta cuando se comienza a reconocer como un verdadero arte a la producción de los artistas indígenas; y segunda, porque son manifestaciones que reflejan el imaginario colectivo de culturas que, desde el arribo de los blancos a territorio americano, se han visto en peligro de desaparecer. Así, los indígenas, al igual que los quebequenses, han afirmado su voluntad de ser reconocidos como una sociedad distinta dentro de Canadá.

El caso de los pintores emigrados a Canadá lo menciono de nuevo por el problema de sus raíces. Joan Murray, en *The Best Contemporary Canadian Art*, explica que el único criterio de selección que siguió para incluir en su obra a unos artistas y a otros no, fue el de ser ciudadano de Canadá, dando a entender con ello que sólo a quienes hubiesen desplegado su arte en dicha nación los consideraría como pintores canadienses. Este criterio parecería un poco absurdo si se toma en cuenta que los artistas consagrados de todo el mundo exponen, principal y a veces solamente, en Nueva York, y eso no los hace estadounidenses; que por lo general viven en Nueva York, o bien que han estudiado largas temporadas en París o Londres, donde han encontrado la verdadera esencia de su arte. Para entender la postura de Murray consideremos que una gran parte de los emigrantes —ya nacionalizados canadienses— atienden a uno de los instintos básicos de la creación: la búsqueda de los orígenes, o sea de las raíces, y a estos artistas —en su mayoría no blancos— los atrapa, irremediamente, el atractivo de las artes plásti-

cas no europeas —las de sus raíces— como la china, tailandesa, coreana, japonesa, árabe, jordana, india, pakistaní, etc. Pocos de ellos trascienden esa etapa para, a través de la búsqueda de esos orígenes, encontrar una expresión plástica propia. Ello no significa que en un futuro no veamos resurgir la pujanza de pintores que no sean tan familiares, pero cuya identidad nacional canadiense, a través de la plástica, sea auténtica y vigorosa.