

NUM. 12  
AÑO 6, VOL. I  
SEPTIEMBRE 1984

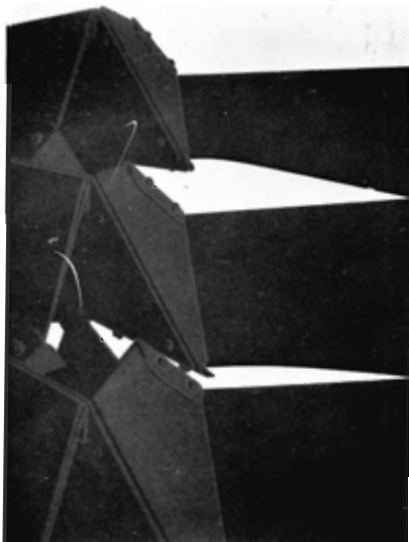
# PLASTICA LATINOAMERICANA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



# PLASTICA LATINOAMERICANA

REVISTA DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN



El diseño de la portada está basado en la estampa de Edgar Negret del Portafolio Colombiano de Lorenzo Homar. (Fotografías por Johnny Betancourt).

REVISTA CULTURAL DE LA LIGA DE ARTE DE SAN JUAN.

AÑO 6, VOL. 1, NUM. 12 \$5.00

Número Extraordinario dedicado al arte en Latinoamérica.

## JUNTA DE DIRECTORES

Jorge Rigau, Betsy Padin, Mayra Massini, Carlos González, Graciela Candelas, Rosita Haussler, Miriam Zamparelli, Carmen Rivera, Teresa Tió, Ramón Arroyo Carrión, Mary Bird.

## JUNTA EDITORA

Delta de Picó, Margarita Fernández, Ramón Arroyo Carrión, Frances Bothwell del Toro, Teresa Tió, Elsa Costas García.

## EDITOR INVITADO

Ernesto J. Ruiz de la Mata

El editor invitado ha sido responsable por la selección de los artículos de este número extraordinario, cuya propiedad intelectual y derechos de reproducción parcial o total pertenece a sus autores.

## DISEÑO GRAFICO

Gloria Florit

La Liga de Arte de San Juan es una institución sin fines de lucro, dedicada única y exclusivamente al completo y total desarrollo del estudiantado a través de su escuela, cursos y conferencias ofrecidas por artistas y críticos locales y del exterior.

FRANCISCO DE MIRANDA: NUESTRO PRIMER CRITICO DE ARTE Rafael Pineda.....	5
ON THE IDENTITY OF LATIN AMERICAN ART Dore Ashton.....	12
THE QUESTION OF LATIN AMERICAN ART: DOES IT EXIST? Jacqueline Barnitz.....	14
THE "QUESTION" 17 YEARS LATER Jacqueline Barnitz.....	17
HACIA LA SOCIOHISTORIA DE NUESTRA REALIDAD ARTISTICA Juan Acha.....	21
LA PROBLEMATICA DEL ARTE LATINOAMERICANO Jorge Romero Brest.....	25
LA CREACION ARTISTICA EN AMERICA LATINA: FACTORES DETERMINANTES EN SU EVOLUCION HISTORICA Inocente Palacios.....	29
ENCUENTROS Y COINCIDENCIAS EN EL ARTE DE AMERICA LATINA ENTRE OPOSICIONES Y ANTAGONISMOS Silvia de Ambrosini.....	33
EL ESTADO DEL ARTE LATINOAMERICANO EN EUROPA Damián Bayón.....	35
A CRISE MUNDIAL E UMA NOVA ORDEM ESTETICA Frederico Morais.....	39
BRASIL, INTEGRANTE DA AMERICA LATINA Mário Barata.....	42
MUDAR O INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE A EUROPA E O BRASIL: UMA NECESSIDADE Walter Zanini.....	44
LA CRITIQUE, FONCTION DEVIANTE ENTRE LA NATURE ET LA CULTURE Pierre Restany.....	48
MANIFESTE DU RIO NEGRO DU NATURALISME INTEGRAL Pierre Restany.....	50
EL PORTAFOLIO COLOMBIANO DE LORENZO HOMAR Entrevista por Ernesto J. Ruiz de la Mata.....	53
SOBRE EDGARDO GIMENEZ Martita Romero Brest.....	59
LA NUEVA IMAGEN Jorge Glusberg.....	63
LES PENETRABLES DE JESUS RAFAEL SOTO OU LE RECOURS A L'ARCHAÏQUE Hélène Lassalle.....	71
VENEZUELA: VISIONES DE SU PINTURA DEL SIGLO XX Bélgica Rodríguez.....	77
EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CIUDAD BOLIVAR: La Realización de una idea Getulio Alviani.....	82
El Museo, un Lugar para Pensar Gloria Carnevali.....	87

Las versiones en español de los artículos de Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Frederico Morais, Mário Barata, Walter Zanini, Pierre Restany y Hélène Lassalle aparecen a partir de la página 91.

## INTRODUCCION

Por primera vez en Puerto Rico una revista echa una mirada hacia la problemática del arte latinoamericano contemporáneo y la multiplicidad de sus expresiones plásticas, fenómeno que lo caracteriza precisamente por su variedad, más bien que por una manifestación unívoca que lo distinga del arte en el resto del mundo.

Así, como “tesserae” del vasto mosaico que constituye nuestra América —ese “gran continente mestizo”, como acertadamente le llamó Ricardo Latchman— este número extraordinario de *Plástica* contiene ensayos que van desde planteamientos en torno a la “identidad” del arte latinoamericano, la consideración de problemas que afectan específicamente a algunos países, sin ser necesariamente privativos de estos, fórmulas que encajan dentro del marco de la teoría del arte y la estética hasta visiones de las voces artísticas particulares en algunas de nuestras naciones americanas.

Para esta edición especial de *Plástica* he tenido el privilegio de contar con la generosa colaboración de distinguidos estetas, historiadores y críticos de arte, directores de museos —espíritus apasionados por la belleza, como es el caso de Martita Romero Brest— tanto de Latinoamérica como de Europa y los Estados Unidos de América.

Algunos de los artículos contenidos aquí han sido ponencias presentadas en congresos y simposios que se recogen en este número por primera vez; otros, contribuciones cuyos temas fueron elegidos por sus propios autores en respuesta a mi solicitud expresa de que trataran sobre asuntos relativos a las artes visuales en la América Latina, sin restricción de carácter alguno.

Precisamente en esto estriba el aspecto dinámico y vital de este conjunto de ensayos: el que no responde a un orden preconcebido impuesto por el editor.

Justamente esta libertad expresiva le imparte cohesión en la variedad misma a esta edición, factor que, si alguno, es el que distingue al arte latinoamericano dentro del ámbito mundial del arte; el que importa por su calidad, irrespectivamente de su procedencia particular, dentro de un panorama donde la nacionalidad del artista no viene a ser otra cosa que un incidente biográfico que nada tiene que ver con el estilo de su producción.

Consideraciones éstas, las mías, discutibles, como juzgarán los lectores alertas al confrontarse con posturas disidentes en algunos de los ensayos que publico, ya que estimo que no es el problema de la identidad del arte latinoamericano el que debe preocuparnos, sino más bien la afirmación del valor de los artistas de nuestra América.

**Ernesto J. Ruiz de la Mata, AICA**  
Editor Invitado

# FRANCISCO DE MIRANDA: Nuestro Primer Crítico de Arte

Rafael Pineda

Nadie da crédito ni a ojos ni a oídos. Ante Francisco de Miranda, el venezolano de Caracas que a fines del Setecientos recorre una por una las hojas de lo que él llama el *Gran Libro del Universo*, toda conjetura tiene lugar, por inverosímil que parezca. Y no es para menos, dada la voracidad histórica y cultural en la cual él se sitúa "*más allá de las reconditeces del alma*", al decir de Lavater. Aún más: el célebre fisonomista y teólogo a quien Miranda visita en los heleros de Suiza, le pide que consienta en posar para un pintor cuyo nombre no se conserva, con el propósito de quedarse con el retrato, (hoy en el Museo de Viena). Exclama Lavater: "*¡Es un hombre que realmente está compuesto de un mundo de hombres!*"

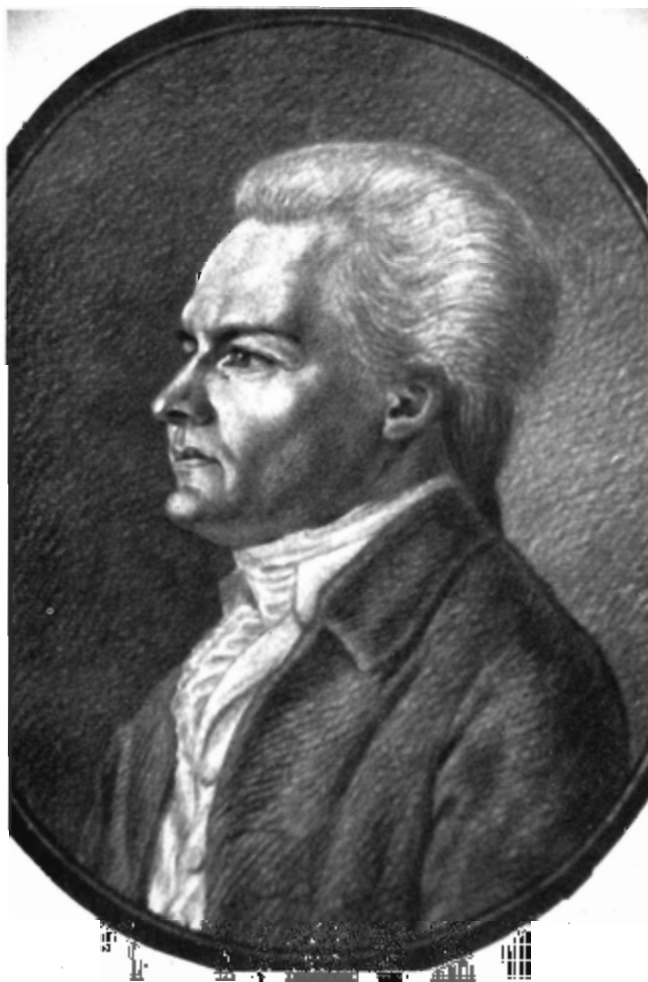
Pero en el propio Siglo de las Luces el hecho de que la naturaleza haya perfeccionado todos o casi todos sus designios en una sola persona, origina también la mayor perplejidad, ya sea dentro o fuera de los límites de la Enciclopedia. Por ejemplo, el rey de Corinto, y a tiempo que abrumba a Miranda con café y pipa, quiere saber qué objeto tiene la fatiga de "*correr tanto*", con la rosa de los vientos. Miranda, con la respuesta para toda circunstancia, responde que va provisto de una carta de crédito, la llave maestra del *grand-tour* de la época como el que él está efectuando. El mismísimo Alá se mostró satisfecho de la explicación.

Para los otros, los suspicaces, Miranda siempre les anda adelante, aún si tratan de disimularlo en el parpadeo de las estrellas, y es el caso del príncipe de Hess que en Schleswig, Dinamarca, se empeña en leerle el horóscopo. Al contertulio, quien le interesa más por sus conocimientos de arte, lo desarma Miranda con una confesión roussoniana: ya él tiene más que previsto su futuro, que no es otro que el "*antiguo principio*" de pasarlo en una "*choza*", sí, así como suena, en una "*cabaña*". El otro, ¿se habrá avergonzado un poquitín de las infinitas riquezas que lo rodeaban?

De posta en posta, bajo sol o nieve, por "*caminos peliagudos*", o por agua, el viajero rueda con sus cofres cada vez más pesados de libros, a los cuales agrega un ramo de flores artificiales de Génova y, cada vez que puede tenerlo, por compra u obsequio, un grabado, pues Miranda, desde el mismo momento en que pisó España en 1771, tiene igualmente el ojo puesto en todos los productos de la gráfica, especialmente el apunte paisajístico y la cartografía. Las montañas suizas le traen el recuerdo del antiguo camino español de Caracas-La Guaira. Y aquí arribamos otra vez a la jeringa esa de las aduanas, tan impertinentes ayer como hoy, y lo que colma la paciencia sobre todo de quien se ha convertido en biblioteca ambulante. Unas puertas se abren solas, pero en la mayoría Miranda debe buscar en cielo y tierra explicaciones para justifi-

car la dinamita del libro, es decir, lo que aparece en la pantalla de la sospecha, el detector de rayos X de entonces. Y si no basta, aquí está la propina para el chocolate.

El lacayo de turno que contrata Miranda, como es de rigor, y el más estable, el sueco Andrés Fröberg, que lo acompañará aún en las más tormentosas horas de la Revolución Francesa, se ocupa del resto: del alojamiento en pensión, hotel, palacio, o en el suelo lleno de pulgas si es el caso, pues el sibarita que hay en Miranda también es hombre de colcha y cobija; reparte las cartas de presentación del amo; cuida de su guardarropa cada vez más "abismado", como lo va poniendo el uso; y como también es costumbre, el criado ya



Retrato anónimo de Francisco de Miranda, lápiz y tiza sobre papel, 18 x 13 cms., fechado en Zurich el 18 de septiembre de 1788, Biblioteca Nacional, Viena.

"¡Señor todopoderoso! ¡Tu vida es el ímpetu! Miras más allá de las reconditeces del alma", escribió al dorso de este retrato el filósofo y fisionomista suizo Johann Kaspar Lavater, quien lo comisionó al artista anónimo.

tiene apalabrada la ninfa —mientras más joven, tanto mejor— con quien Miranda celebra solemnes sacrificios a Venus; y teme éste de sonrojo para la mayoría de sus biógrafos, como no lo era para el animal en su potencia que lo describía todo en su diario, puntualmente, con pelos y señales. Luego el insigne e insaciable chapador despacha al criado a tomarse sus expansiones, en el carnaval de Marsella, por ejemplo, si es que él mismo no lo conduce hasta donde está la movida. Muy pronto la afición del *amateur* del arte se transmite al lacayo, y entonces es éste quien le propone ciertos territorios a explorar, por ejemplo, las piedras de Odín en el Norte. Y entre una cosa y otra, ya el estratega, debidamente autorizado, escudriña arsenales y fortificaciones, si es que no está pasando revista a una compañía de tropa.

Las expectativas de Miranda al aproximarse a cada sitio, y tenga o no noticias previas del mismo, sus gentes, historia, costumbres y cosas, se rigen al pie por las normas que estableció el doctor Marshall, un inglés que no se confía sino en lo visto y apuntado "*sur le champ*". En España, Miranda lo tradujo y desde entonces lo conservó a mano, como San Cristóbal a su bastón. En síntesis: nunca juzgues el todo por las partes, y lo que es peor, no metódices ninguna de éstas. O te conoces todo el conjunto, o te alejarás de la conclusión, la ruta a "*algunas verdades generales*". Lo demás lo hará el "*sumo ardor*" que el viajero pone en todo lo que emprende para forjarse su cultura. Los grandes talentos que serán sus confidentes, comprenden que aquel indiano, el primero que ha recalado en Europa, se ha propuesto el máximo fin: hacer de sí mismo "*la obra magna*". Lo que no dan sino la experiencia y el estudio, es decir, "*la cultura a tiempo*". Desde "*los más tiernos años*", y así lo consigna Miranda en exposición de 1785 dirigida al Rey de España, él había comprendido que aquella y no otra era la tarea que tenía reservada. Por eso, en la primera oportunidad, se puso las botas de siete leguas. En él, los europeos redescubren a la América, como bien lo expresó el autor ruso José Grigulievich Lavretski. Humboldt redescubrirá la otra América, la de la naturaleza.

La muy extraña mezcla de Miranda —exotismo, razón, liberalismo— hará lo demás. Por otra parte, como la naturaleza se mostró particularmente generosa con él y lo dotó con estatura prócer, es difícil que pase desapercibido en cualquier latitud. Frecuentemente, mientras se halla embebido en una biblioteca o gabinete naturalista, o en un palacio, museo o galería estudiando arquitectura, pintura y escultura, la casualidad lo coloca al paso de uno de los principales de la ciudad, noble o no: a todo lo cual, de seguro, seguirá la invitación que concluye en un salón, en el palco del teatro, en una gira campestre, donde él no se cansa de hablar de América. Los auditorios que lo siguen se prodigan en benevolencias, por vía de su fascinación irresistible.

Es una suerte de aura maravillosa la que rodea a Miranda, lo que en parte, a partir sobre todo del viaje a Rusia y las credenciales que le otorgó Catalina la

Grande, contribuyen a mantenerlo lejos de las garras del león español. Su celebridad llega a tales extremos en toda actividad, que su palabra suena a oráculo; ni más ni menos. Basta que él pronuncie una sola, y se oirá "*la Dorada Trompeta de la Fama*", y es la que aguarda el pintor Elías Martín, solicitada por carta desde Bath.

Las danzas populares de Rusia, ¿no son tan lúbricas como el fandango y la seguidilla? Pero, atención, que ya soplan los cuernos de caza de Jerson, capaces de producir efectos de órgano. En fin, el indiano habrá oído mucha ópera italiana, mucho Gluck, mucho Molière. ¿Los franceses como persona? Afectadísimos. ¿Y aquellos cómicos ambulantes que vio en Asti? La decadencia de la *Commedia dell'arte*. "*Mas, ¿dónde dejamos nuestra España?*". Llega la emperatriz con su sombra: Potemkin, se sirve el banquete, se juega a las cartas, comienza el baile. Pues, quién lo diría, Miranda, el movimiento personificado, se confiesa impreparado para atacar el minué ni la contradanza. Pero, en fin, señora, si usted insiste . . . Catalina, sin desatender los naipes, observa al soberbio enemigo de España y de la Inquisición; le envía recados, una naranja; y por medio de sus ministros le hace saber que lo autoriza a usar el uniforme de coraceros, aparte de que se le dotará con 2.500 rublos y una credencial que le asegura la protección diplomática de Rusia en Suecia, Dinamarca, Holanda, Prusia, Sajonia, Austria, Viena, Francia; y si es forzoso, la propia embajada como asilo. En el pasaporte se sucederán los nombres rusificados, otra previsión de Catalina. Miranda besa la mano de la emperatriz sexagenaria por su "*ternura de madre*" (sic), a pesar de los pícaros cuentos que corren desde entonces. De todos modos, a Miranda no se le quita una idea de la cabeza, a raíz de la visita a la colección imperial del Ermitage donde se mezcla "*el milagro de invención*" con "*el mamarracho*". "*¡Cuánto un sólo hombre posee, y cuán poco otros!*" En fin, adiós Rusia, donde Miranda pasó la temporada más larga, diez meses en total, hasta septiembre de 1787.

El sol que palidece en el Norte, ¿no lo suple la luminosidad de Rubens en Amberes? Quién lo hubiera creído: en Estocolmo tropieza por primera vez con el libro de Winckelmann. Sigue viajando simultáneamente por dos caminos: por donde lo lleva la calesa o la nave, y por la lectura, según va localizando los autores al paso por cada ciudad: las *Confesiones* y la *Nueva Eloísa* de Rousseau, el *Elogio de la Locura* de Erasmo ilustrado además por Holbein, las *Geórgicas* de Virgilio. Juzga que el clímax del *Gil Blas* está "*mejor observado*" que el de *Don Quijote*, a quien por otra parte el traductor francés hizo "*admirable*" en lugar de "*ingenioso*". En Dresde, cuánta luz mediterránea palpita en Correggio, y qué finezas las de Rembrandt el grabador: ". . . his first sketch of Jupiter and Ganymede, when compared to the perfection to which he soon arrived, is astonishing, the one with scarcely any visible design, and the other displaying a most brilliant fancy and

...nasterly execution", porque por un buen tramo Miranda escribe su *diario* en inglés.

¿Y de qué se trata ahora, del día o de la noche? Miranda está pasmado ante *La Ronda* rembrandtiana, vista en su primera ubicación antes de llegar al Rijks Museum. Andando y andando, en el horizonte se levanta un encaje de piedra: la catedral de Estrasburgo. En Suiza lo espera otra sorpresa: los escritos de Mengs que tampoco conocía. Miranda se pone en carácter consigo mismo: "¡Maldita sea la barbarie y la ignorancia!" Y habrá dicho lo mismo cuando más tarde, y también por primera vez, en Génova haga el descubrimiento de las *Vidas* de Vasari.

En cualquier caso, Miranda ya ha desarrollado la clarividencia de quien, teniendo que abrirse paso por su propia cuenta, va directamente a cada asunto, riesgoso o no, porque lo que cuenta es la experiencia. Y en el arte, la agudeza que sólo da el ojo. En su recorrido por el Sur de Francia, los niños de la escuela de St. Remy, entre olivos y moreras, conducen a Miranda a las ruinas romanas, y más tarde le obsequian un grabado del mausoleo. En sus ojillos, ¿habrá visto el viajero al niño igualmente curioso que él ha sido allá en Caracas? Quizás sí, y poco después, a la entrada de Tarascón, se detiene ante la ruina que llaman la tarasca, "un animaluco por el término de los que hacen en mi tierra para la fiesta de Corpus". Pero esta tradición ya desapareció de Caracas.

El ecléctico por instinto que es Miranda, pronto evoluciona en el francotirador, estimulado igualmente por la amplitud y abundancia de miras, es decir, las que le salen a cada paso apenas desembarca en España mediando el primero de marzo de 1771: un joven veinteañero. El 14 de marzo, rumbo a Madrid por la vía Santa María-Jerez, el caraqueño recibe la primera revelación de la cultura europea *in situ*, en este caso, del mundo romano. Inicia entonces el *diario*, que alcanzará 63 volúmenes, así, refiriéndose al camino: "Está todo empedrado, y muy hermoso con dos hermosas columnas de mármol a la entrada, que en el remate tienen unas figuras del mismo material". Y, el lenguaje todavía uniforme, queda echada la suerte del buscador de la belleza a través de las imágenes plásticas, y cuyas visiones, las únicas que Miranda podría tener en Caracas, no iban más allá de los epígonos de la pintura barroca española, como Francisco José de Lerma, Juan Pedro López y la Escuela de los Landaeta; y por lo que se refiere a escultura, de los talladores de altares como los que pueden verse hoy en la caraqueña Iglesia de San Francisco.

El paso del trivio al cuadrivio lo había dado Miranda al matricularse con su hermano en la Real y Pontificia Universidad de Santa Rosa, donde concurrieron por un año, de 1766 al 1767, de los tres reglamentarios. Se está arrumazonando el horizonte con las nubes de Aristóteles y Santo Tomás, y alcanzadas por el rayo del experimentalismo. Esta controversia se refleja en la carta que Valverde se cruzó con el conde de San Javier, y de la cual Miranda lleva copia en el barco



Charles Etienne Gaucher, *Francisco de Miranda*, grabado en metal, París, 1793. Archivo de Francisco de Miranda, Academia Nacional de la Historia, Caracas.

El grabado de Gaucher se basa en un óleo por Juan Francisco Lebardier (1738-1826), hoy de ubicación desconocida.

donde parte a Cádiz. En su lectura le habrá interesado especialmente la cita de Valverde sobre la teoría de la luz y los colores, tal y como fue planteada por Newton en Cambridge. Añade Valverde: "Hecho que parecerá increíble a quien no sepa que la óptica, y toda la teoría de la vista, se explica enteramente por medio de líneas, y está sujeta a reglas de la Geometría". También incluye Miranda en su equipaje dos documentos que publicó por primera vez Josefina Rodríguez de Alonso, y los mismos que anuncian también la disposición enciclopédica del caraqueño: uno sobre las posibilidades del cultivo del cacao y el otro, un método para arreglar relojes.

Mientras Miranda permanezca en España, todos sus esfuerzos, sin abandonar el progreso de la educación artística, se polarizan en el drama de definir su status como servidor de la Corona, y el cual se concreta, en primer lugar, con la adquisición del título de capitán al precio de 8.000 pesos, y el de hidalguía. Las gracias al sacar de España; y todo lo cual Miranda pagará con cacao y finalmente con sangre. La movili-

zación militar, como la que lo lleva al sitio de Melilla, alterna con la visión de la otra España, la de su cultura en general. Sin embargo, si bien el *diario* de Miranda resulta más bien parco en este aspecto, contiene información básica que abarca, además de Andalucía, Madrid, La Granja, El Escorial, Segovia, Toledo. Anda deslumbrado bajo los plafones de Giordano, de Giaquinto, de Tiépolo, de Mengs, y ya comienza a detenerse a curiosear en los pintores nórdicos. Llama "Velasquillo" al pintor de Felipe IV, quizás porque así lo mientan en el habla corriente, ¿no? Le sigue la pista al artista en Madrid donde, entre otros, vio el *Bufón Calabacillas* (Museo de Cleveland), y al cual describe minuciosamente. En Lebrija vio cinco pinturas más de Velázquez: "obra digna" apunta, y más tarde lo hallará también en el Ermitage, "bontísimo", y en Ginebra, pero aquí "sin diseño" bajo la deslumbrante pasta, dice Miranda.

¿Escultores españoles? Mena, Cano y, fatalmente, Gutiérrez, el de la *Cibeles* madrileña. Actualmente se exhibe aquí en el Museo de Bellas Artes de Caracas, procedente del Prado, *El Quitasol* de Goya, un astro que se levanta y quien ya está superando a su maestro y suegro Francisco Bayeu. Miranda identifica a éste, y enseguida, a "Bayeu Junior", posiblemente Goya, a no ser que se trate de los hermanos del director de la Tapicería de Santa Bárbara para el cual enroló al yerno, ya seducido por el colorido de majas y majos, y a punto de diferenciarse del maestro con quien en esta etapa se le confunde. Además de los grabadores Carmona y Palomino, Miranda menciona también a Cano y Olmedilla, quien en 1775 grabó un mapa de la América Meridional en ocho planchas, y el cual fue destruido por orden real. De esta rarísima pieza se exhibe actualmente un ejemplar de la Biblioteca Nacional en el mismo Museo de Bellas Artes. Miranda vio otro en una colección privada de Londres.

Por la costa Este de los Estados Unidos anda Miranda de 1783 al 1784, después de tomar parte en el sitio de Pensacola y tocar en La Habana y Jamaica. En la Norteamérica rural Miranda hizo prácticamente sólo tres hallazgos artísticos: un Salvatore Rosa (Newport), la galería de retratos por Charles Wilson Peale que "da luces para la historia y forma las ideas patrióticas" (Filadelfia), y las maderas caladas de los edificios de Nueva Inglaterra. Le parece de "mediano mérito" la estatua de Pitt por el inglés Joseph Hilton, a la grecorromana, y lo cual califica de "extraña idea" de quien está haciendo pinitos de neoclásico (Charleston). Oportunamente él también será efigiado según el esquema antiguo, como ocurre en un grabado por el francés Gaucher (Academia de la Historia, Caracas). Miranda toca la flauta el domingo y escandaliza a los cuáqueros de Georgetown. "Well, ladies and gentlemen, I'm very sorry". Y el instrumento a su estuche. Son los mismos cuáqueros que en Filadelfia se oponen al teatro, ante lo cual unos actores de la legua se valen del estratagema de leer en el escenario cada uno su papel, recurso que por lo demás ya usará Charles

Laughton. Pero el sofisma no da resultado, y sobre 107 hombres de la *troupe* llueven palos y trompadas, y el desmayo colectivo derriba a las actrices. Para recobrase de aquel espectáculo, Miranda dice que se tomó "dos purgantes". En esos días pasó Washington por Filadelfia, y Miranda tuvo ocasión de asistir a una cena en su honor. Lo vio muy abrumado por la taciturnidad. Por lo visto, aquí en los Estados Unidos se hizo la guerra sin salir de casa, gracias a los vulcanos como los de Providence que produjeron 1.200 cañones. Miranda sigue viendo el futuro industrial norteamericano en la producción de alquitrán, brea, trementina, pieles, maderas y mástiles. Y el hijo de la naturaleza que ya es ducho en sofisticar la realidad, a falta de pinturas celebra la mejilla de las cuáqueras cuyos colores, dice él, rivalizan con los de Rubens y de Tiziano (Newport).

En el "approach" a la obra de arte, Miranda aplica la lectura formal-colorística con los procedimientos técnicos. En el primer caso distingue la importancia de la proyección volumétrica en el espacio, y es la que por ejemplo celebra en el *Pedro I* por Falconet en Moscú, monumento al cual sin embargo le reprocha cierta afectación. A mayor, no menor colorido, Miranda reacciona al instante, y es lo que le sucede ante los italianos (Leonardo, Rafael, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Correggio, Domenichino, Guercino, Carracci), y los nórdicos no menos admirados por él, desde Durero, Brueghel, Lucas de Leyden, Holbein hasta Van Dyck, pasando por Rembrandt y Rubens. ¿Algunas de sus otras debilidades? Guido Reni, Claude Lorraine, Teniers, Hogarth. Como para que Winckelmann lo hubiera mantenido a prudente distancia.

En conversaciones con los artistas que conoció, Miranda indaga sobre las diferentes técnicas, si es que no las estudia, como el estarcido en el cartón de la *Escuela de Atenas* por Rafael, que "eclipsa" a todo lo demás en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, "la mejor composición pictórica que existe", y apunte notable si se considera que se trata de los extremos de la paleta. Miranda visita varias veces la Biblioteca, para repetir el "hartazgo" visual; pero también la *Cena* por Leonardo, maestro de distancias como la que se entreve por la ventana del fresco, que ya estaba bastante arruinado para entonces. Miranda tiene oportunidad de examinar la cámara oscura en plena operación, manejada por un viajero que toma la catarata de Lauffen, Suiza. La falta de perspectiva en la colocación de la obra de arte, arruina el interés del "más pintado", como lo es él, Miranda, que por otra parte no conoce cansancio ni jaqueca cada vez que tiene que subir escalones y más escalones, no importa cuántos son, hasta que se coloca en el punto más favorable para contemplar ciudades y paisajes. ¡Qué inadecuado punto de vista interfiere, por lo alto, la apreciación de los caballos del atrio de San Marcos en Venecia; y por bajo, en el Panteón y en el *Moisés* de Miguel Angel en Roma! En cambio, la *Santa Teresa* de Bernini se volatiza justo a la altura que le es propia, "confortada por un ángel desnudo que parece que quiere otra cosa",

añade Miranda, el muy picarón. Y hablando de proporciones, para estudiar una obra arquitectónica nada más apropiado que la maqueta como la del *Pont-du-Gard* que estaba haciendo en Nîmes el escultor de Vaude. En París, Miranda visitó el *atelier* de Houdon, quien ya tenía listo el *Washington* que hoy está en el Capitolio de Richmond. Pero ya el venezolano está envuelto en el turbión de la Revolución Francesa, y apenas deja constancia en su *diario* del encuentro con el gran marmolista.

Dentro y fuera de Italia, Miranda romanizó hasta en los más mínimos detalles, para decir que estudió la arquitectura comenzando por la planimetría, cuya circularidad apreciaba entre todas. Más tarde sube al *Pont-du-Gard*, lo recorre y mide de punta a punta, entre sus altorrelieves localiza un Príapo cuádruple que se tenía por una liebre: todo un ejemplo de la "magnificencia y audacia romana". Pero la importancia de la escala no radica necesariamente en lo monumental, y lo demuestra el Templo de la Fortuna Viril en Roma, una breve exquisitez comparada, por ejemplo, con la "preciosísima antigüedad" de las columnas Trajana y Antonina; o las Termas que fueron adaptadas por Miguel Ángel en la iglesia de *Santa Maria degli Angeli*.

En el gótico y el barroco, lo que desconcierta a Miranda es la suntuosidad decorativa, aunque en el segundo caso se inclina ante los maestros de Turín, Juvarra y Guarini, y en ningún caso, cuando está en Roma, ante Borromini. Sansovino lo entusiasma en Venecia, pero sobre todo Palladio, "el artista más inminente" (sic). Miranda excursiona por el Véneto hasta La Rotonda: "¡Qué proporciones, qué distribución, qué simetría, qué solidez. Viva el Palladio!" El gótico que a él le gusta es el que llama "despejado", como el de la catedral de Frederiksborg en Dinamarca. En el Triángulo de *Sans Souci* en Potsdam por Knobeldsdord, en Caserta por Vanvitelli, en San Andrés por Rastrelli, en Kiev, Miranda va de regocijo en regocijo. ¿Y ustedes creían que Miranda no tenía también su corazoncito? Pues es el que lo hace llorar ante el sepulcro de Margarita Waldemar en Frederiksborg, y en Estrasburgo, ante el monumento al Mariscal Saxe por Pigalle. Y siguió llorando esa tarde en el teatro. El Bernini de la Fuente de los Ríos en Roma también le aguará los ojos, pero de alegría. Con la casa mediterránea que vio en Pompeya donde aún la parte de las ruinas seguía bajo la lava, Miranda, por supuesto, ya está familiarizado a través de su planta que, vía España, pasó a las colonias. Por otra parte, no soporta la perspectiva de las pinturas ni en Pompeya ni en Herculano, todas superadas por la famosa muchacha que se lleva el estilo a la boca, hoy en Nápoles.

Al escalar la Acrópolis de Atenas, Miranda coincide con el pintor francés Fauvel que está dibujando el Partenón, afectado primero por los polvorines venecianos, y luego por la desidia de los turcos; y el mismo que pronto será objeto de la horrenda mutilación que practicará Lord Elgin. Miranda exclama ante el sueño



Retrato anónimo de Francisco Miranda, litografía, Londres, edición William Holland, 21 de octubre de 1806. Biblioteca Oliveira Lima, The Catholic University of America, Washington, D.C.

de Pericles: "¡todo cuanto he visto hasta aquí no vale nada en comparación!", y no otra cosa dirá asimismo Canova, que se consideraba en el secreto de los mármoles clásicos, cuando conozca los originales griegos. Muy pronto también, en la cárcel de París, Miranda conocerá al arquitecto y crítico Quatremère de Quincy, víctima igualmente del Terror. Finalmente ambos se frecuentan en la clandestinidad, ocasión en que Miranda, recordando la Acrópolis, y con visión de águila de la cultura, le propone al teórico francés que escriba sobre una posibilidad que de ningún modo debe descartarse, y como en efecto ocurrirá en los hechos: la confiscación de obras de arte de Italia por parte de Napoleón, y muchas de las cuales Miranda ya conocía y había registrado en su *diario*.

En la continuación del *grand tour* por el Mediterráneo, Miranda se dirige a Turquía. —Yo una vez viajé a Estambul guiándome por su *diario* como Baedeker. Todo se mantiene más o menos igual, excepto aquello que devoraron los incendios.— Por alguna razón Miranda no se muestra afecto al mosaico, cuyos esplendores orientales ya había "destituido" —otro término suyo— al visitar San Marcos en Venecia.



También lo silenciará en Estambul, mientras recorre las mezquitas. La cúpula de Santa Sofía no termina de convencerlo por su forma "*achaparrada*" su interior es "*sublime*", pero él prefiere San Pedro Vaticano o San Paulo en Londres, cuyos antecedentes se remontan a Roma y a ese Bizancio que Miranda tiene a la vista, y todo lo cual él no ignora, por supuesto.

¿Quién le hubiera dicho a Miranda que en el punto más extremo de su recorrido, Rusia, se toparía con dos franceses que, trotamundos como él, estuvieron en Caracas: el conde de Segur en 1783, el mismo año en que nació un niño llamado Simón Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar, y el conde de la Mette? De su memoria no se han borrado ni las chicas Aristeguieta ni, en Tócomo, "*un Paraíso*", las Arrechadera. Segur, para frecuentar la corte de Catalina con el rango de ministro, se viste de "*lentejuelas como un cantante de ópera*", frivolidad que le choca a Miranda, él, confiado en su prestancia natural. La alianza de España y Francia pronto predispone a Segur contra los favores, cada vez mayores, que Miranda recibe de la emperatriz y de Potemkin; todo lo cual se agrava cuando el ministro de Carlos III, para entrapar al criollo venezolano, lo desafía a explicar el supuesto título de conde y otros privilegios con que se presenta. Aterrado por "*su propia sombra*", Segur no se atreve ahora a sostener la mirada despreciativa de Miranda, invulnerable a la intriga española por la protección de Catalina. El español y el francés, qué no hubieran dicho de saber que el venezolano marchaba de Rusia autorizado por la emperatriz, entre otras cosas, a usar el uniforme de *cuirassier* de Potemkin.

La mentalidad de ecólogo "*avant-la-lettre*" de Miranda anticipa nuestros tiempos con sus observaciones, culminantes, por ejemplo, en la domesticación de la naturaleza por obra de holandeses. Al frecuentar todos los jardines, lo apasiona este arte, del cual prefiere la sinuosidad inglesa a las afeitadas simetrías a la italiana, aunque *Villa d'Este* y Caserta no tienen parangón. El crítico de arte tiene que compartirse con el sociólogo, quien a su vez observa desde los dos extremos. Por ejemplo, aquí en Norborg, Holanda, el campesinado vive como el de Extremadura, y habita la casa con el ganado; pero a ver si no se trata más bien de conservarse calentito durante el invierno con el resuello de toros y vacas. La Europa de las artesanías y pre-industrial se sucede, como todo lo demás, a cada página del *diario* de Miranda. Y si es cosa de emular a los ciclopes mineros en Suecia, Noruega y Dinamarca, ya el venezolano está descendiendo con ellos a las galerías de hierro, plata y cobre. Qué idea tan provechosa el seminario de minas en Cristianía. En Berna una tal *madame* Karn se especializa en la fabricación de cadenas, y así, señores antifeministas, se demuestra "*cómo las mujeres pueden ser útiles en más de una cosa*". El algodón se escarda a máquina en Dinamarca, y con tracción animal en Noruega, donde por tanto, la mano de obra es más barata. Pero adelantándose otra vez a la época, Miranda observa con una de sus habituales y

bellísimas metáforas: "*la manufactura en cuerpo y alma*" debe estar donde se produce. Y qué tesoro para Caracas y Buenos Aires si imitaran el ejemplo de Copenhague, donde se escarda el algodón americano, el mejor por su "*hebra más larga y fina*".

Sobre regímenes penitenciarios imperantes, por boca de Miranda hablan los más audaces reformadores. Qué horrosos métodos de tortura se aplican por igual a hombres, mujeres y niños, si es que en las celdas no están tanto o más castigados por la promiscuidad y el hambre, las enfermedades y el vicio. Presos engrillados barren las calles de Basilea. Los de Génova piden limosna en las ventanas de la prisión y parte de este ingreso va a parar al carcelero. Los huérfanos de Estocolmo aprenden a leer y a escribir y allí, en el patio de recreo tienen un mástil para que moneen de lo lindo, con lo que tal vez se les despertará la afición y la fortaleza del marinero. Para reconquistar el derecho a vivir, los presos de Amsterdam tejen cáñamo y lana. Un oratorio se apersona por las tardes en el orfanato de Venecia, donde los internados se procuran algún dinerillo ofreciendo sillas al público. El progreso musical de Nápoles se paga al precio de la castración de los *putti*. Los niños de Estocolmo estudian mucho dibujo. Después de visitar la escuela de sordomudos de Viena, ¿seguiremos hablando de incapacitados? ¿Y por qué en Moscú se enseña en latín, como si la lengua rusa careciera de propia expresión? Ninguna biblioteca se le escapó a Miranda y entre las miles que visitó, la ambulante de Copenhague constituye "*ejemplo rarísimo en Europa*".

La cerámica de Talavera "*respira mal gusto*" en opinión de Miranda; y en pocos años ha prosperado la de Capodimonte. La de Meissen y la de Dresde son "*superb*", en fin, "*the best of the world*". Por supuesto, nada como Bruselas para encajes y tapices que se confunden con Rubens y Tiziano, sobre todo los de van der Borcht. La primacía del brocado, terciopelo y van la tiene Lyon, y Moscú no le anda a la zaga en solidez y colorido; pero aún falta "*más corrección y gusto*" en el diseño. La fábrica de coral de Marsella emplea 340 personas, pero la manufactura "*no se cuida de perfección*", destinada como está a "*moros y negros*". Ese crujido de huesos que se oye en Viena lo produce el esfuerzo de alguna dama para levantar la mano cargada de tantas joyas. Es el crujido de *El Dorado* que retumba en la testa de Miranda cuando, en la misma Viena, ve el código azteca y la carta de Cortés a Carlos V. Como para decirlo con una expresión favorita suya: "*Oh, tempora!*"

El nombre de Miranda, con el de tantos otros, está inscrito en el Arco de Triunfo de París. Evoca su participación en la Revolución Francesa: del ex-castellano que se convirtió en *sans-coulotte*, como él mismo se lo escribe al ministro de Catalina, lo que significa, como era de esperarlo, el fin de los favores imperiales. No importa. La nueva situación histórica ¿no es la más expedita como para conducir a Miranda a la Independencia americana? El venezolano contribuye a la derro-

prusiana en Valmy, pone sitio a Maestricht, como comandante toma Amberes y finalmente, Dumouriez a la cabeza de las tropas francesas, es descalabrado por los austriacos; todo esto en el período de septiembre de 1792 a marzo de 1793. En seguida Miranda será víctima del otro frente de batalla que fue abierto por *jacobinos* y *girondinos*. La Convención lo arresta, y su causa está substanciada fundamentalmente por la distancia que separa al perdedor del triunfador. Pero el tribunal lo absuelve y el público tras la barra lo carga en hombros. Aun así, Robespierre no lo ha borrado de su lista, y Miranda, los libros por delante, termina otra vez en prisión. Luego vivirá en clandestinidad y por último, disfrazado, escapa a Inglaterra en 1798. Y que no intente volver, porque Fouché le echará mano. Conclusión necesaria: el camino de la Independencia americana, si parte de algún sitio, no es otro que Londres.

Pero en el tan ansiado proyecto, para concretarse, es preciso que pesen más los intereses de Inglaterra. Miranda contribuye igualmente con la pignoración de su preciosa biblioteca de 6.000 volúmenes, y finalmente se lanza a la gran aventura americana. En diciembre de 1805 Jefferson lo recibe en Washington. Y luego al Caribe, a completar con voluntarios la tripulación de tres naves. Dos de éstas son apresadas con más de cuarenta hombres en el intento de tomar a Puerto Cabello en abril de 1806. En el tercer buque Miranda llegará a las costas de la Vela de Coro el 2 de agosto, donde por vez primera se iza la bandera, diseño de él mismo, que será la de Venezuela y de otros países americanos. Y en cuanto a su proclama de sublevación contra España, no hubo respuesta. Por el contrario, su efigie fue quemada en varias plazas, quizás ese grabado anónimo que fue impreso en Barbados (Universidad Católica, Washington). En las llamas se consume también el pabellón en el cual Miranda, con el conocimiento que tenía de los colores, combinó los primarios: amarillo por el oro americano; azul por el cielo; y rojo por la sangre de los hombres. Como la suya de *Precursor de la Independencia*.

Al declararse ésta en 1810, dos caraqueños, el humanista Andrés Bello y un joven de nombre Simón

Bolívar que hace sus primeras armas, viajan a Londres, en busca del apoyo de Inglaterra y de quién, de hecho, es reclamado por la nueva situación: Miranda. Una leyenda viva, que a fines de año y en potro blanco, entre vítores, llega a Caracas. La tragedia de la Primera República arrollará también a Miranda, y concluye con la Capitulación de San Mateo, en julio de 1812. Venezuela y Miranda están "*blesés au coeur*", como él dirá con su último y supremo parlamento. Pero hay otro término, "*¡bochinche, bochinche!*" que *el Precursor*, en la hora de la máxima amargura, pronuncia al verse abandonado a su suerte. Con el calificativo de "*monstruo*" las autoridades españolas lo arrojan a las mazmorras de Puerto Cabello, luego en las de Puerto Rico, y finalmente en las de La Carraca de Cádiz.

Murió el 14 de julio de 1816 y fue lanzado a la fosa común. Allí, "*el viejo soldado empezó su última guardia*", como dice William Spence Robertson. La otra vigilancia es la que debemos hacer cada uno de nosotros aquí en la América, o nos perdemos todos.

Para este "*hombre-síntesis*" como lo definió Mariano Picón Salas, *nuestro primer crítico de arte* y bajo su bandera, que es el máximo símbolo de libertad en estas horas cruciales para nuestra identidad en el continente americano, yo quiero proponer aquí la presidencia honoraria del Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Y si ustedes los que han tenido la paciencia de escucharme están de acuerdo conmigo, les ruego manifestarlo con la señal de costumbre. ■

---

Ponencia inaugural presentada en la XXXVI Asamblea General y XVII Congreso Extraordinario de la "Association Internationale des Critiques d'Art" en Caracas, Venezuela, del 18 al 24 de septiembre de 1983, cuyo tema fue: "Perspectivas del arte latinoamericano — Fuentes regionales y alcances internacionales." La asamblea acordó unánimemente aprobar la propuesta de Rafael Pineda, declarando a Francisco de Miranda Presidente Honorario de dicho Congreso de la AICA.

---

Rafael Pineda preside el Capítulo de Venezuela de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y ha sido designado Comisario de Venezuela en las bienales de Francia y España de 1984.

# ON THE IDENTITY OF LATIN AMERICAN ART

Dore Ashton

---

## AFTERWORD OR FOREWORD

Despite the anguishing situation in much of the Southern hemisphere, and despite the state of siege in Central America, it still seems to me that there can be no prescriptive position for artists. The very nature of art is to elude fixed positions. I still believe that any artist, no matter what his genre and point of view of existence, moves on a double track: he is at once of his time and of another time and place. Naturally, I discern the intonations in the art of those whose situation is precarious, and I recognize the perils of an art that must survive the most humiliating circumstances. All the same, I am wary of ideology, of sociology, of anthropology, of psychology, and any "ology" that pretends to explain or prescribe. Artists in Latin America must be free to be whoever they are and to follow, as Paul Klee wisely recommended, their heartbeat.

March, 1984

---

In the *mercado* in Mexico City there are fruits I have never tasted. But they are fruits, and, had I tasted them, I would have discerned a subtle flavor which would be identified immediately with the genus: fruit. Still more, I suppose, with the air, light and color of Mexico City. The distinct expression of Latin American art is as fugitive as any attempt I might make to define the precise flavor of a Mexican, Peruvian or Brazilian fruit.

In 1955 Jorge Luis Borges wrote an essay in *Sur* called "The Argentine Writer and Tradition." I remembered it when I was thinking about the subject because I had long ago seen strong parallels between the conflicts Borges described in the Argentine artist's attitudes toward his locality, and those of North American artists after the Second World War. The essay is an elegant expression of distaste for the self-conscious and contrived use of local color. Shakespeare, he said, would have been shocked if his English public had attempted to limit him to British themes. And so would Racine. Mohammed didn't have to mention camels in the Koran in order to know he was an Arab. Borges, whose article must have been in response to local pressures for a national art—pressures which, alas! have mounted rather than diminished in recent years—clearly felt that the motifs of *gauchos* and *pampas* were rather constraining for a true poet. He speaks of "*nationalists . . . [who] want to limit the poetic exercise of this [Argentine] mind to a few poor*

*local subjects, as if we Argentines could only speak of shores and ranches and not of the universe.*" And he insists: "*Our patrimony is the universe.*" Not too long ago Borges reiterated these views and warned of the inherent dangers in what he called the "*simulacra*" of a "*conciencia latinoamericana.*"

The circumstances in which artists create are never the same. There is no answer to the question of whether any artist can work independent of influences. But if we consider history, it does appear that no artist who has remained in our consciousness was ever totally incurious about other places, other times, other cultures. Foreignness, or strangeness in itself has often been a cherished experience. The act of distancing from one's self and one's habits seems important. There is also some truth in the standard notion that the modern era leaves no corner intact from foreign influences. Last week I saw a documentary on the Dogon, showing the ritual arts that have remained relatively intact. All the same, amongst the symbols incised on the stone cliffs—symbols restricted to the circumcision ceremony—there were pictographs of automobiles. I think Rubén Darío was right when he symbolized modern art as a Tower of Babel in which every one understood one another.

A brief comment on the inescapable dilemmas that *all* Western artists (and who knows, perhaps Eastern artists as well) face, the dilemmas posed in the late 19th century and unresolved to this day: the first is the old but always renewable scholastic argument between the universal and the particular.

Mondrian wished to carry modern art into an abstract realm that knew no national boundaries, that was, indeed, universal. The ambitious expatriates of Paris on the other hand, were not averse to confecting something particular, known as the School of Paris. Malevich, in the exciting months before and after the Russian Revolution, soared into his suprematist vision of universality, while his rival Tatlin addressed himself to a particular revolution, and the particular needs of what he hoped was a radically changed society.

All through the 20th century there has been a tension between the nationalist impulses (with all the ambiguities of good and evil that implies) and the fundamentally internationalist character of the modern period. Latin American artists, like all Western artists, are subject to the conflicts inherent in modern Western culture.

I see enormous differences amongst various Latin American communities. Immediate circumstances normally affect everyone, including artists. If the circumstances are harsh enough, repressive

enough, intolerable in fact, artists rebel, or respond somehow. This was true during the Depression in the United States; during the Popular Front days in England and France, and during the Vietnam war. On the other hand, if circumstances are seemingly favorable, the responses are sometimes quite readable, as when the Pop Art movement swept over us and was unfortunately exported. This was born of what (to me) appeared a self-satisfied, fat culture.

The immediate circumstances in certain Latin American countries have emphatically and legibly affected artists. *Agitprop art*, for instance, appeared in Latin America on a scale not equalled since 1918 in the Soviet Union. And I am tempted to think that the communications I get from the "Center of Art and Communication", CAYC, in Buenos Aires are responses to certain particular circumstances. Recently I saw a manifesto of "Arte Sociológico" in which the authors struggle with *their* dilemma: How to bring a Marxist sympathy into play without foundering in the clichés of *agitprop art*. Surely the extreme political situation in many Latin American countries encourages this insistence on the social function of the arts. To quote from the manifesto: "*Sociological art includes the new mass media, critical pedagogical methods, and refers fundamentally to sociological analysis*". Such leaning on other disciplines, (and I might add, such unfortunate approval of the high-flown and intellectualistic currents of contemporary French sociology) it seems to me, is the product of an

extremely uncomfortable situation. The critical emphasis on criticism gives it away as an Aesopian communication issued in a country where it is sometimes fatal to be an artist.

I don't think professional art criticism is what is wanted. What is needed is a richly adorned *milieu* encompassing many kinds of individuals with many interests. Acceptable art criticism usually follows in the wake of the excitement produced by a cohesive community of artists. When an artist speaks about art criticism, he usually means responsible *reviewing* of his work. This means that there is someone who can write well and who is deeply immersed in the visual arts. The theorizing that goes under the name of art criticism is a by-product. ■

---

Se recogen aquí los comentarios actuales de la autora así como el texto leído por ésta en el simposio sobre arte y literatura latinoamericana contemporánea que tuvo lugar en la Universidad de Texas, en Austin, del 27 al 29 de octubre de 1975. El aspecto relativo a las artes plásticas fue organizado por Donald B. Goodall, Director del Museo de la Universidad de Texas, en Austin, correspondiendo a Dore Ashton, Damián Bayón y Kazuya Sakai presidir los paneles de discusión del simposio "Speak-out! ¡Charla! Bate-Papo!: Contemporary Art and Literature of Latin America."

---

Dore Ashton ha sido crítico de arte del *New York Times* y *Arts Magazine* y actualmente es profesora en The Cooper Union, New York.

# THE QUESTION OF LATIN AMERICAN ART: Does It Exist?

Jacqueline Barnitz

Too often have Latin American artists been lumped together by careless critics and dismissed as mere followers of international "bandwagons." The "Art of Latin America Since Independence" at Yale and "The Emergent Decade" were the most recent exhibitions to be thus minimized. But if one takes the trouble to examine individual works a bit more carefully, are they really synonymous with their European counterparts or have they some character which distinguishes them as uniquely Latin American?

The question "Is There a Latin American Art?" was taken up recently at a symposium held at the New School for Social Research. Panelists Thomas Messer of the Guggenheim Museum and Stanton L. Catlin of the Yale University Art Gallery answered an ambiguous "yes and no" to the question. Mr. Catlin mentioned some small isolated groups which are not known here and, one would gather, not active in the major Latin American art centers. Mr. Messer felt that there is an intention that suggests differences. The other two panelists, Ernesto Deira and Marcelo Bonevardi, both Argentinian painters, vehemently denied the existence of a Latin American art. Bonevardi felt—with some justification—that aesthetic objectives did not have anything to do with nationality. "There are no nationalities, only good artists," Deira said. "Latin America does not exist as such. There are twenty different countries... If Latin America does not exist as a concept, how could one ask for something characteristic of its art?" After further deliberation and no conclusive answer, the symposium joggled to an end. But one point had barely been touched. Content! The discussion had been largely concerned with style while the only clear allusion to content had been Mr. Messer's "intention that suggests differences." Yet content appears to be the whole difference.

I am not concerned here with the Mexican Renaissance which unquestionably produced both a style and a content distinct from anything else, and which in turn exerted a strong influence abroad. The brutality inherent in much Mexican painting has been either refined or completely eliminated from the art of other Latin American countries while its energy has survived and taken other forms.

As I talked further to Latin Americans and took a closer look at their works, it became increasingly apparent that their attitudes were neither those of the United States nor those of Europe. Contrary to Deira, both the Peruvian painter Fernando de Szyszlo and the Bolivian Maria Luisa Pacheco, for instance, are very much aware of being Latin American in their art. While their individual forms of abstraction admittedly come from Europe, the content in both painters' work

is completely indigenous. Both use their countries' Pre-Columbian civilizations as themes. Another example is Fernando Botero of Colombia. Botero's paintings of fat gnomish creatures, executed in a technique and polish acquired from studying the Italian old masters, are unparalleled in their strange combination of powerful commentary, wit and sincerity. In other figurative work, for instance that of Cuevas, and Góngora, one is aware of a mentality that is distinctly Spanish-American. There is a fusing of well mastered plastic elements with a taste for absurd commentary.

Nowhere is this mentality more evident than in the work of five Argentinian expressionists, one of whom ironically, is Ernesto Deira. The other four are Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Romulo Macció and Antonio Seguí. Collectively, their styles show a combination of *Cobra* characteristics, a Germanic taste for the bizarre, and a little James Ensor. Yet the chaotic buoyancy and intellectual enigma often present in these works speak of a mentality other than European. The Argentinian, although largely Spanish by heritage, manifests a turn of mind most resembling the French in its capacity for quick-witted perception and subtle sense of humor. Yet he also manifests a forthright emotionalism that is not Gallic. Although each of the five expressionists concerned is distinctive, one from the next, each is motivated by a common objective. The five painters aspire to regain human values in their art. Theirs is an intensely personal art. "We, the men of today," Noé once wrote, "are creating among us a new order of things and signaling the way to a new organic 'weltanschauung.' But this new order has nothing to do with any previous one. It is above all to understand chaos that we are living because what we call chaos is nothing but that for which we lack a pattern of understanding. The United States is a society which affirms itself," he continued. "But in our country, as in the whole of South America, we are still at a stage previous to that of formulating our own way of life as compared to the 'American way of life,' and thus we are left with that which precedes all order—chaos. Therefore we must invest ourselves with it." Chaos is both the subject and the means of his work, and man is the subject and the means of chaos. In his own work Noé has no set of rules; but each of his compositions places the viewer before a new "disorder of images."

Commentary on the human species has always been a Spanish favorite. But when Latin Americans denounce man, they seem to do it with infinite warmth and empathy. They are patently on his side since they consider themselves as much the object of the lesson as is the viewer. They present "truth" with consider-



Fernando Botero. "The Voyeur", 1969, óleo sobre lienzo. 185.4 x 181.6 cms. Colección de Mrs. Shelby White, N.Y. (fotografía: cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden).

able humor. Noé, Seguí and de la Vega are particularly noted for their whimsical touches. Noé's portrayals of people are often biting caricatures in garish colors.

The concern for human values constitutes perhaps the most cohesive force throughout Latin America. Because of it there exists a sort of ideological consistency far greater than among North American artists who are still trying to reconcile what little individuality remains with the overpowering spokes of the industrial wheel.

In Latin America there is as yet no such problem. Therefore the artist can only refer to it in a vicarious manner when he chooses to do so. South Americans are undeniably individualists (as is evident in their politics). This condition is both good and bad. In art and spiritual values it is good. It is also advantageous to self-esteem, personal courage and unconditional enjoyment of life. One could say that it is more conducive to a richer inner life and less so to one's adaptation to social and political formulae. In short, it can create . . . chaos. The South American artist, especially in Argentina, is the "man-in-between" as opposed to the North American artist whose life is far more isolated. As such, the Latin American stands in the middle of his audience and speaks directly to it about himself, about mankind. In turn, the average Latin American viewer, who, like in the United States belongs to the business, political or professional classes, is rarely one hundred percent layman. He is enough of a poet himself to be able to read a painting without requiring further explanation. Perhaps he might also feel a little ashamed not to understand since his attitude toward art is not condescending, but rather one of respect for the artist as an oracle and agent between unseen forces and himself. There is no doubt that Latin America has its "international"

artists just as Europe and the United States have. Can anyone say that Jean Bazaine is particularly French, Tinguely particularly Swiss, Ben Nicholson particularly British, Guston or Resnick particularly American anymore than Bonevardi is Argentinian or Jesús Rafael Soto is Venezuelan? Artists have always sought to bring something individual to art in general more than they have to one particular country. When artists do contribute to the art of a country it is often so unconscious a process that they are not aware of it themselves. Certainly a true artist does not concern himself with anything as superficial as style. But the condition of his life in relation to a particular country or environment is bound to affect his attitude. It is this attitude that we sense in the work of the Argentinian expressionists as well as in that of many other artists throughout South America.

The Latin American artist believes in his fellow men while at the same time he fully realizes that they are as fallible as himself. "We are not afraid of making mistakes," says Deira. It is undoubtedly for this reason that artists are sympathetic to the mistakes of others. They accept the challenge of the unknown. They are not satisfied with easy comforting answers. It is this self doubt which spurs them on to constant readaptation in their quest for new values in art. In this sense they are being essentially Latin American. They are responding to their environment. "Our tradition is in the future," Deira says. "Anything else is not tradition because it does not work." He is unconsciously contributing a large share of energy to a tradition he is so close to, he cannot yet recognize its budding form.

---

Originally published in *Arts Magazine*, December 1966-January 1967, Volume 41, No. 3, pp. 53-55.

# THE "QUESTION" 17 YEARS LATER

Jacqueline Barnitz

From a 17-year perspective, it seems very audacious to me now to have attempted to define what "Latin American" art is—or was in the sixties. As is glaringly evident today, the 1967 article was based on the opinions of Argentinians—Deira, Bonevardi and Noé—who were living in New York at the time, besides Thomas Messer and Stanton Catlin. The fact that the direction and nature of Latin American art differ from one country to another and from one decade to another, is reason enough to shrink from such definitions. As the continuing number of essays and symposia addressing the question of artistic identity have demonstrated, no unanimous conclusions have been reached. The 1975 symposium at the University of Texas in Austin was a flagrant example of polarized views, and there have been many more since then in Latin America. Yet, the fact that symposia continue to take place and articles to be written, indicates that the issue is real and begging for better understanding. It is this issue rather than the nature of Latin American art itself which is at stake. The question is why. Given the fact that there is more than one vantage point from which to view the question, either as an outsider or an insider, against my wishes I must classify myself as an outsider.

Art in the western world since after World War II has come away from localisms, making specific Latin American characteristics increasingly difficult to detect. If any exist, they must be sought in the forms in which artists choose to work as well as in why they reject others. The surfacing of Latin American art on the international scene in the late fifties and sixties as a body and a force to be reckoned with, has contributed to creating questions of identity as well as vulnerability to foreign critical evaluations. The reason is obvious. Unlike the twenties and thirties, artists are no longer producing the kind of folkloric or indigenous themes that so delighted foreigners for their "typical" appeal. Now Latin American art must be looked at like the art of other western countries. This shift from local to universal status was of course linked to the emergence in 1951 of the São Paulo Biennials, the existence of financial support for other biennials such as the Kaiser Industries in Córdoba, Argentina (1962-1966), the Coltejer Biennial in Medellín, Colombia (1968-1972, 1981) and the national and international award exhibitions organized in the sixties by Jorge Romero Brest as director of the department of visual arts of the Instituto Torcuato di Tella in Buenos Aires (1963-1970), the latter partially financed by Rockefeller funds. Of course the sixties campaign in the United States to promote close relations between the United States and Latin America through the Inter-American Foundation for the Arts (later absorbed by the Center

for Inter-American Relations) in New York, and the visual arts department of the Pan American Union in Washington under the direction of José Gómez-Sicre (active since 1948) contributed enormously to this new surge of interest.

Given this situation, it is hardly surprising that "identity" problems arose and that Argentinians who held center stage at the time, were the least affected. The increase of interest and patronage in the United States pleased some artists while it angered others because of the obvious predatory implications. Nonetheless, the effects of these conditions had long range repercussions and very much affected the art forms that developed. As a result of internationalization, Latin American art has been pitted by critics against the art of developed western nations—those of western Europe and the United States who saw this art as "derivative" versions of established forms.<sup>1</sup> A retrospective view of the art of the sixties on, however, soon reveals that much of it is in fact very original. One of the problems has been the absence of adequate critical tools among Latin Americans and the all too frequent reliance on foreign critics for evaluations.

In the United States, until the appearance of abstract expressionism, there was no "national" movement on a grand scale (precisionism and regionalism in the thirties and forties were short-lived and local schools). But with its emergence, critics also evolved a "method" of evaluation which culminated in the apotheosizing of abstract expressionism as the ultimate national monument which in turn furnished the measuring stick for art the world over during its heyday. Even the "Paris School" was rejected by U.S. critics in the fifties and early sixties. But unlike Latin America, Paris didn't care.

Not only did the U.S. produce its own criteria for dealing with its art (Clement Greenberg and formalist criticism), it also began imposing it on the art of other cultures. An example of this attitude can be found in Thomas Messer's comments when as director of the Guggenheim Museum in New York, he offered some rather condescending evaluations of Latin American art in 1964 when he traveled to several countries to select work for *The Emergent Decade* exhibition of 1966.<sup>2</sup> Lawrence Alloway, as curator of the Guggenheim in the sixties, and a regular participant in Latin American biennial juries, stated in 1965 that "At present, Latin American artists are receiving increased attention (and painting better than at any previous time, fortunately)..."<sup>3</sup> This was a time when Latin Americans were painting more like other U.S. and French artists.

The post-war commercialization of western art which affected artists everywhere, only helped to



exacerbate identity problems in many Latin American artists who were caught between two worlds: the dying one of indigenism (particularly in the Andean countries) which by its very nature had provided them with an identity in art up to then, along with a sense of didactic effectiveness, and the world of abstraction which confronted artists everywhere from São Paulo Biennials to Paris, New York and Venice. The late fifties and early sixties were especially traumatic when dozens of artists saw little choice but to take up these forms in order to qualify for international exhibitions whose criteria for acceptability were dictated primarily from Paris and New York. At first many did not find ways to make abstraction relevant to their own needs, which left them floundering in a cultural vacuum. Needless to say, artists like Szyszlo, Pacheco, Obregón and several others, found solutions through references to ancient Andean or Caribbean themes. Botero tried abstraction for a short time in the late fifties but soon rejected it as unsuitable at the cost of isolation from mainstream art at the time. Needless to say, he has since been avenged. One should remember, however, that initially U.S. abstract expressionists, like the Latin Americans, were also seeking links to a primordial past and to North West coast Indian cultures, especially Pollock, at a time when ideological art was discouraged. But unlike Szyszlo for example, North Americans focused on the individual Jungian aspects of a distant past as compared to the more poetic and less personally charged expression of the Latin Americans. (Argentinians did not experience these conflicts to the same degree since there had been previous avant-garde movements in Argentina in the forties that established their artistic identity in this context.)

Today, artists everywhere in Latin America seem less concerned with specific local traditions than in creating an art that is relevant to their contemporary society—a very different problem from indigenism. Some seek to remove art from its “aristocratic” context to make it accessible to everyone, as did several Brazilians and Argentinians in the sixties and early seventies. In the United States for example, Pop Art represented a rejection of the concept of art as a unique object for the delectation of a privileged class, in favor of mass-produced banal images addressed to the common man. But U.S. Pop with its focus on consumer products and attendant cultivated bad taste, could not serve in Latin America as a means of mass communication in its original form, which is why its exportation there (along with the products it celebrated) either proved meaningless in the long run, since there is a difference between the common man and the poor masses, or contributed to feelings of hostility towards the United States expressed sometimes by Latin American artists in parodic versions of Pop. Themes of mass communication must of course be sought locally. Although Marta Traba noted that there was no “central bank of diffusion” in Latin



Fernando Botero, "Mona Lisa, Age Twelve", 1959, óleo sobre lienzo, 211 x 195.3 cms. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. (fotografía: cortesía del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden).

America, there are local stocks of images from the media if not ancient or colonial themes, which have served such purposes. In Brazil, for example, Rubens Gerchman and Carlos Vergara among others, used themes derived from popular television programs, photos of Amazonian Indians, the carnival; in Salvador, Bahia, in the mid seventies, a group known as *Etsedron* ("Nordeste" spelled backwards) which comprised doctors, social workers as well as artists, used locally available "poor" materials to create environments suggesting ways of utilizing these materials for the specific benefit of the underprivileged local populations.

Artists in Latin America do not want to live as alienated intellectuals carrying out vast and useless projects, like say Christo or Michael Heizer, nor would they be able to get the funds for such projects. Rather they care about creating an art that can in some way modify and improve society either through its message or in actuality, like *Etsedron*.<sup>1</sup> Other ways in which artists seek to make art meaningful is by creating workshops in urban and rural areas to encourage the local community and its children to participate. This is far from a new idea in Latin America. Pedro Figari had attempted to launch such a project in Montevideo during the first World War, and in Mexico Adolfo Best Maugard attempted something similar a little later. More recently, Omar Rayo's Museum in Roldanillo, Colombia, besides providing space for graphics exhibitions, offers workshops for the development of local art. In Chile, between 1969 and 1973, the mural brigades made an aborted attempt to establish rural puppet shows, poster workshops and encourage the local and rural populations to participate in a consciousness-raising program of local art projects. In Rio,

the Museum of Modern Art held *Domingos da Criação* in its gardens during the seventies. On those occasions, materials were distributed to those who attended, who were encouraged to discover their untutored creative abilities. There have been any number of these programs in the visual arts as well as in theater largely unknown abroad, designed to encourage self-awareness among the local populations.

It is of course doubtful that the art produced in these centers and under these circumstances would be of universal interest at least initially. Therefore, for artists interested in international recognition, there continues to exist a disjunction between what they are doing and what they desire to do, that is, bring art closer to what it was in the ancient Indian social system as a functional part of daily life and not as unique socially disconnected objects whose worth is determined by its stock market value. This is why Bauhaus principles, for example, were popular in Latin America and why Torres-García established an arts and crafts workshop in the forties. On the other hand, artists who are currently creating art forms that require a sophisticated art public and private patronage—and these still constitute the majority—must of course continue to work within the capitalist structure since there are no governments who are currently supporting major art programs and projects as there were in the twenties and thirties. Julio Le Parc's long-time conflict with these issues are well known. He once signed himself off at a symposium as "*un artista experimentador consciente de sus contradicciones en una sociedad capitalista.*"

As has been noted, symposia usually reveal many more differences than they resolve. Besides self-image differences between one Latin American country and another, they reveal the abyss that exists between what North and Latin Americans believe the function of art should be. Latin Americans reject a purely formalist view of art since it proved invalid for their needs as it precludes socio-political evaluations, and North Americans cannot understand why Latin Americans are concerned with the relevance of their art to their society because the urban-versus-regional social contrasts in Latin America are too remote from North American concerns. Except for short-lived periods of politization among North Americans, the majority generally tends to see art as separate from immediate social issues, or at least has been conditioned to do so. (If one looks closely enough, art is never divorced from social-political issues, but critics can make it seem so.) The concern for artistic identity among Latin Americans must then be seen as directly linked to the relative position of Latin America vis-a-vis the United States and the all too frequent need (at least until the mid seventies) to rely on North American and European patronage. More than wanting to identify with specific nationalities, artists want to identify with a culture that is different from the North American one, that is *sui generis* and in no way an

extension of the latter. Since there can be no doubt about the existence of these differences, the issue of identity appears to be a reflection of a relationship (to the United States) and not of a geographic or cultural condition.

Not only is Latin American art a reality as a whole, it obviously comprises many different realities as well. Although distinctions between one region and another are not always immediately apparent in the art, one can find today perhaps more than in the sixties, certain tendencies and ways in which artists absorb foreign art forms as in Brazil, Perú, Colombia and Argentina, that confirm that there already existed a local language that modified the manner in which these influences are understood in each place. This aspect can neither be dismissed nor taken lightly. It is impossible for any country to have been in existence for 2, 4 or 10 centuries and not have developed certain specific local frames of reference. This fact is being demonstrated constantly in its negative aspects in political conflicts throughout the world. But in this sense, yes, of course Latin American art exists. Today, artists can more easily find relevant models for their art in their own countries than they could twenty or thirty years ago when Torres-García, Orozco, Tamayo and Siqueiros seemed to be the main choices, other than foreign models; Matta and Lam were back in Europe after the war and Rivera had largely been discarded in the fifties, although there has been a Rivera revival among later artists.

There are few artists today whose work does not have a distinctive personal quality. Although these are individual rather than of a national or collective nature, one can detect certain common tendencies in given places brought about by interchange. It is significant that younger Latin American artists have looked to seventeenth century Spanish models, Velázquez, Cotán, Zurbarán, but also Caravaggio and Bosch for subject, lighting and compositional devices. Cuevas, who had already appropriated some Spanish precedents along with Goya, but also Rembrandt, set an example especially in Andean countries. Many artists for some years also looked to Italian Renaissance models for structure and distribution of color, indicating some interest in by-passing more recent western confections in favor of past sources of western modern art, which they view justifiably as an equally important part of their heritage. Some artists add to that an overlay of contemporary allusions to film and photography. Magritte has also proven to be a favorite model, particularly in Colombia and Chile, because of his taste for paradox.

After 1975, when the international art market shifted from its treadmill sequence of art fashions to a less restrictive acceptance of stylistic diversity, the pressure to conform to one style or another lessened for artists everywhere. As a result, the choice of what kind of art to make became less traumatic. But there remains a need in individual countries to establish art

critical criteria which will permit the identification and classification of existing patterns in art. Only then will it be possible to understand this art on its own terms and not on those of France or the United States. (Rita Eder proposed as a system a "sociology of art".)<sup>5</sup> On the other hand, foreign critics need to broaden their views to accommodate cultural factors and tastes different from their own. Problems of "identity" will continue to exist among Latin Americans, as long as their critical tools are not firmly established and universally recognized on their own terms along with their art. These problems have long ceased to exist for Latin American literature, which as we know has won worldwide acclaim. Perhaps in the visual arts this is developing now. But artists cannot work in isolation nor without a public, whether they address themselves to social issues at home or to foreign patrons. ■

---

<sup>1</sup> Rita Eder, "Why a Latin American Art", *Journal Southern California Art Magazine*, Nov.-Dec. 1979, No. 25, pp. 62-65.

<sup>2</sup> *The Emergent Decade* exhibition catalog, New York, The Guggenheim Museum, 1965-66.

<sup>3</sup> Lawrence Alloway, "Latin America and International Art", *Art in America*, June 1965, p. 65.

<sup>4</sup> Eder, p. 64.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 64.

---

La autora, a petición nuestra, vuelve a plantearse diecisiete años después el problema de la "identidad" del arte latinoamericano, analizado anteriormente en su artículo "The Question of Latin American Art — Does it Exist?", publicado en *Arts Magazine*, en 1967.

---

Jacqueline Barnitz, colaboradora de *Arts Magazine*, es profesora de historia del arte en la Universidad de Texas en Austin y prepara un libro sobre el arte argentino de los años 20 y los "Martinfieristas".

# HACIA LA SOCIOHISTORIA DE NUESTRA REALIDAD ARTISTICA

Juan Acha

Un elemental deber de autocrítica nos trae aquí a manifestar que desde hace tiempo venimos reconociendo como disparatado nuestro error profesional de considerar la crítica de arte como apéndice de la pronunciación artística, esto es, como una actividad limitada a comentar parasitariamente o a analizar con sentido crítico los productos denominados obras de arte; error por desgracia muy frecuente que cada día resulta más garrafal. Cabe afirmar, por eso, que la crítica de arte deforma la realidad al sobre-valorar la producción, el producto y el productor, auto-aminorándose consecuentemente junto con la distribución a que ella pertenece. Una situación así, nos incita a preguntarnos: ¿debemos los críticos ocuparnos exclusivamente de las obras de arte o nos toca dar prioridad a la realidad artística de nuestro entorno?

La respuesta no se hace esperar: la crítica de arte está hoy obligada, sin duda, a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado o como quieran denominarse los recursos críticos más eficaces que hoy nos ofrece la cultura occidental. Precisamos, en suma, cuestionar los conceptos occidentales y fundamentales de arte.

La idea de realidad artística nos induce a pensar a cada uno de nosotros en nuestra realidad local inmediata. No importa si muchos europeos y estadounidenses todavía suponen, en ingenua arrogancia, que la suya es la ejemplar y que corporiza, por tanto, la universalidad misma. Lo cierto es que algunos latinoamericanos hemos comenzado a interesarnos en la realidad artística de nuestra América, en general, y de cada uno de nuestros países, en particular, cuyas singularidades nos conminan a buscar criterios y conceptos de arte que se ajusten mejor a nuestra realidad; mejor que los europeos a mano. Después de todo, los criterios y conceptos que la cultura occidental difundió por el mundo como los únicos válidos, zozobran hoy por doquier. Mayormente los recusa el actual pensamiento europeo de espíritu progresista o revolucionario.

La evidencia anterior nos suscita la necesidad de diferenciar entre la cultura occidental auténtica y la oficial, así como nos insta a preferir la inmediata revisión radical de los modos de ver y de conceptuar nuestra realidad, en lugar de describirla con la visión y los conceptos europeos establecidos. Por este camino, esperamos llegar al conocimiento realista y actualizado de lo nuestro, de nuestra realidad artística, que los latinoamericanos hemos omitido hasta ahora por habernos atenido sumisamente a los conceptos europeos oficiales que sólo tienen ojos para lo foráneo.

## Definición constitutiva de la realidad artística:

Por realidad artística, entendemos aquí las actividades productivas, distributivas y consuntivas que, en cada uno de nuestros países desarrollan las instituciones, personas y clases sociales en torno a cada uno de los tres sistemas artísticos que se suceden históricamente y que hoy co-existen, a saber: las artesanías, las artes cultas y los diseños. Todas estas actividades nacen de las relaciones sensitivas o estéticas que predominantemente mantienen los diferentes miembros de nuestras sociedades con la realidad de todos los días; actividades que después retornan, en forma de obras de arte, a estas mismas relaciones, con el fin de corregirlas, innovarlas o ampliarlas. Es decir, las relaciones sensitivas con la cotidianidad constituyen parte principal —si no protagónica— de la realidad artística de toda colectividad.

La definición constitutiva de la realidad que acabamos de hacer, en términos de actividades, sistemas y relaciones, nos crea la necesidad ineludible de elaborar cuatro definiciones complementarias desde el criterio histórico-materialista: la histórica y la cultural, la sociopolítica y la relacional-procesal de dicha realidad o, lo que es igual, del arte. No en vano, la realidad artística, como cualquier otra, da lugar a varias identificaciones que se interactúan, porque ninguna la agota.

## Definición histórica:

Muchas teorías insisten en la naturaleza histórica del arte. Sin embargo, continúa éste sin ser definido históricamente. Todos se aferran a los conceptos occidentales de arte y consecuentemente señalan a éste en su calidad de constante o de facultad humana que se repite con distintas vestimentas estilísticas, en toda época y cultura. Al omitir las diferencias se incurre, a no dudarlo, en un lamentable reduccionismo.

Después de tantos esfuerzos europeos para imponer y conservar la definición universalista del arte y considerar, de relance, su arte como paradigma, es explicable que hoy, como reacción, busquemos su definición histórica. Precisamos, al fin y al cabo, comprender las diferencias entre el arte sacro y el profano, como dos maneras distintas de ejercer el poder ideológico (la Iglesia y el Estado) que tuvo sucesivamente el poder económico. Propiamente, las artesanías se identifican con el arte sacro, y el profano se divide en culto y en diseños. En buena cuenta, no es menester establecer las diferencias entre los modos precapitalistas de producir, distribuir y consumir arte (las artesanías), que aún subsisten en América Latina, y los modos capitalistas, tanto los de su ascenso (las artes cultas),

como los de su actual etapa monopólica (los diseños), propia de la sociedad de consumo, con sus transnacionales y su industria cultural.

Estas diferenciaciones nos permiten pormenorizar el proceso histórico de los distintos modos artísticos y nos hacen comprender la actual formación estética y la artística de nuestros países, en cuanto éstos disponen hoy de múltiples modos viejos y nuevos, locales y foráneos, elitistas y populares, de relacionarse sensitivamente con la realidad y de practicar las artes. Así, obtendremos mayor claridad en los actuales problemas de los diseños, que desalojan, desde 1950, a las artes cultas, como éstas destronaron las artesanías durante las postrimerías de nuestro siglo XVIII y los comienzos del XIX.

La dinámica histórica de la cultura occidental, identificada con el capitalismo y con la occidentalización de América Latina, buscó siempre reemplazar, donde fuera posible, el trabajo manual, individual y libre, por el mecánico, asalariado y en favor del capital; reemplazo que también incumbe al trabajo artístico y que produjo el aceleramiento de la tecnología comunicacional (producción y reproducción mecánica de imágenes incluidas), de la cual se derivan nuevas artes, así como el comercio y la industrialización de algunas tradicionales. En síntesis, el concepto de realidad artística cubre las mayorías demográficas, mientras define históricamente el arte, conceptuando las artesanías como un trabajo artístico reglamentado, individual y manual, tomando las artes cultas por un trabajo libre y competitivo y clasificando los diseños como actividades proyectuales y directorales que, asalariadas, son interpoladas en el trabajo industrial práctico-utilitario.

En concreto, la definición histórica nos permite elaborar una sociohistoria de nuestra realidad artística, que analice detenidamente sus tres transiciones histórico-políticas en que cambian radicalmente nuestros modos de producir, distribuir y consumir arte: 1. Del mundo precolombino a la Colonia. 2. De la Colonia a la República. 3. De las artes cultas a los diseños, a partir de 1950.

### **Definición cultural:**

Definir culturalmente nuestra realidad artística quiere decir situarla en su ámbito cultural, hoy mundial y dominado por Occidente, apareciendo América Latina como un satélite. Una vez situada, hemos de trazar sus vínculos internacionales y los intralatioamericanos o intranacionales. Pues bien, en este ámbito mundial, vemos que cada uno de nuestros países posee una cultura hegemónica local que flota sobre una cultura subalterna, siendo imposible delimitarlas tajantemente, pues acusan muchos sectores comunes.

En primer lugar, la cultura hegemónica local consta de las ciencias, tecnologías y artes que practica internacionalmente, bajo el control de la clase dominante local y en dependencia a las ciencias, tecnologías y artes de la cultura hegemónica internacional, que es la occidental, hoy representada por EE.UU., su

país más poderoso. La dependencia se cifra en la forzosa importación del instrumental científico, tecnológico y artístico que produce Occidente y que es requerido por nuestro proceso civilizatorio, también rotulado *occidentalización*.

Aparte del instrumental, solemos importar otros elementos occidentales de aceptación internacional, que luego aparecen en las obras junto con los nacionales. De hecho, no existen productos culturales sin elementos nacionales al lado de los internacionales, dependiendo el balance mutuo de cada caso concreto, ya que existen varias ciencias, tecnologías y artes. Así, nuestra botánica tendrá más elementos nacionales que nuestra física, la novela más que la poesía y la pintura figurativa más que la abstraccionista.

En segundo lugar, la cultura hegemónica local comprende los usos y costumbres de las clases dominantes, muy emparentadas con los usos y costumbres de las clases hegemónicas internacionales. Para ser exactos, se trata hoy de los usos y costumbres de EE.UU., que difunde la industria cultural de este país y nuestras políticas culturales. Y dicha industria incluye los medios masivos con su indiscutible poder de inadvertida persuasión ideológica. Hoy, como sabemos, hasta países como Francia, tienen que defenderse de los usos y costumbres estadounidenses y todos los países coinciden en defender sus usos y costumbres locales, como parte del patrimonio nacional. Lo malo estará, entonces, en que, como proceso cultural, adoptemos usos y costumbres internacionales por puro desarrollismo y en detrimento de los intereses locales. Lo que no significa desconocer que debemos aceptar las adopciones de los usos requeridos por la buena marcha de nuestro proceso civilizatorio.

En tercer lugar, tenemos los intereses económicos de la clase hegemónica local, dependientes de los hegemónicos internacionales y adversos a los populares. Los internacionales son los del imperialismo que siempre vienen escondidos en las importaciones científicas, tecnológicas y artísticas, así como también vienen adheridos a los usos y costumbres internacionales que, con perjuicio nacional, difunde, a través de los medios masivos, la industria cultural foránea y nuestras políticas culturales locales. He aquí lo importante de la mecánica de nuestro actual ámbito cultural, hoy planetario. Los intereses económicos condicionan, pues, el curso de nuestro proceso civilizatorio y cultural.

Hasta aquí los vínculos internacionales. Veamos ahora los intranacionales. Lo que equivale a enfocar los de la cultura hegemónica local con la cultura popular local (también existen las intrahegemónicas, que omitiremos). El pueblo dista mucho de carecer de cultura y existe, en realidad, una cultura popular con sus ciencias, tecnologías y artes. Las primeras como productos del pensamiento mítico y por eso difieren de las occidentales; las segundas vienen de experiencias milenarias; las terceras son las artesanías, las que suelen abastecer elementos remozadores al arte culto y hege-

mónico. Para fines populistas son utilizados asimismo los usos y costumbres populares. Tal vez convenga aludir a que la cultura hegemónica local saquea a la cultura popular, haciendo aparecer el saqueo como una dignificación cultural de lo popular. Los intereses económicos populares, al final de cuentas, son los más perjudicados. Ellos, sin embargo, determinan lo nacional, en tanto se identifican con la mayoría demográfica, a cuyo beneficio debe tender toda producción cultural para que sea sociológicamente importante.

La cultura popular, hoy de contextura rural y provincial, carece, empero, de posibilidades de continuidad y de primacía. Nuestro proceso civilizatorio incluye la tecnificación, la cual traerá la proletarización de los sectores populares, pasando por los actuales cinturones de miseria de nuestros mayores centros urbanos.

### **Definición sociopolítica:**

La dinámica intranacional adquiere mayor claridad en la definición sociopolítica de nuestra realidad artística. Porque, a nuestro juicio, esta definición toma por representante de la sociedad, no a la un tanto amorfa sociedad civil, sino a los tres poderes que la rigen: el político, el económico y el ideológico. Y nos interesa el último, que es ejercido por los aparatos del Estado y por los medios masivos en representación de intereses foráneos, quedándole a la Iglesia —antigua monopolizadora del poder ideológico— muy pocos y reducidos campos de acción.

Una vez establecido que el poder político y el económico controlan el ideológico, habremos de aceptar que el arte es parte de este último, tornándose en instrumento de persuasión ideológica en manos del Estado. No en balde los aparatos estatales son los encargados de la distribución artística. No sólo de obras y de medios materiales de producción, sino también —y esto es lo más importante— de los medios de aprendizaje y de los medios intelectuales de producción y de consumo artístico. El Estado es el que difunde los modos de consumo de las obras que le convienen. El artista puede tener libertad para innovar su producción, pero el curso social de sus obras depende de que los aparatos del Estado las justifiquen, las prestigien y las difundan.

El Estado controla los tres circuitos de que hoy consta la distribución artística: el circuito comercial con sus galerías y bienales; el de difusión con sus academias y museos, educación artística y política cultural; el de creación de nuevas necesidades artísticas, que opera cuando periclitán las viejas o aparecen nuevas obras. Dicho sea de paso, los grupos independientes del espíritu progresista o revolucionario, incipientes aún entre nosotros, son los llamados a impugnar el curso social de tales circuitos, para persistir en mantener vigentes los sentidos liberadores, cognoscitivos y expresivos que atribuyen al arte los artistas y los aficionados.

### **Definición relacional-procesal:**

Como es de suponerse, esta definición consiste en tomar los diferentes componentes de nuestra realidad artística por procesos relacionales. Primero, porque cuando estudiamos esta realidad hay necesidad de tomar en cuenta siempre la relación tripartita de producción, distribución y consumo. Los conceptos occidentales de arte, como sabemos, han mutilado la realidad al limitarla a la producción, el producto y el productor como sus únicos elementos importantes. Una sobrevaloración así, tan engañosa, es la que prestigia a Occidente, dado que, por su desarrollo tecnológico, tiene monopolizada la producción de innovaciones objetuales y formales del arte culto; arte precisamente definido e impuesto por Occidente como el único válido.

No se requiere mucha perspicacia para percibir en la actual sociedad de consumo, cómo la distribución y el consumo suelen hoy determinar la producción. Se crean necesidades artificiales, por ejemplo, que son satisfechas por un nuevo producto industrial aparecido simultáneamente. Por otra parte, vemos que nuestros países no han producido innovaciones objetuales ni formales de importancia mundial o internacional. Pero no por esto carecemos de realidad artística o de subjetividad estética. En verdad, lo que hemos experimentado es un conjunto de cambios radicales en nuestro consumo artístico; cambios que justamente vemos desfilar en las transiciones histórico-políticas de la sociohistoria de nuestra realidad artística (Colonia, República, mundo precolombino).

El consumo, además, es objetivado por la relación objeto-sujeto, entre cuyos términos se interpone la distribución o medios de consumo. El consumidor produce una imagen artística particular del objeto físico. Esto, aparte de que el consumo incumbe a más personas y que el mayor problema del arte de nuestro tiempo estriba justamente en el consumo masivo del arte que difunde la industria cultural. Todo esto, suscita la necesidad de dar primacía al consumo y a la distribución. Dicho de otra manera, precisamos recuperar la importancia del consumidor como productor de sentidos y de significaciones, para con esto devolverle al público la confianza que ha perdido en sí mismo.

### **Conclusiones:**

Para terminar, debemos de manifestar que con el fin de estudiar con propiedad nuestra situación artística, hemos traído a consideración y a discusión los siguientes conceptos y puntos: 1. De la realidad artística, en lugar de la sucesión de obras. 2. De sociohistoria, con sus sistemas, actividades y relaciones. 3. De artesanías, artes cultas y diseños, como distintos modos de producir, distribuir y consumir arte. 4. La identificación del arte culto y de los diseños con la cultura hegemónica y de las artesanías con la cultura popular. 5. La

definición del arte, como parte del poder ideológico, como instrumento de dominación en manos del Estado y en contradicción con la idea de arte como instrumento de liberación, expresión y conocimiento sensitivos. 6. La obligada conjugación tripartita de producción, distribución y consumo, con el actual predominio del consumo y de la distribución.

Con esto habremos iniciado la discusión. Porque ésta no puede terminar en un congreso de críticos ni en una generación. Requiere varias generaciones que vayan decantando y arraigando la necesidad de subvertir los conceptos establecidos de arte, por inapropiados, deficientes o tendenciosos, con el fin de crear otros que nos acerquen a nuestra realidad artística y la veamos por nuestros propios ojos. ■

---

Ponencia presentada en el XVII Congreso Extraordinario de la AICA en Caracas, en septiembre de 1983.

---

Juan Acha es autor de *Pintura peruana 1938-1967*, Lima, ICPNA, 1967.

# LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE LATINOAMERICANO

Jorge Romero Brest



Jorge Romero Brest

No me sorprende la coincidencia de mi exposición con la ponencia de Juan Acha, no sólo porque nos conocemos desde hace mucho tiempo sino porque coincidimos también en algunas consideraciones fundamentales sobre el problema del arte en América Latina. Sólo que yo tendría que añadir algo a su exposición que no es exactamente igual a la mía. Yo creo importante que se hable de la conciencia artística y de la manera como la conciencia artística se manifiesta a través de los pintores, escultores, grabadores y, por supuesto, de otros artistas.

Pero me parece que limitarse al examen de las manifestaciones artísticas es lo mismo que si nos preocupáramos por las flores y los frutos de las plantas y no por sus raíces. El habló también de raíces, pero creo que no puntualizó demasiado profundamente sobre el problema de la raíz de la creatividad, lo que yo llamo la *conciencia estética*. Ya sé que para la mayoría de las personas —no todas— estético y artístico son casi sinónimos, y aun grandes filósofos del pasado y del presente suelen usar estas dos palabras como si lo fueran, pero no lo son. Tampoco la estética se limita a ser una

simple filosofía del arte, para eso está la filosofía del arte. La estética corresponde a un tipo de conciencia que tenemos todos los seres humanos. Yo diría que es el modo como cada cual llega a ser lo que es, lo que tiene que ser y que se manifiesta a través de todas las actividades de un ser humano. No solamente la manera como se viste o como se adorna; la manera como habla —por supuesto que el lenguaje es esencial— la manera como actúa, los gestos, los movimientos; la manera de resolver problemas de tipo familiar, social; la manera de amar, de odiar, hasta de morir; todo esto constituye lo que generalmente se suele involucrar en esa palabra que se llama personalidad. Pero esa personalidad es esencialmente estética. Ya lo decía Platón: “*el hombre es el símbolo del hombre*”, con lo cual quiso decir que ante todo el hombre se simboliza a sí mismo. Yo digo que el hombre lleva su imaginación no hacia afuera sino hacia adentro y es esa capacidad imaginaria la que determina su carácter fundamental.

Yo creo que cuando un país o cuando una sociedad carece de conciencia estética, carece absolutamente de arte. Creo que el gran problema latinoamericano está



precisamente en esa carencia de conciencia estética, entre otras razones, porque hay problemas prioritarios. Aunque éste es un congreso de críticos de arte y aunque mi especialidad también es la teoría de estas manifestaciones, no puedo menos de reconocer y decirlo acá que los problemas prioritarios de América Latina no son los de arte, sino, por el contrario —y en esto coincido muy grandemente con Juan Acha— los problemas que corresponden, diríamos, a la infraestructura social.

En un continente donde hay países con minorías raciales —que a veces son mayorías— que ni siquiera hablan castellano; en países donde el alto porcentaje de analfabetismo, como ustedes saben, impide casi todo tipo de comunicación cultural; en países dominados por potencias extranjeras, sobre todo europeas y americanas del Norte ¿qué se puede esperar de una conciencia de país? Yo llego a decir que lo más grave que pasa en los países latinoamericanos, todos sin excepción, es que no han constituido una sociedad. Son conglomerados humanos bastante parecidos a una sociedad, únicamente porque faltan todos los elementos, diríamos, que traen ese consenso que yo llamo estético; por supuesto que con la limitación de tiempo que se me ha impuesto no puedo extenderme demasiado sobre lo que entiendo por conciencia estética, pero si algo debiera quedar de esta intervención, es la necesidad de pensar sobre este problema: el problema de la conciencia estética y de la conciencia artística. Ya verán ustedes por lo que voy a agregar ahora, hasta qué punto estoy limitado en mi exposición, porque además, todas las soluciones que se proponen son soluciones antropológicas, es decir, siempre limitadas al hombre, respondiendo a una metafísica que se inicia con los griegos y culmina con Nietzsche, y que es la metafísica del ente, la metafísica que no escapa a las cosas, que no resuelve nada, ya que la única manera de resolver y de plantear problemas metafísicos es precisamente yendo más allá de los entes hacia el Ser.

No voy a intentar siquiera una definición de lo que llamo Ser, simplemente quiero señalar la necesidad de trabajar en un sentido ontológico y no antropológico. No es que esté en contra del hombre ni mucho menos, sino que creo que la dimensión esencial del hombre es la dimensión del Ser, no la dimensión del ente. No me opongo si ustedes quieren llamar Dios —diríamos por una razón de falsa pedagogía— a esta dimensión del Ser. Yo prefiero la palabra Ser, porque Dios tiene muchas connotaciones históricas y aún actuales, pero en definitiva no me opongo a que le llamen Dios. Más allá de todas las relaciones humanas está Dios —yo digo el Ser—, eso que determina que las cosas sean como son, pero no ante una experiencia inmediata, ante un empirismo que en definitiva no deja de ser positivista, sino como son en cuanto a transformación. Esta transformación, esa trascendencia de las cosas hacia el Ser es lo que determina que se pueda tener la ambición de acercarse a la verdad. Ya sé que hay muchas definiciones del arte; yo creo que la única

válida es que el hombre hace arte porque necesita liberarse, no para ser totalmente libre, porque parece que Dios no nos ha hecho como para llegar a esto, pero sí para estarnos liberando (lo digo siempre en gerundio). El hombre se está liberando y ésa es la manera en que lo logra, aunque al salir tenga que volver a liberarse de nuevo; esa es la manera con que el hombre llega a presumir un acercamiento a la verdad (ya ven ustedes que soy bastante cauto). Creo que las verdaderas obras de arte —un número muy inferior al que figura en las historias del arte y también en todos los trabajos actuales, las verdaderas obras de arte son aquellas que ponen en posición al contemplador y al artista mismo en el acercamiento a la verdad.

Les puedo confesar inclusive que desde hace mucho tiempo he abandonado la crítica menuda del arte. Lo que me interesa es la teoría, no la crítica. Cuando en presencia de una obra de arte siento que la obra me pone en una situación peculiar, en que saliendo fuera de mí, encuentro coherencia, una manifestación dura, fuerte, es entonces cuando creo que estamos en el campo del arte, y a este respecto todavía tengo que hacer una aclaración —si es que se puede entender lo que estoy diciendo con tan pocas palabras y con tan poco tiempo— que yo creo que los más graves errores desde el punto de vista de la teoría es que todo el mundo confunde arte con obra de arte. Dar el genitivo de obra de arte es el primer error, porque las obras no son “de arte”, en todo caso, las verdaderas son las obras que provocan arte. Arte no es sino una provocación, una provocación para colocar al ser humano en la posibilidad de acceder al Ser. Esto es verdaderamente arte.

Heidegger dice con respecto a la palabra “tiempo” que no se puede usar el artículo determinante o indeterminante, yo lo alargó a la palabra arte. Ya sé, tenemos tantas malas costumbres idiomáticas que no podemos decir sino “el arte” a cada rato, pero en realidad “el” no corresponde, porque arte no es un sustantivo, en todo caso es un verbo, o mejor dicho, es una acción verbal. Es acción, es algo que ocurre, que le ocurre a alguien ¿a quién le ocurre?, al artista, por supuesto. El es el primero que ha tenido esa experiencia, y es artista, tiene conciencia artística precisamente porque traslada o tiene la necesidad de testimoniar su acción, testimoniar su experiencia. Entonces, cuando la gente, la casi mayoría de las personas, toma siempre la obra de arte como si el arte estuviera encerrado dentro de la obra, incurre en la verdadera manera como para no acercarse nunca al arte, porque dentro de la obra no está el arte; la obra es un sistema formal que tiene las características de poder despertar en los demás una posición, una actitud y esa actitud para mí es una actitud liberadora. Al no comprender esto viene de ahí, posiblemente, el error de decir: “el arte”. Si “el arte” viene de “la obra de arte” está bien decir “el arte”, pero el arte no es cosa, no es ente, arte es lo que acabo de decir. Si no se adopta una posición ontológica, es imposible comprender arte —y ya digo arte, sin

artículo, a propósito. Es imposible comprender arte, y todos los errores de los críticos provienen de que en definitiva, actúan con las obras de arte como los científicos actúan con los entes de la naturaleza y la crítica se limita a describir las obras como si fueran animales, o vegetales, o minerales y, por supuesto, la descripción de las obras no lleva a nada, porque una vez que han terminado de hablar de la composición, de los colores, de los planos, del movimiento y demás, una vez que ha terminado eso habría que decir: “bueno, ¿y ahora qué, después de eso qué; qué queda de todo esto?” La hermenéutica es absolutamente necesaria, frente a la obra de arte. La obra de arte es una proposición, pero no para pasar delante de ella como hace la gente, diciendo me gusta, no me gusta, o qué lindo o qué feo, ni menos tampoco como más de un teórico, y en particular, en el orden teórico más fundamental, como están cometiendo los semióticos, como si todo se redujera a un sistema de signos o a un sistema de símbolos. Los símbolos lo son precisamente porque aluden a algo distinto de lo que uno ve, y si toda la cultura es simbólica, yo creo que la verdadera manifestación de la cultura, que es paradigma de lo simbólico, es precisamente las formas artísticas. Entonces, cuando se detienen frente a la obra, lo hacen simplemente con sus ojos, o si quieren con su piel, para decir: “esto me gusta o no me gusta”, han errado totalmente el camino, y esto lo digo especialmente porque sé que me están escuchando alumnos de la escuela de arte, que Inocente Palacios me presentó hace un rato. A ellos me dirijo especialmente, como también a los demás, para decirles que yo creo que es necesario ponerse a pensar, a pensar, pero a pensar ontológicamente —como dice Heidegger— a pensar en lo que se tiene que pensar, que no es en las cosas, sino en el Ser.

Les cuento una anécdota casi para terminar.

Me llamó por teléfono hace cosa de una semana en Buenos Aires, un chico que es pintor que me había visitado, según me dijo él —yo no lo recordaba— cuatro años antes. Y me dijo: “usted me recibió y me dio una larga conversación incitándome a pensar” (lo mismo que les estoy diciendo a ustedes). “Y he pensado”, añadió . . . Se imaginarán ustedes la sorpresa que tuve ante semejante afirmación. Y continúa, “y ahora quiero verlo porque quiero contarle lo que he pensado”. Lo recibí inmediatamente. Es un chico que tendrá 28 ó 29 años. La primera cosa que me dijo fue “he pensado y porque he pensado he dejado de pintar cuadros”. Yo dije: “muy buen comienzo, excelente comienzo”. Después de lo cual empezamos a hablar de arte como si tuviéramos la misma edad y la misma formación. Me dijo, “todo esto es el resultado de estos cuatro años de pensamiento a que usted me incitó”.

Yo creo, aunque parezca una perogrullada, que, señores, lo que hay que hacer es pensar. Pero pensar no es aplicar ideologías, a lo que los latinoamericanos estamos tan inclinados, a punto tal que casi no hay pensamiento propio. Lo que hay es ideología del centro, de la derecha, de la izquierda, religiosa, política, social, lo

que ustedes quieran. Esto es un amasijo de ideologías y mientras lo seamos, por supuesto, no habrá sociedad, y no habiendo sociedad no hay arte, hay remedo de arte. Entonces, cuando los periodistas, que son tan insistentes y a veces tan impertinentes, acá y en todas partes, se me acercan y me dicen: “¿qué piensa usted del arte contemporáneo?” yo no tengo más remedio que decirles lo que pienso, lo que, por supuesto, es mal interpretado por el periodista, porque ésa es su característica esencial; yo diría que la característica constitucional del periodismo es equivocarse. Y tal es así que llego hasta el punto de afirmar que uno nunca puede estar tranquilo con respecto a las cosas que publican ni siquiera en la pura información, porque están equivocadas. Creo que se equivocan los periodistas porque están tan ansiosos por buscar noticias y noticias —claro, que esto también es culpa de los lectores— noticias que son realmente repulsivas y que exageran todo. Cuando un periodista me pregunta qué pienso, no tengo más remedio que decirle la verdad, porque para mí no hay otro principio de conducta sino mi verdad; por supuesto que mi verdad puede ser error y yo admito que se me discuta, no que me lo digan a mí, que tampoco tiene ninguna importancia, pero que cada uno discuta las cosas que digo. Tampoco puedo, cuando me hacen estas preguntas (como el otro día en medio de un cóctel), en ese momento hacer la disquisición que estoy haciendo ahora, entre otras razones, porque es muy difícil encontrar a un periodista con una formación suficiente como para comprender la diferencia que yo establezco entre concepción antropológica y concepción ontológica.

Yo creo que la gran esperanza de la teoría del arte es comprender este problema, que mientras no se comprenda seguiremos dando tumbos. No se gana nada con establecer todos los principios económicos, políticos, sociales, que nos alienan, que nos castran, porque evidentemente no se puede ir más allá de la pura envidia. Yo siempre recuerdo que hace unos años, cuando los cancilleres de América Latina se reunieron en México, en Tlatelolco, una famosa conferencia hace unos cuantos años, escribí mi primer artículo político (contra los cancilleres, por supuesto), porque no hablaron en sus reuniones sino de economía, satélites, tecnología, y ni una sola palabra sobre ese problema candente de la América Latina, que no es solamente del analfabetismo del que no sabe leer ni escribir, sino del analfabetismo cultural, que es mucho peor. Yo prefiero al que no sabe leer ni escribir y no a esa pseudo-cultura que nos domina por todas partes, faltos de información, pero faltos sobre todo de profundidad, porque es solamente con profundidad y pensando que se empieza a descubrir, y esto lo digo casi como un consejo que me permito dar por los años que tengo: yo aconsejaría, especialmente a los jóvenes, que cada vez que hagan una afirmación, aunque sea una afirmación corriente, de eso que todo el mundo dice, que se pongan a pensar un rato si lo que acaban de afirmar es realmente cierto. Les puedo asegurar que este princi-

pio es en realidad un principio cartesiano, y les puedo también asegurar que poniéndose a pensar en cualquier cosa que hagan en política, en economía, en sus vidas privadas, en sus relaciones humanas, con los hijos, el marido o la mujer, con sus jefes; todo esto que constituye, diríamos, el ajuar de nuestra vida diaria, de nuestra vida cotidiana, todo esto es susceptible de ser repensado, y creo que esos son los sistemas a los cuales alude Juan Acha y con lo cual coincido, sólo que el pensamiento tiene que llevar más allá de los hechos, tiene que llevar a esto que determina sólo el Ser —eso que no vemos, que no podemos conceptuar, pero que en realidad domina nuestra vida; y no la domina cuando ejercemos la lógica, la domina cuando ejercemos nuestra actividad inconsciente; es decir, tiene una denominación inclusive social: el gusto. El gusto es la esencia de la creatividad artística, ese gusto se manifiesta en todo.

Entonces vigilen el gusto, piensen también en el gusto; piensen en cómo se visten y por qué; piensen en por qué son retóricos; piensen por qué prefieren algunas posiciones políticas a otras. Es ese por qué, que no es un por qué científico, es un por qué filosófico, sin cuya concepción, creo yo, es absolutamente imposible discutir. Yo por lo menos no discuto absolutamente con quienes tienen una posición empírica, yo no creo que sea necesario renovar el humanismo, sino por el contrario, superarlo. Y yo creo que la cultura del futuro va a ser la superación del humanismo. ■

---

Transcripción realizada por la Secretaria del Capítulo de Venezuela de la AICA de las palabras leídas por el autor en el XVII Congreso de la AICA en Caracas, en septiembre de 1983.

---

Jorge Romero Brest es miembro del Consejo Asesor del "Centro de Documentación de Arte Latinoamericano Contemporáneo", en San Juan de Puerto Rico. Ha sido Director del Museo Nacional de Bellas Artes, fundador de la Asociación "Ver y Estimar" así como de la revista del mismo nombre y fundador del "Centro de Artes Visuales" del Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires. Desde 1937, Romero Brest ha escrito numerosos libros, su último —*Arte Visual en el "di Tella"*— *aventura memorable de los años sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone —acaba de ser publicado.

# LA CREACION ARTISTICA EN AMERICA LATINA: Factores Determinantes en su Evolución Histórica

Inocente Palacios

Desde las primeras décadas del presente siglo, con mayor insistencia a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la creación artística en el continente latino-americano registra signos característicos de muy particular importancia.

El primero, inexistente hasta aquellos años, su continuidad. Razones de diversa índole impiden que el proceso de estructuración y evolución de nuestra cultura, el del arte como noble expresión de ese proceso, adquiriese desde el momento en que éste se inicia una permanente y continua línea de ascenso. Las condiciones en que se cumple la colonización de las regiones que forman hoy la América Latina, la agresión del conquistador encaminada a destruir los valores culturales de nuestros antepasados, luego, bastante más tarde, las luchas intestinas y la forma que reviste la evolución social en nuestras naciones durante el siglo pasado, son causas que impiden a la creación artística del continente acumular una verdadera y prolongada tradición enriquecida día a día por la acción permanente del hombre. Debido a ello la obra creacional de nuestros artistas hasta fines de ese siglo, en vez de presentar un armonioso conjunto de significativas manifestaciones íntimamente vinculadas las unas a las otras, se cumple por acciones de poca continuidad en el tiempo, una suerte de explosiones originadas por la inmediata combustión interna que las motiva. Pero desde fines del pasado siglo puede constatarse en la actividad creacional del continente la presencia de evidentes manifestaciones de continuidad las cuales, a partir de los años veinte y treinta del presente, originadas por el proceso de integración nacional que se cumple en nuestros países, cobran definitivo relieve y permanente vigencia.

Como segundo de esos signos está el elemento cuantitativo. Si debido a hechos y situaciones tan a grandes rasgos apuntados nuestra actividad creacional carecía de sólida y verdadera continuidad, tampoco era copiosa la creación artística durante los años de la colonia y buena parte del pasado siglo. En el campo de la palabra escrita, es cierto, pueden constatarse brotes evidentes de relativa fecundidad. Lo mismo podría afirmarse en relación con la pintura en algunos de nuestros países, o con la música en otros. Mas, con todo, no era abundante para aquellas épocas nuestra producción artística, y, más que grupal, estaba circunscrita a un conjunto de valiosas individualidades. Pero semejante situación comienza a cambiar durante las primeras décadas del presente siglo. A partir de esos años se habla ya de "generaciones", de "grupos", de "vanguardias". La producción artística se hace cada vez más cuantiosa. Y junto a ello, registra elementos sensibles cuya existencia, poco perceptibles durante años anteriores, adquieren el derecho a expresarse

de manera amplia y directa apenas arranca definitivamente el presente siglo. Es ese el momento en que comienza a afirmarse en nuestros países un perceptible sentimiento de identidad nacional que en el campo de la creación artística, con mayor acento en las naciones caribeñas y en la antigua Meso-América, se expresa en las diferentes disciplinas creacionales por medio del colorismo nativista, el costumbrismo y la directa utilización del elemento folklórico. La creación musical en muchos de nuestros países, para aquella época, constituye vivo ejemplo de cómo se cumple este quehacer en aquel momento coyuntural. Lo mismo puede afirmarse en relación con la narrativa, cuyos ejemplos más salientes lo constituyen la obra de Ricardo Güiraldes, de José Eustasio Rivera y de Rómulo Gallegos: el hombre en lucha abierta con la naturaleza, dominado aún por el paisaje.

Semejante proceso cuantitativo y de continuidad se ve complementado, casi de inmediato, por otro hecho de no menor importancia: el cambio substancial que se realiza en relación con la calidad de la obra. No porque la obra cumplida careciese de valor cualitativo. No. Por razones de índole distinta, íntimamente ligadas a los factores de continuidad y aumento cuantitativo antes mencionados. Mientras la línea ascendente de la tradición creacional no quedara firmemente establecida y no acusase la creación artística el señalado aumento cuantitativo, su trascendencia cualitativa, por lo común, estaba vinculada a la presencia de determinadas individualidades de muy fuerte capacidad creadora. El caso de Rubén Darío, a las puertas del *modernismo*, es en extremo elocuente. Mas al producirse y decantarse el aumento cuantitativo, firme ya la línea tradicional, el valor cualitativo se modifica substancialmente. No se trata, ahora, de la obra de determinadas individualidades. Al lado de éstas, cuya proporción numérica se hace cada vez mayor, surge y se registra en la obra creacional del continente, en la más amplia escala, el factor cualitativo. Pareciera como si la América Latina, un tanto adormecida hasta aquel momento, despertase de pronto, estremecida por la pasión creadora de sus artistas. La poesía y la narrativa comienzan a poblar intensamente los estantes de las librerías y los sitios públicos de lectura. El teatro y el cine cobran impulso inusitado. La obra plástica se exhibe profusamente en museos y en galerías privadas. Y lo mismo ocurre a la música que, afianzada ya su voz, hace sentir su profundo canto a todo lo largo del hasta ayer denominado Nuevo Continente. Hechos estos que, a su vez, se cumplen bajo condiciones cuya peculiaridad conviene subrayar.

Como elemento visible y primerizo, la definitiva incorporación a nuestra cultura de todo un conjunto de valores esenciales de la cultura occidental que, por

ausencia de oportunidad histórica o por otras razones que aquí no menciono, aún no habían sido plenamente incorporados al proceso de formación de la nuestra. Valores esenciales de aquella cultura que se integran a nuestro acervo, no por la vía de la imposición, de la violencia, tal como ocurrió durante los años de la dominación colonial, o por medio de la intuición y capacidad de preparación y aprehensión del artista, tal como ocurre parcialmente durante los últimos años del coloniaje y buena parte de los primeros de independencia. Ahora, junto al impulso de la intuición, junto a la reacción aprehensiva, la conciencia se convierte en elemento de particular importancia. El artista, utilizando ahora una nueva herramienta, la inteligencia sensible, aprehende y expresa aquellos valores culturales de Occidente que aún no habían sido integrados a nuestro patrimonio.

Y ello ocurre, segundo elemento visible, dentro de una bipolaridad coyuntural que constituye hoy la más clara expresión de la problemática cultural de nuestra época. De una parte, como hecho visible, definitivo, el cambio estructural que se cumple a comienzos de siglo, caracterizado por la decadencia de la Cultura de Occidente y por los problemas que a partir de ese momento originan la crisis total del sistema en el cual hemos vivido. Crisis que no surge, violenta e inesperada como se ha querido afirmar, a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Ni siquiera a los posteriores a la primera de esas guerras, el *dadaísmo* y el *surrealismo* como uno de los últimos grandes movimientos artísticos originados por aquella cultura. Crisis que se inicia en el pasado siglo y que adquiere perfil definido a comienzos del presente, con la substancial modificación que en el campo de la física sufren los conceptos de espacio y tiempo, conceptos sobre los cuales había descansado el extraordinario edificio de la cultura occidental. La *teoría de los quanta* formulada por Max Planck y comprobada casi de inmediato por el propio Planck y por Alberto Einstein, la *teoría de la relatividad* y los planteamientos espaciales propuestos por Einstein que permiten la creación del concepto *espacio-tiempo*, son expresiones de evidencia incontestable demostrativas del señalado cambio estructural que se cumple a comienzos de siglo y que modifica radicalmente el rumbo de la historia. De allí la crisis profunda dentro de la cual la humanidad se debate en el presente, agobiada por el peso de una cultura cuyo proceso de decadencia está llegando a su fin, comprometido el hombre en el inicio de un nuevo ciclo cultural de amplio contenido universal, pero incapacitado aún para ver con claridad su destino futuro. Es cierto que el desarrollo de la técnica y las innumerables conquistas que en el terreno del pensamiento, del arte y de la ciencia alcanzó la cultura occidental permanecen con vida activa y así continuarán hasta convertirse en patrimonio histórico de la humanidad. Pero el lento correr de los días demuestra cómo aquél al parecer incommovible edificio de la cultura occidental pertenece cada vez más al pasado y cómo el hombre, con dramá-

tica angustia, se empeña en crear nuevos valores culturales que, aunque nutridos en sus raíces por el acervo occidental, den sentido distinto a su vida.

Tal es a mi entender, esbozado a grandes rasgos, el momento histórico que vive la humanidad y que origina la crisis en la cual ésta se debate. Crisis que se manifiesta con idéntica intensidad en la creación artística, claramente visible por la incapacidad en que se halla el artista para proponer o encontrar formas expresivas distintas a las que hasta ahora ha utilizado, circunstancia ésta que lo inclina a un continuo y permanente retorno hacia formas y conceptos creados en un pasado inmediato o en un lejano ayer, pero que hoy carecen de vigencia y futura proyección. Mas crisis que se produce cuando, como contrapartida, se hace más fuerte el proceso de universalización de la cultura iniciado en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que adquiere dinámica intensidad al desatarse la lucha por la incorporación a ese proceso de todo un conjunto de pueblos y continentes, algunos de ellos detenidos en el pasado, otros a quienes les había sido borrado hasta su propio pasado. Universalización de la cultura cuya presencia no radica en la imposición unívoca de un mismo patrón cultural para la humanidad toda. Radica, por el contrario, en la integración universal, con personalidad propia, de todo un conjunto de aportes culturales de procedencia nacional o continental.

Frente a estos hechos y situaciones, en apariencia antagónicas algunos de ellos, pero complementarios cuando se los contempla en su proyección histórica, que se producen justo cuando la creación artística en nuestro continente alcanza plena madurez, por su continuidad, por su aumento cuantitativo y por su noble calidad; frente a esta circunstancia un tanto contradictoria, donde la plenitud creacional de un continente, mejor aún, de la extensa porción de ese continente ocupado por la América Latina, se produce en el preciso momento en que la humanidad se debate bajo el peso de una de las más profundas crisis que registra la historia, surgen, de inmediato, numerosas interrogantes. ¿Cómo explicar situación tan equívoca en su apariencia material? Por otra parte, ¿puede, además, afirmarse, tal como se ha hecho, que existen manifestaciones creacionales cuyos elementos esenciales y formales permitan denominarlas *arte latino-americano*? Y, ¿cuál es, dentro de su especificidad, la futura proyección histórica y social de esas manifestaciones? Interrogantes de difícil respuesta, que no establecen distinguos entre las diferentes disciplinas creadoras, y que para a ellas referirse es indispensable, siempre dentro del esquematismo utilizado en este escrito, señalar ciertos hechos que explican y circunscriben la creación artística en el continente de habla latina.

No estaba poblado con equilibrio y armonía este Nuevo Continente cuando el conquistador llega a sus costas. Lo encuentra, por el contrario, densamente poblado en algunas de sus regiones, medianamente pobladas otras, despobladas las más, acusando entre ellas substanciales diferencias en su desarrollo mate-

rial y cultural. Regiones de alta densidad de población con un elevado grado de desarrollo material y cultural, separadas las unas de las otras por regiones de incipiente desarrollo o por regiones despobladas o muy poco pobladas, de precario desarrollo cultural. Al Centro-Sur del macizo andino, el Imperio Inca, afirmando su dominio sobre quienes habían creado el notable conjunto de las culturas preincaicas. Hacia el Norte, todas las culturas que vivieron o vivían en Meso-América, olmecas y toltecas, zapotecas y mixtecas, mayas y aztecas, grandes centros de civilización y de arte que dejaron para la historia, como noble testimonio, huella imperecedera de su genio creador. Centros de civilización y de cultura, los más en plena decadencia cuando el conquistador llega a nuestras costas pero que, frente a la imposición de la cultura occidental, poseían una inequívoca tradición que esgrimían, más que para integrarla a aquella cultura, para contrarrestar los efectos de la imposición de otra diferente a la suya. Y, viviendo al mismo tiempo que éstas, existían otras poblaciones carentes o casi ausentes de tradición cultural a las cuales, por esa misma circunstancia, se impondrían de manera totalizante los valores culturales del europeo invasor.

Al conquistador le interesaba el oro, la plata, la riqueza, nunca la cultura de nuestros antepasados. Por ello, en su intento de destruir la aborígen, quiso imponer la suya mediante el arcabuz, el látigo y la cruz. Acción destructiva aquella que no pudo ser total en el hecho material y menos que parcial en el terreno espiritual. Por ello, una vez cumplido el proceso de mestizaje sanguíneo que formó al hombre americano, a nosotros los aquí nacidos, cuando apenas comienza a gestarse un sentimiento que más tarde podrá denominarse *conciencia nacional* y comienzan a hacerse evidentes los primeros brotes de mestizaje cultural, la presencia del elemento tradicional autóctono se hace evidente en aquellas regiones donde habían existido civilizaciones y culturas de elevado desarrollo y, en menor grado y sólo como elemento sensible, en aquellos pueblos carentes de tradición cultural propia. México es vivo ejemplo de las primeras. Venezuela de los segundos.

Esa presencia en la creación artística, cumplida en la América Latina, de valores característicos de nuestra idiosincracia adquiere mayor nitidez —lo hemos anotado— a medida que el sentimiento de integración nacional de estos países cobra definitiva firmeza. Así ocurre durante las primeras décadas del presente siglo. Mas, a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, a medida que se integra a la evolución de nuestra cultura el conjunto de ciertos valores esenciales de la cultura occidental aún no incorporados, la presencia en la obra de elementos propios de nuestro acervo sufre particular transformación. Apartándose de aquellos días de predominio del nativismo colorista y del costumbrismo, de cita directa de elementos folklóricos o de expresión popular como hecho importante en la creación artística, los artistas

del presente, penetrando hondo desde la periferia, intentan aprehender lo que podría denominarse esencia de los valores fundamentales de nuestra identidad. No como reacción contra el denominado “eurocentrismo”, no como afirmación beligerante de una cultura propia que desconoce la innegable presencia de uno de los más poderosos integrantes de nuestro mestizaje cultural, como lo es la cultura occidental. Por el contrario, para incorporar esos valores esenciales de nuestra humana existencia al proceso de universalización de la cultura, haciéndolos así patrimonio de todos los hombres. Extraordinario momento éste en el cual nuestros artistas, firmes los pies en su propia tierra, inician e intentan expresar el definitivo encuentro de los valores esenciales de su cultura mestiza. Momento que en el terreno del arte y de la cultura en general podría denominarse de *Redescubrimiento* o de verdadero *Descubrimiento de América*.

¿Nos permiten estos hechos, demostrativos de la madurez alcanzada por la creación artística en la América Latina, dar respuesta cierta a las interrogantes antes formuladas? Para intentarlo es indispensable, muy brevemente, aportar algunos otros elementos.

Nuestra cultura, bien lo sabemos, es mestiza, producto de la imposición violenta de la cultura occidental contra y sobre la propia durante los años de la conquista. Con posterioridad, durante la colonia, con mayor intensidad en la región central del continente y con poco o mínima intensidad en las regiones del Norte y del Sur, se incorpora a la nuestra la cultura negra. Cultura que nos llega enriquecida por su propio mestizaje, dadas las condiciones en que se efectuó en África la cacería humana, sin distingos de fronteras culturales. Pero aquella imposición y aquella incorporación cumplida en tan remotos años perdieron ese carácter por existir hoy, como producto uniforme de tan particular mezcla, ese híbrido extraordinario de nuestro mestizaje cultural en el cual la cultura occidental sustenta condición de predominio, sin que ello signifique, aunque así fuese la intención de quienes nos la impusieron, negar, impedir o desvirtuar la presencia de nuestra cultura aborígen y de la cultura africana. Y la presencia en la obra creacional de nuestros artistas de los elementos esenciales de nuestro mestizaje, aunque lentamente abandona el colorismo y el costumbrismo en un intento de expresarse como lo que son, como elementos esenciales, se hace cada vez más firme y valedera. Hecho éste al cual debe unirse otro antes señalado, de extrema importancia, como lo es el hecho, externamente contradictorio, de existir una expresión artística que en determinado continente adquiere verdadera madurez y plenitud precisamente en los momentos en que la humanidad se halla estremecida por una crisis de proporciones incalculables.

Expuestos así los factores a mi entender más importantes que han determinado la evolución histórica de la creación artística en el continente de habla latina, la expresión *arte latino-americano* aparece como la más

acertada para denominar la obra cumplida y por cumplir de nuestros artistas. No por la presencia de elementos nacionales y circunstanciales que puedan caracterizarla, pues ello nos permitiría hablar de arte brasileño, o mexicano, o argentino, o venezolano, al igual como hablamos de arte francés, o de arte español, sin que en el terreno de los hechos se falsee la realidad. Por razones más profundas. La primera, material, por tratarse de un continente —el latino, se entiende— casi uniforme, unido históricamente por muy fuertes y profundos vínculos, en el cual predomina mayoritariamente el empleo de dos lenguas afines como medio expresivo y de comunicación. La segunda, de mayor trascendencia, por la condición antes señalada de ser un continente cuya creación artística adquiere plenitud y madurez en momentos de crisis universal, y por lo que esa condición puede significar para el futuro de la humanidad, como elemento activo y positivo en el proceso de encontrar y señalar nuevos rumbos al genio creador del hombre. Si ayer el oro y la plata procedentes de América ejercieron modificaciones substanciales en la economía de Europa que influyeron directamente en la afirmación de la época mercantilista y en los radicales cambios que ésta impondría en Occidente, el momento actual de crisis y de incertidumbre que vive la humanidad nos permite pensar que la América Latina, en el muy noble terreno de la actividad artística, puede contribuir substancialmente a encontrar los nuevos rumbos creacionales que hoy el hombre, con dramática angustia, aún no ha definido. Es en este sentido que estimo puede hablarse de *arte latinoamericano*, y no en otro.

Porque, e insistiendo sobre el tema, existe en cuanto a esta denominación se refiere un problema que no puede ser soslayado. Las manifestaciones artísticas de nuestro continente, durante muy largos años, estuvieron sometidas a la imposición abrumadora de la cultura occidental. Es durante este siglo, lo hemos visto, cuando la América Latina asimila por completo los valores esenciales de aquella cultura y, con su mestizaje como motor expresivo, intenta hablar con voz propia. Momento en el cual, por lógica natural, los valores autóctonos irrumpen y se expresan de manera directa en la creación artística. El péndulo del equilibrio, que se encontraba en el extremo impuesto por la cultura occidental, al intentar descender para situarse en el justo medio, impulsado por la propia fuerza de gravedad, asciende hacia el otro extremo, aquel dominado por los elementos autóctonos de nuestra cultura. Y así como ayer se le pretendió sujetar para siempre en el extremo impuesto por la cultura occidental, no falta quienes pretendan hoy sujetarlo en el otro extremo, utilizando para ello el *anti-eurocentrismo* y la irracional exacerbación de valores propios de nuestros antepasados o de la transformación que en el presente han sufrido esos valores. Venezuela, para citar sólo a nuestro país, señala claros ejemplos de esta situación que, de afirmarse en el continente, podría impulsar parte de la creación artística hacia los negativos terre-

nos donde pretende predominar una suerte de ideología folklórica de marcado carácter reaccionario. Por ello, y aunque la expresión justa para mencionar la obra creacional cumplida en nuestro continente puede y debe ser *arte latinoamericano*, quizás, para contrarrestar la exacerbación de determinados valores autóctonos, podríamos hablar, más que de *arte latinoamericano*, de la creación artística en la América Latina.

Esbozado así el problema, el señalamiento de rumbos a la creación artística en nuestro continente, actitud ésta hacia la cual se han deslizado más de un teórico y de un crítico, resulta empresa más comprometida que la anterior. Corresponde, a mi juicio, a teóricos y críticos, el estudio del arte, el estudio de los problemas que originan su creación y percepción, el estudio de aquellos que originan la presencia de la obra de arte en la sociedad contemporánea, el arte como mercancia, su difusión y comercialización. Mas un insalvable abismo existe entre esta actividad y aquella encaminada a señalar posibles rumbos al artista. Arte es, siempre lo he sostenido, sensibilidad para lo necesario. Para lo necesario histórico, se entiende. La obra de arte que no exprese valores esenciales del momento en que fue creada no soporta la acción corrosiva de los años, el eterno soplo del viento en el follaje, tal como poéticamente lo expresaba Claudio Debussy. Mas si tal definición puede ser valedera para analizar y juzgar el pasado y ahondar en el presente, ¿quién puede determinar, sin riesgo a equivocarse e influir en otros para que incurran en el mismo error, cuáles son las esencias verdaderas y los verdaderos valores sociales propios del momento histórico en que se vive y cuál la cierta y futura proyección de esos valores? ¿Quién puede siempre, con acierto, en el preciso momento en que le ha correspondido vivir, establecer diferencias entre lo superfluo y lo contingente, y lo verdaderamente necesario? Intentar semejante aventura no corresponde al teórico y al crítico de arte. Es y debe ser el artista mismo, situado en actitud alerta frente a la coyuntura histórica que vive la humanidad, ante la crisis que sacude el sistema, quien, con su inteligencia sensible, puede aprehender y expresar en su obra esos valores esenciales antes señalados y determinar su proyección futura. Pienso, por ello, que para señalar su destino a la creación artística en nuestro continente, más que nuestra voz, será la obra creacional de nuestros artistas la que marque el rumbo. ■

---

Ponencia presentada en el Primer Congreso de Compositores, Musicólogos y Críticos Latinoamericanos, en Caracas, en octubre-noviembre de 1983. En ella resume el autor algunos puntos de vista que desarrolla en un libro sobre la creación artística en América Latina y la presente crisis universal del arte que será publicado próximamente.

---

Inocente Palacios es Director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

# ENCUENTROS Y COINCIDENCIAS EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA ENTRE OPOSICIONES Y ANTAGONISMOS

Silvia de Ambrosini

En nuestro pasado, cuando había una América casi edénica, aún no recubierta del todo por los colonizadores, en pensamiento y acción manifestaba lazos de parentesco con civilizaciones tanto o más remotas. Después, movimientos de reacomodación migratoria velaron ciertas tectónicas culturales y algunos olvidaron el sentido en el origen de aquellas ideas y acciones lejanas.

El impacto que aquello provocó en la imaginación de otros hombres, por testimonios de observación directa o referencial, quedó fijado en los *Relatos* de Vesputio —cuando descubre esta porción de mundo y sus maravillas—, en los *Ensayos*, donde Montaigne habla con simultaneidad de lo egipcio y de lo indígena, en Tomás Moro cuando ubica la perfecta Politeia de su *Utopía* en estas nuevas tierras no corrompidas todavía . . . Parte de lo que América brindó al Viejo Mundo figura en las imágenes que algunos artistas incorporaron a su iconografía: cactus, papagayos, visitas indígenas en las versiones de la vida de Cristo, de Adán y Eva que hicieron Rafael, Rubens y otros. Pero una investigación taxativa en cada uno de los países y la totalidad de América, del pasado y presente, permanece aún latente.

La reavivación del rigor constructivo de nuestros antiguos imperios, protagonizada en la segunda mitad de este siglo por el constructivismo uruguayo (Torres García), el concretismo argentino (Alfredo Hlito y otros), el cinetismo venezolano (Jesús Soto), en el tratamiento del plano-muro, de los recorridos lineales, del espacio mental infinito, es una de las tantas vertientes que convergen en un centro radial de significaciones diversas.

Esas significaciones aparecen como contrapropuestas en las manifestaciones del arte de los países de Latinoamérica, y son por su misma índole las que promueven la variedad iconográfica-pictórica que distingue uno de otro hombre, artista, estilo.

Un enfoque diacrónico en este campo muestra de qué manera imágenes compactas, blandas, informales, constructivas, se han manifestado en un sucesivo juego de reemplazos. Como siempre, cuando una elección, un estilo alcanza el consenso relativo a su orden y convierte su novedad metafórica en acepción literal, inmediatamente otra actitud estilística oponente la sustituye.

Esta sucesión de *contrarios* ha sido una constante en la linealidad histórica de las categorías y de las tendencias modales, porque las *oposiciones* son las que verdaderamente revitalizan el tono creador. A lo descriptivo se opone lo esquemático, a la búsqueda de los justos medios la irrupción anímica, con su sello de emotividad y sentimientos. No son distintos los movimientos pendulares que marcaron las tónicas de

nuestro siglo —expresionismo, cubismo, surrealismo y demás “ismos”.

El arte, subversivo y contestatario por naturaleza, eterno aspirante a las transformaciones y cambios, no se demora en las prédicas sin sustancia o en las ideologías politizantes. Reclama, por el contrario, como imperiosa necesidad libertad y espacio para su gesto y materialidad. En el mismo momento en que se encuentra con la actitud perimida de un arte oficializado, levanta sus propias voces de censura y ataca con su discurso visual los resortes que reprimen su proyección y rebeldía. Así opera un sujeto llamado Arte, aquí o allá, para la producción de los señalamientos simbólicos —articulación de formas y sentidos— que transformarán lo potencial en actos de efectividad, en constante fluir transformador. Ante condiciones contextuales similares, el carácter *antagónico* ofrecerá respuestas más tajantes, irreductibles y penúltimas, para siempre poder dar lugar a otras que nuevamente descubran la realidad. Puede decirse que la producción de arte participa simultáneamente de este doble carácter: *contrario* a la realidad vigente, *antagónico* a su ocultamiento. Y en cualquiera de nuestros lugares de vida espacio-temporal, el fundamento creador tan pronto alcanza estado público retrocede y rebrota con el ímpetu que responde a esas fuerzas reavivadoras.

Existe una peculiar dimensionalidad donde se funden individualidades, pluralismos, color local, tinte internacional. En países como los nuestros, que pasan por instancias críticas y por ello mismo proliferas, con sentimientos de tragedia latente, de ideas en combustión, de perseguidas ensoñaciones alternadas con anhelos de eternidad geométrica, las discontinuidades convergen en un gran tema: el arte en América Latina. Los actos de la creación perviven más allá de las opresiones, porque transmiten sus circuitos por otras ondas, salvo el caso de represión total donde ya no existe sublimación posible, ni vida.

En las coyunturas de esos circuitos se producen *encuentros* y *coincidencias* con manifestaciones apartadas en tiempo y lugar, que transforman la visión regional en visión universal. Rivera, nos acerca los fresquistas del *quattrocento* italiano, y el expresionismo alemán las pinturas precolombinas.

Movimientos de flujo y reflujo alimentan constantemente unas y otras energías expresivas que plantadas en su medio, refuerzan la artísticidad de su idiosincracia y que, erradicadas, se desplazan por trayectos intercontinentales. Así, con abstracción de época y nacionalidad, estos vínculos sutiles del gran arte enlazan a Turner, Monet, Reverón, sin pérdidas de sus timbres de voz. Lejos de su tierra Wilfredo Lam no pierde, sin embargo, su raíz esencial; Marina Núñez del Prado, en cambio, absorbe la exterioridad clásica; Ser-



gio Camargo, entre presencias y ausencias de su sitio natal, concentra la monumentalidad de su espacio de origen en un material —mármol de Carrara— que agrega otras implicancias culturales; las pinturas de Frida Kahlo, muy mexicanas, simultáneamente arraigan en una napa surrealista sin fronteras; Xul Solar cohabita con Paul Klee; Matta y Szyszlo refuerzan la subrealidad subjetivizada. Y en fin, otras imágenes inéditas tienden sus hilos de expresividad entre Góngora, Cuevas, Botero, Berni, Raquel Forner, afirmando los acentos comunes y las diferencias que los distinguen. Múltiples exigencias requieren constantemente que los imaginarios del arte traspasen el nivel contextual sin perder sus contactos con aquello que le ha dado a luz. Son energías liberadas que luego retornan al suelo individual para generar arte una y otra vez. Deliberadamente no me he referido al Arte Latinoamericano como denominación global porque en cada país el arte es, verdaderamente, cuando existe como culturalización que se abastece a sí misma, asumida como algo que nos pertenece en toda su naturaleza y proceso.

Sostengo que la denominación de *latinoamericano* no es un sustantivo sino una adjetivación que en el mejor de los casos puede aplicarse con sentido pluralista por la complejidad de estilos y personalidades referentes a cada pueblo.

Metafóricamente podríamos designarlos —como con Antonello da Messina— *Guayasamín de Ecuador, Arnal de Bolivia, Figari de Uruguay, Alvaro Barrios de Colombia, Morales de Nicaragua, Abularach de Guatemala, Portocarrero de Cuba, Irarrazabal de Chile, Colombino de Paraguay, Valentim de Brasil, Heredia de Argentina*, y así de más en más. ■

---

Silvia de Ambrosini, crítico e historiadora de arte, es Directora de *ARTE INFORMA*, que se publica en Buenos Aires.

# EL ESTADO DEL ARTE LATINOAMERICANO EN EUROPA

Damián Bayón

Así como el presidente de los EE.UU. informa cada año sobre el "Estado de la Unión", así yo ahora trato de establecer un balance aproximado del arte latinoamericano en el Viejo Continente.

Me apresuro a decir que no cuento con estadísticas a mano y que sería más que arduo lograrlas repentinamente. Hablo, pues, sólo de experiencia. Primera constatación: lo que más abunda son los argentinos, y después, yo diría que vienen en orden decreciente los colombianos, venezolanos y chilenos. Si se compara el tamaño de sus respectivos países, hay en cambio relativamente pocos brasileños y mexicanos. En fin, la lista aproximada podría cerrarse con unos cuantos peruanos, uruguayos, centroamericanos y dos o tres cubanos; algunos se consideran desterrados y otros, por el contrario, se llevan bien con el régimen castrista.

Esto en cuanto a la distribución de esos "inmigrantes". Ahora bien: ¿cuántos son esos artistas? Lo ignoro. Depende también de lo que se llame seriamente un artista. En fin, para simplificar, digamos: varios centenares, de los cuales las dos terceras partes son hombres.

No todos son "permanentes" en Europa, la mayoría resultan "itinerantes": van, vienen, se mudan a Nueva York (o vienen de allí), se tienen que expatriar o vuelven finalmente al terruño.

¿Dónde residen principalmente en Europa? La respuesta es obvia: en París, sin duda. Considero sin exageración que el 95% de esos artistas se aferran a esta difícil ciudad que, sin embargo, les ofrece al menos algunas compensaciones de tipo social y político. El resto se reparte en otros pocos centros, siendo los principales: Roma, Madrid, Barcelona, Londres; y hasta sé de algunos que hacen carrera en Alemania.

Empezando lógicamente con el caso de París, veamos ahora cómo se distribuyen desde el punto de vista de la práctica artística. La siguiente comprobación sería la de que los pintores resultan siempre mayoritarios. Aunque haya también un puñado de escultores y otros varios que no entran en esas dos trilladas categorías: por ejemplo, cinéticos, fabricantes de máquinas ópticas, conceptuales de todo pelo, desde los estrictamente ideólogos hasta los que se lanzan al arte de la "tierra", del "cuerpo", a los "videos" y otras formas de expresión en que se complacen hoy los jóvenes. Sería, en fin, injusto no mencionar a una pléyade de excelentes dibujantes que se encuentran —como era de presumir— en las filas de argentinos y colombianos. Y cómo no acordarse aquí de alguno de los grandes gráficos brasileños de Europa: Piza, el grabador, en París; Almir Mavignier, el afichista, que hace años triunfa en Hamburgo.

Otra necesaria división consistiría ahora en aclarar el "enfoque" de las respectivas formas de expresión

de esos plásticos, vale decir: si son abstractos, figurativos o, en fin, "otra cosa". Aunque la línea divisoria no pase, como creíamos, por la dicotomía abstracto *versus* figurativo, no hay duda de que la fractura es grande entre lo que se veía hace quince o veinte años y lo que se nos ofrece hoy.

Sigo dividiendo antes de dar listas de nombres: ese gran campo ya antiguo de la abstracción —que reclutaba gentes nacidas entre 1910 y 1930 se dividió siempre en "líricos", que han sido y son hoy los menos, y "duros", cinéticos o geometrizarantes de todo tipo. A riesgo de olvidar a algunos, me decido ya a citar a los que recuerdo. En Madrid —y ahora también alternadamente en París— viven los argentinos A. Fernández Muro y Sarah Grilo; él, dentro de su línea intransigente, sigue creando paneles neocubistas en relieve o pintando sus impecables telas cuadradas con superposición de números o letras; ella, digo Sarah Grilo, insistiendo en el aspecto aleatorio de sus sempiternos muros cubiertos de *graffiti*, aparentemente siempre iguales y, en realidad, distintos como el registro de una maquinaria muy sensible.

Ya que estamos con los argentinos de esta tendencia, sigamos: S. de Castro, J.C. Langlois militan todavía entre los líricos; mientras que E. Jonquières, continúa imperturbable su investigación lineal en extraños colores y trabajando en "series" exploratorias. En el paso a lo tridimensional, encontramos a J. Le Parc que ahora últimamente prefiere pintar, como si recordara sus antiguas construcciones y no tuviera ya ganas de abordarlas. En cambio, plenamente espaciales siguen siendo: Tomasello, el de los reflejos sobre el blanco panel (lo que él llama *ambientes cromoplásticos*); Sobrino, constructor en plexiglás; Demarco, el refinado manipulador de metales; y los "maquinistas" Marta Boto y Vardánega, que continúan su búsqueda de efectos luminosos en el tiempo.

Siempre en París, puedo ahora pasar a los otros campeones del cinetismo, los venezolanos, más fieles a sus propios descubrimientos que los argentinos, quizás porque son ayudados por los poderes públicos y los coleccionistas entusiastas de su país natal. Sin embargo, su investigación intriga hoy menos que antes: Soto, por ejemplo, parece tener ya su "sistema" establecido de una vez por todas, y no sé cómo podría salir de él. Cruz-Diez se ha transformado en un gran teórico de los fenómenos ópticos, lo cual no le impidió diseñar recientemente el interior de un gran banco suizo en colaboración con arquitectos de ese país.

Pasemos ahora al otro bando, que estuvo formado estos últimos años casi exclusivamente por los neofigurativos, los "monstruistas" que caricaturizaban la figura humana o animal siguiendo en ello los rastros de Bacon, de Dubuffet y hasta del holando-norteamericano

Willem De Kooning. Esa sujeción no es general ya entre los más jóvenes; ahora han surgido en cambio figurativos independientes. El que hace figura de maestro en esa liberación es sin duda Fernando Botero, inventor digamos, de su propio signo plástico. Antes, sin embargo, hablemos de los neofigurativos de "estricta observancia", como se decía de algunas órdenes religiosas.

Quedan en París, un poco por casualidad, tres de los primeros neofigurativos argentinos: Deira y Noé parecería que de manera permanente (aunque viajando con frecuencia a Buenos Aires, en donde hasta hace poco vendían el grueso de su producción), y quizás accidentalmente, Rómulo Macció, el más importante dentro de ese sesgo, y que todavía se renueva, aunque últimamente su gestión no parezca muy feliz.

Los artistas que practican una figuración social y política vienen, sin duda, de Chile y otra vez de Colombia. Entre los primeros, Gracia Barrios y Balmes resultan de los que están embarcados en una más intransigente línea de "protesta". Ahora sí que es el momento de hacer entrar aquí a Botero, hoy por hoy quizás injustamente el más famoso pintor latinoamericano de su generación —al menos en la cota vertiginosa de sus precios. Para mí, él siempre ha sido, también a su manera, un deformador tendencioso de gran habilidad técnica y de retorcida sensibilidad burlona. Como excepción habría que mencionar aquí al uruguayo Gamarra y al peruano Braun. Gamarra ha sabido encontrar la coyuntura entre un despliegue juguetón digno de una tira cómica, a la que hace portadora de la crítica política más despiadada. Braun, en cambio, reinterpreta la historia del arte a su manera, confiriéndole un giro de modernidad insolente. Es el perfecto imitador de Poussin o de Ingres, a quienes les hace decir cosas que nunca debieron pasar por sus clásicas mentes.

Sería más que injusto olvidar aquí a dos hermanos diferentes, chilenos ellos, que empero firman con diferentes nombres. Me refiero a N. Antúnez y a E. Zañartu. El primero, después de haber vivido en Cataluña se ha decidido ahora por Londres, donde prosigue su investigación de espacios nunca vistos, poblados por multitudes reducidas a signos. El todo en un gris enigmático que agrega misterio a su proposición.

Zañartu, en cambio, desde París, al que permanece fiel desde hace años, lleva adelante una triple carrera de excelente abstracto lírico tanto como grabador, pintor y ahora también como escultor de tenues relieves blancos.

En cambio, siempre en París, hay otros colombianos que parecen, no digo más estetizantes, pero al menos preocupados sobre todo por problemas formales o de contenido más general. Es el caso de Luis Caballero, que revive —según su capricho— desde el manierismo de los museos hasta las masacres a lo Géricault, a través de imágenes de desnudos masculinos. O el del hiperrealista de Cartagena de Indias, el barbudo Darío Morales, que practica un arte detallado

hasta el vértigo explorando el cuerpo de la mujer. De una generación anterior, Emma Reyes se interesa ahora en registrar enormes flores, legumbres, que mira frontalmente y que "revoca" en la tela con generosidad, mediante grandes ampliaciones que ocupan todas sus superficies deliberadamente cuadradas.

En esta línea, aunque cambie de país, permítase-me incluir aquí al chileno internacional Claudio Bravo, que vivía en Madrid, ahora está en Tánger y vende, más que nada, en Nueva York. Bravo practica un *trompe l'oeil* inhumanamente justo en lo que se refiere a la agudeza del ojo y de la mano.

Por un momento tengo que volver a otros dos argentinos parisienses: A. Seguí y F. Maza. Seguí cambia tanto de estilo que es imposible encontrarlo en falta. Lo que no ha sido —y no será nunca— es *abstracto*, que le debe parecer algo supremamente desabrido. El rasgo permanente de Seguí es su humor negro de cordobés sofisticado que pinta como quiere. Más previsible, en fin, Maza, que vino de Nueva York y se ha radicado entre París y Mallorca. Con sus grandes letras y números pintados con técnica y color de acuarela, este otro argentino parece haber encontrado su fórmula, ¿pero quién no la tiene hoy?

No hay duda de que entre los figurativos que no siguen ninguna norma están el venezolano H. Poleo y el mexicano J. Soriano. Poleo ha hecho —primero en Caracas y desde hace más de treinta años en París— su propia historia del arte que ha ido desde una pintura *engagée*, a todos los delirios surrealistas. Otro *outsider* es Soriano, el cosmopolita que vino de Guadalajara, en Jalisco. Falso *naif*, Soriano se siente supremamente libre para pintar "grande" o "chico", para retratar a sus amigos o dejar vagar su descabellada imaginación, en colores tan claros que a veces se disuelven en la luz, cuando no dibuja en blanco y negro como un Posada sin inocencia.

Como subespecie de la figuración, he dejado para este momento el surrealismo. Las figuras máximas y complementarias son la del chileno Matta y la del cubano Lam. El primero pasará a la historia no tanto como colorista ni "texturólogo" (para decirlo en términos de Dubuffet), sino como el inolvidable creador de un "monigote" —entre caricaturesco y trágico— cuyo mayor mérito fue el de resultar anti-picassiano desde los años 40. Lam, en cambio, se nos revela cada vez más, como un verdadero "hijo natural" del gran malagueño, contagioso en lo bueno y en lo malo.

Una figura más, en fin, la del argentino R. Aizenberg, quien después de unos años en París se ha establecido ahora en la etrusca Tarquinia. Maestro de la pequeña escala, Aizenberg ya soñaba la Toscana antes de habitarla, pintándola en tierras, en ocre sordos. El suyo es un surrealismo "de cámara".

Para terminar ahora con los proliferantes argentinos de Europa recordemos que en Roma queda aún Pucciarelli, el "informalista" que conoció su hora de gloria en el Di Tella de Buenos Aires; y que a Barcelona llegó —hace apenas seis años— María Helguera, la

que sólo en este momento parece instalarse en su plena madurez pictórica.

Para cambiar veamos —siempre en París— lo que pasa en el campo de la escultura. Otra racha de argentinos nos espera: empezando con Alicia Penalba, “abstracta-naturalista” que continúa su carrera, glorificada ya con un cortometraje de una hora en la T.V., y divulgando ahora también su diseño a través de la galería *Artcurial*, nueva versión del arte para las masas . . . ricas.

Más alejado en su suburbio de Périgny, el italo-argentino Marino Di Teana, que en 1982 representó a la Argentina en la Bienal de Venecia con sus grandes sólidos geométricos de acero inoxidable o realizados en una aleación nueva que se oxida con una pátina rojiza y afelpada. Otro italiano que los argentinos han “adoptado” es Leonardo Delfino, “asociador” de vísceras y órganos a escala gigantesca que él realiza en resina epoxy.

Independiente en lo que tiene de obsesiva, María Simón, que se hizo conocer con sus limpias formas en plexiglás, juega en estos últimos años, a hacer fundir en bronce cajas de cartón que ella abre o pliega con sensibilidad. Una mención ahora para quien acaba de desaparecer trágicamente en el momento en que escribo: Rodolfo Krasno, el paciente escultor “en papel” que empezaba a adquirir notoriedad mundial con sus relieves y sus “improntas” de cuerpos humanos. Sus leves obras quedarán más en el recuerdo que esos macizos monumentos a la nada que todavía seguimos viendo proliferar en las plazas.

Ya he citado a los cinéticos principales. Queda agregar una palabra de J. Vañarsky, figurativo que ha inventado esculturas que “se mueven” o que son susceptibles de ser modificadas por el espectador. Se trata también —como en el caso de los anteriores— de un argentino que hace años reside en París.

Los otros países están desigualmente representados. Dos figuras mayores son las de la chilena Marta Colvin y la del cubano Cárdenas. De algún modo ambos quieren insuflar a sus obras algo de lo que podríamos llamar el “*espíritu latinoamericano*”. Marta Colvin, moviendo grandes piedras o maderos, obsesionada como está con las “puertas” o las acumulaciones protuberantes horizontales. Cárdenas, en cambio, puliendo sus mármoles hasta el delirio del tacto, de manera de obtener unos *totems* enhiestos o unos volúmenes reclinados, que siendo abstractos se nos imponen siempre como biomórficos.

Me ocupo ahora de otros brillantes escultores sudamericanos de París: los peruanos Guzmán y Sánchez; los uruguayos Novoa y Broglia. Guzmán exploró en un principio esferas abiertas que mostraban un interior erizado de puntas agresivas. Ahora parece interesarse en esculturas “bajas”, en donde series de volúmenes cerrados sobre sí mismos se apoyan en una plataforma.

Sánchez es todo lo contrario: deformador de viejas máquinas de coser, las transforma en alarman-

tes personajes, medio humanos, medio animales, que se mueven eléctricamente para nuestro desconcierto. Los uruguayos citados permanecen abstractos en la tradición “lirica”. Novoa, que se hizo famoso con una enorme escultura de chatarra y hormigón en el Cerro de Montevideo, ha cambiado esa violencia por la sutileza de unos relieves que limitan con el *shaped canvas*: una superficie blanda es “empujada” desde el muro por urgentes punzones invisibles. Es la definición misma de la escultura que daba Rodin cuando hablaba de la necesaria “*tensión—de adentro—afuera*”, para evitar la impresión de masa inerte.

Broglia, quien estudió con Pablo Serrano, practica otra forma de dinamismo escultórico al fingir “arrancar” fragmentos del bronce cuando se encuentra en estado pastoso para revestir después a esos patéticos desgarramientos de suntuosas pátinas: oscuras y opacas, o doradas, y gloriosamente reflejantes.

¿Grabadores? ¿Dibujantes? Sí, también. Entre los primeros los excelentes Delia Cugat y S. Camporeale, que pertenecían al disuelto grupo argentino *Grabas*. Y, siempre del mismo origen, la dibujante Cristina Martínez, creadora de leves frondas a lápiz negro o de color apenas inscritas sobre el blanco del papel que les sirve de soporte.

A pesar de que muchos emigraron quedan aún “conceptuales” —o casi— entre los latinoamericanos de París. Los que yo conozco son, otra vez, monótonamente argentinos (y conste que el hecho de ser su compatriota no influye para nada en mi juicio). La “decana” sería Lea Lublin, que es de todas las aventuras. Mas meramente concentrada en lo plástico, en cambio, estaría María Orensanz. Carlos Kusnir, que llegó hace tres años, se encuentra siempre a medio camino entre la figuración deliberadamente “aniñada” y el mero juego ilusorio neodadá. Uriburu —vuelto ahora a París— pretende ser “ecológico” tanto cuando tiñe ríos como cuando pinta naturalezas integralmente verdes como la clorofila.

No olvido a los otros —y que me perdonen— pero constituyen tal legión que no puedo nombrarlos a todos en una simple nota de revista.

La pregunta crucial ahora y para terminar: ¿qué repercusión tiene lo que ostensible o secretamente realizan estos artistas? Poca o ninguna en este voluntario destierro en el que decidieron actuar. París es un resonador: cada uno trae su problema y la ciudad, apática en apariencia, es a la larga un fuerte agente catalítico. Lo he dicho ya muchas veces: el que llega mediocre se hunde —a veces regodeándose— en su propia mediocridad. El talentoso aumenta sus potencias, que llegan a veces hasta dejarlo transfigurado.

El arte europeo ha acusado pocas veces el impacto latinoamericano en lo plástico, no así en la mejor literatura moderna o en la puesta en escena de vanguardia, experiencias que han significado a veces un cambio de rumbo.

Salvo el caso de los cinéticos hace ya treinta años, las actitudes de algunos de los más afortunados,

como Matta, Lam, Alicia Penalba y ahora Botero —por citar a algunos— han sido rápidamente asimiladas, “digeridas” diría yo, por lo que tiene de sobreviviente todavía la Escuela de París en este fin de siglo. O sea, que nadie o casi nadie en Europa sabe —ni le importa— que esos artistas que acabo de citar sean chilenos, cubanos, argentinos o colombianos. Para las galerías y el público son gentes que parecen haber estado siempre “ahí” y que, incluso en ocasiones podrían llegar a constituir un buen negocio.

Jacques Lassaigne, antiguo director del Museo Municipal de Arte Moderno de París, practicó durante varios años una exploración sistemática del arte latinoamericano al exponerlo en las salas de su museo. Ahora, al jubilarse él, mucho de ese momentáneo brillo se está volviendo a extinguir. Quedan, sin embargo, grandes galerías como Claude Bernard, Jeanne Bucher, Maeght o Le Point Cardinal, que siguen exponiendo a algunos de nuestros artistas, quienes pueden así vivir cómodamente de su arte sin alcanzar empero —salvo excepciones— la definitiva notoriedad.

Hoy, el llamado “Espace latino-américain”, en la rue du Roi de Sicile, hace buena obra de difusión pero —y ello resulta perfectamente lógico— dedicándose sobre todo a la obra de sus socios fundadores o de sus admirados amigos, como ocurre en este momento con una exposición de Roberto Matta.

Sin embargo y como de rebote, lo que nuestros compatriotas realizan en su destierro —polvoriento o dorado— repercute en Latinoamérica como un verdadero y útil contrapunto. Sin cinismo, yo diría que lo que pasa en Europa con los latinoamericanos es, al menos, equivalente a la suma de los distintos episodios artísticos que forman la trama de la vida de todos esos países reunidos. ■

---

Damián Bayón es autor de *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

# A CRISE MUNDIAL E UMA NOVA ORDEM ESTÉTICA

Frederico Morais

Foi realizado, entre 25 de maio e 1º de julho de 1983, em Helsinque, Finlândia, o 16º Congresso Internacional de Críticos de Arte, que teve como tema geral, recomendado pela UNESCO, “*A arte em busca de uma nova ordem mundial*”. Entre os sub-temas listados para discussão, estavam crítica e identidade cultural, a arte e os problemas culturais das nações nórdicas e as relações entre as minorias e a cultura da maioria.

Consultando meus arquivos, encontro um artigo com este título “Para superar a crise, uma nova ordem estética mundial”. Foi escrito por mim no Chile, onde me encontrava participando de um simpósio promovido pela Universidad Libre de Concepción, sobre o tema “*Nuestro Tiempo*”, e publicado em *O Globo*, do Rio de Janeiro (em 2.2.1982). Nesse artigo e num outro, anterior, sobre a “geometria andina” do pintor Vergara Grez, fiz observações sobre a necessidade de desenvolvermos esforços a favor de uma nova ordem estética mundial, que viesse a superar o internacionalismo massacrante da arte atual, mediante a absorção crítico-criativa das diferenças regionais, de caráter nacional ou continental.

Ou seja, a discussão de um tema, uma nova ordem mundial, passa, necessariamente, pela discussão do outro, a questão regional. Outra não foi a proposta do congresso da *L'Association Internationale des Critiques d'Art* ao convocar críticos de todo o mundo para discutirem, simultaneamente, a questão das minorias étnicas e uma produção regional claramente localizada — a da arte nórdica, com tantos pontos de referência fundamentais para o desenvolvimento da arte mundial tais como Munch, Alvar Aalto, *design* etc. — e o próprio destino da arte, hoje.

Recordo-me, também, do que andei escrevendo, a propósito de outras viagens que fiz em 81/82 à Europa e aos Estados Unidos. Aí, por exemplo, ouvi de Philomena Ojeda, responsável pelo programa “Expansion Arts”, do “National Endowment for the Arts”, sediado em Washington, de que o futuro da arte nos Estados Unidos vai depender da exata compreensão e do estímulo à produção regional e das minorias étnicas. Também ouvi, de alguns participantes do simpósio “*Arte e Comunidade*”, em San Francisco, Califórnia, não apenas a afirmação da existência de uma espécie de Terceiro Mundo, dentro dos Estados Unidos, representado pelas minorias étnicas, especialmente negros e chicanos, mas, também, críticas acerbas a um processo interno de colonização cultural exercido por Nova York (museus, galerias, revistas de arte) sobre as demais regiões do país. Aliás, essa mesma crítica eu já ouvira de John Canaday, o outrora todo poderoso crítico do *New*

*York Times*, em conferência a que assisti em Bogotá. Nesses dois momentos, eu me sentia como tantas vezes no Brasil ouvindo queixas de artistas e críticos do Nordeste, Norte ou Centro-Oeste conta o eixo Rio-São Paulo.

Da mesma maneira, com a eclosão da “Transvanguarda” italiana, e com a arte dos “novos fauves” alemães, constata-se o surgimento de ondas nacionalistas na Europa, que procuram reagir, com novas propostas estéticas, à forte influência norte-americana dos últimos 10 ou 20 anos. Ou seja, dos dois lados do Atlântico, há um processo de descentralização cultural ou artístico, mediante a descoberta das produções nacionais ou mesmo periféricas (uma periferia interna, se pode dizer), com o deslocamento da produção de centros emissores como Paris, Milão e Londres. A Europa avança para o Leste (basta olhar a localização geográfica de Cassel) assim como os Estados Unidos avançam para o Oeste. Há uma similitude de problemas internos e externos, pois como já demonstrou Gunnar Myrdal no campo econômico, as desigualdades internacionais têm sua exata correspondência nas desigualdades regionais, ou melhor, elas acentuam as desigualdades regionais. A expansão do centro para as fronteiras (a Europa reencontra seu lado bárbaro, primitivo, seus arquétipos culturais, seu próprio Terceiro Mundo) é também a expansão no sentido da abordagem das questões propostas pelas minorias, bem como da apropriação de novos temas: feminismo, homossexualismo, ecologia, política do corpo etc. São todas estas questões fronteiriças, nas quais não se pode mais separar o estético do ético, do econômico e do político. A crise cultural é, simultaneamente, a crise da sociedade atual. É isto que Edgar Morin, em seu livro *L'Esprit du Temps 2/Nécrose*, define como “onda larga”, desdobramento de uma primeira onda de choque, no interior da cultura de massa. Morin fala também de uma “Idade Média moderna”, e cunha um novo termo, *criseologia*, para definir a nova situação que estamos vivendo.

Para o número zero (maio de 1975) de *Vida das Artes* (revista que se editou no Rio de Janeiro) escrevi um ensaio “A arte e a crise do mundo contemporâneo”, no qual estudava as relações pouco ortodoxas entre arte e petróleo, a *pop* e a OPEP, a criação dos artistas e a crise das matérias-primas, procurando mostrar como os artistas, com sua futurologia intuitiva, com seus dons premonitórios, anteciparam muitas das questões hoje em debate.

Os artistas da *land* e da *earth-art* ao trocarem o ateliê pela natureza, nela realizando suas indicações (escavações em desertos, perfurações, trabalhando em lagos secos, na neve ou na floresta, observando o



funcionamento dos mundos animal e vegetal) antecipam o debate ecológico, da mesma maneira como os *body-artists* preparam a discussão em torno da política do corpo. A brasileira Lygia Clark, uma das pioneiras mundiais da arte plurisensorial, por exemplo, falava, no início dos anos 60 em “nostalgia do corpo”. E se muitos *happenings* ou *performances* terminaram como forma de contestação política, com ocupação de ruas e espaços sacralizados, razão teve o sociólogo Alfred Willener (*L'image-action de la société ou la politisation culturelle*, du Seuil, 1970) ao buscar, na arte, as explicações que não encontrou na política ou na sociologia, para os acontecimentos de maio e junho de 68, em Paris.

A arte especula sobre o futuro, isto é, sobre o destino do homem —André Malraux definiu-a como “o anti-destino”. Cada vez mais, a arte assume a forma de uma antevisão. O artista é aquele que treina continuamente sua sensibilidade, seus vários sentidos, para à semelhança de um radar, captar com antecedência, os sinais indicativos de novos comportamentos, de períodos de crise ou de calmaria. O mundo do artista é nebuloso e nevoento, mas a arte funciona como um farol aceso, que no meio da noite, ilumina e descobre novos caminhos ou simples picadas. E por um momento, tudo parece diáfano e transparente.

Mas o artista pára aí, na sua arte. Caberia aos governantes, aos homens públicos, captar a intuição do artista e projetá-la na definição de um projeto de Nação, encará-la como um instrumento útil e necessário. Por isso mesmo, me surpreendi ao ouvir, pela primeira vez há tantos anos, um ministro de Estado da área econômica, no Brasil, a propósito de uma exposição de obras do “Aleijadinho” (artista barroco da época colonial) e Oscar Niemeyer nos Estados Unidos, afirmar na televisão, que a cultura de um país, sua arte, pode se constituir, também, em instrumento de negociação econômica. Ou traduzindo, em outras palavras: um país com uma imagem ou projeto cultural definidos, tem mais presença no contexto universal, um país que tenha seus artistas produzindo com liberdade e ousadia, que tenha um passado cultural, tem mais força para falar e ser ouvido, para vender sua imagem e seus produtos, sejam esses produtos máquinas, serviços ou arte. Uma Nação não se faz apenas com grandes projetos na área tecnológica, mas também com a arte. Nenhum país pode prescindir de seus artistas e

intelectuais, de um projeto cultural, de sua memória artística. A cultura, isto é, seu acervo espiritual, tem valor de lastro, como o outro, para as Nações. E tendo tudo isto, deve saber negociar.

Pois o que disse o presidente da República do Brasil, João Figueiredo, na sessão inaugural da Assembléia Geral das Nações Unidas em 1983 acerca do relacionamento entre nações ricas e pobres, do Norte e do Sul, vale também para a arte. É aqui, neste ponto, que a proposta de uma nova ordem estética se encontra com a necessidade de se definir uma nova ordem econômica.

Não podemos, os brasileiros, continuar pagando, eternamente, uma dívida cultural que temos com outras nações. Não podemos continuar *rolando* esta dívida, solicitando novos empréstimos culturais, para pagar o serviço dessa dívida. Continuar rolando essa dívida é prosseguir numa política de diluição cultural, é continuar aceitando, sem qualquer perspectiva de solução imediata, modelos e modismos internacionais, quando poderíamos encontrar aqui mesmo alternativas culturais e artísticas que definam nossa identidade como povo e nação e atendam nossas necessidades internas no plano intelectual e artístico. O certo é que nessa “economia de trocas simbólicas”, nosso déficit tem sido muito grande, isto é, importamos muito mais do que necessitamos e não conseguimos exportar aquilo que temos de mais original e criativo. Oferecemos todas as facilidades para que nos empurrem seus produtos culturais, pagando um juro altíssimo, que é a descaracterização de nossa cultura, enquanto nossos produtos culturais encontram, lá fora, rígidas barreiras alfandegárias.

Há quem afirme que já pagamos, com sobra, nossa dívida externa. Já pagamos, contribuindo para o patrimônio mundial, com Ouro Preto, Olinda, Brasília, as Missões, com o barroco mineiro, com o carnaval carioca, com o futebol, com Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Glauber Rocha, com o neoconcretismo, os juros dessa dívida. Temos que olhar, de novo, para dentro do país, usar de toda criatividade para superarmos a crise e nos impormos como nação independente. Só assim teremos um diálogo de igual para igual, baseado no respeito mútuo. ■

---

Frederico Moraes es autor de *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitorio*, Rio de Janeiro civilização Brasileira, 1979.



# BRASIL: INTEGRANTE DA AMÉRICA LATINA

Mário Barata

Da mesma maneira que o ciclo histórico colonial e o da Independência no século XIX (com sequelas organizativas no XX) oferecem analogias e identidades entre o Brasil (também de origem ibérica) e os países hispano-americanos, as artes plásticas (que incluem a arquitetura) igualmente apresentam etapas mui similares nos países de “Nossa América”, como poderia ter dito Bolívar e a chamava Martí. Do mesmo modo apresentam-se conjuntamente, nos dias atuais, a necessidade e a possibilidade de uma resposta adequada à oportunidade, que enfim amadureceu, da América Latina difundir a sua cultura apresentando-se unida, como núcleo gerador de arte, com certa identidade e sendo respeitada pelas outras culturas plurinacionais.

A identidade cultural não resulta só de fatos naturais que evidentemente são básicos, mas também de planificação e intensidade da divulgação das obras criadas em área conjunta (nação ou grupo de nações). Só o conhecimento pelo público — ou por *um* público — assegura permanência e torna habituais os ângulos de visão e aspectos de um momento artístico ou de uma história da arte. E o conhecimento exige meios amplos e continuados de difusão, nesta época de grandes massas, em que estamos vivendo, a fim de que ao menos um setor da sociedade, entre os que acompanham a criação artística, guarde na memória as formas de obras e os nomes de artistas de dado país ou grupo de países.

Na complexidade dos mundos diversos que coexistem e das minorias que devem ser protegidas e respeitadas, competirá ao grau de saturação psicológica, que se estabelece naturalmente no tocante ao acúmulo de informações recebidas, grau do qual resultarão os níveis de apreço e convívio dos universos artísticos, a fixação dos públicos de cada um destes. Assim, os limites fornecidos pela capacidade de absorção pelo ser humano de informações é que darão a cada “conglomerado” em expansão os seus limites espontâneos de ação, admitidos a equivalência de valores, em princípio, e o respeito à pluralidade. Isso com a gradual eliminação de disputas de poder, a pouco e pouco superadas em vista da existência de vantagens comuns e de longa duração nas divisões desse mesmo poder.

A América Latina tem, nesse complexo geral de culturas, responsabilidades e deveres de apresentar-se como um conjunto. Os fatos históricos a integram, muito mais do que a desintegram. Predomina nela uma europeidade assentada em contribuição profunda de caráter ibérico, português e espanhol, ressaltadas no século XX as aberturas do respeito para com as contribuições italiana, germânica e francesa, maiores ou menores devido à presença sobre-

tudo de imigrantes, segundo a área antropogeográfica de sua inserção. A comunicabilidade entre as culturas nacionais ou continentais é necessária, mas participa de outra problemática.

No mundo latino-americano existe intensamente a sua base indígena (também maior ou menor em quantidade, segundo a área de sua presença) todavia unificada como expressão comum através do idioma europeu fundamental, configurando-se aqui mormente o espanhol e o português, línguas gêmeas e mais próximas entre si que o castelhano do catalão. O lado índio, no México, América Central e parte dos Andes é essencial como aspecto da América Latina e ajuda a definir a identidade do grupamento de nações incluídas sob essa designação.

Diminuem ou entram mesmo em extinção, como aponte, os exclusivismos de poder, em face das condições de passagem do século XX para o século XXI, as quais confirmam a necessidade de um novo tipo de mundo liberado de certa definição de poder repressivo, liberação que está sendo alcançada em consequência do próprio estágio da civilização atual e de suas exigências de mútua compreensão e mútuas abdições da sede de poder, para que se reequilibre o universo humano com perspectivas de sobrevivência.

O lado afro-americano, que é um dos itens que nos une, em filamentos esparsos, aos Estados Unidos da América do Norte, concentra-se sobretudo no Caribe, no Brasil (e aqui mormente na área Bahia e região açucareira do Nordeste, Rio de Janeiro e Minas Gerais) e em parte do litoral sul-americano com o Equador e a antiga Nova Granada.

O cone sul do continente é mais diretamente europeizado, incluindo-se aí o sul do Brasil desde São Paulo. Essa europeização não significa escape às contingências limitadoras do passado histórico latino-americano marcado pelos aspectos retrógrados da amplitude social da escravidão e das heranças repressivas da Inquisição ibérica.

Nessa América Latina de configuração plural, o Brasil necessita ser mais conhecido, nos fatos básicos indispensáveis às extrapolações críticas ou filosóficas.

Os entrelaçamentos entre os países de origem espanhola e o Brasil, de origem portuguesa, sempre existiram, mesmo quando a quantificação demográfica não impulsionava maiores contactos diretos entre os mesmos. Abreu e Lima — um dos generais de Bolívar — nasceu em Pernambuco (Brasil), para aqui regressando após as lutas da Independência. Escritores como Rodó, pintores como Rivera, Orozco, Siqueiros e o gravador Leopoldo Méndez ficaram muito conhecidos no Brasil, assim como romancistas contemporâneos. A obra plástica e a

escrita de Torres García tem sido última e gradualmente recuperada pela cultura brasileira.

Por outro lado, argentinos como Angel Guido e Mario Buschiazzo estudaram com critério a arte barroca brasileira, nos anos 30 e 40 deste século, integrando-a a seu conhecimento de arte latino-americana.

A Associação Internacional de Críticos de Arte (sede em Paris) votou por duas vezes consecutivas a entrega a brasileiros do "Secretariado Regional para a América Latina", que a instituição estabeleceu em certa época. Em São Paulo, em 1978, realizou-se uma importante Bienal de Arte Latino-Americana, com Simpósio de estudos e debates organizado pelo eminente crítico peruano Juan Acha, residente no México. Críticos brasileiros como Aracy Amaral e Frederico Morais tem avaliado com lucidez e conhecimento de causa a arte contemporânea de países hispano-americanos. Quanto a mim, tive oportunidade, a convite da UNESCO, de escrever o capítulo "Épocas y Estilos" na parte "Raíces, Asimilaciones y Conflictos" do livro *América Latina en sus artes*, coordenado por Damián Bayón (edição UNESCO/siglo veintiuno editores, México 1974), cujo resumo em edição menor francesa deixou escapar alguns lapsos.

Todavia um espaço maior de mútuo conhecimento se impõe, no domínio das artes dos países latino-americanos. Um crítico importante como o venezuelano Juan Calzadilla, em recente texto para o

*AICARC* (2/1983, v. 10, n. 19), publicado sob os auspícios da Associação Internacional de Críticos de Arte, destaca a Semana de Arte Moderna de São Paulo, mas sem ter conhecido suficientemente os múltiplos aspectos desse movimento, pois afirma que estava "associada com ensaios sobre arte abstrata", o que não é estritamente correto para esse acontecimento de 1922. No máximo ele teria conexões formalistas, através de elementos do cubismo, então presentes, mas não diretamente da abstração e isso influiu na crítica da época. Todavia esse autor acentua, lucidamente, aspectos do acesso a morfologias contemporâneas na América Latina e faz alusão a analogias existente entre formas adquiridas e as que surgiram de culturas afro-americanas e nativas que "tentaram legitimar o Americanismo através de suas bases etnográficas", com a riqueza de suas formas e também de seus mitos e lendas.

Uma revista de Puerto Rico poderá sempre atuar culturalmente nesse plano de intercâmbio latino-americano e da exegese mais profunda da identidade e dos aspectos plurais de nossa arte e de nossa cultura em geral. ■

---

Mário Barata ha sido Curador del Museo de Bellas Artes de Rio de Janeiro. Secretario Regional para América Latina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Director de la Asociación de Museos de Arte del Brasil. Es autor de *Conceito atual da natureza da escultura*, Rio de Janeiro, 1973.

# MUDAR O INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE A EUROPA E O BRASIL: UMA NECESSIDADE

Walter Zanini

O progresso vertiginoso das comunicações culturais internacionais não tem beneficiado senão em escala reduzida alguns aspectos fundamentais do intercâmbio artístico entre amplas áreas geográficas do mundo. Caso olharmos para o Hemisfério Norte, será fácil constatar a existência de denso relacionamento entre os países que o integram, seja no *continuum* dos contatos intracontinentais europeus como no que diz respeito ao diálogo que aproxima essas nações dos Estados Unidos. As trocas abrangem aqui múltiplos ângulos e neles se incluem, com índices dos mais significativos, a circulação de acervos e exposições que cobrem largos períodos da arte ou mesmo a trajetória artística de inteiras civilizações, o que naturalmente permite o acesso ininterrupto da informação a artistas e estudiosos assim como o proveito para extensas camadas de público. Uma antiga tradição, marcada pelas viagens de artistas, incessantes e fortalecidas desde o século XV, e pela deslocação de obras, seja pela promoção dos poderes de Estado ou por iniciativas várias, enriqueceu-se ainda mais em séculos recentes, na sociedade industrial e pós-industrial, atingindo proporções consideráveis. Sobretudo as grandes metrópoles revezam-se através de seus museus e outras instituições, na apresentação de mostras de obras originais que tornam possível o melhor entendimento da produção artística do passado e do mundo contemporâneo, de centros vizinhos ou distantes.

Num mundo invadido pela reprodução de imagens, tal intercâmbio evidentemente preserva a privilegiada e insubstituível forma de comunicação que radica na presença das obras. São exposições organizadas com sucessão regular. Quando relativas à arte contemporânea, ao lado do fato óbvio de promoverem sua divulgação, estimulam seu desenvolvimento internacional por permitirem a apreensão sincrônica do processo criador e que, ao abordarem a arte de outros séculos, agem no cerne de uma actualização sistemática dos conhecimentos, favorecendo especialistas e diferentes níveis de interessados.

Esta cultura convivencial<sup>1</sup>, um dos rasgos característicos do Hemisfério Setentrional, não se estende, a não ser de forma fragmentária, a numerosos países de formação histórica europeia, como é o caso das nações latino-americanas. Para o seu público em geral a grande via de acesso ao conhecimento da arte que se realiza fora do continente americano austral continua sendo o livro e a revista especializada. Por certo não se vai negar a existência de um certo intercâmbio entre os povos desses dois lados do mundo,

provocado pelo vaivém de artistas e teóricos, pela remessa de exposições (mais frequentes no sentido Europa-América Latina), por uma tradição estabelecida de trânsito de professores e estudantes universitários, etc. Porém, no aspecto que aqui nos interessa desenvolver, ao menos nas grandes linhas, ou seja, no atinente à promoção de exposições de significado histórico, constata-se, com profundo desencanto, que muito pouco foi realizado no passado sendo que não é outra a realidade dos dias atuais.

A menor leitura dos fatos confirma-se que, muito embora todos os laços civilizatórios que unem a América Latina ao velho continente, nunca houve, de parte dos europeus, um real interesse em fazer chegar a ela, com um mínimo de regularidade, mostras de comprovado valor. Na direção inversa, observa-se a insignificante presença de exposições importantes que deixam a América Latina em direção ao norte, provando sobretudo a pouca atenção dispensada pelos europeus, de um modo geral, ao que se produziu ou produz artisticamente nessas regiões, exceção feita à cultura precolombiana<sup>2</sup>.

Desejariamos concentrar nossas considerações na precariedade do intercâmbio existente entre os países setentrionais e o Brasil. Isto, é claro, pode servir de exemplo para o que ocorre em grande parte da América Latina ou em toda ela. Antes, porém, seria necessário acentuar uma vez mais os vínculos viscerais que relacionam essas nações à comunidade europeia —pelo trâmite inicial da descoberta e colonização ibérica— e, depois, no caso de vários deles, pela forte presença de contingentes imigratórios. Tais vínculos, que dizem respeito sobretudo à formação desses povos, permanecem vitais —falando agora especificamente do Brasil— permeados, não obstante, de outras e valorosas contribuições vindas dos povos ameríndios e da África negra, o que confere ao País uma própria identidade cultural.

Dentro de alteridade que o distingue, a ocidentalidade do Brasil é uma característica incontestável pelas suas raízes lusitanas acrescida de complexa evolução étnica que engloba aqueles aportes antropológicos distintos. Toda uma retórica recente, entretanto, vem procurando apaixonadamente dissociar a nação dos laços europeus através de atitudes isolacionistas ou rejeicionistas, ou por meio de suspeitosos enfoques ideológicos que, por exemplo, visam a colocar o Brasil numa utópica esfera de identificação africana. Não é o caso de tratar aqui essa questão sensível em certas áreas da cultura brasileira, mas apenas de servir-se dela para aludir, nos limites do

tema proposto para este encontro internacional, ao papel que pode desempenhar, no importante embora pouco reconhecido território artístico, uma autêntica política cultural que assegure uma aproximação de qualidade mais efetiva e assídua entre a Europa e o Brasil.

Um levantamento ainda que superficial de exposições relevantes que foram trazidas da Europa para o Brasil neste século, revelaria números dos mais ínfimos, senão ridículos — caso fossem excluídas as participações na Bienal de São Paulo, realizada pela primeira vez em 1951, porém manifestação internacional destinada exclusivamente a servir de apoio à arte contemporânea. Em grande parte, o intercâmbio entre a Europa e o Brasil gerou-se em termos de viagens de artistas e estudiosos brasileiros ao exterior, ocorrendo o mesmo fenômeno no sentido inverso. Muitas exposições de pequena monta e não raro de um interesse relativo, se fizeram ou fazem, é certo, mas o que nos preocupa aqui são as mostras de efetivo porte e que alcancem um nível de representatividade histórica, as quais só esporadicamente chegam ao Brasil ou a outros países meridionais.

O que vamos mencionar, sem outra ambição além daquela de fazer um registro genérico de mostras de um valor especial entradas no Brasil, retrata essa realidade. Para começar pela nação fundadora do Brasil, nota-se a modesta contribuição dela recebida pela ex-colônia ultramarina. Uma exposição significativa foi organizada por Mário Chicó, cobrindo a arte portuguesa entre 1550 e 1950 e apresentada em 1963 no Rio de Janeiro. O mesmo historiador preparara anteriormente outra mostra de arte portuguesa levada à Bahia em 1959, sendo que várias obras permaneceriam em Salvador, cedidas temporariamente ao Museo de Arte Sacra da Bahia, inaugurado naquele mesmo ano. Em termos de arte atual, registramos a mostra *“Arte Portuguesa Contemporânea”*, prefaciada no catálogo por José-Augusto França, apresentada em 1976-77. Da Espanha — que se aproxima mais das nações outrora parte de sua constelação colonial — não há menções a fazer<sup>3</sup>.

A França, que exerceu considerável influência na cultura brasileira do século XIX, através da filosofia, da literatura e da arte — neste último domínio a partir da Missão Artística de 1816 — destacou-se durante algum tempo, no século atual, pelo envio de várias exposições, itinerantes. Deu-se isto na década de 1940, durante e logo após a Segunda Guerra Mundial. Mas a seguir nunca mais demonstrou um empenho assim decidido. A primeira das mostras mencionadas, tendo como comissário Charles Chénier, abarcou as etapas da arte do neoclassicismo e romantismo às vanguardas do início do século e foi trazida ao Brasil em 1940, tendo sido largamente apreciada por artistas e críticos da época. Duas outras exposições, uma com René Huyghe e Germain Bazin entre os

comissários, contendo as tendências artísticas da primeira metade do século, e outra, tendo como comissário Gaston Diehl e René Huyghe, intitulada *“De Manet à nos jours”*, foram enviadas em 1945 e 1949, respectivamente. Ainda nesse último ano, a exposição *“Do Figurativismo ao Abstracionismo”*, de que Léon Degand foi responsável, inaugurou o Museo de Arte Moderna de São Paulo. Foi um dos últimos acontecimentos artísticos franceses de que se tem nítida memória no Brasil.

De uma outra nação, por diversificados aspectos, também fortemente relacionada ao Brasil — a Itália — o que se recebeu sempre foi a largos intervalos. Em verdade, uma só mostra dessa procedência e de grande significação aportou ao Brasil. Isso foi nos idos de 1954 e na ocasião em que São Paulo, cidade de maciça presença de italianos e descendentes, comemorava o seu quarto centenário de fundação. Trata-se da exposição *“Da Caravaggio a Tiepolo”*, organizada por Gilberto Ronci. Depois disso, da Itália hospedaram-se mostras ocasionais expressivas mas restritas ao nível da documentação, da reprodução e da maquete, como foram as de Leonardo da Vinci em 1953, de Bramante em 1973 e a relativa a Pompéia em 1982. De passagem, diga-se que a Venezuela, e também por razões comemorativas, referentes ao segundo centenário de Simón Bolívar — deverá ao que consta acolher da Itália, este ano, pela primeira vez, uma exposição importante do período renascentista (o que evidencia a excepcionalidade com que são encarados os envios notáveis à América Latina).

Quase em plano idêntico coloca-se o intercâmbio com a Alemanha, de onde originaram-se algumas mostras na década de 1920 e início da de 1930, a exemplo da exposição *“Deutscher Werkbund”*, entrada em 1929. Mas a Alemanha jamais levou a sério a manutenção de um relacionamento artístico mais fluente e de verdadeiro interesse com o Brasil, limitando-se a manifestações geralmente de modesto alcance — muitas vezes promovidas pelo *Instituto Goethe*.

Entre outras exposições poderia ainda ser citada a organizada na Holanda em 1968, intitulada *“Os Pintores de Maurício de Nassau”*, que recorreu a obras de vários países, inclusive de coleções brasileiras.

Algo semelhante caberia dizer quanto aos Estados Unidos de América e o próprio Japão, entre outras nações. Em 1972, realizara-se em Nova York uma reunião de dirigentes de museus latino-americanos, canadenses e norte-americanos, com o objetivo de abrir melhores horizontes ao intercâmbio artístico entre as nações do Novo Mundo. Na ocasião discutiu-se sobre a cessão temporária de acervos de museus dos Estados Unidos de América aos museus latino-americanos e houve quem sugerisse a sua permanência por períodos razoáveis nas grandes cidades. Dez anos depois, podemos dizer que tudo isso

não passou de um sonho. As únicas iniciativas de realce ficaram a crédito do The Museum of Modern Art de Nova York, através do seu "International Program". Com efeito, coube ao MOMA fazer chegar ao Brasil nos anos de 1960 e 1970 algumas exposições de valor apreciável mas naturalmente circunscritas à arte contemporânea e des preocupadas com a articulação histórica. Mais recentemente, mesmo essas exposições itinerantes e bem organizadas do Museu novaiorquino perderam o fluxo regular que mantinham há mais de 15 anos.

Evidentemente, estas notas não esgotam a lista de exposições de maior porte vindas do exterior para o Brasil, porém a inclusão de algumas raras outras não alteraria a verdade do caráter aleatório desse tipo de manifestação cultural no país. Os números se revelam a tal ponto insignificantes que é possível fazer a contagem dessas passagens nos próprios dedos da mão.

A preocupação destes reparos refere-se à precariedade de exposições de arte do passado no meio brasileiro. Jamais se fez no Brasil —nação que beira os cinco séculos de existência— uma única apresentação de arte grega, de arte medieval ou do Renascimento. Para um país de 120 milhões de habitantes e mais de 1.300.000 estudantes universitários, uma tal evidência chega a ser espantosa. Muitos outros aspectos da arte ocidental jamais foram vistos neste país, como de resto também de outras civilizações.

A questão é bem menos séria no que concerne à arte contemporânea uma vez que a Bienal de São Paulo, a intervalos rigorosamente cumpridos há 30 anos, propicia ao país, como ao próprio continente, um contato profícuo com a produção internacional. A esse canal de divulgação devem-se algumas das principais exposições que influenciaram a história da cultura plástica do Brasil moderno. Não resta dúvida de que a manifestação paulista soube alcançar um nível de solidez apesar do esvaziamento que a comprometeu em época recente. Como consequência disso, os países, de um modo geral, passaram a fazer da Bienal o seu quase único objetivo em termos de intercâmbio artístico com o Brasil. Por outras palavras, sentem-se como que descarregados de outras "obrigações" ao comparecerem a cada dois anos ao certame do Parque Ibirapuera. A exclusão de outras programações de importância resulta então num grande prejuízo. Vale dizer que elas interessam maximamente não somente aos artistas e estudiosos brasileiros mas também a todos os que pensam o mundo sem as desigualdades brutais de nossos dias.

Ao se almejar fundamentos válidos para um intercâmbio autêntico, que venha a substituir as precárias condições daquele atualmente vigente, carente de

qualquer sistemática, não se pode deixar de considerar toda a complexidade prática que envolve a questão. Discorrer sobre uma continuidade aceitável de exposições de alta categoria no ambiente brasileiro, equivale a lembrar, antes de mais nada, os entraves financeiros. Os custos de transporte e seguro interferem nos projetos melhor intencionados. Mas o que representam, em verdade, estas despesas se comparadas com a projeção de gastos que hoje caracteriza, por exemplo, a obsessão de segurança dos Estados?

Apesar de a maioria, dos museus brasileiros não disporem de espaços técnicos adequados, alguns deles, nas principais cidades do país, reúnem hoje condições para abrigar exposições de grande responsabilidade. Poderiam também ser cogitados os espaços de novos centros culturais. Seja dito de passagem que essas condições começam a existir plenamente hoje em algumas grandes capitais latino-americanas. O extraordinário "Centro Cultural Simón Bolívar", em fase de conclusão em Caracas e o "Centro Cultural de la Recoleta", em Buenos Aires, por exemplo, oferecerão condições privilegiadas à recepção de exposições de maior envergadura. Formas de coordenação de alto nível que viessem a ser estabelecidas certamente encontrariam soluções satisfatórias para a superação dos entraves e atritos que atualmente impedem promoções como as aqui referidas.

Resta-nos apontar para a possível reciprocidade que haveria de parte do Brasil, em relação ao que lhe viesse a ser oferecido. Os países europeus, nos aspectos da arte précolombiana, obviamente localizam seus pontos preferenciais em países como o México, o Perú e a Colômbia, que são capazes de oferecer e têm oferecido não raras oportunidades ao público de outros continentes de contemplar suas numerosas e valiosas coleções. Mas, a exemplo de outras nações convizinhas, seria possível ao Brasil levar ao exterior exposições significativas de sua época colonial. A cultura dos povos autóctones reúne sem dúvida elementos de particular interesse e aspectos da produção artística contemporânea podem merecer atenção. O território da arquitetura contemporânea não deixa, a seu turno, de ser dos mais atraentes.

Não vai de forma alguma nas intenções destas observações o desejo de enfatizar predicados de um meio artístico que já percorreu um caminho relativamente longo, embora muito deva ainda realizar para uma maior participação no processo da cultura internacional. Mas talvez seja um erro buscar saídas ao puxar a questão exclusivamente para os limites das simples compensações. Há um patrimônio cultural da humanidade que pode e deve ser utilizado mais amplamente e não constituir usufruto reservado para alguns povos.

Nosso propósito é o de reclamar a atenção para a precariedade de um relacionamento artístico diante

do qual permanecem impassíveis ou omissas autoridades e profissionais de muitos países. Trata-se de um assunto de real importância e que não deve interessar somente ao Brasil e ao continente a que pertence mas certamente também a nações de outras áreas geográficas. A disposição de enfrentar essa problemática cultural seria praxis obrigatória para atenuar algumas das desigualdades mais sensíveis hoje imperantes no mundo. ■

1. A expressão é de Abraham Moles.
2. Ressalte-se, entretanto, a atenção mais recente que está sendo dispensada aos problemas do barroco latino-americano, como demonstra a exposição organizada pelo Instituto Ítalo-Latino-americano, sob os auspícios da UNESCO, realizada em Roma em 1980.
3. Esta comunicação já estava escrita quando uma exposição de pintura de Sevilha do século XVII foi enviada ao Rio de Janeiro servindo de acento cultural para a visita do rei Juan Carlos ao Brasil.

---

Versión portuguesa del texto en francés presentado en el XXV Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado bajo los auspicios del "Comité International d'Histoire de l'Art" en Viena, en septiembre de 1983.

---

Walter Zanini ha sido Curador de la XVI y XVII Bienal de São Paulo y actualmente es profesor en el Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo.

# LA CRITIQUE, FONCTION DEVIANTE ENTRE LA NATURE ET LA CULTURE

Pierre Restany

Le champ opérationnel de la recherche critique s'est considérablement déplacé au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Mon discours serait privé de sens si Marcel Duchamp, passant à travers le miroir du réel, ne nous avait dévoilé d'un seul coup entre 1913 (La Roue de Bicyclette) et 1914 (le Porte-Bouteille) l'autre face de l'art.

Le ready-made incarne à la fois un code et une philosophie générale de la vision. C'est en ce sens qu'il constitue l'événement capital de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, la clé de son double ou de son "autre".

Des objets industriels de série deviennent des sculptures, par le seul choix de l'artiste. Le geste au départ n'engage que Marcel Duchamp, mais en dehors ou en dépit, même, de son auteur —il sera lourd de conséquences. Il faudra attendre plus de 40 ans pour en mesurer l'ampleur: c'est le regardeur qui fait l'art et cet art bascule d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique. Nous passons de l'esthétique généralisée à l'éthique généralisée. Le regard qui fait l'art en assume ipso facto la dimension critique. La moralité de ce regard réside dans la proportion poétique/critique qu'il assume par rapport à la nature moderne.

Voilà que se dévoile l'autre face de l'art, indissolublement identifié à sa position critique. L'art est un problème moral lié à la conscience critique de celui qui l'assume en tant que tel. La mise en situation critique généralisée de l'art, telle est la conséquence qu'entraîne le baptême artistique de l'objet, sur lequel se fonde l'humanisme technologique contemporain et à travers lui l'entière aventure de l'objet, la découverte de son autonomie expressive, son intégration syntaxique dans les divers langages de la quantité, sa contestation anthropologique et sa progressive dématérialisation (paupérisation/arte povera; minimalisation, conceptualisation).

Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art et la critique assument les mêmes valeurs du jeu existentiel, qui constituent les lois de la nature profonde des choses. L'évolution de cette fonction déviante de l'art, singulièrement dans les quinze dernières années, rend vaine toute idée d'enracinement doctrinal de la part du critique. Le problème de l'enracinement doctrinal s'était déjà posé à moi lorsqu'au tournant de 1960 le nouveau réalisme européen a pris de relais historique de l'informel. La rapide consécration des artistes à la défense desquels je m'étais voué dans les années 1950 fut un signal d'alarme: la société de consommation était avide de consommer ses propres valeurs. Ce sont les artistes minimalistes et conceptuels qui à partir de 1966 ont assumé la contestation critique de ces nouvelles valeurs. Plutôt que de cimenter dans la rigidité du

dogme une série de positions-limites dont l'impact avait assuré la brèche dans le rempart de l'ordre établi, j'ai assumé jusqu'au bout de ma déviance critique, la totale identification de l'art au langage.

C'est ainsi que le jeu critique est devenue pour moi symbole du monde. A l'art pour l'art succède le jeu pour le jeu, c'est à dire la critique pour la critique, dans la perspective de la mutation anthropologique finale qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir.

Le jeu de la vie est le jeu du hasard: pour garder sa valeur existentielle et donc universelle, ce jeu doit faire la part de l'aléatoire et de la différence.

L'autre face de l'art est par la force des choses la fonction déviante: détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. L'autre face de l'art, c'est son "autre", son double virtuel dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme Lévi-Strauss, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art, c'est l'usage non-conventionnel des conventions; à quelque niveau de langage que ce soit. Par rapport à toutes les esthétiques dogmatiques de la beauté, l'autre face de l'art assume l'éthique de l'indifférence: il n'y a de beauté différente que dans la beauté d'indifférence.

L'autre face de la critique reflète l'autre face de l'art: à la fonction déviante de l'art répond la déviance critique, qui pratique le même usage non-conventionnel des mêmes conventions expressives. Quels que soient les moyens auxquels elle a recours, sociologiques, anthropologiques, linguistiques, sémiotiques la déviance critique demeure conditionnée par l'éthique de l'indifférence. Le maintien d'une distance, donc d'une ambiguïté et d'un espace tactique entre la conscience et ses propres données est aussi nécessaire que suffisante dans la pratique déviante. Les exemples récents ne manquent pas. Le moindre manquement se traduit par un rappel à l'ordre volontariste, matérialiste et objectif. L'éthique d'indifférence marque de son indispensable sceau idéaliste toute la pratique de la critique déviante.

Quand je parle de totale déduction de l'art au langage, je suis tout à fait conscient de la rupture épistémologique qui en découle, une définition idéaliste et mécaniste de la fusion du signifiant linguistique avec le signifié anthropologique. Je sais aussi que je ne suis pas seul à pratiquer cette distorsion idéaliste volontaire de l'analyse structurale. Je ne vois guère d'ailleurs comment on pourrait rendre compte autrement de la situation actuellement. Nous sommes entrés dans une époque de double bilan, la fin d'un siècle et la fin d'un millénaire, nous sommes

ris dans la trame complexe des innombrables transferts culturels de la peur de l'an 1000 sur celle de l'an 2000. La pulsion de mort d'un millénaire d'histoire se répercute sur la sensibilité collective d'un autre, qui lui est en imminente mutation. La métaphysique prend automatiquement le pas sur la raison, et l'esprit sur la matière.

Comment faire en sorte que ce bilan demeure ouvert, ne serait-ce que pour préserver l'avenir? Une telle ouverture planétaire ne se conçoit qu'à travers l'osmose continue du monde du réel et du monde du symbole.

Ce sont ces considérations qui m'ont poussé durant ces dernières années à voyager intensivement à travers le monde et à en parcourir certaines zones reculées, situées en dehors du temps qui est le mien, le temps régulateur de ma propre déviance critique. A travers ces expériences ma réflexion s'est peu à peu ordonnée autour d'un concept de base, celui du naturalisme intégral qui a fait l'objet d'un Manifeste que j'ai rédigé en août 1978, en pleine forêt amazonienne, sur le cours du Haut Rio Negro. Un naturalisme intégral conçu comme une philosophie, une méthode et une morale de la perception: la nature en tant que sur-symbole du monde, catalyseur perpétuel de la symbiose entre les données du réel et les ajouts du perçu. La nature libère le symbole du carcan des métaphores et lui donne sa propre réalité: immense accélérateur de nos facultés et de nos sens elle libère en nous l'énergie cosmique nécessaire à la planétarisation du jeu existentiel, la fin et les moyens du passage de la déviance à la mutation. Sur le plan pratique, je me suis aperçu que le rapport nature/culture conçu de façon fort tangible en Occident, est beaucoup plus ambigu dans ce qu'il est convenu d'appeler le Tiers-Monde, et d'une manière générale dans le pays en quête de leur identité culturelle. Au Brésil où le décalage est frappant entre la richesse affective du donné naturel et son impossible transcription en un système original de langages modernes, le complexe d'infériorité se transforme en chauvinisme: la dimension exceptionnelle de la nature atteint les proportions du fétichisme collectif. La nature s'identifie à la culture nationale. Considérer la nature amazonienne comme l'incarnation d'un sur-symbole planétaire, c'est porter atteinte au patrimoine culturel brésilien. En Inde, c'est le poids formaliste, volontariste, du tissu religieux qui étouffe le symbole et trancher impitoyablement le réseau de ses racines capillaires avec le réel. En Australie, l'intelligente récupération de l'outback (le Far West Australien) et du folklore aborigène crée une situation d'approche extrêmement intéressante: les "environmental artists" australiens amorcent les conditions du déclat. la rencontre avec leur vraie nature, rencontre que l'esthétisme européen avait moralement interdit aux paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle, prisonniers des clichés d'un écran mental, héritage de leur formation



Pierre Restany en Altos de Chavon La Escuela de Diseño, R.D., diciembre de 1983. (fotografía: cortesía de Ruth Vanterpool.)

---

anglaise, française ou italienne. Les "installations" et les "environnements" de la nouvelle génération australienne puisent leurs références au cœur du réel d'un continent situé au bout de la terre. L'étude de ces cultures marginales, sur la voie difficile de leur identité risque de nous révéler de précieuses surprises. Nous les appellerons des nouveautés. ■

---

Pierre Restany es miembro del Consejo Asesor del "Centro de Documentación de Arte Latinoamericano Contemporáneo", en San Juan de Puerto Rico. Publica críticas de arte y arquitectura en *DOUJES* y pertenece a la facultad de la "Accademia DOMUS" de diseño, en Milano.



# MANIFESTE DU RIO NEGRO DU NATURALISME INTEGRAL

Pierre Restany

L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale.

Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance, exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au delà de la succession de ses styles et de ses formes. L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du pur constat, le témoignage de la disponibilité effective. L'esprit du réalisme est la métaphore; le réalisme est la métaphore du pouvoir: pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation avec le pop-art.

Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure: l'information sensible sur la nature.

Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses propres limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi. Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter: c'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en "dé-naturant" le moins possible les faits.

Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception mais aussi la plus grande ouverture humaine.

En fin de compte la nature est et elle nous dépasse dans la perception de sa propre durée. Mais dans l'espace-temps de la vie d'un homme, la nature est la mesure de sa conscience et de sa sensibilité.

Le naturalisme intégral est allergique à toute sorte de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît n'est pas celui, abusif, de la société, mais celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilité.

Ce naturalisme est d'ordre individuel: l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle et urbaine. Elle traduit

l'avènement d'un stade global de la perception, le passage individuel à la conscience planétaire. Nous vivons une époque de double bilan. A la fin du siècle s'ajoute la fin du millénaire, avec tous les transferts de tabous et de paranoïa collective que cette récurrence temporelle implique, à commencer par le transfert de la peur de l'an 1000 sur la peur de l'an 2000, l'atome à la place de la peste.

Nous vivons ainsi une époque de bilan. Bilan de notre passé ouvert sur notre futur. Notre Premier Millénaire doit annoncer le Second. Notre civilisation judéo-chrétienne doit préparer sa Seconde Renaissance. Le retour à l'idéalisme en plein XXème siècle super-matérialiste, le regain d'intérêt pour l'histoire des religions et la tradition de l'occultisme, la recherche de plus en plus pressante de nouvelles iconographies symbolistes: tous ces symptômes sont la conséquence d'un processus de dématérialisation de l'objet initié en 1966 et qui est le phénomène majeur de l'histoire de l'art contemporain en occident.

Après des siècles de "tyrannie de l'objet" et sa culmine dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle, il se dématérialise, il se conceptualise. Les démarches conceptuelles de l'art contemporain n'ont de sens que si elles sont examinées à travers cette optique autocritique. L'art s'est lui-même mis en position critique. Il s'interroge sur son immanence, sa nécessité, sa fonction.

Le naturalisme intégral est une réponse. Et justement par sa vertu d'intégrisme, c'est-à-dire de généralisation et d'extrémisme de la structure de la perception, c'est-à-dire de planétarisation de la conscience, il se présente aujourd'hui comme une option ouverte, un fil directeur dans le chaos de l'art actuel. Autocritique, dématérialisation, tentation idéaliste, parcours souterrains symbolistes et occultistes: cette apparente confusion s'ordonnera peut-être un jour à partir de la notion de naturalisme, expression de la conscience planétaire.

Cette restructuration perceptive correspond à une véritable mutation et la dématérialisation de l'objet d'art, son interprétation idéaliste, le retour au sens caché des choses et à leur symbologie, constituent un ensemble de phénomènes qui s'inscrivent comme une préambule opérationnel à notre Seconde Renaissance, l'étape nécessaire à la mutation anthropologique finale.

Nous vivons aujourd'hui deux sens de la nature. Celui ancestral du donné planétaire, celui moderne de l'acquis industriel et urbain. On peut opter pour l'un ou pour l'autre, nier l'un au profit de l'autre, l'important c'est que ces deux sens de la nature soient

vécus et assumés dans l'intégrité de leur structure ontologique, dans la perspective d'une universalisation de la conscience perceptive, le Moi embrassant le Monde et ne faisant qu'un avec lui, dans l'accord et l'harmonie de l'émotion assumée comme l'ultime réalité du langage humain.

Le naturalisme comme discipline de la pensée et de la conscience perceptive est un programme ambitieux et exigeant, qui dépasse de loin les perspectives écologiques actuellement balbutiantes. Il s'agit de lutter beaucoup plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air ou de l'eau.

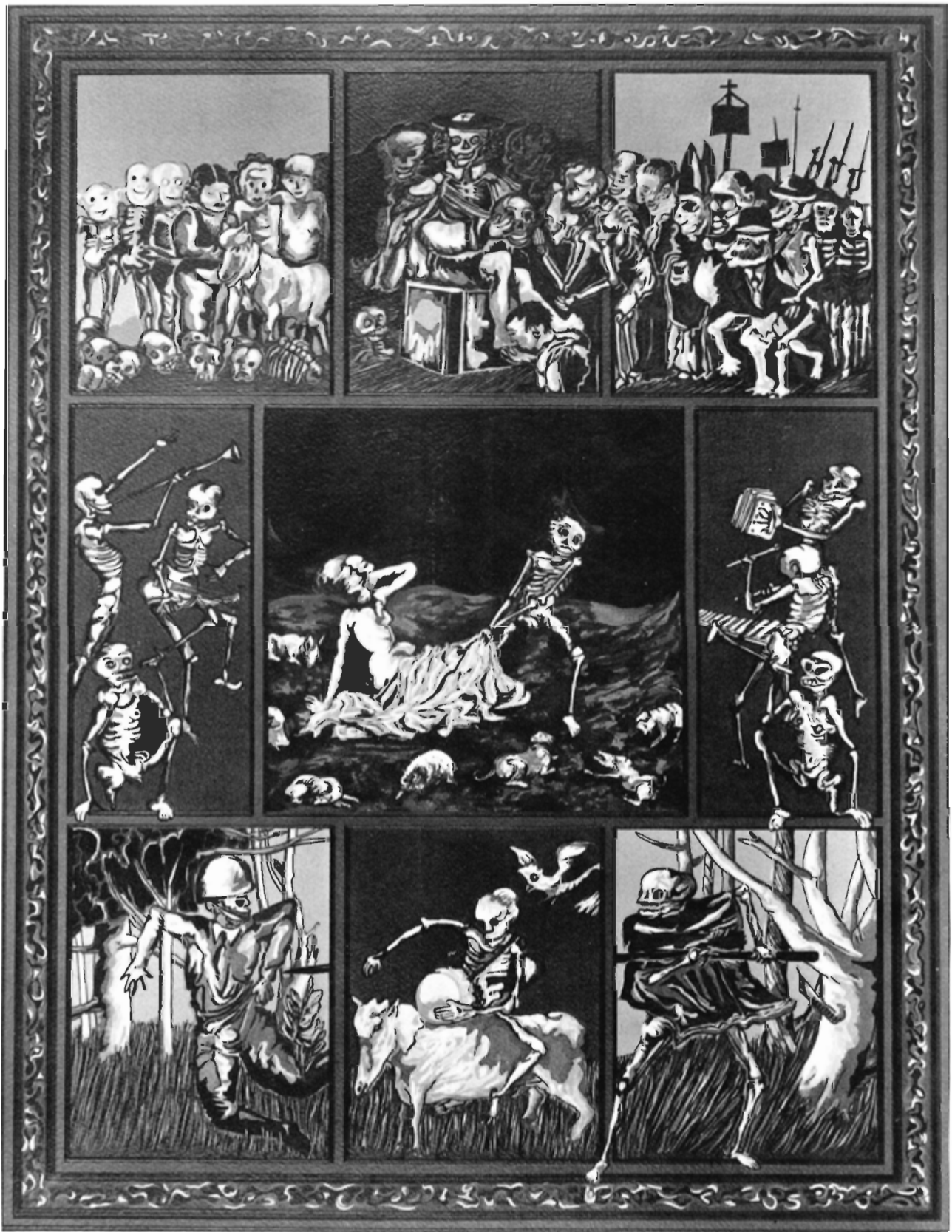
Un contexte aussi exceptionnel que l'Amazone suscite l'idée d'un retour à la nature originelle. La nature originelle doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental: un naturalisme intégral, gigantesque catalyseur et accélérateur de nos facultés de sentir, de penser et d'agir. ■

---

Pierre Restany — Haut Rio Negro — Jeudi 3 août 1978  
En présence de Sepp Baendereck et de Frans Krajeberg

---

El "Manifiesto del Rio Negro del Naturalismo Integral" fue publicado como volante en agosto de 1978: "La crítica, función deviante entre la naturaleza y la cultura", fue presentada originalmente en la XXXII Asamblea General y XIV Congreso de la AICA en Dublín, del 27 de agosto al 6 de septiembre de 1980, que tuvo como tema "La influencia internacional en comunidades artísticas locales."



Pedro Alcántara, *Danza de la Muerte*, 1976, serigrafía, 76 x 56 cms.

# EL PORTAFOLIO COLOMBIANO DE LORENZO HOMAR

Entrevista por Ernesto J. Ruiz de la Mata

**¿Cuál es el título del portafolio?**

HOMAR: "Primera Colección de Grabados Editada en el Taller de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia, bajo la Dirección Técnica del Maestro Lorenzo Homar".

**¿Quiénes fueron los artistas incluidos en el portafolio?**

HOMAR: Edgar Negret, Enrique Grau, Juan Antonio Roda, Pedro Alcántara, Luis Caballero y María de la Paz Jaramillo.

**¿Quién los seleccionó?**

HOMAR: La selección fue hecha por Maritza Uribe de Urdinola, Presidente del "Museo La Tertulia", y Gloria Delgado Restrepo, Directora del Museo; el artista Pedro Alcántara fue quien propuso la idea de realizar el portafolio.

**En cuanto a los artistas excluidos, como con Alejandro Obregón y Omar Rayo, ¿por qué?**

HOMAR: Claro, esa pregunta, Ernesto, sería más bien para hacérsela a Maritza y Gloria. Lo que sí te puedo informar es que lo que me pidieron fue casi el equivalente a realizar un milagro, porque un portafolio con la calidad que yo puedo obtener, de una edición de 100 ejemplares más unas pruebas de artista y de seis distinguidos artistas colombianos no es labor de un mes, que fue lo que inicialmente calcularon que tomaría la ejecución. Ellos creyeron que la labor de impresión era cosa fácil, pero la verdad fue que sólo Pedro Alcántara sabía imprimir. El resto de la ayuda en la impresión estuvo a cargo de Maripaz Jaramillo, Virginia Amaya y Alvaro Venegas, uno de los empleados del propio Museo. ¡Hasta Gloria nos ayudaba también! Pero, para la magnitud del trabajo envuelto yo había advertido que "tres meses" no eran suficientes. Bueno, se hizo en dos meses, trabajando de 7:30 A.M. hasta, a menudo, las 11:30 P.M., todos los días, incluyendo parte del domingo. En cuanto a lo que me preguntas sobre los artistas "excluidos", no me parece que dicha expresión sea la correcta en este caso. Seis artistas bastan para un portafolio; hasta pudieron haber sido menos. Siempre se pueden hacer más portafolios. Esa era la idea. Los seis escogidos son todos muy buenos, y en cuanto a edades, van desde jóvenes, como Maripaz Jaramillo hasta Grau y Negret, los más "viejos" —ahora tienen 64 años, cuando hicimos el portafolio contaban con 56—. Volviendo a tu pregunta sobre Alejandro Obregón y Omar Rayo, cuando Obregón fue invitado no creyó que la serigrafía podía hacerle justicia a su trabajo, más tarde, cuando se enteró de lo que estábamos logrando (a lo mejor vio el programa de te-

levisión sobre nuestro proyecto o leyó la publicidad que nos hacían diariamente), cambió de opinión. Quizás si yo hubiera podido hablar con él, lo habría convencido. Su obra, para mí, es magnífica para la serigrafía creativa. El caso de Omar Rayo, si mal no recuerdo, me parece que fue debido a que el Museo La Tertulia prefería presentar en este primer Portafolio Colombiano a artistas residentes en Colombia. Omar vivía la mayor parte del año en Nueva York, creo . . . Lo mismo ocurría con Fernando Botero, quien residía en París. Puedo estar equivocado, pero, en fin, esa parte de los asuntos del portafolio no me correspondía resolverla a mí. Si sé que Gloria y Maritza querían que los artistas estuvieran en Colombia mientras se llevaba a cabo la ejecución del portafolio y no viajando, pues trabajarían con nosotros uno a uno. Roda y Caballero llegaron a Cali al mismo tiempo; ya eso resultaba más complicado, pero se resolvió bien. Además, la idea era el producir más portafolios y para este primero los seis escogidos eran *todos* "Premios Nacionales" y magníficos artistas.

**¿Quiénes fueron los auspiciadores del portafolio?**

HOMAR: Aparte del Museo La Tertulia, no sé . . . Lo que es notable es la atención que ponen los periódicos de Cali a la obra cultural. —¡Todos! Entrevistas todos los días. El programa de entrevistas de televisión más famoso de Bogotá es el de Pacheco —muy inteligente con nosotros y con un excelente camarógrafo argentino, bueno . . . ¡un artista!— Entre la prensa y ese programa de TV de una hora, el portafolio se había vendido dos semanas después de su comienzo. —\$60,000— ¡Dólares, no pesos colombianos! Es decir, 100 portafolios a seiscientos dólares cada uno.

**¿A quién se le ocurrió la idea y por qué fuiste escogido?**

HOMAR: La idea probablemente surgió de conversaciones entre Alcántara, Maritza y Gloria. Pedro es un dinamo de actividad artística y ellas lo respetan y aprecian mucho. Pedro había estado una semana en mi taller cuando yo trabajaba para el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Luego, me invitó en dos ocasiones a Cali, la primera como Jurado al "Festival de Arte Panamericano" (que luego se convertiría en la "Bienal de Cali"), junto a Juan Antonio Roda, Peter Milton, un norteamericano de New Hampshire y uno de los grandes grabadores hoy en día, el propio Alcántara y Sadajiro Kubo, un historiador y crítico de arte japonés. Vale decir que en el mismo Museo La Tertulia dicen que "aquel jurado" fue el mejor que han tenido y que nuestro sistema y relación fueron extraordinarios; si quieres, más tarde te cuento sobre el sistema que usa-

mos. Le dimos el “Premio de Dibujo” a Dario Morales, hoy muy conocido, y a Lucy Tejada, muy buena artista también. Más tarde fui invitado a exponer en el Museo La Tertulia y al mismo tiempo llevar a cabo bajo mi dirección una “clínica” de serigrafía. Pedro Alcántara estuvo siempre conmigo; es un trabajador incansable. Aquella vez le ayudé en su serigrafía para el “Portafolio Cartón de Colombia”. Más tarde, Pedro, Gloria y Maritza idearon el portafolio actual. Creo que esas fueron las razones por las cuales fui escogido. He trabajado tantos años en la serigrafía hasta desarrollar mi propio método y puedo reclamar que la manera en que yo trabajo el medio de la serigrafía es “mi método”. No reclamo que sea el único, ya que hay muy buena serigrafía haciéndose hoy en día en los Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, pero mi método es el mío y yo lo desarrollé. Lo he enseñado. Es laborioso, un trabajo arduo, pero su resultado es de una calidad óptima. Si el arte es algo visual, de comunicación espiritual y casi mágica, como escuché la otra noche en concierto a Stern, Pearlman y Zuckerman, entonces así también, como en la música, para mí debe ser lo que se llame “arte”. Estudia el Jazz, por ejemplo. La forma de arte más original en los Estados Unidos. En él, sus más grandes figuras: Louis Armstrong, Mary Lou Williams, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, hoy el jovencito Wynton Marsalis . . . TODOS grandes técnicos además de su genio.

#### **¿Por qué Colombia?**

HOMAR: Pudo haber sido Cuba, quizás Venezuela, tenía planes para visitar a Uruguay y Chile, pero el asesinato de Allende paró ese viaje y los subsiguientes, ya que aquel acto infame desató una era retrógrada que aún persiste, o aumenta. También otra razón del “por qué Colombia” fue que Pedro Alcántara nos visitó y expuso aquí en 1970, e hizo que me decidiera. Su entusiasmo y el de la gente de allá no lo conozco en Puerto Rico.

#### **¿Y por qué el “Museo La Tertulia” en Cali y no el “Museo de Zea” de Medellín, el de Arte Moderno, de Bogotá, o el de Omar Rayo en Roldanillo Valle?**

HOMAR: Ya contesté esa pregunta. Cali invitó, no Zea o el Museo Rayo. Más tarde me invitaron a Medellín. Conozco a Omar Rayo, pero nunca he estado en su Museo. Quisiera decirte que estuve a punto de quedarme en Cali como Director de aquel taller. Los artistas y todos en el Museo me trataron muy bien. Mariano Rodríguez, de la “Casa de las Américas” también quería organizar un taller de serigrafía en Cuba. Me tenía que decidir: o me quedo en mi país, donde nunca pude hacer ese tipo de arte, o me voy a uno de esos lugares . . . Tampoco vivo pendiente a esos viajes, pero como sí vivo de mi trabajo tengo que planear esas cosas con mucho cuidado. Una vez comenzamos el tra-

bajo de Cali nos visitó mucha gente de otras partes. De Medellín vino el profesor y serigrafista Zapata, con su compañera y otro grabador; me invitaron para el año siguiente, pero se me hizo imposible. He trabajado mucho con otros artistas, pero ya, quizás sea la edad —siempre una buena excusa—, quizás otras cosas . . . pero, creo que en este “Last Tango” que comienza a los 71 años mi trabajo tiene prioridad.

#### **¿Cuándo se inició el proyecto y cuándo concluyó?**

HOMAR: No encuentro el colofón, donde estaría el dato exacto, pero, como te dije, tomó dos meses de labor continua durante el año 1976. Hoy día pienso en todo el trabajo que se hizo en tan corto tiempo, y creo que estábamos locos. Trabajábamos desde temprano en la mañana hasta las once y pico de la noche todos los días. Los domingos nos llevaban a almorzar a todos, pero nos devolvían al taller, y créeme, trabajábamos, a pesar del aguardiente, buen vino y mucha comida en ese día. Durante la semana era otra cosa. La disciplina mía y la de Alcántara es dura, pero los compañeros la aceptaban muy bien.

#### **¿Cómo se llevó a cabo la colaboración en la ejecución de las estampas?**

HOMAR: Los impresores fuimos Alcántara y yo —a veces Virginia Amaya y Maripaz Jaramillo también imprimían. Alvarito Venegas fue mi asistente, también Amaya y Maripaz, pero se turnaban, debido a la idea del “workshop”. El autor de la serigrafía estuvo siempre presente mientras se llevaba a cabo su obra. Para que las serigrafías fuesen originales el autor del boceto tenía que dibujar sobre la seda o cortar sus estarcidos. Al mezclarse las tintas les explicaba yo el “cómo” y el “por qué” de aquella alquimia.

#### **¿Con quién resultó más fácil la labor?**

HOMAR: Yo creo, y no lo digo por “diplomacia”, que fue muy agradable la experiencia con todos los artistas envueltos en el proyecto. Roda y yo peleamos mucho, pero con gran sentido de logro y siempre concluía el choque de ideas cordialmente y terminamos amigos. Antes de venir Negret creían que iba a ser muy difícil, por su seriedad y disciplina, pero resultó ser una persona muy amable y me gustó mucho y disfruté el trabajar su proyecto. Caballero es un individuo muy serio y de aspecto triste, pero de un gran talento y uno de los mejores dibujantes que he visto. El trabajar con él fue muy grato. No conocía la serigrafía, practicó un rato con la cuchilla circular y cortó su stencil como si fuera un Goya con una aguja de aguafuerte. También una persona muy amable y de gran cultura.

¿Con qué artista te topaste con mayores dificultades y por qué?

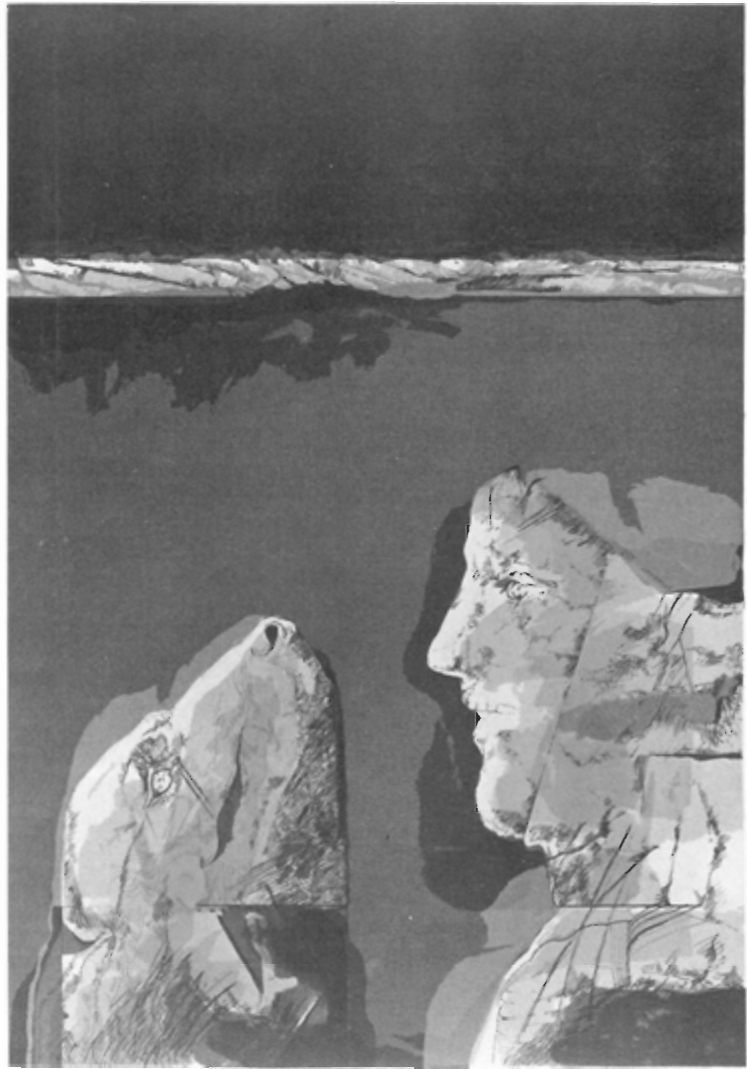
HOMAR: Con Roda, porque tenía que regresar a Bogotá, ya que su esposa estaba enferma e ingresaba al hospital. Roda, naturalmente, estaba algo impaciente. Trabajó con Alcántara, pero como yo era el Director, Pedro me consultaba. Quiero decir con esto que entre los tres discutíamos el proyecto. Roda es un virtuoso, en el buen sentido del término, un verdadero artista. Como es de origen valenciano, y por tanto catalán, a mí entonces, a veces, se me salía lo que me queda de mallorquín (o sea, lo de catalán también), discutíamos, porque yo quería que su obra tuviese más tiradas. Merecía más calidad. Las tiradas lineales del "dibujo final" debieron ser en más etapas diferentes. Una de ellas hubiera sido mejor bien plateada —metálica.

¿Cuáles fueron las mayores dificultades técnicas en la conversión del diseño inicial a la estampa serigráfica?

HOMAR: Más bien la cuestión de los materiales disponibles en cuanto podían afectar los aspectos técnicos en la ejecución, pues la "base" que yo llevé a Cali conmigo se acabó pronto. La que se podía comprar allá, en Colombia, no era muy buena, e igual con la colofonia (el barniz de serigrafía —"crystal clear"—). Las tintas que empleábamos, tintas litográficas, eran de manufactura norteamericana, de una casa de Chicago, y eran muy buenas. También usé a veces "Shiba", tinta de xilografía. En realidad, sólo en la obra de Grau tuve un problema serio, posiblemente por querer Grau trabajar a prisa . . .

¿Cuál fue a tu juicio la más exitosa de las serigrafías?

HOMAR: La "Danza de la Muerte" de Pedro Alcántara, porque técnicamente es extraordinaria. Debe verse detalladamente. Puede ponerse al lado de la "Danza de la Muerte" de Holbein. Pedro, aunque un gran artista y ganador de muchos premios nacionales en su país, así como fuera de Colombia, se sometió a mis insistencias plásticas, a veces difíciles de aceptar, pero su disciplina y fe como compañero de trabajo alcanzó algo único. Además, su estampa es la historia de la época de "La Violencia" en Colombia, dicha en una especie de "poesía negra" insuperable. También ocurría que nos conocíamos muy bien y originalmente fue suya la idea de crear un taller gráfico para el Museo La Tertulia, y justamente, como grabador, tiene además de su disciplina rigurosa ese "sentido de taller", que es algo muy particular e importante. Su obra fue la de más tiradas en el portafolio: pasó de 50. Con Roda ocurrió lo que te dije: no creía en dejarme terminar su obra como yo deseaba, o sea, dejarla en manos de Pedro y mías. Había trabajado mucho. Era mi opinión el seguir trabajándola. Es muy buena, pero yo todavía la sigo viendo con más relieves de líneas plateadas, etc. Hubiera sido una maravilla. Cuando la vio Eduardo

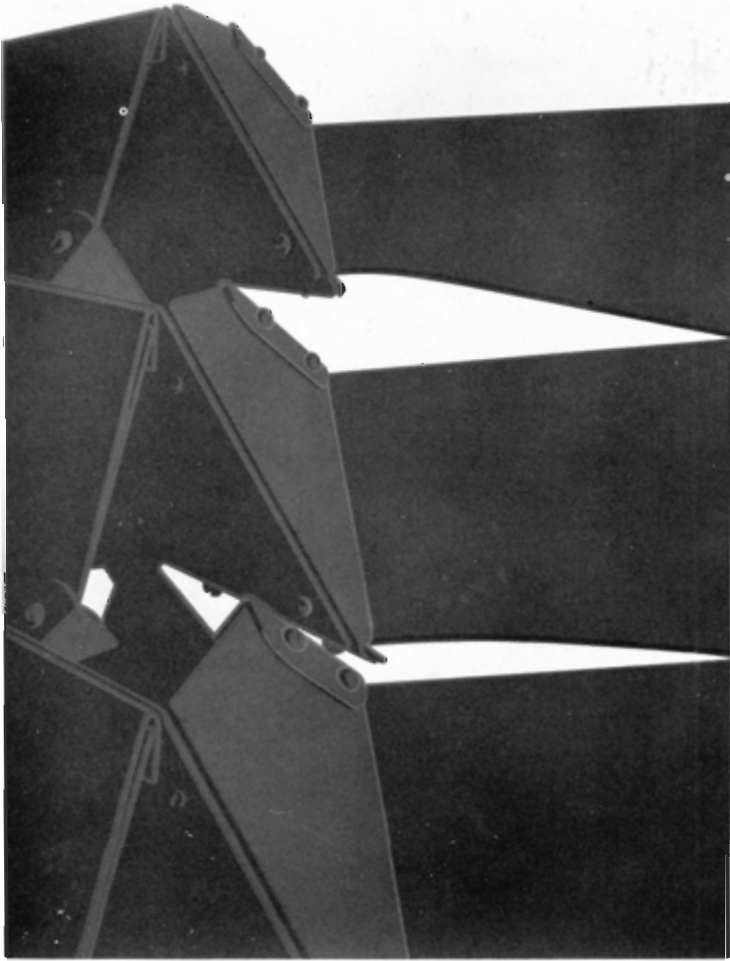


Juan Antonio Roda. *La Soga*, 1976, serigrafía, 76 x 56 cms.

Serrano, quien vino de Bogotá a la exposición de Beatriz González, nos dijo que le gustaba más que los intaglios de Juan Antonio, los cuales todos reconocemos que son muy buenos. En Cuba, un par de años más tarde, Roda vio mi "Laura" y me dijo "tenías razón, debí haber seguido, como querías".

¿Cuál es tu favorita entre todas las serigrafías del portafolio?

HOMAR: Mi favorita es la de Edgar Negret. Todo logrado en rojo. Bien luminosa. El mismo tipo de tinta. Existe una diferencia muy leve en el rojo porque se acabó el que empecé a usar. El otro era un "Cadmium" más oscuro, pero como la repetición de tiradas oscurece, pero no pierde la luminosidad el color, lo utilicé. Yo quería seguir tirando, pero Gloria estaba ansiosa por terminar el portafolio. Durante el Alcántara se moría de impaciencia, la pobre . . . Negret resultó ser un artista muy serio, pero todo un caballero. Yo diría que es un aristócrata de veras. Colaboró inmediatamente, y cuando le sugerí que escogiera un detalle de una foto enorme de una de sus esculturas me dijo, "Yo



Edgar Negret. (sin título). 1976. serigrafía. 76 x 56 cms.

escojo ese detalle allá, en aquella esquina, y tú escoges otro allá, en aquella otra esquina del taller". Luego, cuando comparamos la selección de ambos, todos se morían de la risa, pues lo que habíamos escogido Negret y yo no variaba centímetro y medio. Creo que quedó muy bien la serigrafía suya. Al principio, Gloria y Maritza estaban preocupadas, pues es un hombre muy retraído. Yo le propuse, al conocernos, que a mí me parecía que debíamos hacer "una interpretación gráfica de su escultura" y no una reproducción de ella y cuando le pregunté: "¿Cómo le gustaría si la hacemos toda en rojo, el mismo rojo, el cual irá variando según aumentamos las tiradas?", me miró, algo enigmático, y dijo: "¡Sería de locura!", y sonrió... Le gustó mucho la serigrafía, según me dijeron, pues no lo pude ver al terminar, pues tenía que ausentarse de Colombia.

**¿Cómo consideras a los artistas colombianos en términos de calidad, prominencia, etc.?**

HOMAR: Mira Ernesto, fijate en este portafolio. Con excepción de la serigrafía de Grau, la cual, como te di-

je, la hubiera repetido a mi manera, pero sin desvirtuar a Grau, quien es un gran artista. Después de todo, yo era el serigrafista. Enrique sabía poco del medio. Creo que todas las obras, tan diferentes unas de otras, son magníficas. Del proceso que seguimos había ya dicho algo. El artista invitado llegaba y se le instruía en cuanto a las diferentes técnicas posibles en la serigrafía. Practicaban hasta sentirse más o menos seguros. Si el estarcido fallaba se hacía de nuevo. Yo no aceptaría el producir un portafolio si el artista o el autor de la "idea" no mete mano en la ejecución. Quizás eso no se haga en algunos lugares. Sé que se hace en Puerto Rico... Pero bien, en el "centro" del mundo del "print", eso no se acepta. Otra cosa, en Francia no miran muy bien una edición mayor de 75 ejemplares. Si el artista invitado hubiera traído un boceto terminado, yo le hubiese cambiado algo para que no resultase meramente en una reproducción de un boceto original. Aquí en Puerto Rico, con eso, que yo rechazo, hasta se han ganado premios en la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. El autor de la idea tiene que desarrollar la misma en proceso, tal y como se lleva a cabo una pintura. Por tanto, yo les pedí a los compañeros que trajeran un boceto, una idea como punto de partida, pero únicamente para planear el principio de la serigrafía en cuestión. Como yo ya conocía el trabajo de todos, sus ideas, su técnica, sólo me preocupaba el poder relacionarnos debidamente para llevar a cabo una buena obra. Y así comenzamos. Trabajando con Maripaz Jaramillo yo insistía mucho en ciertas cosas, las cuales, por experiencia propia, son parte de un comienzo de base técnica o aún plástica. Hacia el final de la obra, Maripaz, quien había trabajado durísimo y hasta había impreso bastante, estaba cansada. Yo pedía "unas tiradas más", "córtate otro stencil para crear un acento aquí" —podía ser hasta blanco sobre blanco, y ella me miraba enigmáticamente, algo extrañada— casi se parecía a "esa mujer cansada, de nightclub barato, explotada y triste", que es justamente su propia serigrafía en el portafolio, que resultó magnífica. Pero al fin, como en todo proceso creativo que resulta exitoso, su rostro reflejaba satisfacción. Tú sabes lo que cansa eso, pues se terminaba una obra y yo entraba a trabajar en la otra enseguida. Es difícil comprender ese detalle de la labor desde afuera, sólo lo comprendimos quienes realizábamos las obras. Yo comienzo a bregar con la obra de otro artista, a trabajar juntos, y llega un momento en que mi mente comprende hasta la parte creativa como si fuese mi propia obra. A veces, por experiencia y técnica, hasta parece ser como si uno adivinase el pensamiento del otro. Todas las obras resultaron excelentes. Fijate en esa misma de Maripaz Jaramillo, ¡qué fuerza y qué drama! Maripaz es una mujer joven, pero con una madurez extraordinaria. O considera la obra de Caballero: su estampa parece un Goya, y no por imitar sus aguafuertes, sino porque Caballero ahí usó la cuchilla raspadora como una aguja de aguafuerte, y eso es bien difícil. Y así con todos los artistas del portafolio.



Maria de la Paz Jaramillo, *La Voz Dorada*, 1976, serigrafía, 76 x 56 cms.

**¿Cuán grande fue la tirada? ¿Cuántos ejemplares "hors-commerce"? ¿Cuántos numerados, fechados y firmados?**

HOMAR: Esta edición consta de 100 ejemplares firmados y numerados. No recuerdo cuántos "hors-commerce", aunque sé que fueron pocos, y hubo unas diez "pruebas de artista".

**¿Firmados por ambos? ¿Tú como impresor y el artista, siguiendo la tradición usual en tales casos?**

HOMAR. No. Eso lo entienden los franceses. Todavía por acá abajo eso no se acostumbra. Quizás si yo lo hubiese planteado antes se hubiese hecho así. Mi nombre aparece en el "brochure" del anuncio del portafolio y en el colofón de éste y mi logo en cada obra, junto con el del Museo La Tertulia.

**¿Fue un éxito?**

HOMAR: Te había dicho que el portafolio se había vendido a las dos semanas después de su comienzo. Trajo \$60,000, ya que se vendía en \$600 el portafolio y era una edición de cien. En cuanto a mí, bueno, perso-

nalmente se me trató muy, muy bien. Afectuosa y respetuosamente —mira, no se puede tratar a nadie mejor. ¿Económicamente? Bueno... parece que yo tengo un talento extraordinario para perder. Por eso no pude quedarme más tiempo.

**¿Hubo artistas jóvenes que pudieron asistir al Taller como observadores o aprendices?**

HOMAR: Sí. Venían muchos durante la tirada. Vinieron hasta de Medellín. Beatriz González en esos días expuso en La Tertulia y vino de Bogotá y nos visitó durante varias mañanas. Más tarde ella hizo unas serigrafías y había algo de lo que le interesó en lo nuestro. Beatriz es una artista muy completa. Si hubiera trabajado con nosotros su obra sería buenísima. Es dibujante y pintora. Colorista y buena técnica en todo lo que hace. En fin, los "ingredientes" necesarios para una buena "cocina" serigráfica... El profesor Zapata quería que yo fuera un semestre a enseñar en Medellín. Si hubiese sido otro portafolio yo lo hubiese aceptado.

**Sobre cuestiones técnicas ¿Qué papel usaste? ¿Tintas? ¿Hubo dificultades en obtener materiales en Colombia? ¿Cuál era la calidad del equipo que usaste en Cali?**

HOMAR: Papel "Arches". Se consiguió a través de "Cartón de Colombia". Como sabes, en Colombia hay que auspiciar la industria nacional. Como "Cartón" es la industria de cartón y papel, allí ellos consiguieron el permiso necesario para la importación. Las tintas eran norteamericanas —de la Chicago Chemical— tintas de litografía muy buenas. La "base" no era muy buena, pero funcionó. Yo había traído también "thinner", lo cual hubo que pasarlo por aduanas con un permiso muy especial. Las mesas que usamos, ¡excelentes! Hechas en Cali por un ebanista maravilloso de acuerdo con mis diseños. No había un sólo clavo, todo enchuleado, bueno, una obra de arte. Los tamices, marcos, bastidores, etc., fueron también hechos por él. Yo llevé la seda y allá había "polyester", que también usamos.

**¿En cuanto a la promoción y publicidad del proyecto en Colombia, qué? ¿La acogida pública...?**

HOMAR: Aquí, en Puerto Rico, no hay nada como aquello —toda la prensa, semanalmente, nos entrevistaba. Se hizo, gratuitamente, el programa de televisión de Pacheco, del cual te hablé. Pacheco, inteligente y muy conocido en Colombia, nos entrevistó a todos, y si mal no recuerdo, una hora de tiempo en TV, que fue la duración de este programa especial, costaba dos mil dólares. Aquel programa fue un éxito publicitario extraordinario, además de estar bien hecho. Ya te dije, el portafolio se vendió en dos semanas. Una vez vino una señora a comprar el portafolio a La Tertulia, pero ya estaba todo vendido, Gloria le dijo que se haría en el futuro uno internacional, en el cual yo tendría una





Enrique Grau. *La Manola*. 1976. serigrafía. 76 x 56 cms.



Luis Caballero. *(sin título)*. 1976. serigrafía. 76 x 56 cms.

obra. La señora dijo: "El Maestro Lorenzo (así solían llamarme) debe de estar, pues él es la persona responsable de esto ahora, pero sólo él del extranjero. Ahí están Obregón, Rayo, González, etc., colombianos. Todavía deben de ser artistas de nuestra Colombia".

### ¿En qué lugares se exhibió?

HOMAR: Inmediatamente después del Museo La Tertulia, en Cali, en Bogotá, y de ahí en adelante seguía a no sé qué sitios. Aquí, en Puerto Rico, nunca se ha exhibido. Se lo propuse a varias personas, pero aquí tiene uno mismo que hacer las cosas, pues de lo contrario, todo se queda en la planificación. Yo creo que es un portafolio notable. También es el caso que un boricua fue invitado a dirigirlo y se me trató siempre con la misma deferencia con que se hubiese tratado a un europeo o un norteamericano. Yo me sentí siempre en mi

casa. Bueno, yo soy sanjuanero, neoRican, ¿porqué no también latinoamericano? El arte es internacional. ■

El Maestro Homar, el padre de las artes gráficas puertorriqueñas, nació en San Juan de Puerto Rico en 1913. "Guggenheim Fellow" (1956), funda en 1950 el "Centro de Arte Puertorriqueño", pasa a dirigir en 1951 el Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad y en el 1956 crea el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el que dirige hasta el 1973. El Museo de Arte de Ponce celebró la "Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar" del 18 de marzo al 10 de mayo de 1978 y el pasado año la Universidad de Princeton le rindió homenaje con la exposición "Lorenzo Homar — A Puerto Rican Master of Calligraphy and the Graphic Arts", que tuvo lugar en "The Graphic Arts Collection, Princeton University Library", del 15 de septiembre al 15 de noviembre de 1983.

Ernesto J. Ruiz de la Mata es director del "Centro de Documentación de Arte Latinoamericano Contemporáneo" en San Juan de Puerto Rico.

# SOBRE EDGARDO GIMENEZ

Martita Romero Brest

En Caracas tuve la suerte de encontrar un nuevo amigo, Ernesto Ruíz de la Mata. El entusiasmo por la naciente amistad me hizo hablar de Edgardo Giménez, que además de ser un gran artista es un amigo. Pero hablar de él por escrito me inhibe, pues lo hace tan bien en los reportajes que me dan ganas de transcribir alguno, con lo haragana que soy. Además, nadie ha escrito mejor que Jorge Romero Brest en el prólogo del catálogo de una exposición de su obra, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1980), destacando su rica y variada capacidad expresiva, sobre todo de goce. Como que goza de todo, desde una sinfonia hasta un paseo en sulky: ve todo, como si tuviera un par de lupas en los ojos que le hacen ver lo que otros no ven. Cuando lea esto va a decir que yo no veo porque necesito usar anteojos.

Lo que entusiasmó a Ernesto fue mi relato acerca de una casa que construimos juntos en *City Bell*. Todo empezó como un juego, un domingo que fuimos a pasar un día de campo, él, Jorge, Eduardo —un amigo común— y yo. Edgardo había arreglado más que decorado nuestra casa, y un famoso arquitecto que nos visitó dijo que se trataba de un arquitecto nato. Debo aclarar que Edgardo no tiene casi estudios, lo que me maravilla, hasta el punto de preguntarme si por esto mismo es tan genial.

El juicio del arquitecto amigo dio inmediatamente su fruto. Ese domingo de campo encontramos un lugar que fascinó tanto a Edgardo como para sacar un lápiz y dibujar un proyecto de casa. Jorge se asustó, porque estaba seguro de que si Edgardo dibujaba, yo construiría la casa, y el lugar era muy inhóspito.

La idea de la casa crecía y al domingo siguiente salimos otra vez, pero recorrimos una zona más urbanizada, encontrando un terreno con un hermoso ombú y una casita vieja. Jorge pensó, esto sí que está mejor, se arregla un poco la casa y ya está, de modo que compramos el terreno con la casita. Pero no fue tal el desenlace de la historia. Jorge tuvo que viajar a Colombia y cuando volvió la casita había desaparecido y la nueva iniciaba su aventura. Jorge dijo más tarde: *"la única vez que quise ser maquiavélico me resultó mal"*. La casa se fue haciendo como una escultura, corrigiendo Edgardo sobre la marcha la evolución de sus formas. Nunca se hizo un plano sino dibujos de las distintas perspectivas que Edgardo entregaba a los obreros.

Todos los días controlábamos la construcción, Edgardo, Eduardo, Jorge y yo, y nos turnábamos para hablar seriamente con los obreros, sin ningún resultado positivo. A las cinco de la tarde Jorge decía: *"es la hora del té"* y se interrumpía repentinamente la ociosa prédica. Finalmente, después de cambiar los obreros, con un rico anecdótico que incluía un loco y un cojo,



*"... la casa de City Bell era considerada en el barrio como un convento y ahora, con la nueva, con otra gente, en otro lugar, ocurre algo parecido..."* Casa Romero Brest, Punta Indio, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1983/84.



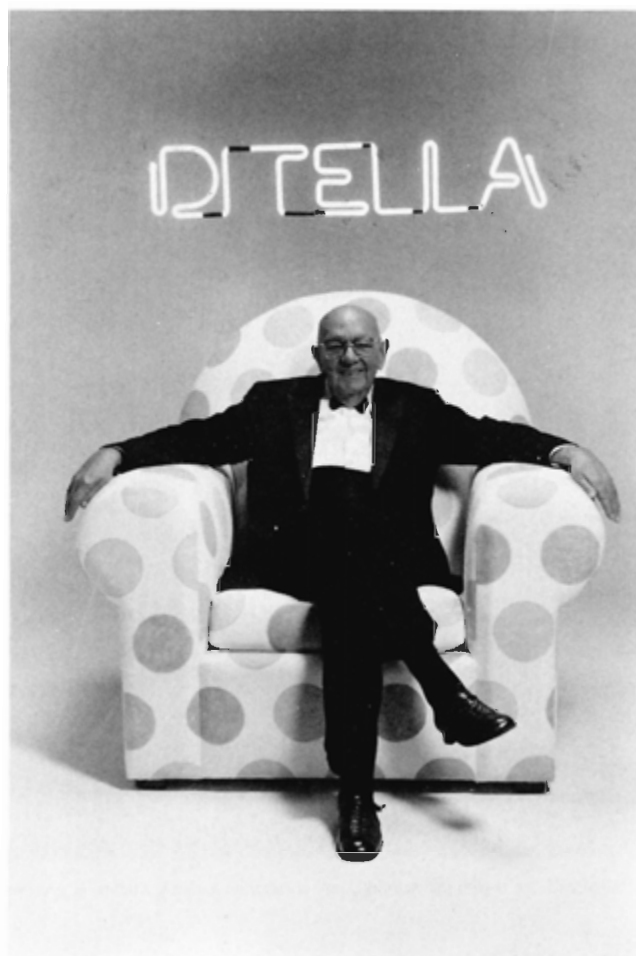
*"Como la zona es muy calurosa en verano y la casa es si muy chica, le dije a Edgardo que proyectara una pileta, que resultó ser por su tamaño, en particular por su profundidad, un monumento a la natación"*. Casa Romero Brest, Punta Indio.



*"La nueva casa es amarilla, tiene terrazas y anfiteatro, que al decir de Edgardo componen un living sin techo..."* Vista del frente de la Casa Romero Brest, Punta Indio.



Interior de la Casa Romero Brest en City Bell, Provincia de Buenos Aires, 1971/72. Mueble en forma de arco pintado como un cielo de día y un cielo de noche (en su interior contiene un equipo de audio). Al fondo, el escritorio de Romero Brest, amarillo con manchas de leopardo y en último plano el dormitorio, con una cama de 1.30 ms. de altura (diseños de Edgardo Giménez).



Martita y Jorge Romero Brest (1984).

terminamos la casa, que resultó tan hermosa como se verá en la foto. El jardín también tuvo su historia: Edgardo lo diseñó y como adora las plantas a menudo salíamos Edgardo, Eduardo y yo a recorrer la zona, y si en algún terreno abandonado encontrábamos una hermosa planta, pala en mano, nos apropiábamos de ella. Jorge siempre preguntaba cuando salíamos: "¿van con pala o sin pala? Porque si van con pala no voy", pero al final tuvo que resignarse a compartir la pala, pues de lo contrario nunca saldría.

El cuento tuvo un desenlace feliz. Fotos de la casa fueron publicadas en *Domus* con texto de Pierre Restany, así como en muchos diarios y revistas de la ciudad; posteriormente fue seleccionada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, incluyendo fotos de ella en la exposición titulada *Transformations in Modern Architecture* (1979).

Después de diez años vendimos la casa, no sin cierta tristeza. Cuando empezábamos a extrañarla demasiado, resolvimos hacer otra con Edgardo, esta vez en pleno campo argentino, *Punta Indio*, a ciento cincuenta kilómetros de Buenos Aires. Como la zona es muy calurosa en verano y la casa en sí muy chica, le

dije a Edgardo que proyectara una pileta, que resultó ser por su tamaño, en particular por su profundidad, un monumento a la natación.

La nueva casa es amarilla, tiene terrazas y anfiteatro, que al decir de Edgardo componen un living sin techo; intencionalmente es más para ser vivida afuera que adentro. Sorprende en medio del campo, junto a caballos, vacas y ovejas, la presencia de una belleza tan sofisticada. Todo esto forma parte del nuevo juego de Edgardo, que curiosamente, si bien todo lo hace como un juego, lo que se desprende de sus obras es un aliento religioso.

A este respecto cuento que años antes tuvimos una *boutique* de objetos para consumir, diseñados por Edgardo la mayor parte de ellos, pero tan extraña que la gente pedía permiso para entrar, lo que resultaba insólito. Consultada una psicoanalista, dijo que era explicable, porque la *boutique* parecía un templo. El mismo espíritu caracterizó el arreglo de nuestro departamento en Buenos Aires, espacioso y austero. Por si fuera poco, la casa de *City Bell* era considerada en el barrio como un convento, y ahora con la nueva, con otra gente, en otro lugar, ocurre algo parecido.



"Sorprende en medio del campo, junto a caballos, vacas y ovejas, la presencia de una belleza tan sofisticada." Vista general de la Casa Romero Brest, Punta Indio.

Edgardo no se propone conscientemente nada, pero inconscientemente crea ese clima, definiendo un estilo inconfundible, así se trate de un diseño gráfico, un vaso o una casa.

Creo que más o menos es lo que hablé con Ernesto en el lobby del Anauco Hilton de Caracas. Si no logro lo que espera mi nuevo amigo Ernesto es porque me falta el interlocutor que me inspiró esa noche. ■



"... intencionalmente, es más para ser vivida afuera que adentro..." Vista del solarium de la Casa Romero Brest, Punta Indio.

---

Martita Romero Brest ha sido el espíritu inspirador de las casas de City Bell y Punta Indio, autorretratos intuidos y ejecutados por el diseñador Edgardo Giménez. Se publica aquí, por primera vez, la "Casa Romero Brest", en Punta Indio, Provincia de Buenos Aires.

# LA NUEVA IMAGEN

Jorge Glusberg

A través de la historia del arte se observa la creciente necesidad no sólo de fundar teoría, como sucede en cualquier disciplina o práctica social, sino también la de hallar una meta-teoría (una crítica del hecho artístico). Esta meta-teoría es un meta-discurso acerca de lo artístico y en ese sentido la palabra crítica no debe entenderse en sentido evaluativo o normativo sino como una determinación de los límites de validez de tendencias o escuelas en el ámbito creativo de las artes visuales.

Aunque no es estrictamente correcto hablar de una misma raza, lo latinoamericano está conformado por profundos hechos culturales que tuvieron origen en la Conquista y se amalgamaron en la lucha por la Independencia, pese a que intereses mezquinos, y muchas veces ajenos al propio sentir nacional impidieron la unión panamericana propuesta por Bolívar. *"No somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado"* dijo Simón Bolívar en su Discurso en Angostura. No existe un arte latinoamericano, pero sí una problemática común que le confiere identidad. Por esto, en los ochentas, no es casualidad que aparezcan en los distintos países del continente, propuestas artísticas que tienen un denominador común a pesar de las distancias geográficas y del relativo aislamiento que mantienen entre sí.

El *transvanguardismo* europeo que defiende Bonito Oliva, propone la afirmación y la negación simultánea de las vanguardias: la continuación exasperada de ese proceso, pero a la vez un salto cualitativo. No es una ruptura más, sino un nuevo conjunto de rupturas, y no con cada ensayo precedente, sino con el concepto del arte que subyacía en todos ellos.

En efecto, en el fenómeno casi universal de la *nueva imagen*, las *transvanguardias* o la *pintura salvaje*, se nota un regreso, no necesariamente una involución artística: una vuelta a las dos dimensiones de la tela, y a motivos que el realismo había dejado de lado hace años. *La transvanguardia* en Italia, la *nueva imagen* de los norteamericanos, la *pintura salvaje* de los alemanes, están tratando, en los últimos años, de liquidar una especie de "conciencia desventurada de los artistas" de autorrepresión, y plantean una ruptura epistemológica (como diría Bachelard) en la poética visual de estos últimos años del siglo XX.

Esta nueva subjetividad que en Europa se afirma sobre la tradición expresionista, genera en la Argentina a partir de las experiencias que en los sesentas



Ana Eckell, *¿Qué joven eres...?*, 1983, óleo, 1.50 x 1.30 ms.



Luis Felipe Noé, *Delante de la Ventana*, 1983, acrílico, 0.70 x 0.70 cms.



Armando Rearte, *El Perro en la Noche*, 1983, tinta china sobre papel, 1.70 x 2.20 ms.



Antonio Berni.

llevaron a cabo Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Rómulo Macció (*Grupo de la Nueva Figuración*). Es una manera distinta para llegar a la imagen; los puntos de referencia podrían ser innumerales pero pensamos que los fundamentales podrían ir de Bacon al *Grupo Cobra*, de los muralistas mexicanos al maestro argentino Antonio Berni.

En todo el mundo, por un efecto que podríamos llamar "de magia artística contaminante", siguiendo la terminología de Frazer, aparecen los flujos y reflujos de la marea de la *transvanguardia*. Esta tapiza el universo, es mayoría cuantitativa sin duda en todas las manifestaciones actuales (en la *Documenta* de Kassel, en la Bienal de Venecia, en la Bienal de Sidney y en el Museo Municipal de Amsterdam). Y no tenía por qué faltar en Latinoamérica, ya que no es más que una consecuencia del lenguaje del arte, que indiscutiblemente es internacional. *La transvanguardia* transgrede todo lo anterior con fuerza y es por eso que en América Hispánica, lugar por excelencia de transgresiones en todos los órdenes, sobre todo políticos y económicos, las obras superan los tecnicismos.

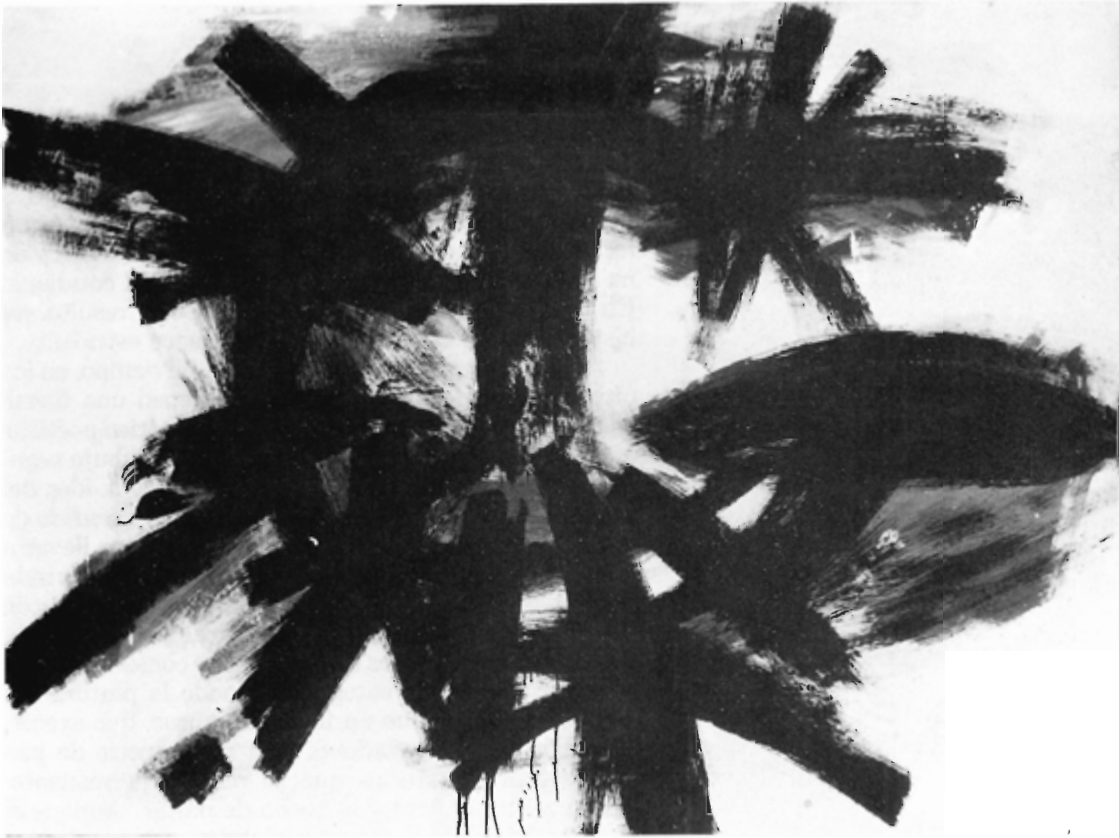
Bonito Oliva, en su texto *El Sueño del Arte*, dice "El arte italiano de los últimos años ha aceptado una idea del arte como realidad autónoma respecto de la existencia de su creador, oscilando entre la mortalidad del procedimiento analítico y la parcialidad del procedimiento sintético". Este punto de partida contradictorio, perfectamente destacado por Bonito Oliva entre lo analítico y lo sintético define la originalidad y, al mismo tiempo, el rescate del pasado que plantean las *transvanguardias*.

*La transvanguardia* en América Latina no es copia; es una continuidad, un movimiento original del que encontraremos las raíces a poco que escarbemos en la tierra aún húmeda de los hechos artísticos más destacados de nuestro horizonte cultural. En síntesis, *la transvanguardia*, la pintura que cubre en este momento grandes superficies de nuestro planeta artístico, nos remite a una verdadera acción social de las apariencias. Esta forma de arte, en América Latina, tiene un sentido y por supuesto una dirección: el de un momento de transición hacia nuevas formas, y una dirección: la del arte liberado de los cánones.

Puede parecer contradictorio, ¡y lo es! Los seguidores de estas nuevas experiencias estéticas están ya con la pintura realista, ya contra ella, en una mezcla de elementos heterogéneos, que caracterizan su ausencia de perfil estilístico. Como lo señalara Bonito Oliva "la neo-vanguardia no intenta seducir, no intenta ganar adeptos, convencer, ni entusiasmar al receptor. La ausencia de estilos es, simultáneamente, la presencia de todos los estilos".

En la Argentina no es posible comentar el proceso de *la transvanguardia* sin mencionar al maestro Antonio Berni, recientemente fallecido (sacó el Gran Premio del Grabado en la Bienal de Venecia).

Ha sido el iniciador del arte político en Argentina, y su valentía le ha llevado a experimentar en distin-



Kenneth Kemble. *Recuerdos de un Amigo Inconcluso*. 1959. óleo sobre "hardboard", 120 x 160 cms.

tas direcciones, una de las cuales ha sido un neoespressionismo sobre lo popular, muy cercano a lo que hoy podemos admirar en museos y galerías. Lo animado, presente en sus pinturas, se opone a lo inanimado ausente. Sin embargo, esta evocación de lo ausente está llena de presencias. Es la ausencia de la representación cotidiana del mundo; la fantasmagoría que envuelve a los protagonistas de sus obras.

Junto con Berni, el otro antecedente son los artistas de la *Nueva Figuración*, que se agruparon en la década del 60' alrededor de la postura teórica de Luis Felipe Noé, que escribió su libro *Antiéstética*, síntesis de su ruptura revolucionaria.

Fue el segundo grupo que exportó sus ideas (el primero fue el de Tomás Maldonado que siguió las enseñanzas de Max Bill); si bien en un principio la postura



Guillermo Kuitca, *La Plusvalía*, 1983. acrílico sobre lienzo. 2.00 x 2.00 ms.



Juan Pablo Renzi, *Música de Pájaro III*, 1983. óleo sobre lienzo. 140 x 140 cms.





Jorge Demirjián, *Trio con Corista*, 1983, óleo, 162 x 130 cms.



Rafael Bueno.

fue coincidente con la del *Grupo Cobra*, cada uno de los miembros del grupo dio luego su versión particular. Podemos decir que tanto Deira como Macció, bajo el lema de incorporar la libertad de la figura, plantearon formas a partir de expresiones no exentas de burla y de no poca indignación respecto de la realidad cotidiana. En relación con los demás artistas Deira resultó ser históricamente el más pausado, el menos estridente.

Pero sin embargo, con el correr del tiempo, en los últimos años de los 70' sus obras tienen una fuerte densidad expresiva, con licencias pictórico-poéticas que van recomponiendo las figuras de un dibujo seguro y un modelado del color que no desdeña la idea del peso. Deira no se interesa demasiado por el *sentido* de su obra sino por su *significante*, es decir, por llevar a primer plano la materia en sí misma, escapando a toda semántica. En el caso de Noé hay una exacerbación de la línea que continúa las ideas heroicas y monumentales que surgieron en los años 60' como consecuencia de un comportamiento categórico, donde la pintura era una herramienta y no un fin. Sus figuras, que exacerbaban la línea, amenazadoras, son una especie de pictogramas inflamatorios que se rebelan permanentemente contra el acto y el hecho de pintar. Aunque el impacto inicial de la obra fue violento, desorientado y quiso limpiar el aire de encadenamientos culturales, sus figuras (permanentemente conmovidas por el desastre) están ubicadas en lo que podríamos llamar los mitos de la historia argentina, es decir, por 50 años de errores (1930-1980) políticos y económicos que han hecho que la Argentina se tambalee hoy al borde de una hecatombe.

El otro miembro del grupo, Rómulo Macció, acaba de presentar una muestra de sus obras, luego de estar ausente del país por varios años. Y no hay duda de que por un lado Bacon y por el otro los pintores de *la Nueva Objetividad* lo han llevado a investigar las apariencias de la realidad y la realidad de la apariencia de nuestra vida cotidiana. Los arquetipos y repeticiones, como llama a sus propuestas Rómulo Macció, abandonan el proceso de transgresión de las formas básicas de la representación, y continúan una exploración de su interior donde el artista se independiza de las retóricas anteriores, y establece historias particulares a través de sucintos fragmentos figurativos (como "Los caballos de San Marcos", "El castillo de San Angelé" o "La Primavera Madonna Fiorentina"). En los últimos años Macció ha descubierto el placer de una artesanía sensible donde la ausencia deliberada del drama expresionista le permite ser lírico y provocativo, reclamando para su imaginería un lugar en las arenas internacionales. Es curioso que con los antecedentes que hemos señalado, sus óleos tengan tal frescura y reflejen —como en el caso de Noé— también un mito, pero en este caso, los mitos de la historia universal.

Por caminos paralelos ha desarrollado sus obras Kenneth Kemble, que pasa primero por el arte destructivo en los años 50' y por un informalismo a ultranza en los 60'. Luego en una extraña simbiosis que de-



Rómulo Macció. *Bombonera*. 1983. óleo sobre lienzo. 170 x 230 cms.

sarrolla entre lo conceptual y la pintura abstracta (y que continúa de alguna forma los dos caminos citados), toma su sentido de espacio y libertad. Pese a sus orígenes, Kemble muestra una obra enraizada en un territorio cultural estrictamente local. Ha mostrado reciente y simultáneamente sus propias obras y las de su maestro, Rafael Onetto, y es increíble cómo la comparación muestra un maestro oscuro y sin importancia, y a un alumno importante embriagado con el rompimiento de fronteras. La de Kemble es una pintura gestual abstracta, con pinceladas neoexpresionistas que comunican su ansiedad personal y enriquecen e intensifican lo cotidiano.

Nos gustaría señalar en esta corriente argentina de *la transvanguardia* —con la que aprovechamos para ejemplificar la postura latinoamericana— a dos artistas de la mediana generación: Juan Pablo Renzi y Américo Castilla.

Renzi, quien expone desde 1963, es un heredero directo de Antonio Berni. Es probable, porque nace y vive en Santa Fe hasta que emigra a Europa. En el 1968, como respuesta local a lo que sucede en París, propone una obra colectiva política, que se lleva a cabo en el interior del país y capitanea además un grupo de jóvenes artistas de la ciudad de Rosario, agrupados bajo el nombre de *Antimermelada*. Recorrió el camino de muchos europeos y norteamericanos. Se inició como

realista para luego introducirse en el campo de las estructuras primarias, el arte conceptual y político, y luego de un intermedio en silencio, volvió al realismo, que le permite ejercer su pasión por la pintura-pintura y mostrar su oficio. Las variaciones de Renzi a través de la libertad de *la transvanguardia* lo ubican a mitad de camino entre su vieja postura conceptual (y minimalista) y el mundo de la realidad; una equidistancia que le permite —como cuando hacía estructuras primarias— manejar un discurso indiscutiblemente personal.

Casi toda la obra de Américo Castilla, y sobre todo y en especial la de los fines de los 70', ha sido creada a las orillas del delta del Río de la Plata que alberga los sábados y domingos a una buena parte de los habitantes de Buenos Aires (once millones de habitantes). Su aparente naturalismo realista, es en realidad una transformación sofisticada y rebelde ya que Castilla descarta el falso naturalismo descriptivo, para acceder a una verdadera y refinada transposición. Como los antiguos pintores chinos que dibujaban un animal de mil formas distintas, Castilla desarrolla los elementos de la naturaleza sin preocuparse por su repetición, intentando que el espectador visualice — a través de una línea expresionista— lo que él ha dado en llamar "*los ritmos ocultos de la naturaleza*". Es una cierta forma de investigación ecológica, lo que Castilla



Bony Oscar, "Paesaggio della Luna", 1980, técnica mixta, 200 x 100 x 40 cms.

realiza en su retiro espiritual, bañándose en el mismo río y contradiciendo a Heráclito en la forma. Castilla se pregunta a través de sus paisajes abstractos si la pintura es un medio de comunicación o una actividad de ilusionistas. Umberto Eco definió la cultura como "el sistema de los sistemas de comunicación". Castilla parece haberse inspirado en esta definición.

Florencio Méndez Casariego antes de entrar en su etapa de *la nueva imagen*, se apoyó en el Expresionismo Abstracto de los cuarentas y cincuentas que apareció en los Estados Unidos, y que fuera tan brillantemente analizado por dos de los críticos más importantes de ese país: Harold Rosenberg y Clement Greenberg. Méndez Casariego reconoce que la tradición lírica del arte abstracto se encuentra regida por Kandinsky y se adhiere a su segundo nacimiento, una segunda fundación con Pollock. Podríamos decir que a partir de un misticismo geométrico y abstracto, Méndez Casariego construye sus propios paisajes. Paisajes internos, sin duda, dignos de una interioridad marcada por la presencia humana, y por el calor de una concepción vibrante y lírica de la pintura. Lo abstracto de su panorama se relaciona con una visión profunda de elementos que, aunque aparentemente figurativos, están directamente desarrollados a partir de su subjetividad.

Como en lo más profundo de todo operador abstracto y expresionista, la lucha se libra en su interior

y emerge en la superficie sólo una parte de la misma. Es como si el sector triunfante, dueño ya de la tranquilidad de haber ganado la contienda psíquica, se expresara silenciosamente. Se trata de una síntesis de configuraciones espaciales, de una topología que tiene que ver con lo que actualmente ha tomado el nombre de *teoría de las catástrofes*.

De la generación joven se destacan artistas como Rafael Bueno, Ana Eckell e Hilda Paz y los pertenecientes al llamado *Grupo IIIII* (cinco): Pablo Bobbio, Guillermo Kuitca y Osvaldo Monzo. No podríamos confundir los paisajes de Castilla con los paisajes-monumentos de Bueno. Es un escenario arqueológico donde la distorsión de las formas se recompone en una organización que va de lo insensato a lo grotesco. Bueno desarrolla un sistema de notaciones cromáticas y escriturales. El caos que introduce en su figuración este particular paisajista, es un caos a-significativo. Un rechazo por los dogmatismos de la pintura y por el realismo académico, que le permite incursionar con ironía y sarcasmo a través de paisajes particulares que incluyen como monumentos las letras de Gutenberg.

Ana Eckell, a través de los cómicos que se inspiran en los expresionistas alemanes y en los primeros Dubuffets, cuenta sus relatos a partir de dibujos-fotogramas que describen situaciones-series frenéticamente líricas. Personajes que se retuercen de alegría y de dolor, que saltan, caminan y actúan en espacios múltiples y obligan al espectador a desarrollar su propia creatividad al relacionar cada uno de los fotogramas.

Hilda Paz, por su parte, quiere mostrar cómo la rápida transformación de los lenguajes artísticos de los 60' y los 70' producen efectos en la generación de los treinta años. A través de los accidentes de la imagen, ella da su pequeña visión que no absorbe —ni pretende hacerlo— el sentido total del mundo. Olvidándose quizás de las técnicas y los perfeccionismos académicos, nos obliga a leer pequeños pensamientos, momentos fugaces que se oponen a los discursos monumentalistas y heroicos de sus antecesores inmediatos y se apoya en cambio en el comportamiento antiheroico pero agresivo de los expresionistas alemanes.

Indudablemente, la homogeneidad de un grupo de artistas y su poder de transformación está en relación directa con sus objetivos. El *Grupo IIIII*, que afirma colectivamente que una estética los contiene, expresa su deseo de promover una ruptura ideológica dentro del universo de la creatividad, y al mismo tiempo, su capacidad para ser contenidos por algo que necesariamente ellos mismos van desarrollando con su acción. El *Grupo IIIII*, surgido de una suma de identidades, nació múltiple. En esta multiplicidad nos interesa comentar, en el contexto del movimiento que estamos tratando, las obras de Bobbio, Kuitca y Monzo.

Pablo Bobbio continúa los antecedentes locales del nombrado grupo de *la Nueva Figuración* y del norteamericano del *Action-Painting*. Expresionismo e Informalismo, y Nueva Figuración conducen a Bobbio



Daniel Faunes, *Los Héroes del Tiempo Libre*, 1984, acrílico, 1.40 x 1.80 ms.

hacia un realismo particular. Sus etapas están bien diferenciadas: la del aprendizaje (con la influencia del cubismo de Juan Gris), la etapa lúdica (agresiva) del dibujo y finalmente la figuración y el azar de un post-realismo que aprovecha sin dudas todas las experiencias anteriores con trozos ricos y pictóricos, de claros-curos. Bobbio va logrando una recuperación de la imagen figurativa, con un discurso muy particular. Si su pintura es vital y formal, su búsqueda, su actividad, no deja de ser la instauración de un proceso de desarrollo y recuperación. A partir de situaciones clásicas, utiliza el azar como mecanismo operativo para recrear lo estrictamente formal y encontrar su lenguaje propio.

Guillermo Kuitca pasa por un primer período ligado al surrealismo y al arte como idea; luego el *collage*, con objetos reales, que lo lleva a su actitud actual, una ligazón orgánica y neoexpresionista con la pintura propiamente dicha. La acción de Kuitca de juntar hechos disimiles y heteróclitos, es un proceso similar al que la realidad impone al hombre frente a la ficción, con todos sus convencionalismos y soluciones previstas. Pero Kuitca evade, a través de un lenguaje bidimensional muy particular, la tradición, y produce símbolos que se relacionan con el buceo del inconsciente. Esos símbolos no son palabras sino imágenes pintadas que destruyen lo tradicional y se convierten en manifestaciones creativas a través de una exacerbación de la línea.

Las reminiscencias de un pintor como Deira no dejan de hacerse sentir en las obras de Osvaldo Monzo, que concretan juegos virtuales en el espacio de las dos dimensiones. Juegos de volúmenes donde lo importante no es pintar una tela, sino sellarla, dejar en ella la



Hilda Paz, *Aspirante al Poder*, acrílico, 1.10 ms. x 85 cms.

impronta de algo que tenga que ver con su estructura interna, su pensamiento, su visión de la realidad. De esta manera, Monzo, al presentar la serie "Caperucita y el Lobo", insinúa en los márgenes de la tela su deseo de materializar lo que Sigmund Freud recomendaba a sus alumnos: leer en las márgenes del sueño.

La unidad de estos artistas del *Grupo I III I* no significa identidad ni limitación, así como no lo es el discurso meta-artístico del teórico. Es más bien un sinónimo de intervención, de agresión contra el conformismo y las convenciones de tendencias disímiles, con una ideología prospectiva común.

Desde la perspectiva del arte, siempre anticipador, son necesarios muchos grupos como éste, de acción colectiva, y la teoría que apoye esa acción. ■

---

Jorge Glusberg es Director del "Centro de Arte y Comunicación" en Buenos Aires, y es autor de *Retórica del Arte Latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1978.

# LES PENETRABLES DE JESUS RAFAEL SOTO OU LE RECOURS A L'ARCHAÏQUE

Hélène Lassalle

A titre préliminaire, une simple réflexion méthodologique s'impose. Les quelques hypothèses qui vont suivre font appel à un point de vue psychanalytique. Il ne s'agit en aucun cas d'une psychanalyse de l'œuvre, encore moins de leur auteur. Ici je m'insurge une fois encore contre les interprétations dites psychocritiques ou poétiques auxquelles se risquent trop souvent aujourd'hui psychanalystes et théoriciens. Il est, en effet, impossible de reconstituer à partir de fragments biographiques et d'éléments plastiques définitivement isolés et fixés, le vécu inconscient qui est supposé avoir engendré et conditionné l'œuvre. Nous ne pouvons avoir affaire qu'à une reconstruction hypothétique, anastyle totalement arbitraire sans fondement scientifique.

Plus modestement, je vais me borner à des suggestions nées de l'observation des réactions du spectateur vis à vis de l'œuvre. Cette relation est une donnée plus facilement vérifiable. Elle se fonde sur une analyse strictement phénoménologique. Dans le cas précis qui nous occupe, nous étudierons les pénétrables de Soto et leur appréhension particulière, l'appréhension tactile.

Dans cette partie du monde que les latino-américains appellent "le" Caraïbe, *el Caribe*, il est frappant de constater combien le toucher est une expérience quotidienne, simple, évidente. Connaissance et appropriation du monde des objets, il y est — héritage de sociétés ancestrales encore proches, agraires et fusionnelles? — le mode normal de la relation à l'autre. Il n'en est pas de même en Europe. Notre culture, notre politesse sont, au contraire, fondées sur la distance, sur l'éloignement de l'autre. A propos de l'œuvre d'un vénézuélien mais qui fut d'abord connu à Paris, mont point de vue sera donc un point de vue européen, de même que mes incursions analytiques sont nourries de théories inséparables d'une certaine culture occidentale, de ses contraintes, de ses répressions, de ses inhibitions, de ses désirs.

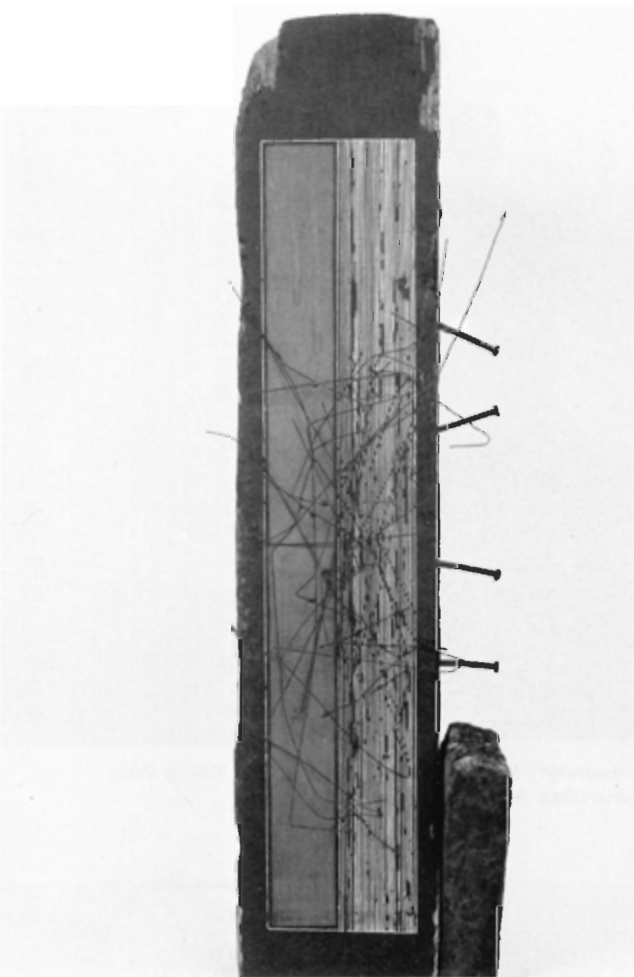
Les pénétrables sont à la confluence de deux courants de recherche d'abord séparés chez Soto.

La première se résume par une formule de l'artiste: "La nécessité d'intégrer le temps à l'art"<sup>1</sup> Le temps ne se perçoit qu'à travers un vécu corporel, dans la durée, le parcours d'un espace par exemple. Ce parcours ne fut d'abord qu'une promenade imaginaire sur une toile que l'œil doit balayer du regard pour y déceler une structure graphique. "L'homme moderne ne pouvait plus voir une œuvre d'un seul coup [. . .] Il y avait là un problème de perception qui l'obligeait à déchiffrer, à regarder l'œuvre dans son déroulement comme un film."<sup>2</sup> Développement logique de ce principe: Soto oblige alors le spectateur à marcher parallèlement au tableau de façon à lui

faire détecter comment les différents motifs se détachent sur le fond selon les vibrations de la trame, production que Soto poursuit encore actuellement.

La deuxième tendance, à peine ébauchée avant les pénétrables, au contraire, a tourné court sous sa forme première. En 1960-1961 Soto propose un certain nombre, peu important, d'expérimentations à partir de matières grossières, rugueuses, pleines d'aspérités, d'irrégularités dans le contour comme dans la surface: "*Alambres circulares*" (1960), la série des "*Leño viejo*" ou "*Puntas de goma*" (1961). Dans ce dernier tableau des agglomérats de petites billes enchevêtrées dans des écheveaux de filaments font relief sur un fond de toile brute. La provocation de cette apparence rude, brutale, convoque l'imagination tactile. Le relief appelle la main qui, pourtant, n'a pas le droit de s'y poser (au risque, sinon, de l'endommager!). La vue est la sublimation du toucher, dit Freud. La vue fait rêver au toucher. Elle en est à la fois le substitut et ce qui réfrène l'acte, afin de tout assimiler dans une structure unique préhensible par la pensée:

*Leño Viejo*, 1960, 45 x 20 cms.





"Sculpture cinétique", 1957, 2 ms. x 0.70 ms. x 0.70 ms. Colección Alfredo Boulton, Venezuela.



"Pénétrable", 1969, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris. (Foto: André Morain, Paris.)

"La vue est le thème unificateur de l'espace imaginaire. L'organisation spatiale de la vue s'avère être une structure imaginaire qui définit la double assimilation du grand et du petit, du dedans et du dehors."<sup>3</sup>

Dans la "*Sculpture Cinétique*" de la collection A. Boulton, de 1957, l'œuvre fait intervenir le mouvement du corps du spectateur par la déambulation soit autour de la sculpture, ou bien à l'intérieur même du minilabyrinthe (2m x 0.70 m x 0.70 m). Ici le tactile est éliminé, la vue, au cours de cet itinéraire, privilégiée. Désormais l'espace n'est plus l'espace du spectateur, face, opposé, à l'espace de l'œuvre, mais une assimilation de l'un à l'autre dans une interrelation dedans/dehors: saisie lointaine, saisie par morceaux, saisie par superposition, les différentes approches de l'œuvre se démultiplient. Les vides donnent l'idée du passage, les grilles font obstacle, des volumes se font et se défont selon que l'on s'approche, pénètre, ressort. Le paysage environnant est perçu à travers les grilles. Il est strié, morcelé et intégré à l'œuvre comme des fragments enchâssés dans un serti de métal.

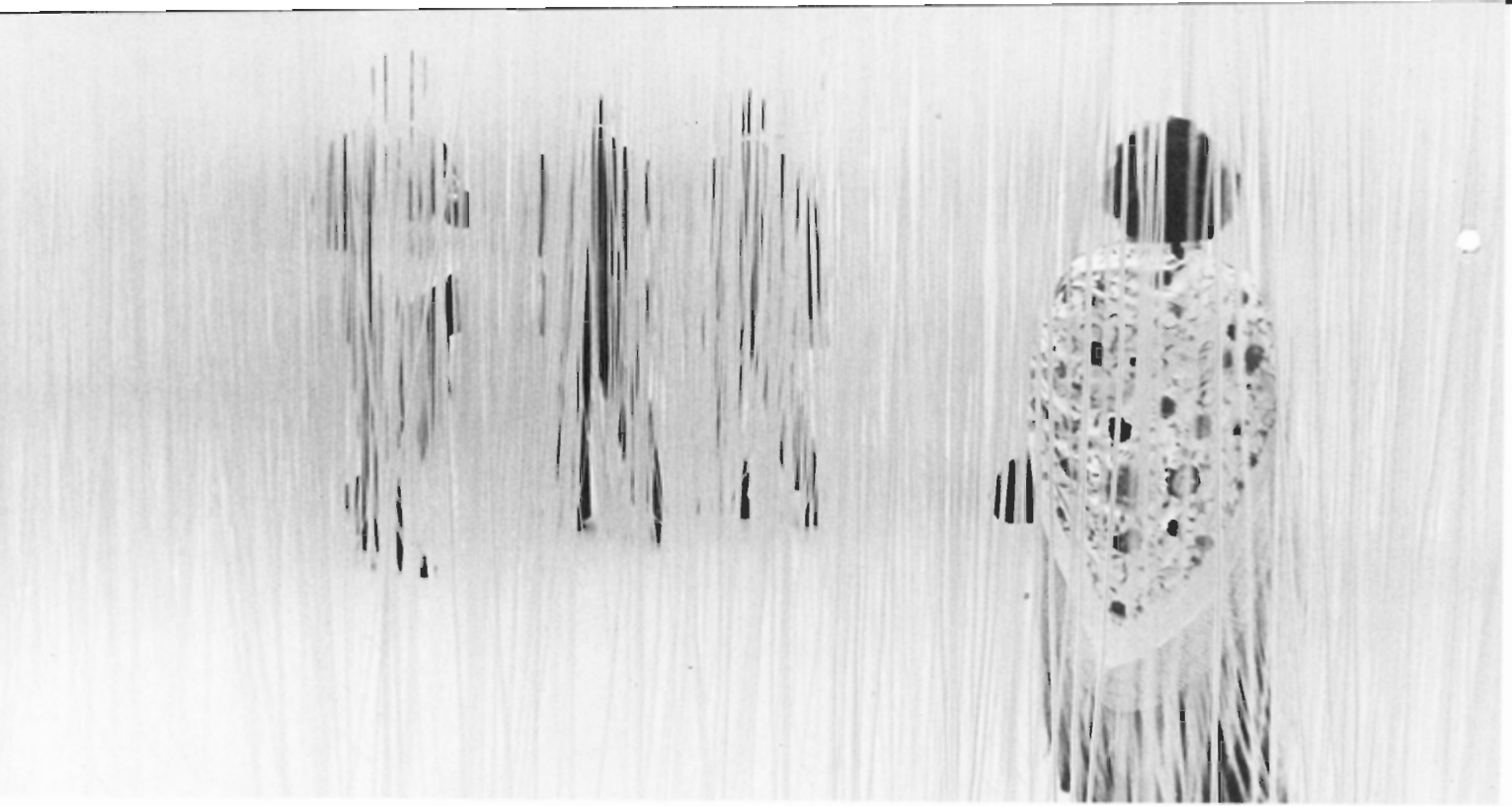
Schlemmer disait qu'une sculpture est essentiellement un objet autour duquel on tourne. Soto a renversé la proposition: désormais on ne tournerait plus *autour* de l'objet, on tournerait à l'intérieur; il faudrait y pénétrer. La perception du temps par la durée d'un parcours allait se faire à travers un vide rendu non seulement visible mais tactilement sensible par le fluide opaque qui le remplit. Soto allait "habiller l'espace de matières visibles [. . . ] le rendre nerveux de façon à le faire utiliser par l'être humain comme une substance aussi vivante que celle du monde physique lui-même."<sup>4</sup> (Je souligne le "faire utiliser par" qui met en évidence la manipulation opérée par l'artiste sur le spectateur pour lui faire éprouver quelque chose de spécifique.)

Après les murs vibrants de "*l'Environnement*" de la Biennale de Venise en 1966, le premier pénétrable à faire date fut installé au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1968. Un autre fut tendu sur le parvis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1969.

Le principe du pénétrable est simple. A une armature métallique fixée plus haut que hauteur d'homme sont suspendus, régulièrement espacés mais extrêmement rapprochés, des fils de nylon non coloré ou pour le "*Pénétrable sonore*" (1976), des tiges de duralumin. A la rigidité de la structure s'oppose la souplesse de la masse des fibres. A l'encontre de la continuité de la progression, voici la discontinuité du morcellement par l'accumulation d'éléments infimes, juxtaposées et disjointes. Opacité des matières, et, cependant, irradiation de la lumière diffusée par le nylon translucide ou qui se joue des interstices entre les fibres. Ni plein: l'obstacle n'offre aucune résistance solide; ni vide: le regard ne rencontre qu'une masse homogène, apparemment sans limites dès que l'on a franchi la lisière de la forêt des lianes plastiques. Le monde extérieur a reflué dans un lointain indéterminé. Il est brusquement







"Pénétrable". 1975. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

devenue invisible ou fantomatique. L'être humain se meurt à l'aveugle. Une lumière est répandue partout, mais elle n'a pas de source précise. La couleur elle-même est indéfinissable, changeante selon la luminosité, tantôt grise, tantôt glauque ou opalescente. Les seules sensations nettes, déchiffrables, sont des sensations tactiles. Des sensations sonores interfèrent également mais elles sont plus diffuses. Ce sont des bruits venus du dehors. (Quel dehors? Loin? Proche? Amical? Menaçant?) Ils arrivent à l'oreille amortis et déformés par la masse étouffante du pénétrable, ou bien ce sont des bruissements, des frôlements venus des fibres elles-mêmes (ou des sons éclatants lorsqu'il s'agit des barres de duralumin qui tintent en s'entrechoquant au moindre geste), des bruits tout proches mais inlocalisables.

On a parlé de sensations anciennes et naturelles endormies dans nos mémoires citadines (j'ai employé moi-même, du reste, des métaphores analogues): évocation de pluie, de feuillages, dimension oubliée de la forêt vierge ou de la mer. Notre société urbanisée, aseptisée, mécanisée, a engourdi des sens toujours en alerte chez l'homme primitif, le toucher, l'ouïe, l'odorat. L'art vient nous rappeler ce mode de connaissance perdu. Et ce n'est pas pure coïncidence, ni même un paradoxe, si, justement, un homme né près de fleuves et de forêts tropicales, dans un pays par ailleurs fasciné par l'aventure moderniste, totalement engagé dans la technologie et l'urbanisation à l'extrême, a cherché à restituer les effets de ces sens atrophiés par le biais des matières les plus inorganiques qui soient, les plus atones et en même temps les plus contemporaines et les plus symboliques de notre époque, les matières plastiques et les alliages nouveaux. On ne peut s'empêcher de songer à la nostalgie, chez un Rainer

Marie Rilke, d'une familiarité de l'homme avec ce qui l'entoure, son contact intime avec lui-même, familiarité que Rilke projetait dans une antiquité mythique, celle du stade ou de l'agora<sup>5</sup>.

C'est bien la même nostalgie que nous fait rechercher Soto. Mais n'est-ce pas la nostalgie d'un archaïsme encore plus fondamental? Soto a répété à maintes reprises qu'il voulait réaliser "la symbiose entre l'homme et l'œuvre d'art." L'homme devient partie de l'œuvre. Celle-ci ne se révèle à lui que dans la mesure où il la pénètre, c'est à dire dans la mesure où il en prend possession mais aussi où il disparaît en elle, où il est possédé par elle. Et cela prend du temps. Il faut un certain processus par lequel s'effectue la symbiose entre le dehors et le dedans, le non-moi et le moi, symbiose qui pourrait être l'écho, la répétition, de la symbiose originelle entre le moi et l'Objet, entre l'enfant et la mère. Avec les pénétrables, Soto nous fait réexpérimenter notre première découverte du monde: nous sommes environnés de partout par un corps dans lequel notre propre corps se perd, dont les limites sont incertaines. Nous progressons à travers ce brouillard solide tandis que se précisent peu à peu, alors que nous approchons de la périphérie, les formes du monde extérieur, fragmentaires, floues, spectrales, puis de plus en plus nettes. Couleurs, contours, accusent lentement leurs contrastes. Le visuel reprend ses droits. Mais il a fallu cet oubli, cette plongée dans l'indistinct, à la manière du nouveau-né flottant dans le brouillard de son a-perception, inconscient de la distinction entre le corps maternel et son corps propre, de la distance entre le non-moi et le moi, avant qu'il n'émerge peu à peu, affinant de plus en plus sa connaissance du monde. Tant que l'on n'est pas sorti du pénétrable, les notions de perspective et d'unité n'ont pas cours. Haché par les lanières qui ondulent à chaque mouvement, le monde extérieur se

Propose et s'esquive à la fois. Le près, le loin, le grand, le petit, perdent leurs références.

Pourquoi une telle résurgence du passé à jamais enfoui dans l'inconscient? A quoi bon cette réactualisation par la mise en scène substitutive qu'est l'œuvre d'art?

Toute notre activité, si l'on en croit Freud, et, plus particulièrement à sa suite Mélanie Klein, est une stratégie réactionnelle de défense contre la déstabilisation (ou, pour employer les termes kleinien, contre "l'angoisse persécutrice") inhérente à la rupture originante, la séparation d'avec l'Objet. Il faut donc se constituer des objets internes pour suppléer au manque. Le voyage auquel le spectateur est convié en entrant dans un pénétrable est donc double. Il est d'abord un oubli des perceptions habituelles pour retrouver les traces brouillées, recouvertes, d'états anciens avant de reinventer en quelque sorte le voyage inverse, semblable à celui que, selon Winnicott, "accomplit le petit enfant et qui le mène de la subjectivité pure à l'objectivité", des objets internes aux objets externes, de la créativité primaire à la perception<sup>6</sup>. La pénétrable, d'après ce point de vue, serait une aire d'expérimentation privilégiée, "aire transitionnelle", où la perception d'objets externes — les lanières, les fibres, ou les barres suspendues — réactivent, réactualisent un objet interne, (ou objet partiel, pour s'en tenir à un vocabulaire plus proche de celui de Freud), équivalent substitutif de l'Objet perdu, le corps maternel irrémédiablement séparé. En cette réactualisation — reconstitution de la symbiose première — résiderait le plaisir esthétique. L'œuvre est la nouvelle scène où l'on tente de "surmonter la séparation, l'unité originelle perdue"<sup>7</sup>. Le toucher est, ici, pour le spectateur, le moyen privilégié. Sa peau, sollicitée de toutes parts, éprouve à nouveau la sensation de bien-être, lointaine et oubliée, liée au narcissisme primaire.

Néanmoins, je l'avoue ce retour à l'archaïsme peut être inconfortable. Certains peuvent se trouver mal à l'aise dans un pénétrable, s'y sentir perdus, sans repères, avec la légère angoisse que provoque toujours la régression. Nous ne serions pas loin de phénomènes d'inquiétante étrangeté, effets causés par la répétition de l'identique sans savoir quel identique. La répétition d'un "même", à la fois familier et inconnu, devient alors source de déplaisir. Ce déplaisir est-il durable? Ne pourrait-il pas s'apparenter à la régression dans l'analyse, nécessaire, si désagréable soit-elle, au moi clivé pour lui permettre de se rassembler?

Par l'expérience tactile, le moi revit donc les étapes par lesquelles il s'est constitué. Et c'est bien significativement que Didier Anzieu a appelé "moi-peau" (terme repris plus tard par Deleuze à propos de Bacon) cette dimension essentielle, constitutive de l'être, structurante, englobante. Le moi-peau est toujours à reconstituer, à retramer. Il doit réparer sans cesse ses déchirures, soumis comme il est aux

violences des conflits internes comme aux agressions externes.

Par le réapprentissage du toucher à l'intérieur du pénétrable, ce n'est pas seulement le moi physique qui est concerné, ni même seulement le moi affectif, comme nous venons de le voir. Ce sont tous les aspects de la vie psychique qui sont en cause, y compris l'activité intellectuelle. Freud a mis directement en relation le *tabou du toucher*, caractéristique de la névrose obsessionnelle, et l'impossibilité d'effectuer le travail de liaison indispensable à toute activité de pensée<sup>8</sup>. "La compulsion à l'isolation" dans la vie sensorielle trouve son équivalent dans la vie mentale, équivalent dont elle est à la fois la contrepartie et le symptôme. L'isolation, qui est protection contre le contact physique, se traduit dans la parole ou dans l'action par des interruptions trahissant la volonté de ne pas laisser les pensées se toucher par association avec d'autres. Si je retourne ces constatations, on pourrait dire qu'inversement, une rééducation ou une réactivation du toucher a une fonction syntagmatique. Transformant le tactile de déplaisir en plaisir, elle va de pair avec une restructuration du mental, une stimulation de l'activité intellectuelle, en un mot une réorganisation globale du moi. En ce cas, un plaisir esthétique d'ordre tactile, tel que celui qui s'éprouve dans les pénétrables de Soto, sous l'aspect ludique apparemment gratuit, ne tiendrait-il pas au plaisir de la liaison, le stimulus externe sensoriel réveillant des stimuli internes? Ce plaisir tient essentiellement à une réconciliation du moi avec l'Objet, objet perdu, simultanément désiré, aimé, et haï pour être parti, réconciliation par conséquent du moi avec lui-même dans sa double dimension d'amour et de haine. Car, dit Freud, "le toucher, le contact corporel est le but prochain aussi bien de l'investissement agressif que de l'investissement tendre de l'Objet"<sup>9</sup>. Procurer un tel plaisir est bien une ambition globalisante. C'est une entreprise essentiellement anthropocentrique qui fait du moi le centre — au sens matériel même du terme — de l'œuvre d'art. L'espace de l'œuvre, le corps de l'œuvre, la structure de l'œuvre, ravivent le sentiment de soi, celui des frontières de soi et du monde. Ils font percevoir les limites autant que les relations qui se font et se défont entre corps et monde, entre soi et monde, entre soi et l'autre.

Cette interprétation est moins loin qu'il ne peut paraître d'un point de vue que Soto lui-même a exposé à Jean Clay: "Je ne copie pas la nature, j'isole des propriétés fondamentales du réel. Les œuvres pour moi sont avant tout des signes, pas des matières... Je démontre des concepts. Ce serait une erreur de voir dans l'œuvre même que vous avez devant vous l'objet de mon art: elle n'est là que comme témoin, un signe d'autre chose..."<sup>10</sup> Ailleurs, Soto insiste sur la notion de "Relations": "L'élément est un facteur secondaire que j'utilise pour rendre communicable



"Pénétrable". 1982. Palacio de Velázquez, Madrid.

ma notion de Relations."<sup>11</sup> C'est en prenant conscience des relations qu'il entretient avec ce qui l'entoure que l'homme prend conscience de lui-même et qu'il peut s'accepter tel qu'il est. Et c'est de cette acceptation que naît le plaisir de l'œuvre qui en est l'origine.

L'œuvre d'art, par emprunter cette fois un terme à Lacan, se révèle une "orthopédie de la totalité". Elle fonctionne à la manière du miroir chez Lacan, comme une sorte de miroir endopsychique. Comme lui, elle "établit une relation de l'organisme à sa réalité... de l'Innenwelt à l'Umwelt."<sup>12</sup>

N.B.

J'ai volontairement négligé les possibilités d'interprétation oedipienne du pénétrable: si le corps de l'œuvre est le substitut du corps maternel, de quel fantasme s'agit-il? À ce point de vue trop partiel et trop particulier, j'ai préféré l'insistance sur le tactile, émergence d'un archaïque culturel et psychique qui me paraît aussi spécifique que les jeux sur le fragmentaire et la transparence qui constituent la structure de l'œuvre et qui sont caractéristiques, comme l'a souligné Maria-Elena Ramos<sup>13</sup>, de l'art contemporain au Venezuela. ■

1. Interview de Jesús Rafael Soto dans le *Journal de Genève*, 1970, cité par Alfredo Boulton, *Soto*, Caracas, Ernesto Armitano, 1973, p. 146.

2. Alfredo Boulton, *ibid.*, p. 141.

3. Sami Ali, *Du banal*, Paris, 1980.

4. Alfredo Boulton, *op. cit.*, p. 134.

5. Rainer Marie Rilke, *Sur le paysage. Œuvres complètes I. Prose*, Paris, Éditions du Seuil, p. 369: "L'homme, quoiqu'il dure depuis des millénaires, était encore trop neuf pour lui-même, trop enchanté de lui pour porter son regard ailleurs et loin de soi-même. Le paysage, c'était le chemin sur lequel il marchait, la place sur laquelle il courait, c'étaient tous ces stades et ces places de jeux où de dense on s'accomplissait la journée grecque... — c'était le paysage où on vivait".

6. D.W. Winnicott, *Je et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 11.

7. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 74.

8. Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 44.

9. *ibid.*

10. Jean Clay, *Visages de l'art moderne. Jesús Rafael Soto*, Éditions Rencontre, 1969, p. 310.

11. Catalogue de l'exposition *Soto* au Stedelijk Museum d'Amsterdam, janvier-juin 1969.

12. Jacques Lacan, *La Stupeur du miroir comme formation de la fonction du Je*, dans *Écrits*, Paris Éditions du Seuil, 1966, p. 96.

13. Maria Elena Ramos, *Quelques approches à l'imagination de la transparence*, XVIIe Congrès international de l'Association internationale des Critiques d'Art, Caracas, 18-24 septembre 1981.

Ponencia presentada por la autora en el XVII Congreso de la AICA en Caracas, en septiembre de 1983. La versión definitiva de "Les pénétrables de Jesús Rafael Soto ou le recours à l'archaïque", revisada por Hélène Lassalle se publica en el idioma original por primera vez en esta edición.

Hélène Lassalle es Curadora de los Museos Nacionales, Paris, y autora de *L'art américain dans les collections du Musée National d'Art Moderne*.

# VENEZUELA: Visiones de su Pintura del Siglo XX

Bélgica Rodríguez

El siglo XX se inicia en Venezuela con la expectativa de crear un lenguaje pictórico que respondiera a la exploración en todos los aspectos del paisaje como tema. Pero esta misma expectativa se abría hacia la necesidad de desarrollar una pluralidad de visiones y proposiciones plásticas que enriquecieran el limitado campo temático de la pintura del país, referido esencialmente a la exaltación del hecho histórico, secuela del neoclásico y de la miseria derivado del romanticismo.

El Paisaje, el Retrato y la Naturaleza Muerta iban a evidenciar una realidad visible a aquellos artistas que buscaban una relación más directa y sólida con su entorno, con la naturaleza. El tema sería el objeto y el sujeto de la obra traducido en términos visuales en un esteticismo amable, en donde la belleza sería curiosidad visual e intelectual, además de caracterizarse por una gran carga de sensualismo. Se iniciaba el "aire-librismo" en Venezuela. El artista abandonaba los acartonados talleres y se entrega al deleite de los colores cambiantes de la montaña El Avila que rodeaba a Caracas. Cézanne se recordaba y especialmente lo poco que de él se enseñaba en la Escuela de Artes Plásticas de la ciudad. En 1912 un grupo de estos artistas funda el *Círculo de Bellas Artes*, rechazando el periodo anterior de la pintura venezolana. Había que animar el ambiente, comienzan a formarse las colecciones privadas y también a llegar revistas extranjeras en donde estaba la información de lo que pasaba en Europa. Llegan también reproducciones de obras famosas y muchos artistas viajan a París especialmente. El impresionismo de Monet y Sisley, el puntillismo de Seurat, el fauvismo de Matisse, el intimismo de Bonnard y Vuillard, las teorías de Cézanne, llegarán por diferentes vías y en diferentes formas; de la misma manera serán asimiladas, investigadas, estudiadas y vertidas en lenguajes particulares durante las cuatro primeras décadas del siglo. Una nueva manera de acercarse al hecho plástico se estaba inventando, conciliando siempre influencias y tendencias diversas, a fin de establecer técnicas y procedimientos que si bien derivaban de diferentes códigos plásticos, podían ser nuevos y responder a una idea obsesionante como era la de producir un arte que se acercara lo más posible a una realidad local, a un sentir latinoamericano. El estudio de la luz se hará fundamental y los afectará tanto formal como conceptualmente. Les preocupará la representación de una luz real que siempre supieron ver y comprender.

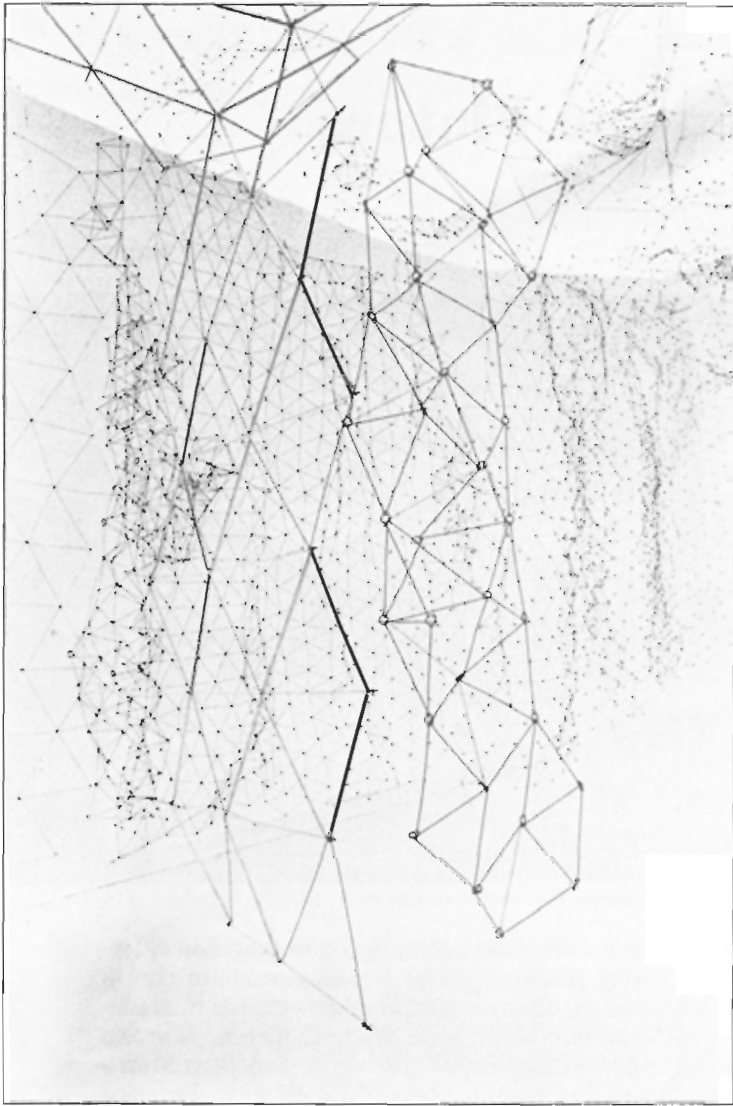
Es Tito Salas, quien con sus escenas de la vida cotidiana, alegres y festivas, transmitirá a los jóvenes artistas del *Círculo*, un mensaje vibrante, vital, poderoso. Abre en su pintura las puertas al sensualismo que caracterizará a la pintura venezolana durante un largo trecho de su desarrollo y el cual va a quebrarse a



Rafael Monasterios. Torreón de Caricuao. 1930.

finales de la década del cuarenta con la aparición del interés por el realismo social y posteriormente con la emergencia del abstraccionismo. Los artistas fundadores del *Círculo*, entre ellos Manuel Cabré, Marcelo Vidal, Antonio Edmundo Monsanto, Próspero Martínez, Armando Reverón, Rafael Monasterios, Federico Brandt y Luis Alfredo López Méndez, buscarán representar la belleza del paisaje que los rodeaba. En general el planteamiento de la luz en la obra de los artistas venezolanos de este periodo, es lo que va a diferenciarlos de pintores paisajistas de otras partes, destacándose Armando Reverón (1889-1954), uno de los más geniales pintores venezolanos y quien en su obra concibió la luz no como un elemento formal más sino como un valor muy complejo que determinó forma, color y composición.

La segunda generación de paisajistas es la que forman los artistas de la llamada *Escuela de Caracas*, quienes continuaron la temática de sus maestros, los artistas del *Círculo*, pero con algunas variantes de orden formal, como sería la estilización de formas y el empleo de colores violentos. De esta generación mencionaremos, entre otros, a Antonio Alcántara, Marcos Castillo, Pedro Angel González, Rafael Ramón González, Elisa Elvira Zuloaga y Alberto Egea López. Parte de la vida de estos artistas transcurrirá dentro de un orden de inquietud política. El país, hasta 1935, estará bajo una dictadura militar. Poco a poco el artista venezolano irá sintiendo la necesidad de acercarse a una realidad social que le conmueve. Un orden precario de vida lo orienta hacia una nueva temática: aquella que rompiera con los esquemas ya tediosos del paisajismo.



Gego. *Reticulárea*, 1968-69.



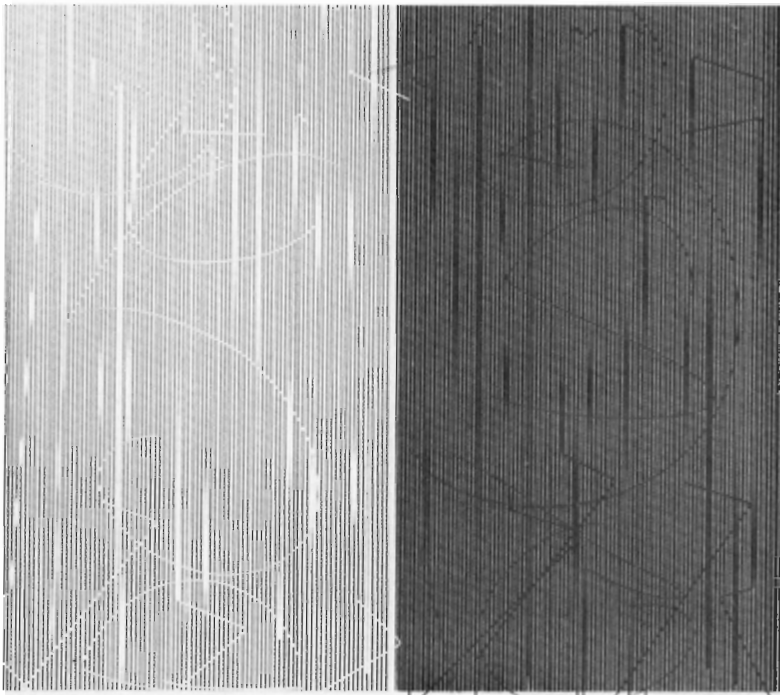
Jacobo Borges. *La Coronación de Napoleón*, (estudio de un cuadro de David), 1963.

Inspirados especialmente en el Muralismo Mexicano, un grupo de artistas abrazarán la temática de la crítica social, casi todos nacidos hacia finales de la década del diez, así como los artistas del *Círculo* y de la *Escuela de Caracas* habían nacido en los primeros años del siglo. Entre ellos sólo nombraremos a los más importantes: Héctor Poleo, César Rengifo, Pedro León Castro y Gabriel Bracho. Pero no se evidenciará un desarrollo coherente. No existiendo las circunstancias que caracterizaron la emergencia del realismo social en México, su función comunicativa no se diferenciaría de las otras tendencias.

La obra producida de 1900 a 1940 se caracterizó por la manera analítica con que el artista estructuraba las partes del tema sobre la tela, componiéndola casi de manera arquitectónica (Marco Castillo, Rafael Monasterios, Francisco Narváez, Héctor Poleo) y no en términos de atmósfera como fue el caso especial de Reverón. Se insistía en el "realismo" del tema, es decir en el logro de una representación lo más fiel posible del motivo, pero también se insistía en su representación de acuerdo a una luz naturalista.

A partir de 1945, la situación comienza a variar. Los jóvenes artistas del momento estimaron anacrónico todo lo que pasaba en la pintura del país. Van a iniciar una batalla por imponer una nueva visión artística, más acorde con la época, según su opinión. Consideraban al medio plástico venezolano local y provinciano y de allí que se interesarán en buscar contenidos universales para su obra. Muchos fueron los motivos que justificaron el hecho de que, para finales del cuarenta, los artistas venezolanos volvieran sus ojos hacia Europa, concretamente a Francia. La circunstancia de buscar allí nuevos incentivos, dejando atrás la tradición inmediata representada por el paisajismo, los colocó en la situación de definir su posición frente al arte y, lo que fue más importante, definirse como creadores. Surgen nuevos intereses, interrogantes y preocupaciones. Una preocupación muy importante era la de trabajar dentro de un criterio de contemporaneidad.

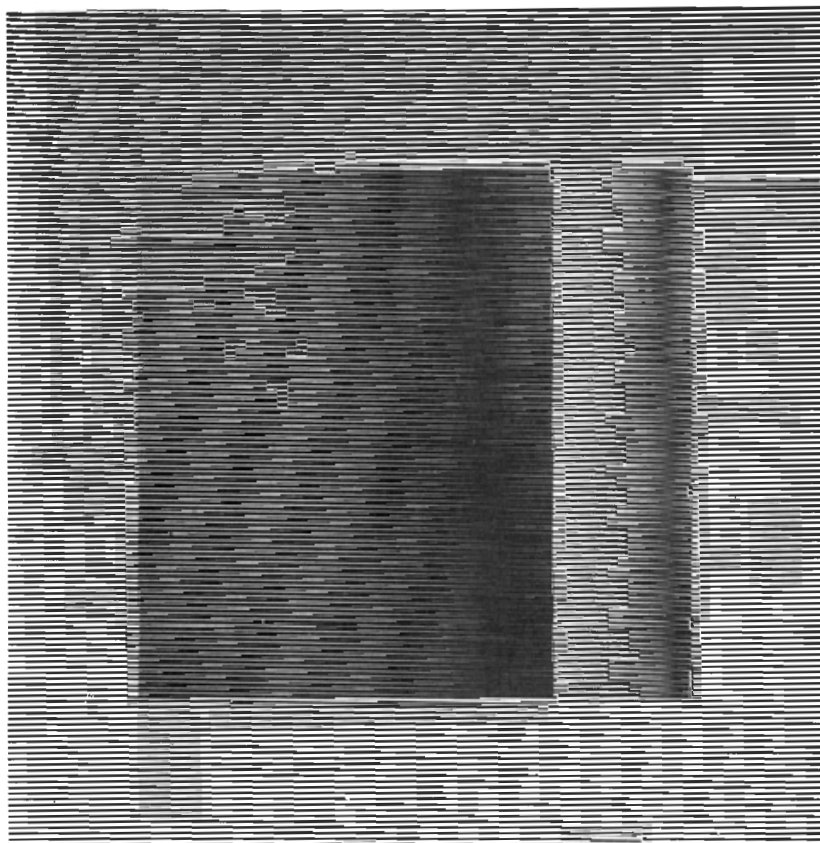
En Latinoamérica el artista siempre ha buscado plantear un carácter propio, sin que se lo haya planteado de manera compulsiva sino como una necesidad legítima de expresar ciertos aspectos de su personalidad. En este lenguaje propio se ha reconocido una constante, ésta ha sido la vocación constructiva. El arte abstracto geométrico, como todos, en Venezuela deriva del estudio de la obra de Cézanne y de las teorías del cubismo. Antes de viajar a Europa, la obra de los artistas que más tarde constituirán el grupo de geométricos va a ser cubista. Si bien la práctica formal no les hacía negar de manera definitiva la figura, en todo momento el objeto se estructuraba en el plano siguiendo una construcción que tendía a la abstracción por la vía de la síntesis y de la reducción de las formas a los esquemas más esenciales. Luego las influencias de Mondrian y Kandinsky y también del constructivismo ruso, pasarán a formar parte de la base de las proposiciones plásticas de los artistas venezolanos. El arte



Jesús Rafael Soto, *Escritura Vertical*, circa 1968.



Alejandro Otero, *Ala Solar*, Bienal de Venecia, 1981.



Carlos Cruz Diez, *Color Aditivo*.

geométrico aportó vías positivas de desarrollo al arte de Venezuela. Una de estas vías fue el proceso de integración de las artes iniciado a principio del cincuenta por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, con el diseño y construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas.

El éxodo se inicia. Comienza en 1945. Sale Alejandro Otero para París, luego Mateo Manaure, más tarde Rubén Núñez, Víctor Valera, Luis Guevara Moreno, Omar Carreño, Mercedes Pardo, Jesús Soto, Carlos González Bogen. Casi todos los nombrados formarán en 1950 el grupo *Los Disidentes* y desde París hablarán a Venezuela en un estilo agresivo y flamígero. Rechazaban el conformismo localista, el gusto por la materia, por el color pastoso, la sensualidad de la materia. Buscaban nuevas formas de expresión como única salida para una pintura nacional que consideraban fuera de época, apoyados lógicamente por un auge económico proveniente de la exportación del petróleo. El nuevo lenguaje formal estaría sustentado por el rechazo a la ilusión espacial y a los efectos de profundidad, la forma comenzará a devenir independiente, a liberarse de su contenido extrapictórico para ser ella misma su significado. El arte para estos artistas que comenzaban seriamente a transitar el camino de la abstracción geométrica, sería la esencia del mundo de la naturaleza y no su gramática.

A partir de 1952, cuando algunos de los artistas que estaban en París regresan al país, comienza a afirmarse la tendencia de la abstracción con su propio lenguaje. Otras derivaciones habrían que añadirse. Y también otros lenguajes, como sería el del arte cinético y del cual Jesús Soto ha sido el gran demiurgo junto a

Carlos Cruz-Diez. Hacia finales de la década del cincuenta el ambiente se hace polémico. La abstracción y la figuración se plantean como corrientes antagónicas que luchan por tener la hegemonía en los centros artísticos. Ambos se erigirán como columnas estelares de la pintura venezolana. La figuración no hará sino confirmar la fuerte tradición en el ámbito de la pintura venezolana.

Muchos lenguajes comenzarán a surgir como consecuencia de la apertura que se inicia en la década del cincuenta. Los artistas se asimilarán a las diversas tendencias que se desarrollaban en el mundo y entre éstas, estaba la nueva figuración. La corriente estaba emparentada con el interés por parte de los artistas de crear una pintura de denuncia, de crítica, de un momento histórico particularmente importante en la vida del país, pero sin llegar a constituirse en temática propia del realismo social. El hombre y su problemática social será objeto para crear una obra que conllevaba cambios formales y conceptuales. Jacobo Borges ofrecerá ya para los primeros años del sesenta, una pintura sólida, así como también Régulo Pérez y Carlos Contramaestre, ubicándose dentro de la denuncia política, mientras que Alirio Rodríguez y Edgar Sánchez, mostraban un mayor interés por la indagación en el interior del hombre mismo y sus relaciones con el entorno.

En conclusión, el arte contemporáneo de Venezuela, comenzando con los paisajistas de los primeros años del siglo, luego la enérgica abstracción geométrica de los años cincuenta —teniendo al lado la abstracción lírica y el impulso internacional del arte cinético—

pasando luego a la poética del informalismo y manteniendo la formidable y fiel tradición figurativa, ha ejercido su oficio desde diferentes posiciones estéticas, críticas y personales. La inquietud del artista venezolano por buscar nuevas vías de desarrollo, ha traído como consecuencia el desarrollo de muchas tendencias y estilos que demuestra indefectiblemente la pluralidad. Hugo Baptista, Marcos Miliani, Manuel Quintana Castillo, Mario Abreu, Alirio Oramas, Oswaldo Vagas, Humberto Jaimes Sánchez, Antonio Moya, Francisco Hung, y muchísimos, junto a los artistas que hemos nombrado, conforman el vastísimo panorama de la pintura venezolana, hoy por hoy inscrita dentro de exigentes patrones de calidad. Todos ellos continúan el drama cotidiano del artista que busca conquistar la esencia de la realidad de la obra de arte y de su propia realidad como creador. ■

---

Bélgica Rodríguez es Vicepresidente Internacional de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Subdirectora de la revista *Arte Plural de Venezuela*. Es autora de *Breve historia de la escultura contemporánea en Venezuela*, Caracas, FUNDARTE, 1979.



El pintor Armando Reverón en su taller (circa 1952).



Régulo Pérez, *El Extraño Señor Colmenares*.



# EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE CIUDAD BOLIVAR: La Realización de una Idea

Getulio Alviani



Gloria Carnevali y Getulio Alviani, directores del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, Venezuela, frente a la obra de Josef Albers "Homage to the Square: September".

---

**“El primero y único en el mundo consagrado exclusivamente a la visualidad estructurada; dirigido por un artista, Getulio Alviani, y por una filósofa, Gloria Carnevali”.**

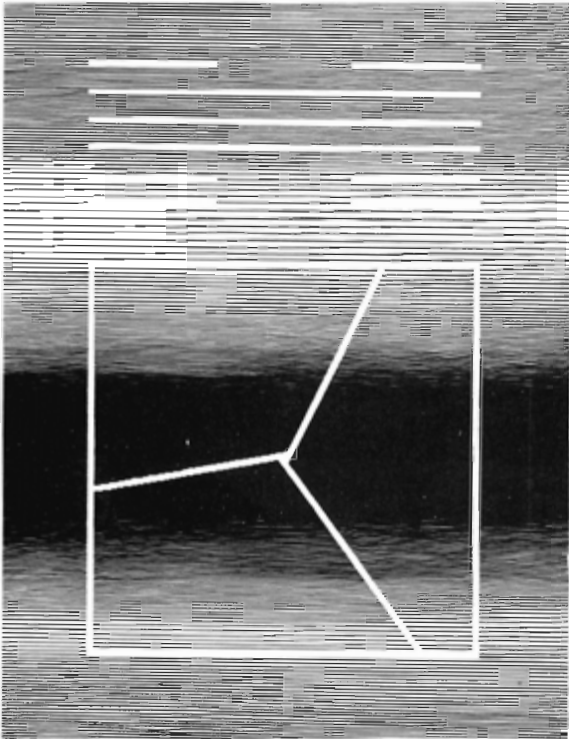
---

A partir del momento en que en 1981 me encargué del Museo de Arte Moderno de la Fundación Soto, éste fue consagrado exclusivamente a la Visualidad Estructurada. Las tendencias representadas en él van cronológicamente desde las vanguardias históricas rusas, al neoplasticismo, la abstracción geométrica, el arte concreto, monocromo, cinético, óptico, programado, sistemático, lógico y experimental en esta misma línea de desarrollo.

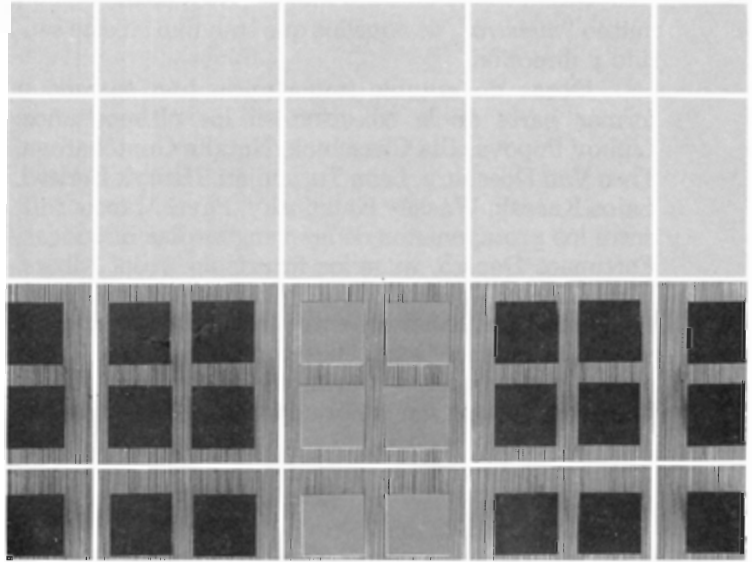
La mayor parte de la colección del Museo estaba formada por los protagonistas y los desarrolladores de estas tendencias. Existen en ellas obras de Arp, Fontana, Magnelli, Gorin, Schoffer, Vasarely, Agam,

Rickey, pequeños testimonios de Mondrian y Malevitch, y también de artistas más jóvenes como Camargo, Colombo, Tomasello, Debourg, Richter, Mack, Le Parc, Cruz-Diez, Otero, Klein y muchos otros de las últimas generaciones. Por supuesto, el Museo cuenta con un conjunto de más de ochenta obras representativas de la trayectoria de Jesús Soto, escogidas en estricto orden cronológico. Todo este conjunto era motivo suficiente para intentar una empresa que siempre ejerció sobre mí una gran fascinación: reconstruir el capítulo completo de la historia de este arte. La circunstancia era única y todavía posible.

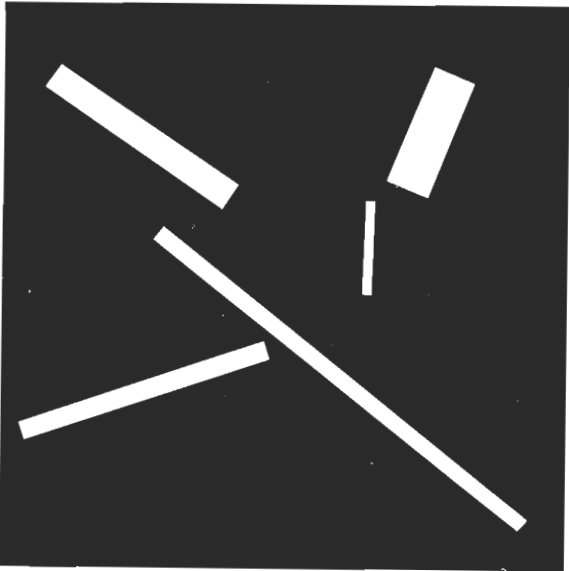
La paternidad arquitectónica de Carlos Raúl Villanueva, tanto en los espacios de exposición ya existentes como en los técnico-logísticos en proceso de construcción (quien ya había colaborado en forma tangible con artistas de la envergadura de Pevsner, Calder, Arp y Vasarely integrando sus obras en la Ciudad Universitaria de Caracas) y la presencia de Jesús Soto eran dos entidades bien precisas.



Michel Seuphor, *Composición*. 1975, tinta sobre cartón, 56 x 72 cms.



Jesús Rafael Soto, *"Carrés a Bande Bleu"*, 1969, madera, metal y acrílico. 158 x 207 x 18 cms.



Jean Tinguely, *"Metamalevitch"*. 1960/61, 66 x 66 x 9 cms.



Liubov Popova, *Arquitectura Suprematista*, 1918, tèmpera sobre cartón, 38 x 36 cms.

Ante todo, se hizo necesario elaborar un programa muy ajustado de adquisiciones para darle un estricto contenido histórico a la colección.

Pensé en tener un testimonio del pasado más remoto con obras significativas pero de pequeñas dimensiones, por razones de espacio, financieras y de asequibilidad, e ir subiendo poco a poco históricamente a la par que se ampliaban las dimensiones de las obras, hasta alcanzar en nuestros días una verdadera espectacularidad.

El programa es muy preciso. Creo que es uno de los únicos museos del mundo que tiene un programa de adquisiciones exactamente delineado, que evite lo contemporáneo, lo pasajero, la moda, los sucesos (efímeros

como han sido casi todos los que han tenido lugar en los últimos años) y sobre todo, las "ocasiones" en todos los sentidos.

Para este programa fueron muy útiles los contactos ya establecidos con historiadores y artistas como Umro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Mauro Reggiani, George Rickey, Ivan Picelj. Al mismo tiempo se pensó en organizar un programa de adquisiciones. Además de ser colegas, los artistas vivos de esta tendencia mantienen vínculos de amistad conmigo y la respuesta a nuestra proposición ha sido extraordinariamente positiva. Mi intención es que los artistas se sientan partícipes de lo que se está haciendo, que se sientan artífices del Museo, parte de él, que lo vean como un

museo "nuestro", de aquellos que trabajan en este sentido y dirección.

Obras de notable importancia han entrado a formar parte de la colección en los últimos años: Liubov Popova, Ilia Chaschnik, Natalia Gontcharova, Theo Van Doesburg, Leon Tutundjan, Henryk Berlewi, Lajos Kassak, Wassily Kandinsky, Pavel Mansouroff, entre los protagonistas de las vanguardias históricas. Fortunato Depero, entre los futuristas. Josef Albers, Hans Richter, Johannes Itten, Andre Heurtaux, Serge Poliakov, Ben Nicholson, entre los que han desaparecido no ha mucho, todos ellos con obras de un cierto relieve y de medidas considerables; también Marcel Louis Bagniet con una obra de 1922; y Luigi Veronesi, Verena Loewensberg; el escultor Robert Jacobsen, Max Bill con una importantísima escultura en mármol de 1953, "22", y una tela de grandes dimensiones de este mismo artista suizo, cuyos aportes al arte lógico han sido fundamentales. También tenemos en las obras tridimensionales, esculturas de Jean Tinguely y Kenneth Snelson. Entre las generaciones más jóvenes de la "nouvelle tendance", del arte cinético, programado, sistemático, las obras de Enrico Castellani, Jeffrey Steele, Ludwig Wilding, Gianni Colombo, Almir Mavignier, Grazia Varisco, Ryszard Winiarsky, Richard Anuszkiewicz, Agostino Bonalumi, Marina Apollonio, Andreas Christen y Alberto Biasi con una obra espectacular de iridiscencia eléctrica.

Este aporte factual de colaboración se desarrollará sobre todo cuando las estructuras arquitectónicas del complejo del museo estén terminadas, cuando los artistas del mundo entero puedan venir y permanecer algún tiempo trabajando en los estudios que se están construyendo y en los cuales habrá desde los más sofisticados, para investigar, para hacer demostraciones, para dar conferencias, realizar encuentros con artistas del país, instaurando esos principios de cambio que han sido siempre la base del conocimiento y por tanto, de la cultura. Ya algunos artistas ingleses, italianos, estadounidenses, polacos, han anticipado o anunciado proyectos plásticos que les gustaría construir aquí y que después dejarán al museo.

Al lado del Museo está surgiendo la Universidad Experimental de Guayana (UNEG). Entre sus escuelas está contemplada una de arte. El Museo ha presentado a la universidad un proyecto para una escuela, no tradicional, sino para un Instituto de Diseño Industrial.

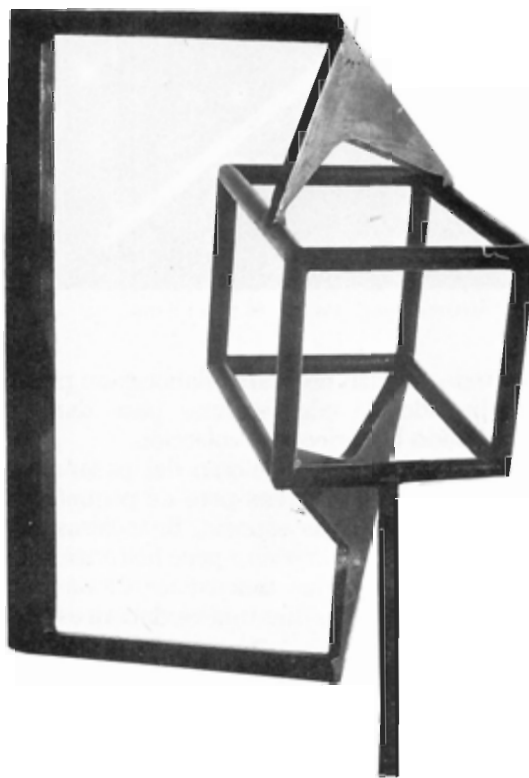
Es inconcebible que un país como éste repleto de materias primas de todo tipo —y aquí en Guayana se encuentran una gran mayoría de ellas— no tenga en su estructura educativa un centro en donde se aprenda a diseñar todo aquello que un pueblo pueda necesitar en su vida. Este centro no será puramente técnico. El Museo desea incidir en la medida de sus posibilidades en que se formen en él individuos con una fuerte preparación teórica, de manera que puedan asumir críticamente su trabajo de artífices de la sociedad industrial. Un instituto de este tipo le cambiaría la cara a la eco-

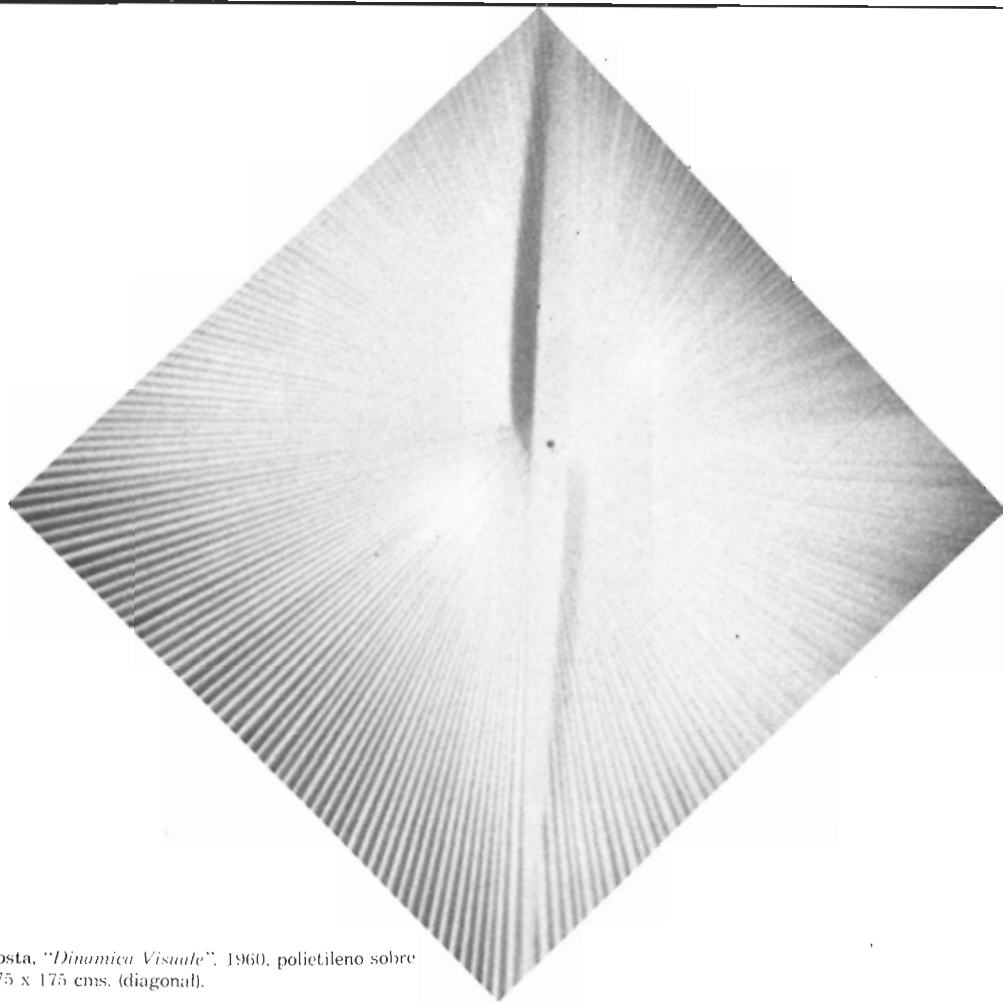
nomía venezolana para la cual el rótulo de "importado" es aún sinónimo de prestigio y garantía de calidad. La naturaleza aquí es un paraíso terrenal; en cambio, la realidad operativa es todo lo contrario en campos problemáticos hoy vitalmente necesarios como éste de diseñar, que en todos los sentidos es de primordial importancia. Y este arte, que el Museo muestra, casi podría fijar las pautas de lo ejemplar en el mundo del hacer.

En este Museo existirá también un archivo con la recopilación —ya iniciada— de todo el material asequible sobre este arte; un centro en el cual convergerá la mayor cantidad de informaciones a través de libros, documentos, películas, videos, etc. También será un centro de emanación porque es nuestra intención ampliar y profundizar el conocimiento y la presencia de este arte por todos los medios en Venezuela y en este continente, y por el interés que representa, por la unicidad y ejemplaridad del proyecto, en muchos otros países también.

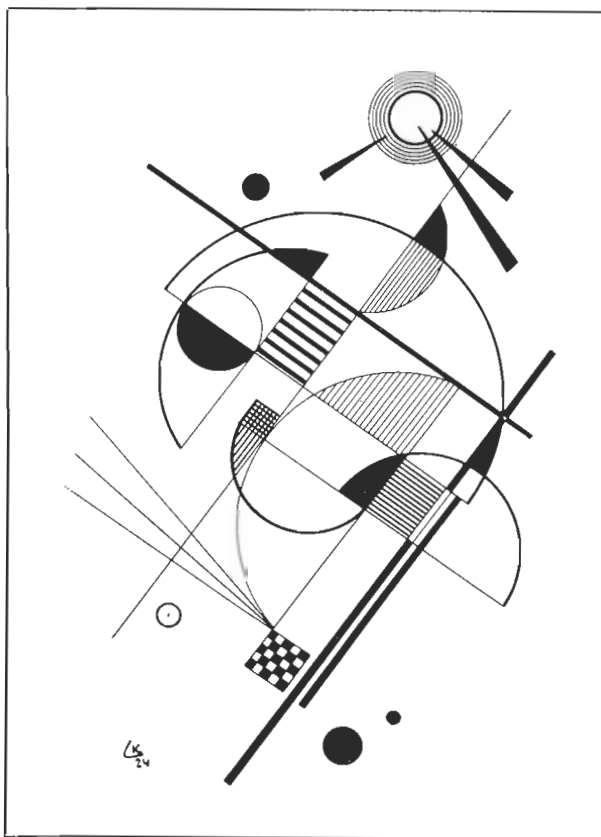
Como siempre digo, quiero hacer de este centro un Cabo Cañaveral de este arte, un arte joven, nacido en nuestro siglo. Aún están vivos, afortunadamente, algunos protagonistas de aquellos inicios, algunos pioneros que aún pueden dar testimonio, informaciones de primera mano. Son, no obstante, los últimos momentos en los cuales será posible tener esto y es necesario hacerlo con celeridad. Todo esto no se podrá llevar a cabo dentro de poco y por lo tanto será irrepetible . . .

Robert Jacobsen, "Forme Géométrique", 1952, hierro.





Toni Costa, "Dinamica Visuale". 1960, polietileno sobre tela. 175 x 175 cms. (diagonal).



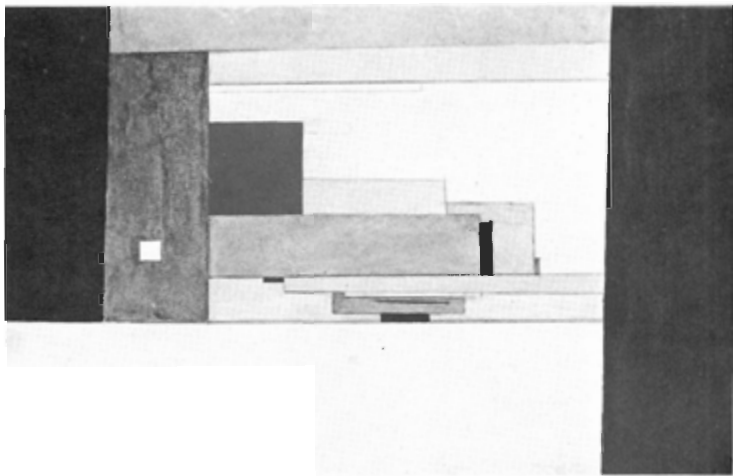
Wassily Kandinsky, *Composición*, 1924, tinta sobre papel. 26 x 17.5 cms.

Una circunstancia única, una serie de razones han querido que esto fuese posible en Ciudad Bolívar, en Venezuela, pero ha podido ser en cualquier otra parte del mundo, siempre que se hubiera dado la voluntad de hacerlo. Si hoy otros quisieran iniciar algo de este género, podrían hacer tan sólo una copia de lo nuestro, por eso me parece importante esta "intuición".

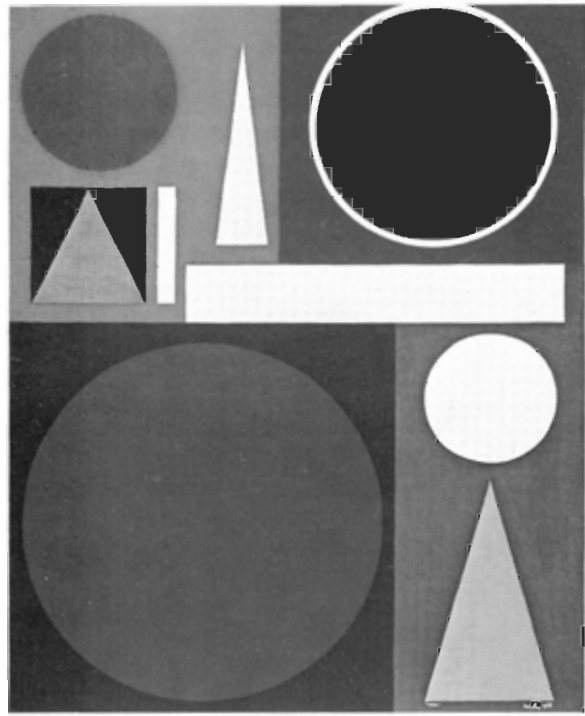
De ahí la internacionalidad, la ausencia de límites de esta aventura, de esta realización, que tras tantas dificultades e intereses está iniciando su verdadero camino. Las dificultades que se tienen son comprensibles, primero porque su problematicidad es compleja y nueva, y segundo porque no se tiene el respaldo de lo "ya conocido". Un conjunto de intereses madurados internamente comienzan a involucrar también a quienes están fuera, pero que consideran importante que todo esto se realice.

Este Museo, creo, podrá ser dentro de poco una presencia ejemplar para el futuro. En este arte, fundamentalmente didáctico, sus implicaciones con la vida son totales, ejemplos de la más justa proyección. Mi viejo amigo Vantongerloo, gran protagonista del arte lógico, tenía tres palabras claves: TECNICA, FUNCION y FORMA, éste es el principio del hacer: de aquello que vale la pena que exista por la dignidad que tiene en tanto objeto.

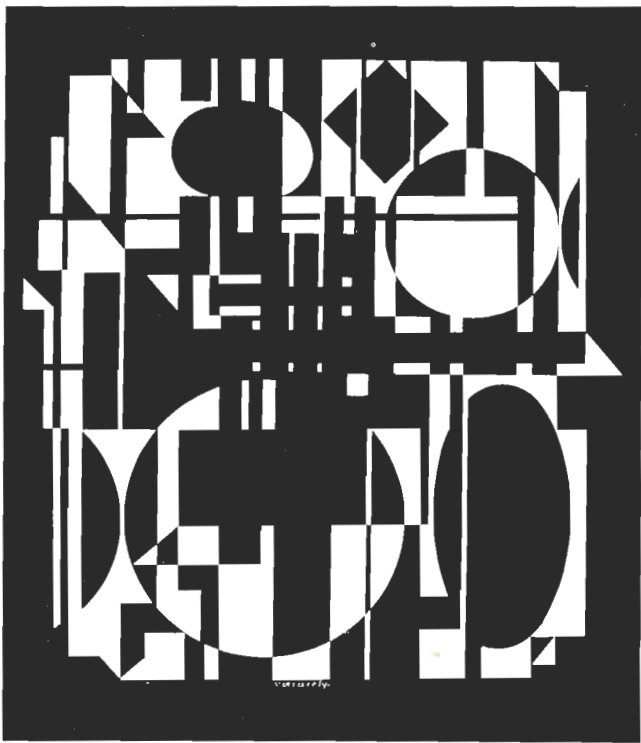
La última obra adquirida es de Michel Seuphor, un viejo compañero de Mondrian, Arp, Sophie Tauber y Van Doesburg. El año próximo quiero hacer una exposición de Seuphor, que estamos ya preparando. Su aporte desde el punto de vista histórico será muy im-



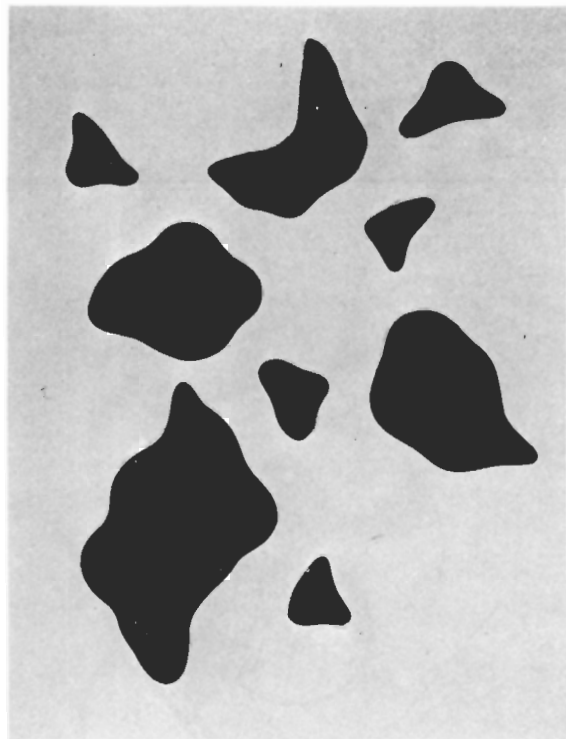
Ilya Chaschnik, "Suprematist Composition", 1921, t mpera sobre papel, 15 x 25 cms.



Auguste Herbin, "Veine", 1953, t mpera sobre tela, 50 x 40 cms.



Victor Vasarely, "Anadin", 1955, t mpera sobre cartón, 55 x 43 cms.



Jean Arp, "collage", 1956, collage sobre cartón, 50 x 35 cms.

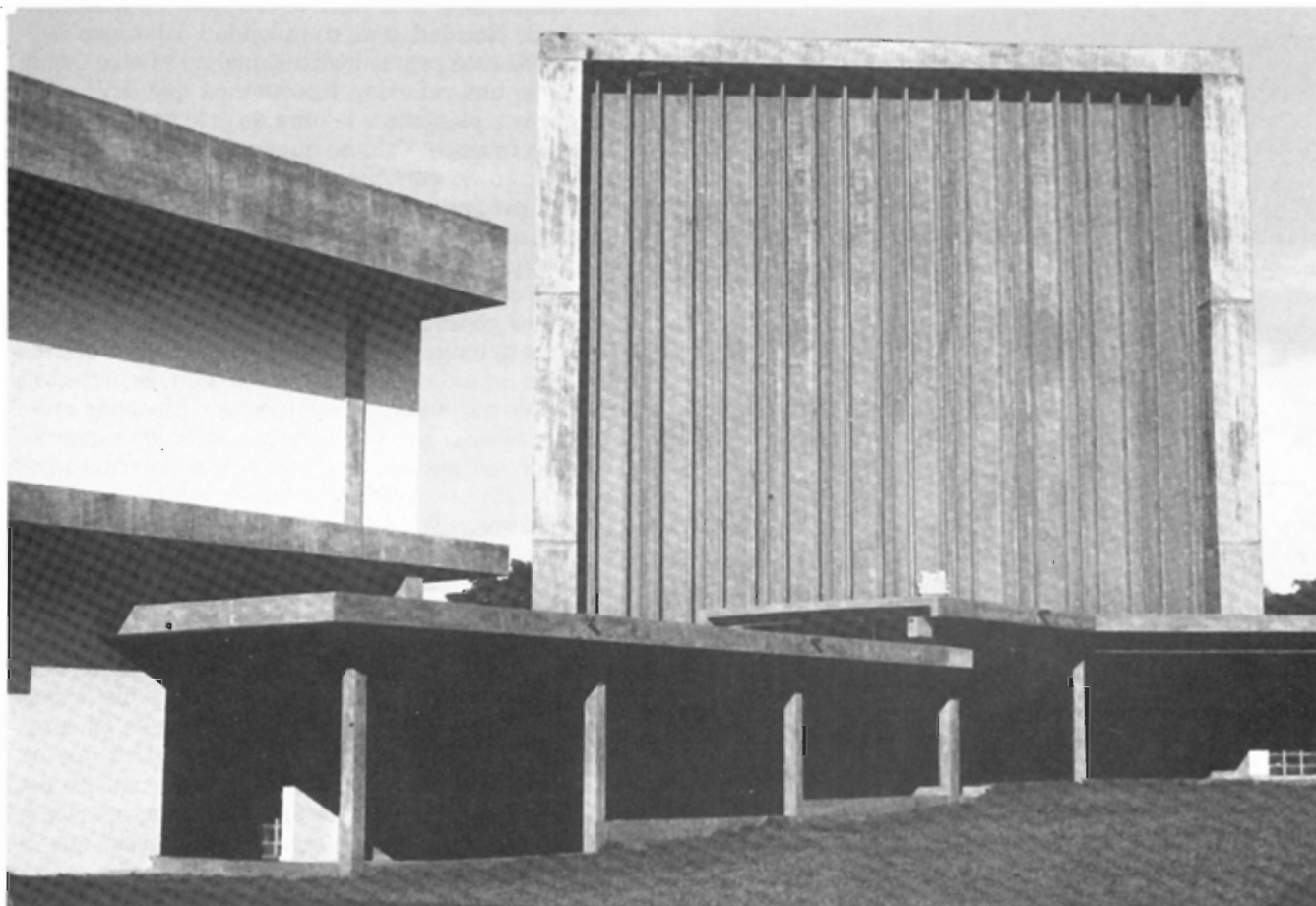
portante por los testimonios directos de aquella época pionera, pues se trata de uno de los últimos supervivientes de aquella generación. Tendremos en la exposición todo un apoyo documental, películas, videos y produciremos nosotros un estudio sobre esa información según el intento de Gloria Carnevali, que se ha unido a mí en esta empresa, de revisar los hechos de la historia del arte con un nuevo enfoque metodológico, y sobre todo, con un nuevo lenguaje. De ello puede

surgir, y surgirá, una conjunción única y creo que ejemplar, precisa, como lo exige nuestro modo de operar. ■

Getulio Alviani, "ideatore plastico", ha sido galardonado en numerosas bienales internacionales, incluyendo la Bienal Internacional del Grabado de Yugoslavia en Ljubljana en 1973 y 1977. Es Director del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolivar, en Venezuela.

# El Museo, un Lugar para Pensar

Gloria Carnevali



Fachada del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, diseñado en 1970 por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

Un museo serio, realmente serio, debería existir como institución unos cinco años antes de iniciar una programación dirigida al público. En ese lapso, un equipo coordinado de epistemólogos, filósofos, artistas, educadores e historiadores trabajarían hasta llegar a un consenso en diversos puntos. El primero de estos puntos sería desde luego, definir los criterios con que se seleccionaría la colección permanente, el contenido de las exposiciones y los modelos teóricos a partir de los cuales se haría el trabajo de interpretación y difusión de las obras. Los otros puntos entran en el orden pragmático de cosas, criterios de operatividad y administración que no discutiremos aquí.

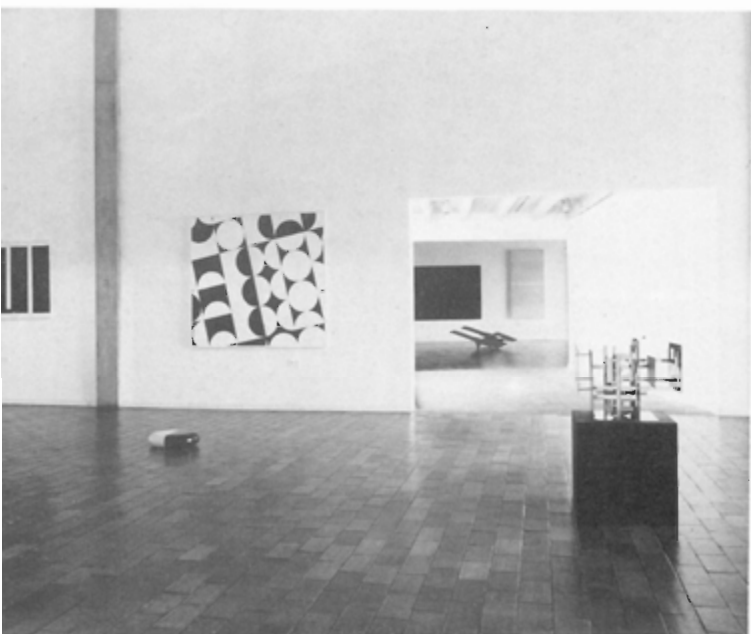
Este plano de acción eliminaría el elemento azaroso y antiprogramático que rige en la mayoría de los casos el contenido concreto de las exposiciones, publicaciones y otras actividades que emprenden los museos de arte. El gusto personal de sus directores, o de otros funcionarios con poder de decisión, las ocasiones que otros museos más organizados ofrecen,

imposiciones de orden político y económico, el ofrecimiento que los mismos artistas hacen de su obra, suelen contar entre las distintas causas que determinan, hasta con tres años de anticipación, la trayectoria de una institución de esta índole. A veces existen ciertos criterios operativos tales como equilibrar el presupuesto entre exposiciones de mayor o menor costo, internacionales y nacionales, colectivas e individuales, de artistas consagrados y artistas noveles, etc. Pares más o menos antagónicos de categorías que funcionan como líneas directrices de acción a falta de un verdadero núcleo conceptual que ordene y organice todo lo que en un museo sucede.

Es cierto que en el mundo existen algunos que inventan sus programaciones basándolas en el trabajo de investigación y de imaginación de sus curadores; en esos casos vemos el desarrollo de una idea, el muestrario de un proceso artístico, una contraposición de planteamientos, el análisis de una influencia, y temas parecidos. Pero rara vez esto va más allá de una exposición;



Obras de Yaacov Agam, Berto Lardera y Nicola Carrino en los jardines del museo.



primer plano, obras de Julije Knifer, Zdenex Sykora, Emilio Giglioli y Nicolas Schoffer.

plantearlo como un conjunto de ellas es algo que se consideraría un atentado contra el libre juego dentro del campo cultural.

Es importante notar que por detrás de este tipo de operatividad rige un principio falaz en extremo, y es el de que las personas habituadas al espectáculo de la obra de arte están en capacidad de percibir críticamente ese cúmulo desordenado e inconexo de información visiva. Esto es una gran falacia por dos razones: en primer lugar supone que el público que ama ir a un museo es necesariamente entendido, lector perseverante de la historia artística, y en segundo lugar, presupone que la información oral o escrita que ese público pueda obtener sobre el tema es en verdad explicativa. En resumidas cuentas, se da por sentado que el público puede suplir las fallas de programación en que el museo incurre.

Por otra parte, la noción de la institución museística como algo *positivo*, hecha para reafirmar aquello que muestra y expone y no para producir una actitud de reflexión crítica, debilita aún más la calidad informativa de su actividad. Y ello la hace no sólo socialmente inoperante, sino nociva, creadora de confusión más que de claridad, o de complejidad. El origen malformador de esta praxis institucional no es otro que la carencia de una reflexión metateórica que lleve a los museólogos a plantearse la obra de arte en tanto objeto de conocimiento. Esto no quiere decir que sea únicamente objeto de conocimiento, pero sí que ésa es la condición primordial para su cabal existencia dentro del marco social en que es mostrada.

Cualquier acción que se emprenda para alcanzar la meta de conocer una obra tiene que estar respaldada por la clara conciencia de que los datos no existen a menos que se tenga una teoría o serie de teorías que los ordenen en un todo significativo. Es decir, se necesitan dos tipos de acción: formular teorías e hipótesis ordenadoras y recabar los datos con que habrán de concretarse esas teorías en estudios sobre determinadas situaciones artísticas. Desafortunadamente, esa doble acción rara vez se lleva a cabo por el mismo tipo de persona. ¿Quién, por ejemplo, puede producir datos sobre la obra? Indudablemente el artista mismo, aunque a menudo su información sea desconcertante y discontinua; también el docente, que día tras día tiene que explicar a otros las características de las obras expuestas, actividad que lo obliga a verlas más y mejor que cualquier observador casual; y por supuesto, el estudioso, el apasionado por la realidad artística que se detendrá en su contemplación más de lo normal. Pero a pesar de que la experiencia de estas personas sea rica y vivaz, no necesariamente nos permite decir que a partir de ella podríamos conocer el arte como un proceso histórico. Para pensar en las características que tendría ese proceso, en las relaciones que mantendrían los artistas unos con otros, en la manera en que las obras harían evidentes o esconderían esas relaciones, se hace necesario haber elaborado de antemano al menos un modelo tentativo de explicación que se adecuará mejor o peor a las situaciones concretas que se deseen estudiar. Es este modelo explicativo el que dirá cuáles datos son necesarios y cuáles no, cómo ordenar esos datos para producir una hipótesis que podrá más tarde contrastarse bien con las obras, bien con el pensamiento de los artistas. ¿De dónde pueden obtenerse esos modelos teóricos? El proponer fuentes de sugereencia en este sentido será tarea del filósofo de las ideas, del epistemólogo, del historiador, que sabrá encontrar en la experiencia adquirida en otras empresas racionales cuál podría servir mejor a la de la historiografía del arte.

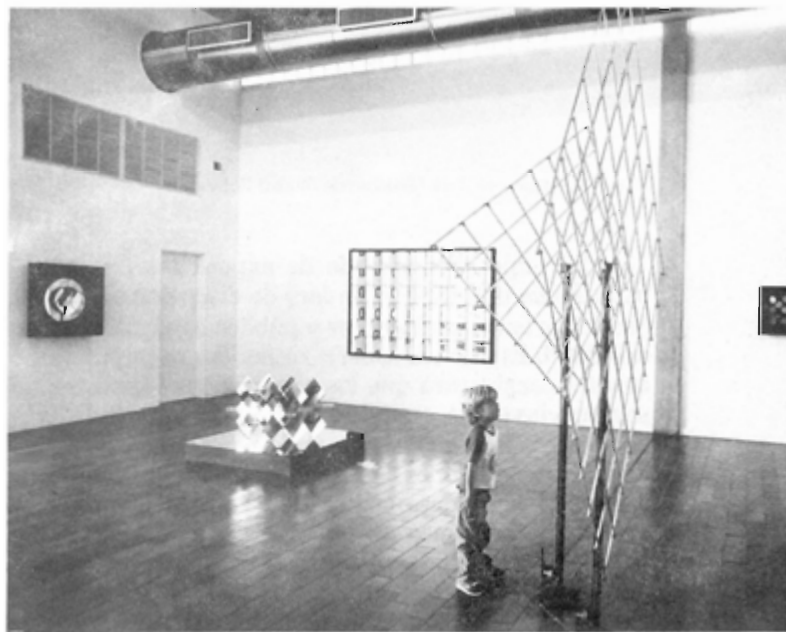
En la medida en que se fuesen conociendo a fondo los procesos artísticos, su especificidad podría producir un modelo autóctono, parecido quizás a otros, pero nunca igual, que podría a su vez arrojar mucha luz sobre los procesos creativos en otros campos de la acti-



Instalación de la exposición "Blanco/Negativo—Positivo/Color". Obras de Nicolas Schoffer, Francisco Sobrino, Julije Knifer, Omar Rayo, Zdenex Sykora, Francois Molleret y Vjenceslav Richter.

vidad humana. Esta sería ya una situación de alto contenido intelectual capaz de alimentar la programación de cualquier museo.

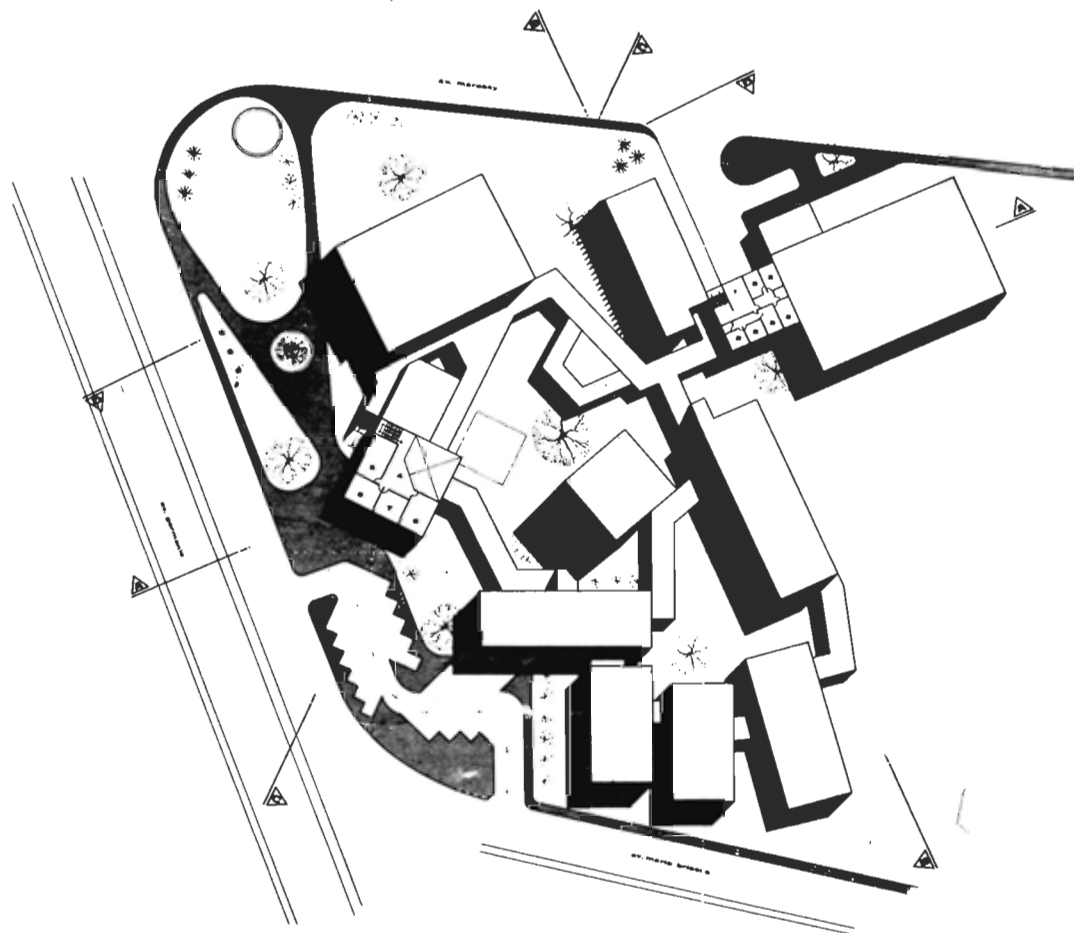
A partir de ese momento, se puede empezar a organizar series de exposiciones en las cuales se pretenda constatar alguna hipótesis de trabajo historiográfico. Digamos por caso que se trata de verificar hasta qué punto los procesos artísticos del siglo XX han seguido un patrón de continuidad, de cambios paulatinos sin rupturas globales, o bien han sido procesos revolucionarios en el sentido más drástico de la palabra. Con esa interrogante en mente se procedería a investigar. Las preguntas de una entrevista tendrían así un sentido necesario, y no meramente anecdótico; los textos de historia, los escritos de los artistas, serían "escarbados" con el fin de obtener información muy concreta, y sería dejada de lado toda aquella otra que no explica procesos sino que describe situaciones en forma más o menos empírica o literaria. Las obras serían vistas y analizadas unas en relación con otras, con el fin de mejor dilucidar lo que un artista puede haberle transmitido a otro y en qué manera. Supongamos que esta investigación concreta dura dos años; en ese lapso, se habrá llegado a determinadas respuestas, o se habrán abierto quizás nuevas interrogantes, todo lo cual puede ser *mostrado, expuesto* mediante la selección de las obras pertinentes, de su montaje adecuado, del apoyo teórico y audiovisual que se haga. Quizás se llegó a la conclusión de que todos los procesos artísticos del siglo XX siguieron un patrón de continuidad; entonces bastaría una sola exposición para demostrarlo, exposición que pudiera muy bien estar compuesta por veinte obras, o por quinientas, todo ello dependiendo de la necesidad del argumento al que se ha llegado como conclusión. Si la investigación arroja dos alterna-



Obras de Christian Megert, Francisco Sobrino, Adolf Luther, Francois Morellet y Hugo Demarco en el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar.

tivas, se haría necesaria otra estrategia expositiva, tal vez realizar varias exposiciones distintas, tal vez dos, o una en que se contrapusieran ambas. ¿Y si aparecen nuevas posibilidades teóricas? Esto sería lo mejor que podría sucederle al equipo de museólogos, y hacer evidentes esas nuevas posibilidades seguramente les tomaría más tiempo y esfuerzo que el realizar lo ya contemplado como posible. Ahí estaría especificado el verdadero trabajo *creador*, de una creación paralela a la de las obras expuestas.





Planta del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar.

La exposición o serie de exposiciones se constituirían en una especie de foro de discusión en el cual participarían organizadores y público con igual responsabilidad. El público debería responder negativamente cuando considerara que los argumentos expuestos no son concluyentes, cuando las obras no apoyan lo suficiente un punto de vista, cuando sencillamente pueden oponer sus opiniones a las del museo. De ahí vendría la crítica, la verdadera crítica de arte, que involucraría sus manifestaciones en un todo social. La crítica se hace así más viable también, puesto que se critica algo definido y concreto, no un amasijo de información vaga e inconsistente. ¿Cuánto tiempo pasaría antes de que un público habituado a este tipo de confrontación fuese en verdad entendido?

No quisiera dejar de mencionar la posibilidad de que este trabajo fuera emprendido por varios museos a

la vez, que coordinaran su investigación en algún programa común.

A título muy personal, éstas fueron las ideas que le expuse a Getulio Alviani cuando él me preguntó cómo entendía yo la dirección de un museo. Y pienso que si en definitiva decidí asumir el riesgo de llevar a cabo un programa de acción semejante en el Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar es porque Soto y Alviani están conscientes, en tanto artistas, de que eso es lo que hay que hacer para difundir verdaderamente la obra de arte. Así complementamos esfuerzos. ■

---

Gloria Carnevali ha sido Jefe del Departamento de Educación y de la Unidad de Asesoría Educativa en el Museo de Arte Moderno, Caracas, y actualmente es Codirectora del Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar, en Venezuela.

**VERSIONES EN ESPAÑOL**

# SOBRE LA IDENTIDAD DEL ARTE LATINOAMERICANO

Dore Ashton

## PROLOGO O EPILOGO

A pesar de la situación angustiosa en gran parte del Hemisferio Sur, y a pesar del estado de sitio en Centroamérica, aún me parece que no puede haber una fórmula prescriptiva para los artistas. La naturaleza misma del arte es eludir las posiciones fijas. Aún creo que cualquier artista, sin importar su medio y su punto de vista existencial, se mueve sobre vías dobles: es a la misma vez de su tiempo y de otro tiempo y lugar. Naturalmente desconfío de las entonaciones del arte de aquellos cuya situación es precaria, y reconozco los peligros de un arte que debe sobrevivir las más humillantes circunstancias. Con todo y eso, desconfío de la ideología, de la sociología, de la antropología, de la psicología y de cualquier "logia" que pretenda explicar o prescribir. Los artistas en Latinoamérica tienen que estar libres para ser quienes son y para seguir, como sabiamente recomendaba Paul Klee, los latidos de sus corazones.

marzo de 1984.

En el mercado de la ciudad de México hay frutas que nunca he probado. Pero son frutas, y de haberlas probado, hubiera discernido un sabor sutil que se identificaría inmediatamente con el género *fruta*. Aún más, me supongo, con el aire, luz y color de la ciudad de México. La expresión distintiva del arte latinoamericano es tan fugaz como cualquier intento que hiciera para definir el sabor preciso de una fruta mejicana, peruana o brasileña.

En el 1955 Jorge Luis Borges escribió un ensayo en la revista *Sur* titulado "El escritor argentino y su tradición". Me acordé de él cuando pensaba en el tema, porque había visto hace mucho tiempo fuertes paralelos entre los conflictos descritos por Borges en cuanto al artista argentino hacia su localidad y los de los artistas norteamericanos después de la Segunda Guerra Mundial. El ensayo es una elegante expresión de disgusto hacia la falta de naturalidad, el uso artificial de color local. Shakespeare, decía Borges, se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses.<sup>1</sup> Así mismo Racine,<sup>2</sup> Mahoma no tuvo que mencionar camellos en el Corán para saber que era árabe. Borges, cuyo artículo debe haber respondido a presiones locales para un arte nacional —presiones que, desgraciadamente, han aumentado y no disminuido en los años recientes— sentía claramente que los motivos de gauchos y pampas son un tanto restringidos para un verdadero poeta. Habla de que "*los nacionalistas... quieren limitar el ejercicio poético de esa mente [argentina] a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo*".<sup>3</sup> E insiste: "*nuestro patrimonio es el universo*".<sup>4</sup>

No hace mucho que Borges reiteró estos puntos y advirtió de los peligros inherentes en lo que él llamó "*simulacro*" de una "*consciencia latinoamericana*".

Las circunstancias bajo las cuales crean los artistas nunca son las mismas. No hay contestación a la pregunta de si algún artista puede trabajar independientemente de influencias. Pero si consideramos la historia, parece ser que ningún artista que haya quedado en nuestra consciencia vivió totalmente sin curiosidad sobre otros lugares, otros tiempos, otras culturas. Lo extranjero o

lo extraño por sí mismo ha sido frecuentemente una experiencia estimada. El acto de distanciarse de uno mismo y de sus hábitos parece importante. También hay alguna verdad en la noción común que en la época moderna no hay lugar exento de las influencias extranjeras. La semana pasada vi un documental filmado sobre los Dogon que enseñaba las artes rituales que se han mantenido relativamente intactas. A pesar de ello, entre los símbolos tallados en los peñascos —símbolos restringidos a la ceremonia de la circuncisión— se hallan pictografías de automóviles. Creo que Rubén Darío tenía razón cuando simbolizó al arte moderno como una Torre de Babel en la cual todos se entendían unos a otros.

Un comentario breve sobre los dilemas inevitables que *todos* los artistas occidentales (y quién sabe si los orientales también) confrontan, dilemas definidos en las postrimerías del siglo diecinueve y aún hoy sin resolver: el primero es el antiguo aunque siempre vigente conflicto entre lo universal y lo particular. Mondrian quería llevar al arte moderno hacia la esfera de lo abstracto donde no hubiera fronteras nacionales, que fuera, realmente, universal.

Los ambiciosos expatriados en París, por otra parte, no fueron adversos a crear algo particular, conocido como la Escuela de París. Malevich, en los excitantes meses antes y después de la Revolución Rusa, se remontaba en su visión suprematista de la universalidad, mientras su rival Tatlin bregaba con una revolución particular y las necesidades particulares de lo que él esperaba fuera una sociedad cambiada radicalmente. A través de todo el siglo veinte, ha habido una tensión entre los impulsos nacionalistas (y todas las ambigüedades del bien y del mal que estos conllevan) y el carácter fundamentalmente internacionalista de la época moderna. Los artistas latinoamericanos, como todos los artistas occidentales, están sujetos a los conflictos inherentes a la cultura occidental moderna.

Veo enormes diferencias entre las múltiples comunidades latinoamericanas. Las circunstancias inmediatas normalmente afectan a todos, incluyendo a los artistas. Si las circunstancias son lo suficientemente severas, lo suficientemente represivas, es más, intolerables,

los artistas se rebelan, o responden a ellas de alguna manera. Fue cierto esto durante la Depresión en los Estados Unidos de América, durante los días del Frente Popular en Inglaterra y Francia, y durante la guerra de Viet Nam. Por otra parte, si las circunstancias parecen ser favorables, las reacciones son a veces bastante fáciles, como cuando el movimiento de arte Pop nos arrastró y fue desafortunadamente exportado. Este movimiento nació de lo que me parece haber sido una cultura autosatisfecha y abastecida.

Las circunstancias inmediatas en ciertos países latinoamericanos han afectado a los artistas en forma visible. El arte *agitprop*, por ejemplo, ha aparecido en América Latina en una escala no igualada desde el 1918 en la Unión Soviética. Y me tienta a pensar que las comunicaciones que me llegan del Centro de Arte y Comunicaciones en Buenos Aires son respuestas a ciertas circunstancias particulares. Reciente-

mente vi un manifiesto de Arte Sociológico en el cual los autores luchan con su dilema: cómo poner en juego una simpatía marxista sin caer en los clichés del arte *agitprop*. Sin duda la situación política extrema de muchos países latinoamericanos fomenta esta insistencia en la función social de las artes. Citando del manifiesto: "*El arte sociológico incluye los medios masivos de comunicación, métodos críticos pedagógicos, y se refiere fundamentalmente al análisis sociológico*". Tal dependencia en otras disciplinas (y pudiera añadir, tal desafortunada aprobación a las altisonantes e intelectualistas corrientes en la sociología contemporánea francesa) me parece el producto de una situación extremadamente incómoda. El énfasis crítico sobre la crítica lo delata como una comunicación *esópica* proveniente de un país donde a veces es fatal ser artista.

No creo que la crítica de arte profesional es lo que falta. Lo que se necesita es un *milieu* ricamente adornado que

abarque muchas clases de individuos con diversos intereses. La crítica de arte generalmente aceptable sigue la huella de la excitación producida por una comunidad cohesiva de artistas. Cuando un artista habla de la crítica de arte, la mayoría de las veces se refiere a una reseña responsable de su obra. Esto significa que hay alguien que puede escribir bien y que está envuelto profundamente en las artes visuales. La actividad teórica que se conoce como crítica de arte es un producto secundario. ■

1 Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y su tradición," *Sur*, enero/febrero de 1955, pág. 4.

2 Dice Borges: "Creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos." *op. cit.*, pág. 4.

3 *ibid.*, pág. 6.

4 *ibid.*, pág. 8.

versión de Frances M. Bothwell del Toro

# LA INTERROGANTE DEL ARTE LATINOAMERICANO ¿Realmente Existe?

Jacqueline Barnitz

Frecuentemente, críticos descuidados han agrupado y descartado a los artistas latinoamericanos como meros seguidores de las corrientes internacionales de moda. De igual forma han sido menospreciadas dos de las más recientes exhibiciones presentadas: "Art of Latin America Since Independence" en Yale y "The Emergent Decade". Mas, si uno se toma la molestia de examinar cuidadosamente las obras individuales, ¿realmente son sinónimos de su contraparte europea o tienen un carácter que los distingue como genuinamente latinoamericanos?

La interrogante de si existe un arte latinoamericano se planteó recientemente en un simposio presentado en el "New School for Social Research". Los panelistas Thomas Messer, del Museo Guggenheim, y Stanton L. Catlin, de la galería de arte de la Universidad de Yale, respondieron a la pregunta con un ambiguo "sí y no". Catlin mencionó algunos grupos pequeños y aislados, los cuales son desconocidos aquí y, por lo visto, están inactivos en los principales centros de arte latinoamericanos. Messer cree que existe una intención que sugiere diferencias. Los otros dos panelistas, Ernesto Deira y Marcelo Bonevardi, ambos pintores argentinos, negaron vehementemente la existencia de un arte latinoamericano. Bonevardi sentía —con alguna justificación— que los objetivos estéticos nada tienen que ver con la nacionalidad. "No existen nacionalidades", expresó, "sólo buenos artistas". "América Latina no existe como tal. Existen veinte países distintos... Si América Latina no existe como concepto, ¿cómo podemos exigir algo característico de su arte?" Después de mucha deliberación sin llegar a respuestas concluyentes, el simposio llegó a su fin. Pero un punto apenas si fue tocado: contenido. El debate se circunscribió principalmente al estilo, mientras que la única alusión clara al contenido fue la de Messer —"intención que sugiere diferencias". Sin embargo, el contenido aparenta ser toda la diferencia.

En este momento no me interesa tocar el Renacimiento Mexicano que, indudablemente produjo un estilo y contenido definido y distinto de cualquier otra cosa y que a su vez tuvo marcada influencia en el exterior. La crueldad inherente en gran parte de la pintura mexi-

cana ha sido refinada o completamente eliminada del arte de otras naciones latinoamericanas, mientras que su energía ha sobrevivido y tomado otras formas.

Según me fui relacionando más con los artistas latinoamericanos y adentrando en su obra, se hizo cada vez más aparente que sus actitudes no eran aquéllas de los Estados Unidos ni las de Europa. Contrario a Deira, tanto el pintor peruano Fernando de Szyszlo como la boliviana María Luisa Pacheco, por ejemplo, están muy conscientes de ser latinoamericanos en su arte. Aún cuando sus formas de abstracción individual se reconocen como europeas, el contenido del trabajo de ambos pintores es completamente autóctono. Ambos usan las civilizaciones pre-colombinas de sus respectivos países como tema. Otro ejemplo de esto es Fernando Botero, de Colombia. Las pinturas de gruesos gnomos de Botero, ejecutadas en una técnica y acabado adquiridos al estudiar los antiguos maestros italianos, no tienen paralelo en su extraña combinación de intensa composición, ingenio y sinceridad. En otros trabajos figurativos, como el de Cuevas y Góngora, uno percibe una mentalidad que es decididamente hispanoamericana. Existe en ellos una fusión de los elementos plásticos magistralmente ejecutados, ligados al gusto por la visión de lo absurdo.

En ningún caso es más evidente esta mentalidad que en la obra de cinco expresionistas argentinos, siendo irónicamente Ernesto Deira uno de ellos. Los otros cuatro son Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Antonio Seguí. Colectivamente, sus estilos muestran una combinación de los estilos característicos del movimiento COBRA, gusto germánico por lo bizarro y un poco de James Ensor. Sin embargo, el enigma intelectual y la caótica elasticidad presente en estas obras habla más que de una mentalidad europea. Los argentinos, aunque hispanos por herencia, manifiestan una transformación mental que se asemeja mucho al francés en su capacidad para la percepción perspicaz y sutil sentido del humor. No obstante, también manifiestan un emocionalismo que no es galo. Aunque cada uno de los cinco expresionistas mencionados se distingue el uno del otro, cada cual es motivado por un objetivo

común. Los cinco pintores aspiran a recuperar los valores humanos en su arte. Es el de ellos un arte intensamente personal. "Nosotros, los hombres de hoy", escribió Noé, "estamos creando entre nosotros mismos un nuevo orden y señalando el camino hacia un nuevo 'weltanschauung' orgánico. Pero este nuevo orden nada tiene que ver con ningún otro anterior. Es, sobretodo, entender el caos en que vivimos; pues lo que llamamos caos no es otra cosa que aquello para lo cual no tenemos un patrón de entendimiento. Estados Unidos es una sociedad que se reafirma a sí misma. Pero en nuestro país, como en todo Sur América, estamos en una etapa previa a la de formular nuestro propio sistema de vida comparado con 'el sistema de vida Americano', de modo que nos encontramos en la etapa que precede a todo orden, o sea, el caos. Por consiguiente debemos involucrarnos en él", termina diciendo Noé. El caos es, ambos, el sujeto y el medio en su trabajo, y el hombre es el sujeto y el medio del caos. En su trabajo, Noé no tiene reglas establecidas, pero cada una de sus composiciones pone al espectador frente a un nuevo "desorden de imágenes".

Comentar sobre la especie humana siempre ha sido tema favorito del hispano. Pero cuando los latinoamericanos denuncian al hombre, lo hacen con infinito afecto y empatía. Están patentemente de su lado, ya que se consideran a sí mismos tan objeto de la lección como es el espectador. Ellos presentan la "verdad" con considerable humor. Noé, Seguí y de la Vega son particularmente reconocidos por sus toques caprichosos o extravagantes. Los retratos de Noé son frecuentemente caricaturas mordaces realizadas en llamativos colores.

La preocupación por los valores humanos constituye quizás la fuerza cohesiva mayor a través de toda América Latina. Por ello existe una consistencia ideológica mayor que entre los artistas norteamericanos, quienes todavía están tratando de reconciliar la poca individualidad que aún les queda con la arrolladora revolución industrial.

En Latinoamérica no existe aún ese problema. En consecuencia, el artista se refiere al mismo de manera vicaria cuando le parece. Los latinoamericanos son

inegablemente individualistas, según lo evidencia su situación política. Esta condición es buena y es mala. En el arte y en los valores espirituales es buena. También es ventajosa para la autoestima, el valor personal y el disfrute incondicional de la vida. Se puede decir que el individualismo guía hacia una vida interior más rica y menos hacia la adaptación a fórmulas sociales y políticas. En resumen, puede causar . . . caos. El artista latinoamericano, especialmente en Argentina, es el hombre en el punto intermedio, en contraposición al artista norteamericano, cuya vida es mucho más aislada. Ante su público, el latinoamericano habla directamente de sí mismo y de la humanidad. A su vez, el espectador latinoamericano común que, al igual que en los Estados Unidos, pertenece a los sectores profesionales, políticos o de negocios, es raramente un cien por ciento lego. En su calidad de espectador es lo suficientemente poeta como para poder interpretar la pintura sin requerir explicación ulterior. Además, se avergonzaría, quizás, de no comprenderla, debido a que su actitud

hacia el arte no es condescendiente, sino más bien de respeto hacia el artista como oráculo y agente entre él y fuerzas invisibles. No hay duda de que América Latina, al igual que Europa y Estados Unidos, tiene sus artistas "internacionales". ¿Puede alguien aseverar que Jean Bazaine es particularmente francés, Tinguely particularmente suizo, Ben Nicholson particularmente británico, Guston o Resnick particularmente americanos o de la misma forma que Bonevardi es argentino o Jesús Rafael Soto venezolano? Los artistas siempre han ambicionado traer lo individual al arte general más que al arte de un país en particular. Cuando los artistas sí contribuyen al arte de un país, frecuentemente lo hacen de forma inconsciente, sin percatarse de ello. Un verdadero artista ciertamente no se preocupa por algo tan superficial como el estilo. Pero la condición de su vida en relación a un país en particular tiende a afectar su actitud. Es esta actitud la que percibimos en el trabajo de los expresionistas argentinos, al igual que en la obra de muchos otros artistas latinoamericanos

El artista latinoamericano cree en el prójimo a la vez que está consciente de que ese prójimo es tan falible como el artista mismo. "No tememos equivocarnos" expresa Deira. Por esta razón es que, sin duda, los artistas se compadecen ante los errores de los demás. Ellos aceptan el reto de lo desconocido. No están satisfechos con respuestas fáciles y tranquilizadoras. Es esta propia duda la que les impulsa a una constante readaptación en su búsqueda de nuevos valores en el arte. En este sentido son esencialmente latinoamericanos. Están respondiendo a su ambiente o circunstancia. Dice así Deira: "Nuestra tradición está en el futuro. Cualquier otra cosa no es tradición porque no funciona." Inconscientemente Deira está contribuyendo gran parte de su energía a una tradición tan próxima a él que le impide reconocer su forma emergente. ■

Reproducido de *Arts Magazine*, Diciembre 1966-Enero 1967, Vol. 47, Núm. 3, págs. 53-55.

versión de Elsa Costas García

## LA INTERROGANTE: Diecisiete Años Después

Jacqueline Barnitz

Hoy, y desde una perspectiva de 17 años, me parece sumamente audaz de mi parte el haber tratado de definir lo que es, o más bien lo que era, el arte latinoamericano en la década del sesenta. Es evidente que el artículo escrito en 1967 estaba basado tanto en las opiniones de Deira, Bonevardi y Noé, argentinos que para esa época vivían en Nueva York, como en las de Thomas Messer y Stanton Catlin. El hecho de que la dirección y naturaleza del arte latinoamericano varía de un país a otro y de una década a otra, es razón más que suficiente para sustraerme de estas definiciones. A pesar de los numerosos ensayos y simposios celebrados para dilucidar el problema de la identidad del artista latinoamericano, aún no se ha llegado a ninguna conclusión unánime. El simposio celebrado en la Universidad de Texas, en Austin, en 1975, fue un ejemplo flagrante de distintos puntos de vista polarizantes, a los que, desde entonces, se han sumado muchos más en Latinoamérica. Sin embargo, el hecho de que se sigue escribiendo artículos y celebrando simposios, indica que el problema es real y que pide una mayor comprensión. Es este asunto, más que la naturaleza del arte latinoamericano en sí, lo que está en juego. La pregunta es ¿por qué? Partiendo de la premisa de que para dilucidar una controversia hay que contar con más de un punto de vista, el de los que miran las cosas desde adentro y el de los que las miran desde afuera, tengo que clasificarme, aún en contra de mis deseos, entre los que miran desde afuera.

El arte del Mundo Occidental desde finales de la Segunda Guerra Mundial se ha alejado en tal forma del provincialismo, que cada día se hace más difícil percibir características específicas en la obra de los latinoamericanos. Si es que éstas existen, hay que buscarlas en las formas que escoge el artista para hacer su obra como también el por qué rechaza otras.

El aflorar del arte latinoamericano en el escenario internacional para fines del cincuenta y durante los sesenta, como cuerpo y fuerza con el que hay que contar, ha contribuido a la formulación de estas preguntas de identidad al igual que otras sobre la vulnerabilidad de evaluaciones críticas foráneas. La razón es obvia. A diferencia de los años veinte y

treinta, los artistas ya no están produciendo las obras de tema folklórico o indigenista que tanta aceptación tuvieron entre los extranjeros por sus características típicas.

El arte latinoamericano se considera hoy a la par del arte de cualquier otro país occidental. Por supuesto, que este cambio de local a universal, tuvo mucho que ver con la emergencia de la Bienal de São Paulo que empezó a celebrarse en 1951; con la ayuda financiera a otras bienales como la Bienal de Industrias Kaiser en Córdoba, Argentina (1962-1966), la Bienal de Coltejer en Medellín, Colombia (1968-1972, 1981); y con los certámenes nacionales e internacionales financiados parcialmente por la Fundación Rockefeller y que organizara Jorge Romero Brest, siendo director de la División de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires (1963-1970).

Indudablemente que la campaña que se hizo en Estados Unidos en los sesenta para promover las relaciones de Estados Unidos y Latinoamérica a través de la Fundación Interamericana de las Artes en Nueva York (más tarde absorbida por el Centro de Relaciones Interamericanas) junto a la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana, en Washington, bajo la dirección de José Gómez Sicre (activo desde 1948), contribuyó enormemente a esta explosión de interés.

Dada esta situación, no debe sorprendernos que surgieran problemas de identidad y que los argentinos, que ocupaban el centro de la atención en ese momento, fueran los menos afectados. Mientras que algunos artistas se sintieron halagados con el interés y patrocinio de Estados Unidos, otros se indignaron como resultado de las obvias implicaciones predatorias. No obstante, los efectos de estas condiciones tuvieron repercusión de largo alcance y afectaron en gran medida las diversas formas de arte que le sucedieron. Como resultado de esta internacionalización, los críticos confrontaron el arte latinoamericano con el arte de los países occidentales desarrollados —en este caso los de Europa y Estados Unidos—, y vieron en él versiones "derivativas" de formas ya establecidas.<sup>1</sup> Sin embargo, una mirada retrospectiva al arte latinoamericano de los años sesenta, revela que gran parte de este arte es muy origi-

nal. Uno de los problemas que confrontan los latinoamericanos es la falta de adecuadas herramientas de crítica en sus respectivos países, junto a la dependencia de la crítica extranjera para la evaluación de su obra. En Estados Unidos, y hasta que surgió el arte expresionista abstracto, se carecía de un movimiento nacional en gran escala (el "precisionismo" y el regionalismo de los treinta y los cuarenta fueron escuelas locales de corta duración). Pero al emerger este movimiento, los críticos crearon a su vez un método de evaluación que culminó en el ensalzamiento apoteósico del expresionismo abstracto como el máximo monumento nacional y que a su vez proporcionó la vara de medir el arte que se usaría en todo el mundo durante el apogeo del nuevo movimiento. Hasta la Escuela de París fue rechazada por los críticos de Estados Unidos durante los años cincuenta y parte de los sesenta. Pero contrario a lo sucedido en Latinoamérica, a París esto no le importó en absoluto.

Estados Unidos no sólo estableció su propio criterio para bregar con su arte (Clement Greenberg y la crítica formalista) sino que también empezó a imponerse en el arte de otras culturas. Un ejemplo de esta actitud se puede apreciar en los comentarios condescendientes que sobre el arte latinoamericano hiciera Thomas Messer en 1964 cuando era director del Museo Guggenheim de Nueva York y en ocasión de su viaje a varios países latinoamericanos para seleccionar obras para la exhibición "The Emergent Decade", en 1966.<sup>2</sup> Lawrence Alloway, curador del Guggenheim en los sesenta y miembro del jurado de varias bienales latinoamericanas, declaró en 1965, "Los artistas latinoamericanos están recibiendo cada día que pasa, más atención (y afortunadamente, pintando también mejor que nunca)."<sup>3</sup> Esta fue una época en que los latinoamericanos pintaban como los norteamericanos y los franceses.

La comercialización del arte occidental de la postguerra que tanto afectó a la clase artística de todo el mundo, contribuyó a agravar los problemas de identidad de muchos artistas latinoamericanos que se sintieron atrapados entre dos mundos: el mundo agonizante del indigenismo (particularmente en los países andinos) y el cual dada su propia

naturaleza les había provisto hasta ese momento de una identidad definida en su arte, y de un sentido didáctico de efectividad, y el mundo de la abstracción con el que los artistas se confrontaban en todas partes del mundo, desde las Bienales de São Paulo hasta París, Nueva York y Venecia. Los finales del cincuenta y principios del sesenta fueron especialmente traumáticos cuando docenas de artistas no tuvieron otra alternativa que adoptar estas formas para poder calificar en exhibiciones internacionales cuyos criterios de selección los dictaba, en la mayoría de los casos, París y Nueva York. Al principio muchos se resistieron a adoptar la abstracción como medio de expresión pues la misma no era relevante a sus necesidades particulares, por lo cual se quedaron dando tumbos en un vacío cultural. Artistas como Szyszlo, Pacheco, Obregón y otros, encontraron la solución usando como marco de referencia arcaicos temas andinos o caribeños. Botero trató la abstracción por corto tiempo a fines de los cincuenta, la que pronto abandonó por encontrarla poco adecuada; esto, al costo de tener que mantenerse al margen de las principales corrientes del día. Años más tarde, el tiempo se encargó de desaguarlo. Debemos recordar, sin embargo, que al principio, los expresionistas abstractos norteamericanos al igual que los latinoamericanos estaban también a la búsqueda de un eslabón con su pasado y con las culturas indígenas de la costa noroeste. Esto fue así, especialmente en el caso de Pollock, en una época en que se trataba de desalentar el arte ideológico. Pero, a diferencia de Szyszlo, por ejemplo, los norteamericanos se enfocaron en los aspectos jungianos individuales de un pasado lejano comparado con la expresión más poética pero menos cargada de lo personal de los latinoamericanos. (Los argentinos no experimentaron estos conflictos en el mismo grado porque Argentina ya había establecido su identidad artística en este contexto, con los movimientos avant-garde de los cuarenta).

Los artistas de toda Latinoamérica hoy día están menos preocupados por las tradiciones locales específicas que por la creación de un arte relevante a la sociedad contemporánea en que les ha tocado vivir —un problema muy distinto del indigenismo. Algunos tratan de sacar el arte de su contexto "aristocrático" y hacerlo más accesible al pueblo, tal y como hicieron varios argentinos y brasileños en los sesenta y a principio de los setenta.

En Estados Unidos, por ejemplo, el "Pop" representó un rechazo al concep-

to de arte como objeto único para deleite de las clases privilegiadas y una alternativa a favor de imágenes banales producidas en masa y dirigidas al hombre común. Pero el "Pop" norteamericano con su mira en los productos de consumo y su concomitante mal gusto, no podía ser usado en Latinoamérica en su forma original como medio de comunicación en masa, razón por lo cual su exportación (junto a los productos que ensalzaba) o probó estar vacía de todo sentido dada la diferencia que hay entre las masas pobres y el hombre común, o contribuyó a desarrollar sentimientos de hostilidad hacia Estados Unidos que los artistas latinoamericanos exteriorizaron algunas veces en versiones paródicas del "Pop". Los temas de comunicación en masa hay que buscarlos localmente. A pesar de que Marta Traba señaló que no existe hoy en Latinoamérica un "banco central de difusión", hay, sin embargo, un acopio de imágenes de los medios difusores que aún sin ser temas arcaicos o coloniales, han servido su propósito. En el Brasil, por ejemplo, Rubens Gerchman y Carlos Vergara, entre otros, usaron temas derivados de programas populares televisados, fotos de indios del Amazonas y el Carnaval. En Salvador, Bahía, a mediados de los setenta, un grupo conocido bajo el nombre de *Etsedron* (Nordeste deletreado al revés) y que comprendía a doctores y trabajadores sociales al igual que artistas, usaron materiales pobres de la localidad para crear ambientes que demostraban cómo hacer uso de estos materiales para el beneficio específico de las clases no privilegiadas de la población local. A los artistas latinoamericanos no les interesa vivir como intelectuales enajenados llevando a cabo enormes e inútiles proyectos parecidos a los de Christo o Michael Heizer como tampoco les sería fácil levantar fondos para proyectos de esta envergadura. En vez, ellos sienten la inquietud de crear un arte que en alguna forma modifique y beneficie la sociedad en que viven, bien sea a través de su mensaje, o como lo que intentó *Etsedron*.<sup>4</sup> Otra manera que tienen los artistas de darle significado al arte es fundando talleres en áreas urbanas y rurales para animar a participar a la comunidad adulta y a sus hijos. Esta no es una idea nueva en Latinoamérica. Pedro Figari intentó llevar adelante un proyecto como éste en Montevideo durante la Primera Guerra Mundial y en México, Adolfo Best Mangard trató algo parecido algún tiempo después. Más recientemente el Museo de Omar Rayo en Roldanillo, Colombia, además de proveer espacio para exhibiciones gráficas, ofre-

ce talleres con el fin de desarrollar el arte local. En Chile, de 1969 a 1973, las brigadas de murales, en un abortado programa, intentaron montar espectáculos de títeres y talleres de pósters para fomentar la participación de la población urbana y rural en un programa de concientización del arte. En Río, en 1970, el Museo de Arte Moderno celebraba los "Domingos de Criação" en cuya ocasión distribuían entre los presentes materiales de arte y se les invitaba a explorar con ellos sus habilidades creativas. Muchos de estos programas tanto en teatro como en artes visuales, diseñados para fomentar la auto consciencia en la población local, no se conocen en el extranjero.

Dudamos que el arte producido en estos centros y bajo estas circunstancias logre despertar un interés universal, por lo menos al principio. Por lo tanto, para los artistas interesados en un reconocimiento internacional sigue existiendo una disyuntiva entre lo que están haciendo y lo que quisieran hacer, que en este caso sería acercar el arte a lo que éste fue en el sistema social de las sociedades indigenistas arcaicas como parte funcional de la vida diaria y no como objeto socialmente desconectado cuyo valor estético lo determina el mercado de valores. Es por esta razón que los principios del Bauhaus fueron tan populares en Latinoamérica y el por qué Torres García estableció, en la década de los cuarenta, un taller de arte y artesanía. Por el contrario, los artistas que están actualmente creando formas que requieren tanto del patrocinio privado como de un público sofisticado versado en arte —y estos siguen constituyendo la mayoría— tienen necesariamente que continuar trabajando dentro de la estructura capitalista ya que no hay gobiernos patrocinando importantes programas y proyectos de arte como ocurría en la década de los treinta y los cuarenta. El largo conflicto de Julio le Parc con estos planteamientos es bien conocido de todos. Cierta vez durante un simposio se inscribió como "un artista experimentador consciente de sus contradicciones en una sociedad capitalista".

Como se puede apreciar, los simposios revelan usualmente muchas más diferencias que soluciones. Además de las diferencias de autoimagen entre un país latinoamericano y otro, estos también revelan el abismo que existe entre lo que Norte y Latinoamérica creen que debe ser la función del arte. Los latinoamericanos rechazan la visión puramente formalista basándose en que ésta no ha probado ser la solución a sus necesidades ya que excluye las evaluaciones



socio-políticas, mientras que los norteamericanos, a su vez, no pueden comprender por qué a los latinoamericanos les concierne tanto la relevancia de su arte dentro de su sociedad ya que los contrastes urbano-versus-social regional en Latinoamérica, están demasiado apartados de los intereses norteamericanos. Con la excepción de cortos períodos de politización entre los norteamericanos, la mayoría generalmente tiende a ver el arte como algo separado de las cuestiones sociales inmediatas, o al menos, se les ha condicionado para verlo así. (Si uno examina el arte cuidadosamente, encontrará que éste nunca está divorciado de los asuntos político-sociales, a pesar de que los críticos se empeñan en hacerlo parecer así).

La preocupación entre los latinoamericanos con respecto a su identidad artística, debe por lo tanto, ser vista como directamente ligada a la posición relativa de Latinoamérica vis-à-vis los Estados Unidos y también a la frecuente necesidad entre los artistas (por lo menos hasta mediados de los setenta) de depender del patrocinio europeo y norteamericano. Más que identificarse con nacionalidades específicas, los artistas quieren identificarse con una cultura distinta de la norteamericana que sea *sui generis* y en forma alguna, una extensión de esta última. Como no cabe la menor duda de que estas diferencias existen, la cuestión de la identidad aparece como reflejo de una relación (hacia los Estados Unidos) y no como una condición geográfica o cultural.

El arte latinoamericano no es únicamente una realidad en su totalidad sino que obviamente comprende, además, distintas realidades. A pesar de que las diferencias entre una y otra región no son aparentes de inmediato, podemos encontrar en los artistas hoy, quizás con más frecuencia que en los sesenta, ciertas tendencias y maneras particulares de absorber formas foráneas, como es el caso del Brasil, Perú, Colombia y Argentina y que confirma que ya existía un lenguaje regional propio que modificaba la manera en que estas influencias se entendían en cada región particular.

Este aspecto del asunto no puede ser descartado como tampoco tomado a la ligera. No es posible que en un país que ha existido por 2, 4 ó 10 siglos no se desarrollen ciertos marcos regionales de referencia. Este hecho ha quedado plenamente demostrado en sus aspectos negativos con los conflictos políticos que continuamente estremecen el mundo. En este sentido el arte latinoamericano sí existe. Hoy día los artistas pueden encontrar en sus propios países modelos relevantes para su arte con más frecuencia que hace veinte o treinta años cuando los que no querían utilizar modelos extranjeros tenían que recurrir por lo general a Torres García, Orozco, Tamayo y Siqueiros; Matta y Lam hablan regresado a Europa al finalizar la guerra y Rivera ya había sido descartado en los cincuenta aunque hay que reconocer que hubo un resurgimiento de su obra años después.

Hay muy pocos artistas hoy día en cuya obra no se refleje la personalidad intrínseca del que la ejecuta. A pesar de que éstas son cualidades individuales más bien que nacionales o colectivas, se puede, sin embargo, detectar en algunos lugares tendencias comunes producto del intercambio. Es significativo que jóvenes artistas latinoamericanos hayan recurrido a la España del Siglo XVII, Velázquez, Cotán, Zurbarán, aunque también Caravaggio y Bosch, en busca de temas y recursos de luz y composición. Cuevas, que ya había establecido en este caso un precedente con Goya, aunque también con Rembrandt, fue el primero en dar el ejemplo, especialmente en los países andinos. Otros artistas también buscaron en el Renacimiento Italiano modelos de estructura y distribución de color, ignorando trabajos más recientes en favor de pasadas fuentes del Arte Moderno Occidental, las que consideran con justificación parte igualmente importante de su acervo cultural. Algunos artistas le añaden a esto una capa de alusiones contemporáneas que provienen del cine y la fotografía. Magritte, con su predilección por lo paradójico, ha probado ser un modelo favorito especialmente en Colombia y Chile.

Después de 1975, cuando el mercado internacional cambió su secuencia rutinaria de modalidades artísticas a una aceptación menos restrictiva en cuanto a la diversidad de estilos, la presión ejercida sobre el artista para que se ajustase a una u otra manera de decir, disminuyó en todas partes. Como resultado, se volvió menos traumático para él la opción de escoger la forma de trabajar de su preferencia. Pero todavía resta en varios países la necesidad de establecer criterios relacionados con la crítica de arte que permitan identificar y clasificar los patrones actuales. Sólo entonces será posible comprender este arte en sus propios términos y no en los de Francia y Estados Unidos. (Rita Eder propuso como sistema una "*sociología del arte*").<sup>5</sup> Por otra parte, los críticos extranjeros necesitan ensanchar su visión para poder acomodar factores y gustos culturales distintos a los suyos. El problema de identidad de los latinoamericanos no podrá ser superado hasta que sus herramientas de crítica no estén firmemente establecidas y reconocidas en iguales términos que su arte. Este problema dejó de existir en su literatura, que como todos sabemos, es reconocida y aclamada hoy en el mundo entero. Tal vez esto mismo se esté desarrollando ya en las artes visuales. Pero los artistas no pueden trabajar aislados como tampoco pueden trabajar sin público, no importa si bregan con los problemas sociales de su país o con los patrones establecidos por otros países extranjeros. ■

<sup>1</sup> Rita Eder, "Why a Latin American Art", *Journal Southern California Art Magazine*, Nov.-Dic. 1979, Núm. 25, págs. 62-65.

<sup>2</sup> *The Emergent Decade* exhibition catalog, The Guggenheim Museum, New York, 1965-66.

<sup>3</sup> Lawrence Alloway, "Latin America and International Art", *Art in America*, Junio 1965, pág. 65.

<sup>4</sup> Eder, pág. 64.

<sup>5</sup> *ibid.*, pág. 64.

# LA CRISIS MUNDIAL Y UN NUEVO ORDEN ESTETICO

Frederico Morais

Entre el 25 de mayo y el 1° de julio de 1983, se realizó en Helsinki, Finlandia, el 16° Congreso Internacional de Críticos de Arte, que tuvo como tema general, recomendado por la UNESCO, "El arte en busca de un nuevo orden mundial". Entre los subtemas propuestos para la discusión, se consideraron: la crítica y la identidad cultural, el arte y los problemas culturales de las naciones nórdicas y las relaciones entre las minorías y la cultura de la mayoría.

Al consultar mis archivos, encontré un artículo con el título siguiente: "Para superar la crisis, un nuevo orden estético mundial". Lo escribí en Chile, donde me encontraba a la sazón participando en un simposio auspiciado por la Universidad Libre de Concepción, sobre el tema "Nuestro Tiempo". Este artículo lo publiqué después en *O Globo*, de Río de Janeiro, el 2 de febrero de 1982. Tanto en este trabajo, como en otro anterior sobre la "geometría andina" del pintor Vergara Grez, hice algunas observaciones sobre la necesidad que tenemos de esforzarnos para desarrollar un nuevo orden estético mundial que supere el internacionalismo aniquilante del arte actual, a través de la absorción crítico-creativa de las diferencias regionales, tanto de carácter nacional como continental.

Discutir el tema de un nuevo orden mundial presupone necesariamente la discusión de otro, la cuestión regional. No fue otra la propuesta del congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte cuando convocó críticos de todo el mundo para que discutieran, simultáneamente, el tema de las minorías étnicas y una producción regional claramente localizada, como es la del arte nórdico, con tantos puntos de referencia fundamentales para el desarrollo del arte mundial tales como Munch, Alvar Aalto, *design*, etc., y el propio destino del arte en la actualidad.

Recuerdo, también, lo que escribí a propósito de otros viajes realizados en 1981-82 a Europa y a los Estados Unidos. En este último país, por ejemplo, le escuché decir a Philomena Ojeda (encargada del programa "Expansion Arts", de la organización "National Endowment for the Arts", con sede en Washington) que el futuro del arte en los Estados Unidos va a depender de la exacta comprensión y del estímulo que se dé a la producción regional y a la de las minorías étnicas. También escuché, de algunos partici-

pantes del simposio "Arte y Comunidad", en San Francisco, California, no sólo la afirmación de la existencia de una especie de Tercer Mundo dentro de los Estados Unidos —representado por las minorías étnicas, especialmente negros y chicanos—, sino, además, críticas acerbas al proceso interno de colonización cultural ejercido por Nueva York (museos, galerías, revistas de arte) sobre las demás regiones del país. Esa misma crítica ya la había escuchado, también, de John Canaday, el otrora todopoderoso crítico del *New York Times*, en una conferencia a la cual asistí en Bogotá. En esas dos ocasiones, me sentía —como otras tantas veces en Brasil— como si estuviese oyendo quejas de artistas y críticos del Nordeste, Norte o Centro-Oeste contra el eje Río-São Paulo.

De esta misma forma, con la eclosión de la "Transvanguardia" italiana y con el arte de los "nuevos fauves" alemanes, se comprueba el surgimiento de ondas nacionalistas en Europa, que procuran oponerse, con nuevas propuestas estéticas, a la fuerte influencia norteamericana de los últimos diez o veinte años. Es decir, de los dos lados del Atlántico hay un proceso de descentralización cultural o artística mediante el descubrimiento de las producciones nacionales o, lo que es igual, periféricas (podemos decir periferia interna) que se desligan de la producción de centros emisores como París, Milán y Londres. Europa avanza hacia el Este (basta mirar la localización geográfica de Cassel), así como los Estados Unidos avanzan hacia el Oeste. Hay una similitud de problemas internos y externos, pues, como ya demostró Gunnar Myrdal en el campo económico, "las desigualdades internacionales tienen su exacta correspondencia en las desigualdades regionales", o mejor dicho, ellas acentúan las desigualdades regionales. La expansión del centro hacia las fronteras (Europa reencontra su lado bárbaro, primitivo, sus arquetipos culturales, su propio Tercer Mundo) es también la expansión en el sentido de abordar los asuntos propuestos por las minorías, así como el de la apropiación de nuevos temas: feminismo, homosexualismo, ecología, política del cuerpo, etc. Todos estos asuntos son afines y, en ellos, ya no se puede separar más lo estético de lo ético, lo económico y lo político. La crisis cultural es, a la misma vez, la crisis de la sociedad

actual. Esto es lo que Edgar Morin, en su libro *L'Esprit du Temps 2/Nécrose*, define como "onda amplia", desdoblamiento de una primera onda de choque en el interior de la cultura de masa. Morin habla, también, de una "Edad Media moderna" y acuña un nuevo término, "crisiología", para definir la nueva situación que vivimos.

Para el número cero (mayo de 1975) de *Vida das Artes* (revista que se editó en Río de Janeiro), escribí el ensayo "El arte y la crisis del mundo contemporáneo", en el cual estudiaba las relaciones poco ortodoxas entre arte y petróleo, el *Pop* y la *Opep*, la creación de los artistas y la crisis de las materias primas, procurando mostrar cómo los artistas, con su futurología intuitiva, con sus dones premonitorios, anticiparon muchos asuntos que se debaten hoy día.

Los artistas del *land* y del *earth-art*, cuando cambian el *atelier* por la naturaleza, al realizar en ella sus indicaciones (excavaciones en desiertos, perforaciones, trabajando en lagos secos, en la nieve o en la floresta, observando el funcionamiento del mundo animal y vegetal), anticipan el debate ecológico de la misma forma en que los *body-artists* aprestan la discusión en torno a la política del cuerpo. La brasileña Lygia Clark, una de las pioneras mundiales del arte plurisensorial, hablaba, por ejemplo, en los inicios de los años sesenta, de "nostalgia del cuerpo". Y si muchos *happenings* o *performances* terminaron con visos de contienda política, con la ocupación de calles y espacios sacros, razón tuvo el sociólogo Alfred Willener (*L'image-action de la société ou la politisation culturelle*, Paris, du Seuil, 1970) al buscar en el arte las explicaciones que no encontró en la política o en la sociología para los acontecimientos de mayo y junio de 1968, en París.

El arte especula sobre el futuro, esto es, sobre el destino del hombre. André Malraux lo definió como "el anti-destino". Cada vez más, el arte asume la forma de una previsión. El artista es aquel que ejercita continuamente su sensibilidad, sus diferentes sentidos, para —a semejanza de un radar— captar con antelación las señales indicativas de nuevos comportamientos, de períodos de crisis o de calma. El mundo del artista es oscuro y nebuloso, pero el arte funciona como un farol encendido que, en medio de la noche oscura, ilumina

na y descubre nuevos caminos o senderos sencillos. Así, por un momento, todo parece diáfano y transparente.

Pero el artista se detiene ahí, en su arte. Correspondería a los gobernantes, a los hombres públicos, captar la intuición del artista y propulsarla en la definición de un proyecto nacional, encargarla como un instrumento útil y necesario. Por eso mismo, me sorprendí cuando escuché, por primera vez en tantos años, a un Ministro de Economía en el Brasil —en ocasión de celebrarse una exposición de las obras de “Aleijadinho” (artista barroco de la época colonial) y a Oscar Niemeyer— por la televisión en los Estados Unidos— decir que la cultura de un país (su arte) se puede constituir también en instrumento de negociación económica. Dicho en otras palabras, un país con una imagen o proyecto cultural definidos tiene más presencia en el contexto universal; un país que tenga a sus artistas produciendo con libertad y osadía, que tenga un pasado cultural, tiene más fuerza para hablar y ser oído, para vender su imagen y sus productos, sean esos productos máquinas, servicios o arte. Una nación no se hace solamente con grandes proyectos en el área tecnológica, sino también con el arte. Ningún país puede prescindir de sus artistas e intelectuales, de un proyecto cultural, de su legado artístico. La cultura, esto es,

su acervo espiritual, tiene un valor de peso, como lo otro, para las naciones. Y teniendo todo esto, un país debe saber negociar.

Lo que dijo, pues, el Presidente de la República del Brasil, João Figueiredo, en la sesión inaugural de la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1983, sobre las relaciones entre las naciones ricas y pobres, del Norte y del Sur, vale también para el arte. Es aquí, en este punto, que la propuesta de un nuevo orden estético se confronta con la necesidad de que se defina un nuevo orden económico.

Los brasileños no podemos continuar pagando eternamente la deuda cultural que tenemos con otras naciones. No podemos continuar *arrastrando* esta deuda, solicitando nuevos empréstitos culturales, para pagar los beneficios derivados de esta deuda. Continuar arrastrando dicha deuda es proseguir en una política de dilución cultural, es continuar aceptando, sin alguna perspectiva de solución inmediata, modelos y modismos internacionales, cuando podríamos muy bien encontrar aquí mismo alternativas culturales y artísticas que definan nuestra identidad como pueblo y nación y que atiendan nuestras necesidades internas en el plano intelectual y artístico. Lo cierto es que, en esa “*economía de*

*cambios simbólicos*”, nuestro déficit ha sido muy grande; importamos mucho más de lo que necesitamos y no conseguimos exportar lo original y creativo que tenemos de más. Ofrecemos todas las facilidades para que los de afuera nos empujen sus productos culturales, pagando un interés demasiado alto, el de la descaracterización de nuestra cultura, mientras que, por el contrario, nuestros productos culturales encuentran unas barreras aduaneras sumamente rígidas en el extranjero.

Hay quien afirme que ya pagamos, de sobra, nuestra deuda externa. Ya pagamos —con la contribución hecha al patrimonio mundial con Ouro Preto, Olinda, Brasília, Missoes, con el barroco minero, con el carnaval carioca, con el fútbol, con Carlos Drummond de Andrade, Guimaraes Rosa, Glauber Rocha y con el neoconcretismo— los intereses de esa deuda. Tenemos que mirar nuevamente hacia nuestro país, emplear toda la creatividad para superar la crisis e imponernos como una nación independiente.

Sólo de esta manera podremos tener un diálogo, de igual a igual, basado en el respeto mutuo. ■

---

versión de Rosaura Ortiz

## BRASIL: PAIS INTEGRANTE DE LA AMERICA LATINA

Mário Barata

El ciclo histórico colonial y el de la Independencia en el siglo XIX (con escuelas organizativas en el siglo XX) ofrece analogías e identidades entre los países hispanoamericanos y el Brasil (también de origen ibérico). Por otro lado, las artes plásticas (que incluyen la arquitectura) presentan etapas muy similares en los países de "Nuestra América", como podría haber dicho Bolívar y la llamaba Martí. Del mismo modo, se presentan conjuntamente, en la actualidad, la necesidad y la posibilidad de dar una respuesta adecuada a la oportunidad que finalmente maduró, para que la América Latina difundiera su cultura presentándose unida, como núcleo generador de arte, con cierta identidad y siendo respetada por las otras culturas plurinacionales.

La identidad cultural no resulta sólo de hechos naturales, que evidentemente son fundamentales, sino también de la planificación y la intensidad de la divulgación de las obras producidas en un área común (ya sea ésta una nación o un grupo de naciones). Sólo el conocimiento por el público —o por un público— asegura la permanencia y convierte en habituales los ángulos de visión y aspectos de un momento artístico o de una etapa en la historia del arte. Y este conocimiento exige medios amplios y continuos de difusión durante esta época de grandes masas en que vivimos. De esa manera, al menos un sector de la sociedad, entre los que acompañan la creación artística, guardará en la memoria las formas de las obras y los nombres de los artistas de un país determinado o grupo de países.

En la complejidad de los mundos diversos que coexisten y de las minorías que deben ser protegidas y respetadas, competirá al grado de saturación psicológica la fijación de los públicos de cada uno de éstos. Dicho grado de saturación, del cual resultarán los niveles de apreciación y convivencia de los universos artísticos, se establece naturalmente en lo tocante a la acumulación de la información recibida. Así, los límites previstos por la capacidad del ser humano para absorber informaciones son los que darán a cada "conglomerado" en expansión sus límites espontáneos de acción, tomando en cuenta la equivalencia de valores y el respeto a la pluralidad. Esto se logrará con la eliminación gradual de las disputas por el poder, superadas

poco a poco en vista de la existencia de ventajas mutuas y de largo plazo en las divisiones de ese mismo poder.

La América Latina tiene en ese complejo cultural la responsabilidad y el deber de presentarse como un conjunto. Los hechos históricos la integran mucho más de lo que la desintegran. Predomina en ella una europeidad fundamentada en la profunda contribución de carácter ibérico (portugués y español) a la cual se añaden en el siglo XX aperturas importantes con las contribuciones italianas, alemanas y francesas, mayores o menores. Esto se debe primordialmente a la presencia de inmigrantes, y en segundo grado, al área antropogeográfica de su inserción. La comunicabilidad entre las culturas nacionales o continentales es necesaria, aunque corresponde a otra problemática.

En el mundo latinoamericano existe intensamente una base indígena (también en mayor o menor grado, según el área de su presencia), todavía unificada como expresión común a través del idioma europeo fundamental. El mismo se configura mayormente de español y portugués, lenguas gemelas y más próximas entre sí que el castellano del catalán. El elemento indio en México, América Central y parte de los Andes, es esencial como aspecto de América Latina y ayuda a definir la identidad del grupo de naciones incluidas bajo esa designación.

Los exclusivismos de poder disminuyen o entran asimismo en extinción, según apunté, en vista de las condiciones del paso del siglo XX al XXI. Estas condiciones confirman la necesidad de un nuevo tipo de mundo liberado de cierta definición de poder represivo, la liberación que se está alcanzando como consecuencia de la propia etapa de la civilización actual y sus exigencias de comprensión y abdicación mutuas por parte de las sedes del poder para que el universo humano se reequilibre con perspectivas de supervivencia.

El lado afroamericano, que es uno de los factores cuyos hilos esparcidos nos unen a los Estados Unidos de Norteamérica, se concentra sobretodo en el Caribe. También se encuentra en el Brasil (mayormente en el área de Bahía y la región azucarera del Nordeste, Rio de Janeiro y Minas Gerais) y en parte del litoral Sudamericano con el Ecuador y la antigua Nueva Granada.

El Cono Sur del continente está más europeizado, incluyendo el Sur del Brasil desde São Paulo. Esta europeización significa un escape a las contingencias limitadoras del pasado histórico latinoamericano, marcado por los aspectos retrógrados de la amplitud social de la esclavitud y de las herencias represivas de la Inquisición ibérica.

En esta América Latina de configuración plural, el Brasil necesita ser más conocido. Nuestros hechos básicos indispensables a las extrapolaciones críticas o filosóficas requieren tal divulgación.

Los lazos entre los países de origen español y el Brasil, de origen portugués, siempre han existido, aún cuando la cuantificación demográfica no estimulaba mayores contactos directos entre los mismos. Abreu e Lima —uno de los generales de Bolívar— nació en Pernambuco, Brasil, a donde regresó después de las luchas por la Independencia. Escritores como Rodó, pintores como Rivera, Orozco, Siqueiros y el grabador Leopoldo Méndez eran muy conocidos en el Brasil, así como los novelistas contemporáneos. La obra plástica y escrita de Torres García ha sido recuperada reciente y gradualmente por la cultura brasileña.

Por otro lado, durante los años 30 y 40, argentinos como Angel Guido y Mario Buschiazzo estudiaron concienzudamente el arte barroco brasileño, integrándolo a su conocimiento del arte latinoamericano.

La Asociación Internacional de Críticos de Arte, con sede en París, eligió en dos ocasiones consecutivas poner a cargo de los brasileños el "Secretariado General para la América Latina", que dicha entidad estableció en cierta época. Durante el 1978 se realizó en São Paulo una importante Bienal de Arte Latinoamericano, con un simposio de estudios y debates organizados por el emérito crítico peruano residente en México, Juan Acha. Críticos brasileños como Aracy Amaral y Frederico Morais han evaluado con lucidez y conocimiento de causa el arte contemporáneo de los países latinoamericanos. En cuanto a mí, tuve la oportunidad, invitado por la UNESCO, de escribir el capítulo "Epocas y Estilos" en la parte "Raíces, Asimilaciones y Conflictos" del libro *América Latina en sus Artes*, coordinado por Damián Bayón (México, Edición

UNESCO/Siglo Veintiuno Editores, 1974), cuyo resumen en la edición compendiada francesa tiene algunas lagunas.

Todavía se impone un grado mayor de conocimiento mutuo en el dominio de las artes de los países latinoamericanos. Un crítico importante, el venezolano Juan Calzadilla, en un artículo recientemente publicado en *A/CARC* (2/1983, vol. 10, Núm. 19) bajo los auspicios de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, destaca la "Semana de Arte Moderno de São Paulo", pero sin haber tenido suficientes conocimientos de los múltiples aspectos de ese movimiento. Afirma que dicha semana "estaba asociada con ensayos sobre arte abstracto", lo que no es estrictamente correcto para ese acontecimiento acaecido en el 1922. Al máximo, éste tendría conexiones formalistas, a través de elementos del cubismo entonces presentes, pero no directamente de la abstracción, lo cual influyó en la crítica de la época. Aun así ese autor acentúa, lúcidamente, aspectos del acceso a morfologías contemporáneas en América Latina. Además menciona analogías existentes entre formas adquiridas y las que surgieron de culturas afroamericanas y nativas que "intentan legitimar el Americanismo a través de sus bases etnográficas", con la riqueza de sus formas, mitos y leyendas.

Una revista de Puerto Rico podrá actuar siempre culturalmente en ese plano de intercambio latinoamericano y de la exigencia más profunda de la identidad y de los aspectos plurales de nuestro arte y de nuestra cultura en general. ■

---

versión de María do Carmo Castro

# INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE EUROPA Y BRASIL: UNA NECESIDAD

Walter Zanini

El vertiginoso progreso de las comunicaciones culturales internacionales ha beneficiado muy poco algunos aspectos fundamentales del intercambio artístico entre las amplias áreas geográficas del mundo. Si miramos al Hemisferio Norte, será fácil comprobar la existencia de una estrecha relación entre los países que lo integran, ya sea en el *continuum* de los contactos entre los países europeos, como en lo que se refiere al diálogo que aproxima a esas naciones a los Estados Unidos. Los cambios abarcan aquí múltiples ángulos y en ellos se incluyen, con los más significativos índices, la circulación de acervos y exposiciones que cubren amplios períodos del arte, o igualmente, la trayectoria artística de civilizaciones enteras. Esto, naturalmente, permite el acceso ininterrumpido a la información tanto a artistas como a estudiosos, así como su aprovechamiento a una enorme cantidad de público. Una antigua tradición trazada por los viajes de los artistas, incesantes y fortalecidos desde el siglo XV, y, además, el desplazamiento de obras —ya debido a la promoción por los poderes del Estado o a otras iniciativas de diversa índole—, se enriqueció aún más en siglos recientes en la sociedad industrial y post-industrial, hasta alcanzar proporciones considerables. Sobre todo, las grandes metrópolis se relevan, a través de sus museos y otras instituciones, en la presentación de muestras de obras originales que hacen posible el mejor entendimiento de la producción artística del pasado y del mundo contemporáneo, de centros contiguos o distantes. En un mundo invadido por la reproducción de las imágenes, tal intercambio evidentemente preserva la privilegiada e insustituible forma de comunicación que radica en la presencia de las obras. Son exposiciones organizadas con regularidad. Cuando son relativas al arte contemporáneo, aparte de que obviamente promueven su divulgación, estimulan su desarrollo internacional al permitir la aprehensión sincrónica del proceso creador. Cuando se acercan al arte de otros siglos, operan en la médula de la actualización sistemática de los conocimientos, favoreciendo así a especialistas y a otras personas interesadas que pertenecen a diferentes niveles.

Esta *cultura convivencial*,<sup>1</sup> que es uno de los rasgos característicos del Hemisferio Septentrional, no se extiende a nu-

merosos países de formación histórica europea, a no ser en forma fragmentaria, como es el caso de las naciones latino-americanas. Para su público, en general, la gran vía de acceso al conocimiento del arte que se realiza fuera del continente americano austral sigue siendo el libro y la revista especializada. En efecto, no podemos negar la existencia de cierto intercambio entre los pueblos de esos dos lados del mundo, provocado por el vaivén de artistas y teóricos, por la remesa de exposiciones (que son más frecuentes en la dirección Europa-América Latina), por la tradición establecida de movimiento de profesores y estudiantes universitarios, etc. Sin embargo, en el aspecto que nos interesa desarrollar aquí a grandes rasgos, es decir, en lo que concierne a la promoción de exposiciones de significado histórico, se comprueba —con profundo desencanto— que en el pasado se han realizado muy pocas, realidad que no ha variado en nuestros días.

Un simple vistazo de los hechos, confirma que, a pesar de todos los lazos civilizadores que unen a la América Latina con el viejo continente, nunca hubo por parte de los europeos un interés real en hacernos llegar, con un mínimo de regularidad, muestras de valor indiscutible. Por el contrario, se observa la insignificante presencia de exposiciones importantes que orientan a América Latina en dirección al Norte, probando, sobre todo, la poca atención dispensada por los europeos, en forma general, a lo que se produjo o produce artísticamente en esas regiones, a excepción de la cultura precolombina.<sup>2</sup>

Deseamos concentrar nuestras consideraciones en la precariedad del intercambio existente entre los países septentrionales y el Brasil. Esto, claro está, puede servir de ejemplo de lo que ocurre en gran parte o en toda la América Latina. Sin embargo, primero urgiría acentuar una vez más los vínculos entrañables que relacionan esas naciones a la comunidad europea —por el trámite inicial del descubrimiento y de la colonización ibérica—, y después, en el caso de algunos de ellos, por la fuerte presencia de contingentes inmigratorios. Tales vínculos —que tienen que ver, sobre todo, con la formación de esos pueblos—, permanecen vivos (hablamos ahora específicamente de Brasil), perdidos, no obstante, de otras contribu-

ciones valiosas venidas de los pueblos amerindios y del África negra, lo que confiere al país una identidad cultural propia.

Dentro de la particular manera de ser que distingue a Brasil, su occidentalismo es una característica indiscutible debido a sus raíces lusitanas. Este se aumenta con la compleja evolución étnica, que abarca distintos aportes antropológicos. Toda una reciente retórica, mientras tanto, viene procurando apasionadamente el disociar a la nación de los lazos europeos, a través de actitudes aisladoras o de rechazo, o por medio de enfoques ideológicos sospechosos que, por ejemplo, tienden a colocar a Brasil en una esfera utópica de identificación africana. No se trata de ocuparnos aquí de ese asunto, perceptible en ciertas áreas de la cultura brasileña, se trata sólo de servirnos de él para aludir, en los límites del tema propuesto para este encuentro internacional, al papel que puede desempeñar en el importante —aunque poco reconocido— territorio artístico, una auténtica política cultural que asegure una aproximación de calidad más efectiva y asidua entre Europa y Brasil.

Un estudio —aún superficial— de las exposiciones más relevantes traídas de Europa al Brasil durante este siglo, revelaría números insignificantes, si no ridículos, en caso de excluir las participaciones en la Bienal de São Paulo, realizada por primera vez en 1951; manifestación, por demás, internacional, destinada exclusivamente a servir de apoyo al arte contemporáneo. En gran medida, el intercambio entre Europa y el Brasil se generó en términos de los viajes de artistas y estudiosos brasileños al exterior, ocurriendo este mismo fenómeno en un sentido inverso. Muchas exposiciones de poco valor y generalmente de un interés relativo, se hicieron o se hacen, es cierto, pero lo que nos preocupa aquí son las muestras de verdadera envergadura que alcancen un cierto nivel representativo de carácter histórico, las cuales sólo esporádicamente llegan a Brasil o a otros países meridionales.

Lo que mencionaremos aquí, sin otra aspiración que dar un panorama genérico de muestras traídas al Brasil que hayan tenido un valor especial, refleja esa realidad. Para comenzar, puede observarse la modesta contribución del país fundador del Brasil a su excolonia

ultramarina. Una exposición significativa, que cubrió el arte portugués entre 1550 y 1950, fue organizada por Mario Chicó y presentada en Río de Janeiro en el año de 1963. El mismo historiador había preparado anteriormente otra muestra de arte portugués que se llevó a Bahía en 1959, permaneciendo varias obras en Salvador, cedidas temporariamente al Museo de Arte Sacro de Bahía, el cual se inauguró en aquel mismo año. En términos de arte actual, registramos la muestra "*Arte Portugués Contemporáneo*", prologada en el catálogo por José Augusto Franca, presentada de 1976 a 1977. De España —país que se aproxima más a las naciones que en otro tiempo fueron parte de su constelación colonial— no hay nada que mencionar.<sup>3</sup>

Francia, que ejerció una influencia considerable sobre la cultura brasileña del siglo XIX, a través de la filosofía, de la literatura y del arte (en el arte, en particular, a partir de la Misión Artística del 1816), se destacó durante algún tiempo en el siglo actual por el envío de varias exposiciones itinerantes. Esto ocurrió en la década de 1940, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Pero, después, nunca más volvió a demostrar un empeño tan decidido. La primera de las muestras mencionadas, que tuvo como comisario a Charles Chénier, abarcó las etapas del arte desde el neoclasicismo y romanticismo hasta las vanguardias de comienzos del siglo y fue traída a Brasil en el año de 1940. Esta fue ampliamente apreciada por artistas y críticos de la época. Otras dos exposiciones fueron enviadas en 1945 y 1949, respectivamente. La primera, con René Huyghe y Germain Bazin entre sus comisarios, representaba las tendencias artísticas de la primera mitad del siglo. La segunda, con Gaston Diehl y René Huyghe como comisarios, se intituló "*De Manet hasta nuestros días*". También en el año 1949, la exposición "*Del figurativismo al abstraccionismo*", de la cual León Degand fue responsable, inauguró el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Fue uno de los últimos acontecimientos artísticos franceses del cual se tiene nítida memoria en el Brasil.

En Italia, otra nación también fuertemente relacionada con Brasil por diversas razones, lo que se recibió fue siempre a largos intervalos. En realidad, una sola muestra de gran valor, procedente de ese país, significó una aportación para el Brasil. Esto ocurrió en 1954 y en la ocasión en que São Paulo, ciudad que tiene una fuerte representación de italianos y sus descendientes, conmemoraba el cuarto centenario de su fundación. Se trata de la exposición "*Da Caravaggio a Tiepolo*", organizada por Gil-

berto Ronci. Después de esto, de Italia se expusieron muestras ocasionales significativas, pero restringidas al nivel de la documentación, la reproducción y la maqueta. Tales fueron las de Leonardo da Vinci en 1953, la de Bramante en 1973 y la relativa a Pompeya en 1982. Procedente de Italia y digamos que de paso a Venezuela, por razones conmemorativas también, relacionadas con el segundo centenario de Simón Bolívar, acogimos este año, por primera vez, una exposición —lo que evidencia el carácter excepcional del envío de exposiciones de importancia a América Latina.

El intercambio con Alemania se sitúa casi en un plano idéntico. Este país envió algunas muestras en la década de 1920 y en el inicio de la de 1930, como, por ejemplo, la exposición "*Deutscher Werkbund*" de 1929. Pero Alemania jamás tomó en serio sostener con Brasil una relación artística más fluida y de verdadero interés y se limitó generalmente a exposiciones de modesto alcance, auspiciadas muchas veces por el *Instituto Goethe*.

Entre otras exposiciones, podríamos también citar la organizada en Holanda en 1968, titulada "*Los pintores de Mauricio de Nassau*", que comprendía obras procedentes de varios países, inclusive de colecciones brasileñas.

Algo parecido podría decirse en cuanto a los Estados Unidos de América y al propio Japón, entre otras tantas naciones. En 1972, se realizó en Nueva York una reunión de directores de museos latinoamericanos, canadienses y norteamericanos, con el propósito de abrir mayores horizontes al intercambio artístico entre las naciones del Nuevo Mundo. En esa ocasión se discutió la posibilidad de que museos de los Estados Unidos cedieran temporariamente parte de su acervo artístico a los museos latinoamericanos y hubo quien sugirió que dichas exposiciones podrían permanecer en nuestras grandes ciudades por un lapso razonable. Diez años después, podemos decir que todo eso no pasó de ser un sueño. Las únicas iniciativas de realce se debieron al Museo de Arte Moderno de Nueva York, a través de su "Programa Internacional". En efecto, cupo a MOMA enviar a Brasil, en los años de 1960 y 1970, algunas exposiciones de un valor apreciable, pero naturalmente, circunscritas al arte contemporáneo y despreocupadas de toda articulación histórica. Más recientemente, esas mismas exposiciones itinerantes y bien organizadas del museo neoyorquino, perdieron el flujo regular que mantenían hace más de quince años.

Evidentemente, estas líneas no pretenden agotar la lista de exposiciones de calidad llegadas desde el exterior al Brasil, sin embargo, la inclusión de algunas otras, escasas por demás, no alteraría la verdad del carácter aleatorio de ese tipo de manifestación cultural en el país. La cantidad se revela insignificante hasta tal punto que es posible llevar la cuenta de la misma con los dedos de la mano.

La preocupación de estas observaciones se refiere a la escasez de exposiciones sobre el arte del pasado en el ambiente brasileño. Jamás se ha hecho en el Brasil —nación que tiene casi cinco siglos de existencia— una sola presentación de arte griego, de arte medieval o del Renacimiento. Para un país de ciento veinte (120) millones de habitantes y de más de un millón trescientos mil (1,300,000) estudiantes universitarios, una evidencia como ésta viene a ser espantosa. Otros tantos aspectos del arte occidental jamás se han visto en este país; igual podemos decir de otras civilizaciones.

En lo que concierne al arte contemporáneo, la situación es menos seria, ya que la *Bienal de São Paulo*, a intervalos cumplidos rigurosamente desde hace treinta años, ofrece al país —como al propio continente— un contacto provechoso con la producción internacional. Precisamente, a ese medio de divulgación se deben algunas de las principales exposiciones que influyeron en la historia de la cultura plástica del Brasil moderno. No cabe duda de que la manifestación paulista supo alcanzar un nivel de renombre a pesar del debilitamiento a que estuvo expuesta en época reciente durante la década del 60 al 70. Como resultado de ese carácter de solidez, la mayor parte de los países, en términos generales, han hecho de esta Bienal casi su único objetivo en cuanto al intercambio artístico con el Brasil se refiere. Dicho en otras palabras, al comparecer cada dos años al certamen del Parque de Ibirapuera se sienten descargados de otras obligaciones. La exclusión de otras programaciones de importancia resulta entonces en un gran perjuicio. Podemos decir que ellas interesan en gran medida no sólo a los artistas y estudiosos brasileños, sino también, a todos los que conciben un mundo sin las desigualdades brutales de nuestros días.

Cuando se anhelan fundamentos válidos para un intercambio auténtico, que venga a substituir las precarias condiciones del actualmente vigente —que carece de sistema— no se puede dejar de considerar toda la complejidad práctica que envuelve el asunto. Discutir sobre una regularidad aceptable de exposi-

ciones de elevado valor artístico en el ambiente brasileño, equivale a recordar —antes que nada— los impedimentos financieros. Los costos de transporte y seguro se interponen a los proyectos mejor intencionados. Pero, ¿qué representan, en realidad, estos gastos si los comparamos con la proyección de gastos que hoy caracteriza, por ejemplo, la obsesión por la seguridad de los Estados?

Aunque la mayoría de los museos brasileños no disponen de espacios técnicos adecuados, algunos de ellos —en las principales ciudades del país— reúnen hoy condiciones para hacerse cargo de exposiciones de gran responsabilidad. Podrían ser considerados, también, los espacios de los nuevos centros culturales. Dicho sea de paso, esas condiciones comienzan a existir plenamente hoy en día en algunas grandes capitales latinoamericanas. El extraordinario *Centro Cultural Simón Bolívar*, que pronto estará terminado en Caracas, y el *Centro Cultural de la Recoleta*, en Buenos Aires, por ejemplo, ofrecerán condiciones privilegiadas para exposiciones de mayor envergadura. Formas de coordinación de alto nivel que eventualmente pudieran implantarse, ciertamente encontrarían soluciones satisfactorias para vencer los obstáculos o dificultades que actualmente impiden promociones como las ya aquí referidas.

Nos resta sólo señalar la posible reciprocidad por parte de Brasil, con relación a lo que se le pueda ofrecer. Los países europeos, en cuanto al arte precolombino, prefieren obviamente países como México, Perú y Colombia, que son capaces de ofrecer y han ofrecido al público de otros continentes la oportunidad de contemplar sus numerosas y valiosas colecciones. Pero, de la misma manera que estas otras naciones vecinas, a Brasil le sería posible llevar al exterior exposiciones representativas de su época colonial. La cultura de los pueblos autóctonos reúne, sin duda alguna, elementos de interés particular y, además, aspectos de la producción artística contemporánea pueden merecer atención. El campo de la arquitectura contemporánea no deja de ser, a su vez, uno de los más atrayentes.

De ninguna manera es la intención de estas observaciones el deseo de recalcar las virtudes de un medio artístico que ya recorrió un camino relativamente largo, aunque todavía le falta mucho por realizar para obtener una mayor participación en el proceso de la cultura internacional. Pero, tal vez sea un error buscar salidas considerando el asunto exclusivamente dentro de los límites de las simples compensaciones. Hay un patrimonio cultural de la humanidad que puede y debe ser utilizado más ampliamente y no se debe constituir en

usufructo reservado sólo para algunos pueblos.

Nos proponemos aquí reclamar la atención en torno a la precaria relación artística, ante la cual permanecen impasible o hacen caso omiso las autoridades y los profesionales de muchos países. Se trata de un asunto de real importancia, que no debe interesar solamente a Brasil y al continente al que pertenecemos, sino también, a las naciones de otras áreas geográficas. La disposición para enfrentar esa problemática cultural sería una *praxis* obligatoria para atenuar algunas de las desigualdades más sensibles imperantes hoy en el mundo.

<sup>1</sup> La expresión es de Abraham Moles.

<sup>2</sup> Sobresale, entre tanto, la atención más reciente que se le está dispensando a los problemas del barroco latinoamericano, como lo demuestra la exposición organizada por el Instituto Italo-Latinoamericano, bajo los auspicios de la UNESCO, realizada en Roma en 1980.

<sup>3</sup> Esta ponencia ya estaba escrita cuando el gobierno español envió a Río de Janeiro una exposición de pintura sevillana del siglo XVII a propósito de la visita del rey Juan Carlos, evidentemente, con el propósito de destacar ésta desde la perspectiva cultural. ■

versión de Rosaura Ortiz:



# LA CRITICA: FUNCION DESVIANTE ENTRE LA NATURALEZA Y LA CULTURA

Pierre Restany

El campo operativo de la investigación crítica se ha desplazado considerablemente a lo largo del Siglo XX. Mi exposición carecería de sentido si Marcel Duchamp, atravesando el espejo de lo real, no nos hubiese descubierto de un sólo golpe, entre 1913 ("La Rueda de Bicicleta") y 1914 ("El Porta-Botellas"), el otro rostro del arte.

El "ready-made" encarna a la vez un código y una filosofía general de la visión. Es en este sentido que constituye el advenimiento capital del arte del Siglo XX, la llave de su doble o de su "otro".

Los objetos industriales en serie se convierten en esculturas con tan sólo mediar la selección del artista. El gesto, en un principio, sólo compromete a Marcel Duchamp pero, más allá o a pesar mismo de su autor, estará sobrecargado de consecuencias. Habrá que esperar más de 40 años para medir su amplitud: es el contemplador quien crea el arte y dicho arte pasa súbitamente de la estética a la ética. Pasamos de la estética generalizada a la ética generalizada. La mirada que forja el arte asume ipso facto la dimensión crítica. La moralidad de esa mirada estriba en la proporción poético/crítica que asume con respecto a la naturaleza moderna.

He aquí entonces que se descubre el otro rostro del arte; indisolublemente identificado con su posición crítica. El arte es un problema moral ligado a la conciencia crítica de aquél que la asume como tal. La postura crítica del arte actualmente generalizada es la consecuencia que conlleva el bautismo artístico del objeto sobre el cual se basa el humanismo tecnológico contemporáneo y, a través de éste, la aventura total del objeto, el descubrimiento de su autonomía expresiva, de su integración sintáctica en los diversos idiomas de la cantidad, su imputación antropológica y su desmaterialización progresiva (pauperización/arte povera; minimalización, conceptualización).

A medida que se esfuma la frontera entre el arte y la vida, el arte y la crítica asumen los mismos valores del juego existencial que constituyen las leyes de la naturaleza profunda de las cosas. La evolución de esta función desviante del arte, particularmente durante los últimos quince años, torna vana cualquier idea de arraigamiento doctrinario por parte de la crítica. Ya yo me había planteado el problema del arraigamiento doctrina-

rio para 1960 cuando el neorealismo europeo tomó lo informal como relevo histórico. La rápida consagración de los artistas a cuya defensa me había dedicado durante los años cincuenta, fue una señal de alarma: la sociedad de consumo estaba ávida por consumir sus propios valores. Fueron los artistas minimalistas y conceptuales quienes a partir de 1966 asumieron el debate crítico de esos nuevos valores. En vez de fomentar la rigidez del dogma en una serie de posiciones-límites cuyo impacto habría asegurado la ruptura en la muralla del orden establecido, asumí hasta el final de mi desviación crítica la identificación total del arte con el lenguaje. Fue así que el juego crítico se convirtió para mí en un símbolo del mundo. Al arte por el arte le sigue el juego por el juego, es decir, la crítica por la crítica, desde la perspectiva de la mutación antropológica final que debe afectar primordialmente nuestra manera de sentir, de pensar y de actuar.

El juego de la vida es el juego del azar; para conservar su valor existencial, y por ende universal, dicho juego ha de representar el rol de lo aleatorio y de la diferencia.

El otro rostro del arte es por fuerza de las cosas la función desviante: desviaciones funcionales, fisiones semánticas, revolución de la mirada. El otro rostro del arte es su "otro", su doble virtual en espera del surgimiento de una nueva coherencia o, para hablar como Lévi-Strauss, de la fusión imprevista del otro *significante* con el otro *significado*. El otro rostro del arte es el uso no convencional de las convenciones, sin que importe el nivel del lenguaje en que ocurra. Con relación a todas las estéticas dogmáticas de la belleza, el otro rostro del arte asume la ética de la indiferencia: no existe belleza diferente sino en la belleza de la indiferencia.

El otro rostro de la crítica refleja el otro rostro del arte: a la función desviante del arte corresponde la desviación crítica que practica el mismo uso no convencional de las mismas convenciones expresivas. No importa cuáles sean los medios a los que recurra, sociológicos, antropológicos, lingüísticos, semióticos, la desviación crítica permanece condicionada por la ética de la indiferencia. El mantener una distancia y por tanto una ambigüedad y un espacio táctico entre la conciencia y sus propios datos es tan necesario como suficiente en la práctica

desviante. Los ejemplos recientes no faltan. La menor falla se traduce como un llamado al orden voluntarista, materialista y objetivo. La ética de la indiferencia marca con su indispensable sello idealista toda la práctica de la crítica desviante.

Cuando hablo de la deducción total del arte al lenguaje, estoy plenamente consciente de la ruptura epistemológica que de ahí emana; una definición idealista y mecánica de la fusión del *significante* lingüístico con el *significado* antropológico. Sé también que no soy el único que practica esta distorsión idealista voluntaria del análisis estructural. Además no veo de qué otra manera podría rendirse cuentas de la situación actual. Hemos entrado en una época de doble equilibrio: el final del siglo y el final de un milenio; estamos atrapados en la trama compleja de las innumerables transferencias culturales del miedo al año 1,000 por el miedo al año 2,000. El apremio de muerte de un milenio de historia repercute en la sensibilidad colectiva de otro que se encuentra en inminente mutación. Automáticamente la metafísica cobra terreno sobre la razón y el espíritu sobre la materia.

¿Cómo lograr que ese equilibrio permanezca abierto aunque sea para conservar el porvenir? Semejante apertura planetaria sólo es concebible mediante la osmosis continua del mundo de lo real y del mundo del símbolo.

Son estas las consideraciones que durante estos últimos años me han llevado a viajar intensamente a través de todo el mundo, recorriendo ciertas zonas remotas, situadas fuera del tiempo que es el mío; tiempo regulador de mi propia desviación crítica. A través de éstas, mi reflexión se ha ordenado poco a poco en torno a un concepto de base, el del naturalismo integral que fue objeto del Manifiesto que redacté en agosto de 1978 en plena selva amazónica a orillas del Alto Río Negro. Un naturalismo integral concebido como filosofía, método y moral de la percepción: la naturaleza como "super-símbolo" del mundo, catalizador perpetuo de la simbiosis entre los datos de lo real y las añadiduras de lo percibido. La naturaleza libera al símbolo del cepo de las metáforas y le otorga su propia realidad: inmenso acelerador de nuestras facultades y sentidos, libera en nosotros la energía cósmica necesaria para la planetización del juego existen-

cial; el fin y los medios para pasar de la desviación a la mutación. En el plano práctico me dí cuenta de que la relación entre naturaleza/cultura concebida como fuerte y tangible en Occidente, es mucho más ambigua en lo que ha resultado conveniente llamar el Tercer Mundo, y de forma general, en los países en busca de su identidad cultural. En Brasil, donde resulta asombrosa la discrepancia entre la riqueza afectiva del dato natural y su imposible transcripción a un sistema original de lenguajes modernos, el complejo de inferioridad se transforma en chauvinismo: la dimensión excepcional de la naturaleza alcanza las proporciones del fetichismo colectivo. La naturaleza se identifica con la cultura nacional. Considerar la naturaleza amazónica como la encarnación de un "super-símbolo" planetario es atentar contra el patrimonio cultural brasileño. En la India es el peso formalista, voluntarista, del tejido religioso el que ahoga el símbolo y corta despiadadamente la red de sus raíces capilares con lo real. En Australia la inteligente recuperación del "out-back" (el Viejo Oeste australiano) y del folklore aborigen, crea una situación de aproximación extremadamente interesante: los "artistas ambientalistas" australianos crean las condiciones del cambio: el reencuentro con su verdadera naturaleza, encuentro que la estética europea había prohibido moralmente a los paisajistas del Siglo XIX, prisioneros del cliché de una barrera mental, herencia de su formación inglesa, francesa o italiana. Las "instalaciones" y los "ambientes" de la nueva generación australiana extraen sus referencias de lo real en el centro de un continente ubicado al otro lado del mundo. El estudio de estas culturas marginales, por la difícil vía de su identidad, nos amenaza con revelarnos preciosas sorpresas. Hemos de llamarlas novedades. ■

---

versión de  
Maribel Pintado Espiet/Marie H. Delmestre

# MANIFIESTO DEL RIO NEGRO SOBRE EL NATURALISMO INTEGRAL

Pierre Restany

Actualmente el Amazonas constituye, en nuestro planeta, la última reserva y refugio de la naturaleza integral.

¿Qué clase de arte, qué sistema de lenguaje puede suscitar un ambiente semejante, excepcional desde todo punto de vista, exorbitante con respecto al sentido común? Un naturalismo de tipo esencialista y fundamental, opuesto al realismo y a la continuidad de la tradición realista, al espíritu realista más allá de la sucesión de sus estilos y formas. A través de la historia del arte el espíritu del realismo no ha sido el espíritu de la comprobación pura, el testimonio de la disponibilidad afectiva. El espíritu del realismo es la metáfora; el realismo es la metáfora del poder: el poder religioso, el poder del dinero en la época del Renacimiento, más adelante, el poder político (el realismo burgués, el realismo socialista), el poder de la sociedad de consumo con el arte "Pop".

El naturalismo no es metafórico. No traduce ninguna voluntad de poder sino que se trata de otro estado de la sensibilidad, una apertura mayor de conciencia. La tendencia a la objetividad implica una disciplina perceptiva, una disponibilidad plena ante el mensaje directo y espontáneo de los datos inmediatos de la conciencia. Es periodismo, pero transferido al dominio de la sensibilidad pura: información sensible en torno a la naturaleza.

Practicar dicha disponibilidad con respecto al dato natural es admitir la modestia de la percepción humana y de sus propios límites con relación a un todo que es un fin en sí mismo. Este rigor de la conciencia de sus propias limitaciones es la cualidad primordial de un buen reportero: sólo así puede transmitir lo que ve "desnaturalizando" lo menos posible los hechos.

El naturalismo así concebido implica no sólo la mayor disciplina perceptiva, sino también la más amplia apertura humana.

A fin de cuentas la naturaleza es ella misma y nos supera en la percepción de su propia duración. Pero en el espacio-tiempo de la vida de un hombre, la naturaleza es la medida de su conciencia y su sensibilidad.

El naturalismo integral es alérgico a todo tipo de poder o de metáfora del poder. El único poder que reconoce no es el poder abusivo de la sociedad, sino

el poder purificador y catártico de la imaginación al servicio de la sensibilidad.

Este naturalismo es de tipo individual: la opción naturalista opuesta a la opción realista es fruto de una selección que comprende la totalidad de la conciencia individual. Dicha opción no es sólo crítica, no se limita a expresar el temor del hombre ante el peligro que el exceso de civilización industrial y urbana representa para la naturaleza. Traduce el advenimiento de un estado global de la percepción, el paso individual a la conciencia planetaria. Vivimos en una época de doble equilibrio. Al final del siglo se le añade el final del Milenio, con la transferencia de tabús y de paranoias colectivas que este tiempo recurrente implica, comenzando por la transferencia del miedo al año 1,000, además del miedo al año 2,000: miedo al átomo en lugar de la peste.

Es así que vivimos en una época de equilibrio. Equilibrio de nuestro pasado abierto sobre nuestro futuro. Nuestro primer Milenio debe anunciar el Segundo. Nuestra civilización judeo-cristiana debe preparar su Segundo Renacimiento. El retorno al idealismo en pleno Siglo XX supermaterialista; el recobro de interés por la historia de las religiones y la tradición ocultista; la búsqueda cada vez más apremiante de nuevas iconografías simbolistas; todos estos síntomas son consecuencia de un proceso de desmaterialización del objeto iniciado en 1966 y que constituye el fenómeno mayor de la historia del arte contemporáneo en Occidente.

Luego de siglos de la "tiranía del objeto" y su culminación en la apoteosis de la aventura del objeto como lenguaje sintético de la sociedad de consumo, el arte pone en duda su justificación material; entonces se desmaterializa; se conceptualiza. Los caminos conceptuales del arte contemporáneo no tienen sentido a no ser que sean examinados a través de esta óptica auto-crítica. El arte mismo se ha puesto en una posición crítica. Se cuestiona su inmanencia, su necesidad, su función.

El naturalismo integral es una respuesta. Y justamente debido a su virtud *integrísta*, es decir, de generalización y extremismo de la estructura de la percepción, o sea, de planetización de la conciencia, se presenta hoy día como una opción abierta, un hilo conductor dentro del caos del arte actual. Auto-

crítica, desmaterialización, tentación idealista, vías subterráneas simbolistas y ocultistas: esta confusión aparente se ordenará quizás un día a partir de la noción del naturalismo, expresión de la conciencia planetaria.

Esta reestructuración perceptiva corresponde a una verdadera mutación y a la desmaterialización del objeto de arte. Su interpretación idealista, el retorno al sentido oculto de las cosas y a su simbología, constituyen un conjunto de fenómenos que se inscriben como preámbulo operacional de nuestro Segundo Renacimiento; la etapa necesaria de la mutación antropológica final.

Hoy en día vivimos dos sentidos de la naturaleza. El ancestral, de datos planetarios y el moderno, del conocimiento industrial y urbano. Se puede optar por uno u otro; negar uno a favor del otro; lo importante es que ambos sentidos de la naturaleza hayan sido vividos y asumidos en la integridad de su estructura ontológica; en la perspectiva de una universalización de la conciencia perceptiva; el Yo abrazando al Mundo para formar uno sólo en acuerdo y armonía de la emoción asumida como la última realidad del lenguaje humano.

El naturalismo como disciplina del pensamiento y de la conciencia perceptiva es un programa ambicioso y exigente que supera por mucho las perspectivas ecológicas que actualmente son balbuceadas. Se trata de luchar más bien contra la contaminación subjetiva que contra la contaminación objetiva; contra la contaminación de los sentidos y del cerebro, mucho más que contra la contaminación del aire o del agua.

Un contexto tan excepcional como el Amazonas suscita la idea de un retorno a la naturaleza original. La naturaleza original debe ser exaltada como higiene de la percepción y como oxígeno mental: un naturalismo integral, catalizador y acelerador gigantesco de nuestras facultades de sentir, de pensar y de actuar. ■

**Pierre Restany**

Alto Río Negro

Jueves, 3 de agosto de 1978

en presencia de

Sepp Baendereck y de

Frans Kraucberg

versión de  
Maribel Pintado Espiet/Marie H. Delmestre

# LOS PENETRABLES DE JESUS RAFAEL SOTO O EL RECURSO DE LO ARCAICO

Hélène Lassalle

Para comenzar, se impone una simple observación metodológica. Las ideas que presento a continuación nos recuerdan el punto de vista psicoanalítico. No se trata en ningún caso de un psicoanálisis de la obra, y menos de su autor. Y aquí me rebelo nuevamente contra las interpretaciones llamadas sicocríticas o poéticas, a las cuales se arriesgan con demasiada frecuencia los psicoanalistas y teóricos, hoy en día. En efecto, es totalmente imposible reconstruir, partiendo de fragmentos biográficos y de elementos plásticos definitivamente aislados y fijos el inconsciente vivencial que supuestamente engendró y condicionó su obra. Sólo se trata de una reconstrucción hipotética totalmente arbitraria y sin fundamento científico.

Me limitaré, simplemente, al análisis de algunas sugerencias nacidas de la observación de las reacciones de los espectadores frente a la obra. Esta relación es fácil de verificar, pues está basada en un análisis estrictamente fenomenológico. En el caso específico que nos ocupa, estudiaremos los *Penetrables* de Soto y su percepción particular, la percepción a través del tacto.

En este lado del mundo que los latinoamericanos conocen como el Caribe, resulta sorprendente constatar hasta qué punto el tacto constituye una experiencia cotidiana, simple y evidente. Es conocimiento y apropiación del mundo de los objetos, el modo normal de la relación con el otro (¿se debe esto a la herencia de sociedades ancestrales, agrarias y fusionales, todavía muy cercanas entre sí?). No sucede así en Europa. Nuestra cultura, nuestros modales se encuentran, a diferencia de aquellos, basados en la distancia, en el alejamiento del otro. A propósito de la obra de un venezolano que fue primeramente reconocido en París, mi punto de vista será por lo tanto europeo, de la misma manera que mis incursiones analíticas se nutren de teorías inseparables de una cierta cultura occidental, de sus limitaciones, de su represión, sus inhibiciones y sus deseos.

En la obra de Soto, los *Penetrables* se encuentran en el punto de convergencia de dos corrientes de investigación inicialmente separadas.

La primera se resume con una fórmula del artista: "la necesidad de integrar el tiempo al arte".<sup>1</sup> El tiempo sólo se perci-

be a través de una vivencia corporal, por ejemplo, el recorrido de un espacio. Este recorrido fue al principio un paseo imaginario sobre un lienzo que el ojo debe recorrer con la mirada para descubrir en él una estructura gráfica. "El hombre moderno ya no podía ver una obra de un solo vistazo (...) Había un problema de percepción que lo obliga a descifrar, a mirar la obra en su desarrollo como una película."<sup>2</sup> Conclusión lógica de esta constatación: Soto obliga entonces al espectador a caminar paralelamente al cuadro, de manera que él detecte cómo los diferentes motivos se destacan sobre el fondo, de acuerdo a las vibraciones de la trama. Al presente Soto continúa este tipo de producción.

Por el contrario, la segunda tendencia, apenas esbozada antes de los *Penetrables*, no se ha mantenido en su forma inicial. En 1970-71 Soto propuso un cierto número poco importante de experimentos con materiales burdos y rugosos llenos de irregularidades tanto en su contorno como en su superficie: "Alambres Circulares", 1960, la serie de "Leño Viejo" o "Puntas de Goma", 1961. Describo este último cuadro: sobre un fondo de lienzo azul rugoso, irregular, la aglomeración de pequeñas canicas entremezcladas en las marañas de filamentos que forman un relieve. La provocación de esta apariencia ruda, brutal, evoca la imaginación táctil. Sin embargo, el relieve llama a la mano que no tiene derecho a tocarlo, so pena de dañarlo. "La vista es la sublimación del tacto" dice Freud. Ella hace soñar el tacto. Es a la vez sustituto y barrera que trata de asimilarlo todo en una estructura única aprehensible por el pensamiento: "la visión es el tema unificador del espacio imaginario. La organización espacial de la visión resulta ser una estructura imaginaria que define la doble asimilación de lo grande y de lo pequeño, de lo interior y de lo exterior".<sup>3</sup>

En la "Escultura Cinética" de la colección A. Boulton, 1957, la obra hace intervenir el movimiento del cuerpo del espectador mediante la deambulación, ya sea alrededor de la obra, o bien, eventualmente en el interior del minilaberinto (2m x 0,70m x 0,70m). Elimina lo táctil y privilegia la visión en este itinerario. En efecto, de ahora en adelante, el espacio ya no es el espacio del espectador frente a, u opuesto al espacio de la obra, sino

una asimilación del uno al otro en una interrelación entre dentro-fuera: vista de lejos, vista por pedazos, vista por superposición, los distintos enfoques de la obra se demultiplican. Los vacíos dan la idea del paisaje, las rejillas crean obstáculo, los volúmenes se hacen y se deshacen a medida que el hombre se acerca, penetra y sale. El paisaje de los alrededores se percibe "a través" de las rejillas. Aparece estriado, dividido e integrado a la obra como unos fragmentos insertados en metal.

Schlemmer decía que una escultura es esencialmente un objeto alrededor del cual se gira. Soto cambió esta propuesta: ya no se giraría alrededor del mismo, se giraría en el interior. La percepción del tiempo en la duración de un recorrido se hace a través de un vacío no solamente visible, sino táctilmente sensible, mediante el fluido opaco que lo llena. Soto iba a "vestir el espacio con materias visibles... hacerlo nervioso, a manera de 'hacerlo utilizar por' el ser humano como una sustancia tan viviente como la del propio mundo físico."<sup>4</sup> (sobrebrayó "hacerlo utilizar por". Este término revela la manipulación operada por el artista sobre el espectador para hacerlo sentir algo específico.)

Después de las paredes vibrantes de "l'Environment" de la Bienal de Venecia en 1966, este primer penetrable que marcó época fue instalado en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1968. Otro fue colocado a la entrada del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París en 1969.

El principio del *Penetrable* es sencillo. A una armadura metálica más alta que la estatura de un hombre, se cuelgan a intervalos regulares pero muy cercanos, hilos de nylon sin color en la mayoría de los casos, o para el "Penetrable Sonoro", 1970, varas de duraluminio. A la rigidez de la estructura se opone la flexibilidad de la masa de las fibras. Opuesta a la continuidad de la progresión, tenemos la densidad, la discontinuidad de la división por la acumulación de elementos ínfimos, yuxtapuestos y sin conexión. La opacidad de las materias y, no obstante, la irradiación de la luz difundida por el nylon transparente juega con los intervalos entre las fibras. Cuando lleno, el obstáculo no ofrece ninguna resistencia sólida; cuando vacío, la mirada sólo cruza el umbral de la selva de lianas

plásticas. El mundo exterior se ha escondido en una lejanía indeterminada, se ha vuelto bruscamente invisible o fantasmagórico. El ser humano se mueve a ciegas. Una luz se difunde por todas partes sin fuente precisa. El color mismo es indefinible, cambiante según la luminosidad; a veces gris, a veces opaco u opalescente. Las únicas sensaciones netas, descifrables, son las sensaciones táctiles. Ciertas sensaciones sonoras interfieren también pero son más difusas. Son ruidos provenientes de afuera, (¿lejos?, ¿cerca?, ¿cordial?, ¿amenazante?) llegan al oído amortiguados y deformados por la masa asfixiante del *Penetrable*, o bien son susurros, roces, emanados de las propias fibras, o bien sonidos más fuertes, cuando se trata de barras de duraluminio que tintinean cuando se entrecrocán con el menor gesto. Son de todos modos ruidos muy cercanos, pero no ubicables.

Se ha hablado de sensaciones anti-guas, naturales, dormidas en nuestras memorias ciudadinas (he usado incluso metáforas análogas): evocación de lluvia, de follaje, dimensión olvidada de la selva virgen o del mar. Nuestra sociedad urbanizada, mecanizada, asepsizada, ha anestesiado los sentidos permanentemente en alerta en el hombre primitivo: el tacto, el oído y el olfato. El arte nos recuerda este modo de conocimiento perdido. Y no es por mera coincidencia, ni tampoco una paradoja que precisamente un hombre nacido cerca de los ríos y las selvas tropicales, en un país fascinado por la aventura moderna y completamente sumido en la tecnología y la urbanización extrema, haya intentado restituir los efectos de estos sentidos atrofiados, recurriendo a las materias más inorgánicas que existan, las más amorfas, las más atonas y las más contemporáneas: los plásticos, las aleaciones modernas. Y uno no puede dejar de pensar en la nostalgia de un Rainer Maria Rilke, por la familiaridad del hombre con lo que le rodea, en contacto íntimo consigo mismo. Una familiaridad que Rilke proyectaba en una antigüedad mítica en el estadio o el ágora.<sup>5</sup>

Es exactamente la misma nostalgia que nos hace evocar Soto. Pero ¿no se trata acaso de la nostalgia de un arcaísmo aún más fundamental? Soto reiteró en innumerables ocasiones que quería realizar "*la simbiosis entre el hombre y la obra de arte*". El hombre se convierte en parte de la obra. Esta se revela a él, sólo en la medida en que él la penetra, es decir en la medida en que toma posesión de ella, pero también en la medida en que desaparece en ella, es poseído por ella. Y esto toma tiempo. Se

requiere cierto proceso gracias al cual se efectúa la simbiosis entre lo afuera y lo adentro, entre el no-yo y el yo, simbiosis que podría ser el eco, la repetición de la simbiosis original entre el yo y el objeto, entre el niño y la madre. Con los *Penetrables*, Soto nos hace reexperimentar nuestro primer descubrimiento del mundo: rodeados por todas partes por un cuerpo, en el cual nuestro propio cuerpo se pierde y se diluye; cuyos límites son inciertos. Avanzamos a través de esa sólida neblina mientras se van precisando poco a poco, a medida que nos acerca a la periferia, las formas del mundo exterior, fragmentadas, borrosas, fantasmagóricas, cada vez más nítidas. Los colores y contornos acusan lentamente sus contrastes. Lo visual vuelve a tomar sus derechos... Pero hizo falta este olvido, esta zambullida en lo indistinto, a la manera del recién nacido que flota en la neblina de su a-percepción, inconsciente de la distinción entre el cuerpo materno y su propio cuerpo, de la distancia entre el no-yo y el yo, antes de que emerja poco a poco afinando cada vez más su reconocimiento del mundo. Mientras no se haya salido del *Penetrable*, las nociones de perspectiva y de unidad del medio ambiente no sirven. Partido por las bandas que ondulan a cada movimiento, el mundo exterior se propone y se esquiva al mismo tiempo. Lo cercano, lo lejano, lo grande, lo pequeño, pierden sus referencias.

¿Por qué semejante resurgencia del pasado escondido para siempre en el inconsciente? ¿Para qué esta reactualización por medio de la "mise en scène" sustitutiva que es la obra de arte?

Toda nuestra actividad, según Freud y después de él particularmente según Melanie Klein, es una estrategia reaccional de defensa contra la desestabilización (o, para usar términos kleinianos, contra la "*angustia persecutiva*") inherente a la ruptura originante, la separación del objeto. Por lo tanto es necesario hacerse de objetos internos para compensar esta carencia. El viaje al cual el espectador es invitado al entrar en un *Penetrable* es entonces doble. Primero es un olvido de las percepciones habituales para tratar de redescubrir las antiguas huellas borradas antes de reinventar de algún modo el viaje en el sentido contrario, parecido al que según Winnicott "*lleva a cabo el niño y que lo lleva de la subjetividad pura a la objetividad*", de los objetos internos a los objetos externos, de la creatividad primaria a la percepción.<sup>6</sup> El *Penetrable*, desde este punto de vista, sería un área de investigación privilegiada, "*área transicional*", en la que la percepción de objetos exter-

nos —las bandas, las fibras o las barras suspendidas— reactivan, reactualizan un objeto interno, equivalente sustitutivo (u objeto parcial, según la terminología de Freud) del objeto perdido, del cuerpo materno, del que está irremediablemente separado. En esta reconstitución de la simbiosis original residiría el placer estético. La obra es la nueva escena en la que se intenta "*superar la separación, la unidad original perdida*".<sup>7</sup> Y el tacto es en este caso para el espectador el medio privilegiado. Su piel, solicitada por todas partes, percibe nuevamente la sensación de bienestar lejano y olvidado, vinculado al narcisismo primario.

No obstante, admito, este retorno al arcaísmo puede resultar también incómodo. Así mismo uno se puede sentir incómodo dentro de un *Penetrable*, sentirse perdido sin punto de referencia, con la leve angustia que siempre provoca la regresión. No estaríamos lejos de fenómenos de una inquietante rareza, efectos causados por la repetición de lo idéntico sin saber cuál idéntico. La repetición de un "igual", a la vez familiar y desconocido, se convierte entonces en una fuente de desagrado. ¿Es este desagrado duradero? ¿Acaso no podría recordar la regresión en el análisis, necesaria por más desagradable que sea, al yo dividido para que éste se reúna?

Mediante la experiencia táctil el yo revive entonces las etapas por las cuales se constituyó —y es muy significativo el hecho de que Didier Anzieu haya llamado "*yo-piel*" (término tomado más tarde por Deleuze acerca de Bacon), a esta dimensión esencial constitutiva del ser, estructurante, abarcadora. El "*yo-piel*" está siempre en el proceso de reconstituirse, de rehacerse. Debe constantemente reparar sus desgarramientos por estar sometido a las violencias de los conflictos internos, así como a las agresiones externas.

Mediante el aprendizaje de lo táctil dentro del *Penetrable*, no es solamente el yo físico el que está implicado ni solamente el yo-afectivo como acabamos de ver. Se cuestionan todos los aspectos de la vida síquica, incluida la actividad intelectual. Freud puso directamente en relación el *tabú del tacto*, característico de la neurosis obsesiva y la imposibilidad de efectuar el trabajo de enlace indispensable a cualquier actividad intelectual.<sup>8</sup> Así "*la compulsión al aislamiento*" en la vida sensorial encuentra su equivalente en la vida mental, equivalente que es a la vez contraparte y síntoma. El aislamiento que es supresión de la posibilidad de contacto físico, se traduce en la palabra o en la acción por interrup-

ciones que traicionan la voluntad de no dejar los pensamientos tocarse mediante asociaciones con otros. Si invierto estas observaciones se podría decir que una reeducación o una reactivación del tacto tiene una función sintagmática. La transformación de la experiencia táctil de desagradable en agradable va junto a una reestructuración de lo mental, una estimulación de la actividad intelectual, por lo tanto una reorganización del yo. En este caso un placer estético de orden táctil tal como el de los *Penetrables* de Soto, en su aspecto lúdico, aparentemente gratuito, ¿no correspondería acaso al placer del vínculo, al estímulo externo sensorial, despertando estímulos internos?

Este placer depende esencialmente de una reconciliación del yo con el objeto, objeto perdido, a la vez deseado y odiado por haberse ido; por lo tanto, del yo consigo mismo, en su aceptación de su doble aspecto de amor y de odio. Pues dice Freud: "el tacto, el contacto corporal, es la meta cercana tanto de la inversión agresiva como de la inversión tierna del objeto".<sup>9</sup> Suministrar un placer como éste es realmente una ambición totalizadora. Es una empresa esencialmente antropocéntrica, que hace del yo el centro —en el sentido material del término— de la obra de arte. El espacio de la obra, el cuerpo de la obra, la estructura de la obra, despiertan el sentimiento de sí, el de las fronteras del sí y del mundo; hacen percibir los límites al igual que las relaciones que se hacen y se deshacen entre cuerpo y mundo, entre sí y el mundo, entre sí y el otro.

Esta interpretación no dista tanto de un punto de vista que el propio Soto expuso a Jean Clay: "No copio la naturaleza, sino que aislo propiedades fundamentales de lo real. Las obras son para mí ante todo signos, no materias... Demuestro conceptos. Sería un error ver en la propia obra que usted tiene delante de sí el objeto de mi arte; está ahí sólo como testigo, un signo de otra cosa..."<sup>10</sup> En otros pasajes, Soto insiste en la noción de "relaciones". "El elemento es un factor secundario que utilizo para tornar comunicable mi noción de Relaciones".<sup>11</sup> Es al tomar consciencia de las relaciones que mantiene con lo que lo rodea que el hombre toma consciencia de sí mismo y puede aceptarse tal como es. De esta aceptación nace el placer de la obra que la origina.

La obra de arte, para usar esta vez un término de Lacan, es una "ortopedia de la totalidad". Funciona como el espejo en Lacan, como una especie de espejo endosíquico. Como él, "establece una re-

lación entre el organismo y su realidad —entre el *Innenwelt* y el *Umwelt*".<sup>12</sup>

N.B.

He obviado voluntariamente las posibilidades de interpretación edipiana del *Penetrable*: si el cuerpo de la obra es el sustituto del cuerpo maternal, ¿de qué fantasma se trata? En vez de ese punto de vista demasiado parcial y particular, he preferido insistir sobre el tacto, resurgimiento de un arcaico cultural y síquico que me parece tan específico como los juegos de la fragmentación y la transparencia que constituyen la estructura de la obra y que son característicos, como lo ha subrayado María Elena Ramos,<sup>13</sup> del arte contemporáneo en Venezuela. ■

1. Entrevista a Jesús Rafael Soto en el *Journal de Genève*, 1970, citada por Alfredo Boulton, *Soto*, Caracas, Ernesto Armitano, 1973, pág. 146.
2. Alfredo Boulton, *ibid.*, pág. 143.
3. Sami Ali, *Du banal*, París, 1980.
4. Alfredo Boulton, *op. cit.*, pág. 138.
5. Rainer Maria Rilke, *Sur le paysage. Oeuvres complètes. Prose*, París, Editions du Seuil, 1966, pág. 369; "El hombre, aunque viviera por milenios, era aún muy nuevo para sí mismo, se encontraba aún embelesado en sí mismo como para mirar otras cosas lejos de sí. El paisaje era el sendero por el que caminaba, la pista donde corría, eran todos esos estadios y plazas de juego o de danza donde se realizaba la vida griega... era pues el paisaje donde se vivía".
6. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, París, Gallimard, 1975, pág. 14.
7. Didier Anzieu, *Le Corps de L'oeuvre*, París, Gallimard, 1981, pág. 74.
8. Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, París, Presses Universitaires de France, 1981, pág. 44.
9. *ibid.*
10. Jean Clay, *Visages de l'art moderne, Jesús Rafael Soto*, Editions Rencontre, 1969, pág. 310.
11. Catálogo de la exposición Soto, en el Stedelijk Museum, Amsterdam, enero-febrero, 1969.
12. Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction de Jeu* en *Ecrits*, París, Editions du Seuil, 1966, pág. 96.
13. María Elena Ramos, "Algunas aproximaciones a la imaginación de la transparencia", XVII Congreso Extraordinario de la AICA, Caracas, septiembre, 1983.

versión de Mara Negróni A. Menéndez

# ofi-arte

material de oficina  
arte  
escolar  
copias xerox

PLAZA LAS AMERICAS PRIMER NIVEL LOCAL 108  
HATO REY, PUERTO RICO 00919 TELEFONO: 754-8635

# ZOOTN

Laboratorio Profesional ByN  
Papeles de Arte  
Enmarcados  
Materiales Fotográficos

151 Tetuan, Viejo San Juan  
(809) 722-9627

# DEFINITIVAMENTE



Lo mejor  
de nuestros  
artistas.

- PINTURA
- DIBUJO
- GRAFICA
- ESCULTURA
- CERAMICA
- ARTESANIA

# GALERIA 2

Hotel Cerromar  
Dorado  
Puerto Rico  
**796-4025**

# BOTELLO



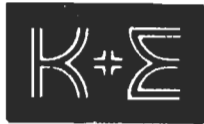
EXPOSICION COLECTIVA DE ARTISTAS LOCALES  
E INTERNACIONALES

PLAZA LAS AMERICAS - 143, HATO REY, PUERTO RICO 00918, TEL. 754-7430



# colortaal

services



EVERYTHING FOR THE ARCHITECT,  
ENGINEER, DRAFTSMAN, SURVEYOR  
AND ARTIST.

Dealers autorizados Keuffel & Esser.

Servicio para Arquitectos, Ingenieros, Agrimensores,  
Delineantes y Artistas.

\* Copias de Planos \* Efectos y equipos para  
Arquitectos, Ingenieros, Estudiantes y Agrimensores

\* Xerox, a new concept in Engineering and  
Architectural Documentation

**725-0990**

**723-1841**

1655 Ave. Ponce de León (Pda. 24), Santurce, P.R.  
PARKING GRATIS PDA. 24½.



Eleanor Roosevelt 209, Hato Rey, Puerto Rico 00918  
Tels. (809) 754-1638 / 756-6150

# Grandes logros humanos



Alcanzar la más alta expresión  
del hacer humano... a través de las  
artes y la actividad creadora,  
es la meta de superación con la  
que está comprometida Seguros  
de Servicio de Salud de Puerto Rico...  
Porque para Triple-S, la máxima  
expresión de salud de un pueblo...  
está en el logro de sus felicidades.



Seguros de  
Servicio de Salud  
de Puerto Rico



arturo a. simonpietri & asociados inc.

Seguros y  
Fianzas  
en General

apartado postal S-4303  
san juan, puerto rico 00903-4303  
tel. (809) 721-1188  
telex 385-278 (ASIA)

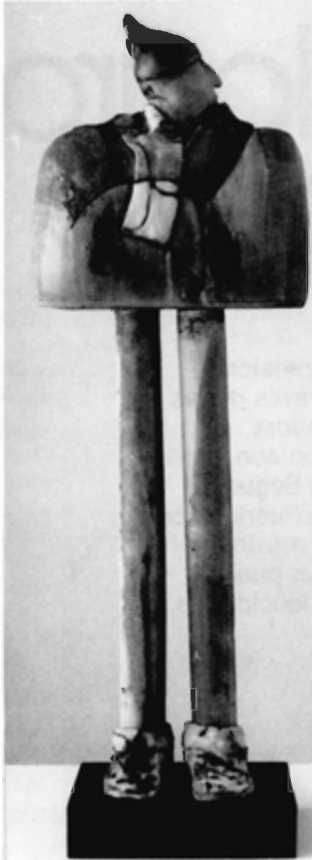
UNETE HOY AMIGOS DE  
**CASAABOY**

CENTRO CULTURAL AUTONOMO  
SIN FINES DE LUCRO



AVE. PONCE DE LEON 900,  
MIRAMAR, PUERTO RICO 00907  
PARA INFORMACION TEL: 724-0309

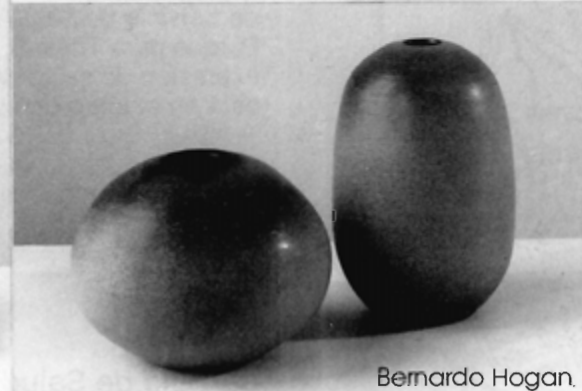
cerámica en casa candina



Susana Espinosa,



Jaime Suárez.



Bernardo Hogan.



Toni Hambleton

● candina 14 condado Puerto Rico 00907

724-2077



## MATERIALES DE ARTE

Pinturas Permalba y Liquitex  
Canvas Tara - Pinceles A & E  
Badger Air Brush - Blair Sprays  
Edding Markers, Design Markers, Magic Markers  
Walter Foster Art Books

Ventas al Detalle

**763-3737**

Ave. F.D. Roosevelt 302  
Hato Rey, Puerto Rico 00918

Ventas al Por Mayor  
Exportaciones

**790-1109**

G.P.O. Box 3506  
San Juan, Puerto Rico 00936



# GALERIA espiral

- Sala de Exposiciones  
Colectivas e Individuales
- Grabados, Dibujos, Pinturas  
y Serigrafías
- Selección de Artesanías
- Asesoramiento a Decoradores  
en Selección de Obras
- Marcos para Cuadros
- Diplomas y Laminados
- Conservación (acid-free),  
Lavado y Esterilización de Obras

GALERIA DE ARTE Y TALLER DE MARCOS, LAMINADOS  
Y CONSERVACION

Calle Navarro No. 68, Esq. Peñuelas (detrás antiguo Sears)  
Hato Rey, Puerto Rico 00918 Tel. (809) 758-1078  
Horario: 9 A.M. a 6 P.M. de lunes a sábado. Domingo por cita.



## LIGA DE ARTE

Apartado 5181 Puerta de Tierra  
San Juan, P.R. 00906  
Tels. (809) 722-4468, 725-5453

DIBUJO  
PINTURA  
GRABADO  
CERAMICA  
SERIGRAFIA  
CALIGRAFIA  
FOTOGRAFIA  
CARICATURA  
ARTE PARA NIÑOS  
TALLERES ESPECIALES  
GALERIA

**Myrna Báez, Juan Ramón Velázquez, Cristina Emmanuel, Lorraine de Castro,  
John Balossi, Sylvia Blanco, Zilia Sánchez, Benjamín Santana, Carlos Collazo,  
Rebecca Castrillo, Raúl Zayas, Frank Ebra, Arturo Yopez, Tuti Torrech,  
Maisonet, Jan D'Esopo, Arnaldo Meyners, Mercedes Quiñones, Dionis Figueroa,  
Marylin Torrech, Ismael Dieppa**

# GALERIA ABHEY

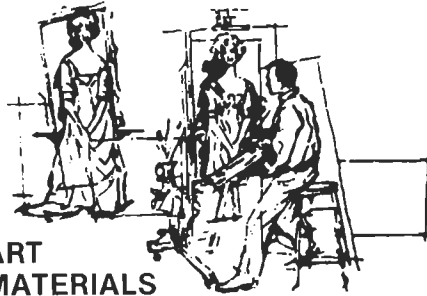
GRAFICA DE PUERTO RICO

Jesús M. Díaz Caraballo  
Director

San Sebastián 101, Viejo San Juan  
Apartado 1744, San Juan, P.R. 00903  
Tels. 723-1018, 723-1395



*Glass & Moulding*



ART  
MATERIALS

PONCE DE LEON 1118 • PDA. 17 • P.O. BOX 9744  
SANTURCE, P.R. 00908 • TELS. 722-2248 • 722-0892

# GENERAL ELECTRIC

Industrializando a Puerto Rico



*La belleza y vestir bien son sinónimos  
— en La Girafe descubrirás el arte  
de lucir bella*

**La Girafe Boutique: Ropa y Accesorios**

1452 Ave. Ashford, Condado, Puerto Rico 00908  
721-5948

## II Congreso Nacional de Historia del Arte: NEOCLASICO Y ECLECTICISMO

del 10 al 14 de septiembre de 1984  
Río de Janeiro, Brasil

Temas y relatores

"Concepto del Neoclásico y Eclecticismo"  
MARIO BARATA

"Arquitectura Neoclásica en el Brasil"  
CARLOS LEMOS

"Eclecticismo hasta el inicio del siglo XX"  
GIOVANNA ROSSO DEL BRENNIA

"El Estilo Neocolonial en los años 20"  
AUGUSTO CARLOS DE SILVA TELLES

"Arquitectura de inmigrantes en el Brasil en el siglo XIX  
e inicios del XX"  
AUGUSTO CARLOS DE SILVA TELLES

"Escultura en el Brasil en el siglo XIX e inicios del XX"  
LUIS RAFAEL VIEIRA SOUTO

"Pintura en el Brasil, del Neoclásico a los inicios del siglo XX"  
LYGIA MARTINS COSTA Y PEDRO CALDES XEXEO

Organizado por el Comité Brasileño de Historia del Arte,  
con la colaboración de la Universidad Federal de Río de Janeiro,  
la Universidad de Río de Janeiro, el Museo Nacional de Bellas Artes  
y el Museo de la República de Brasil

anuncio, cortesía de la Liga de Arte de San Juan y el Centro de Documentación de  
Arte Latinoamericano Contemporáneo



El Centro de Documentación  
de Arte Latinoamericano Contemporáneo  
invita a un cursillo de  
**JORGE ROMERO BREST**

### *"Una Atrevida Concepción de lo Estético"*

JUEVES 20 DE SEPTIEMBRE:

*"Conciencia y Expresividad"*

VIERNES 21 DE SEPTIEMBRE:

*"Estética y lo Estético"*

MARTES 25 DE SEPTIEMBRE:

*"Ser y Verdad"*

MIÉRCOLES 26 DE SEPTIEMBRE:

*"Lo Estético, Arte y Ciencia"*

JUEVES 27 DE SEPTIEMBRE:

*sesión de debate*

a las 8:00 p.m. en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico  
y el Caribe, Casa Blanca, San Juan de Puerto Rico

anuncio, cortesía de los Lados. Miguel D. Lausell y Rafael Marxuach del Toro

# Café YAUCONO

JIMENEZ Y FERNANDEZ SUCR. INC.  
 APARTADO 965 SAN JUAN, P. R. 00902  
 TEL. 725-3337 • CABLE: YAUCONO, S. J. P. R.



POR EL GUSTITO YO LO SE YAUCONO ES EL MEJOR CAFE

## GROUP INSTALLATION

### SIGNIFICANT TWENTY CENTURY AMERICAN AND EUROPEAN ART

ANUSZKIEWICS  
 ARMAN  
 FERRER  
 DUBUFFET  
 WARHOL  
 LICHTENSTEIN  
 LOPEZ DE VICTORIA  
 FONTANA

FRANKENTHELLER  
 D'ARCANGELO  
 DINE  
 FERNANDEZ  
 JONES  
 TINGUELY  
 WESSELMANN  
 ROSENQUIST

Curated by Dom Lopez de Victoria

SELECTED GRAPHICS AND EDITIONS BY ADAMI, BAJ, CUEVA, HERNANDEZ ACEVEDO, MARINI, MATA, DALI, MIRO, PICASSO, SEGUI, STEINBERG, TAMAYO, UTRILLO AND OTHERS.

through the summer, by appointment only

**LUGI MARROZZINI GALLERY**

156 Cristo Street Old San Juan, Puerto Rico 00901 (809) 725-2840

### PROXIMAS EXHIBICIONES EN LA LIGA DE ARTE

1984

- 23 de septiembre CASA ABIERTA.  
 11 de octubre PINTURAS de Frank Ebra, hasta el 2 de noviembre.  
 16 de noviembre GRABADOS Y MEDIOS MIXTOS de Maritza Dávila, hasta el 7 de diciembre.  
 14 de diciembre CERTAMEN DE LA REVISTA SIN NOMBRE, hasta el 25 de enero de 1985.

1985

- 8 de febrero TAPICES de Neki Rivera, hasta el 28 de febrero.  
 1ro. de marzo GRABADOS, DIBUJOS Y ESCULTURAS de María de Mater O'Neill, hasta el 31 de marzo.  
 12 de abril Exposición - Homenaje a Ramón Frade, hasta el 1ro. de mayo.

# Borrero

... "LA CALIDAD ES LO PRIMERO"

**EN MATERIALES DE ARTE**  
**Las mejores marcas por su dinero.**

*Su casa en Puerto Rico representando las siguientes prestigiosas marcas:*

-Artistic-Liquitex-La Brosse et Dupont-Raphael-  
 -Isabey-Martin Instrument-Yasutomo-  
 -Universal Industries-Badger-Bainbridge-Bee Paper-  
 -Best Test-Bostitch-Canson-Coits-Calligraphies-  
 -Dover Publication-Eberhard Faber-Faber Castell-  
 -Fabriano-Fairgate-Fredrix Canvas-Griffin-  
 -Grumbacher-Hunt-Koh-I-Noor-3M Products-  
 -Mitchell-Osmiroid-Paillard-Pentalic-Pelikan-  
 -Platignum-Sculpture-Sheaffer-Shiva-Speedball-  
 -Stabilo-Staedler-Strathmore-Swam-Tara-  
 -Timesaver-Vogart-Weber-Weber Costello-Wiss-  
 -X-Acto-Charvoz-Carsen Loew-Cornell-Deep Flex Po-  
 -Visu-Com-Mead-Red Devil-Palmer-Andrews-  
 -Nelson-Whitehead-Safta-Sargent Art-Etona-  
 -Mont Blanc-Activa-Amaco-Piabeo

**Borrero**  
 ... "LA CALIDAD ES LO PRIMERO"

Frente a la Plaza de Recreo, Bayamón  
 Tel. A.C. - (809) 785-0580

**MATERIALES DE ARTE**

