

# ARTE DE AMÉRICA LATINA

---

## 1900-1980



MARTA TRABA

© Banco Interamericano de Desarrollo  
Visite nuestro sitio Web para obtener  
más información

*Página en blanco a propósito*

ARTE DE AMÉRICA LATINA

---

1900 - 1980

MARTA TRABA

**Banco Interamericano de Desarrollo**

Las opiniones y puntos de vista expresados en esta publicación no representan necesariamente los del Banco Interamericano de Desarrollo.

## ARTE DE AMÉRICA LATINA: 1900-1980

© Banco Interamericano de Desarrollo, 1994

Esta publicación puede solicitarse a:  
Banco Interamericano de Desarrollo  
1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577

ISBN: 0-940602-69-5

Diseño gráfico: Dolores Subiza

EN LA PORTADA: **ALEJANDRO OBREGÓN**. *EL VELORIO*, 1956, ÓLEO SOBRE TELA, 140 X 175 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1957. FOTOGRAFÍA DE MICHAEL GEISSINGER.

# PRESENTACIÓN

Es motivo de gran satisfacción para el Banco Interamericano de Desarrollo publicar el último libro de Marta Traba. La obra, escrita hace poco más de diez años, ve la luz en un momento de oportunidad innegable, cuando en las altas esferas de decisión se afianza el convencimiento de que los lazos entre desarrollo y cultura no conforman una mera ecuación sino una verdad insoslayable. Ciertamente a Marta esta realidad nunca le fue ajena. Nunca quiso ella desprender la crítica de arte del entorno económico, social y político.

Esta es la idea que viene alentando al Banco y a otros organismos internacionales a poner cada vez mayor acento en el rostro humano del desarrollo, en un progreso sustentable y compartido. “Sin un renacimiento cultural y espiritual, no será posible un renacimiento económico”, señala un informe de la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo recién creada por las Naciones Unidas, para explicar su énfasis en el papel esencial que les corresponde a la creatividad y las artes en el campo del desarrollo humano. Sin duda los nuevos modelos de desarrollo tienen que trascender el cerco técnico, para dar lugar al aporte de pensadores, artistas, líderes comunitarios y educadores.

América Latina, a cinco siglos del gran encuentro de civilizaciones, exhibe a todas luces una rica variedad de expresiones artísticas que se han ganado el reconocimiento universal. Pero es precisamente allí donde estribaba el gran reto que la realización de este trabajo planteaba a Marta Traba. Como ella misma señala, tenía que franquear la dificultad de ver en su conjunto a un arte que procede de más de veinte países con tradiciones, culturas y lenguas diferentes. Debía interpretar una red inextricable de manifestaciones diversas tratando de definir la identidad plástica latinoamericana.

De hecho, *Arte de América Latina: 1900-1980* sintetiza una visión continental del fenómeno artístico, llegando aun a revisar posiciones anteriores de la autora que la habían llevado a protagonizar encendidas controversias. El Banco, en su empeño por apoyar la cultura, hará llegar esta obra a universidades y otras instituciones de enseñanza de la región, particularmente en la esfera de las artes. Marta Traba, una de las personalidades más sobresalientes del mundo artístico latinoamericano, nos deja aquí el último testimonio de sus ideas.



**Enrique V. Iglesias**

Presidente

Banco Interamericano de Desarrollo

*Página en blanco a propósito*

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	VII
AGRADECIMIENTOS .....	XV
I. INTRODUCCIÓN .....	1
II. EL MURALISMO MEXICANO: ACCIÓN Y CONSECUENCIAS .....	13
III. LA TRANSFUSIÓN DE LAS VANGUARDIAS .....	53
IV. LAS DÉCADAS EMERGENTES .....	83
V. LA VANGUARDIA .....	133
ÍNDICE DE ARTISTAS .....	167

*Página en blanco a propósito*

# PRÓLOGO

## METAFÍSICA DE LA LUZ

La presente obra coloca al lector ante una valiosa y valerosa visión del arte de América Latina como un todo coherente y no como suma inconexa de expresiones nacionales diversas. Tal visión es resultado de una investigación minuciosa y ardua sobre el acontecer artístico durante el período que va de 1900 a 1980, todo lo cual permite a la autora no sólo una presentación de globalidad sino la mención abundante de hechos y circunstancias que corroboran sus hipótesis.

Para Marta Traba era impensable la crítica de arte aislada del contexto económico, político y social del continente. En consecuencia, el presente texto estructura la evolución del modernismo en América Latina a través de tales factores, es decir entrelazando las relaciones de la vida en los distintos países con su creación estética.

Las hipótesis primordiales que se plantean en este libro son las siguientes:

- El conjunto del muralismo mexicano no fue sólo un producto de la revolución, sino de una nueva actitud artística frente a los vientos modernistas llegados desde Europa.

- En coincidencia con el muralismo mexicano, los países de mayor inmigración europea —por ejemplo Argentina, Brasil y México— se convirtieron en fuertes áreas de invención formal; en tanto que individualidades de otros países —como Lam, Reverón y Torres-García— tuvieron el mismo comportamiento y pasaron a ser figuras de relieve en el ámbito internacional. Por contraste, en los países más cerrados y con mayor población indígena —como Colombia, Ecuador y Perú— tuvo lugar un arte en el cual se advierte más politización e influencia más determinante del muralismo mexicano.

- A partir de los años 50 los casos de invención formal, es decir el vanguardismo, ya no son tan esporádicos en América Latina, sino que conforman una verdadera masa coral que incluye alrededor de 50 artistas sobresalientes.

- Al vanguardismo conceptual (que tenía razones poderosas para existir en los países desarrollados), numerosos artistas latinoamericanos respondieron con la reconquista del dibujo y el grabado, como formas modestas y a la vez múltiples de expresión.

- El propósito invariable de articularse con su comunidad mediante mensajes visuales es la más notoria cualidad del arte latinoamericano.

### ***Agonía y muerte del ditirambo***

Nacida en Buenos Aires el 25 de enero de 1930, hija de los descendientes de inmigrantes españoles Francisco Traba y Marta Tain, un hermano, Alberto,

Marta Traba cursó los estudios primarios en escuelas públicas y los secundarios en el Liceo Nacional en Buenos Aires. Tras cursar la carrera de letras en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional, comienza a trabajar como secretaria de redacción de la revista *Ver y Estimar*, dirigida por el crítico de arte Jorge Romero Brest. En ella publica sus primeros artículos en 1948, año en el cual asiste a cursos de arte en la Sorbona, en París, y más tarde en el Louvre. Viaja a Budapest y a Roma. Y en 1950 contrae matrimonio en Francia con el periodista colombiano Alberto Zalamea. Al año siguiente nacerá su primogénito, Gustavo, pintor. Regresa a Buenos Aires y publica allí su primer libro *Historia natural de la alegría*, apenas cumplidos los 20 años. Vuelve a Roma a estudiar historia del arte, mientras su marido trabaja como corresponsal de *El Tiempo* de Bogotá.

Comienza entonces su itinerario creativo y de crítica en toda la constelación de las artes. Comienza entonces la agonía y muerte del ditirambo en el enjuiciamiento del trabajo plástico de América Latina.

### ***La diatriba en caliente***

Marta Traba está en todos los frentes de la actividad intelectual. Funda revistas, promueve encuentros, dicta cátedras, da conferencias; con impaciencia y vehemencia desata polémicas en las cuales sólo existe la regla de oro de decir la verdad, su verdad, sin contemplaciones, ni concesiones, ni transacciones. Las instancias de sus convicciones estéticas no presentan un solo episodio, menos aún trayecto alguno en el cual no esté vigente su imperativo categórico de levantar el orgullo colectivo, de afianzar la calidad del creador, su propia responsabilidad intransferible. Jamás busca el aplauso. Le repugnaban las claudicaciones. Se diría que odiaba las aclamaciones, aun las del intimismo de sus discípulos. Rehuía los escenarios fáciles y se fascinaba ante las dificultades en las cuales levantaba siempre la bandera de su pedagogía. Su dialéctica ampliaba cada vez más el ámbito de su magisterio. Y siempre las certidumbres de sus convicciones, incluso en lo banal. Y la conciencia de estar caminando por los senderos del conocimiento. Hablaba con avidez. Escribía con persuasión. El crítico argentino Damián Bayón decía que Marta daba lo mejor de sí misma en la diatriba en caliente. Los folletos y separatas aparecían en sucesión ininterrumpida, en erupción, como salidos de un volcán: “recogía estudiantes heridos en las refriegas violentas de la época”, recuerda el poeta y amigo Juan Gustavo Cobo Borda.

Las novelas se sucedían entre el torbellino de su participación en exposiciones en la mayoría de los países de América Latina, a todos los cuales llegaba el eco de su versación y llegaban también los resplandores de sus enjuiciamientos nuevos de los artistas y de sus obras, con el aplauso cuando el merecimiento lo alcanzaba y con la confrontación exigente en los planos universales. Pero el ditirambo había desaparecido.

### ***La abolición de las concesiones***

El presente libro es una demostración del rigor estético que había alcanzado su autora. Y de la justicia de sus apreciaciones. En él se pasa con discernimiento por encima de las consagraciones y de las escuelas. Las capillas arbitrarias son desbordadas por el análisis reflexivo y coherente. Las grandes figuras establecidas en la crítica plástica y en la literaria, tanto como en la política, pasan por la lupa de sus indagaciones. La ortodoxia consagratoria es reemplazada por el escepticismo de la investigación y por la realidad de las confrontaciones.

En su novela autobiográfica *Las ceremonias del verano*, galardonada en “La Casa de las Américas” de La Habana por un jurado que presidía Alejo Carpentier; lo mismo que en los aguafuertes de su *Homérica Latina*; en *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas*, y en publicaciones constantes en revistas universitarias, en catálogos de exposiciones, en tertulias incesantes, en el momento en que hay un declinar de la plástica en Europa, Marta advierte que América Latina no usa de los elementos de su cultura como instrumentos de revelación. “Somos libres por desprecio ajeno”, escribe una y otra vez, para remover la siesta de los creadores y de los dirigentes de la política.

### ***El rito metafísico de la luz***

En su libro *En la zona del silencio*, dice:

“De alguna manera, mi propósito es hacer un análisis, más que inductor, provocador. Decirle al público: estas imágenes son suyas, poséalas. Lo representan: cúbrase con ellas como los brujos con sus mantos. Lo explican por encima de las apariencias: tenga fe en esta explicación simbólica. Lo exaltan: deje que el artista, único capaz de adelantar esta operación revaluadora, sin intereses creados ni espíritu demagógico, ni deslizamientos hacia la retórica, lo proyecte fuera de sí mismo, en una materia y sustancia memorable.”

Y en un texto aparecido en 1960 en Bogotá, en la revista *Semana*, presenta su deslumbramiento plástico y lírico con estas apreciaciones, casi un poema:

“Por más que se recorran salas y salas llenas de lo más ingenioso, lo más deslumbrante, lo más tierno y lo más potente que creó el hombre en pintura, toda proeza queda derrotada ante la luz de Vermeer de Delft. Vermeer comprendió como nadie antes ni después que la luz, además de ser el ingrediente definitivo de la pintura, era la vida misma de los seres y las cosas en reposo. Esta vida no tenía nada que ver con la real, pese a que en apariencia reflejaba las cosas más triviales, como eran los interiores holandeses: era

una vida embalsamada por la luz, detenida y paralizada en una luz inmortal. Vermeer es quien llegó más lejos en la grande y común ambición de los artistas de alcanzar la perennidad para sus criaturas pintadas. La joven que vierte el cántaro en el pequeño cuadro del Metropolitan y la que interrumpe su música en el más pequeño aún de la Frick Collection, cumplen el rito metafísico de la luz; la luz las ha tornado absortas, sorprendidas y leves, las ha vuelto inolvidables y esenciales, las ha empujado hasta el tope de la creación y allí las sostiene con su poder maravilloso, planeando sobre el infierno y el paraíso del resto de la pintura.”

### ***La utopía de la identidad***

Los dos textos anteriores están entre las claves de su pensamiento estético. Al igual que en una orquestación, se irían oyendo los movimientos de un magisterio que rompió con estridencia y disonancia los caminos de lo consuetudinario. Así llega a la consagración del Cuatrocientos y al éxtasis ante la línea Ucello-Piero della Francesca-Mantegna, siempre con una actitud crítica ejercida desde la profundidad de su conciencia, la cual era dura frente a la mediocridad y la injusticia, en busca de las identidades individuales cuya sumatoria hace la identidad global. “Cualquiera que sea el reagrupamiento del material que se elija”, dice en la introducción de este libro, “sea para estudios parciales, sea para una visión global, el crítico debe afrontar las coyunturas sociales, económicas o políticas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente”.

Así se iba encaminando el arte latinoamericano hacia un tono próximo a la utopía de la identidad, avanzando por entre la espesura de sus conmociones sociales, de sus conflictos culturales, de sus carencias abundantes y sus satisfacciones exiguas. Porque partía del reconocimiento de que cuando el arte es honesto, va más allá del arte mismo.

Un creador iconoclasta como Eugene Ionesco ha sostenido en todos los trayectos de su creación y de manera más vehemente en la Academia Francesa, con su obra *La interrogación del enigma*, que todo arte profundo trasciende los problemas de su expresión propia, lo mismo la pintura que la literatura, lo mismo la música que la arquitectura; y que en la obra de arte y en sus movimientos se expresa —por ejemplo en las catedrales— toda una cosmología.

### ***Juana de Arco***

Escrito con el espíritu indomable que habitaba a su autora, el presente libro está recorrido por un manantial interior lleno del temblor sísmico de aquellas certidumbres que no sólo no mantenía en sordina, sino que agredían a la propia sociedad burguesa de la cual saliera y desafiaban al sistema en que se movía, tanto en Colombia como en el continente.

En una entrevista atemporal seleccionada por la pintora colombiana

Beatriz González entre numerosos reportajes concedidos por Marta, consignaba el reconocimiento de que se descubría, por proféticos, ante los buenos escritores; advertía que no le gustaba la gente de la clase burguesa a la que pertenecía:

“Creo que mi clase social es una clase traidora, mezquina, idiota. Las mujeres burguesas son una casta parasitaria que golpea las ollas en Chile sin haberlas limpiado nunca, que juega a la canasta en Colombia, que chismeaba bajo los secadores en todos los países... No me gusta luchar, agregaba: me toca hacerlo porque siento que es mi deber. Preferiría vivir dentro de un orden justo y servirlo dócil, leal y apasionadamente... Mis increíbles peleas son siempre con el que puede pulverizarme... Quisiera seguir siendo Juana de Arco...siempre Juana de Arco.”

Y en un ensayo de 1982, después de aplaudir las donaciones de los millonarios norteamericanos para los museos, tanto de las grandes ciudades como de las pequeñas; y de elogiar la desacralización de la pieza única que iniciara Nelson Rockefeller al permitir ediciones limitadas de las obras de arte y objetos de uso diario de su casa, esta última revolución le suscita salvedades : “...lo que las revistas anuncian como objetos artísticos son mucho más monstruosamente originales; se trata de bronce figurando escenas de animales, porcelanas en arlequines y pastoras; imágenes acuñadas en oro y plata y, sobre todo, interminables variaciones del legendario oeste, relacionadas con cowboys, caballos encabritados, toros, cuernos, rodeos, indios en pesados mármoles y bronce... La identificación entre arte y objeto material ha sido ampliamente fomentada por la publicidad y en este aspecto no hay obra de arte que haya quedado exenta. Una de las últimas proezas en este sentido es la hábil colocación de un carro último modelo en una escena de ballet pintada por Degas, de modo que las bailarinas y el profesor parecen rendir asombrada admiración en la mitad del estudio, al lado de la barra”.

Al tiempo de esta execración colérica en torno a los comportamientos de la sociedad opulenta, casi con ternura se refugia en la apología de la cultura de la pobreza. Pero a la vuelta de página torna al condensamiento de las calidades de aquella sociedad opulenta, al valor de los grandes espacios urbanos en las nuevas técnicas constructivas de Nueva York, que permiten vivir a la comunidad la plenitud de los rosetones de los templos góticos o los espacios sociales del Foro Romano. “Todo ha comenzado a moverse en Manhattan”, dice, “gracias a los nuevos arquitectos. La base del Citycorp, admirable edificio que ha de permitir *existir* a la comunidad en un amplio espacio social, es tan transparente como para apreciar los demás rascacielos que se han levantado a su alrededor. Las fachadas se curvan, los edificios se implantan en diagonales y reflejan a los demás de maneras dinámicas. La torre del MOMA, diseñada por el arquitecto argentino César Pelli, parece severa hasta que no se le ve la parte posterior, donde se integran el edificio viejo y el nuevo por medio de zonas superpuestas, transparentes, que recuerdan la escalera a la vista del Beaubourg. La Torre Trump, en plena Quinta

Avenida, avanza engañosamente por terrazas hasta que lanza al fondo la flecha del rascacielos.”

### ***Reivindicación del muralismo mexicano***

Esta visión metafísica, que hacía su habitualidad, aparecía en todos los escenarios en que actuaba, lo mismo en el éxtasis que producía en sus alumnos como en las presentaciones arrebatadas de la televisión, en sus escritos, en los portales de las exposiciones que presentaba, en la creación de museos, en la asistencia a cuanta revista podía crear o estimular para inducir la universalidad. Tenía una innata capacidad adivinatoria con los pintores, fueran los maestros renacentistas o fueran los jóvenes abstraccionistas, a los cuales abría espacios en la opinión, a veces a codazos de intransigencia, siempre en combate contra la banalidad.

Cuando el pintor colombiano Fernando Botero tenía 25 años, Marta Traba escribió:

“No sería inexacto decir que hay tantos Fernandos Boteros como exposiciones ha hecho hasta el momento. Esta afirmación está libre de todo sentido peyorativo si pensamos que Botero tiene 25 años, y siguiendo un camino normal de la buena pintura, no ha nacido con el estilo debajo del brazo sino que está buscando con la misma tenacidad, empeño y fuerza que quien se abre paso en la selva persiguiendo el claro donde instalará —nunca se sabe por cuanto tiempo— su casa. Hasta ahora nunca ha habido más que una persecución de formas con un ardor que muchas veces nos despista y desconcierta al dar bruscos virajes hacia un sentido o su opuesto.”

Esa rotundidad de sus percepciones, que parecía la constante de juicios apriorísticos de valor, era la decantación de un conocimiento valorativo del arte y de los artistas a través de los tiempos. Con un lenguaje pleno de metáforas, había roto con la retórica del elogio gratuito. Era la antítesis del ditirambo. Pero cuando afirmaba que en el Guernica de Picasso están consignados los grises más variados, intensos y poderosos de nuestra época, lo hacía desde adentro del cuadro, desde las instancias escuetas de los grises de Velázquez y de los hábitos blancos de los frailes de Zurbarán. Así llega en este libro a Szyszlo, a Figari, a Reverón, a Tamayo, a Obregón, a Lam, a Torres-García. Y con el mismo denuesto metafísico arremete contra los Portinari del edificio de Naciones Unidas en Nueva York.

Más de un crítico encolerizado se preguntó por el nombre de la advenediza que se atrevió a decir lo que dijo en 1965 contra los muralistas mexicanos en el Simposio de Intelectuales Latinoamericanos de Chichén Itza, México. Pero en la presente obra busca raíces y parentescos, estudia causaciones sociales y políticas, recoge actitudes, para concluir:

“Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen al muralismo, o Escuela Mexicana, coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental de comienzos del siglo. Fue el único capaz de puntualizar la necesidad de un arte distinto de la pintura de caballete, uno que cumpliera un papel social de primera importancia en las nuevas sociedades latinoamericanas.”

### ***La dignidad humana***

Hermosa existencia la de Marta Traba. Hermosa por lo vivida y por haber estado consagrada a los valores de la belleza y la justicia. Había recibido ese oráculo y lo aceptó con la alegría y el entusiasmo que aplicaba a sus tareas de cada día. Todo su quehacer fue combativo, sola o al lado primero de Alberto Zalamea (de quien se divorciaría en 1967) y luego de su segundo esposo, el crítico uruguayo Angel Rama, con quien viajó en 1979 a los Estados Unidos para dictar conferencias invitados por las universidades de Middlebury, Harvard, Maryland, Vermont y el Instituto de Tecnología de Massachusetts.

Su nombre está entonces a la cabeza de la crítica en América Latina y el Caribe. La narrativa la seduce: publica en México *Conversación al sur*, en la cual reivindica una vez más la dignidad de los seres humanos contra el fundamentalismo de los militares uruguayos y chilenos.

En 1983 Marta Traba estuvo vinculada con el Museo de Arte de las Américas de la Organización de los Estados Americanos, en Washington, D.C., colaborando en un proyecto financiado en parte por el National Endowment for the Humanities de los Estados Unidos, titulado “Arte de América Latina y el Caribe en su contexto cultural”, que se refería en concreto a la reorganización de la Colección Permanente de la OEA. Como parte de dicho proyecto, Marta se dedicó además a escribir un libro sobre el desarrollo del arte plástico en las Américas durante el siglo XX. Pero no alcanzó a presenciar el resultado de su trabajo, el cual fue proseguido gracias al entusiasmo de sus compañeros de proyecto. En 1985 la OEA reinauguró su Colección Permanente con una exposición que reflejaba, al nivel de las mejores obras de esa colección, con altura institucional y académica, la complejidad visual del continente, sin sacrificar las contribuciones y aportes individuales de artistas pertenecientes a diferentes países.

Debido a que Marta sólo llegó a entregar un primer borrador del libro que ahora presentamos, éste no pudo ser publicado en su momento, pues era necesario realizar una tarea editorial que sin la presencia de la autora resultaba considerablemente laboriosa. El Museo de la OEA trabajó por espacio de cinco años hasta que el manuscrito estuvo listo, pero los ajustes presupuestarios de esa organización impidieron entonces seguir adelante con la publicación. Durante otros cinco años el Museo de la OEA buscó un patrocinador para realizar la impresión, tratando de sortear dificultades relacionadas con la distribución no comercial de la obra.

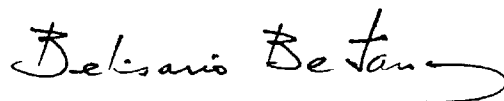
Después de conversaciones con las autoridades de la OEA, el Banco Interamericano de Desarrollo aceptó publicar la obra. El objetivo es distribuirla entre instituciones y personas interesadas en el fenómeno plástico de Iberoamérica y el Caribe, contribuyendo así a un mejor entendimiento y valoración del aporte realizado por los artistas del continente a las artes visuales, que fue la obsesión de Marta Traba.

### ***Una llama al viento***

Marta y Angel proseguían escribiendo sobre la esencialidad del arte latinoamericano, en los Centros culturales más exigentes de los Estados Unidos. Un día les fue negada la visa de residentes por la administración Reagan. El autor de estas palabras prologales, que ejercía la presidencia de Colombia, interviene. Marta contó el episodio en “Testimonio” publicado en enero de 1983 en la revista *Semana* de Bogotá:

“...este Presidente llamó hace dos meses a nuestra casa en Washington para ofrecernos posada y trabajo, al enterarse de que el gobierno de los Estados Unidos nos había negado la visa de residencia y afrontábamos la deportación. Me preguntó, ‘¿querría recibir la nacionalidad colombiana?’. Dije que sí sin pensarlo dos veces...”.

Recibe la nacionalidad colombiana y hace 20 programas para la televisión, otra vez conferencias y tertulias y exposiciones. Su lenguaje tiene, como siempre, contenido de volcán en erupción. Pero es profundamente analítica, más decantada y más escuetamente enfática. En marzo de 1983, Angel y Marta fijan su domicilio en París, pero Marta sigue haciendo trabajos para la televisión de su nueva patria, Colombia. El gobierno de ese país organiza un encuentro de intelectuales latinoamericanos en Bogotá, para escrutar el destino de la región y mirar hacia el siglo XXI. Angel y Marta son invitados de honor. El avión en que viajaban a Bogotá chocó contra un cerro cerca del aeropuerto de Barajas, en Madrid, España. Era el 27 de noviembre de 1983. En un poema del colombiano Porfirio Barba Jacob, dice: “Era una llama al viento. Y el viento la apagó”.



**Belisario Betancur**

Ex-Presidente de Colombia

Santafé de Bogotá,  
febrero de 1994

# AGRADECIMIENTOS

Con este libro de Marta Traba culmina una hermosa labor de un grupo de individuos vinculados al Museo de Arte de las Américas de la OEA, que se emprendió en 1983 con fondos de una importante donación del National Endowment for the Humanities. No es de extrañarse, ni es mera coincidencia, que algunas de estas personas continúen ligadas a la tarea de estudiar y promover las artes plásticas de América Latina y el Caribe en Washington, D.C., desde sus nuevas funciones en la Oficina de Relaciones Externas del BID. Su desempeño, en este caso, es otra demostración del trabajo coordinado de los diversos componentes del Sistema Interamericano.

Tres personas, María Leyva, Curadora de la Colección Permanente del Museo de la OEA; Félix Angel, antes Curador de Exhibiciones Temporales y ahora Consultor del Centro Cultural del BID, y Rogelio Novey, Ex-Asesor del Secretario General Adjunto y Director Interino del Museo, ahora Jefe de Conferencias y Actividades Culturales de la Oficina de Relaciones Externas del Banco, han acompañado la realización de esta empresa en todas sus etapas, incluyendo su gestión inicial. Merecen ellos un reconocimiento especial.

Susana De Clerck (q.e.p.d.) y Susana Ramsburg compartieron con Ralph Dimmick la difícil tarea de revisar y editar el manuscrito original, sin la ventaja de poder consultar a la autora, fallecida trágicamente días después de terminarlo. Ralph fue además responsable de traducir al inglés el resumen que se publicó en el catálogo del Museo de la OEA y ahora tiene a su cargo la versión completa en inglés, que será publicada próximamente por el BID.

Del equipo de trabajo original debe agradecerse también a Angel Hurtado, quien era Jefe del Programa Audiovisual del Museo de la OEA, y a Ana María Escallón, investigadora. Fue Angel quien trajo a la atención de la Directora del Centro Cultural, Ana María Coronel de Rodríguez, la existencia del manuscrito de Marta Traba. Uno de los que inspiraron el proyecto y lo guiaron en sus etapas iniciales fue el profesor Stanton Catlin de la Universidad de Syracuse. El proyecto contó con el apoyo de los entonces Secretario General y Secretario General Adjunto de la OEA, Alejandro Orfila y Valerie McComie, respectivamente.

Por último, hay que dar las gracias a la directora del Museo de la OEA, Bélgica Rodríguez, por haber facilitado el manuscrito a la Oficina de Relaciones Externas del BID, donde se llevó a cabo la revisión final y publicación de esta obra.



**Muni Figueres de Jiménez**

Asesora de Relaciones Externas

Banco Interamericano de Desarrollo



# INTRODUCCIÓN

VER EN SU CONJUNTO EL ARTE MODERNO LATINOAMERICANO CUANDO uno sabe que procede de más de 20 países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, siempre ha sido una dificultad casi insalvable al intentar escribir su historia, lo cual quizá explique que hasta el presente no se haya producido una obra así. Sin embargo, tal obra es indispensable para situar el arte continental dentro del siglo, no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura.

El material bibliográfico existente muestra desde qué puntos de vista se ha abordado dicho estudio. Yendo de los recortes más parciales hasta los más amplios, encontramos, en primer lugar, una importante cantidad de monografías sobre un artista que en su gran mayoría corresponden a una actitud pro-crítica, anterior al manejo del instrumental analítico y estimativo moderno, y se apoyan en la biografía del artista o en su panegírico de tipo literario.<sup>1</sup> Siguen en frecuencia las historias del arte moderno de un país determinado, con variantes que van desde la historia sistemática de las expresiones artísticas de un país, como hizo Alfredo Boulton en Venezuela,<sup>2</sup> hasta la recopilación de distintas notas sobre un panorama artístico,<sup>3</sup> pasando por la concentración del crítico en un período específico de ese panorama.<sup>4</sup> El tercer y cuarto puntos de vista, que ya aspiran a una visión más global, llevan a estudios por áreas culturales,<sup>5</sup> que se diseñan atendiendo a la tradición prehispánica, la apertura hacia influencias extranjeras, etcétera; y a estudios por países, a su vez incluidos en zonas,<sup>6</sup> dejando así que la geografía ayude a ordenar tan vasto material.

Una dificultad común a los cuatro puntos de vista es la fijación de pautas para establecer juicios de valor, ya que en cada país tales pautas son diferentes y en la mayoría de los casos responden a situaciones transitorias y puramente locales. El carácter errático de tales estimaciones corresponde, desde luego, a la novedad del ejercicio crítico. Sociedades con apenas un siglo de vida republicana no cuentan con una continuidad de valores culturales, firmemente enunciados y

• JOSÉ MARÍA VELASCO. *EL VALLE DE MÉXICO*. COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE DE MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

defendidos por consenso, sino con rupturas violentas, con negaciones o afirmaciones alternativas, con confianza o escepticismo, respecto de sus propios poderes expresivos.

Pero, cualquiera sea el reagrupamiento de material que se elija, tanto para estudios parciales como para una visión global, el crítico debe afrontar las coyunturas sociales, económicas o políticas a partir de las cuales el curso del arte en un país puede cambiar completamente. A veces esas coyunturas son económicas, como fue en Cuba, a principios del siglo XIX, el establecimiento de la Real Fábrica de Tabaco, con la consiguiente venida de artistas extranjeros para hacer los grabados que aparecerían en los anillos que aseguran las hojas del puro. Pero al mismo tiempo se observa la aparición de un extraordinario grabado popular con un virulento sentido crítico. Si a esto se suma, en 1818 y también en La Habana, la apertura de la Academia de San Alejandro, destinada a formar artistas dependientes de la metrópoli europea que luego satisficieran la demanda de una burguesía emergente, nos encontramos con un siglo XIX por completo diferente al de los demás países, uno que, no obstante su movilidad y riqueza, no adelanta la aparición del arte moderno cubano, que la crítica sitúa en 1925.<sup>7</sup>

La revolución agraria mexicana fue la coyuntura política más importante para cambiar el curso del arte moderno en un país del Continente. Incluso los artistas más sobresalientes, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, cuya formación pictórica fue europea, habrían seguido probablemente otros derroteros de no mediar la invitación, hecha en 1921 por el ministro de educación José Vasconcelos, a decorar los muros de los principales edificios públicos de México. El muralismo fue, voluntaria y doctrinariamente, un producto adscrito a la Revolución Mexicana. Su adopción por artistas de otros países donde no se daban las mismas circunstancias muchas veces resultó infortunada y artificial.

En otros casos fue con un grupo de avanzada, como el grupo Montparnasse<sup>8</sup> en Chile en 1925, que se intentó romper los modelos académicos y forzar la aparición del arte moderno. Este también se fortaleció con el conflicto de grupos y con discusiones abiertas, como las que había en Buenos Aires entre escritores de Florida y Boedo. En la mayoría de estos casos, los artistas plásticos estuvieron estrechamente unidos a escritores y poetas, siendo en las revistas de vanguardia, aparecidas al calor de las ideas nacionalistas de fines de la década del 20 y comienzos de la del 30, donde por primera vez se defendieron los valores formales de una obra plástica. Amelia Peláez, citada en *Revista de Avance* de Cuba; Xul Solar, citado en *Martín Fierro* de Buenos Aires; Torres-García, citado en *Amauta* del Perú; Baldomero Sanín Cano, dando la batalla por el modernismo (Bogotá, 1925) para defender a Andrés de Santa María, (págs. 9, 10) son apenas ejemplos de la relación entre escritor y artista plástico que precede la aparición del arte moderno en el Continente.

Por consiguiente, si hacemos un corte sincrónico en 1925, la emergencia de ese arte moderno quedará sujeta a los acontecimientos político-sociales de cada país. Nada más opuesto a los textos sobre estética de Siqueiros<sup>9</sup> que los tex-

tos de Mario de Andrade y del grupo de la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922.<sup>10</sup> No sólo opuestos sino abiertamente antagónicos pueden resultar, en la década del 20, el poeta chileno Vicente Huidobro “universalizando Chile” (el producto plástico resultante fue Roberto Matta) y el escritor José Carlos Mariátegui queriendo “peruanizar el Perú” (el artista en este caso fue José Sabogal).

Esta serie de conflictos se produce precisamente en el filo del siglo XX, cuando en cada país las formas de desarrollo, tanto político como económico, comienzan a distanciarse y a reclamar su identidad. Paradójicamente, la búsqueda de identidad, una de las banderas comunes a todos los países latinoamericanos, fue un factor desencadenante de orgullos folklóricos, empeñados en establecer con claridad sus fronteras. Quizá la peor consecuencia de esta balcanización cultural haya sido la imposibilidad de establecer esa línea de continuidad que, pese a avanzar a saltos, como escribió el crítico Walter Benjamín, es la única base sólida de una cultura.

Entre nosotros, el anhelo de tener un arte moderno nacional más definido que el del país vecino rompió con la continuidad de un pasado próximo relativamente común (el siglo XIX, con las luchas por la independencia, y los siglos coloniales XVII y XVIII), y rompió también con la continuidad de un pasado remoto que hunde sus raíces en las civilizaciones indígenas (tanto las fuertes como las débiles) y en la inmigración africana, con la subsiguiente mezcla de razas. El mestizaje, como valor, lejos de ser una base para la continuidad cultural, sigue siendo aún hoy una fuente de polémicas.<sup>11</sup>

No es posible explicar la aparición del arte moderno en América Latina como un simple derivado del arte moderno en Europa primero y en Estados Unidos después, o como un traslado de nuevas formas de visión, a su vez generadoras de técnicas innovadoras, que correspondieron a cambios profundos operados en las sociedades que hicieron la Revolución Industrial. Si aceptamos situar tal aparición a mediados de la década del 20, entre 1874 (primera exposición de los impresionistas en París) y 1925 quedaría un lapso de medio siglo antes de aceptar el cambio radical en la producción de la imagen, que pasó de la realidad representada a la representación válida por sí misma.

Lo importante para nosotros es aceptar ese medio siglo de espera, que explica la tardía aparición del arte moderno latinoamericano, como su tiempo de preparación y su verdadero antecedente. Porque el antecedente del arte moderno latinoamericano no es el impresionismo y naturalismo franceses, tampoco los otros “ismos” europeos que se dieron entre 1905 y 1930, sino la producción, a finales del siglo XIX, de un arte de “género” para atender la demanda de una sociedad burguesa provincial y sin relación alguna con las convulsiones de la explosión industrial ni con el crecimiento y hacinamiento de las ciudades europeas y estadounidenses.

Dentro de este marco de antecedentes propios, resulta sin duda fundamental la llegada de los extranjeros, no ya los viajeros del siglo XVIII, que consignaban la vida, costumbres y paisajes del Nuevo Mundo con un ojo social y

meticuloso, sino los grandes pintores académicos. Siendo México uno de los puntos principales de atracción para los extranjeros, fue el barón Jean Louis Gros, radicado ahí entre 1832 y 1836, quien vio el Valle de México mucho antes que José María Velasco (*pág. xvi*) (1840-1912), aunque un somero análisis crítico permitiría ver las diferencias entre un paisaje académico sin defecto, el de Gros, y una “sabia construcción” con “sentido histórico, filosófico y costumbrista”, el de Velasco, como escribió el crítico mexicano Justino Fernández.<sup>12</sup> Asimismo, fue el inglés Daniel T. Egerton quien pintó dramáticamente el Popocatepetl. Primero el alemán Johann Mauritz Rugendas (1802-1858) y más tarde el inglés Thomas S. Somerscales (1842-1927) pasan muchas horas frente a la bahía de Valparaíso, y nadie pinta como ellos ese vertiginoso y helado océano austral. El francés Raymond Monvoisin (1790-1870), que llega a Chile en 1843, y el alemán Ernesto Kirchbach (1832-1880), quien sucede al italiano Alessandro Cicarelli (1810-1874) en la dirección de la Academia de Pintura de Santiago, fundada en 1848, son realmente los primeros pintores chilenos, junto con Antonio Smith (1832-1877), infatigable observador de la Cordillera.

En toda América Latina, a mediados del siglo XIX los pintores extranjeros traen consigo a la Academia que se precia de serlo, trabajando según las normas establecidas y con gran eficiencia técnica, y a “la Academia que se vuelve paisajista”, como escribió la crítica cubana Adelaida de Juan.<sup>13</sup> Dado que muchos de ellos fueron maestros de pintura y fundaron casi todas las academias de bellas artes, se podría deducir que también enseñaron pintura y escultura a todo artista latinoamericano activo a fin de siglo. Tal deducción sería algo simplista. Entre 1870 y 1920, en que encontramos alrededor de 500 artistas de verdadero interés, se producen varios movimientos cruzados entre Europa y América Latina. Los académicos y paisajistas extranjeros radicados entre nosotros practicaron y enseñaron una pintura de género. La pintura histórica y el retrato fueron los dos géneros más solicitados en la segunda mitad del siglo XIX, en que la demanda provenía de instituciones nacientes que necesitaban consolidarse en los héroes y sus acciones intrépidas. La burguesía, que se afirma al final de las guerras de la independencia, se complace en tener su retrato, por un lado, y en escenas bíblicas o mitológicas capaces de darle un fuerte status cultural, por el otro.

El paisaje, en cambio, que hizo gloriosas las escenas de la guerra del Paraguay descritas por el argentino Cándido López (1840-1902), no interesa a ninguno de los dos poderes del siglo XIX mencionados. Con casi mínimas excepciones, como la del citado José María Velasco, el paisaje es un género que nace en el siglo XX. Su asombrosa proliferación tiene enclaves preferidos, como México, Colombia y Brasil: en 1978 se presentaron en la Pinacoteca de São Paulo 54 paisajistas activos en las dos primeras décadas del siglo. Respecto del paisaje como género, habría que hacer dos señalamientos. El primero es que se pinta gran cantidad de “paisajes intermedios” (lavanderas en el río, gente que trabaja en los campos), lográndose cierta neutralidad descriptiva que hace que no resulten muy diferentes las lavanderas pintadas por Andrés de Santa María, en Colombia, del ingenio de la mandioca pintado por Modesto Brocos y Gomez (1852-

1936), en Brasil. El segundo señalamiento es que, con las solas excepciones de Joaquín Clausell (1866-1935) en México y Armando Reverón (1889-1954) en Venezuela, los paisajistas toman del impresionismo su rapidez de observación y su movilidad cromática, y se convierten en postimpresionistas tardíos, dentro de un género y técnica que mantienen su mismo espacio de principio a fin, sin alteración ni progreso. El argentino Fernando Fader (1882-1935), quien en 1905 expone en el Bazar Costa de Buenos Aires, podría ser un ejemplo.

El paisajismo postimpresionista, por tanto, no marca la entrada del arte latinoamericano en el territorio de la representación válida por sí misma. Se trata de una tímida alteración de la imagen real, que sigue siendo el punto de referencia del artista. Entre el paisaje *Apuntes de la sabana*, pintado por el colombiano Roberto Páramo en 1910, y *El río*, por otro colombiano, Andrés de Santa María, en 1920, sin duda hay una violenta rendición a valores de color y espátula por parte de este último. Pero los dos tienen el propósito de devolver una realidad, transfigurada por la poesía o la energía pero siempre digna de ser atendida. Reverón, en Venezuela, traspasa el límite como jamás lo hace Rafael Monasterios (1884-1961); en ese espacio se ingresaba o no al arte moderno.

Los paisajistas postimpresionistas no son, estrictamente hablando, modernos, pero tampoco son románticos como lo fueron sus colegas estadounidenses del siglo XIX. Iluministas y cultores de la Escuela de Hudson River, desde Thomas Cole hasta principios del siglo XX, nunca depusieron su espíritu romántico, algo que armonizaba perfectamente con el descubrimiento de la vida natural por parte de escritores y poetas como Thoreau, Emerson y Whitman, y expresaba el anhelo hacia vastos, silenciosos y atónitos paisajes, frente a la invasión de la era industrial. Los postimpresionistas desconocen ese espíritu romántico de sus antecesores, los paisajistas extranjeros. Practican un realismo difuso, tan alejado de la heroicidad como de la denuncia.

Paralelamente a ellos, y también al filo del nuevo siglo, unos cuantos artistas, que no pasan de la docena, toman la bandera de la pintura social, admitida en los salones de París e introducida por la “bella humildad” de los campesinos de *El Angelus* de Millet. Esta nueva pintura de género, que en Francia es la que ilustra el folletín, tipo de literatura por entregas cuyo prototipo es *Los miserables* de Víctor Hugo, será recogida por algunos artistas que le devuelven a la anécdota toda su importancia. Tal anécdota, por otra parte, es un cliché. *El niño enfermo* del venezolano Arturo Michelena (pág. 7) es hermano de *La niña enferma* del chileno Pedro Lira (pág. 7). Los mendigos de los grabados populares cubanos son parientes de *Los huérfanos* del chileno Julio Fossa Calderón. *La sopa de los pobres* y *Sin pan y sin trabajo* (1885), pintadas por los argentinos Reinaldo Giudice y Ernesto de la Cárcova, se emparejan con las tétricas escenas de hambre y desempleo del venezolano Cristóbal Rojas (pág. 7); y no es coincidencia que la mayoría de ellos viva en París y pinte para los salones entre 1885 y 1890. Al lado de este realismo programado y operático, que en Europa también tuvo que ver con las terribles condiciones de hacinamiento de las ciudades industriales, en América Latina se podrán colocar obras menores pero más sinceramente resueltas. El argentino

Antonio Alice (1886-1943), Premio de Pintura del Primer Salón Nacional de Buenos Aires en 1911, por su *Retrato del pintor Decoroso Bonifanti*, varias obras del brasileño Eliseu d'Angelo Visconti (1867-1944) y del colombiano Alfonso González Camargo (1883-1941), se afirman bien en un terreno intimista y abren el espacio exacto para una pintura de cámara cuya importancia crece con el tiempo.

Alrededor de 1890, es grande la cantidad de pintores que finalmente hacen el viaje a las fuentes, representadas principalmente por la Escuela de Bellas Artes de París y la Escuela de San Fernando de Madrid. El viaje a Roma, que el venezolano Jacinto Inciarte hace cerca de 1883, ya corresponde a la historia pasada del siglo XIX. De 1900 en adelante, los viajeros a Europa pierden la timidez de neófitos que dos décadas atrás los embargaba. En 1915, Reverón admira casi 600 cuadros de Goya en el Buen Retiro, de Madrid, y con ello se da por satisfecho con su estada europea, vuelve definitivamente a Caracas y se recluye en su castillete de la playa de Macuto. En el otro extremo, el colombiano Andrés de Santa María (1860-1945) y el uruguayo Pedro Figari (1861-1938) realizan la casi totalidad de su obra en Europa. El uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949) regresa en 1934 a Montevideo, después de 43 años de ausencia. Entre 1926 y 1938, el mexicano Rufino Tamayo ahonda su ruptura con el muralismo mexicano y se convierte en viajero entre Nueva York, París y México. Por su parte el argentino Emilio Pettoruti, nacido en 1892, vive desde 1912, año en que alterna entre Francia e Italia, hasta su muerte en París en 1971, dividido entre dos mundos.

Cito expresamente algunos casos excepcionales que, por encima de las condiciones de sus medios respectivos, se autoconstituyeron en introductores individuales del arte moderno en el Continente. Aunque se los conozca como precursores, porque la calidad y fuerza innovadora de sus obras está muy por encima del nivel normal, lo cierto es que se formaron en los mismos medios que sus colegas de menor talento, confrontaron problemas similares, recibieron formación académica igualmente pobre y lucharon contra igual incompreensión por parte de un público conservador y reticente. Vale la pena recordar que hasta que llegaron a Europa, el conocimiento directo que tenían de arte moderno era prácticamente nulo. En 1910, celebrando el Centenario de la Revolución de Mayo, se realizó en el viejo Pabellón Argentino de Buenos Aires una muestra de españoles, entre ellos Nonell, Mir, Rusiñol y Anglada Camarasa, y de franceses, entre ellos Renoir, Bonnard, Monet y Vuillard. Cuadros de Picasso ya se habían visto en 1904, en la Galería Witcomb, de Buenos Aires.

Pero Buenos Aires era una capital excepcional, en pleno apogeo y riqueza. En São Paulo, pese a la fuerza y coherencia de sus minorías cultas, sólo después que la brasileña Tarsila do Amaral (1890-1973) comenzó a frecuentar el taller de André Lhote pudieron conocerse de cerca algunos cuadros de la famosa Escuela de París.<sup>14</sup> El caso de Buenos Aires, que ejemplifica un esnobismo benéfico, capaz de modernizar rápidamente sus élites culturales, no impide que el mis-



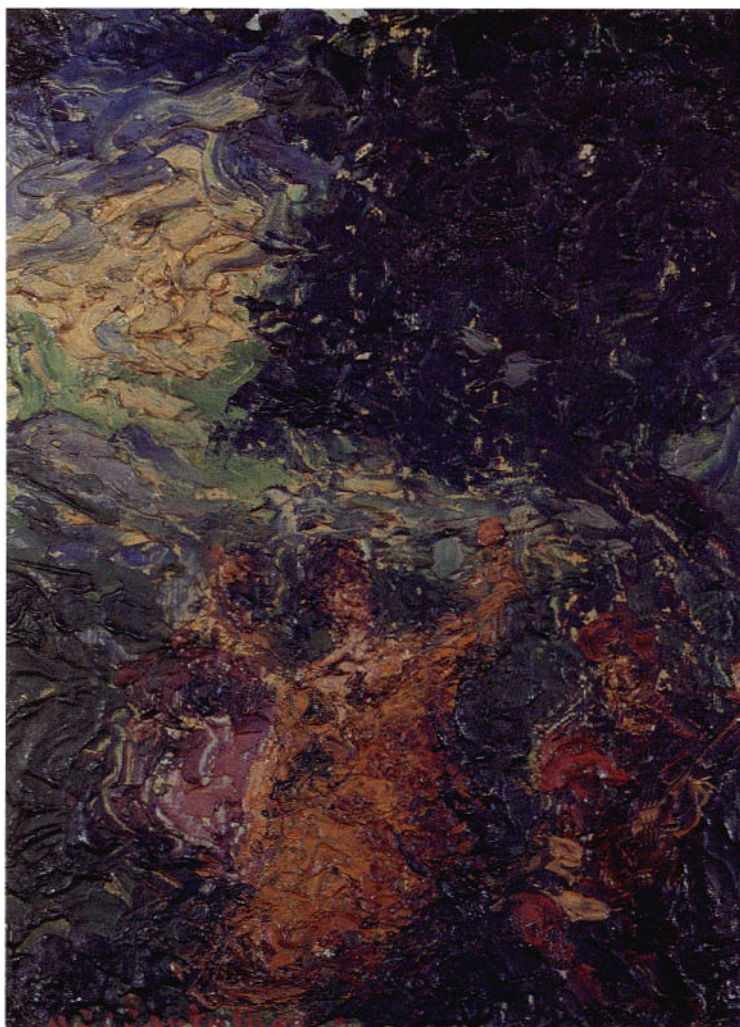
• DE IZQUIERDA A DERECHA:  
**ARTURO MICHELENA.** *EL NIÑO ENFERMO*. FUNDACIÓN GALERÍA DE ARTE NACIONAL, CARACAS, VENEZUELA. **CRISTÓBAL ROJAS.** *LA ÚLTIMA PRIMERA COMUNIÓN*. FUNDACIÓN GALERÍA DE ARTE NACIONAL, CARACAS, VENEZUELA. **PEDRO LIRA.** *LA NIÑA ENFERMA*. FOTOGRAFÍAS CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



mo público que aclama al japonés Foujita, expuesto en 1932 en la Galería Müller, repudie y se burle de Pettoruti y de Xul Solar. En los países que por su renuencia a la inmigración llamaremos “cerrados” y que pertenecen al área andina, Centroamérica y parte del Caribe, es fácil imaginar la inmovilidad de las artes plásticas en las dos primeras décadas del siglo, la persistencia de los géneros, la imposibilidad del público de ir más allá del modelo real. A veces un mero accidente cambia la suerte de un artista. Por ejemplo, que en 1907 Jaime Sabartés, amigo de Picasso, ponga una sastrería en Guatemala y muestre al joven Carlos Mérida algunas obras de la nueva pintura, decide el destino de uno de los precursores más originales. Que en 1930 el cubano Wifredo Lam golpee a la puerta del taller de Picasso en París favorece que en 1942 se haya pintado la serie más impresionante de mujeres picassiano-tropicales. El talento individual y el accidente se constituyeron, por consiguiente, en otra fuente de acceso al arte del siglo XX.

Si este lento y trabajoso acceso al arte moderno no permite situarlo antes de 1925, en que se le abre al artista una nueva posibilidad expresiva que lo libra de su compromiso con la realidad, hay que aceptar igualmente que el arte latinoamericano saltea el período europeo de los “ismos”. Ni el fauvismo, ni el expresionismo alemán nórdico, ni el constructivismo ruso, ni el movimiento De Stijl, ni el dadaísmo, ni el puntillismo tienen consecuencias inmediatas o mediatas sobre nuestros artistas. Las innovaciones conocidas y tímidamente aceptadas quedan en el campo de un impresionismo ya revisado y del cubismo. Sin embargo, respecto de este último habría que hacer salvedades similares a las que se le hacen al impresionismo. Porque no es realmente el cubismo francés, con su desarrollo analítico y sintético y sus consecuencias planistas o decorativas, lo que está en juego, sino una especie de “cubificación”, es decir, una manera de trabajar mediante síntesis de formas todavía reconocibles dentro de un sistema combinatorio bastante elemental. No es casualidad que el artista europeo cubista más manejado en nuestro continente haya sido André Lhote, pintor secundario y ya olvidado que en su propia obra realizó ese trabajo de modernización refleja. La ruptura general con el paisajismo postimpresionista consistió en abordar una “cubificación” más de Cézanne que cubista. Su mayor competencia, por los años 30, fue el realismo seco y literal derivado del entusiasmo por los muralistas mexicanos. Y también en este caso parece excesivo hablar de muralistas en plural, ya que la mayor influencia notoriamente la ejerció Diego Rivera. Si con atención miramos retratos de la época de Raquel Forner, Demetrio Urruchúa o Lino Eneas Spilimbergo en Argentina, de Ignacio Gómez Jaramillo en Colombia y de Jorge Arche en Cuba; o escenas del argentino Berni o del mexicano Antonio Ruiz sobre temas de obreros, encontraremos la misma doble vertiente: síntesis y claridad combinatoria, mejor dicho, Rivera pasado por la lección del cubismo.

Hay variables. Un artista como el argentino Luis Centurión halla una forma más estética de “cubificar”; otro, como el brasileño Emiliano di Cavalcanti, vuelve exuberante y exagerada la cubificación. Por este camino introductorio es inevitable tropezar con la fuerza del surrealismo. Su terreno natural será México, adonde llegan los propios jefes surrealistas: los franceses Antonin Artaud (en

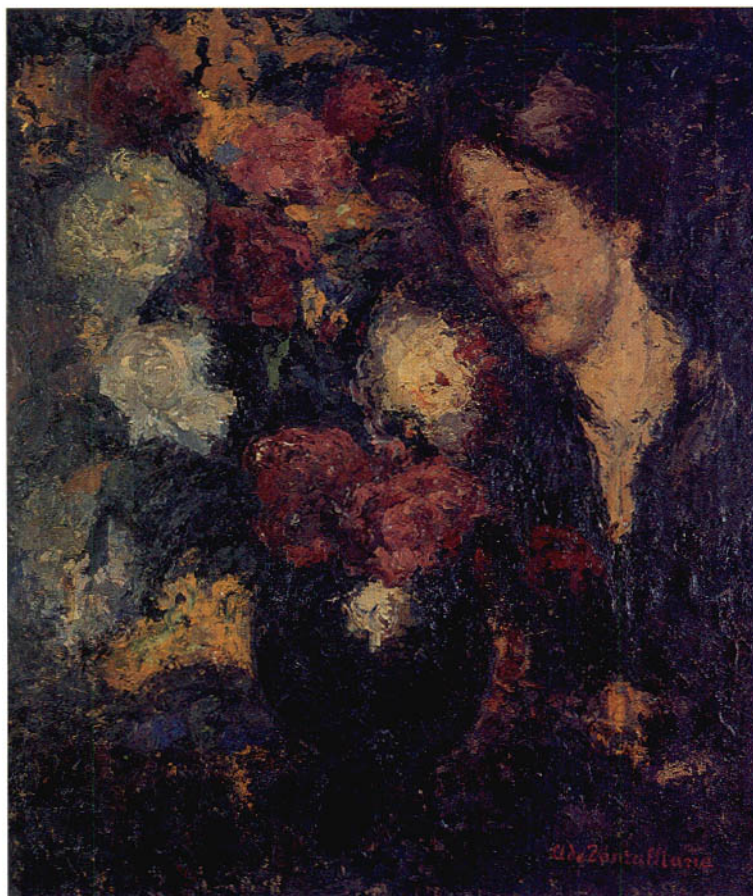


• **ANDRÉS DE SANTAMARÍA.** *CONCIERTO CAMPESTRE*, SIN FECHA. ÓLEO SOBRE TELA, 16 X 21 CM. MUSEO DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN, COLOMBIA. REGALO DE HELENA OSPINA DE OSPINA, 1955. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR EL MUSEO DE ANTIOQUIA.

1936) y André Breton (en 1938), el peruano César Moro, el alemán Wolfgang Paalen. Durante la segunda guerra mundial, emigran la española Remedios Varo y la inglesa Leonora Carrington. Todos abonan la vía propia del surrealismo mexicano, que va de José Guadalupe Posada a Francisco Toledo, atravesando un siglo con obras como las de Julio Ruelas y Frida Kahlo.<sup>15</sup>

En el extremo sur del Continente, el surrealismo argentino protocolizado por el crítico Aldo Pellegrini,<sup>16</sup> e indiscutiblemente liderado por Juan Batlle Planas, se definió como una construcción intelectual, calculada de acuerdo con programas surrealistas europeos más ortodoxos. Curiosamente, en el resto del Continente, calificado habitualmente de “continente surrealista”, la prospectación teórica y “lo fantástico planeado” de los surrealistas europeos no tuvo mayor repercusión. Gran parte del arte moderno, como veremos, aceptó realimentarse

• **ANDRÉS DE SANTAMARÍA. *PERFIL***, SIN FECHA. ÓLEO SOBRE TELA, 76 X 64 CM. MUSEO DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN, COLOMBIA. ADQUISICIÓN, 1948. FOTOGRAFÍA PROPORCIONADA POR EL MUSEO DE ANTIOQUIA.



con el pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades. La carga semántica de estas expresiones, que obedecen a una realidad cultural, sobrepasó de lejos la fantasía limitada que puede haber en las obras de un René Magritte o de un Paul Delvaux. Lo importante de este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un “tono” muy cercano a la utopía de la identidad.

Esa identidad, aun encarada como utopía, es la que reunifica las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. Pero el objetivo de alcanzar la identidad no puede salir de la especulación teórica sino de las obras de los artistas. Ellas nos guiarán por un laberinto que, pese a todo, tiene sus claves para que podamos recorrerlo con éxito.

## Notas

<sup>1</sup> Un buen ejemplo de interpretación desde una perspectiva literaria sería *Tamayo* (México, UNAM, 1958); desde un ángulo analítico-filosófico, el *Torres-García* publicado por Juan Flo en Montevideo; desde la perspectiva de la investigación, el *Torres-García* publicado por Barbara Duncan en Estados Unidos; desde la de sociología del arte, *Gironella*, de Rita Eder, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de México.

<sup>2</sup> Alfredo Boulton, *Historia abreviada del arte en Venezuela*, Caracas, Monte Avila.

<sup>3</sup> Buenos ejemplos serían: Juan Calzadilla, *El ojo que pasa*, Caracas, Monte Avila, 1969; y Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, México, 1968.

<sup>4</sup> Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, 1958.

<sup>5</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.

<sup>6</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

<sup>7</sup> Adelaida de Juan, *Pintura cubana*, México, UNAM, 1980.

<sup>8</sup> Grupo que tomó ese nombre como signo de renovación y rebeldía. La mayor parte de los artistas que lo componían habían vivido en París y recibido allí el influjo de nuevos ideales. Según la *Revista de educación de Chile* (1928), al llegar a Santiago esos artistas lanzaron un manifiesto y celebraron exposiciones colectivas. Los rasgos esenciales del grupo Montparnasse y de sus seguidores fueron: ausencia de estricto estilo plástico; deseo de llevar a la tela las propias reacciones subjetivas; indudable espíritu lírico. Véase: Antonio R. Romera, *Historia de la pintura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1960.

<sup>9</sup> David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1945. (Recopilación de 10 artículos del autor).

<sup>10</sup> Marta Rosetti Batista et al., *Brasil; 1o. tempo modernista 1917-1929, Documentação*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1972.

<sup>11</sup> Consultar la controversia entre los escritores Julio Cortázar, argentino, y José María Arguedas, peruano, a propósito de la crítica de Arguedas de los escritores cosmopolitas, en *Amarú*.

<sup>12</sup> Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1967.

<sup>13</sup> Adelaida de Juan, op. cit.

<sup>14</sup> Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Universidade de São Paulo (Editora Perspectiva), 1975.

<sup>15</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969.

<sup>16</sup> Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.



# EL MURALISMO MEXICANO: ACCIÓN Y CONSECUENCIAS



MÁS DE SESENTA AÑOS DESPUÉS DE HACER SU APARICIÓN EN LOS edificios públicos de México, el muralismo mexicano ha logrado la distancia necesaria y la suficiente ilustración para que podamos estudiarlo con objetividad. No hemos de caer en los apasionados argumentos en pro y en contra que suscitó hasta entrada la década del 50, reavivados en 1970 y casi póstumamente con la construcción del Polyforum Cultural, de David Alfaro Siqueiros, en la ciudad de México.

Hay consenso en cuanto a que la Escuela Mexicana es el producto de la Revolución de 1910; pero también en este punto se han logrado precisiones mayores. Por ejemplo, el crítico mexicano Jorge Alberto Manrique escribe que “considerar a la Escuela Mexicana muralista exclusivamente como un producto de la Revolución iniciada en 1910 es una mala interpretación, que la propaganda aprovechó después al máximo”.<sup>1</sup> Se refiere también a la coincidencia entre la Revolución y las poéticas de ruptura que se plantearon, a nivel universal, entre 1920 y 1930. En el mismo sentido, el escritor Octavio Paz dice: “La pintura mural mexicana es el resultado, tanto del cambio en la conciencia social que fue la Revolución Mexicana, como del cambio en la conciencia estética que fue la revolución artística europea del siglo XX.”<sup>2</sup>

En el coloquio realizado en México del 7 al 10 de noviembre de 1979, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad, se reevaluaron varios términos de uso corriente, entre ellos el de los “tres grandes” para designar a Rivera (*págs. 12, 17, 18, 19*), Siqueiros (*págs. 21, 22*) y Orozco (*págs. 24, 25, 26*). Como escribió la crítica Berta Taracena a propósito de dicho coloquio: “Un punto importante es que, a estas alturas, ya no es posible aceptar

• **DIEGO RIVERA.** *LA INDUSTRIA DE DETROIT.* PARED SUR DEL PATIO CENTRAL DEL DETROIT INSTITUTE OF ARTS, MICHIGAN, ESTADOS UNIDOS, CON LOS MURALES AL FRESCO DE DIEGO RIVERA REALIZADOS ENTRE 1931 Y 1933. DETROIT INSTITUTE OF ARTS. ADQUISICIÓN REALIZADA POR LA SOCIEDAD DE FUNDADORES, CON FONDOS DONADOS POR EDSSEL B. FORD. FOTOGRAFÍA CONTRIBUIDA POR © THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS.

el término de ‘Escuela Mexicana’ en relación al muralismo ni a la obra de otros pintores de la época, término con frecuencia usado con sentido peyorativo y que ha sido disuelto progresivamente por el suceder del fenómeno estético de *lo mexicano*, cuyos complejos orígenes le hacen romper todas las fronteras que le intentan trazar.”

Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo, o Escuela Mexicana, coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental de comienzos del siglo. Fue el único capaz de puntualizar la necesidad de un arte distinto de la pintura de caballete, uno que cumpliera un papel social de primera importancia en las nuevas sociedades latinoamericanas. La obligación prioritaria de vincular arte y sociedad, especialmente cuando ésta sufre de graves carencias culturales y no tiene capacidad ni medios para acceder a una información que la sitúe como protagonista de la historia, fue ampliamente debatida a nivel teórico y en la práctica particular de algunos artistas excepcionales durante el reagrupamiento nacionalista de las décadas del 20 y del 30. Pero los muralistas mexicanos llevaron esa idea vigorosamente a la práctica, dándole una dimensión de imposición física y convicción que nadie pudo igualar más tarde. Al mismo tiempo, se comprende la virulencia de la reacción contra el muralismo al verlo avanzar hacia proposiciones netamente políticas, sobre todo cuando se recuerda que mientras tanto trataba de abrirse paso en América Latina un arte del siglo XX en franca colisión con los modelos del XIX. Fueron varios los artistas que, individualmente considerados, sentaron las bases de un nuevo lenguaje plástico acorde con el mundo moderno, por un lado, y con las peculiaridades nacionales, por otro, rechazando así el traslado pasivo del modelo europeo.

Hoy día, sin dificultad pueden reconocerse las deudas con el nuevo arte europeo que en su momento contrajeron los muralistas mexicanos, particularmente Diego Rivera durante su aprendizaje en Europa, cuando su obra cubista, a la par de los bodegones de Juan Gris, Braque o Picasso, revelaba ya un sistema combinatorio de colores tremendamente original y sin duda ligado al arte popular mexicano. Pero también Siqueiros y Orozco, sin tener los años europeos de Rivera, se hicieron deudores de la libertad formal generada por el expresionismo y del espíritu de investigación que sustituyó a la Academia. Así, el Dr. Atl (seudónimo de Gerardo Murillo, 1875-1964) pintó, cerca de 1907, 12 paneles de yeso para la Casa del Pueblo en París, empleando colores mezclados con resina que daban la apariencia del pastel. Su formación italo-francesa no dejó de influir en su concepto panorámico del espacio, que a la vez marcaría a los muralistas.

Dos factores fundamentales entran en el trabajo de los muralistas. Por una parte, la Revolución Mexicana, unida al descubrimiento del espíritu, el valor y la cultura de un pueblo, intermediada y oculta durante el largo período europeizante en que Porfirio Díaz estuvo en el poder (primer período de 1876 a 1880; segundo período de 1884 a 1911). Por otra parte, las influencias europeas, rápidamente organizadas en torno al derecho a “atreverse a todo” proclamado por Paul Gauguin. Pero habría que añadir los antecedentes locales inmediatos.



• JOSÉ GUADALUPE POSADA. GRABADO AL METAL DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS.

Es ahí que aparece la figura extraordinaria del grabador José Guadalupe Posada (pág. 15) (1852-1913); pero el enfoque resulta más justo si se considera no sólo su obra y la de los otros grandes, Manuel Manilla (1830-1895) y Gabriel Vicente Gahona (1828-1899), de modo individual, sino el bloque de impresos, hojas diarias y periódicos “de a centavo”, que constituyen la más nutrida actividad crítico-satírica de alcance popular que se conocía en el Continente.

Fue el francés Jean Charlot (1898-1979), “compañero de ruta” de los muralistas, quien en el taller de Blas Vanegas Arroyo, hijo de Antonio Vanegas, el impresor de José Guadalupe Posada, descubrió la obra de este insólito artista que, trabajando con la idea popular del esqueleto, convierte la opulenta sociedad porfiriana en una sociedad de calaveras que, presenciando injusticias y atrocidades, marcan con su presencia el sentido nivelador de la muerte, como en las imágenes populares de medievo europeo. En su fresco *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, Diego Rivera se pinta a sí mismo niño, dentro del monumental conjunto, llevado de la mano por la Calavera Catrina, que a su vez da el brazo a José Guadalupe Posada, rindiendo así homenaje a la “figura universal de la Revolución Mexicana”, como lo interpreta el crítico Luis Cardoza y Aragón.

Posada, autor de casi 15.000 grabados a lo largo de 30 años de trabajo, llega a la escena cuando la litografía satírica ya era en México un hecho de primera importancia. Introducida en 1826 por Claudio Linati, italiano, quien abre el primer taller, permite que en 1900, es decir, 10 años antes que el Centenario y la modernización de México fueran celebrados por el gobierno de Porfirio Díaz

con fastos inimaginables, ya funcionen en México 37 imprentas. Entre 1847 y 1913, la litografía satírica reviste un alcance enorme. En Yucatán, Gabriel Vicente Gahona publica en 1847 *Don Bullebulle*, violenta burla de la sociedad, sus costumbres y sus personajes más humildes. Posada trabajó simultáneamente para 25 hojas “de a centavo”, que Diego Rivera volvería a publicar en 1922, al tiempo que Siqueiros y Xavier Guerrero publicaban *El Machete*, activo hasta 1938.

El caso único del periodismo satírico mexicano de fin de siglo incluye, como hemos visto, las hojas “de a centavo” y las hojas periódicas, de las cuales los ejemplos más brillantes fueron *El Argos*, *La Patria*, *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote* (donde Orozco comenzaría a publicar sus dibujos entre 1911 y 1912), *Fray Gerundio*, *El Fandango*, *La Risa del Popular*, *Gaceta Popular*, *El Diablito Rojo*, *El Diablito Bromista*, *La Araña* y *La Guacamaya*. Todas parten de una dimensión de crítica política pero, más aun, del texto del *corrido* mexicano. El *corrido*, que cuenta las aventuras y desventuras de los héroes, bandidos y víctimas populares, tiene un gusto particular por la exageración y la sangre, por la división del mundo en inocentes y verdugos y, de manera invariable, por la acción. La descripción pormenorizada de acciones, el maniqueísmo y los excesos melodramáticos del *corrido* se trasladarán a las obras de los muralistas. En efecto, la obra muralista, salvo cuando cede a la retórica simbolista o al discurso profético, funciona como una gigantesca narración. El *corrido*, que se transmitía oralmente o a través de las hojas “de a centavo”, da continuidad y consistencia al muralismo. La relación entre grabadores, muralistas y arte popular traza un cauce profundo que se remonta a la colonia y al arte prehispánico. Por eso es fundamental que la balada popular, y lo que ella revela de gustos y necesidades, se reencarne, después de los 35 años del gobierno de Porfirio Díaz, en los grandes ciclos narrativos de Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949), pero que también esté presente en el *Homenaje a Zapata* de Rufino Tamayo (pág. 29) (n. 1899).<sup>3</sup>

La monumental obra muralista de Rivera, Siqueiros y Orozco ha sido estudiada exhaustivamente en una bibliografía extensa que incluye cartas, textos y autobiografías de los propios pintores. Sin embargo, todo texto del arte moderno en América Latina debe volver a recorrerla para explicar su prestigio y resonancia. Seguiremos la ordenación tradicional.

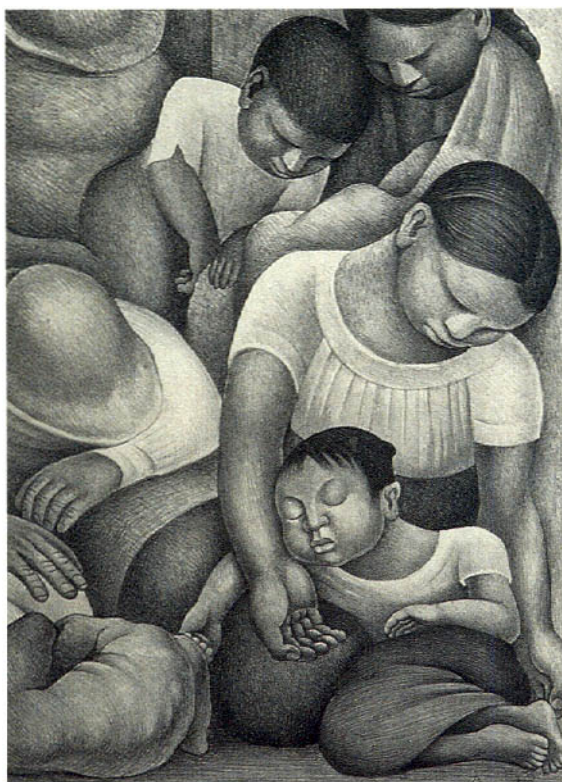
Diego Rivera, en *Paisaje zapatista* (1915), *Retrato de Angelina* (1917) y los diversos bodegones pintados en París en 1916, manifiesta una sorprendente independencia respecto de los maestros cubistas que dominaban el panorama. Acercándose únicamente a ciertas licencias de Juan Gris, *Rosas en un vaso* (c. 1914) nada tiene que ver con el refinamiento monocromo de las composiciones ocre de Georges Braque de 1914 y 1915, ni con los bodegones de netas combinaciones plano-espaciales de Pablo Picasso de la misma época. La violencia y sensualidad del color, los inesperados datos de la realidad incrustados en las composiciones dan un cubismo heterodoxo de excepcionales calidades. Sin embargo, un año después de su regreso a México ya pinta comprometido con el pacto social. En 1921 produce *La creación* para la Escuela Nacional Preparatoria, con técnica de



• **DIEGO RIVERA.** PAISAJE ZAPATISTA: EL GUERRILLERO, 1915, ÓLEO SOBRE TELA, 144 X 123 CM. MUSEO NACIONAL DE ARTE, CIUDAD DE MÉXICO. FOTOGRAFÍA DE DIRK BAKKER SUMINISTRADA POR EL DETROIT INSTITUTE OF ARTS FOUNDERS SOCIETY, MICHIGAN, ESTADOS UNIDOS.

encáustica, “pegando la pintura al muro para que los dólares no puedan desprenderla”. Pero sus murales para la Secretaría de Educación, que cubren 1.585 metros cuadrados, son el primer gran Rivera, la obra ya monumental y avasalladora, la posesión estratégica de los espacios, con juego de niveles y rellanos de escaleras, utilización de zonas cóncavas, de modo que el mural no sólo se “lea” sino que se “conviva”. Se sube por paisajes, selvas planas o laderas de montaña, entre mujeres, puertos, barcos. En el primer rellano, los mitos (Xochipilli) interceptan la narración sin cortarla. En el segundo nivel se presencia el nacimiento del socialismo (fin del capitalismo, sepelio del obrero), donde Rivera no olvida la lección de los ordenamientos giottescos. En 1927, los murales de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, pasan a otro terreno. El tablero central, que muestra la Madre Tierra con plantas que brotan de los cuerpos de los mártires, exige, para ser tolerado, la “lectura onírica y exaltada” que recomienda el crítico Olivier Debroise. El pasaje de la descripción al sistema de símbolos señala el continuo deslizamiento entre lo popular y lo culto que se producirá en el muralismo. El sistema de símbolos pertenece a formas complejas del lenguaje, sólo descodificables a nivel de cultura y conocimiento de los códigos. Ese sistema indirecto, propio de los artistas cultos, tomará en Orozco la forma de un discurso ontológico, mientras que en Siqueiros será ideologizante y panfletario.

• **DIEGO RIVERA.** *SUEÑO*, 1932.  
LITOGRAFÍA, NO. 17, 40.5 X 30 CM.  
COLECCIÓN DEL BANCO INTERA-  
MERICANO DE DESARROLLO, WA-  
SHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.  
FOTOGRAFÍA DE DAVID MANGURIAN.



Siguiendo con Rivera, sus murales de Chapingo son la biblia de la simbología elemental: el puño es la germinación de la Revolución, la mano abriéndose nos indica la floración, la mano abierta es el fruto. La tierra, está encadenada por el capital, el ejército y el clero. El bueno y el mal gobierno se definen como en los frescos sieneses de 1300. La hoz y el martillo se juntan en el centro de la bóveda. Rivera pinta en Chapingo mientras México padece la rebelión de los Cristeros.<sup>4</sup> En 1928, entre los murales de Chapingo y los murales de Cuernavaca, Obregón es reelegido y asesinado. Calles, que lo sucede, inmoviliza los ejidos, pacta con los Estados Unidos y establece nuevos compromisos con los terratenientes.

Los frescos y *grisallas* de los murales del palacio de Cortés, en Cuernavaca, encargados por Dwight Morrow, embajador de los Estados Unidos en México, quedan a la sombra protectora de Uccello, de donde viene su precisión y extraordinario brío. La batalla entre aztecas y españoles y el cruce y toma de Cuernavaca son resueltos por Rivera con un auténtico impulso renacentista. Zapata y su caballo, en el mural de la explotación e insurrección, constituyen un fragmento antológico. En 1929-1935, Rivera pinta los inmensos frescos de las escalinatas y hall de entrada del Palacio Nacional, en la ciudad de México, haciendo que el crítico Antonio Rodríguez reconozca “su excepcional capacidad arquitectónica”. La época precolombina, la Guerra de la Independencia, la Revolución



• **DIEGO RIVERA.** *SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA*, 1947-1948, MURAL AL FRESCO EN EL HOTEL DEL PRADO, CIUDAD DE MÉXICO, 4,80 X 15 M. FOTOGRAFÍA DE DIRK BAKKER, CONTRIBUIDA POR EL DETROIT INSTITUTE OF ARTS FOUNDERS SOCIETY, MICHIGAN, ESTADOS UNIDOS.

de 1910, cuando Zapata pide “Tierra y Libertad”, la conquista de España y la de Estados Unidos, el México de hoy y de mañana, la crónica de la lucha de clases, son incidentes que Rivera cuenta mediante la técnica del fresco italiano, sobre yeso húmedo que pinta y seca rápidamente, pero con ligeras heterodoxias, como el empleo de jugo de nopal en lugar de agua, que hace que ciertos colores se oxiden. El modo de contar evoca, como el cine de Cecil B. De Mille, el movimiento poderoso de las masas, la confusión organizada y el gran espectáculo de la historia, escenificada y maquillada para volverla legible.

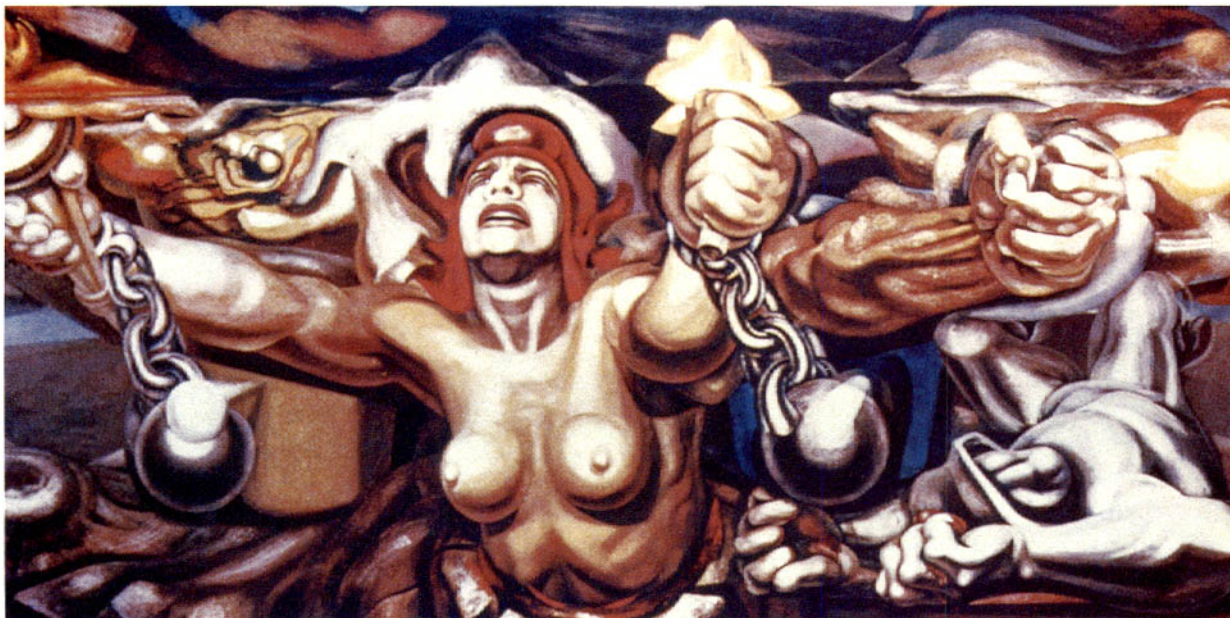
Pasando por la obra del Palacio de Bellas Artes (1935) y los paneles móviles del Hotel Reforma (1939), atravesamos también el período de Cárdenas como presidente de México, la expropiación de las compañías petroleras extran-

jas y de los latifundios, es decir, la coincidencia ideológica y política con los movimientos nacionalistas de toda América.

En 1948, Rivera pinta en el Hotel del Prado lo que el crítico Justino Fernández considera su obra mayor, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, en que, como ya dijimos, vuelve a las fuentes de la descripción y la balada popular. Entre 1930 y 1933, también pintó importantes conjuntos en los Estados Unidos. Su trabajo en la Escuela de Bellas Artes de San Francisco (1930-1931) aparece despejado y equilibrado, con el *trompe l'oeil* satírico de retratarse a sí mismo sentado de espaldas en el andamio. Vuelve a la complejidad espacial y cinematográfica del manejo de multitudes en los murales del Detroit Institute of Arts (1932 y 1933). De las 27 secciones pintadas, los dos paneles mayores, norte y sur, son de una magnificencia barroca sin igual, apuntalada por figuras claves y por una dura selva de tuberías y engranajes. Estos murales, patrocinados por Edsel Ford, se refieren en sus partes principales a la fabricación de automóviles. Ciertos paneles pequeños, como el de la personificación del trabajador, acusan semejanzas con las construcciones tubulares de Fernand Léger, pero también con la geometría puritana de Charles Demuth y Charles Sheeler, dos pintores estadounidenses considerados los mayores descendientes del cubismo europeo. Los murales ejecutados por Rivera en el Rockefeller Center de Nueva York (1933) y los 21 paneles móviles del New Workers School de Nueva York sobre la historia de los Estados Unidos sufrieron distintas desventuras políticas, y la radicalización de Rivera se agudizó. No obstante, a lo largo de todos estos años y casi hasta su muerte, hay que registrar la producción de una insólita pintura de caballete, principalmente retratos frontales de niños.<sup>5</sup> Estos muestran la persistencia del pintor en un modelo que oscila entre el volumen redondo y el plano, o que los combina sorprendentemente.

Diego Rivera murió en 1957, cinco años después de terminar el gobierno de Miguel Alemán, el presidente que condujo a México a una modernización acelerada, amplió la clase media y preconizó la formación del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

En 1945, David Alfaro Siqueiros reunió una serie de artículos publicados en diversos periódicos en un libro titulado *No hay más ruta que la nuestra*.<sup>6</sup> Esta frase, que se convirtió en el eslogan más famoso del muralismo, apareció también en un artículo titulado “La pintura moderna mexicana”. Siqueiros consideraba que esa pintura, “el equivalente de la Revolución Mexicana en el campo de la cultura”, la cual debía recibir el apoyo económico del Estado “con el correspondiente apoyo político y financiero de los organismos populares existentes o por venir”, era el único camino a seguir. “La única ruta, sin duda alguna, que tendrán que seguir indefectiblemente, en un próximo futuro, mucho más cercano de lo que pueda suponerse, todos los artistas de todos los países, inclusive los de París y los *parisinistas*. ¡No hay otra! ¿Alguien se atrevería a afirmar lo contrario después de analizar, aunque sea someramente, el actual panorama artístico del mundo? ¿Existe, acaso, otro índice señalador de nuevas rutas? Las corrientes modernas de París, lo único vivaz de antes de ayer, se han quedado definitivamente afónicas.”



En el ensayo “Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo”, incluido por la crítica Raquel Tibol en *Textos de David Alfaro Siqueiros*,<sup>7</sup> dice en 1966 Siqueiros: “En lo que respecta a la libertad en la creación artística, nosotros no pretendíamos ni pretendemos imponerle a nadie nuestra línea artística; afirmar lo contrario sería falso y calumnioso...” Con una perspectiva indudablemente realista, el pintor parece reconocer que, en esos 20 años, el arte mexicano rechazó la fórmula muralista y adquirió una pluralidad escindida, en términos generales, entre tres caminos diferentes: el surrealismo, la neofiguración y el arte geométrico.

La personalidad controversial de Siqueiros sin duda fue la que le dio escotón batallador y beligerante al muralismo mexicano. Cerca de 50 años, desde su ingreso al ejército de Madero (asesinado en 1913), con su liderazgo en la formación del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores (1922), seguido de la publicación del periódico *El Machete*, hasta la inauguración del Polyforum, Siqueiros estuvo sin cesar en el ojo de la tormenta, una tormenta desatada por él mismo. “Nuestro movimiento es la contraposición de las corrientes vanguardistas de Europa; nuestra posición niega los principios fundamentales del formalismo y del arte-purismo”, escribió. Pero también ataca “las lamentables reconstrucciones arqueológicas (indianismo, primitivismo, americanismo), tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de vida efímera”, y apoya decididamente los nuevos medios técnicos (uso de cemento a la vista, brochas de aire, compresores, lacas sintéticas, arenas para mezcla, fotomontaje) en los que fue un indudable precursor. Desdeñó las técnicas obsoletas del fresco tradicional que usaban sus compañeros, atacó a Orozco por

• **DAVID ALFARO SIQUEIROS.** LA NUEVA DEMOCRACIA. MURAL EN PIROXILINA REALIZADO EN 1944. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

• **DAVID ALFARO SIQUEIROS.** MURALES DEL POLYFORUM, CIUDAD DE MÉXICO, CON UN TOTAL DE DOCE PANELES, EJECUTADOS EN 1960. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



débil y romántico y a Carlos Mérida por híbrido, y aun así la inagotable capacidad polémica de Siqueiros no fue capaz de establecer un discurso persuasivo y coherente para definir el arte político-nacional.

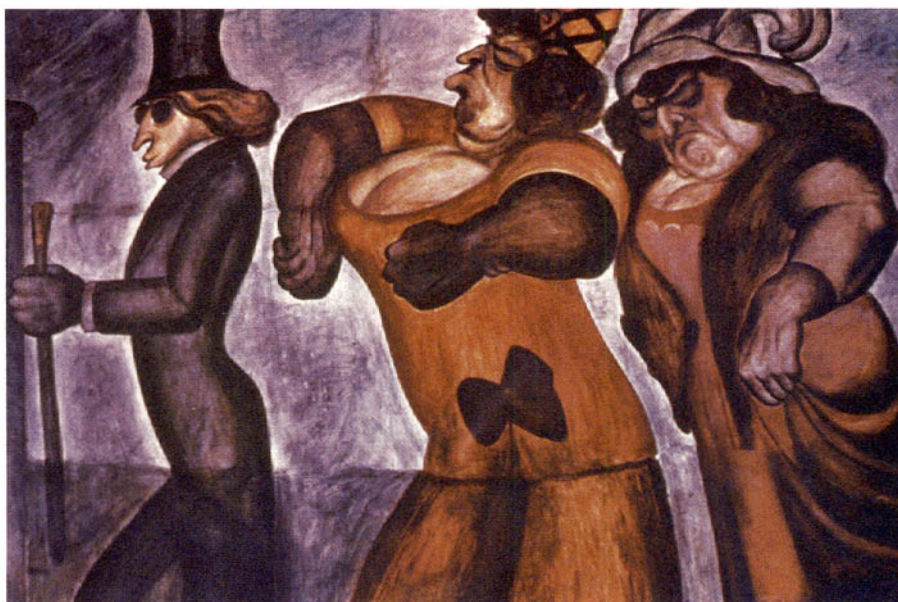
Estas contradicciones aparecen en toda su obra, que realizó no sólo en México sino en diversas partes del mundo. En 1922 regresa de Europa, después de encontrarse en París con Rivera, y comienza de inmediato a producir “un arte figurativo y realista, es decir, moderno”. En los 10 años que van desde los murales en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922 hasta su reaparición en Los Angeles en 1932, despliega su actividad periodística y sindical, viaja a Moscú y milita en Buenos Aires y Montevideo, estimulando la formación de sindicatos de artistas nacionales. Los frescos sobre cemento de Los Angeles y el uso de una pistola eléctrica para trazos, que funcionaba como un aerógrafo de grandes superficies, dejaron una huella profunda en el espíritu inquisitivo de los artistas jóvenes de los Estados Unidos. En 1933, en Buenos Aires, propone el uso de fotografías. En 1935, en México, sostiene con Rivera una larga discusión pública sobre la química de los plásticos. En 1936, en Nueva York, abre su famoso Siqueiros Experimental Workshop, donde Jackson Pollock lo conoce y admira, y más tarde se plantea “el accidente” como propuesta principal de la nueva pintura. En 1939 regresa a México luego de servir en la guerra civil española, donde obtuvo el grado de mayor. Su mural *El proceso del fascismo*, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, proviene de ese período. Más interesantes son los murales que pintó en Chillán, Chile, con el tema *Muerte al invasor*: 260 metros cuadrados donde descubre que “el más extraordinario elemento de la pintura mural es la movilidad, dada por la arquitectura y los puntos de vista”. En 1943, en Cuba, realiza peque-

ños murales sobre pared y techo que titula *Alegoría de la igualdad racial en Cuba*. Un año después, en México, pinta *Cuauhtémoc contra el mito*, buscando la fuerza alegórica de la historia y la emergencia de nuevos materiales, doble apuntalamiento que seguirá practicando en el mural *Nueva democracia*, en el Palacio de Bellas Artes (1945), y en *Patricios y Patricidas*, composición intermural de 300 metros cuadrados ejecutada con piroxilina, vinelita, silicones y apoyo de fotografías y aerógrafo. En la misma dirección realiza en México vastos conjuntos: *La lucha contra el cáncer*, en el Centro Médico del Instituto Mexicano de Seguridad Social; *Historia y obra de Ignacio Allende* en la localidad de San Miguel de Allende; y otras obras para el Museo Nacional de Historia, en el Parque de Chapultepec. La exposición del Museo de Arte Moderno de México, trasladada en 1947 al Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue particularmente significativa para mostrar sus bocetos y experimentos.<sup>8</sup>

En este punto, convergen historiadores y críticos en evitar un juicio sobre el valor estético o creativo de su obra, algo problemático y difícil de situar. “Su asunto fue el movimiento de lo vital del hombre y el mundo del hombre, que se expanden y avanzan vivamente”, escribió la crítica Raquel Tibol. *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos*, la obra magna del Polyforum, muestra muy claramente su diferencia con Rivera, que movió masas concretas pero identificables, mientras que Siqueiros hizo de la masa una fuerza indiscernible. También su alegoría, cercana a los efectos impactantes del cartel de propaganda, difirió a fondo de las simbolizaciones de Rivera, sedentarias y encarnizadas en su volumen pesado. El desbordamiento de Siqueiros hacia múltiples disciplinas, diferentes a la pintura, lo desencaja del muralismo estrictamente considerado. El es quien juzga y critica a Orozco, en un artículo publicado en 1944, diciendo: “Tus ideas y tu obra representan el período indudablemente iconoclasta, anti-mítico, lírico en consecuencia, de nuestro esfuerzo común, con toda la extraordinaria potencialidad —una potencialidad plástica sin ejemplo en el mundo contemporáneo— que te es innata. Expresan de una manera casi matemática las fallas ideológicas que han venido sufriendo muchos importantes hombres nacidos de la revolución en el campo de la política directa. Tu fe desbordada del primer tiempo fue la de ellos. Tus primeras dudas fueron las de ellos, y tu último tremendo escepticismo, con vueltas angustiosas a las místicas del pasado, es el de ellos. Una actitud que pertenece en realidad a resabios del débil romanticismo que conduce a juzgar las flaquezas de los hombres como miserias del movimiento en que éstos actúan.”<sup>9</sup>

Cuatro años antes, José Clemente Orozco había terminado su obra máxima en Guadalajara. Sus murales cubrieron la cúpula del auditorio de la Universidad, los muros principales de la entrada en el Palacio de Gobierno y la totalidad del espacio interior del Hospicio Cabañas, capilla sextina del muralismo mexicano. Orozco actuó bajo el peso de múltiples expresionismos, cuyo más lejano antecedente podría ser el ruso Andrea Roublef. La planta simétrica del Hospicio Cabañas, con tres vastos espacios a cada lado de la nave y una cúpula central flanqueada a su vez por sendos espacios, dio a Orozco el campo perfecto para

• **JOSÉ CLEMENTE OROZCO.** DETALLE DEL MURAL *JUSTICIA SOCIAL* (LAS FUERZAS REACCIONARIAS), QUE HACE PARTE DE LOS MURALES EN LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA EN CIUDAD DE MÉXICO, REALIZADOS ENTRE 1923 Y 1924. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



explayar una historia contada por medio del retrato (Cervantes, El Greco, Cortés, Felipe II), la alegoría (lo banal, lo científico, lo desconocido, lo religioso, lo trágico, lo despótico), la combinación de símbolos (los dictadores, los demagogos, la humanidad doliente, la masa mecanizada), la perspectiva realista (los guerreros, los religiosos, los frailes) y la encarnación de los mitos. La energía de este inigualado conjunto tiene muy poco que ver con los movimientos unilaterales de avance de las masas de Siqueiros o con las combinaciones cuidadosamente planeadas de Rivera. La pasión de los Jinetes del Apocalipsis y el espíritu reivindicatorio contra toda injusticia van inflamando el universo de Orozco hasta culminar, como en las mejores concepciones barrocas, en la fuga circular de la cúpula, donde el hombre recibe el fuego. El drama cambia entonces de registro, entra en la reflexión filosófica y explica las peripecias del hombre en términos de destino, cuyos puntos de cadarzo son la vida, la lucha y la muerte.

Ese sentido trágico de la vida, transmitido mediante una fuerte tendencia expresionista, se hizo visible desde los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (1923), de los cuales *La trinchera*, con su intrépido corte diagonal, es una pieza de antología vigilada, en su exacta marcación rítmica, por el rigor del manierismo italiano. Sin embargo, los bocetos y numerosos dibujos de Orozco realizados antes de 1915 y pertenecientes a la Colección Carrillo Gil lo muestran bajo un ángulo de cáustico criticismo. *La conferencia* (c.1913) viene de Goya y va a José Luis Cuevas, pero define la potencia satírica del autor, siempre sostenida por líneas rápidas y abiertas de enorme riqueza formal. De 1930 a 1934, y al igual que Siqueiros y Rivera, Orozco hace un inolvidable recorrido por los Estados



• JOSÉ CLEMENTE OROZCO. DETALLE DEL MURAL *HOMBRE CREADOR* (EL CIENTÍFICO) REALIZADO EN LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO, 1936. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

Unidos. Entre 1930 y 1931 pinta sus murales en el comedor de Pomona College en Claremont, California. Poco después pinta una serie de líderes políticos mundiales para la New School for Social Research, en Nueva York, donde Lenín aparece entre las investigaciones de los geómetras. Rematará su recorrido con el conjunto en Dartmouth College, New Hampshire. Como sus compañeros, Orozco fue capaz de trazar ahí las grandes órbitas histórico-culturales que le permiten pintar la llegada y el retorno de Quetzalcóatl junto con el mundo indígena, el mundo americano y el mundo industrial; reunir los modernos sacrificios con la idea del sacrificio de Cristo; y animar esas ambiciosas síntesis con brochazos bizantinos, dentro de una técnica del fresco que no se aparta mucho de la tradicional. En 1934 volvió a México, para dedicarse a pintar el mural *Catarsis*, repentinamente tremendista, del Palacio de Bellas Artes, y terminar los trabajos de Guadalajara. Al acabar esta serie, ejecutada en técnica de fresco directo, cal y arena sobre bóveda de concreto, Orozco sigue pensando en grandes alegorías. Las ubica en la Suprema Corte de la Nación, en la ciudad de México (1941); en la iglesia del Hospital de Jesús (1942 a 1944); en el Turf Club (1945); y 380 metros cuadrados en la Escuela Nacional de Maestros, donde desarrolla la

• JOSÉ CLEMENTE OROZCO. ZAPATISTAS, 1935, LITOGRAFÍA, 20/130, 32.5 X 40 CM. COLECCIÓN DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



gran alegoría nacional. En 1948 ejecuta el extraordinario mural *Juárez y su tiempo*, en polvo de mármol, cemento y cal sobre bastidor de acero, para el Museo Nacional de Historia, en Chapultepec. En 1949, año de su muerte, regresa a Guadalajara para pintar a Hidalgo y su decreto que abolió la esclavitud.

El fragmento de un texto escrito antes de comenzar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria da una idea clara de la estética de Orozco. “La verdadera obra de arte”, escribe, “del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud... La única emoción que debe generar y transmitir debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica. Todo aquello que no es pura y exclusivamente el lenguaje plástico, geométrico, sometido a leyes ineludibles de la mecánica, expresable por una ecuación, es un subterfugio para ocultar la impotencia; es literatura, política, filosofía, todo lo que se quiera, pero no pintura; y cuando un arte pierde su pureza y se desnaturaliza, degenera, se hace abominable y al fin desaparece.” Como escribió la crítica Berta Taracena, “una relectura de Orozco tiene importancia... porque Orozco es de los artistas cuya mexicanidad es posible ubicar dentro de una línea que se desplaza, no sólo contemporáneamente, sino que puede trazarse desde el horizonte prehispánico...”

La presencia pública y la actividad muralista de los tres pintores que acabamos de reseñar constituyeron una formidable presión para el arte nacional. Como los propios críticos mexicanos lo han reconocido, mientras en otros países hubo varios artistas que facilitaron una franca apertura a la vanguardia europea,



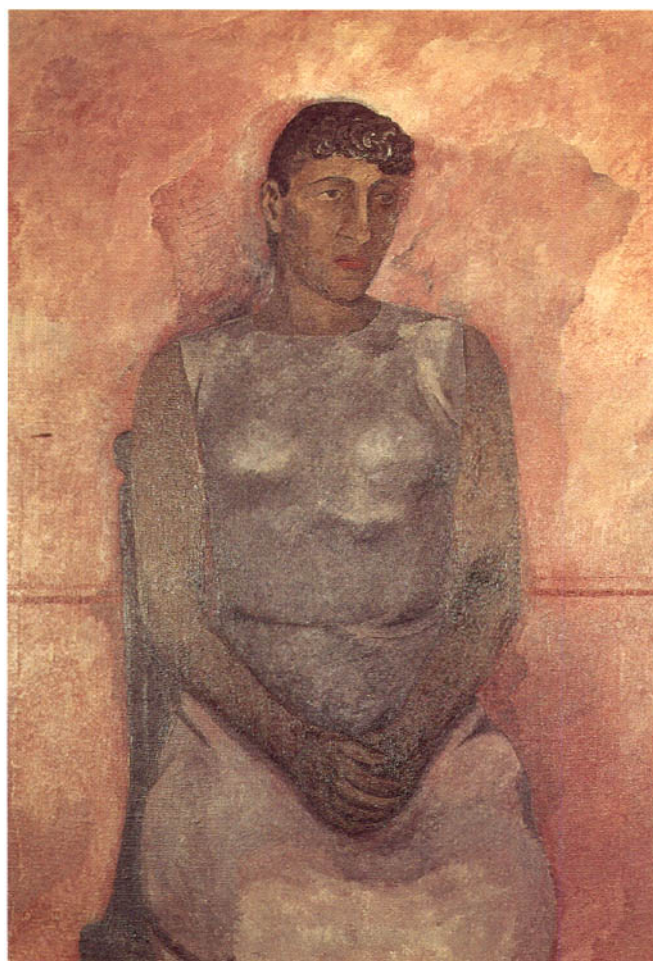
• JUAN O'GORMAN. MURAL EN LA BIBLIOTECA GERTRUDIS BOCANEGRA, EX-TEMPLO DE SAN AGUSTÍN, PÁTZCUARO, MICHOACÁN, MÉXICO. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

en México esa apertura fue prácticamente imposible. Si dejamos a un lado el surrealismo, presente ya en Julio Ruelas a fines del siglo XIX y que siempre se consideró una tradición de la plástica local, la presión del muralismo fue excluyente. La salida del país de Rufino Tamayo y el ajenamiento personal de Carlos Mérida, protegido además por ser de origen guatemalteco, fueron dos resultados de esa presión. Otro resultado fue la aceptación, con modestas variables, de la *mexicanidad*, el fuerte espíritu nacionalista y la temática popular de corte reivindicatorio.

Aunque muchos artistas mexicanos nacidos en el filo del siglo XX realizaron murales, nadie, excepción hecha de Juan O'Gorman, (pág. 27) se aproxima a los anteriores. La actividad del muralista O'Gorman comienza en 1932, cuando pinta paisajes mexicanos en la Biblioteca de Azcapotzalco; sigue con los sorprendentes frescos de la iglesia plateresca de San Agustín de Pátzcuaro; y culmina de manera apoteósica en 1952, con los murales exteriores de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, donde cubre 3.700 metros cuadrados mane-

jando 12 tipos de piedras de colores inalterables seleccionadas en todo México, pasando del rojo de Guerrero a los verdes bajos de Oaxaca. Siqueiros inició su violenta requisitoria contra O’Gorman a raíz de estos murales: arcaizantes, retrospectivistas, estáticos, son algunos de los adjetivos que usó. Le reprochó que hubiera acentuado el complicado carácter descriptivo de sus murales interiores, en especial los de Pátzcuaro o *La historia de la aviación*, convirtiendo el muro en lo que apostrofó como “gobelino ilustrativo”. O’Gorman, en su descargo, descalificó la obra de Siqueiros en la Universidad, por incomprensible y totalmente desligada de su relación con la arquitectura, entre otras cosas. La polémica Siqueiros-O’Gorman, sostenida en 1952, confirma dos puntos: primero, la intransigencia del muralismo como escuela frente a cualquier intento de heterodoxia; segundo, el aislamiento y parálisis que dicha tendencia ocasionó, si se piensa que en 1950 el arte moderno latinoamericano en otros países ya era un hecho definido y consolidado. Lo cierto es que las complejas composiciones de O’Gorman, como su *Homenaje a Gaudí*, *La historia de la aviación* y las tardías series de *Flores imaginarias*, delatan influencias completamente distintas de las recibidas de los tres muralistas. Detrás de O’Gorman, como se ha señalado muchas veces, está el *Art-nouveau* y también el surrealismo, particularmente el practicado por el alemán Escher. También se percibe, de un modo más vivo que en cualquiera de sus compañeros, una comprensión culta y refinada del *Kitsch* popular y de la riquísima iconografía de los exvotos. Cuando dedica su trabajo a un héroe de la Revolución, como su *Homenaje a Francisco Madero* en el Alcázar de Chapultepec, programa los delicados retratos de personajes y pueblo, en sentido exactamente contrario al achaparramiento de las figuras de Diego Rivera. La composición, por su parte, se extrapola y termina en un castillo más fantástico que real: banderolas, palios, barandas y un Montgolfier suspendido en un cielo alemán semejante a los de Altdorfer.

José Chávez Morado (n. 1909) realizó tres notables paneles murales en el Centro Escolar Estado de Hidalgo, en Santa Julia, y también intervino en el inmenso trabajo de decoración exterior de la Ciudad Universitaria (1952). Jorge González Camarena (1908-1980) pintó en el Edificio Guardiola, también en México, murales cuya fuerza y dramatismo dieron un sello inconfundible a su obra. Aludiendo a esta poderosa estrategia del drama, el crítico Antonio Rodríguez sostiene que el Cristo del conjunto Guardiola es de los más terroríficos y espectaculares que ha creado la iconografía universal. Su obra *San Jorge y el imperialismo* es una trasposición llena de ingenio, donde San Jorge se convierte en un soldado mexicano de la Revolución que mata al dragón con un disparo de revólver. Alfredo Zalce (1908), cuya obra está ligada principalmente con el grabado mexicano, comenzó a pintar murales en 1930. Ese mismo año realizó un mural en cemento coloreado, técnica insólita para la época, en la escuela rural de Ayotla, en colaboración con Chabela Villaseñor. En 1936, junto con Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa y Pablo O’Higgins, ejecutó para los Talleres Gráficos de la Nación grandes murales sobre el tema del Frente Popular; los superó en 1948 en Morelia, donde sus murales cubren la escalera del Museo Michoacano,



• **RUFINO TAMAYO.** *RETRATO DE OLGA TAMAYO*, 1935, ÓLEO SOBRE TELA, 113 X 78,8 CM. COLECCIÓN DE BERNARD LEWIN, LOS ANGELES, CALIFORNIA, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA FACILITADA Y REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR LA FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, CIUDAD DE MÉXICO.

la Cámara de Diputados y el Palacio de Gobierno. Fermín Revueltas (1901-1935), a pesar de haberse iniciado como muralista en 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria, tomó un camino más libre y propio, comprometido con la vibración del color y la energía de los espacios despejados. La cantidad de artistas que practicaron el muralismo, lista que necesariamente deberá incluir a un propulsor como el Dr. Atl y a compañeros fieles de ruta como Xavier Guerrero (1896-1974) y Jean Charlot, permite explicar la potencia de la Escuela Mexicana.

Fue, realmente, un proyecto nacional. A pesar de que a fines de la década del 30 muchos artistas retoman la pintura de caballete, ésta sigue comprometida con temas populares y sociales, clara voluntad descriptiva y marcado espíritu revanchista. Algunas exposiciones de la época marcan pautas muy interesantes. En 1937 se realiza la primera exposición colectiva de pintura de caballete, convocada por la Galería de Arte Mexicano. Hay en esta muestra una sorprendente unanimidad: Tamayo, Siqueiros, Montenegro, Rivera, Fernández Ledesma,

Cantú, todos pintan una figura, por lo general frontal y estática. Sólo el *Retrato de Olga*, de Rufino Tamayo, es sacudido por su tacto y los desbordes de su pintura. Hasta el propio óleo de Carlos Mérida titulado *La ventana*, un rectángulo claro recortado en la superficie oscura, explota esa misma frontalidad y quietud. Se destacan también cuatro escenas: *Diálogo*, de Julio Castellanos (1905-1947), que recuerda sus murales (1933) en la Escuela Melchor Ocampo, en Coyoacán, sobre el tema *El cielo y el infierno*, de carácter abiertamente militante; la monstruosa *Nana*, de Jesús Guerrero Galván (1910-1973); *La huelga*, de Antonio M. Ruiz (1897-1964), escenificada con una prolija frialdad para conseguir el arquetipo del “arte social” aplicado a la sórdida vida de los marginados de la ciudad, tema del cual se sale raras veces, como ocurrió en su más famoso cuadro, *El sueño de la Malinche*, inscrito generalmente dentro del surrealismo; y finalmente, *La pulquería*, de José Clemente Orozco, admirable pieza expresionista en que “El Delirio”, nombre de la pulquería, parece justificar la condición esperpéntica de los personajes. Terminamos el recuento de esta exposición clave citando a un *outsider* de la pintura social, Carlos Orozco Romero (n. 1898), cuya bella y mágica figura separada en dos precedió las importantes series surrealistas que en 1941 presentaría en la galería dirigida por Inés Amor.

Otro corte sincrónico nos permite percibir el problema de expresión que se debate en el trasfondo de la pintura mexicana por la hegemonía del muralismo. Se trata de la Exposición de Pintores Mexicanos Contemporáneos, realizada en 1938 en la Galería de Arte de la Universidad Nacional de México. En el prólogo, desafiante para la época, el escritor José Gorostiza afirmó que lo que le interesaba en la pintura expuesta era “su consanguinidad con las calidades abstractas de la poesía”. Y más adelante, que la actitud más digna del arte mexicano es que “cuando más consciente de sus fines, más quiere articularse... al desarrollo del pensamiento artístico del mundo occidental”. Con gran habilidad crítica, Gorostiza esbozaba una definición: “La pintura actual, considerada en sí misma, es un *primitivismo*; pero considerada desde el arte clásico, es una revolución. Todo el arte moderno debe entenderse, según una expresión feliz de C. J. Jung, como una *destrucción creadora* cuyo valor no puede por tanto estimarse sino teleológicamente, en función de su porvenir.” En los cuadros de la mencionada exposición, ni siquiera en *El torito* de Siqueiros hay rastros de la vehemencia reivindicatoria del muralismo. Las figuras de *El torito* tienen inclusive mucho que ver con los *Cinegéticos de la estratósfera* de Carlos Mérida (1891-1984). Federico Cantú (n. 1908), Jesús Guerrero Galván (1910-1973), María Izquierdo (1906-1955) y Agustín Lazo (1910-1971) son pilares sólidos de un realismo volumétrico. Tanto *El retrato del pintor Mario Alonso*, de Roberto Montenegro (1887-1968), como *El retrato de Chabela*, de Orozco Romero, están en la “línea dura” presente por el 1930 en toda América, para afirmar una realidad nacionalista de pisada fuerte. Julio Castellanos y Frida Kahlo pertenecen a la corriente del surrealismo mexicano, que veremos en el próximo capítulo. Un admirable cuadro de esta última, *Cuatro habitantes de México*, se beneficia al máximo de su intrepidez individual, imposible de encasillar. Los dos escultores invitados, Luis Ortiz Monasterio (n.



• CANDIDO PORTINARI. *RETORNO DA FEIRA* (RETORNO DE LA FERIA), 1940, ÓLEO SOBRE TELA, 99 X 80 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REGALO DE JOSÉ GÓMEZ SICRE, 1949. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

1906), realista, y Germán Cueto (1893-1975), geométrico, estando en los antípodas expresivos, quedan incluidos en la misma muestra sin aparente problema.

Veinte años después, con su resonante entrada en la Bienal de Venecia de 1950, el arte mexicano se consolida en Europa. Sin embargo, la exposición oficial que dio vuelta a Francia en 1958 sigue defendiendo el sentido mismo de su existencia. El artista mexicano es “el combatiente y militante”, escribió Miguel Salas Anzures. “El arte es siempre un mensaje de esperanza que los hombres dirigen a los hombres”, afirmó Jaime Torres Bodet. Impermeable a la carrera competitiva de los formalismos europeos, México presentaba entonces *La protesta* de Francisco Dosamantes (n. 1911), *La Anunciación india* de Raúl Anguiano (n. 1915), *El hueso* de Miguel Covarrubias (1904-1957), *El descanso* de Ricardo Martínez (n. 1918), *Prometeo* de Orozco, *El diablo* de Trinidad Osorio (n. 1929) y *La bañista india* de Diego Rivera, como si fueran orgullosos, silentes, hieráticos fetiches. Igualmente fuera de los nuevos tiempos y espacios prospectados por los europeos, aparecían los paisajes de Cuajimalpa del Dr. Atl, el *San Juan Ixtayopan* de Francisco Goitia (1882-1960), la *Iglesia de los Remedios* de Juan O’Gorman, *La*

*carreta* de Xavier Guerrero y, apenas apoyándose en el cubismo, los sólidos y organizados paisajes de Angelina Beloff (1897-1967) y Olga Costa (n. 1913). Hasta el admirable Joaquín Clausell (1866-1935), cuya intuición impresionista alcanzó un esplendor excepcional en el Continente, no pudo evitar que *Los baños del rey Netzahualcōyotl* se inscribieran en la rigidez del resto de la iconografía mexicana. La aceptada intromisión del surrealismo, presente en la muestra mencionada con *Los sueños del bosque* de Leonora Carrington y *El eclipse* de Orozco Romero, pero también con *El pescado* de Juan Soriano y las admirables atmósferas sagradas de Rufino Tamayo (*Músicas dormidas*) y Cordelia Urueta (*La llegada*), no debilitaba en nada el conjunto, reforzado por la tremenda unanimidad social de los grabadores acompañantes.

En 1980, Pablo O'Higgins (1905-1983) terminaba un mural sobre las invasiones extranjeras a México, destinado al Museo del Obisepado de Monterrey, y Arturo García Bustos (n. 1926) pintaba la historia de Oaxaca en el Palacio de Gobierno de dicha ciudad. Siqueiros dio por terminado el Polyforum en 1974, el mismo año de su muerte. El muralismo y la Escuela Mexicana derivada de él manifestaron, pues, una vitalidad sin desmayo; impermeable a los cambios ordenados del exterior, también logró vencer las disidencias internas que, si bien fueron admitidas en el marco general cuando se trató del surrealismo, pasaron a ser, con la llegada de Matías Goeritz a México en 1949, el enemigo más denostado: *la forma* voluntariamente despojada de connotaciones histórico-sociales y libre de todo mensaje que no sea el estético.

“Los años que van entre 1920 y 1940 vieron aparecer en la tierra de América Latina no pocos artistas de primer orden”, escribió el crítico Jorge Alberto Manrique, “cuyas obras contaron por primera vez dentro del marco de la pintura universal; algunos están sin duda entre los grandes creadores de este siglo. Pero parece claro que en ningún país se dio un grupo de pintores con la coherencia y solidez como grupo de los artistas mexicanos; en ningún lado se habían planteado las cosas con la determinación y decisión que en México. En ningún lado, tampoco, se había llegado a tal seguridad en los valores adquiridos. Ese sentido de grupo, esa idea de escuela, dio ciertamente coherencia al movimiento, pero a la larga vendría a ser una traba para las aperturas al exterior.”<sup>10</sup>

Este juicio plantea los problemas capitales que suscitó el muralismo mexicano en el resto de América Latina: primero, que muralismo y Escuela Mexicana se ven desde afuera como un bloque, justificado primero por la tónica de la Revolución y en seguida por el apoyo financiero oficial. Segundo, que estos dos estímulos para la producción masiva de un arte mural nunca se dieron con la consistencia que hubo en México. Los artistas de otros países consiguieron contratos parciales, como Portinari (págs. 31, 36) en Brasil, Venturelli en Chile, Pedro Nel Gómez en Colombia, Berdía en Uruguay, o fueron verbalmente apoyados desde el aparato de Estado, como ocurrió en Colombia con el estímulo que el escritor Jorge Zalamea ofreció a los pintores desde el ministerio de educación durante la primera administración de Alfonso López Pumarejo (1934-1938). O con entusiasmo se apoyó al muralismo como forma social del arte desde nuevas



• **LUIS ALBERTO ACUÑA. LAS TRES GRACIAS**, 1937, ÓLEO SOBRE TELA, 116 X 144 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN, COLOMBIA. REGALO DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 1944. FOTOGRAFÍA PROPORCIONADA POR EL MUSEO DE ANTIOQUIA.

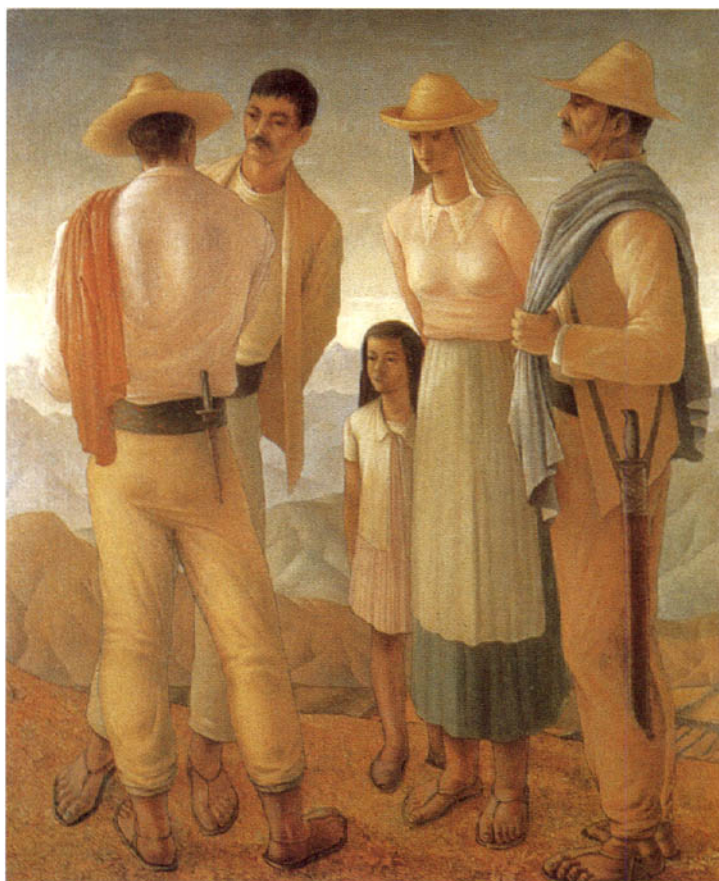
revistas, como *Amauta*, de José Carlos Mariátegui, en el Perú. Además, la década del 30, época en que se conoce en el exterior el muralismo mexicano, corresponde a la crisis derivada del *crash* de 1929 en los Estados Unidos y a los distintos modelos sustitutivos que se practicaron para capear la crisis, lo cual significó una emergencia económica frente a la cual el arte no contaba para nada. Tercero, la influencia del muralismo se dio por varias vías. De los tres muralistas más célebres, Siqueiros es quien toma mayor contacto con América Latina, por su propio trabajo mural y por su empeño en formar en otros países sindicatos de artistas similares al mexicano. Pero la más fuerte influencia formal es la de Diego Rivera. El *modelo Rivera*, que a su vez se sustenta en una estructura de cilindros y esferas, será evidente en muchos artistas sociales del Continente, desde Darío Suro en Santo Domingo hasta Antonio Berni (*pág. 41*) en la Argentina, y generará, por encima del muralismo, una posibilidad de *retrato realista social* donde se inscriben la mayoría de los pintores, escultores y grabadores activos en 1940. Cuarto, la década del 30 representa, para la casi totalidad de nuestros países, el vertical empobrecimiento producido por la crisis refleja, pero también el desafío de la modernidad, los intentos de industrialización y de incipiente autonomía y, con ello, la aparición de la clase trabajadora como problema y elemento de presión, y de las nuevas clases medias como soporte de los populismos. No se dan en otras partes las condiciones de la Revolución Mexicana, pero sí se reclama, en diversas formas complejas, mayor participación en el poder, lo cual favorece el

espacio de un arte con contenido político, que en muchos casos está ligado a la fundación o afianzamiento de partidos socialistas y comunistas locales. Quinto, la modernización de las imágenes, a pesar de todo, sigue su curso. Ella se reconoce en el arte mexicano pese a las declaraciones del Sindicato eliminando los *esteticismos*; Cézanne y Soutine están en el mismo *background* que Giotto y Piero della Francesca. En el resto del Continente, el arte social *derivado* también maquilla la imagen, aproximándola tanto a Rivera como a André Lhote y al Picasso de *Guernica* (1937). Aun cuando, por el afán de comunicar contenidos legibles para la mayoría, el arte pierde gran parte de la fuerza inquisitiva y exploratoria que le habría permitido formular nuevos lenguajes, deslizándose hacia una nueva academia, su ruptura con el siglo XIX es un hecho.

Algunos reagrupamientos o señalizaciones particulares nos permitirán ejemplarizar el arte social, derivado o influido por el muralismo mexicano.

Cándido Portinari (1903-1962), brasileño, tiene 19 años cuando en 1922 se inaugura en São Paulo la Semana de Arte Moderno, que será la antítesis del muralismo mexicano que ese mismo año recibió los muros de los edificios públicos mexicanos de manos del ministro Vasconcelos. Dado el carácter investigador y estético de dicha Semana, la obra de Portinari permanecerá en el panorama brasileño en relativa soledad pese a que, a partir de los murales comenzados en 1936 para el ministerio de educación en Rio de Janeiro, pasa a ser el primer pintor del país. “Su atracción por el mural tiene algo de más orgánico, de más profundo, que va más allá de los compromisos ocasionales o de otras circunstancias externas”, escribió el crítico Mario Pedrosa. La plasticidad visible en los frescos del ministerio de educación (formas sintéticas, colores fríos, agrupaciones marcadas por zonas de color, como en una coreografía) se acentúa en el panel *La primera misa en el Brasil*, del Banco Boavista, cuyo arquitecto fue Oscar Niemeyer. Pedrosa lo considera “la suma portinaresca de lo que puede, y de lo que no puede, o no debe”. Sus concepciones están ligadas tanto a Picasso como a la concepción geométrica del mundo poscubista, aunque ya en 1941 había comenzado a liberarse de esas contracciones, cuando comienza los frescos destinados a la División Hispánica de la Biblioteca del Congreso, en Washington, D.C., donde expresa lo mejor de su vena popular, su línea suelta y barroca y su proclividad por el volumen redondo. En 1949, en su papel gigante (témpera sobre tela) para el Colegio de Cataguases, cuyo arquitecto también fue Niemeyer, vuelve en cambio a la rigurosa estructuración del espacio por grupos y a la perspectiva plural, que desarrollará a fondo en los murales *La guerra y la paz*, en Naciones Unidas, iniciados en 1952. Pero la obra mural de Portinari debe completarse con su obra de caballete y con sus dibujos, vasto conjunto cuyo punto óptimo se sitúa en los trabajos líricos, populares y campesinos de Brodóski y también en los conjuntos de familias campesinas, con niños muertos o famélicos, de la década del 40.

Su compromiso *vital* con la sociedad es similar al de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), quien se apoya también en el eclecticismo formal y responde más a una emoción que a un programa estricto. “Del carnaval carioca”, afirmó Di Cavalcanti, “saqué el amor al color, al ritmo, a la sensualidad de un



• HÉCTOR POLEO. *FAMILIA ANDINA*, 1944, ÓLEO SOBRE TELA, 70 X 58,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REGALO DE IBM, 1969. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Brasil original; del barrio de San Cristóbal el lado novelesco, género Machado de Assis; la preocupación política la aprendí en los acontecimientos de mayo; mi aventurerismo viene de mis parientes paraibanos y pernambucanos del Nordeste...” Pintura sensual, folklórica, llena de atmósfera y vibrante de color, dedicada a negras y mulatas, que contrapesa la inesperada obra austera de Carlos Prado (n. 1908), quien por los años 30 se dedicó a pintar de manera escueta y sombría la sórdida miseria de la calle paulista; y también los paisajes con vacas de Campos de Jordão, pintados entre 1935 y 1943 por Lasar Segall (1891-1957), nacido en Lituania, ciudadano brasileño desde 1924 y figura capital del arte nuevo. Mario Pedrosa tiene razón al afirmar que Segall no fue un pintor brasileño, si se piensa que su obra mayor gira en torno de problemas europeos: *Pogrom*, *Navío de inmigrantes*, *Guerra*, *Campo de concentración*, *Los condenados*. Pero no fue sólo un admirable expresionista para pulsar esos temas: su ojo penetrante vio la soledad y pobreza del campo brasileño y también las prostitutas de la zona roja de São Paulo, de las cuales dejó una excepcional serie de dibujos.

El arte sociopolítico en el Brasil está ligado a su escenario interno. De



• **CANDIDO PORTINARI.** DOS DE LOS CUATRO PANELES DEL FRESCO EN LA DIVISIÓN HISPÁNICA Y PORTUGUESA DE LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO, EN WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS: *INSTRUCCIÓN DE LOS INDÍGENAS* (IZQUIERDA) Y *MINERÍA DEL ORO* (DERECHA). FOTOGRAFÍA DE DAVID MANGURIAN. REPRODUCIDOS CON PERMISO DE LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO.

1917 a 1920, el auge de las luchas anarquistas moviliza los sectores marginales de las ciudades. En 1924, la columna dirigida por Luis Carlos Prestes, que atraviesa el país hasta sus zonas más misérrimas durante dos años y medio, abre los ojos sobre una tierra dominada por los terratenientes. Contra ellos es que insurgirá en 1922 la Rebelión de los Tenientes.<sup>11</sup> Esta rebelión deja huellas en el período de Getulio Vargas, sobre cuyos conceptos desarrollistas, populistas y socializantes se escribirá la Constitución de 1934. La visión de los artistas se escinde en ese período entre un espacio nacional estético que definirá la Semana de 1922, como veremos en el siguiente capítulo, y un espíritu justiciero y de denuncia, encarnado particularmente en Portinari y Di Cavalcanti.

En el área de fuerte tradición indígena, el muralismo mexicano opera como un poderoso catalizador; es el indio, secularmente expoliado y oprimido, quien se convertirá en el protagonista de una corriente que se autodenomina “indigenismo”. La independencia respecto del esteticismo europeo, más que como modelo de nuevas imágenes, sirve como pauta de comportamiento. José Sabogal (*pág.* 37) (1888-1956), peruano, realizó su primera exposición en Lima en 1919, tres años antes de viajar a México, donde se pondría en contacto con Orozco y Rivera. A lo largo de su fervorosa defensa de una “pintura de indios” (no “indigenismo”), trató de aclarar, sin lograrlo plenamente, que este último término era un mote impregnado de racismo y nostalgia incaica. Sin embargo, como la palabra siguió su curso amparada por el creciente nacionalismo, Sabogal terminó aceptando ser “indigenista cultural”, apartándose así de la implicación reaccionaria de “indigenismo” a secas. Durante los 10 años (1933-



• JOSÉ SABOGAL. *INDIA HUANCA*.  
1930, XILOGRAFÍA, 33 X 26,5 CM.  
COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE  
DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN  
DE LOS ESTADOS AMERICANOS,  
WASHINGTON, DC, ESTADOS UNI-  
DOS. DONACIÓN ANÓNIMA, 1976.

1943) que dirigió la Escuela de Bellas Artes en Lima, Sabogal desarrolló un doble trabajo de pintor y de teórico al demostrar un vivo interés por las artes populares, haciendo los necesarios deslindes de su obra respecto del muralismo mexicano. Su obra, al igual que las de los demás peruanos que siguieron la misma vía, como Apurímak (Alejandro González, n. 1900), Enrique Camino Brent (1909-1960), Julia Codesido (1892-1979) y Sérvulo Gutiérrez (1914-1961), prosiguió en la época de su regreso a Lima en 1940, cuando pinta un espléndido cuadro simbólico, *Los Andes*. A éstos añade el crítico peruano Mirko Lauer la obra del cajamarquino Mario Urteaga (1875-1957) cuando dice: “Consagra el encuentro del indio con el país y con la pintura, pues revela que él no podía haber sido pintado con fidelidad... si no aparecía correctamente insertado en el universo de sus explotadores.” Esta obra es válida solamente examinada en el marco de la década del 20, cuando huelgas urbanas y movimientos obreros y campesinos se benefician del golpe antioligárquico de Augusto Bernardino Leguía (1919-1930), mientras José Carlos Mariátegui, desde las páginas de la revista *Amauta* (1926), pide “peruanizar el Perú” y considera que “no podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica”. Y agrega: “Eso sería recrearse en el

• **CUNDO BERMÚDEZ. EL BALCÓN,**  
1941, ÓLEO SOBRE TELA, 73,7 X 58,7  
CM. THE MUSEUM OF MODERN ART,  
NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. RE-  
GALO DE EDGAR KAUFMANN, JR.  
FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR  
THE MUSEUM OF MODERN ART.



más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica... Una revolución artística no se contenta con conquistas formales.”

Veamos algunas fechas claves: 1927, aparición del grupo Resurgimiento en el Cuzco; 1928, fundación del APRA, que con Víctor Raúl Haya de la Torre propone un nacionalismo revolucionario que permita un capitalismo de Estado como alternativa al socialismo de Mariátegui; 1929, creación de la Confederación General de Trabajadores. Estos datos básicos ayudan a entender la fuerza y entusiasmo de la “pintura de indios” en el Perú, bajo la tutoría de un pintor secundario como Sabogal.

La relación con el cuadro histórico cuando éste aparece en plena convulsión, como ocurre en el Paraguay, donde al respiro liberal del presidente José P. Guggiari (1928-1931) sigue la Guerra del Chaco, iniciada en 1932, explica bien que la acción política haya barrido con las preocupaciones artísticas, o que el nacionalismo tenga una eclosión tardía. En el Paraguay ese despertar se encarna en el “febrerismo”, movimiento iniciado el 17 de febrero de 1936 que intentará, inútilmente, sostener un pensamiento progresista-crítico. En medio de tal falta



• CUNDO BERMÚDEZ. *LA BARBERÍA*, 1942, ÓLEO SOBRE TELA, 63,8 X 53,7 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. INTER-AMERICAN FUND. FOTOGRAFÍA CONTRIBUIDA POR THE MUSEUM OF MODERN ART.

de estímulos, el pintor y dibujante Andrés Guevara (1903-1964), activo hasta 1954, cuando se funda el Grupo de Arte Nuevo, dará cuenta de una miseria inimaginable. En la década del 40, de una población de más de un millón de personas (40 por ciento de las cuales sólo hablaban guaraní), el 75 por ciento de los varones eran analfabetos. Sensible a esta situación, Olga Blinder (n. 1921) fue fiel cultora de un arte indigenista de denuncia, estilizado y estático. En otros países del enclave indígena como Bolivia, donde sólo en 1952 termina el Estado minero-feudal, el desarrollo de un arte indigenista crítico fue impensable. La obra de la escultora Marina Núñez del Prado (n. 1910), quien entre 1940 y 1950 vive en Nueva York tallando figuras simbólicas del altiplano, descuella solitaria en el período que analizamos.

Dos países del área se destacan por la complejidad de su relación con el muralismo mexicano: Ecuador y Colombia.

Ecuador aparece como el lugar más fuerte y coherente dentro de una tendencia reivindicatoria del tema indígena. El crítico ecuatoriano Wilson Hallo escribe lo siguiente, refiriéndose al impacto de la Revolución Mexicana: “A través de Pedro León, Rendón Seminario y Camilo Egas, se desarrolla una inquietud por testificar los acontecimientos socioeconómicos mediante la pintura y, en muy

pocos casos, la escultura... por la similitud de la problemática de México con el Ecuador.” La influencia mexicana se cruza con la radicación, en Quito y Guayaquil, de tres pintores extranjeros que coinciden en hacer un arte de denuncia muchas veces truculento. Son Lloyd Wolf y Jan Schreuder (Quito) y Hans Michaelson (Guayaquil). A este segundo factor habría que añadir un tercero: la presencia de Víctor M. Mideros (1888-1972), reconocido como maestro, quien en 1917 recibe el Premio del Certamen Mariano Aguilera. Antes de viajar a Europa, Mideros desarrolló temas de fiestas indígenas y paisajes locales. En Europa se convirtió al misticismo y a su regreso a Quito pintó en esa ciudad su enorme obra de Nuestra Señora de las Mercedes. También independiente de los mexicanos es la obra de Ciro Pazmiño (n. 1897), quien realizó numerosas pinturas pero especialmente vitrales, como Mideros, en varios edificios públicos de Quito y dirigió el Centro Nacional de Bellas Artes entre 1924 y 1927. Las pinturas de Mideros y los vitrales de Pazmiño representaron, para la generación nacida entre 1900 y 1920 que se dedicaría al indigenismo, un contrapeso nacional al muralismo mexicano.

Cuando en 1939 se fundó el Salón de Mayo de Escritores y Artistas del Ecuador, el indio ya había sido introducido en la pintura ecuatoriana a través de las grandes telas de Camilo Egas (1897-1962), quien idealiza y magnifica la figura del indígena colocándolo dentro de amplios ritmos. *La cosecha* es un cuadro ejemplar de su estilo. En el mencionado Salón, tres pintores encabezaban la pintura de tema indígena: Oswaldo Guayasamín (pág. 46), Eduardo Kingman y Diógenes Paredes. Entre 1940, año en que José Velasco Ibarra, primera figura política del país desde 1933, es desterrado a Buenos Aires, y 1945, año de la famosa “Marcha del hambre”, se define la pintura indigenista ecuatoriana. Su figura descollante es Eduardo Kingman (pág. 45) (n. 1913), quien en 1939 y 1940 trabajó para el pabellón ecuatoriano de la Exposición Mundial de Nueva York; también en 1940 realizó una serie de cuadros alusivos a la guerra civil española. En 1942 presentó en la Galería Caspicara, centro del movimiento, la obra *Los abagos*, donde se manifiesta su aliento monumental, su sentido del ritmo y la traslación de los sufrimientos indígenas a un terreno épico. También está presente en *Los guandos*, en que la colisión entre los indígenas esclavizados y el mayordomo de enorme caballo y látigo toma un aliento excepcional.

Tanto en estas composiciones como en *Los pundos* de Diógenes Paredes (n. 1915), en que el indígena alcanza una proporción espectacularmente pesada, y en *Danzantes de Saquisilí* de Bolívar Franco Mena (n. 1913), se podría reconocer la influencia de las figuras volumétricas redondas de Diego Rivera, pero combinadas con un tono monumental y una marcación golpeada de ritmos que la hacen original. Paredes, fundador del Sindicato David Alfaro Siqueiros, recibió el Primer Premio de la Casa Nacional de Cultura en 1945. Ese mismo año Oswaldo Guayasamín (n. 1919), quien movió su obra en sentido inverso al de sus compañeros, inclinándose por las fórmulas del *Guernica* de Picasso, trabajó en los 103 cuadros del *Huacayñan*, *El camino del llanto*, la primera de sus grandes series. En 1948 recibió el Premio Nacional de Pintura y se convirtió en la figura nacional



del arte ecuatoriano. Su pintura social culmina, entre 1952 y 1967, con la serie *La edad de la ira*, sobre el concepto de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon. Sin embargo, a estas alturas, tal como pasó en México, el camino único de la pintura indigenista ecuatoriana ya lo había recusado la generación siguiente (Villacís, Tábara y Viteri, entre otros), con la propuesta de tipo formal que llenaría los años 60. Para redondear el sentido de grupo que tuvo el arte indigenista ecuatoriano, citamos la animación que significó el trabajo de Pedro León Donoso (n. 1894), las caricaturas de Galo Galecio (n. 1912) y el arte “antiburgués” de José Enrique Guerrero, aunque programado, en algunas etapas, con una buena estructura poscubista.

En el contexto de influencias del muralismo mexicano, el caso de Colombia es más difícil de resumir. Estrictamente hablando, sólo Alipio Jaramillo (n. 1913), quien trabajó en Brasil y Chile junto con Siqueiros, puede considerarse su heredero directo, con sus obras al ducio sobre masonita. Ni Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1971), ni Luis Alberto Acuña (pág. 33) (n. 1904), ni Jorge Elías Triana (n. 1921), que fueron a México en 1936, fuertemente estimulados por Jorge Zalamea desde el ministerio de educación del primer gobierno del presidente Alfonso López, hacen un arte indigenista, aunque Acuña haya pintado por mucho tiempo tipos populares, en una técnica cercana al puntillismo, y Gómez Jaramillo, Premio Nacional en 1940 y 1944, tenga en su haber fuertes

• **ANTONIO BERNI.** *CLUB ATLÉTICO*  
NUEVA CHICAGO, 1937. ÓLEO  
SOBRE TELA, 184,8 X 300,3 CM.  
THE MUSEUM OF MODERN ART,  
NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.  
INTER-AMERICAN FUND. FOTOGRAFÍA  
PROPORCIONADA POR THE  
MUSEUM OF MODERN ART.

paisajes tropicales. El grupo de pintores y escultores, unido a escritores y poetas, recibirá el nombre genérico de “bachués”. En la opinión de críticos como Walter Engels y Germán Rubiano, son ellos quienes inician el arte moderno en Colombia. Su momento óptimo de actividad corresponde a la década del 40, aunque *Violencia en la selva*, de Ignacio Gómez Jaramillo, sea de 1954, y sólo en 1961 se haga la primera retrospectiva de Acuña en Bogotá, reuniendo 40 obras pintadas desde 1931 y 11 esculturas de 1961.

Hasta el momento en que aparecieron los “bachués”, el arte colombiano se sostuvo efectivamente sobre conceptos decimonónicos. En 1931, tres años después de la huelga bananera y la subsiguiente represión (narrada por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*), se produjo lo que el sociólogo Antonio García llama “el fin de la república señorial”. La emergencia del Estado liberal con el presidente Enrique Olaya Herrera, la república burguesa y la modernización que se inicia con la industrialización sustitutiva que siguió a la crisis, van lentamente abriéndole espacio al arte moderno. Sin embargo, Ricardo Gómez Campuzano (1893-1982), paisajista decimonónico, gana el Primer Premio del Salón Nacional de 1931, mientras Andrés de Santa María (1860-1945), que expone en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, debe ser defendido por la batalla emprendida por Baldomero Sanín Cano y Max Grillo. El gran muralista de Colombia fue Pedro Nel Gómez (n. 1899), quien en 1935 llegó a un acuerdo con las autoridades de Medellín para ejecutar los 10 enormes murales del Palacio Municipal, dando así comienzo a un trabajo de fresquista en edificios públicos de Medellín y Bogotá sólo comparable al de los muralistas mexicanos. Sin embargo, no tuvo nada que ver con ellos ni formal ni técnicamente. En sus murales Nel Gómez cuenta, entre otros ciclos, la historia del trabajo del oro, la familia y la población, la violencia en Colombia y los mitos relacionados con la aparición de la vida sobre la tierra. Pero a pesar de su monumental obra de fresquista, nunca abandonó el gusto por la técnica de la acuarela, que da un tono más pictórico que descriptivo a todo su trabajo, sembrado de apreciaciones parciales del modelado, pincelada suelta y modulación cromática de pequeñas superficies.

La ya mencionada apertura liberal del presidente Alfonso López (1934-1938) y los proyectos progresistas, la primera ley de tierras y la reforma agraria republicana en 1936, año en que también se forma la Confederación de Trabajadores Colombianos (CTC), constituyen un ciclo que terminará en 1948 con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y coincide con el interés social de los “bachués”, que aparece como una tendencia social bien controlada. Ni los escultores del momento, como Ramón Barba (1894-1964), José Horacio Betancourt (1920-1959), José Domingo Rodríguez (1895-1965) y Rómulo Roza (1899-1964),<sup>12</sup> que simplemente se ocupan del hombre y la mujer del pueblo, ni los pintores que los acompañan, trabajan con ira. Circunstancial y tardíamente muralistas, como Luis Alberto Acuña (*Apoteosis de la lengua castellana*, 1960), pintores como Gómez Jaramillo, Acuña y Gonzalo Ariza (n. 1912), pintaron más que nada temas populares en la década del 30. Asimismo, Sergio Trujillo (n. 1911), con su mural en la Facultad de Química de la



• MIGUEL DIOMEDE. *NATURALEZA MUERTA*, 1958, ÓLEO SOBRE TELA, 27 X 41 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1959. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Universidad Nacional, y Carlos Correa (n. 1912), con su *Anunciación* en el Salón Nacional de 1942, fueron ante todo pintores de caballete que buscaban despertar en un público burgués el gusto por lo moderno. El realismo del grupo se manifiesta mejor en el retrato, que pertenece ya a la década del 40: Jorge Ruiz Linares (n. 1922) con su *Retrato de Eduardo Mendoza Varela* (1945) e Ignacio Gómez Jaramillo con su *Doble retrato* (1949). Neocubismo, neopuntillismo, neocezanismo hacen que obras así rompan con otras tales como *En el parque* de Eugenio Zerda (1878-1945) o los paisajes de Jesús María Zamora (1875-1949), supérstites del siglo XIX.

Esta modernización cautelosa, dispuesta a ofrecer las lecturas fáciles y comprensibles que pedía el muralismo mexicano, se repite en los sectores artísticos politizados de Argentina y Chile, también durante la década del 40.

Argentina tiene antecedentes de simpatía por los temas populares. Cesáreo Bernaldo de Quirós (1881-1968), con una narración barroca y grandilocuente de tipos criollos, gana el Gran Premio y Medalla de Oro en la Exposición del Centenario. Benito Quinquela Martín (1890-1977) se convierte en una figura popular del arte argentino por sus paisajes y escenas del Riachuelo y sus trabajadores de la Boca, tema que también tratará con menos retórica y más finura pictórica Eugenio Daneri (1881-1970). Los tres son pintores descriptivos, aunque los dos primeros propongan idealizaciones y el tercero se conforme con relatar la vida cotidiana. La generación siguiente, que entre otros incluye a Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961), Gustavo Cochet (1894-1979), Lino Eneas Spilimbergo (1896-1964), Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Enrique Policastro (1898-1971), Horacio Gerardo March (1899-1978) y, dando vuelta al

siglo, a Miguel Diomede (pág. 43) (1902-1974), Onofrio Pacenza (1904-1971), Antonio Berni (1905-1981) y Juan Carlos Castagnino (1908-1972), acompañados por escultores como José Fiovaranti (1896-1977), Alfredo Bigatti (1898-1964), Rogelio Yrurtia (1879-1950), Agustín Riganelli (1890-1949), José Alonso (n. 1911) y Luis Falcini (1889-1973), produce un bloque de realismos poco maquillados, a diferencia de pintores como Enrique de Larrañaga (1900-1956), Primer Premio del Salón Nacional de 1936, o Miguel Carlos Victorica (1884-1955), en cuya obra se advierte la marca de Soutine.

En 1931, cuando comienza lo que los historiadores argentinos llaman la “década infame”,<sup>13</sup> Antonio Berni, antes de acusar la influencia de la Escuela Mexicana, ya trabaja en cuadros de clara inspiración surrealista, como *Obsesión del misterio de mediodía*. La muestra de tipos autóctonos de Gómez Cornet en 1921 precede en tres años la aparición nacionalista del grupo Martín Fierro y sus declaraciones sobre “nuestra tierra” o “el espíritu argentino”, que en la plástica se centran en las batallas por Xul Solar o Emilio Pettoruti, como veremos en el próximo capítulo.

En 1940, Berni era el abanderado del nuevo realismo; se lo consideraba “un pintor de principios”. A pesar de haber colaborado con Siqueiros en murales ejecutados en Buenos Aires, su panel del Teatro del Pueblo (1941) tiene un orden geométrico antagónico con el estilo del mexicano. Oleos de gran formato, como *Jujuy* (1938), *El Club Atlético Nuevo Chicago* y *La orquesta típica* (1939) o el monumental *Chacareros*, muestran su proclividad por las formas redondas y netas de Diego Rivera. En *Sol de domingo* (1941), Berni se acerca a los paisajes urbanos de March y Pacenza, a la mediocridad buscada, al arte “municipal” del barrio, que pasará por los murales en las Galerías Pacífico (Buenos Aires, 1946), y culminará en los años 60 con sus dos grandes series de temas populares: la pintura-collage en Juanito Laguna, personaje de los rancheríos marginales, y los grabados de Ramona Montiel, la costurera.

Los retratos de Antonio Berni de ese período tienen mucho que ver con otros similares de Gómez Cornet, Daneri, Spilimbergo, Raquel Forner y también con el *Retrato de María Rosa*, incluido por Pettoruti en el bodegón poscubista del mismo nombre (1941), de un hiperrealismo digno de Fortunato Lacámara (1887-1951).

En 1942, después de pintar los cuadros dramáticos de la guerra civil española, Raquel Forner (n. 1902) recibe el Primer Premio del Salón Nacional. La galería de retratos realistas, frontales, con ojos redondos abiertos —casi surrealistas en Demetrio Urruchúa (1902-1978), como su *Figura de perfil* (1947)—, señalan la obstinada posición social del arte argentino de la época, que se mantuvo en la línea menor de la pintura de caballete. Pocas obras, como los bodegones de Diomede, pasan a ser exquisitas “obras de cámara”. La mayoría se convirtió en la base sustentadora de sólidos oficios de pintor, escultor o grabador, que está en los inicios del arte argentino moderno y que, ajustando la definición, debería calificarse de arte protomoderno. Influencias europeas, como la de André Lhote sobre Spilimbergo y de Anglada Camarasa sobre Raúl Mazza, aparecen considerablemente atenuadas, para inscribirse en el *medio tono* nacional.



• **EDUARDO KINGMAN.** *LUGAR NATAL*, 1989, ÓLEO SOBRE TELA, 133,3 X 99 CM. COLECCIÓN DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

El salto lo darán, a mediados de la década del 40, las dos vías reales de modernización del panorama argentino: la geometría y el surrealismo.

En 1952, como parte del segundo plan quinquenal del peronismo, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó y exhibió la mayor muestra de arte argentino hasta esa fecha: 519 obras que representaban a 271 artistas, presididos por los enormes retratos (sin autor) del presidente Perón y de doña Eva Duarte de Perón. En el prólogo a la muestra, Juan Zocchi, director del Museo, escribió: “Vivimos el drama de ser *Argentina*, de ser *América*, sin fondo o sin pretexto de una presente maternidad aborígen. Porque, en cuanto a su ser, la Argentina es un Robinson Crusoe que ha tenido que hacérselo todo en un secreto aislamiento, traspasado por un mar internacional. En nuestro *ethnos* actuante, la vieja maternidad aborígen ha muerto.”

Dentro del campo de un “realismo menor” semejante al argentino, podríamos situar al grupo chileno que surge cerca de 1900. Entre ellos, Dora Puelma (1892-1972), María Tupper (1898-1965), Marta Villanueva (n. 1900), Carlos Ossandon (1900-1977), Héctor Banderas (n. 1903) e Inés Puyó (n. 1906), que pintan con una tendencia modernista verificable en la alteración de la pincelada o en la prudente modificación de la realidad. La pintura con intención se reduce a Marco Bontá (1898-1974), quien de 1931 a 1945 enseñó pintura mural y vitrales en la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago. Su carrera es exactamente divergente a la de Laureano Guevara (1889-1968), uno de los fundadores del grupo Montparnasse (1928), que se constituyó en una vanguardia de ruptura. Bontá, como Venturelli,

• OSWALDO GUAYASAMÍN. *EL ATAÚD BLANCO*. FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



se dedicó exclusivamente al paisaje, con tipos populares, campesinos y marginales.

El único artista chileno derivado abiertamente del muralismo mexicano es José Venturelli (n. 1924), como lo fue Norberto Berdía (1900-1983) en el Uruguay. En ambos casos se trata de un muralismo tardío, que se apoya en la trasposición fiel de la realidad, aunque Berdía evoluciona hacia una neofiguración casi abstracta, mientras que Venturelli se mantiene en el realismo toda su vida. En Chile, Venturelli realiza varios murales: *Alianza de intelectuales para la defensa de la cultura* (1943), otro para la Universidad de Chile (1950). De 1953 a 1956 vive en China y hace murales en Pekín; más adelante en La Habana.

Norberto Berdía, en el Uruguay, trabaja con Siqueiros cuando éste visita el país en 1933, pero es sólo después de su estada en 1945 en México, donde se especializa con Federico Cantú (n. 1908), que ejecutará varios murales en Montevideo para el diario *El País*, la Facultad de Arquitectura y el Hotel San Rafael, en Punta del Este. Instalado primero en México y luego viajero por Perú, Paraguay y Ecuador, Berdía se dedicó a estilizar los tipos nacionales dentro de una cierta cubificación derivada de su maestro André Lhote, diferente de las síntesis ornamentales de temas autóctonos buscadas por su contemporáneo Ricardo Aguerre (1897-1967), en sus *Lavanderas en Portugal*, por ejemplo. Los uruguayos Luis Mazzei (1895-1983) y Carlos González (n. 1905) acompañan a Berdía en el interés por los temas populares y la tipología del marginal y del campesino, que



• RODRIGO PEÑALBA. FANTASÍA NICARAGÜENSE. 1946. ÓLEO SOBRE TELA. 71,1 X 83,8 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REGALO DE IBM, 1969. FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS.

muchas veces incluyen en el paisaje. *La historia del comercio en el Uruguay* y *Labores de ANCAP*, murales que no alcanzan los 20 metros cuadrados, donde se registran tipos populares y sus labores pero sin agresividad ni denuncia, son obras de estos pintores. Pertenecen al género de “narración mural”, derivada de la Escuela Mexicana pero sin su potencia inquisidora, que sembró el Continente con historias del ferrocarril, los medios de comunicación, la minería y la agricultura. Rafael Barradas (1890-1929) debería considerarse, en estricta justicia, el artista con mayor ojo crítico y sensibilidad social del Uruguay; ello puede apreciarse con su serie de dibujos y caricaturas hechas en Montevideo antes de partir definitivamente para Europa en 1912. Radicado en España, su obra se centrará en otra serie llamada *Los magníficos*, cuya fuerza se basa en la ampliación de las figuras populares y en la poética deformante que logra. La nostalgia de su ciudad natal lo estimula a ejecutar los *Estampones de Montevideo*, donde vuelve a poner en juego su alta capacidad satírica.

De 1937 a 1941, cuando regresa a Venezuela, el pintor Héctor Poleo (pág. 35) (n. 1918) constituye una excepción entre sus contemporáneos. Volverá pintando tipos populares marcados por una influencia mexicana que, según el crítico Lira Espejo, “es más bien aparente que profunda”. El desinterés general de los pintores vernáculos por el arte social quizá tenga una explicación económica. Con “la danza petrolera”, que comienza en 1909, y la multiplicación de con-

cesiones de explotación, Venezuela será un país ocupado por la inmigración, lo cual confunde profundamente sus *etnias*, tanto la costeña negra y mulata como la indígena andina. Hasta 1928, cuando una generación de jóvenes estudiantes insurge contra el presidente Gómez, pasando por el lapso 1931-1936, cuando se forman tardíamente las comunidades políticas que luego llegarán, en cuanto a volumen de afiliados, a una especie de bipartidismo (AD y COPEI) más flexible que el colombiano, el país mantiene estructuras arcaicas y campesinas que Gómez estimula para manejarlo como un feudo. La creación del Círculo de Bellas Artes en Caracas en 1912 promueve un numeroso grupo de paisajistas, entre ellos Rafael Monasterios (1884-1961), Manuel Cabré (n. 1890), Federico Brandt (1878-1932), Elisa Elvira Zuloaga (1900-1980), Edmundo Monsanto (1890-1947), Próspero Martínez (1885-1966), César Prieto (1882-1976), Tomás Golding (n. 1909) y Pedro Arpel González (1901-1981). Hasta 1919, año en que se disuelve el Círculo, el paisaje es el tema predominante. Los tres artistas extranjeros que al radicarse en Venezuela influirán poderosamente sobre los artistas locales, Emilio Boggio (Venezuela 1857 - Francia 1920), Samys Muntzer, rumano (1869-1958), y Nicolás Ferdinandov, ruso (1886-1925), cuya fuerte presencia en Caracas va de 1919 a 1921, serán también paisajistas. El más grande pintor nacional, Armando Reverón (1889-1954), fue básicamente un paisajista. El crítico venezolano Enrique Planchart escribió en 1948, refiriéndose a la época del Círculo: “Vivían los pintores en nuestro medio en un lugar tan apartado como el que le asignaba Platón a los poetas en su República. Sólo el encargo oficial o la esporádica adquisición hecha por una muy contada minoría llegaban a ponerlos en contacto con el público.” Al terminar la dictadura de Gómez en 1935, el país pasa de una calma provincial a un acelerado proceso de modernización, sin igual en el resto del Continente, donde un Estado rico y un sector minoritario, que reflejan el modelo de la sociedad opulenta, reclamarán un arte sin mensaje. En tal marco, la obra social de Héctor Poleo pasa rápidamente por un período surrealista y luego se desliza hacia la neofiguración decorativa, proceso similar al del escultor Francisco de Narváez (1905-1982) quien, después de practicar en la década del 40 una pintura fuertemente étnica y una escultura resuelta a tipificar el modelo criollo, también se traslada a la no figuración. Tres casos aislados, Pedro León Castro, puertorriqueño (n. 1913), César Rengifo (1915-1980) y Gabriel Bracho (n. 1915), se atrevieron a insertar figuras y elementos populares en el paisaje. Los dos primeros sacudieron “el paisaje idílico” del Círculo, aludiendo a temas y situaciones de miseria social; el tercero hizo saltar el Avila con un violento expresionismo teñido de revancha. En todos los casos, las intenciones fueron mucho más allá de los logros.

La zona natural de influencia del muralismo mexicano debió ser Centroamérica y el Caribe, no sólo por la proximidad geográfica, sino por la sucesión de dictaduras y golpes de Estado que tuvieron a esas áreas en las condiciones más desfavorables y, por consiguiente, propicias a un arte de denuncia. Pero los movimientos de liberación nacional, por lo general pluriclasistas, y los cortos períodos legales-desarrollistas no dieron el espacio posible para la producción de

formas artísticas de importancia. Hubo excepciones individuales, como la ya mencionada de Darío Suro (n. 1917) en la República Dominicana; del puertorriqueño Lorenzo Homar (n. 1913), quien en 1931 se pone en contacto con Reginald Marsh en Nueva York y en 1951 trabaja en la División de Educación de la Comunidad en Puerto Rico, con el populismo de Luis Muñoz Marín y su Estado Libre Asociado, buscando un arte de clara repercusión en la comunidad; del guatemalteco Enrique de León Cabrera (n. 1915), quien en 1933 forma parte del grupo Los Tepeus y practica un paisaje animado por escenas populares; y de los haitianos Philomé Obin (n. 1892) y Hector Hyppolite (1894-1948), cuyas implicaciones místicas dan cuenta de la profunda cultura de la zona. También merecen mención los vigorosos grabados de Francisco Amighetti (n. 1907) en Costa Rica; la prolija narración popular, entre primitiva y poscubista, de Luis Alfredo Cáceres (1908-1952) en El Salvador; José Antonio Velásquez en Honduras (1906-1983), con su maravillosa descripción de San Antonio de Oriente; y Rodrigo Peñalba (pág. 47) (1908-1979), cuando retoma contacto con la realidad nicaragüense y se convierte en el maestro de las nuevas generaciones (*Ritos de brujería de los indios de Masaya*, 1949). Ninguno de ellos, sin embargo, alcanza a darle un cuerpo al arte sociopolítico que proclamaron los mexicanos.

Cuba es la única excepción en el área. La aparición en La Habana, en 1927, de la *Revista de avance*, cuyos editoriales fueron de Juan Marinello, Jorge Mañach y Martín Casanovas, durante tres años dio lugar a la discusión abierta sobre “el fondo virgen de América” o “lo universal criollo”. En 1930, Marinello escribió en la revista: “La búsqueda de lo autóctono y su expresión indigenista, que se advierten en buena parte del arte actual de Hispanoamérica, no han podido tener arraigo en nuestro medio por la carencia de la población india y de riqueza monumental o literaria de nuestros indígenas desaparecidos. El negro —tema y motivo universal— tiene en cambio en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana... lo hace objeto de meditaciones y esperanzas...” Una pintura realista de escasa agresividad social se advierte en las obras de Mario Carreño (n. 1913), como *Escenas de La Habana* (1940), o de Emilio Sánchez (n. 1921), como *Casas con figuras*, que descienden del gusto tradicional por contar, presente en *La confronta* de José Joaquín Tejada (1867-1943) y en *La guajira* de Armando Menocal (1863-1942). En las pinturas de Leopoldo Romanach (1862-1951) y Víctor Manuel (García) (1897-1967), y en las esculturas de Mirta Cerra (figuras de 1941), de Juan José Sicre (1898-1974), como *La criolla* (1940), y de Alfredo Lozano (n. 1913), se trata de establecer una cierta tipología que afirme la mezcla de razas sin resentirse de la indecisión cultural que aquélla supone. Únicamente Marcelo Pogolotti (n. 1902), al regresar de Europa en 1930, se ocupa del tema obrero con una pintura abiertamente política, dependiendo de las formas tubulares de Léger, aunque más tarde desemboque en el surrealismo.

La pintura *protomoderna* en Cuba gira alrededor de dos ejes, pero ninguno de los dos tiene que ver con el muralismo mexicano sino con una manifiesta sensibilidad social. El primero es Víctor Manuel, quien aglutina a su alrededor artistas como Jorge Arche (1905-1956), cuyos retratos y figuras entran con toda efi-

cacia en la galería de los realistas del Continente; Domingo Ravenet (1905-1969), el único que se preocupará por la pintura mural y ejecutará la decoración de la Capilla del Parque de los Mártires, en La Habana; y Romero Arciaga (n. 1905), pintor social adherido a la modestia del tema y filiable en el estilo despojado de Víctor Manuel. El otro eje es Mariano Rodríguez (n. 1912), quien regresa de México en 1937 después de pasar por París y se integra al Estudio Libre de Pintura y Escultura dirigido por Eduardo Abela (1891-1965), que a su vez representa las dudas y saltos de la generación activa en el 42, entre el folklore nacional y la aventura de la modernidad europea. La joven generación encarnada por Mariano Rodríguez en 1943 se caracterizará por su eclecticismo; pero los fuertes *Cortadores de caña* de Mario Carreño, formado en 1936 en México; *El festín* de René Portocarrero (n. 1912); *Los músicos* de Cundo Bermúdez (págs. 38, 39) (n. 1914); las bañistas del propio Mariano; las agresivas escenas de conflictos obreros pintadas por Luis Martínez Pedro (n. 1910) en 1937; *Mujeres con plátanos* de Antonio Gattorno (1904-1980), todos ellos responden bien al lema “Vulgaridad y universalidad”, que dio el mejor momento de la pintura cubana. Como un *outsider*, capaz de encarnar la fuerza explosiva del mestizaje cultural y étnico, debemos situar la figura del costarricense Max Jiménez (1900-1947), con su *Espera en Ariguanabo*; fue un profeta mal conocido de las deformaciones mayores del arte que seguirán a la Segunda Guerra Mundial.

En 1943 se inauguró en La Habana, en el Instituto Hispano-Cubano de Cultura, la Exposición de Arte Moderno Cubano, presentada por David Alfaro Siqueiros, quien ya había pintado en Cuba su tremendista mural al duco *La democracia en América*. Ese mismo año se celebró, como contrapartida, la primera exposición retrospectiva de Amelia Peláez (1897-1968), con obras suyas de 1927 a 1943. Su trabajo, que estudiaremos en el capítulo siguiente, se desarrollará al tiempo con el de Carlos Henríquez (1900-1957), cuya pintura, catalogada generalmente como irrealista, hasta sus últimos extremos intenta definir lo criollo. *Romancero criollo*, *El rapto de la mulata*, *El entierro de la guajira*, son algunos de sus temas recurrentes. El guajiro, dramático en Abela, finamente elusivo en Aristides Fernández (1904-1934), tremendo y romántico en Henríquez, es el tema que precederá y abonará la mitología de una sociedad mulata inventada en París a fines de la década del 30 por Wifredo Lam (1902-1982) y reinstalada en Cuba en 1943, año de *La jungla* y sus extraordinarias mujeres-fetiches.

El muralismo mexicano, directa o indirectamente, contribuyó a que los artistas proclives a explorar la temática social, indígena o mestiza, negra o mulata, quedaran sólidamente inscritos en los marcos históricos comprendidos entre 1920 y 1950. Paralelamente, otro grupo de artistas intentó, en el mismo período, crear un espacio cultural donde se emprendiera, antes que cualquier otra cosa, la transformación radical de la imagen académica y decimonónica. En ellos, el lenguaje plástico pasa a ocupar un lugar prioritario. Se define el camino de la modernización de la imagen, y el Continente se reincorpora al sistema de reinventiones formales que caracteriza a la plástica del siglo XX.

## Notas

<sup>1</sup> Jorge Alberto Manrique, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974.

<sup>2</sup> Tomado de un artículo de Carlos Fuentes, aparecido en *La Nación* de Buenos Aires el 14 de diciembre de 1980.

<sup>3</sup> También lo está en la reivindicación de lo popular que acometen las obras de Jean Charlot (*Madre e hijo con máscaras*, 1937), Miguel Covarrubias (1904-1957), Francisco Goitia (1882-1960), Juan O’Gorman (1905-1982), Pablo O’Higgins (1904-1983), Jesús Guerrero Galván (1910-1973), Frida Kahlo (1910-1954), Jorge González Camarena (1908-1980), María Izquierdo (1906-1955), Raúl Anguiano (n. 1915), Francisco Dosamantes (n. 1911), José Chávez Morado (n. 1909), Angel Bracho (n. 1911), Manuel Rodríguez Lozano (1897-1971), Antonio M. Ruiz (1897-1964) y del escultor Mardonio Magaña (1866-1947), entre otros.

<sup>4</sup> Controversia entre la Iglesia y el Estado que se agudizó en 1926, con las medidas anticlericales del presidente Plutarco Calles. Hubo enfrentamientos entre rebeldes religiosos con el lema “Viva Cristo Rey” (que les valió el nombre de cristeros) y las fuerzas gubernamentales. El presidente electo Alvaro Obregón murió en manos de un fanático religioso. En 1929 se llegó a acuerdos aceptables a ambas partes, con lo que cesaron los enfrentamientos armados. Por más detalles véase James W. Wilkie, “The Meaning of the Cristero Religious War”, *Revolution in Mexico; Years of Upheaval, 1910-1940*, Alfred A. Knopf, 1969.

<sup>5</sup> Delfina Flores, Juana Rosas, Ignacio Sánchez, José Guadalupe Castro y Jesús Sánchez, entre otros.

<sup>6</sup> David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1945.

<sup>7</sup> Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, UNAM, 1969.

<sup>8</sup> David Alfaro Siqueiros, *Setenta obras recientes*, con un prólogo de Angélica Arenal, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947.

<sup>9</sup> David Alfaro Siqueiros, “Carta a Orozco”, *Hoy*, México, 7 octubre 1944.

<sup>10</sup> Manrique, *op. cit.*

<sup>11</sup> “Rebelión de los Tenientes” es el nombre que recibió el dramático episodio del 5 de julio de 1922, en que jóvenes oficiales acantonados en la fortaleza de Copacabana se levantaron contra el gobierno. Las tropas federales aplastaron la revuelta de inmediato. Los insurgentes eran idealistas de la clase media que aspiraban a la renovación nacional. Los pocos que escaparon (Los “Dieciocho de Copacabana”) murieron casi todos acribillados en la propia playa. Pero no acabó aquí el episodio. Algunos de los sobrevivientes, así como sus simpatizantes, llegaron a tener influencia aún hasta la época de Getulio Vargas (1930-1945); entre ellos Eduardo Gomes, que llegó a ser brigadier aéreo y, en 1945, candidato a la presidencia. Véase Hubert Herring, *The History of Latin America from the Beginning to the Present*, New York, Knopf, 1968.

<sup>12</sup> Fue Rómulo Roza que con su escultura *Bachué*, en 1929, le dio nombre al grupo.

<sup>13</sup> La “década infame” en Argentina comienza en 1930 cuando cae el gobierno radical del presidente Hipólito Yrigoyen y toman el poder los militares, en un movimiento encabezado por el general José F. Uriburu. Incluye el Tratado Roca-Runciman en 1933 y, hasta 1943, el trato preferencial a las empresas británicas. El poder se mantuvo en manos de los militares y de la vieja oligarquía conservadora por medio de elecciones fraudulentas (José F. Uriburu, 1930-1932; Agustín P. Justo, 1932-1938; Roberto M. Ortiz, 1938-1942; y Ramón S. Castillo, 1942-1943). Finaliza este período en 1943, al surgir en el panorama político Juan Domingo Perón, integrante de la junta militar, que toma el poder ese mismo año. Véase Hubert Herring, *History of Latin America from the Beginning to the Present*, New York, Knopf, 1968.



# LA TRANSFUSIÓN DE LAS VANGUARDIAS



EL ESPACIO CULTURAL QUE ENTRE 1920 Y 1950 OCUPARON EN EL Continente las actitudes de vanguardia no es simétrico al que conquistaron los artistas que, influidos por los muralistas mexicanos o atendiendo la presión de los sectores menos favorecidos de sus países, produjeron un arte realista o abiertamente sociopolítico. Los países andinos, sostenidos por sus tradiciones indígenas, así como los caribeños, motivados por la *negritud*, fueron mucho menos receptivos a las nuevas propuestas salidas de Europa en ese período que los países abiertos a inmigraciones masivas, cuyas *élites* se afirmaron, orgullosamente, en el concepto de “ser europeos y universales”. Sin embargo, hay algunas simetrías que conviene subrayar. La Semana de Arte Moderno se llevó a cabo en São Paulo en 1922 (pág. 56), al mismo tiempo que los muralistas comenzaban, en la Escuela Nacional Preparatoria de México, el primer conjunto monumental que sentaba una nueva estética. Los textos publicados en *El Machete*, de México, y las proclamas lanzadas desde el Sindicato organizado por Siqueiros exigían la acción, mano a mano con la Revolución Mexicana. Los textos de la revista *Klaxon*, publicada en São Paulo, y los numerosos documentos públicos emanados de la Semana son reflexiones estéticas y llaman a la discusión intelectual. Aun cuando el Manifiesto Pau Brasil, escrito por Oswald de Andrade, está fechado en 1924, el Manifiesto Nacionalista de Gilberto Freyre en 1926, el Manifiesto del grupo Antropofagia data de 1928 y la Escuela de Bellas Artes dirigida por Lucio Costa arranca en 1930, es entre 1915 y 1920 que fermentan en Brasil las ideas que desembocarán en la Semana de Arte Moderno.

Antes de escribir el Manifiesto Pau Brasil, ya el poeta Oswald de Andrade consideraba el arte por venir como una obligatoria alianza de lo nacional y lo europeo, y aconsejaba a los jóvenes que “se incorporen a nuestro medio y a nuestra vida, sacando de los recursos inmediatos del país, de los tesoros del corazón, de los bastidores que los circundan, un arte nuestro que afirme, al lado de nuestro intenso trabajo material de construcción de ciudades y acomodo de tierras, una manifestación superior de la nacionalidad”. A su vez, Mario de Andrade, autor de *Macunaíma*, le escribía a Tarsila do Amaral, entonces en París y alumna

• MATTA (ROBERTO SEBASTIÁN ANTONIO MATTA ECHAURREN). *LE VERTIGE D'EROS* (EL VÉRTIGO DE EROS). 1944. ÓLEO SOBRE TELA. 195,6 X 251,5 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN ANÓNIMA. FOTOGRAFÍA © THE MUSEUM OF MODERN ART.

de André Lhote: “Tarsila, Tarsila, vuelve hacia ti. Abandona a Gris y a Lhote, empresarios de esteticismos decrepitos y de criticismos (al revés) decadentes. Abandona París, Tarsila, ven para la selva virgen, donde no hay arte negra ni arroyos plácidos. Hay selva virgen. Creo en el selvavirginismo...”

Aunque a primera vista parezca haber una similitud hasta en los términos “decrepitud” y “esteticismo” con los textos de los mexicanos, la agresividad de éstos nada tiene que ver con el impulso renovador y romántico de los Andrade y de Tarsila do Amaral, la más importante pintora de la época. El crítico Sergio Milliet explicaba, en 1924, que ella huía de la grandilocuencia, la literatura y la anécdota y procuraba realizar con elementos brasileños (luz directa, colores rudos, líneas duras y volúmenes pesados) “una pintura verdaderamente nuestra, expresando el temperamento paulista a través de la geometría y la síntesis”. “Las fases Pau Brasil y ‘antropofágica’ de Tarsila son, sin ninguna duda, los puntos culminantes de su carrera como pintora, y a ellas se debe su importancia en el arte moderno del Brasil”, escribió su crítica mayor, Aracy Amaral, en 1975.

El grupo de pintores, escultores, arquitectos y músicos que dieron animación a la Semana de 1922 partieron de una premisa definida más tarde por el crítico Ferreira Gullar: “El arte de la vanguardia en un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país y jamás de las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados.” La Semana de 1922 dio, en este contexto, un valor definitivo a la aportación cultural negra y a la mezcla racial. La obra *Abapuri* (1929), de Tarsila, es un punto máximo en esa comprensión de los factores étnicos como elementos capaces de “torcerle el cuello” a las vanguardias europeas, aunque aprovechándose de sus profundas novedades lingüísticas. Ni la audaz deformación, ni el poder de síntesis, ni la carga expresiva podrían haberse dado fuera de los lenguajes propuestos por el cubismo y por el expresionismo europeo. La pintura, escultura y arquitectura brasileñas que se vinculan con la escandalosa y polémica Semana de 1922 están en el origen de la modernidad del arte en el Brasil.

La obra de Tarsila do Amaral (1890-1973) constituye la vanguardia más representativa de la doble vertiente, europea y latinoamericana. Su vida transcurre, desde adolescente, entre viajes a Europa y largas estadas en las *fazendas* Santa Teresa do Alto, Bela Vista y São Bernardo. En 1920 se radica por un tiempo en París para estudiar en la Académie Julien, pero dos años más tarde regresa a São Paulo y forma el Grupo de los Cinco, con Anita Malfatti, Menotti del Picchia y los dos Andrade. Su percepción de la figura de los negros, en las obras ya citadas y en otras correspondientes a las fases Pau Brasil y “antropofágica”, donde alcanza, como dijo el poeta Haroldo de Campos, su máximo nivel de pictorialidad, coincide con la ilusión del retorno a las fuentes que alimentan los intelectuales europeos de la época. La frase de Mario Andrade, “Somos los primitivos de una futura perfección”, coincide con *Il negro* de Marinetti, con algunos cuentos de Blaise Cendrars, que visita el Brasil, con la revista *Cannibale* de Francis Picabia y hasta con la música de Heitor Villa-Lobos, que se nutre de motivos

populares. Sin embargo, las figuras deformes de Tarsila, así como los notables paisajes urbanos y rurales (*São Paulo, Morro da favela, E.F.C.B.* de 1924, *Manacá* de 1927, *Calmaria* de 1929), acusan un tipo de estilización que, aunque deudora de Léger, se define de un modo personal. Menos intelectual que las síntesis poscubistas europeas, nunca abandona la idea orgánica. Flores, montes, animales, son tan obstinadamente eróticos como el seno caído de *La negra*, de 1923. Su mundo blando y muelle está mucho más próximo a la carnalidad que el de Vicente Rego Monteiro (n. 1899), cuya exposición en París en 1928 tiene, por el contrario, una precisión de diseño *Deco* muy evidente, anticipándose al apogeo de dicho estilo; y más aún que el de Di Cavalcanti, cuyo famoso cuadro *Moças de Guaratinguetá*, de 1930, se inclina hacia la descripción histriónica de los temas populares. A fines de la década del 40, Tarsila retoma por un tiempo la deformación de la fase “antropofágica”, con extrañas obras de técnica casi puntillista. En la década del 60, vuelve a una pintura de síntesis, más plana esta vez pero tan rigurosa como la anterior, completando así su propio ciclo.

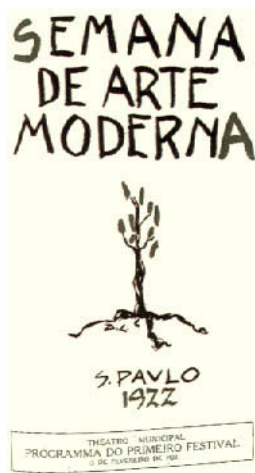
La modernidad en Brasil depende de un brillante elenco que ya había podido apreciar, viendo las obras de Eliseu d'Angelo Visconti (Italia 1867-1944 Rio de Janeiro), los valores pictóricos desligados de la narración.<sup>1</sup>

Esa recodificación del arte en el Brasil, según las innovaciones de la vanguardia europea, fue el gran objetivo de los artistas de la Semana. *La élite* se apoyaba en la aristocracia, despreciaba a la burguesía, “casta abominable”, como la llamó Assis de Chateaubriand, y descubría la “originalidad profunda” de la raza.

En 1972, el Instituto de Estudios Brasileños de São Paulo organizó una exposición llamada *Brasil: Primeiro Tempo Modernista 1917-1929*, fijando un lapso de investigación y análisis dentro del cual caía la Semana. En 1930, la revolución de Getulio Vargas contra los terratenientes dio paso a un nuevo Brasil donde la aristocracia, que “valorizaba las tentativas petulantes y estimulaba las irreverentes fantasías de la imaginación”, como también dijo Chateaubriand, se replegó. Pero fue sin duda el primer tiempo modernista lo que permitió que el arte en Brasil, por su alta conciencia nacional, su flexibilidad para adoptar nuevas poéticas y la naturalidad con que se instaló en el siglo XX, siguiera siempre a la cabeza de las artes nacionales en el Continente.

Aunque algo similar podría decirse de la Argentina, la presión de sus numerosos artistas realistas, durante las décadas del 30 y del 40, y el regreso a un realismo político oportunista con la consolidación del peronismo, en la del 50, hizo más difícil y hasta más elitesca la vida de las vanguardias. A diferencia del Brasil, esas vanguardias no trataron de incidir sobre la totalidad de la cultura nacional sino que se replegaron en sí mismas, constituyéndose en grupos de avanzada, verdaderas guerrillas intelectuales separadas del grueso de la población, situación característica de las vanguardias en Buenos Aires (a propósito digo “Buenos Aires” y no “Argentina”), que se mantiene hasta el presente.

“El vanguardismo argentino”, escribió el crítico Lorenzo Varela, “ha significado la modernización de la mentalidad argentina. Ha dado una nueva visión



• SÃO PAULO FUE LA CUNA DEL MOVIMIENTO MODERNISTA DEL BRASIL, CON LA CELEBRACIÓN DE LA SEMANA DEL ARTE MODERNO, UN FESTIVAL DE MÚSICA, LITERATURA, POESÍA, PINTURA Y ESCULTURA, EN FEBRERO DE 1922.

del mundo y del país... En una palabra, salvó al país de convertirse todo él en una provincia.” La acción de los vanguardismos se desarrolla desde 1924 hasta aproximadamente 1950, año en que la vanguardia se institucionaliza, digamos. En 1949 se funda el Instituto de Arte Moderno, que comienza sus actividades con un seminario dictado por Paul Dégand, profeta de la no figuración en Francia. La institución de los premios de la revista *Ver y Estimar* y la presencia de Jorge Romero Brest como crítico líder, que primero fue Director del Museo de Bellas Artes y más tarde, a partir de 1960, Director de Artes Plásticas del Instituto Torcuato Di Tella, favorecen dicha institucionalización. El crítico Córdoba Iturburu, en *La revolución martinfierrista*, afirma que ésta “tuvo plena conciencia de lo que perseguía, es decir, la conquista de una expresión nueva resultante de la asimilación argentina de las innovaciones europeas. Se quería, en una palabra, hablar un idioma de nuestro tiempo pero de nuestro país. Había que crear, en suma, un arte nuevo, joven, inaugural, estructurado en consecuencia de las innovadoras experiencias estéticas y técnicas de la vanguardia europea, pero animado por un espíritu de nuestra tierra, por un espíritu argentino.”

Los principales artistas defendidos por *Martín Fierro* (la mayoría de los textos provienen de Alberto Prebisch, teórico del movimiento) aclaran el margen de amplitud que tuvo esta vanguardia. Ellos fueron Horacio Butler (1897-1982), quien en 1933 regresó a la Argentina, proveniente de París, donde había estudiado con André Lhote y Othon Friesz. La calidad de su obra menor, con escenas intimistas, ha sido apreciada por el crítico Damián Bayón: “Con su técnica impecable, su gusto sin error, Butler expresa admirablemente una calidad muy argentina de contención, una melancolía de buena ley, nada declamatoria.”<sup>2</sup> También está la figura de Pablo Curatella Manes (1891-1962), exaltada por Prebisch junto con Butler, que resulta mucho más decididamente vanguardista. Fue el primer escultor argentino que rompió con la Academia, más fuerte aún en escultura que en pintura. *Rugby*, de 1926, lo muestra también por completo independiente de su maestro Bourdelle y ligado a los cubistas, en especial al Laurens de 1927 en adelante, cuando trabaja con estructuras curvilíneas en movimiento. La originalidad de Alfredo Guttero (1882-1932), quien regresa de Europa en 1927 y funda el Taller de Artes Plásticas, frecuentado, entre otros, por Raquel Forner, se manifiesta en sus composiciones realizadas en yeso y terracota. También la indiscutible condición de pionero de Juan del Prete (n. 1897), italiano naturalizado que formó parte en 1932 del grupo Abstraction-Creation de París y ejecutó, a su regreso a Buenos Aires, el primer arte nacional no figurativo, trabajando sobre ingeniosas variables donde la emoción siempre estuvo presente.

Las obras de todos ellos fueron recogidas por las crónicas de la revista *Martín Fierro*. Con igual entusiasmo saludó ésta el triunfo en París del uruguayo Pedro Figari (págs. 78, 79), después de haber realizado éste sin pena ni gloria su primera exposición en Buenos Aires en 1921. Sin embargo, las defensas más encarnizadas fueron las dirigidas a exaltar la obra de Xul Solar (1887-1963), Emilio Pettoruti (págs. 59, 60) (1892-1971) y Norah Borges (n. 1901), inclusión esta

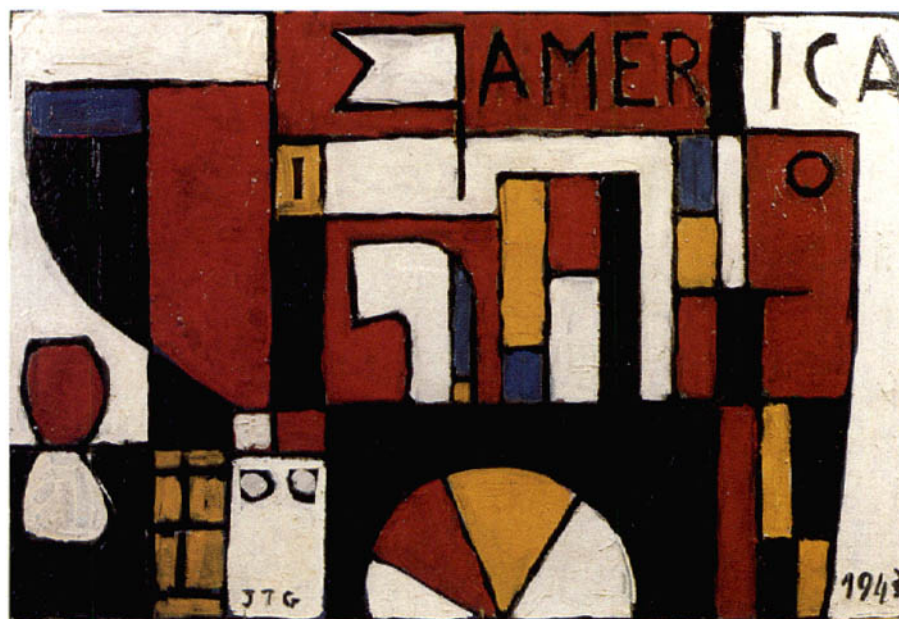


• CARLOS MÉRIDA. *LA PUERTA ESTRECHA*, 1936. ÓLEO SOBRE TELA, 78 X 55,2 CM. PROPIEDAD DEL SAMUEL M. GREENBAUM 1989 TRUST, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.

última que sólo se explica por su parentesco con Jorge Luis Borges, quien al publicar *Fervor de Buenos Aires* en plena fiebre martinfierrista, se convirtió en el poeta a oponer a las preocupaciones sociales del grupo de Boedo.

La obra de Xul Solar, como la escultura de Curatella Manes, debe ponerse a la cabeza de la vanguardia argentina. Hay en él, como en el poeta Leopoldo Marechal, de la *Oda anacreóntica a la cafetera Renault*, una capacidad de juego directo casi inexistente en el arte argentino, donde los pocos creadores que juegan lo han hecho dentro de una metafísica de trasposiciones que Borges heredará de Macedonio Fernández (*Papeles de reciénvenido*, 1926) y Julio Cortázar heredará de Borges. En la pintura de Xul Solar, en cambio, sus cartas inventivas están a la vista. Su creación de una “pan-lengua” y de un “pan-juego”, a pesar de orientarse hacia mundos desconocidos, se expresa mediante signos prioritariamente plásticos. Entre 1917 y 1930 su obra, donde se instalan libremente toda clase de objetos y seres desconocidos en plena flotación o movimiento, ha sido relacionada, con razón, con la obra de Paul Klee. Sin embargo, la diferencia entre ambos es profunda. Klee es un poeta de las graffias pintadas; su desarrollo de tramas, dibujos y atmósferas tiene que ver con las anotaciones de la memoria. Xul Solar desplegó una vitalidad sorprendentemente enérgica; no anota probabilidades sino que define y afirma fetiches, ruinas, objetos, seres inventados. Aunque cercano al

• JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.  
BARCO CONSTRUCTIVO AMÉRICA,  
1943, ÓLEO SOBRE CARTÓN, 50 X  
75 CM. MUSEO TORRES-GARCÍA,  
MONTEVIDEO, URUGUAY. FOTO-  
GRAFÍA CORTESÍA DE LA FUNDA-  
CIÓN TORRES-GARCÍA, MONTE-  
VIDEO.



surrealismo, *Mestizaje de hombres y aviones* (1935) escapa a esa clasificación. Jorge Luis Borges escribió que Xul Solar era el único hombre cosmopolita y ciudadano del universo que él había conocido. Esto explica lo arduo de encasillarlo bajo tendencias o ponerle etiquetas.

El caso de Pettoruti es más lineal que el de Xul Solar. De 1913 a 1924 estudia en Italia y Francia, en contacto directo con futuristas y cubistas. Su primera exposición en Buenos Aires (1924) suscitó la polémica, sostenida ardentemente por la revista *Martín Fierro*, entre vanguardistas y pasatistas. Su relación con Juan Gris y Gino Severini, con quienes expuso en 1924 en una colectiva del Museo Galliera, en París, fue demasiado estrecha para no verlo como un pintor derivativo. Sin embargo, tanto en su serie de interiores (1925 a 1935) como en la de arlequines, tema que lo inspirará a partir de 1926 y seguirá apareciendo intermitentemente en su obra hasta 1950 (sin que pueda evitarse que *La última serenata* y *El improvisador*, ambos de 1937, parezcan un epígono de los arlequines-músicos del Picasso de 1918) y en su serie de *Copas*, que va aproximadamente de 1929 a 1935, Pettoruti desarrolla virtudes propias, que comienzan por la excepcional limpieza y entonación “fría” de la mayoría de sus cuadros y terminan con la inclusión de pequeñas piezas maestras de hiperrealismo dentro de su estructura geométrica congelada: *El timbre* (1938), *Naranjas* (1944), *Las peras* (1945). Pero será en la extraordinaria serie de soles entrando en una pieza y cayendo sobre un bodegón muy característico (por lo general, sifón, botella de vino y frutero), donde Pettoruti hará la más feliz alianza entre vanguardia y nacionalización de la imagen que se haya realizado nunca en el arte moderno argentino. Los cuadros



• EMILIO PETTORUTI. *CUADERNOS DE MÚSICA*. 1919, TINTA CHINA SOBRE PAPEL, 20,2 X 26,5 CM. COLECCIÓN DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.

más significativos de la serie se ejecutan en la década del 40: *Mediodía* (1941), *Estudio del sol* (1942), *Intimidad* (1942), *Sol de invierno* (1943), *Sol pampeano* (1944), *Libro en blanco* y *El ramillete* (1944), *La guitarra* (1948). La cristalización del rayo de sol y la perfecta articulación de las formas dentro de ese espacio luminoso son los paisajes urbanos que han podido dar el mejor testimonio del “barrio” porteño.

Ni la grandeza de este período de Pettoruti, ni sus consecuencias en la modernización del arte argentino han sido suficientemente estudiadas. Para entender su importancia, bastaría mencionar algunos de los artistas en cuyas obras se ve la huella de Pettoruti. Citamos, entre otros, a Fernando Catalano (n. 1883), Fioravanti Bangardini (n. 1906), Armando Chiesa (n. 1907), Norberto Cresta (n. 1929), Pedro Domínguez Neira (n. 1894), Amelia Fiora, Ernesto M. Scotti (1901-1957), Jorge Soto Acebal (n. 1891), Orlando Pierri (n. 1913), Vicente Forte (n. 1912), Francisco Fornieles (n. 1909), Jorge Edgardo Lezama (n. 1921), Germán Leonetti (n. 1896), Febo Martí (n. 1919), Alberto Peri (n. 1929), cuyas obras, tomadas en un corte sincrónico de 1956, descienden no sólo de la voluntad de síntesis geométrica del maestro sino de su repertorio: marco y ventana, libro abierto, frutero, jarra, luz, frutas. Si aceptamos que el arte argentino en el siglo XX ha tenido siempre un coro, una masa de artistas menores que constituyen su corriente más caudalosa, hay que reconocer que el ejemplo de Pettoruti sustituye (en la corriente geometrizarante en la cual muy pocos, acaso Vicente Forte, logran individualizarse) al grueso de la corriente realista y educa a un público a recibir la geometría y el arte abstracto como expresiones legítimas de nuestro tiempo.

En 1939, 15 años después de la fundación de la revista *Martín Fierro*, aparece en Buenos Aires el grupo Orión, precedido por la obra del primer surrealista argentino, Juan Batlle Planas (1911-1966). Entre 1938 y 1945, Batlle Planas rea-

• **EMILIO PETTORUTI. LA ÚLTIMA SERENATA, 1937, ÓLEO SOBRE TELA, 195,6 X 129,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE IBM, 1985. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.**



lizó lo más importante de su obra, reunida en series como *Radiografías paranoicas* y más tarde en *Noicas* y *Los mecanismos del número*. Aunque su serie *Tibetana*, como dice el crítico y poeta Aldo Pellegrini, “tiene personajes fantasmagóricos sumergidos en una atmósfera muy próxima a Tanguy”, Batlle Planas es un pintor fuertemente original y, por el contrario, es de sus figuras de 1941 (*El mensaje*, por ejemplo) de donde sale la plana mayor del futuro surrealismo argentino. Pellegrini también sostuvo, acertadamente, que el grupo Orión, más que surrealista, “respondió a un espíritu neorromántico, con la adición de ciertos elementos insólitos”, definición adecuada para las obras de Luis Barragán (n. 1914), Vicente Forte (n. 1912), Ideal Sánchez (n. 1916) y Orlando Pierri (n. 1913), que con otros constituyeron dicho grupo. El surrealismo retoma aliento en la Argen-

tina a partir del grupo Boa (1950), fundado por el poeta Julio Llinás como filial del grupo Phases de París. Pero aun cuando esta derivación europea dio resultados muy distintos, que se examinarán en el próximo capítulo, la presencia de Batlle Planas definirá las más persuasivas variables surrealistas argentinas, de Roberto Aizenberg (n. 1928) en adelante.

El tercer camino de modernización de arte argentino lo diseñó la aparición, en 1944, de la revista *Arturo*, cuyo único número consiguió aglutinar varios artistas dispuestos a terminar con el arte figurativo. Los fundadores fueron el uruguayo Carmelo Arden Quin (n. 1913, en Buenos Aires desde 1938), Edgard Bayley y el checo-húngaro Gyula Kosice (n. 1924, en Buenos Aires desde 1928). Aunque el grupo inicial se disolvió por diferencias en los planteos estéticos, por un lado se formó el Movimiento Arte Concreto-Invención, organizado por Tomás Maldonado (n. 1922), y por el otro el Movimiento de Arte Madí, dirigido por Gyula Kosice. En 1949, Raúl Lozza (n. 1911) a su vez se separó para fundar el *perceptismo*. Como antes lo habían hecho los movimientos europeos de los cuales derivaban, todos estos grupos argentinos teorizaron sobre el arte nuevo. El Manifiesto Invencionista, las declaraciones de Madí y el Manifiesto Perceptista combinaron la exaltación de los valores concretos de la pintura y la escultura, con una vaga y confusa apelación a “una humanidad que lucha por la sociedad sin clases” (Madí) y a la verdadera función social de la pintura, la reintegración al “muro-arquitectura” (*perceptismo*).

Toda la generación nacida alrededor de 1923 se benefició de las aperturas de los grupos mencionados, y es difícil imaginar las posibilidades pictóricas de Alfredo Hlito (n. 1923) o Kenneth Kemble (n. 1923) sin tales aperturas, pero fue la nueva escultura la que cobró fuerzas, con el italiano Líbero Badii (n. 1916, en Argentina desde 1927), Noemí Gerstein (n. 1910), el húngaro Julio Gero (n. 1910) y Enio Iommi (n. 1926). Casos particulares en escultura deben considerarse Alicia Penalba (1913-1982) y Sesostri Vitullo (Argentina 1899-1953 París), que por caminos muy diferentes llegaron a realizar en París una escultura totémica muy similar en algunas piezas, aunque la obra de Vitullo antecede en 15 años a la de Penalba. Finalmente Lucio Fontana (1899-1968), después de debutar como escultor, figurativo de fina concepción en los salones nacionales, lo cual le valió el Premio del Salón Nacional de 1944, se radicó en Milán a partir de 1947, donde fundó el *espacialismo*, consistente en practicar un “espacio ilusorio” mediante perforaciones reales de la superficie pintada. En el Manifiesto Blanco, lanzado en Buenos Aires en 1946, ya Fontana terminaba con las distinciones pintura-escultura, denominando las obras “conceptos espaciales”.

Las obras planteadas a fines de la década del 40 por la gente del grupo Madí (que se prolongará hasta fines del 50) y por Lucio Fontana facilitan el ingreso de Argentina al arte geométrico-constructivista internacional. Max Bill, André Bloc, Vasarely y Pevsner en Estados Unidos y París, Pietro Dorazio en Roma, favorecen una verdadera internacional del arte no figurativo. En América Latina, sólo el grupo Madí, que avanza sobre algunos principios que luego serán las puntas de lanza de la vanguardia, como el cinetismo y la ruptura de los marcos (aun

cuando todo estuvo pensado, con anterioridad, por el constructivismo ruso), y el proyecto de decoración exterior de la Universidad Central de Venezuela, que el arquitecto Carlos Raúl Villanueva llevará a término dos años más tarde, en 1952, van a ser vanguardias agresivas que pretenden cambiar radicalmente el arte nacional. “El arte representativo pertenece al pasado”, se lee en los textos Madí. “Primer objetivo: descolgar todos los cuadros y dinamitar las estatuas.” A partir de este momento se produjo en Buenos Aires una *hipertrofia* de las vanguardias. Esto llevó a que las obras de vanguardia, como las telas con *collage* y cuerdas hechas por Juan del Prete en 1932, o en *Retrato de María Rosa* de Pettoruti, en mitad de un Salón Nacional inerte, dejaran de actuar como detonadores para sacudir el ambiente y se volvieran, ellas mismas, la ruta única a seguir.

Durante el lapso que nos ocupa, 1920 a 1950, México es el tercer país que presenta una vanguardia organizada. El nombre de esa vanguardia es el surrealismo mexicano. El crítico Luis Cardoza y Aragón fue, en los comienzos, quien más vivamente apoyó al surrealismo, influenciado por el grupo con que había convivido durante su estada en París en 1930. En el saludo que envía a André Breton cuando éste llega a México en 1938, escribe: “A través de Breton, saludo a la revolución. No ésta ni aquella, con programas, disciplinas bovinas y necesidades dogmáticas.” Este crítico, como Carlos Mérida (*págs.* 57, 66) nacido en Guatemala, fue quien vio con mayor ecuanimidad los enormes logros y también los defectos del muralismo mexicano. Con estas palabras de acogida a Breton, el surrealismo en México se convierte en una confrontación con la ruta única del muralismo político. La exaltación de Frida Kahlo (*pág.* 63) (1910-1954), hecha por este famoso poeta francés inmediatamente después de firmar el Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente (firmado en 1938 por André Breton, Diego Rivera y León Trotsky), a la que define como “una cinta alrededor de una bomba” más la exposición surrealista de 1940 en la galería dirigida por Inés Amor, en la ciudad de México, organizada por Wolfgang Paalen (1905-1959), César Moro en México y André Breton desde París, donde los pintores locales fueron Carlos Mérida, Frida Kahlo, Diego Rivera, Antonio Ruiz, Agustín Lazo, Roberto Montenegro (1881-1968) y Manuel Rodríguez Lozano colocaron al surrealismo en el nivel de la discusión y de la controversia, que se dieron particularmente entre escritores y poetas. Las reservas del grupo Contemporáneos, especialmente de Cuesta y Villaurrutia; la desafiliación del Luis Cardoza y Aragón y la afiliación de Octavio Paz; las ilustraciones de Rufino Tamayo (*págs.* 64, 65) para el libro *Air mexicain*<sup>3</sup> del poeta Benjamín Péret, ubicarían al surrealismo en el campo de la literatura, si en las artes plásticas no hubiera crecido la figura de Rufino Tamayo (n. 1899) y de las mujeres surrealistas: las mexicanas Cordelia Urueta (n. 1908), la ya citada Frida Kahlo y dos extranjeras que se incorporan: la inglesa Leonora Carrington (n. 1917) y la española Remedios Varo (1913-1963), quien en 1942 llega a México con su marido, Benjamín Péret.

Factores internos, como la importancia de Julio Ruelas (1870-1907), cuya pintura fantástica fue revisada por primera vez, con la necesaria atención, por la crítica Ida Rodríguez Prampolini, y factores externos, como la llegada de



• FRIDA KAHLO. AUTORRETRATO DEDICADO A LEÓN TROTSKY 1937, ÓLEO SOBRE MASONITA, 70.2 X 61 CM. THE NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE LA HONORABLE CLARE BOOTHE LUCE. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR THE NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS.

Antonin Artaud, procedente de Francia, y su posterior libro *Viaje al país de los tarahumaras*,<sup>4</sup> que se completa con la llegada de Paul Eluard en 1949 y la aparición, ese mismo año, de *Prometeus*, revista dirigida por Francisco Zendejas con ilustraciones de Leonora Carrington, todos se mezclan con el factor más importante del surrealismo mexicano, que sin duda alguna parte de los elementos de la vida popular. El color, la vivacidad, la fantasía, el humor negro, el sentido de la muerte en el arte popular mexicano están en la raíz de la obra de Rufino Tamayo, particularmente entre 1930, en que pierde la fuerte influencia de Torres-García (págs. 58, 75-77) y sus recortes netos de la realidad organizada, por ejemplo, *El reloj despertador* (1928), y 1945, en que se inicia una etapa más nocturna y estrellada, más alerta en su comunicación con el universo, con obras extraordinarias que llegan hasta 1960 y en las que ubica sus figuras en una atmósfera cromática de rara intensidad.

Entre 1926 y 1938, la obra de Tamayo va tomando fisonomía propia frente al muralismo mexicano. Cuando en 1940 viaja por primera vez a Nueva York, está a mitad de camino de conseguir lo que Octavio Paz llamará “la constelación de fuerzas”, algo que le permite ver el mundo como un sistema de llamados y respuestas, determinado por la confianza en una energía universal. Nadie

• **RUFINO TAMAYO.** *ANIMALES*, 1941, ÓLEO SOBRE TELA, 76,5 X 101,6 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. INTER-AMERICAN FUND. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR THE MUSEUM OF MODERN ART.



como él desarrolla, en términos pictóricos, el pensamiento mítico que el filósofo rumano Mircea Eliade explica como la existencia dentro de “un cosmos vivo, articulado y significativo”. En 1950, lo cifrado y misterioso de ese cosmos se da admirablemente en *Las músicas dormidas* y *Maternidad cósmica*. Su relación con las fuentes del arte popular, por otra parte, sigue dando una “temperatura” especial a su obra, por ejemplo, *Homenaje a la raza* (1952). Según Paz, entre 1950 y 1960 Tamayo “descubre la vieja fórmula de la consagración”.<sup>5</sup> Su pintura, apoyada sobre el doble principio cósmico de sol y luna, se transforma en una vasta metáfora. Su obra muralista jalona este proceso que va del signo a la metáfora: desde el mural de la Escuela Nacional de Música (1933), pasando por el mural del Museo Nacional de Antropología (1938), verdadera lección de cómo un tema revolucionario puede transmitirse sin sacrificar los prioritarios valores pictóricos, hasta los murales de Sanborn’s, en la ciudad de México (1954), el mural *América* para el Bank of the Southwest, en Houston, Texas (1956), y el mural *Prometeo* en Río Piedras, Puerto Rico (1957). Estas composiciones enormes, destinadas al muro pero en general pintadas sobre soportes trasladables, nada tienen que ver con la concepción renacentista de los muralistas mexicanos. Su lectura indirecta, por otra parte, se mantiene en el nivel de la metáfora, que a su vez carece de códigos fijos para traducir el surrealismo. A diferencia de una surrealista como Frida Kahlo, por ejemplo, Tamayo no establece códigos de lectura. Tanto la obra de Kahlo como la de Carrington y Varo son cerradas, circulares, donde el dolor físico, la locura o la fantasía determinan sistemas de lectura sujetos a una propo-

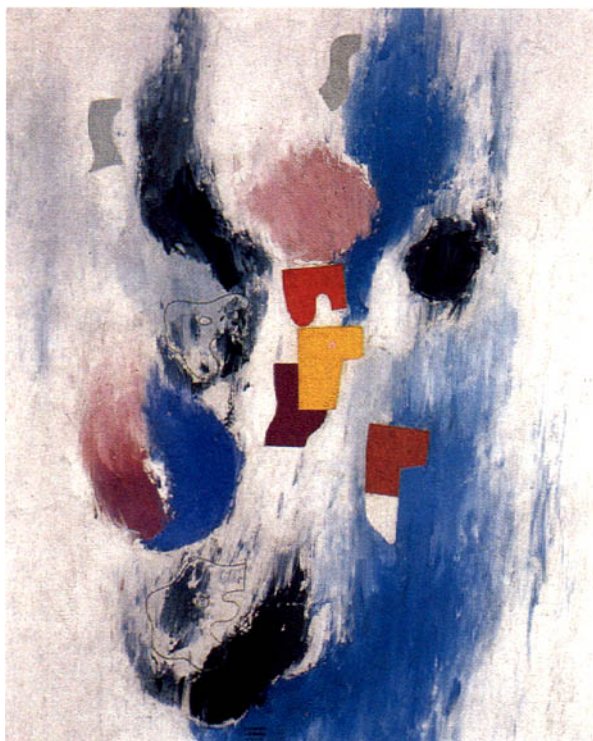


• **RUFINO TAMAYO.** *CARNAVAL*  
1941. ÓLEO SOBRE TELA, 112,3 X 84,4  
CM. THE PHILLIPS COLLECTION,  
WASHINGTON, DC, ESTADOS UNI-  
DOS. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA  
POR THE PHILLIPS COLLECTION.

ción individual. Tamayo, en cambio, sobrepasa esos códigos individuales. Lo que Cardoza y Aragón llama sus “transfiguraciones” son realmente una fuerte estructura que anuda las sensaciones con las formas capaces de transmitir las, una estructura de validez universal. La obra de Tamayo se encabalga entre la relación carnal con su historia y su pueblo (*Glorificación de Zapata* en 1932, *Monumento a Juárez* en 1935) y un surrealismo que en su caso es, francamente, la invención de “mitopoiesis”, es decir, el traslado de la vida cotidiana al clima sagrado.

Completando la pluralidad del horizonte mexicano en el lapso estudiado, el guatemalteco Carlos Mérida (n. 1891, en México desde 1929) construirá un puente hacia el arte prehispánico a través de un estilo dominado por trasposiciones simbólicas y síntesis decorativas cuyo principio funcional fue el ritmo. Su trabajo en México, a partir de 1934, se apoyará principalmente en la modesta tarea de recoger, para la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública, más de 160 danzas indígenas, algunas prehistóricas, buscando escenificar y precisar su carácter ritual. Una obra pictórica de pequeño formato, muchas veces meramente descriptiva, como la serie de *pochoir*, desembocará tardíamente, en 1950, en una doble actividad. Primero, en pintura de caballete, generalmente caseínas sobre pergaminos, de formas geométricas planas, recortadas

• **CARLOS MÉRIDA.** *PÚRPURA DE TORMENTA: SERIE DE LOS CIELOS DE TEJAS*, 1943, ÓLEO SOBRE TELA, 61 X 50,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



según vivaces articulaciones rítmicas, por ejemplo, *Danzas* (1949), *La luna y el venado* (1951), *Los tres reyes* (totonecas) (1951). Luego, con sus decoraciones murales en mosaico, que realizó en los Multifamiliares Benito Juárez, en México, en 1952 (*Los cuatro soles*, *Leyendas mexicanas*); en el hall del Edificio Reaseguros, también en México; y en el Palacio Municipal de Guatemala, donde completó un mural dedicado a la raza mestiza (1956), también en mosaico veneciano. Toda la obra de Mérida es un delicado trabajo de recuperación: su investigación del plano, reencontrado por obradores mestizos y criollos en la colonia; el regreso a los códices y la plumería maya; su laboriosa utilización de papel amatl y de fibra de maguey; la persistencia en un trabajo de “cámara” frente a la monumental orquestación sinfónica de los muralistas; su silencio ante las acusaciones de Siqueiros; su introducción de un arte geométrico “mestizo”, pero conocedor de Gropius, Moholy Nagy y Josef Albers, con quienes trabajó de 1941 al 1942 en el famoso Black Mountain College, Carolina del Norte.

Revisadas las tres áreas fuertes, Argentina, México y Brasil, de invención formal en el período que nos ocupa, sobresalen en el resto del Continente los artistas reconocidos ya como precursores: los cubanos Wifredo Lam (1902-1982) y Amelia Peláez (pág. 68) (1897-1968); el chileno Roberto Matta (págs. 71, 52) (n. 1912); el venezolano Armando Reverón (págs. 72, 73) (1889-1954); y el uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949). La necesidad de defender el arte latino-

americano como un proyecto diferente al europeo o norteamericano incitó a la crítica, con buenas razones estéticas, a formar con dichos artistas un *boom* que precedió en 10 años al *boom* de la literatura latinoamericana a principios de los años 70. Lo mismo que en literatura, el *boom* en la plástica se concentró excesivamente en las figuras claves y dejó de lado artistas quizá menos sistemáticos en su representación pero autores de obras importantes. Esa injusticia es reparable, y deberá realizarse una nueva estimación de los artistas del *boom* plástico teniendo en cuenta el contexto dentro del cual cada uno de ellos se destacó tan brillantemente. Sin embargo, su condición de inventores de un repertorio visual latinoamericano a la par del de Europa y Estados Unidos no sufre mengua alguna. Ellos son quienes dieron la medida visible de nuestra capacidad para “crear imágenes” y constituyeron, en el siglo XX, el pivote en que se asienta la continuidad de una cultura. Una cultura que no nace en 1900 sino que se manifiesta desde las culturas prehispánicas hasta ahora; muchas veces escindida, interrumpida o quebrada por las invasiones foráneas, pero siempre dispuesta a dar testimonio de lo peculiar de su existencia.

Amelia Peláez está presente en la pintura cubana desde la Exposición de 1927, organizada por la *Revista de Avance* al comenzar sus actividades. De 1927 hasta 1934 vive en Europa, donde estudia con Alexandra Exter, una de las figuras más originales y multifacéticas del constructivismo ruso. En 1938 acepta el Primer Premio del Salón Nacional en La Habana, que ya le había sido ofrecido tres años antes. Durante un año entero, entre 1940 y 1941, viaja por California dibujando. De 1946 a 1949 sigue viajando, primero por México y luego por Europa, de donde sólo regresará en 1966. A pesar de estos viajes, Amelia Peláez fue una habanera inmóvil en su patio con vitral de medio punto y persiana entrecerrada por donde avanzaban las plantas, sentada en las sillas de respaldos barrocos, de paja y caña clara, que Cuba heredó de las plantaciones de Nueva Orleans.

Wifredo Lam, por su parte, que había emigrado a España en 1923 para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, sólo regresa a las Antillas en 1941, en un viaje que remolcó 300 intelectuales hasta Martinica, donde fueron internados en un campo en que Lam permaneció 40 días antes de salir para La Habana. André Breton, Claude Lévi-Strauss y Víctor Serge formaban parte del grupo de viajeros. Pero Lam no era un neófito. En 1938 Picasso, convertido en su protector, ya lo había hecho exponer en París, y un año después realizaron una muestra conjunta en Nueva York. En 1942 se instala en Cuba, pero hasta 1965, en que reside regularmente en Albisola Mare, Italia, la vida de Lam es un viaje incesante, en que alterna sus períodos altamente civilizados en París y Nueva York con irrupciones al fondo del mito y la magia, como fueron sus seis meses de vudú haitiano en 1946 y el viaje al Matto Grosso 20 años después.

El escritor Alejo Carpentier destacó cuidadosamente las relaciones entre la pintura de Amelia Peláez y los elementos arquitectónicos característicos de La Habana, sobre todo las cancelas, los encajes de madera calada y los “enormes abanicos de cristales” que tiene el vitral de medio punto para separar las galerías de los patios y amortiguar la entrada excesiva de luz. La pintora colombiana Bea-

• **AMELIA PELÁEZ. MAR PACÍFICO.**  
1943, ÓLEO SOBRE TELA, 115,5 X 89,5  
CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE  
ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANI-  
ZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICA-  
NOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS  
UNIDOS. DONACIÓN DE IBM, 1969.  
FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



triz González afinó esta idea, explicando cómo el fraccionamiento grande del vitral de vidrios coloreados ensamblados en madera conduce a la abstracción, lo que no ocurre con el fraccionamiento pequeño (y descriptivo) del vitral de juntas de plomo. Esta experiencia visual de zonas de color y arabescos provenientes de varias fuentes de contacto familiar tiene que ver, en la obra de Amelia Peláez, con su relación con los poscubistas y su aprendizaje europeo, pero es muy clara en toda su obra, en sus escasas declaraciones, en su propia vida sedentaria en la casa franco-cubana de La Víbora, así como en su intuición y voluntad para sacar adelante un arte vivo e impregnado naturalmente con el resplandor de las visiones cotidianas. El afán de búsqueda de elementos “nacionales”, según la crítica Adelaida de Juan, se manifiesta en la década del 40 por cierta fijación en detalles particulares: los interiores, los muebles, las lucetas, las mamparas. Las naturalezas muertas que Amelia realizó durante 30 años son integraciones sucesivas de estos elementos. “La guanábana, el mamey, la piña, el mango, el plátano, el anón, el caimito, ingresan en nuestra plástica”, dice la misma crítica.

*La jungla*, obra máxima de Wifredo Lam pintada en 1943, después de un extraordinario período, 1942 y 1943, de hombres y mujeres frutales, tiene mu-



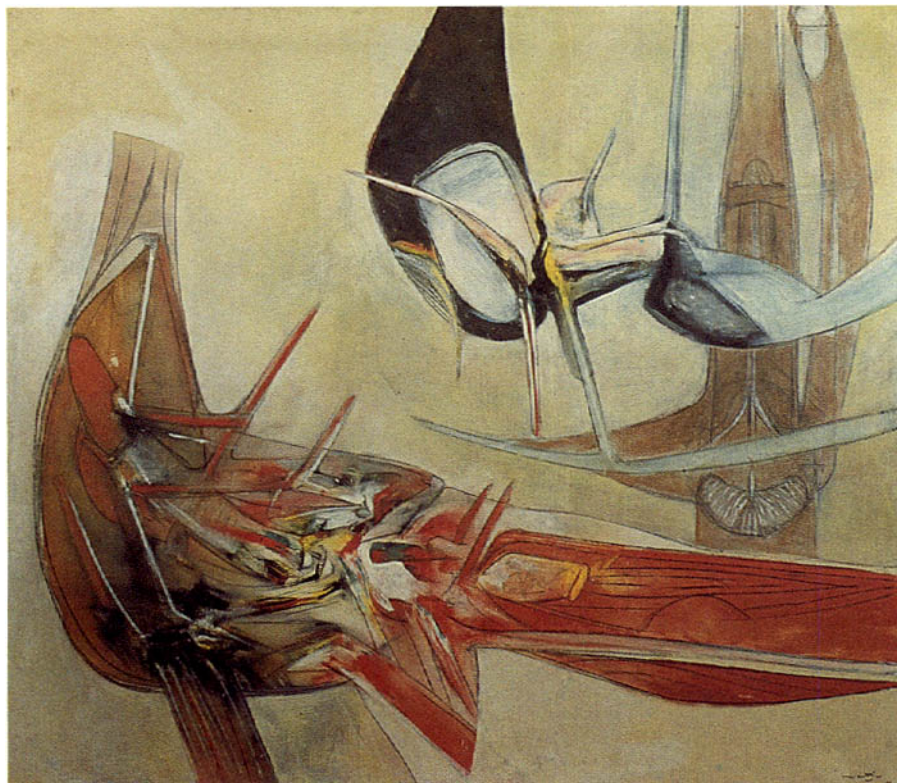
• WIFREDO LAM. *LA JUNGLA*, 1943. GOUACHE SOBRE PAPEL MONTADO EN TELA, 239,4 X 229,9 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. INTER-AMERICAN FUND. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR THE MUSEUM OF MODERN ART.

cho que ver con esa explosión frutal y vegetal, que en Amelia Peláez representa el soporte de la estructura decorativa, mientras que en Lam reviste un carácter erótico, aunque mediatizado por su notoria intención fetichista. Tanto la obra de Peláez como la de Lam desarrollan temas repetitivos. Esto confirma su raíz mítica, pues el mito, según el semiólogo Jacobson, está dirigido a la invariancia y se sostiene sobre visiones unilaterales, que permiten un alto grado de concentración y focalización. Peláez explora el mundo a su alrededor, mientras que Lam, más cercano, por su origen chino y mulato, a una cultura afro-oriental (que se resuelve, finalmente, en un sincretismo religioso que impregna todo con su extraordinario vigor sobrenatural), no puede dejar de producir “los símbolos de cadencia erótica”, como dice el escritor Fernando Ortiz. La importancia capital de *La jungla* en el arte contemporáneo es la acumulación totémica, el tejido inextricable de las figuras y el fondo, así como la lucha por el modelado redondo y la muralla plana de la selva tropical. Pero es igualmente importante el abismo que este cuadro abre entre el surrealismo europeo y el latinoamericano. Empleando máscaras negras, que se sienten muy cercanas a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, Lam alimenta, con la verdad de la concepción mítica, lo que en el arte europeo fue un recurso intelectual. Como en la obra de Amelia Peláez, en la de Lam no hay espacio, al revés del surrealismo europeo, sino una continua agorafobia. Peláez lle-

na todo de líneas y colores. Lam coloca o moviliza a los fetiches que pintará a partir de 1950 en un anti-espacio, que es más bien un líquido amniótico donde esas figuras fetiches se nutren o desplazan. Si vemos la obra de Amelia Peláez junto a la de Matisse de las odaliscas en adelante, comprobaremos que en Matisse el arabesco es un elemento lateral que valoriza las zonas cromáticas, mientras que en Peláez es un elemento asfixiante que las devora y desborda.

Es cierto que el esplendor de ambas obras minimiza los méritos de las que las rodean. Sin embargo, al hablar de formas vanguardistas, la obra de Fidelio Ponce de León (1895-1949), por ejemplo, no puede descuidarse. Un año menor que Amelia Peláez, su primera exposición en La Habana, de donde nunca se mueve, representa el primer acontecimiento moderno de la pintura nacional. El empaste espeso y la visión errática de Fidelio Ponce, como ocurre con la obra de Andrés de Santa María en Colombia, están en el límite entre ser los últimos postimpresionistas o los primeros vanguardistas. En ambos casos la vanguardia se manifiesta como un desdén absoluto de la realidad; ésta pierde forma, y la pintura, en cuanto a materia y color, se convierte en una orgía sin complacencias. El imperio de la pintura los torna asistemáticos, lo cual sin duda quita fuerza a sus obras; pero la insurrección contra cualquier servidumbre a los datos de la realidad tiene carácter profético.

La irrupción de Roberto Matta (n. 1912) en la pintura moderna chilena tiene un efecto catalizador. Matta rompe lanzas contra lo que el crítico Antonio Romera llamó la “generación del 40”, que a su vez había reactivado al grupo Montparnasse, que en 1925 proclamó, con su propio nombre, la ruptura con la academia precedente y el seguimiento entusiasta de las nuevas tendencias de París. Pero ninguno de los artistas de ambos grupos, ni Luis Vargas Rosas (1897-1976), inspirador del grupo Montparnasse, ni Manuel Ortiz de Zárate (1886-1946), ni Camilo Mori (1896-1974), lograron más que modernizaciones reflejas vagamente dependientes de Cézanne o de Lhote, mucho menos interesantes que las finísimas obras libremente impresionistas de sus predecesores Juan Francisco González y Pablo A. Burchard. La originalidad de Matta, en cambio, resistió bien la protección extendida por André Breton, sin caer en ninguno de los tópicos surrealistas practicados por el grupo de París. Ya en su intervención en la Exposición Internacional Surrealista (París, 1938), los paisajes interiores fundaron el espacio tensionado, eléctrico y vertiginoso más original de este siglo. Un anti-sistema de líneas concéntricas, espirales, planos transparentes, objetos flotantes, bulbos y germinaciones se sucedieron en *Los desastres del misticismo* o *El corazón del hombre* (1942), llegaron a su intensidad máxima en *El vértigo de Eros* (1944) y, después de pasar por los extraordinarios estallidos y fragmentaciones de la década del 50, alcanzaron un razonable desorden en *Las dudas de tres mundos* (1956), un mural pintado para la Unesco. Un año después, la exposición retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Nueva York lo consagraba como el mayor surrealista latinoamericano, aunque había sido expulsado del surrealismo en 1948. Sin embargo, ninguna obra como la suya ha sido capaz de explorar el inconsciente y el subconsciente, de inventar un mundo de sueños sin literatura



• **MATTA** (ROBERTO SEBASTIÁN ANTONIO MATTA ECHAURREN). *HERMALA II*, 1948, ÓLEO SOBRE TELA. 114,2 X 146 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DEL WORKSHOP CENTER FOR THE ARTS, WASHINGTON, DC, 1957. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.

(a diferencia de los belgas Magritte y Delvaux, que son sus opuestos) y de alcanzar un grado de automatismo síquico que lo convierte en médium de sí mismo.

Esta poderosa energía descubierta por Matta irrigó gran parte del arte chileno que le es contemporáneo. Su concepción libre del espacio tensionado y dinámico adquiere una profundidad dramática en el mejor período de Enrique Zañartu (de 1950 a 1960); se vuelve enteramente mágica en la obra de Pablo A. Burchard, del mismo período; adquiere una confianza cotidiana en cierto desorden de Carmen Silva; y aun deja su huella en las *Reencarnaciones* de Enrique Castro-Cid (1960). Aunque Matta jamás abandonó el territorio de su espacio animado, presente en las extraordinarias ilustraciones para *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud (1978), su visita a Cuba en 1963, la obra *Grimau, las potencias del desorden* (1964) y las sucesivas visitas a Chile durante la administración Allende, en 1971, 1972 y 1973, cambiaron la dirección de su obra. En los enormes paneles para ilustrar la novela *El gran burundú-burundá ha muerto* (1975), del escritor colombiano Jorge Zalemea, su politización lo obligó a buscar formas más concretas y visibles que sus anteriores “germinaciones”. En *Autoapocalipsis*, pintada en 1976 para la Fiat, en Bolonia, lo mismo que en la serie *Odisseano* de 1977, las figuras fueron ganando espacio, pese a seguir movilizadas por su fuerza convulsiva y

• **ARMANDO REVERÓN.** *COCOTEROS.* FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS. ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.



destruictiva, protegidas por la invariable transparencia y conmovidas por sus continuas colisiones. Aunque el seguimiento de la obra de estos artistas nos lleve fuera de nuestro marco temporal, es importante recalcar la influencia definitiva que la obra de Matta tiene sobre la del norteamericano Arshile Gorky, en 1939, y sobre los futuros expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York. América, finalmente, no quedó fuera de su obra, todo lo contrario: en los *Inscapes* de la década del 40, inspirados en los volcanes de México, estos *landscapes* hacia adentro marcan su convivencia con paisajes inconmensurables y una cordillera imantada, al alcance de la mano en Santiago.

Contrariamente al acompañamiento de Roberto Matta en Chile, Armando Reverón (1889-1954), en Venezuela, tipifica el caso paradigmático del solitario. En 1912, año famoso en el arte moderno de Venezuela por producirse la huelga de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes y, en seguida, la creación del Círculo de Bellas Artes, Reverón viaja a España con una beca del Estado y permanece en Europa hasta comienzos de 1915. Las figuras descollantes del Primer Salón Nacional de 1913 dominaban el panorama plástico de su país. Tito Salas perpetuaba la Academia y Edmundo Monsanto (1890-1947) trataba de abrirla hacia el paisaje. Únicamente la llegada del rumano Samys Muntzer (1869-1958) y del ruso Nicolás Ferdinandov (1886-1925) en 1916, y el regreso de Boggio en 1919, movilizaron un ambiente que la gente del Círculo nunca pudo conmover de modo sustancial. Ese mismo año, bajo los fuertes azules de



• **ARMANDO REVERÓN. LA CUEVA.**  
FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL  
MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS.  
ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS  
AMERICANOS, WASHINGTON, DC,  
ESTADOS UNIDOS.

Ferdinandov, pinta una de las obras maestras de su primer período, *La cueva*, y atendiendo a la pincelada corta y ligera de Muntzer, otra obra capital, *Los baños de Macuto*. Sin embargo, hay que esperar su traslado definitivo en 1921 a Macuto, cerca de la Guaira, en la costa venezolana, para ver desarrollarse, de manera alucinante, una de las obras más independientes y resueltamente originales del Continente. De 1925 a 1932, atendiendo a la periodización del crítico Alfredo Boulton,<sup>6</sup> se desarrolla su “período blanco”, con “una factura lechosa, de entonación monocroma”, aunque el crítico sitúa las obras capitales en 1938, cuando comenzaría el “período sepia”, pintando sobre *colete* o tela burda de sacos de café, con temperas sepias y un sistema casi puntillista. El choque con la luz del litoral, escribe Boulton, “es tan fuerte, tan desconcertante, que el pintor se olvida absolutamente de todo lo que ha visto y todo lo que ha hecho anteriormente y transforma de manera absoluta su paleta”. Esa reiteración en lo absoluto es la más apropiada para entender una obra sin par. Ni el uso de los medios tonos; ni los toques de blanco, movilizadas por los rojizos, verdosos o amarillentos usados habitualmente; ni la velocidad para pensar la imagen “en negativo”, como defensa de la luz invasora; ni, en el plano personal, sus períodos depresivos, que llegan a la demencia o a la decisión de regresar a la vida salvaje llena de soluciones robinsonianas; ni las interpretaciones de su difícil relación con el mundo del sexo real y de sus muñecas de tamaño natural, son ilustraciones suficientes para explicar la dimensión de su genio visual, que vive en el “absoluto” de Boulton. Hasta

qué punto esta obra es sólo intuición de la atmósfera cromática, sensibilidad de lo visual y genio en las resoluciones técnicas, o sólo indica que a través de los años Reverón fue redondeando, con premeditación y plena conciencia, un modo de ver la luz que no pudiera darse sino en el Caribe, es imposible resolverlo.

En la primera exposición de Reverón, realizada en 1949 en Caracas, en el Taller Libre de Arte, por el pintor Alejandro Otero y el escritor Juan Liscano, quedó sellado tanto su genio como su extravagancia. Lo cierto es que no hay en América Latina ningún otro pintor que, como Reverón, haya partido de ciertas libertades fácticas impresionistas para saltar desde ellas a una tela libre, *anotada* por el toque o golpe de la pintura, en relación directa con el desorden visual que puede causar la luz. Llevada al paroxismo del litoral, esa luz es pintada como disolvente y al mismo tiempo como constructora de las formas. Por eso sus cuadros responden al vértigo de las situaciones límites, como la serie de nenúfares en Giverny pintada por Claude Monet, con quien el escritor Mariano Picón Salas lo compara con agudeza. Una obra como la suya no podía dejar descendencia, al revés de lo que ocurrió con el uruguayo Joaquín Torres-García. En 1952, dos años antes de la muerte de Reverón, el arte venezolano inicia una nueva etapa con el regreso de Alejandro Otero (n. 1921) de París y la inauguración de las zonas decorativas de la Ciudad Universitaria (entre las que se destacaba el extraordinario techo acústico del Aula Magna que Alexander Calder ejecutó ese año), iniciada en 1944 por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975). El “subconsciente venezolano”, que Picón Salas reconoce en la obra de Reverón, queda flanqueado y neutralizado por Vasarely y Pevsner.

La Asociación Teseo representó para el Uruguay, en 1927, la entrada en el arte moderno. Estimulados por el crítico Eduardo Dieste, un grupo de pintores correctamente innovadores, al estilo de Carmelo de Arzadún (1888-1968), discípulo de Anglada Camarasa, junto con un pintor sobresaliente, José Cúneo (1887-1977), realizaron en Amigos del Arte, en Buenos Aires, una exposición que fue saludada como de vanguardia y ruptura. Ese mismo año, Cúneo regresó a Europa (donde antes ya había estado varias veces, entre ellas en 1911, estudiando con Anglada Camarasa en París) y conoció la obra de Chaim Soutine, que ejercería una influencia notoria en su obra posterior, particularmente en la sorprendente serie de lunas. La técnica de planos de color relativamente ordenados según sistemas cercanos a Gauguin, que había empleado hasta el momento, cambió por un empaste mucho más expresivo y un voluntario uso de diagonales y curvas que imprimían un movimiento dramático al cuadro. Los ranchos de terrón y paja brava del campesino uruguayo y las grandes lunas en breves aperturas de cielos cataclísticos fueron trabajados en ese estilo, consiguiendo efectos de misterio y belleza que a veces recuerdan la violencia romántica del norteamericano Albert Pinkham Ryder. “En verdaderos paisajes planetarios”, escribió el crítico José Pedro Argul, “plantea francamente el problema de los infinitos y abre en los cielos incommensurables y en los abismos del borde del planeta la angustia de un más allá. Tomó la luna poética de Julio Herrera y Reissig, cuyos versos prologan la primera exposición de esta serie...”<sup>7</sup> Cúneo ganó el Gran Premio y

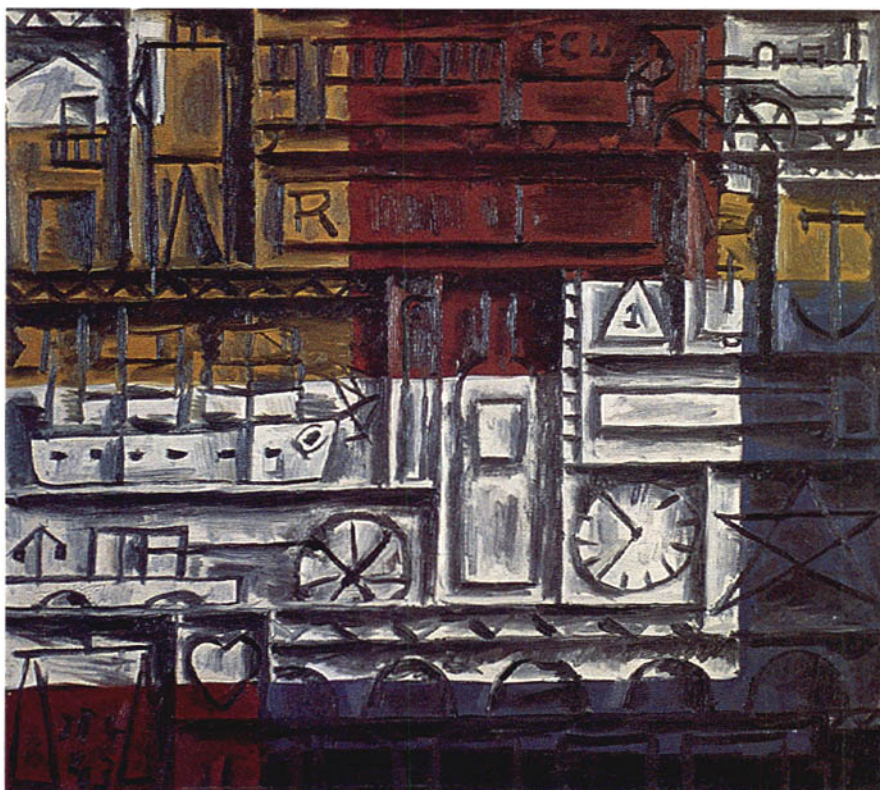


• JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. OBRA DEL ARTISTA EN EL PARQUE RODÓ, MONTEVIDEO, URUGUAY. FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

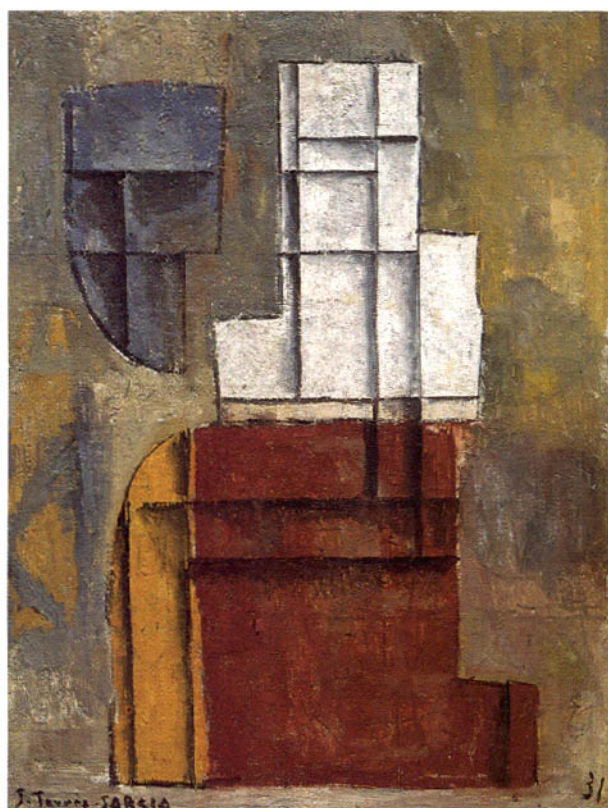
Medalla de Oro del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1942, un año después de ganarlo Carmelo de Arzadún y dos años antes que Joaquín Torres-García, quien lo recibió en 1944, el mismo año en que publicó su obra máxima, *Universalismo constructivo*.

La convivencia posible de dos obras tan distintas como la de Cúneo y la de Torres-García demuestra la vitalidad del arte uruguayo en ese período. Esta vitalidad coincide con la bonanza económica y la estabilidad política del país, la primera debida al clima de ahorro forzado y buenas ventas que produce en todo el Continente la segunda guerra mundial, al predominio de la fracción batllista del Partido Colorado, dirigida por Luis Batlle Berres (presidente de 1947 a 1951 y el partido en poder de 1954 a 1958), que afianzó una política de contenido social dentro del marco de la burguesía nacionalista.

En este clima favorable al debate cultural, la figura de Joaquín Torres-García (1874-1949), desde que regresó a su país en 1934 hasta su muerte, toma una magnitud extraordinaria. Hijo de madre uruguaya y de padre catalán, Torres-García había regresado con su familia a Barcelona a los 17 años. Su formación de pintor fue rigurosamente europea. Su obra temprana de muralista en el Palacio de la Diputación de Barcelona, donde en 1913 decora el Salón de San Jorge y la Biblioteca Central, tiene mucho que ver con el *Art-nouveau* catalán, aunque su exposición de 1917 en Galerías Dalmau, Barcelona, manifiesta un poder de síntesis y una capacidad de ordenamiento que estarán desde entonces en la base de su estilo. Entre 1919 y 1928, Torres-García lleva una vida trashumante,



• **JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.**  
(ARRIBA) *COMPOSICIÓN CONSTRUCTIVA*, 1943, ÓLEO SOBRE TELA, 68,6 X 76,8 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE NELSON ROCKEFELLER, 1963. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ. (ABAJO) *COMPOSICIÓN*, 1931, ÓLEO SOBRE TELA, 114,6 X 89,5 CM. HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN, SMITHSONIAN INSTITUTION, WASHINGTON, DC. DONACIÓN DE JOSEPH H. HIRSHHORN, 1972. FOTOGRAFÍA DE LEE STALSWORTH.



de Barcelona a París, de ahí a Nueva York, luego de regreso a Italia y Francia, trabajando sobre los tres frentes simultáneos: la pintura de caballete, los juguetes de madera pintada y los notables dibujos de los cuadernos de bocetos. En 1928, rechazado del Salón de Otoño, pasa al Salón de los Independientes, en París, y un año más tarde coincide con el grupo de neoplasticistas en su cerrada oposición al vago lirismo y a la indefinición buscada por el surrealismo. En 1930 funda, con el crítico Michel Seuphor, el grupo *Cercle et Carré* y la revista del mismo nombre, que un año después se desintegra y engrosa las filas de *Abstraction-Creation*. Torres-García se mantiene aparte y realiza en un año, de 1931 a 1932, cuatro exposiciones donde ya está clara la idea de universalismo constructivo: si la naturaleza se somete a un cierto orden, es posible visualizar las leyes de unidad que presiden el cosmos. Con esa concepción mitad filosófica mitad plástica, Torres-García vuelve a Madrid para fundar el Grupo de Arte Constructivo, pero en 1934 regresa definitivamente a Montevideo.

A los 60 años, después de 43 de ausencia, se convierte en la primera figura indiscutida del arte uruguayo y el maestro mayor del arte continental, gracias a un trabajo teórico (más de 600 conferencias); la publicación de sus libros (*Estructura*, 1935; *La tradición de hombre abstracto*, 1938; y particularmente *Universalismo constructivo*, que aparece en Buenos Aires en 1944); y su tarea de muralista (*Monumento cósmico*, Parque Rodó, 1938, y sus murales de la Colonia Saint Bois,<sup>8</sup> 27 paneles pintados por el Taller y siete por él personalmente).

Su condición de maestro deriva de la fundación del Taller en 1944 y de la revista *Removedor*, que le sirve de plataforma teórica. El Taller vivió una mística sin paralelo en ningún otro país. Torres-García se consideraba un pintor realista, a salvo, gracias a su pasión por “la geometría, el ordenamiento, el sintetismo, la construcción y el ritmo”, de la banalidad del naturalismo. Las posteriores declaraciones de discípulos como Gonzalo Fonseca y Julio U. Alpuy siempre coinciden en describir su enseñanza como un sistema, pero apoyado en la vida y la realidad, lo cual la tiñe de un fuerte tono utópico. Para el crítico uruguayo Juan Flo, esa utopía fue buscar un arte casi anónimo “que partiendo de cero entronque con las civilizaciones del rito cósmico, de las que son un ejemplo las precolombinas”. Señalando los *ideogramas* visibles en la pintura de Torres-García, el crítico Angel Kalenberg lo considera un pionero de las gramáticas plásticas estructurales, un verdadero inventor de nociones “cualitativas lingüísticas”.

Solamente admitiendo la convicción apostólica de su enseñanza puede explicarse el fenómeno del mimetismo del Taller, donde cerca de 20 artistas de talento y sensibilidad se plegaron de manera casi literal a sus sistemas expresivos, que llegaron a influir en artistas tan lejanos como los norteamericanos Gottlieb y Nevelson (como lo hace notar la crítica norteamericana Jacqueline Barnitz) o el guatemalteco Roberto Ossaye. El carácter epigonal de los miembros del Taller, incluso los más importantes, no es anotado como factor en contra. Por el contrario, el Taller creó las variables necesarias a un lenguaje demasiado rígido, pese a la condición sensible de la compartimentación y los signos incluidos. Augusto y Horacio Torres, Alceu y Edgardo Ribeiro, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto



• TORRES-GARCÍA FUE UN ARTISTA PLÁSTICO Y UN TEÓRICO DEL ARTE. EN LA DIFUSIÓN DE SUS IDEAS NO SÓLO UTILIZÓ SU TALLER, SINO PUBLICACIONES COMO LA REVISTA *REMOVEDOR*.

• **PEDRO FIGARI.** *EL PATIO*, CIRCA 1935, ÓLEO SOBRE TELA, 38 X 60,3 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DEL BANCO DE LA REPÚBLICA DEL URUGUAY, 1950. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



Vilaró, Jonio Montiel, Anheló Hernández, Manuel Pailós, José Gurvich, Julio U. Alpuy, Jorge Visca, entre otros, sostuvieron firmemente el trabajo del Taller, prolongándolo después de la muerte del maestro. Inclusive en las grafías signicas de José Gamarra (n. 1934), realizadas en la década del 60, aunque ya sin ninguna relación con el maestro, persiste el prestigio del dibujo hermético del petroglifo.

La vanguardia intencional que lidera Torres-García implica una violenta ruptura con la “normalidad”. “¡La normalidad, qué cosa más horrible para el que está metido en la abstracción, y no admite más que la forma plana, deformada según lo que le exige la construcción que quiere realizar, sin que nada limite su absoluta libertad!” (Séptima lección, 1947). Sin embargo, Pedro Figari (1861-1938), que en su obra recoge “Los recuerdos de infancia de un poeta”, como escribió Jules Supervielle, no tenía problema con la forma de la realidad sino con su verdad profunda. Las características que dan a su pintura la sensación máxima de juego y espontaneidad, a saber, el color sin sombras, la trayectoria rococó de su arabesco, la aparente falta de sistema de sus deformaciones, son realmente el remate de una larga especulación sobre la estética, que se define en el libro *Arte, estética e ideal* (1912) como positivista y spenceriana, unido a la vocación y fruición personal de cierto tipo de postimpresionistas, como fueron Bonnard, Vuillard y Roussel, que Figari conoció por vez primera en la colección de Milo Beretta, en Montevideo. La afiliación de Figari al positivismo entra en las grandes tendencias del pensamiento latinoamericano del siglo XIX, en su afán de hallar una explicación biológica de las fuerzas espirituales distinta a las suministradas por el idealismo. Creyendo que el arte era un medio universal de acción, su ejercicio



• **PEDRO FIGARI. IDILIO CAMPERO.**  
CIRCA 1935, ÓLEO SOBRE CARTÓN,  
35 X 50,2 CM. COLECCIÓN DEL  
BANCO INTERAMERICANO DE DE-  
SARROLLO, WASHINGTON, DC, ES-  
TADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE  
WILLIE HEINZ.

artístico, que le permite pintar 3.000 cartones en 17 años, a partir de su primera exposición de Buenos Aires en 1921, es una verdadera puesta en marcha de esa confianza. La misma confianza que depositó en la acción y en la pintura, el mismo optimismo en la historia y en la tradición, se perciben en su elección de temas, referidos a la vida familiar en tiempos de la Colonia, escenas populares de los negros en la ciudad y de los gauchos en el campo. Así enumeradas, su temática parecería folklórica. Sin embargo, nada más alejado del espíritu quietista y conservador propio del folklore que esta obra dinámica, continuamente inventiva. Su manera única de pintar el tema negro, como escribió Angel Rama, surge de su interés por dar un modelo de comportamiento cuya naturalidad, ausencia de contracciones y libre encanto de las costumbres colectivas probaba lo real y positivo de las conductas humanas, “de los analfabetos que no pierden de vista la verdadera ruta... y aplican el instinto directamente, para codearse con la realidad”. La energía de la colectividad, como único marco posible para desarrollar la vida del hombre, no se diluye en sus ricos y cálidos empastes; por el contrario, la alegría y sensualidad cromática son profundamente afirmativas.

El autorretrato con su esposa, que Figari pintó en 1890, en pleno ascenso de su carrera de magistrado, es un buen indicador de que el estilo de Figari no viene de una inocencia visual, como ocurre con los pintores “primitivos”, sino del preconcebido propósito de pintar dentro de una libertad condicionada. Esto supone, como en todo gran artista, la elaboración de un sistema, sostenido, en su caso, sobre una gama de colores y tonos muy cercana a la de Pierre Bonnard y sobre una concepción horizontal del espacio. Los bailes, los candombes, las esce-

nas de campo, los grupos de figuras, hasta un ensayo de tema histórico como es *El asesinato de Quiroga* (sin fecha), son ajustados invariablemente a la concepción horizontal, plana o con un espacio limitado. Así, esta especie de gran crónica de la memoria de un lugar determinado, Montevideo, se encadena formalmente en la secuencia horizontal, dentro de un funcionamiento casi cinematográfico, en que cada cuadro es una toma fija que adquiere su verdadero sentido dentro del conjunto.

La libertad plástica de la obra de Figari, como la del venezolano Reverón, nos da otro solitario acto de vanguardia. Figari va mucho más lejos que Bonnard, porque mientras el pintor francés hace una crónica libre de la sociedad burguesa de principios de siglo, desarticulándola en el placer de la notación cromática, Figari inventa su crónica y se libera por completo de las confrontaciones con el modelo. La descripción pasa a ser un acto gratuito, y la pintura corre por un cauce cada vez más autosuficiente, conquista que sólo medio siglo más tarde sería un bien colectivo y compartible para la mayoría de artistas del Continente.

## Notas

<sup>1</sup> Esa *élite* estuvo formada, entre otros, por el escultor Victor Brecheret (1894-1955), el primer artista en América Latina enteramente desligado de la retórica del *monumento representativo*; Anita Malfatti (1896-1964), la figura pictórica más eminente de la Semana, con un expresionismo muchas veces a la par de los europeos; Tarsila do Amaral; los arquitectos Gregori Warchavchik (1896-1973), quien en 1927 realiza el primer edificio de *international style* en el Brasil; Lucio Costa (n. 1902); y Oscar Niemeyer (n. 1907); los artistas que darán forma a la noción de arte abstracto, como Waldemar da Costa (n. 1904), Cícero Dias (n. 1908) y Yolanda Mohalyi (Hungría 1909-1979); Regina Graz, pionera de las artes decorativas; Roberto Burle-Marx (n. 1909), el mayor arquitecto paisajista del Continente; las variables del cubismo de Menotti del Picchia (n. 1892), Ismael Nery (1900-1933) y Antonio Gonçalves Gomide (1895-1967); la fuerte simbología de Antonio Bandeira (1922-1967). Las xilografías y litografías de Oswaldo Goeldi (1895-1961) y Livio Abramo (n. 1903), que abren el vasto campo del grabado en el Brasil, son casi las únicas obras que no intentaron crear nuevos códigos.

<sup>2</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

<sup>3</sup> Benjamín Péret, *Air mexicain*, París, Ediciones Arcanes, 1952.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Au pays des tarahumaras*, París, Fontaine, 1945. Poeta, ensayista, director y actor de teatro, Artaud (1886-1948) viaja a México en 1936 y se retira a vivir durante varios meses entre los indios tarahumaras, establecidos en la Sierra Madre. Entre ellos conoció los ritos de Peyotl (droga alucinógena), que lo impresionaron mucho.

<sup>5</sup> Octavio Paz, *Tamayo*, México, UNAM, 1958.

<sup>6</sup> Alfredo Boulton, *La obra de Armando Reverón*, Caracas, 1966.

<sup>7</sup> José Pedro Argul, *Proceso de las artes plásticas del Uruguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1975.

<sup>8</sup> En 1974, estos frescos fueron removidos de los muros del Saint Bois, restaurados y montados en paneles móviles. En 1978 fueron exhibidos en Rio de Janeiro, donde un incendio en el Museo de Arte Moderno los destruyó.



# LAS DÉCADAS EMERGENTES

## IV

AL COMIENZO DE LA DÉCADA DEL 50 SE ALCANZA UNA APERTURA QUE no podía haberse imaginado en el período precedente. No se trata ahora de artistas aislados que, gracias a intuiciones excepcionales, proporcionan al público y a los demás creadores del Continente los elementos del lenguaje plástico moderno; a partir de 1950 una verdadera *masa coral* sustituye esas visiones particulares. Ya no viene al caso hablar de Reverón como un *outsider* en Venezuela o de Torres-García liderando enérgicamente la nueva pintura del Uruguay. El espacio del arte moderno, abierto por los precursores, será ocupado por cerca de 400 artistas de calidad bastante similar. Tal fenómeno de expansión se explica por varias razones, tanto culturales como económicas y políticas.

En el período que nos ocupa se llevan a cabo numerosas exposiciones interamericanas que van a permitir el contacto, la asociación y el conocimiento mutuo de artistas y obras. En 1951 se inaugura la Primera Bienal de São Paulo, completando un ciclo que comienza en 1947 con la apertura del Museo de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”; sigue en 1948 con el Museo de Arte Moderno de São Paulo; y luego, en 1949, con el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. La Bienal es el primer lugar importante de confrontación que tendrán los artistas latinoamericanos en una pantalla internacional. Por otra parte, la energía del arte brasileño para desprenderse de las fuertes vanguardias concebidas en la Semana de 1922, que desembocó en dos corrientes, la abstracción expresionista-tachista y el neoconcretismo, facilitó la recolocación del arte continental en un nivel de franca modernización, ya iniciada por los Madí argentinos en la década del 40.

Artistas de distintos países aceptan parcial y progresivamente el relato de la modernidad. En 1950, el grupo venezolano Los Disidentes, cuya cabeza visible fue Alejandro Otero, publica su manifiesto. Un año más tarde, el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva convoca a varios artistas a trabajar en la decoración de la Ciudad Universitaria de Caracas, primer gran conjunto de arquitectura y arte que se erige en América Latina. (En 1960, el presidente Kubitschek

• ALEJANDRO OBREGÓN. GANADO AHOGÁNDOSE EN EL RÍO MAGDALENA, 1955, ÓLEO SOBRE TELA, 158,6 X 126,1 CM. MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, TEXAS, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE BROWN AND ROOT INCORPORATED. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR EL MUSEUM OF FINE ARTS.

declara oficialmente capital del Brasil a Brasília, ciudad construida sobre los planos de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.) La experiencia de Villanueva reúne figuras internacionales como Calder, quien realiza en 1952 el techo del Auditorio; asimismo Arp, Laurens, Pevsner, Léger y Vasarely; y da así un “tono” que es recogido inmediatamente por los artistas locales que colaboran en el proyecto: Manaure, Vigas, Barrios, Oramas, Lobo, González Bogen, Narváez, Otero, Valera, Soto (*pág. 108*), Poleo, Arroyo, Carreño y Salazar.

El Grupo de los Once, en La Habana, data de 1953. El Movimiento Arte Nuevo, del Paraguay, es promulgado en 1954. En 1963 se forma el grupo Praxis en Nicaragua. Esto significa que las capitales del arte, particularmente Buenos Aires, Rio de Janeiro y São Paulo en el sur, y ciudad de México en el norte, ya no detentarán la hegemonía de las nuevas formas.

Estados Unidos, entre tanto, reconoce esa expansión. En 1956, la Exposición del Caribe, en Houston, Texas, permite que un colombiano, Alejandro Obregón (*págs. 82, 127*), gane el primer premio con el cuadro *Ganado ahogándose en el río Magdalena*. Dos exposiciones de importancia se inauguran en esa época. En 1958, la Exposición Internacional de Pittsburgh invita por vez primera a un amplio grupo de latinoamericanos y premia a los brasileños Mabe (*pág. 95*), Piza, Grassmann, Di Prete, Lemos y María Bonomi, así como al mexicano José Luis Cuevas, al nicaragüense Armando Morales (*pág. 117*) y al guatemalteco Rodolfo Abularach (*pág. 125*). En 1959, la Exposición de Arte Sudamericano de Hoy, en Dallas, Texas, se convierte en una verdadera declaración de principios de la pintura latinoamericana.

La mayoría de los participantes en esas colectivas nacieron entre 1920 y 1925. Su posición respecto de los artistas que los precedieron fue libre y decididamente internacional. Con ellos se acabaron las formas de expresión locales ceñidas a tres temas, el retrato, el bodegón y el paisaje mayoritariamente urbano, que aceptaban una modesta y contenida reforma de las apariencias. Así, una pintura y una escultura *modificadora* pasó a ser realmente *inventora*. Para entender este salto, no sólo hay que tener en cuenta la obra de los llamados *precursores*, sino el trabajo local de artistas menos visibles que se anticipan a la expansión y a la apertura definitiva de los años 50.<sup>1</sup> En parte gracias a ellos, los artistas nacidos entre 1920 y 1930 podrán impugnar los salones y desafiar los criterios conservadores de la burguesía; ya no contarán historias pasivas sino que habilitarán los medios de expresión más indirectos y simbólicos, llegando hasta el límite de un arte sin mensaje explícito. La instalación, en medios provincianos desinformados y timoratos, de códigos más complejos e indirectos para comprender el arte marca el verdadero comienzo del arte moderno entre nosotros.

La expansión hacia el exterior dura 10 años y hace un recorrido parabólico que culmina en 1966, al inaugurarse la exposición Arte Latinoamericano desde la Independencia en New Haven, Connecticut. Organizada por el crítico Stanton L. Catlin, es sin duda la muestra de conjunto más significativa realizada hasta esa fecha. Entre tanto, en 1962 había abierto la Primera Bienal Kaiser, en Córdoba, Argentina. Por su parte, el crítico Thomas M. Messer había

organizado en 1965 una colectiva que llamó “The Emergent Decade”, afinando la puntería para reunir a los líderes brillantes de ese momento. Ese mismo año Jean Clarence Lambert, director de Opus International, había presentado en París la primera gran colectiva moderna en Europa, El Arte Latinoamericano en París, que representó bastante correctamente las tendencias abstractas, los relieves (*collages*) y la pluralidad del arte cinético; Lam, Matta, Tamayo y Alicia Penalba presiden una muestra heterogénea pero que marcha al paso de los procesos de los años 50. En 1963, el Instituto de Cultura Hispánica había inaugurado en Madrid la exposición Arte de España y América, donde el elenco aparece en pleno, con la sola excepción de Szyszlo (pág. 94) y Cuevas, quienes sabotearon la muestra porque la auspiciaba la dictadura de Franco. Hay que notar que buena parte de dicho elenco, activo durante la década del 50, fue lanzado y promovido por la División de Artes Visuales de la OEA (antes Unión Panamericana), dirigida por el crítico José Gómez Sicre. Con su asesoría, una colectiva latinoamericana tomada de colecciones privadas, presentada en 1966 de la Universidad de Puerto Rico, permite ver la promoción completa: Fernández Muro, Grilo (pág. 89) y Polesello (pág. 97) (Argentina); Pacheco (pág. 92) (Bolivia); Grassmann, Mabe y Piza (Brasil); Botero (págs. 115, 126) y Manzur (Colombia); Lam, Bermúdez, Peláez y Portocarrero (Cuba); Poveda (Costa Rica); Matta (Chile); Tábara (pág. 93) (Ecuador); Abularach (Guatemala); Cuevas (México); Morales y Aróstegui (Nicaragua); Rosado del Valle (Puerto Rico).

La Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, organizada en 1967 por la Dirección Cultural de la Universidad Central de Venezuela, marca de algún modo el final de esta serie continua de colectivas y también un cambio de rumbo hacia técnicas más acordes con las preocupaciones emergentes durante la década del 60. Calidad y sentido, un orgullo bien entendido de pertenecer a comunidades diferentes a la europea y norteamericana, el rechazo a la imitación de los modelos de ambas regiones: ésas fueron sus características evidentes.

El *boom* que implican los años que van de 1950 a 1967 (la fijación de fechas puede ser flexible) tiene que ver con una concepción nueva del hecho artístico, pero también con situaciones político-económicas que llevaron a América Latina a salir de su anomia tradicional. La concepción está ligada, desde luego, a lo que ocurría en los centros emisores de Europa y Estados Unidos. Las tres corrientes del momento fueron el expresionismo abstracto, al que hay que sumar el informalismo; la nueva geometría y el cinetismo; y la figuración simbólica.

El expresionismo abstracto recogió, con mucha timidez, el guante agresivo arrojado por el arte norteamericano en plena *action painting*, que instituía no sólo un principio estético sino un orden moral, presente en las obras mayores de Kline, Pollock y Rothko; y con mayor soltura (como es el caso de Ricardo Grau en Perú) las experiencias tachistas europeas, basadas prioritariamente en un hedonismo estético, bien visible en la obra de Mathieu. El informalismo, por su parte, se alimentó directamente de los grupos españoles de Barcelona y Madrid, capitaneados por Tápies y Millares. Se dieron, asimismo, situaciones coyunturales. No habría habido una unanimidad informalista como la que se dio en

Caracas a principios de los años 60 sin la presencia del antropólogo José María Cruxent; tampoco una explosión neoconcretista en el Brasil sin la obra de Max Bill. Un solo artista del Continente, el argentino Kenneth Kemble (n. 1923), realizó obras de gran tamaño, comprendiendo que el cambio radical de escala era fundamental para la nueva producción. Fue necesario esperar la generación de Noé, Macció, De la Vega (pág. 123) y Deira (pág. 122), en ese mismo país, para volver a tropezar con el gran formato, aunque su agresividad proviene más del grupo europeo COBRA (Copenhague, Bruselas, Amsterdam) que de la Escuela de Nueva York.

La nueva geometría y el cinetismo también ahondan claramente sus raíces en Europa, donde el argentino Le Parc (pág. 101) y el venezolano Soto trabajaron a la par de los europeos: Julio Le Parc (n. 1928) se integra en 1960 al grupo Recherche d'Art Visuel (F. Morellet, Joel Stein e Yvaral), junto con Horacio García Rossi (n. 1929) y Francisco Sobrino (n. 1932), a quienes se les sumaron Hugo Demarco (n. 1932), Marta Boto (n. 1925), Gregorio Vardánega (n. 1923) y Luis Tomasello (n. 1915), todos argentinos. Por su parte, el venezolano Jesús Soto (n. 1923) trabajó al nivel de Vasarely, y Carlos Cruz-Diez (pág. 109) (n. 1923), también venezolano, lo hizo más tarde, en el mismo plano de investigaciones ópticas que Agam.

Ninguna de estas obras significó un cambio considerable de escala o la adopción de la invasora monumentalidad de los norteamericanos minimalistas. La influencia norteamericana en escultura fue recogida y afinada por dos colombianos: Edgar Negret (n. 1920) y Eduardo Ramírez Villamizar (pág. 113) (n. 1923). Un mexicano, Matías Goeritz (n. 1915 en Alemania), avanzó la idea minimalista a mediados de los años 60.

La relación viva y directa que se mantuvo con Europa cambió de signo, sin embargo, en comparación con las generaciones anteriores. Las influencias recibidas no se conservaron en el clásico esquema maestro-alumno, ya que los nuevos artistas tomaron formas del repertorio general con miras a conseguir otras combinaciones. Tales combinaciones podían ser puramente formales, como fue el caso de los geométricos-cinéticos, o apuntar a una modificación sustancial de contenidos, como ocurrió con los figurativos. Por su propia naturaleza, la figuración se sintió más inclinada a revisar el repertorio dado por europeos y norteamericanos y a reciclarlo con *lo visual local*. Por otra parte, en los años 50 y 60 mantener la figura no fue una experiencia plástica más; implicó una profunda renovación expresiva que no “maquilló” los temas reales, como había ocurrido en la pintura, escultura y gráfica precedentes, sino que pasó a formular un amplio lenguaje simbólico, creando códigos visuales e interpretativos más complejos y ricos.

En las tres tendencias enunciadas, cuyo desarrollo veremos en seguida, es fundamental reconocer otro importante cambio: en estas décadas ya no se habla de nacionalismo. Indigenismo y nativismo también son términos obsoletos. La consigna debatida a lo largo del período es la *dependencia*. El problema de la dependencia es abordado con seriedad por sociólogos y economistas, y es también discutido por una crítica de arte que por vez primera adquiere carácter profesional y se desliga de sus adherencias literarias y poéticas. La dependencia está liga-

da a la *identidad*. Su búsqueda adquiere características dramáticas a medida que se avanza hacia los 60, desde la Conferencia de Bandung en 1955 y el enunciado del *tercermundismo*. En tal contexto se percibe la posibilidad real y no verbal de que exista un arte latinoamericano diferente: comienzan a unirse los cabos de las obras existentes y se trata de tejer una trama sólida que sostenga esa idea gracias a realizaciones propias.

Este tipo de pensamiento solidario, que quiso ser tercermundista para adquirir autonomía respecto de las modernizaciones reflejas, se vio favorecido por los acontecimientos políticos del momento. En cinco años cayeron cuatro dictadores: Perón (Argentina) en 1955, Rojas Pinilla (Colombia) en 1957, Pérez Jiménez (Venezuela) en 1958 y Batista (Cuba) en 1959. La intensa movilidad política de la época debe verse como el caldo de cultivo para cualquier cambio importante, por ejemplo, el ascenso al poder de las fuerzas políticas de la clase media, como sagazmente lo anota el historiador francés Pierre Riado. Sólo en Argentina y Uruguay se produjo desde principios de siglo una política manejada por las clases medias; pero la aparición de las fuerzas militares en el gobierno, al cual llegaron continuamente en el período que nos ocupa, lleva a una oficialidad salida de la clase media a defender los valores de su grupo, rompiendo así los cuadros de la política tradicional manejada por las oligarquías. Aun en casos excepcionales, como la revolución peruana dirigida por el general Velasco Alvarado, la presencia del general Torres en Bolivia o las milicias emergentes de una revolución armada, como en Cuba y Nicaragua, la vieja oligarquía quedó descartada al tiempo que se destruían las concentraciones de poder económico y político. La clase media apoyó a las fuerzas armadas en la medida en que daban paso a su sector y en que reprimían férreamente los disturbios provenientes de la mayoría desposeída o de sus portavoces, los estudiantes y, a partir de la radicalización de Cuba, de la guerrilla.

El ascenso de las burguesías nacionales suma a sus características locales otro fundamental rasgo común: el miedo a la revolución. Esto facilitó, de 1959 en adelante, la toma del poder por las fuerzas armadas en casi todo el Continente, como garantía contra ese miedo. Por consiguiente, los artistas vivieron los años 50 recibiendo encargos de una clientela burguesa ampliada sobre la ruina de la oligarquía. Sólo en la década siguiente debieron confrontar el dilema de la libertad o el miedo, la democracia o la dictadura.

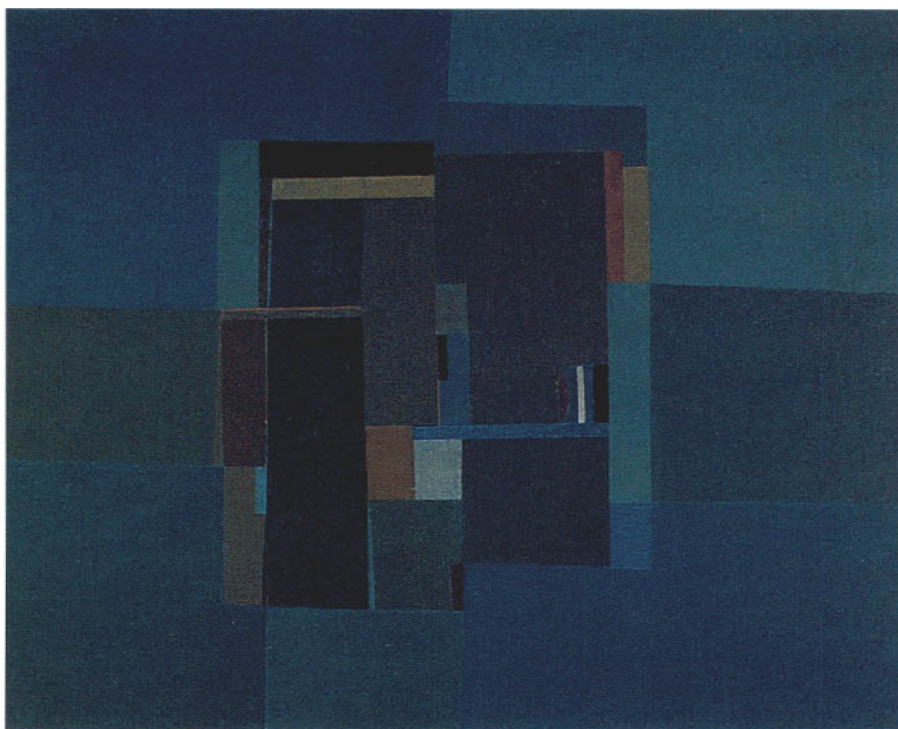
### ***El expresionismo abstracto***

A mediados de la década del 50, la tendencia a la abstracción en el Continente no señala la atención a una moda internacional sino más bien ese “impulso persistente” hacia la expresión subjetiva de que habla la crítica norteamericana Dore Ashton. A diferencia de los Estados Unidos, donde el *action painting* o, en general, la *pintura pintada* contó con el apoyo de galerías poderosas y de críticos acompañantes que siguieron paso a paso el destino de sus artistas, en América

Latina nace del deseo de expresar libremente emociones y sensaciones, justificando así con la fuerza espiritual el espacio vacío, la mancha o la pincelada suelta. Por eso hay un repetido tono poético en la abstracción latinoamericana, que se advierte tanto en grupos como en pintores individualmente considerados. En Argentina, el grupo de Sarah Grilo (n. 1920), Miguel Ocampo (n. 1922), el español José Antonio Fernández Muro (n. 1920, en Argentina desde 1938), Clorindo Testa (n. 1923) y Kazuya Sakai (n. 1927) contó con el entusiasmo del crítico Jorge Romero Brest y el apoyo del Museo de Bellas Artes para su lanzamiento en 1960. Aunque sus obras puedan identificarse, hay en las letras y grafías de Grilo, los espacios *manchados* por Testa, la concepción más informalista y heráldica de Fernández Muro y la aproximación a la geometría de Sakai (quien posteriormente se afirmará en una rotunda propuesta decorativa), una misma sensibilidad cultural, un deseo paralelo de enriquecer la superficie pintada al desprenderla de la anécdota. Por más que Ocampo haya llegado a asociar sus grandes y pausadas formas con colinas o cuerpos quietos, subsiste en él, como en sus compañeros, la voluntad de disolver los significados deslizándolos hacia la poesía lírica, sin estridencias. En seguida habrá en el panorama argentino otros abstractos decididos a imponer su personalidad, como Mario Pucciarelli (n. 1928), Víctor Chab (n. 1930) en su época oscura, Alberto Greco (1931-1965) y Josefina Miguens (n. 1932). El “impulso” ya no será recuperado como argumento lírico sino como recurso a la vez ingenioso y romántico.

Casi contemporáneamente, México dará expresionistas abstractos fuertes y diversos tales como Lilia Carrillo (n. 1930), la más cercana a la poesía y a la confianza absoluta por la superficie pintada; Manuel Felguérez (*pág. 90*) (n. 1928), autor durante este período de sensibles grafías y manchas, aunque desviado posteriormente hacia la geometría de *hard edge*; y el español Vicente Rojo (n. 1932, en México desde 1949), quien sacó adelante la reflexión cromática del color-signo y color-lenguaje, dentro del más persuasivo y constante conjunto de obras no figurativas de México. El ruso Vlady (n. 1920, en México desde 1942), Gilberto Aceves Navarro (n. 1931), Edmundo Aquino (n. 1939), Rodolfo Nieto (n. 1937) y Arnaldo Coen (n. 1940) movilizaron a su vez superficies válidas por sí mismas, mientras la obra precursora de Pedro Coronel (n. 1923) creaba formas arraigadas en la memoria, mediante arabescos planos y arriesgadas texturas, y Roberto Donis (n. 1934) proponía una pintura de doble plano de color, elíptica y cercana a la sensibilidad del norteamericano Mark Rothko.

Centroamérica dio buenos ejemplos de expresionismo abstracto. En Panamá, Alfredo Sinclair (n. 1915) actúa como un verdadero precursor. Aunque Guillermo Trujillo (n. 1927), Manuel Chong Neto (n. 1927) y Antonio Alvarado (n. 1938) no se desprendieron nunca completamente de la figuración, tampoco dejaron de manejar con libertad el fondo incierto de la mancha, la pincelada suelta que comprometía ex profeso la claridad de la imagen. En Guatemala, en cambio, no se presentó esa reiterada flotación de elementos indefinidos. La pintura abstracta de Luis Díaz (n. 1939), Efraín Recinos (n. 1932), Roberto Cabre-  
ra (n. 1939) y el nicaragüense César Izquierdo (n. 1937), de comienzos de los 60,



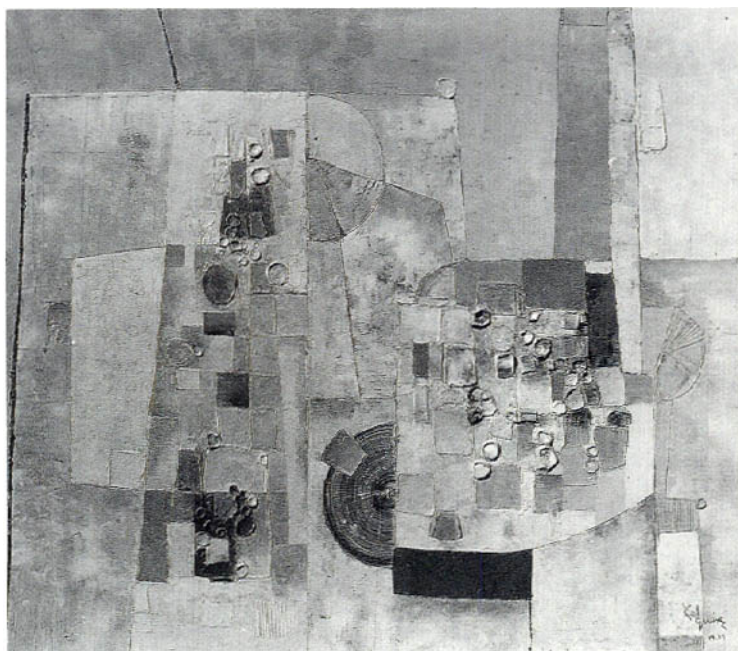
• **SARA GRILO.** *TEMA EN AZULES*  
NO. 5, 1955, ÓLEO SOBRE TELA, 65,7  
X 81,5 CM. COLECCIÓN DEL MU-  
SEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS,  
ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS  
AMERICANOS, WASHINGTON, DC,  
ESTADOS UNIDOS. FONDO DE AD-  
QUISICIONES, 1957. FOTOGRAFÍA  
DE WILLIE HEINZ.

rastreaba viejas fuentes indígenas y asumía con una violencia no exenta de romanticismo una textura cercana al relieve. Rodolfo Mishaan (n. 1924), por el contrario, fue ofreciendo zonas bien delineadas de colores planos, junto con sombreados mágicos, renuentes a la geometría rígida. En Nicaragua, la obra de Armando Morales (n. 1927) de los años 60 vigiló con atención el lento deslizamiento de formas irregulares en medio de una gran austeridad cromática. Igual necesidad, la de construir dentro de la poderosa corriente subterránea que alimenta la abstracción, se vio posteriormente en Rolando Castellón (n. 1937), quien también tanteó por comarcas perdidas el entrelazamiento y tejido de las formas.

Este gesto de entrelazar, reconstruir y componer puede ser considerado un valor propio de la zona andina con fuerte presencia prehispánica. ¿Acaso no lo encontramos en Bolivia, tanto en la estructura de cortes y aristas inesperados de María Luisa Pacheco (1919-1982) como en las intrincadas composiciones de Alfredo La Placa (n. 1929) y Alfredo Da Silva (n. 1936)? La obra de María Esther Ballivián (n. 1927), junto con la de Oscar Pantoja (n. 1925), en cambio, representan en Bolivia la fluidez del color y la posibilidad del *impromptu* cromático, ovillado en Pantoja, abierto en Ballivián.

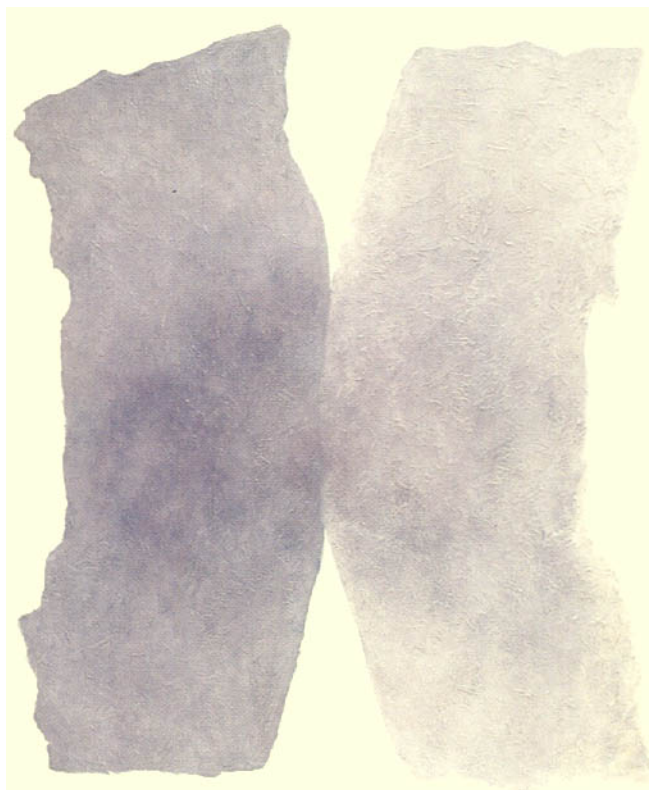
Pero la experiencia más obstinada de regreso a las fuentes prehispánicas por vía de la abstracción la realizaron en el Ecuador los artistas que enfrentaban

• **MANUEL FELGUÉREZ.** PINTURA  
NO. 19, 1959, ÓLEO SOBRE TELA, 70  
X 80 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO  
DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, OR-  
GANIZACIÓN DE LOS ESTADOS  
AMERICANOS, WASHINGTON, DC,  
ESTADOS UNIDOS. FONDO DE AD-  
QUISICIONES, 1960. FOTOGRAFÍA  
DE ÁNGEL HURTADO.



la estética reivindicatoria de Oswaldo Guayasamín (n. 1919). Aníbal Villacís (n. 1927), Enrique Tábara (n. 1930), Oswaldo Viteri (n. 1931), Theo Constante (n. 1934) y Juan Camilo Egas (n. 1935) realizan a finales de los 50 un arte-muro, asociando las texturas de pared de los informalistas españoles (con quienes se formó Tábara) a grafías, collages, arabescos y objetos populares ecuatorianos de significancia cultural evidente o implícita. Al asimilar la cultura de la pobreza de la actual comunidad indígena, con superficies trabajadas como relieves, promovieron un momento óptimo del arte ecuatoriano.

La obra del peruano Fernando de Szyszlo (n. 1925), magnetizada por imágenes totémicas inventadas pero evocadoras, creciendo en el clima propicio para retomar, bajo forma de elegía, el destino de los vencidos, irradió una influencia decisiva en el arte peruano de los 60, representado por Enrique Galdós Rivas (n. 1933), Venancio Shinki y Arturo Kubotta (ambos nacidos en 1932), pero también en la obra del puertorriqueño Luis Hernández Cruz (n. 1936). La vertiente de la abstracción expresionista pareció convenir a los artistas del área andina. La consecución de una atmósfera cromática, que alcanzó su clímax en la pintura de Rufino Tamayo y sus condensaciones más dramáticas en Szyszlo, se convirtió en el recinto familiar de alumbramientos, magias y evocaciones; sensual y material aun cuando rozara la idea cósmica, nada tuvo que ver con las atmósferas eléctricas del chileno Roberto Matta. Se trató de un clima particular, arcaico y a la vez afincado en lo real. En Cuba, Raúl Milián (n. 1914), Rafael Soriano (n. 1920) y posteriormente Raúl Martínez (n. 1927) y Fayad Jamis (n. 1930), en su aparición en la plástica



• **TOMIE OHTAKE.** SIN TÍTULO, ÓLEO SOBRE TELA, 1968, 138,5 X 113 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE LA ARTISTA, 1988. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

cubana a principios de los 60, aceptaron en sus obras la irrigación y enriquecimiento de ese clima cromático. En Colombia, dicha atmósfera contiene la vivacidad imaginativa y romántica de Alejandro Obregón (1920-1992), pero también pasa a generaciones más jóvenes, donde se benefician Nirma Zárate (n. 1936) y la brasileña María Tereza Negreiros (n. 1930, en Colombia desde 1964).

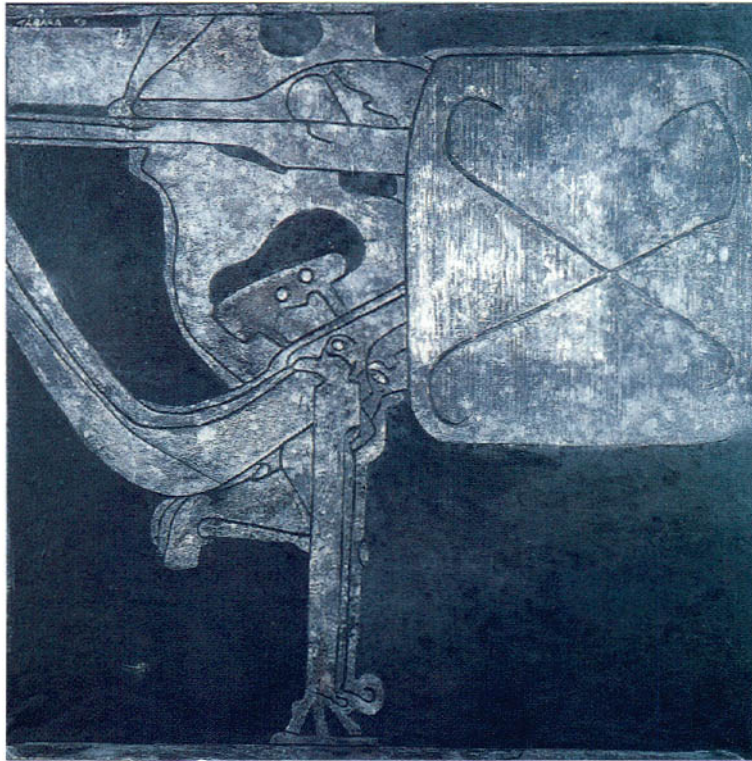
En cambio, cuando pasamos de la zona prehispánica al Brasil, se produce un desplazamiento de los climas evocadores y emocionales a las composiciones sensibles. Varios artistas de procedencia japonesa, entre ellos Tomie Ohtake (*pág. 91*) (n. 1913, en Brasil desde 1936), Tikashi Fukushima (n. 1920, en Brasil desde 1940), Manabu Mabe (n. 1924, en Brasil desde 1934) y Kazuo Wakabayashi (n. 1931, en Brasil desde 1961) visibles a partir de la Sexta Bienal de São Paulo en 1961, opondrán al concretismo la fuerza de un color liberado que asume las formas de mancha asimilable a la escritura japonesa, superficie texturada o plano insólito y expresamente irracional. La obra precursora de Iberê Camargo (n. 1914), que desencadena violentas explosiones cromáticas, cercanas, como las de Flavio Shiro (n. 1928), al movimiento europeo COBRA; las finas y firmes transgresiones a la geometría de Mira Schendel (n. 1919); y los paisajes cósmicos del italiano Danilo di Prete (n. 1911, en Brasil desde 1946) for-

• **MARÍA LUISA PACHECO.** *COMPOSICIÓN*, 1960, ÓLEO SOBRE TELA, 122 X 152 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1960. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



talecen una tendencia antigeométrica que cuenta con la ayuda invaluable del crítico Mario Pedrosa. Las esculturas del griego Nicolás Vlavianos (n. 1929, en Brasil desde 1960) y de Caciporé Torres (n. 1932) contribuyeron a consolidar la confianza en el gesto, la materia y la emoción.

La abstracción en Brasil estuvo mucho más entroncada con el repentismo poético que otro grupo de formas donde la libertad reposó, prioritariamente, en la relación y articulación libre de fragmentos. En esta área pueden ubicarse las obras del mexicano Luis López Loza (n. 1939), el boliviano Hugo Rojas Lara (n. 1936) y la venezolana Elsa Gramcko (n. 1925) en sus composiciones de finales de los años 50. Gramcko se decide posteriormente por las texturas. La abstracción desemboca en una vía informalista, en 1960, cuando se constituye en Caracas el grupo informalista más fuerte del Continente. Maruja Rolando (1923-1970), Oswaldo Vagas (n. 1926), Angel Hurtado (*pág. 96*) y Angel Luque (ambos nacidos en 1927), Teresa Casanova (n. 1928) y Manuel Espinoza (n. 1937) entraron, sin perder sus propósitos individuales, en la común aventura de la materia y el collage, del cual se benefició el periodo de la obra de Alejandro Otero (n. 1921) que corresponde a sus cartas antiguas sobre madera; el gestualismo que más tarde desplegará de manera espectacular Francisco Hung (n. 1937); la pincelada constantemente anárquica de Luisa Richter (n. 1928); así como la contra-imagen feroz de Régulo Pérez (n. 1929). El finísimo trabajo gráfico de Marieta Bermann (n. 1917) y las *reticuláreas* de alambre de la alemana



• ENRIQUE TÁBARA. *SUPERSTICIÓN*, 1963, ÓLEO SOBRE TELA, 130,5 X 130,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1964. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Gego (Gertrudis Goldschmidt) (n. 1912, en Venezuela desde 1939) sacaron partido de la libertad de técnicas y procedimientos que se desprenden del entusiasmo informalista venezolano.

El español Agustín Alamán (n. 1921, en Uruguay desde 1955), Jorge Damiani (n. 1931) y el italiano Giancarlo Puppo (n. 1938, en Uruguay desde 1957) incursionan en el mismo momento por zonas de materia y color que desvinculan el arte uruguayo del cuadrículo de Torres-García, sin ir demasiado lejos. En cambio, una obra que se sitúa claramente en el límite entre la no figuración y las texturas pintadas es la del cubano Agustín Fernández (n. 1928). Su mundo, blindado por los colores negro, gris y tierra, inusuales por completo en el expresionismo abstracto, converge hacia lo erótico sin que la imagen sea nunca discernible. Como la pintura del ya citado Fernández Muro y los relieves del argentino Rodolfo Krasno (n. 1926), precedieron el futuro de los objetos y del cuadro-objeto, aunque manteniéndose al margen de la vulgaridad expresa del *pop*.

El expresionismo abstracto tuvo muchas consecuencias indirectas. Varios artistas importantes, tanto en pintura como en escultura, usaron sus recursos para aligerar la carga de significados. Se pueden citar: la pincelada y la materia en disponibilidad de la chilena Roser Bru (n. 1923 en España, en Chile desde 1939); la flexibilidad formal de los cubanos Hugo Consuegra (n. 1929) y José

• **FERNANDO DE SZYSZLO.** *HUANACURI II*, 1964, ENCÁUSTICA SOBRE TELA, 158,4 X 129,5 CM. SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE LA FUNDACIÓN NEUMANN, CARACAS, VENEZUELA, 1966. FOTOGRAFÍA DE DAVID HEALD, © THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, NUEVA YORK.



Bermúdez (n. 1922); las “anamorfosis” del chileno Enrique Castro-Cid (n. 1937); las “tierras” del chileno Ricardo Yrarrázabal (n. 1931); el gestualismo del grupo Phases de Argentina, presente en las obras de Rogelio Polesello (n. 1939) y Marta Peluffo (n. 1931); los paisajes imaginarios de los venezolanos Hugo Baptista (n. 1935) y Mateo Manaure (n. 1926); los objetos incluidos en masas de color pintadas por la barbadiense Cynthia Villet-Gardner (n. 1934). Al mismo tiempo, una escultura paralizada en la trastienda de monumentos y estatuas conmemorativas halló la manera de conseguir la misma libertad de la pintura no figurativa; Argentina tuvo un líder en Líbero Badii (n. 1916), sin olvidar que Noemí Gerstein (n. 1910) y Alicia Penalba (n. 1913) hacen tardíamente una escultura expresionista y no figurativa.

La escultura que no tiene compromisos ni con la figuración ni con la geometría es practicada por la argentina María Juana Heras Velasco (n. 1924) y por la venezolana Lía de Bermúdez (n. 1923), con menor energía, no obstante, que los cubanos Agustín Cárdenas (n. 1927) y Rolando López Dirube (n. 1928), este último con su polifacética y torrencial concepción de la forma en el espacio. A la misma corriente pertenece el polaco Frans Krajcberg (n. 1921, en Brasil desde 1948), gran animador de toda clase de experimentos espacio-conceptuales; en un plano más tranquilamente inventivo, el peruano Alberto Guzmán (n. 1927) y el



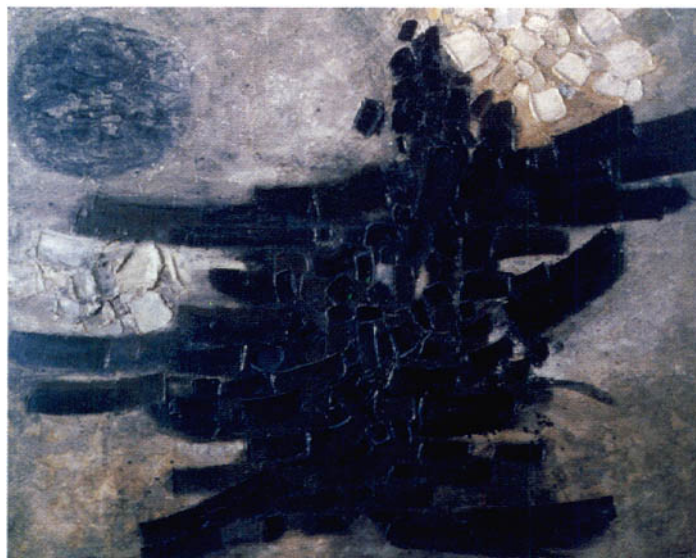
• **MANABU MABE.** *AGONÍA*, DETALLE, 1963, ÓLEO SOBRE TELA, 189 X 189 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE FRANCISCO MATARAZZO SOBRIÑO, 1964. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

venezolano Pedro Briceño (n. 1931). En una tercera categoría de tejidos-objetos de fibras, cuerdas, alambres y otros materiales, fueron realmente notables y abrieron a finales de los 60 una de las maneras de comunicación estética más originales del Continente las obras de la colombiana Olga de Amaral (*pág. 98*) (n. 1932), la brasileña Myra Landau (n. 1926) y las mexicanas Carmen Padín y Marta Palau (ambas nacidas en 1930), a quienes hay que agregar al polifacético Feliciano Béjar (n. 1920). Amaral trabajó en la mejor tradición del tejido moderno, pero sólo se realizó plenamente en su humilde regreso a materiales artesanales, que dotó de una intensa fuerza telúrica. Las mexicanas funcionaron en programas más variados y audaces mediante el uso de cuentas, vidrio, plásticos y plumas.

El desencadenamiento que la abstracción significó entre nosotros debe leerse de un modo que subraye su variedad, ligeramente caótica, pero también su espontaneidad. En los Estados Unidos, el abstraccionismo se alimentó de las tradiciones románticas nacionales para enfrentar las exigencias de una modernidad orquestada, siendo luego devorado por la misma máquina de demandas implacables que él mismo construyó. A diferencia de él, el expresionismo latinoamericano, aun reordenándolo por grupos o afinidades, fue una planta silvestre. Tampoco puede ser apreciado como eslabón de un proyecto mayor, tal como pasó en Europa, donde los nenúfares pintados por Monet y la consigna matissiana de “condensación de las sensaciones” llevaban inevitablemente a la superficie pintada sin conexión con la imagen real.

En América Latina, el expresionismo abstracto es una tendencia importada; pero de ella se tomó, básicamente, la libertad para alejarse definitivamente

• **ÁNGEL HURTADO.** *SIGNO EN EL ESPACIO*, 1962. ÓLEO SOBRE TELA, 152 X 193 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1976. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

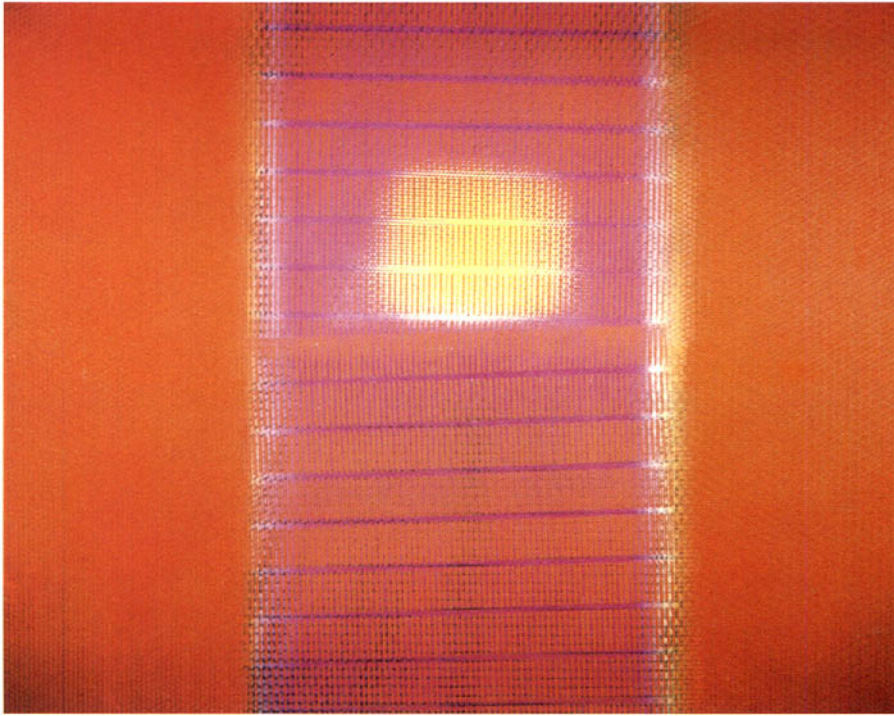


del cuadro para el salón y sus obligaciones textuales con el mundo circundante. Las ganancias se miden en técnicas, atmósfera, defensa cerrada de la autonomía del cuadro, imaginación a la escultura y el formidable renacer de la gráfica, que trataremos en el próximo capítulo. Raramente se llegó a situaciones límites. La chatarra, que era una situación límite para la escultura, tuvo escasos interesados, entre ellos el mexicano Manuel Felguérez (n. 1928), particularmente en los murales para el Teatro Diana, de la ciudad de México; la colombiana Feliza Burztny (1934-1982), quien sacudió el ambiente colombiano con diferentes series igualmente impactantes, en particular *Las histéricas* de comienzos de los 60; y el venezolano Víctor Valera (n. 1927), que revaluó metales, herrumbre y remaches en un gran proyecto escultórico, abandonado cuando se incorporó al cinetismo.

A casi 30 años de distancia, la abstracción expresionista se aprecia como un gran estremecimiento y un salto al vacío. Posterior a la vanguardia racional de la Argentina en los años 40 y contemporánea del concretismo brasileño de finales de los 50, fue la gran apuesta para incorporar el arte latinoamericano a un circuito internacional. Su tono intenso, sus características subterráneas, deben ser adecuadamente filiadas para establecer la diferencia entre una modernización refleja y una modernización condicionada.

### ***La nueva geometría y el cinetismo***

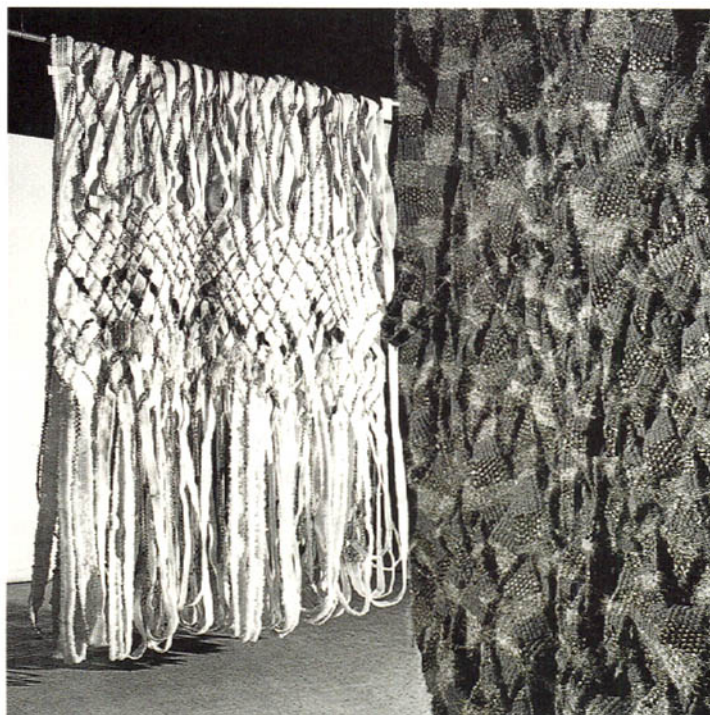
Una vez que los Madi, en Argentina, abrieron la brecha de la investigación geométrica y del arte concreto a partir de la revista *Arturo*, en 1944, las tendencias geométricas más importantes del Continente fueron las brasileñas. Abraño



• **ROGELIO POLESELLO.** *NARANJA SOBRE MAGENTA*, 1961, ÓLEO SOBRE TELA APLICADO CON PISTOLA DE AIRE, 139.7 X 161.8 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1961. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Palatnik (n. 1928), con sus “aparatos cinecromáticos” de 1949, fue un verdadero precursor. El movimiento Ruptura, dirigido por Waldemar Cordeiro (1925-1973) y Luis Sacilotto (n. 1924), data de 1952. El grupo Frente, animado por Lygia Pape (n. 1929) y Decio Vieira (n. 1922), opera entre 1953 y 1955. Las superficies moduladas de Lygia Clark (n. 1920) fueron ejecutadas entre 1956 y 1958. Amílcar de Castro (n. 1920) proyectó grandes esculturas *minimalistas* en 1957, el mismo año que el mexicano Goeritz trabajó en enormes formas simples. Esta múltiple actividad, que tendrá como marco el espectacular surgimiento de la arquitectura moderna brasileña en los años 50 y los proyectos para Brasilia dirigidos por los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer, se concretó en 1959 alrededor del Manifiesto Neoconcreto, redactado por el crítico Ferreira Gullar. “Lo neoconcreto”, dijo, “nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes cientifistas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones ‘verbales’ creadas por el arte neofigurativo constructivista... Nosotros no concebimos la obra de arte como máquina u objeto, sino como un *quasi corpus*, es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser, factible de ser descubierto por el análisis, sólo se da plenamente mediante el abordaje directo, fenomenológico.” Este manifiesto figura entre los textos más inteligentes de la crítica latinoamericana al deslindar las diferencias ontológicas que pueden exis-

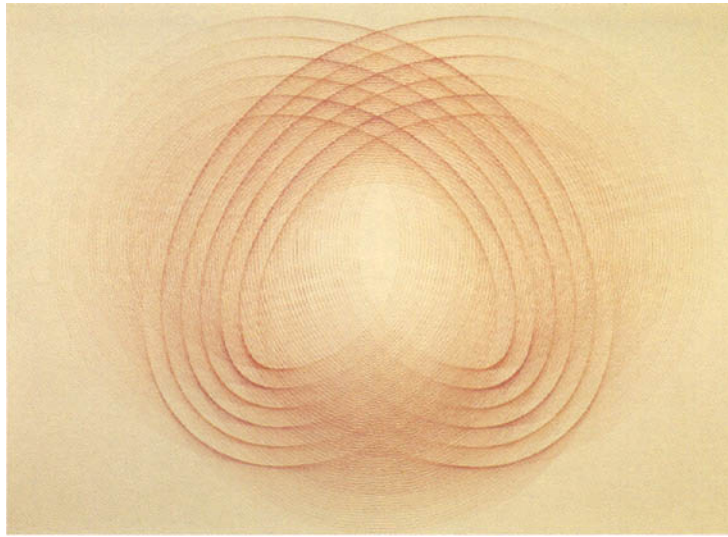
• **OLGA DE AMARAL.** MURO TEJIDO, 1970, CRIN Y LANA, 550 X 200 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA, CALI, COLOMBIA. FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REPRODUCIDO CON AUTORIZACIÓN DE LA ARTISTA.



tir entre manifestaciones continentales aparentemente similares a las de Mondrian y el concretismo europeo.

En 1960, Helio Oiticica (n. 1937), la figura más joven del neoconcretismo, propone los “penetrables”. El “ballet neoconcreto” de Lygia Pape, en 1958, o su unidad del sistema planetario, de 1960, no agota el espíritu inventivo del grupo. Incesantemente, hasta la “baba antropofágica” de 1975, Lygia Clark será la figura verdaderamente revolucionaria, capaz de recolocar al numeroso grupo de artistas que pertenecieron al neoconcretismo, o sintieron su influencia, dentro de la invención continua, dotada de una fuerza y alegría que se encarna cabalmente en su serie de “bichos”.

Entre los precursores naturales de la geometría brasileña hay que situar al italiano Alfredo Volpi (n. 1896), cuyos famosos banderines de fiestas callejeras ya anticipaban la producción de un arte disciplinado pero constantemente móvil. Disciplina y movilidad inventiva fueron características de otro precursor, el austriaco Franz Weissmann (n. 1914, en Brasil desde 1924), así como de las obras de Iván Serpa (1923-1973), los “polivolúmenes” de Mary Vieira (n. 1927) y las pinturas de Milton Dacosta (n. 1915), quien sin ser neoconcreto se benefició del rigor inventivo, más seductor aún en la obra de Carlos Scliar (n. 1920). Igua- les características tuvieron las famosas esculturas blancas de Sergio de Camargo (*pág. 100*) (n. 1930) y la pintura fuerte y original de Tereza Brunet (n. 1928) y

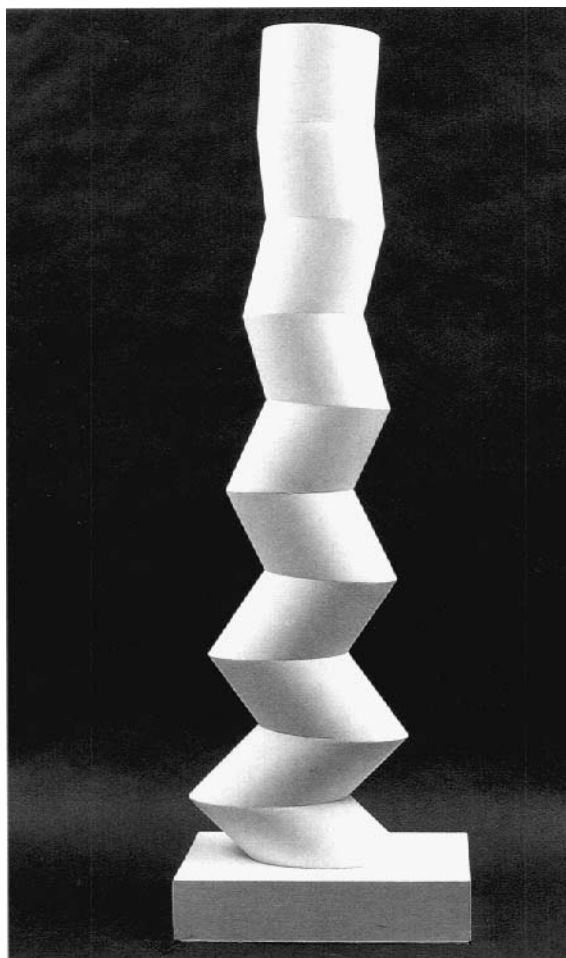


• **EDUARDO MAC ENTYRE. SEIS FORMAS EN DOS CIRCUNFERENCIAS, 1966.** ÓLEO Y COMPÁS SOBRE TELA, 144,7 X 179,6 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1967. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Abelardo Zaluar (n. 1924). Tampoco es posible desvincular por completo del neoconcretismo una obra geométrica cercana al *op* como la de Odetto Guersoni (n. 1924), o el desplazamiento articulado de grandes planos que desarrolló Arcângelo Iannelli (n. 1922). El neoconcretismo, tanto en su versión paulista como en la carioca, creó una *situación*; las esculturas del japonés Yutaka Toyota (n. 1931, en Brasil desde 1958), la obra de luz y movimiento de Iván Freitas (n. 1932), los importantes trabajos de Marília Kranz (n. 1937) y el *hard edge* original de Massuo Nakakubo (n. 1938) se beneficiaron de esa situación. Hasta el trabajo conceptual de Ione Saldanha (n. 1921), en los períodos de carretes y de cañas pintadas a franjas, y las posteriores ambientaciones de Lydia Okumura (n. 1948) salen del mismo respeto por la geometría y la voluntad lúdica de infringirla. Por eso es importante advertir que todas las innovaciones de ruptura de marcos, integración de tiempo y espacio, incorporación del movimiento, nuevos espacios, dinamización de superficies, carecen siempre de la frialdad racionalista que signó la Bauhaus alemana o el De Stijl holandés. El neoconcretismo comunicó tal solidez a la exploración de una geometría viva que abrió el camino a los experimentos cinéticos de los años 70. En 1972, el Primer Salón de Eletrobras reunió a 92 artistas, todos trabajando sobre luz y movimiento.

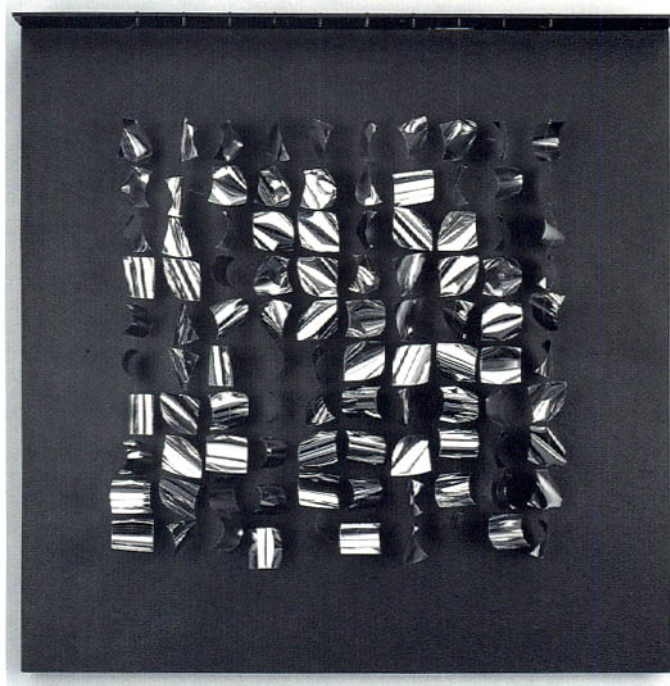
Otro de los elementos positivos que hay que señalar en el concretismo brasileño fue su arraigo nacional. Realizado, con sensibles diferencias, en las dos grandes ciudades del país, São Paulo y Rio de Janeiro, nunca trató de imponerse en otro escenario ni de confundirse con europeos o norteamericanos. El problema de internacionalismo *versus* localismo no se les planteó ni a los artistas ni a los críticos. El crítico Frederico Morais recuerda que en 1960, en ocasión de la Exposición Internacional de Arte Concreta, intervinieron varios brasileños y que

• **SERGIO DE CAMARGO.** *COLUMNA*, 1967-1968. MÁRMOL 141,5 X 28 X 22,8 CM. HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN, SMITHSONIAN INSTITUTION, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE JOSEPH H. HIRSHHORN, 1972. FOTOGRAFÍA DE LEE STALSWORTH APORTADA POR EL HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN.



Max Bill, su organizador, que subrayó “el fin del diluvio tachista”, “quedó asombrado del carácter intuitivo de las obras concretas brasileñas”.

Podría afirmarse todo lo contrario frente a la actividad de los artistas geométricos y cinéticos argentinos. En 1960 se forman los dos grupos mayores. Aunque Julio Le Parc llega a París en 1958, sólo dos años después organiza el grupo Recherche d'Art Visuel con los artistas ya citados. En 1961 se presentan por primera vez en la Galerie Denise René, que con la ayuda del crítico Frank Popper se convertirá en el centro promotor del cinetismo. Teatros de luz, bandas luminosas y de sonido, mecanismos y aparatos ingeniosos de todo tipo, constituirán la primera, más conocida y más valiosa fase de Le Parc, quien no llega, sin embargo, a la pura invención de su compatriota Gyula Kosice (n. 1924) y se mantiene, como el resto del grupo, en los límites de una programación hábil y efectista de movimiento y luz. Sólidos experimentadores, siempre estarán más próximos a la ciencia que a la intuición, al resultado mecánico que al hallazgo sorpresivo. Por



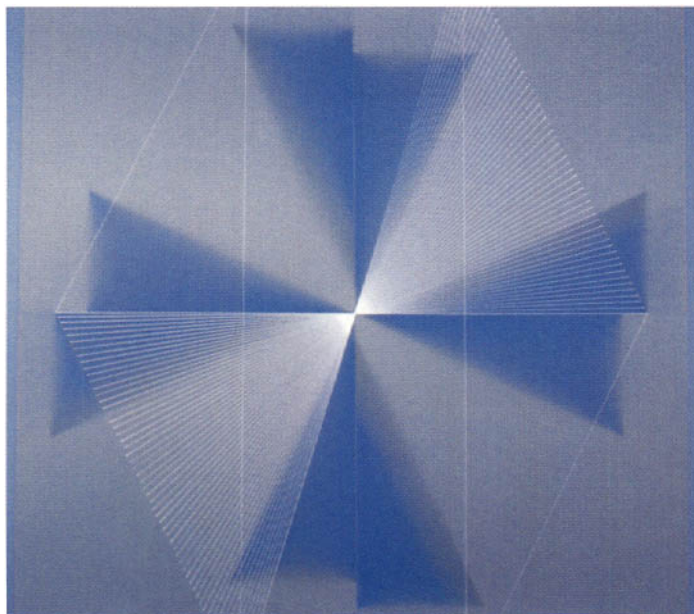
• JULIO LE PARC. *INESTABILIDAD*, 1963, MADERA, PLÁSTICO Y ALUMINIO, 79,6 X 79,6 X 9,8 CM. HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN, SMITHSONIAN INSTITUTION, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. OBSEQUIO DE JOSEPH H. HIRSHHORN, 1966. FOTOGRAFÍA CONTRIBUIDA POR EL HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN.

la misma época, las “atmósferas cromoplásticas” de Tomasello se sirven de efectos físicos y de la reflexión de la luz sobre pequeños cubos adheridos a superficies blancas.

También en 1960 el crítico Ignacio Pirovano dio el nombre de “Arte Generativo” a un grupo encabezado inicialmente por Miguel Angel Vidal (pág. 102) (n. 1928) y Eduardo Mac Entyre (pág. 99) (n. 1929), al cual se agregaron Ary Brizzi y Carlos Silva (ambos nacidos en 1930). “La pintura generativa”, proclaman, “engendra una serie de secuencias ópticas a través de un desarrollo generado por una forma, por ejemplo, un círculo, un cuadrado, una escala, etc. Adoptando éstos una serie de desplazamientos en sentidos contrarios o consecutivos, siguen un perfecto desarrollo generativo”. Declaraciones y obras del grupo permiten filiarlo al lado del *op art*. La influencia norteamericana y su simultáneo lanzamiento del arte óptico y del *pop art*, en una década de gran prosperidad y de distribución masiva del arte como producto, incidirán sobre los artistas argentinos del arte generativo. Año crucial para el arte argentino de tendencias geométricas, 1960 ve inaugurarse la Sección de Artes Plásticas del Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, bajo la dirección del crítico Jorge Romero Brest, quien encauzará el arte nacional hacia el progreso tecnológico y la aventura de las vanguardias con tanta eficacia que el *op* y el *pop* argentinos resultarán casi paralelos a sus padres norteamericanos.

El movimiento geométrico argentino, bien sea alineado con efectos ópti-

• MIGUEL ÁNGEL VIDAL. *EQUILIBRIO*, 1975. ACRÍLICO SOBRE TELA, 100 X 100 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1975. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



cos, bien sea articulando formas precisas o de aristas duras, fue muy numeroso. Citaremos, entre otros, particularmente por la fidelidad con el proyecto geométrico, a la escultora María Simón (n. 1922), autora de cajas-espacios que establecen complejas relaciones de “dentro-fuera”; Juan Melé (n. 1923) y Mercedes Esteves (n. 1939), quienes llevaron las líneas diagonales y horizontales, respectivamente, a una gran riqueza semántica; Raquel Rabinovich (n. 1929), que pasó de una geometría sensible y de alta calidad emotiva a ambientaciones, corredores y recintos de planchas transparentes, trabajo similar al del húngaro Kásmer Féjer (n. 1923, en Brasil desde 1929). Los escultores Claudio Girola (n. 1923), Enio Iommi (n. 1926), Enrique Torroja (n. 1934) y Davite (n. 1911), construyendo estructuras geométricas libres o experimentando con máquinas cinéticas y efectos luminosos producidos o reflejados, consolidan el prestigio de esas tendencias.

Habría que situar inmediatamente una brillante generación de pintores nacidos entre 1931 y 1939, en cuyas obras la geometría restablece fuerza y equilibrio de elementos. Ellos fueron César Paternosto (n. 1931), Margarita Paksa (n. 1933), Eduardo Rodríguez, Armando Durante y Gabriel Messil (los tres nacidos en 1934), Antonio Trotta y Alicia Orlandi (ambos nacidos en 1937), Carlos Salatino (n. 1939) y la ya citada Mercedes Esteves (n. 1939); y los escultores Alejandro Puente (n. 1933), Víctor Magariños (n. 1934) y Rogelio Polesello (n. 1939), quien pasó alternativamente de dos a tres dimensiones, en la trayectoria más impactante de la década del 60. En párrafo aparte debe considerarse la obra de Julián Althabe (1911-1975), verdadero precursor de esa actitud

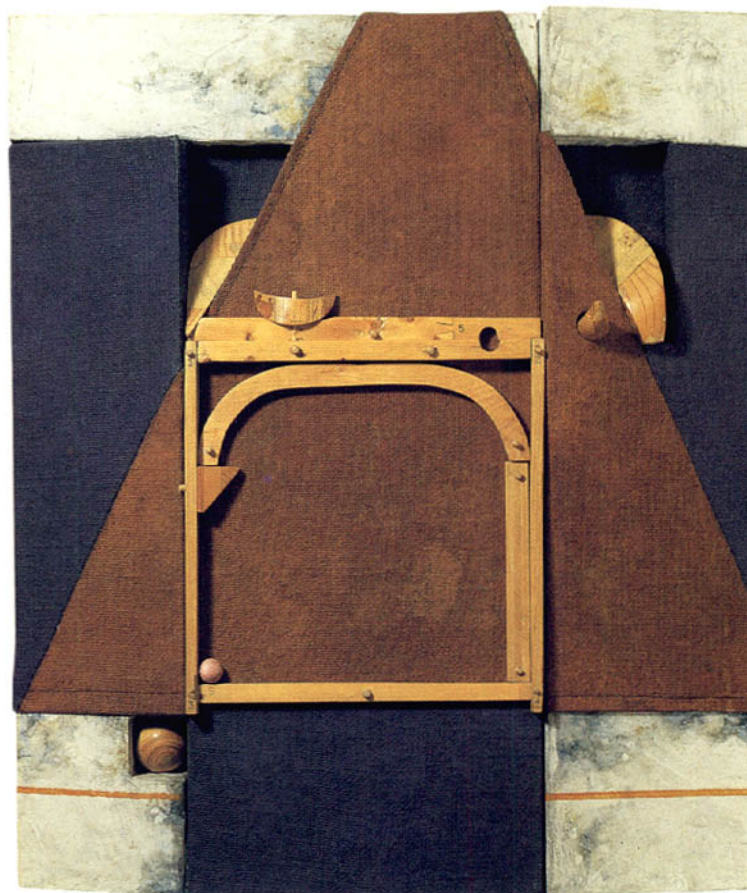
purista y simplificadora. También la de Marcelo Bonevardi (*pág. 104*) (n. 1929), que como la escultura-relieve del uruguayo Gonzalo Fonseca (n. 1922), se emplaça en un terreno diferente, emparentado con el constructivismo de Torres-García pero tendiente a construir objetos independientes y fuertemente impregnados de arcaísmos.

El premio al argentino Julio Le Parc (n. 1928) en la Bienal de Venecia de 1966 marca el momento óptimo de este gran contingente de geométricos y cinéticos, cuyo racionalismo ha sido subrayado por el crítico Damián Bayón sin retazarle su vuelo creativo. En la exposición *La Inestabilidad*, organizada en 1964 por el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Bayón los consideraba “creadores plásticos que en sus obras utilizan la geometría, las transparencias, los brillos, empleando como vehículo de su expresión materiales nuevos capaces de producir, a su vez, nuevos efectos”.<sup>2</sup> A todos ellos podría aplicarse con acierto la famosa expresión del escritor mexicano Alfonso Reyes: entraron en un circuito internacional, pero por la presión cultural del medio y la singularidad de sus propias individualidades se situaron en el nivel de la *independencia involuntaria*.

A la línea racional decorativa de la geometría argentina, cuya constante fue la perfección del oficio (dentro de una modalidad visual que exige tal virtud), se acercó, a partir de la activación del medio mexicano efectuada por Matías Goeritz (n. 1915) en los años 50, el arte geométrico mexicano. Las Torres de Ciudad Satélite, planeadas por Goeritz con el arquitecto Luis Barragán, datan de 1957 y 1958. Son el primer antecedente importante de la propagación del arte geométrico “después de largas décadas de figurativismo y subjetivismo”, como reconoce el crítico peruano Juan Acha. La obra precursora de Carlos Mérida, si bien establece una pauta dentro del arte mexicano de su época, no crea consecuencias, seguramente por su condición de “obra de cámara”, en tanto que la obra pública de Goeritz y su adhesión a un minimalismo temprano ejercerán una decisiva influencia sobre las generaciones más jóvenes. La publicación en 1977 del libro *El geometrismo mexicano*, escrito a cinco manos (Jorge Alberto Manrique, Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moyssén y Teresa del Conde) y publicado por la Universidad Autónoma de México, puso en evidencia la importancia oficial que tomó el movimiento.

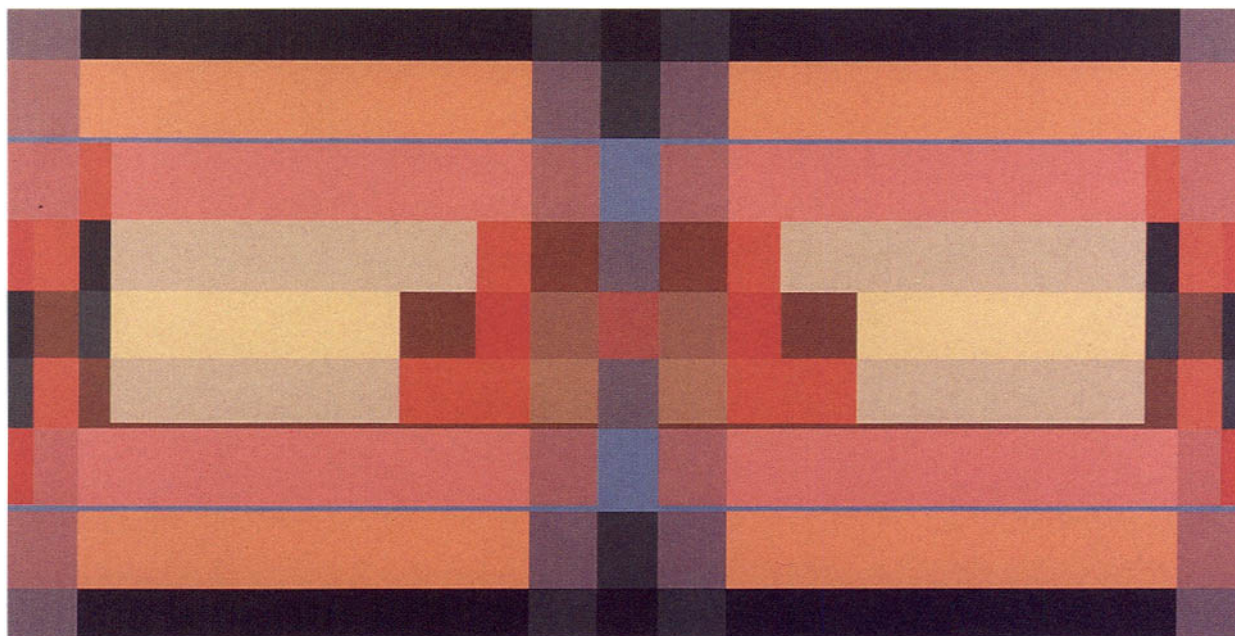
Desde 1949, en que llegó al país, Matías Goeritz desarrolló una labor didáctica que introdujo en México el diseño industrial y el diseño como base de la formación visual. En 1953 ejecutó su obra *Museo Experimental El Eco*, verdadera arquitectura dramática con la serpiente de metal negro de cuatro metros y medio de altura. Pero es en las Torres de Ciudad Satélite donde se reconoce su impulso. Oscilando entre 37 y 57 metros, las cinco torres, de planta triangular, pintadas inicialmente de blanco, rojo y amarillo, establecieron una escala que fue seguida por el arquitecto Fernando González Cortázar en *La gran puerta* (1969) y en otros conjuntos igualmente monumentales. Sin embargo, dentro del marco cronológico en que estamos situando los movimientos geométricos, México tiene 20 años de atraso. Sólo la obra de Helen Escobedo (n. 1936) crea antecedentes. Una de sus esculturas más representativas, *Puertas al viento*, data de 1968. Del mis-

• **MARCELO BONEVARDI.** *TRAMPA*, 1975. CONSTRUCCIÓN EN DIFERENTES MATERIALES, 66 X 55,9 CM. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA Y REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR MARY-ANNE MARTIN/FINE ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.



mo año es *Monumento 18* de Jorge Dubón (n. 1936). Juan Luis Díaz (n. 1939), que en 1972 ejecuta la gran escultura para Infonavit, entra en el cómputo de este capítulo aunque sus trabajos estén más ligados con la década del 70 que con la precedente. La descolocación cronológica del geometrismo mexicano se explica a la luz de la supervivencia del muralismo y del surrealismo, que sólo permitieron en los años 50, como ruta disidente, un expresionismo abstracto proclive al lirismo y una figuración expresionista que se consideraba de Orozco.

En realidad, México siempre se movió con un elenco bastante restringido, que también se explica porque las demandas de la clase media quedaron satisfechas con el muralismo. El arte mexicano moderno se abrió camino entre una visible indiferencia por lo que fuera distinto a Rufino Tamayo y un respeto aplastante por las formas tradicionales manifestado por organismos oficiales como el Museo de Arte Moderno, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto de Investigaciones Estéticas. Como en el área política, el continuismo y no la ruptura ha sido la característica del arte mexicano. Hasta Cuevas, que represen-



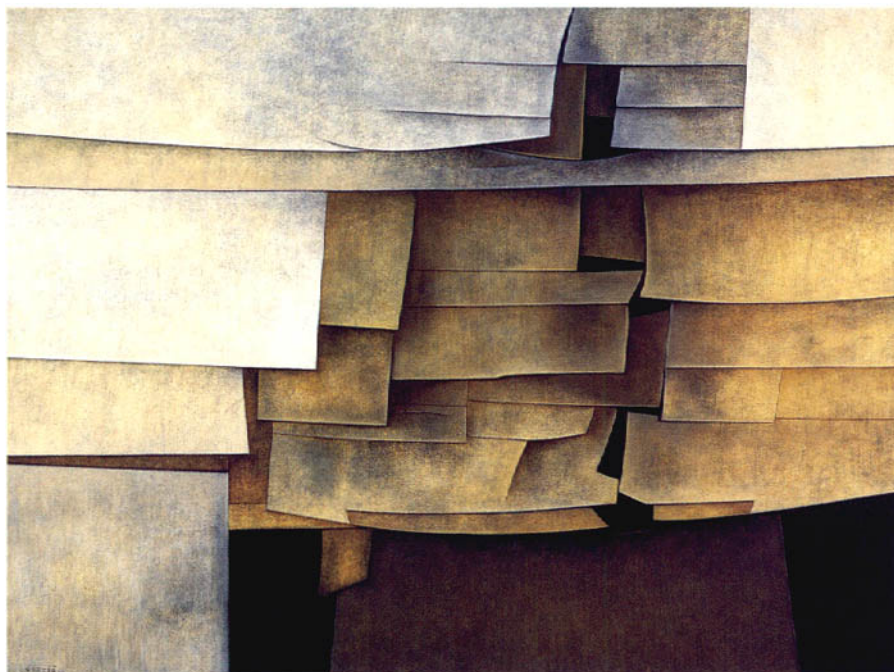
tó la cifra máxima de rebeldía, nació de los admirables dibujos de Orozco, y la generación Felguérez, Carrillo y Von Gunten aceptó la sombra “climática” de Tamayo. Es posible que, de no haber llegado Matías Goeritz a México, no se habría desarrollado con tal fuerza la corriente alternativa de la geometría mexicana que corresponderá revisar en el próximo capítulo, ya en la década del 70.

La obra de Gunther Gerzso (pág. 106) (n. 1915) no significó la introducción de una técnica o un método sino una visión particular del mundo, que no tenía por qué ejercer una influencia transformadora en el arte mexicano. (Sus sistemas de ocultamiento y articulación del espacio y los planos reaparecen únicamente, a finales de los 70, en la obra del pintor salvadoreño Roberto Galicia.) Su original tratamiento de la superficie pintada, que oscila entre el rigor y la enunciación poética de espacios filtrados entre los planos, se impone en el *Paisaje de Papantla* (1955) y en *Lab-na* (1959). El crítico Luis Cardoza y Aragón, al escribir que su pintura “nada representa, pero significa”, establece las difíciles pautas de lectura que este sutil trabajo requiere. Con él se descarta la narración directa que gobernó toda la obra muralista y se estimula la intermediación simbólica. Lejos de ese control tranquilo y minucioso sobre la propia producción, un pintor mucho más joven, Fernando García Ponce (n. 1933), será el único pintor mexicano que asuma la relación entre mancha, plano, texturas y espacios como un conflicto emocional, buscando muchas veces el choque violento.

Entre Argentina y Venezuela, las similitudes son más superficiales que de fondo, aunque volvemos a encontrarnos con las *independencias involuntarias*. Los

• **FANNY SANÍN.** ACRÍLICO NO. 3.  
1976, ACRÍLICO SOBRE TELA, 111,8  
X 213,5 CM. FOTOGRAFÍA CORTE-  
SÍA DE LA ARTISTA.

• GUNTHER GERZSO. *SOUTHERN QUEEN (REINA SUREÑA)*, 1963, ÓLEO SOBRE MASONITA, 46,7 X 61 CM. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA Y REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR MARY-ANNE MARTIN/FINE ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.



artistas de ambas procedencias se afilian con entusiasmo a París y los movimientos europeos, ingresando a un internacionalismo que, en el caso de Venezuela, tuvo como animadora mayor a la pintora Aimée Battistini (n. 1916) y al crítico J. M. Guillén Pérez. Al respecto, escribe Alfredo Boulton en su *Historia de la pintura en Venezuela*: “Las nuevas libertades en cuanto a la materia utilizada y a la obra inventada comienzan a aparecer en Venezuela con el grupo de artistas egresados de las aulas de Monsanto que se hallaban en París a partir de 1945 y que luego formaron el movimiento de Los Disidentes (1950). Este grupo fue el primero en valerse de materiales heterogéneos —los alambres de Rubén Núñez— utilizando el abstraccionismo para crear formas y plantear problemas visuales y estructurales a veces de un gran formalismo lineal, guiados por los conceptos estilísticos de los más destacados artistas de esas tendencias, que residían en Francia.”<sup>3</sup> Esta explicación proporciona las características que siguieron siendo sobresalientes: exploración de formas y de diversos materiales, asimilación al cinetismo internacional. Sin embargo, Alejandro Otero (n. 1921) pintó desde 1955 hasta 1960 75 *colorrítmos*, donde las sutiles interpenetraciones de barras de colores daban al conjunto una particular sensibilidad, que también se hizo visible en la época de *esculturas dobles*, con fondo pintado o rayado y con alambre en primer plano, de Jesús Soto (n. 1923).

Los efectos ópticos derivados de estas experiencias superaron en invención otros efectos similares, de doble soporte y visión dinámica virtual, practicados al mismo tiempo por el húngaro Vasarely y luego por el israelí Agam. Hacia finales de los años 60, Carlos Cruz-Díez (n. 1923) desarrolló otras formas de

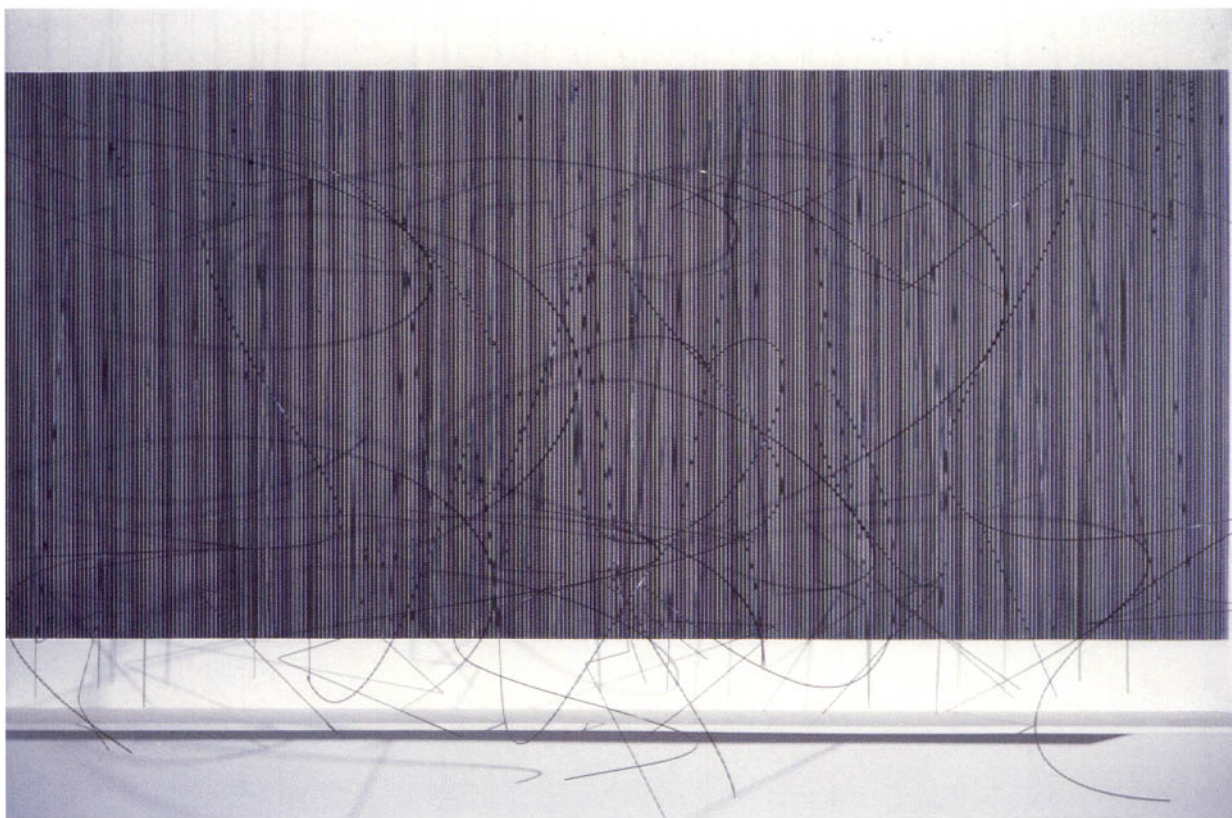
ilusionismo óptico, “cromoscopias”, “ambientes cromocinéticos”, etcétera, que al igual que la “holocinética” de Rubén Núñez (n. 1930) se emparejan con exploraciones ópticas de tipo científico.

París fue el sucesivo sitio de encuentro y de identificación, en los planteos si no en los resultados. A los artistas mencionados se suman Carlos González Bogen (n. 1920) y Mateo Manaure (n. 1926), activo geométrico a fines de los 50; y los escultores Víctor Valera (n. 1927) y Omar Carreño (n. 1927). De la década del 50, algunas obras menos dependientes y cercanas a eficaces definiciones personales del ritmo son las series de pequeños círculos de Víctor Valera, los planos comunicantes de Luis Guevara Moreno (n. 1926) y las horizontales cortadas, de duco sobre madera, de Ramón Vázquez Brito (n. 1927), mientras que las primeras obras de tendencia cinética de Juvenal Ravelo (n. 1931) datan de 1965. La pintura de Mercedes Pardo (n. 1922), similar en los años 50 a la de la argentina Sarah Grilo (y ambas próximas a las organizaciones libres de los franceses Estève y De Stael), tomó a fines de los 60 un aliento y amplitud excepcionales, encarando las zonas de color como *hard edge*. Igualmente positiva fue la evolución de Otero y Soto hacia esculturas urbanas o públicas de grandes dimensiones, como los *Deltas solares* y los “penetrables”, respectivamente, donde la experiencia de la visión se recrea con una nueva relación artista-público.

La obra de extranjeros radicados en Caracas fortaleció notablemente la tendencia dominante geométrico-cinética. A Gego y Marcel Floris (n. 1914), ya mencionados, hay que añadir los nombres del lituano Gerd Leufert (*pág. 110*) (n. 1914, en Venezuela desde 1959), el italiano Nedo (n. 1926, en Venezuela desde 1950) y el dinamarqués Paul Klose (n. 1914, en Venezuela desde 1955). Leufert ganó el Premio Nacional de Pintura en 1965, después de realizar una obra de *hard edge* de gran perfección y de educar el ojo del público venezolano mediante una paciente tarea de diseñador gráfico. Gego alternó una producción rigurosa, casi matemática, con la espontaneidad de sus obras de alambre. Nedo ejecutó pinturas-relieve en blanco, con adiciones texturales de tipo lineal. Llegando a la geometría tardíamente, a mediados de los 60, Floris mantuvo desde entonces una obra de enorme capacidad expresiva, a base de elipsis. El decano de este arte fue el venezolano Narciso Deboung (n. 1925), quien en 1951 inició en París su investigación constructiva, continuándola hasta el presente.

El auge del cinetismo en Venezuela estuvo directamente vinculado a la emergencia de una poderosa clase media que se enriqueció vertiginosamente con la economía petrolera. La demanda explícita de esa clase emergente apuntó a dar, mediante el arte, la imagen del desarrollo, la alta tecnología y las expectativas de futuro. El cinetismo fue apoyado doblemente por esa clase y por el Estado, que estuvo de acuerdo con esa imagen de país moderno y en marcha. El cinetismo en las décadas del 50 y del 60 fue para Venezuela lo que el muralismo mexicano representó para México en los años 20 y 30: un arte que encarnaba el propósito de las clases dirigentes de definir con nitidez una imagen del país.

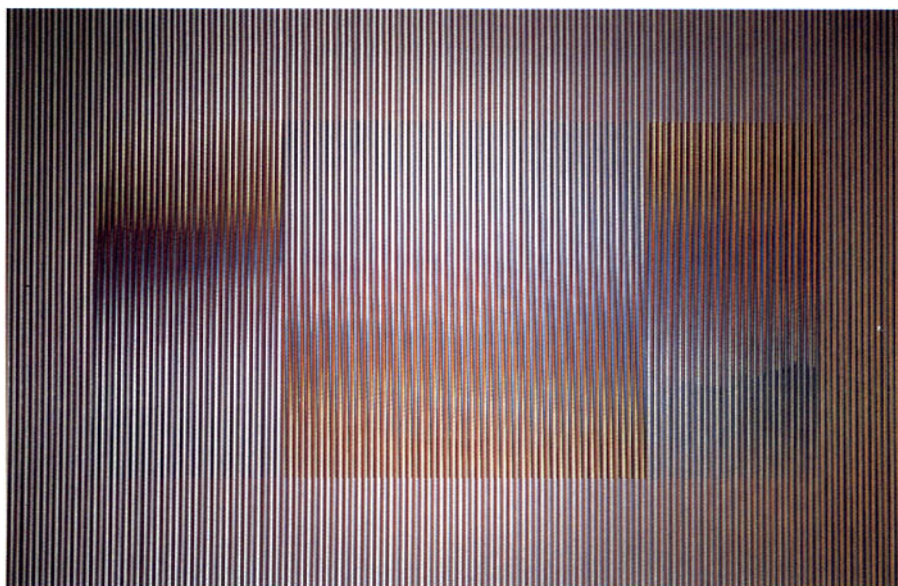
Si consideramos la geometría, tal como se presentó en los años 50, como la forma adecuada para ingresar en un circuito universal, donde se neutralizaban



• **JESÚS SOTO.** *ESCRITURA HURTADO*. 1975. MADERA, PINTURA, ALAMBRE Y NYLON, 102,8 X 171,7 X 46 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES. 1975. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

los localismos y se atenuaba o desaparecía la posibilidad de emitir un mensaje más allá de lo visual, es lógico que el desarrollo mayor de esa tendencia se produjera en los países “abiertos”, en particular Argentina y Brasil, y en menor medida, en razón de su población, en Uruguay y Chile. Es igualmente lógico que aunque la voluntad geométrica y la tentación de apuntar al circuito internacional no identificable se diera también en los países “cerrados”, con fuertes tradiciones, del área andina, Caribe y México, no adquiriera en estos últimos la fuerza de corriente dominante.

En Uruguay y Chile, la geometría representó una alternativa más dentro de procesos plurales. En Uruguay, la voluntad de estructura contó con el estímulo y experiencias del Taller fundado en la década precedente por Torres-García. Uno de los líderes de la nueva geometría fue Manuel Espínola Gómez (n. 1921), quien en 1949 organiza el grupo Carlos F. Sáez (nombre del pintor que vivió entre 1878 y 1901), que incluirá a Ventayol, ya citado; a Washington Barcala (n. 1920), cuya obra se encabalga entre el abstraccionismo expresionista y la tendencia geométrica; y al grabador Luis A. Solari (n. 1918), entre otros, mostrando una amplitud de posibilidades que trata de zafarse de la cuadrícula del maestro. A pesar de ello, Augusto Torres (n. 1913) en su pintura de la década del 50, Lincoln Presno (n. 1917) y Américo Spósito (n. 1924) mantuvieron viva largo tiempo la enseñanza de Torres-García.

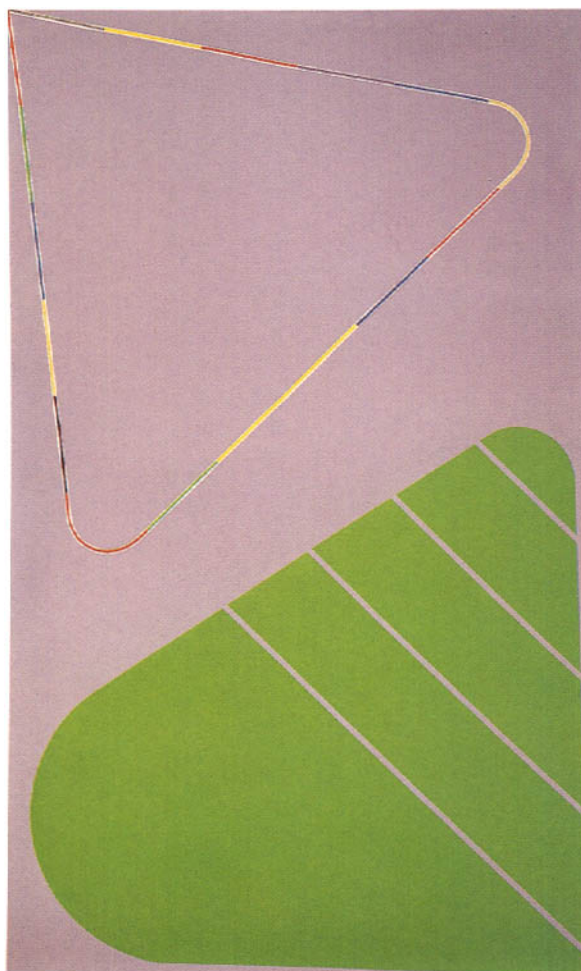


• **CARLOS CRUZ DÍEZ.** *PHYSICHROMIE NO. 965 (FISICROMÍA NO. 965)*, 1978, TÉCNICA MIXTA, 100 X 150 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1978. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.

En 1956, el concretismo uruguayo, fundado un año antes en Montevideo, presenta en el Museo de Arte Moderno de São Paulo las obras de María Freire (n. 1919) y José Pedro Costigliolo (n. 1902). La nueva geometría se revitaliza con la obra de Nelson Ramos (n. 1932), quien en la Bienal Kaiser de Córdoba, en 1960, se convertirá en la figura más cercana a experiencias internacionales, gracias a sus objetos geométricos tridimensionales. Junto a él se destaca la pintura de Miguel Battegazzore (n. 1931), familiar a las situaciones ópticas propuestas en todo el mundo; Enrique Medina Ramela (n. 1935) y Freddy Sorribas (n. 1938) se afianzan en la geometría, lo mismo que Yamandú Aldama, quien con Nelson Ramos integra el grupo La Cantera. La escultura pura y definida en grandes bloques de Alfredo Halegua (n. 1930) significó también un fuerte aporte a la nueva concepción de la geometría.

El crítico José Pedro Argul advierte que la exposición Diecinueve Artistas de Hoy, en 1955, fue “una toma de posición vigorosa de la modernidad”. Allí es donde se presentaron y defendieron públicamente algunos de los artistas mencionados, logrando hacer un corte con la época Torres-García. La renovación del arte uruguayo se vio favorecida en 1958 con la subida al poder del Partido Blanco, que abrió el país al exterior. En la década del 60, algunos salones discutidos y polemizados permitieron buenas confrontaciones a nivel nacional. Entre ellos, los que promovió el Centro de Artes y Letras del periódico *El País*, inaugurado en 1960 bajo la tutela de la crítica María Luisa Torrens, y el Salón General Electric, abierto en 1964 en Montevideo. Sin embargo, la crisis económica y la politización masiva del país, derivada de la formación de la Confederación Nacional del Trabajo y más adelante, en 1962, de la guerrilla tupamara, condujo, a

• **GERD LEUFERT.** *TIRIMA*, 1966, ACRÍLICO SOBRE TELA, 250,2 X 149,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, NANCY SAYLES DAY FUND, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE CATHY CARVER, SUMINISTRADA POR EL MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN.



finales de la década, a un progresivo dismantelamiento de los cuadros creativos artísticos.

Pasando a Chile, habría que puntualizar, por un lado, la convergencia en la modernización de la pintura y la escultura, y por otro, el acceso al pleno capitalismo del gobierno de Alessandri en 1958, que dio al país una ilusión de empuje y vitalidad moderna. En 1955 se formó en Santiago el grupo Rectángulo, que realizó tres colectivas hasta 1962, en que se llevó a cabo la primera exposición internacional de Forma y Espacio, a la que se invitó a Argentina, a Uruguay y, desde luego, a los artistas geométricos locales. Ramón Vergara Grez (n. 1923), Miguel Cosgrove, Francisco Pérez, Robinson Mora, Claudio Román, Elsa Bolívar y Carmen Piemonte (n. 1932, ingresa al grupo en 1969) son las figuras más sobresalientes de una geometría pintada que se caracteriza por su precisión y rigor. Vergara Grez, líder del movimiento, explicó: “Los artistas se habían rebelado a la fugacidad de las sensaciones, frente a la inconsistencia de los esta-



• **GEGO** (GERTRUDE GOLDSCHMIDT). *ESTRUCTURAS AÉREAS AMBIENTALES*, 1972, HIERRO Y CUERDA DE NYLON, 18 X 17,5 X 22 M. INSTALACIÓN EN LOS EXTERIORES DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS SOFÍA ÍMBER, VENEZUELA. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR EL MACCSI.

dos de ánimo y el dramatismo anecdótico... Por eso, ideaban estructuras plástico-funcionales que... simbolizaran su propia esencia.” Sin embargo, afirmaba que el arte geométrico del grupo Rectángulo, apoyado en la relación de formas, era subjetivo: “La relación entre las formas que concebimos, y entre las formas y el espacio plástico, es afectiva”, pese a que el grupo incluía a pintores ópticos como Matilde Pérez (n. 1920). Dentro de esta tendencia, Emilio Hermansen (n. 1917) fue un auténtico precursor, trabajando en la imagen de una rígida geometría sideral. La contribución de la escultura no es desdeñable. Marta Colvin (n. 1917), cuyas puertas y articulaciones de grandes formas se acercaron a la visión monumental de la arquitectura prehispánica, y Lily Garafulic (n. 1914) dieron un particular valor a la forma no figurativa.

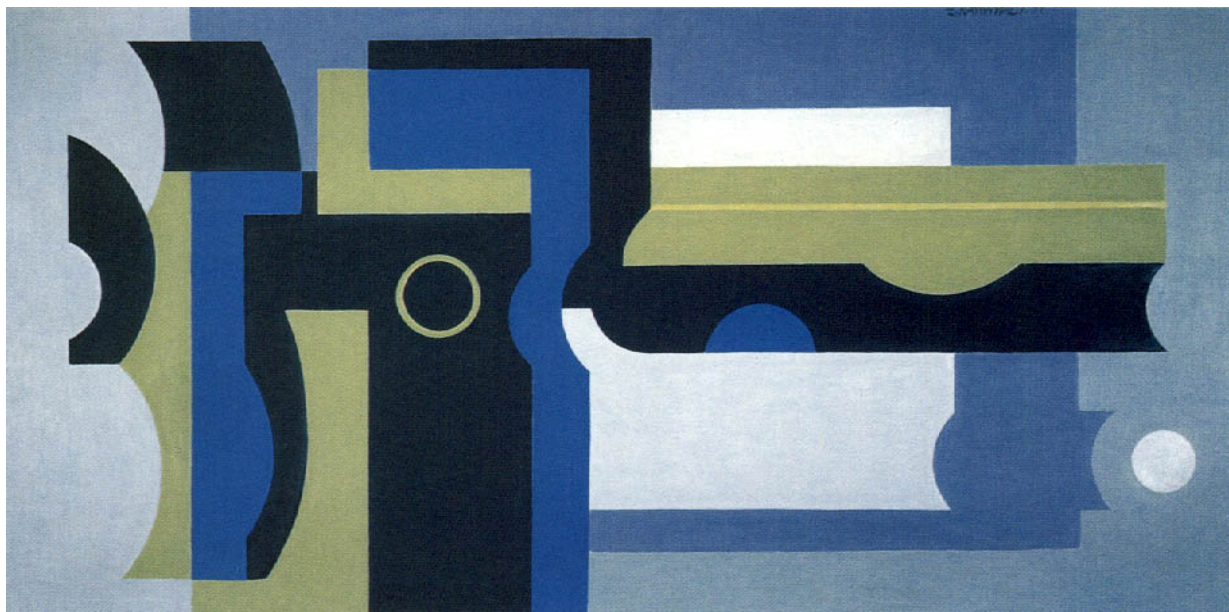
En Ecuador, Perú y Colombia, la suerte de la geometría dependió en casi todos los casos de la voluntad formal aislada de un artista. En Ecuador, fueron Manuel Rendón (1894-1980) y Araceli Gilbert (n. 1914) quienes iniciaron la ruptura con un arte fuertemente localista y apegado a la realidad indígena. En 1944, Araceli recibió el *shock* del arte no figurativo en el taller del artista Amédée Ozenfant, en Nueva York. Su permanencia en el taller despertó su interés por el plano y la relación de formas, por lo que a partir de entonces desarrolló una pintura geométrica de gran honestidad. Sólo cuando irrumpe la generación nacida

en la década del 30 se encuentra a quienes retoman y reavivan estos conceptos. Luis Molinari (n. 1929), Estuardo Maldonado (n. 1930) y Mauricio Bueno (n. 1939) sitúan con cierta dificultad obras serialistas o de tendencia óptica en un panorama dominado por el expresionismo abstracto. Esta misma sensación de *ajenidad* con el medio, fácil de comprender cuando tal medio recibe poderosas llamadas de su herencia prehispánica, se advierte en la obra cinética y cibernética de la boliviana Rudy Ayoroa (n. 1927), en la pintura del boliviano Walter Terrazas (n. 1928) y en las construcciones tridimensionales de los paraguayos Laura Márquez (n. 1929) y Carlos Colombino (n. 1937) a finales de los años 60. Asimismo, puede verse en la pintura de los peruanos Ciro Palacios (n. 1943), Gastón Garreaud (n. 1934), Carlos Dávila (n. 1935), Jaime Dávila (n. 1937) y Milner Cajahuaringa (n. 1932), perfectamente insertada en la *internacional* geométrica.

En cambio, cuando el peruano Jorge Eielson (n. 1923) asume los quipos (nudos prehispánicos) como sistemas traspasables a lo visual moderno y crea un espacio intenso determinado por ellos, carga significativamente la obra. Desde luego, su obra no se valora por la incorporación del quipo sino por haber rescatado una forma perdida, proyectándola sobre síntesis y articulaciones propuestas por la geometría actual. En este comportamiento de “rescate” se sitúa también la extraordinaria obra de la holandesa Lika Mutal (desde 1968 en Perú). No obstante, su escultura monumental, con nudos de grandes bloques de materiales pesados, ya corresponde a la década del 70, donde también hay que datar los relieves de maderas de la isla, articulados inteligentemente por Luis Hernández Cruz, de Puerto Rico, ya citado dentro de la abstracción expresionista heredera de Tamayo y de Szyszlo a fines de los años 50.

Tres artistas centroamericanos han producido obra importante en las etapas geométricas de sus respectivos procesos: la panameña Constanza Calderón (n. 1937), la guatemalteca Margot Fanjul (n. 1931) y el guatemalteco Luis Díaz (n. 1939). Sus posiciones respecto de la geometría han sido muy cambiantes. La obra de geometría sensible de Constanza Calderón, premiada en el certamen centroamericano de El Salvador en 1967, siempre ha demostrado interés por escapar de la geometría rígida mediante desajustes emocionales de la composición, como su compatriota Manuel Adán Velázquez (n. 1934). Después de experimentar en varias formas extremas de vanguardia, Margot Fanjul se afirmó en los años 60 sobre una doble obra, escultórica y pictórica, manejando en la escultura formas precisas y articuladas y en la pintura rombos de colores muy parecidos a los de los huipiles guatemaltecos. Luis Díaz también fue un experimentador, capaz de manejar con gran talento situaciones figurativas, geométricas y conceptuales. Por su parte, el guatemalteco Víctor Vaskestler (n. 1927) los precedió en el interés por una geometría autosuficiente, que remplazaría a la figuración tradicional.

También en Colombia la tendencia geométrica es excepcional, pero a finales de los años 50 y durante la década siguiente estuvo en manos de personalidades tan fuertes que se convirtió en una opción alternativa frente a la gran mayoría figurativa. En 1953, el escultor colombiano Edgar Negret (n. 1920) presentó un conjunto de *Trece esculturas recientes* en el que, aun ligado a sus inicios



figurativos, ya se advertía su poder de síntesis y su confianza en la plancha de metal, que sería en seguida el soporte formal de su trabajo. Por su parte, Eduardo Ramírez Villamizar (n. 1923) expuso en 1957, en el Salón de Arte Moderno del Banco de la República, pinturas cuya grave perfección y cuyo exacto equilibrio entre planos de color e incidentes internos de la forma ya tenían un acabado impecable. También en ese salón, Negret presentó un proyecto para escultura pública, *Columna conmemorativa de masacre*, que marca su primer interés por ubicar la obra en el conjunto urbano. Posteriormente, las obras de ambos artistas serían emplazadas en Bogotá.

La pintura geométrica en Colombia tuvo un precursor solitario: Marco Ospina (1912-1983). Será preciso llegar a la generación nacida cerca de los años 30, formada por Omar Rayo (n. 1928), David Manzur (n. 1929) y Carlos Rojas (n. 1933), para reencontrar el gusto por combinaciones y síntesis de formas precisas. Rayo abraza la experiencia óptica y la sigue de modo inalterable hasta el presente. En David Manzur, la etapa geométrica se ve siempre interferida por visiones poéticas. El Carlos Rojas de finales de los años 60 representa una etapa ligada a la escultura objetual y al minimalismo; más tarde, en la década siguiente, se convierte en pintura de franjas horizontales de color, nunca indiferentes a los tejidos andinos. Fanny Sanín (*pág. 105*) (n. 1938) desarrolla en el periodo que nos ocupa un prudente expresionismo abstracto y sólo en los años 70 comenzará a pintar variaciones cromáticas de una estructura relativamente simple, apoyada en la relación de verticales y horizontales pero muy rica en efectos.

Como apéndice de esta corriente se podría colocar la obra de dos notables tapiceros brasileños, Jacques Douchez (n. 1924) y Norberto Nicola (n. 1930),

• **EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR.**  
*COMPOSICIÓN MECÁNICA*, 1957,  
 ÓLEO SOBRE TELA, 100 X 200 CM.  
 COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE  
 DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN  
 DE LOS ESTADOS AMERICANOS,  
 WASHINGTON, DC, ESTADOS UNI-  
 DOS. FONDO DE ADQUISICIONES,  
 1959. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HUR-  
 TADO.

quienes por muchos años ejecutaron una tapicería geométrica de gran invención y calidad, buena acompañante del resto del concretismo brasileño. La colombiana Marlene Hoffmann (n. 1934) mostró por primera vez en 1963 sus tapices geométricos planos, de gran fuerza combinatoria, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1971, la tapicería geométrica realizada por la costarricense Lola Fernández (n. 1926) resultó más afortunada que su habitual expresionismo abstracto.

La aventura de la geometría, examinada continentalmente, queda ligada al problema de la dependencia. Experiencias ópticas y cinéticas se desubican voluntariamente del marco americano, con excepción del concretismo brasileño, como vimos, que trató de seguir interesando “carnalmente” a su público. Pero unas y otras actitudes tienden a identificar la modernidad con la internacionalización del arte. Sin embargo, a finales de los años 60 la conmoción que se produce en el mundo por la aspiración general a nuevas formas de vida volverá, pendularmente, a reevaluar *la región* como el área propicia para creación e invención. La geometría aparece, en medio de ese turbulento *maelstrom*, como un punto quieto, desbordado por la movilidad de la historia.

### ***La figuración simbólica***

“El auténtico vanguardismo es el realismo”, declaró el pintor Fernando Botero en 1958, con ocasión de ganar el Premio Nacional de Pintura de Colombia por su obra *Homenaje a Mantegna*. En la misma forma pudieron pronunciarse más de 150 pintores, escultores y grabadores latinoamericanos que veían con desconfianza el avance de las vanguardias norteamericanas y europeas. En 1954, el crítico inglés Lawrence Alloway lanza el nombre “*pop art*”, al tiempo que el pintor Richard Hamilton publica la lista de las cualidades del *pop* y prepara la ambientación *\$11a (\$he)*. En 1957, el francés Yves Klein presenta las “antropometrías azules”. Un año después el norteamericano Allan Kaprow produce los *happenings* (*An Apple Shrine*), que ocupan 18 horas divididas en seis partes y con participación del público. De 1961 a 1964, la Galería Leo Castelli de Nueva York promueve los productos *pop*, *La calle* de Oldenburg, los *Dick Tracy* de Andy Warhol y las declaraciones de artistas *pop* en las revistas *Time* y *Life*. El progresivo camino hacia el arte producto de consumo se consagra en la exposición *Prospekt* de Düsseldorf, Alemania, a finales de los 60. El suizo-francés Jean Tinguely inventa la máquina de pintar; el italiano Piero Manzoni expone sus excrementos envasados. Martha Jackson, en Nueva York, expone Nuevos Medios —Nuevas Formas, donde cabe el “arte otro” y el “arte antimuseo”, que se presentan simplemente como oposiciones y contradicciones al sistema, aunque, paradójicamente, invaden los centros culturales, las instituciones, las galerías y los museos.

No se trataba de expresiones renovadoras o de ruptura con las precedentes, dentro de un lógico proceso de cambio, sino de un rechazo vertical, que generó una velocidad inusitada para partir hacia cualquier novedad. Al desapare-



• FERNANDO BOTERO. *CAMERA DEGLI SPOSI: HOMENAJE A MANTEGNA II*, 1961, ÓLEO SOBRE TELA, 231,7 X 259,8 CM. HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN, SMITHSONIAN INSTITUTION, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE JOSEPH H. HIRSHHORN, 1966. FOTOGRAFÍA DE JOHN TENNANT FACILITADA POR EL HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN.

cer el cuadro que, colgado en la pared, “resulta tan remoto como una obra de Sumer”, según palabras del crítico Michel Ragon, se llegó al “artista sin arte”, definido en los años 60 como “artista post-artístico”, o *desdefinido* en tanto que artista. El crítico norteamericano Harold Rosenberg fue el único que vio claro en esa coyuntura crucial: “A pesar de las grandes ilusiones que despertaron las nuevas fabricaciones de formas abiertas”, escribió, “las artes individuales, cualesquiera que hayan sido las condiciones que han adoptado bajo la presión del cambio cultural y de la acción de artistas individuales, nunca fueron tan indispensables como hoy para el individuo y la sociedad... Con sus visiones acumuladas, sus disciplinas, sus conflictos internos, la pintura (o la poesía o la música) proporciona un medio para el autodesarrollo activo de los individuos; quizá el único medio.”

La fe en el arte como un sistema entero que entra en juego mediante la contemplación se erosionó de tal manera que proclamarlo era peligroso y anticuado. Los críticos se lanzaron a la misma carrera que los artistas, y los artistas entraron en la trampa que les tendían los medios de comunicación. La estética del deterioro consumió velozmente sus obras, o sus *performances*.

Hay que decir que los artistas latinoamericanos figurativos que trabajaron en los años 50 sobrevivieron bien esta situación mundial. Dicha situación se hizo pública en la medida en que el arte, o lo que lo reemplazó, fue comentado por los medios de comunicación. El arte de choque, el “arte de la nada”, el “arte

• **ANTONIO SEGÚ.** *LA-LA FELIZA MARU*, 1963. ÓLEO SOBRE MADEIRA, 83,5 X 68,9 CM. COLECCIÓN DEL HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN, SMITHSONIAN INSTITUTION, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. DONACIÓN DE JOSEPH H. HIRSHHORN, 1966. FOTOGRAFÍA DE LEE STALSWORTH SUMINISTRADA POR EL HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN.



de la inmundicia” y los ritos sangrientos que alcanzaron a hacer varias víctimas se convirtieron en noticia. La transformación del arte como sistema en un mecanismo de exhibición pública se produjo a favor de la ola que alcanzó la altura máxima en mayo de 1968 (no fue sólo francés sino mundial), y en las ilusiones de alcanzar un mundo radicalmente diferente donde desaparecía, en toda lógica, el artista salido de las revoluciones burguesas. Pero como el cambio radical fracasó, las expresiones rebeldes fueron rápidamente absorbidas por los museos, las galerías y las revistas especializadas. En América Latina, las ilusiones de 1968 derivaron, como veremos en el último capítulo, en nuevas postulaciones y redefiniciones de formas tradicionales. Los extremismos fueron contemplados desde lejos, con escasa y tardía participación, que por lo mismo resultó casi siempre paródica. Sin embargo, a lo largo de los años 50 la furiosa revuelta contra las expresiones tradicionales operó, en la mayoría de los artistas figurativos, como un elemento estimulante que instigó a la salvación de la imagen. La vanguardia fue, efectivamente, el realismo; su presentación fue plural. Sólo guiados por un pro-

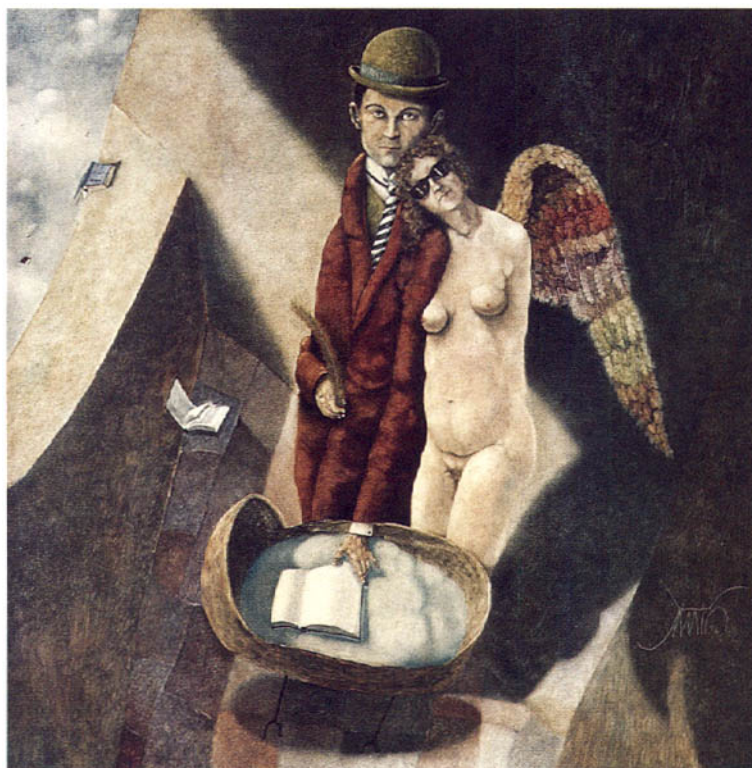


• **ARMANDO MORALES.** *MUJER A PUNTO DE VOLVER*, 1972. ÓLEO SOBRE TELA, 102 X 81 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1972. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

pósito orientador podríamos catalogar ese realismo general en realismo fantástico, realismo de síntesis, realismo expresionista e hiperrealismo, clasificación a la que se suman los objetos favorecidos por el *pop* pero extraños a su órbita e intenciones.

Sería injusto considerar esta conservación de medios tradicionales, demolidos en los centros emisores, como una salida del escenario de los acontecimientos. La alternativa del realismo latinoamericano en este período es voluntaria y consciente de su condición contestataria *vis-à-vis* las vanguardias antes mencionadas. Los pintores y escultores de la época, sin decirlo expresamente y con pocos críticos a su lado (Marta Traba con su teoría de la “cultura de la resistencia”, Aracy Amaral con su teoría del “continente ocupado culturalmente”), sostuvieron la necesidad de establecer una línea de continuidad con lo precedente. El arte de este período fue un comportamiento, que consistió en afirmar su carácter transicional entre la necesidad de cambio y la obligación de comunicar con un

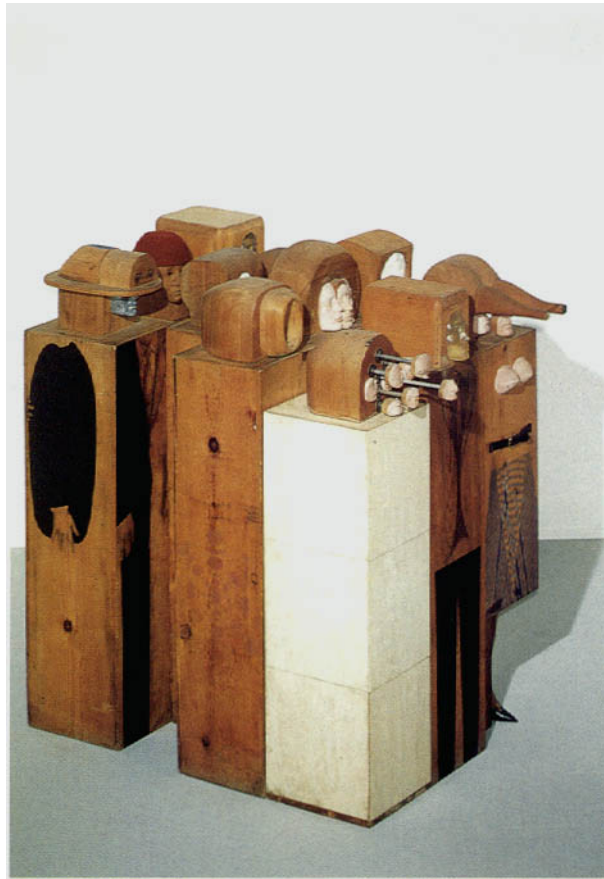
• **BENJAMÍN CAÑAS.** *KAFKA: CARTAS A MILENA.* 1976. ÓLEO SOBRE PANEL DE MADERA, 61 X 61 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1976. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



público que, por representar a la sociedad, no podía dejarse de lado. Gracias a tal comportamiento, arte y público no quedaron separados, como ocurrió en Estados Unidos y Europa, donde las anti-artes fueron rechazadas por el público y se transformaron en espectáculos para iniciados. La popularidad de los artistas (un caso característico es Andy Warhol), promovida por prensa, televisión y cine, trasladó el interés por la obra al interés por el artista como “estrella”. Este prestigio impuesto verticalmente no se produjo, desde luego, en América Latina, donde no existía dicha cadena de promoción.

El comportamiento transicional de los artistas latinoamericanos mantuvo el arte como forma de lenguaje, cuyos nuevos códigos, al partir de formas culturales propias, situaciones político-económicas reales y modalidades de vida diferentes, pudieran ser descodificados por la comunidad. La preocupación por el sentido y por el oficio domina este período figurativo. Los sistemas de significaciones tratan de ser ricos y complejos, en la medida en que las anti-artes europeas y norteamericanas los empobrecieron o descartaron. El renovado interés por el oficio favorece la formación de dibujantes y grabadores que tendrán su momento de expansión y reconocimiento en el siguiente período.

La reinserción del arte en la vida, vanamente buscada a través de las vanguardias extremas, fue intentada por los figurativos latinoamericanos a través del



• **MARISOL ESCOBAR. LOS MERCADERES, 1965, MADERA Y MATERIALES DIVERSOS, 185 X 119,3 X 184,7 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CARACAS SOFÍA ÍMBER, VENEZUELA. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DEL MACCSI.**

fortalecimiento de un lenguaje simbólico válido para la sociedad. Si el lenguaje simbólico, rico en cualidades semánticas, llegaba a percibirse como un patrimonio común, arte y vida quedarían nuevamente ligados en un plano de necesidad: la necesidad de los pueblos de expresarse, no sólo mediante sus creaciones populares, sino delegando en productores artísticos especializados la tarea de encarnarlos.

La crítica mexicana Ida Rodríguez Prampolini sostiene, con justeza, que a partir del surrealismo la irrealidad ha ganado tal terreno alrededor de la imagen que cualquier indicio formal que se desvía de lo literal conduce a cierta irrealidad. La búsqueda y reconocimiento de la irrealidad, por parte tanto de los artistas como del público, no se entenderá sin admitir una apetencia por lo irreal y una conveniente alimentación de sueños y mitos, es decir, las fuertes corrientes subconscientes que irrigan nuestra condición de comunidades míticas.

A lo que llamaremos *realismo fantástico*, los argentinos aportaron una fuerte cuota, a veces difícil de precisar, porque cae en el “fenómeno de dispersión del surrealismo” anotado por el crítico argentino Aldo Pellegrini. En la exposición realizada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en 1967, Pellegrini asoció a

numerosos artistas cuya fantasía, bien por aproximación al *pop* o simplemente por la concepción misma del cuadro, respondía al “modelo puramente interior” solicitado por André Breton. Paisajes y figuras de Roberto Aizenberg (n. 1928), Miguel Caride (n. 1920), el polaco Noé Nojehowitz (n. 1929, en Argentina desde 1933), el yugoslavo Zoravko Ducmelic (n. 1923, en Argentina desde 1955) y Juan Carlos Liberti (n. 1930) atendieron con una exactitud impregnada de misterio ese modelo interior. La misma finura en el escamoteo y la transformación de la realidad fue practicada, a fines de los años 60, por el grupo GRABAS dentro de la gráfica; Delia Cugat y Pablo Obelar (ambos nacidos en 1930), Sergio Camporeale (n. 1937) y Daniel Zelaya (n. 1938). Más vagamente, Fernando Maza (n. 1936) en sus paisajes con grandes letras, Mildred Burton en sus figuras ferozmente irónicas y Antonio Seguí (*pág. 116*) (n. 1934) en sus fotorretratos de los años 60 ampliaron el área de las visiones interiores.

La irrealidad reapareció bajo la forma de atmósfera inquietante o perturbada en las figuras de Vechy Logioio (n. 1933), en los paisajes horizontales de Hilda Crovo (n. 1933) y en la violencia atmosférica de Lea Lublin (n. 1929). En cambio, tocado de distinta manera por la atracción genérica del surrealismo, Osvaldo Borda (n. 1929) pintó sus cajas-máquinas. En un registro paralelo de formas orgánicas imbricadas, cortadas o entrelazadas, se produjeron las obras de Juan Carlos Langlois (n. 1926) y Julio H. Silva (n. 1930), a las cuales se podría aproximar la pintura posterior del mexicano Brian Nissen (n. 1939). La figuración tremendista de Jorge de la Vega (1930-1971), Jorge Demirjian (n. 1932) y Raúl Alonso (n. 1923), a pesar de ser movida por una violencia donde se reconoce el impulso expresionista, cede a la tentación surrealista de confundir los datos. El indicio falso se da continuamente en los participantes de la ya citada exposición del Instituto Di Tella. Lo comunican al público las pinturas de Marta Peluffo (n. 1931) y Erik Ray King (n. 1935); las cajas de *camembert* de Alberto Heredia (n. 1924); y las escaleras de polyester, con figuras, de Juan Carlos Distéfano (n. 1933), cuya singular obra oscila también entre el expresionismo y el surrealismo.

Contribuyen al contingente cercano a la irrealidad las figuras en el paisaje pintadas y dibujadas por Oscar Mara (n. 1935), los falsos espejos de Héctor Borla (n. 1937) y los relieves de Gloria Prioti, que como muchas obras tridimensionales de los años 60 se emparenta con la prosa cotidiana del *pop*. En este sentido, uno de los talentos más libres de Argentina, Aldo Paparella (1920-1977), activo en el período que tratamos, confecciona cajas y habitáculos, dibuja y pinta, enfrascado deliberadamente en la relación arte-vida cotidiana. También se acercó al *pop* cierto informalismo que en 1959 practicaron Luis Alberto Wells (n. 1939); Mario Pucciarelli (n. 1928), que recibió el Premio Di Tella en 1960; y Alberto Greco (1931-1965). En 1961, junto con Seguí, Wells capitaneó el grupo Arte Destructivo, que en realidad nunca se atuvo al nombre sino que persistió en la pintura. Otra variante de la irrealidad argentina la suministran las admirables acuarelas de Guillermo Roux (n. 1929), partiendo a la vez del clima logrado y de las imágenes equívocas.



• **JACOBO BORGES. HA COMENZADO EL ESPECTÁCULO, 1964,** ÓLEO SOBRE TELA, 178 X 198 CM. FUNDACIÓN "GALERÍA DE ARTE NACIONAL", CARACAS, VENEZUELA. FOTOGRAFÍA DE LOS ARCHIVOS DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REPRODUCIDO CON PERMISO DE LA FUNDACIÓN "GALERÍA DE ARTE NACIONAL", CARACAS.

Por toda América Latina se encuentran diseminadas en estas décadas numerosas variantes del realismo fantástico. En Centroamérica y las islas del Caribe lo irreal se da con gran naturalidad, en directa relación con el aislamiento cultural de estas áreas y con las influencias indígena y negra. Los ojos dibujados y pintados por el guatemalteco Rodolfo Abularach (n. 1933) exploran un más allá; el mismo arcano pesa sobre las atmósferas de Elmar Rojas (n. 1937) y las figuras petrificadas por la materia de Efraín Recinos (n. 1932), ambos también guatemaltecos. La pintura de Fernando Peña Defilló (n. 1928), Ada Balcácer (n. 1930), Domingo Liz (N. 1931) y Aquiles Azar (n. 1932), todos de la República Dominicana, donde en 1968 se constituye el grupo Proyecta, que defiende ante todo la libertad del artista, se desplaza sin inconvenientes de una realidad que, en política, perpetúa hasta 1962 la dictadura de Trujillo. En Cuba se sostuvo una tradición surrealista gracias a la obra de Mario Carreño (n. 1913), Felipe Orlando (n. 1911) y René Portocarrero (n. 1912). Carreño fue derivando hacia un surrealismo abiertamente europeo, similar a Magritte. Orlando desarrolló una obra cuya semejanza con el francés Dubuffet no le resta originalidad y sarcasmo. Portocarrero, en su período de *ciudades*, recorrió un trayecto alucinante. Más tarde, Emilio Sánchez (n. 1921); Angel Acosta León (1932-1964), cuyas sorprendentes máquinas orgánicas retomaría luego Raquel Lázaro (n. 1917); y Jorge Camacho (n. 1934) ampliaron y diversificaron los caminos del surrealismo cubano.

La figura líder del arte moderno nicaragüense, Armando Morales (n.1927), en los años 60 pasará de sus composiciones no figurativas al redescubrimiento de la imagen, dominada por el encanto de la pintura metafisi-

• **ERNESTO DEIRA.** *VERÓNICA*, 1964. ÓLEO SOBRE TELA, 114 X 146 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. OBSEQUIO DEL ARTISTA, 1964. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



ca del italiano De Chirico, aunque el escenario sea el gran Lago de Nicaragua. Los objetos y latas incrustadas en mesas y espacios contradictorios realizados por Alejandro Aróstegui (n. 1935) tendrán un gran impacto en los artistas reunidos alrededor de la Galería Tagüe, en Managua. La serie de buhos pintada por Orlando Sobalvarro (n. 1943) será un golpe de invención y complejo talento.

El artista más importante para la pintura fantástica latinoamericana es el salvadoreño Benjamín Cañas (*pág. 118*) (n. 1933). Su mundo mórbido, de personajes inverosímiles, tuvo una precisión terrible y, por lo mismo, actuó más incisiva y peligrosamente que el universo de locura y muerte descrito en los dibujos del mexicano José Luis Cuevas (n. 1934), o el estado de conmoción y deformidad de los personajes de la argentina Nelly Freire (n. 1933), el panameño Julio A. Zachrisson (n. 1930) y el brasileño Marcelo Grassmann (n. 1925). Aunque el componente expresionista sea muy fuerte en todas las obras mencionadas, domina en ellas la invención fantástica. Para comprenderlas hay que atravesar el espejo, como Alicia en el país de las maravillas, y aceptar lo imposible como verdadero.

En México, como vimos en el capítulo anterior, el surrealismo tiene fuerza de tradición. Sus vías expresivas son múltiples, partiendo del surrealismo creativo de objetos fantásticos, bien representado por el italiano Pedro



• **JORGE DE LA VEGA.** *HISTORIA DE LOS VAMPIROS*, 1963. ÓLEO Y "COLLAGE" SOBRE TELA, 162,5 X 130,9 CM. MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, ESTADOS UNIDOS. NANCY SAYLES DAY FUND FOR MODERN LATIN AMERICAN ART. FOTOGRAFÍA DE CATHY CARVER.

Friedeberg (n. 1937, en México desde 1940), que en la década siguiente retomará Xavier Esqueda (n. 1943) y Olga Dondé (aunque ésta nacida en 1935), cambiando el signo de la fantasía por el del erotismo. La irrealidad lograda por una condensación casi sobrenatural de la atmósfera pintada, y del artificio de la iluminación, que nadie llevó a extremos tan intensos como Ricardo Martínez (n. 1918) a finales de los años 60, tuvo otros excelentes representantes en Rafael Coronel (n. 1932) y Francisco Corzas (n. 1936). Fernando Ramos Prida (n. 1937), apelando a recuerdos de dibujos infantiles, y Alfredo Castañeda, a través de visiones dobles y situaciones trastocadas, enriquecieron el juego destinado a desafiar los límites de la razón.

Varios artistas, en distintos sitios del Continente, explotaron el realismo fantástico con particular energía. Tal el caso del chileno Nemesio Antúnez (1918-1993), que a fines de los 60 pintó una serie de camas imaginarias yendo por los caminos de Chile y produjo al tiempo vastos espacios urbanos de pesadilla, donde el hombre quedaba reducido a puntos minúsculos. Rodolfo Opazo (n. 1935), también chileno, fue el surrealista por antonomasia: figuras vacías y planas, escenarios silenciosos, establecieron sólidamente una gran escenografía del subconsciente. Myrna Báez (n. 1931), de Puerto Rico, afianza una figuración aparentemente realista pero tejida de climas sugestivos y una elocuente y tensa soledad. La obra del venezolano Jacobo Borges (*pág. 121*) (n. 1931), que participó por primera vez en la Bienal de São Paulo en 1957, manifestó una terribilidad

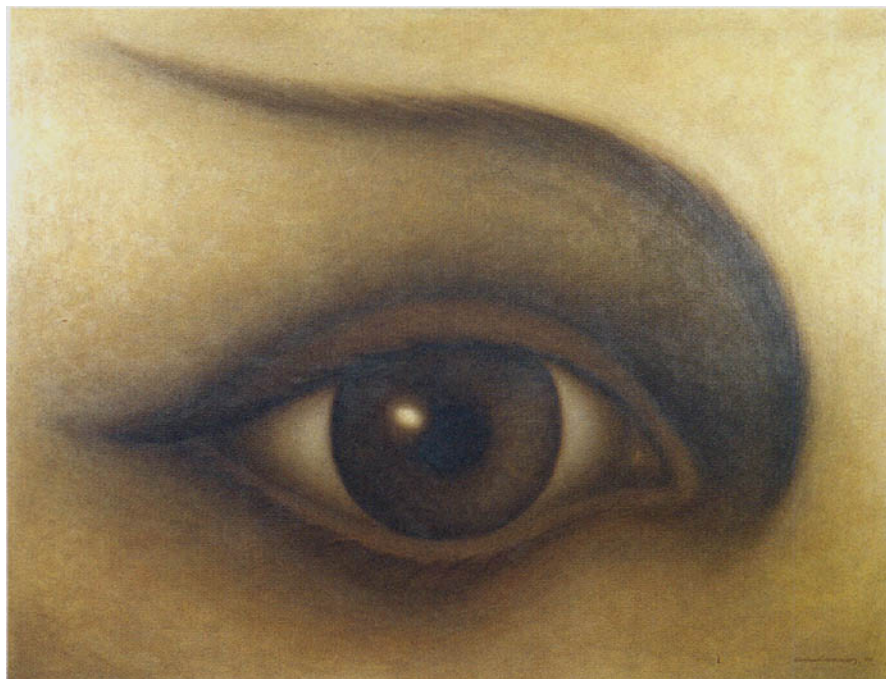
afin al espíritu agresivo-burlón del Techo de la Ballena, grupo que se emparenta con el *nadaísmo* en Colombia y con El Corno Emplumado en México. Sin embargo, al retomar la pintura después de un largo receso, en los años 70, encontró una vía expresiva más proustiana, hecha de elipsis y dobles imágenes, provenientes de realidad y sueño, en algunos aspectos próxima a la obra plástica y sugestiva del peruano Hermann Braun (n. 1933) y a la pintura, posterior, del también peruano Rafael Hastings (n. 1945), llena de luces acolchadas-algodonosas como las de Borges.

La misma evasión por vía de la atmósfera cromática fue practicada en Colombia por Luciano Jaramillo (n. 1938), dotado de parecido poder de crítica y mordacidad de visión. La peruana Tilsa Tsuchiya (n. 1936) y el colombiano Jim Amaral (n. 1933) fueron dos casos aparte. Tilsa trabajó, con perfección de miniaturista persa, figuras indígenas eróticas entrelazadas. Amaral desarrolló, en obras de pequeño formato, un sorprendente y atormentado repertorio alrededor del sexo. Las esculturas de metales y montajes de máquinas de coser, presentadas por primera vez por el peruano Fabián Sánchez (n. 1935) en la Sexta Bienal de París de 1969, constituyeron uno de los mejores capítulos inventivos del Continente. Los seres extraños contruidos con piezas de máquinas de coser fundan una verdadera “escultura de la pobreza”, que queda a la altura de máquinas libres como las de Tinguely o Takis.

El *realismo de síntesis* se enfrenta a los excesos, ironías, críticas y desfiguraciones del realismo fantástico. En los cultores de esta segunda tendencia, la deconstrucción de la irrealidad pasa a ser economía de medios y ajuste de combinaciones. En varios paisajistas activos en el período 1950-1970 pudo verse la intención de describir un espacio y al mismo tiempo sorprender por el aspecto imprevisto de una estructura lírica. Tal el caso de los argentinos Mario Crenzens (n. 1932) y Josefina Robirosa (n. 1932), cuya fuerte fantasía interceptó frecuentemente la normalidad del paisaje, y de los brasileños Cybèle Varela (n. 1943) y Tomaz Ianelli (n. 1932). Estos cuatro delicados artistas funcionaron en un registro más leve y elusivo que el venezolano Carlos Hernández Guerra (n. 1939), cuyos paisajes dominados por la horizontal aspiraron a una mayor vivacidad y repentismo. Esta línea de paisajistas dejará, entre los artistas nacidos después de 1940, herederos directos como Américo Castilla y Hugo de Marziani en Argentina, Francisco Colón (n. 1941) en Puerto Rico y Alvaro Marín (n. 1946) en Colombia.

Otro tipo de síntesis orientado a recortar las formas lo propusieron el mexicano Arnaldo Belkin (n. 1930), afirmando la imagen a través de ingeniosas rearticulaciones; el haitiano Hervé Télémaque (n. 1937), cercano al italiano Adami pero más rotundo al contornear las formas; y la venezolana Margot Romer (n. 1938), próxima al *pop* en algunos temas pero básicamente apasionada por la brutal clarificación de campos de color que trascienden urinarios y banderas.

Las extraordinarias síntesis escultóricas de la venezolana Marisol Escobar (pág. 119) (n. 1930) también tienen que ver con el *pop*, pero encontraron una so-

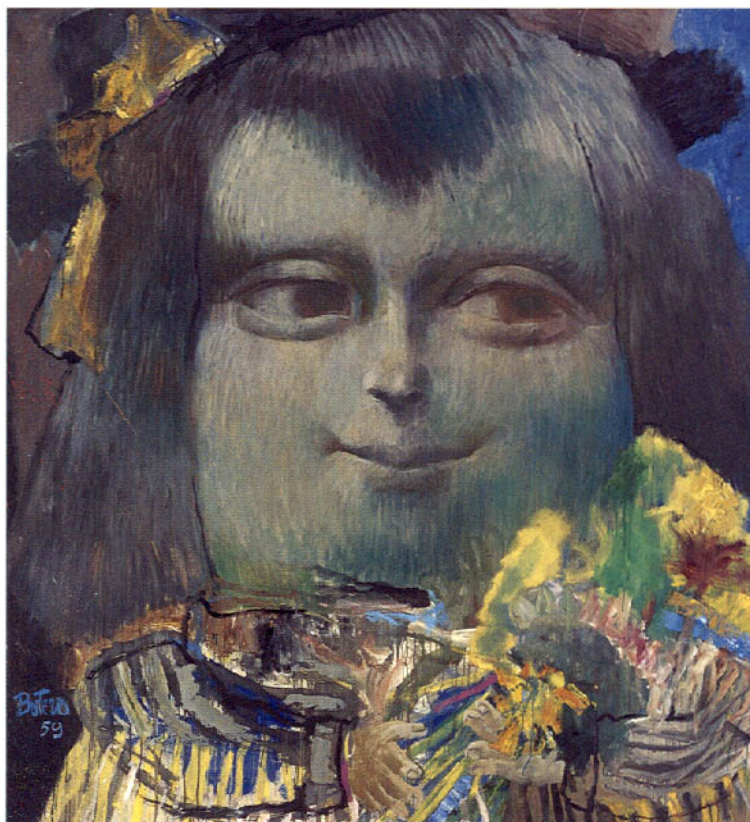


• **RODOLFO ABULARACH. ARTEMISA.** 1979. ÓLEO SOBRE TELA. 121.9 X 152.4 CM. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ. REPRODUCIDO CON PERMISO DEL ARTISTA.

lución original para bloquear las imágenes y combinar los bloques con pintura realista plana; deslizada silenciosamente hacia la irrealidad, se aparta, como Fernando Botero, del resto de sus contemporáneos. La peruana Teresa Burga (n. 1939) buscó la síntesis de ingeniosos prismas de franjas de colores combinados con figuras. En otro registro, demasiado cercano a ciertas obras de Armando Morales, la pintura del peruano Gilberto Rebaza (n. 1939) combinó formas geométricas y formas realistas. Las figuras semigeométricas del nicaragüense Leoncio Sáenz (n. 1935) y la combinación de colores planos y violentos volúmenes propuesta por la brasileña Vilma Pasqualini (n. 1930), parienta del *pop* inglés de Allen Jones, señalan la enorme cantidad de variables posibles entre el poscubismo y el *pop*.

El *realismo expresionista* pudo discernirse con más claridad y convino a los sobresaltos y angustias del período. El desorden y la agresividad de ambas décadas, en efecto, no fue un reflejo de las contradicciones y crisis del arte europeo y norteamericano sino una clara toma de conciencia de las propias capacidades de agresión. En la Argentina, como ya se ha dicho, la agresión comenzó con las desfiguraciones de Macció, Noé, De la Vega y Deira, cuando son promovidos por el Instituto Di Tella. Pero otros artistas redefinieron el expresionismo según su individualidad. Carlos Alonso (n. 1929) marca su disidencia en la exposición de 1963 del Museo de Arte Moderno de Bogotá, con dibujos y *collages* que anticipan la inusitada riqueza de medios empleada más tarde en las 170 ilustraciones

• **FERNANDO BOTERO.** *MONALISA A LOS DOCE AÑOS*, 1959, ÓLEO Y TÉMPERA SOBRE TELA, 211 X 195,5 CM. THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS. INTER-AMERICAN FUND. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA POR THE MUSEUM OF MODERN ART, NUEVA YORK.



para *La Divina Comedia*, edición auspiciada por la Olivetti en 1966. Antonio Berni, citado en el capítulo I, reaparece en 1960 con sus notables *collages* de la historia de Juanito Laguna, un habitante de las villas-miseria alrededor de Buenos Aires. En la línea divergente de un expresionismo plástico sin agresión ni denuncia, Eduardo Giusiano (n. 1931) abraza el desajuste de color y pincelada. La línea dura, sin embargo, se afirma en la obra de Carlos Gorriarena (n. 1925), que presenta la sociedad y la autoridad bajo un aspecto grotesco-brutal, también perceptible en la pintura de Oscar Smoje (n. 1939), más cercano al inglés Francis Bacon y a su caricatura violenta. Las esculturas de Juan Carlos Distéfano, ya citado, derivan hacia la presentación de la realidad como cárcel y tormento. La conmoción expresionista alcanza su clímax en la obra barroca de Ezequiel Linares (n. 1927).

Chile dará una generación expresionista de notable calidad y gran convicción para transmitir el mensaje. Descuellan las pinturas de José Balmes (n. 1927), Gracia Barros (n. 1927), Eduardo Vilches (n. 1932) y la notable obra doble, de pintora y gráfica, de la catalana Roser Bru (n. 1923, en Chile desde 1939). Dramáticamente motivados por el derrocamiento del régimen constitucional de Salvador Allende en 1973, todos derivarán en la siguiente década hacia

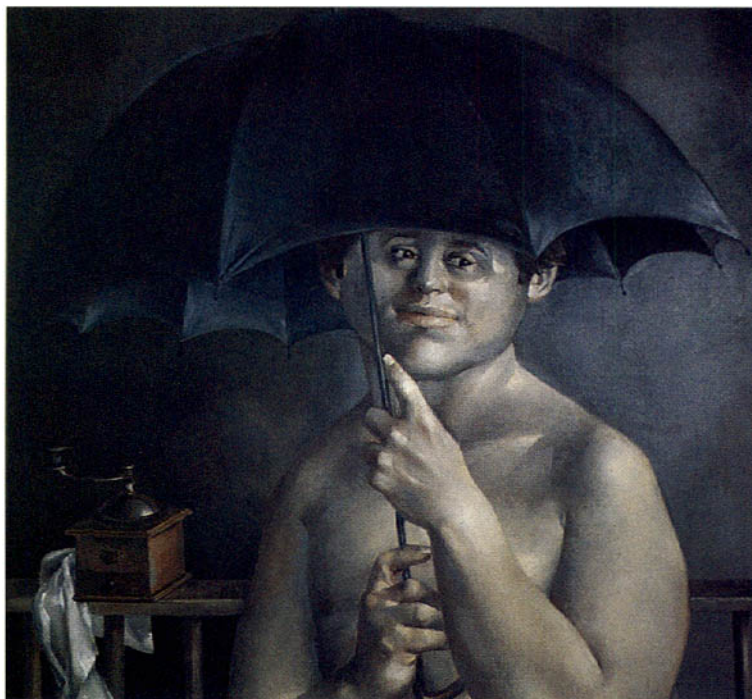


• ALEJANDRO OBREGÓN. *EL VELO-  
RIO*, 1956, ÓLEO SOBRE TELA, 140 X  
175 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO  
DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, OR-  
GANIZACIÓN DE LOS ESTADOS  
AMERICANOS, WASHINGTON, DC,  
ESTADOS UNIDOS. FONDO DE AD-  
QUISICIONES, 1957. FOTOGRAFÍA  
DE ÁNGEL HURTADO.

un expresionismo más ubicado en la tragedia nacional. Entre tanto, la obra escultórica de Juan Egenau (n. 1927) se abre paso, ajustando la rearticulación y acorazamiento de los cuerpos.

Esta apropiación convulsiva del expresionismo, donde también hay que filiar las figuras monstruosas del ecuatoriano Félix Arauz (n. 1935), la cubana Antonia Eiriz (n. 1929) y el colombiano Norman Mejía (n. 1938), este último ganador del Premio Nacional de Pintura del Salón (Bogotá 1965) por su obra antológica *La horrible mujer castigadora*, fue muy distinta a la figuración expresionista de los colombianos Alejandro Obregón (n. 1920) y Fernando Botero (n. 1932). Obregón buscó la desmesura del paisaje y lo convirtió en la geometría simbólica de su país; sus series de cóndores, cóndores-volcanes y toros-cóndores, entre las cuales se destacaron obras antológicas como *Chimborazo*, *amanecer en los Andes*, alcanzaron un aliento épico sin igual en el Continente. Fernando Botero, en otro esfuerzo similar por llegar a las situaciones límite, a finales de los 50 creó su iconografía invasora de figuras gigantescas haciendo el retrato más mordaz, y al propio tiempo tierno, de la sociedad burguesa, sus autoridades y sus mitos. Enrique Grau (*pág. 128*) (n. 1920), Juan Antonio Roda (n. 1921), Jorge Elías Triana (n. 1921) y Carlos Granada (n. 1933) trabajaron dentro de marcos más convencionales el exceso expresionista, que tuvo sus puntos óptimos en la serie de *Felipes* de Roda (1963), las enormes figuras barrocas de Grau del mismo período y las

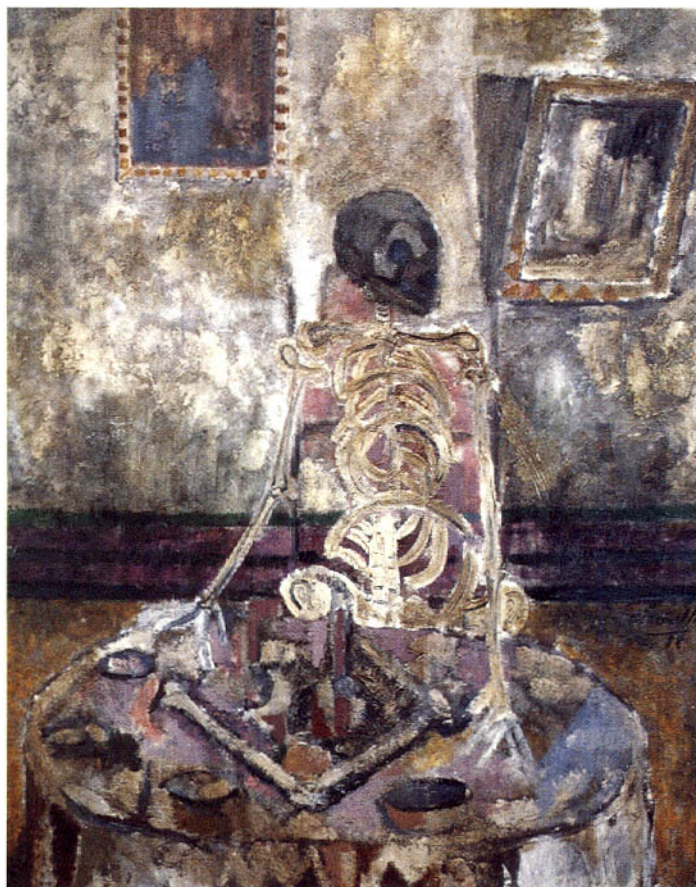
• **ENRIQUE GRAU.** *NIÑO CON PARAGUAS*, 1964. ÓLEO SOBRE TELA, 102 X 112 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1971. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.



posteriores agresiones de Granada, deudoras de Francis Bacon, quien ejercerá viva influencia sobre la generación siguiente.

Las mujeres hicieron una buena contribución al pluralismo expresionista. Citamos a las uruguayas Teresa Vila (n. 1931) y Lily Salvo (n. 1928); las colombianas Freda Sargent y Emma Reyes (n. 1919), en cuya obra paisajes, cabezas y frutas revisten un carácter totalizante; y dos notables paisajistas: la mexicana Joy Laville y la alemana Luisa Richter (n. 1928, en Venezuela desde 1955).

En muchas ocasiones, el expresionismo actúa sólo como *un acento* que, al desencajar la imagen, la vuelve más dinámica y polisémica. Ese acento fue visible en las obras de los panameños Desiderio Sánchez (n. 1929) y Guillermo Trujillo (n. 1927); el guatemalteco Roberto Cabrera (n. 1939); el mexicano Juan Soriano (n. 1920); el dominicano Pablo Giudicelli (n. 1921); y varios escultores: el holandés Cornelis Zitman (n. 1926, en Venezuela desde 1946), el peruano Joaquín Roca Rey (n. 1923) y el chileno Raúl Valdivieso (n. 1931). En cambio, la pintura de los relieves de los mexicanos Alberto Gironella (*pág. 129*) (n. 1929) y Roger von Gunten (n. 1933) y del uruguayo Hermenegildo Sábat (n. 1933) no se explicarían sin la clave de un desorden ontológico, que los lleva con implacable certeza a la maceración de figuras y situaciones. Las obras del venezolano Alirio Rodríguez (n. 1934), dispuestas a manifestar la suerte cósmica del hombre (línea de ciencia-ficción que la argentina Raquel Forner tomó en los años 60) mediante una técnica repentista próxima al *finger painting*, y el panteísmo erótico del

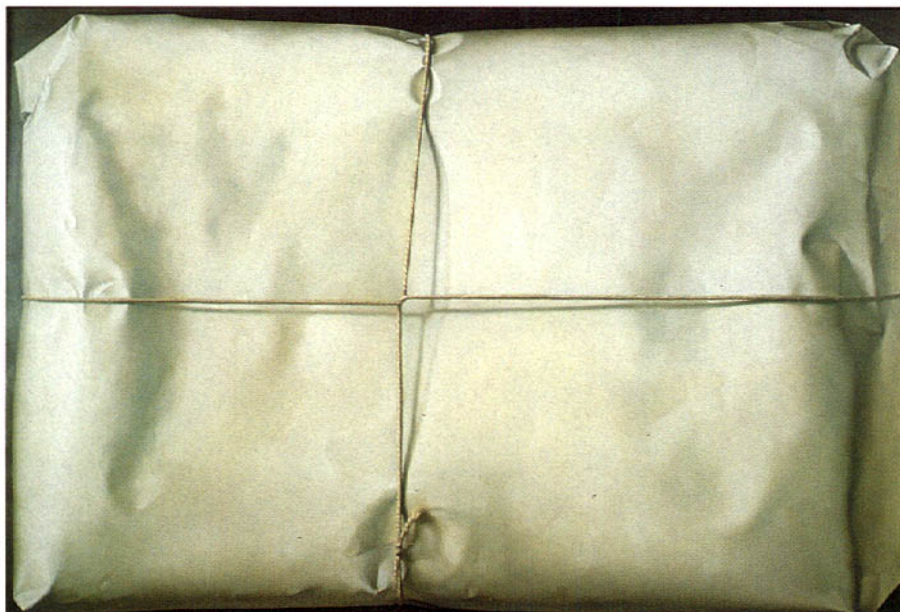


• **ALBERTO GIRONELLA.** *EL GLOTÓN*, 1958, ÓLEO SOBRE TELA, 100,5 X 80,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1959. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

mexicano Francisco Toledo (n. 1937) confirman la dificultad de demarcar el área realista expresionista. Entre la prudencia del venezolano Luis Guevara Moreno (n. 1926), con el mundo de personajes ajetreados que descubre en los años 60, y la ferocidad erótica del colombiano Leonel Góngora (n. 1932), quien ya en esa época se adelanta en 20 años a las disonancias de la “transvanguardia europea”, el expresionismo se muestra polivalente.

En muy raras ocasiones, el realismo practicado en América Latina por un extenso grupo de artistas entre 1950 y 1970 podría clasificarse dentro del hiperrealismo, tal como se definió en Estados Unidos a partir de los *close-ups* practicados por algunos artistas *pop*: ampliación de escala, escándalo del detalle y clara aproximación a técnicas y efectos de la valla publicitaria. Entre nosotros, las variables del realismo compartieron una misma pasión por los objetos de la realidad cotidiana, que a través de la línea de Antonio López García en España entroncaba con la tradición hispánica realista y con la capacidad trascendental de los bodegones de Zurbarán. Sin embargo, tal diferencia estilística no se aplica a todos los casos. Si bien conviene perfectamente a la pintura del chileno

• **CLAUDIO BRAVO.** *PAQUETE MÍSTICO*, 1967, CARBÓN, CONTÉ Y TINTA SOBRE PAPEL, 74,8 X 110,2 CM. PROPIEDAD DEL SAMUEL M. GREENBAUM 1989 TRUST, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.



Claudio Bravo (*pág. 130*) (n. 1936) y del colombiano Santiago Cárdenas (n. 1937), pese a la estrecha relación entre algunas obras de este último y las pinturas de Oldenburg, se desfasa ligeramente en la pintura del chileno Ernesto Barreda (n. 1929) de los años 60. Los argentinos José de Monte (n. 1929) y Ricardo Garabito (n. 1930) dan versiones perfeccionistas de paisajes y bodegones. Hay zonas artísticas, como Colombia, proclives al realismo; Juan Cárdenas (n. 1939) y Alfredo Guerrero (n. 1936) cultivaron allí una invariable fidelidad a la imagen real, que siguió brillantemente la generación siguiente. La precisión de los símbolos pintados por el uruguayo Raúl Cattelani (n. 1927) muestra la persistencia inevitable, en esa generación y la siguiente, del espíritu de síntesis de Torres-García. Será necesario llegar a la generación del uruguayo Clever Lara (n. 1952) para poder entrar de lleno en el realismo.

Las cartas, con dirección y sello postal, pintadas por el peruano Luis Arias Vera (n. 1932) sirven de puente para conocer un último tipo de realismo, el que campea en objetos tridimensionales. Cajas y objetos mágicos son contruidos con raro ingenio por el venezolano Mario Abreu (n. 1919) y el brasileño Rubem Valentim (n. 1922). Las mujeres-muebles del colombiano Hernando Tejada (n. 1925), realizadas ya en el período posterior de los años 70, y las mujeres “encajonadas” del uruguayo Germán Cabrera (n. 1903), de 1955 en adelante, tienen más presencia realista que las cajas del venezolano Gabriel Morera, que a su vez nos llevan a objetos colindantes con el *pop*, como las esculturas eróticas del argentino Emilio Renart (n. 1925) y los objetos libres de Rubén Santantonín (1919-1969), Vicente Marotta (n. 1935) y Pablo Suárez (n. 1937), también argentinos.

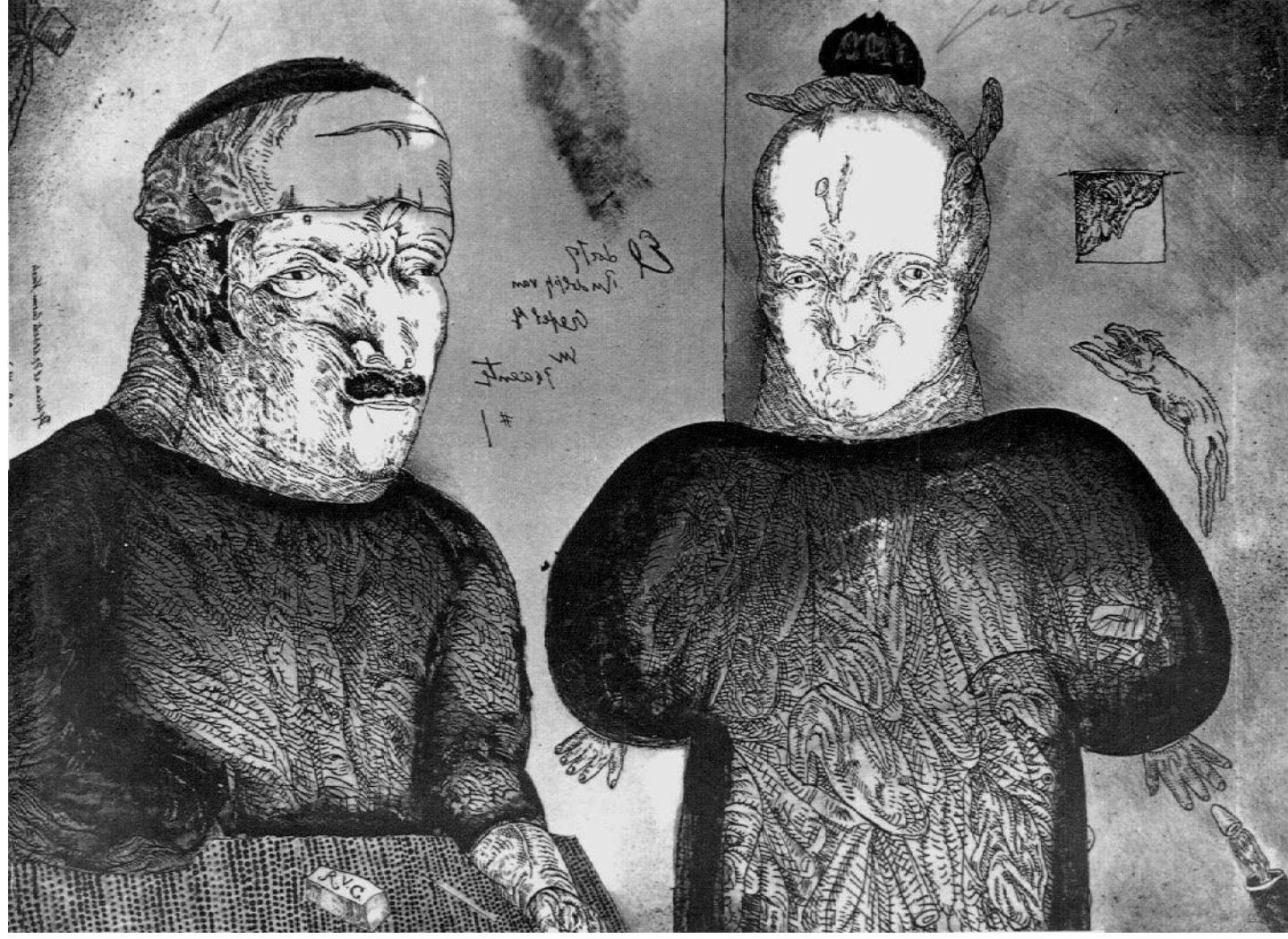
La enumeración de los artistas más representativos del período de 1950 a 1970 pone en evidencia dos cosas: primero, la seguridad con que las personalidades individuales se afirman en proyectos propios, haciendo uso de un repertorio internacional; segundo, la persistencia de tales proyectos en la difícil década del 60, sin aceptar en ningún caso el eslogan fácil y falso de “la muerte del arte”.

## Notas

<sup>1</sup> Se considera definitiva para la apertura de los años 50 la obra de los siguientes artistas: el uruguayo Julio Verdié (n. 1900), el venezolano Francisco de Narváez (1905-1982), el alemán Guillermo Wiedemann (1905-1969, en Colombia desde 1939), el costarricense Francisco Amighetti (n. 1907), las argentinas Noemí Gerstein (n. 1910) y María Martorell (n. 1909), el costarricense Manuel de la Cruz González (n. 1909), la boliviana Marina Núñez del Prado (n. 1910), el cubano Luis Martínez Pedro (n. 1910), el cubano-mexicano Felipe Orlando (n. 1911), el uruguayo Vicente Martín (n. 1911), el mexicano Luis García Guerrero, el español-venezolano José María Cruxent (n. 1911), el uruguayo Juan Ventayol (n. 1915), el argentino Manuel Espinosa (n. 1912), el puertorriqueño Lorenzo Homar (n. 1913), el cubano Mario Carreño (n. 1913), la japonesa Tomie Ohtake (n. 1913, en Brasil desde 1936), el argentino Mauricio Lasansky (n. 1914), el panameño Alfredo Sinclair (n. 1915), el argentino Luis Tomasello (n. 1915), el francés Marcel Floris (n. 1914, en Venezuela desde 1950), el mexicano Gunther Gerzso (n. 1915), el italo-argentino Líbero Badí (n. 1916), el venezolano Braulio Salazar (n. 1917), la chilena Marta Colvin (n. 1917), el chileno Nemesio Antúnez (n. 1918), el mexicano Ricardo Martínez (n. 1918) y el salvadoreño Mauricio Aguilar (n. 1919).

<sup>2</sup> Damián Bayón, *Aventura plástica en Latinoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974

<sup>3</sup> Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, Caracas, 1964-[72]. 3 v.



# LA VANGUARDIA (1960-1980)

**V**

LA ALTERNATIVA ARTE-SOCIEDAD, EL COMPROMISO Y POLITIZACIÓN DEL arte, el salto hacia la modernización, empleando un lenguaje autónomo *vis-à-vis* la realidad, son las situaciones clave que se suceden entre 1920 y 1960. Desde esta última fecha hasta el presente el arte latinoamericano tiene que enfrentarse a otra consigna: lo que importa es la vida.

Durante la década del 70, esta consigna se repite muchas veces y deja en segundo plano los problemas de identidad y dependencia. Evidencia del nuevo estado de ánimo es el Manifiesto de “Los Hartos” (México, Galería Antonio Souza, 1961), donde se lee: “Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y , desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ‘ismos’ y de los ‘istas’, figurativos o abstractos.”

Entre 1960 y 1968, ese estado de ánimo beligerante contra lo establecido crece al amparo de la protesta a escala mundial. Es 1968 el año del “mayo francés”, es decir, las barricadas callejeras y el rechazo de la Sorbonne como arquetipo del *establishment*. También es el año de la invasión soviética a Checoslovaquia, es decir, la pérdida de las esperanzas de un socialismo en libertad, y del asesinato de Martín Luther King como resultado de la lucha por la igualdad racial. En teatro y cine es el año de *Hair*, el insulto y la burla al público, el fin de las relaciones basadas en la contención mutua, y con *Easy Rider*, el comienzo de la escalada de la violencia reconocida y declarada.

Esta confrontación ideológica y generacional, de una ferocidad desconocida hasta ese momento, corresponde a los procesos de creciente descreimiento en las sociedades altamente desarrolladas. Ante el poderoso avance de las tecnologías y la incapacidad del poder para controlarlas, se busca brutal y bulliciosamente el regreso a la naturaleza y a la vida comunal. El descreimiento invade todos los estamentos de la sociedad, comenzando por el poder y terminando en la vida cotidiana a través de la universidad, la ciencia, la tecnología y el arte.

• JOSÉ LUIS CUEVAS. *EL DOCTOR RUDOLPH VAN CRETEL Y SU PACIENTE #1*, 1975, LITOGRAFÍA 17/150. 55,8 X 76,2 CM. COLECCIÓN DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS.

El carácter anarquista y espontáneo de tal demolición, que se concretó en la bandera negra enarbolada por los estudiantes del “mayo francés”, resultó demasiado arrasador para que América Latina quedara exenta. Sin embargo, las situaciones “límite” provocadas por la ciencia y la técnica no se dieron entre nosotros. El hartazgo de que trata el manifiesto mexicano se refiere más bien a la frivolidad del ambiente. En ninguna capital del Continente, ni siquiera en las más desarrolladas, se encuentran los motivos de rebeldía de los países altamente industrializados. El mundo de Herbert Marshall McLuhan, que corresponde al mismo momento crucial, tiene que ver con la invasión de la imagen televisada, el bombardeo de los mensajes publicitarios y el desarrollo fenomenal de la cibernética, la computación y la informática como ciencia al alcance de todos. Por eso, cuando McLuhan profetiza el fin de la “galaxia Gutenberg”, es decir, de la información leída, y el advenimiento de una “aldea global” uniforme, homogeneizada, donde “el medio es el mensaje”, habla para sociedades perfectamente identificables. Sin embargo, el “mac-luhanismo”, el “hippismo”, como fenómeno social de ruptura, la imaginación al poder para rechazar el conocimiento tradicional y el categórico rechazo de los modelos precedentes producen un fenómeno revulsivo en nuestros países. Con diferentes fechas de inserción en el cambio radical del arte, y con proyecciones que varían según quien haya ejercido la hegemonía crítica, todo el arte latinoamericano oscilará sobre su base. Durante este período se producirá una vanguardia capaz de publicitarse como ningún otro movimiento, tendencia o grupo lo había hecho antes. Paralelamente con ella, se defenderá tenazmente el derecho a la expresión artística individual o de grupo que mantenga la triple complicidad entre el hombre y sus sueños, y entre esos sueños y la esperanza de la comunidad.

La capacidad promocional de las vanguardias fue muy sorprendente, si se tiene en cuenta la relativa astenia de los grupos latinoamericanos y su pobreza crítica. Tuvo tal impacto que por momentos llenó la escena y obligó a replegarse a quienes seguían sosteniendo la vigencia de los medios tradicionales de expresión. Jugado a dos polos, ese enfrentamiento se sintetizó en dos frases: *el arte ha muerto*, pronunciada desde diferentes plataformas y por distintos voceros, y su contraria, *el arte no ha muerto*, mantenida por las obras que lograron una renovación de formas y significaciones.

Una tercera situación se dio en este período: la reconquista del dibujo y del grabado como formas modestas y a la vez múltiples de expresión, en contraposición al arte promovido desde los centros de experimentación y tecnología norteamericanos, europeos y japoneses, que requería materiales costosos y un sofisticado nivel de producción, o bien contaba con la capacidad de dilapidación de la “sociedad opulenta”, visible en la destrucción de carros, comestibles, paredes y muebles, que luego eran un elemento de *happenings* y *performances*.

El dibujo tuvo un significado profundo. Proclamó lo visual contra la invasión de lo táctil y permitió una lectura descomplicada y sin claves, al revés de las proposiciones conceptuales, que fueron derivando hacia un hermetismo para iniciados y a códigos secretos que la comunidad no podía penetrar. También

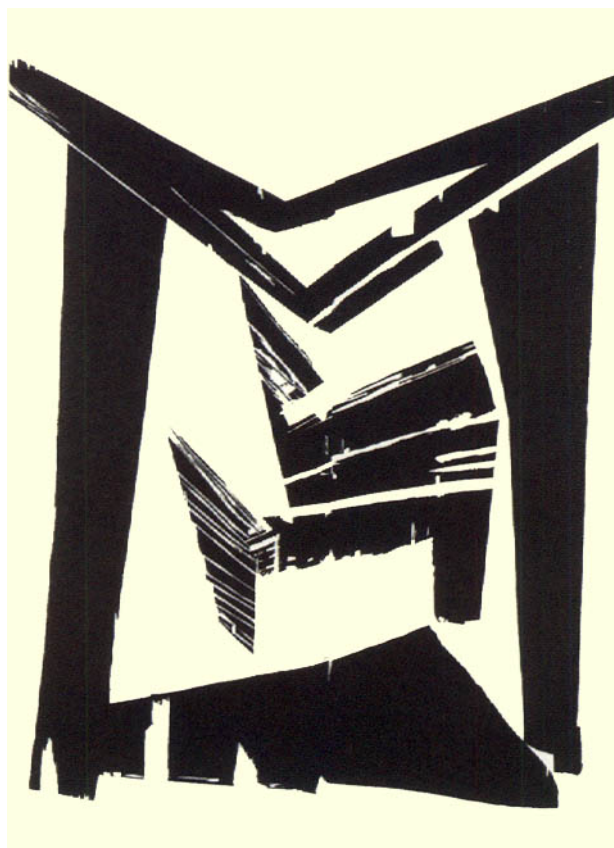
estimuló la creatividad del espectador al proponerle una forma generalmente abierta que podía “terminarse visualmente”. Su función educadora y comunicativa se ahondó en el grabado, cuya reproducción múltiple terminó con el privilegio de la pieza única. Sin embargo, la modalidad de los “múltiples” no lo resolvió todo, ya que el costo de éstos también resultó muy elevado para el público corriente.

La fuerza con que resurgen dibujo y grabado es espectacular. En ese progresivo entusiasmo tienen definitiva importancia las bienales y certámenes convocados aproximadamente a partir de 1960 y el apoyo de las compañías nacionales de cartón y papel. Las muestras más representativas fueron la Primera Bienal Americana de Grabado, en 1963, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, dirigido en ese momento por el pintor Nemesio Antúnez, quien invitó a Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, México, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela; la Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado, en 1967, en la Universidad Central de Venezuela, con la que culminaron ocho exposiciones dedicadas al dibujo y grabado nacional, iniciadas en 1959 y programadas por el grabador Antonio Granados (n. 1917); y la Primera Bienal de Grabado Latinoamericano, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, que se llevó a cabo en San Juan en 1970 y presentó hasta el presente cinco ediciones. También en 1970 se convocó la Exposición Panamericana de Artes Gráficas en Cali, Colombia, embrión de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, que reunió dibujo, grabado y diseño gráfico, abrió en 1971 bajo la responsabilidad del Museo La Tertulia, de Cali, y que continúa hasta ahora. Durante los años 70, nuevos certámenes se sumaron a los ya existentes. Estos fueron la Bienal de Grabado de América, en Maracaibo, Venezuela, que tuvo ediciones de 1977 a 1981; y la convocatoria de Benson & Hedges para Nuevo Grabado y Dibujo en la Argentina, en 1978. Si agregamos a estos certámenes las exposiciones locales dedicadas a artes gráficas en todo el Continente, tendremos un panorama de impresionante solidez y amplitud.

El grabado en el Brasil, considerado como el más desarrollado del Continente, tanto en el aspecto técnico como por la amplitud de su registro temático, se impuso y sirvió de ejemplo. A la probada maestría de la obra de Isabel Pons (n. 1912), Edith Behring (n. 1916), Fayga Ostrower (n. 1920), Ruth Bess (n. 1924), Marcelo Grassmann (n. 1925) y Artur Luis Piza (n. 1928), se sumaron nuevos maestros de la gráfica como Roberto de Lamônica (n. 1933), María Bonomi (*pág. 136*) (n. 1935) y Anna Letycia (n. 1929). Inagotable cantera de excelentes artistas, el grabado en el Brasil se puso al día en cuanto a renovación de temas con las obras de Fabio Magalhães (n. 1942), José Alberto Nemer (n. 1945), Arlindo Daibert (n. 1952) y José Bezerra Dias (n. 1957).

También dentro de los precursores de la obra gráfica hay que citar al costarricense Francisco Amighetti (n. 1907); al puertorriqueño Lorenzo Homar (n. 1913); al argentino Mauricio Lasansky (*pág. 137*) (n. 1914, radicado en los Estados Unidos); a los uruguayos Luis A. Solari (*pág. 139*) (n. 1918), Antonio Frasconi (n. 1919), Leonilda González (n. 1924) y Anheló Hernández (n. 1922); y a la venezolana Luisa Palacios (n. 1923), quienes mantuvieron en el período que nos ocupa

• **MARIA BONOMI.** *PALCO*, 1962. XILOGRAFÍA, 111,8 X 101,6 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. REGALO DE FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO, 1964. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.



una actividad que venía de las décadas precedentes, completándola con una tarea docente y formativa de enorme importancia. Tal el caso de Lorenzo Homar, quien estimuló y enseñó a todos los grabadores jóvenes de la isla, marcando preferencias como la xilografía, la serigrafía y el cartel.

El auge del grabado rearticuló una actividad comunal, de taller colectivo, importante para sostener a los artistas en un momento de duda y crisis internacional. Entre la multitud de grabadores que trabajan en el período, algunos definen claramente el grabador puro, que no va ni viene de la pintura y la escultura sino que define la gráfica como una expresión autosuficiente y total. Tal es el caso de los argentinos Ana María Moncalvo (n. 1921), Eduardo Audivert (n. 1931), Julio Guillermo Paz (n. 1939) y Cristina Santander (n. 1942); los colombianos Alonso Quijano Acero (n. 1927), Augusto Rendón (n. 1933) y Pedro Alcántara (n. 1940); los mexicanos Juan Manuel de la Rosa (n. 1945) y Nunik Sauret (n. 1951); el puertorriqueño Antonio Martorell (n. 1939); los uruguayos Glaucio Capozzoli (n. 1929), Luis Camnitzer (n. 1939) y Naúl Ojeda (*pág. 139*) (n. 1939); y el venezolano Francisco Bellorín (n. 1941).

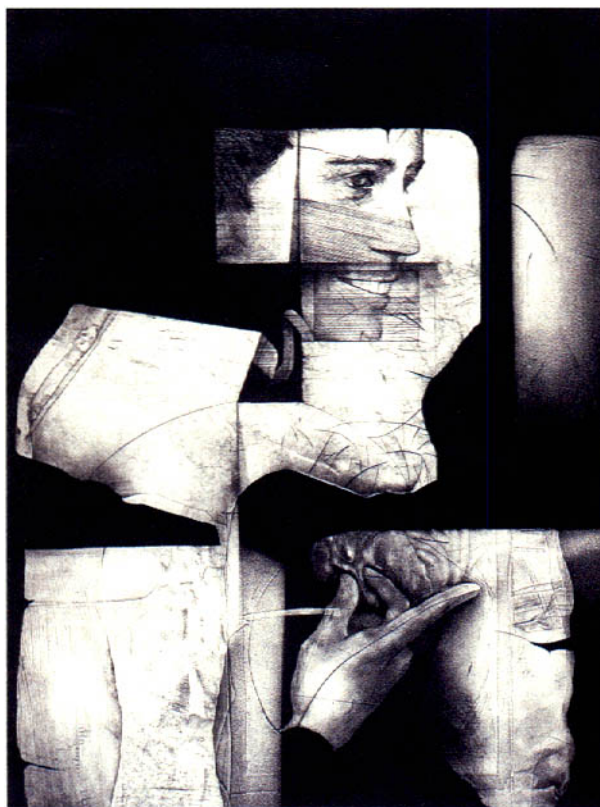


• MAURICIO LASANSKY. *KADDISH*, 1975, AGUAFUERTE A COLOR, 107 X 66 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1978. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

Frente a este fenómeno de producción continental de gráfica en momentos en que el arte internacional buscaba incentivos espectaculares fuera de los medios tradicionales para reanimar lo que consideraban muerto, es preciso insistir en el significado de resistencia que tuvieron tanto el grabado como el dibujo. Ese papel fue advertido lúcidamente en la ya citada Exposición Latinoamericana, celebrada en Caracas en 1967, por el crítico venezolano Juan Calzadilla, quien escribió: “El arte no ha muerto, y lo que en realidad comienza a plantearse es un fenómeno de coexistencia de concepciones... Justamente para mostrar la vigencia de concepciones heredadas de una tradición viviente, ponemos como ejemplo esta exposición. Su realización, en momentos en que nuestra conciencia subdesarrollada se presta fácilmente a ser deslumbrada y alienada, no podía ser más oportuna, precisamente para llamar la atención sobre obras y creadores de gran autenticidad; debemos aceptar que en arte es más importante ser auténtico que estar al día.”

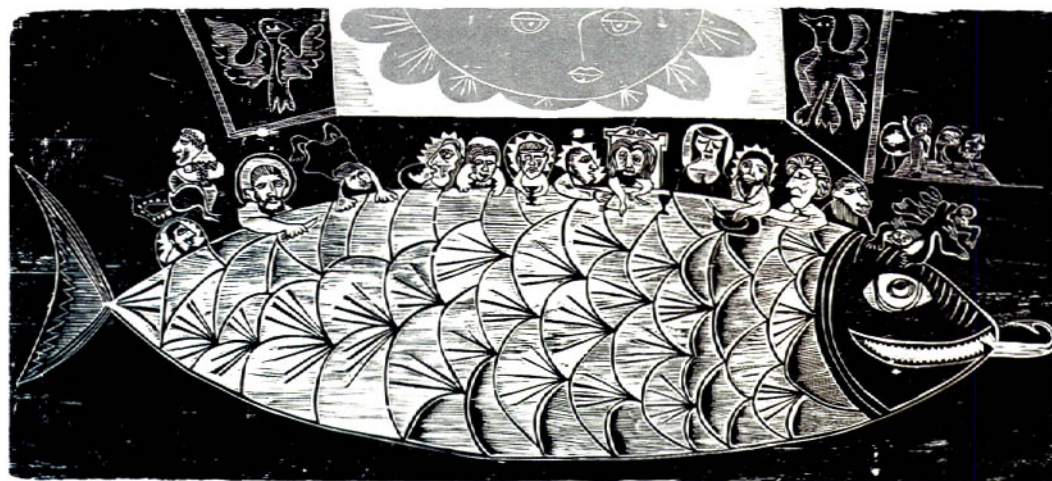
Justamente ese desprecio a “estar al día” hace que pintores y escultores se vuelvan hacia el grabado. Un caso brillante fue el del colombiano Juan Antonio

• JUAN ANTONIO RODA. *RISAS*  
NO. 6. 1972, AGUAFUERTE 8/20,  
64,8 X 48,4 CM. COLECCIÓN DEL  
BANCO INTERAMERICANO DE DE-  
SARROLLO, WASHINGTON, DC, ES-  
TADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE  
ÁNGEL HURTADO.



Roda (pág. 138) (n. 1921), quien después de alcanzar el mejor nivel de la pintura colombiana con su serie de *Cristos* (1968) y *Ventanas de Suba* (1970), de 1971 a 1976 se dedicó exclusivamente al grabado, produciendo las series *Retrato de un desconocido*, *Risas*, *El delirio de las monjas muertas* y *Amarrapeños*. Junto con la serie de Lasansky sobre el nazismo y sus víctimas, sus aguafuertes cuentan entre los más admirables grabados realizados en el Continente, pero también hay que estimarlos como una ruptura con la “obra única” y un avance hacia la reproducción múltiple para alcanzar receptores menos favorecidos.

Este aspecto social del grabado fue particularmente atendido por la revolución cubana desde sus inicios, al darle énfasis y apoyo al Taller de Grabado de La Habana, donde se formó una generación numerosa de jóvenes artistas; pero el gran acierto artístico de la revolución fue la promoción del cartel cubano, primero desde instituciones culturales como el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), el Consejo Nacional de Cultura (CNC) y la Unión de Artistas y Escritores Cubanos (UNEAC), y luego como sistema de uso colectivo para comunicar todo tipo de mensajes al público en general. En el trabajo de carteles y vallas se comprometieron los viejos y nuevos pintores, los diseñadores, los cinematografistas. El cartel cubano se convirtió en el objetivo



• (ARRIBA) **NAÚL OJEDA. LA ÚLTIMA CENA**, 1977, XILOGRAFÍA, 48,2 X 91,4 CM. REPRODUCIDA CON PERMISO DEL ARTISTA. (ABAJO) **LUIS SOLARI. CHARMING ALLEGORY** (ALEGORÍA ENCANTADA), 1975, AGUAFUERTE A COLOR Y PUNTA-SECA, 45,7 X 61 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1978. FOTOGRAFÍAS DE ANGEL HURTADO.



más estratégico del cambio de óptica que debía sobrevivir, acompañando un cambio radical de circunstancias político-sociales. La finalidad de los carteles pudo llevarse a cabo gracias al rigor, al buen gusto, a la capacidad de síntesis plástica y a la comprensión de la naturaleza del medio y su comunicación eficaz e inmediata. Se logró así una alfabetización visual tan eficaz como la alfabetización propiamente dicha. Como en Polonia, el cartel cubano se libró de caer en el “realismo socialista” que liquidó pintura, escultura y dibujo. Ese sistema contuvo el exceso ideológico y produjo una de las actividades plásticas más im-

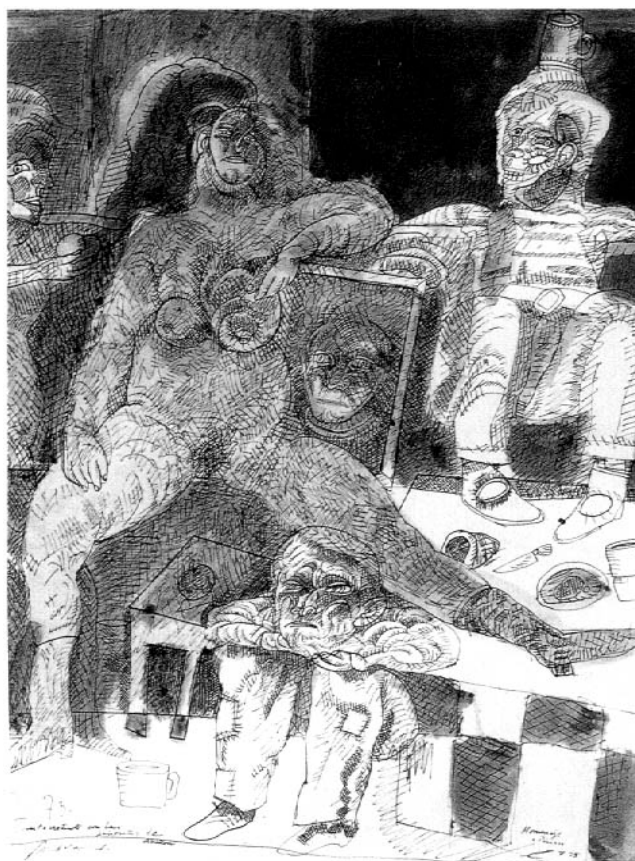
portantes del Continente, tal como lo reconocieron, entre otros, los críticos Damián Bayón en América Latina y Susan Sontag en Estados Unidos.

Así como el grabado rescató sus valores específicos y se expandió en lugar de retraerse frente al “arte antimuseo” o al “arte de sistemas”, el dibujo también revistió profunda importancia. No nos referiremos aquí a pintores y escultores que también dibujan sino a aquellos que pusieron en el dibujo la totalidad de sus energías, como el mexicano José Luis Cuevas (*págs. 132, 141*), cuyo impacto durante la década del 70 resultó decisivo para el nacimiento del dibujo con fuerza de género y con amplia capacidad comunicativa. Algunos artistas ya citados en el capítulo anterior, como Zachrisson, Alonso y Grassmann, redefinieron su tarea dibujística con poderosa libertad imaginativa. Entre los precursores de este período hay que citar también la notable serie *Los hombres sin rostro*, ejecutada por Luis Nishizawa (n. 1920) en México en 1968, así como la obra gráfica (dibujos, montajes y *collages*) de los ecuatorianos Guillermo Muriel (n. 1925) y Hugo Cifuentes (n. 1923), este último considerado por el crítico ecuatoriano Wilson Hallo como uno de los enriquecedores de la gráfica nacional, que abrió el campo a jóvenes como Ramiro Jácome (n. 1948).

Paralelamente con el dibujo, la ilustración volvió por sus fueros con la misma fuerza social y política que había revestido a fines del siglo XIX. Tal el caso de la serie *Al troesma, con cariño*, homenaje al cantante Carlos Gardel, hecho por el uruguayo Hermenegildo Sábat (n. 1933), o las series políticas del guatemalteco Arnoldo Ramírez Amaya (n. 1944) y del colombiano Gustavo Zalamea (*pág. 143*) (n. 1951), autor de *Los papeles de la tierra* (1979).

La gráfica integradora, en que el dibujo es tan importante como la técnica del grabado, ha tenido extraordinarios intérpretes en el mexicano Javier Arévalo (n. 1957), el peruano Valeriano (Pablo Alvarez Valeriano) (n. 1957) y el ecuatoriano Nicolás Svistonoff (n. 1945). En la década del 70, Colombia y Venezuela contaron con dibujantes excepcionales: Miguel Angel Rojas (n. 1946), Ever Astudillo (n. 1948), Félix Angel (*pág. 161*) (n. 1949) y Oscar Muñoz (n. 1951) en Colombia; Alexis Gorodine (n. 1946), Simón Guedes (n. 1948), Jorge Pizzani (n. 1949), Francisco Quilici (n. 1954) y María Eugenia Arria (n. 1956) en Venezuela. Ellos constituyen un fuerte cuerpo de dibujantes capaces de darle autonomía a la línea y nivelarla con los valores pictóricos. Dibujantes de gran calidad como la cubana María Lino (n. 1951), el puertorriqueño Juan Ramón Velázquez (n. 1950) y el argentino Remo Bianchedi (n. 1950) no sólo confirman la fuerza de los medios tradicionales, sino que justifican el rechazo a convertir el arte en espectáculo. El supuesto descrédito del “objeto artístico” queda invalidado por su prestigio. Al mismo tiempo, la relativa modestia de la producción gráfica (desde el punto de vista de mercado) y su mayor accesibilidad le dieron automáticamente un “valor de uso”, que inútilmente habían buscado las anti-artes para librarse de la tiranía del “valor de cambio” fijado por los intermediarios.

La recuperación del arte como “valor de uso” fue una de las mayores ambiciones de los años 70. Tal recuperación, sin embargo, tuvo un signo claramente diferente según la encontremos en los países altamente industrializados o



• JOSÉ LUIS CUEVAS. *AUTORRETRATO CON LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN*, DE LA SERIE DEL HOMENAJE A PICASSO, 1973, TINTA Y AGUADA A LA PLUMA SOBRE PAPEL, 40 X 33,5 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1974. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

en los de América Latina. La diferencia entre ambos valores, tal como tenía vigencia en los países desarrollados, no podía aplicarse en América Latina. El modelo de la crisis era inexportable; cuando se exportó, dio como resultado una activación artificial, provocada por empresas como el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), en Buenos Aires. En la práctica, fueron los grabadores, gracias a la intercomunicación resultante de bienales y certámenes colectivos, y el prestigio del dibujo los que acortaron la distancia entre “valor de uso” y “valor de cambio”, consiguiendo de manera espontánea uno de los objetivos prioritarios de la década: una convivencia más amplia entre expresión artística y público.

De las tres tendencias generales en que dividimos este período (división hecha exclusivamente por razones de ordenamiento y selección del enorme material existente), la gráfica es, sin duda, la que toma mayor conciencia del enfrentamiento al “caos dirigido” que se implanta al mismo tiempo en Estados Unidos y en Europa. La gráfica constituye, en forma auténtica y original, la versión latinoamericana del “arte pobre”, promocionado en Italia y luego convertido en una de las modas efímeras de los 60 y 70, que se impregnó de la inevitable

sofisticación que acompaña las modas. La reproducción múltiple para sociedades de bajo poder adquisitivo, el costo modesto de dibujo y grabado comparado al de pintura y escultura, el valor transitorio del cartel o valla callejera, tuvieron en nuestras colectividades la resonancia que esperaban. Del “mural efímero” realizado por el mexicano José Luis Cuevas en la Zona Rosa de México, hasta el “Museo de la Autopista” promovido por Rafael Bogarín (n. 1946) en la carretera de El Tigre, Venezuela, pasando por los periódicos y copias heliográficas de dibujos originales, repartidos entre el público por el colombiano Gustavo Zalamea, el arte gráfico fue pensado, programado y ejecutado de acuerdo con un destinatario: el público. De ahí que la gráfica sea, dentro del contexto latinoamericano, una verdadera vanguardia.

A esta vanguardia “populista” habría que reconocerle tres ramificaciones: los objetos, los tejidos y la pintura primitiva.

A fines de los años 60, con el rompimiento de los marcos tradicionales, varios artistas produjeron objetos hechos con distintos materiales. Aunque las cerámicas de las venezolanas Tecla Tofano (n. 1927 en Italia) de los años 1967 a 1969, Seka Severín (n. 1923 en Yugoslavia, en Venezuela desde 1960) y Colette Delozanne (n. 1934 en Francia, en Venezuela desde 1955) de principios de los 70 fueran sustancialmente distintas al *Testimonio de los objetos* presentado por la ceramista Beatriz Daza (1927-1968) en Colombia en 1966, citamos a las tres como ejemplos paradigmáticos del desfase de áreas. Los objetos de Tecla Tofano, con su violencia crítica a la sociedad machista y consumista, tocaron el dibujo político y la escultura. Las piezas de Seka, cual maravillosas piedras totémicas, y las cerámicas de Delozanne, moviéndose en un terreno arqueológico y nostálgico, trataron de rearticular la sociedad actual con sus orígenes prehispánicos. Los *collages* de objetos reales de Beatriz Daza acreditaron tazas y cucharas, en un movimiento inverso al descrédito de los objetos de arte *pop* norteamericano.

Esa misma búsqueda de significación se evidencia en las cajas del mexicano Alan Glass (n. 1932), llenas de asociaciones mágicas, debidas más a la invención que a la memoria, a la inversa del norteamericano Joseph Cornell. Vinculada a la memoria surrealista, el mexicano Xavier Esqueda (n. 1943) hizo en 1968 la serie titulada *Las memorias presentes*. Uno de los creadores más originales de la siguiente generación, el colombiano Bernardo Salcedo (n. 1942) produjo a fines de los 60 y en los 70 el mayor conjunto de cajas y objetos libres realizados en el Continente, pasando de cajas blancas con fragmentos de muñecos a series vinculadas con la autopista y a objetos inventados que sugerían máquinas y artefactos.

Debe citarse a José Ramón Lerma (n. 1930), artista chicano, como precursor de los objetos que en 1970 recaen sobre un tema común del *pop* continental: el Sagrado Corazón de Jesús, tratado también por el colombiano Juan Camilo Uribe (n. 1945) y por el venezolano Carlos Zerpa (n. 1950). La reiteración de este tema, y el singular hecho de encontrarlo en un artista latino nacido en los Estados Unidos, tiene que ver con la fuerza y presión de la religión en mu-



• GUSTAVO ZALAMEA TRABA. *ESTUDIO CON FRUTA NARANJA*, 1988, ÓLEO SOBRE TELA, 200 X 200 CM. FOTOGRAFÍA SUMINISTRADA Y REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR LA GALERÍA "CENTRO DE ARTE EUROAMERICANO", CARACAS, VENEZUELA.

chos de nuestros países. Su originalidad, en cuanto imagen *pop*, es tomar como punto de partida la estampa popular y no el producto de consumo. El objeto cargado de sentido se encuentra de nuevo en las obras del brasileño Jonas Dos Santos (n. 1947), al que podría creérsele descendiente del polaco Frans Krajcberg (n. 1921, en Brasil desde 1948) por el uso de materiales "ecológicos", sólo que Dos Santos ahonda en el fetichismo, lo mismo que su compatriota Tunga (n. 1952). En Colombia, los objetos de Ramiro Gómez (n. 1949) representaron, frente a trabajos filiales en tendencias similares (como las cajas-libros de Lucas Samaras, de los Estados Unidos), la versión pobre y agresiva, fabricada con clavos, alambres, estopa y materiales de desecho.

Dada la imposibilidad de mencionar a todos los artistas de interés en esta etapa, escogemos México para señalar el surgimiento masivo del tejido. Numerosos materiales nuevos, fibras, alambres, cuerda, cáñamo, hilos, oro y plata, *collages*, plexiglás, madera, fueron incorporados a la urdimbre. Androna Linartas (n. 1940); los tejedores Helga Freund, Tomás González e Ismael Guardado (los tres nacidos en 1942); Aldape Luz (n. 1946); Marcela Villaseñor (n. 1948); Teresa Villarreal Núñez, Maricarmen Hernández y Víctor Abreu (los tres nacidos en

1952) son algunos ejemplos de la ampliación de registro del tejido mexicano respecto de los precedentes. En esta generación se llega naturalmente al tejido como objeto tridimensional, como los tubos revestidos de listones tejidos de Maricarmen Hernández en 1971. La originalidad de estos tejedores se consolida pero no se supera.

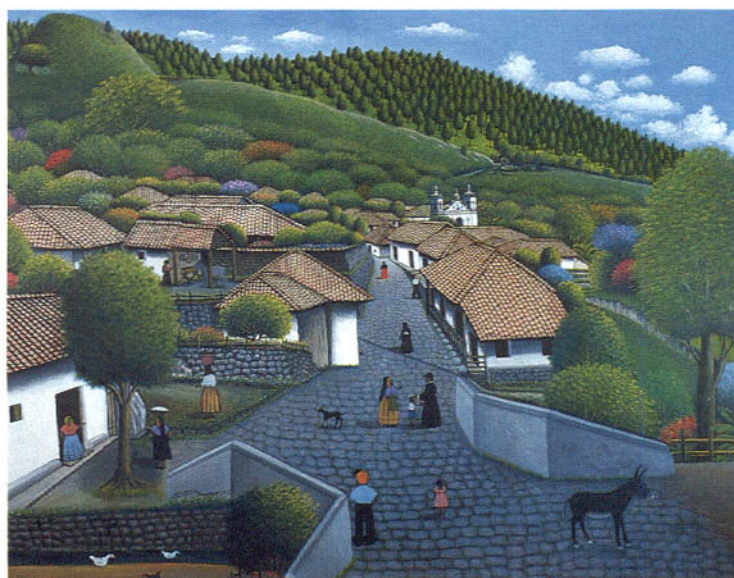
Lo más importante de los años 70 en el área del tejido es precisamente esa “explosión” de tejedores: la apropiación masiva de un medio expresivo muy unido a lo artesanal y también al arte de los orígenes. Sin duda se buscó una aproximación entre la gráfica, los objetos, los tejidos y las artes populares. Mientras que en los países altamente industrializados la artesanía se alejó del arte de taller, entre nosotros la creatividad popular siguió formando parte de la vida cotidiana, donde también está inmerso el arte de taller. En los países con tradición indígena fuerte, el arte popular, como los restos prehispánicos, es una vivencia; pero aun en países con una violenta modernización refleja, como Venezuela, es constante la presencia del arte popular a través de estampas, talismanes, fetiches o ritos. Favorecido por la pobreza y la continuidad étnica, el arte popular es más visible en Brasil, México y Colombia, por ejemplo, que en los países del Cono Sur. En éstos, por estar continuamente descalificado por la clase media en ascenso, se ha refugiado en la provincia.

La expresión popular, motivada por la necesidad de compensación por lo menos expresiva, ocupa un vasto campo frente a la brutal desigualdad socio-económica. Los pintores primitivos o *naifs* siguen trabajando en los años 70. Su obra intemporal está destinada, al margen de las modas y los cambios, a construir un repertorio prolijo y positivo del mundo visual. Fueron precursores la nicaragüense Asilia Guillén (pág. 145) (1887-1964); el hondureño José Antonio Velásquez (pág. 145) (1906-1983); el colombiano Noé León (1907-1978); la colombiana Sofía Urrutia (n. 1912), caso único de *naif* procedente de las capas cultas; y el venezolano Feliciano Carvallo (n. 1920). Todos ellos valorizaron esta pintura espontánea, que entró al circuito del comercio por los primitivos y pseudoprimitivos haitianos. Pero en la casi totalidad de los *naifs* nacidos después de los 40, tales como el brasileño Dirceu Carvalho (n. 1942), el haitiano Joseph Jean-Gilles (pág. 146) (n. 1943), el nicaragüense Julio Sequeira (n. 1947) y el venezolano Neké Alamo (n. 1948), prevalece la condición individual de un trabajo autosuficiente, sin interés alguno de insertarse en el mercado del arte y, por consiguiente, inmóvil e inmodificable. Un caso particular en los años 70 fue el grupo de Solentiname, estimulado por el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en el pueblo del mismo nombre, sobre el Lago de Nicaragua. Solentiname no fue una escuela de primitivos sino un vivero, digamos, donde se persuadió a los campesinos de su vivacidad expresiva y se les facilitaron los medios de trabajo, con resultados sorprendentes.

Los años 1960 a 1970 fueron, internacionalmente, un gran *show*. En ese estridente contexto, la primera corriente señalada entre nosotros se ve voluntariamente marginal, expresamente anti-espectáculo, tercamente ligada a la comunicación de significados.



• (ARRIBA) **ASILIA GUILLÉN.** *RAFAELA HERRERA DEFENDIENDO EL CASTILLO CONTRA LOS PIRATAS*, 1962, ÓLEO SOBRE TELA, 63,5 X 96,5 CM. (ABAJO) **JOSÉ ANTONIO VELÁSQUEZ.** *VISTA DE SAN ANTONIO DE ORIENTE*, 1972, ÓLEO SOBRE TELA, 120 X 153,7 CM. AMBAS OBRAS EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1962 Y 1972. FOTOGRAFÍAS DE ÁNGEL HURTADO.



Paradójicamente, el signo bajo el cual se colocaron los *happenings*, el “arte conceptual” y el “arte de sistemas” en el período fue, precisamente, la comunicación. Dentro de ella, el arte pasó a ser un lenguaje. Entró en la fraseología de codificación y descodificación, y en la caverna de la semiótica entendida como moda.

El mayor enfrentamiento crítico del período gira en torno a una definición: cuál es el arte que acepta la dominación y cuál es el arte que ayuda a la liberación. Las dos tendencias que pretendieron dirimir ese problema fueron, pri-



• **JOSEPH JEAN-GILLES.** *PAYSAGE HAÏTIEN* (PAISAJE HAITIANO), 1973, ÓLEO SOBRE TELA, 76 X 122 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1974. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

mero, el arte que siguió siendo “objeto”, para lo cual se apoyó en los soportes tradicionales de producción y en los vehículos tradicionales de distribución (museos y galerías); y segundo, el arte “no-objetual”, cualquiera fuera la forma que revisiera, que partió del rechazo y alejamiento de museos y galerías. Dentro de un controversial marco teórico, se acusó al arte tradicional de atender los requerimientos del circuito de consumo, y se proclamó el arte de ruptura como anti-consumista y anti-consumible. Tales fueron, a grandes rasgos, las premisas del enfrentamiento.

La revisión objetiva del período se dificulta porque casi no hay diferencia entre el discurso crítico de una parte y de otra. La crítica que defendió la producción tradicional, con capacidad de renovación y recreación de modelos, tampoco fue unitaria. Sus voceros más conocidos fueron el argentino Damián Bayón y la autora de la presente obra. Los libros de cada uno, publicados en los años 70, difieren en cuanto a tono y objetivo, pero coinciden en cuanto al tedio y la astenia producidos sistemáticamente por las vanguardias, así como a su falta de comunicación con el público.

El discurso de las vanguardias, sostenido prioritariamente por el argentino Jorge Glusberg y el peruano Juan Acha, tampoco fue unitario. En los años 70, Glusberg hizo suya la estrategia de los defensores del arte tradicional escribiendo:

“El arte nuevo intenta romper con los instrumentos de dominación ideológica de los países que disponen la concentración del poder y la riqueza, a veces aprovechando sus mismas metodologías y lenguajes, otras veces con características totalmente propias. Hay una convergencia innegable de actitudes en cuanto a lo que podríamos llamar estrategias de liberación. Proviene de lo político, de lo social, pero se explicitan indudablemente en el terreno de lo cultural y artístico.” Para la presente autora, la capacidad revolucionaria de un artista radica en la eficacia y profundidad de su mensaje o comunicación; para Glusberg, en la ruptura de las reglas. Ambos ponen la mira en el mismo punto: el artista revolucionario contribuye a los procesos de liberación.

Sin embargo, la divergencia en cuanto a las modalidades artísticas fue total. El arte llamado “de vanguardia” se convirtió en el nuevo arte de élites. El arte tradicional, mediante la distribución galería-museo, siguió ilustrando a la clase media y aspirando a ampliar, relativamente, su marco de acción. La crítica quedó embretada en ese enfrentamiento; ante el terrorismo de las vanguardias, la gran mayoría de los nuevos críticos se dedicaron a la investigación y a la historia del arte nacional. “La realidad de nuestros países”, escribió la venezolana María Elena Ramos en 1981, “del hombre de nuestros países, del público (‘semejante’, ‘humano’, ‘participante’) de nuestros países, exige que el artista no se enamore (sólo) de sus conceptos, como quien establece una comunicación permanente y única con su espejo. Lo importante será hacer del otro (y hacerlo efectivamente) el objeto de su amor.” El primer coloquio latinoamericano sobre arte “no-objetual”, convocado por el Museo de Arte Moderno de Medellín como una “anti-bienal” respecto de la Bienal Coltejer de 1981, planteó el enfrentamiento de ambas tendencias críticas y estéticas, pero también aclaró sus deslindes.

No obstante, para establecer netamente el estado de la cuestión sería preciso recordar, en primer lugar, la aparición de la vanguardia “no-objetual” en Estados Unidos y Europa a comienzos de los años 60. En Estados Unidos, los *happenings* o *performances* de Allan Kaprow (*Happenings, Assemblages, and Actions*, en 1966, fue el primer libro publicado sobre el tema), fueron contemporáneos de la máquina autodestructiva de Tinguely, *Homenaje a New York* (1960), y de los *happenings* destructivos de Wolf Vostell en Ulm, Alemania, en 1964. Fue un proceso de autodestrucción que culminó con los sacrificios corporales del grupo de Viena, o el suicidio de Piero Manzoni, principal protagonista europeo de actos agresivos, a lo que habría que sumar las formas de degradación del cuerpo humano (Kounellis, Vito Aconcci), o de ridiculización (Charlotte Mormann, Yves Klein), que se citan como simple muestreo de las innumerables versiones de “*body art*” y “arte destructivo”. La rotura violenta de objetos de lujo, automóviles, neveras y pianos está vinculada, obviamente, al nivel económico de la “sociedad opulenta”; va contra el consumo, sistemáticamente bombardeado por los medios de difusión, y contra la histeria de elegir un producto, que se sobrepone al placer de usarlo.

La nueva crítica latinoamericana reconoció sin dificultad que tal situación no era transferible a nuestro continente. Como escribió el crítico peruano Alfon-

so Castrillón: “Es comprensible la sucesión de manifestaciones como el ‘arte pobre’, el ‘arte ecológico’, *body art*, *happenings*, ‘arte de sistemas’, etcétera, en respuesta a la crisis de la sensibilidad y la crisis del objeto considerado como mercancía...” Y más adelante afirmó: “Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces (se refiere a los años 60) porque el industrialismo siempre incipiente en el Perú no permitió el uso de las modernas tecnologías... ni los medios de comunicación, como proponía McLuhan en sus utopías.” A veces la duda ante las obvias diferencias se presenta en forma de preguntas. Por ejemplo, la crítica brasileña Aracy Amaral se pregunta: “¿En qué medida la marginalidad de la expresión ‘no-objetual’, por ser paralela al mercado tradicional, puede ser considerada eficaz y deseable para la integración del artista en la lucha de una sociedad como la latinoamericana?, sociedad donde ‘ochenta por ciento de la población pasa hambre y veinte por ciento representa al régimen’, como dice un comentarista político refiriéndose al Brasil.”

La explosión de las anti-artes y vanguardias de los años 60 y 70 en los cuadros europeos y norteamericanos tiene, pues, una sólida sustentación socioeconómica. No se trata de una innovación individual tipo *Merzbau* (*La catedral de la pobreza*), hecha en los años 20 por Schwitters en Hannóver, Alemania, ni del aire de París que Duchamp embotelló para llevar a los Estados Unidos en 1915. El aire que embotella Piero Manzoni medio siglo después ya corresponde a un ánimo general de agresión contra la sociedad constituida, de la cual participan todos los sectores creativos. En América Latina, algunas figuras solitarias podrían ser consideradas precursoras de esa rebelión, como el brasileño Flávio Rezende de Carvalho (1899-1973), quien en 1931 perturbó la tranquilidad de la ciudad de São Paulo con *performances* extravagantes, modas y situaciones buscadas expresamente para chocar la opinión pública. Aquí también hay que tener en cuenta la tradición que apunta la citada crítica Aracy Amaral sobre el manejo corporal en el Brasil a niveles populares, gracias a formas colectivas de expresión como son el carnaval, el rito vudú *candomblé*, la luchadanza *capoeira*, etcétera.

Una vez más el Brasil fue pionero en la proposición “no-objetual”. En 1964 se presenta el primer grupo de creadores no tradicionales: se llamó Nueva Objetividad y fue capitaneado por Rubens Gerchman (n. 1942) y Antonio Dias (n. 1944). Un año después, en las sucesivas convocatorias de *Opinión* (1965-66), el público vio la primera obra inesperada de Helio Oiticica (n. 1937), sus mesas de billar con jugadores enfrascados en la partida, como también los sacos de plásticos con agua y piedra de Lygia Clark, a quien ya presentamos en el capítulo anterior como una pionera de la vanguardia. En 1966, Wesley Duke Lee (n. 1931) emergió en el arte brasileño con su *rex-time*, o esperanza en el arte de vanguardia, promocionado por su propia “Rex-Gallery and Sons”.

Fue el espectáculo titulado “La Menesunda”, del Instituto Di Tella de Buenos Aires, el que más movilizó la opinión en pro y en contra; al consagrar a Leopoldo Maler (n. 1937) y Marta Minujín (*pág. 149*) (n. 1941), dio paso a una nueva generación que quedó en el centro del espacio artístico: Pablo Mesejean (n. 1937), Delia Cancela y Dalila Puzzovio (ambas nacidas en 1942). Con ellos se



oficializó el arte no tradicional que, en el momento, lindaba con el *pop* norteamericano y con los *happenings*. Los dos vehículos activos de esta oficialización de la vanguardia argentina fueron el Instituto Di Tella y el crítico Jorge Romero Brest. Otro crítico, el citado Juan Acha, fue al mismo tiempo el autor intelectual de la vanguardia en el Perú. El grupo MIMUY se presentó en el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), que emuló al Di Tella e indujo a los jóvenes a rechazar los medios tradicionales; la acción consistió en llenar la Galería de basura y desechos. Este recorrido peruano culminó en 1969 con la obra conceptual de Rafael Hastings (n. 1945), en el mismo Instituto, que mostró la trayectoria de Juan Acha a través de la exhibición de diversos documentos.

Entre la imitación del *pop* norteamericano y la satelización al arte conceptual en Estados Unidos y Europa, consagrado en *Documenta* de Kassel, Alemania, la vanguardia se abrió un espacio en todo el Continente, tratando en muy pocas ocasiones de nacionalizar esas formas de expresión. El Museo de Arte Moderno de Bogotá inauguró en 1967 la exposición Espacios Ambientales, entregando a cinco artistas jóvenes un piso para realizar su obra; entre ellos figuraba Alvaro Barrios (n. 1945), futuro líder del arte “no-objetual”. Ese experimento aislado incluyó una gigantesca maqueta realizada por un artista popular trasladada al patio exterior del Museo previa demolición de una pared (que el Museo posteriormente debió reconstruir).

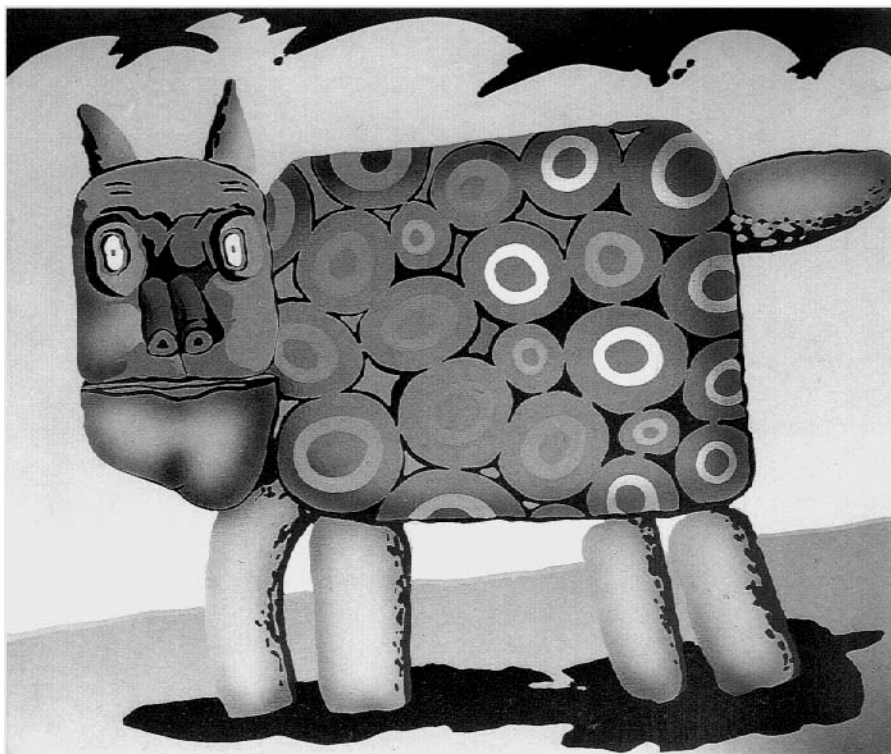
• MARTA MINUJÍN. EL BATACAZO. INSTALACIÓN DE 6 X 6 X 4 METROS PRESENTADA EN EL INSTITUTO TORCUATO DI TELLA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA, EN 1965. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE MARTA MINUJÍN.

En 1968, brasileños y argentinos volvieron a copar la actividad. En Brasil, el mes de arte público Arte en la Calle, organizado por el crítico Frederico Moraes, donde intervinieron, entre otros, Wilma Martins (n. 1934), Wanda Pimentel (n. 1943), Helio Oiticica (n. 1937) y el italiano Roberto Moriconi (n. 1932, en Brasil desde 1953), mostró una vez más la tendencia social de las vanguardias nacionales, en el intento de integrar un público habituado a la extroversión de ritos y espectáculos espontáneos. En dicho evento, los “parangolés” de Oiticica, consistentes en capas-cuerpos que servían de viva ilustración por los textos incluidos, demostraron su versatilidad e ingenio.

El sentido popular y el sentido crítico, fortalecidos más tarde por los grupos nordestinos, diferenciaron netamente el movimiento del Brasil del movimiento argentino, sofisticado y de laboratorio aun en sus intentos politizantes. En el Brasil, la violencia tomó el nombre de *Apocalipópótese*; en la Argentina, Pablo Suárez (n. 1937) y Roberto Jacoby (n. 1944) plantearon una disidencia interna en el Instituto Di Tella con su consigna “Lo que cuenta es la vida”, cuya consecuencia más visible fue la *performance* titulada *Tucumán arde*, que pretendió captar sectores populares haciendo intervenir a la Confederación General del Trabajo y llamando a toda la comunidad. Paralelamente, no obstante, la exposición-escándalo del Instituto Di Tella en 1968 fue Impo-Expo: Lo Más al Día en Buenos Aires, escasamente ingeniosa y menos aún crítica.

La nueva objetividad y el arte “no-objetual” produjeron, paradójicamente, numerosos objetos, como las cajas-poemas de Lygia Pape (n. 1929) en el Brasil en 1967; los nuevos libros-objetos arqueológicos de Jacques Bedel (n. 1947) en la Argentina en 1968; o bien la destrucción de objetos (siempre más pobres que los europeos) como la quema de gallinas vivas realizadas por el brasileño Cildo Meireles (n. 1948) en 1970, quien en sus numerosas *performances* posteriores grabó mensajes que, metidos en botellas de Coca-Cola, fueron devueltos a la circulación. La imagen de Coca-Cola, como el Sagrado Corazón de Jesús para los artistas *pop*, prestó buenos servicios a los conceptuales. El nombre de Colombia, imitando en la primera sílaba el inconfundible diseño de Coca-Cola, hizo famoso al colombiano Antonio Caro (n. 1950).

En 1969, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires comenzó una escalada con el impulso financiero e ideológico de Jorge Glusberg. Entre 1969 y 1973, un grupo numeroso afiliado al CAYC se movió entre los centros de alta tecnología, adhiriéndose al “arte de computadores” y a los centros de moda y espectáculo más conocidos de Europa y Japón. En 1969, su ubicuidad y recursos económicos le permitieron convocar las Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal, en el Centro Pompidou, de París, donde ya se perfiló el núcleo del grupo formado por Clorindo Testa, mencionado en el capítulo anterior, Víctor Grippo (n. 1936), Luis Benedit (*pág. 151*) y Leopoldo Maler (ambos nacidos en 1937), Vicente Marotta (n. 1935) y Jacques Bedel (n. 1947), aunque la exposición itinerante, en el mismo lapso, de Arte de Sistemas en Latinoamérica incluyó a más de 70 artistas, apropiándose de muchos que provenían de la gráfica o que sólo circunstancialmente incursionaban en áreas no tradicionales. Ese mis-



• LUIS FERNANDO BENEDIT. *EL GATO*, 1969, ACRÍLICO SOBRE TELA, 47 X 55,9 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1970. FOTOGRAFÍA DE ÁNGEL HURTADO.

mo año, 1969, la presión de los acontecimientos obligó al CAYC a revestir la piel del latinoamericanismo y la liberación de los pueblos con el rechazo de los modelos extranjeros, dejando a un lado su vocación internacionalista. El uso de la frase de Antonio Gramsci “La verdad es siempre revolucionaria”, a manera de consigna, refleja bien ese cambio súbito.

También en 1969, un gran grupo de artistas y críticos boicotearon la Bienal de São Paulo como protesta contra los excesos de la dictadura militar, acción más efectiva que *Mitos ociosos*, la *performance* propuesta por Ivald Granato (n. 1949) en oposición a la Primera Bienal Latinoamericana de 1978. A partir de 1970, hay que ubicar la *performance* corporal de Antonio Manuel (n. 1947), en el Brasil, quien al desnudarse proclama que “mi cuerpo es mi obra” (siguiendo, por otra parte, el uso del cuerpo hecho anteriormente por Oiticica, Lygia Clark y Ferreira Gullar). También en esos años se produce la presentación de fotografías, procesos de arte conceptual, explicaciones ecológicas y ambientaciones de Emilio Hernández (n. 1940) en la Galería Cultura y Libertad, en Lima. Con ellos, las formas nuevas de expresión entran a los museos y la multiplicación de grupos experimentales crea una actividad paralela con dos comportamientos divergentes: o se aísla, convirtiéndose en una vanguardia hermética que deja de comunicar, o se infiltra en el arte popular, como fue el caso en Brasil, México y Colombia.

Durante esa década, la mayoría de los artistas emergentes son incorporados por el CAYC en la Argentina: Geny Dignac (n. 1932), Jaime Davidovich (n. 1936), Lea Lublin (n. 1929), Luis Pazos (n. 1940) y Carlos Ginzburg (n. 1946), entre otros. Cualquier carga política o social contenida en imágenes y *performances* se diluyó en el binomio inseparable CAYC-Vanguardia. El homenaje al cacique Viltipico, último jefe de los humahuacas, realizado por Alfredo Portillos (n. 1928), se confunde con la pasión de “Arte y Cibernética” en Buenos Aires. El Grupo de los Trece, que triunfa en la Bienal de São Paulo, protocoliza la pérdida de sistemas tradicionales en favor de objetos y espectáculos. Leopoldo Maler, quien presenta el espectáculo *The Place* en Londres en 1969, termina en 1981 colaborando con Marta Minujín en una *performance* que define campos y propósitos: *De Amaru a Barthes*. Quedan involucrados en ella el crítico francés Pierre Restany, el argentino Jorge Romero Brest y el peruano Juan Acha. El nombre de la acción, que careció de todo respaldo o intervención popular, mostró las dos puntas de la estrategia: Túpac Amaru y Roland Barthes, es decir, latinoamericanismo y semiótica como enmascaramientos superficiales. En 1976, el CAYC vuelve a arrogarse la representatividad del Continente presentando Latinoamérica 76 en la Fundación Miró, de Barcelona. La reacción se produce en 1977, cuando la convocatoria del Premio “Benson & Hedges” de la Nueva Pintura Argentina asume el deseo de clarificar el panorama nacional, aunque en los hechos jamás dejaron de practicarse los medios tradicionales ni fueron éstos anulados por las vanguardias.

Tal sinceramiento de la situación se dio en el Brasil con mucha mayor rapidez y conciencia a partir de la instalación del Salón de Joven Arte Contemporáneo en 1972, en que se admitió la coexistencia de vanguardia y arte de taller. No obstante, el comienzo de la década brasileña fue realmente importante para las manifestaciones de vanguardia. En 1971, el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro presentó las jornadas de Actividad-Creatividad, lideradas por Lygia Pape, Antonio Manuel y Ana Bela Geiger (n. 1933). Ese mismo año los Domingos de la Creación, coordinados por el crítico Frederico Moraes, comprometieron al público de Rio y a numerosos artistas en un mismo trabajo de estímulo y fomento de la invención popular. Dos años después, en São Paulo, el Sonido y Usted fue pensado por la crítica Aracy Amaral y el artista francés Fred Forest (n. 1933), activo en Rio por los años 70), propuesta hecha a través de un medio de comunicación de masas —la Radio Panamericana— y destinada únicamente a recibir y difundir reacciones y respuestas del público.

Sin duda la capacidad de diálogo, la concientización sociopolítica y la preocupación por comunicar de los críticos brasileños, desde Mario Pedrosa a Frederico Moraes, están en la raíz de la constante relación vanguardia-pueblo. El doble movimiento del arte ante la presión de la cultura de las masas, desintegrándose, por una parte, frente al avance de nuevas imágenes, situaciones y acciones o, contradictoriamente, aproximándose a ella por los recursos empleados, fue visto con especial acuidad por el crítico brasileño Ferreira Gullar. Este advirtió la necesidad de que el conocimiento se adquiriera no de acuerdo a

una intuición de lo real sino a través de la *experiencia* común de los hombres, logrando así una verdadera profundidad expresiva.

También el trabajo crítico en México, particularmente de Rita Eder e Ida Rodríguez Prampolini, al cual hay que sumar la aportación teórica de Néstor García Canclini en los años 70, acompañó firmemente la relación arte-pueblo, visible en los grupos de vanguardia. En 1971, el Museo de Arte Moderno de México mostró por primera vez el “arte de sistemas”, lo cual hacía temer una intelectualización de la vanguardia al estilo argentino. No obstante esta entrada en la década y la fuerte sofisticación de las *performances* realizadas en 1972 por el escritor Alejandro Jodorowsky y el pintor Alberto Gironella (n. 1929) (*Entierro de Zapata*, en Bellas Artes, programado como un *happening*), la proliferación de los grupos, lo mismo que en el Brasil, permitió la pluralidad de experimentos, siempre atentos a la intensa cultura popular mexicana. Los grupos de mediados de los años 70 son inequívocamente “populistas”. Citamos el No Grupo, que cuestionó las figuras sagradas del arte así como los mecanismos de distribución y propaganda de la obra, sirviéndose de situaciones teatrales bastante próximas al teatro popular chicano; Proceso Pentágono, preocupado particularmente por las luchas de liberación en el Continente y la suerte de los desaparecidos políticos; Suma, dedicado a pintar murales en calles y baldíos, en un intento similar al desarrollado por la Brigada Ramona Parra en el período constitucional de Salvador Allende, en Chile, hasta 1973; y el Taller de Investigación Plástica (TIP), que propuso el mural comunitario realizado en común. En 1978, el Museo de Arte Moderno de México promovió la exposición Nuevas Tendencias, tratando de abarcar grupos más intelectualizados: el grupo Intersección, de Moisés Zabludowsky, ocupado de la arquitectura de lo urbano y de obras realizadas en el marco de la ciudad; Mónica Mayer, con su propuesta de muro para que el público expresara libremente sus opiniones en forma de *graffiti*; estelas de Susana Sierra (n. 1942); neón en la ciudad, de Ivette Fertes. Ese mismo año, el Foro de Arte Contemporáneo discutió la validez del arte conceptual y los medios de difusión, con visible retraso respecto de la aparición de dichas polémicas en el plano internacional, a través de un equipo formado por Bostelmann, Dondé, Estrada y Naranjo.

En 1980, el grupo Formas Alternativas, constituido también por Enrique Bostelmann (n. 1939), Olga Dondé (n. 1935) y Rogelio Naranjo (n. 1937), presentó, usando sus respectivas experiencias pictóricas y gráficas, la propuesta *Vida, pasión y muerte*. El Proyecto Ajolotes, bajo la dirección del escritor Elizondo, que intentaba cáusticamente redefinir la cultura mexicana como “cultura axolotl”, fue otra buena muestra de cómo mezclar intelectualidad satírica con uso de lo popular, al igual que la propuesta Peyote & Cía.

En Colombia, la vanguardia adoptó una posición intermedia entre el esoterismo y la necesidad individual de seguir comunicando con el público. Vanguardistas solitarios, como los mencionados Bernardo Salcedo (n. 1942); José Urbach (n. 1940), con una importante obra conceptual apoyada en su fotografía; así como Dora Ramírez (n. 1923) y Marta Elena Vélez (n. 1939) con sus pinturas *pop*, dan el tono de moderación de la posición de ruptura, que nadie en-

carnó con mayor autoridad que Beatriz González (n. 1938), con su desmitificación de la cultura en general y de la colombiana en particular. A fines de los 70, su obra pasa al gran formato y se divide entre telones enormes donde rehace *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, cortinas de baño estampadas con la imagen del presidente Turbay o televisores donde también se repite, humorísticamente, la imagen presidencial. El impulso a la vanguardia esotérica en Colombia provino de los museos, donde se acantonaron críticos jóvenes que convocaron el Salón Atenas (Museo de Arte Moderno de Bogotá); Arte de los Años Ochenta (Museo La Tertulia, en Cali); y el citado Encuentro del Arte No-Objetual (Museo de Arte Moderno de Medellín).

La descentralización del arte en Colombia favoreció el crecimiento simultáneo de la vanguardia esotérica. Sin embargo, su grupo más fuerte fue El Sindicato de Barranquilla, activo entre 1976 y 1979, cuyo promotor fue Alvaro Barrios (n.1945), quien en 1979 organizó el Festival de Arte de Vanguardia de Barranquilla. Al igual que Beatriz González, el blanco de la obra de Barrios fue la cultura europea: Rafael, Pollaiuolo, Millet, Marcel Duchamp. También en Barranquilla, el Grupo 44 se apoyó en las cartografías de Alvaro Herazo y en los paisajes de comestibles de Delfina Bernal, ambos nacidos en 1942. El juego y el ingenio, reservados a las élites que manejan los mismos códigos, a pesar suyo siempre se vieron infiltrados por la pobreza real de la vida colombiana. Por ese motivo, resultan más auténticas las vanguardias que tocan o aluden a dicha pobreza, como el arte popular de los buses, mostrado por Gabriel Sencial (n. 1947) en 1972; las esculturas de Carlos Restrepo (n. 1950), con alambres y tubos de pasta dentífrica; la propuesta amazónica de Jonier Marín (n. 1946); los desperdicios de la zona industrial de Yumbo recogidos por Alicia Barney (n. 1952); y las esculturas de cera de Inginio Caro (n. 1952), que las construcciones de Sara Modiano (n. 1951) o de Mónica Negret (n. 1957).

A 30 años de los primeros actos agresivos o destructivos, de las modificaciones de un ambiente, etcétera, presentaciones similares hechas por los jóvenes colombianos confirman la desinformación de un país “cerrado”. Las fotos seriales o los fotomontajes calcados de experimentos norteamericanos también sucumben en ese mar de desinformación. Resulta mejor librado el equipo de arquitectos antioqueños formado por Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez y Fabio Antonio Ramírez, quienes sirviéndose de fotos, video, cine y monografías, se proyectaron hacia un nivel de utopías urbanas, como el *Monumento a José Martí* o el *Proyecto colombiano*, donde no se perdía contacto con la realidad. La fuerza naturalmente *pop* de la vida cotidiana en Colombia interceptó las tentativas de *pop* intelectual. Eso explica que fracasara la quema de la efigie de Carlos Gardel en Medellín por la argentina Marta Minujín, en 1980, y el éxito del citado Juan Camilo Uribe, con las estampas de Bolívar y del médico milagroso José Gregorio Hernández. Finalmente, la concientización de artistas jóvenes da otra experiencia: los periódicos murales sobre hechos ocurridos en Colombia, fraguados por Diego Arango (n. 1942) y Nirma Zárate (n. 1936); las *Telas para envolver nuestras instituciones*, de Gustavo Zalamea (n. 1951), costales enormes pintados con tintas

tipográficas; y las obras acusadoras *En pocillo grande, Colombia nuestra tierra*, de Alfredo Guerrero.

La aparición súbita de las vanguardias en países como Perú y Venezuela tiene, más que en los países antes analizados, carácter de producto de importación. Los experimentos y nuevas actitudes peruanas se mantuvieron esporádicamente a lo largo de los años 70, sin resonancia entre el público. En 1972, Teresa Burga (n. 1939) presentó cuadros clínicos de sí misma titulados *Autorretrato, etapa vital*, verificados a lo largo de un mes en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano. El ya citado crítico Alfonso Castrillón escribió: “El salto a la vanguardia, *ex abrupto*, en los años 68 es un fenómeno atípico desligado de nuestra sociedad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción.” Esta opinión recae sobre todas las tentativas de ruptura, poco fundamentadas y siempre epigonales, que duran hasta 1979, año de la Exposición Signo por Signo, promovida por los arquitectos Willey Ludeña y Hugo Salazar. El Premio Nacional de Artes Plásticas otorgado en 1976 al retablista popular Joaquín López Antay (1897-1981) fue una audaz respuesta, tanto a la astenia del arte de taller como a la extravagancia gratuita del arte de ruptura; respuesta que no puede desligarse del intento democratizador de la revolución nacionalista iniciada en 1968 por el general Velasco Alvarado.

A comienzos de los años 70, el arte venezolano debió enfrentar la tendencia hegemónica y oficial al cinetismo. Las promociones más jóvenes se dividieron entre los seguidores de una fórmula de éxito seguro, como era el objeto, mural o cuadro cinético, y la búsqueda de otra expresión alternativa. En este sentido, la figura joven más importante fue William Stone (n. 1945), quien encabezó un brillante grupo formado, entre otros, por Margot Romer (n. 1938), Ana María Mazzei (n. 1941) y Beatriz Blanco (n. 1944), y promovió, en 1973, las tres exposiciones-espectáculo que se realizaron en Venezuela: *Sensaciones Perdidas del Hombre*, en la Fundación Mendoza; *Para Contribuir a la Confusión General*; y *Piel a Piel*, complejo recinto tendiente a suscitar, como las anteriores, diversas sensaciones táctiles, visuales y auditivas en el espectador, presentada en la Duodécima Bienal de São Paulo. Pero fueron la fotografía, el video y particularmente el Super 8 los que quitaron la bandera de la vanguardia al cinetismo. La fotografía se manejó con cierta cautela, siguiendo la tradición del clasicismo norteamericano reinterpretado por el admirable José Sigala (n. 1940); Ana Luisa Figueredo y Ricardo Armas se destacan entre los jóvenes que la manejan. El mayor servicio de la fotografía a las vanguardias fue prestarse al arte conceptual, generando una gama de “técnicas mixtas” en que se destacó particularmente la obra de Claudio Perna (n. 1939) y que culminaron en la producción de Super 8. De la gran cantidad de cineastas jóvenes que lo practicaron, sólo Diego Ríquez (n. 1949) consiguió una obra crítica coherente, que culminó en *Bolívar, sinfonía tropical* a fines de los años 70. Combinando distintos medios, Carlos Zerpa (n. 1950) recogió el espíritu mordaz y satírico de *El Techo de la Ballena*, grupo ya mencionado, ocupándose de temas como José Gregorio Hernández, el imbatible Corazón de Jesús y la riqueza petrolera venezolana, ridiculizada en el espectáculo *Welcome, Mr. Nation*, que concluía con una lluvia de monedas.

La producción de videos, Super 8, *comics* y *performances* en Venezuela siguió paso a paso los festivales promovidos por Charlotte Mormann y NamJum Paik en Estados Unidos, estimulada por la crítica venezolana Margarita D'Amico. Los *comics* tuvieron poca cabida dentro de esta área netamente epigonal. Sin embargo, Nelson Moctezuma (n. 1949), el mexicano Zalathiel Vargas (n. 1941) y la mexicana Jesusa Rodríguez intentaron reformular el sistema de comunicación impactante y satírico del *comic*.

Finalmente, habría que citar algunos artistas que inventaron sus propias vanguardias, sin reforzarse en ningún grupo. Subrayamos la “cámara ardiente” del brasileño Vinicio Horta (n. 1942); las siluetas y trabajos de tierra hechos en 1972 por la cubana Ana Mendieta (n. 1948); la comunicación a través de fotografías de manos, *Palabra, sustantivo femenino*, realizada en 1978 por la colombiana Silvia Mejía (n. 1943); los imbunches o envoltorios de la chilena Catalina Parra; y *Las botellas que nos venden*, serie del grabador puertorriqueño José Rosa (n. 1939), fuertemente entroncada en el arte y los dichos populares.

La vanguardia se caracterizó en los años 70, a través de las anti-artes, por la agresividad de su actitud, que los medios de difusión y las instituciones en los propios centros emisores de inmediato neutralizaron con su poder. Pero entre nosotros ese paradójico caso de agresión institucionalizada sólo se produjo en Buenos Aires, por las razones ya explicadas, y en Caracas, por la necesidad de la clase dirigente de revestir una cara orientada hacia el siglo XXI. En el resto del Continente la vanguardia se mantuvo en la marginalidad hasta que la recibieron los museos como otra forma más, nunca como una fórmula de sustitución del arte tradicional. En sus resultados concretos, no logró ninguno de sus dos objetivos: ni certificó la muerte del arte ni ayudó a la demolición de las instituciones. Su alcance crítico desapareció al perder contacto con el público que debía sublevar y convertirse en un incomunicable lenguaje de élites. Sin embargo, en los casos en que no perdió de vista la sociedad donde le tocaba representar el papel de miembro iconoclasta e irreverente, fue una corriente de aire fresco, rescató muchos valores de la creatividad popular y entró en la historia actual del arte como parte legítima de su proceso.

Frente a la tercera línea de producción artística de los años 70, que responde a un comportamiento tradicional de utilización de medios conocidos y mantiene una invariable confianza en el poder de comunicación del lenguaje simbólico, no es posible fijar una línea divisoria entre los nuevos, nacidos después de 1940, y quienes los preceden. La renovación está sujeta, más que en las décadas anteriores, a las contingencias locales. En Buenos Aires, por ejemplo, la renovación se mide en proporción directa al enfrentamiento con el CAYC. En Colombia, la línea de continuidad con el arte de taller es sin duda dominante, mientras que las vanguardias “no-objetuales” trabajan en las márgenes. En Venezuela, la tendencia dominante cinética y las formas nuevas, incluidas las respuestas tradicionales figurativas y también la gráfica, coexisten frente a un mercado fuerte, capaz de absorber a unos y otros, por lo menos hasta 1983.

La persistencia de los medios tradicionales frente a la invasión de las van-

guardias, copiadas o transformadas, tiene un valor, repetimos, de comportamiento. La idea de comportamiento tiñe fuertemente la década de los 70. Las convocatorias de Documenta (Kassel, Alemania) y de la Bienal de Venecia, que comandan las novedades europeas, dan a la palabra “comportamiento” un significado preciso: se trata de remplazar el objeto artístico por la acción o el impulso que lleva a un individuo a crear algo. El comportamiento entendido como acción se preocupa por crear situaciones, necesariamente efímeras, aunque queden registradas por la fotografía, o bien por dejar testimonio del proceso que conduce a la creación, desinteresándose por el resultado de ese proceso. Pero mucho antes que “comportamiento” fuera una palabra más, manipulada por los formadores de opinión en el campo de la actual vanguardia, las líneas de trabajo de los latinoamericanos ya pueden calificarse de comportamientos frente al viraje de ciento ochenta grados del concepto estético, a la nueva carga ideológica que se depositó en las vanguardias y a las exigencias de la industria cultural.

En primer lugar, en lo que concierne a la estética, los latinoamericanos que siguieron practicando la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado, y defendiendo su existencia, apoyaron una estética preocupada por fijar valores dentro del marco histórico y rechazaron categóricamente la nueva estética del deterioro, que descalificaba cualquier intento axiológico para apoyar el cambio y las situaciones transitorias. En segundo lugar, al responder a la intensa ideologización de los medios de difusión, que crearon la ilusión de la cultura planetaria exportando al Tercer Mundo los recursos simbólicos de las sociedades altamente industrializadas, al rechazar la simbología importada y explorar, por contraste, las culturas locales, aludieron, de muy diferentes maneras, a la región. En tercer lugar, la oposición a la industria cultural resultó relativamente fácil. Entre nosotros, debido a nuestras propias debilidades, tal concepto no prosperó ni significó el peligro de alienación y cooptación del artista, denunciado por los sociólogos de la Escuela de Francfort.

Las dos características sobresalientes del comportamiento fueron *su sentido histórico* y la *voluntad de comunicación* con la sociedad. En 1980, cuando los artistas de Estados Unidos y Europa vuelven a reclamar la necesidad de la inserción social de la obra, la importancia del comportamiento latinoamericano, 20 años antes, reviste un carácter ejemplar.

Una línea de trabajo que en el período que nos ocupa se enriqueció fue la geometría. La aportación de gente joven, como los brasileños Marzia Barroso do Amaral (n. 1943) y Adriano d'Aquino (n. 1946); el paraguayo Enrique Careaga (n. 1944); el nicaragüense Alberto Icaza Vargas (n. 1945, radicado en Costa Rica); los colombianos Alberto Uribe (n. 1947), John Castles (n. 1946), Edelmira Boller (n. 1940) y Ronny Vajda (n. 1954), este último con la alternativa escultórica más importante después de Negret y Ramírez Villamizar; el argentino Fabriciano Ramos (n. 1944) con sus nudos y lajas; y el peruano Ciro Palacios (n. 1943) con su *hard edge*, tuvo siempre un signo refrescante aunque limitado por el respeto a la geometría pintada o tridimensional. En Venezuela, los nuevos aportes geométricos hicieron que el interés exclusivo por el cinetismo derivara

hacia soluciones pictóricas como las de Guido Morales (n. 1946), Jorge Veliz (n. 1949), Diana M. Villamizar (n. 1949), Christine Malcuzinsky (n. 1951), Pedro Piña (n. 1953), Julio Pacheco Rivas (n. 1953) y Alejandra Daini (n. 1957). Ejemplo perfecto del traslado hacia soluciones menos mecánicas es la obra de Julio Pacheco Rivas, orientada en un principio hacia espacios surrealistas y luego hacia construcciones libres en el espacio, fuertemente inventivas.

La mayor sorpresa en el campo geométrico durante los años 70 fue el ingreso masivo de jóvenes mexicanos a una forma expresiva que, anteriormente, había sido trabajada por precursores solitarios como Gunther Gerzso, citado en el capítulo anterior, y Rodolfo Zanabria (n. 1930). Las características de grupo radican en el uso del *campo de color* y la adopción vivaz del *hard edge*. Tal el caso de las obras de Arnaldo Coen y Hersúa (ambos nacidos en 1940), Ricardo Regazzoni (n. 1942), Benjamín (n. 1943), Francisco Moyao (n. 1946), Ignacio Salazar (n. 1947), Sebastián Roberto Real de León (n. 1950), Carlos Agustín y Omar Gasca (ambos nacidos en 1952), Susana Campos y Alejandro Herrera (n. 1955), este último ubicable entre varios jóvenes geométricos de Oaxaca, fuertemente influidos por Gerzso y Donis.

Otro factor importante de la nueva geometría mexicana fue su relación con la escultura y la arquitectura. Con los importantes precedentes de las esculturas de la Ruta de la Amistad, para los Juegos Olímpicos de 1968, y de la propuesta *Río Usumacinta* de Angela Gurriá, en 1979 se inauguró en los predios de la Ciudad Universitaria el Centro del Espacio Escultórico, con Helen Escobedo, Matías Goeritz y Manuel Felguérez entre los maestros, y Sebastián, Silva y Hersúa entre los nuevos. La crítica Rita Eder lo define como obra urbana-obra ecológica: “Se trata de un enorme mar de lava rugoso enmarcado por 64 módulos lisos de cuatro por tres metros. Tiene la atracción de los antiguos círculos de piedra, está ligado al sentimiento monumental de la arquitectura prehispánica, y, sin embargo es una obra de moderna concepción espacial...” Es interesante recordar que los años 70 comienzan en México con el proyecto faraónico titulado *México Año 2000*, del cual forma parte el Polyforum de Siqueiros, y que la década termina con el Espacio Escultórico, como un ejemplo de saneamiento frente a la ideología oficial y de repudio al mal gusto de la clase dominante.

Bajo la cúpula de la geometría, pero insertando transgresiones de tipo poético y buscando un lenguaje indirecto o elíptico, en los años 70 se abrió camino la tendencia que el crítico brasileño Roberto Pontual llamó *abstracción sensible*, a partir de sus investigaciones y recopilación de obras en todo el Continente, para reunir las en la exposición del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en 1978. En esta tendencia también México se manifestó con versatilidad y buen gusto. Lo prueban las obras de Beatriz Zamora (n. 1935), Rafael Zepeda (n. 1938) y Gabriel Macotella (n. 1954). Varios artistas interesantes, entre ellos Ismael Martínez Guardado (n. 1942); Agueda Lozano (n. 1944), cuya obra habría que ubicar próxima a la de la nicaragüense Ilse Manzanares; José Luis Serrano (n. 1947); el japonés Kiyoto Ota Okuzawa (n. 1948, en México desde 1972); Francisca Sutil (n. 1952); el español Federico Amat (n. 1952 en Barcelona,

radicado en México); y Susana Sierra (n. 1942), apoyaron una modernización que pudo al fin manifestarse con toda libertad y que dejó atrás no sólo la presión del muralismo como tendencia dominante sino la figuración posterior.

En Colombia, entre Ana Mercedes Hoyos (n. 1942), con su obra de fines de los 70, y Ana María Rueda (n. 1954), se dieron distintas soluciones para la *abstracción sensible* en las obras de Hugo Zapata (n. 1945) y Alvaro Marín (n. 1946), cuya obra está cercana a los paisajes-abstracciones de los puertorriqueños Wilfredo Chiesa y Colo.

Dondequiera que se detecta un abstracto-sensible, como el ecuatoriano Mario Solís (n. 1940), el uruguayo Ney (n. 1943), el brasileño Claudio Tozzi (n. 1944), los cubanos Richard Rodríguez y Rafael Vadía (ambos nacidos en 1950) o la peruana Martha Vértiz en su obra de los años 70, se reconoce la voluntad de comunicación simbólica, más allá del puro mensaje visual propuesto por los geométricos. La atmósfera orgánica, la presencia de la naturaleza como paisaje posible o recordado, la delicada mediación del grafismo, los llamados y anotaciones desligados del rígido pensamiento racional, en la década del 70 vinculan a la abstracción sensible con el crecimiento a escala mundial de los grupos ecológicos, aun cuando no exista, por supuesto, una relación de causa a efecto. También hay que hacer la salvedad de que en nuestro continente la ecología no revestía en ese momento el carácter dramático de salvataje de la humanidad que ya tenía en los paisajes altamente industrializados, sino el tono de conservación de recursos naturales en vías de extinción (incluyendo las tribus indígenas aisladas), que impera cuando se tiene conciencia de vivir en medio de una naturaleza cuya belleza y violencia aún no han sido aniquiladas.

La imposibilidad ya enunciada de establecer un deslinde claro entre los artistas nacidos después de los años 40 y quienes los preceden se extiende a la tendencia figurativa, sea ella realista, hiperrealista o surrealista. Lo mismo que en décadas anteriores, el realismo latinoamericano de los años 70 se mantiene alejado del retorno a la figura que se dio en los Estados Unidos bajo la forma espectacular del *hiperrealismo*, y mira con desconfianza la aparición, a finales de la década, de la *transvanguardia* tanto europea (Italia y Alemania) como de sus cultores norteamericanos, precedidos por el “brutalismo” de los grupos de Chicago y por el muralismo chicano en la costa oeste. Los norteamericanos, además, marcan un buen deslinde con la transvanguardia europea incorporando a la suya a los grupos marginales, en particular los puertorriqueños de Nueva York, autores, quince años atrás, de los *graffiti* del Metro. Casos aislados de transvanguardia entre nosotros serían el cubano Luis Cruz Azaceta (*pág. 162*) (n. 1942); el mexicano Alejandro Colunga (n. 1948), cuyo inmenso fabulario de fines del 70 desencadena, dentro de los mitos nacionales, una energía bruta mucho más válida que la transvanguardia europea de los años 80; y las obras recientes (1980) del argentino Osvaldo Romberg (n. 1938).

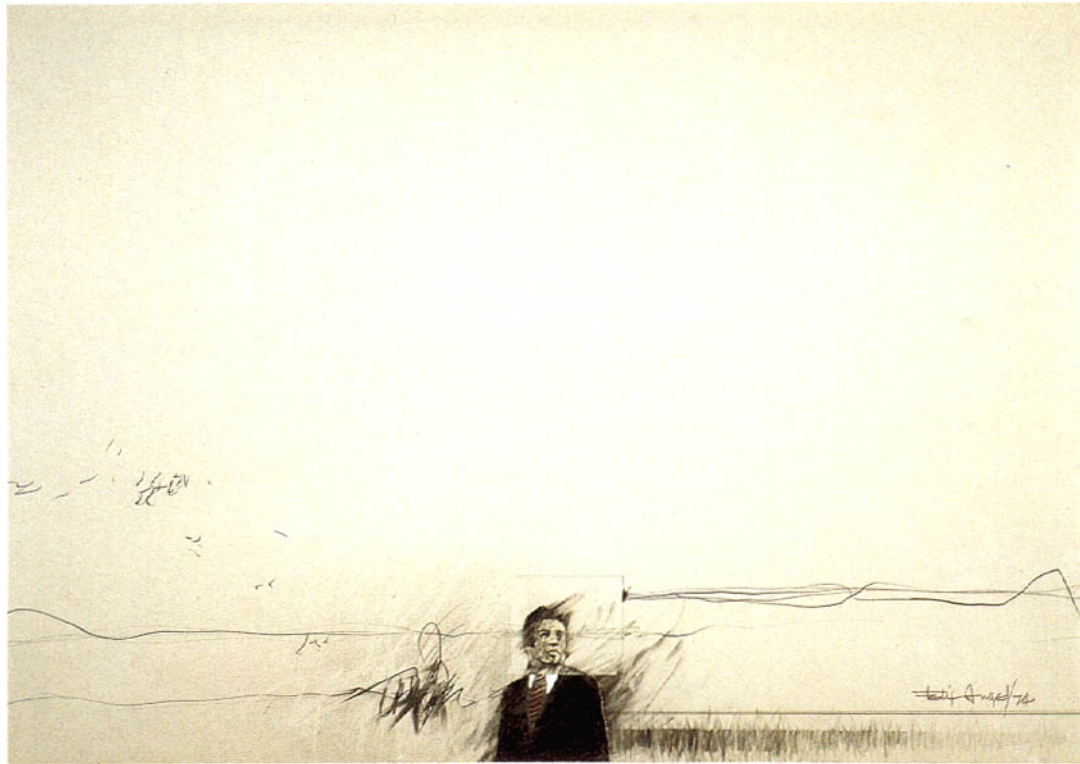
Varios artistas nuevos dan el alcance peculiar del realismo entre nosotros, que consiste en la prolija y ensimismada atención traducida por una pintura perfeccionista. En esta visión se inscriben las obras del colombiano Gregorio

• **LUIS CABALLERO.** *NOCHE OSCURA DE SAN JUAN DE LA CRUZ*. 1977, LITOGRAFÍA 13/60, 29,2 X 43,2 CM. COLECCIÓN DEL BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.



Cuartas (n. 1938), el peruano Carlos Revilla (n. 1940), el costarricense Gonzalo Morales (n. 1945) y el brasileño Gregorio Correia. La figura humana, en el mismo contexto, se convierte en un silencioso espectáculo que puede recorrerse como paisaje; tal el caso de la mexicana Teresa Morán (n. 1939), el colombiano Darío Morales (n. 1944) y el argentino Héctor Giuffré (n. 1944). Pero, en mitad de ese realismo silente, el drama se abre camino y alcanza un sentido religioso de sufrimiento y castigo en la extraordinaria obra del colombiano Luis Caballero (*pág. 160*) (n. 1943) o en las esculturas del venezolano Carlos Prada (n. 1944), mientras la pintura del venezolano Edgard Sánchez (n. 1940) recoge el reto dramático, lo cierra, cose y clausura, en forma similar a las esculturas de cuerpos de la colombiana Beatriz Echeverri (n. 1938).

Una tercera versión del realismo se inscribe en lo grotesco, alimentado por diversas fuentes, donde vagamente pueden reconocerse los maestros mayores, el colombiano Fernando Botero, el inglés Francis Bacon y el holandés Karel Appel. En realidad, lo grotesco encuentra su alimentación propia en las realidades locales y en la constante capacidad deformante de nuestras sociedades con respecto a sus individuos, acciones y situaciones. En tal corriente podemos situar



al argentino Hugo Sbernini (n. 1942); al español Antonio Moya (n. 1942, radicado en Venezuela); al venezolano Alirio Palacios (n. 1944); al nicaragüense Dino Aranda (n. 1945); y a los colombianos Francisco Rocca (n. 1946) y Jorge Mantilla Caballero (n. 1946), aunque a lo largo de la década del 70 la alternativa de feísmo y deformación no cesa sino que se renueva continuamente; de ello dan cuenta María de la Paz Jaramillo (n. 1948) en Colombia, Jorge Alvaro en Argentina, Félix Ángel en Colombia y Anita Pantín en Venezuela, todos nacidos en 1949. Los colombianos han sido especialmente proclives a las variaciones de lo deforme, sin duda alentados por la obra de Fernando Botero. Dichas variaciones recorren un amplio espectro, desde las figuras amarradas y colgadas por los pies de Sonia Gutiérrez (n. 1947) hasta el gestualismo de María Teresa Vieco (n. 1952), pasando por las enormes figuras planas de Alberto Sojo (n. 1956). En el campo tridimensional, las esculturas de trapo de Lilia Valbuena (n. 1946), así como las siluetas recortadas en metal de Abigail Varela (n. 1948), que recuerdan a las de Beatriz Blanco (n. 1944), todas venezolanas, dan una inquietante versión de la figura humana.

El paisaje también se conmociona. Dicha alteración es perceptible en los cuartos dislocados de la argentina María Helguera (n. 1943), la venezolana Ana María Mazzei (n. 1941), el argentino Jorge Seguí (n. 1945, radicado en Venezue-

• **FÉLIX ÁNGEL. HOMBRE SOLO.** 1974. LÁPIZ, CRAYON Y TÉMPERA SOBRE PAPEL, 50 X 70 CM. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE LAS AMÉRICAS, ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS, WASHINGTON, DC, ESTADOS UNIDOS. FONDO DE ADQUISICIONES, 1974. FOTOGRAFÍA DE WILLIE HEINZ.



• **LUIS CRUZ AZACETA.** *CITY PAINTER OF HEARTS* (PINTOR URBANO DE CORAZONES), 1981, ACRÍLICO SOBRE TELA, 182,8 X 304,8 CM (DOS PANELES). COLECCIÓN DE DAVID WORKMAN Y SEÑORA, STANFORD, CONNECTICUT, ESTADOS UNIDOS. FOTOGRAFÍA DE ERIC POLLITZER SUMINISTRADA POR FRUMKIN/ADAMS GALLERY, NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

la), los argentinos Nicolás Amoroso (n. 1944, radicado en México) y Miguel Ángel Bengoechea (n. 1945), el venezolano Francisco Quilici (n. 1954) y el mexicano Saúl Villa (n. 1958). También se destacan varios pintores de Oaxaca, México, entre ellos Filemón Santiago (n. 1958) y Felipe de Jesús Morales (n. 1959).

Las múltiples motivaciones de la pintura figurativa permanecen en muchos casos a nivel estrictamente individual. Los artistas pueden ser impelidos por el placer de combinar objetos y campos de color, o de desarrollar ese campo de color hasta sus últimas posibilidades; tal el caso del cubano Julio Larraz (n. 1944) y del mexicano Eduardo Tamariz (n. 1945). La sombría atmósfera cromática de los billares decide, en cambio, la obra del colombiano Saturnino Ramírez (n. 1946). El argentino Américo Castilla (n. 1942), el venezolano Adrián Pujol (n. 1948) y particularmente el colombiano Antonio Barrera (n. 1948) tranquilizan y deslién el paisaje con la misma energía con que lo construye el colombiano Edgard Silva (n. 1944) y con que mediante diversos elementos (soles, huevos, fragmentos de pájaros o de formas-engranajes) lo determinan el salvadoreño Roberto Huezo (n. 1947) y los chilenos Carlos Aresti (n. 1939) y Eduardo Berroeta (n. 1946). También el diseño cerrado resuelve las figuras recortadas del colombiano Heriberto Cogollo (n. 1945).

Si reconocemos en nuestras tendencias hiperrealistas la urgente y a la vez delicada preocupación de inventariar lo real, una larga lista de jóvenes

dibujantes y pintores salen al paso. Citamos a la chilena Carmen Aldunate (n. 1940), que dibuja mujeres renacentistas con la misma exactitud con que el colombiano Dioscórides Pérez (n. 1950) recorre el mundo de la cultura pasada, y con que el peruano Humberto Aquino (n. 1947) y la argentina Mónica Meira (n. 1949), radicada en Colombia) revisan los objetos humildes.

El colombiano Javier Restrepo (n. 1943), el peruano Bill Caro (n. 1949) y la colombiana Beatriz Jaramillo (n. 1955) dan cuenta, más agresivamente, de la vida urbana por medio de interiores, fachadas miserables y zócalos; en tanto que el colombiano Oscar Muñoz (n. 1951), uno de los más notables dibujantes de su generación, da una versión patética de inquilinatos y tugurios mediante figuras inmersas en luz y sombra. Nacidos en los años 50, un amplio grupo de jóvenes sigue creyendo en la imagen de la realidad; entre ellos, el colombiano Carlos Lozano (n. 1950), los venezolanos Henry Puerta y Azalea Quiñones (ambos nacidos en 1951); el mexicano Enrique Guzmán (n. 1952); la colombiana Mariana Varela (n. 1947); el mexicano Enrique Estrada (n. 1942), que se destacó en el Salón de Pintura Joven de México de 1980; y los dominicanos Alberto Blass (n. 1949) y Sum Prats (n. 1959).

Con la misma intención de hacer un muestreo de las vocaciones más firmes y de las realizaciones más definidas, vamos a citar, dentro del surrealismo de los años 70, a los mexicanos Tomás Parra (n. 1937) y Juan Calderón (n. 1938); cerca de este último habría que colocar la obra de la argentina Alicia Carletti (n. 1946), también basada en la desorbitada desproporción entre dos elementos reales, a la vez que hija de las frutas invadiendo los cuartos, como las pintaba René Magritte. El venezolano Emerio Darío Lunar (n. 1940) es un apasionante caso aislado de convergencia de arte culto y arte popular en extrañas imágenes del mejor cuño surrealista. Venezuela dio en este período varios artistas con una voluntad original de trascender, como Felipe Márquez (n. 1954), Henry Bermúdez (n. 1950) y Ender Cepeda (n. 1945), extraordinarios inventores de bestiarios, así como Carmelo Niño (n. 1951), la polaca Gabriela Morawetz (n. 1952, radicada en Venezuela) y Francisco Cisneros (n. 1956). Como ya lo señalamos con relación a otros artistas, la llegada al país del grabador polaco Mieteck Detiniesky (n. 1938), que coincidió con el regreso al país, también procedente de Polonia, de Alirio Palacios y con el retorno al arte de Jacobo Borges, tuvo mucho que ver con una figuración ubicada en los límites de lo posible.

En los años 70, el mexicano Xavier Esqueda (n. 1943), ya citado a propósito del surrealismo mexicano, descubre un “surrealismo-*pop*”, como lo denomina el crítico Xavier Moyssén, con sus series *Eclipses* y *Espejos generosos*, y el brasileño João Câmara Jr. (n. 1944) pinta sorprendentes alegorías de la vida brasileña. Aunque pertenezcan a generaciones anteriores, con sus nuevas obras varios artistas quedan implicados en las aspiraciones del período. Tal el caso del uruguayo Horacio Torres (1924-1976) y sus desnudos de mujer; del brasileño Mario Gruber (n. 1927) y su notable serie de muñecos y manos de 1976; y de los argentinos Delia Cugat (n. 1930) y Sergio Camporeale (n. 1937), quienes al retomar la pintura enriquecen el campo surrealista e hiperrealista con obras de sorprenden-

te perfección y riqueza semántica. Artistas que evolucionan continuamente, como el argentino Antonio Seguí (n. 1934) y el uruguayo José Gamarra (n. 1934), también contribuyen al arte de los años 70 con una rica imaginería de tono irónico.

El peso de artistas y de obras mencionadas, escogidas entre otras muchas de parejo nivel, impidió que prosperara entre nosotros la idea infortunada del fin del arte. Los sectores de comprensión y recepción del arte no variaron sustancialmente. El inmovilismo en el panorama sociopolítico, la regresión y el endeudamiento en el campo económico, el deterioro de los derechos humanos y la pérdida de las ilusiones desarrollistas después de las crisis de México, Brasil y Venezuela en los años 80, han mantenido a los artistas dentro del círculo limitado de los coleccionistas. Al *boom* plástico de los años 60, que indudablemente fue anterior al *boom* literario, sucedieron propuestas más individuales, secretas y modestas. Después de la exaltación mundial de esa década, el abatimiento y ajuste de cuentas de la década siguiente en todo el mundo, sumados a la crisis petrolera y a los desplazamientos de poder que ella conllevó, aumentaron la tradicional anomia de América Latina. Sin embargo, los artistas en tanto que creadores individuales, aunque obligados por las circunstancias desfavorables a ser únicamente héroes regionales, mantuvieron un ritmo de producción siempre creciente.

• • •

Es cierto que en el siglo XX América Latina no ha creado ningún “ismo” original. El muralismo mexicano, pese a su energía y novedad, no transformó el lenguaje de las artes plásticas como en su momento lo hicieron el expresionismo abstracto norteamericano, el informalismo español, el *pop* inglés, el “arte pobre” italiano y el arte conceptual alemán. Sin embargo, su invariable propósito de articularse con su comunidad mediante mensajes visuales cargados de sentido lo ha convertido progresivamente en un “banco de imágenes”, que implica una reserva real para nosotros y potencial para el resto del mundo.

Paralelamente a esta producción de imágenes, en que se reconstruían o renovaban los modelos importados, el arte popular, como expresión genuina de los sectores menos favorecidos, constituye otro fundamental “banco de imágenes”. En primer lugar, da cuenta de una forma de vida simbólica motivada prioritariamente por la religión y la superstición, muy rica en los países mestizos y mulatos. En segundo lugar, mantiene el uso de materiales y recursos de tipo artesanal y favorece la expansión del mercado plástico hacia lo que el crítico peruano Mirko Lauer llama “una dinámica de *masas* de la burguesía con un nivel de información, refinamiento y cultura medios”. Característica de nuestro entorno, esa animación doble, por parte del arte culto y del arte popular, produce una impregnación social que es, sin duda, la constante del arte moderno latinoame-

ricano. Por eso, el conocimiento de este arte permite una aproximación y, si se quiere, una exploración de nuestras sociedades.

Los artistas pautan nuestras esperanzas, revelan nuestras ilusiones, transmiten nuestros defectos; ya se sabe que en ese develamiento de lo oculto radica la esencia misma del hecho artístico. Tal ha sido el trabajo de sucesivas generaciones, ligadas por el idioma, las tradiciones y la historia en el caso de los hispanoparlantes, y articulado por la geografía y los desarrollos socioeconómicos en el caso del Brasil.

América Latina, como Africa, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina, contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás.

*Página en blanco a propósito*

# ÍNDICE DE ARTISTAS

- Abela, Eduardo (Cuba): pág. 50  
 Abreu, Mario (Venezuela): pág. 130  
 Abreu, Víctor (México): pág. 143  
 Abularach, Rodolfo (Guatemala): págs. 84-85, 121; ilustr.: pág. 125  
 Acebal, Jorge Soto (Argentina): pág. 59  
 Acero, Alonso Quijano (Colombia): pág. 136  
 Aconcci, Vito (Estados Unidos): pág. 147  
 Acosta León, Angel (Cuba): pág. 121  
 Acuña, Luis Alberto (Colombia): págs. 41-42; ilustr.: pág. 33  
 Adami, Valerio (Italia): pág. 124  
 Agam, Yaacov (Israel): págs. 86, 106  
 Aguerre, Ricardo (Uruguay): pág. 46  
 Agustín, Carlos (México): pág. 158  
 Aizenberg, Roberto (Argentina): págs. 61, 120  
 Alamán, Agustín (España-Uruguay): pág. 93  
 Alamo, Neké (Venezuela): pág. 144  
 Albers, Joseph (Alemania-Estados Unidos): pág. 66  
 Alcántara, Pedro (Colombia): pág. 136  
 Aldama, Yamandú (Uruguay): pág. 109  
 Aldunate, Carmen (Chile): pág. 163  
 Alice, Antonio (Argentina): pág. 6  
 Alonso, Carlos (Argentina): pág. 125  
 Alonso, José (Argentina): pág. 44  
 Alonso, Raúl (Argentina): pág. 120  
 Alpuy, Julio U. (Uruguay): pág. 78  
 Althabe, Julián (Argentina): pág. 102  
 Alvarado, Antonio (Panamá): pág. 88  
 Alvaro, Jorge (Argentina): pág. 161  
 Amaral, Jim (Colombia): pág. 124  
 Amaral, Tarsilia do (Brasil): págs. 53-55  
 Amat, Federico (España-México): pág. 158  
 Amaya, Arnoldo Ramírez (Guatemala): pág. 140  
 Amighetti, Francisco (Costa Rica): págs. 49, 135  
 Amoroso, Nicolás (Argentina): pág. 162  
 Angel, Félix (Colombia): págs. 140, 161; ilustr.: pág. 161  
 Anglada Camarasa, Hermenegildo (España): págs. 6, 44, 74  
 Anguiano, Raúl (México): pág. 31  
 Antay López, Joaquín (Perú): pág. 155  
 Antúnez, Nemesio (Chile): págs. 123, 135  
 Appel, Karel (Holanda): pág. 160  
 Apurímak [Alejandro González] (Perú): pág. 37  
 Aquino, Edmundo (México): pág. 88  
 Aquino, Humberto (Perú): pág. 163  
 Aranda, Dino (Nicaragua): pág. 161  
 Arango, Diego (Colombia): pág. 154  
 Arauz, Félix (Ecuador): pág. 127  
 Arciaga, Romero (Cuba): pág. 50  
 Arche, Jorge (Cuba): págs. 8, 49  
 Aresti, Carlos (Chile): pág. 162  
 Arévalo, Javier (México): pág. 140  
 Arias Vera, Luis (Perú): pág. 130  
 Ariza, Gonzalo (Colombia): pág. 42  
 Armas, Ricardo (Venezuela): pág. 155  
 Aróstegui, Alejandro (Nicaragua): págs. 85, 122  
 Arp, Jean Hane (Alemania-Francia): pág. 84  
 Arpel González, Pedro (Venezuela): pág. 48  
 Arria, Maria Eugenia (Venezuela): pág. 140  
 Arroyo, Miguel (Venezuela): pág. 84  
 Artaud, Antonin (Francia): pág. 8  
 Arte Destructivo (grupo) (Argentina): pág. 120  
 Arzadún, Carmelo de (Uruguay): pág. 74  
 Asociación Teseo (grupo) (Uruguay): pág. 74  
 Astudillo, Ever (Colombia): pág. 140  
 Atl, Dr. [Gerardo Murillo] (México): págs. 14, 29, 31  
 Audivert, Eduardo (Argentina): pág. 136  
 Ayoroa, Rudy (Bolivia): pág. 112  
 Azaceta, Luis Cruz (Cuba-Estados Unidos): pág. 159; ilustr.: pág. 162  
 Azar, Aquiles (República Dominicana): pág. 121  
 Bacon, Francis (Inglaterra): págs. 126, 128, 160  
 Badii, Libero (Italia-Argentina): págs. 61, 94  
 Báez, Myrna (Puerto Rico): pág. 123  
 Balcácer, Ada (República Dominicana): pág. 121  
 Balmes, José (Chile): pág. 126  
 Ballivián, María Esther (Bolivia): pág. 89  
 Banderas, Héctor (Chile): pág. 45  
 Bangardini, Fioravanti (Argentina): pág. 59  
 Baptista, Hugo (Venezuela): pág. 94  
 Barba, Ramón (Colombia): pág. 42  
 Barcala, Washington (Uruguay): pág. 108  
 Barney, Alicia (Colombia): pág. 154  
 Barradas, Rafael (Uruguay): pág. 47  
 Barragán, Luis (México): pág. 60  
 Barreda, Ernesto (Chile): pág. 130  
 Barrera, Antonio (Colombia): pág. 162  
 Barrios, Alvaro (Colombia): págs. 84, 149, 154  
 Barros, Gracia (Chile): pág. 126

- Battle Planas, Juan (Argentina): págs. 9, 59-61  
 Battegazzore, Miguel (Uruguay): pág. 109  
 Battistini, Aimée (Venezuela): pág. 106  
 Bauhaus (Alemania): pág. 99  
 Bayley, Edgard (Argentina): pág. 61  
 Bedel, Jacques (Francia): pág. 150  
 Behring, Edith (Brasil): pág. 135  
 Béjar, Feliciano (México): pág. 95  
 Belkin, Arnold (Canadá-México): pág. 124  
 Beloff, Angelina (México): pág. 32  
 Bellorín, Francisco (Venezuela): pág. 136  
 Benedi, Luis Fernando (Argentina): pág. 150; ilustr.: pág. 151  
 Bengoechea, Miguel Angel (Argentina): pág. 162  
 Benjamín (México): pág. 158  
 Berdía, Norberto (Uruguay): págs. 32, 46  
 Bermann, Marieta (Venezuela): pág. 92  
 Bermúdez, Cundo (Cuba): pág. 50, ilustr.: págs. 38-39  
 Bermúdez, Henry (Venezuela): pág. 163  
 Bermúdez, José (Cuba): págs. 85, 93-94  
 Bernal, Delfina (Colombia): pág. 154  
 Berni, Antonio (Argentina): págs. 8, 33, 44, 126; ilustr.: pág. 41  
 Berroeta, Eduardo (Chile): pág. 162  
 Bess, Ruth (Brasil): pág. 135  
 Betancourt, José Horacio (Colombia): pág. 42  
 Bianchedi, Remo (Argentina): pág. 140  
 Bigatti, Alfredo (Argentina): pág. 44  
 Bill, Max (Suiza): págs. 61, 86, 100  
 Blanco, Beatriz (Venezuela): págs. 155, 161  
 Blass, Alberto (República Dominicana): pág. 163  
 Blinder, Olga (Paraguay): pág. 39  
 Bloc, André (Francia): pág. 61  
 Boa (grupo) (Argentina): pág. 61  
 Bogarín, Rafael (Venezuela): pág. 142  
 Boggio, Emilio (Venezuela-Francia): págs. 48, 72  
 Bolívar, Elsa (Chile): pág. 110  
 Boller, Edelmira (Colombia): pág. 157  
 Bonevardi, Marcelo (Argentina): pág. 103; ilustr.: pág. 104  
 Bonnard, Pierre (Francia): págs. 6, 78-80  
 Bonomi, María (Brasil): págs. 84, 135; ilustr.: pág. 136  
 Bontá, Marco (Chile): pág. 45  
 Borda, Osvaldo (Argentina): pág. 120  
 Borges, Jacobo (Venezuela): págs. 123-124, 163; ilustr.: pág. 121  
 Borges, Norah (Argentina): pág. 56  
 Borla, Héctor (Argentina): pág. 120  
 Bostelmann, Enrique (México): pág. 153  
 Botero, Fernando (Colombia): págs. 85, 114, 125, 127, 160-161; ilustr.: págs. 115, 126  
 Boto, Marta (Argentina): pág. 86  
 Bourdelle, Antoine (Francia): pág. 56  
 Bracho, Gabriel (Venezuela): pág. 48  
 Brandt, Federico (Venezuela): pág. 45  
 Braque, Georges (Francia): págs. 14, 16  
 Braun, Hermann (Perú): pág. 124  
 Bravo, Claudio (Chile): pág. 130; ilustr.: pág. 130  
 Breton, André (Francia): págs. 9, 70, 120  
 Briceño, Pedro (Venezuela): pág. 95  
 Brigada Ramona Parra (grupo) (Chile): pág. 153  
 Brizzi, Ary (Argentina): pág. 101  
 Brocos y Gomes, Modesto (Brasil): pág. 4  
 Bru, Roser (España-Chile): págs. 93, 126  
 Brunet, Tereza (Brasil): pág. 98  
 Bueno, Mauricio (Ecuador): pág. 112  
 Burchard, Pablo A. (Chile): págs. 70-71  
 Burga, Teresa (Perú): págs. 125, 155  
 Burton, Mildred (Argentina): pág. 120  
 Burzryn, Feliza (Colombia): pág. 96  
 Bustos García, Arturo (México): pág. 32  
 Butler, Horacio (Argentina): pág. 56  
 Caballero, Luis (Colombia): pág. 160; ilustr.: pág. 161  
 Caballero Mantilla, Jorge (Colombia): pág. 161  
 Cabré, Manuel (Venezuela): pág. 48  
 Cabrera, Germán (Uruguay): pág. 130  
 Cabrera, Roberto (Guatemala): págs. 88, 128  
 Cáceres, Luis Alfredo (El Salvador): pág. 49  
 Cajahuaringa, Milner (Perú): pág. 112  
 Calderón, Constancia (Panamá): pág. 112  
 Calderón, Juan (México): pág. 163  
 Camacho, Jorge (Cuba): pág. 121  
 Câmara Jr, João (Brasil): pág. 163  
 Camargo, Sergio de (Brasil): pág. 98; ilustr.: pág. 100  
 Camargo, Iberê (Brasil): pág. 91  
 Camino Brent, Enrique (Perú): pág. 37  
 Camnitzer, Luis (Uruguay): pág. 136  
 Camporeale, Sergio (Argentina): págs. 120, 163  
 Campos, Susana (México): pág. 158  
 Cancela, Delia (Argentina): pág. 148  
 Cantú, Federico (México): págs. 30, 46  
 Cañas, Benjamín (El Salvador): pág. 122; ilustr.: pág. 118  
 Capozzoli, Glauco (Uruguay): pág. 136  
 Cárdenas, Agustín (Cuba): pág. 94  
 Cárdenas, Juan (Colombia): pág. 130  
 Cárdenas, Santiago (Colombia): pág. 130  
 Careaga, Enrique (Paraguay): pág. 157  
 Caride, Miguel (Argentina): pág. 120  
 Carletti, Alicia (Argentina): pág. 163  
 Caro, Antonio (Colombia): pág. 150  
 Caro, Bill (Perú): pág. 163  
 Caro, Ingino (Colombia): pág. 154  
 Carreño, Mario (Cuba): págs. 49-50, 84, 121

- Carreño, Omar (Venezuela): pág. 107  
 Carrillo, Lilia (México): págs. 88, 105  
 Carrington, Leonora (Inglaterra-México):  
 págs. 9, 32, 62-64  
 Carvalho, Dirceu (Brasil): pág. 144  
 Carvallo, Feliciano (Venezuela): pág. 144  
 Casanova, Teresa (Venezuela): pág. 92  
 Castagnino, Juan Carlos (Argentina): pág. 44  
 Castañeda, Alfredo (México): pág. 123  
 Castellanos, Julio (México): pág. 30  
 Castellón, Rolando (Nicaragua): pág. 89  
 Castilla, Américo (Argentina): págs. 124, 162  
 Castles, John (Colombia): pág. 157  
 Castro, Pedro León (Puerto Rico): pág. 48  
 Castro-Cid, Enrique (Chile): págs. 71, 93  
 Catalano, Fernando (Argentina): pág. 59  
 Cattelani, Raúl (Uruguay): pág. 130  
 Centurión, Luis (Argentina): pág. 8  
 Cepeda, Ender (Venezuela): pág. 163  
 Cerra, Mirta (Cuba): pág. 49  
 Cézanne, Paul (Francia): págs. 8, 34, 70  
 Cicarelli, Alessandro (Italia-Chile): pág. 4  
 Cifuentes, Hugo (Ecuador): pág. 140  
 Cisneros, Francisco (Venezuela): pág. 163  
 Clark, Lygia (Brasil): págs. 97-98, 148, 151  
 Clausell, Joaquín (México): págs. 5, 32  
 Cochet, Gustavo (Argentina): pág. 43  
 Codesido, Julia (Perú): pág. 37  
 Coen, Arnaldo (México): págs. 88, 158  
 Cogollo, Heriberto (Colombia): pág. 162  
 Cole, Thomas (Estados Unidos): pág. 5  
 Colo (Puerto Rico): pág. 159  
 Colombino, Carlos (Paraguay): pág. 112  
 Colón, Francisco (Puerto Rico): pág. 124  
 Colunga, Alejandro (México): pág. 159  
 Colvin, Marta (Chile): pág. 111  
 Constante, Theo (Ecuador): pág. 90  
 Consuegra, Hugo (Cuba): pág. 93  
 Cordeiro, Waldemar (Brasil): pág. 97  
 Cornell, Joseph (Estados Unidos): pág. 142  
 Coronel, Pedro (México): pág. 88  
 Coronel, Rafael (México): pág. 123  
 Correa, Carlos (Colombia): pág. 43  
 Correia, Gregorio (Brasil): pág. 160  
 Corzas, Francisco (México): pág. 123  
 Cosgrove, Miguel (Chile): pág. 110  
 Costa, Olga (México): pág. 32  
 Costigliolo, José Pedro (Uruguay): pág. 109  
 Covarrubias, Miguel (México): pág. 31  
 Crenzans, Mario (Argentina): pág. 124  
 Cresta, Norberto (Argentina): pág. 59  
 Crovo, Hilda (Argentina): pág. 120  
 Cruz-Díez, Carlos (Venezuela): págs. 86, 106;  
 ilustr.: pág. 109  
 Cuartas, Gregorio (Colombia): págs. 159-160  
 Cueto, Germán (México): pág. 31  
 Cuevas, José Luis (México): págs. 24, 84-85, 104, 122,  
 140, 142; ilustr.: págs. 132, 141  
 Cugat, Delia (Argentina): págs. 120, 163  
 Cúneo, José (Uruguay): págs. 74-75  
 Chab, Víctor (Argentina): pág. 88  
 Charlot, Jean (Francia-México): págs. 15, 29  
 Chávez Morado, José (México): pág. 28  
 Chiesa, Armando (Argentina): pág. 59  
 Chiesa, Wilfredo (Puerto Rico): pág. 159  
 Chong Neto, Manuel (Panamá): pág. 88  
 D'Aquino, Adriano (Brasil): pág. 157  
 Da Silva, Alfredo (Bolivia): pág. 89  
 Dacosta, Milton (Brasil): pág. 98  
 Dadidovich, Jaime (Argentina): pág. 152  
 Daibert, Arlindo (Brasil): pág. 135  
 Daini, Alejandra (Venezuela): pág. 158  
 Damiani, Jorge (Italia-Uruguay): pág. 93  
 Daneri, Eugenio (Argentina): págs. 43-44  
 Dávila, Carlos (Perú): pág. 112  
 Dávila, Jaime (Perú): pág. 112  
 Davite (Argentina): pág. 102  
 Daza, Beatriz (Colombia): pág. 142  
 De Amaral, Olga (Colombia): pág. 95; ilustr.: pág. 98  
 De Andrade, Mario (Brasil): págs. 53-54  
 De Bermúdez, Lía (Venezuela): pág. 94  
 De Castro, Amílcar (Brasil): pág. 97  
 De Chirico, Giorgio (Italia): pág. 122  
 De Jesús Morales, Felipe (México): pág. 162  
 De la Cárcova, Ernesto (Argentina): pág. 5  
 De la Rosa, Juan Manuel (México): pág. 136  
 De la Vega, Jorge (Argentina): págs. 86, 120, 125;  
 ilustr.: pág. 123  
 De Lamónica, Roberto (Brasil): pág. 135  
 De Larrañaga, Enrique (Argentina): pág. 44  
 De León Cabrera, Enrique (Guatemala): pág. 49  
 De Marziani, Hugo (Argentina): pág. 124  
 De Monte, José (Argentina): pág. 130  
 De Santa María, Andrés (Colombia): págs. 2, 4-6;  
 ilustr.: págs. 9-10  
 De Stael, Nicolás (Francia): pág. 107  
 De Stijl (grupo) (Holanda): pág. 99  
 Debourg, Narciso (Venezuela): pág. 107  
 Dégand, Paul (Francia): pág. 56  
 Deira, Ernesto (Argentina): págs. 86, 125; ilustr.: pág. 122  
 Della Francesca, Piero (Italia): pág. 34  
 Delozanne, Colette (Francia-Venezuela): pág. 142

- Delvaux, Paul (Bélgica): pág. 10  
 Demarco, Hugo (Argentina): pág. 86  
 Demirjian, Jorge (Argentina): pág. 120  
 Demuth, Charles (Estados Unidos): pág. 20  
 Detiniesky, Mieteck (Polonia): pág. 163  
 Di Cavalcanti, Emiliano (Brasil): págs. 8, 34, 36, 55  
 Di Prete, Danilo (Italia-Brasil): págs. 84, 91  
 Dias, Antonio (Brasil): pág. 148  
 Dias Bezerra, José (Brasil): pág. 135  
 Díaz, Juan Luis (Guatemala): págs. 88, 104, 112  
 Dignac, Geny (Argentina): pág. 152  
 Diomedes, Miguel (Argentina): pág. 44; ilustr.: pág. 43  
 Distéfano, Juan Carlos (Argentina): págs. 120, 126  
 Do Amaral, Marzia Barroso (Brasil): pág. 157  
 Do Amaral, Tarsila (Brasil): pág. 6  
 Dondé, Olga (México): págs. 123, 153  
 Donis, Roberto (México): págs. 88, 158  
 Donoso, Pedro León (Ecuador): pág. 41  
 Dorazio, Pietro (Argentina): pág. 61  
 Dosamantes, Francisco (México): pág. 31  
 Douchez, Jacques (Brasil): pág. 113  
 Dubón, Jorge (México): pág. 104  
 Dubuffet, Jean (Francia): pág. 121  
 Ducmelic, Zoravko (Yugoslavia-Argentina): pág. 120  
 Duchamp, Marcel (Francia): págs. 148, 154  
 Durante, Armando (Argentina): pág. 102  
 Echeverri, Beatriz (Colombia): pág. 160  
 Egas, Juan Camilo (Ecuador): págs. 39-40, 90  
 Egenau, Juan (Chile): pág. 127  
 Egerton, Daniel T. (Inglaterra-México): pág. 4  
 Eielson, Jorge (Perú): pág. 112  
 Eiriz, Antonia (Cuba): pág. 127  
 El Corno Emplumado (grupo) (México): pág. 124  
 El Sindicato de Barranquilla (grupo) (Colombia):  
 pág. 154  
 El Techo de la Ballena (grupo) (Venezuela):  
 págs. 124, 155  
 Escobar, Marisol (Venezuela): pág. 124; ilustr.: pág. 119  
 Escobedo, Helen (México): págs. 103, 158  
 Escher, Maurits (Holanda): pág. 28  
 Espínola Gómez, Manuel (Uruguay): pág. 108  
 Espinoza, Manuel (Venezuela): pág. 92  
 Esqueda, Xavier (México): págs. 123, 142, 163  
 Estève, Maurice (Francia): pág. 107  
 Esteves, Mercedes (Argentina): pág. 102  
 Estrada, Enrique (México): págs. 153, 163  
 Exter, Alexandra (Rusia): pág. 67  
 Fader, Fernando (Argentina): pág. 5  
 Falcini, Luis (Argentina): pág. 44  
 Fanjul, Margot (Guatemala): pág. 112  
 Fanon, Frantz Omar (Martinica-Argelia): pág. 41  
 Féjer, Kásmer (Hungria-Brasil): pág. 102  
 Felguérez, Manuel (México): págs. 88, 96, 105, 158;  
 ilustr.: pág. 90  
 Ferdinandov, Nicolás (Rusia-Venezuela): págs. 48, 72-73  
 Fernández Ledesma (México): pág. 29  
 Fernández, Agustín (Cuba): pág. 93  
 Fernández, Aristides (Cuba): pág. 50  
 Fernández, Lola (Costa Rica): pág. 114  
 Fernández Muro, José Antonio (Argentina):  
 págs. 85, 88, 93  
 Fertes, Ivette (México): pág. 153  
 Figari, Pedro (Uruguay): págs. 6, 56, 78-80;  
 ilustr.: págs. 78-79  
 Figueredo, Ana Luisa (Venezuela): pág. 155  
 Fiora, Amelia (Argentina): pág. 59  
 Fioravanti, José (Argentina): pág. 44  
 Floris, Marcel (Venezuela) pág. 107  
 Fonseca, Gonzalo (Uruguay): págs. 77, 103  
 Fontana, Lucio (Argentina): pág. 61  
 Forest, Fred (Francia): pág. 152  
 Formas Alternativas (grupo) (México): pág. 153  
 Forner, Raquel (Argentina): págs. 8, 44, 56, 128  
 Fornieles, Fransisco (Argentina): pág. 59  
 Forte, Vicente (Argentina): págs. 59-60  
 Fossa Calderón, Julio (Chile): pág. 5  
 Foujita, Leonard (Japón-Francia): pág. 8  
 Frasconi, Antonio (Uruguay): pág. 135  
 Freire, María (Uruguay): pág. 109  
 Freire, Nelly (Argentina): pág. 122  
 Freitas, Iván (Brasil): pág. 99  
 Freund, Helga (México): pág. 143  
 Friedeberg, Pedro (Italia-México): págs. 122-123  
 Friesz, Emile Othon (Alemania-Francia): pág. 56  
 Fukushima, Tikashi (Japón-Brasil): pág. 91  
 Gahona, Gabriel Vicente (México): págs. 15-16  
 Galdós Rivas, Enrique (Perú): pág. 60  
 Galecio, Galo (Ecuador): pág. 41  
 Galicia, Roberto (El Salvador): pág. 105  
 Gamarra, José (Uruguay): págs. 78, 164  
 Gamboa, Fernando (México): pág. 28  
 Garabito, Ricardo (Argentina): pág. 130  
 Garafulic, Lily (Chile): pág. 111  
 García Ponce, Fernando (México): pág. 105  
 García Rossi, Horacio (Argentina-Francia): pág. 86  
 Garreaud, Gastón (Perú): pág. 112  
 Gasca, Omar (México): pág. 158  
 Gattorno, Antonio (Cuba): pág. 50  
 Gauguin, Paul (Francia): págs. 14, 74  
 Gego [Gertrudis Goldschmidt] (Alemania-Venezuela):  
 págs. 93, 107, 111  
 Geiger, Ana Bela (Brasil): pág. 152

- Gerchman, Rubens (Brasil): pág. 148  
 Gero, Julio (Hungria-Argentina): pág. 61  
 Gerstein, Noemí (Argentina): pág. 61, 94  
 Gerzso, Gunther (México): págs. 105, 158;  
 ilustr.: pág. 106  
 Gilbert, Araceli (Ecuador): pág. 111  
 Ginzburg, Carlos (Argentina): pág. 152  
 Giotto [Angelo di Bondone] (Italia): pág. 34  
 Girola, Claudio (Argentina): pág. 102  
 Gironella, Alberto (México): págs. 128, 153;  
 ilustr.: pág. 129  
 Giudice, Reinaldo (Argentina): pág. 5  
 Giudicelli, Pablo (República Dominicana): pág. 128  
 Giuffré, Héctor (Argentina): pág. 160  
 Giusiano, Eduardo (Argentina): pág. 126  
 Glass, Alan (México): pág. 142  
 Goeritz, Matías (México): págs. 32, 86, 97, 103, 105, 158  
 Goitia, Francisco (México): pág. 31  
 Golding, Tomás (Venezuela): pág. 48  
 Gómez, Jorge Mario (Colombia): pág. 154  
 Gómez, Patricia (Colombia): pág. 154  
 Gómez, Ramiro (Colombia): pág. 143  
 Gómez Campuzano, Ricardo (Colombia): pág. 42  
 Gómez Cornet, Ramón (Argentina): págs. 43-44  
 Gómez Jaramillo, Ignacio (Colombia): págs. 8, 41-43  
 Góngora, Leonel (Colombia): pág. 129  
 González, Beatriz (Colombia): págs. 67-68, 154  
 González, Carlos (Uruguay): pág. 46  
 González, Juan Francisco (Chile): pág. 70  
 González, Leonilda (Uruguay): pág. 135  
 González, Tomás (México): pág. 143  
 González Bogen, Carlos (Venezuela): págs. 84, 107  
 González Camarena, Jorge (México): pág. 28  
 González Camargo, Alfonso (Colombia): pág. 6  
 Gorky, Arshile (Estados Unidos): pág. 72  
 Gorodine, Alexis (Venezuela): pág. 140  
 Gorriarena, Carlos (Argentina): pág. 126  
 Gottlieb, Adolf (Estados Unidos): pág. 77  
 Goya, Francisco de (España): págs. 6, 24  
 GRABAS (grupo) (Argentina): pág. 120  
 Gramajo Gutiérrez, Alfredo (Argentina): pág. 43  
 Gramko, Elsa (Venezuela): pág. 92  
 Granada, Carlos (Colombia): pág. 128  
 Granato, Ivald (Brasil): pág. 151  
 Grassmann, Marcelo (Brasil): págs. 84-85, 122, 135, 140  
 Grau, Enrique (Colombia): pág. 127; ilustr.: pág. 128  
 Grau, Ricardo (Perú): pág. 85  
 Greco, Alberto (Argentina): págs. 88, 120  
 Grez, Vergara (Chile): pág. 110  
 Grilo, Sarah (Argentina): págs. 85, 88, 107; ilustr.: pág. 89  
 Grippo, Víctor (Argentina): pág. 150  
 Gris, Juan (España): págs. 14, 16, 54, 58  
 Gropius, Walter Adolf (Alemania-Estados Unidos):  
 pág. 66  
 Gros, Barón Jean Louis (Francia-México): pág. 4  
 Gruber, Mario (Brasil): pág. 163  
 Grupo de los Trece (Argentina): pág. 152  
 Grupo de los Once (Cuba): pág. 84  
 Grupo de Solentiname (Nicaragua): pág. 144  
 Grupo Frente (Brasil): pág. 97  
 Grupo 44 (Colombia): pág. 154  
 Guadalupe Posada, José (México): págs. 15-16;  
 ilustr.: pág. 15  
 Guardado Martínez, Ismael (México): págs. 143, 158  
 Guayasamín, Oswaldo (Ecuador): pág. 40; ilustr.:  
 págs. 46, 90  
 Guedes, Simón (Venezuela): pág. 140  
 Guerrero, Alfredo (Colombia): págs. 130, 155  
 Guerrero, José Enrique (Ecuador): pág. 41  
 Guerrero, Xavier (México): págs. 16, 29, 32  
 Guerrero Galván, Jesús (México): pág. 30  
 Guersoni, Odetto (Brasil): pág. 99  
 Guevara, Andrés (Paraguay): pág. 39  
 Guevara Moreno, Luis (Venezuela): págs. 107, 129  
 Guillén, Asilia (Nicaragua): pág. 144; ilustr.: pág. 145  
 Gullar, Ferreira (Brasil): pág. 151  
 Gurria, Angela (México): pág. 158  
 Gurvich, José (Uruguay): pág. 78  
 Gutiérrez, Sérvulo (Perú): pág. 37  
 Gutiérrez, Sonia (Colombia): pág. 161  
 Guttero, Alfredo (Argentina): pág. 56  
 Guzmán, Alberto (Perú): pág. 94  
 Guzmán, Enrique (México): pág. 163  
 Halegua, Alfredo (Uruguay): pág. 109  
 Hamilton, Richard (Inglaterra): pág. 114  
 Hastings, Rafael (Perú): págs. 124, 149  
 Helguera, María (Argentina): pág. 161  
 Henríquez, Carlos (Cuba): pág. 50  
 Heras Velasco, María Juana (Argentina): pág. 94  
 Herazo, Alvaro (Colombia): pág. 154  
 Heredia, Alberto (Argentina): pág. 120  
 Hermansen, Emilio (Chile): pág. 111  
 Hernández, Anheló (Uruguay): págs. 78, 135  
 Hernández, Emilio (Perú): pág. 151  
 Hernández, Maricarmen (México): pág. 143  
 Hernández Cruz, Luis (Puerto Rico): págs. 90, 112  
 Hernández Guerra, Carlos (Venezuela): pág. 124  
 Herrera, Alejandro (México): pág. 158  
 Hersúa (México): pág. 158  
 Hlito, Alfredo (Argentina): pág. 61  
 Hoffmann, Marlene (Colombia): pág. 114  
 Homar, Lorenzo (Puerto Rico): págs. 49, 135-136

- Horta, Vinicio (Brasil): pág. 156  
Hoyos, Ana Mercedes (Colombia): pág. 159  
Huezo, Roberto (El Salvador): pág. 162  
Hung, Fransisco (Venezuela): pág. 92  
Hurtado, Angel (Venezuela): pág. 92; ilustr.: pág. 96  
Hyppolite, Héctor (Haití): pág. 49  
Ianelli, Arcângelo (Brasil): pág. 99  
Ianelli, Tomaz (Brasil): pág. 124  
Icaza Vargas, Alberto (Nicaragua): pág. 157  
Inciarte, Jacinto (Venezuela): pág. 6  
Intersección (grupo) (México): pág. 153  
Iommi, Enio (Argentina): págs. 61, 102  
Izquierdo, César (Nicaragua): pág. 88  
Izquierdo, María (México): pág. 30  
Jacoby, Roberto (Argentina): pág. 150  
Jácome, Ramiro (Ecuador): pág. 140  
Jamis, Fayad (Cuba): pág. 90  
Jaramillo, Alipio (Colombia): pág. 41  
Jaramillo, Beatriz (Colombia): pág. 163  
Jaramillo, Luciano (Colombia): pág. 124  
Jaramillo, María de la Paz (Colombia): pág. 161  
Jean-Gilles, Joseph (Haití): pág. 144; ilustr.: pág. 146  
Jiménez, Max (Costa Rica): pág. 50  
Jones, Allen (Inglaterra): pág. 125  
Kahlo, Frida (México): págs. 9, 30, 62, 64; ilustr.: pág. 63  
Kaprow, Allan (Estados Unidos): págs. 114, 147  
Kemble, Kenneth (Argentina): págs. 61, 86  
Kingman, Eduardo (Ecuador): pág. 40; ilustr.: pág. 45  
Kirchbach, Ernesto (Alemania-Chile): pág. 4  
Klee, Paul (Alemania-Suiza): pág. 57  
Klein, Yves (Francia): págs. 114, 147  
Kline, Franz (Estados Unidos): pág. 85  
Klose, Paul (Dinamarca-Venezuela): pág. 107  
Kosice, Gyula (Checoslovaquia-Hungría-Argentina): págs. 61, 100  
Kounellis, Jannis (Italia): pág. 147  
Krajcberg, Frans (Polonia-Brasil): págs. 94, 143  
Kranz, Marilia (Brasil): pág. 99  
Krasno, Rodolfo (Argentina): pág. 93  
Kubotta, Arturo (Perú): pág. 90  
La Cantera (grupo) (Uruguay): pág. 109  
La Placa, Alfredo (Bolivia): pág. 89  
Lacámara, Fortunato (Argentina): pág. 44  
Lam, Wifredo (Cuba): págs. 8, 50, 66-70, 85  
Landau, Myra (Brasil): pág. 95  
Langlois, Juan Carlos (Argentina): pág. 120  
Lara, Clever (Uruguay): pág. 130  
Larraz, Julio (Cuba): pág. 162  
Lasansky, Mauricio (Argentina): págs. 135, 138; ilustr.: pág. 137  
Laurens, Henri (Francia): págs. 56, 84  
Laville, Joy (México): pág. 128  
Lázaro, Raquel (Cuba): pág. 121  
Lazo, Agustín (México): págs. 30, 62  
Le Parc, Julio (Argentina): págs. 86, 100, 103; ilustr.: pág. 101  
Lee, Wesley Duke (Brasil): pág. 148  
Léger, Fernand (Francia): págs. 20, 49, 55, 84  
Lemos, Fernando (Portugal-Brasil): pág. 84  
León, Noé (Colombia): pág. 144  
León, Pedro (Ecuador): pág. 39  
Leonetti, Germán (Argentina): pág. 59  
Lerma, José Ramón (Puerto Rico): pág. 142  
Letycia, Anna (Brasil): pág. 135  
Leufert, Gerd (Lituania-Venezuela): pág. 107; ilustr.: pág. 110  
Lezama, Jorge Edgardo (Argentina): pág. 59  
Lhote, André (Francia): págs. 6, 8, 34, 44, 46, 54, 56, 70  
Liberti, Juan Carlos (Argentina): pág. 120  
Linares, Ezequiel (Argentina): pág. 126  
Linares Ruiz, Jorge (Colombia): pág. 43  
Linartas, Androna (México): pág. 143  
Linati, Claudio (Italia-México): pág. 15  
Lino, María (Cuba): pág. 140  
Lira, Pedro (Chile): pág. 5; ilustr.: pág. 7  
Liz, Domingo (República Dominicana): pág. 121  
Lobo (Venezuela): pág. 84  
Logioio, Vechy (Argentina): pág. 120  
López, Cándido (Argentina): pág. 4  
López Dirube, Rolando (Cuba): pág. 94  
López García, Antonio (España): pág. 129  
López Loza, Luis (México): pág. 92  
Los Disidentes (grupo) (Venezuela): págs. 83, 106  
Lozano, Agueda (México): pág. 158  
Lozano, Alfredo (Cuba): pág. 49  
Lozano, Carlos (Colombia): pág. 163  
Lozza, Raúl (Argentina): pág. 61  
Lublin, Lea (Argentina): págs. 120, 152  
Ludeña, Willey (Perú): pág. 155  
Lunar, Emerio Darío (Venezuela): pág. 163  
Luque, Angel (Venezuela): pág. 92  
Luz, Aldape (México): pág. 143  
Mabe, Manabu (Japón-Brasil): págs. 84-85, 91; ilustr.: pág. 95  
Mac Entyre, Eduardo (Argentina): pág. 101; ilustr.: pág. 99  
Macció, Rómulo (Argentina): págs. 86, 125  
Macotela, Gabriel (México): pág. 158  
Magalhães, Fabio (Brasil): pág. 135  
Magariños, Víctor (Argentina): pág. 102  
Magritte, René (Bélgica): págs. 10, 71, 121, 163  
Malcuzinsky, Christine (Venezuela): pág. 158

- Maldonado, Estuardo (Ecuador): pág. 112  
Maldonado, Tomás (Argentina): pág. 61  
Maler, Leopoldo (Argentina): págs. 148, 150, 152  
Malfatti, Anita (Brasil): pág. 54  
Manaure, Mateo (Venezuela): págs. 84, 94, 107  
Manes, Pablo Curatella (Argentina): págs. 56-57  
Manet, Edouard (Francia): pág. 154  
Manilla, Manuel (México): pág. 15  
Manuel, Antonio (Brasil): págs. 151-152  
Manuel, Victor [Garcia] (Cuba): págs. 49-50  
Manzanares, Ilse (Nicaragua): pág. 158  
Manzoni, Piero (Italia): págs. 114, 147-148  
Manzur, David (Colombia): págs. 85, 113  
Mara, Oscar (Argentina): pág. 120  
March, Horacio Gerardo (Argentina): págs. 43-44  
Marín, Alvaro (Colombia): págs. 124, 159  
Marín, Jonier (Colombia): pág. 154  
Marotta, Vicente (Argentina): págs. 130, 150  
Márquez, Felipe (Venezuela): pág. 163  
Márquez, Laura (Paraguay): pág. 112  
Martí, Febo (Argentina): pág. 59  
Martínez, Pedro Luis (Cuba): pág. 50  
Martínez, Próspero (Venezuela): pág. 48  
Martínez, Raúl (Cuba): pág. 90  
Martínez, Ricardo (México): págs. 31, 123  
Martins, Wilma (Brasil): pág. 150  
Martorell, Antonio (Puerto Rico): pág. 136  
Mathieu, Georges (Francia): pág. 85  
Matisse, Henri (Francia): pág. 70  
Matta, Roberto Sebastián (Chile): págs. 3, 66, 70-72, 85, 90; ilustr.: págs. 52, 71  
Mayer, Mónica (México): pág. 153  
Maza, Fernando (Argentina): pág. 120  
Mazza, Raúl (Argentina): pág. 44  
Mazzei, Ana María (Venezuela): págs. 155, 161  
Mazzei, Luis (Uruguay): pág. 46  
Medina Ramela, Enrique (Uruguay): pág. 109  
Meira, Mónica (Argentina): pág. 163  
Meireles, Cildo (Brasil): pág. 150  
Mejía, Norman (Colombia): pág. 127  
Mejía, Silvia (Colombia): pág. 156  
Melé, Juan (Argentina): pág. 102  
Mena, Bolívar Franco (Ecuador): pág. 40  
Méndez, Leopoldo (México): pág. 28  
Mendieta, Ana (Cuba): pág. 156  
Menocal, Armando (Cuba): pág. 49  
Mérida, Carlos (Guatemala-México): págs. 22, 27, 30, 62, 65-66, 103; ilustr.: págs. 57, 66  
Mesejean, Pablo (Argentina): pág. 148  
Messil, Gabriel (Argentina): pág. 102  
Michaelson, Hans (Ecuador): pág. 40  
Michelena, Arturo (Venezuela): pág. 5; ilustr.: pág. 7  
Mideros, Víctor M. (Ecuador): pág. 40  
Miguens, Josefina (Argentina): pág. 88  
Milián, Raúl (Cuba): pág. 90  
Millares, Manolo (España): pág. 85  
Millet, Jean François (Francia): págs. 5, 154  
MIMUY (grupo) (Perú): pág. 149  
Minujín, Marta (Argentina): págs. 148, 152, 154; ilustr.: pág. 149  
Mir, Joaquín (España): pág. 6  
Mishaan, Rodolfo (Nicaragua): pág. 89  
Moctezuma, Nelson (México): pág. 156  
Modiano, Sara (Colombia): pág. 154  
Moholy Nagy, László (Hungría): pág. 66  
Molinari, Luis (Ecuador): pág. 112  
Monasterio Ortiz, Luis (México): pág. 30  
Monasterios, Rafael (Venezuela): págs. 5, 48  
Moncalvo, Ana María (Argentina): pág. 136  
Mondrian, Piet (Bélgica): pág. 98  
Monet, Claude (Francia): págs. 6, 74, 95  
Monsanto, Edmundo (Venezuela): págs. 48, 72  
Monteiro, Vicente Rego (Brasil): pág. 55  
Montenegro, Roberto (México): págs. 29-30, 62  
Montiel, Jonio (Uruguay): pág. 78  
Montparnasse (grupo) (Chile): págs. 2, 45, 70  
Monvoisin, Raymond (Francia-Chile): pág. 4  
Mora, Robinson (Chile): pág. 110  
Morales, Armando (Nicaragua): págs. 84-85, 89, 121, 125; ilustr.: pág. 117  
Morales, Darío (Colombia): pág. 160  
Morales, Gonzalo (Costa Rica): pág. 160  
Morales, Guido (Venezuela): pág. 158  
Morán, Teresa (México): pág. 160  
Morawetz, Gabriela (Polonia-Venezuela): pág. 163  
Morellet, François (Francia): pág. 86  
Morera, Gabriel (Venezuela): pág. 130  
Mori, Camilo (Chile): pág. 70  
Moriconi, Roberto (Italia-Brasil): pág. 150  
Mormann, Charlotte (Estados Unidos): págs. 147, 156  
Moro, César (Perú): pág. 9  
Movimiento Arte Concreto-Invención (grupo) (Argentina): pág. 61  
Movimiento Arte Nuevo (grupo) (Paraguay): pág. 84  
Movimiento de Arte Madí (grupo) (Argentina): págs. 61, 96  
Movimiento Ruptura (grupo) (Brasil): pág. 97  
Moya, Antonio (España-Venezuela): pág. 161  
Moyao, Francisco (México): pág. 158  
Muntzer, Samys (Rumania-Venezuela): págs. 48, 72-73  
Muñoz, Oscar (Colombia): págs. 140, 163  
Muriel, Guillermo (Ecuador): pág. 140

- Mutal, Lika (Holanda-Perú): pág. 112  
 Nakakubo, Massuo (Brasil): pág. 99  
 Naranjo, Rogelio (México): pág. 153  
 Narváez, Francisco de (Venezuela): págs. 48, 84  
 Navarro, Gilberto Aceves (México): pág. 88  
 Nedo (Italia-Venezuela): pág. 107  
 Negreiros, María Teresa (Brasil): pág. 91  
 Negret, Edgar (Colombia): págs. 86, 112, 113, 157  
 Negret, Mónica (Colombia): pág. 154  
 Neira Domínguez, Pedro (Argentina): pág. 59  
 Nel Gómez, Pedro (Colombia): pág. 32, 42  
 Nemer, José Alberto (Brasil): pág. 135  
 Nevelson, Louise (Estados Unidos): pág. 77  
 Ney (Uruguay): pág. 159  
 Nicola, Norberto (Brasil): pág. 113  
 Nieto, Rodolfo (México): pág. 88  
 Niño, Carmelo (Venezuela): pág. 163  
 Nishizawa, Luis (México): pág. 140  
 Nissen, Brian (México): pág. 120  
 No (grupo) (México): pág. 153  
 Noé, Luis Felipe (Argentina): pág. 86  
 Nojchowitz, Noé (Polonia-Argentina): pág. 120  
 Nonell Monturiol, Isidro (España): pág. 6  
 Nueva Objetividad (grupo) (Brasil): pág. 148  
 Núñez, Rubén (Venezuela): pág. 107  
 Núñez del Prado, Marina (Bolivia): pág. 39  
 O'Gorman, Juan (México): págs. 27-28, 31;  
 ilustr.: pág. 27  
 O'Higgins, Pablo (México): págs. 28, 32  
 Obelar, Pablo (Argentina): pág. 120  
 Obin, Philomé (Haití): pág. 49  
 Obregón, Alejandro (Colombia): págs. 84, 91, 127;  
 ilustr.: págs. 82, 127  
 Ocampo, Miguel (Argentina): pág. 88  
 Ohtake, Tomie (Japón-Brasil): pág. 91; ilustr.: pág. 91  
 Oiticica, Helio (Brasil): págs. 98, 148, 150-151  
 Ojeda, Naúl (Uruguay): pág. 136; ilustr.: pág. 139  
 Okumura, Lydia (Brasil): pág. 99  
 Okuzawa, Kiyoto Ota (Japón-México): pág. 158  
 Oldenburg, Claes (Suecia-Estados Unidos):  
 págs. 114, 130  
 Opazo, Rodolfo (Chile): pág. 123  
 Oramas, Alirio (Venezuela): pág. 84  
 Orion (grupo) (Argentina): págs. 59, 60  
 Orlandi, Alicia (Argentina): pág. 102  
 Orlando, Felipe (Cuba): pág. 121  
 Orozco, José Clemente (México): págs. 2, 13-14, 16-17,  
 21, 23-26, 30-31, 36, 105; ilustr.: págs. 24-26  
 Orozco Romero, Carlos (México): págs. 30, 32  
 Ortiz de Zárate, Julio (Chile): pág. 70  
 Osorio, Trinidad (México): pág. 31  
 Ospina, Marco (Colombia): pág. 113  
 Ossandon, Carlos (Chile): pág. 45  
 Ossaye, Roberto (Guatemala): pág. 77  
 Ostrower, Fayga (Brasil): pág. 135  
 Otero, Alejandro (Venezuela): págs. 74, 83, 92, 106-107  
 Ozenfant, Amédée (Francia): pág. 111  
 Paalen, Wolfgang (Alemania-México): pág. 9  
 Pacenza, Onofrio (Argentina): pág. 44  
 Pacheco, María Luisa (Bolivia): págs. 85, 89;  
 ilustr.: pág. 92  
 Padín, Carmen (México): pág. 95  
 Paik, Nam Jun (Estados Unidos): pág. 156  
 Pailós, Manuel (Uruguay): pág. 78  
 Paksa, Margarita (Argentina): pág. 102  
 Palacios, Alirio (Venezuela): págs. 161, 163  
 Palacios, Ciro (Perú): págs. 112, 157  
 Palatnik, Abraão (Brasil): págs. 96-97  
 Palau, Marta (México): pág. 95  
 Pantín, Anita (Venezuela): pág. 161  
 Pantoja, Oscar (Bolivia): pág. 89  
 Paparella, Aldo (Argentina): pág. 120  
 Pape, Lygia (Brasil): págs. 97-98, 150, 152  
 Páramo, Roberto (Colombia): pág. 5  
 Pardo, Mercedes (Venezuela): pág. 107  
 Paredes, Diógenes (Ecuador): pág. 40  
 Parra, Catalina (Chile): pág. 156  
 Parra, Tomás (México): pág. 163  
 Pasqualini, Vilma (Brasil): pág. 125  
 Paternosto, César (Argentina): pág. 102  
 Paz, Julio Guillermo (Argentina): pág. 136  
 Pazmiño, Ciro (Ecuador): pág. 40  
 Pazos, Luis (Argentina): pág. 152  
 Peláez, Amelia (Cuba): págs. 2, 50, 66-70, 85;  
 ilustr.: pág. 68  
 Peluffo, Marta (Argentina): págs. 94, 120  
 Penalba, Alicia (Argentina): págs. 61, 85, 94  
 Peña Defilló, Fernando (República Dominicana):  
 pág. 121  
 Peñalba, Rodrigo (Nicaragua): pág. 49; ilustr.: pág. 47  
 Pérez, Dioscórides (Colombia): pág. 163  
 Pérez, Francisco (Chile): pág. 110  
 Pérez, Matilde (Chile): pág. 111  
 Pérez, Régulo (Venezuela): pág. 92  
 Peri, Alberto (Argentina): pág. 59  
 Perna, Claudio (Venezuela): pág. 155  
 Pettoruti, Emilio (Argentina): págs. 6, 8, 44, 56, 58-59,  
 62; ilustr.: págs. 59-60  
 Pevsner, Antoine (Argentina): págs. 61, 74, 84  
 Peyote & Cía. (grupo) (México): pág. 153  
 Phases (grupo) (Argentina): pág. 93  
 Phases (grupo) (Francia): pág. 61

- Picasso, Pablo (España): págs. 6, 8, 14, 16, 34, 40, 58, 67, 69  
 Picchia, Menotti del (Brasil): pág. 54  
 Piemonte, Carmen (Chile): pág. 110  
 Pierri, Orlando (Argentina): págs. 59-60  
 Pimentel, Wanda (Brasil): pág. 150  
 Pinkham Ryder, Albert (Estados Unidos): pág. 74  
 Piña, Pedro (Venezuela): pág. 158  
 Piza, Artur Luis (Brasil): págs. 84-85, 135  
 Pizzani, Jorge (Venezuela): pág. 140  
 Pogolotti, Marcelo (Cuba): pág. 49  
 Poleo, Héctor (Venezuela): págs. 47-48, 84;  
 ilustr.: pág. 35  
 Polesello, Rogelio (Argentina): págs. 85, 94, 102;  
 ilustr.: pág. 97  
 Policastro, Enrique (Argentina): pág. 43  
 Pollaiuolo, Antonio del (Italia): pág. 154  
 Pollock, Jackson (Estados Unidos): págs. 22, 85  
 Ponce de León, Fidelio (Cuba): pág. 70  
 Pons, Isabel (España-Brasil): pág. 135  
 Portillos, Alfredo (Argentina): pág. 152  
 Portinari, Cândido (Brasil): págs. 32, 34, 36;  
 ilustr.: págs. 31, 36  
 Portocarrero, René (Cuba): págs. 50, 85, 121  
 Posada, José Guadalupe (México): pág. 9  
 Poveda, Carlos (Costa Rica): pág. 85  
 Prada, Carlos (Venezuela): pág. 160  
 Prado, Carlos (Brasil): pág. 35  
 Prats, Sum (República Dominicana): pág. 163  
 Praxis (grupo) (Nicaragua): pág. 84  
 Presno, Lincoln (Uruguay): pág. 108  
 Prete, Juan del (Argentina): págs. 56, 62  
 Prieto, César (Venezuela): pág. 48  
 Prioti, Gloria (Argentina): pág. 120  
 Proceso Pentágono (grupo) (México): pág. 153  
 Proyecto (grupo) (República Dominicana): pág. 121  
 Proyecto Ajolotes (grupo) (México): pág. 153  
 Pucciarelli, Mario (Argentina): págs. 88, 120  
 Puelma, Dora (Chile): pág. 45  
 Puente, Alejandro (Argentina): pág. 102  
 Puerta, Henry (Venezuela): pág. 163  
 Pujol, Adrián (Venezuela): pág. 162  
 Puppo, Giancarlo (Italia-Uruguay): pág. 93  
 Puyó, Inés (Chile): pág. 45  
 Puzzovio, Dalila (Argentina): pág. 148  
 Quilici, Francisco (Venezuela): págs. 140, 162  
 Quin, Carmelo Arden (Uruguay): pág. 61  
 Quinquela Martín, Benito (Argentina): pág. 43  
 Quiñones, Azalea (Venezuela): pág. 163  
 Quirós, Cesáreo Bernaldo de (Argentina): pág. 43  
 Rabinovich, Raquel (Argentina): pág. 102  
 Rafael (Italia): pág. 154  
 Ramírez, Dora (Colombia): pág. 153  
 Ramírez, Fabio Antonio (Colombia): pág. 154  
 Ramírez, Saturnino (Colombia): pág. 162  
 Ramírez Villamizar, Eduardo (Colombia): págs. 86, 113,  
 157; ilustr.: pág. 113  
 Ramos, Fabriciano (Argentina): pág. 157  
 Ramos, Nelson (Uruguay): pág. 109  
 Ramos Prida, Fernando (México): pág. 123  
 Ravelo, Juvenal (Venezuela): pág. 107  
 Ravenet, Domingo (Cuba): pág. 50  
 Ray King, Erik (Argentina): pág. 120  
 Rayo, Omar (Colombia): pág. 113  
 Real de León, Sebastián Roberto (México): pág. 158  
 Rebaza, Gilberto (Perú): pág. 125  
 Recinos, Efraín (Guatemala): págs. 88, 121  
 Rectángulo (grupo) (Chile): pág. 110  
 Recherche d'Art Visuel (grupo) (Francia): págs. 86, 100  
 Regazzoni, Ricardo (México): pág. 158  
 Renart, Emilio (Argentina): pág. 130  
 Rendón, Augusto (Colombia): pág. 136  
 Rendón, Manuel (Ecuador): pág. 111  
 Rengifo, César (Venezuela): pág. 48  
 Renoir, Auguste (Francia): pág. 6  
 Restrepo, Javier (Colombia): pág. 163  
 Restrepo, Carlos (Colombia): pág. 154  
 Reverón, Armando (Venezuela): págs. 5-6, 48, 66, 72-74,  
 80, 83; ilustr.: págs. 72-73  
 Revilla, Carlos (Perú): pág. 160  
 Revueltas, Fermín (México): pág. 29  
 Reyes, Emma (Colombia): pág. 128  
 Rezende de Carvalho, Flavio (Brasil): pág. 148  
 Ribeiro, Alceu y Edgardo (Uruguay): pág. 77  
 Richter, Luisa (Alemania-Venezuela): págs. 92, 128  
 Riganelli, Agustín (Argentina): pág. 44  
 Rivas, Julio Pacheco: pág. 158  
 Rivera, Diego (México): págs. 2, 8, 13-20, 22-24, 28-29,  
 31, 33-34, 36, 40, 44, 62; ilustr.: págs. 12, 17-19  
 Ríquez, Diego (Venezuela): pág. 155  
 Robirosa, Josefina (Argentina): pág. 124  
 Roca Rey, Joaquín (Perú): pág. 128  
 Rocca, Francisco (Colombia): pág. 161  
 Roda, Juan Antonio (España-Colombia): págs. 127, 138;  
 ilustr.: pág. 138  
 Rodríguez, Alirio (Venezuela): pág. 128  
 Rodríguez, Eduardo (Argentina): pág. 102  
 Rodríguez, Jesusa (México): pág. 156  
 Rodríguez, José Domingo (Colombia): pág. 42  
 Rodríguez, Mariano (Cuba): pág. 50  
 Rodríguez, Richard (Cuba): pág. 159  
 Rodríguez Lozano, Manuel (México): pág. 62  
 Rojas, Carlos (Colombia): pág. 113

- Rojas, Cristóbal (Venezuela): pág. 5; ilustr.: pág. 7  
 Rojas, Elmar (Guatemala): pág. 121  
 Rojas, Miguel Angel (Colombia): pág. 140  
 Rojas Lara, Hugo (Bolivia): pág. 92  
 Rojo, Vicente (España-México): pág. 88  
 Rolando, Maruja (Venezuela): pág. 92  
 Román, Claudio (Chile): pág. 110  
 Romanach, Leopoldo (Cuba): pág. 49  
 Romberg, Osvaldo (Argentina): pág. 159  
 Romer, Margot (Venezuela): págs. 124, 155  
 Rosa, José (Puerto Rico): pág. 156  
 Rosado del Valle, Julio (Puerto Rico): pág. 85  
 Rothko, Mark (Estados Unidos): págs. 85, 88  
 Roublef, Andrea (Rusia): pág. 23  
 Roussel, Ker Xavier (Francia): pág. 78  
 Roux, Guillermo (Argentina): pág. 120  
 Rozo, Rómulo (Colombia): pág. 42  
 Rueda, Ana María (Colombia): pág. 159  
 Ruelas, Julio (México): págs. 9, 27, 62  
 Rugendas, Johann Mauritz (Alemania-México): pág. 4  
 Ruiz, Antonio M. (México): págs. 8, 30, 62  
 Rusiñol, Francisco (España): pág. 6  
 Sábat, Hermenegildo (Uruguay): págs. 128, 140  
 Sabogal, José (Perú): págs. 3, 37-38; ilustr.: pág. 37  
 Sacilotto, Luis (Brasil): pág. 97  
 Sáez, Carlos F. (grupo) (Uruguay): pág. 108  
 Sáenz, Leoncio (Nicaragua): pág. 125  
 Sakai, Kazuya (Argentina): pág. 88  
 Salas, Tito (Venezuela): pág. 72  
 Salatino, Carlos (Argentina): pág. 102  
 Salazar, Francisco (Venezuela): pág. 84  
 Salazar, Hugo (Perú): pág. 155  
 Salazar, Ignacio (México): pág. 158  
 Salcedo, Bernardo (Colombia): págs. 142, 153  
 Saldanha, Ione (Brasil): pág. 99  
 Salvo, Lily (Uruguay): pág. 128  
 Samaras, Lucas (Estados Unidos): pág. 143  
 Sánchez, Desiderio (Panamá): pág. 128  
 Sánchez, Edgard (Venezuela): pág. 160  
 Sánchez, Emilio (Cuba): págs. 49, 121  
 Sánchez, Fabián (Perú): pág. 124  
 Sánchez, Ideal (Argentina): pág. 60  
 Sanín, Fanny (Colombia): pág. 113; ilustr.: pág. 105  
 Sanín Cano, Baldomero (Colombia): pág. 2  
 Santa María, Andrés de (Colombia): págs. 42, 70  
 Santander, Cristina (Argentina): pág. 136  
 Santantonín, Rubén (Argentina): pág. 130  
 Santiago, Filemón (México): pág. 162  
 Santos, Jonas dos (Brasil): pág. 143  
 Sargent, Freda (Colombia): pág. 128  
 Sauret, Nunik (México): pág. 136  
 Sbernini, Hugo (Argentina): pág. 161  
 Scliar, Carlos (Brasil): pág. 98  
 Scotti, Ernesto M. (Argentina): pág. 59  
 Scheeler, Charles (Estados Unidos): pág. 20  
 Schendel, Mira (Brasil): pág. 91  
 Schreuder, Jan (Ecuador): pág. 40  
 Schwitters, Kurt (Alemania): pág. 148  
 Sebastián (véase Real de León)  
 Segall, Lasar (Brasil): pág. 35  
 Seguí, Antonio (Argentina): págs. 120, 161, 164; ilustr.: pág. 116  
 Seguí, Jorge (Argentina) pág. 161  
 Semana de Arte Moderno de São Paulo, 1922 (grupo) (Brasil): págs. 3, 53-55; ilustr.: pág. 56  
 Seminario, Rendón (Ecuador): pág. 39  
 Sencial, Gabriel (Colombia): pág. 154  
 Sequeira, Julio (Nicaragua): pág. 144  
 Serpa, Iván (Brasil): pág. 98  
 Serrano, José Luis (México): pág. 158  
 Severín, Seka (Yugoslavia-Venezuela): pág. 142  
 Severini, Gino (Italia): pág. 58  
 Shinki, Venancio (Perú): pág. 90  
 Shiro, Flavio (Brasil): pág. 91  
 Sicre, Juan José (Cuba): pág. 49  
 Sierra, Susana (México): págs. 153, 159  
 Sigala, José (Venezuela): pág. 155  
 Silva, Carlos (Argentina): pág. 101  
 Silva, Carmen (Chile): pág. 71  
 Silva, Edgard (Colombia): págs. 158, 162  
 Silva, Julio H. (Argentina): pág. 120  
 Simón, María (Argentina): pág. 102  
 Sinclair, Alfredo (Panamá): pág. 88  
 Siqueiros, David Alfaro (México): págs. 2, 13-14, 16-17, 20-24, 28-30, 32-33, 41, 44, 46, 50, 53, 66, 158; ilustr.: págs. 21-22  
 Smith, Antonio (Chile): pág. 4  
 Smoje, Oscar (Argentina): pág. 126  
 Sobalvarro, Orlando (Nicaragua): pág. 122  
 Sobrino, Francisco (Argentina): pág. 86  
 Sojo, Alberto (Colombia): pág. 161  
 Solar, Xul (Argentina): págs. 2, 8, 44, 56-58  
 Solari, Luis A. (Uruguay): págs. 108, 135; ilustr.: pág. 139  
 Solís, Mario (Ecuador): pág. 159  
 Somerscales, Thomas S. (Inglaterra-México): pág. 4  
 Soriano, Juan (México): págs. 32, 128  
 Soriano, Rafael (Cuba): pág. 90  
 Sorribas, Freddy (Uruguay): pág. 109  
 Soto, Jesús (Venezuela): págs. 84, 86, 106-107; ilustr.: pág. 108  
 Soutine, Chaim (Polonia): págs. 34, 44, 74  
 Spilimbergo, Lino Eneas (Argentina): págs. 8, 43-44  
 Spósito, Américo (Uruguay): pág. 108

- Stein, Joel (Francia): pág. 86  
 Stone, William (Venezuela): pág. 155  
 Suárez, Pablo (Argentina): págs. 130, 150  
 SUMA (grupo) (México): pág. 153  
 Suro, Dario (República Dominicana): págs. 33, 49  
 Sutil, Francisca (Chile): pág. 158  
 Svistonoff, Nicolás (Ecuador): pág. 140  
 Szyszlo, Fernando de (Perú): págs. 85, 90, 112;  
     ilustr.: pág. 94  
 Tábara, Enrique (Ecuador): págs. 41, 85, 90;  
     ilustr.: pág. 93  
 Takis (véase Vassilakis)  
 Tamariz, Eduardo (México): pág. 162  
 Tamayo, Rufino (México): págs. 6, 16, 27, 29-30, 32, 62-  
     65, 85, 90, 105, 112; ilustr.: págs. 29, 64-65  
 Tapiés, Antonio (España): pág. 85  
 Tejada, Hernando (Colombia): pág. 130  
 Tejada, José Joaquín (Cuba): pág. 49  
 Télémaque, Hervé (Haití): pág. 124  
 Terrazas, Walter (Bolivia): pág. 112  
 Testa, Clorindo (Argentina): págs. 88, 150  
 Tinguely, Jean (Francia): págs. 114, 124, 147  
 TIP (grupo) (México): pág. 153  
 Tofano, Tecla (Venezuela): pág. 142  
 Toledo, Francisco (México): págs. 9, 129  
 Tomasello, Luis (Argentina): págs. 86, 101  
 Torres-García, Joaquín (Uruguay): págs. 2, 6, 63, 66, 74-  
     78, 83, 93, 103, 108-109, 130; ilustr.: págs. 58, 75-77  
 Torres, Augusto (Uruguay): págs. 77, 108  
 Torres, Caciporé (Brasil): pág. 92  
 Torres, Horacio (Uruguay): págs. 77, 163  
 Torroja, Enrique (Argentina): pág. 102  
 Toyota, Yutaka (Japón-Brasil): pág. 99  
 Tozzi, Claudio (Brasil): pág. 159  
 Triana, Jorge Elías (Colombia): págs. 41, 127  
 Trotta, Antonio (Argentina): pág. 102  
 Trujillo, Guillermo (Panamá): págs. 88, 128  
 Trujillo Maguenat, Sergio (Colombia): pág. 42  
 Tsuchiya, Tilsa (Perú): pág. 124  
 Tunga (Brasil): pág. 143  
 Tupper, María (Chile): pág. 45  
 Urbach, José (Uruguay): pág. 153  
 Uribe, Alberto (Colombia): pág. 157  
 Uribe, Juan Camilo (Colombia): págs. 142, 154  
 Urruchúa, Demetrio (Argentina): págs. 8, 44  
 Urrutía, Sofía (Colombia): pág. 144  
 Urteaga, Mario (Perú): pág. 37  
 Urueta, Cordelia (México): págs. 32, 62  
 Vadía, Rafael (Cuba): pág. 159  
 Vayda, Ronny (Colombia): pág. 157  
 Valbuena, Lilia (Venezuela): pág. 161  
 Valdivieso, Raúl (Chile): pág. 128  
 Valentim, Rubem (Brasil): pág. 130  
 Valera, Víctor (Venezuela): págs. 84, 96, 107  
 Valeriano Alvarez, Pablo (Perú): pág. 140  
 Vanegas Arroyo, Blas (México): pág. 15  
 Vardánega, Gregorio (Argentina): pág. 86  
 Varela, Abigail (Venezuela): pág. 161  
 Varela, Cybèle (Brasil): pág. 124  
 Varela, Mariana (Colombia): pág. 163  
 Vargas, Zalathiel (México): pág. 156  
 Vargas Rosas, Luis (Chile): pág. 70  
 Varo, Remedios (España-México): págs. 9, 62, 64  
 Vasarely, Víctor (Hungría-Francia):  
     págs. 61, 74, 84, 86, 106  
 Vaskestler, Víctor (Guatemala): pág. 112  
 Vassilakis, Takis (Grecia-Francia): pág. 124  
 Vázquez Brito, Ramón (Venezuela): pág. 107  
 Velasco, José María (México): pág. 4; ilustr.: pág. XVI  
 Velásquez, José Antonio (Honduras): págs. 49, 144;  
     ilustr.: pág. 145  
 Velázquez, Juan Ramón (Puerto Rico): pág. 140  
 Velázquez, Manuel Adán (Panamá): pág. 112  
 Vélez, Marta Helena (Colombia): pág. 153  
 Veliz, Jorge (México): pág. 158  
 Ventayol (Uruguay): pág. 108  
 Venturelli, José (Chile): págs. 32, 45-46  
 Vergara Grez, Ramón (Chile): pág. 110  
 Vértiz, Martha (Perú): pág. 159  
 Victorica, Miguel Carlos (Argentina): pág. 44  
 Vidal, Miguel Angel (Argentina): pág. 101;  
     ilustr.: pág. 102  
 Vieco, María Teresa (Colombia): pág. 161  
 Vieira, Decio (Brasil): pág. 97  
 Vieira, Mary (Brasil): pág. 98  
 Vigas, Oswaldo (Venezuela): págs. 84, 92  
 Vila, Teresa (Uruguay): pág. 128  
 Vilaró, Francisco Matto (Uruguay): págs. 77-78  
 Vilches, Eduardo (Chile): pág. 126  
 Villa, Saúl (México): pág. 162  
 Villacís, Aníbal (Ecuador): págs. 41, 90  
 Villamizar, Diana M. (Venezuela): pág. 158  
 Villanueva, Marta (Chile): pág. 45  
 Villarreal Núñez, Teresa (México): pág. 143  
 Villaseñor, Chabela (México): pág. 28  
 Villaseñor, Marcela (México): pág. 143  
 Villet-Gardner, Cynthia (Barbados): pág. 94  
 Visca, Jorge (Uruguay): pág. 78  
 Visconti, Eliseu d'Angelo (Brasil): págs. 6, 55  
 Viteri, Oswaldo (Ecuador): pág. 41, 90  
 Vitullo, Sesotris (Argentina): pág. 61  
 Vlady (Rusia-México): pág. 88

- Vlavianos, Nicolás (Grecia-Brasil): pág. 92  
 Volpi, Alfredo (Italia-Brasil): pág. 98  
 Von Gunten, Roger (México): págs. 105, 128  
 Vostel, Wolf (Alemania): pág. 147  
 Vuillard, Edouard (Francia): pág. 6, 78  
 Wakabayashi, Kazuo (Japón-Brasil): pág. 91  
 Warhol, Andy (Estados Unidos): págs. 114, 118  
 Weissmann, Franz (Austria-Brasil): pág. 98  
 Wells, Luis Alberto (Argentina): pág. 120  
 Wolf, LLoyd (Ecuador): pág. 40  
 Yrarrázabal, Ricardo (Chile): pág. 94  
 Yrurtia, Rogelio (Argentina): pág. 44  
 Yvaral, Jean Pierre Vasarely (Francia): pág. 86  
 Zabłudowsky, Moisés (México): pág. 153  
 Zachrisson, Julio A. (Panamá): págs. 122, 140  
 Zalamea, Gustavo (Colombia): págs. 140, 142, 154;  
 ilustr.: pág. 143  
 Zalce, Alfredo (México): pág. 28  
 Zaluar, Abelardo (Brasil): pág. 99  
 Zamora, Beatriz (México): pág. 158  
 Zamora, Jesús María (Colombia): pág. 43  
 Zanabria, Rodolfo (México): pág. 158  
 Zañartu, Enrique (Chile): pág. 71  
 Zapata, Hugo (Colombia): pág. 159  
 Zárate, Nirma (Colombia): págs. 91, 154  
 Zelaya, Daniel (Argentina): pág. 120  
 Zepeda, Rafael (México): pág. 158  
 Zerda, Eugenio (Colombia): pág. 43  
 Zerpa, Carlos (Venezuela): págs. 142, 155  
 Zitman, Cornelis (Holanda-Venezuela): pág. 128  
 Zuloaga, Elisa Elvira (Venezuela): pág. 48  
 Zurbarán, Francisco de (España): pág. 129



**Banco Interamericano de Desarrollo**

1300 New York Avenue, N.W.  
Washington, D.C. 20577  
Estados Unidos de América