Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)

Edición coordinada por
PAULA BARREIRO LÓPEZ y FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Prólogo

Un fenómeno imprevisto de nuestra era global, cuando parecía que se había clausurado la capacidad del mito moderno para detonar y articular discursos sobre el tiempo, es la urgencia sentida desde posiciones múltiples y diversas de narrar de nuevo; de narrar situadamente la modernidad propia dentro de un nuevo mapa de relaciones.

Si algo tenían en común las historiografías de la vanguardia en los países de América Latina y España era que pendulaban entre la lógica centrípeta de la construcción nacional y la centrífuga de la dependencia respecto los focos internacionales, dentro de una estructura netamente colonial. Las pulsiones narrativas que pretendía convocar el congreso *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica* —y que recoge el presente volumen— van a contrapelo de ambas lógicas. Mediante una pluralidad de casos de estudio, desvelan la inadecuación tanto del marco nacional, como de la polaridad centro-periferia a la hora de dar cuenta de la riqueza y la complejidad de los proyectos y procesos de vanguardia en nuestros contextos.

El fin de esta convocatoria no era simplemente proponer un nuevo paradigma "distribuido" que sustituyera los modelos "radiales" de la modernidad; uno que fuera más acorde con los nuevos equilibrios de poder y los múltiples focos de la globalización. Tampoco se intentaba reivindicar por enésima vez un escenario iberoamericano cuyas gastadas retóricas, propias de los periodos más oscuros de nuestro pasado reciente, no hacían sino confirmar nuestra situación como provincia de la modernidad. Lo que pretendía, más bien, era señalar el perpetuo estado de flujo e interrupción, desbordamiento y regresión que ha caracterizado a nuestras modernidades; lógicas que, en gran medida, siguen moldeando el presente.

La visibilización de las irrupciones y de los procesos, de las densas tramas multidireccionales y de la compleja negociación entre las lógicas locales y los inasibles espejismos de "universalidad", que se opera en estos estudios, no recompone el puzle, ni nos ofrece un mapa estable a partir del cual orientar claramente nuestras operaciones. Los textos que siguen visibilizan, en cualquier caso, la voluntad de conectar el pasado con el presente de una manera diferente, que rompa la circularidad de las narraciones,

tan narcisistas como melancólicas de nuestras respectivas modernidades y revele nuevas subjetividades y posiciones enunciativas.

No es casualidad que este proyecto se cruzara en el Museo Reina Sofía con dos exposiciones "latinoamericanas" aparentemente en las antípodas. Por un lado, *La invención concreta*, acerca del vector modernista-abstracto de la vanguardia desde los años cuarenta a partir de una colección particular, la de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros. El proyecto curatorial impugnaba los lugares comunes exoticistas y derivativos de la narración de la abstracción geométrica en América Latina, reivindicando una lectura de las obras, los artistas y los movimientos "en sus propios términos". Por otro lado, *Perder la forma humana*, que abordaba las prácticas artísticas activistas en la década de los 80 bajo la bota de regímenes totalitarios del cono sur. Esta exposición estaba comisariada por la Red Conceptualismos del Sur, una red de investigadores y artistas que se aglutinan en resistencia a los procesos de apropiación y asimilación del legado de las vanguardias activistas en el sistema del arte global. Las exposiciones no podían ser más distintas, pero ambas reflejaban una incomodidad con las imágenes estereotipadas y una necesidad de contar desde otro lugar.

La colaboración de agentes e instituciones muy diversas en la organización de este encuentro: el mundo académico (investigadoras del CSIC y la Saint Louis University Madrid), la misma Fundación Patricia Phelps de Cisneros y el Centro de estudios del Museo Reina Sofía, pone en evidencia también la circunstancia y el contexto particular desde el que se hace la convocatoria. No forma parte de una única voluntad institucional por monopolizar "el discurso correcto", sino de la confluencia de inquietudes y subjetividades diversas. La naturaleza de los textos, la procedencia de sus autores y sus perspectivas de análisis, da cuenta de esa misma diversidad, que está en la base misma de las hipótesis de las que partió la convocatoria.

Jesús Carrillo
Profesor titular del Departamento de Historia
y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid
Director académico del Centro de estudios del Museo Reina Sofía

Índice

Prólogo 5
Jesús Carrillo

Introducción
"Siendo de aquí" se es también "de allá": discursos de la modernidad en España y Latinoamérica, en Latinoamérica y España 13
Paula Barreiro López / Fabiola Martínez Rodríguez

Encuentros entre España y Latinoamérica

Presentación
Encuentros (y desencuentros) entre España y América Latina 19
Olga Fernández López

Norah Borges: el arte de la negociación 23
Eamon McCarthy

La vanguardia oculta. Trayectos del diseño gráfico rioplatense (1920-1935) 31
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Siqueiros contra el fascismo y la guerra (1932-1939) 39
Irene Herner

Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano 49
Idoia Murga Castro

Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba 59
Miguel Cabañas Bravo

Antonio Bonet: el último indiano 71
Ana María León

Jorge Oteiza: de San Agustín a Santiago. Miradas al origen: el pasado como amigo 79
Aitor Acilu Fernández / Juan Biain Ugarte

Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret 87
Imelda Ramírez González

***Intercontinentes*: ilusiones del exilio republicano en México a través de unas formas de hormigón** 95
María González Pendás

Alberto Greco y Julio Cortázar: el "juego" y la trayectoria nómada de la vanguardia 107
Fernando Herrero-Matoses

Modernidad y Modernismo(s): desplazamientos y divergencias

Presentación
Modernity in Whose Name? 121
Michael Asbury

***¿Qué es la vanguardia?*: Ultraism between Madrid and Buenos Aires** 127
Lori Cole

Cuando los límites del arte son invisibles. Cartografías universitarias latinoamericanas 137
Mara Sánchez Llorens

Modernismo Pobre, Poor Modernism. The Emancipatory Practices of the Brazilian *Avant-Garde na Bahia* in the 1960s 149
Catrin Seefranz

The Paradoxes of Modernism and the Divided Legacies of Surrealism and Abstraction in Mexico 161
Fabiola Martínez Rodríguez

Las "otras" modernidades 169
Cecilia Fajardo-Hill

Las preposiciones de la Modernidad 179
María Iñigo Clavo

Museografía, representacíon y narrativas curatoriales

Presentación
Museografía, representación y narrativas curatoriales 193
Gabriel Pérez-Barreiro

La Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940). Símbolo de un cambio de paradigmas 197
Dafne Cruz Porchini

Under Construction: Calder at Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna in 1959 207
Aleca Le Blanc

Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal 219
Carmen Juliá

La abstracción geométrica cubana: intercambios artísticos internacionales y políticas museológicas locales 227
Blanca Serrano Ortiz de Solórzano

"Vochito" contra "Murales"- de motor a promotor: Fernando Gamboa, la vanguardia del arte mexicano y la *Biennale di Venezia* 235
Lukas Baden

El modelo constelar: *Heterotopías* y su estela 247
Francisco Godoy Vega

Genealogías y discursos de la vanguardia

Presentación
Situados, no periféricos 261
Andrea Giunta

The Critic and the Visionary Avant-garde, a Transnational Network 267
Harper Montgomery

La "síntesis de las artes" en las revistas brasileñas de posguerra: herencias vanguardistas y postulados locales 277
Cecilia Braschi

Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto-Invención 285
Daniela Lucena

Hacia la izquierda: el acomodo de una vanguardia *sans rivages* en el discurso estético marxista de los años sesenta 297
Paula Barreiro López

Conciencia ética y conciencia estética en la vanguardia argentina de los años sesenta. Una crítica del esteticismo de la teoría de la vanguardia posmarxista 309
Jaime Vindel

Neoconcrete Books and the Politics of Participation 315
Mariola V. Alvarez

Discursos de la vanguardia "fuera de foco": sobre el invencionismo y la propuesta integrativa de Edgardo Antonio Vigo 323
Ornela S. Barisone

La vanguardia más allá de la vanguardia. El caso del poema/processo en Brasil 339
Fernanda Nogueira

Some Reflections on International Exchanges and the Avant-garde after Conceptual Art 351
Eve Kalyva

Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real 361
Mara Polgovsky Ezcurra

Biografías 377

Introducción

“Siendo de aquí” se es también “de allá”: discursos de la modernidad en España y Latinoamérica, en Latinoamérica y España

PAULA BARREIRO LÓPEZ / FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

> *“El artista latinoamericano, siendo de aquí, es también de allá. Por eso la conciencia de ser latinoamericano no es un nacionalismo. Ser latinoamericano es un saberse —como recuerdo o como nostalgia, como esperanza o como condenación— de esta tierra y de otra tierra. El arte latinoamericano vive en y por este conflicto... el cosmopolitismo latinoamericano no es un desarraigo ni nuestro nativismo es un provincialismo. Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra”* (Paz[1] 1987: 188).

La búsqueda de la que habla Octavio Paz refleja los vínculos culturales y emotivos que siguen existiendo entre España y Latinoamérica, y que marcan las particularidades históricas que unen ambas latitudes. Una búsqueda que dio pie al congreso *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica* (julio de 2013, en el Museo Reina Sofía) que es el origen de las contribuciones recogidas en esta publicación. Precisamente el objetivo fundamental de este volumen es abordar el desarrollo del modernismo y la vanguardia a través de un diálogo entre España y Latinoamérica —dos regiones que continúan marginales en los discursos dominantes sobre el arte del siglo XX— que demuestra que América no estaba tan sola como pensaba Octavio Paz.

La idea central que reúne las diferentes aportaciones que aquí presentamos refleja las preocupaciones que animaron el congreso, es decir, preguntarse cómo entender la noción de vanguardia fuera de las capitales culturales hegemónicas como París y Nueva York, así como la posibilidad de problematizar/evaluar una vanguardia “nacionalista” que cuestionase la naturaleza cosmopolita del modernismo. Más que un énfasis en escuelas y movimientos, se considera la producción artística dentro del

1 Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista, arte de México*, México: Fondo de Cultura Económica,1987.

debate sobre el concepto de vanguardia y su potencial fuerza disruptiva. Al centrar el estudio bajo esta temática, los trabajos presentan diferentes genealogías que ayudan a cuestionar el canon formalista "a la Greenberg" así como las divisiones entre centro y periferia. A través de estos estudios se pretende analizar la compleja relación entre vanguardia y modernismo, y las diferentes narrativas que compiten dentro de un debate inconcluso sobre el valor socio-político y estético de estos movimientos. Se considera también el papel de la crítica del arte en la formulación de una vanguardia estética y política, así como la estrecha relación que existió entre críticos y artistas. El marco cronológico se ha delineado entre 1920 y 1970, pues permite examinar la forma en que los proyectos utópicos de las primeras vanguardias se transformaron y adaptaron a los problemas políticos y sociales de España y Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX.

Todas estas cuestiones animan esta obra colectiva que analiza, cuestiona y plantea las radicales propuestas que se generaron en y *desde* España, en y *desde* Latinoamérica, así como las importantes contribuciones al arte moderno que se produjeron gracias a los encuentros transatlánticos que aquí se consideran. Los textos de los autores substancialmente retrabajados y enriquecidos a través de los días de debate durante el congreso, presentan diferentes metodologías y enfoques introduciendo planteamientos cartográficos, estudios de caso y debates teóricos que nos plantean una lectura de la modernidad como un fenómeno absolutamente plural.

Los artículos se han organizado a partir de los cuatro ejes temáticos que estructuraron el congreso, los cuales, se revelaron —como era de esperar— irremediablemente interconectados y hasta cierto punto intercambiables. Las cuatro secciones están precedidas por una introducción escrita por Olga Fernández, Gabriel Pérez Barreiro, Michael Asbury y Andrea Giunta, quienes fueron invitados para actuar como "*keynotes/respondents*" en sus respectivas sesiones. Sus textos potencian la aportación de cada uno de los artículos añadiendo importantes reflexiones sobre la problemática que se abordó en las diferentes mesas.

La primera sección, titulada *Encuentros entre España y Latinoamérica*, introducida por Olga Fernández López, aborda el eje fundamental (e inicial) del congreso que, a pesar de funcionar como hilo conductor, ameritaba profundizar como temática per se en la primera sesión. Los trabajos analizan el papel de la ruta España-Latinoamérica/Latinoamérica-España como itinerario de modernidad, con el fin de descentralizar las hegemónicas vías de intercambio París/Nueva York, buscando establecer nuevas cartografías, trayectos e intercambios entre los movimientos de vanguardia.

La segunda sección, *Modernidad y modernismo(s): desplazamientos y divergencias,* introducida por Michael Asbury, problematiza el legado del canon modernista y su inserción/adaptación/transformación o pugna en el contexto transatlántico. Los conceptos "márgenes, periferia, alteridad, discrepancia o divergencia" se conceptua-

lizan a la luz de los movimientos de vanguardia, intentando contribuir a un mapa artístico y geopolítico más complejo.

La tercera sección, *Museografía, representación y narrativas curatoriales,* introducida por Gabriel Pérez Barreiro, atiende a la importancia de los relatos museográficos tanto en la divulgación de proyectos vanguardistas, como en la construcción de su historia y discurso. Los trabajos consideran la compleja balanza entre lo nacional y lo cosmopolita, y la forma en que los debates sobre el valor estético o político del arte toman forma y se definen en espacios de representación. Mecanismos de resistencia institucional así como el uso y/o apropiación del arte para legitimar o debatir ideologías cobran aquí relevancia, reflejando la importancia de una posición crítica hacia las políticas de representación.

Finalmente esta obra se cierra con *Genealogías y discursos de la vanguardia,* presentada por Andrea Giunta. La idea de descentramiento, pero posicionamiento, es recurrente en todas las aportaciones que se centran en los procesos de creación del discurso artístico, crítico, estético, político e histórico; en muchos casos procesos dialécticos que abren nuevas problemáticas de adopción, adaptación y traducción de conceptos y lenguajes ajenos a la realidad española y latinoamericana. Se establece de este modo una genealogía de prácticas, lenguajes y conceptos que reflejan los procesos de negociación y construcción de las vanguardias en estos contextos.

Hemos querido mantener la estructura de *Encuentros transatlánticos* para ser fieles al marco de discusión que se creó durante el encuentro, en donde participaron y contrastaron ideas expertos de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Nos parecía imprescindible divulgar los resultados del mismo, ya que la temática del congreso no ha recibido suficiente atención en la historiografía española. La necesidad de esta publicación era doblemente urgente. Por un lado para dar voz a un diálogo cuyas raíces transnacionales enriquecen el trabajo de los investigadores aquí reunidos, y por otro para dar visibilidad a los estudios que actualmente se están realizando y cuyas metodologías y enfoques enriquecerán el estudio del arte moderno en España y Latinoamérica. Esperamos con esto contribuir al creciente interés y revalorización del arte latinoamericano, y a los estudios transnacionales que están ayudando a repensar los discursos del modernismo y la modernidad.

Nuestro principal interés, sin embargo, es el de fomentar un acercamiento entre España y Latinoamérica que nos ayude a entender esa "otra tierra" de la que hablaba Octavio Paz. Y es que *Encuentros transatlánticos* propuso no solo una reflexión intelectual, sino un encuentro directo entre 44 investigadores de ambos continentes. Este acercamiento comenzó gracias a un encuentro y puesta en diálogo entre dos historiadoras del arte, una española (Paula Barreiro López) y otra mexicana (Fabiola Martínez Rodríguez), y de una idea que venimos desarrollando desde 2010. Esta idea germinó, creció y se enriqueció gracias al apoyo y colaboración de Jesús Carrillo y Gabriel Pérez

Barreiro y a la colaboración de cuatro instituciones: el Museo Reina Sofía, la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, la Universidad de Saint-Louis Madrid y al Instituto de Historia del CSIC (junto al proyecto de investigación *Tras la república: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931,* HAR2011-25864). Su interés en nuestro proyecto y el apoyo que hemos recibido del Museo Reina Sofía para llevar a cabo esta publicación refleja el compromiso de esta institución de convertirse en una referencia del arte latinoamericano en Europa, y de la necesidad de entretejer los legados artísticos y culturales de la península ibérica con el continente americano. Por último esta investigación es un resultado del proyecto "Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría" (HAR2014-53834-P).

Encuentros entre España y Latinoamérica

Presentación

Encuentros (y desencuentros) entre España y América Latina

OLGA FERNÁNDEZ LÓPEZ

El espacio entre España y América es algo más que una dimensión geográfica: es también un espacio imaginario y un lugar de negociación, tanto como lo es la propia vanguardia. Esta articulación entre encuentros y desencuentros puede dibujarse a través de los textos que se presentan a continuación. De ellos cabe deducir que cada vez se vuelve más necesario entender cómo se produjeron estos encuentros y qué estaba en juego en los mismos, más que la constatación, ya historiográficamente innegable, de la existencia de cartografías superpuestas del arte moderno. Dos argumentos parecen ser recurrentes en los relatos (y mitos) de la vanguardia. Por un lado, la articulación entre el internacionalismo, el nacionalismo y la identidad nacional, que a veces se entrelaza con sus versiones expandidas, el universalismo y el regionalismo continental. Por otro, las auto-definiciones sobre cómo ser moderno, que se encuentran íntimamente ligadas al argumento anterior. Ambos son los lugares de negociación donde los artistas y las instituciones trataron de situarse y de hacerse legibles. En torno a estas dialécticas no hay una sola fórmula que sea capaz de simplificar la multiplicidad de lo que fue la trama que trenzaba la geografía y la historia con los lenguajes y prácticas artísticas.

La conformación de una vanguardia con raíces locales está presente desde principios de siglo en los artistas, ilustradores y diseñadores gráficos que trabajan en Argentina y Uruguay. Para Rodrigo Gutiérrez Viñuales, una de las formas de deshacer viejos tópicos historiográficos pasa por el estudio de áreas experimentales, como la ilustración de libros, revistas y partituras musicales, que a menudo han sido caracterizadas como anecdóticas. La desjerarquización de las artes debería entenderse no sólo como un signo de modernidad en su momento, sino como un abordaje alternativo que ayude a redefinir la red real de intercambios. En el marco del encuentro España-Argentina, el caso de Norah Borges destaca por la complicación de la articulación nacional-internacional-moderno con una perspectiva de género, como afirma Eamon McCarthy. Para este autor, la situación de esta artista, a caballo entre los dos países, y teniendo como telón de fondo los cambios que se estaban produciendo en la situación de las mujeres, hace que su modernidad se module de forma distinta a ambos lados del

Atlántico. En el caso de David Alfaro Siqueiros, el combate contra el fascismo resulta determinante, como señala Irene Herner. Para Siqueiros, existe una continuidad entre la Revolución mexicana, la Guerra Civil Española y las otras luchas anti-fascistas contemporáneas. Para dotar de formas a este ideal revolucionario internacional, que enmarca su obra y que a la vez le ilumina y le ciega, Siqueiros elige realizar proyectos que, en lo plástico, abogan por un nacionalismo artístico. De esta conjunción surgen obras como *Suicidio Colectivo* o el ciclo mural *Retrato de la burguesía,* en el que colabora con exiliados españoles.

Sin embargo, el desplazamiento transatlántico no siempre se hallaba exento de dificultades, como evidencian los conflictos de adaptación y mutuo recelo que se originaron con la llegada de los exiliados políticos españoles a América. Como señala Miguel Cabañas, en el caso de los artistas españoles que, de forma permanente o temporal, llegaron a Cuba, las posibilidades de asimilación, y por tanto de producción e intercambio artísticos, se vieron condicionados por los sucesivos cambios gubernamentales, que tenían diversos grados de afinidad con los orígenes políticos del exilio, así como distintos grados de proteccionismo. La valoración de estas experiencias se ha visto ralentizada, como en el caso de los artistas e ilustradores en Argentina, por la lenta recuperación del estudio de las manifestaciones en escenografía, mundo gráfico, diseño, fotografía o cine. Aún así, el relativo aislamiento de los españoles se fue disolviendo en las segundas generaciones, lo que re-sitúa a los artistas en otro tipo de escenario.

En el caso de México, el exilio chocó, en muchas ocasiones, con las versiones más oficialistas del binomio nacional-internacional, que dejaban poco margen a las formas en que los artistas españoles habían resuelto esta misma dialéctica. De este modo, lo mexicano (definido como prehispánico, indígena y revolucionario) y lo español (ligado a un estereotipo basado en un encaje propio entre tradición, folclore y vanguardia) no podían dejar de entrar en conflicto. Sin embargo, como afirma Idoia Murga, y aunque por poco tiempo, algunas experiencias como las protagonizadas por la compañía *La Paloma Azul* encontraron en el escenario teatral, no sólo un lugar idóneo para el diálogo entre disciplinas, sino para resituar en el ámbito de la ficción un lugar de encuentro (mexicanos, españoles y estadounidenses comprometidos con el cambio social). Resulta interesante señalar en este punto que, en las mismas fechas, el ciclo mural de Siqueiros también se propuso como un lugar de reunión, lo que indica la variedad de las manifestaciones artísticas ante un mismo contexto, e incluso ante intenciones similares.

En este punto del siglo, los encuentros transatlánticos empiezan a verse atravesados por la dictadura franquista y la posterior hegemonía estadounidense, circunstancias que sitúan los proyectos en nuevos horizontes. La voluntad de crear un terreno común, basado en un entendimiento crítico y meridionalizado de la modernidad, alimenta las obras y los proyectos discursivos de Antonio Bonet y Félix Candela. El caso de Candela es analizado, en el texto de María González Pendás, a partir de las contra-

dicciones que se encontraban presentes en el ideario de la revista *Intercontinentes* y en sus cascarones arquitectónicos. Candela imagina un modelo de progreso alternativo, basado en una imaginada potencia federal, pan-americana y latina, conformada entre España y los países de Latinoamérica. Este ideal político tendría en su base un uso humanista de la tecnología y promovería un contrapeso al materialismo alienante, tanto el capitalista, como el comunista. Sin embargo, la inserción de su arquitectura en la estructura socioeconómica de México desvela la subyacente base étnica y colonial que sustenta su proyecto, finalmente neo-hispanista. En el caso de Bonet, Ana Mª León utiliza la condición de indiano para aludir a la complejidad en que pueden conjugarse las figuras de lo moderno. En este caso, el indiano Bonet es moderno porque, frente a la ortodoxia representada por Le Corbusier y frente al "experto extranjero", es capaz de establecer una crítica desde su experiencia americana y proponer modelos arquitectónicos locales y situados. Este aprendizaje, paradójicamente, se descontextualiza cuando se traslada a España.

Una forma distinta de sortear el doble vínculo del internacionalismo/nacionalismo fue a través de las referencias a un pasado que sobrepasa a ambos. Este es el caso tanto de Jorge Oteiza, presentado por Aitor Acilu Fernández y Juan Biain Ugarte, como el de Edgar Negret, expuesto por Imelda Ramírez. Ambos artistas trabajan con el lenguaje internacional que corresponde a sus generaciones, pero con una misma voluntad de estudiar y actualizar las formas del pasado, universalizando la función social del artista como creador de formas simbólicas y míticas. Estrategia distinta es la de Alberto Greco que, según Fernando Herrero-Matoses encuentra en la referencia al nomadismo y al juego fórmulas para desplazar las dicotomías convencionales. Greco entrecruza los itinerarios de la vanguardia con dislocamientos constantes de su personaje-artista, de las fronteras realidad-ficción o de los géneros. El autor propone la idea de una diseminación permanente de propuestas artísticas con la intención de ofrecer la posibilidad de participación activa en el doble juego del arte y de la vida. Sin necesidad de buscar una conclusión definitiva, podemos comprobar cómo la creación del arte nuevo no responde a una versión unívoca sobre el cómo ser moderno, sino que son precisamente sus encrucijadas, sus divergencias y sus oportunidades lo que acaban dando sentido a este espacio imaginado.

Norah Borges: el arte de la negociación

EAMON McCARTHY

Norah Borges nació en 1901 en Buenos Aires y en 1914 se mudó a Europa con su familia. Siete años más tarde en 1921, regresaron a Argentina, aunque posteriormente entre 1923 y 1924 volvieron a pasar otro año en Europa. Borges volvería a España entre 1932 y 1936, esta vez con su marido, Guillermo de Torre. Gracias a todos estos viajes, Borges forjó un estilo artístico único, marcado por la influencia de la vanguardia europea. Escribió dos manifiestos que explican bien su estética —el primero, "Un cuadro sinóptico de la pintura", se publicó en la revista *Martín Fierro* en 1927 y el segundo apareció en *La Nación* un año después—. En estos manifiestos se mezclan unas teorías personales —como el lema "*la pintura ha sido inventada para dar alegría al pintor y a los espectadores*" (Borges, 1927: 3)— con varios ejemplos de cuadros, artistas y objetos que ella apreciaba. Por tanto, en este trabajo pretendo considerar la importancia de los viajes y de los diálogos entre España y Argentina en la creación de este estilo artístico tan personal de Norah Borges.

Después de haber pasado unos años en Suiza y unos meses viviendo en Mallorca, en el mes de noviembre de 1919 Borges se mudó a Sevilla, donde colaboró con la revista *Grecia*, que fue más o menos la primera en reconocer el ultraísmo como movimiento vanguardista español. A principios de 1920, después de irse a Madrid, siguió publicando en *Grecia*, donde, como señala Davidson (2009: 11-12), cambió de manera radical la estética visual de la revista y definió la identidad gráfica del ultraísmo con sus aportaciones a la revista *Ultra*. Es imprescindible recordar que hizo todo esto sin llegar a participar en las tertulias en las que se discutía la estética del ultraísmo. Borges estaba trabajando en una época "*de varonía y juventud*", tal y como lo define Ortega y Gasset (1925, 1981: 52), y casi sin precursoras, es decir, dentro de una tradición (en el ámbito de la cultura) dominada por hombres. Es más, a pesar de las nuevas libertades para las mujeres en los años 20, la familia Borges no fue tan liberal y las biografías del hermano de Norah atestiguan actitudes cuasi-victorianas en ella (Williamson, 2004: 99-100). Paradójicamente, no participar ni en las tertulias ni en los debates estéticos le dejó crear un estilo propio, el cual combinaba varios de los "ismos" (como el expresionismo y el cubismo) y el arte español, sobretodo el arte religioso. No obstante, esta negociación de los géneros de la pintura y los roles

sexuales construidos por la sociedad no limitó su creatividad, sino que la liberó para difundir sus propias ideas sobre el arte en España y en Argentina.

La familia Borges volvió a Buenos Aires en 1921 y en cuanto a las tendencias en las artes visuales, Norah Borges encontró un ambiente que según Iturburu (1967: 14-15) rodeaba "*por una parte un retrasadísimo naturalismo academizante de orígenes italianos y españoles finiseculares y por otra un impresionismo también tardío*". Cabe señalar que en los años 20, la sociedad argentina era aún más conservadora que la española y que igualmente había una preocupación por el tema de la argentinidad. Como subraya Sarlo (1993, 2006: 103-07), los escritores y artistas querían forjar una identidad nacional como consecuencia de la inmigración y el centenario de la independencia del país. De esta manera, Borges aportó las ideas del vanguardismo europeo junto con su hermano Jorge Luis, quien lanzó las revistas *Prisma* y *Proa* para difundir el ultraísmo en Buenos Aires. Sin embargo, estas revistas no se dedicaron a explicar el ultraísmo español, sino a crear una nueva versión del movimiento para renovar la cultura argentina.

Al llegar a Buenos Aires, Norah Borges se encontró entre dos culturas, colaboró con el proyecto de su hermano y otros poetas para renovar el ambiente cultural de la ciudad, pero la familia tenía la intención de volver a Europa (lo que hicieron en 1923) y la joven artista siguió publicando grabados y dibujos en las revistas españolas. Esta tensión se aprecia claramente, tal y como señala Daniel Nelson (2009: 49-50), en dos obras tituladas *Las tres hermanas*. Las dos muestran la misma escena pero en tonos totalmente distintos. La primera hecha en 1921 y publicada en la revista argentina *Martín Fierro* en 1925, es un dibujo delicado en el que se enfatiza la inocencia de las chicas. Se nota el uso de la fruta y la flor para hacer una alusión sutil a la sexualidad de las adolescentes pero lo que se ve son tres hermanas bien vestidas en un salón. En la segunda versión de la imagen, publicada en España en 1922, se nota la influencia de la escultura africana y las obras de Picasso en la manera de representar las caras de las chicas. Además, esta última es una imagen más plana, que contiene una huella del cubismo y es una escena más dinámica gracias al uso de la xilografía, y sobre todo de las pequeñas líneas blancas que dan un sentido de movimiento a objetos como la silla o las cortinas. Aparte del dinamismo de la imagen, Daniel Nelson (2009: 49) subraya el hecho de que la imagen sea más sexual a causa de la representación de los senos de la chicha al fondo, llegando a la conclusión de que esto demuestra "*how well Norah had integrated the techniques and aesthetics of European avant-garde art even as she began to adapt her Spanish style to the new, more hostile, artistic environment she faced in Argentina*"[1].

1 "Hasta qué punto Norah había integrado el estilo y la estética del arte europeo de vanguardia, aun cuando estaba empezando a adaptar su estilo español al nuevo entorno artístico más hostil que encontraba en Argentina".

No se puede negar que se aprecia claramente una tendencia a la autocensura. No obstante, lo que no podemos aclarar es si estos cambios fueron una consecuencia de su vuelta a Buenos Aires o de una evolución estética hacia un estilo más ordenado de acuerdo con la vuelta al orden en el arte europeo.

La vuelta a su país natal implicó un redescubrimiento de la ciudad de Buenos Aires. Sólo tenemos que pensar en la poesía de Baudelaire o en los cuadros de Delaunay para entender el rol de la ciudad como imagen clave en la vanguardia. En 1921, en la revista mural *Prisma*, Norah Borges publicó una visión de la ciudad de Buenos Aires refractada por un prisma [fig. 1]. La influencia del cubismo es patente en el uso de la perspectiva múltiple y la falta de profundidad. Arriba a la izquierda, se ve claramente la bandera argentina y el sol en el cuadro central de la parte superior, elementos que sin duda simbolizan imágenes particularmente argentinas. Los edificios en el centro, el zaguán a la izquierda y las balaustradas representan la arquitectura colonial de la ciudad, mientras que el uso del grillo en la construcción del grabado reproduce la forma de las manzanas (Artundo, 1999: 81). Este grabado, elegido para la primera revista ultraísta argentina, es muy atrevido teniendo en cuenta que la estética dominante en aquella época en el ámbito de las artes en Buenos Aires databa del final del siglo XIX.

Fig. 1.
Norah Borges, *Buenos Aires* (1922), grabado publicado en *Prisma*, n.º 1 (1921), 21.3 x 20.8 cm.
Cortesía de herederos de Norah Borges.

Al volver a Buenos Aires, Borges mantuvo su contacto con España y las revistas culturales y se publicó un grabado de Buenos Aires en la portada de *Ultra* en octubre de 1921[2]. La imagen da una perspectiva construida por la diagonal de la ciudad y se nota la arquitectura porteña del estilo colonial. En el edifico de la izquierda las letras señalan que es un almacén, tienda típica del barrio. La influencia del italiano de Chirico es también patente; la estatua de un libertador, que podría tratarse de un jinete, y la figura (o estatua) que está encima del almacén crean un ambiente onírico y da la impresión de no ser una imagen realista sino una ciudad metafísica. La presencia de estructuras arquitectónicas como las balaustradas, columnas y baldosas destaca la función estructural que estos elementos tendrán en las obras tardías de Borges y en este grabado demuestra a los españoles la riqueza de imágenes que existe en la capital porteña. Pensando un poco más en el dialogo entre los movimientos de vanguardia, este grabado subraya una diferencia clave de la vanguardia argentina —mientras en París el símbolo de la modernidad era la torre Eiffel, en Madrid el viaducto constituía el emblema de lo nuevo (y Norah hizo un grabado del viaducto para *Grecia*)[3]. Sin embargo, en Buenos Aires no se hizo un énfasis en lo vertical o en estructuras nuevas, sino en el horizonte y en lo argentino, y en una entrevista con Antonio Carrizo su hermano (1982: 74) reconoce que fue ella quien le introdujo en la idea de la horizontalidad:

> *"Yo le debo mucho a ella. Por ejemplo, volvemos a Buenos Aires al cabo de tantos años de ausencia —1914, 1921— y ella descubrió algo que yo solo no habría descubierto. Ella descubrió que Buenos Aires era una ciudad muy dilatada, de casas bajas, con patios, que era horizontal (ahora es vertical). Ella me dijo a mí: "¡Qué raro! Esta ciudad, tan larga y tan chata, y sin embargo todo queda bien". Y de ahí salió Fervor de Buenos Aires; toda mi literatura, digamos. Salió de esa observación de Norah, que pintó, además, las casas de Buenos Aires antes de que yo empezara a escribir sobre ellas."*

Aparte de ser símbolo de la modernidad y de una manera de expresar lo que Beatriz Sarlo (1999: 15) denomina "*la diferencia rioplatense*" de la forma del ultraísmo que ayudó a introducir en la Argentina, Norah Borges usó la ciudad en una correspondencia personal con su novio, Guillermo de Torre. Estos dos mapas marcan los límites en los caminos de la joven Borges y destacan la perspectiva entre sueño y realidad que tenía la artista de los barrios que conocía.

---

2 *Ultra* se encuentra en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm.

3 *Grecia*, año III, n.º XLIV (15 de junio de 1920), portada. *Grecia* también se halla en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

El primer mapa de 1925 delinea "*los alrededores de casa, donde anduve hoy con Elenita*" (Alcalá y Baur 2006: 46). El mapa usa el texto para marcar los edificios del barrio y la carta propone un camino por el barrio (Ibíd.):

> *"Hay rincones divinos, casas antiguas, jardines con palmeras que bajan hasta el río, antiguas iglesias, casas de antigüedades, casas modernas, estilo colonial. Una tiene una ventanita de reja que da a un jardín donde se pasea un pavoreal [sic] – [¿]me dejarás llevarte por ahí y mostrártelo todo?"*

La mezcla de la arquitectura con el jardín que parece un paraíso irreal es parte innegable de su estilo —que es por un lado muy realista y por otro, construido e ilusorio—.

El segundo mapa, sin fecha precisa pero de la misma época, constituye otro camino que quiere hacer con Guillermo. Esta vez se ven los sitios importantes de la ciudad —la plaza de Mayo, la Casa Rosada y la plaza del Congreso—. No obstante, a pesar de la especificidad geográfica del mapa, el uso de los colores vivos y el idealismo de la carta indican la adopción de una perspectiva infantil del mundo en la obra de Borges. Estos mapas, y sobre todo la representación del mar en la segunda carta, muestran que el redescubrimiento de Buenos Aires y también su participación en la vanguardia argentina están mediados por las normas del género impuestas por la familia y la sociedad, sus experiencias de España y su noviazgo .

La última imagen de Buenos Aires que vamos a ver se publicó en el primer número de la revista argentina *Sur* [fig. 2]. Este *Paisaje de Buenos Aires* es un dibujo de la misma escena que vimos en el grabado homólogo publicado en *Ultra*. El almacén, la estatua y los edificios son iguales y aún se usa una perspectiva construida por la diagonal. Las diferencias son obvias —se ve la precisión de las líneas en el dibujo, aunque le falta la energía dinámica del grabado—. Sin embargo, en este medio se amplía el toque metafísico y se parece aún más a un cuadro de Chirico. El uso de un estilo más ordenando y la irrealidad del dibujo están en consonancia con los manifiestos de Borges y con la vuelta al orden en el arte europeo.

Para concluir, consideraremos un cuadro de Borges publicado en una revista española que usa los elementos arquitectónicos de la ciudad de Buenos Aires. *Santa Rosa de Lima* es un óleo típico del estilo tardío de Borges [fig. 3]. El cuadro está muy ordenado y satisface las recomendaciones del manifiesto de Borges (1927: 3) de que el artista debe "*elegir formas definidas y plenas*". Al fondo se observan los edificios coloniales con las urnas y balaustradas sacadas directamente de sus representaciones de la ciudad de Buenos Aires. Estos elementos son estructurales en el cuadro y en la ciudad y al usarlos así, Borges está enfatizando la construcción de su obra. El tema —la primera santa latinoamericana— es religioso, sin embargo, como es normal en sus obras, no se puede distinguir lo celestial de lo terrestre y al igual que sus representaciones de

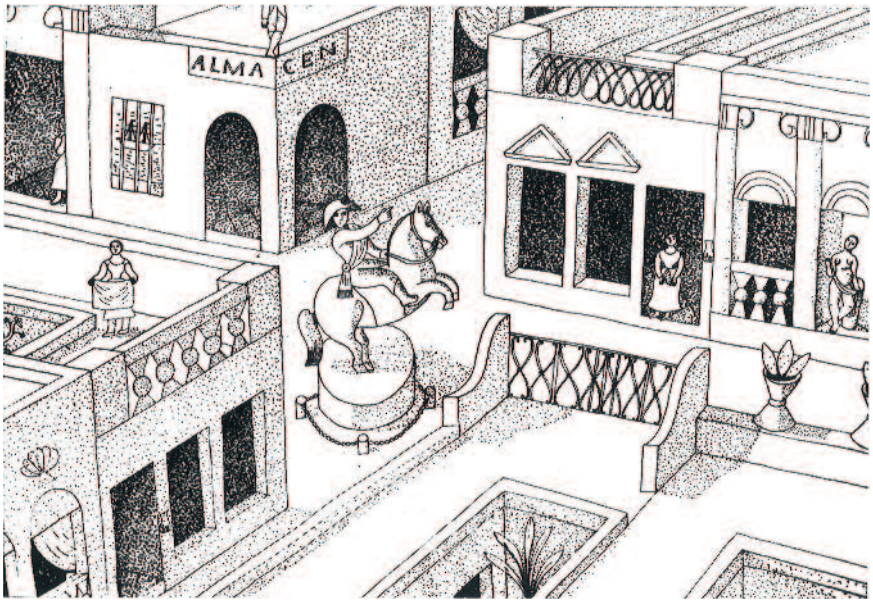


Fig. 2. **Norah Borges, *Buenos Aires* (1931), ilustración a pluma publicada en *Sur*, año 1, n.º 1 (1931), página interior sin número.** Cortesía de herederos de Norah Borges.

Fig. 3. **Norah Borges, *Santa Rosa de Lima* (c. 1932), óleo reproducido en *Arte*, n.º 1 (1932).**
Cortesía de herederos de Norah Borges.

la ciudad, hay algo metafísico en este cuadro. Esta vez la irrealidad de la imagen nos hace pensar en los vínculos entre lo humano y lo divino, lo caótico y lo ordenado. La Santa, como la mayoría de las figuras en la obra de Borges, es adolescente y parece confirmar las características consideradas tradicionalmente femeninas —o sea, la modestia y la pasividad—. No obstante, Borges representa estas características junto con la sexualidad (que se ve en las flores) y en un mundo artificial.

Por tanto, con todo esto hemos pretendido demostrar cómo Norah Borges contribuyó al diálogo entre Europa y América Latina en la época de la vanguardia, gracias a sus experiencias en España y en Argentina y cómo definió, de esta manera, la identidad gráfica del ultraísmo en ambos países. Como consecuencia, desarrolló un estilo personal e indudablemente suyo al negociar y combinar las nuevas libertades de las mujeres, los cambios radicales en el ámbito de las artes y su propia experiencia como mujer y artista.

Bibliografía

ALCALÁ, May Lorenzo y BAUR, Sergio
— *Norah Borges. Mito y vanguardia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de Bellas Artes, 2006.

ARTUNDO, Patricia
— "Entre *La aventura y el orden*: los hermanos Borges y el ultraísmo argentino". En: *Cuadernos de Recienvenido*, nº 16, 1999, pp. 57-97.

BORGES, Jorge Luis y CARRIZO, Antonio
— *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

BORGES, Norah
— "Nueve dibujos y una confesión: lista de las obras de arte que prefiero". En: *La Nación*, 12 de agosto de 1928.
— "Un cuadro sinóptico de la pintura". En: *Martín Fierro*, nº 39, 1927, pp. 2-3.

DAVIDSON, Vanessa
— "Norah Borges, the Graphic Voice of Ultraísmo in two Peripheral Centres". En: *Romance Studies*, nº 27. 1, 2009, pp. 11-29.

ITURBURU, Córdova
— *El movimiento martinfierrista, una conferencia pronunciada en la escuela n.º 38, el día 6 de octubre de 1967*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

NELSON, Daniel
— "Norah Borges: (Self-)Criticism, (Self-)Censorship, (Self-)Effacement". En: *Romance Studies*, nº 27.1, 2009, pp. 45-58.

ORTEGA Y GASSET, José
— "La deshumanización del arte". En: *Obras de José Ortega y Gasset*. Paulino Garagorri (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1925, 1981, vol. x, pp. 11-52.

SARLO, Beatriz
— *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. Londres: Verso, 1993, 2006.
— *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

WILLIAMSON, Edwin
— *Jorge Luis Borges. A Life*. Nueva York: Viking, 2004.

La vanguardia oculta
Trayectos del diseño gráfico rioplatense (1920-1935)

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Introducción

En el Río de la Plata las discusiones sobre la irrupción de la *modernidad* artística, y así lo refleja la historiografía, se han centrado casi exclusivamente en la pintura y la escultura, algo más en el grabado (sobre todo en revisiones de los últimos tiempos) y muy poco en áreas experimentales esenciales como fueron la ilustración de libros, revistas y partituras musicales, o en la caricatura, testimonios que han sido tratados como marginales o simplemente complementarios, contextuales, casi anecdóticos.

Los avances del conocimiento en cuanto a obras y objetos como los señalados, que tienen como signo la multiplicidad y el soporte papel, nos obligan a repensar nuestras historias del arte. En otras latitudes este tipo de experiencias ya son habituales desde hace algunos lustros, y un reciente punto culminante fue la excelente exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)* llevada a cabo en la madrileña Fundación Juan March durante 2012, a partir de dos colecciones privadas, en la que se incluyeron algunos impresos rioplatenses.

Uno de los libros pioneros (y señeros) en Latinoamérica en cuanto a la puesta en valor, dentro de la historia del arte, de libros, revistas e impresos en general fue *México Ilustrado, 1920-1950*, producto de la exposición homónima coordinada por Salvador Albiñana en 2010, que, desde su primera puesta en escena en el MUVIM de Valencia, circuló por varias ciudades europeas y americanas hasta 2012. Publicado por la Editorial RM, lo consideramos decisivo en el derrotero historiográfico del arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, obligando a los historiadores, a partir de ahora, a no soslayar en sus análisis de conjunto estas expresiones.

En nuestro caso concreto, hemos planteado para este congreso internacional *Encuentros Transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica* una presentación derivada de una investigación llevada a cabo en el último lustro, referida a la ilustración de libros en la Argentina y Uruguay en el periodo señalado. La misma comprendió la formación de una colección personal específica de alrededor de mil pri-

meras ediciones ilustradas a partir de la cual nos hallamos elaborando un libro sobre el tema en el primero de los países citados, con el objetivo de aportar nuevas miradas sobre la consolidación de distintas sendas de modernidad.

Es nuestro propósito proyectar, desde el mismo, un análisis del papel desempeñado por el libro en la modernización del arte rioplatense y un recorrido por obras de raíz geométrica dadas en el diseño gráfico de los 20 y 30, culminando con las propuestas de artistas que serán claves en este sentido como fueron las de dos exiliados europeos, Attilio Rossi y Luis Seoane, en la Argentina, o el "repatriado" Joaquín Torres-García en el caso uruguayo. Entre los apartados que tendremos en cuenta se hallan la caricatura entendida como anticipo de vanguardia con incipientes propuestas geometristas; los basamentos para potenciar una vanguardia con raíces propias, nacionales y americanas, expresada a través de la reinterpretación de los diseños prehispánicos en clave contemporánea; las expresiones de la modernidad urbana y la tecnología, moviéndose entre lenguajes del futurismo y del *art déco*; y finalmente, la letra convertida en imagen.

Dentro de este espectro, debemos recalcar una realidad a todas luces capital: la desjerarquización de las artes como práctica y como signo distintivo de modernidad. Y vinculado a ello, la integración de las artes, proceso de hibridación de las artes plásticas, el diseño, la arquitectura, el teatro, la literatura, la música y luego el cine, tendente a la vez a aproximar el arte a la vida cotidiana. Fue un proceso plausible de darse de manera individual o colectiva, en el que artistas de un género se articularon con los de otro e incursionando, a veces con fortuna, en vertientes a priori ajenas.

Dado el manifiesto interés del Congreso en potenciar el mejor conocimiento de las relaciones e intercambios entre España y Latinoamérica en el marco de los apartados señalados, para esta presentación en Madrid haremos especial hincapié en la labor de artistas españoles de trayectorias apenas conocidas en la Península como Alejandro Sirio, Luis Macaya, Pompeyo Audivert, José Planas o Melchor Méndez Magariños, notables en la ilustración, la estampa y el fotomontaje rioplatenses, como asimismo en la de artistas argentinos y uruguayos actuantes temporalmente aquí.

Sendas de modernización de la gráfica rioplatense

Desde finales del siglo XIX, se produce en la Argentina y Uruguay una decisiva renovación de las propuestas gráficas y editoriales. Los adelantos técnicos llegados desde Europa, la circulación de nuevas estéticas y la multiplicación de artistas, que comienzan a vincularse y comprometerse con la ilustración de libros y revistas, van a comenzar a perfilar un novedoso escenario de modernidad. Los años 20 serán muy fructíferos en cuanto a artistas implicados con estos temas, y en consonancia con las corrientes vanguardistas que irrumpían en el Río de la Plata. El caso uruguayo es paradigmático, con dos artistas ineludibles en la modernidad española como Rafael Barradas y Joaquín

Torres García, de amplia labor como ilustradores en la Península. Argentinos como Norah Borges, hermana del escritor Jorge Luis Borges y figura esencial en las vanguardias de ambas orillas, Jorge Larco, Antonio Bermúdez Franco o inclusive el escritor-ilustrador Olivero Girondo, que publica sus *Calcomanías* en Madrid en 1925, son referentes de los diálogos de ida y vuelta.

En el caso del Uruguay, medios como la revista coruñesa-montevideana *Alfar*, emprendimiento editorial del diplomático uruguayo radicado en Galicia Julio J. Casal, permitieron una interrelación entre las vanguardias de ambas orillas, con conexiones a París y otras ciudades, que son demostrativas de la construcción conjunta de sendas de modernidad. En Montevideo, artistas hoy casi olvidados como Federico Lanau, o el pontevedrés Melchor Méndez Magariños [fig. 1] se convertirían, a través de la xilografía, en dos de los más importantes ilustradores de libros de la vanguardia uruguaya, con obras esenciales, como las del último de los citados para *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro (1927).

Para entonces, en Buenos Aires, otra pléyade de artistas gráficos desarrollaba su labor a través de la publicación de álbumes propios de estampas o la ilustración en libros, revistas y partituras musicales. El papel prominente del artista en la cultura impresa se hace a todas luces notorio, pudiendo signarla como una "edad de plata" en cuanto a las labores editoriales y de altísima calidad en lo que al diseño gráfico respecta. Las vertientes desarrolladas dentro del mismo, desde el *art nouveau* a las vanguardias americanistas e internacionalistas, pasando por el *art déco*, el realismo social e inclusive algunas sendas nativistas, vivirían continuos *revivals* en décadas posteriores a su tiempo.

Esta historia transcurre mayoritariamente en las capitales, Buenos Aires y Montevideo, pero con extensiones significativas en otras ciudades argentinas como Rosario, La Plata o Córdoba. Dado que Beatriz Sarlo habló de Buenos Aires como de una "modernidad periférica", bien podrían ser esas tres ciudades la "periferia de la periferia", también con testimonios de modernidad bien acentuados y singulares, aunque a veces parecieran experiencias minoritarias.

El campo artístico abordado se erige en un andamiaje donde diversas macro y microhistorias se producen a la vez, al margen de los encasillamientos propios de la Historia del Arte (a los que no somos ajenos), siendo divergentes en cuanto a estéticas, modos de difusión y espacios de consolidación. No hay movimientos puros sino mestizajes basados en idearios de "modernidad". Así, las periodizaciones y clasificaciones son conceptos más bien pedagógicos, destinados a organizar la historia por medio de secuencias o estratos definidos, pero que quedan superados ante las sutiles mallas de intercambio y acciones que se tejen entre personajes e instituciones.

Uno de los aspectos relevantes es sin duda la vanguardia geométrica, que históricamente, en el caso argentino, siempre estuvo vinculada a la "irrupción" de Emilio Pettoruti y su exposición en la sala Witcomb a finales de 1924. Esta fecha sigue apareciendo en libros y ensayos como un hito fundacional de esas estéticas en el país.

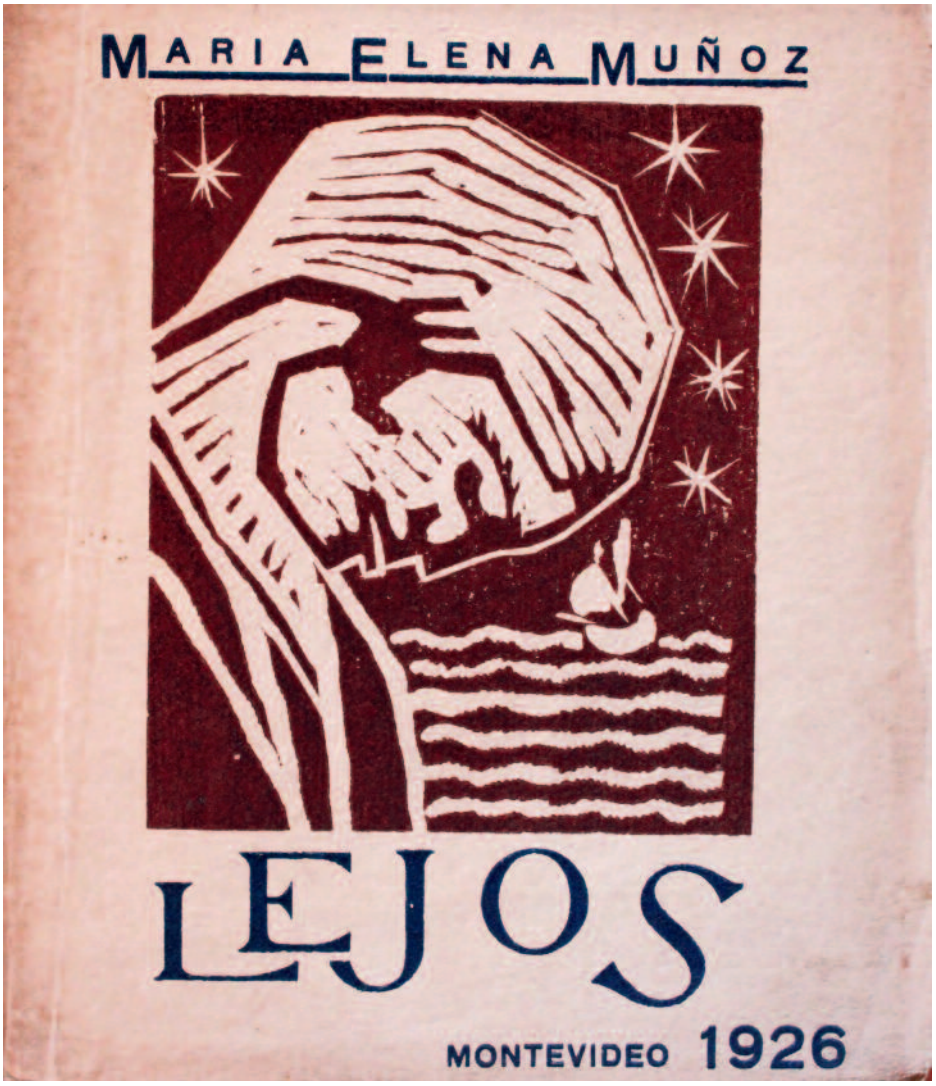


Fig. 1.
Melchor Méndez Magariños. Cubierta para *Lejos*, de María Elena Muñoz, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926. Colección del autor.

El estudio en profundidad de revistas anteriores a ese hecho muestra otra cara, y por ende otras certezas: los imaginarios procedentes de movimientos como el cubismo o el futurismo no arribaron con Pettoruti sino que ya circulaban (quizá, sí, con menor fortuna) en el ámbito artístico local. De hecho, en Rosario, Julio Vanzo ya hacía cinco años que había hecho sus primeras obras derivadas del cubismo. Vanzo será uno de los ilustradores de libros más prolíficos [fig. 2], al contrario que Pettoruti, cuyas producciones en ese sentido son más escasas.

En lo que respecta al grabado, se hace necesario atender a su profunda y dilatada ligazón con la historia del libro, a su protagonismo y al carácter compartido de ser artes de difusión masiva. La estampa creció y se renovó al lado del libro. En el XIX, con el advenimiento y desarrollo de procesos fotomecánicos, el grabado original aplicado al libro vivirá un retroceso, lo que en parte propiciará una fase de independización. Desde finales de esa centuria, en plena efervescencia del retorno a lo *artesanal* en las artes, comienza un nuevo transcurso hacia la reunión de estampa (original) y libro, advirtiendo los grabadores en este un nuevo y prolífico campo de acción, y los escritores, las posibilidades de enriquecimiento estético y distinción de sus obras. Así, se formará en los países rioplatenses un verdadero plantel de xilógrafos, linógrafos, litógrafos y aguafortistas que embellecerán las ediciones literarias. En este campo, y en nuestra época de estudio, será especialmente significativa la labor de los llamados "Artistas del Pueblo" en la Argentina, que se valerán fundamentalmente de la xilografía para expresar su ideología socialista, como lo hará en Uruguay, en los años 30, Leandro Castellanos Balparda, entre otros.

Españoles en el Río de la Plata

En este espectro, y al margen de creadores como Alejandro Sirio, que consolidó su presencia como ilustrador de libros en el ámbito argentino gracias a una amplísima y versátil producción, con ejemplos particularmente relevantes como las ilustraciones de la edición para bibliófilos de *La Gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta en 1929, fue fundamental la acción de un grupo de artistas catalanes que coincidieron con sus ilustraciones en la revista *Ressorgiment*, el emprendimiento editorial catalán más importante en la Argentina durante la centuria, que iría desde 1916 a 1972. Se trató en primer lugar del barcelonés Luis Macaya, vinculado primeramente a la emblemática revista *Caras y caretas* y que se convertiría junto a Sirio (y hasta la llegada de Luis Seoane, como se ve todos españoles) en el más prolífico ilustrador de libros en la Argentina, y luego de dos artistas de Torroella de Montgrí, Pompeyo Audivert y José Planas Casas. Sobrino de este, y también montgrino, Juan Batlle Planas, además de su actividad como ilustrador, se convertirá en una de las figuras principales del surrealismo argentino a través de *collages* de papel tituladas *Radiografías paranoicas* durante los años 30.

Fig. 2.
Julio Vanzo. Cubierta para *Hacia fuera*, de Hernández de Rosario, Buenos Aires, J. Samet editor, 1926. Colección del autor.

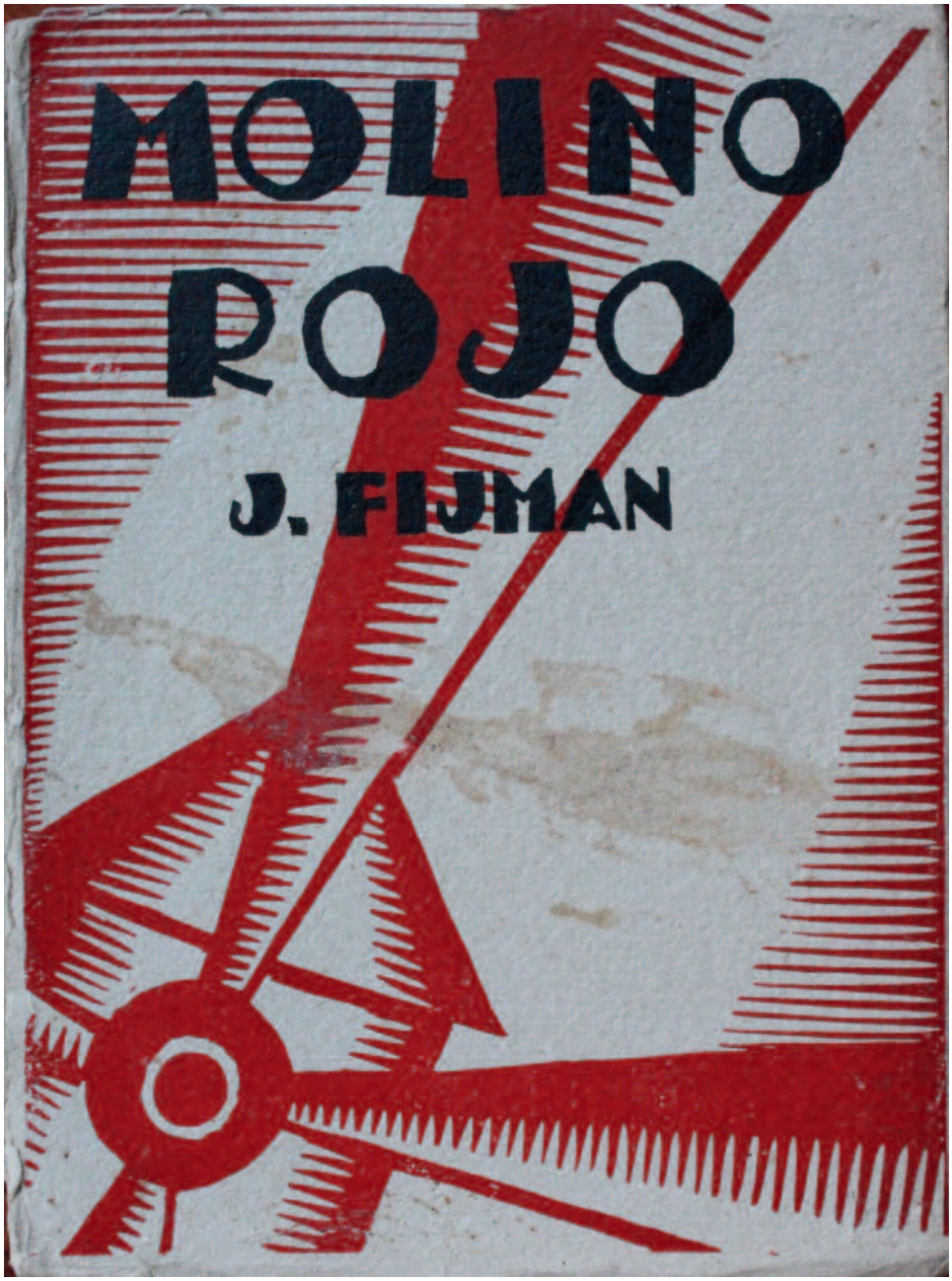


Fig. 3.
Pompeyo Audivert. Cubierta para *Molino rojo*, de Jacobo Fijman, Buenos Aires, Talleres Gráficos El Inca, 1926. Colección del autor.

De los citados, Macaya es el primero en la Argentina en diseñar una cubierta de libro al completo con un fotomontaje, moviéndose como ilustrador de libros entre sendas tradicionales, vanguardistas y prehispanistas, además de ser el ilustrador principal de la popular Editorial Tor, emprendimiento del mallorquín Juan Torrendell en Buenos Aires. En 1932 publicó Macaya un álbum de 12 grabados de *Costumbres argentinas*. Por su parte Audivert, pionero del surrealismo argentino, había publicado su álbum *Seis grabados* (1927), recogiendo algunos de los publicados el año anterior en un ineludible libro de la vanguardia argentina, hoy muy raro de localizar: *Molino rojo,* de Jacobo Fijman [fig. 3]. Planas Casas colaboraría en los años 30 con la Editorial Claridad, emblema de la izquierda argentina, diseñando cubiertas de corte socialista, antes de convertirse en grabador surrealista. Las obras de todos ellos son prácticamente desconocidas en España, y en buena medida aun en Argentina están pendientes de reconsideración desde la Historia del Arte.

El año 1936, el de la celebración del IV centenario de la fundación de la ciudad de Buenos Aires y del estallido de la Guerra Civil española, supondrá un punto de inflexión para el movimiento editorial argentino, ya que el repliegue de España como principal exportador de libros en castellano, cediendo su lugar justamente a la Argentina, dará inicio a una suerte de "edad de oro del libro" en ese país que se extenderá durante más de una década, decreciendo durante el periodo de gobierno peronista. Para ello será vital la llegada de numerosos editores españoles como el madrileño de origen gallego Gonzalo Losada, el catalán Joan Merli o los gallegos Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela. Artistas como Manuel Colmeiro, Federico Ribas, Maruja Mallo, Ramón Pontones, Rafael Alberti, Manuel Ángeles Ortiz o Gori Muñoz en la Argentina, o Pablo Serrano en el Uruguay, tomarán parte de esos "años dorados" de la labor editorial argentina.

Párrafo aparte merece Luis Seoane, nacido en la Argentina pero exiliado desde Galicia, gracias a sus múltiples emprendimientos editoriales y a su casi inabarcable producción como ilustrador en todos ellos. Fue el artista de mayor relevancia del exilio español en América. Junto a él sobresale el italiano Attilio Rossi, propulsor en la Milán de preguerra de la vanguardista revista *Campo Gráfico*, y que en Buenos Aires se vincularía, tras su llegada en 1935, a los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern. Rossi, junto a Seoane, serán decisivos para determinar una nueva etapa de modernización de las artes gráficas argentinas.

Siqueiros contra el fascismo y la guerra[1] (1932-1939)

IRENE HERNER[2]

La relación de David Alfaro Siqueiros con España es múltiple. Gachita Amador, la primera esposa del artista, relata que en 1919 zarparon hacia el puerto de Cádiz, con destino a Barcelona, "*Siqueiros pasaba horas y horas dibujando una mano, un perfil, un torso*".

Exploró el gran arte español; no sólo a Picasso, sino al Greco, a Goya y a Velázquez. Testimonio de estas pesquisas es un dibujo realizado en Madrid, fechado 1920, a partir de los retratos de la familia real española [fig. 1].

Después de pronunciar un discurso tan violento como radical en los funerales de Del Toro, anarquista mexicano victimado por la policía de Barcelona, Siqueiros fue expulsado de España; pero antes de regresar a México, visitará Barcelona de nuevo y fundará la revista *Vida Americana*, que publicó solo un número. El dibujo "a la Velázquez" está trazado sobre una hoja de papel membretado de esta revista.

La propuesta central de ésta publicación es el "Manifiesto a los Plásticos de América", donde Siqueiros los invita a producir un nuevo arte americano montado sobre las aportaciones del arte precolombino, que debía figurar como el clásico continental. Había que renovar, subvertir las propuestas de la tradición con las herramientas y los conocimientos técnicos de Cézanne y la visión sintética del cubismo/futurismo.

"*Sobrepongamos los pintores el espíritu constructivo al espíritu únicamente decorativo*", declaraba. Se trata de "[c]*rear volúmenes en el espacio seamos ante todo constructores*" (Siqueiros, 1921).

Siqueiros señalaba ahí la importancia que tenía para él que Hispanoamérica realizara un arte diferente al europeo, pues desde su punto de vista se trataba de producir un arte moderno "*que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales*", las de "*la raza de bronce*", las del mestizaje. La realización de un proyecto artístico nacionalista

---

1 Ponencia basada en el programa multimedia *¿Quién era Siqueiros? Segunda Parte: Siqueiros contra el Fascismo y la Guerra (1932–1941)*.

2 Agradezco a DGAPA–UNAM el apoyo recibido para realizar la investigación como parte del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, clave IN308113.

Fig. 1.
David Alfaro Siqueiros, *Menina*, 1920,
dibujo a lápiz sobre papel membretado de la revista *Vida Americana*,
28 x 21.5 cm. Madrid, colección particular.

era un deber simbólico, una utopía, una misión sagrada. "*Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético*", escribió "*volvamos a los antiguos en su base constructiva pero no recurramos a* motivos *arcaicos que nos serán exóticos*" (ibíd.).

Antes de pintar sus murales Siqueiros tenía claro que el reto era crear nuevas formas pictóricas americanas; llevar a cabo una revolución formal capaz de apropiarse de las exploraciones modernistas transformadas para hacer arte público con los deseos colectivos compartidos.

Suicidio colectivo, cosmos y desastre, el fin del mundo

Desde 1932, Siqueiros reconocía el valor central de la adversidad y lo accidental en la pintura. La irrupción del inconsciente como azar, que el psicoanálisis y el surrealismo nombraron asociación libre y automatismo, formaba parte del proceso plástico del maestro. No es casualidad que su *Suicidio Colectivo* fuera seleccionado para exhibirse en la exposición surrealista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en diciembre y enero de 1936-1937, bajo el rubro *Creación de caos evocativo,* con una ilustración de página completa en el catálogo.

El estilo de tres de las pinturas de Siqueiros realizadas en Nueva York en 1936, *Suicidio Colectivo, Cosmos y Desastre*, y *El Fin del Mundo,* puede revisarse a la luz del discurso surrealista de la era: se trata de obras semiabstractas, confeccionadas con materiales y herramientas experimentales capaces de producir formas extrañas, generadoras de nuevas técnicas, como la utilización de la piroxilina —pintura para coches— vertida con pistola de aire.

Suicidio Colectivo está construido como un *collage*, con añadidos de madera y de innumerables esténciles que representan figuritas humanas que no miden más de una pulgada. En su conjunto estas obras apocalípticas de Siqueiros son un despliegue de "*accidentes controlados"*, la versión de Siqueiros del automatismo. Cada uno de estos cuadros trasmite el poder de un cosmos explosivo y evoca la sensación de caos.

Suicidio Colectivo es un testimonio de guerra en el que miles de ciudadanos aparecen dispuestos a morir por una causa. Como en tantas otras ocasiones de la historia, en los treinta se personaron los caballos del Apocalipsis e irrumpieron en la vida cotidiana. La misma pesadilla inspiró la mujer sollozante, el Minotauro y el caballo agónico de Picasso, desolado ante el bombardeo del pueblo de Guernica.

En *Suicidio Colectivo*, un pueblo entero, los hombres, sus mujeres, sus hijos y sus nietos toman la terrible decisión de lanzarse al vacío, a causa de un mundo demencial y autoritario guiado por visiones delirantes. Imágenes de pesadillas que se hacían realidad en los asesinatos masivos, en las cámaras de gas, en los campos de exterminio.

Fig. 2.
David Alfaro Siqueiros*, Fin del Mundo*, 1936,
óleo, piroxilina y cerámica sobre madera, 61 x 76 cm. Colección particular.
Fotografía cortesía de Mary Anne Martin, Nueva York.

Cosmos y Desastre es un paisaje semiabstracto, después de la explosión y el incendio de la guerra, solo una pequeña flama queda encendida en medio de un mundo carbonizado. La obscuridad es profunda, enorme.

Estas pinturas fueron construidas sobre un soporte en el suelo al que le yuxtapusieron capas de pintura lanzadas desde las latas que se combinaron entre sí al azar, generando formas extrañas e inesperadas. Esta novedosa manera de pintar, inspiró el *action painting* de Jackson Pollock, alumno del mexicano en su taller de Nueva York.

El *Fin del Mundo* es una pintura monumental de pequeño formato, en la que Siqueiros representa a una figura roja, un esténcil de una pulgada, que conforma una conmovedora silueta con los brazos en alto; es el único sobreviviente entre acantilados de fuego, dentro de un edificio/ templo/ iglesia incendiado [fig. 2].

El "Coronelazo"

Al tiempo que firmaba y fechaba *Fin del Mundo*: "NY Septiembre 1936", Siqueiros pensaba en los horrores fascistas que estaban explotando al otro lado del mar. El pintor estaba desesperado por llegar a España a luchar por la causa republicana, tal como cien años antes lo hiciera el soldado español Francisco Javier Mina en favor de los independentistas mexicanos.

Producir pinturas explosivas no era suficiente para Siqueiros. Él tenía que arriesgar su sangre, tenía que estar presente, ser de nuevo un soldado revolucionario en el frente de batalla contra del fascismo. Como le diría años más tarde a su amigo el periodista Julio Scherer: "*Para mí no hay belleza que pueda compararse a la acción. Ni la del arte por el que he dado la vida*" (Scherer, 1996: 137).

En 1937 hallamos a Siqueiros en el Frente del Ejército del Pueblo, bajo el comando del general Líster. Se integró a través del comandante Carlos Contreras del Quinto Regimiento, camarada del *Komintern*. Realizó varios servicios de enlace entre el puesto de mando y las líneas de fuego, corriendo entre las balas. También actuó como un enlace entre la República y el gobierno de Lázaro Cárdenas (Contreras, 1975: 46-50).

Se casó en Valencia con Angélica Arenal. Regresó a su país a fines de 1938 con el grupo de cincuenta y dos sobrevivientes de los quinientos treinta y tres voluntarios que se habían alistado desde México a la causa republicana.

De regreso a su país, Siqueiros fue atacado por diversos grupos poderosos simpatizantes de Franco. Un periodista *gachupín* de *Últimas Noticias* burlonamente le inventó el mote de "Coronelazo", por el que hoy todos lo conocemos. Siqueiros en vez de rechazarlo, se lo apropió.

Postrado pero no vencido [fig. 3], una obra maestra de los treinta, hace pareja con *Sollozo*. Ambos retratos están cargados de una poderosa fuerza expresiva. Se identifican

Fig. 3.
David Alfaro Siqueiros, *Postrado pero no vencido (Homenaje al pueblo de la República Española)*, 1939, piroxilina sobre *masonite*, 102 x 78 cm. Colección de Manuel Arango.

dolorosamente con el fracaso de los republicanos españoles. Angélica está sentada, su cabeza recargada en sus antebrazos, que son sólidas columnas, no puede ocultar su llanto y su frustración.

Postrado pero no vencido, lo intituló también *Homenaje al pueblo de la República Española*. Es un autorretrato en el que el pintor aparece tendido en el suelo, en dramática expresión de derrota. Su composición está estructurada desde el soldado muerto de *La derrota de San Romano,* de Uccello. La realización de escorzos monumentales de figuras tendidas es una de las constantes en la obra del artista.

Este escorzo de un postrado no es un muerto, como lo es el *Cristo de Brera* de Mantegna o la *Clase de Anatomía* de Rembrandt. Es un ser dolorido; muestra el llanto de un hombre, de un pueblo que ha quedado fuera de batalla. Sin embargo, sus poderosos puños cerrados expresan la decisión de no renunciar al deseo.

Contra el fascismo y la guerra: *Retrato de la burguesía*

Entre 1939 y 1940, Siqueiros pinta el ciclo mural *Retrato de la burguesía* en los estrechos cien metros cuadrados del cubo de la escalera del Sindicato de Electricistas de la Ciudad de México. En esta obra Siqueiros pone en práctica toda la experiencia pictórica adquirida en Estados Unidos, América del Sur y España.

Para trabajar este mural, Siqueiros organizó de nuevo un taller de colaboradores con Luis Arenal y Antonio Pujol, en el que incluyó a varios artistas refugiados españoles, especialmente al joven Josep Renau, con el que había entablado amistad en España; y quien había experimentado con el fotomontaje y el cartel. Renau escribió sobre ésta experiencia con Siqueiros varios años después:

> *"Siqueiros adelantó la idea de que se pintaran los tres muros que componían el cubo de la escalera, que a mí me pareció temeraria [...] pero él nos animó diciéndonos que las dificultades se resolverían sobre la marcha. Decidimos desarrollar el tema general en una superficie pictórica continua, única, creamos así un nuevo espacio —dividido en tres planos compositivos— que forma ópticamente la estructura técnica del cubo de la escalera, creando una concepción espacial sin precedentes, completamente nueva y revolucionaria. Un punto de este continuado, de esta unicidad dinámica, no podía deducirse más que del movimiento real de un espectador concreto en acción de subir las escaleras [...] La concepción espacial de una superficie pictórica continua y curvo-ascendente implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprehender el contenido total de la obra. Para lograrlo había que pintar, sobre una superficie inerte, un montaje que la hiciera parecer como una pantalla móvil"* (Renau, 1976: 2-15).

Fig. 4.
David Alfaro Siqueiros (con su equipo Antonio Pujol, Luis Arenal, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y Josep Renau), ciclo mural *Retrato de la burguesía*, 1939-1940, piroxilina sobre aplanado de cemento y *celotex*, 100 m^2.
Ubicado en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, Ciudad de México.

Con un mensaje abiertamente antifascista, dentro de la línea comunista de Frente Amplio, el tema de este ciclo mural es el franquismo y el nazismo que culminan en la Segunda Guerra Mundial.

Con el alma llena de imágenes y visiones del horror y la violencia militares en Europa, testimoniada en carne propia, comenzaron él y sus colaboradores a pintar sobre los muros de este edificio de arquitectura funcionalista.

Siqueiros le escribió a Renau: *"¡Toda mi rabia rebota en estas tres paredes!"* (Renau, 1976: 2-15).

El mural presenta una guerra militar, un ambiente apocalíptico; un edificio clásico, el lugar simbólico de la Ley en llamas, y un gorro frigio, símbolo de los valores universales de la Revolución Francesa: *Libertad, Igualdad y Fraternidad*, es tergiversado por el fascismo [fig. 4].

Un robot vampírico, la máquina de hacer dinero, toma su energía de la sangre de los trabajadores a los que aplasta como hormigas. Se trata del mecanismo industrial del terror puesto en acción. A su lado vuela un águila mecánica, monstruo de dos cabezas que lleva colgado por el cuello metálico un ahorcado de piel morena.

Con realismo fotográfico una madre compungida de la mano de su hija representan a los cientos de miles de hombres mujeres y niños que en ese momento salían de Europa hacia América, dejando todo atrás. Un poderoso miliciano parece saltar del muro, representa al pueblo, al *sujeto de la historia*, quien asume el liderazgo, iluminado por los valores del progreso y la justicia social, representados en el techo.

Este cielo utópico representa la liberación de los horrores de la guerra: una bandera roja se eleva junto con las torres de electricidad, donde las chimeneas industriales se abren a la energía infinita del sol, desde una estación de ferrocarril.

En medio de la violencia, la discriminación, la tortura y la muerte, un ejército que parece de soldaditos de plomo es comandado por un jefe despótico, con cabeza de cotorra que habla por el micrófono, ante una inmensa masa uniformada, mecanizada, de autómatas.

El del villano es un gran escorzo. Su postura expresa al político de florida demagogia, detrás de la cual empuña el cuchillo. No necesita tener la cara de Hitler, ni la de Franco, ni la de Mussolini, para saber que se trata de la imagen del dictador, líder de la eterna injusticia, como lo era también Stalin; algo que no pudieron ver entonces muchos creyentes comunistas como Siqueiros. La ideología, como el amor, es ciega.

Este ciclo mural es un despliegue técnico vanguardista y de palpitante temática internacional. Obra maestra del periodismo cinético pictórico.

Bibliografía

Las fuentes fundamentales son documentos de los diversos archivos que legó David Alfaro Siqueiros, varios de ellos inéditos, especialmente el de la Sala de Arte Público Siqueiros y el archivo Siqueiros/Berdecio del Getty Research Institute.

ALFARO SIQUEIROS, David

— *Me llamaban el Coronelazo: Memorias de David Alfaro Siqueiros*. México: Grijalbo, 1997.
— "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". En: Revista *Vida Americana*, n.º 1, Barcelona, mayo 1921, pp. 2-3.

BARR, Alfred H. (ed) y HUGNET, George

— *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Nueva York: Arno Press para The Museum of Modern Art, 1996.

CONTRERAS, Carlos

— "David Alfaro Siqueiros en la Guerra Española". Selección de textos de Ruth Solís, *Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros*, compilación y prólogo de Angélica Arenal de Siqueiros. México: FCE, 1975, pp. 46-50.

DEBROISE, Olivier (ed.)

— *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros 1930-1940*. México: INBA/ Museo Nacional de Arte, 1996.

HERNER REISS, Irene

— *Siqueiros: el lugar de la utopía*. México: INBA/ Sala de Arte Público Siqueiros, 1994.
— *Siqueiros/Pollock, Redes*. México: INBA/ Galería Arvil, 1995.
— *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Asamblea de Legisladores, Segunda edición, 2010.

RENAU, José

— "Mi experiencia con Siqueiros". En: Revista *Bellas Artes*, México, enero-febrero 1976, Nueva Época n.º 25, pp.2-25.

SCHERER GARCÍA, Julio

— *Siqueiros: la piel y la entraña.* México: CNCA, 1996.

Encuentros en escena: danza mexicana y exilio republicano[1]

IDOIA MURGA CASTRO

"It is not Spain that we see in her clean impassioned movement; it is the realization that Spain's tragedy is ours, is the whole world's tragedy".
Henry Gilfond, 1938[2]

El escenario ha sido un lugar de encuentro de primer orden para el arte del siglo XX. Sobre él han confluido los intereses de creadores e intelectuales desde las vanguardias históricas, que vieron en las tablas la plataforma de difusión idónea de sus novedades plásticas, así como su poder pedagógico y propagandístico. Pocos espacios favorecían un diálogo y una interacción entre disciplinas, tendencias o ideas como los del teatro y la danza, en los que un pintor salía de los márgenes del lienzo para experimentar con el movimiento, la corporalidad, el discurrir del tiempo y la convivencia con la música. En el caso de la danza se sumaba además la ventajosa independencia de la palabra hablada, que permitía traspasar las fronteras del idioma, crear imágenes para decorados y trajes que formaban parte de las giras de compañías, que posibilitaron al público internacional conocer en directo la obra de muchos artistas antes de que sus cuadros o esculturas formaran parte de exposiciones en museos o galerías. Desde la primera década del siglo, en la que se fundaron los Ballets Russes de Sergei Diaghilev, en adelante modelo y referencia, este tentador terreno de experimentación se convirtió en un nada despreciable recurso laboral en unos años marcados por guerras y exilios. Ante un mercado artístico en crisis, los artistas encontraron un salvavidas en el ámbito escénico. En detrimento de otras formas artísticas, la escenografía consiguió el respaldo de creadores, críticos y teóricos desde la Revolución soviética hasta la España de los años treinta. No en vano, por ejemplo, Josep Renau equipararía la importancia del teatro a la del cartel publicitario al defender las formas de arte nuevo acordes con el compromiso del artista en los tiempos de guerra (Renau, 1937: 6).

Esta nueva forma de entender el arte sería esencial para los creadores que con la victoria franquista tuvieron que exiliarse de España tras la Guerra Civil. Con mayor

1 Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto de investigación P. N. de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref.: HAR2011-25864) y del Seminario Complutense *Historia, Cultura y Memoria*.

2 "No es España lo que vemos en su limpio apasionado movimiento; es la toma de conciencia de que la tragedia española es la nuestra, es la tragedia del mundo entero".

o menor intensidad, en todos los focos que acogieron a republicanos españoles hubo artistas que trabajaron como escenógrafos de espectáculos de danza. Entre ellos, México fue un punto neurálgico del circuito escénico, que a su vez acogió al número más amplio de creadores españoles bajo el paraguas del ofrecimiento del gobierno de Lázaro Cárdenas.

Con todo, a pesar de la apertura oficial de México en la teoría, es bien conocida la problemática que surgió en la práctica a la hora de que los republicanos refugiados consiguieran integrarse laboralmente en el nuevo país, lo que llevó a José Gaos a acuñar el término de "transterrado" (1966: 177) para referirse al relativo aislamiento de los españoles, una idea que ha sido desarrollada ampliamente por estudiosos de distintas disciplinas (Monclús, 1989; Lida, 2009: 83-95). Este concepto lo trasladaría al terreno artístico José Moreno Villa (1951; v. Cabañas, 2009: 57) y se haría extensible a otros ámbitos de la creación en los que se denunciaba el recelo de los mexicanos ante aquellos descendientes de los conquistadores. No en vano, entre los años treinta y los cuarenta, México vivía el punto álgido de su nacionalismo más acentuado, por lo que la convivencia entre obras de exaltación de la mexicanidad y otras de propaganda y llamada de atención de los españoles sobre la causa republicana no sería sencilla. En este complejo panorama, la labor de los españoles como escenógrafos, figurinistas, coreógrafos, músicos, libretistas e intérpretes de espectáculos de danza se convertiría en una excepción en el contexto artístico, una alternativa a los espacios gueto en los círculos culturales mexicanos. Especialmente en los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando los republicanos todavía mantenían la esperanza de que los aliados acabarían con los fascismos, incluido el régimen de Franco, y regresarían a casa, el panorama de las artes españolas —al decir de Moreno Villa— "trasplantadas" a México discurrió paradójicamente de forma paralela al mayor impulso de colaboración hispano-mexicana en el ámbito escénico.

La danza moderna en México: preparación del "punto cero"

La llegada de los republicanos españoles en 1939 coincidió con el cambio definitivo hacia la modernidad que estaba experimentando la danza mexicana y que la convirtió en una de las artes predilectas por la política artística del gobierno de Cárdenas. Siguiendo la apuesta por la difusión e instrumentalización tomada del modelo soviético, México apoyó las artes escénicas desde las instituciones. La danza mexicana llevaba madurado desde las primeras iniciativas de las políticas culturales y educativas del presidente Álvaro Obregón en 1921 por las celebraciones del Centenario de la Independencia (Parga, 2004: 18). A lo largo de este período, se pasó de exaltar y favorecer los elementos indígenas puramente folclóricos, sobre los que se construyó la danza nacionalista mexicana, a convivir e incorporar el vocabulario de la danza moderna, hacia una

mayor complejidad desde el punto de vista del lenguaje y la puesta en escena de la disciplina artística a partir de los años cuarenta.

En este sentido, siempre se buscó diferenciar desde el discurso oficial revolucionario los elementos "auténticamente" mexicanos de los históricamente vinculados con lo español, con el fin de reforzar el estereotipo y el tópico con los que construir la identidad nacional. La reivindicación nacionalista, que ha sido bien estudiada desde distintas perspectivas (Azuela, 2005), se aplicó tanto a las artes plásticas como a las artes escénicas. El muralismo, la recuperación de técnicas artesanales y el rescate de las canciones y bailes folclóricos derivaron de ese interés por subrayar los elementos indígenas y populares desde las políticas nacionalistas del discurso de Estado mexicano.

Por otro lado, con el objetivo de dotar de estructuras a la enseñanza de estas disciplinas, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación de México había creado en 1931 la Escuela de Plástica Dinámica, que el año siguiente se transformaría en la Escuela de Danza, gracias a la intervención de los pintores Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. En esta institución se integraba desde el estudio de la danza hasta el de la plástica escénica —dirigido este último por Agustín Lazo y Carlos Orozco—. El diseño escenográfico, de manera evidente estrechamente vinculado al muralismo, obtendría un enorme respaldo por parte de los pintores mexicanos[3].

En esa misma línea, a lo largo de los años treinta, fueron varias las agrupaciones que fomentaron la danza nacionalista desde la potenciación de sus elementos diferenciadores. Esta imagen de "lo mexicano" se acuñó en tres ámbitos iconográficos: el pasado prehispánico, la presencia indígena contemporánea y la mitificación de los tiempos revolucionarios (Parga, 2004: 130-131). Las piezas de nueva creación se apoyaron en este imaginario para presentar espectáculos de contenido político y estética renovadora, resultado de una serie de investigaciones y de trabajo de campo que trataba de rescatar elementos "auténticos" del folclore mexicano. Por ejemplo, las hermanas Gloria y Nellie Campobello, profesoras de la mencionada Escuela de Danza, llevaron a cabo una importante labor de investigación en los bailes indígenas. En ella incorporarían el trabajo de estudios arqueológicos y antropológicos como los de Francisco Domínguez. Ambas bailarinas volcaron este bagaje en coreografías en las que, en ocasiones, se mezclaba el folclore y el vocabulario del *ballet* académico traído desde Europa, codificando y tea-

3 Entre ellos cabe mencionar a muchos integrantes de lo que en ocasiones se ha denominado el "grupo mexicano" de París, tras su paso por Europa: Diego Rivera, Roberto Montenegro y los mencionados Lazo, Orozco o Mérida, entre otros. Valga mencionar intervenciones como las de la pieza *H.P. (Horsepower), opera prima* de la coreógrafa de Filadelfia Catherine Littlefield, con escenografía de Rivera y partitura de Carlos Chávez, estrenada en 1932 como resultado de su estancia estadounidense iniciada seis años antes. En ella se defendía el comercio panamericano mediante la contraposición de la visión utópica del México indígena rico en materias primas —el oro y la plata, la fruta, el algodón, etc.— y la industrialización estadounidense (Taylor Gibson, 2012: 157-193). Este *ballet* todavía recurría a un lenguaje coreográfico completamente académico, de importación europea, si bien los contenidos y la iconografía anunciaban ya los intereses que se desarrollarían años más tarde desde dentro de México.

tralizando los elementos populares[4]. En 1940 ambas hermanas publicarían sus *Ritmos indígenas de México*, con ilustraciones de Mauro Rafael Moya, donde recogieron la notación de estos bailes estudiados, acompañados de referencias a la escenografía, los trajes y los tocados de sus intérpretes (Campobello, 1940).

Fue precisamente el año 1940 el que marcó un punto de inflexión en el discurrir de la historia de la danza mexicana. Ese año comenzaron a actuar las compañías creadas por Anna Sokolow y Waldeen, dos coreógrafas estadounidenses invitadas un año antes por el gobierno mexicano para que enseñaran a los bailarines las nuevas corrientes modernas derivadas de las aportaciones de Martha Graham. Punta de lanza de la *Modern Dance*, defensora de un fuerte compromiso político y conciencia social en la línea de la Works Progress Administration y la Workers Dance League (Franko, 1995), la apuesta de Graham era la correspondencia en danza de las ideas que defendía la mexicana Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su empatía con la causa española había alumbrado piezas como *Immediate Tragedy* o *Deep Song*, ambas en 1937 (Colomé 2010: 262). Para el pintor de origen guatemalteco Carlos Mérida, impulsor de la iniciativa de "*inyectar savia a la danza mexicana*" (1990: 147), ambas descendientes de las enseñanzas de Graham podrían servir de perfecto reactivo para que la danza en México se pusiera a la altura del resto de artes revolucionarias.

La aportación española

En este caldo de cultivo tuvo mucho que ver, como apuntábamos anteriormente, la colaboración de los exiliados españoles en México. Para ello es imprescindible analizar el caso de la compañía *La Paloma Azul*, fundada por Anna Sokolow[5] en colaboración con varios creadores republicanos exiliados y mexicanos consagrados (Dennis, 2011a: 865-876; Dennis, 2011b: 52-67) [fig.1]. A la cabeza de estos emigrados estaban muchos miembros de la Junta de Cultura Española[6] liderados por José Bergamín, que tenían como misión organizar actividades culturales que hicieran visible la causa republicana y prepararan la llegada de miles de refugiados españoles. Como resultado de estas políticas, la JCE organizó exposiciones, publicó textos y presentó obras de danza y teatro

4 Una estrategia que emulaba el espectáculo *La fantasía mexicana* de Anna Pavlova en su gira por México en 1919, puesto en escena con diseños del mexicano Adolfo Best Maugard (Parga, 2004: 45, 53).

5 Además de haber aprendido como alumna de Graham, Sokolow tenía también una especial identificación con la lucha antifascista a través de sus raíces familiares judías, lo que se aprecia de manera nítida en su solo *The Exile* (1939), una denuncia contra las persecuciones nazis y la emigración forzada, en el año de estallido de la Segunda Guerra Mundial (Warren, 1998).

6 La JCE se había fundado en París el 13 de marzo de 1939 y sus miembros fueron los primeros en llegar a México, a bordo del *Veendam*, el 17 de mayo (*España peregrina*, 1940:1).

Fig. 1. **José Bergamín, Anna Sokolow y Rodolfo Halffter, México, 1940.**
Foto: Hermanos Mayo.

con un gran éxito. Entre ellos fue especialmente significativo el estreno de *Don Lindo de Almería* el 9 de enero de 1940, un *ballet* escrito por Bergamín en 1926 con partitura de Rodolfo Halffter de 1935, que no había podido mostrarse en España a causa de la guerra. La representación en el Teatro Fábregas contó con escenografía del pintor mexicano Antonio Ruiz *El Corcito* y coreografía de Sokolow. Se evidenciaba así la supervivencia del legado de la Edad de Plata española gracias a la interacción con el nuevo panorama de acogida en México, la contraposición a los "transterrados". El éxito de crítica y público llevó a que la idea de fundar una compañía emblema de esa sinergia cobrase fuerza, para lo que se buscó la colaboración de los artistas del Taller de Gráfica Popular e intelectuales cercanos a LEAR, así como un apoyo institucional importante, reforzado por la financiación de mecenas privados: Adela Formoso —exdirectora del Ateneo Mexicano de Mujeres—, Agustín Leñero —secretario de Cárdenas— y Carlos Obregón Santacilia —arquitecto—. Tras presentarse como compañía en agosto de 1940 por medio de una exposición de las maquetas y bocetos en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, *La Paloma Azul* inició sus espectáculos en el escenario del Palacio de Bellas Artes el 17 de septiembre, curiosamente el día siguiente a la fiesta de conmemoración de la Independencia mexicana.

El repertorio mostrado aquel otoño de 1940 estuvo integrado por *ballets* que mezclaron las tres identidades asociadas de los componentes del grupo: española, mexicana

y estadounidense. Sin duda entre ellas fue la española la que obtuvo una mayor presencia por ser indisociable de un marcado estereotipo, a través de la mezcla del folclore y la tradición con las formas más vanguardistas —un modelo recurrente en la España de los años treinta—. La reposición de *Don Lindo* y la puesta en escena de *ballets* como *El amor brujo, Rincones de Cádiz, La madrugada del panadero* y *Balcón de España, Enterrar y callar* o *Lluvia de Toros* demostraban una voluntad de combinar obras de referencia de los grandes grupos españoles —como la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita— sobre piezas de Falla, Albéniz, Granados o canciones populares, con músicas y escenografías de nueva creación de exiliados —partituras de Halffter, carteles y decorados de Antonio Rodríguez Luna y Ramón Gaya—, las relecturas de los pintores mexicanos —El Corcito, Manuel Rodríguez Lozano— y la convivencia de coreografías de danza española y de *Modern Dance* estadounidense. En este último ámbito fue crucial la participación del *Ballet* Español de Antonio Triana con los bailarines mexicanos enseñados por Sokolow. Desgraciadamente, por el momento no se ha localizado ninguna filmación de este repertorio, pero a juzgar por las fotografías y las memorias de los que participaron en estas representaciones, sobre el escenario se vio un vocabulario proveniente de la disciplina del género español cultivado por La Argentinita, mezclado con movimientos modernos, propios de la exploración coréutica de los bailarines pioneros estadounidenses. En realidad, este recurso se correspondía con la búsqueda de la "cromoterapia costumbrista" que había servido de modelo para Bergamín y Halffter desde los años en España, como se aprecia en el programa de mano del estreno de *Don Lindo de Almería*:

> *"Estas escenas de costumbres andaluzas están trazadas con un decidido propósito anti-colorista, anticostumbrista. El autor las llamó, en principio, "Cromoterapia costumbrista". Como terapéutica de sainete, por la descomposición del color, del colorismo localista andaluz [...]. El propósito de abstraer y aquilatar la esencia de lo popular andaluz-español se exagera hasta llegar a extremarse en un juego, aparentemente incongruente, de meras referencias abstractas, con las cuales se deja sugerido tan solo el poderoso don del olvido, o de recuerdo, de la vida española, por alusiones a figuras, gestos, despojos de copla, etc... evocadores imaginativos que sirvan de apoyo o andamiaje interno a la expresión musical-plástica".*

De una manera similar, las piezas que contaban con una mayor participación mexicana, como *Antígona, Los pies de pluma, Entre sombras anda el fuego, Siete canciones* o *El renacuajo paseador*, no se basaban en la explotación de la mexicanidad, como era preceptivo en la creación coetánea. En ellas apreciamos temáticas de la antigüedad, músicas barrocas, poemas españoles y cuentos para niños, con intervenciones de Obregón Santacilia, Chávez, Ignacio Aguirre, Silvestre Revueltas o Blas Galindo, entre otros. ¿Dónde estaban la iconografía prehispánica, las costumbres indígenas o los personajes

revolucionarios? Mérida ya había aludido a este difícil equilibrio entre el nacionalismo y la universalidad, un ingrediente innovador en el teatro soviético al usar elementos populares "*no con sentido de nacionalismo, sino como elemento plástico; bajo ese carácter difiere por completo del aprovechamiento que todavía hacemos nosotros de nuestros ritmos folclóricos*" (Mérida, 1990: 140). De manera similar, la bailarina del grupo Rosa Reyna recordaba las enseñanzas de su maestra, quien les pedía que "*no buscáramos en las cosas pintorescas, superficiales, exteriores, que fuéramos a las raíces de las cosas*" (Tortajada, 1998: 52).

En la misma línea completaban los programas algunos exitosos solos de Sokolow desde sus años en Estados Unidos: *Balada en estilo popular, Caso nº X* y *Matanza de los inocentes*, con partituras de Alex North y Wallingford Riegger. En los dos primeros aparece la crítica al modelo de vida estadounidense, ajeno a la desgracia de los individuos más desfavorecidos, mientras que el tercero se inspiraba en el sufrimiento de una madre bajo un bombardeo en la Guerra Civil española. Las notas que podían identificarse con Estados Unidos estaban pasadas por el filtro abstraizante musical y coreográfico, en busca de la universalidad, de manera similar al proceso bergamininano.

En mi opinión, aquí se encontrarían los dos recursos que unieron la danza de Sokolow, la creación mexicana y las búsquedas de los exiliados republicanos: primero, una combinación de elementos asociados a lo popular con la forma moderna y vanguardista, universal y abstracta, y segundo, un claro compromiso ideológico y político, común a la *left-wing* estadounidense, la LEAR, la causa republicana española y la lucha antifascista. El lenguaje de la *Modern Dance* era el idóneo para estos reclamos, que, como han estudiado varios especialistas (Graff, 1994: 5), era capaz de ofrecer una forma renovada con una poderosa carga emotiva que movilizaba al público de masas [fig. 2]. Mark Franko (2002: 11), por su parte, ha analizado el valor de la etnicidad en estas coreografías, que al ser mostradas en audiencias populares, consiguen una mayor penetración del mensaje y una empatía con lo que sucede en el escenario. De manera análoga, los responsables republicanos en el exilio, a través de la JCE, hacían uso de la danza española, la reminiscencia de sus músicas y bailes, para identificarse con la imagen de una España "auténtica", una causa legítima.

La reivindicación política e ideológica a través de una forma cargada de emotividad y aspiración vanguardista universal fue común para los miembros de *La Paloma Azul*, al margen de la diversidad aportada a través de sus experiencias previas y distintas procedencias. A su vez, paradójicamente, esta idea fue la que condenó a la desaparición del grupo, pues la mayor parte de la crítica apuntó a un mismo problema, incluso desde las páginas de la revista *Romance*, fundada por los exiliados, en la que se advertía: "*si* La Paloma Azul *quiere hacer algo que valga la pena tiene que mexicanizarse*" (22/10/1940: 16).

A estas diferencias en el entendimiento de lo que debía tener un *ballet* mexicano moderno se sumaron distintos conflictos personales en la dirección de la compañía.

Fig. 2.
Ensayo de las bailarinas de *La Paloma Azul*, 1940.
Foto: Hermanos Mayo.

Casi coincidiendo con la desaparición sin pena ni gloria de *La Paloma Azul*, Waldeen presentó su propuesta en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1940, obteniendo un éxito sin precedentes (Dallal, 1983: 200). A diferencia de la tendencia de Sokolow por la convivencia de obras de carácter más universal, de raíz mexicana, española y estadounidense, Waldeen apostó fuertemente por una clara identificación nacionalista combinada con el lenguaje moderno (Barros Sierra, 1940: 17), lo que mostró de manera transparente en *La Coronela*. Aquí la música del recientemente fallecido Silvestre Revueltas y una plástica inspirada en los grabados de José Guadalupe Posada completaban un canto a la revolución con los movimientos tejidos por la experiencia de esta coreógrafa. Ese sería el camino seguido por la posterior danza mexicana.

El concepto de compañía moderna creado por Sokolow, Bergamín, Halffter y el resto de creadores españoles y mexicanos no encontró su lugar en un país demasiado centrado en el mexicanismo más nacionalista. Es innegable, con todo, que su experiencia produciría un antes y un después en la historia de la danza en ese país, nacidas del "encuentro decisivo" del que partieron "*iniciativas que condujeron al momento floreciente actual del ballet mexicano*" (Salazar, 1949: 219). Así como Henry Gilford vio en la denuncia de la danza de Martha Graham la toma de conciencia de que la guerra española era una tragedia para todo el mundo, iniciativas como las de *La Paloma Azul* representaron ese compromiso compartido entre los creadores de distintas disciplinas y procedencias. Era la alternativa a las artes transterradas; una manera de combatir el desarraigo recreando en esos espacios de ficción una lucha con las armas de la cultura que, a pesar de la derrota militar y del exilio, todavía tenía mucho que decir y mostrar a través de la danza y el escenario.

Bibliografía

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia
— *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social: México, 1910-1945*. Zamora/México D.F.: Colegio de Michoacán /Fondo de Cultura Económica, 2005.

BARROS SIERRA, José
— "La música. Hacia un ballet mexicano". En: *Romance*, 15 noviembre 1940, p. 17.

CABAÑAS BRAVO, Miguel
— "Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México". En: *Sesenta años después. Congreso internacional sobre la cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid / Alcalá de Henares / Toledo, Universidades Complutense, de Alcalá y de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 17-40.
— "De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas". En BRIHUEGA, Jaime (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [cat. exp.]. Zaragoza: 2009, pp. 54-74.

CAMPOBELLO, Gloria y CAMPOBELLO, Nellie
— *Ritmos indígenas de México*. México: 1940.

COLOMÉ, Delfín
— *La guerra civil española en la* Modern Dance *(1936-1936)*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.

DALLAL, Alberto
— "Lo nacional como proyecto y realización en la danza mexicana de hoy". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 52, 1983, pp. 187-229.

DENNIS, Nigel
— "El baile en el exilio: *La Paloma Azul* (México, 1940)". En: AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 2011a, pp. 865-876.
— "Las bailarinas del exilio republicano: Bergamín, Halffter y "La Paloma Azul" (México, 1940)". En: *El Maquinista de la Generación*, 20-21, Málaga, 2011b, pp. 52-67.
— "Estatutos de la Junta de Cultura Española". En: *España peregrina*, 1, México, febrero 1940, p. 1.

FRANKO, Mark
— *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
— *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

GAOS, José
— "Los *transterrados* españoles en la filosofía de México". En: *Filosofía y Letras*, 36, México, octubre-diciembre de 1949.
— "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana". En: *Revista de Occidente*, 38, Madrid, mayo de 1966, pp. 168-178.

GILFOND, Henry
— "Martha Graham". En: *Dance Observer*, enero de 1938, p. 8.

GRAFF, Ellen
— "Dancing Red: Art and Politics". En: *Of, By and For the People: Dancing on the Left in the 1930s* (ed. Lynn Garafola), *Studies in Dance History*, vol. 5, 1, primavera de 1994, pp. 1-13.

LIDA, Clara
— *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México D.F: El Colegio de México, 2009.

MÉRIDA, Carlos
— *Carlos Mérida, Escritos sobre el arte: la danza* (ed. de Cristina Mendoza). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1990.

MONCLÚS, Antonio
— "José Gaos y el significado de *transterrado*". En: ABELLÁN, José Luis y MONCLÚS, Antonio (coords.) *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América, II. El pensamiento en el exilio*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 33-67.

MORENO VILLA, José
— "Monólogos migratorios. El trasplante humano". En: *El Nacional*, México D.F., 20 y 27 mayo, 3, 10 y 17 junio 1951.
— "*La Paloma Azul* en el Bellas Artes". En: *Romance,* 17, México D.F., 22 octubre 1940, p. 16.

PARGA, Pablo
— *Cuerpo vestido de Nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano (1921-1939).* México: CONACULTA Fonca, 2004.

RENAU, Josep
— "Función social del cartel publicitario". En: *Nueva Cultura*, año III, n.º 2, Valencia, abril de 1937, pp. 6-9; mayo de 1937, pp. 6-11.

REYNOSO, José Luis
— *Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern Mexico (1919-1940)*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of California, 2012.

SALAZAR, Adolfo
— *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

TAYLOR GIBSON, Christina
— "The Reception of Carlos Chávez's *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure". En: *American Music*, 30-2, verano de 2012, pp. 157-193.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita
— *Mujeres de danza combativa.* México: Ríos y Raíces, 1998.

WARREN, Larry
— *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*. Londres/Nueva York: Routledge, 1998.

Legados y esperanzas en los creadores españoles del exilio de 1939 en Cuba[1]

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Cuba, como la mayoría de los países del Caribe, siempre ha sido una tierra de confluencia e intercambios culturales y creativos, en buena parte procedentes de la misma multiplicidad de origen de sus gentes y sus creadores, con influencia sustancial de los artistas llegados desde Europa con la emigración y el exilio. En este sentido, el aporte de los artistas españoles del exilio de 1939 —muchos de ellos de paso o con estancias breves por las escasas posibilidades de asiento— no fue menor en el desarrollo de la escena artística cubana y contuvo una personalidad y características cuyo legado nos disponemos a analizar.

Esta sintética aproximación, por tanto, abordará las particularidades del asiento y adaptación de estos artistas españoles al medio y posibilidades cubanas, enfatizando como evolucionó su presencia y aportaciones durante los períodos más señalados de la historia cubana; aunque sólo aludiremos como epílogo al desarrollo posterior al triunfo revolucionario de 1959, dado que las nuevas esperanzas e idealismos surgidos entonces, que afectaron especialmente a la segunda generación de artistas exiliados, requería un análisis especifico y más detallado.

Cuba, en efecto, estuvo entre los muchos países latinoamericanos receptores de aquellos exiliados, ya que se compartían muchas afinidades idiomáticas y culturales. Pero su caso, como el de otros países caribeños, si por un lado ejemplifica la persistencia incluso de lazos familiares cercanos, por otro también ilustra la incidencia de las limitaciones impuestas en estos pequeños países por sus escasas posibilidades económicas y profesionales y los frecuentes vaivenes de sus planteamientos socio-políticos. Factores favorecedores y limitadores que se entrecruzaron y conjugaron con las aspiraciones y posibilidades de acomodo de los creadores arribados; quienes, al buscar recepción en la zona caribeña, se toparon con escenas artísticas reducidas y relegadas, pero con una notable variedad de estilos vigentes y una singular preocupación por temas como la etnia, el exotismo o las migraciones.

---

1 Trabajo vinculado al proyecto "Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931" (P.N. de I+D+i, ref. HAR2011-25864). Una acercamiento amplio al tema, también lo presentó el autor en las XVI *Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid: Instituto de Historia, CCHS-CSIC, 10-12/XII/2012.

En los últimos años han aparecido diversos trabajos, generales o específicos, dedicados al exilio español en Cuba y los países del Caribe, que han puesto el acento sobre sus aspectos culturales —caso de Vicente Llorens (1975; 2006), Consuelo Naranjo (1988) o Jorge Domingo (2004; 2009)—, incluso sobre los mismos artistas exiliados —caso de Mª Pilar González Lamela (1999)— y otros aspectos singulares analizados en volúmenes colectivos y congresos[2]. Ello permite hacerse una idea de partida sobre la escena artístico-cultural en la que se instalaron estos artistas, sus circunstancias de su arribo y la subsiguiente labor de acomodo de su profesionalidad y producción artística.

Con todo, nunca ha sido fácil dar cifras cerradas sobre la cantidad de exiliados republicanos llegados a Cuba, ni tampoco sobre los artistas. De hecho a veces se han aventurado cortas nóminas —como la cerrada que ofreció Amor y Vázquez (1991: 132-133) de 86 escritores, artistas y profesionales—[3], luego muy discutidas por haber contribuido a crear la errónea idea de que el exilio intelectual y creativo español fue irrelevante en Cuba (Domingo y González, 1998: 7). Válganos apuntar como referencia, pues, que un reciente estudio de Jorge Domingo llega a biografiar a más de 360 exiliados y sus descendientes, sumando una decena más de casos discutibles y casi un centenar de destacados exiliados visitantes[4].

Algo parecido ha ocurrido con los artistas. González Lamela (1999: 26, 40-63) recoge nueve permanentes: los arquitectos Martín Domínguez y Francesc Fàbregas y los artistas plásticos Luis Bagaría, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Juan Martínez Buján, Enrique Moret, José Luis Posada, José Samaniego y José Segura Ezquerro, a los que añade otros once que estuvieron de paso[5]. Aunque el mismo Jorge Domingo (2009: 207-224, 533-549), matiza algunas adscripciones y los complementa con casi otros treinta creadores más[6]. Por otro lado, salvo casos como el peculiar del caricaturista Bagaría —que moría en junio de

2 Entre ellos pueden citarse los dirigidos, editados o compilados por José Luis Abellán (1976-1978); Charo Portela (1991; 1997); Jorge Domingo y Roger González (1998); Xosé Luis Axeitos y Charo Portela (1999); Nicolás Sánchez Albornoz (1991); Mª Fernanda Mancebo; Marc Baldó y Cecilio Alonso (2001); Dolores Pla (2007); Miguel Cabañas, Dolores Fernández, Noemi de Haro e Idoia Murga (2010) o Manuel Aznar y José Ramón López García (2011).

3 Los desglosa en quienes se quedaron al menos dos años (11), quienes permanecieron hasta la revolución de 1959 (19), quienes continuaron tras ella (11) y quienes tuvieron una estancia o visita muy breve (45).

4 En concreto 341 establecidos, 18 descendientes, 91 visitantes y 11 supuestos exiliados (Domingo, 2009: 345-574).

5 Son los artistas plásticos Ángel Botello, Gabriel García Maroto, Joan Junyer, Alfonso Rodríguez Castelao, Cristóbal Ruiz, Arturo Souto y Alfonso Vila *Shum* y los arquitectos Joaquín Ortiz, Félix Candela, Fernando Salvador y José Luis Sert.

6 Domingo, aunque también considera visitas e instalaciones largas o definitivas, saca de entre estos artistas exiliados por sus preferencia políticas a Hidalgo de Caviedes (también a Basuet), sitúa a Posada (junto a Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs o los arquitectos Manuel Alepuz y Aida Ambou) en una segunda generación y biografía a nuevos artistas visitantes (Rafael Alberti, José Moreno Villa, Pilar Puig Company, Antoniorrobles o Jaime Valle-Inclán). A la vez que nos recuerda la labor de otros pintores: Juan Chabás Bordehore, Ramón Medina Tur, José López Mezquita, Antonia Trench, Francisco Tortosa, Ricardo Marín i Llovet, Rafael Moreno o Felicindo Iglesias Acevedo; de escenógrafos: Manuel Fontanals, Luis Márquez Escribá, Miguel Dupré Guardia o José Oriol Gispert y de modestos directores de cine: Jaime Salvador, Manuel Altolaguirre, José Ramón González-Regueral, José Rubia Barcia o Antonio Ortega.

1940, al poco tiempo de llegar— (Elorza y García Mora, 2007) o el contrario del comprometido escultor Moret (Baixauli, 1989; González, 2001), pocos de los arraigados en Cuba han sido objeto de monografías y estudios amplios. Algunos análisis por especialidades, aparte de los planteamientos genéricos y profesionales, han recogido la incidencia en Cuba de arquitectos de corta estancia como Fernando Salvador, Josep Lluís Sert, Juan Capdevila, Óscar Coll y, sobre todo, los más permanentes Fàbregas y Domínguez[7]; al tiempo que otros, aplicando criterios de procedencia geográfica española, han intentado aportar nóminas de artistas que, por lo general, acaban siendo mínimas o poco ajustadas, como en el caso de Agramunt respecto a Valencia o Carlos Bernárdez sobre Galicia[8].

No obstante, cada vez se consideran más factores como la movilidad típica del creador exiliado, la labor de las segundas generaciones o artes y creatividades tan valiosas y renovadoras como la escenografía, el mundo gráfico, el diseño, la fotografía o el cine. Lo que también nos hace considerar, por ejemplo, el impulso a la escenografía de teatro y danza que representó la instalación en Cuba del dramaturgo y promotor teatral Francisco Martínez Allende, que dirigió la Academia de Artes Dramáticas y creó la agrupación multidisciplinar *La Silva*, o de la bailarina y empresaria Ana María Fernández con su compañía homónima (Domingo, 2011: 877-885; Murga, 2012: 390-392, 486-488). Al igual que, entre los arquitectos, interesa el paso y la obra realizada en Cuba por Fernando Salvador, Joaquín Ortiz, Sert, Capdevila, Coll o Félix Candela o la labor de jóvenes arquitectos Manuel Alepuz o Aida Ambou, allí formados. Respecto a estas segundas generaciones, además, van apareciendo nuevos estudios que, como en el caso de Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs o José Luis Posada, resaltan su significativo aporte al mundo del diseño y la gráfica cubana posrevolucionaria (Letamendi y Rodríguez, 2011: 407-430); o es posible, sobre fotografía y dirección de cine, extraer testimonios directos como los de Néstor Almendros ([1980], 1990) y saber del papel impulsor del cine pro-revolucionario cubano de exiliados mexicanos como Jomí García Ascot y sus colegas generacionales (Rodríguez, 2007: 93-125; Lluch-Prats, 2012).

Genéricamente, pues, hablaríamos de cuatro o cinco decenas de artistas —dependiendo de los momentos y las muchas matizaciones— que, de forma más o menos puntual y extensa en el tiempo, se dejaron sentir en la escena creativa cubana. Su arribo e iniciales apoyos siguieron la misma tónica general que el resto de los exiliados; de manera que también acusaron la muy proteccionista actitud primera del Gobierno cubano hacia los nativos, mientras los intelectuales y políticos se debatían entre el recelo y el apoyo a estos

7 Entre otros los de Bernardo Giner de los Ríos (1952), Arturo Sáenz de la Calzada (1978: 68-70); José Medina Rivaud (1991: 255-271); Henry Vicente (2007); Alfonso Muñoz Cosme (2008: 355-394) o Francisco Gómez Díaz (2008: 59-68).

8 Agramunt (1992: 266-293) se detiene en cuatro artistas: Enrique Moret, Eleuterio Bauset, Ramón Mateu e Ismael Blat, sin que al menos los dos últimos puedan considerarse exiliados, incluso tampoco lo sería Bauset para Domingo (2009: 560). Bernárdez (2005: 21-63 y 83-177), con otro planteamiento, apenas cita el paso por Cuba de Castelao, Botello y Souto.

exiliados. Pero, aunque no llegaron al país grandes expediciones, sí abundaron las formas particulares de arribo, concentradas la mayoría tras la derrota republicana, el confinamiento galo y el desarrollo de la guerra mundial; incluyendo en esos años bélicos un lento goteo de exiliados procedentes de la República Dominicana y de otros país con fronteras y permanencias difíciles (Estados Unidos, Francia, Argelia, Marruecos).

De otro lado, favoreció la elección de Cuba el que muchos de estos españoles exiliados habían nacido o tenían familia allí[9], al igual que fue influyente la situación estratégica del país y, luego, la atracción de la contradictoria realidad surgida de la Revolución de 1959. Después, los principales apoyos de acogida, se iban a dar mediante lazos tanto de camaradería y militancia político-sindical, como de adscripción o proximidad profesional o regional[10].

Sin embargo, no fueron iguales todos los periodos en los que Cuba recibió exiliados españoles o sus visitas, sino más bien al contrario; distinguiéndose esencialmente cuatro tramos. Esto es, los primeros años, casi paralelos a la Segunda Guerra Mundial y conducidos por el presidente electo Fulgencio Batista. Un segundo tramo, entre 1944 y 1952, dirigido por los presidentes electos Ramón Grau y Carlos Prío y caracterizado por el aumento de la corrupción administrativa, los atentados y el anticomunismo; un tercer tramo, dictatorial, que inició el golpe de Estado de Batista en 1952 y se caracterizó por la represión y las tentativas revolucionarias y, finalmente, un cuarto tramo, inaugurado en 1959 con el triunfo revolucionario liderado por Fidel Castro, a lo que siguió una honda depuración administrativa y una profunda transformación socio-política, económica y cultural.

Durante el primer tramo surgieron en Cuba numerosas asociaciones y organizaciones que prestaron apoyo a los exiliados. Fue el momento de arribo de algunos significativos y combativos dibujantes y caricaturistas, como Bagaría, que apenas llegó a colaborar en *El Mundo*; la casi desconocida Antonia Trench (Tony Trench), cuya abrupta

---

9 Incluso las mismas instituciones y organizaciones que, en principio, más apoyaron la entrada de refugiados en Cuba y su trabajo han de ponerse en relación tanto con los vínculos familiares y de paisanaje, todavía recientes en esta última colonia española en el Caribe, como con la gran cantidad de españoles que componían esta comunidad (más de 625.000 en 1931, el 15,8% de la población), (Domingo, 2009: 7).

10 Pero recordemos que el apoyo no fue unívoco y que, al término de la Guerra Civil española, se mostraron simpatizantes de los sublevados el Centro Montañés, el Centro Andaluz, el Centro Gallego, el Casino Español o la Asociación Canaria, mientras que se mantuvo más moderado el Centro Asturiano y se posicionó contra los franquistas el Centre Català. Con todo, las principales entidades culturales de los exiliados fueron las enfrentadas Casa de la Cultura y el Círculo Republicano Español (CRE), que crearon filiales fuera de la capital. La primera entidad, procomunista, se convirtió desde 1939 en el principal referente y núcleo de atención de los exiliados recién llegados, al tiempo que su sello editorial —Ediciones Casa de la Cultura— y su órgano de expresión —la revista *Nosotros*— acogió las colaboraciones de intelectuales y artistas como Arturo Souto o Castelao. Muy cerca de ella y sus asociaciones también estuvieron el arquitecto Francesc Fàbregas, los dramaturgos Francisco Martínez Allende y Álvaro Muñoz Custodio o el crítico teatral José Álvarez Santullano. El CRE, por su parte, que siempre rechazó a los comunistas y la conciliación con la Casa de la Cultura, contó con la emisora de radio *La Voz de España*, la revista *Voz de España* y el sello editorial *CRE*, al tiempo que recibió a numerosos conferenciantes exiliados de paso por La Habana y tuvo colaboradores como Josep Maria Béjar o Manuel Altolaguirre.

muerte en 1939 se produjo al inicio de su colaboración en *El Crisol*; el viajero Castelao, con aportaciones puntuales para las revistas *Nosotros* o *Lolita* y los diarios *Pueblo* y *Hoy,* y, sobre todo, Shum (Alfons Vila Franquesa), arribado desde Santo Domingo en 1942. Shum, que permaneció hasta 1945, no sólo aportó abundantes diseños, dibujos, caricaturas y humor político a suplementos y revistas de las que fue director artístico entre 1943 y 1944, como *El País Gráfico* y *Lux*, sino que también colaboró en *La Nova Cultura*, *Policía* y *Minerva*. Pero además realizó carteles y óleos, expuso individuales en el Lyceum (1942), el Centro Asturiano (1942), el Círculo de Bellas Artes (1943) y la Escuela de Física de la Universidad (1945) y publicó en la imprenta-editorial de Altolaguirre (*La Verónica*) su cuidado álbum *15 dibujos de Shum* (1942).

Cabe recordar asimismo algunos artistas exilados que trabajaron la escenografía. Aunque procedían de distintas áreas creativas, como Fernando Tarazona o Martín Domínguez, las contribuciones más frecuentes fueron las de artistas plásticos; tradicionalistas en Martínez Buján y más especializadas y significativas —pese a lo diferente y breve de su estancia— en Manuel Fontanals y Joan Junyer. De hecho, se debe a Fontanals, llegado en 1937 con la compañía teatral de Pepita Díaz-Manuel Collado y luego colaborador en el *Ballet* Ana María (1943) y el cine de El Indio Fernández (1953), cierta alerta revitalizadora en la escena cubana. A Junyer, que antes de radicarse en Nueva York y mediatizado por la familia de su esposa, Dolors Canals, recaló en Cuba de febrero a septiembre de 1941[11], se deben no sólo muestras individuales de pintura y apuntes escenográficos —en el Lyceum (1941) y el Instituto Nacional de Artes Plásticas (1947)—, sino también la recepción en La Habana del *Ballet* Ruso del Coronel Basil y la confección escenográfica de las obras entonces presentadas por el Teatro-Biblioteca del Pueblo en diferentes localidades.

Además, entre los artistas plásticos significativos, destacó el pintor Arturo Souto, arribado en enero de 1939 atraído por su hermana Josefina (casada con el ingeniero francés Maximino Alberú), a cuya familia se mantuvo próximo hasta su marcha a Nueva York a finales de 1940. De hecho, durante esos dos años, retrató profusamente a estos familiares (como en los pasteles de sus sobrinos Georgina, Mariluz, Leonel y Alfredo Alberú), aunque también dibujó portadas para la revista *Nosotros*, pintó un mural para el balneario de las Hijas de Galicia y diseñó carteles de propaganda republicana. Además, Souto realizó un par de individuales (en 1939 en el Colegio de Arquitectos y en 1940 en el Lyceum), que complementó en los cincuenta con un nuevo viaje familiar y nuevas muestras en el Lyceum (1954) y el Círculo de Bellas Artes (1955) (Neira, 1997: 110-116).

Igualmente, a pesar de los problemas para ejercer de los arquitectos, fue muy significativo el trabajo de Martín Domínguez, quien primero asociado con el estudio de

11 Véanse diferentes datos sobre su estancia en los trabajos de Julià Guillamon (2007: 12-21); Idoia Murga (2010: 51-67) y Javier Pérez Segura (2010: 69-75).

Honorato Colete (1938-1943) y luego con el de Miguel Gastón y Emilio del Junco (1943-1948), construyeron muchos apartamentos, casas y residencias particulares en la zona habanera de Miramar, Varadero y Bocanegra, además del Teatro Favorito en La Habana (1938). Y tampoco podemos olvidar el cine, al cual contribuyó tanto la efímera y productiva presencia del realizador catalán Jaime Salvador, que efectuó con PECUSA (Películas Cubanas S.A.) cuatro películas estrenadas en 1939 (*Mi tía de América*, *Estampas habaneras*, *La última melodía* y *Cancionero cubano*), como la distribuidora Exclusivas Ultra Films, creada y conducida por el catalán Vicente Bernades entre 1940 y 1945.

Tras estos momentos iniciales, se sucedieron entre 1944 y 1959 los siguientes dos tramos, en los que Cuba pasó de los presidentes electos Grau y Prío a la dictadura de Batista, mientras políticamente cada vez se ponían más trabas a la combatividad y agrupación de los exiliados y antifranquistas españoles. Algunos se re-exiliaron, como el combativo escultor Enrique Moret en 1958, pero los sectores más moderados comenzaron a buscar la integración, sin renunciar al asociacionismo ni a la promoción de sus señas artístico-culturales.

Así, en la escenografía, destacó ahora el profesor Luis Márquez Escribá y sus colaboradores catalanes Miguel Dupré y José Oriol Gispert, sucesores desde 1947 del trabajo desarrollado por Martínez Allende en la etapa anterior. Márquez también colaboró en la escenografía para el cine, ámbito que asimismo atrajo a Martín Domínguez (*Embrujo antillano*, 1945) y que en 1953 hizo regresar momentáneamente a Fontanals (*La rosa blanca*) y al poeta Manuel Altolaguirre como realizador (*Golpe de suerte*). Incluso entonces Cuba también acogió escenografía para danza realizada por pintores exiliados en otros lugares, como Miguel Prieto para *Caín y Abel* del *Oriental Ballet Russe* (1946) y Carlos Marichal para las producciones del *Ballet* de Alicia Alonso (Murga, 2012: 477-480, 488).

En arquitectura, en cambio, pese a producirse nuevas estancias como las de Sert con sus nuevos encargos y proyectos entre 1953 y 1959[12], sólo continuó estable el trabajo de Martín Domínguez. Siguió colaborando con el estudio de Gastón-del Junco hasta 1948 y sólo con Gastón hasta 1952, pero desde entonces y hasta 1960 —año que inicia su nuevo exilio en Estados Unidos—, trabajó con el estudio de Ernesto Gómez-Sampera y Mercedes Díaz. Dejó así en Cuba una huella extensísima, entre la que destacan los edificios Radio-Centro y FOCSA y el Ministerio de Comunicaciones[13]. Aunque, llegada la Revolución de 1959 tendría que volver a emigrar, con la paradoja —como se ha dicho (González Casas,

12 En 1953 retornó a La Habana para ejecutar su proyecto de Urbanización de la Quinta Palatino y diseñó varias instalaciones turísticas y hoteleras en la playa de Varadero y en Isla de Pinos. En 1955 el Gobierno también le encargó proyectar y liderar un ambicioso plan urbanístico de la capital, que el triunfo de la Revolución suspendió en 1959.

13 Construyó con Gastón-del Junco diferentes casas, residencias y apartamentos en la playa de Bocanegra, en Marbella, en La Habana y en Miramar, además del edificio Radio-Centro (1947) en el Vedado, los teatros Prado y Récord, la Oficina Expreso Aéreo o la vivienda del presidente Grau San Martín en Varadero (1948) y el Plan de la Playa de Jibacoa. Luego, sólo con Gastón realiza el Teatro y Centro Comercial Miramar (1949), el Plano Regulador de Marianao (1950), el Plan de la playa de

2009: 56)— de ser "*sujeto de exilo por razones políticas diferentes, teniendo que dejar España por* rojo *y Cuba por* liberal".

En cuanto a las artes plásticas, vinculado a lo familiar también estuvo el asiento en Cuba del pintor clasicista Segura Ezquerro, quien había formado familia allí en su estancia previa de los años veinte. Se reintegró sin problemas en 1939 y hasta su muerte en 1963 continuó realizando, con tono social e impresionista, retratos, bodegones y paisajes costumbristas para los que elegía modelos de entre las clases populares desfavorecidas y sus pobres ambientes. Caso muy diferente al del reputado y clasicista pintor José López Mezquita, que arribó en 1944 y retrató profusamente a las familias y personalidades más destacadas de la comunidad española. Además, ingresó como profesor en la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, donde permaneció hasta su regreso a España en 1952. Y diferente también fue el trayecto del pintor Eleuterio Bauset, destacado cartelista en la guerra, luego encarcelado, que entre 1950 y 1956 se instaló en La Habana, dedicándose a una pintura de géneros comerciales y retratos de personalidades.

Finalmente la plástica exiliada contó con el caso opuesto del firme y batallador escultor comunista Enrique Moret, que antes de re-exiliarse en México por su activismo contra Batista en 1958, revalidó su titulación en la Academia de San Alejandro y entre 1945 y 1958 fue profesor de modelado y talla industrial en el Instituto Politécnico de Ceiba del Agua. De solida y acreditada formación en su Valencia natal, había arribado en 1941 procedente de Santo Domingo. En 1943 ya estaba realizando dos individuales en el Lyceum y, en 1944, dos más en Nueva York; muestras que le avalaron en Cuba y le abrieron paso en la vía docente y los encargos de proyectos y monumentos públicos. Estuvo siempre muy comprometido con las asociaciones antifascistas del exilio en Cuba y, en paralelo, realizó una escultura de marcado tono político-social. Obra que, en sus inicios, evidenció un gran compromiso con la causa republicana española, caso de sus esculturas de 1942 *La España leal*, *Éxodo de España* y *Miliciano español*. Pero este compromiso fue haciéndose más constante y persistente en su militancia comunista, conduciéndole a realizar muchas piezas ensalzadoras de sus líderes. Tras regresar en 1959 del exilio mexicano, en 1960 pasó a ser profesor de San Alejandro, en 1962 de la Escuela Nacional de Arte y en 1976 fue nombrado decano de la Facultad de Bellas Artes del Instituto Superior de Arte. Nunca, ni siquiera tiempo después del triunfo revolucionario, se apagó su tono realista, heroico, crítico y de denuncia, como demuestran sus bronces para el Panteón de las Fuerzas

---

Santa María del Mar, los teatros Miramar y Atlantic, un edificio Municipal y el auditorio de Marianao, el balneario San Diego y la vivienda en La Habana del presidente Prío (1950). Con Gómez-Sampera y su esposa también realizó el Ministerio de Comunicaciones (1951-1954), los Talleres Ambar Motor o los Estudios del Canal 4 de televisión, aunque su obra más sobresaliente de entonces fue el edificio FOCSA (1952-1956), el más alto de La Habana con sus 39 plantas. No obstante, sumando variedad, también materializó sus proyectos de viviendas prefabricadas (1954) en Los Pinos y el Aldabó o levantó edificios de apartamentos o el Hotel Colonial (1957). Incluso en 1959 proyectó numerosas viviendas, zonas de comercio y servicio y edificios monumentales como el Libertad (Gómez Díaz, 2008: 59-68).

Armadas Revolucionarias (1962), su serie *Fusiles* (1969), su *Millonario cubano* (1974) o su *Latinoamérica* (1975). Tampoco se le resistió casi ningún material ni técnica escultórica (maderas, piedras, terracota, cemento, bronce, etc.) y, su prolongada implicación y docencia en un país casi carente de tradición académica escultórica, supuso para el desarrollo artístico cubano un impagable refuerzo e impulso.

Pero con Moret, realmente entramos ya en el último tramo aludido, el surgido en 1959, cuya complejidad no tenemos tiempo de desarrollar aquí. No obstante, a modo de epílogo, si puede indicarse que, si bien creadores comprometidos como Moret o el arquitecto Francesc Fàbregas fueron relanzados y recibieron notables responsabilidades, se trató ya del momento de la segunda generación de artistas exiliados, que preservadores de la herencia de sus padres, vieron en el proceso revolucionario la oportunidad de conjugar y materializar aquellas idealistas y rotas esperanzas con sus propias vivencias y aspiraciones. Así, inicialmente, el proceso originó incluso el arribo a Cuba de creadores exiliados en otros países, como el pintor Darío Carmona, aunque fue más frecuente el de jóvenes artistas procedentes del gran núcleo de exiliados españoles en México, como Jomí García Ascot, Carlos Velo, Javier Oteyza, José de la Colina, Inocencio Burgos, etc. (Rodríguez, 2007: 93-125). Sus estancias, unidas a algunos regresos temporales de artistas (como el joven fotógrafo y realizador Néstor Almendros), añadieron nuevos aportes al proceso artístico-cultural cubano. Aunque el hecho, que tuvo especial plasmación en los mundos escenográfico, gráfico-editorial y del cine, se hizo más visible y continuado con jóvenes allí establecidos como Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada, tres artistas de la nueva generación gráfica y del diseño que no dudaron en apoyar con su creatividad el proceso revolucionario, viendo en la fuerza comunicativa de los nuevos medios de masas una oportunidad para educar y acercar el arte a la calle (Letamendi y Rodríguez, 2011: 407-430). Se trató ya, por tanto, de una doble incorporación y pertenencia, la heredada y la desarrollada, cuyo legado creativo nos corresponde estudiar y conocer como parte del enriquecimiento del arte español e internacional generada por los avatares del exilio español de 1939.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis (dir.)
— *El exilio español de 1939*. (6 vols.). Madrid: Taurus, 1976-1978.

AGRAMUNT, Francisco
— *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.

ALMENDROS, Néstor
— *Días de una cámara*. [1980], 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

AMOR Y VÁZQUEZ, José
— "Perfil de una vivencia: intelectuales republicanos españoles exiliados en Cuba". En: PORTELA, Charo (ed.). *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*. Sada: Ediciós do Castro, 1991, pp. 129-144.

AXEITOS, Xosé Luis y PORTELA, Charo (eds.)
— *Sesenta anos despois. Os escritores do exilio republicano*. Sada: Ediciós do Castro, 1999.

AZNAR, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.)
— *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: GEXEL-Renacimiento, 2011.

BAIXAULI, Manuel
— *Enric Moret. Escultor*. Valencia: Generalitat Valenciana-Ajuntament de Sueca, 1989.

BERNÁRDEZ, Carlos (dir.)
— *Diáspora. 10 artistas gallegos en el exilio latinoamericano, 1930-1970*. Vigo-A Coruña: Marco-F. Luis Seoane, 2005.

CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ, Dolores; HARO, Noemi de y MURGA, Idoia (coords.)
— *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010.

DOMINGO CUADRILLERO, Jorge
— *Españoles en Cuba en el siglo XX*. Sevilla: Renacimiento, 2004.
— *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
— "Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba". En: AZNAR, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: GEXEL-Renacimiento, 2011, pp. 877-885.

DOMINGO CUADRILLERO, Jorge y GONZÁLEZ, Roger (eds.)
— *Sentido de la derrota. Selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba*. Barcelona: GEXEL, 1998.

ELORZA, Antonio y GARCÍA MORA, Luis Miguel (comisarios)
— *Colecciones Mapfre. Bagaría en "El Sol". Política y humor en la crisis de la Restauración*. Madrid: F. Mapfre, 2007.

GINER DE LOS RÍOS, Bernardo
— *Cincuenta años de arquitectura española*. México: Patria, 1952.

GÓMEZ DÍAZ, Francisco
— "Martín Domínguez Esteban. La labor de un arquitecto español exiliado en Cuba". En: *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 10, 2008, pp. 59-68.

GONZÁLEZ, Roger
— "Enrique Moret. Escultor y educador". En: MANCEBO, Mª Fernanda; BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.) *L'exili cultural de 1939. Seixant anys després*, (vol. 1). Valencia: Universitat de València, 2001, pp. 91-96.

GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo
— "Del Parnaso a la Academia: Mario Romañach y las opciones del exilio". En: CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio del y VICENTE, Henry (comp.) *Presencias de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*. México D.F.: UNAM, 2009, pp. 42-62.

GONZÁLEZ LAMELA, Mª Pilar
— *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*. Sada: Ediciós do Castro, 1999.

GUILLAMON, Julià
— *Literaturas del exilio. Santo Domingo*. Madrid: SEACEX, 2007.

LETAMENDI, Mady y RODRÍGUEZ, Juan
— "La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada". En: AZNAR, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.) *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevill: GEXEL-Renacimiento, 2011, pp. 407-430.

LLORENS, Vicente
— *Memoria de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*. Barcelona: Ariel, 1975.
— *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. (ed. de M. Aznar). Sevilla: Renacimiento, 2006.

LLUCH-PRATS, Javier (ed.)
— *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid: AEMIC, 2012.

MANCEBO, Mª Fernanda; BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.)
— *L'exili cultural de 1939. Seixant anys després*. (2 vols.). Valencia: Universitat de València, 2001.

MEDINA RIVAUD, José
— "El exilio de la arquitectura española". En: PORTELA, Charo (ed.) *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*. Sada: Ediciós do Castro, 1991, pp. 255-271.

MUÑOZ COSME, Alfonso
— "Las arquitecturas del exilio". En: SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (coord.) *Las huellas del exilio*. Madrid: Tébar, 2008, pp. 355-394.

MURGA CASTRO, Idoia
— "Pintura española y danza americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ, Dolores; HARO, Noemi de y MURGA, Idoia (coords.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 51-67.
— *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012.

NARANJO, Consuelo
— *Cuba, otro escenario de la lucha. La guerra civil y el exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 1988.

NEIRA VILAS, Xosé
— "Arturo Souto en Cuba". En: VALLE PÉREZ, Carlos (coord.) *Arturo Souto (1902-1904)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, pp.110-116.

PÉREZ SEGURA, Javier
— "Joan Junyer y sus exilios americanos: nuevos documentos sobre su intensa actividad en Santo Domingo y Estados Unidos". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ, Dolores; HARO, Noemi de y MURGA, Idoia (coords.) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 69-75.

PLA, Dolores (coord.)
— *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México D.F.: SEGOB/INAH/DGE, 2007.

PORTELA, Charo (ed.)
— *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*. Sada: Ediciós do Castro, 1991.
— *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico*. Sada: Ediciós do Castro, 1997.

RODRÍGUEZ, Juan
— "José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano". En: *Laberintos*, n.º 8-9, Valencia, 2007, pp. 93-125.

SÁENZ DE LA CALZADA, Arturo
— "La arquitectura en el exilio". En: ABELLÁN, José Luis (dir.) *El exilio español de 1939*. (vol. 5). Madrid: Taurus, 1978, pp. 68-70.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (comp.)
— *El destierro español en América, un trasvase cultural*. Madrid: ICI-SEQC, 1991.

VICENTE, Henry (dir.)
— *Arquitecturas desplazadas: arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2007.

Antonio Bonet: el último indiano

ANA MARÍA LEÓN

En una conversación con el historiador de arquitectura y especialista de la obra de Bonet, Fernando Alvarez, me enteré por primera vez de la existencia de la palabra "indiano".

Luego de explicarme el término, Alvarez concluyó: "*Yo creo que Bonet fue el último indiano*". En efecto, en 1938 el arquitecto catalán Antonio Bonet cruzó el Atlántico rumbo a Buenos Aires en busca de fortuna. Sus colegas de la oficina de Le Corbusier en París, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, le habían hablado del auge de la construcción en Argentina, en contraste con la incertidumbre para la profesión de la Guerra Civil española y el inminente conflicto en Europa. La travesía de Bonet repite un patrón que tomó forma durante el siglo XVI y tuvo su auge a fines del XIX y comienzos del XX —la figura de "el indiano", el aventurero español que parte al Nuevo Mundo en busca de fortuna para luego regresar a España a disfrutar su riqueza—. Complico esta narrativa argumentando que la obra de Bonet en Río de la Plata es el producto de un intercambio fructífero entre el arquitecto y su entorno, y que las características tradicionalmente peyorativas del término "indiano" son justamente las que lo convierten en un personaje absolutamente moderno.

En el texto canónico de teoría postcolonialista, Edward Said define el concepto de orientalismo como el uso de estereotipos elaborados en Europa para definir de manera global a las culturas de los países de Oriente (Said, 1979). Son estos países los que crearon un primer matiz en la concepción de los estereotipos españoles para el continente americano: las Indias, en el marco del proceso de conquista español, fueron asumidas como un todo tropical y primitivo, elementos que transforman al migrante español en indiano. A su regreso a España, estos personajes fueron caracterizados por su ligereza con el dinero y sus construcciones eclécticas, coronadas con una palmera como símbolo de un trópico a veces ficticio. En esta construcción del personaje, quiero resaltar la ausencia de la región en sí: "Hacer las Américas" implica asumir a la región como un territorio rico y fértil, pero carente de diversidad y agentes locales. Aquí la fortuna es fácil para el inmigrante europeo, pero los medios para lograrla —a menudo a expensas de la población local, y gracias a estructuras de poder establecidas durante el período colonial— son olvidados. El personaje se fabrica en España, y su período en las Américas se convierte en un paréntesis —una

Fig. 1. **Antonio Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López, *Casa de Estudios para Artistas en Buenos Aires*, 1938-1939.**
Fotografía Ana María León, 2012.

ausencia—. Veamos ahora cómo se inserta Bonet en este esquema, y cómo su ejemplo nos ofrece una guía para invertir los equívocos de este modelo.

Durante sus primeros años en Buenos Aires, Bonet impulsó la creación de *Austral*, una agrupación de arquitectos interesados en la aplicación de las ideas urbanas de Le Corbusier a Buenos Aires. Una de las primeras obras del grupo fue la *Casa de Estudios para Artistas*, en Buenos Aires (Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López, 1938-1939) [fig. 1].

Los impulsos humanistas y pragmáticos del grupo los separaban, por un lado, de las posturas más idealistas de Le Corbusier, y por otro, de las actitudes conservadoras de la vanguardia local —sobre todo de grupos que veían con desconfianza y temor a la inmigración que promovía el crecimiento acelerado de la ciudad—. Esta inmigración venía tanto del campo como de inmigrantes italianos y españoles, llegados a fines del siglo XIX. Para nuestros arquitectos, este crecimiento urbano creaba el contexto ideal para transformar los paradigmas urbanos de Le Corbusier y darles aplicación concreta. Sus propuestas reaccionaban contra diseños locales de vivienda social, desarrollados en su mayor parte en base a un crecimiento vertical medio y destinados a la periferia de la ciudad. Los arquitectos de *Austral* buscaron resolver los problemas de vivienda ofreciendo alternativas de habitación colectiva de gran altura en ubicaciones más próximas al centro, como *Casa Amarilla* (1943). Pese al carácter utópico de esta propuesta —diseñada por el grupo OVRA, liderado por Bonet— el proyecto servía a un estado dictatorial y conservador, con-

tradiciendo tanto las aspiraciones vanguardistas, como los ideales humanistas de su autor. Bonet colaboró en varios proyectos a escala urbana como *Casa Amarilla*, pero finalmente ninguno se realizó. Encontró, en cambio, mucho éxito en una práctica de edificios privados, construyendo varias residencias en Argentina y Uruguay.

Después de desarrollar una práctica exitosa en América del Sur, Bonet regresó a Europa por primera vez en 1949, para asistir al CIAM VII, en Bérgamo, Italia —como representante de Uruguay—. En este congreso, presentó *Bajo Belgrano*, un proyecto diseñado como parte del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), obra iniciada por Le Corbusier con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, los colegas argentinos de *Austral*. Desilusionado con el congreso, Bonet participó en uno llamado de "Autocrítica", elaborado por un grupo de ocho arquitectos liderados por el italiano Peressutti. El grupo denunciaba la mala preparación de los participantes y la pobre organización del congreso (CIAM, 1979). Subrayando el excesivo espacio para actividades recreativas, los arquitectos advertían que el CIAM corría el peligro de perder su carácter de trabajo, convirtiéndose en una simple reunión social. A fin de asegurar la vitalidad del congreso, consideraban indispensable introducir nuevas fuerzas y mantener la acción y comunicación entre congresos —algo que se daba, pero dentro de un círculo cerrado. Estas observaciones sugieren un cambio generacional— una percepción de lentitud y ocio hacia la vieja generación, desde el punto de vista de una nueva generación, que, ansiosa de dejar huellas propias, se autodefine en base a su capacidad de acción y trabajo.

Después de Bérgamo, Bonet visitó Marsella y durmió en el departamento tipo de la unidad habitacional. La experiencia le generó dudas respecto al diseño del "*bloc*" (el edificio módulo) para el EPBA. Desde París, recuenta a sus socios sus experiencias del regreso a Europa, de Marsella, y de los planes para *Bajo Belgrano* (Bonet, 1949:1):

> *"Aunque lo esperaba en parte, no creí que fuera tan curiosa la visión de Europa* desde América. *Me refiero a todo: a los arquitectos, a sus proyectos, las ciudades, los países, la gente... en fin, el CIAM. Éste da la impresión de una cosa magnífica, no del todo lograda. [...]*
>
> *A pesar de todo allí está expresado el genio de Le Corbusier. Es una experiencia peligrosísima pero marca una época en la arquitectura moderna. Después de Marsella, estoy convencido de que la* Div. de Viv. de la Municipalidad *sola no debería hacer el* bloc. *[...]*
>
> *Estoy realmente preocupado con el* bloc *que se va a construir. Es una mala copia de Marsella. No se puede copiar de los otros empeorándolo. Cuando pienso que en Marsella está acumulada la experiencia de 40 años y todavía en este momento están haciendo ensayos de materiales porque no se logra dar con lo que se busca. Y en Bs. As. en 3 meses se proyectó un* bloc *con todos los detalles!!!"*

La carta nos da pistas sobre la posición de Bonet a su primer regreso a Europa, que ahora observa y analiza desde el punto de vista del continente americano. Vemos, por ejemplo, que reconoce el mérito de la unidad habitacional de Le Corbusier pero de manera cautelosa. Al mismo tiempo, la marca en el pasado: la actitud ante la demora en los ensayos de materiales es ambigua, a medio camino entre admiración por el trabajo cuidadoso e impaciencia ante la demora. Por otro lado, la vertiginosa velocidad de la División de Vivienda de la Municipalidad de Buenos Aires parece despertarle tanto preocupación como orgullo. La carta sugiere que Le Corbusier es un genio, pero parte del pasado, mientras que la premura de los arquitectos del *bloc* de Buenos Aires es parte de un futuro acelerado y un poco carente de conocimiento (de ahí la referencia a la copia). La conclusión de Bonet es mayor participación de su grupo: educados en la modernidad de Le Corbusier, pero practicantes en el entorno argentino, el equipo de Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan, tiene la posibilidad de continuar la obra del viejo maestro con la urgencia de acción y capacidad de trabajo de la nueva generación —ni europeos ni sudamericanos: ambos—. En su carta, Bonet concluye: "*Tengo mucha confianza en nuestro grupo y en general en América del Sur. Creo que la línea de* Austral *era buena. La evolución viene sola. Si sabemos hacer las cosas, creo que nuestro horizonte es magnífico*" (Bonet, 1949:3). Pero este horizonte fue de corta duración. El EPBA era auspiciado por el gobierno populista de Juan Perón, en su momento una ruptura de generaciones y de ideas en el ámbito político y cultural de Argentina. Poco después del CIAM, cambios políticos terminarían con las actividades del EPBA, cerrando definitivamente cualquier posibilidad de realización (Liernur, 2008).

En 1955, Perón a su vez fue derrocado y reemplazado por el general conservador Pedro Aramburu. Bonet también trabajó para este gobierno, desarrollando la propuesta de *Barrio Sur* (1956-57), que presuponía el desalojo del tradicional barrio de San Telmo. *Barrio Sur* seguía el patrón del régimen, que buscaba fabricar una imagen "anticuada" para Perón, para ser reemplazada por un nuevo estado moderno y eficiente. Sin embargo, esta modernidad era parte de un estado conservador que respondía a antiguos esquemas de poder. En este contexto, la modernidad de la propuesta de Bonet era una imagen conveniente para el estado, pero no respondía a las aspiraciones más populistas de su autor. Su disponibilidad para realizar el proyecto —según los medios, sacrificando sus propios ingresos— indican su ansiedad por realizar una obra a escala urbana.

Para *Barrio Sur*, Bonet formó un equipo de veinte personas entre arquitectos, dibujantes, maquetistas y otros especialistas. El equipo realizó planos arquitectónicos, una enorme maqueta, y una extensa memoria detallando ordenanzas, presupuesto, fases de ejecución y un anteproyecto del decreto de ley que haría posibles estas acciones. Justo Solsona, reconocido arquitecto argentino que trabajó en el proyecto como un joven arquitecto, lo recuerda como una "*obra faraónica*" (Solsona, 2012). Pero la escala

del proyecto no resulta tan utópica si recordamos que Brasilia, la nueva capital de Brasil, comenzó su construcción ese mismo año. *Barrio Sur* se centraba en el desarrollo de tres edificios tipo: *vacas* (edificios bajos), *grecas* (edificios medios), y *torres*. Aprovechando leves desniveles en el terreno, el proyecto separa la circulación vehicular a un semisótano, dejando el nivel +/-0.00 para los peatones, y un nivel elevado +5.00 para estacionamientos. De esta manera, Bonet buscaba crear una "superestructura suspendida" para circulación peatonal que se convertiría en "*el verdadero y nuevo suelo urbano*" (Bonet, 1956).

El proyecto dista mucho de sus orígenes corbuserianos: los tipos de vivienda han sido reconfigurados de acuerdo al paisaje urbano de Buenos Aires, y el desarrollo pragmático de ordenanzas y fases de trabajo sugiere una capacidad de acción casi febril en contraste con la usual prudencia de Le Corbusier, más aún ante un gobierno nuevo e inestable. En otras palabras, es justamente la actitud pragmática del proyecto la que denuncia el carácter impulsivo de su autor, ansioso de embarcarse en la aventura del urbanismo. Luego de la visita oficial a las oficinas del proyecto, y confrontado con el extenso trabajo desarrollado por Bonet y su equipo, Aramburu declaró a los medios (Sentís, 1960:14) "*Me parece que explotamos a este catalán*". Claramente, el flamante presidente no podía comprender que el trabajo desarrollado no era dirigido solamente a él, sino también a una audiencia al otro lado del Atlántico: los paneles de presentación, visibles en las fotografías de la visita, y los resúmenes del proyecto traducidos al inglés y francés, sugieren que Bonet pensaba presentar el proyecto en el próximo CIAM. Pero sería muy tarde: ese año 1957, el *Team X* organizó el congreso, disolviéndolo en 1959. El llamado a cambio de guardia por Bonet y sus aliados, diez años antes, resultó ser un primer aviso de la insatisfacción de las nuevas generaciones.

Sin embargo, Bonet encontró la manera de sacar provecho del proyecto. *Barrio Sur* fue publicado en la prensa española y se convirtió en la plataforma para su regreso a España. En 1959 Bonet abrió oficinas en Barcelona y Madrid, desde donde desarrolló una práctica orientada a conjuntos residenciales de veraneo y edificios de apartamentos. Una de sus últimas obras, el edificio Pedralbes en Barcelona, se convirtió en su última oficina y residencia. En la franja de césped frente al conjunto queda un recuerdo de su pasado americano: una palmera, antiguo símbolo del indiano, sugiere el agudo sentido del humor de nuestro arquitecto [fig. 2].

Introduzco mis conclusiones finales con una cita de Bonet (Pujol, 1980:19), que en una entrevista años después reflexionó:

> *"Entiendo que mi influencia en los jóvenes arquitectos argentinos fue inmediata e intensa, pero también estoy convencido de que el ambiente americano, más amplio y con más sentido de futuro que el europeo, me influyó de una manera que yo considero muy favorable".*

Fig. 2. **Antonio Bonet, *Edificio Pedralbes I, Barcelona*, 1972–1976.**
Fotografía: Ana María León, 2012.

Bonet no fue el único arquitecto español en probar suerte en Latinoamérica —José Luis Sert también lo hizo, junto a Paul Lester Wiener en *Town Planning and Associates*, diseñando planos urbanos para ciudades en América del Sur y el Caribe—. Pero en contraste con Bonet, las visitas de Sert a Latinoamérica fueron siempre esporádicas, ancladas a su oficina en Nueva York. Sert representa un mejor ejemplo de "el experto extranjero", en conflicto y tensión con los arquitectos locales. Los años 50 fueron una década de expansión de firmas arquitectónicas estadounidenses en Latinoamérica. El arquitecto brasileño Vilanova Artigas escribió sobre el tema desde una posición marxista, quejándose de la intrusión foránea de sistemas de medidas, estándares, y firmas extranjeras, que conceptualizó como proyectos de dominación imperialista (Vilanova Artigas, 1952). Para arquitectos latinoamericanos, el experto extranjero ha sido pocas veces un aliado: tradicionalmente ha resultado en una pérdida de trabajo, o en todo caso, una pérdida de autoridad.

En el presente momento, arquitectos españoles nuevamente buscan fortuna en Latinoamérica, impulsados por las crisis española y las viejas promesas del nuevo continente. Sin embargo, una vez más Latinoamérica queda ausente de la narrativa, y poco leemos sobre sus problemas económicos, la relación con arquitectos locales, y la presencia constante de la arquitectura española de la conquista, recordatorio constante del viejo imperio. Es entonces cuando resulta ilustrativo comparar la acción de Bonet

con la de Sert, para establecer la distancia entre el intercambio productivo de ideas y las visitas fugaces del arquitecto estrella. Al situar a Bonet dentro de la figura de "el indiano", busco invertir las connotaciones negativas del término. En lugar de ser un personaje vulgar de fortuna rápida, el indiano en esta historia es la figura misma de la modernidad: un personaje que se adapta a nuevos entornos, y a la vez busca influir en ellos. La modernidad del indiano no se encuentra en su pasado europeo, sino en su futuro americano: no en los preceptos corbuserianos, sino en la capacidad de adaptabilidad, colaboración, cambio y ruptura. Como hemos visto, esta adaptabilidad no es inocente, llegando al punto de comprometer ideales políticos. En el momento de encuentro, ambas culturas son forzadas a romper con sus respectivos pasados y recombinarlos. El regreso, como epístola de este episodio, resulta decepcionante. Para comprender la modernidad del indiano, debemos dejar de definirlo a su regreso a España. El indiano —Bonet— sólo es verdaderamente moderno en el momento de su inmersión en el Nuevo Mundo.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Fernando y ROIG, Jordi
— *Antoni Bonet Castellana: 1913-1989*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996.

BONET, Antonio
— "Plan del Barrio Sur – Buenos Aires – Año 1956", Carpeta C1303/157/1, *Fons Antoni Bonet Castellana*, Arxiu Històric, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
— Carta a Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, agosto 1949, Carpeta E014, *Archivo Jorge Ferrari Hardoy 1914-1977*, Special Collections Frances Loeb Library, Harvard Design School.

CIAM
— *Documents 7: VII ème Congres CIAM,* Zurich, Nedeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

GUTIÉRREZ, Ramón
— *La Habitación Popular Bonaerense 1943-1955: Aprendiendo En La Historia.* Buenos Aires: CEDODAL, 2011.

LIERNUR, Jorge Francisco y PSCHEPIURCA, Pablo
— *La red austral: Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

LIERNUR, Jorge Francisco
— "Las políticas de vivienda de la *Revolución Libertadora* y el debate en torno al proyecto para Barrio Sur". En: *Block* 9, julio 2012, pp. 70-83.

PUJOL, Fèlix
— Entrevista a Bonet "Antoni Bonet, surrealista y 'constitucional". En: *La Vanguardia*, Barcelona, 17 julio 1980, p. 19.

SAID, Edward
— *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

SENTÍS, Carlos
— "Me parece que explotamos a este catalán". En: *La Vanguardia Española*, 16 septiembre 1960, p. 14.

SOLSONA, Justo
— Entrevista con la autora, 31 Octubre 2012.

ROVIRA I GIMENO, Josep M.
— *José Luis Sert: 1901-1983*. Milán: Electa, 2000.

VILANOVA ARTIGAS, João Batista
— "Os Caminhos da Arquitetura Moderna". En: *Fundamentos 24*, enero 1952.

Jorge Oteiza: de San Agustín a Santiago
Miradas al origen: el pasado como amigo

AITOR ACILU FERNÁNDEZ / JUAN BIAIN UGARTE

> *"Yo, sencillamente, no soy un profesional del interés meramente científico. No puedo interesarme, como plástico; no me interesa la arqueología. Tengo la misma profesión de los hombres que fabricaron estas estatuas que tratamos de comprender, de descifrar [...] Yo no he ido donde estas estatuas con los ojos pastoriles del turista o los ojos de aritmética del arqueólogo y excavador, yo he estado ahí para entender, para reconocer..."* (Oteiza, 1952: 47).

De esta manera resume Jorge Oteiza su actitud en el viaje que realizó por tierras latinoamericanas (1935-1948), en busca de nuevas oportunidades y referencias. Oteiza asumió con fortaleza desde un primer momento ser hijo de su época, y trabajó duro para dar respuestas a todas aquellas inquietudes que el arte despertaba en él. Buscó y rebuscó hasta encontrar un camino propio. La batalla en la vida de Oteiza no se puede describir de una manera lineal, evolutiva, clara, correcta, fácil de entender. Responde a esa complejidad propia del ser humano. Como tantos de su generación, el escultor vasco no tardó en darse cuenta de que para llegar a conseguir una aportación real en el ámbito del nuevo arte debía buscar más allá, mirar en otros lugares, hacerse otras preguntas y por ello y por su desastrosa situación económica, tras varios intentos fracasados por trasladarse a París con otros compañeros, en 1935 emprendió su viaje a América.

El viaje

En enero, Oteiza partió rumbo a Buenos Aires junto a Narcis Balenciaga, quien le acompañaría en los primeros compases de su epopeya americana. Llegaron en febrero, y ya en el mes de junio desarrollaron su primera exposición, la cual fue un auténtico fracaso. No consiguieron vender ni una sola obra. Posteriormente, Balenciaga y Oteiza se trasladarán a Chile, dónde tiempo mas tarde, ambos amigos se separarán para siempre. Oteiza por su parte, continuará a duras penas realizando escultura en talleres de cono-

cidos y se adentrará en los campos de la cultura. Buscará trabajo, realizando estudios de propaganda, confeccionando mascarillas para difuntos e incluso patentando una pipa de fumar. En 1938, se casará con Itziar. A sus 30 años, el artista optará por perfeccionarse en el campo de la cerámica ayudado por sus conocimientos de química adquiridos en sus años de estudios de Medicina en España. En 1941 ejercerá como profesor de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires. Y en 1942 será contratado por el gobierno colombiano para encargarse de organizar la enseñanza oficial de la cerámica. La producción de objetos cerámicos era en aquel momento una industria fundamental para el país centroamericano. Ya en 1944 redacta un informe que se publica en la *Revista de la Universidad de Popayán: Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la Postguerra* que recoge entre otras cosas sus ideas sobre la génesis y la naturaleza del arte nuevo y la misión que, según él, muy pronto iba a tener que desempeñar (Muñoa, 2010). Ese mismo año Oteiza verá cumplido su tan ansiado deseo: conocer una parte de la escultura megalítica precolombina. El escultor vasco, acompañado por su mujer, realizará una expedición arqueológica visitando, a lo largo de tres semanas, numerosos yacimientos de la cultura de San Agustín, la única que había producido monumentos megalíticos en toda la región. Jorge Oteiza pudo observar unas 400 esculturas de gran tamaño realizadas en roca volcánica descubiertas muchas de ellas entorno a 1797. Oteiza se enfrentó a la estatuaria y abordó su interpretación con profunda implicación, teniendo en cuenta unos esquemas que previamente había elaborado (Muñoa, 2010). Así mismo escribió:

> *"Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron*" (Oteiza, 1952: 47). "*Porque no sólo es éste pueblo de escultores, sino que su mitología es mitología solamente posible de ser engendrada por los propios escultores*" (Oteiza, 1952: 120) [fig. 1].

Entre la documentación personal del viaje, podemos encontrar fotografías, bocetos y libretas de viaje conservadas por Oteiza tras su estancia en tierras agustinianas. Gracias a estos documentos y a los manuscritos realizados para su primer libro, podemos reconstruir e ilustrar de manera mas precisa el recorrido realizado con motivo de su investigación en San Agustín. Jorge Oteiza tratará de demostrar a través de su investigación y razonamiento los orígenes estéticos de las estatuas precolombinas. Considera que hubo un proceso de desarrollo en los pueblos más primitivos americanos que ponen en relación la obra escultórica y el hombre de cada tiempo. La relación del ser humano con la muerte, su espiritualidad y su desarrollo intelectual marcan el discurso teórico. El itinerario que llevará a cabo parte de las obras ubicadas en San Andrés pasará por Marne, por los altos de las Piedras, las Huacas, la Pelota, por Illumbe, y finalizará en el alto de las Lavapatas. Junto a él, encontrará la escultura mas desarrollada de San Agustín. Esta información se

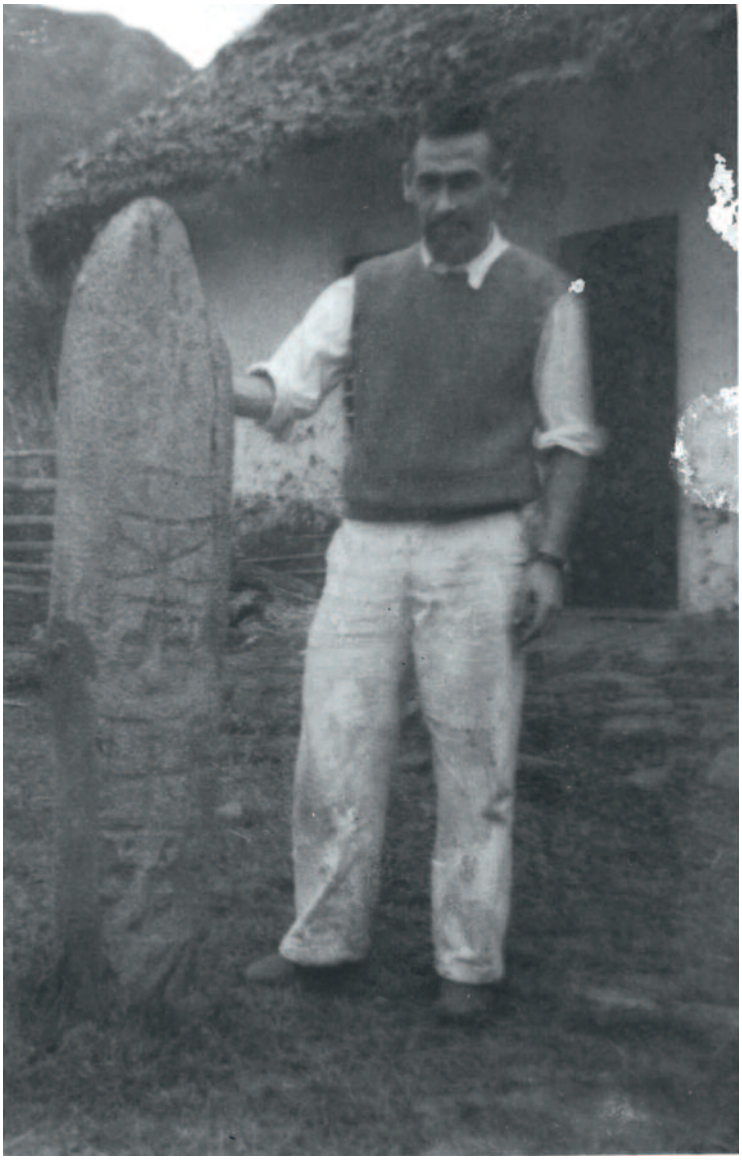


Fig. 1.
Jorge Oteiza en San Andrés (Colombia), 1944.
Fundación Museo Jorge Oteiza.

recoge en la *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.* Ensayo que Oteiza concluirá en 1950. El libro será editado en 1952 y mostrará el estudio pormenorizado de treinta y siete esculturas y la exposición de su teoría del "Ser Estético" y la "Estética Objetiva". En 1947, tras su experiencia andina, los Oteiza regresaron finalmente a Buenos Aires, no sin antes visitar durante tres meses lugares de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Jorge impartiría alrededor de veinte conferencias sobre el renacimiento de la cerámica en América en distintas escuelas y universidades. Tras una temporada de preparativos para el regreso, en agosto de 1948, ambos retornan a España [fig. 2].

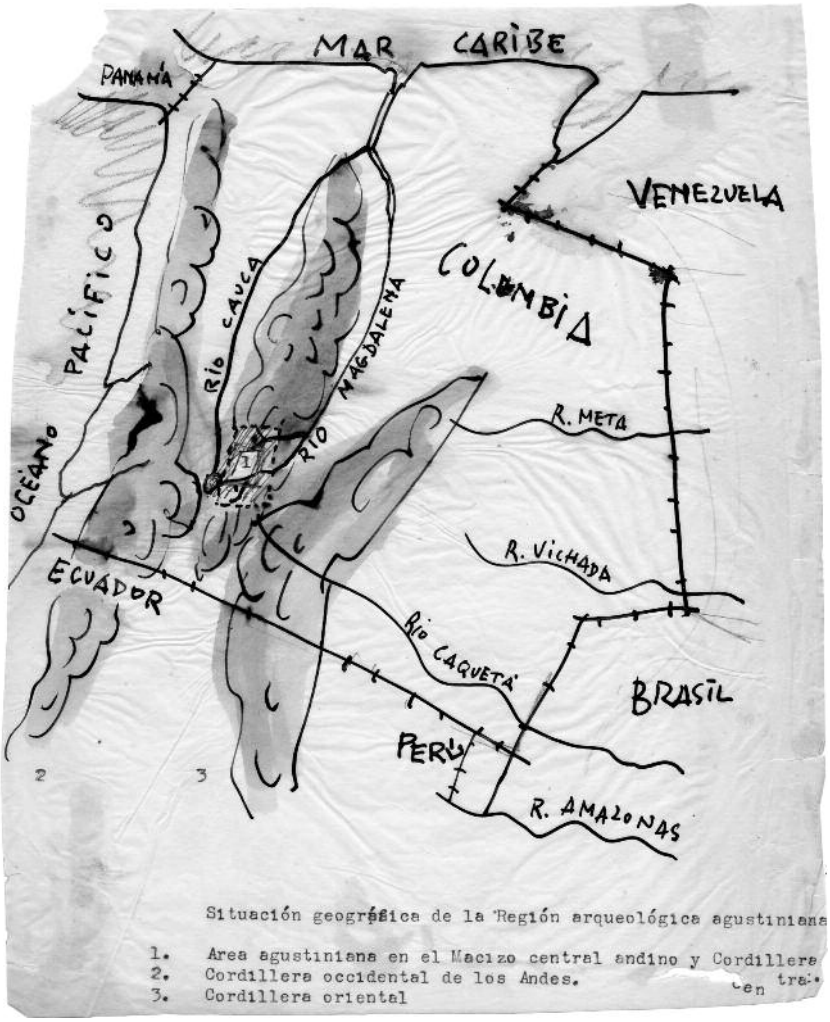


Fig. 2.
Jorge Oteiza, ***Mapa para Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana,*** **1950.**
Fundación Museo Jorge Oteiza.

De nuevo en España...

Llegaron a Madrid, donde residían los padres del artista. Al poco tiempo de llegar, Oteiza recibirá una oferta de trabajo por parte de un empresario de Bilbao. Se le requería con el fin de dirigir una fábrica de cerámicas en la que trabajará hasta 1950. Gracias a su viaje, Oteiza había adquirido un talante que resultaba de gran estímulo para los jóvenes artistas de Bilbao. En medio de un ambiente principalmente artístico al servicio de la ideología del régimen gobernante, el arte sacro comenzará a dar los primeros visos de modernidad, en una búsqueda integradora de abstracción y espiritualidad, en contraposición la imaginería de escultura de tallistas tradicionales y eclécticos, predominante en los años inmediatamente posteriores al fin de la guerra. En el País Vasco, durante los años 40, tuvo lugar una parálisis cultural y estética, truncando las vidas de numerosos artistas y arquitectos con gran proyección. Por ello en 1949, cuando Oteiza llegó a Bilbao, trato de impulsar una regeneración recibiendo en su vivienda de la calle Iturribide a numerosos jóvenes con inquietudes.

Arantzazu...

En 1950 los frailes franciscanos del Santuario de la Virgen de Arantzazu en Guipúzcoa decidieron construir una basílica respetando el antiguo convento y la carretera de acceso, de acuerdo con el proyecto del padre Pablo Lete, provincial de Cantabria de la orden franciscana. Con motivo de ello, fue convocado un Concurso Nacional de Arquitectura para la reconstrucción del Santuario. El proyecto elegido será el planteado por Luis Laorga y Francisco Javier Sáenz de Oiza, quienes en su empeño por construir una iglesia fiel a su tiempo y de no divagar sobre "*si debe ser románica, gótica o renacentista*" se vieron atrapados por un entorno que rechazaba cualquier debate estilístico ante la fuerza de un paisaje que se descubre peregrinando (Alonso del Val, 2007: 90). A mediados de 1951, los arquitectos solicitaron a varios escultores que elaborasen un proyecto para las esculturas pensadas para la fachada de la basílica. En la pugna final quedaron Jorge Oteiza y Joaquín Lucarini, y los arquitectos decidieron que el proyecto mas adecuado era el de Oteiza. Posteriormente, en 1952, se convocarían los concursos de bocetos para las pinturas de la nueva basílica. A Néstor Basterretxea se le encargan las pinturas de la cripta situada bajo la nave central, y a Carlos Pascual de Lara las del ábside. Al padre Fray Javier de Eulate se le encargaron las vidrieras, y a Ibarrola unas pinturas para el pórtico. En lo que a la parte de Oteiza se refiere, el escultor optó por elaborar los bocetos en Madrid y trasladarse en el verano de 1953 a "*picar piedra*" a Arantzazu (Muñoa, 2010: 108). Había planteado su escultura para el "*friso de los Apóstoles*" como una "*estatua-energía*", una fusión entre el espíritu representado en el vacío horadado y la materia

Fig. 3.
Iñaki Beristain. *Friso de los Apóstoles* en la actualidad.
Iñaki Beristain (archivo personal)

que contenía y definía dicha energía. Concibe la fachada como elemento intermediario entre el interior-iglesia y el exterior-naturaleza. El friso, integrado en ella, participa de esa condición y actúa como intermediario y recibidor (Muñoa, 2010: 121). *Los Apóstoles* muestran el vacío, contenedor de la parte espiritual que contiene el alma humana. El conjunto tiene un aire dramático, cada figura enlaza con la siguiente, dotándolo de unidad. En cada figura se reconoce a un ser humano distinto. Las formas son propicias de una manipulación manual. Parte de un estudio cerámico para pasar posteriormente al trabajo en piedra. Algo que tiene similitud con el proceso evolutivo estudiado en San Agustín. Las figuras ganan en fuerza expresiva y simbolismo en detrimento del detalle. La llegada a la basílica se realiza a la misma cota de las esculturas que conforman el friso, pudiendo percibirse su escala humana. Una clara manifestación a favor de una religión cercana al pueblo por parte de Oteiza. La imagen de la *Piedad,* situada en lo alto del frente de fachada, completa este conjunto escultórico. Al ser interrogado Oteiza por la simplificación operada en la fachada con la pregunta: *"¿Todo este espacio va a ir sin nada?"*. Éste respondió: "*Sin nada, no. Con nada.*" (Alonso del Val, 2007: 90) [fig. 3].

Capilla en el camino...

En el año 1954 con motivo del proyecto para una capilla en el Camino de Santiago, el arquitecto Sáenz de Oiza y su colega Romaní, también contarán con la colaboración del escultor. El de Orio realizó unos bocetos de los bajorrelieves ya ensayados en Arantzazu, que se situarían bajo una estructura estérea de aluminio. Se trataba por lo tanto, de la

unión de las referencias y sensibilidades más tecnológicas-contemporáneas adquiridas por Oiza en su reciente viaje a Nueva York, y las primitivas-conceptuales obtenidas por Jorge Oteiza en el suyo a Latinoamérica. Varios factores han marcado la significación de este proyecto. La forma aplicada por los autores a su idea de crear un gran condensador de energía en el paisaje (término atribuido por el propio Oteiza) como un nuevo templo tecnológico y el hecho de que la propuesta haya estado siempre considerada como la influencia más clara de Mies Van der Rohe (Saenz Guerra, 2007), dotan a esta creación de un halo mítico, lo que lo sitúa como un proyecto de clara transcendencia en la historia de la arquitectura de España. No solo un reflejo de la inquietud por la técnica norteamericana de Oiza (Cortes, 2000), sino un hito radical en la incorporación del lenguaje moderno a la arquitectura hispana (Capitel, 1986, citado en Alonso del Val, 2005).

Éste segundo proyecto de arquitectura que nunca se llego a ejecutar, obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura el 5 de diciembre de 1954. Y tanto en éste como en la aportación escultórica para la Basílica de Arantzazu, las teorías desarrolladas a partir de los estudios de San Agustín por parte de Oteiza tratan de cobrar realidad. El viaje como comienzo de ese proceso de aprendizaje se torna fundamental. Las conclusiones obtenidas en las vivencias de San Agustín con el paso del tiempo se han visto envueltas en una historia mágica y mítica, siempre polémica, pero apasionada. En resumen, la historia de un maestro escultor, escritor, arquitecto..., pero alquimista. Donde es tan importante el proceso de complementación de la persona y sus diferentes estados como el resultado final. Es la breve aportación del intercambio que a través de Jorge Oteiza se dio entre España y Latinoamérica. Su aportación a través de sus obras y grupos culturales fue de una importancia incontestable en España. Siempre en busca de respuestas para el proyecto de un nuevo hombre. Y ello queda plasmado en su recopilación escultórica y arquitectónica, desde San Agustín a Santiago, pasando por Arantzazu. La mirada en nuestras raíces, al hombre primitivo, al poder de sus estatuas que recogen materia y espíritu para construir una obra de origen. El contacto con las esculturas precolombinas fue la chispa que encendió la llama del alma inquebrantable del vasco errante: *"porque sólo desde el origen, se puede ser original"*.

Bibliografía

ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel
— "Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu". En: *Arantzazuko Santutegia-El Santuario de Arantzazu*. Bologna: FMR, 2007.
— "Miradas que peregrinan: A Santiago desde Aránzazu". En: *RA: Revista de Arquitectura,* vol. 7. Pamplona: Servicio de publicaciones Universidad de Navarra, 2005, p. 54.

CAPITEL, Antón
— *Arquitectura Española. Años 50-Años 80*. Madrid: MOPU, 1986.

CORTÉS, Juan Antonio
— "Internacionalismo y referencias vernáculas en los años cincuenta". En: VV. AA. *Arquitectura del siglo XX: España.* Madrid: Tanais, 2000, pp. 140-148.

MUÑOA, Pilar
— *Oteiza. La vida como experimento*. Irún: Alberdania, 2010.

OTEIZA, Jorge
— *Interpretación de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.

SAENZ GUERRA, Francisco Javier
— *Un mito moderno: Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954*. Pamplona: Ed. FMJO. 2007.

Relatos de la escultura moderna en Colombia: Jorge Oteiza y Edgar Negret

IMELDA RAMÍREZ GONZÁLEZ

En 1944, a sus 36 años, llegó a Popayán el escultor, ceramista y teórico vasco Jorge Oteiza, acompañado por su esposa Itxiar. Había salido de Bilbao en 1935 y después de visitar varios países latinoamericanos —venía de Buenos Aires—, fue contratado por el Gobierno colombiano como profesor de cerámica para la Escuela de Artes y Oficios de Popayán. En esa pequeña y tranquila ciudad colonial, al sur del país, donde vivió dos años, Oteiza escribió su "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra", publicada por la Universidad del Cauca en 1944 (Oteiza, 2007), y sus reflexiones sobre la estatuaria de San Andrés y San Agustín, conjuntos arqueológicos cercanos a Popayán, las que fueron publicadas en 1952, con el nombre de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Oteiza, 1952).

Un año antes, en 1943, el escultor colombiano Edgar Negret, con apenas 24 años, regresó a Popayán, su ciudad natal, después de concluir sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Cali. Casi como "surrealismo puro", Negret conoció a Oteiza y en él encontró, además de una amistad, "*todo lo que en ese momento era interesante para un escultor*" (Panesso, 1985: 64).

Por ofrecimiento del alcalde, Negret instaló su taller en los claustros del monasterio de San Francisco, por entonces abandonado. Oteiza lo visitaba regularmente y pronto se convirtió "*en el mentor intelectual del grupo pensante de la Popayán de entonces*" (Carbonell, 1976: s. p.). Libros e ideas sobre artistas de las primeras vanguardias europeas circularon entre el grupo, y se convirtieron en punto de partida para nuevas y valiosas discusiones que ampliaron, para Negret, las posibilidades de la escultura. Oteiza recordaba con cariño que le había correspondido "*la gran suerte de poder orientarle, de ayudarle, de ser su amigo*" (Carrasquilla, 2009: 21).

Partiendo de la relación entre ambos escultores, propongo tres ámbitos conceptuales que comparten y, a su vez, permean la obra de Negret: 1) un nuevo concepto del *espacio;* 2) la idea del arte como lenguaje universal y 3) la importancia del mito y la poesía. Al mismo tiempo, estos tres ámbitos coinciden con los idearios modernistas que se impusieron en Colombia unos años más tarde.

Un nuevo concepto del *espacio*

En unas esculturas que Negret expuso en Bogotá entre 1945 y 1946 aparecieron los volúmenes simplificados, moldeados y perforados. Aunque él señalaba que las perforaciones obedecían a estrategias expresivas para sus preocupaciones literarias, con ellas introducía una nueva dinámica espacial en sus esculturas, la misma que Oteiza explicó en un artículo para la *Revista de América.* Las obras de Negret, señaló, aportaban la nueva funcionalidad contemporánea de la estatua, que era su "*carácter público o arquitectónico*" (Oteiza, 1995: 75) y, en ellas, el equilibrio formal y los volúmenes se habían descompuesto, sacudido y puesto en movimiento, y el material de las esculturas se había convertido en un fragmento que insinuaba un espacio exterior más amplio (Oteiza, 1995: 75). En ese proceder, el tiempo había hecho presencia en la escultura.

Dicho principio de fragmentación, en el cual el espacio lleno se relaciona con el espacio vacío, puede seguirse en el proceso creativo de Negret. Entre 1949 y 1963, el escultor salió del país, sin desvincularse totalmente de Colombia. Se instaló en Nueva York por dos largas temporadas; viajó a Madrid y se reencontró con Oteiza; visitó Barcelona, donde se fascinó con la repetición de formas de Gaudí; pasó otra temporada en Mallorca, donde descubrió el trabajo en hierro y los colores, y vivió un tiempo cerca de París. En Nueva York se encontró con el aluminio perfilado, armado con tuercas y tornillos, que él dejaba a la vista, y pintaba con pinturas de acabado mate. Negret construyó un lenguaje que permaneció constante, aunque lo ajustó a diferentes búsquedas en distintos momentos.

Así, Negret armaba sus estructuras modulares de tal forma que se resistían a fundirse en un volumen compacto; por el contrario, las dinámicas entre el espacio vacío y el lleno daban la impresión de ser progresiones en estado de transitoriedad, y sugerían lo inconcluso, lo abierto, el desplazamiento, el crecimiento o la metamorfosis [fig. 1].

El arte como lenguaje universal

En febrero de 1944, un grupo liderado por el muralista Pedro Nel Gómez publicó en Medellín su "Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de América". En el texto, de trece puntos, los artistas firmantes señalaron su interés por buscar una "*pintura independiente de Europa*" y por "*sentir [...] la pintura como americanos*". Proclamaron el mural como pintura para el pueblo y enunciaron que, aunque respetaban "*profundamente todas las culturas antiguas y modernas*", estas no eran "*transmisibles*" y no les pertenecían (Arango y Gutiérrez, 2002: 135).

En septiembre de ese mismo año, Oteiza respondió con su "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra". En ella se propuso poner luz sobre

Fig. 1.
Edgar Negret, *Flor,* 1983,
aluminio pintado, 100 x 65 x 35 cm. Colección particular.
Cortesía de Rodolfo Buitrago (Galería Casa Negret Buitrago).

lo que él consideraba una desorientación para los artistas más jóvenes. Según Oteiza, lo histórico, lo étnico y lo local se relacionaban con una sensibilidad personal, mientras que "*la política universal de la cultura*" (Oteiza, 2007: 266), las nuevas búsquedas y las transformaciones tenían que ver con una sensibilidad generacional, que era internacional.

Mientras que vivía su exilio de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, los escritos de Oteiza se llenaban de esperanza sobre el futuro del arte. Imaginaba que después emergería una nueva espiritualidad, y que los artistas debían prepararse para darle continuidad al lenguaje experimental propuesto por los "ismos" europeos desde Gauguin. Oteiza escribía: "*Va a comenzar el ensayo de una conciencia internacional de la apreciación del arte, y comenzará aun, no se sabe cómo, un gran estilo*" (2007: 275). De ese modo, para Oteiza no era necesario pretender un arte con características nacionales diferenciadas, pues estas surgirían, inevitablemente, "*sobre la base internacional de los conocimientos y de las experiencias comunes*" (Muñoz, 2007: 267).

Negret confirmaba las ideas de su maestro con un ejemplo de su propia experiencia: recordaba cuando fue invitado a participar en la Documenta de Kassel, en 1968, y sus obras estaban expuestas junto con las esculturas de César, Eduardo Chillida y Louise Nevelson:

> *"Y era asombroso ver cómo, a pesar de lo universal, César era tan inteligentemente francés, Chillida tan dramáticamente español, Nevelson con sus catedrales negras y yo, a pesar de mis metales, con mis ritmos y floras casi vegetales y coloreadas, me veía tan tropical, tan colombiano sin proponérmelo"* (Negret, 2009: 47), [fig. 2].

La importancia del mito y la poesía

En los escritos de Oteiza se evidencia el profundo compromiso que para él tenía el artista con su sociedad, como creador de mitos. El mito era, según él, "*la imagen de un mundo y guía histórica de una sociedad*", la "*fábula*" y las "*necesidades religiosas proyectadas en las geometrías especiales y activas del artista*" (Oteiza, 2007: 270).

Para Oteiza, el arte del presente era un medio de salvación, como lo era para aquella remota cultura agustiniana que estudiaba, ya que involucraba el ser enteramente: lo que, quizá, para él, era el legado más importante de los antiguos habitantes de San Agustín, arrojados en ese paisaje montañoso y exuberante, solos ante él y la muerte, y vencedores, porque hicieron del arte una forma de contención y de afirmación —ese era el valor de la máscara— y, sobre todo, un medio de salvación.

El artista del presente estaba llamado a crear nuevos mitos que actualizaran esas "*secretas formas antiguas*" (Oteiza, 2007: 298). Hoy, decía, "*una nueva aprecia-*

Fig. 2. **Edgar Negret, *Mariposa*, 1998, aluminio pintado, 60 x 70 x 70 cm. Colección particular.**
Cortesía de Rodolfo Buitrago (Galería Casa Negret Buitrago).

ción estética de las estatuas de piedra y de algunos vasos de las viejas cerámicas americanas, bastarían para extraer los avisos más extraordinarios y oportunos para la formación de una moderna conciencia artística" (Oteiza, 2007: 276). Y es en ese ejercicio de regresar del pasado cargado de futuro, donde el mito y el misterio se encontraban, como "*supremo dominio para la capacidad sagrada de la comunicación del artista*" (Oteiza, 2007: 291).

Nada mejor que lo anterior para interpretar las metáforas en la obra de Negret —sus máscaras, tótems y aparatos mágicos; sus tejidos, mapas y templos andinos; sus soles, lunas y eclipses; sus escaleras, puentes y navegantes; sus metamorfosis...—. Álvaro Medina escribió que Negret habría podido estar satisfecho con su capacidad y su éxito para fabricar objetos pulidos y bien diseñados, pero desde el principio se activó "*el poeta*" que había en él y, por ello, pudo "*elevar la técnica a nivel de lenguaje*", con el cual alcanzó "*el espacio de lo puramente metafórico*" (Medina, 2009: 33).

En ese sentido, la presencia de lo metafórico, del misterio y lo poético distancia a Negret de la abstracción y del puro geometrismo. José María Salvador, siguiendo las interpretaciones de Eduard Trier y Galaor Carbonell, escribió que, más que "*una abstracción pura y desarraigada*", la escultura de Negret era una auténtica abstracción "*referencial*" o una referencia "*abstracta*", una alusión poética que recreaba "*un universo* otro *a partir de las sugerencias*" que le brindaba "*la realidad natural o cultural*" (Salvador, 1990: 32).

Y de esa otredad también participaban las tradiciones indígenas del presente (en los años sesenta Negret visitó a los navajos e investigó sus dibujos curativos de arena), y del pasado, en especial, la cultura de los incas y el legado de los antiguos pobladores de Tierra Adentro y San Agustín. En 1968, con ocasión de la participación de Negret en la XXXIV Bienal de Venecia, en la que recibió el Gran Premio de Escultura David Bright, Samuel Montealegre escribió que la contribución de Negret a la escultura internacional era su capacidad de expresar "*con medios contemporáneos una problemática de origen mítico, inscribiéndola en un lenguaje rigurosamente plástico sin caer jamás en la anécdota ni en la asociación fácil*". Contrario a las tendencias desmitificadoras, decía, Negret sostiene "*la trascendencia del acto creador afirmando el valor supremo del arte y del artista, el infinito y, por tanto, el misterio: él resucita el mito en el mundo moderno*" (Montealegre, 1968: 76) [fig. 3].

Todas las anteriores reflexiones conforman el ideario modernista que Marta Traba, diez años después, defendió como una aguerrida luchadora, con el apoyo del circuito internacional panamericano que se organizó de norte a sur y de sur a norte. Negret y sus compañeros de generación (Ramírez Villamizar, Obregón, Grau, Botero, entre otros) fueron quienes entendieron mejor la misión del artista, de crear el acontecimiento del arte nuevo. Traba, más o menos esgrimiendo razones parecidas —diría que muy similares— a las que había expuesto Oteiza en sus escritos de entonces, libró su batalla contra los muralistas y los nacionalistas, y construyó su relato a partir de figuras prominentes que entrelazaba para armar su mapa de la modernidad estética latinoamericana.

En ese sentido, podemos afirmar que la crítica colombo-argentina le dio al modernismo un lugar, un público, un nuevo sentido, en coincidencia con los procesos de modernización, de apertura y de transformación de la sociedad colombiana de entonces. En su relato Alejandro Obregón, en pintura, y Edgar Negret, en escultura, ocupaban el lugar de pioneros, pues habían rescatado el arte —y sus valores intrínsecos— del pantano "*literario-histórico-social*" (Traba, 2009: 13). El relato de Traba, al menos hasta comienzos de los años setenta, y con matices, estaba integrado a los discursos internacionales del modernismo y, para ella, Negret fue quien mejor supo expresar "*la integración de la plástica local con un mundo universal de formas*" (Traba, 1962), conservando las particularidades culturales y expandiendo, a su manera, las enseñanzas de su maestro Jorge Oteiza.

Fig. 3.
Edgar Negret, *Estrella*, 1994,
aluminio pintado, 90 x 87 x 56 cm. Colección particular.
Cortesía de Rodolfo Buitrago (Galería Casa Negret Buitrago).

Bibliografía

ARANGO, Sofía Stella y GUTIÉRREZ, Alba Cecilia
— *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002, p. 135.

CARBONELL, Galaor
— *Negret. Las etapas creativas.* Medellín: Fondo Cultural Cafetero, 1976, s. p.

CARRASQUILLA NEGRET, Jaime
— "Un testimonio sobre Edgar Negret, escultor". En: *Revista Mundo: Edgar Negret,* Bogotá, n.º 33, mayo de 2009.

MEDINA, Álvaro
— "Poesía y máquina en Negret". En: *Revista Mundo: Edgar Negret,* Bogotá, n.º 33, mayo de 2009, pp. 31-36.

MONTEALEGRE, Samuel
— "Colombia. Edgar Negret". Texto de presentación al catálogo general 34 Biennale lntemazionale d'Arte. Venezia Biennale, Venezia, 22 de junio-20 de octubre, 1968, p. 76.

MUÑOZ, María Teresa
— *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra.* Alzuza, Navarra: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007.

NEGRET, Edgar
— Entrevista con Pilar Tafur. En: *Revista Mundo: Edgar Negret,* Bogotá, n.º 33, mayo de 2009, p. 47.

OTEIZA, Jorge
— "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra". En: MUÑOZ, María Teresa. *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra.* Alzuza, Navarra: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007.
— "Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post-guerra". En: *Revista de la Universidad del Cauca,* Popayán, núm. 5, octubre-diciembre de 1944, pp. 75-109.
— "El nuevo escultor Edgar Negret". En: SALVADOR, José María. *Edgar Negret: 1957-1991. De la máquina al mito.* México: Museo Rufino Tamayo/Museo de Monterrey, 1991, p. 75.
— *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

PANESSO, Fausto
— *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar.* Bogotá: Alfonso Rentería, 1985.

SALVADOR, José María
— "Edgar Negret. Un ascenso a la nube por el puente Caracas". En: *Imagen,* Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, vol. 100, n.º 70, octubre de 1990, p. 32.

TRABA, Marta
— "Negret, solitario en Bogotá". En: *Nueva Prensa,* Bogotá, 1962. [En línea, *Scribd*: http://es.scribd.com/doc/85108641/NEGRET-SOLITARIO-EN-BOGOTA (Consulta: 05/2013).
— "Negret". En: *Revista Mundo: Edgar Negret,* Bogotá, n.º 33, mayo de 2009, p. 13.

Intercontinentes: ilusiones del exilio republicano en México a través de unas formas de hormigón

MARÍA GONZÁLEZ PENDÁS

En 1966 se lanza en México la revista *Intercontinentes,* cuyo logotipo muestra dos flechas barriendo la mayor parte del hemisferio oeste de un globo terráqueo: la primera une Sudamérica con España, la segunda nace en Europa en dirección a Norteamérica [fig. 1]. La imagen bien podría servir como síntesis grafica de las cuestiones traídas a esta publicación, de la invitación a analizar las vías de intercambios sur-atlánticos como *locus* de discursos culturales propios, ajenos o previos a aquellos que se proponen desde el norte dominante. En concreto, *Intercontinentes* es el órgano mediático de la *Agrupación Europeístas de México,* AEM, un subgrupo de la élite intelectual del exilio republicano español en México que pretende tales intercambios en el ámbito político. Formado mayormente por hombres de formación técnico-científica y carrera política, en general activistas del partido Izquierda Republicana, la AEM esta subordinada al Movimiento Europeo de Bruselas, responsable del famoso Congreso de Múnich de 1962, y al Consejo Federal Español que lidera Salvador de Madariaga desde París. Estas asociaciones se articulan en torno al llamado "Europeísmo", un proyecto que trata de unir el exilio español con la izquierda internacional en defensa de una Federación Europea, de la instauración global del constitucionalismo y, por ende, del fin de Franco. El pseudomanifiesto de *Intercontinentes,* titulado "Hacer", y que aparece en la contraportada de la revista, declara los objetivos de la agrupación en estos términos, y los completa con la intención propia de "*reforzar vínculos*" con México y los mexicanos (AEM, 16). Y es que lo extraordinario de la Sección Mexicana del Europeísmo es la intención de ampliar la geografía europea a través del Atlántico, llegando a proponer Latinoamérica como vanguardia en el proyecto europeísta. Para los de *Intercontinentes,* ciertos países de Latinoamérica han de servir como baluarte del constitucionalismo democrático y del modelo federalista al que aspiran los europeístas, con España actuando como "*puente*" para dicha correspondencia (González Pendás, 2013: 276).

La ilusión por esta traslación geopolítica se vierte sin ambigüedad en el título y el símbolo de la revista. Pero, ¿cuál es el modelo cultural o estético propio del mapa de *Intercontinentes*? Pese a la carga simbólica de este diagrama, el discurso que se desarrolla

AÑO II - NUMS. 8 y 9 - MAYO-JUNIO DE 1968

Intercontinentes

ORGANO DE LA AGRUPACION EUROPEISTA DE MEXICO

APARTADO POSTAL 6-607 LOPEZ 60 - 1º MEXICO 6, D. F.

UNIDOS, MEXICANOS Y ESPAÑOLES

Nos honramos publicando el discurso del Sr. Ingeniero José A. PADILLA SEGURA, Secretario de Comunicaciones y Transportes, pronunciado en nombre del señor Presidente de la República, DON GUSTAVO DIAZ ORDAZ, en el acto reseñado en otras páginas de este número.

Republicanos españoles:

Señoras y señores:

Vengo en nombre y en representación del C. Gustavo Díaz Ordaz, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a recordar la proclamación de la República Española en ocasión de su XXXVII aniversario.

Conmemoramos más que un hecho, la vivencia permanente de un ideal que nos es común: El derecho a gobernarnos libremente y a nombrar a quienes por decisión popular ejercen el poder delegado por los ciudadanos. *Sólo el pueblo tiene en todo tiempo el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de su gobierno.*

Para nosotros, democracia y república no son meros conceptos académicos o referencias históricas: son esencia misma de la nacionalidad.

Creemos firmemente en la democracia como el sistema para la expresión de los más nobles anhelos del hombre, en su lucha permanente por superarse a sí mismo. Creemos en una república democrática, activa y profundamente humana, en la que se realiza la síntesis de ideologías y esfuerzos para lograr que todo hombre sea libre en lo político, en lo económico y en lo espiritual. Creemos en una democracia republicana íntimamente unida a las tradiciones, a las luchas, y a las esperanzas del pueblo; que se apoya en él y al mismo tiempo lo dignifica y eleva. La entendemos como sistema para lograr que los hombres vivan en paz, respetuosos de sus semejantes en la libertad y la justicia.

Por eso, republicanos españoles, aseguramos que nos unen lazos comunes, no solamente en la historia y en la sangre, sino en lo que es más importante: en el espíritu y en el pensamiento. Ustedes han sido noblemente rebeldes. Nosotros hemos sabido serlo también. En todas las circunstancias, aun en las más adversas, hemos tenido un hombre capaz de luchar tenazmente por el ideal republicano.

Nuestra nacionalidad surge apoyada en los principios de la República y en la igualdad de los hombres, y ustedes, enraizados profundamente en México, representan una idea que nos es entrañablemente cara. Pueden estar seguros que verán en este suelo, reafirmarse día a día, el concepto democrático y republicano.

La postura de México es firme, clara y terminante. No está sujeta a mutaciones y los ciudadanos que por voto popular han ejercido la primera magistratura del país, confirmaron que la doctrina mexicana es el resultado de la meditación y de los sentimientos de un pueblo que ha sufrido y luchado incansablemente por el ideal republicano.

Respetamos a quienes ajustan su conducta al mandato de sus convicciones. Los españoles republicanos lo han hecho así y por ello podemos hablar el mismo idioma en la comunidad del pensamiento democrático. Reconocemos también su contribución positiva a nuestro país, en todas las actividades humanas, fundamentalmente en las disciplinas pedagógicas, culturales y artísticas. Reiteramos que nos une la fe republicana y la decisión de consolidarla y defenderla.

Señores: el presidente Díaz Ordaz me ha encargado trasmitir a ustedes un saludo personal y el afecto del pueblo mexicano en este aniversario de la proclamación de la República Española.

El público, puesto en pié le tributó una prolongada ovación.

En este número:

— **Saludo del Ing. PADILLA SEGURA, Secretario de C. y T. en nombre del Sr. Presidente DIAZ ORDAZ**
— **"Estructura Política de España" (Mesa Redonda sobre "autonomía-federalismo")**
— **Notable discurso de *"Pedro Gringoire"***
— **México-España *M.T.C.***
— **Kennedy *Gil de Terradillos***
— **Polémica en España *Díaz Marta***
— **Mercomún y obreros *L. Romero Solano***
— **Maniobras del Opus Dei**
— **La violencia *Arz. H. Cámara***
— **Reforma Escolar *S. Hernández***
— **"Santiago..." *Ignacio García***

Fig. 1.
Portada de *Intercontinentes*, n.º 8-9 (mayo-junio 1968), órgano de la Agrupación Europeísta de México desde 1966. Félix Candela Architectural Records and Papers Collection.
Cortesía de Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York.

en las páginas de la revista se limita a cuestiones de doctrinas políticas, modelos de gobierno y crónicas del Estado Español. Como heredera y refutación a la revista literaria *Las Españas*, que se edita también en México entre 1946 y 1963, *Intercontinentes* se propone evitar debates de crítica cultural a los que se dedicaba su predecesora y que caracterizan como "*chismorreo inefectivo*" (AEM, 16; cf. Hoyos). En su lugar, y con el argumento de pretender acciones inmediatas en el campo político, los de *Intercontinentes* dicen concentrarse en tareas constructivas, lo que resulta en cuestiones explícitamente gubernamentales. Es decir, la revista como tal no articula un proyecto cultural o una propuesta estética de modo explicito. Por supuesto, éste le preexiste. Con el fin de adivinar el sustrato cultural de *Intercontinentes* propongo servirnos del arquitecto Félix Candela, personaje clave en la edición de la revista y vicepresidente de la AEM que ha venido articulando un imaginario político, estético y tecnológico muy determinado en la década previa. Esta ponencia propone que el discurso de Candela, y que presento aquí de manera sucinta, no es solamente una pieza del *puzzle* cultural de *Intercontinentes*. El imaginario arquitectónico y político de Candela sirven también como prueba de una tendencia histórica que concibe un modelo de progreso, y una estética derivada, desde y para esa geografía ambigua e improbable que encierran las flechas de *Intercontinentes*.

Desde principios de los 50, Candela ha venido trabajando con sus famosos y espectaculares cascarones de hormigón armado. Entre otros, éstos incluyen el pabellón de Rayos Cósmicos para la Ciudad Universitaria de México de 1951, la cubierta para el restaurante *Los Manantiales* en Xochimilco de 1958, y las iglesias de San José Obrero en Monterrey y Palmira en Lomas de Cuernavaca, ambas construidas en 1959 [fig. 2]. Los cascarones de Candela, que edificaba la empresa constructora *Cubiertas Ala* de la que Candela era socio junto a sus hermanos, se erigen por cientos en México y otros puntos de la geografía latinoamericana. Estructuralmente, estos cascarones se caracterizan por ser geometrías resistentes por forma geométrica —una de las geometrías mas reconocidas en la obra de Candela era el paraboloide hiperbólico o *hypar*— de manera que los esfuerzos se transmiten únicamente a compresión, y por ser geometrías regladas, o formadas por la sucesión en el espacio de líneas rectas. Esto permite construir mediante encofrados de listones de madera y con muy poco espesor de hormigón, y sobre todo con escaso acero, ya que es la forma y no el material el que resiste las cargas. El fundamento de estos cascarones es, por tanto, matemático, que Candela combina con estudios de viabilidad en cuanto a métodos constructivos y experimentación en obra. El valor técnico y estético de la obra de Candela ya se reconoció en su momento a través de premios y reconocimientos institucionales y ha sido estudiado a fondo en el campo de la historia y la arquitectura (Faber, Casinello, Billington, Cueto). Mi investigación sobre Candela, y lo que le hace potencialmente fértil para el análisis de la AEM, no se ocupa tanto del examen formal y técnico de su obra como de su faceta de intelectual

Fig. 2.
Vista aérea de la iglesia Palmira, Lomas de Cuernavaca, 1959.
Arquitectos, Félix Candela, Guillermo Rosell y Manuel Larrosa.
Félix Candela Architectural Records and Papers Collection.
Cortesía de Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York.

público, un aspecto mayormente olvidado en estudios disciplinares. Sin embargo, sus estructuras de hormigón no se comprenden plenamente, sino en conjunción con el discurso geopolítico que Candela articula de manera contemporánea. Candela no solo complementa su producción constructiva con la publicación de textos y conferencias de carácter teórico-estructural. Desde mediados de los 50, Candela también desarrolla un discurso político a través del cual problematiza su propia subjetividad e imagina una geografía transatlántica dónde volcar un modelo de progreso alternativo. El discurso de Candela no solo completa su obra construida, sino que también anticipa las aspiraciones, riesgos y contradicciones de *Intercontinentes*.

A través primero de cartas con colegas del exilio y con antiguos amigos en Madrid, Candela comienza a divagar sobre el bagaje ideológico de su trabajo técnico, sobre el tan traído problema de España, y sobre la deuda pública del exiliado. En su epistolario comienza por esbozar un plan político que posiciona Latinoamérica en la vanguardia histórica, como "*la próxima potencia dominante de un futuro inmediato*" que será además la clave para desbancar el régimen franquista (FCA-CU). Es a finales de 1959 cuando Candela articula estas ideas de manera específica en lo que llama su "tesis en Pan-Americanismo", y que presenta públicamente con ocasión de un homenaje que le ofrece el Frente Universitario Español (González Pendás, 2008). La ponencia que Candela presenta en esta ocasión es conflictiva por la crítica explícita a ciertos sectores del exilio, pero le acercará a grupos de acción política y a los miembros de la futura AEM. Candela comienza rechazando la postura dominante en el colectivo del exilio por estática y reaccionaria en su sentimentalismo e insistencia "*en la vergonzosa propaganda de la España de sacristía y pandereta que circula por el mundo*" (FCA-CU). En su lugar, Candela invita a pensar modelos de futuro y habla de la necesidad de un "hombre nuevo" y de la formación de una nueva federación geopolítica. Ésta estaría formada por la unión de España con los países de Latinoamérica, bajo un gobierno unificado y en base a una identidad meta-latina propia de un pasado, un idioma, y un futuro común. La ramificación neocolonial del modelo de Candela es evidente: el idioma común es por supuesto el español, la historia de referencia es la España Imperial, y los agentes responsables de liderar la nueva potencia son los españoles desplazados a Latinoamérica, en su caso, el conjunto del exilio. Pero las aspiraciones de Candela no son meramente españolistas, ya que fundamenta su nueva federación en la disolución de España como tal y el rechazo de ideas nacionalistas. Como declara con vehemencia en el 59: "*se puede vivir sin patria*" (FCA-CU).

La emergencia de una "tercera gran superpotencia", la Pan-Americana, era para Candela inminente desde una perspectiva de progreso histórico, ya que lo entiende como reacción y alternativa al conflicto bipolar de la Guerra Fría (FCA-CU). En este sentido, además de historia e idioma, el coagulante principal de esta nueva superpotencia estaba en la técnica; o en la concepción que Candela hacía de técnica, que también

llamaba tecnología, pero que iba más allá de mero utilitarismo e implicaba dinámicas sociales y culturales. Para Candela, técnica no era solo la herramienta primera, y casi única, del hacer arquitectónico. Técnica también daba origen en su discurso a todo contrato social, ya que "*implica consigo un proceso de civilización*" (Candela, 1995: 60). Candela propone que el fundamento ideológico de su federación Pan-Americana estaría precisamente en los modos técnicos de los países latinos, unos modos que reconoce como subdesarrollados. El retraso tecnológico por el que se caracterizan los países que compondrían su nueva superpotencia, lo que mas tarde llamará tecnología intermedia, ofrecería precisamente un modelo de progreso alternativo al determinismo tecnológico, la industrialización, y la carrera de las vanguardias propia de los Estados Unidos y la Unión Soviética (ibíd., 66). El modelo socio-cultural ligado a dicha concepción de técnica daría así la alternativa a las ideologías correspondientes de capitalismo y comunismo.

Candela infiere las pautas de esta tecnología intermedia en el sector de la construcción y considera sus cascarones como objetos que ejecutan y representan los valores en que se habrá de sustentar ese nuevo modelo geopolítico. Es decir, Candela concibe sus cascarones a modo de cabaña primitiva *à la Laugier* para Pan-América, como objetos ideales donde forma geométrica, forma construida y forma arquitectónica no son solo equivalentes, sino que son también germen cultural y económico de una civilización emergente. Los pilares ideológicos de la nueva civilización que Candela imagina se pueden resumir en tres aspectos: eficacia, como demuestra el uso mínimo de material para la máxima cobertura espacial y que Candela ofrece contra una cultura y economía de consumo; intuición, como en los modos constructivos basados en procesos experimentales en obra y que vienen a contrarrestar, para él, tendencias racionalistas y funcionalistas; y, finalmente, un nuevo humanismo, como el que Candela cree operante en el sector de la construcción mexicano, más cercano a la artesanía que a la industrialización, y dónde, en su opinión, "*no se excluye al hombre sino que se le aporta instrumentos simples que aligeran su labor*" (Candela, 1995: 66). Esta tríada vendría a contrarrestar el materialismo alienante propio de la modernización occidental. En estos términos, Candela traslada al sur europeo y americano ideas de la crítica a la modernidad de Lewis Mumford y su tercera vía tecnológica, de Sigfried Giedion y su llamada humanista a la mecanización, y de Jacques Ellul en su crítica católica a la sociedad tecnológica (1934, 1948, 1954; cf. Candela, 1963). Para Candela, la retaguardia en la modernización tecnológica de los países latinoamericanos y España es en realidad una dilación positiva, un retraso necesario para catapultar al mundo hacia otra modernidad, una modernidad que acabará por sacar también "*a los otros del callejón sin salida de la tecnificación*" (Candela, 1995: 64). Paradójicamente, al encontrarse en la retaguardia del progreso material, la unión de estos "países débiles" daría pie, en la visión de Candela, al auténtico progreso histórico (FCA-CU). La obra arquitectónica de Candela aparece así como evi-

dencia material y punto de referencia de su imaginario geopolítico. Para Candela, los cascarones dan fe de la posibilidad de un modo de progreso humanista y universal, alternativo al tecnicismo de la modernidad occidental. Y lo interesante es que Candela construye este imaginario desde y para la conexión privilegiada entre España y Latinoamérica, en ese territorio suspendido que el logo de *Intercontinentes* dibuja unos años mas tarde.

Es en el ideal de este intercambio, en ese espacio mediador entre los dos continentes, dónde Candela imagina su discurso y su obra. Y es en ese ideal también donde aparecen las contradicciones más flagrantes. Desde un punto puramente teórico, las ambiciones universalistas y humanistas de Candela revelan enseguida ingenuidad modernista. Y además lo acercan peligrosamente al mito de la Hispanidad, soporte ideológico del pensamiento reaccionario español que reclama hegemonía latinoamericana y que el franquismo moviliza especialmente durante la posguerra mundial (Delgado, 1988: 56). El universalismo al que aspira Candela con sus cascarones y con su tesis Pan-Americana no es sino la versión de un nuevo hispanismo. Candela resuelve la cuestión al apostar por la técnica y el rechazo a la patria, polos opuestos a los componentes mesiánicos de casta y espiritualidad propios del hispanismo franquista (Pérez-Monfort, 1992). Pero ésta es una solución parcial. Tal y como le ocurrirá a *Intercontinentes* unos años mas tarde, el énfasis de Candela por lo pragmático, por "Hacer", por construir, no encierra sino un idealismo inherente, un desplazamiento histórico y geográfico que no logra salvarle completamente de la sombra reaccionaria. Tanto en la mirada incesante hacia España y Europa como en sus ambiciones globalizantes, Candela y los de AEM se alejan irremediablemente de la realidad socioeconómica y cultural de México (Baldellou, 1995, Llorens, 2006). El desdén histórico es evidente en Candela. La eficacia de la que hace bandera en su ideario opera en los momentos iniciales de diseño de cascarones y en el producto final, pero el proceso de construcción implica un despliegue de material y humano monumental [fig. 3]. La arquitectura de Candela se sustenta fundamentalmente en gran cantidad de mano de obra. Y de ahí, seguramente, su reivindicación humanista de la tecnología. Sin embargo, en su discurso político no aparece mención a la figura del trabajador como tal, o al obrero en concreto. Es decir, el hombre y el humanismo de Candela quedan siempre definidos en un ideal, limitados en el concepto "Hombre". La obra de Candela y sus argumentos relativos se sustentan en ignorar que los cascarones son factibles sólo hasta el momento en que comienzan a operar en México los salarios mínimos y las uniones de trabajadores a finales de los años 60 (Cueto, 2009: 86). Es decir, la viabilidad del ideal tecnológico y sociopolítico de Candela depende de que el hombre responsable primero de los cascarones —el trabajador— no articule sus derechos en sentido colectivo, de que no exista como sujeto político.

Pese al énfasis de Candela en la técnica, el aspecto clave de su argumento es la noción de territorio y, más concretamente, su concepción negativa del mismo, su rechazo

a la patria y al lugar. En su imaginario, Candela desterritorializa su geografía de referencia para reconstruirla como un ideal universalmente válido. En paralelo, Candela considera la arquitectura dentro de la lógica de la matemática y por tanto ajena a cuestiones de contexto y regionalismos, al menos a nivel simbólico. Mientras que las culturas arquitectónicas del momento en México y España persiguen una modernidad regionalista, pensemos en Juan O'Gorman o Juan Antonio Coderch, los cascarones de Candela trabajan en el espacio genérico de la geometría, en la tabula rasa modernista. Candela habla también de un "*patriotismo amplificado*" (FCA-CU). Es decir, tanto sus cascarones como los sujetos de su nueva federación son de México, pero no necesariamente mexicanistas. Es precisamente esta paradoja lo que convierte la obra de Candela en instrumento de propaganda modernista del Estado Mexicano (Castañeda). Dicha ambigüedad con respecto al *topos* tiene correspondencia formal en los cascarones. El aspecto más difícil para Candela era resolver las patas de sus cubiertas y a menudo existe discontinuidad entre la lógica estructural de los cascarones y los sistemas de apoyos. Además, en su estética los cascarones son a menudo objetos extraños a su entorno, aparentemente foráneos al paisaje.

La pretensión de los cascarones a escapar del territorio, de salir volando, no es sino una aspiración utópica en el sentido etimológico del termino. Ésa es la aspiración que Candela traslada al mapa de *Intercontinentes* y que desvela el desliz histórico propio también al *Europeísmo*. Al refugiarse en el universalismo de la geometría, Candela cree rechazar nacionalismos y nociones de identidad y casta. Y con ello parece distanciarse del hispanismo más conservador. Pero la realidad del modelo laboral que sustenta su imaginario no se basa sino en una estructura socioeconómica neocolonial. Y es que el obrero del que depende la obra de Candela y que su discurso ignora de manera flagrante, es evidentemente indígena. En el discurso de Candela, el modelo socioeconómico y racial queda tan implícito como intacto con respecto al hispanismo clásico. Si Candela se niega a reconocer la estructura racial de su imaginario, *Intercontinentes* tampoco la cuestiona. Esa es la muleta ideológica de todo proyecto transatlántico. La ilusión por una geografía flotante que ignora su sustrato histórico más inmediato le sirvió a Candela, fatalmente, de salvoconducto a la innovación; a los de *Intercontinentes*, les permitió volcar promesas liberadoras basadas en su propia precariedad identitaria; aquí y ahora, cuando el hispanismo adquiere visibilidad fantasmagórica, toda utopía transatlántica y humanista no puede sino levantar sospecha, y así convertirse en objeto de crítica.

Página anterior. Fig. 3.
En construcción, Casa de Bolsa, México DF, 1955.
Arquitectos, Félix Candela y Enrique de la Mora.
Félix Candela Architectural Records and Papers Collection.
Cortesía de Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York.

Bibliografía

AEM
— *Intercontinentes*. México DF: Agrupación Europeísta de México, n.º 8-9, 1968.

BALDELLOU, Miguel Ángel
— "Desarraigo y encuentro. Las arquitecturas del exilio. La experiencia del exilio". En: *Arquitectura*, n.º 303, 1995, pp. 16-19.

BILLINGTON, David y MOREYRA, María
— *Félix Candela: Engineer, Builder, Structural Artist*. New Haven, Ct.: Yale University Press, 2008.

CANDELA, Félix
— Documentos varios en *Félix Candela Architectural Records and Papers Collection en Avery Drawings & Archives*. Nueva York: Columbia University, FCA-CU.
— "Arquitectura y estructuralismo". En: *Arquitectura*, n.º 59, 1963, pp. 29-34.
— "Influencia de la tecnología en la creatividad arquitectónica". En: *Arquitectura*, n.º 303, 1995, pp. 60-66.

CASINELLO, Pepa (ed.)
— *Félix Candela. Centenario 2010: la conquista de la esbeltez*. Madrid: Fundación Juanelo Torriano, 2010.

CASTAÑEDA, Luis
— *The Exhibitionist State: Image Economies of the Mexican "Miracle"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio (ed.)
— *Félix Candela 1920-2010*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.
— "Vuelos Impensados", en *Revista de la Universidad de México*, n.º 69, 2009, pp. 82-90.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo
— *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC, 1988.

ELLUL, Jacques
— *La technique ou l'enjeu du siècle*. París: Armand Colin, 1954.

FABER, Colin
— *Candela, the Shell Builder*. Nueva York: Reinhold, 1963.

GARRIDO, Henry Vicente
— *Arquitecturas desplazadas: Arquitecturas del exilio español*. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007.

GIEDION, Sigfried
— *Mechanization takes Command*. Nueva York: Oxford University Press, 1948.

GONZÁLEZ PENDÁS, María
— "Technics and Civilization. Felix Candela's Geopolitical Imaginary". En: REAL, Patricio del y GYGER, Helen (eds.) *Latin American Modern Architectures. Ambiguous Territories*. Nueva York: Routledge, 2013.
— "Geometría Extensiva también como proyecto político: La relación entre España y Latinoamérica en el ideario de Félix Candela". En: *Miradas Cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura Española del siglo XX*. Pamplona: T6 Ediciones, 2008.

HOYOS, Jorge
— "Patriotas en el exilio: Estado y Nación en el pensamiento político en torno a la revista *Las Españas* y la *Agrupación Europeísta de México*". En: *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 2011, pp. 950–57.

LLORENS, Vicente
— *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2006.

MUMFORD, Lewis
— *Technics and Civilization*. New York: Harbinger, 1963 [1934].

PÉREZ-MONFORT, Ricardo
— *Hispanismo y Falange: los sueños de la derecha Española y México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Alberto Greco y Julio Cortázar: el "juego" y la trayectoria nómada de la vanguardia

FERNANDO HERRERO-MATOSES

En *Manuscrito hallado en un bolsillo,* Julio Cortázar propone una trama de encuentros aleatorios en los vagones del metro de París mientras el tren traza un recorrido circular bajo las calles de la ciudad. El juego del encuentro determina la vida de su protagonista que es gobernada por las reglas "*simples, estúpidas y tiránicas del juego*" (1964: 61). Esta imagen de un itinerario cerrado e imprevisible dibujando un círculo discontinuo y sin centro que rodea la ciudad y se inscribe en la vida, se ofrece como una metáfora desde la que dar a leer a Alberto Greco —entendido como obra, artista y mito— como relato y como juego y permite aventurar su lugar en la narrativa de la neo-vanguardia Europea y Latinoamericana de los años sesenta.

El tren y el reino del juego aparecen de nuevo en *Final del juego,* donde los personajes de Cortázar juegan junto a las vías del tren a ser "estatuas o actitudes" ante las miradas fugaces de los pasajeros. El juego y el metro están también presentes en la obra de Greco. En *Un momento Vivo-Dito. Viaje de pie en el metro desde Sol a Lavapiés y visita al Mercado,* Greco convoca a una acción colectiva en el metro de Madrid mediante un anuncio de periódico[1]. Greco aparece ante una expectante multitud con un cubo de plástico verde en la cabeza y realiza una acción improvisada. Como cuenta Francisco Rivas, el actor Juan Luis Gallardo leyó un manifiesto mientras se desplegaba sobre el andén unas sábanas blancas y unos cubos con tinta[2]. Luego, en la plaza, se desplegaron las sábanas pintadas y se les prendió fuego. Greco firmó la acción rodeando a los presentes con el dedo, poniendo fin así a un evento a medio camino entre la fiesta popular, el ritual

1 El anuncio de periódico decía: "*Alberto Greco te invita a un momento Vivo-Dito. Viaje de pie en el metro desde Sol a Lavapiés y visita al Mercado. Mostrar el objeto encontrado en su lugar. Greco firmará gentes-situaciones-cabezas de cordero y todo cuanto se considere obra de arte Vivo-Dito. Viernes 18 de Octubre, a las 12 horas. Lugar de encuentro andén de la estación de metro Sol dirección Lavapiés*", citado en Rivas, 1991, p. 312.

2 De acuerdo con López Anaya el pregón decía: "*Miren señores, aquí estamos en un acto vivo de pintura, el arte en el instante, quemado y purificado. El arte Vivo-Dito es la aventura de lo real que sale a la calle. Oiga señor, póngase de cara a la pared. No se vaya señora, que va a trabajar la rata y el camaleón que tengo en la mano*". (López Anaya, 2003).

pagano y el sujeto político colectivo. En la España franquista de 1963, la obra se ve como un escándalo y Gallardo es detenido por alteración del orden público.

Para Greco la acción en la calle (lo que él llamará el *Arte-Vivo*) es una manera de participar en "la aventura de lo real" y de entregarse en ella[3]. Frente al mito narcisista del artista moderno como mártir que se desprende de las obras de Yves Klein y Piero Manzoni, la obra de Greco abandona el marco-institución del arte (la galería, el museo) y sale a la calle en busca del encuentro fortuito redefiniendo la vida como arte. Greco propone así una interpretación lúdica de la realidad en la que él mismo se disemina y se da a leer como una obra participatoria, casi eucarística; como un cuerpo y una acción para ser compartidos.

Como en los cuentos y novelas de Cortázar, la obra de Greco propone un juego constante que implica al lector como participante activo, mientras sus acciones irreverentes y lúdicas dan testimonio de un sujeto en continuo exilio trazando un itinerario nómada que genera espacios de transgresión de la convención burguesa[4]. Tanto Cortázar como Greco se sirven del juego y de sus reglas autoimpuestas para inscribir su relato en la trayectoria itinerante de la neo-vanguardia europea y argentina de los años sesenta.

Nacido en Buenos Aires en 1931, la intensa actividad artística de Greco transita desde la gestualidad dramática de la pintura informalista de mediados de los años cincuenta hacia una participación en el espacio de lo real del *Nouveau Realisme* y de la inmediatez del *happening* que comparte con las acciones ZAJ de principio de los años sesenta y más tarde con los artistas del Instituto di Tella de mediados de los años sesenta. Además, sus incorporaciones de personas y sus siluetas en tela anteceden el *siluetazo* de los años ochenta. El relato de la obra y la vida de Greco terminan con la firma de su propia muerte en Barcelona en octubre de 1965 cuando escribe la palabra "fin" en la palma de su mano, concluyendo así su vida como una obra de ficción. Este último acto de una vida entendida como cuento se nos ofrece como escena final de un juego que suspende la oposición entre realidad y ficción y que da a leer su vida como una obra en la que él ha sido su único actor y su principal protagonista.

Breve e intenso, Alberto Greco —entendido como artista, obra y mito— se nos presenta así como un itinerario nómada que permite re-imaginar el relato de la vanguardia como un lúdico y trágico vía crucis de prácticas diseminadas y sin centro que

---

3 Como escribe Greco "*Una obra tiene sentido mientras se hace, como aventura total, sin saber lo que va a suceder. Una vez concluida ya no impacta. Se ha convertido en el mejor de los casos, en un cadáver sagrado*". (Greco, en López Anaya, *op. cit)*.

4 Como escribe Antonio Saura "*Cada obra de Greco es en sí misma un fragmento de vida, pero es también parte de un todo inconcluso, proliferante y generoso, y como la vida misma, un lugar de encuentros y de experiencias, un poblado espacio en el que se reúnen azarosos acontecimientos, lúcidas afirmaciones, dramáticas situaciones y alzamientos bienaventurados*". (Saura, *Glosa con Cuatro Recuerdos*, en Rivas, 1991, p. 21).

supera los frágiles antagonismos entre centro y periferia, entre europeo y latinoamericano, y que se ofrece como una diseminación constante de propuestas artísticas. A través del juego, la obra de Cortázar y de Greco construyen una ficción continua a modo de relato nómada de la neo-vanguardia, y al mismo tiempo, mientras la observan desde fuera, dibujando así itinerarios vitales que juegan y son jugados en las fronteras entre el adentro y el afuera; entre la vida y el arte.

El elemento transformador del juego

Como escribe Gadamer, el juego participa del proceso "*óntico de la representación*" suspendiendo las convenciones que fijan nuestro lugar en lo real y ofrece una experiencia vital que supera la dicotomía entre realidad y ficción pero también entre vida y arte (1999: 161). Tal y como propone Gadamer, la dimensión hermenéutica del juego abre continuamente horizontes que instauran sus propias reglas pero también supone un riesgo en tanto que la identidad y el ser son continuamente jugados. Como Gadamer, Greco se toma el juego en serio. Tanto, que se juega la vida. En la obra de Greco el juego se convierte así en un impulso vital de prácticas artísticas que desplazan continuamente la oposición entre arte y realidad y generan nuevos modos de participar en ella. Como escribe Cortázar sobre el *happening*, la obra de Greco "*abre un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que soportamos a diario*" (1983: 11), pero también se da a leer como un relato que cuestiona la narrativa lineal y hegemónica de la vanguardia.

Alberto Greco y el Arte Vivo

En sus acciones *Arte-Vivo* y *Vivo-Dito,* Greco rodea escenas de la vida cotidiana con un círculo de tiza en el suelo o señala escenas de la realidad con el dedo. En ellas, Greco participa y se apropia de la vida y de todo lo que en ella acontece**.** Greco realiza su *Primera Exposición del Arte Vivo* en abril de 1962 en una calle de París en la que encierra con un círculo de tiza y firma al escultor argentino Alberto Heredia [fig. 1]. Greco repite el mismo gesto en diferentes calles de París, Madrid y Roma designando en círculos de tiza en el suelo, objetos encontrados, escenas de la vida y transeúntes ocasionales.

A través del simple trazo de un círculo de tiza en el suelo que luego firma con su nombre, Greco señala la realidad como forma de intervenir en la vida e inscribirse en ella [fig. 2]. Como escribe en su *Manifiesto-Dito del Arte-Vivo* que expone en forma de carteles por las calles de Génova, Greco define el *Arte Vivo-Dito* como una práctica que participa en "*la aventura de lo real en la que el artista enseñará a ver no con el cuadro*

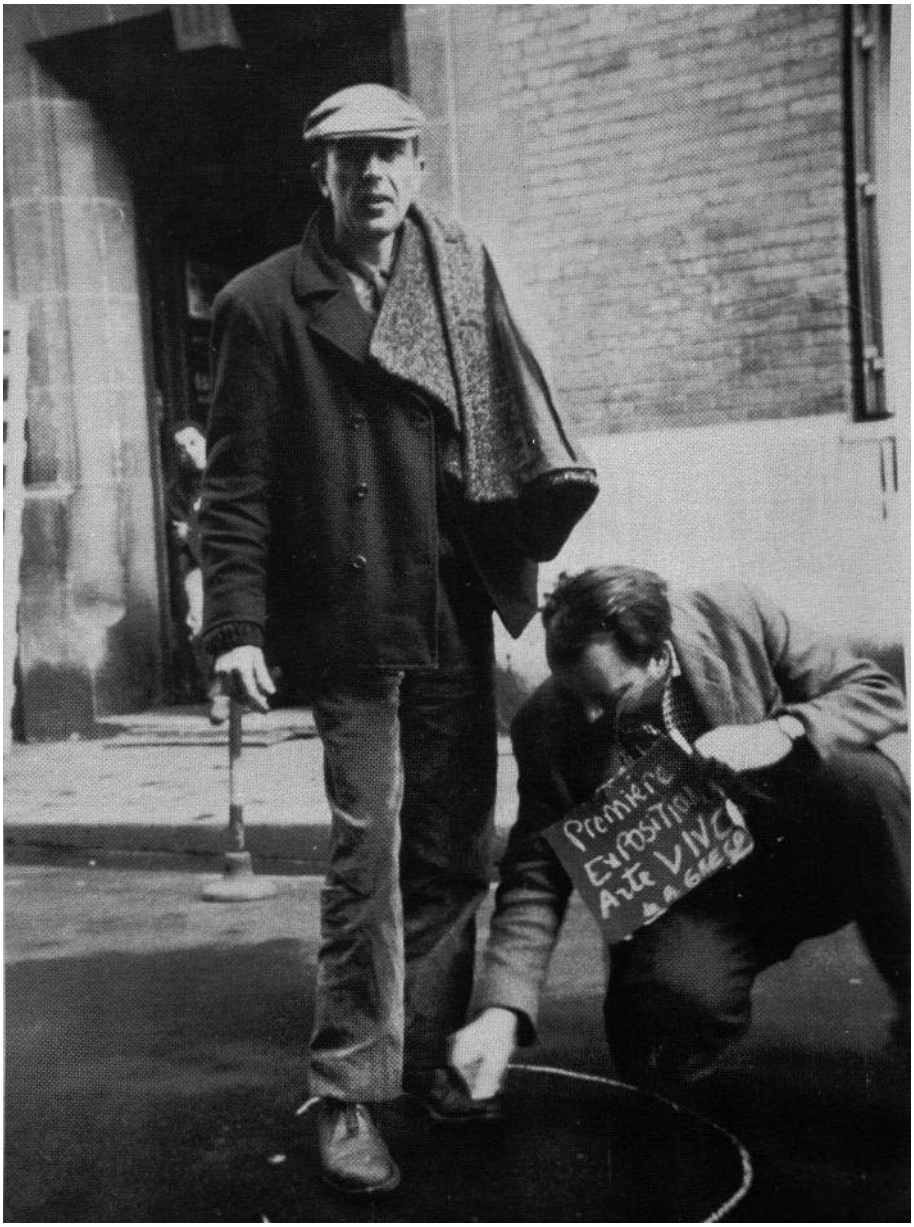


Fig. 1.
Vivo-Dito, París, 1962.

Fig. 2.
Vivo-Dito, Madrid, 1963.

sino con el dedo"[5]. La obra de Greco juega con el trazo, la firma y el nombre que se transforman así en marca presencial, en testamento de vida y en signo de una escritura personal; en un juego en el que la vida, la realidad y el arte se juegan y son jugados sin jerarquías. Frente al gesto existencialista de la pintura informalista, la obra de Greco se apropia del dispositivo institucional de la firma para proponer una diseminación continua de sí mismo como artista y como relato, mientras funciona como marca personal y al vez impersonal, en lo que Jacques Derrida llama la aventura seminal del trazo que permite el juego entre presencia y ausencia que hace posible toda escritura (1982: 328)[6].

El artista como mito en los 60: Klein-Manzoni-Greco

Greco no es el único artista usando la firma como obra. En enero de 1961 Piero Manzoni había creado sus *Esculturas Vivientes* en las que escribe su nombre sobre la piel de cuerpos femeninos semidesnudos que fotografía y documenta mediante un certificado de autenticidad. Las firmas de Manzoni transforman el cuerpo femenino en objeto de arte y por tanto en valor de consumo y mercancía mientras consolidan y perpetúan la lógica de la institución artística: artista-obra original-galería-museo. Frente a los objetos-firmas autentificados de Manzoni, Greco traza efímeros círculos de tiza en el espacio público de la calle, firmando escenas de la vida cotidiana y participando de lo imprevisto y lo aleatorio de la realidad[7].

Anterior a Manzoni, en octubre 1960, Yves Klein realizó sus *Antropometrías del período azul* en la galería internacional de arte contemporáneo de París en las que Klein dirige a un grupo de mujeres desnudas que como pinceles vivos, marcan sus siluetas en

---

5 *"El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver de nuevo lo que suceded en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero "el objeto encontrado" lo deja en su sitio, no lo transforma, no lo "mejora" no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es la contemplación y la comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa la galería y la exposición. Debemos ponernos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, ruidos, lugares, situaciones".* (Alberto Greco *Manifiesto Dito del Arte Vivo,* 24 de julio de 1962, citado en Rivas, 1991, p. 291).

6 *"By definition, a written signature implies the actual or empirical nonpresence of the signer. But, it will be said, it also marks and retains his having–been present in a past now, which will remain a future now, and therefore in a now in general, in the transcendental form of nowness (maintenance). This general maintenance is somehow inscribed, stapled to present punctuality always evident and always singular in the form of the signature. This is the enigmatic originality of every paragraph. For the attachment to the source to occur, the absolute singularity of an event of a signature and of a form of the signature must be retained: the pure reproductibility of an event."* (Derrida, 1982, p. 328).

7 Para Jose María Moreno Galván, las firmas de Greco lo convierten en un lúdico "terrorista": "*Greco, a fuer de artista, no es tanto el hombre que está realizando el mundo que quiere cuanto el que está testimoniando el mundo que vive*". (Moreno Galván, *Alberto Greco,* citado en Francisco Calvo Serraller, España, *Medio siglo de arte de vanguardia,* 1939–1985, Fundación Santillana / Ministerio de Cultura, 1985).

un rollo de papel con su color azul patentado (*Azul Klein Internacional*, IBK). Ante un selecto público, Klein oficia como maestro de ceremonias junto a una orquesta de cámara en una acción que es a la vez estudio, galería de arte y entretenimiento burgués. Frente a *Antropometrías*, en las que Klein, vestido con esmoquin y guantes, se desmarca de los cuerpos-pincel, Greco realiza incorporaciones en tela en las que inscribe a personas de la calle en sus telas. A diferencia de Klein, Greco inscribe su propio cuerpo en su obra y participa de ella como autor y como objeto.

Greco encontró a Klein en marzo de 1962 en París en la exposición *Antagonismes 2. L'Objet* en lo que Rivas (1991: 290) describe como la fundación oficial del *Vivo-Dito*. Greco apareció en la inauguración sin invitación y vestido de hombre-sándwich con un cartel que decía "*Alberto Greco obra fuera de catálogo",* regalando a los presentes tarjetas personales en las que había escrito "*Alberto Greco, objeto de arte"*. Como cuenta Rivas, Greco pidió prestado a Klein un bolígrafo y firmó a una duquesa y a un vagabundo transformando a Klein en garante, testigo y espectador de su *Arte Vivo-Dito*. Así, ante Klein, Greco se convierte en autor y obra de su propio juego.

Frente las prácticas solipsistas de Klein y Manzoni en las que el artista se convierte en mercancía mística que es finalmente consumida por la institución artística, las acciones de Greco se desplazan hacia los márgenes de lo popular y lo efímero donde Greco —artista, obra y mito— se disemina como una obra participativa que se ofrece y es dada para ser compartida. En el proceso de resignificación del artista-mártir como legitimador de la lógica del consumo de principio de los años sesenta, la obra de Greco crea diálogos y encuentros con la obra de Manzoni y Klein, pero también con las obras de Minujín y Massotta, propiciando así un espacio de ruptura y a la vez encarnando un puente entre la vanguardia europea y latinoamericana.

Greco y el *Arte Vivo-Dito*

El periplo vital de Greco es el testimonio de una obra que traza círculos itinerantes; de Buenos Aires a La Pampa, de Sao Paulo a París, Roma y Madrid, de Ávila a Nueva York y Buenos Aires y finalmente a Barcelona, donde pone fin a su vida. Frente al eje dominante de la narrativa de la vanguardia que viaja de París a Nueva York, la biografía de Greco conforma un itinerario diseminado y nómada de encuentros y prácticas[8].

8 A finales de 1960 y principios de 1961, Greco había viajado por el interior de Argentina con el proyecto de Rafael Squirru *Exposiciones Rodantes de Arte Argentino*. El proyecto consistía en una serie de camiones con un chófer y un artista para llevar arte y libros de la capital a pequeñas poblaciones de La Pampa, la Patagonia y Tierra de Fuego, donde se celebran conferencias, coloquios o concursos populares. Como escribe Greco: "*Creo que la exposición rodante es una magnífica idea y se pueden hacer cosas maravillosas. Pienso dar en cada lugar dos conferencias*". (Greco, "Carta a Lila Mora", citado en Rivas, 1991, p. 280).

En 1961, Greco rodea la ciudad de Buenos Aires escribiendo en los muros de sus calles: "*Alberto Greco qué grande sos*" y "*Greco, el artista informalista más importante de América*", apropiándose así de la ciudad. En Abril de 1962 Greco viaja a la Bienal de Venecia y ante el paso de la comitiva oficial ante el pabellón de Argentina, Greco abre una caja con ratones. Los ratones blancos de Greco caminando indiferentes por los jardines, recuerdan a los conejitos blancos que vomita el protagonista del cuento de Cortázar que, reunidos en círculo y atónitos frente a nuestra mirada, desmitifican los persistentes códigos de lo real[9]. Estas acciones bordean lo irreverente y lo lúdico, situándose entre la acción impredecible del *happening* y la acción construida situacionista, pero también funcionan como un espacio imprevisto que es compartido y que se da como una ceremonia colectiva.

Tras pasar por Venecia, Greco empapela las calles de Génova con sus carteles-manifiesto del *Arte-Vivo* rodeando con ellos la ciudad. Poco después viaja a Roma donde escribe en tiza de colores por las paredes del centro histórico: "*La pittura é finita, viva el arte Vivo-Dito, Greco*", convirtiendo los muros de la ciudad en un inmenso círculo en el que él mismo se escribe y se inscribe a través de su nombre. En Roma, Greco crea junto a Carmelo Bene *Cristo 63, Homenaje a James Joyce*; una obra de teatro en la que parodian la vida de Cristo. La obra es censurada y Greco es expulsado del país por pornografía y blasfemia. Al día siguiente Greco llega a España.

En Madrid Greco crea su "Galería Privada" que es a la vez su estudio, domicilio, galería de arte y local social; abriendo así un espacio de encuentro entre los artistas de Argentina y de España de principios de los sesenta. En Madrid, Greco conoce a Juana Mordó y a Eduardo Arroyo. En octubre de 1964 Greco colabora con Manolo Millares creando un artefacto para la paz, a mitad de camino entre objeto de rastro y obra de arte destructivo, y con Antonio Saura, con quien crea una crucifixión con rollos de papel higiénico[10].

En noviembre de 1964 Greco viaja a Buenos Aires y realiza *Mi Madrid querido junto con el bailarín Antonio Gades*. *Con presentación de Jorge Romero Brest*. Emulando a Klein como caballero de la orden de San Sebastián, Greco aparece en la galería Bonino vestido de almirante y realiza incorporaciones a la tela dibujando siluetas de los asistentes en los muros de la galería. Como cuenta Jorge López Anaya, la acción continuó en la calle y terminó en la plaza San Martín donde, bajo la estatua ecuestre del general, Greco incorpora el cuerpo de Gades en una tela.

---

9 El cuento de Cortázar es *Carta a una señorita en París*. En febrero 1962 Alberto Greco había colocado 30 ratones en la galería Creuze-Messina de París con motivo de la exposición *Curatela Manes y 30 Argentinos de Nueva Generación* y que Greco denomina "*30 Ratas de la Nueva Generación*". "*Greco había bautizado a los 30 ratones con el nombre de uno de los 30 artistas argentinos. Y no lo hizo a voleo sino en función de ciertas afinidades que cada día, según parece, iban acentuándose. ¡Los treinta artistas de Greco trabajaban para él!*". (Rivas, *op. cit*. p. 288).

10 De ella Greco cuenta: "*Pinté un cuadro con Saura titulado* Crucifixiones y Asesinatos sobre la muerte*, un óleo sobre tela de 6x4 metros. Es sin duda su mejor obra y también la mía. Bárbara, asquerosa, repugnante, un verdadero asesinato maravilloso. Es una barbaridad, pero la pintura deber ser una barbaridad*". (Greco citado en Rivas, 1991, p. 316).

En marzo de 1965, Greco viaja a Nueva York y participa en *La llave del Metro*, una acción colectiva en el vestíbulo de Grand Central Station junto a Allen Kaprow, Christo, Arman, Spoerri y Warhol, entre otros, en la que se escondieron obras y objetos en las taquillas y vendieron las llaves en forma de tómbola. Greco re-denomina la acción como *Rifa Vivo-Dito* y al renombrarla se apropia de ella. Como recoge Rivas, en Nueva York Greco se presentó ante Marcel Duchamp vestido con un albornoz y le pidió que le firmase haciendo de él un *ready-made*[11]. Si en París Greco había firmado ante Klein como testigo ilustre del acto fundacional del *Vivo-Dito*, ante Duchamp Greco se convierte a sí mismo en obra designada.

Gran Manifiesto-Rollo del Arte Vivo-Dito: la obra de circular de Greco y la neo-vanguardia en la meseta castellana

En Piedralaves, un pequeño pueblo de la provincia de Ávila que él refunda como *Villa Grequisimo*, Greco realiza tal vez su obra más ambiciosa y compleja, el *Gran Manifiesto-Rollo del Arte Vivo-Dito*, un rollo de papel continuo a modo de diario, manifiesto, testimonio y muro en el que Greco escribe, dibuja, hace *collages* de manera continua y con el que envuelve el pueblo y sus habitantes. *Gran Manifiesto-Rollo* es a la vez escritura corporal y cuerpo escrito con el que Greco acota lo real convirtiendo la vida y lo que le rodea a la vez en objeto y sujeto de su obra. Con la ayuda de sus habitantes Greco despliega su rollo por las calles mientras rodea las calles del pueblo. Así, la escritura-cuerpo de Greco celebra la vida, pero también la circuncida hasta crear un círculo que al mismo tiempo la acota, la señala y la re-significa. Con *Gran Manifiesto-Rollo*, Greco participa con gesto propio en la (re)definición del rol social del artista moderno y al mismo tiempo se inscribe en la narrativa de la neo-vanguardia desde un pequeño pueblo de la meseta castellana de la España franquista de los años sesenta. Como en sus círculos de tiza en las aceras de París y Madrid, y como en sus grafitis-lemas por las paredes de Buenos Aires, Roma y Génova, *Gran Manifiesto-Rollo* traza un círculo en el espacio público en el que Greco se disemina y se da en tanto que obra y juego para ser compartido.

El Fin del Juego: Alberto Greco como mito

Greco concluye su vida como un relato. Al firmar su muerte con la palabra "fin", Greco suspende su muerte real y convierte su vida en obra de ficción. En su muerte-firmada,

11 Andrés Monreal, "Fragmento de un texto remitido a Claudio Bodal", citado en Rivas, *op. cit*. p. 329.

ESTO
ES UN
ALBERTO

Greco se ofrece como autor y como texto. Su obra y su biografía se ofrecen así como un juego autorreferencial en el que el artista está presente como parte de su propia ficción trágica y a la vez ausente de ella. La vida-obra de Greco se revela como un relato discontinuo y sin centro que se da a leer como mito. Como en los cuentos de Cortázar, la obra de Greco propone un juego lúdico, trágico y vital que es a la vez gobernado por su propia imposibilidad como juego. A través de las reglas del juego que sus propias obras establecen, las obras de Cortázar y Greco abren espacios en lo real y participan con nombre propio en la resignificación de un sujeto activo de los años sesenta, mientras juegan con las débiles fronteras entre realidad y ficción y cuestionan los límites entre relato y vida.

Como en los textos Cortázar, el *Arte-Vivo* y las acciones *Vivo-Dito* de Greco transitan por la vanguardia, trazando un trayecto itinerante y nómada que al mismo tiempo participa de y desestabiliza el paradigma historiográfico hegemónico de París a Nueva York. A través del juego, la obra de ambos construye puentes en una vanguardia que es diseminada e itinerante mientras propone un sujeto nómada y siempre en tránsito que se activa y supera los discursos normativos dominantes; jugando en el límite en el que se juega el relato de la vida y la vida en el arte [fig. 3].

Página anterior. Fig. 3.
Vivo-Dito, Piedralaves, Ávila, 1963.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime

— "Homo Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar". En: *En Busca del Unicornio: Los Cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983, pp. 215-232.

CORTÁZAR, Julio

— "Manuscrito hallado en un bolsillo". En: *Octaedro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

— "Final del juego". En: *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 1982.

— "Carta a una señorita en París". En: *Bestiario*. Madrid: Alfaguara, 1982.

— "What Happens Minerva?" (1967). En: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XX, 13º ed. 1983, p. 11.

DERRIDA, Jacques

— "Signature, Event, Context". En: *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 307-329.

ENGUITA MAYO, Núria

— "La *aventura de lo real* en la obra de Alberto Greco". En: VV. AA. *¿La Guerra ha terminado? Arte en un Mundo Dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

GADAMER, Hans-Georg

— *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1999.

GIUNTA, Andrea

— *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte Argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

LÓPEZ ANAYA, Jorge

— "Alberto Greco". En: *La Vanguardia Informalista (1957-1965)*. Buenos Aires: Sendrós, 2003.

— *Alberto Greco, un extravío de tres décadas*. Buenos Aires: Galería Borges 1996

MORENO GALVÁN, José María

— "Alberto Greco". En: *Artes,* n.º 56, Madrid, 23 de mayo de 1964.

RIVAS, Francisco

— "Alberto Greco, la novela de su vida y el sentido de su muerte". En: VV. AA. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM, 1991.

SAURA, Antonio

— "*Glosa con cuatro Recuerdos"*. En: VV. AA. *Alberto Greco*. Valencia: IVAM, 1991. pp. 17-24.

Modernidad y Modernismo(s): desplazamientos y divergencias

Presentación

Modernity in Whose Name?

MICHAEL ASBURY

In *Modernismo Nordestinizado*, Catrin Seefranz traces the Pre-history, so to speak, of the tropicalia movement back to its formative precepts in the North-eastern state of Bahia: the predominantly black hinterland, a place associated with African traditions, supposedly forgotten by the modernisation of the nation in its transition from sugar cane to coffee production which in turn fuelled the industrialisation of the South and in particular São Paulo. Seefranz argues that despite having been initiated by the (white) cultural elite, highlighting particularly the figure of architect Lina Bo Bardi, such precepts were the product of an engagement with the vernacular and popular traditions on the one hand and an interest in opening access to high culture and education to the masses on the other. The paper posits an interesting counter history to the predominant version of popular engagement within Brazilian art which invariably focuses on the activities of Hélio Oiticica and his involvement with the favela Mangueira. In Seefranz paper we find several possibilities for the construction of historical narratives that relate (in a specific manner) to wider events whether in terms of aesthetics, literature, music or politics.

One such instance which I would like to develop here at the risk of digressing is that of Glauber Rocha's *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). The film invokes Euclides da Cunha's historical novel *Os Sertões* (1902) written as an account of the Canudos war in the late 19th century. A popular uprising of sorts, caused by the sheer misery experienced by the people of the northeast whose utter poverty was only exacerbated by drought and the economic shift of the country which privileged the South, during the years following the declaration of the Republic.

The Canudos community was led by a self proclaimed prophet (like in Rocha's film) who combined his catholic fervour with a monarchic rhetoric which ultimately led to it's brutal demise, following several republican army attacks. The positivist rhetoric of order and progress that the new republic declared showed its violence towards the miserable, backwards, illiterate but also superstitious and politically reactionary masses.

Canudos exemplifies the difficulty and complexity of the subject at hand in this conference, modernity in Latin America. If we consider Glauber Rocha's arguably most iconic scene in his later film *Terra em Transe* (1967) where the poet gags the worker from speaking, we find perhaps the Tropicalist answer to the romantic leftwing vision of the heroic proletarian (As Rogerio Duarte was quoted in Catrin's paper: *Decompartimentamos tudo*).

As suggested by Fabiola Martinez, modernity in Latin America cannot be considered other or alternative to an original version of itself. Its contradictions are not singular, that is, are not a product of its implementation outside its proper or natural (European in other words) conditions but are merely specific. This is a question that Maria Iñigo's paper raises and which I will return to shortly.

One could suggest for example an approximation between the violent ruthlessness of the Brazilian early republic with current US and EU policies in the middle east as specific instances of the use of brutality in the name of modernity. The impossibility of a binary, an either or, position towards such conflicts suggests the urgency of the issues at stake. In this context the following question could be posed: can we really blame modernity itself for the dreadful consequences perpetrated in its name?

It is also in this sense that seemingly contradictory approaches towards abstraction appear in several papers. Its emergence within Latin America is reported as canonical and invariably distinct from the vernacular elements that permeated the more overtly hybrid qualities of Figurative or Surrealist art. Yet, like modernity itself, the hybrid is contingent on agency. When the hybrid emerges as the implicit signifier of the singular, of the authentic, then we also witness a perverse re-apparition of the binary relationships it purportedly denies.

Fabiola Martinez discusses how two seemingly antagonistic genealogies of modernism in Mexico, Abstraction and Surrealism would find their relation to place through the evocation of the Pre-colombian past in order to attain a sense of "cosmopolitan *mexicanidad*". The accusation that equated Abstraction with anti-patriotism appears in several other contexts. An interesting question emerges here. Can we not equate the search for an association with a pre-colombian past, Monteiro's isomorphic connection with the Asirian cultures and the antropophagite quest for a cultured savagery with a common desire for a sense of lost authenticity? Antropofagia (as well as transculturalism, despite and interestingly not mentioned today) appears in this sense as the other side, the antagonistic genealogy of geometric abstraction for example. Yet this is a necessary other, one which imbues the specificity of abstract geometrical avant-gardes in Latin America.

Mara Sánchez Llorens approached Clark and Artigas through their expressions of the term "freedom", and in this sense it might be interesting to relate Pedrosa's and Herbert Read's thoughts on freedom and modernity.

Danger, transcendence and perdition, are brought together in Heidegger's thoughts on technology, and by extension modernity itself, in not such a dissimilar way in which the "desperation and tragic contradictions" of life encompassed by science and technology appear in Mario Pedrosa's writing on Abstraction in Brazil throughout the 1950s. Pedrosa's *The Problematic of Sensibility* stated for instance that:

> *"In effect this art does not aim at embellishing life but to harmonise it, to take it out of its desperation and tragic contradictions. It aims at interpreting life in terms of the natural, antinatural or hipernatural world, created by the science and technique that encompasses it. Its task consists exactly of finishing that terrible dichotomy between intelligence and sensibility; to fuse them again as when man became for the first time conscious of his destiny and of his being and of these as being distinct. Even the concretists, the geometrics or constructivists, search [...] a form of knowledge that has been abandoned by western civilisation; they want to rejuvenate it by means of new symbols, of intuition-forms still unknown whether of imaginary or extraperceptual origins (2005: 102)."*

Pedrosa, in other words, considers the primal truth to be the moment in which the self, or consciousness of being for itself, becomes detached from the awareness of humanity's historical progression, its destiny.

Herbert Read in his essay *Existentialism, Marxism and Anarchism* (1949) saw precisely this aspect of Sartre's philosophy as representing "*an advance in philosophical rectitude where the possibility of detaching oneself from a situation in order to take a point of view concerning it [...] is precisely what we call freedom*". And aligning himself with Heidegger, Read continues:

> *"It can be argued with force that precisely such a capacity for detachment is the cause of our social disease, our disunity, and aggressiveness; but it must be admitted that our major advances in scientific thought are also due to the development and use of this faculty. But there is a danger inherent in detachment which the existentialist fully realises. It is the danger of idealism"* (1952: 143).

For Read the revolutionary Transcendentalism inherent in Existentialism amounted to an ontological state of detachment and to the possibility of the individual's will to reconnect with "primal truth". The association of Pedrosa's thought with that developed in parallel by Herbert Read is useful in the sense that such an association points to the problem that the centre-periphery binomial poses.

Maria Iñigo following a concise theoretical overview on how the category of the modern has been continually reassessed within postcolonial thought, concludes by in-

voking the figure of the native, whether the noble savage or the antropophagite, appears within and throughout the modern imaginary, continuously reassessed and reconfigured like the notion of modernity itself within the critical and political analysis of the present.

I particularly appreciated Lori Cole's approach to the question "what is an avant-garde" posed by the Madrid-based journal *La Gaceta Literaria* in 1930. Her critique of the integrity of European Modernism and its genealogies is particularly useful in understanding the dynamics of the Latin American case. Interesting in Cole's analysis it is again the legacy of the Purist nationalist ideology that emerges through references to *L'Esprit Nouveau* or implicitly through *Grecia Magazine*, whose very name suggest the inherited western tradition that the Purist rhetoric saw as rightfully their own. The very nationalism of European avant-gardes, as opposed to what is usually assumed to be their claimed universality, became the model for Latin American's own claim of specificity and at times singularity.

It is in this sense that we can consider perhaps the artists Cecilia Farjado-Hill uses as case studies. Not as excluded from the grand narratives on Latin American art or as subjective expressions from the periphery of the periphery, but through the metaphor of the duality of the centre/periphery gaze as context setting, she is able to emphasise the specific, or particular cases of suffrage, who ultimately should be considered not based on the politics that has driven them to produce but the particular way in which it has been articulated, that is to say, the way in which it becomes art.

Bibliography

PEDROSA, Mario
— "Problematica da Sensibilidade II". In: MHAC, p.71; FPE, p. 310, quoted in ARANTES, Otilia. *Mario Pedrosa: Itinerario Critico*. São Paulo: 2005.

READ, Herber
— *The Philosophy of Modern Art*. London: Faber and Faber, 1952.

¿Qué es la vanguardia?: Ultraism between Madrid and Buenos Aires

LORI COLE

"¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted?"[1] The reflexivity of this questionnaire, posed by the Madrid-based magazine *La Gaceta Literaria* in 1930, suggests that the Spanish avant-garde was eager to define itself and ensure its legacy. The questionnaire's responses centralize the role that the poetic movement *ultraísmo* had in forming a uniquely Spanish avant-garde. However, by the time *La Gaceta Literaria* published its questionnaire in 1930, Ultraism had already experienced an afterlife in Argentina. In 1923 the Argentine magazine *Nosotros* issued a questionnaire titled, "Nuestra encuesta sobre la nueva generación literaria," whose contributors cite Ultraism as heralding a uniquely Argentine avant-garde. Responses to both surveys indicate that writers in Spain and Argentina were anxious to participate in an international dialogue about what it meant to be modern, while creating and reinforcing this modernity on a national scale.

The relationship of these Spanish and Latin American magazines to Ultraism offers a model for how modernism unfolded internationally. Such simultaneous modernism—rather than late or uneven modernism—is evidenced by the self-generated historiography created by the questionnaire. Through their responses, Spanish and Latin American artists and writers create their own narrative of what constitutes the avant-garde. By analyzing the way each country's publications instrumentalized Ultraism in service of building a national canon, I offer an alternative model of the Transatlantic avant-garde based on an interdependent internationalism, which was articulated in response to questionnaires.

1 "What is the avant-garde? Has it ever existed? How have you understood it?" Miguel Pérez Ferrero, "Una encuesta sensacional: ¿Qué es la vanguardia?" *La Gaceta Literaria*, 83 (June 1, 1930) 1. All translations by the author unless otherwise noted.

The Questionnaire

Questionnaires were ubiquitous in the modern period. Magazine editors issued broad open-ended questions to their contributors, such as *"¿Pourquoi écrivez-vous?"* (Why do you write?), and "¿Qué debe ser el arte americano?" and published the responses in subsequent issues of the magazine. Emerging in reaction to the formal logic of periodicals, the questionnaire is as central as the manifesto in forming, announcing, and recounting the history of the international avant-garde in print. However, unlike a manifesto whose signatories align with a single polemical text, the questionnaire produces a patchwork of responses, offering a composite portrait of a community.

By enabling a dispersed group of artists and writers to collaborate across national borders, magazines also generate anxiety about the collective purpose uniting their diverse constituents. Questionnaires address this anxiety by providing a means for individuals to insert themselves into a broader community formation in print. Moreover, through questionnaires, those from the so-called peripheries of European modernism—places such as Spain and the Americas—could situate themselves in conversation with international movements even as they advanced their own national artistic agendas.

Surveying the Field: *La Gaceta Literaria*

La Gaceta Literaria prominently featured the linguistic, artistic, and ideological diversity of Spain and was thus well positioned to survey its readers about the state of the avant-garde. Its editors' experiences reflected its diverse aims. Ernesto Giménez Caballero, who founded the magazine in 1927, was a prominent supporter of the avant-garde who had by 1930 already begun to champion Spanish fascism, while Guillermo de Torre, the magazine's secretary and a central proponent of Ultraism, was a poet and critic who soon fled Spain due to political repression.[2] The publication invited contributors from all over the country to write in their local languages, which spurred the philosopher José Ortega y Gasset to note in its first issue that the magazine would be "*supranacional*" and "*abierto, incluso lingüísticamente*" (quoted in Hernando, 1974: 13).

Miguel Pérez Ferrero, the magazine's film critic, initiated this particular questionnaire, writing that the term "vanguardia" was applied thoughtlessly to "*a todo lo que extraña, lo que choca*". He asked the magazine's contributors the following ques-

2 Giménez Caballero published *Circuito Imperial* in 1929 on his impressions of Mussolini's Italy. By 1931 he wrote political dispatches for the magazine as "El Robinson Literario de España", pointing to his political isolation from the rest of the avant-garde.

tions: *"¿Qué es la vanguardia? ¿Existe o ha existido la vanguardia? ¿Cómo la ha entendido usted? A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día? ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político"* Such questions prompted heterogeneous, if not contradictory, reactions from the magazine's diverse writers and critics. For Giménez Caballero, *"[e]n España sólo queda el sector específicamente político, donde la vanguardia (audacia, juventud, subversión) puede aún actuar"* (*La Gaceta Literaria,* 83 June 1, 1930, p. 1). Another respondent to the questionnaire cites the 1907 *El Nuevo Mercurio* poll *"[u]na "enquête" sobre el modernism*" thus suggesting that through its use of the genre, *La Gaceta Literaria* was inserting itself in an avant-garde genealogy that could be located nationally (v. *El Nuevo Mercurio,* 2 February 1907, p. 123-4).

Several responses commend Ramón Gómez de la Serna and Guillermo de Torre for their contributions to the Spanish avant-garde. The writer Valentín Andrés Álvarez cites De Torre as the originator of the term "vanguardia" in his sweeping study *Literatura europea de la vanguardia,* published in 1925 (*La Gaceta Literaria,* 83 June 1, 1930, p. 2). The poet Francisco Vighi argues that by signing manifestos and writing for publications such as *Grecia* and *Ultra*, he participated unknowingly in what he termed "*prehistoria de la vanguardia*" (*La Gaceta Literaria,* 86 July 15, 1930, p. 4). As for De Torre, in his response, he identifies Ultraism as the original Spanish avant-garde. However, he notes that the idea of the avant-garde is inherently international, even relational, writing: *"[l]a vanguardia (o "nueva sensibilidad," como dicen en la Argentina; o* esprit nouveau*, en dialecto internacional)"*.[3] De Torre's insistence on the internationalism of the avant-garde is underscored by the fact that he submits his response to the questionnaire from Buenos Aires.

The Origins of Ultraism

Another respondent points to "*los tiempos heróicos de* L'Esprit Nouveau*...el momento vanguardista de Madrid, que debe circunscribirse también al momento explosivo de Ultra*".[4] *Ultra* was a magazine that served as the mouthpiece for Ultraism, a poetic movement that lasted only from 1918-1921, in which its adherents sought to multiply the impact of the poetic image through increased attention to metaphor, adjective, and rhythm (De Torre 1925, p. 86). The magazine *Grecia* printed manifestos and articles

3 "The avant-garde (or "nueva sensibilidad" as they say in Argentina, or "esprit nouveau", in international dialect)". Guillermo de Torre, *La Gaceta Literaria,* 94, November 15, 1930, p. 3.

4 "The avant-garde moment in Madrid" as defined by "the explosive moment of *Ultra*". Guillermo Díaz Plaja, *La Gaceta Literaria,* 86, July 15, 1930, p. 4.

celebrating the new movement and was the first to print the term "vanguardia" in Spain in 1919 (*Grecia* 13, 1919 cited in Vázquez). After *Grecia* folded, *Ultra* published Spanish writers alongside the European poets they admired, such as Mallarmé, Apollinaire, Rimbaud and Marinetti, along with De Torre, Gómez de la Serna and Jorge Luis Borges (v. Barrera López, 2006). Woodcuts by artists such as Norah Borges and Rafael Barradas were featured on *Ultra*'s covers, visually reinforcing the movement's newness.

According to De Torre, Ultraism hoped to bring Spain into concert with the international avant-garde. He writes: *"[u]no de nuestros objetivos esenciales...es llenar esa laguna de distanciación que siempre ha aislado a España...a la zaga del movimiento mundial"*.[5] Ultimately, a question like "Qué es la vanguardia?" is so broad so as to be unanswerable; yet through the act of asking, it instantiates the avant-garde as a category, thereby conjuring a Spanish *vanguardia* into being. For respondents such as De Torre, the questionnaire allowed him to retroactively name Ultraism as Spain's foundational avant-garde.

Ultraism Abroad

Ultraism, De Torre claimed, "*augura una era de internacionalismo artistico*".[6] De Torre married the artist Norah Borges, sister of Jorge Luis Borges and fellow ultraist, in 1928, and eventually settled permanently in Buenos Aires. Jorge Luis Borges, who had moved to Spain from Switzerland in 1918, stayed there until 1921, nearly the exact same years as the length of the Ultraist movement. Upon returning to Buenos Aires in 1921, Borges describes himself as an "orphan" of *Ultra*, which he continued to write for, while also founding the magazines *Prisma* and *Proa*.[7] In the first issue of *Proa,* the editors describe Ultraism as an open space for poetic innovation, defining it as "*una exaltación de la metáfora*" (*Proa,* August 1, 1922, quoted in Lafleur, 2006: 96). Through these magazines, Borges transports Ultraist authors and ideas to a new national context. The critic Jorge Schwartz writes in an essay on the Ultraist poet Rafael Cansinos-Assens and Borges that: *"[l]os dos son fundadores del mismo movimiento: uno en Madrid, en 1918, el otro en Buenos Aires, en 1921"*.[8] Borges acknowledges this position in his own way, writing in *Proa* in 1924:

---

5 "One of our essential objectives...is to fill the gaping distance that has always isolated Spain...[in] trailing behind the global movement" (Barrera López 2001: 75).

6 "Portends an era of artistic internationalism" (*ibid*: 109).

7 "Yo también ando huérfano de la revista *Ultra*". Borges in a letter to Jacobo Sureda, Buenos Aires, c. April 1921. *Cartas del fervor,* ed. and trans. Sylvia Molloy.

8 "The two were founders of the same movement: one in Madrid in 1918, the other in Buenos Aires in 1921". Jorge Schwartz, "Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?", *Hispamérica*, Año 16, n.º 46/47, April–August 1987: 75.

> *"La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido de ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencial de nuestra civilización".*[9]

By initiating two publications that disseminated ultraist tracts, Borges transported the culture that he "drank of" in Europe to a new context, launching the movement that became the basis for "the new literary generation" in Argentina as well as the print publications that sustained this group's output. Borges naturalizes this transposition, "miraculously" transporting Ultraism and extending European patrimony to the Americas, where such culture he then claims not only as an "essential" but also as a "product of our civilization".

Nosotros and the New Literary Generation

In addition to founding two magazines, Borges wrote for several other Argentine publications, including *Nosotros.* In 1921 *Nosotros* published Borges' essay "Ultraísmo" along with an "Anthology" of Ultraist poetry in 1922. *Nosotros,* founded in 1907 by Alfredo Bianchi and Roberto Giusti, was deliberately inclusive, much like *La Gaceta Literaria* in Spain. With over a hundred pages of text on literature and the arts, *Nosotros,* as Beatriz Sarlo explains, worked to "*organize and disseminate artistic and intellectual production*", paving the way for smaller, more divisive publications such as *Prisma, Proa, Inicial,* and *Martín Fierro* (1993: 96-7). Thus the third person plural of "*nosotros*" includes the newer and older literary generations alike and bridges different facets of Latin American literary production.[10]

Two years after Borges published "Ultraísmo" in *Nosotros,* the magazine issued a questionnaire whose responses established Ultraism as a nationally-specific poetic tradition.[11] The questionnaire, "Nuestra encuesta sobre la nueva generación", was pub-

---

9 "The high culture that until now has been the exclusive patrimony of Europe and the few Americas that had drunk of it, begins to represent itself, in a miraculous way, as an essential product of our civilization". Jorge Luis Borges *et al*, *Proa*,1924.

10 The editors explain how the title *Nosotros* also derives from an unpublished book by Roberto Payró, whose first chapter they serialize in the first three issues of the magazine. The magazine also includes Rubén Darío's commentary on the book, originally published in 1896 in *La Nación*, thus further inscribing *Nosotros* along a literary lineage traceable back to Darío, the quintessential cosmopolitan modernist. They also published poetry by Evar Méndez, the future editor of *Martín Fierro,* in this first issue. *Nosotros* [Publicaciones periódicas]. Tomo I, n.º 1, agosto de 1907, Buenos Aires. Online: Cervantes Virtual, http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/acadLetArg/12826405339062624198624/not0001.htm#N_1_ (22 Mar 2011).

11 Jorge Luis Borges returned to Buenos Aires in 1921. Although Guillermo de Torre traveled to Buenos Aires many times in the 1920s, and married Norah Borges in 1928, he did not settle in Argentina permanently until the late 1930s.

lished in May 1923 and its forty replies were printed in subsequent issues of the magazine.[12] The questions included: "¿Hay entre usted y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿Cuál es? Algunos otros jóvenes de su época, ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?... ¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación?" The survey was aimed at writers younger than thirty.[13] It sought to articulate a "shared aesthetic orientation" among writers who were the "most talented youth of their generation" and thus to establish a national literary heritage into which younger writers could insert themselves.[14]

Ultraism became a touchstone for many of the respondents. Borges replies, *"[e]n lo que atañe a la lírica...hermáname un conjunto de poetas de la tendencia ultraísta*".[15] The poet Francisco López Merino asserts, *"[l]os únicos escritores jóvenes que en el país constituyen una agrupación perfectamente definida son los que a sí mismos se denominan ultraístas"*, which he accredits to the magazines *Nosotros, Prisma,* and *Proa,* and he quotes Borges' essay on Ultraism.[16] Even those that scoff at Ultraism recognize its influence, as evidenced by the contribution of Atilio García y Mellid, who writes: *"[c]omo grupo de ideales lo creo único en la República, sin la enfermiza pretensión de los* ultraístas*, imberbes que hablan de estéticas communes"*.[17] Such responses demonstrate the reach of Ultraism in Argentina at the time.

Beatriz Sarlo explains how the questionnaire works to establish a literary lineage by reframing it as a question of "*qué grado de cohesión e identificación experimentan, en su conjunto, como grupo y respecto del ultraísmo*".[18] Because the questionnaire was attuned to the contributions of ultraist poetics and to the formation of a national canon, the survey marks a turning point in the self-identification of the Argentine avant-garde. To claim "argentinidad" necessarily requires the forma-

---

12 *Nosotros* 44, May-August, 1923 and 45, September-December 1923, pp. 168-172.

13 "Is there among you and the writers of your age a shared aesthetic orientation? What is it? Are other young people of your era oriented differently? Who are they and what is their [literary] orientation?...Who are the most talented young people of your generation?".

14 The respondents included Borges, Julio V. González, Bartolomé Galíndez, Leopoldo Marechai, Nicolás Olivari, Ángel Battistessa, and Alfredo Orgaz, among others.

15 "In regards to poetry...I align with a group of poets of the ultraist tendency". Borges quoted in Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martin Fierro*" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Año 8, n.º 15, "Las Vanguardias en América Latina", 1982, pp. 46.

16 "The only young writers in the country that constitute a perfectly defined group are those that call themselves Ultraists" (*Nosotros* 168, May 1923, p. 17).

17 "As a group of ideals I only believe in the Republic, without the sickly pretension of the "ultraists", callow youths who speak of shared aesthetics" (*Nosotros* 172, 1923, p. 104).

18 "What degree of cohesion and identification do they experience, in their set, as a group and with respect to Ultraism" (Sarlo, 2006: 44).

tion of a literary genealogy in which new authors can be positioned. The group consciousness established by the respondents to the 1923 questionnaire in their remarks about Ultraism serves to launch the next phase of the Argentine avant-garde, characterized by the foundation of the magazines *Inicial, Martín Fierro,* and others, which define and defend "argentinidad".

Conclusion: a Movement Transported

Ironically, it is a Spaniard who eventually settles in Argentina, De Torre, who attempts to reclaim his influence over Ultraism and Latin American cultural production. In his incendiary article "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica "[Madrid, Intellectual Meridian of Latin America] published in *La Gaceta Literaria* in 1927 De Torre declares: *"[n]osotros siempre hemos tendido a considerar el área intelectual Americana como una prolongación del área España*".[19] Nearly every literary magazine in Latin America refuted this article, strengthening nationalist and pan-American sentiments. An editorial published in the Uruguayan magazine *La Pluma* points out that Spain itself received ideas from the rest of Europe, and that in many ways, *La Gaceta Literaria* and the Generation of '27 were responsible for "*haber abierto las fronteras de España al movimiento renovador de la post-guerra y haberse asimilado los nuevos modos de sentir, pensar, y hacer de nuestro tiempo"*.[20] Such a statement suggests that being open to outside influences is what makes a country modern; this receptiveness to the international avant-garde is precisely what engenders local innovation.

As for Borges he aligned fully with Argentina, severing his previous connections to the Spanish avant-garde. He responds to the "Intellectual Meridian" controversy in *Martín Fierro* by declaring, "*Madrid no nos entiende*" [Madrid does not understand us] and claims that Buenos Aires is more indebted to Italy than to Spain.[21] Borges also went on to renounce his early affiliations with Ultraism. In 1925 he writes that *Proa* "*reafirma su blasón de independencia de cenáculos y de grupos*" and denounces its previous ties with Ultraism.[22] He holds firm to this position, writing later in life: "*[e]stoy arrepentido*

19 "We have always tended to consider the intellectual American scene as an extension of that of Spain". De Torre, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", April 1927, *La Gaceta Literaria* and in *Repetorio Americano* in Costa Rica. Schwartz, 1987, p. 553.

20 "Having opened up Spain's borders to…the new modes of feeling, thinking, and doing of our time". "El meridiano intelectual de America", *La Pluma,* Aug. 1927, p. 10–11, reprinted in Schwartz, 1987: 558.

21 Jorge Luis Borges, "Sobre el meridiano de una gaceta". *Martín Fierro,* vol. 4, no. 42, Buenos Aires: June 1927, p. 7.

22 "*Proa* reaffirms its mantle of independence from coteries and groups" (*Ibid*.)

de esa participación en escuelas literarias. Hoy no creo en ellas. Son formas de la publicidad o conveniencias para la historia de la literature".[23]

However, as demonstrated by the responses to the *Gaceta Literaria* and *Nosotros* questionnaires, Ultraism was a catalyst that galvanized both the Spanish and Argentine avant-gardes. The tension between self-expression and participation, evident in these countries' struggles to establish a national avant-garde, is emblematized in the form of the questionnaire, which seeks to quantify and validate a shared cultural network. *Grecia* and *Ultra* created frameworks for an emerging avant-garde, spurring experimentation that ultimately paved the way for the Generation of '27 in Spain. In turn, Borges transports Ultraism to Argentine print culture where he helps launch the "new literary generation", culminating in the "argentinidad" of publications such as *Martín Fierro*. Both the Argentine and Spanish questionnaires initiated a conversation that sustained and defined not only Ultraism or a "new literary generation", but also their country's participation in the international avant-garde.

23 "I regret such participation in literary schools. Today I do not believe in them. They are forms of advertising or conveniences for the history of literature". Borges, *Boletim Bibliográfico Mário de Andrade* 45, 16. Jorge Schwartz, ed. *Las Vanguardias latinoamericanas: textos y programas.* Madrid: Cátedra, 1991. 50. Borges was not the only active Ultraist who distanced himself from the movement—Rafael Cansinos-Assens parodies Ultraism in his 1921 novel *El Movimiento VP* .

Bibliography

BARRERA LÓPEZ, José María
— "*Ultra*: Núcleo de las primeras vanguardias". In: RAMOS ORTEGA, Manuel José (ed.), *Revistas literarias Españolas del Siglo XX. Vol I: 1919-1939,* Madrid: Ollero y Ramos, 2006.

BORGES, Jorge Luis
— *Cartas del fervor: Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928).* Ed. and trans. Sylvia Molloy. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
— "Sobre el meridiano de una gaceta", *Martín Fierro*, Buenos Aires, 4, 42, June 1927.
— *Boletim Bibliográfico Mário de Andrade* 45, 16, Jorge Schwartz, (ed.) *Las Vanguardias latinoamericanas: textos y programas,* Madrid: Cátedra, 1991.

BORGES, Jorge Luis; BRANDÁN CARAFFA, Alfredo; GÜIRALDES, Ricardo and ROJAS PAZ, Pablo.
— *Proa*. 1-13, Buenos Aires, August 1924, November 1925.

DE TORRE, Guillermo
— *Literaturas Europeas de Vanguardia,* (1925), Ed. Jóse María Barerra López, Intro. Miguel de Torre Borges. Sevilla: Renacimiento, 2001.
— "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", *La Gaceta Literaria*, April 15, 1927.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (dir.)
— "Una *enquête* sobre el modernism*", El Nuevo Mercurio*, February 2, 1907, pp. 123-4.

HERNANDO, Miguel Ángel
— *La Gaceta Literaria* (*1927-1932*)*: Biografía y valoración*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974.

LAFLEUR, Héctor René; PROVENZANO, Sergio D. and ALONSO, Fernando.
— *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. Loco Ediciones, 2006**.**

MOEN, Arnold *et al*. (eds.)
— *Nosotros,* tomo I, n.º 1, (August 1907), Buenos Aires. Online: Cervantes Virtual. http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/acadLetArg/12826405339062624198624/not0001.htm#N_1_ (22 March 2011).
— "Nuestra encuesta sobre la nueva generación", *Nosotros* 44, n.º 168-172. May-August, 1923 and 45, September-December, 1923.

PÉREZ FERRERO, Miguel *et al*
— "Una Encuesta Sensacional: Qué es la vanguardia?" *La Gaceta Literaria,* 83, June 1, 1930, p. 1.

SARLO, Beatriz
— "The Adventure of *Martín Fierro* : The Avant-garde and *Criollismo*", in *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge,* ed. John King (1993) 2nd ed., London: Verso: 2006.
— "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martin Fierro*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Año 8, n.º 15, Las Vanguardias en América Latina, 1982.

SCHWARTZ, Jorge
— "Cansinos-Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?". In: *Hispamérica*, año 16, no. 46/47, April-August 1987, pp. 167-177.

VÁZQUEZ, M. Ángeles
— "Las Vanguardias en Nuestras Revistas". Online Instituto Cervantes. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_05/19012005_02.htm (10/28/2013).

Cuando los límites del arte son invisibles. Cartografías universitarias latinoamericanas

MARA SÁNCHEZ LLORENS

Una de las consecuencias de las idas y venidas de artistas y arquitectos procedentes de sendos lados del océano, durante la primera mitad del siglo XX, fue la reflexión producida en Latinoamérica en torno a la idea de *Síntesis de las Artes*; este pensamiento —que se materializó, entre otros casos, en las Ciudades Universitarias capitalinas— planteó en ellas ciertas divergencias respecto a las ideas europeas[1].

A finales del siglo XIX, México, Caracas y Sao Paulo —como muchas otras ciudades del mundo— ya contaban con un barrio universitario ubicado en el centro histórico. La respuesta a la necesidad de ocupar una nueva ubicación más espaciosa, tardaría en llegar más de medio siglo y coincidiría con reformas educativas universitarias que separaron, además, estudios hasta entonces unidos en muchos casos como Bellas Artes, Arquitectura e Ingeniería Civil.

Un punto de partida interesante para nosotros es la sucesión de documentos desarrollados y divulgados por el MoMA entre 1933 y 1955. Alfred Barr mapeó la creación artística latinoamericana, incluyendo en sus conocidos diagramas y como únicas producciones de este entorno los murales mexicanos de comienzos del siglo XX[2]. En este contexto el catálogo de la exposición del citado museo neoyorkino *Latin American Architecture since 1945* (Arquitectura Latinoamericana desde 1945) —realizado por Henry Russell Hitchcock en 1955— difunde internacionalmente el patrimonio moderno realizado en la anotada geografía. Las Ciudades Universitarias de México y Caracas juga-

1 Protagonizadas, entre otros, por la Bauhaus y Le Corbusier.

2 El trabajo "El canon latinoamericano en desarrollo: exponiendo la colección en el Museo de Arte Moderno, 1945-1954", presentado por Miriam Basilio (New York University) en los "Encuentros Transatlánticos. Discursos Vanguardistas en España y Latinoamérica", demuestra que Alfred Barr estuvo interesado en el Arte Latinoamericano desde 1931, año en que realiza una exposición monográfica de Diego Rivera. En los cuarenta, Barr reafirma este interés al simultanear veintisiete obras latinoamericanas con obras de la colección permanente a través de grandes temas universales como el *Realismo* o la *Tradición Cubista*. Esta investigación es compatible con la reflexión que aquí realizamos, por la que es la divulgación internacional del patrimonio arquitectónico moderno, en general y el de las ciudades universitarias latinoamericanas, en particular, lo que consolida el papel del arte producido en Latinoamérica.

ban un papel fundamental en dicho texto. En este periodo Barr y Hitchcock desalinearon el eje París-New York con desvíos Latinoamericanos, como sus Ciudades Universitarias, escenarios para lo colectivo que fueron ámbitos discursivos, museográficos y artísticos.

El posicionamiento de Latinoamérica ante este debate de la *Modernidad* es una cuestión clave; como el crecimiento de la ciudad y la necesidad de crear un campus universitario fuera del centro.

Ciudad Universitaria de México: la integración paisajística de la historia

Ciudad de México creó su Ciudad Universitaria, conocida coloquialmente como CU, en unos terrenos conocidos como el Pedregal, origen de la primera civilización mexicana y zona abandonada por más de dos mil años tras la erupción del volcán Xitle. El proceso de construcción fue rápido, la CU se inició en 1948 y su inauguración fue en 1952. Su planeamiento formaba parte de un plan de expansión urbana de la ciudad hacia el sur, acompañado de la apertura de la vía rápida de Insurgentes —proyectada para incorporarse a la carretera Panamericana con primera parada en Acapulco, destino turístico en expansión por aquellos años. Esta realidad modernizadora controlada y esta ciudad en construcción se refleja de manera significativa en el mural de Juan O´Gorman *La Ciudad de México* de 1947.

En CU se consensuaron tres ideas comunes: la naturaleza local y meticulosa de los materiales, el respeto por el medio ambiente y la memoria de las antiguas culturas, como muestran las trazas de esta obra coral que son una forma de variación de las ruinas de Monte Albán, ciudad-paisaje prehispánica situada en el estado de Oaxaca.

Nos encontramos ante una experiencia innovadora en la que un grupo de estudiantes de arquitectura ganó un concurso formulado para todos los arquitectos mexicanos en activo en ese momento, desarrollándose posteriormente por más de ciento ochenta arquitectos, ingenieros y artistas bajo la supervisión de Mario Pani y Enrique del Moral, trabajando todos los creadores de forma coordinada. Como anota Serge Gruzinski (1996:29) en su texto *La Ciudad de México. Una historia*: "*Ciudad Universitaria surge de la tierra y transforma la geografía de maestros y estudiantes, al mismo tiempo que promete educación para la mayoría*".

La experiencia cubrió los alzados de muchas facultades con murales y relieves revolucionarios y universales, en torno al conocimiento; pertenecientes, entre otros, a Juan O´Gorman, David Alfaro Siqueiros, José Lazcarro Toquero, Benito Messeguer, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Álvaro Yáñez y Francisco Eppens Helguera. Los autores tuvieron que superar enormes trabas procedentes de la Administración, al tener

que convencer a los correspondientes responsables de la utilización de los murales anotados como material de fachada. Destacamos aquí cuatro piezas.

Vida, muerte, mestizaje y los cuatro elementos fue creado en la Facultad de Medicina entre 1953 y 1954 con teselas de vidrio; el uso de este material incorpora un aspecto revelador en la construcción de CU que va más allá del propio campus y es el objetivo de desarrollar la industrialización de ciertas técnicas ancestrales, en este caso la de los mosaicos producidos por Venecianos de México, industria situada en Cuernavaca. Como dato curiosos podemos comentar que esta factoría no planificó la cantidad de material a utilizar y éste se agotó, pero lejos de ser esto un problema, se convirtió en una oportunidad creativa de emergencia ya que se reciclaron platos de vidrio del mismo tono que, rotos en trozos pequeños, hicieron las veces de teselas.

El mosaico que cubre las fachadas de la Biblioteca Central (1948-52), *Representación Histórica de la Cultura*, es clave también ya que en él, Juan O´Gorman acude al lenguaje de los códices prehispánicos, utiliza piedras de colores procedentes de diversos lugares de la República mexicana y recupera técnicas mesoamericanas olvidadas.

En los dos murales acotados —ejemplos representativos de los murales de la capital mexicana, que hoy visitan millones de turistas al año— detectamos un doble discurso: un profundo respeto hacia los materiales, las densidades, las técnicas y las texturas locales utilizadas (una revisión contemporánea de las manifestaciones artísticas ancestrales) pero también una vocación narrativa (propagandística incluso) de lo que suponía este gran acontecimiento de Ciudad Universitaria que acercaba Ciudad de México a la "Modernidad", y simultáneamente, se posicionaba en el debate en torno a la "Síntesis de la Artes".

Diego Rivera (1977: 12) responsable de los relieves que cubrieron el Estadio Olímpico, afirmó: "*Es sin duda el trabajo más importante de mi vida como trabajador plástico, simplemente porque a mis posibilidades individuales de intervención y construcción, a mi sensibilidad creativa se le sumaron setenta sensibilidades de obreros, albañiles y canteros que son artistas admirables, así como doce pintores y arquitectos que hemos trabajado juntos*".

A través de este testimonio corroboramos otra aportación importante de CU, la participación colectiva de sus creadores; deducimos de esta idea que la anotada "síntesis de las artes" mexicana no consistía únicamente en la superposición de técnicas, formatos y apartados estancos del arte, la arquitectura y la ciudad, sino que se trataba también de la imbricación de muchas mentes pensantes con un objetivo común.

El pueblo a la Universidad, la Universidad al Pueblo, creado entre 1952 y 1956 por David Alfaro Siqueiros, situado en el costado sur de la Rectoría —recientemente restaurado— es un experimento llevado a cabo por el brillante artista experimental que

podríamos clasificar como mural-relieve-cinético: mural que en los más de trescientos metros cuadrados que ocupa comunica fechas significativas de la historia de México, así como la generosidad del conocimiento en los ámbitos universitarios; relieve por la técnica utilizada, ya que alcanza las tres dimensiones espaciales gracias a una estructura de acero cubierta con cemento, recubierto a su vez de mosaico de vidrio; y cinético porque el punto de vista previsto es el de un usuario que accede al campus a bordo de un auto, medio de transporte impulsado en aquellos años —con esta última reseña confirmamos la conexión entre el emplazamiento definitivo de Ciudad Universitaria y la apertura de la avenida Insurgentes rumbo a la carretera Panamericana, ya enunciada al inicio de este texto.

Esta idea de paisaje urbano contemporáneo, enlaza además con el Estadio Olímpico previamente anotado. Los controvertidos Juegos Olímpicos de 1968 lo convierten en una de las piezas más importantes de la escultórica *Ruta de la Amistad* trazada por Mathías Goeritz para recorrer el sur de la ciudad a través de la vía de circunvalación, anillo Periférico, y conectar los dos extremos de la Villa Olímpica. Un recorrido transnacional —por la procedencia heterogénea de los artistas autores— y rodado, que llevaba a la praxis la idea de *Ruta de la Amistad* europea de 1936. Esta revisión mexicana, que se percibe en su totalidad con el movimiento rodado alrededor de Ciudad de México, es una obra de arte territorial que Goeritz conectaría años más tarde con otro circuito escultórico urbano iniciado en 1957 con las *Torres Satélite*, proyectadas al noroeste de la ciudad junto al arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira, "Chucho" Reyes.

Desde esta perspectiva la Ciudad Universitaria de México era un nuevo paisaje, una suerte de inmensa obra de *Land Art* que podía recorrerse a través del anotado recorrido escultórico[3]. Esta lectura del paisaje supone una novedosa integración paisajística de la historia en la que los vestigios vivos del pasado se hacen presentes.

Esta ruta se remató posteriormente, en 1979, con el metafísico *Espacio Escultórico* [fig. 1], construido en los terrenos de roca volcánica del Pedregal donde la naturaleza y el arte se integran de manera emociónate. El espacio acotado y encerrado por las esculturas geométricas contemporáneas que lo componen respetan el terreno volcánico virgen, lo que evoca un nuevo concepto de belleza cercano a la Naturaleza que reafirma su existencia al exponerse y acotarse. Este vínculo entre el hombre y la naturaleza, por el que el vacío es, nos dirige hacia los dos siguientes ejemplos estudiados, la Ciudad Universitaria de Caracas y la de Sao Paulo, en las que el vacío es un espacio protagónico.

---

3 Mathias Goeritz siempre estuvo alerta al crecimiento espontáneo de hierba sobre el terreno volcánico del *Espacio Escultórico*, siendo crítico con la falta de mantenimiento de éste y cuya consecuencia era que el terreno dejaba de ser virginal.

Fig. 1. **Espacio escultórico de la Ciudad Universitaria de México, en el horizonte la Biblioteca Central y la Rectoría del campus.**
© Esteban M. Luna.

Caracas versus Sao Paulo: el vacío público o la participación del usuario

La construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas estuvo liderada por Carlos Raúl Villanueva quien coordinó el trabajo de artistas nacionales y extranjeros. Este proceso —de clara estrategia política— comienza en 1940, trata de adelantar a su homónima mexicana, inaugurando el Aula Magna en 1954, pero no se concluye hasta 1970, siendo, en su concepción y en su materialización, todavía hoy una obra abierta y libre.

En el catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March en 2011, *América Fría* (Suárez, 2010: 25), se expone lo siguiente:

> *"La integración de las artes es un lugar común cuando se escribe sobre la Ciudad Universitaria de Caracas, la obra más faraónica de todas cuantas proyectó Carlos Raúl Villanueva, y sin duda la más orgánica y conseguida de todas aquellas que en Latinoamérica quisieron plasmar ese interés de comunión de las artes dentro de los grandes recintos universitarios. La idea de integrar las artes en la arquitectura formaba parte del debate europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial y encuentra en Le Corbusier, en sus facetas de arquitecto, pintor y crítico, a uno de sus principales valedores. Villanueva asume estos conceptos cuando establece que actualmente,*

dentro de esta síntesis, la arquitectura, por su adherencia a temas funcionales, carga con la responsabilidad de definir y de esbozar desde el comienzo las directrices de la estructura dentro de la cual tomarán cuerpo los acontecimientos plásticos.

Es mérito incuestionable de Villanueva el haber conseguido en Caracas un espacio único en el continente representativo del "corpus" parcial del ideario arquitectónico moderno (una parte de la escuela moderna se oponía a los principios de "integración" al considerarlos ornamentación), [...]). La obra monumental de Alexander Calder para el Aula Magna cierra la colaboración más sostenida y lograda que un artista latinoamericano ha tenido con artistas plásticos a lo largo del siglo XX en América Latina [...]".

En el Aula Magna del campus, Alexander Calder es invitado a crear el techo acústico de la sala[4] que el artista resuelve gracias a un enorme móvil —formado por veintidós plafones tridimensionales acústicos de madera, metal fibra de vidrio y esmalte, en suspensión del techo a través de guayas— conocido como *Nubes Acústicas*. Sobre este trabajo el artista apunta: "*Estoy sumamente impresionado por una actitud tan valiente en el empleo de nuevas formas y estilos en la arquitectura, particularmente en la Ciudad Universitaria [de Caracas]. Imponer la idea de construir e instalar los Platillos Voladores en el Aula Magna debió exigir gran valentía. Lo que hice al proponerlos no es comparado con tal coraje [...] Ninguno de mis móviles ha hallado un ambiente más extraordinario... o más grandioso... es éste el mejor monumento a mi arte*"[5].

Encontramos en este espacio una integración completa entre arquitectura y arte que trasciende a otras disciplinas como la acústica y la ciencia de los materiales, que en este caso se retroalimentan claramente; el vacío de la sala asume aquí su papel de transmisor del sonido y frente a esta obviedad, Villanueva deduce que introducir una obra como ésta en la arquitectura no hace otra cosa que evidenciar las responsabilidades sociales de la creación, momento en el que se reestructurará el campus caraqueño a favor de la *Plaza Cubierta* [fig. 2].

Parafraseando a Enrique Larrañaga (Lejeune, 2005: 221): "*El arte entendido como vínculo entre el paisaje y lo colectivo [como sucedía en el Espacio Escultórico de México] es un pensamiento que en Latinoamérica encuentra otro lugar en la paradigmática Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas*". Esta suerte de campus-plaza-

4 En el interior de la Sala de Conciertos, a ambos lados del escenario, se encuentran dos piezas de madera bicromada que sirven de complemento acústico a este auditorio. Son realizadas por Mateo Manaure en 1954. http://patrimoniocuc.wordpress.com (25/09/2013).

5 Testimonio del artista. En: web que celebra el centenario del nacimiento de Carlos Raúl Villanueva. www.centenariovillanueva. web.ve/CUC/Sintesis_Artes/Artistas_Extranjeros/Calder/Frames_Calder.htm (02/06/2013).

Fig. 2. **Plaza cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas, al fondo mural de *Mateo Manaure y Pastor de Nubes* de Jean Arp**.
© Bernardo Olmos

paisaje, incorpora la protección climática tropical como recurso de primer orden, y es simultáneamente un nuevo concepto de museo contemporáneo: una estrategia de colonización del espacio público que invita a la participación de los usuarios en la acción artística, que sólo adquiere un significado pleno a partir del movimiento y la mirada observadora de éstos, convirtiéndose también en creadores. De nuevo, el vacío es, y éste condensa la idea de "síntesis de las artes y modernidad" venezolana. La concreción de esta reflexión concluye con el caso paulista. Nos desplazamos para ello a Brasil.

En la década de los treinta se proyectó trasladar la Universidad de Sao Paulo, situada en los límites del núcleo histórico, a la Hacienda Butantã apartada más de nueve kilómetros. Esta idea quedó latente hasta que se retomó en los años sesenta, con el objetivo de alejar los movimientos estudiantiles lejos del centro. Ante este condicionante, la respuesta liderada por el arquitecto paulista João Batista Vilanova Artigas fue contundente: ofrecer un dentro para el parlamento de los estudiantes que querían llevarse fuera. Artigas materializó un modelo de facultad, en el que el espacio exterior se introducía de manera escurridiza en el espacio interior, desapareciendo dicha oposición espacial, los filtros lumínicos y atmosféricos en los que el espacio se aliaba con el tiempo se sucedían generando una total libertad o área de convivencia (Masao, 2000:15) [fig. 3]. Los términos de arquitecto y artista fueron sustituidos por "el que propone" sin especificidad programática, ampliando las posibilidades de participación del usuario.

Fig. 3. **Área de Convivencia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad Universitaria de Sao Paulo.**
Fotografía Mara Sánchez Llorens

Si enfrentamos, con vocación de sumar, los siguientes textos de Lygia Clark y João Batista Vilanova-Artigas podemos concluir una forma de entender el espacio como soporte de libertad, el objeto y la acción se simultanean en la arquitectura paulista acotada.

> *"A propósito de la Magia del Objeto. Cuando un artista usa un objeto de la vida cotidiana (ready-made), piensa en darle a ese objeto un poder poético [...] ¿Qué es lo importante entonces en un ready-made? En él encontramos todavía, a pesar de todo, total transferencia del sujeto al objeto, una separación de uno y de otro [...]. El arte se convierte en un ejercicio espiritual de libertad. El acontecimiento de la libertad es también la realización del arte* (Clark, 1965:2).

> *Política de las formas poéticas. [...] Una experiencia de libertad de movimientos donde todas las actividades son lícitas [...] podría suponer un riesgo, caer en un subjetivismo idealista, sin embargo, justamente ese exceso de idealismo es lo que el arquitecto busca en el proyecto moderno"* (Vilanova-Artigas, 2004: 27).

En la Ciudad Universitaria de Sao Paulo —no finalizada hasta finales de los ochenta debido a los conflictos políticos allí acontecidos— el concepto de libertad catalizó el valor antropológico del arte. Las Facultades de Sao Paulo fueron concebidas como vacíos urbanos cubiertos. El vacío y la libertad desplazaban el concepto de belleza, simultaneaban el dentro y el fuera, imantaban los espacios anotados y provocaban la participación del público.

Nota final

La mirada comparativa expuesta, denominada "Cartografías Universitarias Latinoamericanas", explora una multiplicidad de caminos y herramientas de los laboratorios artísticos en que se convirtieron México, Caracas y Sao Paulo, mezcla de lo nacional y lo cosmopolita, de lo ancestral y lo contemporáneo. La "síntesis de las artes" transatlantizada adquiere en muchas geografías de Latinoamérica un carácter social, que no tiene como fin el objeto producido, sino la implicación del espectador o usuario al que se va a dirigir. Quizá esta acción ya formaba parte de la memoria colectiva lugareña, y necesitaba ser recordada, las universidades se convertían en dispositivos activadores de la sociedad.

En los ejemplos estudiados hay una preocupación por analizar la producción local y se consigue superar un cierto anti-humanismo[6] procedente del racionalismo europeo. Nos encontramos ante una suerte de universalización del Arte en su significado más extenso, lo universal tenía el mejor de los alojamientos, las universidades.

Siendo conscientes de lo limitado de un estudio que consiguiera dar un panorama aproximado de un tema extenso como el de la "síntesis de las artes" en Latinoamérica, esperamos que las reflexiones aquí mostradas sean estudio de nuevos trabajos, otras cartografías. La presente interpretación del tema acotado —por lo que la metrópoli latinoamericana, durante un periodo temporal de drástica expansión, se convierte en soporte artístico— nos ofrece una divergencia respecto a la reflexión europea que conecta arte y ciudad y diluye los límites del arte que desaparecen, se hacen invisibles[7].

Las Ciudades Universitarias Latinoamericanas se utilizaron como laboratorios de arte colectivo en espacios urbanos que redirigían el crecimiento de la ciudad, creando nuevos paisajes y convirtiéndose en nuevos soportes artísticos. La "Modernidad" Latinoamericana, como afirmaba Goeritz, fue enterrada bajo el debate en torno a la síntesis tradicional de las artes, desenterrando una manera universal de entender dicha inte-

6 Braschi, Cecilia, 2013. Reflexión extraída de la comunicación presentada en los *Encuentros Transatláticos* por su autora.

7 Horacio Torrent acude al término "Fata Morgana" para aludir a la disolución del arte en la ciudad.

gración por la que la arquitectura, el arte en todas sus manifestaciones, el paisaje, la participación social y las emociones se imbricaban de manera intensa e indisoluble.

Mathias Goeritz es el curador de la exposición *The Emergent Decade, Latin American Paintings and Painters in the 60s* ("La década emergente: pintores latinoamericanos y pintura en los años sesenta"), celebrada en 1965, en el Museo Guggenheim de Nueva York. En esta exposición, Goeritz explica cómo la tradición muralista ofrecida en México concluye con la Ciudad Universitaria para dar paso a una segunda y nueva lectura de la "síntesis de las artes".

Bibliografía

BRASCHI, Cecilia
— *La "síntesis de las artes" en las revistas brasileñas de posguerra: herencias vanguardistas y postulados locales*. París: Universidad de París, 2013.

CLARK, Lygia
— *A Propósito da Magia do Objeto*. 1965. En línea: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detING.asp?idarquivo=20 (25/10/2013).

GOERITZ, Mathias
— "Mathias Goeritz: The Ministries of Space". En: CARVAJAL, Rina (comp.) *The Experimental Exercise of Freedom*. Los Ángeles: 2000.

GRUZINSKI, Serge
— *La Ciudad de México. Una historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LEJEUNE, Jean-François
— *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America.* Nueva York: Princeton, 2005.

MASAO, João
— *Vilanova Artigas*. Sao Paulo: Cosac & Naify, 2000.

OLIVARES, Emir
— "Culmina restauración de mural de Siqueiros en CU" En: *La Jornada,* 2013. En línea: http://www.jornada.unam.mx/2013/10/17/cultura/a07n1cul (21/09/2013).

RIVERA, Diego
— "El estadio Olímpico universitario". En: *El Gallo Ilustrado,* 1977, pp. 12-13. En línea: http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/735515/language/en-US/Default.aspx (18/04/2012).

RUSSELL HITCHCOCK, Henry
— *Latin American Architecture since 1945.* Nueva York: Museum of Modern Art, 1955.

SUÁREZ, Osbel
— "La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973): viajes de ida y vuelta". En: *América Fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2010, pp. 14-31.

TORRENT, Horacio
— *Art and Architecture*. Barcelona: Docomomo, 2010.

VILANOVA-ARTIGAS, João
— *Caminhos da arquitetura.* Sao Paulo: Cosac y Naify, 2004.

Modernismo Pobre, Poor Modernism. The Emancipatory Practices of the Brazilian *Avant-Garde na Bahia* in the 1960s

CATRIN SEEFRANZ

The Backland of Modernism

In July 1964, tanks were parked in front of the *Museu de Arte Moderna* (MAMB), the Museum of Modern Art in Bahia that had been established in the half burnt down *Teatro Castro Alves*. Military forces guarded and celebrated the opening of an anti-communist propaganda exhibition, *Material Subversivo*, which united confiscated material of the Brazilian and global left and was supposed to prove why the recent military coup was necessary to prevent Brazil from becoming a second Moscow.

Now the setting for the "documentation" of a Marxist world conspiracy; a few weeks earlier the museum under the direction of Lina Bo Bardi in collaboration with a strictly trans-disciplinary "turma", a motley crew of collaborators, had been a place for rather innovative artistic, curatorial and educational propositions—without a doubt *Material Subversivo*.

Lina Bo Bardi was forced to chose between subordinating her work to the, as she wrote, "*holy cultural and museological goals*" of the new regime (Bo Bardi, 1967: n. p., my translation), or retreating. She submitted a telegram of demission a few weeks later. The museum was converted into a "*place of cheap folklore and souvenirs for tourists*" (*ibid*., my translation), as she remarked sardonically some years later.[1]

The occupation of the museum disrupted and somehow destroyed a modernist experimental playground in the marginalized and impoverished Northeast of Brazil. A constellation of a *modernismo nordestinizado*, a northeasternized modernism, that programmatically departs from the South[2] in a geo-political sense.

---

1 To be precise the transformation took place slowly, in 1966 the museum hosted the first Biennial in Bahia, with a choice of contemporary critical artists, the next edition in 1968 was shut down just after the opening, one of the incidents that led to boycott the 10th *Bienal de São Paulo* and the project of a *Contra-Bienal* (1969) by exiled Latin American artists (Calirman, 2012; Asbury, 2012; Marins de Oliveira, 2013).

2 Referring to Boaventura Souza Santos de-colonial concept to depart from the South.

This specific configuration has been described as the "pre-history" of *Tropicália* (Aguilar, 2005: n. p.), as (to sum up recurring motives of a critical discourse) a provincial, exotic, dry, but nonetheless fertile (especially as far as music is concerned, black Bahia has definitely the *ginga*),[3] notoriously marginalized and more or less subtly racialized backland of the canonic articulations of Brazilian modernism and conceptualism, of *Cinema Novo, Tropicália, Neo-Concretismo*. I would rather propose to make the backland into a mainland, to look at the *Avant-Garde na Bahia* as a very specific, productive constellation in its own right;[4] and to locate this modernist backland experiment in broader contexts and continuities to make its particularities, potentialities and contradictions visible.

The *Avant-Garde na Bahia* was a kind of collective experiment, dedicated to fathom and boost the political potentialities of art for the transformation of society, less through individual artistic practices than, through a collective labour for re-shaping and re-inventing institutions. An effort clearly directed to education and mediation and to an alliance with *o povo,* the marginalized mass of protagonists more or less romantically or ideologically identified with. Looking back at the happenings of 1964 (three years later) Lina Bo Bardi, in a text ironically named *Cinco anos entre os brancos* (*Five Years Under the Whites*), made a sharp analysis of the incidents of 1964 and the preceding "*efforts of liberation*" and "*way out from the cultural colonialism*" (Rubino and Grinover, 2009: 130). She outlines the concepts for the "*movement of a real modern culture*", based on the "*experience of the popular*", not to be mistaken for folklore. The involvement with the popular formed the basis of her work during decades—architectonically, curatorially, museologically, artistically, politically (Mazzucchelli, 2011)—. The involvement with a production of things wrested from precariousness—be it shelters, oil lamps or toys—that "*test the limitations of deprivation*" (Bo Bardi, 2013:71), as she formulated in one of her most influential *Nordeste* manifestos. This highly politicized movement is based on the recognition of a "*poor culture*", a poorness and precariousness that her exhibitions (as well as films by her ally Glauber Rocha) are exposing, making the exploited and outlawed the political subject for transformation (Buergel, 2011). She declared it as a movement against "*cultural underdevelopment*" (Rubino and Grinover, 209: 130), an ironic reference to the dominant politics of developmentalism, she and the *Avant-Garde na Bahia* in general were ambivalently related to [fig. 1].

One of Bo Bardi's didactical tableaus visually displays the political, social, and cultural co-ordinates, which defined the genealogy of "*modernismo nordestinizado*".

---

3 "*Having the ginga*" means to know how to dance, to move, some kind of incorporated knowledge and feeling, questionably associated with Afro Brazilians. In this context it is also a reference to Michael Asbury's (2007) critique of the projective discourse about Hélio Oiticica's street credibility.

4 Until now only addressed by Antonio Risério (1995). His book *Avant-Garde na bahia* provides an important overview of the movement.

Os Sofrimento de CRISTO

A miséria de cada dia beira o genocídio.

A mendicância, tradição da piedade colonialista, alterna-se ao trabalho braçal e ao biscate.

O ex-voto-caveira: obsessão da morte por doenças curáveis.

Nas Universidades, grandes 'latifúndios do saber' à sombra de Coimbra domina.

VOU VIVENDO

Seu destino se esgota em uma vida rudimentar.

A 'sêca' não é o verdadeiro 'grande inimigo'.

A Máquina-política: contrôle das posições de mando.

'O petrolio é nosso' é uma lembrança.

BAHIA

MUSEU DE ARTE MODERNA

por

Lina Bo

Apresentando o Museu de Arte Moderna da Bahia tentamos situá-lo em sua concretização histórica. Assumindo a direção em 1960, ano de sua fundação, procuramos, por cinco anos uma 'necessidade' que tornasse justificavel sua atividade, numa terra cujas 'prioridades' poderiam não ser as da Arte.

A redentora piedade colonial.

Só a alienação do misticismo os tira da passividade.

O mundo oficial da arte, gerador de exposições, festivais e bienais.

Lançados aos centros metropolitanos os homens do atrasado Nordeste não conseguem situar-se no sistema de trabalho.

A manifestação 'cultural' da fome é a violência.

Gente rica, casas bonitas. Andando em automóveis de luxo.

7082
5817
8884
8714
1747
ROLETA

Fig. 1. Lina Bo Bardi, *Bahia: Museu de Arte Moderna.*
Lina Bo Bardi, *Journal Mirante das Artes* 6, 1967.

Quite polemically the montage describes the status quo in the extremely impoverished and exploited North East, a region affected by fierce social asymmetries and latent conflicts. It is a contested geopolitical area, suffering from starvation as a result of the *grande seca*, (the Big Drought), but most of all as a result of hundreds of years of exploitation and extraction. The authoritarian Estado Novo in the 1930s put the Northeast on the map of modernization (most of all culturally), but now, in the late 1950s, it was at the very centre of the politics of developmentalism, and the object of an elaborated master plan, SUDENE, to modernize the backland.[5]

The small elite that profited from the work of millions of slaves and field workers formed the "*classe cultural*" (Rubino and Grinover, 209: 130). Bo Bardi and her allies (part of the cultural class themselves) stood up against this in order to find "*a way out of the cultural colonialism*", that hegemonically secured power relations. Ironically and significantly it is the "*nova elite modernizante"* (Risério, 1995: 21) the new modernizing elite, connected to the local and national government that is recruiting artists to modernize the cultural institutions of Bahia (esp. Salvador); a group of mostly European immigrants, stranded in Brazil, selected "*by the criteria of high modernism*", according to Aguilar (2005: n. p.).

Most of them were recruited by the new established university and its rector Edgar Santos, competing in a way with the innovative universities of São Paulo and Brasilia. Apart from Bo Bardi, they appointed theatre director and adviser Martim Gonçalves, musicologists Hans Kollreuter and Walter Smetak, and choreographer Yanka Rudzka. They also supported a number of scientists, mainly anthropologists like Pierre Verger and founded the *Centro de Estudos Afro-Orientais*, (Centre for Afro-Oriental Studies), obviously trying to link urban modernism and popular, black or indigenous cultures, passionately explored and mapped by different protagonists. The crew of immigrants together with some Bahian *natives* like filmmaker Glauber Rocha or designer Rogério Duarte realized "*in a concentrated form and in a short period of time a notable series of revolutionary interventions in the cultural life*" (Risério, 1995: 13, my translation).

The leading paradigm for the intervention can be deciphered on the blackboard in Bo Bardi's montage: "*Ezwola scola*" (escola, school). The *Avant-Garde na Bahia* was shaped by an educational *touch*, if not *educational turn,*[6] typical of Latin American conceptualisms in general (Camnitzer, 2007).

---

5 On the one hand because in 1958 there was a devastating, internationally noticed hunger crisis, and on the other because Bahia was getting industrially relevant after the discovery of petroleum.

6 Since Irit Rogoffs (2008) influential essay about the "Educational Turn in Curating" there has been a debate about the incorporation of pedagogy into art and curatorial practice often referring to critical pedagogy in the tradition of Paulo Freire, and often ignoring theories and practices developed in a 200 years tradition of art education (Mörsch, 2011).

This turn to pedagogy in Bahian modernism was with no doubt in tune with the ambitions of a leftist government poled to modernization through education, but—at least in most of its articulations—also challenged and undermined the premises and tales of progress, like Glauber Rocha's filmic allegories of bad government.

The northeasternized and pedagogised *Modernismo* was inspired by the contemporary schools of critical pedagogy from Anisio Teixeira to Paulo Freire, by the *Movimento de Cultura Popular* trying to politicize and alphabetize the working class, by the student movement and their *Centro Popular de Cultura*, and by theories of Antonio Gramsci or Mario Pedrosa (an influential Brazilian Marxist critic). In short, by a cultural left who questioned concepts of hegemonic culture and tried to develop a critical practice.

In praxis this meant to build bridges between different social spheres and defined fields, between art, university, social movements, trade unions and to build improvised spaces. Most of all it meant to build schools, having, like Glauber Rocha the utopia of a "popular university" (Rocha, 1960: n. p.) in mind. In fact, some of the bridges turned out to be rather fragile, the notorious fragmentation of the left.

It also meant to develop forms of collaboration and collectivity without professional borders. Glauber Rocha took part in the exhibition *Nordeste*; Bo Bardi worked on the set of *Deus e o Diabo na Terra do Sol;* script writer and theatre director Martim Gonçalves curated the Bienal exhibition on Bahia in São Paulo and taught at the school of the *Museu de Arte Popular*, Walter Smetak had Tom Zé, Gilberto Gil or Gaetano Veloso in his seminar on twelve-tone music and showed his sounding objects at the emblematic neo-concrete exhibition *Nova Objetividade Brasileira*.

A film set was built in a museum, which was built in a burnt-down theatre, while the theatre moved to the university and the streets of Bahia, where huge open air performances were taking place. In the Schools of the *Avant-Garde na Bahia* the heterogeneous curriculum tried to establish something like a transnational literacy (Gayatri Chakravorty Spivak coined this term in her essay *Teaching for the Times* 1995), undermining the dominant "cultural colonialism" something that Glauber, Lina and the others militantly fought against. Rogério Duarte, who made the poster for Rochas' film *Deus e Diabo na Terra do Sol* put the praxis into a slogan: "*Descompartalizava tudo*" (Cohn, 2009: 218), everything was "de-arranged", dismantled.

Troubling the Institution, Questioning the Museum

What was de-arranged or dismantled with consequence and with radicalism was the symbolic order of the field of art and its institutions, observable in the transformations of the theatre, or, maybe more significantly, the museum. Considerably in the museological and curatorial interventions by Lina Bo Bardi and her crew, which gained a lot of

attention and recognition in the last years (Buergel, 2011; Mazzucchelli, 2010; Lagnado, 2011) often neglecting the collective aspect of her work. Their interventions disturbed a whole range of orders pervading the museum which had made it a place of contemplation, harmony, hegemony. Instead of this they conceived it as a field of conflict, of cultural war, trying out different forms of appropriation, expropriation, redistribution.

These artists were very aware of the colonialities of art and culture, distrusting both in a fundamental and productive way, and they were aware of the symbolic and epistemic violence of institutions such as the museum. They decided to constantly trouble the institution of the museum, and its institutional whiteness — to a certain extent, and with certain limits, as when they claimed curatorial power but did not reflect their own desire for the "Other", the poor, the black, the indigenous Brazil —.

One of the curatorial strategies was to overflow and overwhelm the museum with the popular, with the precarious, fathoming the borders of art, craft, artefact, and kitsch. To trouble the institution by placing the marginalized, repressed, and abject in the centre of the cathedral, confronting the cultural class with cautiously processed *"lixo",* rubbish turned into usable, ingenious objects.

Bo Bardi and her allies worked on different levels to transform the institutional body, metaphorically and practically, through implementing foreign bodies, "*tough, dry, hard to digest*" (Bo Bardi, 2013: 89), how she put it. She produces an inflation of "*space invaders*" (Puwar, 2004), symbolized by the masses of her beloved *ex-votos*, metonymies for the black, poor bodies that are not designated, intended, not welcomed in the church of art, as long as they are not aesthetically controlled, disciplined. The marginalized material they brought into the museum, was never *made* for the museum, it remained alien, never concealing the violence of its production neither of the transfer from the hut to the art space. The material does not *belong* to the museum, it *questions* the museum.

Trying to educate the first nations, the natives of the museum, the cultural class, at least as much as the underprivileged, the *Avant-Garde na Bahia* was enthusiastic for education. They loved the smell of school, dramatically.

The Smell of a School

Bo Bardi (1951, n. p. my translation) writes:

> "*Let us start with the schools. If there is anything to do to change people, educate them. [...] Build schools, build schools, build schools—well, build them! What is missing is the burning interest for this issue, the drama in it. The school issue needs to be dramatized, made alive, up-to-date, an everyday issue... A school is a* school—*with the smell of a school, all the aspects of a school one will always remember as* school."

In Bo Bardi's museum there was no aversion against the smell of a school, the smell of sweaty collective effort, an aversion that is very common in the contemporary educational turn in curating (Mörsch, 2011). On the contrary, they made an effort to dramatize the museum as a school and to create learning situations — inside as well as outside the museum (Zollinger, 2012) —. "*The modern museum has to be didactic*", Bo Bardi wrote (2013: 59). "*These foundations are essential if the museum is not to become petrified, that is, entirely useless [...] So what didactic means should we use? [..] a sort of cinematographic commentary*" (*ibid*: 60).

They conceived a number of so called didactic exhibitions, dedicated to the canon of classical modernism, conceptualism as well as the architecture of Le Corbusier, and of the Amazon communities. Glauber Rocha (Rocha, 1960: n. p., my translation) stated: "*MAMB is not a museum: it is a school in "movement" for an art, which is not detached from man*". As *students*, the school-museum did not primarily address the subalterns notoriously imagined and devalued as being culture-less or culture-distant, who are dragged to the museum in order to be familiarized with the culture they are missing. The usual paternalistic out-reaching gesture, the ambition to bring people into the museum is clearly missing in the museological and curatorial discourse that is free of any evangelical pathos in terms of art and culture [fig. 2].

Fig. 2. **Escola Parque, Salvador da Bahia, 1950. IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Institute for Artistic and Cultural Heritage of Bahia), photo archive.**

The more than modest didactic exhibitions, often made from cheap copied replica and whiteboards, are a northeasternized echo of the famous displays in the MASP, (the Museu de Arte São Paulo), where Bo Bardi created the "*mar dos cavaletes*", a sea of glass panels, that has become an emblematic image in recent exhibition histories.

De-framing the art-works, de-idealizing them, this unconventional display achieved something like a democratization of space, an intensification of space. It created a togetherness, a closeness of works, and of viewers, and it obviously created a nuisance to the MASP management: in the 1990s the "*cavaletes*" were scrapped and destroyed.

To Bo Bardi's famous sea of glass panels exists a hidden reference, some kind of hidden layer that tends to be overlooked in recent narrations about modernism. As the didactic presentation on the back of the "*caveletes*" tends to be erased in the celebratory discourses about Bo Bardi.[7] It is an image of the *Escola Parque* in Salvador da Bahia, an experimental pioneering model school, planned by Anísio Teixeira, an influential Brazilian pedagogue and politician. Although within the frame of rather classical liberalism Teixeira formulated progressive concepts for the transformation of public schools. Opened in 1950 the *Escola Parque* was a school with no walls, based on a concept of integrated education, addressing children as "the student", the "worker", the "citizen", the "sportsmen", the "artist". Lina Bo Bardi was enthusiastic about the *Escola Parque* and used an image of it in an article about "School and Life" (Rubino and Grinover, 2009: 95), where she reflected on the necessity to create "*a collective spirit of collaboration*" in school (*ibid.*).

One thing is for sure: the *modernismo nordestinizado* (or *pedagogizado*) was more convinced of education than of art. The relevance of art, culture, the museum is not a given fact for the *Avantgarde na Bahia*, a position resolutely against the western and bourgeois credo that believes in art and culture and insists on knowing what deserves the insignia art and culture. Rather than settling back in such shady certainties, hard work has to be done to build the relevance of art. Something Bo Bardi and her team tried in Bahia: "*For five years we tried to build a necessity, justifying the activities, on a territory where the priorities cannot be art*" (Bo Bardi, 1967: n.p).

Ambivalent Re-Africanization

Paradoxically Bahia got on the map of modernism, because it was conceived as "a territory where the priorities cannot be art", because it was notoriously conceived as a backland of the world of art. The *Avant-Garde na Bahia* programmatically put this backland on the

7 Wendelien van Oldenborgh tried to re-actualize this dimension in her exhibition *Lina Bo Bardi: The Didactic Room* (2011). I am grateful for the opportunity to discuss recently some significant myopias related to Bo Bardi with her.

map—and put the black land of art on the map: the visual archive of the Black Atlantic (Naro et al., 2007), the diasporic transfers caused by colonialism and slavery, the Black histories of exploitation and resistance—even though the movement's protagonists were all white, all privileged, and mostly immigrants from Europe. They northeasternized themselves smoothly, suspiciously smoothly, not reflecting their libidinous identification with the black, indigenous, subaltern Brazil and their position. The *modernismo nordestinizado* was entangled in a very complex and more than ambivalent process of inventing the Northeast (Albuquerque Junior, 2011) and of *Re-Inventing Blackness in Bahia* (Santana Pinho, 2010, Sansi-Roca, 2007) where "*informing oppositional black identities overlaps with a constraining notion of Bahianess promoted by the government and the tourist industry*" (Romo, 2010: V). The Re-Africanization and Northeasternization started with the nationalist territorialization of the neglected backland, and was reinforced by the democratic era which the *Avant-Garde na Bahia* was associated with. The military regime then turned Bahia into a "living museum" of Blackness, where the "*black inhabitants were moved out so that black history could be turned into a commodity*" (Romo, 2010: 106). A violent process contested by the self-organized black movement consolidating in the 1970s.

It is somehow paradoxical that the modernization and colonization of the backland lead to the "discovery" of the Backland, often from "above", where neo-colonization, musealization, regulation and commodification built a weird joint venture (still working in neoliberal regimes). The *modernismo nordestinizado* and its aesthetical and political intervention into the "territory where the priorities cannot be art" should be situated in the history and continuity of these ambivalent *geo-political* territorializations of the Backland and the *artistic* conquests, accompanying, contesting, affirming and negotiating the complex processes of modernization.

These ambivalent annexations build a connecting line, an often hidden colour line, in the "*errant modernisms*" of Brazil and Latin America (Esther Gabara, 2008, defined this term), a productive practice emerging from a post-colonial condition, reflecting it, while being entangled in colonialities itself; an ambivalence the most daring articulations of classical *modernismo*, like the anthropophagic movement, reveal already.

Facing the darker side of these continuities, the entanglements of modernism and modernization and the geopolitical and aesthetic colonization of the backlands seem productive and decisive, precisely when trying to reveal the emancipatory potentials sublated in the histories of modernism—when trying to capture and spell out the difference to hegemonic modernism, the *Modernismo Pobre, the Poor Modernism* was proposing to unlearn.[8]

---

8 This seems even more important considering the current regressive appropriations of the politically committed avant-gardes of the 1960s within neoliberal regimes, and also within a global art circuit. Just an example: the *Avant-Garde na Bahia*, especially Bo Bardi, is a reference in the master plan of the cultural ministry that tries to promote creative industries in Brazil.

Bibliography

AGUILAR, Gonzalo
— *Concretos nos Trópicos.* Extraído de Poesia Concreta Brasileira, 2005. Online: http://tropicalia.com.br/en/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/concretos-no-tropico (18/10/2013).

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de A.
— *Invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez, 5th ed., 2011.

ASBURY, Michael
— "Hélio não Tinha Ginga (Hélio Couldn't Dance)". In: BRAGA, Paula (ed.) *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica (Loose Threads: The Art of Hélio Oiticica)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, pp. 27-52.
— "When Art Spoke to Power". In: *Art in America*, June 2012. Online: http://en.artron.net/news/news.php?newid=273277 (1/11/2014).

BO BARDI, Lina
— "Em Primeiro: Escolas". In: *Habitat*, no. 4, 1951, n. p.
— "Bahia. Museu de Arte Moderna". In: *Mirante das Artes*, no. 6, 1967, n. p.
— *Stones against Diamonds*. London: AA Publications, 2013.

BUERGEL, Roger
— "'This Exhibition Is an Accusation': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi". In: *After All* 26, 2011. Online: http://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi1 (18/10/2013).

CALIRMAN, Claudia
— *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles.* Durham: Duke University Press, 2012.

CAMNITZER, Louis
— *Conceptualism in Latin American Art : Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

COHN, Sergio (org.)
— *Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

GABARA, Esther
— *Errant Modernism*. Durham: Duke University Press, 2008.

LAGNADO, Lisette
— "Shifts in the Dérive: experiences, journeys and morphologies". In: LAGNADO, Lisette (org.) *Drifts and Derivations – Experiences, journeys and Morphologies.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 53-72.

MARTINS DE OLIVEIRA, Mirtes
— "Art under a Diagrammatic Perspective: Brazilian Artistic Production in the 1960s and 70s". In: *After All*, 28/2/2013. Online: http://www.afterall.org/online/art-under-a-diagrammatic-perspective-brazilian-artistic-production-in-the-1960s-and-70s (21/10/2013).

MAZZUCCHELLI, Kiki
— "Arquitetura pobre: Lina Bo Bardi e o vernacular brasileiro". In: *Marcelina, artista-arquiteta*, no. 6, 2011, pp. 26-41.

MÖRSCH, Carmen
— "Alliances for Unlearning". In: *After All*, no. 26, 2011. Online: http://www.afterall.org/journal/issue.26/alliances-for-unlearning-on-the-possibility-of-future-collaborations-between-gallery-educa (18/10/2013).

NARO, Nancy; SANSI, Roger and TREECE, David H (orgs.)
— *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave-Macmillan, 2007.

PUWAR, Nirmal
— *Space Invaders: race, gender and bodies out of place*. London: Berg, 2004.

RISÉRIO, Antonio
— *Avant-Garde na bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber
— "MAMB não é museu: é escola em *movimento* por uma arte que não seja desligada do homem". In: *Jornal da Bahia*, September 21, 1960, n. p.
— *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edicão Civilicação Brasileira, 1963.

ROGOFF, Irit
— "Turning". In: *e-flux journal*, no. 0, November 2008. Online: http://www.e-flux.com/journal/turning/ (18/10/2013).

ROMO, Anadelia
— *Brazil's Living Museum. Race, Reform, and Tradition in Bahia.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010.

RUBINO, Silvana and GRINOVER, Marina (orgs.)
— *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANSI-ROCA, Roger
— *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian art and culture in the 20th Century*. London: Berghahn Books, 2007.

SANTANA PINHO, Patricia de
— *Mama Africa: Reinventing Blackness in Bahia.* Durham: Duke University Press, 2010.

WISNIK, Guilherme
— "Anthropophagia in Reverse". In: LAGNADO, Lisette (org.) *Drifts and derivations – experiences, journeys and morphologies*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 181-192.

ZOLLINGER, Carla
— *Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum: museum-school, museum in progress*. Lina Bo Bardi Together, 2012. Online: http://linabobarditogether.com/2012/09/02/lina-bo-bardi-and-the-bahian-modern-art-museum-museum-school-museum-in-progress/ (18/10/2013)

The Paradoxes of Modernism and the Divided Legacies of Surrealism and Abstraction in Mexico

FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

As the crowning achievement of twentieth century modernism, abstraction has come to embody the aesthetic and socio-political values of Western art. Resting on the pillars of the modernist canon (self-reflexivity, purity, originality and detachment), abstraction is an important framework to debate the legacies of centre/periphery models, which continue to permeate the study of modern art (Mercer, 2006). As scholars like Meyer Schapiro (2004) have shown, claims of purity mask the political and subjective nature of abstraction, and the way it has been used to sustain ideological battles that transcend its so-called formal innocence. Building on the writings of Roger Fry and Clive Bell, Clement Greenberg's work has helped to cement the foundations of a modernist canon that revels in the "integrity of the picture plane," rejecting as superfluous literary or anecdotal content. With no room for external referents or socio-political intent, abstraction has become the sanitised expression of Western modernity, and an emblem of its universality.

While much of this narrative continues, a growing trend towards transnational and global approaches to the study of art has done much to enrich our understanding of modernism. No longer seen as a hermetic discourse resting on the hegemony of European art, many important contributions have exposed the transnational and cross-cultural exchanges that gave rise to modern art (Mercer, 2005; and Craven, 1991).[1] There are still, however, unresolved issues regarding originality and authenticity that continue to police the boundaries between Western and non-Western art (or the centre and its peripheries). This paper considers the discourses of abstraction in Mexico, and its concomitant formalist exegesis by critics such as Octavio Paz and Luis Cardoza y Aragón; and it offers a revisionist reading of surrealism to consider its significance

1 David Craven (1991: 46) uses the term "dialogical" from Mikhail Baktin to demonstrate "*that post-1945 US art has emerged from an expansive and highly* impure *process of cultural convergences in which Third World practices—Native North American, Latin America, Afro-American, and South Pacific in origin—have enjoined with the European artistic traditions so ethnocentrically privileged by formalist apologists for U.S. art*".

amongst cosmopolitan circles that were critical of the dogmatic nationalism that dominated Mexico after the Revolution of 1910.[2]

Mapping the Field

As a renewed interest in modern art in Latin American continues to grow, certain theoretical frameworks will need to be strengthened and/or debated. How can a post-colonial history of modernism be re-written, for example, if we continue to use discourse and theory generated by Euro-American scholarship—as David Craven (2005: 148) has pointed out? And do notions of alternative or peripheral modernities obscure rather than highlight the exchange and flux of ideas between centre and peripheries?

In his book *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*, Fernando Rosenberg addresses some of these questions by looking at the power relations inherent in the history of modernism. Rosenberg's provocative study of the avant-gardes in Latin America is too complex to be considered here, but his analysis regarding the contention between national and cosmopolitan interests, nativist and Universalist discourses, and his interpretation of *antropofagia*, are particularly useful to understand the paradoxes of originality and authenticity in Latin America. Rosenberg (2006: 79-80) writes:

> "*The Latin Americanist desire for difference and originality seems to stand in the way of the most interesting consequences of antropofagia theory. The stance enacted by antropofagia attempts to destabilize the cultural hierarchies of both universality and originality that condemn the former colonies to a residual cultural existence [....] What is still interesting about antropofagia, and what justifies its many re-enactments throughout the twentieth century, is that it challenges us to imagine culture outside of the modern regime of metropolitan origins and subsequent peripheral mimicking after effects.*"

The issue of originality *vs.* mimicry is indeed one of the most common distinctions used to differentiate the centre from its subaltern periphery. Another contentious aspect supporting Eurocentric narratives is the notion of a blank slate, predicated by some of the European avant-gardes, and which has been used to separate a centre

2 The significance of surrealism in Latin America has been much discredited by writers like Mari Carmen Ramírez (1992), who argue that this movement has branded the continent as fantastic. Recent scholarship is offering new perspectives that highlight its importance "beyond the fantastic", most significantly through the work of Dawn Ades, Rita Eder, and Graciela Speranza and their edited publication *Surrealism in Latin America: Vivismo Muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012. 2.

brazenly rushing forward from a periphery that is stuck in the past. This teleology of progress often masks a history of modernism that has its roots in romanticism, and which tends to underplay the centrality of symbolism in the development of modern art. As we know, the blank slate came not from a dismissal of history, but from a radical break with academicism, and the traditions of naturalism and *mimesis* rooted in the Renaissance. That is not to say that the technological advances of the modern age were not a source for modernist practices, but to recognise that a return to the past, be it through the primitive or the pre-industrial, and was also an integral part of the modernist imagination.[3] As I will argue, the desire to build a modern Mexican art on the foundations of its pre-colonial and indigenous traditions, as Rufino Tamayo, Carlos Mérida and Gunther Gerzso did, cannot therefore be seen as typical of the periphery, or as proof of its "alternative" status. Like many of their peers, these artists recognised the aesthetic potential of this artistic reservoir, using it to break from the conventions of European art.

Circumventing the Centre: Surrealism and Abstraction

The autonomy and detachment of abstraction celebrated by the formalist canon has been a highly problematic issue in Mexico. Seen as reflective of Euroamerican values, many critics accused abstract artists of supporting imperialism and cultural domination. Artists like Tamayo (1889–1991), Gerzso (1915–2000), and Mérida (1891–1984), whose work was pivotal to the development of abstraction in Mexico, were considered anti-patriotic *malinchistas*[4] by many of their peers.[5]

These artists arrived at abstraction through the influence of pre-Hispanic art, and, in the case of Gerzso and Mérida, did so by combining elements of surrealism with the formal preoccupations of modern art. Through their work, these artists opposed the canonization of a *mexicanidad* (Mexicaness), which they viewed as folkloric and superficial, made for tourists and self-satisfied politicians. Their paintings sought to promote a cosmopolitan *mexicanidad* which won the support of Octavio Paz (1914–1998), and Luis Cardoza y Aragón (1901–1992), also critical of the dogmatic nationalism promoted by the muralists—which Cardoza y Aragón referred to as "*la estética del sarape y del*

3 Raymond Williams (2007: 61) makes this connection clear in his book *The Politics of Modernism* where he explains how Eliot developed an "*Ancient-and-Modern position*".

4 This word comes from *La Malinche* who was Hernán Cortés' lover, and it is used to describe people who think European or foreign things are superior.

5 The debate between figuration and abstraction was framed by political and nationalistic language which polarised the Mexican art world. The quarrel between Tamayo and Siqueiros in the 1940s and 50s reflects the aesthetic and political divisions that separated the *Ruptura* group (led by Tamayo) and the muralists.

nopal". All of them wrote about the formal beauty of pre-Hispanic art praising its ability to convey the essence of Mexico whilst speaking the universal language of modernism.[6] In this way an authentic lineage was established linking Mexican abstraction with its pre-colonial ancestry. These artists and critics (who were also poets) used a formalist language to praise the self-referentiality and "purity" of painting. Talking about his artistic development, for example, Mérida (in Monsivais, 1992: 23) wrote:

> "*Volví a México en 1929. Mi obra sufrió entonces una transformación profunda...El sentido de la abstracción, en la que fueron maestros mis antepasados, tomó forma en mí, tan clara, tan precisa,...Pintura por la pintura, el goce de la pintura, con la misma frenética pasión del goce de la música por los sonidos...*"[7]

Also important to their apologies of abstraction was the claim that all art is universal since the formal elements of art cannot belong to any one culture. This view is very similar to Clive Bell's notion of "significant form", which would lay the foundations of the modernist canon. While it may at first appear strange to hear such "Greenbergian" language, we must remember that these artists and poets spent long periods of time in Europe and the United States, becoming important members of cosmopolitan circles in Mexico and abroad. And, while Paris remained the Mecca of modern art, Mexico City attracted many artists from Europe and the U.S. becoming a hub for cosmopolitan ideas. Its close proximity to the United States facilitated the traffic of artists, encouraging a dialogue between European modernism and the native traditions of the Americas.

For Tamayo, Mérida, and Gerzso, legitimation was grounded on a pre-colonial past which held the seeds for the growth of an original and authentic Latin American art. The incorporation of this past was facilitated by the development of modernism, and its battle against the classical and academic traditions. In spite of its contested history, formalism helped to acknowledge the aesthetic value of "primitive" or non-Western artistic conventions. Its empowerment was instrumental to the revaluation of pre-Hispanic and Amerindian art; and whilst Europe held the copyrights of its Greco-Roman past, America now found itself as the rightful heir to a rich and unique artistic heritage.

Furthermore, as modernism challenged the foundations of Western art through its detachment from descriptive naturalism, it also helped to unmask an ethnocentric bias which had until then equated the mastery of Renaissance conventions with

6 For the aesthetic ideas of Tamayo, Gerzso and Mérida, see Aldete-Haas (2003), Alba (2006), and Mérida (1987).

7 Carlos Mérida studied music when young, and hoped to follow a career in this profession, but was unable to do so as a result of partial deafness.

"civilised", and its opposite (flatness and simplification) with "barbaric". The triumph of abstraction would lend further legitimacy to pre-Hispanic art, which was now seen to reflect complex ancient civilisations rather than the products of primitive and barbaric cultures.

Barnett Newman (in O'Neill, 1990: 63) who became one of the most important spokesmen and theorist of Abstract Expressionism wrote about the aesthetic value of Native American and pre-Columbian art, seeing in the latter the potential for a pan-American modernism:

> *"It is a hopeful sign for our cultural rapprochement to watch the growing aesthetic appreciation of pre-Columbian art. For here we have ready-made, so to speak, a large body of art which should unite all the Americas since it is the common heritage of both hemispheres. An inter-American understanding of our common cultural inheritance should act as a catalytic agent to draw together the inheritors."*

Written in 1944, these words link Newman with the Constructive Universalism which, since the mid 1930s, Joaquin Torres García had been promoting from Uruguay. But while Geometric Abstraction would become the predominant style in South America, the development of abstraction in Mexico shows closer parallels to that of the United States. Their geographical proximity, brought closer by the surrealists' love affair with Mexico, was strengthened by the work of the Mexican Muralists. However, while praised and admired by many of their northern peers, Orozco, Rivera, and Siqueiros came to embody the quarrel between figuration and abstraction. Fiercely anti-chauvinistic, Newman, looked for a synthesis of European modernism with nativist influences to create a more universal art. In this context, the work of Rufino Tamayo was seen by Newman as one of the most authentic and progressive examples of pan-American modernism.[8]

While the two dimensional and geometric designs of Amerindian art allowed artists to move into abstraction, surrealism lent a further hand to the reevaluation of "primitive" cultures. In spite of its taste for the "exotic", which helped to reinforce stereotypes of difference, it presented the most systematic attack of Western imperialism. Driven by the promises of communism, the surrealists' iconic map of 1929 was a call for art to reshape the geopolitical configuration of the world. By bringing the periphery into the centre, the surrealists contributed to the revaluation of non-Western

8 Newman (in O'Neill, 1990: 72) compared the work of Tamayo with Adolf Gottlieb praising their ability to combine international modernism with Native American art.

art, opening the possibility of a dialogue between Europe and the Americas. Their interest in ethnography (Clifford, 1988), and support of anti-colonial movements (Mileaf, 2001), provided a further critique of Eurocentric values, giving agency to voices coming from the margins.

The liberating and subversive potential of surrealism and abstraction was celebrated by Octavio Paz and Luis Cardoza y Aragón, whose work helped to lay the foundations of a cosmopolitan *mexicanidad*. While exalting the formal qualities of painting and attacking the dogmatic art of the muralists, they also vehemently opposed the notion of "art for art's sake". Like Breton and Trotsky, these writers believed that a revolutionary art could not fall prey to partisan interests, and tried to reconcile a socially committed art with the aesthetic freedoms that modernism allowed. The influence of surrealism is particularly apparent in the work of Octavio Paz (1973) who became a close friend of Benjamin Péret and André Breton.[9] Paz believed that modernity had robbed man of his spirituality, and resented the materialistic thirst of the modern age. In the work of Tamayo, Paz (1987: 29) found an art that conveyed his search for origins explaining how his paintings had shown him that: "*la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No en el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino en el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua*". By linking past and present in a logic of circular time, Paz challenged the teleology of progress that legitimised Western hegemony.

While Paz' interest in surrealism came later in his career, Cardoza y Aragón's began in Paris when the movement was still taking shape. Living in the city of lights between 1921 and 1929, Cardoza y Aragón became part of the surrealist coterie. His closeness to André Breton is reflected in his writings, where he argues against the partisan aesthetics of communism, and in favour of artistic freedom. While admiring the work of Siqueiros, Rivera, and Orozco, he also criticised the muralist movement for becoming the mouthpiece of official *mexicanidad* (2003). He was aware of the difficulties in balancing politics, art and revolution, but he believed this was possible as long as artists did not become illustrators of political propaganda. In this way Cardoza y Aragón's writings respond to the call put forward by Breton and Trotsky in their manifesto "Towards a Free Revolutionary Art", written in Mexico in 1938. Writing about the famed "pope" of surrealism, Cardoza y Aragón (1972: 76) expressed his admiration for the poet: "*André Breton se ha dedicado a conciliar la naturaleza espiritual del hombre con la acción revolucionaria, sin sacrificar su personalidad, no sólo en el terreno revolucionario del arte, sino en el terreno de la acción directa*".

9 Paz met Benjamin Péret when the poet was exiled in Mexico and André Breton during one of his trips to Paris in the early 1950s. This paper is a result of the research project "Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría" (HAR2014-53834-P).

As a staunch advocate of cosmopolitan ideas, Cardoza y Aragón (2003: 84) criticised nationalist and folkloric paintings, arguing that artistic freedom was gained through formal experimentation, and that a more authentic Latin American art would be achieved through the language of abstraction: "*Como el regionalismo de los nacionalistas, lo más abstracto nuestro es resultado de la realidad. En los trabajos más mentales, más abstractos, es donde somos verdaderamente: nos mostramos desnudos y transparentes, iluminados por dentro*". And he continued: "*El artista que en México busca lo esencial es —para cierto medio— un descastado. Para ese medio, si no hay sarape y nopal, no hay arte en México*".

Cardoza y Aragón's last claim encapsulates the political debates surrounding figuration and abstraction in Mexico, and the difficulties that artists faced when adapting the languages of abstract art. These debates highlight the politics of abstraction above and beyond its so called "purity" and universality, and hence the dogmatic undertones of a style that continues to reflect the tensions between centre and periphery.

While geometric abstraction in South America has gained its rightful place in historiographies of modern art, the study of abstract art in Mexico continues to pose a challenge. This imbalance may be addressed if we revaluate the legacies of surrealism in Mexico, not as purveyor of exotic otherness, but as an important harbinger of cosmopolitan ideas. Such an approach will shed light into the complex dialogue between surrealism and abstraction and the unique potential of their union in the Americas.

Bibliography

ALBA, Víctor
— *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. Mexico City: CONACULTA, 2006.

ALDRETE-HAAS, José Antonio
— *Gerzso en su espejo*. Mexico City: Planeta, 2003.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis
— *La Nube y el Reloj*. Mexico City: UNAM-IIE, 2003.
— *Pintura Contemporánea en México*. Mexico City: UNAM, 1972.

CLIFFORD, James
— *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CRAVEN, David
— "Abstract Expressionism and Third World Art: a Post-Colonial Approach to *American* Art". In: *Oxford Art Journal*, vol. 14, no. 1, 1991, pp. 44-66.
— "C.L.R James as a critical theorist of modernist art". In: MERCER, Kobena (ed.) *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: MIT Press, 2005, pp. 146-165.

MERCER, Kobena (ed.)
— *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: MIT Press, 2005.
— *Discrepant Abstraction*. Cambridge: MIT Press, 2005.

MÉRIDA, Carlos
— *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. Mexico City: CENIDIAP, 1987.

MILEAF, Janine
— "Body to Politics: Surrealist Exhibition of the Tribal and the Modern at the Anti-Imperialist Exhibition and the Galerie Charles Ratton". In: *Anthropology and Aesthetics*, no. 40, 2001, pp. 239-255.

MONSIVAIS, Carlos
— "La perdurabilidad de los orígenes". In: CORDERO, Karen (ed.) *Homenaje Nacional a Carlos Mérida. Americanismo y abstracción*. Mexico City: CONACULTA, 1992, pp. 16-29.

O'NEILL, John (ed.)
— *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

PAZ, Octavio
— *México en la obra de Octavio Paz, III, Los privilegios de la vista, arte de México*. Mexico City: FCE, 1987.
— *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*. Madrid: Espiral, 1974.

RAMIREZ, Mari Carmen
— "Beyond the *Fantastic*: Framing Identity in US exhibitions of Latin American Art". In: *Art Journal*, vol. 51, no. 4, 1992, pp. 60-68.

ROSENBERG, Fernando
— *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburg: The University of Pittsburg Press, 2006.

WILLIAMS, Raymond
— *Politics of Modernism*. London: Verso, 2007.

Las “otras” modernidades

CECILIA FAJARDO-HILL

A partir de mediados de los 90, pero de lleno en la primera década del siglo XXI, el arte abstracto geométrico moderno de América Latina se ha ido convirtiendo en un nuevo canon de la historia del arte del continente y en una entrada a la historia del arte universal, —aunque los artistas cinéticos Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez y Julio Le Parc habían sido incorporados a ciertas historias del arte tardías— algo que no había ocurrido desde que el muralismo mexicano se había constituido como gran modelo de modernidad artística y política de América Latina. Más recientemente, el conceptualismo ha comenzado a formar parte de un nuevo modelo de historia del arte, que emerge en la encrucijada de artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica, que emergieron inicialmente de la geometría.

La forma como se discute la noción de vanguardia y neo-vanguardia está enraizada en la idea de repensar discursos dominantes de modernidad y modernismo, pero irónicamente, la forma como esto se plantea, partiendo de la cúspide de la geometría abstracta, está creando una visión ordenadora, deseable, excluyente y a menudo artificial de las modernidades heterogéneas u “otras” de América Latina.

Quisiera crear una analogía entre la tendencia de crear categorías jerárquicas de modernidad en América Latina en relación a la geometría abstracta y otras formas de modernidad, y en relación a supuestos modelos europeos o norteamericanos, y la mecánica de la visión para analizar tanto algunas obras, como para metafóricamente y simbólicamente pensar en la relación entre centro y periferia, en la relación dialéctica entre pasado y presente, en la dinámica entre el referente —modelo y vanguardia canónicas— con el fin de contradecir cualquier noción lineal, geográfica y jerárquica de primacía norte-sur, de modernidad y posmodernidad o de un estilo artístico versus otro.

La neurobióloga de Harvard Margaret S. Livingstone, en su libro *Vision and Art: The Biology of Seeing,* describe el rol de la visión periférica y la central o foveal. Mientras que la visión foveal es para enfocarse en los detalles y escudriñar objetos, la visión periférica ordena la visión espacial completa y crea un contexto visual más amplio. La primera se centra en el detalle claro y la segunda puede comprehender la sombra. La distancia del centro de la mirada, se denomina excentricidad. Entre mayor excentricidad,

la acuidad, agudeza de la vista disminuye. Sería un error, sin embargo, pensar que por el hecho de tener mayor acuidad en el centro de la mirada, el resto del campo visual es inferior, la mirada foveal se emplea para escudriñar objetos o superficies con mucho detalle y la mirada periférica es empleada para organizar la escena espacial. Paradójicamente, a pesar que nuestra mirada foveal es más asociada a nuestra mirada consciente visual, la mirada periférica permite dirigir la mirada central hacia lugares que ignora y ver cosas que una mirada foveal no percibe, de esta manera creando conciencia de otras cosas.

Cuando estudiamos historia del arte, sabemos que es imposible estudiar una obra de arte solamente como un ejercicio de *connoisseurship* (rasgos estéticos y compositivos), sin analizar el contexto personal, social, artístico, histórico y político. De la misma manera, se tiende a juzgar el arte de América Latina, de forma superficial, a partir de analogías estéticas donde América Latina ocurre a posteriori, en relación a lo que conocemos del arte canónico de los centros de arte establecidos como Europa —especialmente la vanguardia francesa— y Estados Unidos, sin analizar las condiciones de producción de las obras en cuestión.

Livingstone analiza el retrato de la *Mona Lisa* y su perdurabilidad como retrato enigmático, como logrado por la ambigüedad existente entre el detalle del rostro en contraste con el esfumado (*sfumato*) borroso del paisaje en el segundo plano y alrededor de los ojos y de la boca de la Mona Lisa. Este ejercicio de la mirada de tener que activarse entre los dos planos en un acto de la mirada dual, hace que el espectador se haga más activo. Este ejercicio entre lo que está en baja resolución y lo que está en alta resolución, por ejemplo entre la realidad contextual de un artista y una influencia de un artista o un centro de arte lejanos (por ejemplo mirar una obra de Mondrian en blanco y negro, leer teoría en un idioma que no es propio, o leer una traducción dudosa, la propia diferenciación de la subjetividad, etc.) crean un proceso de significación a partir de una situación de ambigüedad e indefinición. El punto aquí no es el de argumentar por un retorno al binomio centro-periferia, todo lo contrario, quisiera señalar que es a través de la analogía de la mirada periférica, —o sea, de un campo visual expandido, de un campo que no percibimos a través de un enfoque únicamente centralizado— que podremos dejar de tener una mirada ignorante, ingenua y egocentrista, que nos hace ver al arte de América Latina, a través de una mirada túnel que solo incluye referentes conocidos y deseables. La mirada periférica, aumenta el espectro de la mirada consciente y permite establecer nuevos puntos de foco, que necesitan ser contemplados en la activación dialéctica de diversos campos de conocimiento, campos visuales, memorias, y así crear nuevas formas de cognición y apreciación.

En este sentido el modernismo, es un *ismo* del arte occidental que constituye un pináculo del arte universal que es interpretado e interpelado en diferentes formas, desde o en contraste con el modernismo purista "greenbergiano", o el ideológico de los futuristas o de los constructivistas, etc. El modernismo ideal, es el del lenguaje abstracto geométrico y en la base del arte abstracto hay un ejercicio estético, a menudo "sublime", o utópico, tal como podemos observar en recientes exhibiciones tales como *Inventing*

Abstraction: 1910-1925 (2012) en el MOMA, New York, o *La invención concreta* de la Colección Patricia Phelps de Cisneros en el Reina Sofía que funge de contexto para nuestra discusión de hoy. Pareciera ser que esta calzada de la abstracción geométrica dentro de un concepto de modernidad y vanguardia universal, pudiera establecerse como una forma de exclusión de diferentes y complejas formas de modernidad y vanguardia que se insertan incómodamente en los cánones conocidos, y que inclusive —tal como la distancia de la mirada central se denomina excéntrica— por su excentricidad, desautorizan modelos de universalidad, y proponen nuevas genealogías, donde el binomio modelo/original y copia sencillamente se hace insostenible.

Quisiera proponer de desplazar nuestra mirada central, túnel, foveal, a una periférica, de contexto abierto, al mirar a la obra de cuatro artistas cuyo trabajo se ubica en esa zona de la mirada periférica, a menudo indeseable o ignorada.

Débora Arango (Medellín, 1907-2005) es una de las artistas más censuradas en la historia del arte del siglo XX en América Latina. A pesar que realizó una obra abiertamente crítica de los regímenes políticos de Colombia, lo que causó mayor controversia de su obra entre los años treinta y setenta, fue su representación no canónica del desnudo femenino ante la sociedad conservadora y atrasada de Colombia. Sus desnudos entre los años treinta y cuarenta celebran la sensualidad de la mujer y entre los cuarenta y cincuenta, se hacen más circunspectos y presentan a las realidades sociales —como pobreza, violencia e injusticia— de las mujeres que están al margen de la sociedad como las indigentes, prostitutas, encarceladas y desquiciadas. La modernidad que Débora Arango propone está en conflicto abierto con la sociedad conservadora de Colombia de su época. Inclusive en Europa, para esa época, el tema de la auto representación de la propia subjetividad femenina, (y por ende el desnudo) era mediada por la iglesia, la sociedad, la moral, la medicina y la ley. El cuerpo de la mujer era para la mirada y placer del hombre no de sí misma. En obras como *Clavel rojo* (ca. 1944) [fig. 1], Arango revierte la mirada masculina, tomando autoría del género del desnudo y auto representación femenina, al representar abiertamente la sexualidad de una mujer que acepta su propia feminidad. El cuerpo de esta mujer no es idealizado, y su sensualidad no es controlada por la mirada masculina. El clavel rojo en su pelvis enfatiza su sexualidad. Cuando Arango fue acusada de producir pinturas inmorales, declaró: "*En mi concepto, el arte nada tiene que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista. Un desnudo es un paisaje en carne humana*" (Londoño Vélez, 1997: 101)[1]. Paralelamente con la expresión del desnudo femenino, Arango produjo obras con conciencia social. *Madonna del Silencio* (ca. 1944) [fig. 2], representa a una mujer dando a luz sola

1 Cita en "Débora Arango, mujer valiente", en *El Liberal*, Bogotá, 3 de octubre, 1940.

Fig. 1.
Débora Arango, *Clavel rojo*, (una metáfora de la adolescencia), óleo sobre lienzo, ca. 1944.
Cortesía de Cecilia Londoño.

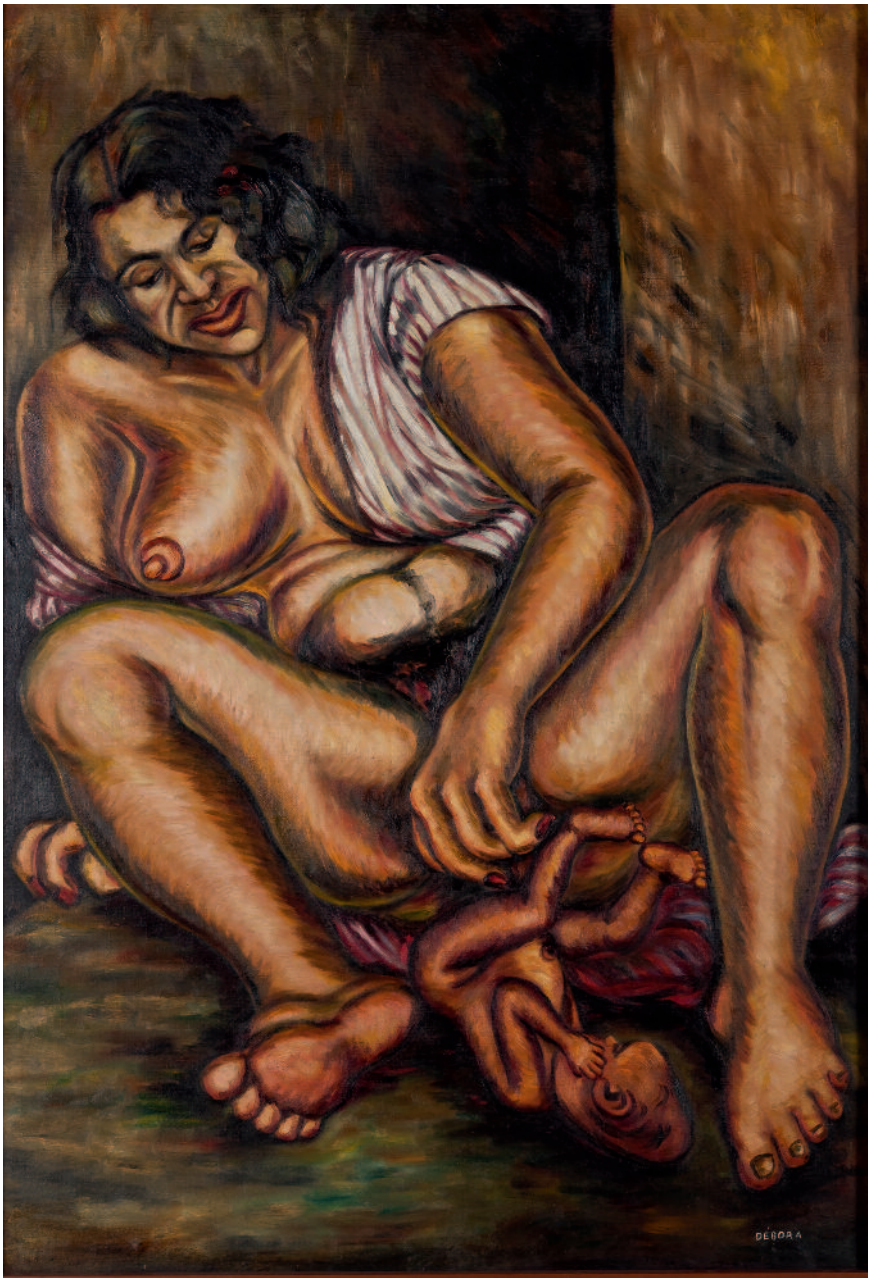


Fig. 2.
Débora Arango, *Madonna del Silencio*, óleo sobre lienzo, ca. 1944.
Cortesía de Cecilia Londoño.

en la cárcel. Esta es una escena de soledad y miseria abyecta, y a pesar de la dureza del rostro de la mujer y de las condiciones infrahumanas, la artista celebra tanto su feminidad en el poderoso cuerpo escultórico que enfatiza los senos y el acto de parir, como su heroísmo. En obras como La *Lucha del Destino*, 1944, emerge tanto su énfasis en el tema femenino como su preocupación social. Aunque el tema de la obra son dos mujeres burdas peleando, dedica más de la mitad de la superficie del cuadro al vestido verde con rosas que realza la sensualidad del cuerpo de la mujer en primer plano, dejando entrever los pezones de sus pechos. Es en la celebración de la feminidad de la mujer dentro de las circunstancias más extremas y ajena a ideales de belleza, cuando Arango produce una obra única y controversial.

La obra interdisciplinaria de Tereza D'Amico (Sao Paulo, 1914-1965) se define fácilmente como una obra naif, primitiva, ya que fue una artista que trabajaba a partir de un imaginario popular, y produjo entre mediados de los 50 y 60 un trabajo que representa una modernidad en contracorriente con el arte abstracto, concreto intelectual y cosmopolita, que dominaba el arte brasilero de ese periodo. D'Amico a partir del diagnóstico de leucemia en 1956, comenzó a realizar una obra figurativa única, a través de *collages* y montajes con materiales domésticos y populares, inspirados por tradiciones culturales brasileñas como el caboclo, indígena y afro-brasileño. D'Amico realizó retratos de gente humilde y desposeída como vemos en *Dona Janaina*, 1959, u obras con inscripciones de elementos gráficos e inclusión de materiales indígenas como plumas, semillas, escamas, piedras y cerámicas populares tales como en *Sin Título* (1961); también realizó diseños tipo mándala o mapas imaginarios como en *Mándala*, 1962 o *Sin Título*, 1965, que incorpora diversos tipos de granos de Brasil y grafismos. Igualmente, realizó composiciones de múltiples referentes culturales y religiosos como *O Semneador*, 1965, que incluye a un Cristo crucificado en un mándala que alude a la cultura popular brasilera, por lo tanto un Cristo híbrido, reinscrito. D'Amico desarrolló un universo mítico-religioso en composiciones barrocas, a menudo relacionadas con la imagen de la diosa Yemaya, como en *Yemanjá, rinha do mar* (1958), donde ella representa un mundo onírico, acuático de peces, ríos, atributos de la diosa, de forma barroca y sensual, con papel metálico elaborado y ricamente adornado con perlas, conchas, y diversos tipos de papel con diseño recortado. Ivo Mesquita describe algunas de las obras de D'Amico como hechas en referencia al arte concreto del momento, en las cuales las composiciones son contaminadas por elementos populares, una estética barroca y materiales cotidianos como frijoles o encajes y grafismos populares como en *Sin Título*, 1962 (Mesquita, 2010: 21).

D'Amico es una artista sui géneris, al igual que Niobe Xandó (1915-), quienes crean un arte moderno propio informado por cultura popular y sincretismo religioso. Xandó es una artista que vivió grandes períodos de su vida en Europa y estuvo ligada a grupos de intelectuales y artistas de su momento, estuvo casada con Alexandre Bloch,

y fue quien desarrolló, entre las décadas de 1950 y 1990, una obra realmente singular en el contexto de Brasil, frecuentemente interpretada erróneamente como primitiva, a pesar de su enorme experimentalidad y repertorio amplio de ideas y soluciones estéticas. Xandó desarrolló también una obra contracorriente a la abstracción reinante de los 50, como su serie de *Flores Fantásticas*, tales como *Flor Fantastica XII*, c. 1964. Empleó materiales inusuales como bambú, cráneos de macacos, dientes de animales, semillas, botones, arandelas. Laymert Garcia dos Santos (2007: 11) escribe sobre Xandó: *"[...] Había inventado un código,* un género de ideograma post-alfabético *capaz de articular un mensaje que contaba del Brasil actual con tanta fuerza como lo hicieron el Bossa Nova o el Cinema Novo"*. La obra de Xandó es leída como simultáneamente arcaica y contemporánea y muchos de los referentes estaban asociados con la literatura, a menudo tales como Beckett y el letrismo. Ejemplos son su serie de *Mascaras* tales como *Mascara parisiense II*, *Mascara Londrina*, 1969, o *Mascara CX1*, dic. 1970, o retratos como *Maria Bonita i!*, 1970 o *Variaciones sobre un mismo tema*, diciembre 1980. Su obra es una obra híbrida, no convencional y experimental que está conviviendo en el intersticio entre abstracción y figuración, entre referentes populares y otros literarios y del arte contemporáneo, para crear en palabras de la artista "*un caos organizado*".

Mi último caso de estudio es la artista colombiana María Evelia Marmolejo, (Cali, 1958-), una de las artistas de *performance* más políticas y radicales de los años ochenta en América Latina. Una de sus obras emblemáticas es *11 de marzo*, 1982 [fig. 3] que se llevó a cabo en la Galería San Diego en Bogotá. La fecha de esta *performance* fue decidida estableciendo con precisión su próximo período para el 11 de marzo, para lo cual tomó remedios herbolarios para ayudar a inducir su periodo ese día. La artista colocó papel sobre el piso e iluminó el espacio con luz negra y como fondo tocó una pista con el ruido de una cadena de baño. Secciones de su cuerpo estaban cubiertas con toallas sanitarias, a excepción de sus genitales, para que su sangre chorreara en el piso cuando ella caminara. También realizando una danza donde frotaba su pubis en la pared, la artista dejaba marcadas manchas de su sangre. Esta fue una *performance* para exorcizar el trauma que Marmolejo había sufrido desde joven, cuando su ropa se manchaba a causa de sus periodos abundantes, siendo objeto de burla de la gente. *11 de marzo* fue concebido como un ritual a la menstruación, y así celebrar la normalidad de una función central y natural del cuerpo de la mujer, que usualmente repugna y se considera tabú. Además, esta *performance* rechaza una noción patriarcal cristiana del Génesis y coloca a la mujer en el centro de la creación de la vida, haciendo referencia a un mito ancestral indígena que determina el origen de la vida en la mujer, la cual creó al hombre al mezclar sangre de su menstruación con lodo en forma de un falo y lo enterró[2]. El radicalismo de *11 de marzo*

2 Marmolejo había escuchado el mito indígena durante conversaciones con gente que tenía contacto con etnias de la selva tropical del Choco en Colombia.

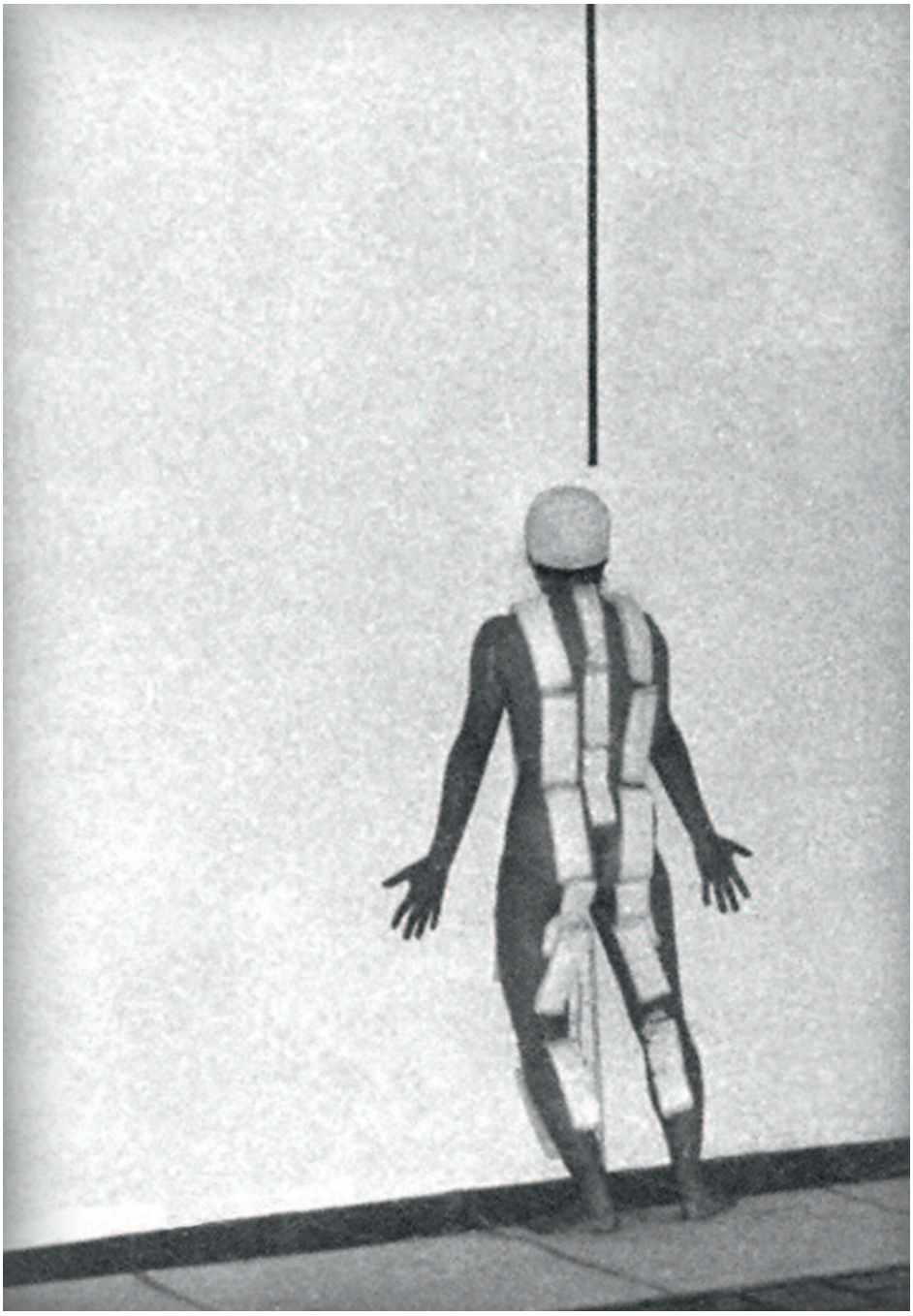


Fig 3.
María Evelia Marmolejo, *11 de marzo*, 1982. *Performance* en la Galería San Diego, Bogotá.
Fotografía Camilo Gómez. Cortesía de la artista y la Galería Julian Navarro Projects, Nueva York.

está enraizado en su rebelión en contra de la fragmentación de lo femenino como un cuerpo desinfectado separado de lo que es percibido como sucio. Ella realiza un acto anticolonialista al recurrir a las creencias indígenas, deconstruyendo así el poder de la religión judeo-cristiana, la cual establece la inferioridad, dependencia y debilidad de la mujer.

En conclusión, a partir de las narrativas predominantes de la jerarquía de la geometría abstracta, o de lo denominado conceptual como el objeto desmaterializado, se tiende a excluir la centralidad de artistas que cuestionan visiones canónicas del arte y la cultura, a partir de propuestas estéticas y temáticas que involucran el cuerpo, cultura popular, *kitsch*, tradiciones culturales indígenas y sincréticas tales como las afrobrasileñas, figuración y temas relacionados con lo femenino. La historia del arte ha sido construida alrededor de figuras percibidas como singulares, únicas, “originales”, y desde esta perspectiva, no existe razón para excluir a artistas como Arango, D’Amico, Marmolejo y Xandó, sino todas las razones para considerarlas emblemáticas de una modernidad relevante, por no colonial, “excéntricas” por estar alejadas del centro de la mirada, del centro de lo canónico. Estas artistas agencian una mirada amplia periférica que desenfoca el canon para incluir las sombras y el contexto.

Bibliografía

GARCIA DOS SANTOS, Laymert

— "Niobe Xandó e a passagem da imagen". En: *Niobe Xandó: A Arte de subverter a ordem das coisas*. Sao Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 5 mayo-24 junio 2007.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago

— *Débora Arango: Vida de pintora*. Colombia: Ministerio de Cultura, 1997.

MESQUITA, Ivo

— "Teresa D'Amico: Trinta anos depois, notas, ainda". En: *Tereza D'Amico: Travalhos 1957-1965*. Sao Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 22 mayo – 2 octubre 2010.

Las preposiciones de la Modernidad[1]

MARÍA IÑIGO CLAVO

Modernidad ANTE la Historia: a, ante, cabe, con, contra, de, desde, en...

Una de las principales disputas de los poscoloniales latinoamericanos con los anglosajones tiene que ver con definir el inicio de la Modernidad. Mientras que para los teóricos del norte esta comienza con la Ilustración a finales del XVII, los latinos ven en esta periodización un desprecio a la contribución histórica de España y Portugal, es decir, otro signo de la colonialidad de Europa del Norte hacia la producción intelectual latina. Por eso, estos insisten en marcar el punto de partida de la Modernidad occidental en 1492 con el "Descubrimiento".

Pero lo cierto es que todo argumento poscolonial que se precie suele comenzar cuestionando los flamantes relatos de la Modernidad europea. El punto de partida es, siempre, mostrar cómo esos ideales de emancipación, igualdad o libertad, desarrollo científico e industrial, etc. sólo fueron posibles a través de su otra cara, la explotación colonial, la desigualdad, la esclavitud, las torturas y el sufrimiento en el Sur[2].

Pero entonces ¿no parece contradictorio disputarse la patente de la Modernidad si lo que se quiere es cuestionarla, si fue el origen de todos los males coloniales? para los teóricos, por muy poscoloniales que sean, quedarnos fuera de esa genealogía moderna implicaría negar la aportación a lo que todavía se considera la más importante contribución de Occidente. Entonces la pregunta clave sería: ¿sigue siendo la Modernidad una marca de nuestra pertenencia legítima a la Historia de Occidente?

1 Esta es la versión corta de un texto más amplio en el que se dialoga con trabajos artísticos y propuestas curatoriales.

2 Así mismo los procesos de insurgencia subalterna, indígena o afroamericana fueron cruciales para nuestra historia aunque los relatos nacionales continúen sin reconocerlos en su amplitud..

La preposición (a, ante, cabe, con, contra, de, desde, en...) es una palabra que relaciona los elementos de una oración: puede indicar origen, procedencia, destino, dirección, lugar, medio, punto de partida, motivo, etc.

Como licencia poética voy a encabezar el recorrido por los prefijos de la Modernidad (pre- post- trans- etc.), con el de las preposiciones que la posicionan con respecto a la Historia de Occidente, pues a través de ellas podremos ver como se construye esta relación de pertenencia.

Porque, ¿qué sintomatiza convertir a la Modernidad en el campo de batalla? Boaventura de Sousa Santos dice que todavía vivimos en valores modernos: la libertad, la igualdad o solidaridad, desarrollo, la emancipación, etc. (Sousa Santos, 2009). El sociólogo desecha renunciar a estos preceptos, y por ello propone reaprenderlos a partir de una reconceptualización de esos valores desde el Sur[3]. Lo primero que se haría necesario sería repensar un Sur Imperial (construido desde el Norte como su versión defectuosa): destruir esa jerarquía para encontrarnos con otro Sur desde el que aprender.

SIN Modernidad no hay Historia (DE la emancipación]: amodernos o antimodernos

Susan Buck Morss ya demostró en su clásico *Hegel y Haití* el gran interés del filósofo por la Revolución esclava haitiana y su independencia de Francia, que inspiró una de nuestras obras maestras modernas, *La Fenomenología del Espíritu* (1807)[4]. Sin embargo y aunque fue contemporáneo a la independencia haitiana la dialéctica del amo y del esclavo no se leyó nunca en clave colonial. Haití todavía está pagando el haberse atrevido a defender las máximas de la Revolución Francesa de igualdad, libertad y fraternidad pero-también-para-los-negros. Según transcurrían los años tras la independencia de Haití, Europa iba deslegitimando la agencia política de los antiguos esclavos y del nuevo estado negro. La antigua admiración de Hegel hacia el general haitiano Toussaint Louverture iba quedando atrás y para 1820, el filósofo ya estaba defendiendo claramente la colonización de aquellos países en un estado de "culpable inmadurez" (como lo denominaría Enrique Dussel): "*Contra el derecho absoluto que el pueblo dominante tiene por ser portador actual del grado de desarrollo del Espíritu mundial [...],* el espíritu de los otros pueblos no tiene derecho alguno"[5]. En realidad lo que Hegel estaba defendiendo era una Modernidad creada desde Europa del Norte, en especial desde Alemania.

---

3 Sur no entendido geográficamente sino como lugar de enunciación del oprimido.

4 Buck Morss, Susan, *Hegel y Haití*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005.

5 Hegel, Georg W. F., *Philosophy of Rigth,* Oxford, The Clarendon Press, 1957. Sections 246 y 24. Traducción tomada del texto de DUSSEL, E., "Eurocetrism and Modernity", en la *Revista Boundary 2,* 1993, pp. 20-23.

Otro ejemplo que muestra la negación de la agencia histórica de América Latina lo encontramos en Karl Marx, a quien no le pareció que Simón Bolívar fuese un verdadero revolucionario pues representaba a una clase aristócrata: más bien lo contrario, el Continente Sur le parecía un enclave de la contrarrevolución. Para Marx, muy influenciado por Hegel, si no existía una burguesía cambiando el rumbo de la historia tampoco podría decirse que hubo una Modernidad. Según Castro Gómez (2005: 15) "*América Latina se encontraba todavía* fuera de la historia *por haber desarrollado unas instituciones políticas y un pensamiento filosófico que le permitieran insertarse en el movimiento progresivo hacia la libertad, característico de la* Historia Universal". Para muchos teóricos marxistas la condición de la Modernidad es el proceso de emancipación social y burguesa[6], y puesto que en América Latina no existió ese proceso, la lectura inmediata es que no hubo Modernidad. Esta idea además se reforzó cuando las dictaduras comienzan a usar los discursos de la Modernidad (y del modernismo más fascista) para legitimar un poder conservador, reforzando entre los intelectuales de izquierda la idea de que ese debate era una gran farsa.

Pero la pregunta podría ser ¿no hubo Modernidad o es que hay que explicarla de otra manera?

Modernidad del Sur TRAS Y BAJO la Historia occidental: Modernidad copiada o la "otra" Modernidad

Durante los años 90 Néstor García Canclini lideró un debate en torno a la Modernidad latinoamericana desde los Estudios Culturales. Si los años 20 vivieron sus propios modernismos intelectuales y en muchos países esta fue una actividad esplendorosa, los mismos protagonistas (como Oswald o Mario de Andrade en Brasil) admitieron que fue un movimiento de una pequeñísima minoría ensimismada en medio de una masa de población analfabeta que no vivía proceso de modernización alguno. Por eso la pregunta de Canclini era: ¿modernismo sin modernización?

Sin embargo este autor concluyó su estudio diciendo que ello no anulaba su validez, sino más bien que precisamente la pregunta constante acerca de su identidad y sus contradicciones pasó a ser la condición misma de las experiencias modernistas latinoamericanas, lo que organizó la relación de los escritores con sus públicos. Como es sabido este debate ya en los años veinte en Brasil creó una de las categorías más renta-

6 Estos ideales de la modernidad volvieron con fuerza con las dictaduras latinoamericanas pero al servicio del capital ello "*reforzó, en amplios sectores de América Latina, la tramposa quimera de la modernidad sin revolución. Sus consecuencias aún están activas: no terminamos de salir del oscuro túnel del militarismo y del autoritarismo*", (Quijano, 1988, 18).

bles y coherentes con la historia del país: la Antropofagia. Esta interpretación creada desde el Modernismo como antropofágico también se extendió a la idea de Modernidad en sí misma.

Tras años de olvido, esta categoría fue reactivada en los años sesenta y setenta bajo la presión de las dictaduras y la teoría de la dependencia que trataba de entender la condición económica dependiente y subdesarrollada de América Latina ante Estados Unidos. En el campo artístico ésta derivó en recurrentes debates a lo largo y ancho del continente donde se discutía algo así como: si nuestra economía y nuestra cultura han sido importadas de Europa ¿cómo saber qué es nuestro y qué no?, ¿qué es auténticamente un arte latinoamericano?, o como diría Marta Traba, ¿puede haber un arte Pop en América Latina sin la existencia de una cultura de masas realmente accesible para todos? En medio de este debate la antropofagia volvió al rescate para reivindicar el carácter misturado y caníbal del Sur, su capacidad de reelaboración de los conceptos del norte, salvándolo de tener que ser auténtico y verse abocado a representar "cactus, loros y palmeras" (Marzo, 2010).

En su clásico texto *Nacional por Substração,* Roberto Schwarz (1987) trata de comprender el origen de esta neurosis de la copia importada en Brasil, que según señala, comienza en el siglo XIX, pero que perdura hasta nuestros días. Para Schwarz este era un falso problema que comienza en la convivencia de sistemas económicos y valores contradictorios desde las Independencias: se mantienen las antiguas estructuras esclavistas aunque revestidas de nuevos ideales en torno a la nación y el progreso: "*las fórmulas y las palabras son las mismas, aunque fuesen diversos los contenidos y el significado que allí se pasaba a asumir*" (1987, 43); es lo que Homi Bhabha llamaba "gobierno postergado", creado en un lugar, en Inglaterra para otro contexto, la India, donde no podía encajar. Los valores "nuevos" contrastaban una y otra vez con las antiguas formulas, por ello la sensación constante era la de un país atrasado, que no llega[7].

> *"A unos la herencia colonial les parecía un residuo que sería superado con el progreso. Otros veían en ella un país auténtico, que debía ser preservado contra imitaciones absurdas. Otros incluso deseaban armonizar progreso y trabajo esclavo, para no dejar escapar ninguno de los dos, y otros consideraban que esa armonización ya existía y era desmoralizante"* (Schwarz, 1987: 43)[8].

---

7 Lo que Schwarz pone de relieve es el contraste entre el tráfico de negros, el latifundio, la política del favor, la esclavitud y el "mandonismo" con las leyes para todos, la separación entre público y privado, las libertades civiles, el parlamento, el patriotismo romántico, etcétera.

8 *"A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais consideravam que esta conciliação já existia e era desmoralizante".*

En realidad este argumento de una Modernidad que se contradice a sí misma desde sus supuestos de pureza, se acerca mucho a las críticas occidentales que dieron paso a la idea de la posmodernidad en Estados Unidos y Europa. La diferencia es que en los contextos poscoloniales estas contradicciones eran más visibles, era imposible esconderlas, eso es lo que en verdad era desmoralizante para las burguesías ilustradas.

La Modernidad Poscolonial SOBRE la Historia occidental: la posmodernidad precoz o la deshistorización

Bhabha (2002: 213), que a veces habla de una "contramodernidad" colonial para la India, decía que:

> "*Si se la reconociera, cuestionaría el historicismo que vincula analógicamente, en una narrativa lineal, el capitalismo tardío y los síntomas fragmentarios, hechos de simulacro y pastiche, de la posmodernidad. Esta vinculación no da cuenta de las tradiciones históricas de la contingencia cultural y la indeterminación textual [...] generados en el intento de producir un sujeto colonial y poscolonial* ilustrado*, y transforma, en el proceso, nuestra compresión narrativa de la Modernidad y los valores de* progreso*".*

Es decir, que esa contramodernidad que conformó a ese "sujeto ilustrado" en las colonias podría poner en jaque aquella novedosa teorización posmoderna occidental pues si algo eran esos contextos poscoloniales es multiculturales, mestizos, con tiempos fragmentados, con un sujeto en crisis, y una constante negociación con sus insurrecciones de los saberes sometidos (como diría Foucault). Con la posmodernidad, a nadie le interesaba ya la autenticidad ni la pureza, que fue una de las grandes aporías que debieron enfrentar los intelectuales latinoamericanos hasta los años setenta. Todo indicaba que aquello de lo que América Latina había tratado de justificar, escapar o superar, ahora era celebrado en el Occidente del capitalismo avanzado (Jameson, 1991).

Uno de los estandartes principales de este carácter posmoderno del Sur, fueron tanto la defensa del realismo mágico como el supuesto carácter barroco[9] del arte y la cultura. Jorge Luis Marzo se ha detenido en cómo este término ha sido usado de forma oportunista abanderando un posmodernismo precoz. Se pregunta

9 Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Nicolás Guillén, Carlos Fuentes y Octavio Paz o Sarduy, entre otros, serían los primeros en acudir al barroco como estilo ontológico americano.

> *"¿Hasta qué punto el barroco ha respondido como una alegoría de la impotencia, pero al mismo tiempo de la liberación de lo moderno? ¿Cuánto de esa celebración de la retórica esconde una intención de glorificar un supuesto fracaso y cuánto de ella ha servido para generar un poderoso recurso político?"* (2010: 202)

Yo no hablaría de un fracaso, pero efectivamente sí de un recurso político, como vimos muy brevemente con la Antropofagia, que ha sido usada de diversas formas durante el siglo XX. Lo que Marzo quiere mostrar es como el barroco también se ha usado de comodín para mostrar el carácter tanto posmoderno como premoderno o antimoderno de América Latina, dependiendo de los intereses políticos del momento. Continúa:

> "*Proponer el barroco como moderno pero fuera del marco de lo 'anglosajón' no dejaba de tener lecturas políticas e históricas de gran enjundia. El sur proclamaría así su derecho a formar parte de la historia pero imponiendo sus propios criterios: o sea, la falta de los mismos [...] se proponía pues una alternativa no contrahistórica de la Modernidad, sino deshistorizada*" (2010: 202).

La historia MEDIANTE Sistema-Mundo Moderno, o La Modernidad que había sido contada incompleta: Sistema Mundo Moderno(-Colonial) y Transmodernidad

Es verdad que en América Latina las teorías posmodernas han creado una importante escuela de pensadores bien conectados con la academia francesa desde sus exilios de las dictaduras para quienes el argumento poscolonial no ha calado demasiado. La cuestión es que si estamos de acuerdo en que la Modernidad oculta la colonización, y no cuestiona la hegemonía occidental y europea[10] y, sobre todo, continúa silenciando el mantenimiento de las estructuras coloniales, (del colonialismo interno) ¿por qué seguir atrapados en sus categorías?, ¿será que estos teóricos no consideran fructuoso tomar como punto de partida su condición poscolonial, o será más bien que no están interesados en pensar sobre el colonialismo interno dentro de sus países? Y ese es el sentido de pensar en términos poscoloniales, aun con todas las limitaciones que esta perspectiva conlleva.

Es en esa línea donde se rescata la idea Sistema-Mundo Moderno de Inmmanuel Wallerstein, quien reconceptualiza la Modernidad en términos económicos para defender la idea de que este no es un proyecto cuya autoría pertenece a Europa, sino que fue un fenómeno imposible de realizar sin las colonias, de un sistema global de redes

10 "*El posmodernismo dominante mezcla frecuentemente la crítica al universalismo occidental con la reivindicación de la singularidad de Occidente*" (de Sousa Santos, 2009: 343).

comerciales. A ello Aníbal Quijano (1988: 12) añadiría que la contribución de América Latina no se limitaba a la parte económica sino también a la ideológica:

> *"Propongo, en consecuencia, que ese descubrimiento de América Latina produce una profunda revolución en el imaginario europeo y desde allí en el imaginario del mundo europeizado en la dominación: se produce el desplazamiento del pasado, como sede de una para siempre perdida edad dorada, por el futuro como la edad dorada por conquistar o por construir"*.

A la expresión de Wallerstein, Walter Mignolo añade la palabra colonial: hablar de Sistema-Mundo Moderno-Colonial sería un modo de no poder dejar oculta nunca más la parte oscura del proyecto occidental. Otra fórmula rescatada de finales de los años setenta fue la de Transmodernidad de Enrique Dussel (1985), quien también niega la existencia de un proyecto unidireccional, de Europa del Norte hacia el sur, sino que se habla de un proyecto compartido que irá más allá de los modelos dualistas para hablar de una *solidaridad incorporadora:* primer, tercer mundo, mujer hombre, distintas razas y clases. Es decir, que la Modernidad había sido contada incompleta.

Tanto Dussel como Boaventura de Sousa Santos o cualquier poscolonial estarían de acuerdo en que esta reconstrucción/reparación solo se podría hacer a partir de las experiencias de las víctimas, para redimirlas de ese estado de "culpable ignorancia y barbarismo". Como sugería W. J. T. Mitchell (2009: 173), cuando Marx se imaginaba que sucedería si la mercancía pudiera hablar podría haberle preguntado a los esclavos, o mucho mejor a los revolucionarios haitianos. Que la mercancía pudiese hablar parecía en verdad, cosas de animismos[11].

Modernidad e Historia VERSUS Animismo, o la disolución de fronteras: Contra-modernos.

Primero Habermas[12] (1988), pero también en esa línea, Bruno Latour (1991) y después de Sousa Santos (2009) centran su esfuerzo en comprender una de las grandes trampas de la Modernidad colonial: la separación científica de los saberes, sobre todo la que concierne a la distinción entre las ciencias humanas de las ciencias naturales.

---

11 O al menos haber consultado su narrativa en un tiempo en que esta, por cierto, se estaba convirtiendo en mercancía.

12 En realidad si Habermas consideró que la modernidad es un proyecto inconcluso es porque esa separación de saberes (estructura de la racionalidad cognitivo-instrumental (ciencia objetiva). La moral-practica (moral universal), La estética expresiva (arte) sometida al control de los especialistas, impedía que se cumpliera uno de sus mayores aspiraciones, que es el encuentro con el cotidiano.

Habermas dice que la Modernidad es un proyecto inconcluso porque esta separación y especialización del saber científico había provocado un distanciamiento de la práctica cotidiana incumpliendo uno de sus mayores promesas que era afectar y ser afectada por la vida de las personas. Latour desde la antropología proclama que nunca "*habíamos sido modernos"* (así, en pretérito perfecto) ya que la Constitución moderna se basaba en una separación entre los humanos y los no-humanos (purificación/crítica), pero su propia condición era la constante mezcla entre géneros, la proliferación de los híbridos entre la naturaleza y la cultura, en diversas formas de monstruos (redes). No quisiera pararme aquí sino para llamar la atención de que no es sorprendente que uno de los más contundentes cuestionamientos de esta separación provenga de la antropología y que Latour use las teorías de Philippe Descola, quien estudió el animismo y las cosmologías amerindias donde la separación naturaleza/sociedad no existía. Lo que estas epistemologías indígenas nos permiten es cuestionar las fronteras disciplinarias de separación cultura/naturaleza en la que han insistido las ciencias modernas y que todavía hoy ordenan nuestro pensamiento (colonialista).

Para reconstruir el Sur como sugiere de Sousa Santos y aprender de él, será fundamental buscar en las formas de conocimientos que fueron despreciadas por el colonialismo[13]. Y es aquí donde se entiende la fuerza que ha tomado en Occidente en los últimos años la propuesta del antropólogo brasileño Viveiros de Castro en torno al perspectivismo y el animismo, donde se parte del carácter social de las relaciones entre humanos y no humanos. La cosmología amerindia dota de alma/anima a los objetos. Si el problema de los conquistadores era si los indígenas tenían o no alma como los europeos, para los indígenas la pregunta recaía sobre los cuerpos de los conquistadores.

Apostar por el animismo significa cuestionar esa gran separación de saberes disciplinaria y científica de la Modernidad. Por eso Anselm Franke explicaba que la exposición de *Animism: Modernity througth the Looking Glass*, en realidad no era una expo sobre el animismo. Era más bien una reflexión sobre el hacer fronteras. Ya que no he podido detenerme en las obras de arte que componen la versión más larga de este texto y que aportan mucho a este debate quisiera terminar con una evocadora relación de obras de esta exposición. Las clásicas patatas del argentino Victor Grippo están creando una relación entre las fuerzas de la naturaleza y uno de nuestros grandes descubrimientos del siglo XIX, la electricidad. Esta reordenó nuestras relaciones sociales, comerciales

13 Ya hemos tocado las tres metáforas generadoras para un proyecto emancipador según lo describe Boaventura de Sousa Santos: la frontera, el Barroco y el Sur. Para superar tanto el posmodernismo como la teoría poscolonial hegemónica él defiende la idea de un "*poscolonialismo de oposición"* que vaya más allá de la literatura comparada, que deje de comprender Europa como un todo, dé cuenta de las relaciones entre capitalismo y colonialismo y sobre todo, que encuentre en el Sur un enclave desde donde reconceptualizar el norte para continuar promoviendo procesos de emancipación. Para ello la "traducción" fue y sigue siendo uno de los espacios privilegiados.

y culturales con el mundo. Las patatas cultivadas antes de la llegada de los colonizadores, (pero además el alimento del pobre), son baterías capaces de activar un reloj, es decir, la medida del tiempo, uno de los grandes reguladores de la vida moderna, cuestionando esa separación entre la naturaleza y la cultura.

La electricidad nos lleva hasta su inventor, Thomas A. Edison, que entró en una guerra de patentes con los hermanos Lumière para tener la primicia de la máquina de cine, es decir la patente de uno de los dispositivos de representación más importantes de nuestra sociedad. Con sus cámaras Edison grabó numerosas ejecuciones, ya que éstas atraían al gran público, especialmente las realizadas en la silla eléctrica, uno de los inventos que engendró su grupo de trabajo. En la exposición de Franke se mostró la simulación de una ejecución del joven anarquista Czolgosz (*Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison*) en Nueva York, quien fue la decimoquinta persona ejecutada en la silla eléctrica. Czolgosz había disparado en 1910 al presidente norteamericano McKinley, conocido por comenzar las guerras coloniales hispano-americanas. Esta fue la contribución de la electricidad a restaurar el orden social, la racionalización de la muerte, lo que fue el principio de lo que vino después en los campos de exterminio. Otro de los videos de Edison fue el filmado 1894, titulado *Sioux Ghost Dance*. En el graba la danza que había simbolizado el movimiento indígena de resistencia propagado por todo Estados Unidos. Sin embargo Edison sabía muy bien que para entonces lo que estaba grabando era la danza de la derrota, ya que cuatro años antes había tenido lugar la gran masacre indígena de Estados Unidos (*The Wounded Knee Massacre*) donde murieron trescientos Sioux Lakota y varios de sus líderes más importantes. En ambos casos, Edison convirtió en espectáculo las tensiones coloniales, tanto la que miraba hacia el colonialismo interno, como la imperialista hacia otros países: la otra cara de la Modernidad, el lugar donde el progreso se encontraba con su imagen siniestra.

Como rápida conclusión quisiera señalar que esta mirada al animismo forma parte de una vieja genealogía de la política occidental. Como se sabe una de las figuras inspiradoras de la Revolución Francesa fue la figura del buen salvaje de Rousseau, que a su vez se inspiró en los tres tomos escritos por el barón Lahonta publicados en 1703 tras sus viajes por América Latina[14]. El manifiesto antropófago que usaba la metáfora caníbal fue escrito poco tiempo antes de que Oswald de Andrade comenzase a militar en el partido comunista. Es decir que Pindorama era un modelo de comunidad. La contracultura de los años setenta, con sus propuestas de vida alternativa fuera del capital también dio gran importancia a las cosmologías indígenas. Una parte de la teorización

14 "*Los contemporáneos tienen la necesidad de un país y de un pueblo sobre los cuales pueda proyectar sus sueños de la edad de oro*" (Todorov, 1991: 310). Los tres tomos del barón Lahontan son: *Nouveaux voyages*, *Mémoires de l´Amérique septentrionale* y *Dialogues curieux entre l´anteur et un sauvage*.

actual de los comunes se fija en las experiencias indígenas. Más allá de la inspiración metafórica me pregunto sobre el tipo de diálogo que todos estos movimientos establecen con la realidad indígena *ante* su/nuestra historia, con los problemas específicos que enfrentan en el día de hoy; si realmente fueron/son cómplices de las luchas que reivindican su agencia histórica, legitimidad política y territorio, así como la búsqueda de nuevos modelos de nación inclusivos.

Bibliografía

BUCK MORSS, Susan
— *Hegel y Haití*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago
— *La poscolonialidad explicada a los niños.* Bogotá: Editorial Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2005, p. 15.

DUSSEL, Enrique
— *Filosofía de la Liberación*. Buenos Aires: Ediciones la Aurora, 1985, [1977].
— "Eurocetrism and Modernity". En: *Revista Boundary 2,* 1993, pp. 20-23.

FRANKE, Anselm; LAZZARATO, Maurizio y FOILE, Sabine
— *Animism: Modernity through the Looking Glass.* Viena: Generali Foundation, 2012.

HABERMAS, Jürge
— "Modernity: An incomplete Project". En: BROOKER, Peter (ed.) *Modernism / Postmodernism.* Harlow: Longman, 1996.

HEGEL, Georg W.F.
— *Philosophy of Rigth.* Oxford: The Clarendon Press, 1957, secciones 246 y 24.

JAMESON, Frederic
— *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991

LATOUR, Bruno
— *Nunca Fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI, 2007.

MARZO, Jorge Luis
— *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires-Madrid: Katz, 2010.

MITCHELL, W.J.T.
— *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

QUIJANO, Aníbal.
— *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Editorial Sociedad y Política, 1988.

SCHWARZ, Roberto
— "Nacional por Substração". En: SCHWARZ, Roberto. *Qué horas são*? Sao Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA SANTOS, Boaventura
— *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso, 2009.

TODOROV, Tzvetan
— *Nosotros y los otros*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1991.

Museografía, representación y narrativas curatoriales

Presentación

Museografía, representación y narrativas curatoriales

GABRIEL PÉREZ-BARREIRO

Afortunadamente el arte no se reduce a las políticas culturales. Es evidente que las políticas influyen en el arte —y a veces incluso el arte influye en las políticas— pero existe siempre un desfase entre lo que se aspira hacer y lo que se consigue, entre la intención y el resultado. Dicho de otra manera, el análisis de cualquier hecho cultural o artístico debe tener en cuenta que el arte trata de modificar una estructura determinada, pero esa estructura la mayoría de las veces se resiste, de manera consciente o inconsciente. Una exposición, por ejemplo, siempre lleva en sí algún tipo de declaración de principios elaborado por los artistas o el comisario, pero en múltiples ocasiones, el efecto será otro debido a la historia institucional de dónde se muestra, los efectos contextuales locales o, simplemente, porque el arte en sí se resiste a tener un único significado. Los textos de esta sección tratan de trazar, de diferentes maneras, estos deslices a través de seis casos de estudio, variados en sus marcos cronológicos y geográficos.

Aleca le Blanc analiza la recepción de la obra de Alexander Calder en Brasil en la década de 1950. En un momento de despampanante modernización y creación de una impresionante (hasta hoy) infraestructura cultural, la obra del artista estadounidense viene a representar un arte en diálogo con la arquitectura y la naturaleza que responde a un creciente sentido de modernidad tropical. Le Blanc estudia las obras de Calder en el contexto del nuevo Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, un edificio construido frente a la Bahía de Guanabara dentro de un plan de reclamación urbana en una zona de ocio y cultura. Las obras de Calder en este contexto parecían representar un nuevo diálogo entre el fuera y el adentro a la que aspiraba la propia arquitectura del museo. El contraste con el caso de Brasilia que Le Blanc presenta es notable, porque a medida que se fortalece el proyecto moderno parece que también se fortifica un creciente nacionalismo artístico en el cual se les da preferencia a artistas nacionales en el marco del nuevo Distrito Federal. Este es un contraste interesante con la Ciudad Universitaria de Caracas donde, apenas unos años antes, se les da cierta prioridad a los artistas extranjeros en diálogo con los nacionales. Si bien la influencia de EEUU en Brasil era notoria, desde algunos sectores de la cultura se empieza a desarrollar cierta resistencia a

una posible colonización artística. La historia subsiguiente del arte nos muestra, de hecho, la originalidad de la propuesta brasileña.

Lukas Baden analiza un caso contrario: la inserción del arte latinoamericano en un contexto extranjero, el europeo. La Bienal de Venecia nace como un modelo de representaciones nacionales con una lógica de competitividad entre países. Baden analiza la actuación de Fernando Gamboa justamente como una especie de diplomático cultural, encargado de los pabellones de México hasta 1968. Este primer momento reafirma las líneas fuerza del modernismo mexicano como se entendía en aquella época: continuidad entre lo precolombino y la modernidad, el muralismo como escuela nacional y el gusto por un realismo mágico. La crisis de 1968, que Baden señala, tiene sus orígenes tanto en la situación política mexicana como en el propio ámbito del arte contemporáneo, donde la categoría de lo nacional pierde su interés y México —un país de fuertes ambiciones culturales nacionales— se ve imposibilitado a responder. Mientras tanto los artistas mexicanos empiezan a circular por el *Aperto* y por otras instancias del mundo del arte, sin la mediación directa del Estado, lo que posibilita el tercer momento analizado por Baden. Se trata de la creación de pabellones mexicanos fuera del *Giardino* con los artistas ya consagrados por el sistema internacional y las fuerzas del mercado. Este caso nos presenta una especie de parábola de cómo el Estado se ha posicionado cada vez menos como el garante de una cultura nacional al apoyar una participación mexicana en una cultura global formada por un conglomerado de intereses tanto públicos como privados.

Esta cultura globalizada, que surge a partir de la década de 1980, es cuestionada luego por un grupo de curadores e intelectuales, entre los cuales debemos incluir a Mari Carmen Ramírez. Desde la Universidad de Texas empieza a articular una historia del arte revisionista en la cual argumenta que el arte globalizado es, en realidad, una ficción generada desde los centros de poder y que todavía nos queda por entender una historia desde el Sur, como lugar físico y como concepto político de resistencia. De este modelo surge la exposición *Heterotopías*, presentada en el Museo Reina Sofía en el año 2000 y luego en el Museo de Bellas Artes de Houston en 2004 bajo el título *Inverted Utopias*. Francisco Godoy analiza la estructura "constelar" de la muestra, que propone una alternativa a los relatos nacionales o estrictamente cronológicos de esta historia. Este modelo constelar es fuertemente criticado, tanto desde el texto de este autor, como desde el notable análisis de José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk citado por Godoy. La pregunta central viene a ser: si desmontamos ciertas categorías y sistemas de organización por considerarlas ideológicamente cuestionables, ¿con qué las reemplazamos? Las constelaciones al final pueden caer en el mismo error de descontextualización o de instrumentalización que tratan de superar.

La pregunta de la posible instrumentalización de la cultura es uno de los temas centrales de la ponencia de Blanca Serrano, que analiza las diferentes lecturas del arte

abstracto en Cuba. La abstracción, pese a su origen político en la Revolución Rusa, ha sido estudiada muchas veces desde una supuesta neutralidad de los contenidos políticos y sociales. En América Latina esta lectura se fortalece, de alguna manera, por la influencia del Arte Concreto europeo, una corriente minoritaria en sus países de origen pero que echó fuertes raíces en el continente americano. Esta lectura "políticamente neutra" del arte abstracto se desmiente cuando consideramos la intensa producción de textos que demuestran el compromiso socialmente progresista de los artistas; un fenómeno que se da con intensidad en el Rio de la Plata y en Brasil, pero que no se puede apreciar de la misma manera en la producción en el Caribe (Venezuela y Cuba). Este silencio de los creadores cubanos refuerza la posibilidad de una lectura "neutra" de la obra, y por lo tanto facilita la instrumentalización oficial analizada por Serrano.

El tema analizado por Dafne Cruz, la Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940), presenta un caso contrario, en el que los artistas definen con precisión su lugar en un movimiento internacional, utilizando todas las armas posibles. La elección de artistas, obras, autores, espacio, todos conspiran para crear un contenido específico en el cual un determinado grupo de artistas decide inscribirse. En el panorama de la posguerra, México se vuelve un lugar central en la red de influencias y voces que determinan el progreso y desarrollo del surrealismo en su segundo gran momento. El análisis de Cruz nos recuerda además que el surrealismo se define tanto por sus autores contemporáneos, como por su apropiación de culturas. La inclusión del arte precolombino viene a cumplir esta función a la vez que le da un contexto específico al proyecto mexicano.

El interés de los surrealistas en México contrasta radicalmente con la red de arte postal analizado por Carmen Julià a través de la figura de Julio Plaza como artista y activista. Generado a partir de las dificultades de comunicación (tanto geográficas, como políticas), el arte postal surge como una alternativa "cosmopolita" a los múltiples proyectos de vanguardia nacional que tienen lugar en la primera mitad del siglo. La idea es que el trayecto de cada obra enviada por correo trace una geografía particular, una especie de red social creada a partir de la simpatía y la empatía entre artistas y agentes culturales. Es posible, entonces, evitar tanto el control como la instrumentalización a partir de los discursos nacionales. La red de arte postal que Julià describe en su ensayo era notable por su apertura, su falta de barreras a la participación y su solidaridad con aquellos que dependían de él para su visibilidad artística. Desde la perspectiva contemporánea, nos podemos preguntar si esta red caería en el mismo problema de las redes sociales informáticas de hoy en día, en las que se trata de convencer a los ya convencidos, y la posibilidad de un impacto fuera del mismo grupo que se autosolidariza es casi imposible. Curiosamente cuanto más atomizada sea la red, menos espacio "público" ocupa.

En los seis casos de estudio que presentamos a continuación podemos sentir el comienzo de una nueva historia del arte latinoamericano que parte desde lo específico

hacia lo general y no viceversa, como lo hemos vivido, en gran medida, hasta ahora. Cada caso hay que entenderlo en su contexto y en los contextos a los que afecta, en un modelo dinámico y esencialmente analítico.

La Exposición Internacional del Surrealismo en México (1940) Símbolo de un cambio de paradigmas[1]

DAFNE CRUZ PORCHINI

La Exposición Internacional del Surrealismo en México, inaugurada en enero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano (GAM), fue un acto significativo dentro de la historiografía del arte nacional. Organizada a instancias de André Breton, César Moro y Wolfgang Paalen, esta muestra contó con la asistencia de numerosas personas del ámbito cultural internacional. Con este evento también se abrió el nuevo espacio de la galería, el cual contaba con dos pisos "de estilo mexicano" y estaba "iluminada científicamente", según señalaba el diario *Excélsior* (1940: 1) [fig. 1]. Además de las obras surrealistas, el montaje integró piezas prehispánicas y objetos de origen primitivo, lo cual denota este diálogo entre lo antiguo y lo moderno, tal como fue concebido en el imaginario surrealista. La realidad de la guerra que se vivía en Europa y el consiguiente cuestionamiento de los valores culturales y morales, provocó que se le atribuyera a México la "pureza" de las culturas primitivas, así como la promesa de ser una "tierra de libertad".

La realización de este acontecimiento coincidió además con la llegada de un grupo de artistas exiliados a México, tales como Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto, quienes al establecerse en el país pudieron desarrollar sus propuestas visuales. Así, la muestra concretó la retroalimentación artística entre pintores, poetas y escritores nacionales y extranjeros, lo que nos habla también de un cambio en la narrativa de la historia del arte mexicano. Por ello, tomaré en cuenta este binomio entre lo local y lo internacional, además de pensar esta muestra como una alternativa dentro de la hegemonía del nacionalismo cultural posrevolucionario.

De acuerdo con el historiador y crítico de arte Olivier Debroise (1983:184), el objetivo de la exposición fue realizar una suerte de "*acto surrealista social*", con la

---

1 Este ensayo fue concebido originalmente con Adriana Ortega, de la Université de Paris–III Sorbonne Nouvelle. El Archivo de la Galería de Arte Mexicano me dio todas las facilidades para la consulta de sus materiales documentales. A ambos les doy un especial agradecimiento para la realización del presente texto.

Fig. 1.
Exposición Internacional del Surrealismo en México, 1940.
Cortesía Galería de Arte Mexicano.

intención de generar una reacción inmediata en el espectador. Además de llevar a cabo este gesto totalmente vanguardista, la intención fue ofrecer una especie de continuidad con relación a la Exposición Internacional del Surrealismo (1938), celebrada en la Galerie Beaux-arts de París y coordinada por André Breton y Paul Éluard. La parte internacional de la muestra mexicana estaba representada por Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Max Ernst, Pablo Picasso y Salvador Dalí, entre muchos otros.

El organizador principal, el artista austriaco Wolfgang Paalen, incluyó a los artistas mexicanos más importantes de la época, tales como Diego Rivera, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Antonio Ruiz o Juan Soriano, entre otros. Para la muestra de la GAM, Paalen realizó la reproducción de un paraguas fabricado con espejos y diseñó también el vestuario de *La Gran Esfinge de la Noche*, la cual mencionaré más adelante.

La elección del lugar para llevar a cabo la exposición no fue casual. Con el objetivo de tener un lugar extraoficial para mostrar, difundir y vender la producción artística de ese momento, las hermanas Inés y Carolina Amor y un grupo de artistas abrieron la primera galería moderna mexicana en 1935 y cinco años después celebraron esta muestra de corte internacional con un nuevo espacio. Inés Amor, principal dueña de la galería, señaló en sus memorias dictadas a Jorge Alberto Manrique y Teresa

del Conde (2005:112): "*Haya sido Paalen o la exposición, el caso fue que tuvimos la atención de todo el mundo puesta en México [...] este fue el inicio de un interés internacional por las actividades artísticas de México*". Preocupada por la proyección del arte mexicano en el exterior, Amor afirmó que con este evento se trataron de cambiar los arquetipos sobre México, ideas que ciertamente habían sido legitimadas por Breton. La galerista afirmó (2005:112):

> "*Por medio del conocimiento directo, se descartaron las ideas sobre los indios emplumados y se vio que era un país con una cultura muy antigua, con un movimiento de pintura mural vigente, aparte de ser receptor capaz de asimilar cualquier movimiento extranjero*".

Paalen inmediatamente simpatizó con la *marchand*, así como con Diego Rivera y Frida Kahlo, quienes lo introdujeron a la cultura mexicana, en particular al arte precolombino que tanto le interesó al artista y del cual formó una colección. Para la realización del proyecto expositivo, Paalen decidió reunir fuerzas con César Moro, poeta y pintor peruano, seguidor del surrealismo parisino desde finales de los años veinte. En 1938, Moro se instaló también en la ciudad de México, continuando sus actividades pictóricas y poéticas dirigidas a extender el surrealismo hacia otras partes de Latinoamérica. Pocos años antes, había coordinado en Lima una primera exposición surrealista, donde expuso su obra al lado de algunos artistas chilenos.

La muestra mexicana fue un acto de socialización del arte y de manera paralela demostró ser una importante plataforma para un grupo de artistas que fueron considerados parte de una generación emergente, donde se sumaron algunos pintores europeos como Benjamin Péret, Remedios Varo y Leonora Carrington, marcando el nuevo rumbo de la pintura mexicana y latinoamericana de aquel entonces.

La instalación museográfica

En la década de los años veinte en París, las exposiciones surrealistas fueron realizadas en pequeños locales, mientras que para los años treinta se convirtieron en verdaderos montajes artísticos que trataron de cambiar la "forma de ver" del visitante. Según Lewis Kachur (2001:4), las primeras exposiciones surrealistas pueden ser concebidas como "*espacios ideológicos*", donde intervinieron agentes como críticos, artistas y coleccionistas, quienes desde el principio quisieron presentar instalaciones de corte polémico, rasgo distintivo de la modernidad artística del siglo pasado.

Para este autor (2001:23) el eje principal de las exhibiciones surrealistas fue la búsqueda tanto de la "*belleza convulsiva*" como de "*lo maravilloso*", elementos que se

convirtieron en verdaderas consignas para este tipo de instalaciones. La intención final era provocar cierta desorientación en un lugar cerrado totalmente obscuro que estaba poblado por maniquíes y fotografías. En dichos montajes, se quiso plasmar el traslado de los sueños al espacio de exhibición, para conformar un ambiente provocador y visualmente inquietante, que requería totalmente del esfuerzo y participación del público.

Esta gramática expositiva del surrealismo encontró en el evento mexicano un fuerte contraste. En las fotografías del recorrido museográfico que se encuentran en el Archivo de la Galería de Arte Mexicano (AGAM), pueden apreciarse imágenes del montaje de esta primera muestra surrealista. Como sabemos, la disposición espacial de los objetos artísticos operan como artefacto cultural que nos ayuda a comprender, e incluso "cambiar" las narrativas artísticas. En la lógica de la muestra surrealista mexicana, las obras fueron dispuestas de una manera más bien ortodoxa. En este discurso curatorial, las obras se mostraron sin ninguna distinción aparente, donde destacó el orden de las piezas exhibidas, a lo que se añade la pulcritud y austeridad de la representación, alejándose de las exposiciones antecesoras de este movimiento artístico-literario. En general, hubo pocas vitrinas con objetos primitivos y el resto se complementó con pinturas y grabados de formato mediano [fig. 2].

La muestra se concentró principalmente alrededor de la pintura, aunque presentó también piezas en otros soportes y técnicas como fotografía, dibujo, *gouache*, *collage* y acuarelas. La línea general fue entablar un diálogo sobrio entre las producciones de distintas épocas y latitudes. Las obras estaban situadas, dependiendo de sus dimensiones, en hileras de una o dos obras máximo, respetando las paredes color ocre pálido de la galería, mientras que los únicos objetos colgantes fueron las propias lámparas del local. Las piezas de arte mexicano antiguo se colocaron dentro de las vitrinas, lo cual nos señala la influencia de la categorización etnográfica sobre la impronta surrealista.

Paalen decidió incluir objetos primitivos de madera de su propia colección, puesto que estaba especialmente interesado en las formas totémicas que lo remitieran a mitos ancestrales antiguos. De acuerdo con Andreas Neufert (2012:111), en su tránsito a México, Paalen se había dedicado a buscar arte esquimal primitivo en Alaska.

El discurso curatorial, la selección de obra y un performance temprano

Paalen trabajó directamente con las obras enviadas por Breton desde París para la parte internacional. Su papel fue distribuir las piezas en el espacio, además de seleccionar las piezas de los artistas nacionales. Desde su punto de vista, se trataba de evidenciar que el arte mexicano estaba realizando obras de vanguardia con un espíritu cercano al surrealista. Ocho artistas aparecieron en la sección mexicana incluidos el escritor Xavier Villaurrutia y el artista y crítico de arte español José Moreno Villa.

Fig. 2.
Exposición Internacional del Surrealismo en México, 1940.
Cortesía Galería de Arte Mexicano.

En el recorrido museográfico de la muestra, llamó especialmente la atención la presencia de Rivera, Kahlo y Manuel Álvarez Bravo dentro de la sección internacional. Es posible que estos tres artistas fueran incorporados en la parte internacional precisamente porque Breton daba su aval para identificarlos como parte del movimiento, mientras que para Paalen fueron únicamente tomados en cuenta como una "cortesía".

Según diversos testimonios, Rivera solicitó directamente a Paalen estar incluido en dicha sección. Las críticas en contra de la obra riveriana no se hicieron esperar. De acuerdo con la columna del dramaturgo Luis G. Basurto localizada en la AGAM, Rivera recurrió al uso de "indecorosos trucos" para hacer sus obras surrealistas: un guante, un puñal manchado de sangre y una telaraña, objetos puestos a posteriori y que estaban en el marco de sus pinturas.

Por otro lado, la exposición surrealista en México también adoptó recursos ya utilizados en otras muestras internacionales, tal como lo fueron las *performances* tempranas. Tal fue el caso de la presentación de *La Gran Esfinge de la Noche*, anunciada en las invitaciones de la muestra. Isabel Marín, futura esposa de Paalen y hermana de la primera esposa de Diego Rivera, salió en medio de la oscuridad llevando un antifaz de alas de mariposa y una larga túnica blanca que remitía al mito griego de Medea. La aparición protagonista de una figura femenina fue un acto característico de las exposiciones surrealistas; y en este caso, el disfraz de mariposa intervino como elemento metafórico del camuflaje y la metamorfosis [fig. 3].

La llegada anacrónica de la corriente surrealista a México

En el caso que aquí estudiado, la muestra causó opiniones tanto a favor como en contra. La publicación *Romance*, misma que se convirtió en uno de los espacios literarios de los exiliados españoles, publicó una nota del pintor y escritor español Ramón Gaya, quien indicó (1940:1) "*El surrealismo ha muerto tan solo como una lucha, como escuela, como desplante, como aviso... ha muerto en fin, como movimiento*".

Esta afirmación también resume cierto pesimismo: el también crítico de arte de alguna manera adelantaba el trasfondo que sostuvo la propuesta de la revista *Dyn* de Paalen aparecida en 1942, cuyo planteamiento era "*adiós al surrealismo*" (Leddy y Conwell, 2012). La necesidad de libertad y de militancia política evidenció que el surrealismo internacional se había limitado y empezaba a convertirse en un movimiento de orden canónico y ortodoxo.

El poeta César Moro opinó sobre el público asistente a la exposición: "*la multitud fue totalmente loca e imbécil y hubo menos reacción que en el Perú*" (Ades, 2012:32). Esta cita tiene sentido. La exposición surrealista mexicana mostró claramente una tensión: la llegada a destiempo de una vanguardia que trataba de amoldarse al contexto nacionalista

Fig. 3.
La Gran Esfinge de la Noche, 1940.
Cortesía Galería de Arte Mexicano.

y que encontraba sus límites en esa obsesión surrealista por los objetos exóticos, a lo que se añaden los propios juicios bretonianos: México como país "*inverosímil*", "*exótico*", el edén recuperado: "*Tierra Roja, tierra virgen impregnada toda con la más generosa sangre, tierra en la que la vida del hombre no tiene precio, siempre lista como el maguey que la expresa a consumarse en una flor de deseo y de peligro*". En síntesis, era la consigna surrealista: "la belleza es convulsiva, o no será", que traducido al nuevo paradigma mexicano era: "*la pintura mexicana: será de caballete o no será*" (Debroise, 1983: 188)

Varios historiadores del arte y especialistas han retomado esta idea de una llegada tardía del surrealismo. Por ejemplo, el propio Debroise (1983:179) señaló que esta corriente en México se presentó de alguna forma "*edulcorada*", y para el discurso vanguardista fue conveniente asumirse como tal. Considero que esta exposición sí marcó un hito importante en el desarrollo del arte mexicano moderno, puesto que significó cierta ruptura o quiebre con el arte nacionalista y figurativo, así como el fortalecimiento del circuito privado de las galerías y su proyección hacia el exterior.

La exposición surrealista fue la primera que mostró en México el recurso museográfico de establecer un diálogo con las obras prehispánicas y las modernas. Dicha forma de exhibir los objetos sería retomada en los años siguientes en diversas exposiciones históricas que, en síntesis, buscaron establecer una continuidad entre el pasado indígena mexicano y el presente moderno de la posrevolución. La inclusión de piezas prehispánicas y populares ayudaría a la comprensión del arte nacional, acentuando la inspiración en raíces consideradas originalmente "mexicanas".

Para el año de 1940, el surrealismo ya había trascendido la fase de internacionalización y se acercaba más a una hegemonía. En esos años, los patriarcas de esta corriente deseaban extender su influencia y poder en países americanos, pero también querían tener intervención en el mercado del arte y en las políticas culturales. Sin embargo, al menos en el caso mexicano, los exiliados surrealistas no lograron establecer un vínculo real con el medio nacional ya que no estaban interesados en abrir su círculo a una retroalimentación constante. La imagen que concibieron de México, evidentemente idealizada, los hizo parte de la construcción de un estereotipo que se repitió continuamente en las décadas subsecuentes. México se convirtió por antonomasia en el "país surrealista", en el que incluso las expresiones culturales más cotidianas se entremezclaron en un entorno que trascendía la realidad.

Bibliografía

ADES, Dawn

— "*We Who Have neither Church nor Country*: César Moro and Surrealism". En: ADES, Dawn, *et. al. Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012, pp. 15-40.

ALTSHULER, Bruce

— *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Nueva York: Abrams, 1994.

DEBROISE, Olivier

— *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1983.

GAYA, Ramón

— "Divagación en torno el surrealismo". En: *Romance*, 15 de febrero de 1940, s. p. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

KACHUR, Lewis

— *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge, Massachussets: Institute of Technology, 2001.

LEDDY, Annette y CONWELL, Donna

— *Farewell to Surrealism. The Dyn Circle in Mexico*. Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012.

LLANO, Rodrigo de (dir.)

— *Excélsior*, 3 de enero de 1940, s. p. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

MANRIQUE, Jorge Alberto y CONDE, Teresa del

— *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. (2 ed.) México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

NEUFERT, Andreas

— "Wolfgang Paalen. The Totem as Sphinx". En: ADES, Dawn *et. al. Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto*. Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2012, pp. 111-129.

Under Construction: Calder at Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna in 1959[1]

ALECA LE BLANC

In September 1959, Brazil hosted the International Art Critics' Association's (AICA) annual meeting, conceptualized by Mário Pedrosa and Mário Barata around a timely and utopian theme, "The New City—A Synthesis of the Arts".[2] Sixty-five delegates, including the organization's president James Johnson Sweeney, as well as Meyer Shapiro, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, and Tomás Maldonado, spent ten days touring the nation's three principal modern cities. In Brasília, President Kubitschek presided over the initiatory session in the newly completed Palace of Justice, designed by Oscar Niemeyer, although the capital was still under construction and would not be inaugurated for another seven months. The group then traveled to São Paulo in time for the opening of the *V Bienal* which was held in Niemeyer's buildings in the recently rehabilitated *Parque Ibirapuera*. And finally in Rio de Janeiro, the congress met at the Museu de Arte Moderna's (MAM) year-old campus, designed by Affonso Eduardo Reidy, and located on the freshly filled Aterro do Flamengo. With sessions dedicated to such topics as fine art, architecture, urbanism, and art education, coupled with the dramatic destinations, the delegates' attention would have continually been drawn to the impressive cultural makeover that Brazilians were carrying out.

In Rio de Janeiro, the congress initiated their activities at MAM with the *vernissage* of a Calder exhibition. The ambitious installation included thirty gouaches hung in the glassed-in gallery on the top level of the museum's Bloco Escola, and forty-four mobiles and stabiles placed, for the most part, outside on the surrounding terraces[3] [fig. 1]. Not only

1 For an expanded version of this essay please see, "The Disorder and Progress of Brazilian Visual Culture in 1959" in *Breathless Days, 1959–1960*, eds. Serge Guilbaut and John O'Brian, (Duke University Press, 2015).

2 Details about this conference are found on the organization's website as well as in Mário Pedrosa's papers in the Biblioteca Nacional do Brazil in Rio de Janeiro. In particular, Henry Meyric Hughes' essay, "Art Criticism Comes of Age: Brasília, AICA and the Extraordinary Congress of 1959", was of particular help in writing this essay.

3 This show, which ran from September 23 through October 25, is described and photo-documented in Saraiva's *Calder no Brasil: Crônica de uma amizade* (pp.199–201). This volume, published on the occasion of an exhibition of the same name at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, exhaustively catalogues all of Calder's relationships and exhibitions in Brazil. I am grateful to

Fig. 1.
Calder at MAM with *Aterro in background*, 1959. Acervo Instituto Moreira Salles.
Marcel Gautherot.

was the installation remarkable for its use of interior and exterior spaces, but also the physical backdrop was quite spectacular. MAM was located right at the water's edge of Guanabara Bay and boasted picturesque views of Rio's famous landscape from its galleries.

In 1959, Rio's modern art museum was still a relatively young institution (Le Blanc, 2011). Although founded in the 1940s, it was only in 1951 that Niomar Moniz Sodré assumed the directorship and scheduled exhibitions and programs on a continual basis.[4] Shortly thereafter she persuaded Reidy, one of Brazil's most prominent modern architects, to design an elaborate complex of buildings. She also convinced city officials to donate a parcel on Rio's latest landfill, the previously mentioned Aterro do Flamengo, as the site of the fledgling institution. In 1958, with President Kubitschek at her side, Moniz Sodré unveiled the first building, the School Block.[5] The other two structures remained under construction for several more years; the Exhibition Block was inaugurated in 1967 and the Theatre Block was completed in 2006.[6] Therefore, I want to emphasize that when Calder's exhibition in MAM's School Block opened to the public in September of 1959, the museum was still very much a construction zone.

Indeed the burgeoning domestic construction industry was a critical element in the dynamic and accelerated reconfiguration of Brazilian modernity.[7] By the end of the 1950s, building sites were increasingly ubiquitous and integral to the rapidly expanding urban landscapes of Brazil's principal cities. Moreover, they became a potent visual symbol of the nation's rapid industrialization. In the case of São Paulo, the city was under perpetual construction as it was transformed into Brazil's financial and industrial nerve center. Even soon-to-be bucolic spaces, such as the *Parque Ibirapuera*, home to the Bienal, had metamorphosed from previously uninhabitable areas; in this case a noxious wasteland of runoff fluids from nearby slaughterhouses (Le Blanc, 2012). In Rio de Janeiro, not only were

---

the author for her research because the publication is a trove of information and was the source for many of the historical facts described in this essay.

4 The founding of Rio's MAM is more or less contemporaneous with the founding of the previously mentioned Bienal de São Paulo in 1951, as well as the establishment of AICA in 1950. The AICA is a nongovernmental organization affiliated with UNESCO (United Nations Education, Scientific, and Cultural Organization). The objective of this professional organization was to serve as a central body for those working in various capacities in the art world, including curators and critics as well as art historians and art educators. Members came together out of profound sense of responsibility towards artists as well as the public, and because they wanted to communicate the developments in the fields of art history and art criticism internationally. A significant amount of historical information can be found on their website: http://www.aica-int.org.

5 Photographs of this event were published in many periodicals in Brazil including *O Cruzeiro* and *Manchete*. Both were current-events magazines that featured large-scale photographs paired with short articles about fashion, movies, and popular culture.

6 Descriptions and renderings of Reidy's plans, as well as his own writings about the complex of buildings for the museum, are available in *The Works of Affonso Eduardo Reidy*.

7 Numerous books have been written about Brazil's rapid economic development during the twentieth century. The following is only a small selection: Robert Jackson Alexander's *Juscelino Kubitschek and the Development of Brazil*, Celso Furtado's *Development and Underdevelopment,* Luiz Carlos Bresser Pereira's *Development and Crisis in Brazil, 1930–1983*, Thomas E. Skidmore's *Politics in Brazil, 1930–1964: an Experiment in Democracy*.

new structures erected, but the city's topography was significantly altered (Abreu, 2008; Evenson, 1973). Hills in the downtown area were razed to provide soil for the landfill project that extended the city center into the bay, the precise land on which MAM was constructed. Tunnels were blasted through hills to connect the industrial *Zona Norte* with the beaches of the *Zona Sul*. And, in 1956, the federal government broke ground on one of the most audacious urban projects of the twentieth century; building the iconic modernist city of Brasília on a previously barren plateau[8] [fig. 2]. Not only did these major projects physically alter cityscapes, but construction sites would have occupied nearly every urban sightline.

Although utopian rhetoric is frequently used to describe Brazil at mid-century, in fact it was a nation in the midst of a complicated transition and under actual construction.[9] Too often historians represent such projects only in their completed state. However, these ongoing urbanisms would have taxed local populations in extreme ways. The associated noise, dirt, and odors would have permeated Brazilian urban life, overwhelming the senses of inhabitants and visitors alike, disrupting and complicating quotidian activities.[10] Yet, this reality was at odds with the perception circulated abroad. To the outside world, news of Brazil's building campaigns and cultural renovation would have been exciting, ultimately enticing AICA to travel there for their annual congress.

Given this state of affairs, the timing and location of Calder's exhibition would initially seem to be out of place, when in every other respect, Pedrosa and Barata designed the congress' activities to showcase Brazilian achievements. Why was Calder, a famous sculptor from the United States, selected to represent MAM for AICA's inaugural events in Rio? Why didn't Moniz Sodré or Pedrosa feature an accomplished Brazilian artist, such as Alfredo Volpi, or an emerging artist, such as Lygia Clark? Why did they choose to celebrate a foreigner, and more specifically, why Calder? The reasons for this are manifold and have largely to do with Calder's exhibition history and reception in Brazil. Indeed by 1959, Calder's works had taken on multiple significations for Brazilian and foreign audiences alike.[11] Perhaps most importantly,

---

8 Brasília was built in less than four years time. Although there are many books about the architecture of Brasília, James Holston's *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília* provides a very thorough anthropological reading of the creation of the city.

9 The same can be said for the political situation. In fact, Kubitschek won the presidency with only 36% of the vote and over the course of the 1950s the "democratic" government was almost overthrown on multiple occasions.

10 The mayor of Rio de Janeiro was quoted in the New York Times as saying; "*We are a besieged city. There is no water, no transportation, no food supply system, no usable thoroughfares, no hospitals, no schools. We have a deficient light, telephone and gas service, not enough homes for everybody, no room for recreation and no place to bury the dead*" (Szulc, 1956).

11 Calder's celebrated mobiles were also a type of sculptural abstraction similar in concept to works that a younger generation of Rio-based artists was beginning to experiment with. Mário Pedrosa also supported these younger artists, such as Hélio Oiticica, Lygia Pape, and Lygia Clark, who were testing the limits of geometric abstraction and the boundaries between painting and sculpture. In 1960, the year after Calder's show in Rio, they began creating objects that incorporated movement and demanded greater viewer participation.

Fig. 2.
Construction of Brasilia c. 1959, Acervo Instituto Moreira Salles.
Marcel Gautherot.

Calder was a tested artist, making what many in Brazil considered to be some of the most vanguard work created in the Western Hemisphere over the previous decade, an affiliation that Moniz Sodré, Pedrosa and Barata were anxious to forge and flaunt.[12]

By the late 1950s, Calder's mobiles and stabiles were well known in cosmopolitan centers around the world. During the previous decade, he had shown in New York, San Francisco, Paris, Rome, Amsterdam, Caracas, Venice and Bombay, among many other places.[13] Indeed, as I argue elsewhere (2013), it was precisely his status as an internationally known contemporary artist that helped him to earn this show in Rio. He had also shown in Brazil several times. In addition to two important solo shows, in 1948 and 1953, which I will discuss in greater detail below, his work had also been included in landmark group exhibitions such as *Do Figurativismo ao Abstracionismo* in 1949 at São Paulo's Museu de Arte Moderna.[14] By 1959, Calder had a veritable local following, he was represented in several Brazilian collections, and the organizers could be reasonably confident that his show would garner enthusiastic reviews and success from local audiences. Furthermore, as Calder was already well known internationally, his exhibition would have likely enhanced AICA's impression of the museum as an institution that showed first-rate international art—an impression that Moniz Sodré was desperate to make—and was not reserved for Brazilian artists alone.[15] Prior to his 1959 show, Calder's works had been paired twice with Brazilian architectural landmarks. His 1948 exhibition was installed at the Ministry of Education and Health, the first public modernist building in the nation. Built between 1936 and 1945 in Rio's downtown, Lúcio Costa had overseen this project with a team of young architects, including Niemeyer and Reidy, as well as with consultation from Le Corbusier.[16] In the installation photographs, we see clusters of Alvar

---

12 In fact, I think the pinnacle of his reception in Brazil was in the early 1950s, especially just after the 1953 Bienal, but in 1959 he was established internationally. Today, we often associate other artists with the vanguard of the late 1950s—Hélio Oiticica and Lygia Clark in Brazil, or Jasper Johns and Ad Reinhardt in the U.S., for example—but in 1959 they were not yet tested or widely known internationally.

13 He represented the United States at the Venice Biennale in 1952, when he won the grand prize for sculpture. For an extensive and richly detailed chronicle of Calder's exhibitions and travels see Marla Prather and Alexander Rower's *Alexander Calder, 1898-1976* and Alex Taylor's "Unstable Motives Propaganda, Politics, and the Late Work of Alexander Calder", which focuses on Calder's post-war exhibition practices.

14 Furthermore, he made a very lengthy visit to Brazil in 1948 and established life-long friendships with many of the cultural elite. These friendships, in particular with Henrique Mindlin and Pedrosa, but also with Carlota de Maecedo Soares and Roberto Burle Marx, are well documented through letters in the artist's archives at the Calder Foundation.

15 See my chapter (2011) "*Universal* and *unique*: The founding of the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro".

16 Le Corbusier visited Rio de Janeiro in 1936 and, at Costa's request, redesigned the preliminary drawings for the building. Although Costa's team ultimately modified his design, they kept many of his key elements, and Le Corbusier is acknowledged as one of the building's architects. This structure has been prominently featured in scores of books about Brazilian architecture and generally credited as the origin of the movement.

Aalto-designed chairs and tropical plants with Corbusian *pilotis* at regular intervals among the mobiles, stabiles and paintings.[17] In 1953, MoMA director, René d'Harnoncourt sent a large exhibition of Calder's works to the São Paulo Bienal, for the ground floor of Niemeyer's brand-new Pavilion of States.[18] His artworks sat beautifully within the bold architectural program, once again punctuated by *pilotis*. These two examples show how Calder's work came to epitomize, at least for Brazilians like Moniz Sodré, Pedrosa and Barata, the possibilities for successfully synthesizing art with architecture, thereby underscoring the theme of the AICA congress in 1959.

Calder's selection for the 1959 exhibition at MAM Rio might also have been due to the way his unique formalism equally complemented the museum's architecture and the surrounding landscape, drawing the viewer's attention to the newness of the site, both topographically and architecturally. In many of the exterior installation photographs one can see how the organic and geometric shapes of Calder's sculptures resonate with the curvilinear coastline of Guanabara Bay and the iconic silhouette of the Pão de Açúcar, as well as with the rectilinear profile of the building and the shadows it cast in the intense tropical light.[19] Anyone who has ever stood near a Calder mobile can imagine how the undulating arms on his sculptures would have synchronized with the subtle movements of the abundant flora in the coastal breeze on the Aterro do Flamengo, as designed by Roberto Burle Marx. Indeed, many of the titles of Calder's works refer directly to tropical vegetation, such as *Eucalyptus* (1940) and *Jacaranda* (1949).

The resonance between Calder's sculptures and the natural landscape would have been interrupted, however, by Reidy's gargantuan *Exhibition Block*, which was under construction directly behind them and would have dominated almost every exterior view[20] [fig. 3]. In fact, as soon as someone circumambulated a sculpture, the

---

17 The number of works included in this show is unknown because no checklist exists. In his autobiography, Calder reminisced about the installation help provided by Pedrosa and Mindlin as well as the landscape architect Roberto Burle Marx and one of the building's young architects, Oscar Niemeyer (Saraiva, 2006, p. 69). Many of the comments registered in the guest book, now stored at the Calder Foundation, indicate that the public had a mixed reaction to the works themselves. While one visitor applauded the artist, writing, "*Congratulations, Mr. Calder, you have courage!*" others exclaimed "*Que bobagem!*" (What baloney!) and "*Seu peixe morrerá de indigestão*" (Your fish will die from indigestion), a comment directed at *Fish* (1947), which was prominently displayed (Calder Foundation Archives).

18 The organizers of the Bienal requested an additional grouping by "an important artist" for the ground floor of the pavilion. Having just won the sculpture prize at the Venice Biennale, Calder was a logical choice. For a detailed discussion of this exhibition consult Adele Nelson's essay, "Monumental and Ephemeral: The early São Paulo Bienais".

19 In fact, the surrounding landscape was an important element in Reidy's design. His objective was to create a series of buildings that did not obstruct views of the bay, one of the reasons most of the second story galleries have glass walls (Reidy and Franck, 1960, pp. 66–84).

20 Marcel Gautherot, a French photographer who relocated to Brazil in 1940, dedicated his career to photographing Brazilian architecture, colonial and modern. He worked for the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. His photographs of the building of Brasília are some of the most iconic images of the city. He also documented the construction of Rio's modern art museum and Calder's installation there in 1959 (Gautherot, 2001).

Fig. 3.
Calder at MAM with *Bloco Exposições in background*, 1959, Acervo Instituto Moreira Salles.
Marcel Gautherot.

Exhibition Block would have been impossible to ignore. Surprisingly, there are not many images that reveal the building's prominence on the site—an example of the disjunction between the edited views that were disseminated against what was actually visible. And yet, Calder's works harmonized with the unfinished modernist structure so successfully that it is astonishing that more images have not circulated.[21] The angular bases of the stabiles, with arms positioned at various diagonals, echoed the fourteen V-shaped ribs—the architectural hallmark of the campus—that extended the length of the building and served as an external framing device. Moreover, the images are static and cannot capture the dynamic nature of the site. There would have been a constant stream of people, including foreman, engineers, and laborers, as well as city and museum officials, coming and going from the construction zone. Machinery would have appeared and roared to life, as needed, only to disappear later. In the photograph, we see silhouettes of workers, wooden scaffolding, ladders, sawhorses, pulleys and cables, all of which would have been in constant motion during the work day, moving, lifting, foisting, and gradually placing the materials of modernist architecture—steel, concrete and plate glass—into place. Despite what the photographs suggest, this site was not static but would have been in perpetual motion, not unlike a Calder mobile. I want to emphasize that everything about MAM in September 1959 was a declaration of Brazil's rapid development—Reidy's modernist architecture, the newly built *Aterro* it sat on, even the fact that the site was under construction—as well the nation's emerging status in the international cultural sphere.

Given the respect and admiration that Brazilians held for Calder, it is not surprising that he was invited by Niemeyer to tour Brasília during his 1959 trip. The architect then asked him to propose a work for the Praça dos Três Poderes, which conjoined the three branches of government. Calder took this task to heart and created a maquette for a standing mobile made of iron and stainless steel, with two projecting arms that would stretch ten meters high. It had a subtly curved triangular base that perfectly echoed the arabesque forms that Niemeyer used to great effect in his government buildings. The press praised Calder's proposal and several of the most influential art critics wrote in support of this work.[22] Pedrosa (1960) publicly extolled its virtues, writing that Calder had:

> *"Understood superbly the urban and architectural spaces [...] His mobile will add a touch of poetry and evocation to the intrinsic monumentality of the whole. [...] The presence of Calder's mobile there will be a felicitous example of integration, something which is still sorely lacking in the project for Brasília".*

21 It is quite likely that there are more of these images at the Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro, where his archive is kept.

22 Mário Pedrosa in *Jornal do Brasil*; Vera Pacheco Jordão in *O Globo*; Ferreira Gullar in *Jornal do Brasil*.

Despite the enthusiasm for Calder's sculpture, it was never realized in Brasília, though explicit reasons have never been publicized. Calder did make several attempts to move the project forward, but was met with silence from Novacap (the organization overseeing the construction of the capital) and Niemeyer alike.[23] Perhaps it was Pedrosa's enthusiasm for Calder's ability to ameliorate what he perceived to be the deficiencies of the architecture that sealed the sculpture's fate.

I find it interesting to see how fluid Calder's Brazilian reception was, even in the space of just a few months time. In one context—September of 1959 in Rio de Janeiro—a Calder exhibition was seemingly proof of the international profile that MAM had cultivated. Yet, just a few months later in Brasília, Calder was rejected, presumably because this foreigner's work undermined the nationalist agenda for the new capital. Not only does this reveal the protean reception of abstraction in Brazil, at odds with dominant narratives of the period about Neo-concrete art, but it also points to astuteness on the part of such figures as Pedrosa, Barata and Moniz Sodré, who understood the importance of foreign perception to their own national success. These Brazilians carefully constructed a multifaceted image of a culturally vibrant and developed nation for AICA's 1959 congress; a performance that played out against a backdrop of engineering and construction, from the plateaus of Brasília to Rio's Aterro do Flamengo.

23 Although Calder maintained epistolary relationships with his Brazilian friends, he never returned. He remained abreast of the political climate and at least twice publicly supported friends during the military dictatorship. In 1969, he supported friends who boycotted the Bienal de São Paulo and in 1972, he wrote an open letter, and published it in the *New York Review of Books*, protesting the arrest of Pedrosa.

Bibliography

ALEXANDER, Robert Jackson
— *Juscelino Kubitschek and the Development of Brazil*. Monographs in International Studies, Latin America Series. Athens, Ohio: University Center for International Studies, 1991.

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos
— *Development and Crisis in Brazil, 1930-1983*. Westview Special Studies on Latin America and the Caribbean. Boulder: Westview Press, 1984.

CALDER, Alexander *et al*
— "The Case of Mario Pedrosa".In: *New York Review of Books*, May 9, 1972.

CALDER FOUNDATION ARCHIVES
— Exhibition guest book. Rio de Janeiro: 1948.

DE ALMEIDA ABREU, Maurício
— *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, J. Zahar, 2008 (4.ª ed.).

EVENSON, Norma
— *Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRANCK, Klaus and REIDY, Affonso Eduardo
— *The works of Affonso Eduardo Reidy*. New York: Praeger, 1960.

FURTADO, Celso
— *Development and Underdevelopment*. Berkeley: University of California Press, 1964.

GAUTHEROT, Marcel
— *O Brasil De Marcel Gautherot: Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

HOLSTON, James
— *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

HUGHES, Henry Meyric
— "Art Criticism Comes of Age: Brasília, AICA and the Extraordinary Congress of 1959", 8th DOCOMOMO Congress, Rio de Janeiro, Brazil, 2009. Online: http://www.aica-int.org/spip.php?article933.

LE BLANC, Aleca
— Personal conversation with Ana Gonçalves Magalhães, São Paulo, August 31, 2012.
— "Traveling through Time and Space: Calder in Brazil". In: *Calder and Abstraction: From Avant-garde to Iconic*. Los Angeles and New York: Los Angeles County Museum of Art and Prestel Publishing, 2013.
— "Tropical Modernisms: Art and Architecture in Rio de Janeiro in the 1950s", PhD diss., University of Southern California, 2011.

NELSON, Adele
— "Monumental and Ephemeral: The early São Paulo Bienais". In: O'HARE, Mary-Kate (ed.) *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s*. Newark: Newark Museum; San Francisco: Pomegranate, 2010.

PEDROSA, Mário
— "Calder e Brasília", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, March 9, 1960.

PRATHER, Marla F. *et al*. (eds.)
— *Alexander Calder, 1898-1976*. Washington: National Gallery of Art; New Haven: Yale University Press, 1998.

SARAIVA, Roberta
— *Calder no Brasil: Crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E.
— *Politics in Brazil, 1930-1964: An Experiment in Democracy*. New York: Oxford University Press, 1967.

SZULC, Tad
— "Brazil's Capital a Bursting City: Rio De Janeiro Chops Hills and Fills in Bay to Find Space for Its Millions", *The New York Times*, September 30 1956. Found in University of New Mexico, Special Collections, Latin American News Clippings. Brazil folder.

TAYLOR, Alex
— "Unstable Motives Propaganda, Politics, and the Late Work of Alexander Calder". In: *American Art*, vol. 26, no. 1, March 2012, pp. 24-47.

Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal

CARMEN JULIÁ

Artista, editor y comisario, la actividad de Julio Plaza abarca desde la pintura, la serigrafía, la producción de libros de artista, la instalación y el vídeo, hasta la docencia y la organización de exposiciones. Aunque de naturaleza muy distinta, todas estas iniciativas se caracterizan por un afán de experimentación con nuevos medios de producción artística y por la búsqueda de canales alternativos de distribución, estableciendo una concepción del arte en continua transformación, "*una invención contra el anquilosamiento y la muerte*" (Plaza, 1966). Desde el inicio de sus actividades como pintor en Madrid, sus intereses se dirigen en una doble dirección: por un lado, un compromiso con los nuevos medios y disciplinas que se ponen en circulación durante los años sesenta y setenta y, por otro, un fuerte grado de compromiso con la sociedad que le lleva a plantear nuevas formas de producción y distribución en los márgenes de los circuitos tradicionales de diseminación artística. En estos primeros años, Plaza formula muchas de las preocupaciones que luego aflorarán en su faceta de comisario: la integración de las artes, la colaboración y el intercambio como medios para el desarrollo artístico y la defensa de un arte de vanguardia alejado de los intereses del mercado y crítico con el contexto sociopolítico en el que se origina, así como con los lenguajes estéticos, formales y poéticos que le son propios[1]. Siempre atento a las interconexiones entre arte y sociedad, las actividades como comisario de Plaza están cargadas de una fuerte conciencia del hecho artístico como hecho social, la cual se manifiesta particularmente en las exposiciones de arte postal que organiza entre 1972 y 1981.

---

1 Esto se aprecia, por ejemplo, en la declaración de principios de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana de la que fue miembro: "*El arte ha dejado de ser, en muy amplia escala, un bien social de consumo. Asistimos al hecho de que al producto artístico se le compra, se le vende, se le tasa, se le lanza en medio de una campaña publicitaria o comercial ajena por completo a su intima razón de existencia, a su funcionalidad social. El arte, de puertas afuera del artista, lo manejan los que actúan en el mercado, con un indudable servicio a la especulación. La dialéctica dinámica de lo que debieran ser sus funciones, es decir, la empresa de diseñar estéticamente la sociedad, queda mediatizada por el juego que le asignan junto al capital*". (Sarmiento, 1999:216).

Enunciando los aspectos más característicos del arte de los últimos cincuenta años, Plaza se refería a la década de los setenta de la siguiente manera:

> "*Década de 70: da crítica (arte conceitual e novos meios, multimídia e contracultura); Os meios de informação utilizados no contexto artístico, a expansão da arte através da intermídia (Higgins) e multimedia (Fluxus) deslocam os eixos da arte para um universo mais conceitual onde a filosofia, semiótica e/ou semiologia se propõem como universo interdisciplinar a partir do qual se organiza a arte incluindo-se aí também as teorias da comunicação tão em voga na década anterior. Início das artes com tecnologias".* (Plaza, 2003: 304).

Efectivamente, los años setenta fueron una década crítica tanto con su entorno, como con las formas del arte mismo, una crítica que se constituyó en oposición a las demandas y constricciones establecidas por la industria cultural y los circuitos institucionales hegemónicos. Esta oposición instigó la búsqueda de canales alternativos de distribución, resultando en la agrupación espontánea de artistas que, movidos por el deseo de intercambiar ideas y compartir información, establecieron redes de comunicación que transcendían las rutas tradicionales instauradas por los centros de producción artística, introduciendo nuevas cartografías en el desarrollo y la elaboración de un arte de vanguardia. Durante los primeros años de la década asistimos al incremento del uso de los servicios postales como medio de distribución artística, dando lugar a una red de intercambio internacional, pionera de los recientes movimientos globalizadores que, según Gerardo Mosquera, abundan en "*la ilusión de un mundo transterritorial, descentralizado, omniparticipativo, de diálogos culturales, con corrientes que fluyen en todas direcciones*" (Mosquera, 2001: 42). Sin las mismas pretensiones universalistas, la denominada red de arte postal fue un vehículo de comunicación que facilitó la transgresión de las fronteras nacionales y los distintos contextos sociopolíticos desde donde se originaban las obras que se ponían en circulación, estableciendo un fluido intercambio de ideas y experiencias a través de la apropiación de un sistema de comunicación existente, "*un proyecto (utópico)*", como lo caracterizó Plaza, "*del arte como libertad, o mejor libertador*" (Plaza, 1977).

En 1969, Plaza abandona España para continuar sus estudios en la Escola Superior de Desenho Industrial de Río de Janeiro. Desde allí se traslada a la Universidad de Mayagüez, Puerto Rico, donde permanece primero como artista residente y después como profesor invitado hasta 1973, fecha en la que se establece definitivamente en Sao Paulo. Durante estos años, la obra de Plaza se caracteriza por su adhesión a los movimientos de poesía concreta y visual, con la publicación en 1969 del libro *Objetos*, editado por el argentino Julio Pacello, y en el que incluye un grupo de trece "objetos" y el "poemóbil" *abre*, su primera colaboración con el poeta Augusto de Campos. De su estancia en Puerto

Rico quedan algunas esculturas de corte constructivista, como por ejemplo *Alcolea de Calatrava,* 1969, compuesta por una serie de placas de acero pintadas con colores primarios que forman una retícula ascendente. Asimismo, comienza a experimentar con diferentes técnicas de grabado en el taller de serigrafía de la universidad, produciendo obras con un marcado componente político, como *evoluçao/revoluçao* (evolución/revolución), 1971, donde la imagen del presidente Nixon, personificando la supuesta evolución del mundo occidental, da paso a la de una campesina vietnamita, símbolo de lucha y revolución. En Puerto Rico coincide con el poeta Ángel Crespo, asiduo colaborador de la Sala de Exposiciones de la Universidad del Campus de Mayagüez, para la que Plaza había editado algunos folletos y material gráfico y donde en 1972 presenta *Creación*, una exposición internacional de arte postal. Plaza definía las redes de intercambio postal como un "*fenómeno Samizdat en las artes [que] presenta líneas alternativas a los sistemas tradicionales del arte*" (Ibíd.). Su interés en la red se dirigía, por un lado, a su poder desestabilizador de los circuitos hegemónicos, y por otro, a la facilidad con que había asimilado los nuevos medios de producción, evidente en los formatos y soportes adoptados por las obras que se ponían en circulación. Para Plaza, "*la descentralización de los centros de producción y distribución del arte [se asociaba en parte] a la democratización de los medios de reproducción y producción, y a la consecuente facilidad en la transmisión de mensajes*" (Ibíd.).

El incremento de la movilidad en la producción y distribución artística había incidido directamente en los formatos y soportes de las obras, introduciendo una gran variedad de materiales impresos: postales, serigrafías, fotografías, *offsets*, *xerox*, periódicos y revistas, manifestaciones que podían circular con facilidad y a bajo coste y que permitían a los artistas establecer contactos fructíferos a nivel internacional. La fácil diseminación de los nuevos soportes se presentaba como "*una situación estimulante y abierta tanto para los artistas como para su público, y ciertamente menos provincial que hace cinco años*" (McShine, 1971: 140). El mismo Museum of Modern Art de Nueva York, a través de su comisario Kyneston McShine, organizador de la exposición *Information,* 1971, consideraba que, gracias a estos nuevos soportes, ya no era necesario para los artistas vivir en "*París o Nueva York. Aquéllos alejados de los 'centros artísticos' contribuyen más fácilmente [a la escena artística], sin el artificio protocolario que una vez pareció esencial para el reconocimiento*" (Ibíd.).

La aparición casi simultánea de una serie de experiencias pioneras como el Image Bank, las revistas *FILE* y *Schmuck* o la New York Correspondance School Weekly, así como la configuración de numerosos directorios de contactos internacionales (inspirados en los anuarios de Fluxus que se editaron a principios de los años sesenta) entre los que destacan los elaborados por la Galería Foksal de Polonia y los contactos establecidos por Clemente Padín durante la segunda etapa de la revista *Ovum 10* (Geza Perneczky, 1993) denotaba una urgencia por generar redes y modos de asociación

entre artistas. Coincidiendo con todas estas experiencias*, Creación* contó con la colaboración de Klaus Groh[2], que ese mismo año había fundado la International Artists' Cooperation (IAC), una organización de contactos con representación en veintiocho países, y cuyo listado sirvió como punto de partida para la exposición[3]. No es de extrañar, por tanto, que en *Creación* se diesen cita casi un centenar de artistas que enviaron sus propuestas desde diversas partes del mundo, principalmente desde países de América Latina y de la antigua Europa del Este, entre los que se cuentan más de la mitad de sus participantes, contribuyendo así a fomentar un flujo de intercambio entre países entonces considerados periféricos. A través del correo, llegaron obras provenientes de lugares tan dispares como Argentina, Brasil, Checoslovaquia, Hungría o Yugoslavia, pero también de Estados Unidos, Francia, España, Italia e Inglaterra, obras que, en su mayoría, se alineaban con las tendencias conceptuales y los procesos de desmaterialización característicos de los años sesenta y setenta. Destacaron, por ejemplo, las numerosas representaciones de acciones o *performances* llevadas a cabo por los artistas en la intimidad o en el espacio público, que se presentaban a través de su reproducción fotográfica y del uso del lenguaje, como si se tratase de una escultura textual. Esto se aprecia, por ejemplo, en las obras presentadas por las artistas brasileñas Vera Roitman y Regina Vater, o los argentinos Carlos Espartaco y Mercedes Estévez, componentes del Grupo Frontera. Asimismo, figuras claves en el desarrollo del arte conceptual en la Europa del Este, como los checoslovacos Julius Koeller y Petr Stembera o el colectivo yugoslavo OHO, aparecen representados junto a un nutrido grupo de poetas visuales o experimentales, entre los que destacan el brasileño Augusto de Campos, el argentino Edgardo Antonio Vigo y los españoles Ignacio Gómez de Liaño, José María Iglesias y Fernando Nuño.

Influido por las tesis posmarxistas que se desarrollaron a partir de los años sesenta, Plaza tenía una concepción materialista del arte, considerando que el carácter revolucionario del mismo, en cuanto a su posibilidad de incidir en la praxis social, pasaba necesariamente por la adopción de un cambio radical tanto de estilo como de técnica, modificación que debía estar en consonancia con las transformaciones acaecidas

2 Klaus Groh fue uno de los agentes más activos de la red de arte postal que se establece en Europa durante los años setenta. Groh descubrió la red de "Arte Correspondencia" (*Correspondance Art*) en el año 1967 durante una estancia en San Francisco. En 1972 fundó la International Artists' Corporation, una organización de contactos que se extendió por Europa y EEUU y que, a través de la revista *Info* distribuía información relacionada con exposiciones y eventos de arte postal. Más adelante se dio cuenta de la importancia de la red para artistas trabajando en "*países deprimidos —Europa del Este y Sur América—*." (Janssen y Groh).

3 Durante los dos años que preceden a la fundación de la IAC, Groh había estado inmerso en la publicación del libro *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972), dedicado a las redes de artistas conceptuales que habían surgido en la Europa del Este durante la década de los sesenta. Los contactos forjados en la realización de esta publicación, formarán la base del listado de artistas que recoge la IAC.

en la sociedad. Así lo hace patente en el catálogo de la exposición de arte postal *Poéticas Visuais,* 1977, que organizó junto a Walter Zanini en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade da São Paulo, cuando afirma que "*el uso de los nuevos medios (Benjamin) introduce nuevas formas de operar: estos aspectos modifican la visión del mundo anterior y la propia lectura del arte. [El arte postal] actúa dentro de los moldes de la sociedad de consumo, consciente de los medios que operan, producen y distribuyen arte, se presenta crítica en relación a la producción anterior y pre-industrial*" (Plaza, 1977). Esta crítica se manifiesta en el abandono de los soportes tradicionales y de la función estética del arte, que Plaza define como "*el paso del mundo de las cosas al mundo de los signos*" (Ibíd.). La red de arte postal se constituye con la ambición de transmitir información a distintas partes del mundo. Se trataba, en palabras de Clemente Padín, de una red de "*comunicación funcional*" (Patricia Betancourt, 2006: 26), donde a través de la imagen y la función referencial del lenguaje, se da testimonio de acciones y actividades llevadas a cabo por sus participantes. La relación que se establece entre imagen y palabra tenía como fin dar a conocer "*ideologías y formas de ver el mundo, o de transmitir conocimiento sobre éste. El uso de lenguas, lenguajes e ideolectos hace que la característica más importante [del arte postal] sea la comunicación, procurando, sus autores, decir al mundo lo que piensan y de qué forma están inmersos en él*" (Plaza, 1977).

La concepción de la red postal como un vehículo para la articulación de la realidad que rodea a sus participantes es especialmente significativa dentro del contexto desde el que se plantea la exposición. A lo largo de la década de los setenta asistimos a un incremento en la proliferación de intercambios postales[4] debido, en gran parte, a las censuras impuestas por los regímenes dictatoriales que asolaron el continente latinoamericano. Como ya ha apuntado Cristina Freire (2009:253), en este contexto las redes de intercambio se instituyen como agentes de resistencia, identificándose con la urgencia por crear esferas de debate autónomas a través de grupos, publicaciones y lugares de creación que sirvieran como punto de encuentro poético-político capaz de sortear las censuras impuestas por los gobiernos y de articular un intercambio entre sujetos, en un intento por eludir lo que Perneczky (1993:49) ha caracterizado como "*exilio interno*". Por ello no es de extrañar que en el catálogo de la exposición, Plaza se refiera al arte postal como un "*vehículo libertador*", considerando el papel de estas redes clave en

4 Desde la presentación de la que se considera primera exposición de arte postal en América Latina, *Arte de Correspondencia* organizada por Liliana Porter y Luis Camnitzer en el Instituto di Tella de Buenos Aires en 1969, hasta la inauguración de *Poéticas Visuais* en 1977 destacan, por ejemplo, la publicación en 1970 de un manifiesto de Arte Postal firmado por Pedro Lyra en Brasil, así como las exposiciones *Festival de la Postal Creativa* organizada por Clemente Padín en la Galería U de Montevideo en 1974; *Última exposición de arte postal,* organizada por los argentinos Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo en la Galería de Arte Nuevo de Buenos Aires en 1975; o la *1ª Exposiçao Internacional de Arte Postal*, organizada por los brasileños Paulo Bruscky y Ypirange Filho en el hospital Agamenon Malgahaes de Recife en 1975.

los procesos de comunicación y distribución de obras que denuncian los abusos perpetrados contra los individuos y que se constituyen en oposición a la autoridad.

Así queda reflejado en algunas de las obras que llegaron a *Poéticas Visuais*, una exposición que contó con la participación de casi doscientos artistas residentes en diecisiete países diferentes. Entre las obras que se exhibieron, destacan por ejemplo las enviadas por Clemente Padín que participó en la exposición desde su presidio en Uruguay, donde estuvo encarcelado (junto al también artista Jorge Caraballo) entre 1977 y 1979 por la producción de una serie de sellos apócrifos que denunciaban la brutalidad de la dictadura en su país. En su obra, Padín llamaba a una "*Campaña de sensibilización política"* que se presentaba como respuesta a las "*Campañas de Pintura Mural"* y "*Campañas de Sensibilización Visual"* llevadas a cabo por los alumnos y docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Uruguay durante la década de los sesenta, con el fin de dar a conocer a los transeúntes los grandes maestros del arte moderno a través de reproducciones de la obra de Picasso, Van Gogh y Mondrian entre otros muchos. Por lo tanto, a medida que se radicaliza el entorno en el que se originan las obras, estas se desligan del componente poético o de la función estética del lenguaje en favor de un documento referencial al servicio de la transmisión de una ideología, despertando la solidaridad de sus participantes a nivel internacional, como en el caso de Padín y Caraballo, de cuyo presidio se hacen eco iniciativas como *Prison,* 1978, promovida por la Lomholt Formular Press en Dinamarca, en la que artistas como el inglés Robin Crozier, el brasileño Paulo Bruscky o el polaco Pawel Petasz exigen la puesta en libertad de los dos artistas uruguayos. Dentro de esta radicalización de las obras e iniciativas del arte postal, cabe destacar las continuas denuncias contra la represión enviadas por algunas de las figuras más representativas de la red en América Latina, como por ejemplo Bruscky desde Recife, Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo desde La Plata, o Guillermo Deisler como exiliado político.

Esta toma de conciencia frente a una realidad que se desea transformar se constituye simultáneamente a una insistente oposición a la concepción mercantilista de la obra de arte. En una carta escrita en 1977, Vigo instaba a Bruscky a "*colaborar entre nosotros [con el fin de] crear el CIRCUITO HUMANO indispensable para nuestra propia defensa [...] Es fundamental si queremos luchar contra ciertas estructuras que han colocado al arte en total divorcio con su esencia misma, es más importante para el artista su currículum, actuaciones, valorización de su obra en el mercado que el propio quehacer y comprom[iso] con el contenido de su obra*" (Davidson, 2011: 179). La comercialización del arte en cualquiera de sus manifestaciones, así como la instauración de un circuito de galerías e instituciones monopolizador de los canales de distribución y consumo del arte eran considerados como una consecuencia más de la implacable absorción de los sectores culturales por el ámbito económico. La necesidad de crear una esfera de producción e intercambio artístico más allá de los dictados impuestos por la industria cultural,

Fig.1
Julio Plaza, *Arte Postal*, montaje, pabellón, vista general, 1981 (16 BSP).
Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
© Jose Roberto Cecato.

constituyendo lo que Ulises Carrión (1981:15) caracterizó como una "*guerrilla contra el Gran Monstruo*", fue el foco de la exposición *Arte Postal* 1981 organizada por Plaza para la Decimosexta Bienal de Sao Paulo, comisariada por Zanini [fig. 1]. A pesar de las críticas que habían surgido dentro de la red debido al deterioro de su pretendida marginalidad y al reconocimiento institucional del que empezaba a gozar, en esta última exposición tanto Zanini como Plaza siguen defendiendo la naturaleza subversiva del arte postal, al calificarlo como un "*fenómeno [...] crítico con la el status de propiedad del arte, es decir, con la cultura como una práctica económica*" (Plaza 1981: 8). En consecuencia, las exposiciones de arte postal habían generado estrategias respetadas por todos sus participantes, los cuales promovían el intercambio con un sentido democrático y participativo, basado en la libre admisión de las obras recibidas, sin limitaciones de ningún tipo, y en las que no se contemplaba la devolución de sus obras. Lo importante era la inserción en un circuito de comunicación, en un proceso de intercambio donde la obra no se consideraba un producto sujeto a las leyes del mercado ni a criterios estéticos. Movido por la búsqueda de esferas alternativas de producción y distribución, los acercamientos de Plaza a la red de arte postal pusieron de manifiesto que únicamente en su ruptura con el sistema que lo mantiene, podría el arte restablecer su función social.

Bibliografía

BETANCOURT, Patricia

— "La práctica como crítica". En: *Clemente Padín*, Montevideo: Espacio *Pedro Figari* del Banco Central del Uruguay, 2006.

CARRIÓN, Ulises

— "A Arte Postal e o Grande Monstro". En: *XVI Bienal de Sao Paulo. Arte Postal*. Sao Paulo: 1981, p. 15.

DAVIDSON, Vanessa Katherine

— *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s1980s)*. New York: Institute of Fine Arts, 2011, p. 179.

FREIRE, Cristina

— "Arte Conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do mac usp". En: *Arte Conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do mac usp*. Sao Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2000, pp. 7-9.

— "Alternative Nets". En: *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*. Stuttgart: Kunstverien Stuttgart, 2009, pp. 253-257.

JANSSEN, Ruud y GROH, Klaus

— *TAM Mail-Interview Project*. JCM The Museum Library. Online: http://jas.faximum.com//library/tam/tam_05.htm

McSHINE, Kynaston

— *Information*. New York: MoMA, 1971, p. 140.

MOSQUERA, Gerardo

— "Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural". En: *Zonas Silenciosas: Sobre globalización e interacción cultural*. Ámsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, 2001, pp. 41-42.

PERNECZKY, Geza

— *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*. Colonia: Edition Soft Geometry, 1993.

— *Assembling Magazines 1969-2000. The Terminology, the History, References*. Budapest: Arnyekkotok Foundation, 2007.

PLAZA, Julio

— *Julio Plaza*. Madrid: Sala Nebli, 1966.

— "Mail Art: Arte em sincronía". En: *XVI Bienal de Sao Paulo. Arte Postal*, Sao Paulo, 1981, pp. 8-11.

— "Artes por décadas: testes sobre a arte dos últimos 50 anos". En: *Galaxia*, n.º 6, 2003, p. 304.

SARMIENTO, José Antonio

— *La otra escritura. La poesía experimental española 1960- 1973*. Castilla La Mancha: Colección *Monografías*, ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1999.

La abstracción geométrica cubana: intercambios artísticos internacionales y políticas museológicas locales

BLANCA SERRANO ORTIZ DE SOLÓRZANO

Desde mediados de la década de 1940 hasta finales de los años 50, principalmente bajo los regímenes de Carlos Prío Socarrás (1948-1952) y Fulgencio Batista (1952-1959), Cuba fue protagonista de un intenso intercambio artístico: el arte cubano sufrió un proceso de internacionalización, al mismo tiempo que el panorama artístico local se enriqueció con la presencia de artistas y coleccionistas extranjeros en la isla. El papel de Cuba fue fundamental en el desarrollo de la abstracción en el Caribe, especialmente gracias a la posición estratégica de La Habana como nexo clave para los intercambios culturales entre Estados Unidos y Europa con América Latina. Los polémicos debates avivados por la crítica de arte en torno al presunto apoliticismo de la abstracción geométrica en comparación con la expresionista, contribuyeron a una mayor promoción de la primera corriente por parte del gobierno y a su posterior relegación al olvido durante el periodo revolucionario. El objetivo de este ensayo es tanto investigar las prácticas museográficas de los organismos culturales estatales de Cuba entre 1944 y 1959, como poner en valor el impacto que tuvieron los pintores geométricos en la génesis del arte moderno caribeño durante esa etapa[1].

El florecimiento de la abstracción cubana coincidió con el desarrollo económico de la isla y con la modernización de sus centros urbanos. En ese contexto, la pintura abstracta, entendida como un lenguaje plástico universal, competía con la arquitectura racionalista de hoteles y torres de apartamentos, y con el urbanismo funcional de amplias avenidas, para hacer de La Habana una ciudad contemporánea y cosmopolita. Así lo demostraba la revista del Instituto Nacional de Cultura en un artículo de 1956 titulado "La Habana crece y se moderniza". Ilustrado con fotografías de rascacielos, como el famoso FOCSA, y de cuadros abstractos de Mario Carreño y de Luis Martínez Pedro, el texto vinculaba la renovación de las artes con el progreso de la nación. Comenzaba

1 Este trabajo no hubiera sido posible sin la fundamental investigación llevada a cabo por Abigail McEwen en su tesis doctoral. V.: Abigail McEwen, *The Practice and Politics of Cuban Abstraction, c.1952–1963*. PhD Dissertation, New York University, 2010.

con estas palabras (1956: 3-4): "*A La Habana colonial [...] sucede La Habana moderna, agitada, ansiosa de progreso. El contraste entre el ayer y el hoy no puede ser más rotundo [...] He aquí una ciudad que, sin romper sus lazos con el pasado avanza resueltamente con el futuro*". Es precisamente en esa encrucijada entre polaridades como novedad y tradición, universalidad y nacionalismo, donde artistas y gobernantes se disputaron el abanderamiento de la pintura abstracta.

En Cuba, la abstracción expresionista y la abstracción geométrica pronto se distinguieron en dos grupos conocidos respectivamente como *Los Once* y *Los Diez*[2]. Ambas corrientes tenían en común el deseo de distanciarse de las vanguardias y la falta de avenencia con el gobierno. Sin embargo las opiniones de cada escuela sobre la función del arte eran distintas y esto supuso su errónea y exagerada diferenciación por parte de la crítica, tanto entonces como incluso en nuestros días. La divergencia entre las respectivas tendencias radicaba en el debate entre un arte socialmente comprometido y un arte autónomo, ya que para los expresionistas el arte era un arma ideológica, mientras que para los geométricos las reflexiones estéticas eran la prioridad. Formalmente próximos a la Escuela de Nueva York, donde estudiaron pintores como Guido Llinás y Hugo Consuegra, el objetivo de *Los Once* era vincularse con la intelectualidad internacional para ejercer una oposición militante al régimen de Batista. Así quedó demostrado en la *Anti-Bienal* organizada en protesta por la Bienal Hispanoamericana promovida por Francisco Franco. La *Anti-Bienal* celebraba el centenario del nacimiento de José Martí y denunciaba la cordialidad entre los dictadores Franco y Batista, las pretensiones neocolonialistas de España, y el gasto público de más de $100,000 que supuso el evento[3].

La libertad proclamada por *Los Once* se relacionaba con el trazo desenvuelto, los chorreones sobre el lienzo, y los bruscos contrastes de color; mientras que la filosofía metafísica de los geométricos era más cercana a la simplificación de las formas, los planos de color y la búsqueda de un ideal ontológico próximo al credo neo-plasticista de Piet Mondrian. Los pintores geométricos no se consolidaron como *Los Diez* hasta 1959, pero desde entonces la historiografía los ha identificado bajo ese nombre para disociarlos de sus supuestos antagonistas, *Los Once*. Visualmente, los geométricos aparentaban ser la continuación del celebrado post-cubismo de Wilfredo Lam y Amelia Peláez, pero compartían con los expresionistas la idea del arte como motor utópico transformador. La pintura de *Los Diez*, cuyos integrantes pertenecían a dos generaciones de artistas,

---

2 Miembros de *Los Once*: Guido Llinás, Hugo Consuegra, René Ávila, Antonio Vidal, Fayad Jamis, Tomás Oliva, Agustín Cárdenas, José Antonio Díaz Peláez, Francisco Antigua, Viredo Espinosa, José Ignacio Bermúdez. Miembros de *Los Diez*: Loló Soldevilla, Pedro de Oráa, Sandú Darié, Luis Martínez de Pedro, José Mijares, Rafael Soriano, Pedro Álvares, Wilfredo Arcay, Salvador Corratgé, José Ángel Rosabal.

3 El manifiesto fue firmado por artistas de las tres generaciones de vanguardias, y ocho miembros de *Los Once*, y recibió el apoyo de creadores internacionales como Rufino Tamayo y Pablo Picasso.

era cerebral y tenía como protagonista las formas geométricas y las composiciones matemáticas. Inspirado por el constructivismo holandés, en su artículo titulado "El factor moral de la pintura abstracta", Mario Carreño (1953: 11) defendía la tendencia geométrica frente a la expresionista, ensalzando los valores "*éticos, universalistas y poéticos*" de esta pintura, a través de los cuales el arte se convertía en "*una realidad plástica*". Sus importantes innovaciones artísticas, y el hecho de que nunca tuvieron la agenda activista de los onceños, hizo que el gobierno escogiera, de entre las dos abstracciones cubanas, vincular su imagen a los geométricos.

Tanto o más que las exposiciones, la crítica de arte propició numerosos debates respecto a la forma y el contenido de la abstracción expresionista y la geométrica. Además de las revistas especializadas que llegaban del extranjero, como *Goya*, *ArtNews* y *Art in America*, en Cuba surgieron diversas publicaciones que recogían las últimas novedades del arte internacional, y que deliberaban sobre el devenir de la pintura cubana moderna. Tanto las críticas como las alabanzas a la abstracción se debieron, por un lado, a la relación de ruptura o de continuidad entre esta pintura y el paradigma de "cubanidad tropicalista" defendido por la primera y segunda generación de vanguardias; y por otro, al significado político (ora aséptico, ora beligerante) atribuido a la abstracción por parte de defensores y detractores. La tendencia expresionista duró más tiempo y fue más controvertida que la geométrica, y por tanto obtuvo mayor resonancia en revistas como *Inventario*, *Cuadernos de la Cultura Cubana*, *Mensuario*, y *Sociedad Cultural de Nuestro Tiempo* (asociada al Partido Socialista Popular). No obstante, el grupo de pintores geométricos, quizá en relación a su apariencia menos provocadora, recibió la atención de las importantes revistas *Noticias de Arte* y *Revista del Instituto Nacional de Cultura*.

Ambas dirigidas por el pintor cubista (derivado en geométrico) Mario Carreño, estas revistas interpretaron la abstracción —principalmente la del futuro grupo de *Los Diez*— desde el punto de vista de las vanguardias cubanas; es decir, como la evolución lógica de la expresión de la identidad nacional a través de un lenguaje moderno que había caracterizado a la pintura isleña de los años 30 y 40. Editada por Carreño junto a los pintores concretos Sandú Darié y Luis Martínez Pedro, *Noticias de Arte* (1953-1955) difundía artículos de autores extranjeros como Alfred Barr, Le Corbusier, y Jorge Romero Brest; y también ejercía una cobertura exhaustiva del arte cubano moderno con especial atención a su proyección internacional. La revista ilustraba obra de expresionistas abstractos neoyorquinos, por ejemplo Adja Yunkers, al mismo tiempo que fortalecía vínculos con los geométricos de México, Chile, Brasil y especialmente el grupo argentino *Madí*. *Revista del Instituto Nacional de Cultura* pertenecía al organismo oficial de mismo nombre y vehiculaba el deseo del gobierno de identificarse públicamente con una Cuba moderna y sofisticada. Su labor principal era consolidar el canon artístico nacional mediante el minucioso análisis de la colección del recién inaugurado Palacio

Nacional de Bellas Artes, y la revista contaba también con una sección dedicada exclusivamente a la promoción del arte cubano en otros países.

Tras el éxito acarreado en el extranjero por el modernismo cubano durante la segunda mitad de los años 40 (con exposiciones en el MoMA de Nueva York, Washington, Puerto Príncipe, Moscú, Ciudad de México, Buenos Aires, Estocolmo y París), en la década siguiente el gobierno promocionó la abstracción geométrica en el panorama artístico internacional, y especialmente la obra de aquellos pintores que habían practicado el cubismo con anterioridad. En 1952 y 1953, Cuba participó por primera vez en las bienales de Venecia y Sao Paulo —ambos eventos ampliamente cubiertos por la revista *Noticias de Arte*, por cierto— y recibió excelentes críticas y galardones. En Venecia, el pabellón cubano presentaba un panorama de las vanguardias históricas, aunque la preeminencia de la abstracción —desde el neo-barroco organicista de Amelia Peláez hasta las esculturas cinéticas de Sandú Darié— reflejaba la vocación internacional de la selección. En las ediciones de la bienal de Sao Paulo a lo largo de los 50, Cuba aprovechó para fortalecer los vínculos con América Latina. Los artistas cubanos exhibieron cuadros geométricos que dialogaban con los de sus colegas brasileños, y en 1955, Martínez Pedro ganó el Premio UNESCO por su lienzo *Espacio Azul*. Gracias a su participación en las bienales, Cuba compitió por primera vez como autoridad artística al mismo nivel que otros países del continente, y demostró que la estética pan-americana comenzaba a reemplazar el canon europeo que durante tanto tiempo había influido la pintura isleña.

Batista también fortaleció su agenda cultural dentro de la isla. En 1954 se inauguró el Palacio de Bellas Artes como sede del Museo Nacional para el arte cubano, en un edificio modernista-regionalista, diseñado por Alfonso Rodríguez, que era un reclamo en sí mismo para habaneros y turistas. Como director del Instituto de Cultura, Mario Carreño fue el comisario de las recién inauguradas galerías, creadas fundamentalmente a partir de las obras ganadoras de los Salones Nacionales de Pintura a lo largo de los años. A pesar de que su intención era elaborar una "antología de las artes visuales de Cuba" que abarcara desde el academicismo hasta la modernidad, el formalista Carreño otorgó clara preferencia a la abstracción geométrica, incluyendo obras de artistas que pronto integrarían el grupo *Los Diez*[4]. En la sala principal, un diagrama inspirado en el que Alfred Barr publicó en *Cubism and Abstract Art* (Cubismo y Arte Abstracto), 1936, explicaba el progreso teleológico del arte en la isla y presentaba la abstracción geométrica como el futuro del arte cubano. La administración batistiana también ofreció becas y residencias en el extranjero a los jóvenes creadores con el propósito de granje-

4 Como Loló Soldevilla, Sandú Darié, Pedro de Oráa y Luis Martínez Pedro.

arse su apoyo, y Carreño llegó a comunicar que se destinaría un 1% del presupuesto para obras públicas en comisionar obras de aquellos artistas que no "*arengaran contra las políticas del gobierno*" (Morgan, 1997: 131).

El Palacio de Bellas Artes albergó interesantes exposiciones de arte internacional, como expresionismo alemán y pintura china, si bien la muestra organizada por la artista geométrica Loló Soldevilla sobre la Escuela de París (1956) obtuvo el mayor éxito de crítica y público. La exposición incluía 46 artistas *hard-edge*, *Op-art* y cinéticos, (como por ejemplo, Serge Poliakof, Jesús Soto, Jean Arp, Victor Vasarely y Sonia Delaunay) y evidenciaba la convergencia estética entre esta vanguardia y la abstracción geométrica latinoamericana. Loló Soldevilla acababa de regresar a Cuba tras varios años residiendo en París donde, además de estudiar escultura en la Grand Chaumiere, trabó amistad con la mencionada vanguardia francesa, y también con Carlos Cruz Díez y Jesús Soto (del grupo venezolano *Los Disidentes*), y con el cinético valenciano Eusebio Sempere. Gracias a su relación con artistas extranjeros, Soldevilla jugó un papel fundamental en la agitación de la escena artística cubana a su vuelta en la isla, principalmente tras fundar la Galería Color-Luz junto a su pareja el pintor Pedro de Oráa.

Color-Luz fue un espacio de referencia para artistas cubanos de toda índole, y el lugar donde se fraguó y se dieron a conocer *Los Diez* en 1959. La primera exposición de la galería reunió obra de las tres generaciones de vanguardias cubanas (expresionistas y geométricos incluidos) y fue reseñada por Lezama Lima (1957) como una nueva etapa artística en la que "*la metafísica del aire se resuelve en la geometría hipostática de la figura*". Entre las otras muestras realizadas en la galería destaca el vínculo con tendencias contemporáneas internacionales como en *Homenaje al pequeño cuadrado* (en homenaje a Joseph Albers), *El arte abstracto en Europa* y *El panneau moderno en Cuba* (sobre el muralismo en la isla). En el invierno de 1959, la exposición *Aniversario* celebró al mismo tiempo el primer año de la galería y el derrocamiento de Batista. A pesar de que las ventas fueron escasas, la calidad y el alcance internacional de las exposiciones presentadas en Color-Luz impactaron profundamente las artes de Cuba. Si bien no fue una plataforma para la polémica, como las acciones organizadas por *Los Once*, el valor proteico y utópico de Color-Luz convirtió a la galería en un bastión de resistencia cosmopolita y progresista para *Los Diez* durante los últimos años del batistato.

Al margen de las exposiciones comisionadas por el Estado, a título individual los pintores geométricos también tuvieron una considerable proyección más allá de las fronteras nacionales. El marchante y coleccionista cubano Florencio García Cisneros trabó contactos artísticos entre Cuba y Venezuela, exhibiendo obras de los continentales en la isla, organizando una muestra de arte cubano en el Palacio de Bellas Artes de Caracas, y facilitando también exposiciones individuales en Venezuela de los cubanos Carreño, Soldevilla y Oráa, que quedaron impresionados por la movilización de la vanguardia venezolana contra el dictador Marcos Pérez Jiménez. Otros geométricos

también expusieron en el extranjero, como Martínez Pedro en Milán y Frankfurt, y Darié en Miami y Washington. Finalmente, también hubo diálogos significativos entre este grupo y los colectivos argentinos *Madí* y *Asociación de Arte Concreto-Invención*: Darié mantuvo una intensa correspondencia con el madista Guyla Kosice desde 1949, y el movimiento geométrico cubano encontró inspiración en el manifiesto de Arte Concreto-Invención que buscaba responder "*al nuevo sentimiento de comunión en el mundo*" (1946: 8) a través del arte, y que subrayaba el rol pedagógico del artista en la sociedad bajo el lema "contra todo arte de élites; por un arte colectivo".

Como grupo consolidado, *Los Diez* sólo expusieron tres veces durante los años siguientes a su formación, y en 1963 ya se habían disuelto[5]. Sus principios humanistas, su vocación docente y la interacción de su arte con el público hubieran hecho pensar que *Los Diez* encajarían con los ideales de universalidad, desarrollo social y transformación de la realidad que defendía la revolución cubana. Pero no fue así. Si bien los revolucionarios confiaban en la cultura para la liberación del hombre, de acuerdo con el precursor mensaje de José Martí, a partir de 1959 hubo acalorados debates —principalmente avivados no tanto por el gobierno, sino por la prensa, dividida una vez más en facciones enemigas— sobre el presunto elitismo del arte moderno, la importancia de poner en valor el pasado precolombino de Cuba, y en general sobre la legitimidad de todo lo acontecido durante el batistato. En su famoso discurso *Palabras a los intelectuales* (1961), tras la controversia surgida por la película impresionista *PM*, Fidel Castro zanjó la polémica en torno al futuro de las artes cubanas afirmando: "*nuestro enemigo no es la pintura abstracta sino el imperialismo*"[6]. A pesar de que *Los Diez* participaron en proyectos revolucionarios, como por ejemplo con el álbum gráfico *A,* a favor de las campañas de alfabetización, sin embargo los mencionados debates acerca del arte durante los primeros años del Proceso —y quizá también la rápida ascensión del pop en la isla— coartaron el desarrollo de la abstracción geométrica en Cuba tras 1959.

En resumen, a través de la abstracción el arte cubano moderno se distanció de la influencia europea y estableció fructíferos diálogos con las Américas. Las diferencias políticas entre pintores expresionistas y geométricos fueron en realidad mínimas pero la crítica de arte y la historiografía han hecho ver a estos grupos como bandos contrarios. El batistato intentó apropiarse de la tendencia geométrica por su carácter más afable y porque parecía la evolución orgánica del post-cubismo isleño, mientras que el discurso oficial revolucionario receló de esta escuela durante varias décadas por haber sido la protegida de la dictadura y quizá también por su espíritu más organizativo. Resulta paradójico

5 10 Pintores Concretos en Color–Luz, Matanzas y Camagüey.

6 Discurso pronunciado en junio de 1961. También se piensa que la frase fue pronunciada por Fidel Castro en su encuentro con Khrushchev en 1962.

tanto que Batista prefiriera una estética nacional frente a la opción de vincularse a los Estados Unidos mediante el expresionismo abstracto, como que el castrismo sospechara del sistema utópico planteado por los geométricos frente al individualismo ácrata de *Los Once*, en una época, como la de la Guerra Fría, en que el expresionismo abstracto era considerado poco menos que un emblema del arte en el "mundo libre," como oposición al arte oficial procedente de los países comunistas. La rigidez de la historia del arte también ha contribuido al encasillamiento de gestuales y concretos en categorías que no se corresponden con la complejidad del periodo y que dificultan el estudio de ambas corrientes. En cualquier caso, la abstracción cubana dio voz a las ansiedades de la época respecto a las nuevas posibilidades del arte como agente de transformación social, y sin la vitalidad del panorama artístico en la isla durante esos años no se entienden el pluralismo, la experimentación y los debates artísticos de las décadas siguientes.

Bibliografía

BAYLEY, Edgard *et al*
— "Manifiesto Invencionista". En: *Revista Arte Concreto Invención*. Agosto 1946, Buenos Aires, p. 8.

CARREÑO, Mario
— "La Habana crece y se moderniza". En: *Revista del Instituto Nacional de Cultura*, 1, nos. 3-4, junio-septiembre, 1956.
— "El factor moral de la pintura abstracta". En: *Noticias de Arte*, 1, n.º 8, 1953, p. 11.

LEZAMA LIMA, José
— *Pintura y Escultura Cubana*. La Habana: Galería Color-Luz, 1957.

McEWEN, Abigail
— *The Practice and Politics of Cuban Abstraction*. Nueva York: Institute of Fine Arts, PhD Dissertation, 2010.

MORGAN, Dahlia
— *Guido Llinás and Los Once after Cuba*. Miami: The Art Museum at Miami Intenational University, 1997.

“Vochito” contra “Murales” – de motor a promotor: Fernando Gamboa, la vanguardia del arte mexicano y la *Biennale di Venezia*

LUKAS BADEN

La siguiente presentación tiene como objetivo el análisis de la narrativa curatorial que ofrece la *Biennale di Venezia*. Me centraré principalmente en los años cincuenta y sesenta, cuando Fernando Gamboa y Miguel Salas Anzures fueron los comisarios para la contribución mexicana[1].

He elegido la *Biennale di Venezia* como telón de fondo contra el cual se analiza el significado de la museografía y de las exposiciones en la difusión o la institucionalización de los proyectos vanguardistas de México entre 1950 y 1968[2]. La *Biennale di Venezia* ofrece el mejor dispositivo para un enfoque comparativo en el mundo del arte global desde su primera edición en 1895. Sostengo que las contribuciones de México a la *Biennale di Venezia* son indicativas para la auto-imagen nacional que el país quería proyectar, y marcaron el curso ambivalente de esta proyección nacional para los años siguientes.

Por un lado, se argumenta que es el mérito de Fernando Gamboa (nacido en 1909 y fallecido en 1990) haber institucionalizado tanto el arte de la vanguardia mexicana postrevolucionaria, la llamada *Escuela Mexicana*, como la herencia precolombina de México, así como el arte popular, en el canon de la historia del arte del país[3].

---

1 En el párrafo sobre la presentación de México en el catálogo general de la *Biennale di Venezia* de 2007, Príamo Lozada y Bárbara Perea mencionan a Fernando Gamboa como promotor del arte mexicano de la década de los cincuenta (2007: 88). Gastón Ramírez Feltrín, el comisario del pabellón de México, menciona en el catálogo de Melanie Smith (2011: 109), artista representante de México en 2011, que México tenía una participación exitosa en los cincuenta y además asistió en contadas ocasiones en la sección del Instituto Italo-Latino-Americano (IILA). En el prefacio para el catálogo *Cordiox* de Ariel Guzik (2013), artista que representa a México en la *Biennale di Venezia* de 2013, se reitera lo mismo. Una evaluación crítica de la participación mexicana en la *Biennale di Venezia* sigue siendo un desiderátum.

2 Por el marco temporal sugerido por la conferencia, este texto se enfoca en el periodo indicado. Sin embargo, los eventos tienen repercusiones hasta el día de hoy. Por lo tanto se mencionan brevemente también las presentaciones mexicanas más recientes en Venecia al final de esta contribución.

3 El Museo de Arte Moderno en la ciudad de México rindió homenaje a Gamboa como uno de sus directores principales (1972–1981) y por su contribución a la creación cultural de la nación. Dicha exposición fue realizada por la curadora invitada Ana Elena Mallet en 2009.

Por otra parte, se argumenta que precisamente la promoción de una vanguardia que en el momento de su primera presentación en el continente europeo ya se había establecido en México y Estados Unidos, sumado a la determinación de Gamboa para probar una conexión ininterrumpida entre el arte de la época precolombina y el presente a través de exposiciones panorámicas, ayudaron a impulsar la idea de un arte mexicano: exótico, folclórico, y necesariamente revolucionario en el estilo del realismo social[4]. Por lo tanto se impidió la aparición de la vanguardia mexicana entre 1950 y 1968 (y, como se mostrará, hasta 1993), como Mathias Goeritz o la generación llamada "la ruptura", con José Luis Cuevas y Alberto Gironella, en el ámbito internacional como lo ofrece la *Biennale di Venezia* (Ana Garduño, 2002, 2009, 2011; Carlos Molina, 2005).

Mi metodología sigue la propuesta de Beat Wyss y Jörg Scheller (2010: 11) para una "*historia comparativa del arte*"[5]. Este método reconoce el hecho de que la misma *Biennale di Venezia* está basada en un esquema comparativo, que ésta logra unir, según la afirmación de Wyss y Scheller (2011: 123), "*eras heterogéneas, es decir, tres etapas de la historia moderna de exposición*"; la estructura triádica de la exposición presenta por lo tanto un *cronotopo* (2011: 125). Se encuentran, en primer lugar, los pabellones nacionales de los *Giardini*, en segundo lugar la sección posnacional/poscolonial/posmoderna del *Arsenale*, y en tercero el reciente aumento de ocupación de palacios en la ciudad de Venecia como pabellones nacionales para el arte de las naciones recién llegadas. Además —sostienen Wyss y Scheller—, la *Biennale di Venezia*, por su "*simultaneidad de lo asíncrono*", ilustra la "*contingencia histórica*" que hace posible el sistema del arte (2011: 125)[6]. Mi estudio de la participación mexicana seguirá una serie de trabajos de investigación y tesis doctorales realizados sobre la historia de la participación de varios países de Europa Central, como Polonia, Hungría, Rumania y la República Checa, en la *Biennale di Venezia* con el objetivo de "*revelar el desarrollo de múltiples modernidades más allá de la perspectiva de la historia del arte occidental dominante*" (Bodi/Ghiu/Hossain, 2011). Este proyecto está encabezado por la iniciativa de Prof. Dr. Beat Wyss en el SIK/

---

4 "*¿Nuevo realismo o formalismo? [...] tú dirás, pero ya sabes en qué lado me encuentro*". Carta de Fernando Gamboa a Ana María Berlanga desde Venecia, 30 de mayo 1950. (Archivo Promotora Fernando Gamboa, documento FG-B. VeneciaII/227)

5 La metodología comparativa era re-introducida por Piotr Piotrowski, historiador de arte en Polonia y autor de *In the shadow of Yalta: Art and the avantgarde in Eastern europe 1945-1989* (Londres: Reaktion Books, 2009) quien intenta reconsiderar la relación entre los llamados centros y la periferia, así revelando su diversidad y cuestionando nociones universales de la historia de arte (Wyss/ Scheller, 2010).

6 En su ensayo sobre los principios de la Bienal, publicado en el catálogo *ILLUMInations* (ILLUMInaciones), los autores hacen hincapié —en términos foucaultianos— al *a priori histórico* del sistema de arte. Contra la noción de *Global Art* (arte global), que supone una condición transcendental de la creatividad humana, Wyss y Scheller (2011: 122) proponen un concepto del sistema del arte como resultado de la Secularización e Ilustración -constatado del humanismo, del proceso de la civilización, la economía y la descolonización. En este sentido, Wyss y Scheller señalan las siguientes "*cuatro virtudes del sistema del arte*": 1. Respeto por el individuo. 2. Apreciación social del trabajo. 3. Prácticas de libre comercio e intercambio. 4. Libertad de expresión (2011: 122).

ISEA (Instituto Suizo de Historia de Arte) en Zúrich para analizar la representación Suiza en Venecia (Wyss: 2013)[7].

El primer pabellón nacional fuera del *Palazzo dell'Esposizione* fue construido en 1907 por iniciativa de los artistas belgas[8]. En 1922, cuando España abrió su pabellón, todas las naciones imperiales del mundo tenían sus representaciones nacionales en la *Biennale di Venezia*. En 1934, la *Biennale di Venezia* tenía que extenderse más allá del *Rio dei Giardini* (el canal que hasta entonces limitaba el área principal en el este) y abrió una cuadra de pabellones nacionales en la isla *Sant'Elena* (Fleck, 2012: 108). En este edificio se realizó entonces la primera presentación nacional de México en la *Biennale di Venezia* en 1950. Aunque parece que artistas mexicanos estuvieron presentes en la Bienal de 1912, quiero hacer hincapié en que sólo esta presentación de 1950 fue ejecutada como una contribución oficial del país, y etiquetada como tal[9].

Así que todo empezó con una carta de Giovanni Ponti al embajador de México en Roma el 8 de diciembre de 1947. La última *Biennale di Venezia* tuvo lugar en 1942, aún durante la guerra. Cabe destacar que Ponti parece bien informado sobre el arte mexicano contemporáneo —menciona a Rufino Tamayo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias, y Julio Castellanos[10]—. Ponti también solicita una exposición de objetos precolombinos, que eran muy poco conocidos en Italia, como él

---

7 Al mismo tiempo, los estudios de Bódi, Ghiu y Hossain intentan "*deconstruir aspectos del canon occidental mediante el análisis de los determinantes políticos y económicos de las exposiciones*", incluida la revisión de publicaciones que ya existen sobre los países de las investigaciones correspondientes a las tres autoras (2011: 1, 5). Este canon occidental dominante se presenta, por ejemplo, a través de las publicaciones existentes con respecto a la historia de presentaciones nacionales en Venecia como las de Italia, Francia, Polonia, Alemania, España, Inglaterra y los Estados Unidos de América (Fleck, [2009] 2012; Rizzi/ di Martino, [1982] 2005; Schulmann, 1990; Lagler/ Becker, 1995; Sosnowska, 1999; Aus Dem Moore/ Zeller, [Lagler/Becker, 1995] 2007; May, 2009). Recientemente han surgido publicaciones que documentan las participaciones de Luxemburgo y Austria (Lunghi, 2013; Sharp, 2013).

8 En los años de fundación de la *Biennale di Venezia*, sólo el pabellón principal, el *Palazzo dell'Esposizione* sirvió como espacio expositivo. Bélgica, Dinamarca, Gran Bretaña, Países Bajos, Noruega, Austria, Rusia, España, Suecia, Suiza, Hungría y los Estados Unidos de América fueron invitados a enviar obras de arte a cuenta de la *Biennale di Venezia*. Las obras se agruparon en varias salas de acuerdo a la nacionalidad de los artistas. Esta distribución emulaba el modelo de la feria mundial (Fleck, 2012, pp. 31, 36).

9 El presidente de la Bienal, Rodolfo Palluchini, menciona a los artistas mexicanos en la introducción del catálogo de la 25ª Bienal 1950, y en el mapa de la área de exposición el pabellón mexicano lleva el nombre del país en italiano, *Messico.* Además, el catálogo contiene textos de Fernando Gamboa sobre cada uno de los artistas (1950: 342-353) y en el apartado de ilustraciones se encuentran, de cada artista mexicano, la ilustración de una pintura. En la cronología de participaciones nacionales en el catálogo de la *Biennale di Venezia* de 1958, se encuentra una marca para México en el año 1914. La publicación de Austria (editada por Jasper Sharp, 2013) lista a México en 1912. Sin embargo, todavía no me ha sido posible proporcionar las fechas exactas de esta participación.

10 Inesperadamente no está en la lista David Alfaro Siqueiros. Véase la carta del comisario extraordinario de la *Biennale di Venezia*, Giovanni Ponti, al embajador de los Estados Unidos de México en Roma (*Biennale ASAC – Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (Archivo histórico de arte contemporáneo) acomodado en el edificio *VEGA* en Maestre, Venecia, cajas negras: *Attivita* 4.5, 1950: *paesi – Messico*).

afirma. Lamentablemente, la Embajada de México declinó la invitación, argumentando la imposibilidad de mandar objetos de arte precolombino al extranjero[11].

Sin embargo, el hilo de la conversación no se había perdido, y después de un amplio intercambio de cartas, a Fernando Gamboa, entonces Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se le pidió que asumiera la tarea de ejecutar una exposición de obras de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo[12] [fig. 1]. La exposición en Venecia en 1950 fue aclamada como la revelación de la pintura mexicana (Lozada, 2007: 88), cuando "el *mundo entero reconoce el mérito de la pintura mexicana y de David A. Siqueiros*"[13]. Esta 25ª *Biennale di Venezia* destaca sobre todo porque David Alfaro Siqueiros ganó uno de los premios más reconocidos que se otorgó a un artista internacional, donado por el Museo de Sao Paulo en Brasil. En los periódicos de México, este premio se anunció como el "*segundo gran premio internacional de pintura*"[14] y casi diariamente salieron artículos o entrevistas sobre el "triunfo" mexicano en Venecia en periódicos y revistas mexicanos[15]. Sin embargo, me gustaría señalar que en el momento en que Gamboa presentó esta exposición, los "Tres Grandes" (así llamados Orozco, Siqueiros y Rivera) fueron mucho más allá de la cima de su posición vanguardista, y lo mismo aplicó para Tamayo. Un documento expedido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York muestra que los cuatro artistas estaban bien establecidos en México y Estados Unidos[16]. De la misma manera que México ha

---

11 México, durante el mandato de Porfirio Díaz, había aceptado la invitación para la Feria Mundial de 1889 en París, que celebraba el centenario de la Revolución Francesa. Presentando un pabellón con la forma de una pirámide azteca, confirmando y legitimando oficialmente su identidad cultural y nacional en el espíritu del "mestizaje". El pabellón nacional de México en la Feria Mundial de Sevilla en 1929 reiteró la declaración de una combinación exitosa de patrimonio cultural y revolución socialista (Wyss, 2010: 127-137). Por estas presentaciones se podría explicar el gran interés de Europa en la cultura antigua y contemporánea mexicana.

12 Invitación oficial de la Bienal para México, 15 de diciembre 1949. Archivo Fernando Gamboa, México, D.F. (FG.-B.VeneciaII/105).

13 "El Mundo Entero Reconoce el Mérito de la Pintura Mexicana y de David A. Siqueiros", en *El Popular,* México, 16.6.1950 (Archivo Fernando Gamboa, documento FG.-B.Venecia/161-162). El crítico francés, Jean-Pierre ("Tamayo... Tamayo Seulement", *Les Lettres Francaises*, 23.11.1950, p. 7), escribió: "*Venise a révélé, cette année, la peinture mexicaine à ses visiteurs"* (Este año, Venecia ha revelado la pintura mexicana a sus visitantes), (Archivo Fernando Gamboa, documento FG.-B.Venecia/284).

14 "Triunfo de México. La Biennale di Venezia", en *Excelsior*, México D.F., 18.6.1950 (Archivo Fernando Gamboa, documento FG-B.Venecia/163): "*Entre 22 países y 300 artistas, David Alfaro Siqueiros recibió, por votación unánime, el segundo gran premio internacional de pintura*".

15 El éxito de la contribución de México se puede medir también por la cantidad de cobertura de prensa que recibió internacionalmente. Hay una lista de artículos mandados a Gamboa, acompañando a una carta del Director de la *Biennale di Venezia*, Rodolfo Palluchini, el 23 de Noviembre 1951, conservado en el ASAC. Estos artículos se encuentran ahora en el Archivo Fernando Gamboa en México D.F.

16 Ellos fueron los maestros de la *Escuela Mexicana* que bajo la comisión de José Vasconcelos fundaron el Muralismo en México durante los primeros años de la presidencia posrevolucionaria de Álvaro Obregón (de 1920 a 1924). Mientras que la Europa posfascista le dio la bienvenida al programa socialista del Muralismo, en los Estados Unidos de América, sobre todo en el MoMA en Nueva York, donde hasta entonces los artistas mexicanos eran muy apreciados, ya no se expusieron sus obras por la nueva política democrática-capitalista en el inicio de la Guerra Fría. Agradezco a Cecilia Fajardo Hill por sus comentarios en este asunto durante el congreso en Madrid.

Fig. 1. **Fernando Gamboa enfrente de obras de David Alfaro Siqueiros en el pabellón mexicano, *Biennale di Venezia*, 1950.**
Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, A. C., México.

logrado institucionalizar la vanguardia de la revolución política, ha logrado institucionalizar la vanguardia artística.

A principios de la primavera de 1952, una amplia exposición de *Arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta el presente*, organizada por Fernando Gamboa, viajó a París, luego a Estocolmo y después a Londres, incluidas las exitosas pinturas de la presentación de Venecia[17] [fig. 2]. Muy ocupado con la organización de esta exposición itinerante, y debido al largo tiempo que el comité de Venecia necesitaba para decidir acerca de las presentaciones nacionales, Gamboa tuvo que planificar a corto plazo, y envió una caja llena de obras gráficas a Venecia[18]. Gamboa seleccionó grabados producidos desde la época del Porfiriato hasta producciones recientes, desde José Guadalupe

17 Gamboa logró lo que parecía imposible en 1947 para la Bienal: Llevó artefactos precolombinos al extranjero y solicitó exitosamente en préstamo piezas antiguas mexicanas del Museo Británico (Molina, 2010: 114).

18 Hay una larga carta de Fernando Gamboa en el archivo del ASAC, explicando su decisión por la selección de obras gráficas y el papel de los artistas elegidos por la historia del arte mexicano; también dio algunos consejos preliminares sobre cómo se podían colgar las obras. Véase la carta de Fernando Gamboa, de fecha 15 de noviembre de 1952 y la confirmación de la participación por parte de Gamboa, telegrafiado a Venecia el 20 de abril de 1952, sólo unas semanas antes de la apertura de la exposición de la *Biennale di Venezia* (*Biennale ASAC*, cajas negras: *Attivita* 4.5, 1952: *paesi – Messico*).

Fig. 2. **Obra gráfica en el pabellón mexicano, *Biennale di Venezia*, 1952.**
Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, A. C., México.

Posada hasta Leopoldo Méndez. La contribución mexicana tuvo lugar en el mismo pabellón del edificio en *Sant'Elena* como en 1950. Esta vez, la segunda mitad del pabellón la ocupó la presentación de Guatemala, donde se mostraron obras del pintor Carlos Mérida, artista guatemalteco que desarrolló casi toda su carrera en México.

Cuando el gobierno de México cambió en 1952, Fernando Gamboa dejó de trabajar para el INBA por unos años[19]. Esto explica probablemente la ausencia de México en la *Biennale di Venezia* de 1954 y 1956. En 1958, Miguel Salas Anzures, un cercano colaborador de Gamboa, presentó una pequeña selección de cuadros de artistas de renombre nacional como Raúl Anguiano, Carlos Orozco Romero y Jorge González Camarena en el pabellón italiano[20]. Al mismo espacio volvió probablemente Fernando Gamboa en 1968 con una retrospectiva de obras de Rufino Tamayo [fig. 3]. En una carta que se conservó, Gamboa explica los logros de Tamayo como pintor y justifica la segunda presentación de los trabajos del pintor casi 20 años después de su primera apa-

19 Adolfo Ruíz Cortines, sexenio 1952–1958, sucedió a Miguel Alemán Valdés, sexenio 1946–1952.

20 Lamentablemente, no ha sido posible revisar documentos en el archivo de la SRE en México hasta la fecha de la publicación de este artículo. El autor únicamente dispone de la información publicada en el catálogo oficial de la Bienal de 1958.

Fig. 3. **Rufino Tamayo en la sala con sus pinturas en el pabellón mexicano, *Biennale di Venezia*, 1968.**
Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, A. C., México.

rición en Venecia. Los formularios de préstamo son reveladores. La *Biennale di Venezia* otorgó a las obras procedentes de museos y colecciones privadas el *glamour* que una exposición de arte internacional puede generar, y estas obras a su vez sirvieron de legitimación para las piezas que todavía estaban en el mercado[21].

En 1964 se inauguraron el Museo de Arte Moderno (MAM) y el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. México parecía decidido a documentar tanto su producción cultural reciente como la antigua. La visión de Fernando Gamboa de probar y promover una herencia continua que uniera el presente y el México precolombino a una nación fuerte y moderna estaba cerca de hacerse realidad. Los primeros Juegos Olímpicos designados para un país en vías de desarrollo estaban a punto de impulsar la economía mexicana.

1968 fue el paraguas para todo. En una carta dirigida al Secretario General de la *Biennale di Venezia*, el Subsecretario del Ministerio de Relaciones Exteriores (SRE),

21 La mitad de las obras procedía del estudio, la otra mitad fue prestada por colecciones privadas o de museos. Las cartas y telegramas que se mandaron durante y después de la *Biennale di Venezia* de 1950 prueban que las obras de Tamayo se vendieron bien. La investigación de las ventas de 1968 está pendiente.

Alfonso García Robles, le agradecía por la invitación y manifestaba su orgullo sobre Tamayo como representante de México. Se esperaba una relación permanente con la *Biennale di Venezia*. La carta fue firmada el 16 de abril de 1968, en Tlatelolco.

Lo que siguió fue la "*era de la discrepancia*" (Debroise, 2008). México no solo faltó en las siguientes ediciones de *Biennale di Venezia* hasta mediados de los noventa, sino también cuestionó fuertemente su propia historia del arte[22]. Sin embargo, Fernando Gamboa había establecido los fundamentos para el Pabellón de México en Venecia, y me gustaría cerrar mi intervención reconociendo este logro y desde ahí mirar un poco hacia el futuro.

Considero la 50ª *Biennale di Venezia* en 2003 el lanzamiento internacional de la nueva vanguardia mexicana, cuando Gabriel Orozco fue invitado a curar la sección *Lo cotidiano alterado* en *Utopia Station*. Damián Ortega expuso su escultura *cosmic thing* —piezas de un Volkswagen tipo "vochito" suspendidas en el espacio— la cual se convirtió en una pieza emblemática de los efectos del intercambio mundial de bienes y valores. La estructura mecánica de este coche corresponde con la inclinación mexicana hacia la "auto-construcción"[23]. La imagen del "vochito", el llamado "escarabajo" en Alemania, se movió de un país a otro —y se convirtió en un icono nacional de México—. Esto corresponde con la descripción de la *Biennale di Venezia* por Beat Wyss como una "*plataforma para el* estadio del espejo *del mundo*"; la *Biennale di Venezia* proporciona la "*oportunidad para la auto-proyección estética*" (2011a: 10).

El primer Pabellón independiente de México fue finalmente realizado en 2007. Rafael Lozano Hemmer hizo una presentación en solitario en el *Palazzo* Van Axel. En 2009, Teresa Margolles representó al país en el *Palazzo* Rota Ivancich. La artista Melanie Smith, nacida en el Reino Unido, representó a México en 2011 en el mismo palacio. La exposición de Ariel Guzik en 2013 es la primera en la historia de México que tiene lugar en un pabellón nacional permanente, en la ex-iglesia de San Lorenzo.

Concluyo mi declaración ahora con la transcripción de una imagen prestada de una parábola bíblica. Al "Goliat", que presentan la *escuela mexicana* y Fernando Gamboa como su "motor"[24] mayor, le retó el "David" de las vanguardias nuevas. Finalmente, el

---

22 Obras de Raymundo Sesma, Manuel Felguérez, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y Leonora Carrington fueron incluidas por Arturo Schwarz en la exposición colectiva *Arte è Scienza: Arte è Alchimia* (Arte y ciencia: arte y alquimia) de la *42. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia* en la 1986; en 1993, Raymundo Sesma tuvo una presentación individual en la Bienal, y en 1997 Francisco Toledo representó a México en Venecia. En ambas ocasiones se publicó un catálogo.

23 Abraham Cruzvillegas (2008) se refiere a la "auto-construcción" como el método mexicano de responder a la escasez de materiales y recursos con soluciones fáciles de hacer e improvisadas. Señala el artista Damián Ortega (2009) que "*la idea evolucionó a partir de la cultura de autoconstrucción mexicana donde* nos gusta construir todo".

24 Así describe David Alfaro Siqueiros a Fernando Gamboa en una dedicatoria que se encuentra en la parte inferior derecha de la pintura *Yo por Yo* (Autorretrato de D.A.S.), ("*A Fernando Gamboa, el más potente motor transmisor de nuestro movimiento pictórico mexicano 8 56*"), 1956, Pyroxilin [sic] sobre masonite, 70,4 x 36,3 cm, Colección Museo de Arte Moderno/ INBA, México D.F.

"Vochito" —el motor para dominar el día a día en un país en vías de desarrollo— rompió con la hegemonía de los "Murales". El poder blando de la promoción ha producido nuevos clichés culturales (o marcas) y reformó el poder duro de la línea de montaje. Tal vez la *lucha libre* —como la presenta la pieza *Amorales vs. Amorales* del artista Carlos Amorales[25]— sea una buena imagen para representar la lucha por la identidad y la hegemonía cultural dentro y entre las naciones en un mundo globalizado, donde los motores de las revoluciones cambian constantemente de dirección.

25 Carlos Amorales, *Amorales vs. Amorales*, 1999, PEACE, instalación y *performance*, Migros Museum für Gegenwartskunst (Museo Migros de arte contemporáneo), Zúrich, Suiza

Bibliografía

AUS DEM MOORE, Elke y Ursula Zeller para el Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) (eds.)
— *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 – 2007*. Redacción Katia Reich, ed. rev. y ampl. Colonia: DuMont, 2007.

BARRIOS, José Luis (ed.)
— *Melanie Smith: Cuadrado rojo, rosa impossible*. Catálogo del pabellón de México en la 54. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2011, con textos de Tatiana Cuevas, Helena Chavez Mac Gregor, Paola Santoscoy. Madrid/ México D.F.: Turner/ INBA, 2011.

BÓDI, Kinga; HOSSAIN, Annika y GHIU, Daria
— "Layers of Exhibition: The Venice Biennale and Comparative Art Historical Writing". En: *kunsttexte.de/ostblick. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, n.º 2, 2011: REZEPTIONEN - PERZEPTIONEN - BLICKWECHSEL II, Katja Bernhardt, Robert Born, Antje Kempe (eds.), Berlín, 2011. En línea: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/bodi-kinga-5/PDF/bodi.pdf (30/10/2013).

CRUZVILLEGAS, Abraham
— *autoconstrucción*. Londres: Cornerhouse, 2008.

DEBROISE, Olivier (ed.)
— *La era de la discrepancia/ The Age of Discrepancies. Arte y cultura en México/ Art and Visual Culture in México 1968-1997*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

DI MARTINO, Enzo
— *The history of the Venice Biennale 1895-2005: Visual arts, Architecture, Cinema, Dance, Music, Theatre*. Venecia: Papiro Arte, 2005.

FLECK, Robert
— *Die Biennale von Venedig*. Hamburgo: Fundus, 2012 (1ª ed. 2009).

GAMBOA, Fernando
— "Messico". En: *25. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia1950*. Venecia: Alfiero Editori, 1950, pp. 342-352.

GANDARIAS, Cecilia (coord.)
— *Rafael Lozano Hemmer: Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo/ Some Things Happen More Often Than All of The Time*. Catálogo del pabellón de México en la 52. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2007, con textos de José Luis Barríos, Manuel Delanda, Barbara London, Príamo Lozada, Cuauhtémoc Medina, Bárbara Peréa y Victor Stoichita. Madrid/ México D.F.: Turner, 2007.

GARDUÑO, Ana
— "Entre la Modernidad y la Tradición. Imágenes de un museo de arte Mexicano para la Exportación". En: *discurso visual*. México D.F.: CENIDIAP, INBA, FONCA, CONACULTA, 2002. En línea: http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb06/art05/art05.html (08/06/2013).
— "El primer centenario de Fernando Gamboa". En: *discurso visual. revista digital*, n.º 13, julio-diciembre 2009. México D.F.: CENIDIAP, INBA, FONCA, CONACULTA, 2009. En línea: http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm (08/06/2013)
— "La ruptura de Fernando Gamboa". En: *discurso visual. revista digital*, n.º 16, enero-abril 2011. México D.F.: CENIDIAP, INBA, FONCA, CONACULTA, 2011. En línea: http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/aportes/apoana.htm (08/06/2013)

LAGLER, Annette y BECKER, Christoph
— *Biennale Venedig. Der Deutsche Beitrag 1895 – 1995*. Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) (ed.) Ostfildern: Cantz, 1995.

LOZADA, Príamo y PEREA, Bárbara
— "Mexico: Rafael Lozano-Hemmer: Some Things Happen More Often Than All of The Time". En: *Think with the senses, feel with the mind. Art in the present tense, 52. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2007*. Robert Storr (ed.), 3 vols., vol. 3: Participating countries – collateral events. Venecia: Marsilio, 2007.

LUNGHI, Enrico
— *Atelier Luxembourg - The Venice Biennale Projects 1988-2011*. Luxemburgo: MUDAM, 2013.

MAY, Jan Andreas
— *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895 – 1948*. Berlín: Akademie-Verlag, 2009.

MEDINA, Cuauhtémoc (ed.)
— *Teresa Margolles: What else could we talk about?* Catálogo del pabellón de México en la 53. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2009, con textos de Taiyana Pimentel, Ernesto Diezmartínez Guzmán, Elmer Mendoza, Antonio Escohotado y Mariana Botev. México D.F./ Barcelona: INBA/ Editorial RM, 2009.

MOLINA, Carlos
— "Fernando Gamboa y su particular versión de México". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, n.º 87. México D.F.: UNAM/ IIE 2005, pp. 117-143.
— "Museografía y diplomacia: dos anécdotas sobre Fernando Gamboa". En: *Historias*, n.º 77, sep.-dic. 2010. México D.F. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Dirección de Estudios Históricos, 2010, pp. 108-115.

PHILLIPS de PURY and Company
— *LATIN AMERICA*. Catálogo de subasta, Karen Wright (ed.), 03/10/2009, p. 25.

SCHMELZ, Itala (ed.)
— *Cordiox. Ariel Guzik*. Catálogo del pabellón de México en la 55. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia 2013, con textos de Osvaldo Sánchez, Karla Jasso, María Paz Amaro y Ariel Guzik. México D.F.: Editorial RM, 2013.

SCHULMANN, Didier y AfAA (eds.)
— *La France à Venise*. París: AfAA, Editions Carte Segrete, 1990.

SHARP, Jasper
— *Österreich und die Biennale Venedig 1895-2013*. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2013.

SOSNOWSKA, Joanna
— *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895 – 1999*. Varsovia: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1999.

WYSS, Beat
— "The Self in the Mirror of the Other. The Venice Biennale is a Bazaar for International Cultural Exchange". En: *passages – the cultural magazine of pro helvetia*, n.º 55 Issue 1/2011a, pp. 10-11. En línea: www.prohelvetia.ch/passages/en (22.11.13).
— *Bilder von der Globalisierung: Die Weltausstellung von Paris 1889*. Berlín: Insel Verlag, 2010.

WYSS, Beat y KRÄHENBÜHL, Regula (eds.)
— *Biennale Venedig: Die Beteiligung der Schweiz, 1920–2013*. Contribuciones de Regula Krähenbühl, Lea Olivia Brägger, Hans-Peter Wittwer, Andreas Münch, Franz Müller, Ilona Genoni Dall, Simonetta Noseda, Peter F. Althaus, Patrizia Keller, Kornelia Imesch, Regula Bolleter, Joachim Sieber, Konrad Tobler, Elio Schenini, Susann Oehler, Jasmin Sumpf y Edith Krebs. Zúrich: Scheidegger und Spiess, 2013.

WYSS, Beat y SCHELLER, Jörg
— "Comparative art history: The Biennale Principle". En: *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. C. Ricci, A. Vettese (eds.) Milán: Et al. Edizioni, 2010, pp. 50-61.
— "Bazaar of Venice". En: *ILLUMInations, La Biennale di Venezia, 54. Esposizione Internationale d'Arte*. Bice Curiger (ed.) Venecia: Marsilio, 2011, pp. 112-129.

El modelo constelar: *Heterotopías* y su estela[1]

FRANCISCO GODOY VEGA

"La idea de heterotopía es que somos la *otredad* de España [...]
los latinoamericanos somos la otredad de España,
somos españoles pero no lo somos".
Héctor Olea (Antonio Topacio, 2001: 24)

I

En 1989 se creó el primer puesto denominado "curador de arte latinoamericano", en el Jack S. Blanton Museum of Art de la Universidad Texas, en Austin[2]. Mari Carmen Ramírez fue quien asumió esa posición. La curadora se había doctorado ese mismo año en Historia del Arte por la Universidad de Chicago, con una tesis dedicada al muralismo mexicano. Años antes, había dirigido el Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico donde curó la exposición *Pintura puertorriqueña: entre pasado y presente*[3], que se presentaría en Washington y Nueva York en 1987, operando como su primera aparición curatorial en la escena estadounidense. En el Blanton Museum, Ramírez trabajó 12 años y trazó ahí una historia del arte latinoamericano paralela a la euro-estadounidense, renunciando nada más acabar con la exposición que aquí nos concierne y que planteo como pivote de su proyecto intelectual, *Heterotopías*.

Al momento de ser invitada por el Museo Reina Sofía a colaborar con *Versiones del sur* —megaproyecto "latinoamericano" en el que se enmarcó *Heterotopías*—, Ramírez había desarrollado una importante trayectoria. Ya en 1991 colaboró con el Reina Sofía co-curando *La escuela del sur. El taller Torres-García y su legado*, y en España al año siguiente se pudo leer su contribución "conceptualista" al catálogo de la exposición *Artistas latinoamericanos del siglo XX* que curase Waldo Rasmussen del MOMA para

1 Este artículo es un resumen de un subcapítulo de la tesis doctoral que realizo, bajo la dirección de Jesús Carrillo, en la Universidad Autónoma de Madrid gracias a una beca-contrato FPI-UAM (2009-2013): *Modelos, límites y desórdenes de los discursos post-coloniales sobre el arte latinoamericano. Textos y contextos de las exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010).*

2 En ese entonces el museo se llamaba Archer M. Huntington Gallery. La colección latinoamericana comenzó a desarrollarse ya en 1971, cuando éste se llamaba University Art Museum, con la donación de 1200 dibujos provenientes de la colección de John y Barbara Duncan. Su nombre actual, Jack S. Blanton Museum of Art, lo tiene desde 1997.

3 Antes de trabajar en el citado museo, Ramírez comenzó su carrera curatorial como *assistant director* del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, donde organizó la primera retrospectiva del artista gráfico puertorriqueño Lorenzo Homar.

Fig. 1. **Vista de la sección latinoamericana de *Global Conceptualism*, 1999.**
Steven Jo. Cortesía Queens Museum, New York.

la Exposición Universal de Sevilla e itinerando. En los años venideros colaboró en publicaciones antológicas hoy paradigmáticas del arte latinoamericano y la historia de las exposiciones como *Beyond the fantastic* y *Thinking about exhibitions*, respectivamente, en 1995 y 1996.

Así también en 1997 recibió el Peter Norton Family Foundation Award a la excelencia curatorial y participó en ARCO Latinoamérica. En este contexto presentará exposiciones como *Re-aligning vision* y *Cantos Paralelos*, y será parte del equipo curatorial de la XXIV Bienal "antropofágica" de Sao Paulo curada por Paulo Herkenhoff. Mención especial merece su responsabilidad de la sección latinoamericana de *Global Conceptualism.* La exposición dividió la geografía mundial en once zonas con un curador por cada región. Ahí Ramírez va a plantear la existencia de un "*Latin American model*" del conceptualismo. Resulta relevante destacar que *Global Conceptualism* nacerá como respuesta de Camnitzer a la exposición belga de 1992 *America. Bride of the Sun,* en la que Catherine de Zeghers se hiciera cargo del arte contemporáneo [fig. 1].

II

En enero de 1999, y en conocimiento de que las demás exposiciones de *Versiones del Sur* contarían con un co-curador, Ramírez escribió a José Guirao solicitando la inclusión de Héctor Olea como co-curador de su exposición, siendo su primera experiencia expositiva. El proyecto de *Heterotopías* se planteará desde un comienzo una "búsqueda de lo desconocido", la cual tendrá que ver con la batalla que Ramírez venía librando en Estados Unidos para romper estereotipos fantásticos y promover una imagen sofisticada del arte moderno latinoamericano. La exposición madrileña será el germen de su práctica curatorial "invertida" más allá de la crítica textual al modelo historicista que ya venía planteando.

El proyecto primario se tituló *Utopías latinoamericanas del siglo XX*, y respondía a la ausencia de América Latina en la serie de exposiciones que el IVAM de Valencia había realizado durante los 1990 sobre vanguardia[4]. Se planteaba el proyecto como excéntrico a la hora de afrontar un balance crítico de las vanguardias desde un modelo constelar e interdisciplinario. Este último elemento será crucial al proponer por primera vez en las "exposiciones latinoamericanas" la integración de obras y documentos: desde un primer momento se hizo explícita esta "pulsión de archivo".

Luego van a proponer un desplazamiento del concepto de *Heterotopía,* desarrollado por Foucault en "Des espaces outres" ("Los lugares otros"), el cual había sido reproducido en el catálogo de la *Documenta X* curada por Catherine David. El concepto es reutilizado estratégicamente en términos geopolíticos como una "*perspectiva desde nuestro continente*" donde "*estas respuestas al modelo modernista inicial no-tuvieron-lugar debido a la unilateralidad inflexible del eje hegemónico legitimador*" (Ramírez, 2000: 23).

Para Olea la noción de "heterotopía latinoamericana" va a ser la otra cara de Europa y en particular de España: "*los latinoamericanos somos la* otredad *de España, somos españoles pero no lo somos*" (citado en Merino, 2000), entendiendo epistemológicamente que el no-lugar tendrá que ver con ese "*pertenecer a Europa sin estar en Europa*" (Olea, 2000: 49).

Heterotopías fue la más grande de las exposiciones organizadas en *Versiones del Sur*, contando con más de 400 obras, prestando la Colección Cisneros un tercio del total de la exposición. Se propondrá como un "*modelo de contrapuntos*" (Ramírez, 1998: 3) para establecer metafóricamente "puntos luminosos" presentes en siete constelaciones

4 Por citar algunos: *Vanguardia italiana de entreguerras* (1990), *La época heroica: obra gráfica de las vanguardias rusa y húngara 1912–1925. Las colecciones suizas* (1990), *El arte de la vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938* (1993), *El tiempo de las vanguardias en la colección del IVAM* (1997).

que, como modelo expositivo, se proponía replicable de forma exponencial y que ha sido leído como "*una alternativa crítica en la tarea de repensar las genealogías y potencialidades del arte de la región*" (Piñero, 2013: 12). La noción de constelación así como la de inversión fue tomada de la teoría adorniana y la astronomía. La propuesta constelar va a presentar un modelo que podríamos entender cercano al rizoma, donde el recorrido en sala fuese no-lineal ni unívoco. En este sentido cada constelación podría funcionar de forma autónoma y como una exposición independiente, a pesar de que en sala a veces esto no funcionase así.

La primera constelación será la "Promotora", centrada en la "protovanguardia" en Barcelona, París y México, intentando redefinir la relación entre modernidad y tradición. La presencia de Torres-García, Barradas y Siqueiros en Barcelona será leída como la inversión del proceso de copia de Latinoamérica, al ser quienes van a promover la vanguardia en el ambiente catalán. Fuera de Europa se encontrarían el Dr. Atl y Orozco, aunque del primero no se presentaran obras debido a un problema con los préstamos mexicanos. Incluso José Guirao, director del museo, tuvo que escribir al Secretario de Estado para Iberoamérica solicitando que intercediera, indicando que "*ningún museo del mundo ha dedicado desde su inauguración tanta atención a la creación plástica mexicana del siglo XX como el Museo Reina Sofía*" (2000). Llama la atención que aquí Ramírez se plantee "*escapando a la fácil clasificación de estilos, tendencias o* ismos" (2000: 33), pero sin embargo enuncie alguna obra de Torres-García como "*naturalista de corte cézanniano*", o de Barradas como "*neoclasicista picassiana*".

La segunda constelación fue denominada "Universalista-autóctona" y se centró en "*el anhelo de un arte universal de raíces autóctonas*" (Ramírez, 2000: 34). El foco serán obras de los años 20 y 30, y su estela hasta los 70, problema trabajado en parte en la mencionada exposición *La Escuela del Sur* de 1991. Los artistas serán leídos como el desarrollo de un "lenguaje avanzado del cubismo" en Rivera, "deformaciones cuboespaciales de Fernand Léger" de Vicente do Rego Monteiro, o "de clara ascendencia posimpresionista" para Pedro Figari.

La tercera constelación, "Impugnadora", intentó enfrentar "*la necesidad de poner en tela de juicio [...] la injusticia perpetuad[a] en todos los ámbitos de América Latina*" (Ramírez, 2000: 35). Será nuevamente uno de los "maestros mexicanos", Orozco, quien la propulse. Sin embargo, esta asociación fue meramente conceptual, ya que no se presentaron obras suyas dentro de esta constelación, que se dividió en un eje alegórico y otro paródico. Este último será principalmente argentino, muy vinculado a la exposición *Cantos Paralelos*. Algunas obras de esta constelación centrada en los 50 y 60 no se alejarán mucho de algunas prácticas conceptuales que tendrán otra constelación, en particular, las obras de Ferrari que viajaron desde Nueva York tras presentarse en *Global Conceptualism*.

La cuarta constelación fue llamada "Cinética" e incluyó dos núcleos que trabajaban con el "*legado del Futurismo*" (Ramírez, 2000: 36). Otro "maestro mexicano",

Siqueiros, dará impulso a la constelación. Para Ramírez los experimentos cinéticos tempranos del siglo XX serán truncados y no tendrán salida hasta la llegada de los venezolanos a París en los 50. Llama la atención que en su texto Olea haga referencia en esta constelación también a Le Parc como heredero de ciertas premisas de Siqueiros, Soto de Barradas y haga referencia a *Madí*, a pesar de que serán incluidos en constelaciones posteriores.

La quinta constelación fue la "Concreto-constructiva", definida como el mayor aporte del arte latinoamericano. El punto de partida será el "promotor" Torres-García de París, a pesar de que el grueso de las obras se concentraran en los años 40-50, por su "estela" en el Río de la Plata. Otro eje será brasileño con trabajos del Grupo Ruptura y los neoconcretos de Río, siendo definidos estos países como "zonas abiertas"[5]. La constelación también dará cabida otra vez a Otero, quien con su "*asepsia estructural y material del lenguaje cézanniano*" (Ramírez, 2000: 39) funcionará a modo de bisagra con la constelación siguiente.

La sexta constelación fue la "Óptico-háptica"[6], de corte sensorial. Con cierta estructura evolutiva, sus cuatro núcleos se irán expandiendo temporalmente en las obras, desde Armando Reverón a Le Parc, Kosice y Cruz-Díez. También se planteará las derivas hacia lo no-objetual en Oiticica y Clark, funcionando nuevamente a modo de bisagra con la constelación siguiente.

Finalmente, se presentó la "constelación conceptual", muy próxima a *Global Conceptualism*, centrada en los casos argentino, brasileño y neoyorquino[7], en lo que Miguel López ha planteado como "*fórmula interpretativa reiterada casi sin variaciones*" (2010: 8). La constelación fue entendida como "*el gran momento de ruptura del arte del Siglo XX en América Latina*" (Ramírez, 2000: 41) y será la más "cerrada" ya que todas las obras fueron realizadas entre 1963 y 1973, con la excepción de la obra de Ferrari

5 El antropólogo brasileño Darcy Ribeiro en 1969 planteó la existencia de tres grandes identidades en Latinoamérica: los pueblos testimonio, los pueblos nuevos y los pueblos transplantados. Los primeros serían aquellos menos "afectados" por la conquista, sobrevivientes de las grandes civilizaciones americanas: México, Perú y Bolivia. Por otro lado, los pueblos nuevos serían aquellos que nacen del proceso de mestizaje entre europeos, indígenas americanos y africanos: Brasil, Chile y Colombia entrarían en este grupo. Finalmente se encuentran los pueblos transplantados, "reconstituidos" casi en su totalidad por la inmigración europea: Argentina y Uruguay. Esta distinción fue utilizada luego en los años 70 por Marta Traba en su libro *Dos décadas vulnerables*. Ver: Ribeiro, 1969 y Traba, 1973.

6 Existe una contradicción en el catálogo entre el listado de obras final y la información entregada en la sección documentos. Según la primera no se registra ni un solo documento en la constelación, sin embargo en "documentos" se indican 16, de los que cabe destacar que sería la primera constelación en dar valor significativo a la palabra de los teóricos, que serán fundamentales en el desarrollo de los diferentes movimientos artísticos. Además de la voz de los artistas (Clark, Oiticica, Le Parc, Fontana, Kosice, Cruz-Díez y Reverón), aparecerán textos de Gullar y Pedrosa.

7 A diferencia de la muestra madrileña, en Nueva York se presentarán también los trabajos de los argentinos Carreria, Grippo, Jacoby, Lamelas y Porter, además del colombiano Antonio Caro y el venezolano Claudio Perna. En Nueva York, por otro lado, no se presentará la *clausura biológica* de Benedet.

Fig. 2. **Vista de la constelación conceptual en *Heterotopías*, 2000-2001.**
Joaquín Cortés. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Leche de 1997. Resulta significativo que se incluyese en esta constelación el *Livro da criaçao* de Lygia Pape, a pesar de no ser nombrado en el texto curatorial y de que en el catálogo se incluyese en la constelación anterior [fig. 2].

La curaduría definió la existencia de dos "protoconceptuales": Waldemar Cordeiro y José Balmes. La opción por unos "proto" más próximos al informalismo y el objetualismo planteará un distanciamiento de la lectura hegemónica que sitúa el paso al conceptual desde el *minimal*. Dicha dimensión "proto" de los artistas habría que analizarla en profundidad, ya que temporalmente se van a presentar obras anteriores como los *Vivo-Dito* de Greco. Se propusieron luego subnúcleos de un conceptual tautológico e ideológico, otro vinculado al problema de la intencionalidad, uno tercero relativo al cuerpo y un último dedicado a los medios. La explosión de este subnúcleo fue la presentación de *Tucumán Arde*. Resulta llamativo que Ramírez haya decidido presentar en España el archivo de Graciela Carnevale, y no en *Global Conceptualism*. Todo el material de *Tucumán Arde* viajó luego al MACBA de Barcelona para presentarse en el pro-

yecto *Antagonismos*. Podríamos pensar que *Heterotopías* sería el punto de origen de la "sobreexposición" del archivo Carnevale, demostrable en que al momento del préstamo la artista no sabía qué valor de seguro dar al archivo.

No se puede dejar de mencionar la ausencia en la exposición de artistas como Frida Khalo, Tarsila do Amaral, Roberto Matta o Wilfredo Lam. Estos serán leídos como el "lugar común del mercado", "prácticas étnico-folclóricas" o "comodines del estereotipo" que se desmarcan del proyecto vanguardista que se postuló en el continente.

III

Podemos decir que *Heterotopías* vino de forma acertada a intentar revertir estereotipos marcados por la línea anglosajona de narración de una historia evolutiva y dependiente de "Occidente". Sin embargo las constelaciones igualmente establecían un claro marco temporal de cada una de ellas que resultaba evolutivo e intentaba unirse con "especificidad" y "diferencia" al canon. El efecto de ello será el mantenimiento de una estructura, por inversión, de centro y periferia.

Existe una distancia también entre un discurso elaborado en catálogo y la presencia de obras en el espacio[8], donde la contaminación de los períodos ocurría en términos formales: obras que prolongaban una estética como herencia de un momento primario. Podríamos pensar incluso dicha estrategia en los términos de la distinción que realiza Camnitzer entre "arte conceptual" y "conceptualista" pero aquí extendido a todo el siglo XX en un "arte impugnadurista" o "arte cinetista" en un juego más bien formalista de continuidad en lo que puede ser leído como "una *deshistorización de procesos culturales*" (Burucúa y Gradowczyk, 2003: 9).

Por otro lado, la sobreposición de lugares de producción, tiempos de obras y repetición de artistas generaba un efecto confuso más que delimitador de un marco teórico. A este respecto los responsables de *Global Conceptualism* fueron autocríticos en su propio catálogo —extrañamente impreso en España por Artes Gráficas Toledo— con el *display* como espacio que "sacralizó lo profano": "*we regret that, unavoidably, intentions have been blurred and the sacralization of intentionally profane acts has occurred in the interest of recovering these histories*" (Camnitzer, Farver y Weiss, 1999: XI).

Si bien resulta un acierto fundamental la articulación entre obras y documentos, va a existir una paradoja entre la preocupación por el desarrollo de un pensamiento

8 A este respecto, recientemente Pablo Lafuente ha planteado: "*what has often forgotten was a consideration of what arguably constitutes the essential aspects of the medium of exhibitions: display. [...] the actual articulation of a specific set of relations between objects, people, ideas and structures within the exhibition form*" (2013: 12).

teórico en los artistas, y la "no-contaminación" de dichas preocupaciones en el discurso curatorial eurocentrado que intentaba colocar al mismo nivel, anunciar procesos previos a los "centrales" y definir una práctica "periférica" como sofisticada, sin dar cuenta de la propia disputa con "Occidente" que muchos proyectos planteaban.

Resulta igualmente lamentable la negación de prácticas artísticas que saliesen del canon occidentalizante; incluso se percibe un cierto desprecio a las prácticas indígenas, llamando "pueblos aborígenes" a quienes eran fuente de inspiración para Torres-García. Una de las mayores aportaciones de la exposición *Arte en Iberoamérica* curada en 1989 por Dawn Ades —el tensar con prácticas populares o indígenas su narración historicista— aquí estuvo ausente. Los latinoamericanos seríamos europeos nacidos al otro lado del charco[9].

Heterotopías se planteó como un enfrentamiento a la Historia Oficial que condenaría a los artistas latinoamericanos a "*la nada periférica,* sin-lugar *en el tiempo*" (Olea, 2000: 48). Nos podríamos preguntar si realmente algunos de los artistas presentes, como Torres-García o Fontana, han estado ocultos en el relato de las vanguardias. Pero más importante aún resulta poner en cuestión el que las obras sean clasificadas como producidas en la "nada periférica": la asociación con un no-lugar va a proponer más que el lugar mítico de las utopías, la ausencia de América Latina en el discurso de "las vanguardias centrales hegemónicas" y, por tanto, la perpetua necesidad de ingreso a dicho canon. Como comentan Burucúa y Gradowczyk:

> "*Si aceptamos como hipótesis que con el término paradigma historicista Mari Carmen Ramírez se referiría a la versión canónica y etnocéntrica de la historia del arte moderno, y bien, este paradigma debe ser combatido, pero se requeriría hacerlo mediante una acción que tendiese a presentar los artistas y sus obras dentro del contexto en que ellos actuaron [...]. Difícilmente podría lograrse algo a partir de un no-lugar*" (2003: 13).

Particularmente grave aparece esta afirmación en el contexto de iniciativas como *Tucumán Arde* cuya propuesta funcionaba en un contexto que de ninguna manera podría ser definido como "nada", y que, por otro lado, tanto Lucy Lippard como Simón Marchán Fiz incluyen tempranamente en sus libros sobre arte conceptual. Sin duda, centrar el problema en ser "ignorados" por la Historia Oficial puede ser peligroso por el lugar epistemológico desde el que se enuncia, pero también como "lugar común" de justificación.

---

9 En la presentación del ICAA *Documents Project* de Houston en el Centro de Arte Moderno de Madrid, Olea volvió a esta idea diciendo "*como latinoamericanos todos somos españoles, segunda, tercera o quinta generación*" (Olea, 2013).

IV

De forma paralela a *Heterotopías* se crea el Departamento de Arte Latinoamericano del Museum of Fine Arts de Houston[10], del cual Ramírez se hará cargo. El nuevo espacio curatorial será complementado con un centro de investigación, el I.C.A.A. En este contexto Ramírez y Olea curarán *Inverted Utopias. Avant-garde art in Latin America,* en 2004, como efecto más evidente de la exposición madrileña. Hay que recordar que Ramírez intento en variadas ocasiones hacer que *Heterotopías* itinerase a Houston para situar su discurso en la escena estadounidense, pero el museo texano no tenía disponibilidad inmediata para presentar la exposición[11]. De ahí que *Heterotopías* sea "reciclada" pero quitando su nombre foucaultiano, fuertemente criticado por no haber "*sido empleada con el rigor y la franqueza necesarios*" (Burucúa y Gradowczyk, 2003: 11).

La exposición texana será dividida en seis constelaciones, con títulos poéticos[12], pero que serán los mismos que en Madrid, sólo eliminando la primera constelación, "Promotora", aunque se mantendrá en los documentos. La selección de obras y los textos teóricos serán prácticamente los mismos, con alguna ampliación y/o eliminación, y el paso de obras de una constelación a otra. Paradójicamente, las relaciones de las constelaciones en la versión texana promoverán una lectura lineal, cuando en *Heterotopías* se enlazaba, por ejemplo, lo conceptual con lo impugnador y lo óptico-háptico [fig. 3].

La exposición texana fue designada por la AICA como la mejor exposición del año en Estados Unidos. Al año siguiente Ramírez fue reconocida con el premio a la Excelencia en Curaduría de Bard College, y fue seleccionada por la revista *Time* como una de los 25 hispanos más influyentes de Estados Unidos.

El ICAA *Documents Project*, centrado en la digitalización de documentos, será también una continuación de esta investigación que busca "internacionalizar" al arte latinoamericano. Sintomáticamente será definido por Ramírez como una "*virtual constellation*" (2012: 28)[13]. No hay que olvidar que en *Heterotopías* se expusieron más de

---

10 En octubre de 2010 se organizó una exposición conmemorando los diez años del Departamento. A cargo de Ramírez, Gilbert Vicario y Elizabeth Cerejido, la exposición se tituló *Rutas cosmopolitas: Houston colecciona arte latinoamericano*.

11 Se planteó así también la posibilidad, promovida por Bonet, el entonces nuevo director del Reina Sofía, de que la exposición itinerase al Haus der Kust de Munich. Ante dicha oferta Christoph Vitali argumentó su negativa no sólo en el corto plazo de tramitación de la itinerancia, sino que en que "*I've done a rather similar exhibition in Mexican art of the same period in Frankfurt some time ago. I simply feel that it would be unwise to enlarge the concept to South America in general now and present it again in Munich*", (2000). En otros documentos se habló también de la posibilidad de itinerancia a Wolfburg.

12 "Universal y vernácula", "Juego y pena", "Progresión y ruptura", "Vibracional y estacionaria", "Tocar y contemplar", "Crípticos y comprometidos".

13 Como digresión y "pseudo" proyección del modelo constelar también se encuentra la XXX Bienal de Sao Paulo, curada por Luis Pérez-Oramas, quien había colaborado en el catálogo de *Heterotopías* y reutiliza el concepto de constelación en su vertiente astronómica para reflejar vínculos entre creadores y obras, bajo el título general de *La inminencia de las poéticas*.

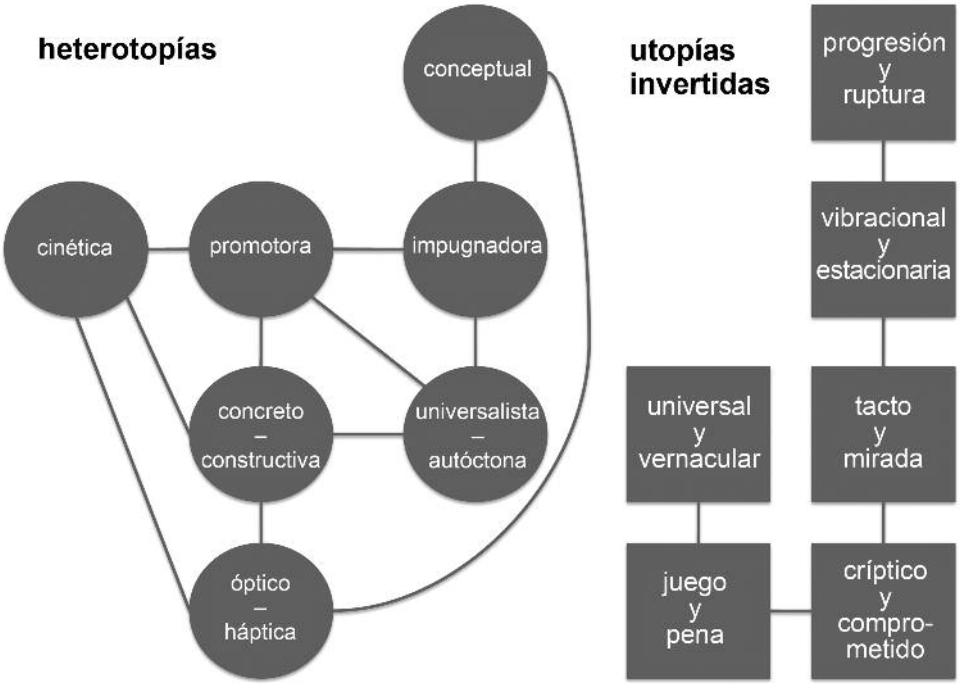


Fig. 3.
Adaptación y traducción del autor de este texto de los mapas conceptuales de *Heterotopías e Inverted Utopias.*

100 documentos, y será ya en octubre de 2001 cuando se convoque a la primera reunión de expertos para dar marcha a este proyecto. En cierta medida éste viene a "corroborar" que en América Latina se produjo teoría del arte, aunque la iniciativa se centre —como fuese en *Heterotopías*— casi exclusivamente en la producción textual de los artistas y no los críticos o teóricos. Los frutos de este proyecto se han comenzado a ver desde 2012, cuando se lanzó el sitio web y salió a la luz la primera de una serie de trece publicaciones: un libro nuevamente monumental. Otra vez la disputa será entre la escala monumental (la visibilidad) y el "*valor* situacional y posicional *de cada dinámica de arte*" (Richard, 2006: 117).

Bibliografía

BURUCÚA, José Emilio y GRADOWCZYK, Mario H.
— "¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano" En: *Ramona,* n.º 31, 2003.

CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane y WEISS, Rachel
— "Foreword". En: *Global conceptualismo: points of origins, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art, 1999.

LAFUENTE, Pablo
— "Introduction: from the Outside In – *Magiciens de la Terre* and Two Histories of Exhibitions". En: STEEDS, Lucy *et al. Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*. Londres: Afterall, 2013.

LÓPEZ, Miguel
— "¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?". En: *Afterall Journal,* n.º 23, Londres, 2010. Versión en castellano en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=643 (15/10/2012).

MERINO, Juan Carlos
— "Más allá del folklore", *La Vanguardia*, 13 de diciembre de 2000.

OLEA, Héctor
— "Reflejo constelar: los textos". En: *Heterotopías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
— Intervención en la presentación de Mari Carmen Ramírez en el Centro de Arte Moderno de Madrid, 2013. Registro en video: "Mari Carmen Ramírez comisaria del Wortham de Arte Latinoamericano del Museo de Houston", CAM Madrid: http://www.youtube.com/watch?v=30rPCVBvzmQ (10/07/2013).

PIÑERO, Gabriela
— "*re*-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar". En: *Intervención*, año 4, número 7, enero-junio 2013.

RAMÍREZ, Mari Carmen
— "Centro Reina Sofía, Ciclo de exposiciones Latinoamericanas. Anteproyecto expositivo *Heterotopías*: medio siglo sin-lugar, 1916-1968", fax, 16 de diciembre de 1998. Archivo Museo Reina Sofía.
— "Reflexión heterotópica: las obras". En: *Heterotopías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
— "Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art". En: *Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Resisting categories: Latin American and/or Latino?* Houston: The Museum of Fine Arts e International Center for the Arts of the Americas, 2012.

RIBEIRO, Darcy
— *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: Ceal, 1969.

RICHARD, Nelly
— "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad". En: MARCHÁN. Simón (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006.

TOPACIO, Antonio
— "Cinco propuestas en torno al arte en América", *El día de Cuenca*, 25 de enero de 2001.

TRABA, Marta
— *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

VITALI, Christoph
— Sin título, fax a Juan Manuel Bonet. Múnich, 25 de octubre de 2000. Archivo Museo Reina Sofía.

Genealogías y discursos de la vanguardia

Presentación

Situados, no periféricos

ANDREA GIUNTA

Las dinámicas culturales transoceánicas se han observado desde el campo que legisla el dispositivo de la vanguardia como quiebre anticipador. La vanguardia como mecanismo que descalza y desordena aquello que la cultura va consensuando como valor para establecer nuevas relaciones ordenadas por las ideas de progreso y de futuro, dos ideologemas estrechamente vinculados al proyecto de la modernidad. Desde esta perspectiva la vanguardia sería un mecanismo, un dispositivo que hace posible el planteo de ideas nuevas. Es evidente que el prestigio de la innovación y todo lo que esta idea importa en términos de originalidad, un valor fundamental para la idea de arte moderno, constituye un capital al que difícilmente se quiera renunciar. Una perspectiva crítica respecto de la modernidad occidental implicaría abandonar la idea de vanguardia para proponer una forma de pensamiento vinculada a la observación de la situaciones específicas en las que las obras se conciben como transformación de *una* cultura y no de *la* cultura. Sólo de este modo se removería el esquema que asocia la reflexión sobre el arte a la idea de un orden global en el que se operan transformaciones que son entendidas en función de estilos sustitutivos. Un esquema geopolítico en el que América Latina siempre ha sido leído como periferia.

Sin embargo, aún dentro del modelo que genera la idea de vanguardia es posible activar una lectura crítica que remueva la noción de periferia. La idea de decadencia de la cultura occidental o, más exactamente, la percepción de imposibilidad que generó la propia cultura europea cada vez que se encontró jaqueada por guerras y crisis, activó relaciones en las que América Latina fue representada como ámbito de una continuidad que la cultura europea no podía sostener.

El relato del arte moderno en América Latina se enmarca en la dinámica del viaje. El viaje ilustrado que permitió a ciertos modernistas latinoamericanos vivir en las ciudades en las que se gestaba la idea de arte moderno cuyas novedades ellos buscaban incorporar y trasladar a sus propias ciudades. El viaje, su fluidez, su dificultad, ofrecen un campo de observación relevante para contestar el esquema tradicional, que considera que las relaciones entre la cultura europea y la latinoamericana ha sido una

relación entre centros y periferias. Montgomery Harper analiza la particular evaluación que escritores y artistas latinoamericanos (Pedro Henríquez Ureña, Pettoruti, Diego Rivera) realizan en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. La idea que recorre muchas de sus consideraciones se liga a la responsabilidad de un salvataje de esa cultura que ellos realizarán considerando matrices culturales que se elaboran también desde materiales no europeos (el náhuatl, el tango, materiales culturales de Yucatán). Lo que se analiza es cómo incorporar lo autóctono, lo propio, sin por ello abrevar en lo folclórico o en el nacionalismo. Lo que en los años veinte estos artistas y escritores quieren elaborar es una cultura cosmopolita que de cuenta de desplazamientos culturales, de un nomadismo que se gesta en el fluir transoceánico, un movimiento entre identidades. En estos años la abstracción es el proyecto moderno de la confianza en el futuro y el progreso que desde el dadaísmo y el surrealismo se impugna. Para Pettoruti o Mérida la abstracción es un signo de internacionalismo que compacta diversos elementos culturales (se formula desde un punto de vista nomádico que compacta elementos que provienen de elementos culturales de criollos, inmigrantes, indígenas).

Esta representación se transforma radicalmente con la segunda gran guerra. La interrupción del viaje ilustrado europeo debe considerarse en su específica productividad. Por un lado porque genera nuevas travesías. En lugar de ir a París, el artista argentino Líbero Badii viaja a Perú y a Ecuador, recorrido en el que gesta el concepto de arte siniestro central en su propuesta escultórica. Pero la guerra no sólo incide en las travesías. También interrumpe la fluidez con la que se reciben las publicaciones y la lectura intensa que se realiza de aquellas que han quedado circulando, que se leen y analizan en forma compartida y que permiten considerar cuales son los pasos que permitirán mantener la idea de arte moderno cuya formulación en Europa está impedida por la guerra. Ésta contribuye a gestar esa sensación de vacío o de debacle inminente de la cultura de Occidente para la que Latinoamérica podría ser no sólo el lugar en el que sea posible su salvataje, sino también su progreso, la conquista del próximo momento de la modernidad artística. Cuando estalla la guerra la idea de arte moderno ha sido formulada, descrita y dispersa por una bibliografía que estabiliza el orden evolutivo de sus movimientos y estilos. Si el próximo momento del arte moderno ya no podría ser formulado en París, ocupada por las fuerzas de la barbarie, tal como lo expone Harold Rosenberg, cualquier metrópoli del mundo podía convertirse en el escenario de la próxima propuesta superadora. Desde esta perspectiva podrían analizarse el conjunto de publicaciones sobre arquitectura que considera Cecilia Braschi. El postulado de una síntesis de las artes que había sido formulada en Europa, pero para la que Brasil parece constituir un mejor o más posible escenario. Es el Brasil lanzado al proyecto constructivo de una nueva capital, embarcado en la formulación de una arquitectura moderna que busca satisfacer las necesidades de todas las clases sociales, a la que también

se integre la naturaleza, que opere como síntesis histórica de distintos tiempos, de distintas matrices culturales (lo popular, lo indígena, lo modernista), que funda lo figurativo y lo abstracto.

Las abstracciones latinoamericanas tejieron alianzas singulares. Algunos de los artistas de las vanguardias concretas de los años cuarenta en Buenos Aires se vincularon al Partido Comunista. Lo extraño es que a esa altura el PC sostenía el realismo social como estética excluyente, la única correcta. Daniela Lucena analiza estas tensiones. Se centra en el período breve, fuertemente signado por la figura de Tomás Maldonado, entre 1944-1945 y 1948 durante el cual se sostiene la relación entre abstracción y comunismo. Ellos consideran a las vanguardias soviéticas su antecedente, un primitivo arte concreto. Esta alianza colisiona en la figura de Tomás Maldonado quien en 1948 se aleja del PC. No así en la de Raúl Lozza, quien formula el perceptismo y que se mantiene, hasta 2008, cuando muere, abstracto y comunista. Lozza formuló una opción original que buscaba diluir las contradicciones de tal fusión y que aún espera ser estudiada. El núcleo de contradicciones históricas e ideológicas que se establecen entre el arte concreto y el momento histórico en el que se gesta también comprenden al Peronismo, que en un primer momento condenó el arte abstracto y luego trazó un diálogo productivo en el contexto de su giro modernizador a partir de 1948.

La idea de vanguardia, con sus rupturas y sus progresos, involucra la de centros y periferias. Ornela Barisone aborda dos casos que escapan a estos esquemas: aquél que representa la lectura crítica que Juan Jacobo Bajarlía realiza de la vanguardia invencionista como vanguardia argentina, contra la tendencia que la vincula con la figura de Huidobro y el invencionismo español. El segundo caso está representado por Vigo y su vanguardia fuera de foco, concebida desde la ciudad de La Plata, sintetizada en la frase "*Estamos en una ciudad identificable y en un comienzo*". Las vanguardias latinoamericanas no fueron formuladas como periféricas, se enunciaron desde una perspectiva fundacional.

Durante los años sesenta la tensión entre vanguardia estética y vanguardia política creció al calor de la historia. Paula Barreiro recorre el discurso de lo que denomina crítica militante considerando el devenir discursivo de formaciones críticas que se desarrollaron en España, Francia, Inglaterra y México. El contexto que las impregnaba a todas era el de la revolución cubana y su anticipada proyección hacia otros escenarios. Contra el estilo del liberalismo capitalista, el expresionismo abstracto o el informalismo, incorporaban direcciones humanistas que tomaban los textos de Marx y de Engels para resemantizar un concepto de vanguardia que no renunciara ni al experimentalismo, ni al compromiso. Traducido inmediatamente al español en Buenos Aires, el libro de Roger Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*, se leyó como solución adecuada en toda América Latina. Este y otros textos que se formulaban a partir de Gramsci, Lukács, Sartre, Sánchez Vázquez, della Volpe o Brecht inundaban las revistas culturales en América Latina. El futuro del arte comprometido pasaba por caracterizar

una tercera vía en el encuentro entre vanguardia artística y política. Su derrumbe se produce cuando Cuba apoya a la invasión de Checoslovaquia por la Unión Soviética tras la Primavera de Praga.

En el contexto de esta tensión se multiplicaron los programas que radicalizaban el poder del arte. Poder de inaugurar caminos poéticos que permitiesen procesos de subjetivación singulares como aquellos que se producen con poema/proceso en Brasil, abordado por Fernanda Nogueira. Romper con la noción de autoría y ofrecer los trabajos como bienes comunes con el propósito de agitar contextos, de gestar un lenguaje nuevo capaz de burlar la censura impuesta desde el terror y las desapariciones de la dictadura brasileña. En lugar de vanguardia, la palabra clave es subjetivación anticolonialista distópica. Poema/proceso se apropia de todas las herramientas disponibles para elaborar un dispositivo de sedición. En la investigación de los procesos de subjetivación que se producen en y más allá de los contextos represivos también se ubica la contribución de Mara Polgovsky cuando analiza los libros, las escrituras de Marcos Kurtycz y León Ferrari. Ambos comparten la invención de una escritura, de los grafismos que encierran hipotéticas palabras y frases que se detienen en una visualidad que es al mismo tiempo texto simulado, sensualidad y erotismo. En ambos la repetición es un dispositivo que agudiza la percepción, la exploración de las variaciones. Lo poético sobrepasa todos los condicionantes de lo político. La repetición no devalúa ni lo poético ni lo político, introduce una variable nueva, que sostiene en el ritmo de lo reiterado los recursos que provienen de lo mínimo.

El orden de la lectura es transformativo. El libro provoca la experiencia de involucrarse en el proceso de la obra, sostiene Mariola Alvarez al analizar las propuestas de artistas como Lygia Pape. Un arte de la participación que se activa a partir del uso del libro. No es el asalto vanguardista del espectador sino la invitación a su contribución. El libro como *site-specific*, como estructura espacio-temporal y participativa activada por el acto de leer, de tener el libro entre las manos para pasar sus páginas o para ordenarlas. El libro como un paradigma de participación.

El final de los años sesenta radicalizó la opción entre la poética y la política. Para aquellos que en Buenos Aires fueron protagonistas de la confrontación con la institución por excelencia de la vanguardia, el ITDT, la verdadera vanguardia ya no podía encerrarse en las instituciones. Jaime Vindel vuelve sobre *Tucumán Arde*, la intervención de activismo artístico[1] sobre la que más se ha escrito en todo el arte argentino y probablemente también en el de América Latina, y a la que la historiografía mutó en

1 Utilizando la denominación que el mismo Vindel, junto a Marcelo Expósito y Ana Vidal utilizan en la entrada que con este título se incluye en el catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, realizada por el MNCARS durante 2013.

algo parecido a un manual de dispositivos para el activismo artístico. Una obra que produce efectos semejantes a un acto político. Y que sin embargo, pienso, no dejó nunca de ser poética. Su compleja estructura, la mezcla de medios, la imaginación sobre la posibilidad de transformar a los espectadores en sujetos revolucionarios no operaron en desmedro de su potencial político, lo exacerbaron.

Con el conceptualismo de comienzos de los años setenta, las exposiciones curadas por Jorge Glusberg y el Grupo de los Trece, el arte político encontró su expresión en los formatos que le proporcionaban la semiótica, los diagramas, los esquemas de funcionamiento de objetos cotidianos potencialmente peligrosos (una botella y sus posibles usos), la visión de la insubordinación que puede activarse desde aquello a lo que accedemos todos los días. El caso del conceptualismo ideológico, que aborda Eve Kalyva, vuelve evidente una inflexión productiva en el diálogo transatlántico entre América Latina y España. El libro de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, representó el fin del aislamiento de España en la producción de teoría artística sobre la más inmediata contemporaneidad. Este libro rompía con la visión tradicional de centros y periferias y leía el arte latinoamericano como transformaciones e innovaciones situadas. En tal sentido, centros, no periferias.

The Critic and the Visionary Avant-garde, a Transnational Network

HARPER MONTGOMERY

In a photograph of Emilio Pettoruti we see him recovering from eye surgery. He is in La Plata in 1927—having been back in Argentina for almost three years after having lived and worked in Europe for over a decade. Wearing informal clothing and turned, uncharacteristically, away from the camera, Pettoruti sits in his studio next to an easel holding a landscape painting. His left eye covered with a patch and turned towards the camera, the painting is clearly a substitute for the artist's vision [fig. 1]. Denied Pettoruti's gaze by the bright white bandage on his face, we are instead compelled to look at his painting. A landscape he exhibited in Buenos Aires in 1925, it is not one of the cubo-futurist works that made the artist famous when he returned to Argentina apparently by provoking both intense anger and great enthusiasm from local audiences. His better-known paintings, reproduced in *Martín Fierro* on the occasion of an exhibition of his paintings organized in 1924, make explicit his connections with Italian Futurism and his fluency in cubism by displaying his most "advanced" paintings—paintings that were too abstract for provincial *porteño* viewers to comprehend. These are works in which, like his portrait of Xul Solar, Pettoruti employed abstraction to create vibrating, dynamic compositions. In the press that initially celebrated the artist's return, these paintings were paired with photographs of Pettoruti posed vigorously and staring forcefully into the camera [fig. 2].

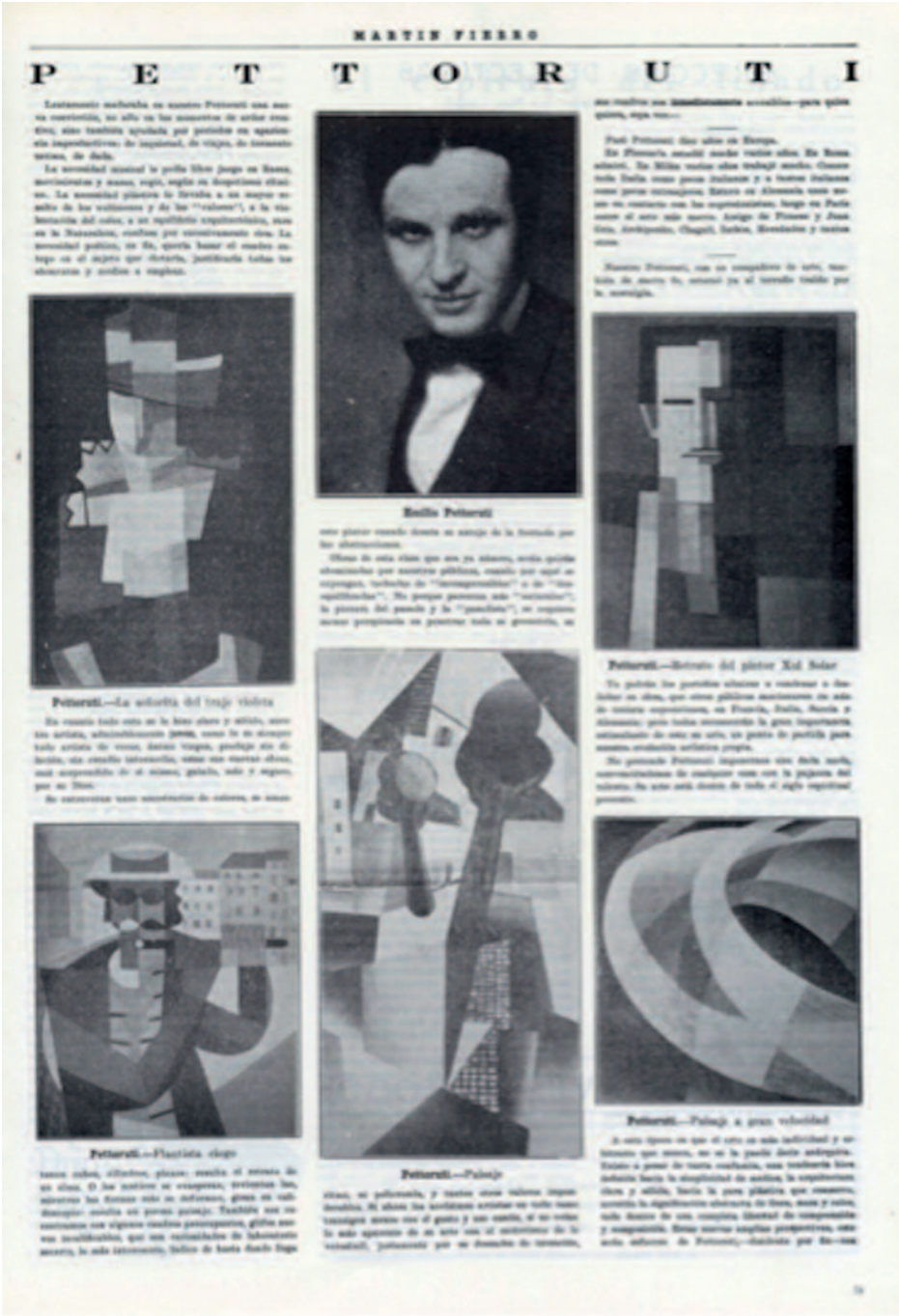
Instead of this more typical aggressive, forward looking avant-garde posture, this other less typical portrayal of Pettoruti in his studio depicts the artist's vision as turning both inwards and backwards. Backwards in the sense that the painting is archaic; it is a neo-classical landscape with the modern intervention of a road cutting through it; and inwards because it is also metaphysical. In these landscapes, Pettoruti's vision compresses a realistic scene, rendering it unfamiliar. Reduced to flat, textured surfaces, tress, sky and grass exert illogical material presences—receding and projecting counter intuitively. These landscapes reveal Pettoruti to be both deliberately inconsistent and anti-programmatic. If we relate his bandaged eye to the landscape painting—no doubt carefully chosen by him—Pettoruti's vision appears to be that of a nomad more than an

Fig. 1. **Pettoruti recovering from eye surgery in La Plata, Argentina, 1927.**

avant-garde. A vision formed in transit and held in memory, during the era of great displacements that constituted life after World War I.

Like most Argentinean artists of his generation, Pettoruti left to study in Europe as soon as he could. But, it was really the triple movement of leaving, participating in European avant-gardism, and of then of returning home that was viewed by a new generation of critics as the experience that made him not only Latin American, but also superior to peers in Europe, where culture was generally believed to be heading towards an irreversible decline. Evidence of Latin American intellectuals' recognition of this situation, and their belief that artists in "America" would play a key role in sustaining Western art, is everywhere present in the avant-garde magazines of the 1920s in Mexico, Argentina, Peru, and Cuba. Latin America, it was voiced again and again, would save Western culture, signaling the end of the colonial condition of culture in America while also safeguarding art from the rising threat of the United States.

So, when in 1924 the Dominican critic Pedro Henríquez Ureña (1925: 163-164), writing for a magazine in La Plata, explained that Emilio Pettoruti and Diego Rivera both exemplified the new American artist whose orientation had fundamentally changed, this was what he was referring to. Henríquez Ureña described Pettoruti and Rivera as leading figures because it was though this process of absorbing and then rejecting Europe, of returning home and recognizing their own cultures that they achieved artistic greatness.



MARTIN FIERRO

P E T T O R U T I

Emilio Pettoruti

Pettoruti.—La silueta del traje violeta

Pettoruti.—Retrato del pintor Xul Solar

Pettoruti.—Plastica viaje

Pettoruti.—Paisaje

Pettoruti.—Paisaje a gran velocidad

Fig. 2.
Pettoruti's paintings reproduced in *Martín Fierro*, I/10-11, September-October 9, 1924.

As is well known, Pettoruti returned to Argentina with Xul Solar. For Xul and Pettoruti, however, the process of returning did not allow them to recognize their own culture in a conventional sense. They did not identify sources that were authentically Argentine, like the Mayan culture Rivera embraced while traveling in the *Yucatán*, or the Andean objects Torres García studied in the anthropological collections of Madrid and Paris. Although Pettoruti and Xul incorporated concrete signs of "American" culture such as Xul's use of Mesoamerican-like geometric figures and *náhuatl* words or Pettoruti's reference to the Tango. More often it was the nomadic point of view that they depicted—an artistic vision formed by geographic displacement and temporal disruption.

Xul's small, jewel-like watercolors are obviously and frankly visionary. They are extraordinary for their ability to capture a vast, utopian vision within the confines of a tiny drawing. Pettoruti's work, although less overtly visionary, possesses qualities that suggest Xul's influence during the early 1920s when both artists were working and living together in Italy and Germany where they were making plans to return to Argentina. Transparency plays a key role for both. The overlapping rectangles Xul layers to create a sense of ambiguous space are similarly used by Pettoruti to covey depth and mystery. Both artists limit themselves to primary colors, geometric forms, and ideographic marks. Both exhibit a heightened interest in the transition that occurs between the edge of the painting and the frame. Xul browns-out forms as they leave the surface of the picture to extend beyond its edges into the real world. Pettoruti buffers his figures from the world by enclosing his portraits in concentric painted borders and gold frames. The effect is to present figures that are in movement and eternal, that are dynamic and classical, like modern allegories [fig. 3].

While these works were upheld as emblems of modern Argentinean art when both artists returned to Buenos Aires in 1924—Pettoruti was also embraced beyond Argentina. His abstract works were reproduced in Lima in *Amauta* and in Mexico City in *Sagitario* (Abreu Gómez, 1927). Correspondence between Mariátegui and one of his editors in Lima (1984: 80) suggests that a tour of the paintings was planned—they were meant to travel to Lima, Santiago, and Rio de Janeiro where champions of avant-gardism were eager to bring the modern art that had so shocked audiences in Buenos Aires.

But, more sensitive critics—including José Carlos Mariátegui (1925: 3883-3885) and the Colombian critic Baldomero Sanín Cano (1926: 21-23), who wrote about Pettoruti's paintings for the Lima-based magazine *Valoraciones* and *Amauta*—praised Pettoruti for his visionary approach to his subjects. It was Pettoruti's ability to convey his sensitivity to the invisible aspects of his subjects that made his work great, a quality Mariátegui and Sanín Cano likening to a Zen vision—passive, Eastern, and in this sense one that, instead of creating a fiction, saw shapes and forms as they were. It was also a quality credited to his "race", in the language typical of the day—but this race was no-

tably flexible and transient. Pettoruti was Italian, Argentinean, Latin American, "Creole", and simply "American" (Candioti, 1923; and Güiraldes, 1924).

During the 1920s, this type of visionary, avant-garde was embraced by critics advocating for the new art. In Mexico and Argentina during the early 1920s, critics asked artists to reject picturesque themes. Responding to Oswald Spengler's widely read text—*The Decline of the West*—in *Vida-Americana* Siqueiros challenged artists to "construct" art anew. In the same breath, charging them to find new methods for engaging with autochthonous culture. Nativist painting that repeated the follies of nineteenth century Academicism was no longer acceptable. Merely thematic depictions of autochthonous subjects were forbidden. This led, inevitably, to a call to reject narrative. "*No haremos literatura*" Siqueiros (1921) declared on the cover of *Vida-Americana*. In Buenos Aires, the art critic for *Martín Fierro*, Alberto Prebisch (1924: 35) also rejected literary painting, calling on young artists to embrace their cosmopolitanism: portraying the rhythms and forms of modern life in Buenos Aires was far more Argentinean than painting the pampas.[1] In Mexico City, Carlos Mérida (1920), who worked as an art critic during the early 1920s, likewise rejected the then current paintings' claims to nationalism. He (1920) castigated local critics for championing paintings of *tehuanas* and *chinas poblanas*.

During the second half of the 1920s, the continental scope of this call was reiterated and refocused in the pages of *Amauta* in Lima and *Revista de Avance* in Havana—both of which were forums for debating the question of how to incorporate the autochthonous into modern art. In *Revista de Avance*, this took the form of an *Encuesta* (1928) issued to artists and writers throughout Latin America in 1928—"*¿Qué debe ser el arte americano?*" In *Amauta* it pervaded reproductions of visual art, critical texts, letters, and book reviews.[2] On the most basic level, a profound lack of consensus was voiced. On a more nuanced level, this question fueled debates about the direction modern art should take in the Americas. It was clear that—although no one agreed what it should look like, there was a pressing need to define a continental aesthetic.

---

1 Prebisch wrote: "*We should all want to see in them (paintings) a new restlessness…and we would pardon them for this extravagance that, in the end, is a small price to pay for what is required to interest the complicated and feverish modern man in something. (Quisiéramos todos ver en ellos una inquietud nueva, y probablemente les perdonaríamos en su nombre alguna de esas* extravagancias *que, al fin y al cabo, son el pequeño* grano salís *que exige el complicado y afiebrado hombre moderno para interesarse por algo)*". "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y acuafortistas", en: *Martín Fierro* I/5-6 (May 15-June 15, 1924), p. 35.

2 The visual art presented together under the heading *Arte Americano* shows how Mariátegui argued his point that the cosmopolitan and indigenous were fundamentally bound together as inter- penetrating aspects of a renovated American culture. Mariátegui also printed texts he clearly disagreed with. For example, Mariátegui accompanied a text by Roberto Latorre's text, in which the latter vehemently argued that pre-colonial Indian culture was irrelevant to the modern context, with a disclaimer explaining that Mariátegui did not agree with Latorre's views on *el indio y el mestizo*, and that his own views on this could be found in *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Indeed, Mariátegui further expressed his disagreement with Latorre's position by illustrating his essay with Malanca's paintings. Latorre, R. "Los nuevos indios de América: El pintor argentino Américo Malanca", III/18 (October 1928), pp. 55-59.

Fig. 3.
Emilio Pettoruti, *El pintor argentino Xul Solar*, 1920.
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, Santa Fe.

It is important to understand that this debate was played out in a continental context during the 1920s thanks to artists' travel and to an expanded field of avant-garde magazines. My main point, however, is that abstraction was embraced by many of the critics who championed the avant-gardes in Mexico City, Buenos Aires, Lima, and Havana. They believed that abstraction could make visible an artist's personal vision—as opposed to the filtering and obscuring of vision enacted by academic training or by a movement or ism. This belief made an esoteric type of abstraction highly valued as a means for expressing what was believed to be an emerging Latin American aesthetic. Mérida (1920) and Mariátegui (1928, 1971: 250-52) believed that emulating what they saw as the unmediated vision of the Indian's could achieve this. It is curious also that this passive attitude towards a scene was also understood as one analogous to a Far Eastern gaze. Mariátegui (1925: 3885) praised Pettoruti's landscapes for displaying a Japanese attitude toward nature.

Mérida's case is somewhat different from Pettoruti's because he took on the Indian's point of view. For Mérida it was a way for him to escape the tourist-cum-colonialist viewpoint he imposed upon himself. It was his cosmopolitanism—his ability to move fluidly among identities that included the avant-garde sophisticate and the Mayan Indian—proving, by occupying it himself, that the Indian's point of view was indeed modern. Posed in different ways with two of his paintings of Indian women from the early 1920s, we can see Mérida using his own body to enact visual analogies between the modernity of both urban and indigenous abstraction. In one image, his caricatured profile and that of an Indian woman's echo each other. In another the argyle pattern of his machine made sweater echoes the patterns his model's hand woven *huipil*.

A number of artists answered this call to inhabit the "Other" by bringing the avant-garde subject position closer to that of the self-taught artist. In this iteration, the visionary was embraced as a child-like point of view. The degree to which transcontinental avant-gardes found this compelling can also easily be seen in the widely reproduced drawings of Creole domesticity that Norah Borges made during the 1920s. It can as well be seen in the works of the Mexican *Contemporáneos* group, which were exhibited with children's drawings in Buenos Aires in 1925 where they were received with great enthusiasm. Praised for reinvigorating tired avant-gardisms with Primitive forms, this work also challenged the archetypal masculinity of both historical avant-gardism and nationalism.

In conclusion, I wish to reiterate that these artists forwarded a Continental aesthetic, and as such, it refused to be easily consumed as nationalist culture, an orientation Fernando Rosenberg (2006) has described as avant-gardes' engagement in geo-politics. When we examine many marginal or esoteric avant-gardes of the 1920s within the context of criticism, it becomes clear that they embraced abstraction neither as signs of internationalism nor as merely esoteric impulses. Instead, they were cosmopolitans who

transformed their nomadic and marginal viewpoints into advantageous ones. It was not then simply that these artists recognized their national identity through the process of returning from Europe, but that they sought to express the complexity of what it meant to play these roles. As *criollos*, Indians, women, and even gay men, the avant-gardes of the 1920s embraced marginal subject positions from which they issued critiques that were visionary and geo-political, proving the compatibility of these two, seemingly contradictory, positions.

Bibliography

ABREU GÓMEZ, Emilio

— "Trece obras de Emilio Pettoruti". In: *Sagitario*, no. 7, January 1927, n. p.

ALFARO SIQUEIROS, David

— "3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". En: *Vida-Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, n.º 1 mayo 1921, Barcelona, pp. 2-3. ("Three appeals for the Current Guidance of the New Generation of American Painters and Sculptors". In: *Vida-Americana,* facsimile edited by María José González. Valencia: IVAM, 2000).

CANDIOTI, Alberto

— *Pettoruti: Futurismo, Cubismo, expresionismo, sintetismo, dadaísmo.* Berlin and Buenos Aires: Editora Internacional, 1923.
"Una Encuesta: ¿qué debe ser el arte americano?". In: *Revista de Avance*, vol. 2, no. 29, December 15, La Habana, 1928, p. 361.

GÜIRALDES, Ricardo

— *13 obras de Emilio Pettoruti.* Buenos Aires: G. Ricordi E C, 1924.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro

— "Sobre la obra pictórica de Emilio Pettoruti". In: *Valoraciones*, no. 5, January 1925, La Plata, pp. 163-167.

MARIÁTEGUI, José Carlos

— "El pintor Petto Ruti [sic.]". In: *Variedades*, XXI/928, December 12, Lima, 1925, pp. 3883-3885.

— "El proceso de la literatura". En: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima: Amauta, 1928. ["Literature on Trail". In: *7 Interpretative Essays on Peruvian Reality,* translated by Marjory Urquidi. Austin: University of Texas Press: 1971, pp. 250-52.]

— *Correspondencia (1915-1930)*. Edited by Antonio Melis, vols. 1 and 2, Lima: Biblioteca Amauta, 1984.

MÉRIDA, Carlos

— "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán: Los falsos críticos". In: *El Universal Ilustrado*, IV/169, July 29, Mexico City, 1920, pp. 17-26.

PREBISCH, Alberto

— "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y acuafortistas". In: *Martín Fierro* I/5-6, May 15-June 15, Buenos Aires, 1924, p. 35.

ROSENBERG, Fernando

— *The Avant-garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2006.

SANÍN CANO, Baldomero

— "Emilio Pettoruti". In: *Amauta*, I/2, October 1926, Lima, pp. 21-23.

La “síntesis de las artes” en las revistas brasileñas de posguerra: herencias vanguardistas y postulados locales

CECILIA BRASCHI

La noción de “síntesis de las artes” entre Europa y Sudamérica

Tema fundamental de la modernidad en Europa desde el fin del siglo XIX, la “síntesis de las artes” es un aspecto central de la propuesta estética de las vanguardias del principio del siglo XX. En nombre de un arte democrático, colectivo y social, neoplasticismo, constructivismo y Bauhaus preconizan la integración de pintura, escultura y arquitectura para la creación de un nuevo entorno unitario adaptado al hombre moderno y capaz de sobrepasar definitivamente la separación entre arte y vida. Desarrollado ulteriormente en Francia desde los años 30 por arquitectos y artistas como Le Corbusier y Fernand Léger, difundido internacionalmente por las revistas *L’architecture d’ Aujourd’hui* y *L’Art d’aujourd’hui*, el debate sobre la “síntesis de las artes” es exportado capilarmente por los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) a lo largo de los años 40 y 50. En esta época, Brasil, como otros países latinoamericanos, está particularmente involucrado en este debate, empujado por nuevas contingencias económicas, políticas y culturales, y gracias al desarrollo y éxito mundial tanto de la nueva arquitectura como de los movimientos de arte constructivo y concreto. Críticos y arquitectos brasileños intervienen en los principales encuentros internacionales acerca de la integraciones entre las “artes mayores” (Bridgwater, 1947, Venecia 1952, Sao Paulo/Río de Janeiro/Brasilia 1959, etc.), y algunas realizaciones brasileñas son observadas internacionalmente como alcance paradigmático de la “síntesis de las artes” teorizada en Europa desde el principio del siglo. Sin embargo, a pesar de los vínculos con las anteriores experiencias europeas, no sería posible leer la contribución sudamericana a la “síntesis de las artes” únicamente como continuación de los movimientos europeos de anteguerra, como lo hizo la mirada “eurocéntrica” de alguna crítica europea de los 50 y 60 (Damaz, 1956 y 1963). Por el contrario, las revistas brasileñas de arte y de arquitectura, dándole voz a teóricos y productores locales, no solo aparecen como el soporte más elocuente para entender las prerrogativas especificas de las teorizaciones brasileira en el marco de este debate internacional, sino que se ofrecen en sí mismas como laboratorio de nociones múltiples de “síntesis”.

Revistas de arquitectura y arte en Brasil

En Brasil, hasta los años 50, no existían revistas especializadas de arte y arquitectura, si se excluyen las revistas de anteguerra que funcionan como manifiestos u órganos de movimientos artísticos o literarios (*Revista de antropofagia*, *Klaxon, Noigandres*, etc.) y los suplementos literarios de los mayores cotidianos nacionales. Esta falta es percibida por los intelectuales brasileños que reconocen las revistas como instrumento fundamental para darle prestigio a la escena local (De Andrade, [1931] 2003: 60) y para "*empezar un intercambio entre Brasil y el resto del mundo*" (Ferraz, [1948] 2005: 184). Si las revistas técnicas de arquitectura sufren todavía en los años 40 de la falta de redactores especializados y de público, la situación cambia radicalmente al final de la década, cuando una nueva élite cultural se fortalece, con los primeros diplomados de la escuela de sociología política de la Universidad de Sao Paulo (fundada en 1934) y con la abertura de las primeras facultades de arquitectura y urbanismo en 1947 y 1948. Nacen también en esta época los primeros museos (1947-1948) y la Bienal de Sao Paulo (1951), dándole un grande impulso al debate sobre arquitectura y artes visuales. El nacimiento de las primeras revistas brasileras de arte y arquitectura, a partir de 1950, representa el primer paso, quizás el más importante, para la construcción de un "discurso crítico" local. En sus páginas, por primera vez, se seleccionan, organizan y jerarquizan las obras de arte y arquitectura brasileñas, ofreciendo la palabra a críticos y productores locales y valiéndose de un sistema cruzado de medios (textos, iconografías, puesta en papel, anuncios, etc.) que sólo el soporte revista hace posible.

La primera revista, *Habitat*, caracterizada por un pluralismo indefectible y por una marcada voluntad pedagógica, es creada en Sao Paulo por Lina Bo y Pietro Maria Bardi, en 1950. Fundada por Gladson da Rocha y dirigida por Henrique Mindlin, *Brasil Arquitetura Contemporânea (BAC)* nace en 1953 en Río de Janeiro. Contando con la participación de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso E. Reidy, Rino Levi, Candido Portinari y Athos Bulcão, tiene Mário Barata como responsable de la sección artes plásticas. *Arquitetura e decoração (AD)*, fundada en Sao Paulo en 1953, es dirigida por el arquitecto Eduardo Corona. A pesar de su pluralismo, esta revista ofrece mucho espacio a los artistas concretos, en particular al grupo de *Poesía Concreta* y al grupo *Ruptura*. En fin, *Módulo*, fundada en Río de Janeiro por Oscar Niemeyer y dirigida por él entre 1955 y 1964, se articula básicamente alrededor de las ideas de este arquitecto, sobre todo la función social de la arquitectura y su libertad de expresión.

Estas cuatro revistas, aunque distintas entre ellas, comparten algunos elementos importantes. Para empezar, todas son animadas por arquitectos (Lina Bo Bardi, Geraldo Ferraz, Eduardo Corona, Oscar Niemeyer, Henrique Mindlin, etc.). En segundo lugar, todas son interdisciplinarias, abarcando el diseño, las artes plásticas, el teatro, la poesía, el baile, pero teniendo la arquitectura como disciplina unificadora y

"catalizadora" de todas las demás. En tercer lugar, todas las revistas son "nacionales" —no solamente en cuanto tratan de la producción brasileña, sino también porque elijen un modo de presentación de la arquitectura, arte, diseño etc.—, como *expresiones* de la cultura local. Desconfiando de las interpretaciones extranjeras, los autores de las cuatro revistas preconizan la necesidad de una crítica local que pueda "*llevar a una definición más clara de las intenciones de nuestro trabajo, frente a nuestro público, el público brasileiro, el público que realmente nos interesa*" (Mindlin, 1955). Aunque traducidas para ser difundidas en el extranjero, estas revistas se dirigen prevalentemente a un público brasileño y, a pesar de la grande atención que tienen respecto a la crítica internacional, su objetivo principal es aclarar las bases locales de la arquitectura y del arte de su país.

Contribuciones brasileñas a la síntesis de las artes

Presentando numerosos proyectos arquitectónicos que integran pintura y escultura y defendiendo un enfoque multidisciplinario, las cuatro revistas son mancomunadas sobre todo por su interés declarado hacia la "síntesis de las artes". Desde su primer editorial, *BAC* aclara su objetivo de "*poner en los justos términos el problema fundamental de la síntesis de las artes mayores*" (*BAC,* 1953) luchando contra un arte elitista "cerrado" dentro los museos. La finalidad de la revista, por el contrario, es la "*formación de ambientes propicios al desempeño de las actividades humanas, dentro de una atmósfera constructiva, de orden arquitectónico y buen gusto, factor fundamental para la elevación del nivel cultural de la colectividad*" (ibíd.). La síntesis de las artes es teorizada en *BAC* por Mário Barata e Lúcio Costa, pero también por artistas como Lygia Clark, quien presenta en esta revista su "*experiencia de integración*" (Clark, 1956). Francisco R. Macedo, reflexionando sobre "*la participación de los artistas plásticos en las obras de arquitectura y paisajismo*" (Macedo, 1956), preconiza que pintura y escultura sean puestas en relación con el pueblo por medio de la arquitectura, el papel del arte siendo precisamente el "*perfeccionamiento de la sensibilidad popular*" (ibíd.).

AD manifiesta de manera igualmente explícita objetivos parecidos a los de *BAC*, insistiendo sobre la importancia social de la arquitectura y la necesidad de una colaboración entre las disciplinas. Waldemar Cordeiro es uno de los que más opina sobre el tema en esta revista, definiendo la arquitectura como la "*síntesis directa y concreta del binomio arte y vida*" (Cordeiro, 1957). Trasladando el sentido de "*forma*" a lo de "*forma de vivir*", el artista subraya la necesidad de ampliar y vulgarizar esta noción. Arte y arquitectura, pensadas conjuntamente, tienen la responsabilidad social de pasar del dominio de la "*contemplación*" al de la "*contingencia*", para construir un modelo al mismo tiempo "*auténtico*" y "*brasileño*".

Habitat y *Módulo*, aunque menos explicitas respecto a la terminología usada, siguen, de hecho, la misma tendencia de ideas. La "síntesis visual" entre arquitectura, escultura, pintura y paisaje que *Módulo* alcanza a través de su iconográfica es tal vez aún más explícita que las teorizaciones de los críticos. Se recordarán por ejemplo las fotografías de Marcel Gautherot, que resaltan el carácter "plástico" de la arquitectura modernista y la interdisciplinaridad de las artes populares. Por otro lado, *Habitat* defiende desde sus primeros números una arquitectura "*artísticamente social*" cuestionando la definición de "*arquitectura moderna brasileña*" y el papel del artista-arquitecto en la sociedad. La revista preconiza una nueva "postura" del público hacia el arte y la creación de una nueva sociedad brasileña gracias a ella.

Como se ve, el aspecto social de la cooperación entre las disciplinas, herencia del discurso europeo sobre las síntesis de las artes, es recuperado con fuerza por los brasileños, aunque en un contexto social y político totalmente nuevo. En las revistas, por primera vez, la "síntesis social" producida por el arte está reivindicada como carácter original de la producción brasileña. Abelardo Souza (1950: 24-25), poniendo en guardia contra el peligro de un academismo formalista de inspiración extranjera, indica, ya en 1950, la responsabilidad social del arquitecto como garantía de originalidad y autenticidad de las construcciones brasileñas. Mário Pedrosa (1953: XXIII), resumiendo los aportes teóricos publicados en las revistas brasileñas, indicará la capacidad de satisfacer las exigencias de todas las clases sociales como punto de llegada (totalmente brasileño) de un proyecto ideal que Europa nunca consiguió concretizar. Sin embargo, el aporte brasileño al debate, desarrollado en las revistas brasileñas, pone en luz también otros aspectos y otras nociones originales de "síntesis".

Síntesis plurales

Si Lúcio Costa define la arquitectura como "*construcción concebida con la intención de ordenar plásticamente el espacio*" (Costa, 1952), la noción de espacio y la relación física con él es extremadamente importante en la definición brasileña de "síntesis de las artes". El "amansamiento" del paisaje por el hombre es indicado por José Lins do Rego como carácter propio a las poblaciones brasileñas desde los primeras asentamientos en el territorio (Lins do Rego, 1952: 8), y la concepción del jardín y su solución formal son teorizados por Waldemar Cordeiro como "*momentos de la creación misma, en paridad de condiciones y de responsabilidades con arquitectura, poesía, música y artes visuales*" (Cordeiro, 1957). Punto de llegada ideal de este sentido colectivo, la obra de Burle Marx es presentada frecuentemente en las cuatro revistas, siendo definida como una "*tarea nativista*" (*Habitat* n.º 17, 1954: 25) o "síntesis de lo real" (ibíd.). El trabajo "multidisciplinario" de este arquitecto-pintor-paisajista encarna, según las revistas

brasileñas, la idea de "*relación continua e insustituible entre construcción y naturaleza*" (*Habitat*, 1953: 52).

Además de esta "síntesis espacial" reconocida al arte, también se define, en las revistas, una voluntad de "síntesis histórica", que busca, a través del arte, "*fundir los tiempos en una sola época*" (*Habitat*, 1950:1). El arte antiguo está presente en cada revista, como inspiración necesaria para los artistas contemporáneos, aunque rechazando cualquier tipo de jerarquización o separación entre el arte pasado y presente. El concepto de "moderno" es también cuestionado, mientras "arquitectura" y "arte", son entendidos como "*hechos de consciencia colectiva*" (*Habitat* n.º 14, 1954: 25) que manifiestan tanto el contexto social específico en que se desarrollan cuanto la historia cultural que los ha preparado. Reflexionar sobre arte y arquitectura nacional, entonces, permite elaborar un discurso más largo sobre la historia cultural del país y cuestionar las referencias convencionales impuestas desde el extranjero. Esta intención se puede leer de manera ejemplar en los artículos de Mário Barata quien, en las páginas de *BAC*, construye un "relato" de la historia del arte brasileño, valorando como referencias fundamentales tanto el arte europeo cuanto el precolombino. En todas las revistas, un largo espacio es otorgado al barroco y a la producción pre-colonial, reconociendo a estas corrientes un papel importante para la creación de un vocabulario brasileño moderno. Por el mismo motivo, el arte y la arquitectura "populares", indígenas y precolombinos, muy presentes en las revistas, son siempre puestos en dialogo (textual o visual) con la producción "modernista". Por otro lado, algunos nombres brasileños olvidados por la crítica internacional son valorados por primera vez en las páginas de las revistas, como Luiz Nunez, Gregori Warchawchick o Flavio da Carvalho.

En tercer lugar, se reconoce en la revistas una voluntad de "síntesis formal". La atención hacia disciplinas "menores", como la artesanía, el diseño, los tejidos, pero también el teatro, la música y la poesía, no solamente supera las separaciones canónicas entre disciplinas más y menos "nobles", sino que alarga el campo de análisis, desestructura jerarquías, transita lenguajes, códigos y sistemas de lecturas de una disciplina a otra, ampliando su campo de acción. La arquitectura brasileña, leída por las revistas a la par de una "arte plástica", es, según Lúcio Costa, un elemento que la crítica europea no entiende cuando considera la arquitectura brasileña en términos puramente formales y funcionalistas (Costa, 1953: 49). El antiformalismo es un carácter central de las cuatro revistas brasileñas, totalmente ajeno, en cambio, a las revistas europeas del mismo tipo. Por ejemplo, mientras los europeos indican en la abstracción constructiva el estilo más adecuado a la realización de las síntesis de las artes, en las revistas brasileñas coexisten estilos muy distintos, abarcando la pintura abstracta más erudita, la pintura figurativa consagrada, hasta los pintores naíf. También en este caso, lo que las revistas toman en cuenta es el valor social del arte, que se puede encontrar tanto en las formas abstractas (siempre que no sean puramente decorativas) como en las figurativas (cuando alcanzan realmente representar al pueblo).

Conclusión

Además de su contribución puramente teórica, las revistas se revelan como el medio ideal no solo para la definición sino también para la experimentación de estas "síntesis plurales" propuestas por la escena brasileña de los 50, gracias a la colaboración de artistas, críticos y arquitectos comprometidos en disciplinas distintas, pero también gracias a la posibilidad de cruzar en el mismo soporte lenguajes, expresiones, instrumentos distintos, pertenecientes a cada una de estas disciplinas. Así, *Habitat*, *BAC*, *AD* y *Módulo* representan en sí mismas un modelo de "síntesis" en el sentido más amplio y trasversal del término. "Sintetizando" paisaje e historia, expresiones eruditas y populares, artes "mayores" y "menores", acaban definiendo una nueva historiografía de la cultura brasileña y una noción alternativa, dinámica y plural de "modernidad".

Bibliografía

ANDRADE, Mário de
— "O Salão". En: *Diário nacional*, Sao Paulo, 13 septiembre 1931. Publicado en: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geraçao. Arquitetura moderna brasileira*. Sao Paulo: Cosac y Naify, 1987 (2003), pp. 58-60.

CLARK, Lygia
— "Uma experiência de integração". En: *BAC - Brasil Arquitetura Contemporânea*, n.º 8, Río de Janeiro, 1956, septiembre 1953.

CORDEIRO, Waldemar
— "Paisagismo e cultura". En: *AD - Arquitetura e Decoração*, n.º 21, Sao Paulo, enero-febrero 1957.
— "Arte, arquitetura e vida". En: *AD - Arquitetura e Decoração*, n.º 26, Sao Paulo, diciembre 1957.

COSTA, Lúcio
— *Considerações sobre arte contemporânea*. Río de Janeiro: Cadernos de cultura do Ministério da Educação e Saúde, 1952.
— "Oportunidade perdida". En: *Manchete*, n.º 63, Río de Janeiro, 4 julio 1953, p. 49.

DAMAZ, Paul
— *Art in European Architecture/Synthèse des arts*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1956.
— *Art in South American Architecture*. Nueva York: Reinhold Publishing, 1963.

FERRAZ, Geraldo
— *Suplemento literário do Diario de São Paulo*, 25 julio 1948. Publicado en: NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patricia Galvão: a experiência do Suplemento literário do Diario de São Paulo nos anos 40*. Sao Paulo: Annablume/Fapesp, 2005, p. 184.

LINS DO REGO, José
— "L'homme et le paysage". En: *L'architecture d'aujourd'hui*, n.º 42-43, París, agosto 1952, pp. 8-12.

MACEDO, Francisco R.
— "Da participação dos artistas plásticos na obra de arquitetura e paisagismo". En: *BAC - Brasil Arquitetura Contemporânea*, nº 8, Río de Janeiro, 1956.

MINDLIN, Henrique C.
— "Apresentação". En: *BAC - Brasil Arquitetura Contemporânea*, n.º 5, Río de Janeiro, 1955.

PEDROSA, Mário
— "L'architecture moderne au Brésil". En: *L'architecture d'aujourd'hui*, n.º 50-51, París, diciembre 1953, pp. XXI-XXIII.

SOUZA, Abelardo de
— "Nossa arquitetura". En: *Habitat*, n.º 2, Sao Paulo, enero-marzo 1951, pp. 24-25

Revista *BAC - Brasil Arquitetura Contemporânea*
— "Apresentação". En: *BAC - Brasil Arquitetura Contemporânea*, n. 1, Río de Janeiro, agosto 1956.

Revista *Habitat*
— "Prefacio". En: *Habitat*, n.º 1, Sao Paulo, octubre-diciembre 1950, p. 1.
— "Arquitetura e Arquitetura de Jardins". En: *Habitat*, n.º 13, Sao Paulo, diciembre 1953, pp. 52-53.
— "Para onde vai a arquitetura?". En: *Habitat*, n.º 14, Sao Paulo, enero-febrero 1954, p. 25.
— "A tarefa nativista de Roberto Burle Marx". En: *Habitat*, n.º 17, Sao Paulo, julio-agosto 1954, p. 57.

Contaminación de formas: estética y política en la Asociación Arte Concreto-Invención

DANIELA LUCENA

Las preguntas iniciales

En el año 2000, siendo todavía alumna de la carrera de Sociología, entrevisté al artista plástico argentino Juan Alberto Molenberg. En la entrevista, Molenberg mencionó, sin darle importancia, que en los años 40, el y sus compañeros de la vanguardia Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) militaban en el Partido Comunista.

Ese comentario suscitó en mi varios interrogantes: ¿Cómo pudo ser que, en un período donde el comunismo promovía enfáticamente el realismo socialista como estética oficial, estos artistas abstractos fueran miembros del partido? ¿Cómo habría sido el vínculo entre una estética radicalmente experimental y la militancia política? ¿Habrían podido realizar su arte o habrían tenido que sacrificar sus elecciones estéticas a causa de sus convicciones políticas?

Esas fueron las preguntas iniciales que me impulsaron a realizar la investigación, que se materializó luego en mi tesis doctoral (Lucena, 2010). Es mi intención, entonces, compartir con ustedes algunas ideas e hipótesis de ese trabajo, que se enfocó específicamente en las tensiones entre arte y política en la vanguardia de arte concreto liderada por Tomás Maldonado[1] entre 1942 y 1954. Con este objetivo, quise dar crédito a los postulados materialistas de los artistas concretos y al programa político expresado en sus intervenciones y obras. Pensar sus implicaciones y su irrupción en una trama de relaciones y posiciones compleja, atravesada por debates en el comunismo internacional, la consolidación del primer peronismo y la emergencia del diseño en Buenos Aires.

1 Grupo integrado inicialmente por Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Iommi, Claudio Girola, Juan Melé, Manuel Espinosa, Juan Alberto Molenberg, Lidy Prati, Jorge Brito y Edgar Bayley, entre otros.

Concretos, realistas y materialistas

Los artistas de la vanguardia concreta, surgida en Buenos Aires a medidos de los años 40, inscriben su programa estético dentro del materialismo histórico. A contrapelo de las lecturas hegemónicas de la época en clave staliniana, los textos de los concretos se encuentran más cercanos al humanismo utópico del joven Marx que a las rígidas lecturas de los filósofos soviéticos. Se trata de una línea interpretativa desafiante y original para la época, que apuesta a la capacidad práctico-creadora de los seres humanos y al arte como actividad emancipadora en la cual todavía sobreviven ciertos principios que se niegan en el trabajo alienado típico del capitalismo.

Dentro de esta perspectiva, lo concreto se define como una superación dialéctica de lo abstracto: un arte que no refleja ni representa la realidad, sino que la inventa. En este sentido, todo el arte representativo (tanto figurativo como no figurativo) es definido como arte abstracto, que copia y cristaliza lo real volviéndolo ficticio e ilusorio.

Las obras concretas, en cambio, son "*hechos nuevos*" (Molenberg, 2003) que el artista agrega al mundo; el arte concreto es un arte presentativo, de invención, que implica la creación de objetos estéticos capaces de articularse fluidamente con el entorno.

Quisiera destacar aquí la coincidencia entre el planteo de los artistas concretos argentinos con el programa impulsado por la vanguardia soviética luego de la revolución bolchevique. Los artistas de la AACI legitiman su programa estético en la potente experiencia de las vanguardias soviéticas, especialmente los constructivistas y productivistas rusos. La ligazón entre ambas propuestas se explícita en varios de los textos de los artistas argentinos, que incluso llegan a definir al constructivismo soviético como "el primitivo arte concreto" y citan el "Manifiesto Realista" de Gabo y Pevsner, destacando la realización de objetos y la proclama de un arte imbricado en la vida real.

Resulta interesante, en este punto, recordar el modo en que los artistas concretos acceden a las experiencias de las vanguardias históricas. Maldonado sintetiza ese contacto haciendo alusión a los catálogos y libros que llegaron a Buenos Aires en las "*deterioradas valijas de cartón de hombres en fuga*" (Maldonado, 1989: 26). En aquellos años, factores coyunturales como la Segunda Guerra, el nazismo y las tensiones entre democracia y fascismo inciden significativamente en el campo artístico porteño, provocando, entre otras cosas, el contacto de los jóvenes concretos con artistas europeos exiliados, que difunden las experiencias de la Bauhaus y de las vanguardias y socializan materiales inéditos en el país[2].

2 Fue fundamental en este sentido la llegada a Buenos Aires de la fotógrafa alemana Grete Stern y su marido Horacio Coppola tras la clausura de la Bauhaus.

En ese convulsionado escenario, los jóvenes artistas concretos están convencidos de que es Argentina el lugar donde se consumarán las búsquedas interrumpidas de la vanguardia europea. Entre 1945 y 1948, época heroica tal como ellos la llaman, los concretos se presentan como los superadores de escuelas como el cubismo, el futurismo, e incluso el constructivismo. En consonancia con los artistas de la vanguardia soviética, proclaman un arte de construcción, en el que los artistas produzcan nuevas formas capaces de transformar la relación del hombre con la realidad.

Bajo estas premisas, los concretos reivindican como único arte realista al arte que ellos practican. En sus planteos, lo real se vincula con lo material y se define como aquello que la práctica y la acción pueden verificar. Mientras que el arte realista representativo crea ilusiones, "fantasmas de cosas" que debilitan al ser humano, el arte concreto inventa objetos nuevos que potencian para la acción y para la revolución.

Las obras para el Partido

Voy a detenerme ahora en los dos fotomontajes realizados por Maldonado entre 1946 y 1947 [figs. 1 y 2] para el periódico oficial del Partido Comunista Argentino (PCA), que hasta los inicios de esta investigación eran desconocidos por los historiadores y no se incluían en el repertorio de obras del artista. Estas producciones resultan de sumo interés para reflexionar sobre el vínculo entre arte y política que atraviesa el proyecto del concretismo argentino. Las mismas remiten, por un lado, a la militancia de los artistas de la AACI en las filas del comunismo y, por otro, ponen de manifiesto el mencionado vínculo con las vanguardias soviéticas.

En 1945 varios miembros de la AACI se afilian al Partido Comunista, organización que, según declaran, "afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplia y densifica el espíritu, ensancha al infinito [las] posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida" (*Orientación,* 1949: 5) al igual que el arte concreto.

Más allá de esta coincidencia señalada por los propios artistas, otros factores pueden ayudarnos a comprender su opción por la militancia partidaria. En primer lugar, la atracción que durante esa década el PC ejerce en muchos artistas e intelectuales que conciben su tarea indisociablemente ligada a la intervención política; una atracción que se refuerza, desde los años 30, a través de la progresiva configuración del comunismo como un actor relevante no solo del campo político, sino también del campo cultural. En segundo lugar, una solidaridad con las clases dominadas, que es posible vincular con la posición subordinada de los artistas concretos hacia el interior del campo artístico y con su manifiesto rechazo al arte burgués. Por último, las bases materialistas que, como vimos, fundamentaban el radical programa estético con el que los artistas concretos se proponen impulsar el proceso revolucionario.

el pueblo. Los socios de la misma, debieran realizar normalmente sus asambleas, y elegir sus autoridades, las cuales administrarían la biblioteca y arbitrarían los medios para ampliarla. Además debieran organizar su propio plan de conferencias con oradores del Partido y sin partido. Creemos que el buen funcionamiento de las bibliotecas contribuirá en mucho tanto a la elevación del nivel teórico y político de nuestros militantes, como a hacer más atractiva, más interesante, la vida interna del Partido.

Otros problemas cuyo estudio contribuye a la educación de los militantes, son los de la organización partidaria. Sin embargo se han pronunciado muy pocas conferencias para explicar estos problemas. Las cuestiones de la organi-

[illegible] meses. Ahora bien, ante esta situación y ante esta perspectiva, ¿se justifica que un cuadro dirigente pueda decir que en su barrio o en su localidad se ha "descuidado" la organización del movimiento contra la carestía de la vida? No, no se justifica.

Hay quienes pretenden justificar ese descuido diciendo que ellos se concentran en el trabajo de las grandes fábricas y que, por eso, no pueden ocuparse desde afuera de la lucha contra la carestía. Desde luego, hay que ocuparse de ella desde dentro y desde fuera de la fábrica. Caso contrario se incurre en el mismo error de aquellos que dicen: "no nos ocupamos de difundir la literatura porque estamos ocupados con el piquete de "La Hora".

Sin embargo, el fondo de la cuestión

complementadas con las que sugieran otros camaradas.

(1) Ver los folletos "Organizar y educar" y "Por un gran Partido de la clase obrera y del pueblo", editorial ANTEO.

El rápido y reducido mitin ilegal mediante el que —constantemente— la palabra de la posición comunista por la libertad, por el progreso y la independencia de la Patria llegaba al público en el momento necesario, en base al sacrificio y heroísmo de cientos de militantes, trocóse desde el mismo momento de la legalidad en la amplia demostración del interés y el respeto por la palabra comunista.

Desde el primer acto en el Luna Park, hasta hoy, los llamados del Partido Comunista han encontrado la constante y auspiciosa respuesta de la numerosa presencia ciudadana, y en todos y cada uno de los casos la palabra de sus dirigentes más queridos ha señalado la solución del momento en que se vivía y el invariable camino para una Argentina grande, próspera y feliz.

Fotomontaje de TOMAS MALDONADO

Fig. 1.
Fotomontaje de Tomás Maldonado para *Orientación* n.º 373,
Buenos Aires, 6 de noviembre de 1946.

IDER DE LA PAZ

olfo Ghioldi

partamento de Estado. Le faltaba añadir que una sola ciudad ucraniana, por ejemplo, había hecho más contra el Eje que los 18 reunidos.

Las pequeñas potencias, en cuanto quieran dejar de ser colonias de las grandes potencias imperialistas, y en la medida en que tomen a pecho la causa de la paz, sólo puede tener una orientación: aportar sus esfuerzos para obtener la unidad entre las grandes potencias, repudiar la idea de cualquier bloque occidental, rechazar las amenazas de bloque regional americano, inspirarse en la política de paz de la URSS y habrán servido al mundo y a América latina.

ORIENTACION

ÓRGANO CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA

Fotomontaje, de Tomás O. Maldonado

☆

La gran nación soviética ha dicho, a través de sus dos líderes prominentes, Stalin y Molotov, la síntesis que conducirá al mundo a una paz efectiva: desarme y liquidación de los incendiarios de la guerra. "Fuera de Rusia se habla de la guerra y en Rusia de la paz", dice el corresponsal de la A.P. en Moscú. Si, en Rusia se habla de la paz, se quiere la paz y se construye para la paz

☆

DE NOVIEMBRE

Edelman

mujer en el país de los

calidad de diputados, 277 son diputados al Soviet Supremo de la U.R.S.S.

Con razón ha podido decir Nina Popova, heroína de la U.R.S.S., en el Congreso Mundial de Mujeres celebrado en París: "Las mujeres escribirán en los anales futuros como un ejemplo admirable de abnegación al servicio de la Patria. Lo que había preparado a la mujer para esta actividad, es toda la historia anterior del desarrollo de la sociedad soviética, toda la educación de la mujer, por la conquista de sus derechos.

En este nuevo momento que vive el mundo y por consiguiente nuestra Patria, en que las fuerzas negras de la reacción y del imperia-

luchas, permitirá asegurar que la consigna de a igual trabajo igual salario sea una realidad para las trabajadoras argentinas. La fuerza unida de las mujeres reclamará leyes de amparo a la madre y al niño, leyes progresistas que eleven la si-

Fig. 2.
Fotomontaje de Tomás Maldonado para *Orientación* n.º 364, Buenos Aires, 8 de enero de 1947.

Como miembros del PCA los artistas concretos, al mismo tiempo que capitalizan los beneficios simbólicos proporcionados por la militancia —por ejemplo, publicitan sus exposiciones y aparecen nucleados en iniciativas colectivas con reconocidos artistas, incluso sus "rivales" del *Taller de Arte Mural*[3]— intentan consagrar al arte concreto como el único arte realista.

La difusión del programa del concretismo en la prensa oficial del PCA da cuenta de la definición ampliada de realismo que circula en el comunismo argentino aún en los inicios de la segunda posguerra: una concepción que incluye propuestas enmarcadas dentro de la figuración pero también algunos estilos de vanguardia como el cubismo e incluso el arte concreto. Esta amplitud, sin embargo, mantiene algunas reservas, vinculadas con la pauta figurativa privilegiada por los dirigentes comunistas para la propaganda partidaria. De hecho, si bien los artistas concretos publican textos con los principales objetivos de su programa, nunca publican obras concretas en el periódico (Longoni y Lucena, 2003). Muy por el contrario, las producciones que realizan para el partido se inscriben mayoritariamente dentro de la figuración. Por eso, los fotomontajes realizados por Maldonado constituyen una excepción, en tanto se diferencian de los retratos (más bien cercanos al estilo del realismo socialista) que los propios artistas reconocen haber realizado durante aquellos años.

Como ya anticipé, considero además que estos fotomontajes ponen de relieve la estrecha ligazón del arte concreto argentino y el programa impulsado por las vanguardias soviéticas.

Recordemos que, en los años posteriores a la revolución de 1917, la integración de la producción artística al proceso de construcción de la sociedad proletaria impulsada por los artistas de vanguardia socava radicalmente la autorreferencialidad del arte burgués y lleva a unificar por primera vez términos como técnica, producción, estética, funcionalidad, comunicación, utilidad, racionalismo, agitación y propaganda en las prácticas estéticas.

En ese contexto, una parte fundamental del trabajo artístico se dirige hacia el desarrollo de nuevas estrategias y recursos destinados a lograr una efectiva comunicación de masas, entre los que se destacan los fotomontajes y las tipografías[4].

En este sentido, es posible leer en los fotomontajes de Maldonado la influencia de las experiencias soviéticas, sobre todo en relación a la apuesta por la efectividad de

---

3 Grupo de artistas surgido en 1944 e integrado por Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Lino Enea Spilimbergo. Sobre las polémicas entre este grupo y los artistas de la vanguardia concreta puede consultarse el texto de Crsitina Rossi: *En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

4 Resulta importante remarcar aquí la innegable influencia de las vanguardias rusas en la tipografía desarrollada en la *Bauhaus* o por los artistas de *De Stijl*, así como la extensión y el carácter democrático que adquirió en la Unión Soviética la revolución tipográfica (Leclanche-Boulé, 2003).

la fotografía en las tareas de propaganda y la implementación de nuevas técnicas y materiales ajenas al dominio tradicional del arte. Además, cabe pensar que la realización de estas producciones fotográficas le permite al artista militante conciliar la tensión entre sus preferencias estéticas y las exigencias de los dirigentes comunistas, al incorporar en sus trabajos un tratamiento moderno del espacio y una nueva iconicidad, sin tener que recurrir a la representación plástica tradicional que como artista concreto rechaza.

Sin embargo, pese a estas "*concesiones*" (Molenberg, 2003) que el artista le realiza al Partido, las relaciones entre los concretos y el PCA terminan abruptamente tras la imposición del realismo socialista como estética oficial en 1948. Recién en ese año el PCA establece una normativa firme y específica sobre el estilo apropiado para las obras comunistas, luego de dos décadas signadas por la falta de definición y el eclecticismo estético[5].

Luego del forzado alejamiento de los artistas concretos, la prensa oficial comunista publica duras críticas a los artistas de la AACI, calificándolos como "*alumnos de una escuela de retardados*" y acusándolos de "*depravación artística*", "*estupidez*", "*desfachatez*", "*cobardía*" y "*traición*" (*Orientación*, 1948: 13). De este modo, la misma publicación que poco tiempo antes alentaba la propuesta del arte concreto, pasa a ubicarse del lado de sus peores detractores[6], coincidiendo en sus apreciaciones con el polémico Ministro de Cultura Oscar Ivanissevich, funcionario del gobierno peronista que el comunismo condenaba por su filonazismo.

(Re)invención de formas: el diseño

El viaje que Maldonado hace a Europa en 1948 constituye un punto de inflexión para el grupo de arte concreto y para la evolución del concretismo argentino. Maldonado entabla entonces una fructífera relación con Max Bill, referente ineludible del arte concreto europeo. Además, luego de su regreso a Argentina, la vanguardia de arte concreto comienza a desintegrarse, para disolverse definitivamente en 1949.

---

5 Recuérdese que en la Unión Soviética ya desde 1934 se había establecido al realismo socialista como el método estético de creación más apropiado para los artistas. Esa política iniciada en los años 30 se sistematiza de un modo dogmático y definitivo con las intervenciones de Zhdánov y las resoluciones del Partido Comunista Soviético de los años 1946-48.

6 Es necesario señalar aquí que, a pesar de las descarnadas críticas por parte de los miembros del Partido, uno de los artistas concretos continuó su militancia en las filas comunistas. Se trata de Raúl Lozza, quien desde 1947 se había separado de la AACI por discrepancias estéticas y había creado una nueva agrupación de arte concreto denominada *Perceptismo*, en la que participan su hermano Rembrandt y el crítico Abraham Haber. Este artista nunca abandonó su militancia en las filas comunistas pero tampoco su estilo artístico, pese a que el Partido durante largos años continuó desconociendo e incluso cuestionando al arte concreto.

¿Por qué señalo especialmente el vínculo con Max Bill? A partir de su contacto con el artista suizo, Maldonado emprende una reflexión sobre los límites del concretismo que lo conduce plantear el diseño como punto de unión de las tendencias artísticas más innovadoras. En su texto "El diseño y la vida social" (1949: 7-8), que constituye la primera reflexión sobre el diseño en Argentina, el artista propone una nueva función del arte: la invención de formas que puedan ser disfrutadas por todos los hombres, misión que solo puede lograrse a través del diseño industrial. Según Maldonado, solo el diseño como estadio superior del arte puede subsanar la escisión entre arte vida existente en las sociedades capitalistas, a través de la producción en serie de objetos de uso cotidiano y popular.

Siguiendo estas nuevas convicciones, Maldonado comienza a experimentar con las tipografías que había traído de Europa y diseña revistas, libros y avisos junto a un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA), que también se halla interesado en la integración del arte, la escultura, la arquitectura y el diseño. Rápidamente, el nuevo grupo se erige como un frente de lucha por la arquitectura moderna y emprende una serie de iniciativas sumamente novedosas para la época, donde se fusionan arte, arquitectura, diseño y planeamiento urbano.

Es aquí donde cobra importancia la figura de Ignacio Pirovano, funcionario peronista a cargo del *Museo Nacional de Arte Decorativo* y luego *Director de la Comisión Nacional de Cultura*. La actuación de Pirovano junto a Maldonado y los jóvenes arquitectos modernizantes nos remite directamente al tema de los vínculos de los artistas concretos con el primer peronismo. Partiendo de los aportes de investigaciones preexistentes (Giunta, 2001; García, 2000; y Ballent, 2005), me pregunté específicamente por la relación de los artistas concretos con el primer peronismo, más allá de las condenatorias declaraciones del ministro Ivanissevich con respecto al arte abstracto.

A través de las distintas intervenciones públicas de los artistas concretos puede comprobarse un cambio en su vinculación con el peronismo: mientras que hasta 1947 manifiestan públicamente su rechazo al gobierno, a partir de 1948 no solo dejan de cuestionarlo sino que participan en exposiciones, iniciativas y cargos oficiales[7].

Entiendo que el cambio en las relaciones entre arte concreto y primer peronismo debe comprenderse a partir de los siguientes factores: el eclecticismo estético del peronismo, que genera la coexistencia de iniciativas modernizantes con otras más conservadoras; la deriva del concretismo hacia el diseño y su interés por ampliar el dominio tradicional del arte, que coincide con los intereses de un sector del gobierno peronista

7 Los ejemplos más destacables son la actuación de Maldonado al frente de la *Subcomisión de Diseño Industrial* creada por Pirovano en 1952 y la participación de todos los artistas concretos en la exposición oficial emblemática del Segundo Plan Quinquenal.

que apuesta al desarrollo industrial, la modernización, el diseño y la planificación urbana para lograr el bienestar del pueblo; el alejamiento de los artistas concretos del PCA, hecho que supone un mayor grado de autonomía para los artistas y una mayor libertad para participar en espacios que posiblemente el PC hubiera vedado; el lugar cada vez más legitimo del arte concreto hacia el interior del campo artístico.

Si bien en un primer momento la crítica y el público condenan la propuesta del concretismo, hacia fines de los años 40 el arte concreto goza de un creciente reconocimiento tanto nacional como internacional. Para el gobierno peronista, las tendencias concretas y abstractas resultan entonces sumamente atractivas a la hora de realizar sus envíos internacionales y mostrar una Argentina moderna y en pleno crecimiento. Si bien las declaraciones de Ivanissevich sobre el arte abstracto como arte morboso y burgués coinciden con las del Partido Comunista, el peronismo —aún con sus ambigüedades y su falta de un programa estético coherente— se muestra más proclive a promover al arte concreto, sobre todo en su versión "diseño". Los artistas concretos, por su parte, encuentran en ciertas iniciativas peronistas tanto un espacio para reposicionarse en el campo artístico, como una oportunidad para desarrollar sus propuestas y llegar a públicos más amplios, por fuera del espacio del museo.

Más allá del arte

Para concluir, quisiera recuperar la publicación de la revista *Nueva Visión,* creada por Maldonado en 1951, haciendo foco en el disruptivo proyecto político contenido en sus páginas. Desde esta perspectiva, la revista puede leerse como una plataforma de acción desde la cual Maldonado, junto con algunos ex miembros de la AACI y el grupo de arquitectos modernizantes, se propone difundir su programa estético-político antes de radicarse definitivamente en Europa.

Desde su primer número, *Nueva Visión* se proclama como "*la revista de los arquitectos, urbanistas, pintores y escultores que luchan por una desmitificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria"* (*Nueva Visión*, 1951: 2). Esta referencia explícita a la invención y a la necesidad de terminar con la estética ilusoria remite a los valores estéticos (antirrepresentacionales) y políticos (marxistas) fundantes del concretismo que Maldonado defiende desde los comienzos de su carrera artística. Sin embargo, los años transcurridos y la evaluación de las experiencias realizadas generan en él nuevas inquietudes, vinculadas con el agotamiento de las estéticas de vanguardia y el problema de la relación de este tipo de arte con los públicos masivos.

A través de una (auto)evaluación del destino de la vanguardia Maldonado (1951) revisa las zonas oscuras del concretismo, para replantearlo de un modo más preciso

pero a su vez más flexible, siguiendo el camino señalado por "la tradición racionalista del arte concreto". En esta revisión, que registra la influencia de Max Bill, el arte concreto es caracterizado como un método, "el mejor método para realizar un arte real y no mistificado", válido tanto para el arte como para el diseño. En este sentido, *Nueva Visión* expresa un proyecto que, si bien registra el tránsito de las propuestas iniciales del arte concreto hacia el diseño y el impacto de la teoría de la *gute Form* maxbilliana, mantiene en esencia el mismo objetivo que lo define desde sus orígenes: reintegración del arte en la vida a través de la invención de nuevas formas artísticas capaces de transformar la relación del hombre con el mundo y de la anulación de los límites del arte burgués.

"*Sin volver la espalda al arte, se trataba de ir más allá del arte*" (Maldonado, 2007:8). Así de simple, así contundente es la descripción que hace Maldonado sobre el contexto teórico que da origen a *Nueva Visión*. Sin volver la espalda al arte, la revista propone una serie de acciones estéticas disruptivas que se proponen —implícita o explícitamente— intervenir políticamente para modificar sentidos, gustos y valores artísticos hegemónicos. Ir más allá del arte, a través de la novedosa estrategia de unificación de las disciplinas creativas: una estrategia donde el diseño adquiere un rol central por su capacidad de reinsertar el arte en la vida y de combatir la alineación del ser humano mediante el uso de sus capacidades creativas y el establecimiento de nuevos vínculos con la realidad.

De este modo, *Nueva Visión* nos muestra que la politicidad del arte concreto va más allá de la subordinación del arte a objetivos partidarios: es una politicidad que se vincula fundamentalmente con la concepción del arte como praxis que puede por sí misma transformar la existencia de los seres humanos.

No existe ruptura, entonces, entre el artista concreto que sentencia el fin de la representación y el diseñador que introduce reflexiones cruciales para el desarrollo del diseño. Se trata de una continuidad que el propio Maldonado define como "contaminación de formas", y que se expresa en valores y utopías que, sin perder su esencia originaria, se modifican y persisten en las distintas tareas creativas emprendidas por el artista.

Bibliografía

BALLENT, Anahí
— *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2005.

GARCÍA, María Amalia
— "Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial". En: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones,* Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró (FFyL-UBA), 2000.

GIUNTA, Andrea
— "El arte moderno en los márgenes del peronismo". En: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

LECLANCHE-BOULÉ, Claude
— *Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Campgrafic, 2003.

LONGONI, Ana y LUCENA, Daniela
— "De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista Argentino". En: *Políticas de la Memoria,* n.º 4, Buenos Aires, 2003.

LUCENA, Daniela
— *Tensiones entre arte/política en la Asociación Arte Concreto-Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 2010 (inédita).

MALDONADO, Tomás
— "Actualidad y porvenir del arte concreto". En: *Nueva Visión*, n.º 1, Buenos Aires, diciembre de 1951.
— "Un gato con muchas vidas". En: *Arte Abstracto Argentino. Conferencias*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2007.
— "Entrevista a Tomás Maldonado por Giacinto Di Pietratonio". En: *Flash Art*, n.º 151, Milán, verano de 1989.
— "El diseño y la vida social". En: *Boletín 2 del Centro de Estudiantes de Arquitectura. CEA 2*, Buenos Aires, n.º 2, octubre-noviembre 1949, pp. 7-8.

MOLENBERG, Juan Alberto
— Entrevista realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, 2003.

Revista *Nueva Visión*
— *Nueva Visión*, Buenos Aires, diciembre de 1951.

Semanario *Orientación*
— *Orientación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1945.
— *Orientación,* Buenos Aires, 8 de julio de 1948.

Hacia la izquierda: el acomodo de una vanguardia *sans rivages* en el discurso estético marxista de los años sesenta

PAULA BARREIRO LÓPEZ

En 1963 Roger Garaudy, miembro del Partido Comunista Francés, publicaba el que se convertiría en un polémico y discutido libro en los círculos artísticos e intelectuales de la izquierda *D´un réalisme sans rivages* (Garaudy, 1963). Éste ponía en cuestión la identidad estética del comunismo internacional y proponía una visión ampliada del concepto de realismo para sobrepasar los límites de la ortodoxia plástica soviética. Intelectuales comunistas de ambos lados del eje Atlántico, como desde México Adolfo Sánchez Vázquez (Sánchez Vázquez, 1965) y desde la España del exilio Fernando Claudín (Claudín, 1963)[1] se sumaron a la revisión que el francés planteaba en el campo de las artes, buscando incluso el acomodo de unos lenguajes artísticos experimentales dentro del materialismo histórico con el objetivo de conciliar vanguardia artística y vanguardia política.

Este debate, no obstante, sobrepasó los límites del partido y fue integrado dentro de los discursos estéticos de los años sesenta, en un momento en que una joven y activa crítica de arte (principalmente la crítica militante) buscaba los credenciales de una vanguardia artística también *sans rivages*. Asumiendo los principios del denominado marxismo occidental (Anderson, 1984) —para el caso hispano basados en gran medida en el pensamiento de Sánchez Vázquez[2]— la crítica militante participó en la construcción de un discurso estético de vanguardia que sobrepasaba los límites ideológicos marcados entre el proyecto autónomo del Oeste y el dirigismo plástico del Este que determinaba la oposición —aparentemente estática— de las superpotencias durante Guerra Fría. Como intelectuales *no-alineados*, es decir, manteniendo una posición equidistante tanto de Moscú como de Nueva York, integraron un programa ideológico de izquierdas que

1 Esta defensa de la vanguardia llevó a un fuerte debate entre Fernando Claudín y Josep Renau, que se desarrolló en las páginas de *Realidad* (Núñez Laiseca, 2003; Díaz Sánchez, 2003).

2 Los contactos entre Sánchez Vázquez y los críticos militantes eran directos, como explicaba Valeriano Bozal en un artículo sobre el exiliado español para *Triunfo* (Bozal, 1976).

insertaba una conciencia social e ideológica en la práctica artística de vanguardia. Dicho programa otorgaba al crítico de arte y al artista las bases de una participación que iban más allá de la creatividad de su labor y de su vivencia en primera persona de "la aventura del arte".

Oponiéndose al existencialismo poético de los años cincuenta, los críticos militantes participaron activamente en la esfera cultural europea, convirtiéndose —utilizando la expresión del crítico francés Michel Ragon— en "compañeros de lucha"[3] (Ragon, 1986) de los artistas en el campo cultural y político. Directamente implicados en el apoyo, creación y desarrollo de las tendencias de vanguardia, actuaron en diferentes espacios geopolíticos del bloque del Oeste, como, entre otros, Italia (por ejemplo Giulio Carlo Argan y Umbro Apollonio), Francia (como Gérald Gassiot-Talabot), Inglaterra (con John Berger) y, sobre todo, España con críticos como Vicente Aguilera Cerni, Antonio Giménez Pericás, Tomás Llorens y Valeriano Bozal. Sin pretender tomar todos estos intelectuales como un conjunto homogéneo —pues el estudio de estas figuras en particular nos llevaría a considerar matices en los que no es posible entrar a detallar en este artículo—, pienso que es posible afirmar que estos críticos compartieron un programa estético en el que se asociaban las prácticas artísticas de vanguardia a los conceptos de participación social, colectivización y compromiso político. Su implicación directa con los movimiento artísticos de los años sesenta, que discurrieron en acuerdo con los debates estéticos de la década, tuvieron un impacto profundo en el desarrollo y en las direcciones tomadas por la denominada "*segunda vanguardia*" (Moreno Galván, 1969). La década que cubre 1958 a 1968, *momentum* de este proceso acelerado de "marxización", encuadra un periodo fundamental del desarrollo de la vanguardia como participante en la esfera social. Éste conecta los movimientos, apoyados y aupados por estos críticos militantes, que se manifestaron contra el informalismo y el expresionismo abstracto, representante por excelencia de la libertad del capitalismo "democrático" del Oeste, como fueron movimientos como la abstracción geométrica, los realismos, la nueva figuración y el reportaje social[4].

El *aggiornamento* marxista de la crítica de arte implicó la progresiva incorporación en su discurso de las nuevas direcciones humanistas que retomaban los textos fundacionales de Marx y Engels, así como autores destacados por su interés en los

---

3 Cita original en francés: *"compagnons de lutte"*. Traducción de la autora.

4 Las críticas al informalismo y al expresionismo abstracto, que llevaron a cabo la mayoría de estos críticos (sobre todo Argan y Aguilera Cerni), no suponían la directa condenación de todos los artistas dentro del espectro informalista. Así, creadores como Emilio Vedova, Antonio Saura, Antoni Tàpies y Manolo Millares fueron comprendidos por Argan, Moreno Galván y Vicente Aguilera Cerni, Llorens y Bozal, dentro de una línea comprometida e ideológica de la vanguardia. Es más, Bozal justificaba incluso el movimiento en sí, pues "*el informalismo no predica un nihilismo absoluto, sino que su destrucción es necesaria para volver a construir*" (Bozal, 1960).

fenómenos culturales (Antonio Gramsci, Georg Lukács, Jean Paul Sartre, Adolfo Sánchez Vázquez, Roger Garaudy, Ernst Fischer, Galvano Della Volpe y Bertolt Brecht). Esta introducción incidió directamente en la resemantización del propio concepto de vanguardia, el cual debió pasar por un proceso analítico de acomodo estético e ideológico conforme a las premisas del marxismo occidental.

Si bien la integración del pensamiento marxista favorecía el rol social y beligerante en el arte, su incorporación implicaba inevitablemente un necesario proceso de negociación y adaptación. A pesar de las transformaciones que supusieron los procesos de desestalinización, desde la ortodoxia soviética, la vanguardia seguía —todavía en los sesenta— siendo tachada de decadente y burguesa, oponiéndose al realismo socialista; el arte proletario por excelencia. Esta dicotomía había comenzado a resquebrajarse ya con las propuestas de ciertas voces del comunismo internacional europeo y latinoamericano como Garaudy, Sánchez Vázquez, Ernst Fisher y Claudín.

Desde la perspectiva de la crítica militante internacional, extremamente atenta a estos debates, la definición de la vanguardia pasaba por entenderse en términos cercanas a los intelectuales discrepantes comunistas: experimental, pero igualmente con potencial en la lucha social y en la definición de la cultura proletaria futura (Claudín, 1962). Es por ello por lo que, en el caso español, Moreno Galván, Aguilera Cerni, Llorens y Bozal comprendían que realismo y vanguardia no se definían como movimientos antitéticos, sino como categorías flexibles que podían aunarse para alcanzar una vanguardia implicada.

Los críticos militantes de la primera mitad de los sesenta, encontraron en las lecciones de Antonio Gramsci útiles herramientas para llevar a cabo esa implicación social, al entender la cultura como un campo privilegiado para la confrontación ideológica; como participante en una revolución que no pretendía tomar "*el Palacio de Invierno*", sino formar parte de una "*guerra de posiciones*" para destruir la hegemonía ideológica y cultural (Gramsci, 1975). Otra fuente valiosa para proceder al acomodo de la vanguardia en el marco del marxismo fueron *Los manuscritos económico-filosóficos* escritos por Karl Marx en 1844 que permitieron reconsiderar sus visión del arte y la estética (Marx, 1962). Para el ámbito hispano, fue a través de su traducción latinoamericana y análisis de Sánchez Vázquez —en *Realidad*, revista española publicada en Italia— cuando fueron integrados en los relatos críticos a partir de los años sesenta. En su análisis destacaba la consideración de la actividad artística como una relación entre hombre y naturaleza, creada histórica y socialmente. De este modo, el arte era comprendido como una fuerza más del mundo del trabajo y como consecuencia parte activa en la *"praxis"* social (Sánchez Vázquez, 1963).

Ambas premisas se convirtieron en fundamentos de base para la noción de vanguardia manejada en diferentes enclaves geopolíticos de ambos lados del Atlántico: visible sobre todo en la concepción de la misma, como agente de lucha en la batalla

cultural contra la dictadura, que la crítica militante española desarrolló y defendió durante el segundo franquismo; pero también reverberando en las premisas de colaboración desarrolladas en la Cuba revolucionaria (entre 1967 y 1968); o incluso aunque más parcialmente— en el círculo crítico y artístico alrededor de la revista *Opus International* [fig. 1] y el *Salon de la Jeune Peinture* en París, que aglutinaba artistas e intelectuales tanto europeos, como latinoamericanos.

Al igual que el joven Marx, estos círculos artísticos —que reunían críticos y artistas conectados entre sí en redes de relación e intercambio— concibieron 1) el arte como una actividad humana en sociedad; 2) subrayaron la necesidad de compromiso social de la vanguardia; 3) apoyaron su valor experimental, así como su carácter crítico y transformador. En definitiva, la noción de vanguardia que promovieron, asumiendo la lucha de clases, se oponía firmemente a la concepción burguesa, situándose, por el contrario, al lado del proletariado. En estos términos la definía por ejemplo Tomàs Llorens en 1967: "*La vanguardia es una actitud de rebelión contra la trivialidad burguesa de arte [...] que restringe la actividad artística a la condición de placer (susceptible de devenir mercancía) para las élites de poder*" (Llorens, 1976). Si bien la crítica militante aspiraba a, de este modo, superar la pasividad que el comunismo ortodoxo soviético acordaba a las artes visuales, compartía con éste el carácter funcional del arte en la praxis, al entender que —como escribiría Vicente Aguilera Cerni— "*la cultura tenía inevitablemente un sitio de lucha en la existencia política*" (Aguilera Cerni, 1966: 98).

Y es que, a pesar de sus diferencias, confrontaciones y desencuentros, la crítica militante había compartido una visión de la vanguardia. Desde los últimos años de los cincuenta, había llevado a cabo, casi simultáneamente en diferentes enclaves del bloque del Oeste, abiertas críticas a la individualidad y autonomía burguesa que, a sus ojos, representaba el informalismo/expresionismo abstracto, defendiendo una actividad mancomunada, participativa y política que conectaba con los valores colectivos del comunismo internacional y que proponía, a la vez, otros ejes relacionales y genealogías para la vanguardia en Europa y América Latina. Este era el caso del contexto español, por ejemplo, donde las experiencias abstracto-geométricas de arte normativo (Barreiro, 2006) y su correlato en las corrientes *gestálticas* de Italia y Francia, "*introduciendo ramalazos de existencialismo marxiano*" (Aguilera Cerni, 1991: 11) reverberaban también en la red geométrica trasatlántica de la *Nouvelle Tendance* que proponía la creación de una red social, cuando no socialista al servicio del pueblo (K.G., 1964)[5].

5 Si bien en casos individuales las filiaciones al marxismo de artistas y críticos cercanos a la *Nouvelle Tendance* (como José Duarte, Agustín Ibarrola, Antonio Giménez Pericás, Giulio Carlo Argan, etc.) eran directas, Karl Gerstner daba una dimensión social a todo el movimiento. De este modo explicaba que éste tenía implicaciones, que si bien podrían circunscribirse al socialismo eran cuando menos "*sociales*" (K.G., 1964).

Fig. 1.
Portada de la revista *Opus International*, n.° 4 1967.

Las connotaciones políticas de la "implicación" social de estos movimientos fueron progresivamente desarrolladas desde finales de los años cincuenta, hacia una más clara y más evidente declaración política a mediados de los sesenta, cuando diferentes críticos y artistas llevaron pasaron de la teoría a la barricada (como Gérald Gassiot-Talabot, Alain Jouffroy, Julio Le Parc o Eduardo Arroyo). Abrazando abiertamente la asociación de valores plásticos y sociopolíticos, superaban el ataque a la hegemonía del sistema al modo Gramsciano, en favor de la defensa de los procesos revolucionarios armados a la luz de las alternativas que parecían ofrecer Cuba y China. Por ejemplo, desde *Opus International* Alain Jouffroy entendía, en 1967, que la "*revolución se ha convertido en la sola forma de cultura hacia la cual el hombre debe tender para escapar la mutilación del saber especializado y para desbaratar las diversas dictaduras de la sociedad de consumo*" (Jouffroy, 1968: 10)[6].

Esta concepción de la vanguardia —que se sustentaba en una conciencia antiimperialista fraguada durante la década de los sesenta en la "nueva" izquierda occidental— se encontraba directamente conectada para la crítica militante en el imaginario revolucionario de América Latina, que en sus ojos propiciaba una "*tercera vía"* para el encuentro en vanguardia artística y vanguardia política. Como explicaba de nuevo Jouffroy "*los intelectuales revolucionarios europeos [...] podrán definirse en relación a Cuba y América Latina, al mismo tiempo que los latinoamericanos se definirán en relación a Europa y, [será] ese día cuando las condiciones serán reunidas para hacer estallar y caer el mito de la supremacía de la cultura burguesa occidental*" (Jouffroy, 1967: 30)[7].

Nada más evidente del intento de puesta en marcha de estas ambiciones descentralizadoras —con todos los problemas y fricciones que conllevó— fue la organización, a instancias de Carlos Franqui y Wifredo Lam, del *Salón de Mayo* de 1967 y el posterior Congreso Cultural de La Habana de 1968 que reunió a una centena de participantes de ambos lados del Atlántico (Llanes, 2012; VVAA, 1968). Intelectuales y artistas (como, entre otros, Juan Goytisolo, Jorge Semprún, Mario Benedetti, Roberto Matta, Alain Jouffroy, Gérald Gassiot-Talabot, Eduardo Arroyo y Sánchez Vázquez), infatuados del espíritu revolucionario y de fiesta continua —que, no hay que olvidar, fueron esos días en Cuba— y con una visión muy limitada de la isla, pues sus movimientos fueron controlados en todo momento, pusieron sus expectativas en esa "tercera vía". Esta estancia marcó fuertemente a la intelectualidad artística reunida al

6 Cita original en francés: *"La révolution elle-même est devenue la seule forme de culture vers laquelle l´homme doit tendre pour échapper à la mutilation du savoir spécialisé, et pour déjouer les diverses dictatures de la société de consommation"*.

7 Cita original en francés: *"les intellectuels révolutionnaires européens [...] pourront se définir par rapport à Cuba et l´Amérique Latine, en même temps que les latino-américains se définiront par rapport à l´Europe et, ce jour-là les conditions seront réunies pour faire éclater et renverser le mythe de la suprématie de la culture bourgeoise occidentale*".

Fig. 2. **Mural *Cuba Colectiva*, creado por diferentes artistas y críticos de arte durante el Salón de Mayo de La Habana de 1967.**
Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

mostrar in vivo el aparente encuentro de un compromiso entre vanguardia y revolución. Un año más tarde, de hecho, durante el Congreso Cultural de 1968 en La Habana la V Comisión resumía la conjugación de estas ideas manifestando que si "*la actuación de las vanguardias deberá estar siempre informada por una clara perspectiva política*" (VV. AA., 1967), su experimentación y libertad creativa debían quedar intactas[8]. Esta idea podría entenderse como la elaboración teórica de una puesta en práctica, ya acaecida poco antes, durante la creación conjunta del mural *Cuba Colectiva* [fig. 2], en el participaron artistas españoles, franceses, chilenos, argentinos y cubanos. La experiencia de Cuba, que proponía una posición marxista, pero abierta hacia la experimentación artística —y en este sentido baste recordar las ambiguas *Palabras a los intelectuales* de Fidel y su "*con la revolución todo, contra la revolución nada*" (Castro, 1961)— presentaba para críticos militantes y artistas reunidos, al menos durante el momento de 1967 y 1968, una posibilidad de participación real en la praxis; algo que se quiso rápidamente incorporar en los contextos de origen de los artistas e intelectuales participantes.

8 Esta comisión estaba integrada por Alfredo Guevara (Cuba), Mammeri Mouloud (Argelia), Huynh Tu (Vietnam del Sur) y José Luis Massera (Uruguay), entre otros.

Ya de vuelta en Francia, Gassiot-Talabot como teórico militante de los movimientos de la *Figuration Narrative* —que aglutinaba una red de artistas provenientes de múltiples contextos como Francia, España, Italia o Argentina— exhortaba, al igual que Jouffroy, el proceso revolucionario en el arte y en la vida: "*el arte para la revolución es una revolución del arte*" (Gassiot-Talabot, 1968: 96)[9]. En España, a las puertas de la movilización social que llevó al decreto del estado de excepción en enero de 1969, Llorens y Bozal —defensores de los lenguajes del Equipo Crónica, integrante del movimiento promovido por Gassiot-Talabot—, asumían las propuestas del grupo enclavado en París precisamente por su valor revolucionario; por su capacidad de "*agitar y subvertir para despertar, intranquilizar y turbar, para lograr que ese mundo del respeto salte por los aires pues no es más que una forma de alienación*" (Bozal, 1968: 43).

La beligerancia implícita en todas estas declaraciones pudo llevarse a la práctica y evaluarse durante las revueltas de mayo de 1968. Fue entonces cuando una "guerrilla cultural" —propuesta abiertamente por Julio Le Parc y Roberto Matta en Cuba (Barreiro, 2009) y que se plasmó, de vuelta en Francia, en la creación de los *Ateliers Populaires* de París— se buscaba construir entre artistas, críticos, estudiantes y trabajadores para perturbar el sistema y forzar un cambio social. La transformación exigida, si bien reconfiguró el sistema artístico y social durante el *impasse* revolucionario vivido en mayo, se reveló extremadamente limitada y perturbadora, a la luz de las consecuencias acaecidas tras la "vuelta al orden" de las calles de París; o, ya en España, con la perpetua y la doliente espera de la muerte del caudillo (acaecida seis años más tarde) para poder atisbar un futuro democrático.

En resumen, pienso que la búsqueda de un acercamiento entre vanguardia artística y vanguardia política, a través de un marxismo "no alineado", compartida y debatida por los intelectuales de la izquierda cultural es una de las cuestiones clave para comprender la identidad estética de una genealogía de la vanguardia alternativa a las rutas hegemónicas en los años sesenta. Ésta, muestra las permeabilidades y porosidades existentes en el agitado marco geopolítico de la Guerra Fría que se presentaba (y se sigue presentando), sin embargo, como estático e impenetrable.

No obstante, el encuentro entre vanguardia y materialismo histórico en la que coincidieron críticos militantes, intelectuales y artistas de ambos lados del eje Atlántico, supuso un complicado acomodo; un volátil equilibrio que desembocó en el irremediable desencanto cuando la "tercera vía" de Cuba se derrumbó con el abierto apoyo del gobierno revolucionario a la invasión de la Unión Soviética de Checoslovaquia tras la Primavera de Praga. Dicho desencanto germinaba, a la par del progresivo descrédito de la

9 Cita original en francés: *"l´art pour la révolution est une révolution de l´art".*

propia vanguardia, la cual —a los ojos de los críticos marxistas— cada vez más parecía abocada a integrar las dinámicas del mercado neocapitalista y los procesos de alienación[10]. En la estupefacta constatación del derrumbe revolucionario, del limitado alcance de la vanguardia, su progresiva apropiación por el mercado y visto el desenlace de mayo, aún resonaban las esperanzadoras palabras de Sánchez Vázquez que durante el Congreso Cultural de La Habana, había dado voz al buscado encuentro entre la vanguardia artística y la vanguardia política:

> "*El antídoto del escapismo está en la incorporación efectiva del artista a las luchas de su pueblo. El antídoto de la impaciencia subjetivista y voluntarista de la vanguardia política se halla en el respeto a la libertad de creación y en la comprensión de que —parafraseando a Marx — el arma del arte no puede sustituir al arte de las armas*" (Adolfo Sánchez Vázquez, 1968: 115)[11].

10 Véase por ejemplo las conclusiones de Valeriano Bozal y Tomás Llorens para la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social* (Bozal y Llorens, 1976).

11 Este trabajo se vincula a la investigación desarrollada gracias a mi contrato Ramón y Cajal (RYC 2012-11702) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y al proyecto del Plan Nacional de I+D+i "Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931" (Ref. HAR2011-25864) y al proyecto "Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría" (HAR2014-53834-P).

Bibliografía

AGUILERA CERNI, Vicente

— "Notas bibliográficas". En: *Suma y sigue del arte contemporáneo*, n.os 9-10, marzo, 1966, p. 98.

— "Lo que va de ayer a hoy". En: *Grupo Parpalló 1956-1961 Valencia,* Sala Parpalló, enero-febrero 1991, pp. 9-12.

ANDERSON, Perry

— *Consideraciones sobre el marxismo occidental.* Madrid: Siglo XXI, 1984.

BARREIRO LÓPEZ, Paula

— *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC, 2006.

— "Una obra de contestación vale una granada o un fusil: arte, contestación y lucha en las protestas del 68". En: CABAÑAS, Miguel; LÓPEZ-YARTO, Amelia y RICÓN, Wifredo (dir.) *Arte en tiempos de guerra.* Madrid: CSIC, 2009, pp. 303-314.

BOZAL, Valeriano

— "Lo individual y lo universal en el arte contemporáneo". En: *Acento Cultural,* n.º extraordinario, Madrid, julio-octubre, 1960, pp. 71-73.

— "¿Un arte de contestación?" En: *Cuadernos para el diálogo,* n.º 61, Madrid, octubre 1968, pp. 42-43.

— "Adolfo Sánchez Vázquez: de este tiempo, de este país". En: *Triunfo*, n.º 716, 16 de noviembre, 1976, pp. 36-39.

BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás

— *España. Vanguardia artística y realidad social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

CASTRO, Fidel

— "Palabras a los intelectuales", Habana 1961. En línea: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html (26/4/2014).

CLAUDÍN, Fernando

— "La revolución pictórica de nuestro tiempo". En: *Realidad*, n.º 1, Roma, septiembre-octubre 1963, pp. 21-49.

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián

— "Una crónica (frustrada) de partido". En: CABAÑAS, Miguel (ed.). *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, 2003, pp. 675-683.

GARAUDY, Roger

— *D´un réalisme sans rivages*. París: Plon, 1963.

GASSIOT-TALABOT, Gérald

— "La contestation est-elle possible?". En: *Art et contestation*. Bruxelles: La Connaissance, 1968.

GRAMSCI, Antonio

— *Cartas desde la cárcel.* Madrid: Edicusa, 1975.

JOUFFROY, Alain

— "Les monde est aux violents". En: *Opus International*, n.º 7, junio, 1968, pp. 10-11.

— "Che si". En: *Opus International*, n.º 3, octobre 1967, pp. 21-31.

K. G. (Karl, Gerstner)

— "Qu´est-ce que la Nouvelle Tendance". En: *Propositions visuelles du mouvement international Nouvelle Tendance*. París: Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, abril-mayo, 1964.

LLANES, Llilian

— *Salón de Mayo de París en La Habana, julio 1967*. Habana: Artecubanoediciones, 2012.

LLORENS, Tomàs
— "El desarrollo actual de las artes visuales en valencia". En: *Hogar y arquitectura*, n.º 72, suplemento 1967.

MARX, Karl
— *Manuscritos económico-filosóficos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

NUÑEZ LAISECA, Mónica
— "El realismo español fuera de España: transmisión y lectura de una identidad estética durante la guerra fría". En: CABAÑAS, Miguel (ed.), *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, 2003, pp. 131-142.

RAGON, Michel
— "De la critique considérée comme création". En: RESTANY, Pierre. *Les nouveaux réalistes*. París: Planète, 1968, pp. 9-13.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo
— "Las ideas estéticas en los Manuscritos Económico Filosóficos de Marx". En: *Realidad*, n.º 2, 1963, pp. 38-68.
— "El marxismo contemporáneo y el arte". En: *Cuadernos Ruedo Ibérico,* París, octubre-noviembre, 1965, pp. 21-34.
— "Vanguardia artística y vanguardia política". En: *Casa de las Américas*, La Habana, marzo-abril 1968, pp. 112-115.

VV. AA.
— *Congreso Cultural de La Habana. Reunión de intelectuales de todo el mundo sobre problemas de Asia, África y América Latina. Seminario preparatorio. 25 octubre -2 noviembre, 1967.* La Habana, 1967.
— *Congreso Cultural de La Habana. Reunión de intelectuales de todo el mundo sobre problemas de Asia, África y América Latina.* La Habana: Instituto del Libro, 1968.

Conciencia ética y conciencia estética en la vanguardia argentina de los años sesenta. Una crítica del esteticismo de la teoría de la vanguardia posmarxista

JAIME VINDEL

En uno de los encuentros sostenidos con motivo de la preparación de *Tucumán Arde*, la experiencia artístico-política que suele identificar la culminación de la vanguardia argentina de los años sesenta, Juan Pablo Renzi, uno de los integrantes de la iniciativa, presentó una ponencia titulada "La obra de arte como producto de la relación entre conciencia estética y conciencia ética" (1968). Como he sostenido en otro lugar (2010), ese vínculo entre la ética y la estética caracterizó la factografía operativa mediante la cual el "itinerario del 68", por emplear la expresión de Longoni y Mestman (2008), reactualizó las articulaciones entre el arte y la política del productivismo soviético en un proceso de experimentación y politización de intensidad desconocida en las neovanguardias de los países centrales. Al contrario de lo que suele suceder en las lecturas de cierta crítica posmarxista, en el planteamiento de Renzi los ámbitos de la estética y de la ética no aparecían como mutuamente excluyentes, sino inscritos en una misma fuerza que debía elevar la potencia de la experimentación vanguardista al estado de una conciencia sobre las causas de la injusticia social que vivía la provincia tucumana y acerca de los modos de revertir esa situación de manera revolucionaria. Para Renzi, el sentido que estas prácticas adquirieron en el devenir de las relaciones entre arte y política se basaba en que el impacto que producían a un nivel sensorial se prolongara luego en el pensamiento: por citar sus propias palabras en una entrevista con Guillermo Fantoni, la reflexión sobre la forma de vanguardia se traducía así en "fuente de reflexión" sobre la realidad social (1998: 59).

Como es sabido, *Tucumán Arde* aglutinó a un conjunto de artistas mayoritariamente procedentes de las escenas vanguardistas de Buenos Aires y Rosario con el objetivo de crear una red de contrainformación que revelara la crisis de subsistencia que por entonces sufría la homónima provincia argentina, agravada por el cierre de sus ingenios azucareros y silenciada por los medios de comunicación controlados por la dictadura de Onganía. En una primera etapa, los artistas —que contaron con el apoyo de especialistas procedentes de otras disciplinas, entre los que destacaron los sociólogos del CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales)— realizaron un trabajo de

campo con el objetivo de recabar información de primera mano sobre la situación de la provincia tucumana. La enorme y variada cantidad de material recopilado fue presentada, tras una campaña de difusión pública, en sendas muestras, que tuvieron lugar en los locales de Rosario y Buenos Aires del sindicato no oficialista de la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de los Argentinos y cuyo propósito declarado era hallar un nuevo público que potencialmente pudiera devenir el sujeto del cambio revolucionario.

En *Tucumán Arde*, el proceso de subjetivación política que afectó a este grupo de artistas se vinculó a una amplia identificación discursiva con la militancia armada y foquista, que condujo en casos muy relevantes a reconsiderar la función social del arte y del artista, a desplazar su ámbito de incidencia lejos de los espacios y las formas de visibilidad tradicionalmente asignados y a ensayar tentativas para una "forma de la revolución" en la que la imagen fotográfica, la información sociológica y la pedagogía social cumplían un rol fundamental en la escritura y la generación del acontecimiento. El experimentalismo de la vanguardia persistió entonces en el impulso por crear la "nueva situación formal" a la que Juan Pablo Renzi aludía en esos años, donde la experimentación con las formas visuales se redimensionaba en una experimentación con las formas de organización, comunicación y socialización revolucionarias. Esa situación se configuraría, en palabras de Renzi, como el resultado de la "*conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria*" (Renzi).

Frente a este posicionamiento, la crítica posmarxista, encarnada en figuras como Jacques Rancière, ha venido denunciando la inflación ética padecida, a su juicio, por el arte político surgido a partir de la década de los sesenta. La escisión entre estética y ética implícita en estos planteamientos puede rastrearse también en el esquema conceptual de teóricos como Susan Buck-Morss, quien ha insistido en la oposición entre la experiencia fenomenológica de la vanguardia cultural y la temporalidad teleológica de la vanguardia política. Buck-Morss reproducía así la opinión de Jorge Romero Brest, director del Instituto Di Tella de Buenos Aires, quien señaló durante la década de los sesenta que la distinción entre vanguardia política y vanguardia artística estribaba en que la primera subordinaba su acción a una meta, mientras que la segunda carecía de tal propósito. El deslinde establecido por Buck-Morss en torno a los conceptos de *vanguard* (vanguardia política) y *avant-garde* (vanguardia cultural) se contextualiza en su relectura de la vanguardia soviética de los años veinte. El primero de ellos remitiría a una "concepción cosmológica del tiempo revolucionario" que comprometería la pervivencia de la temporalidad disruptiva y la experiencia fenomenológica características de la vanguardia cultural, en las que el distanciamiento y la interrupción jugarían un papel fundamental en la apertura del acontecimiento estético. El análisis de Buck-Morss opone así la singularidad política del arte vanguardista a las consecuencias para la política revolucionaria de la asunción como propia de la temporalidad decimonónica

del progreso histórico. En un intento históricamente difícil de sostener, que parece perseguir resguardar la experimentación vanguardista soviética de las garras modernizantes del leninismo y el estalinismo, se identifica en la vanguardia cultural una resistencia a las imposiciones teleológicas de la vanguardia política (2004: 82).

Este análisis debe ser cuestionado desde los cimientos estructurales de esta antítesis conceptual, que podría hacernos pensar que, en el seno de los desarrollos de la vanguardia, la politización revolucionaria implica necesariamente un abandono de la experimentalidad y no su reformulación bajo formas más difícilmente identificables por la historia occidental del arte de vanguardia. Experiencias como *Tucumán Arde* son un ejemplo de lo que trato de decir. Con frecuencia, las exaltaciones autotélicas de la vanguardia experimental desdeñan implícitamente toda intencionalidad revolucionaria, asociada de inmediato con un instrumentalismo vulgar, como si dicha intencionalidad debiera someterse indefectiblemente a los tiránicos designios proyectivos de la utopía futura y no respondiera al deseo de reconexión mesiánica con las luchas del pasado. Resulta en este sentido interesante releer la tesis n.º 12 de las *Tesis sobre filosofía de la historia* de Walter Benjamin (1940), donde, al igual que hiciera Bertolt Brecht, vincula la teleología histórica que la posmodernidad ha acabado por asociar grosso modo al gran relato de la dialéctica marxista en su conjunto con una de sus manifestaciones: la de la socialdemocracia alemana, que sería la responsable de supeditar el odio memorial y la voluntad sacrificial de la "clase vengadora" en el presente a los cálculos parlamentarios que asegurarían el "ideal de los descendientes liberados". Frente a esa interpretación socialdemócrata de la superación dialéctica del capital, el carácter sublime de la revolución comunista respondería a la conexión generacional con los explotados y las víctimas del pasado en el fulgurante "instante del peligro": la fuerza de su contenido, según dejara claro Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* (1852), quedaba expresada por su capacidad tanto de desbordar de manera constante la asignación de una forma como de impedir su subyugación a una imagen histórica predeterminada.

Ni el esteticismo del acontecimiento vanguardista ni el idealismo instrumental del arte al servicio de la política parecen paradigmas epistemológicos y políticos útiles a la hora no solo de aproximarnos a las experiencias históricas de la vanguardia artística y política del pasado siglo, sino también ante la necesidad imperiosa de redefinir radicalmente su sentido en la actualidad. Según apunta Terry Eagleton, la crítica del instrumentalismo del pensamiento político revolucionario, tan recurrente en el discurso posmarxista, no debe implicar dar por sentado que todo relato supedita la particularidad del presente o que el abandono de la intencionalidad equivale de por sí a una liberación de las fuerzas del acontecimiento (2011: 72). Hay relatos (micros y macros) que potencian esa particularidad, del mismo modo que la intencionalidad puede reconciliar la apertura de mundos con la responsabilidad histórica del sujeto político. La justa crítica a la idea de progreso tecno-moderno desplegada por planteamientos

como los de Buck-Morss parecen olvidar, por otra parte, que la dislocación del tiempo del capital no fue, durante el siglo XX, patrimonio exclusivo de la vanguardia artística. La revolución política (mediante la ruptura con el orden vigente) y la huelga general (mediante la detención de la producción) incorporaban de hecho esta idea. Ante la claudicación de las expectativas revolucionarias de la izquierda occidental tras la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento eurocéntrico de la segunda mitad del pasado siglo ha tendido, incluso en su vertiente explícitamente marxista, a minimizar los trabajos dedicados a la teoría revolucionaria, privilegiando otros ámbitos de reflexión como la estética (Anderson, [1979] 2008). Cabría preguntarse si la asignación exclusiva de la interrupción vanguardista a este último campo no responde a una posición política que, admitiendo la derrota de los proyectos emancipatorios de la izquierda revolucionaria, carga su pluma crítica contra ella sin valorar en su análisis los condicionamientos específicos en que esos procesos acontecieron, un punto de vista que sin duda contribuye a reforzar los relatos históricos (y del fin de la historia) de quienes salieron vencedores de aquella confrontación. Por otra parte, esa posición fortalece la autonomía del arte en base a la defensa de una vanguardia experimental que, recluida a los círculos de la historia del arte académica, deja de quedar mancillada por las tensiones (y los errores) de los proyectos revolucionarios que la acompañaron y en los que un día ambicionó inscribirse.

Este rapto esteticista por la historia de la vanguardia experimental de la posibilidad interruptiva de la revolución política no es una matriz de sentido que nos permita aproximarnos a experiencias como *Tucumán Arde* de manera medianamente productiva. Bien al contrario, podemos arriesgar la hipótesis de que *Tucumán Arde*, pese a las contradicciones detectables en la experiencia, respondió a la clarividencia mostrada por artistas como Renzi cuando se percataron de que la cualidad disruptiva del arte de vanguardia solo podía sostenerse en el tiempo si se aliaba con la fuerza histórica de la revolución comunista; si la irrupción de la novedad formal tornaba lo estético en política, en experiencia corporal y consciente de fractura con la alienación social. Dado que la *"concepción vanguardista como una inserción inquietante en los esquemas culturales burgueses choca irremediablemente con [...] la pérdida de virulencia que, con el tiempo, sufren las experiencias de vanguardia, y la indefectible absorción y consumición de esos productos por parte de quienes eran los destinatarios del ataque [...], la obra deberá realizarse fuera del circuito institucional burgués [...], deberá estructurarse estrechamente vinculada al contexto que se proponga para su realización [...] Un tipo de obra que produzca efectos similares a un acto político. Una obra que, partiendo de la consideración de que las enunciaciones ideológicas son fácilmente absorbibles transforma a la ideología en un hecho real a partir de su propia estructura"* (1968).

Además de las propuestas que respondieron a procedimientos codificados como vanguardistas, como los *collages* en los que León Ferrari ponía de manifiesto la falacia

de las informaciones provenientes de los medios de comunicación en torno a la crisis tucumana, las muestras contra—y sobre—informativas de *Tucumán Arde* son un síntoma de cómo la lógica histórica que debía absorber la vanguardia cultural por la política habilitó un territorio común a ambas sumamente intenso y productivo. La potencia negativa del objeto cultural entendido, al modo de Susan Buck-Morss, como dispositivo capaz de "*detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas*" (2004: 82) se conjugaba con la necesidad, subrayada durante la época por Roberto Jacoby, de construir esa nueva realidad mediante la fuerza de un "*movimiento que niega permanentemente el arte y afirma permanentemente la historia*" (1968). Este impulso condujo a los artistas a redistribuir sus posiciones en lo social, alejándolos por igual tanto de la interrupción temporal de la vanguardia experimental institucionalmente administrada como, en la mayoría de los casos, de la posibilidad de asumir como propios los dictados de la emergente vanguardia política armada. La factografía operativa que la vanguardia argentina de los sesenta había puesto en marcha se toparía así con el límite histórico que impulsaría un replanteamiento de las relaciones entre arte y política en los años inmediatamente posteriores.

Bibliografía

ANDERSON, Perry
— *Consideraciones en torno al marxismo occidental.* México: Siglo XXI, 2008 [1979].

BUCK-MORSS, Susan
— *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste.* Madrid: Antonio Machado, 2004.

EAGLETON, Terry
— *Dulce violencia. La idea de lo trágico.* Madrid: Trotta, 2011.

FANTONI, Guillermo
— *Arte, vanguardia y política en los años ´60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi.* Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1998.

JACOBY, Roberto
— "Mensaje en Di Tella", 1968. Escrito mecanografiado. Archivo personal de Roberto Jacoby, Buenos Aires.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano.
— *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba, 2008.

RENZI, Juan Pablo
— "La obra de arte como producto de la relación entre conciencia ética y conciencia estética. Intento de fundamentación del temario presentado al Primer encuentro nacional del arte de vanguardia". Agosto 1968. Escrito mecanografiado. Archivo Graciela Carnevale, Rosario.

VINDEL, Jaime
— "Tretiakov en Argentina: factografía y operatividad en la vanguardia de los años sesenta". En línea: http://eipcp.net/transversal/0910/vindel/es, 2010 (10/10/2013).

Esta investigación es un resultado del proyecto "Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría" (HAR2014-53834-P).

Neoconcrete Books and the Politics of Participation

MARIOLA V. ALVAREZ

One of the central contributions of Neoconcretism to the history of art was the theory of participation. The art of Lygia Clark, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Hélio Oiticica, and Lygia Pape represented a new model of spectatorship in which the work required the spectator's interaction with it, and as a result challenged the historiography of modern art, based in the traditions of painting and sculpture. My interest in this essay is to question the stakes of participatory art in the Brazilian context, and ask how the Neoconcretists' model of spectatorship diverged from the more well known European and American art paradigms. The history of the European avant-garde depended on a theory of viewership in which shock and confusion were the privileged mode to "activate" the viewer out of her passive state. I propose that the Neoconcretists also aimed to "activate" their audience, but not via methods of conflict and assault, rather through the experience of individual involvement in the making of the work.

I intersect this theory of participation with a particular form: the book, especially given the provocative statement made by Gullar (1960: 3, 2007: 122) that it was his *Book-poems*, or the shift from poetry on a page to poetry as a guided and interactive book form, that first influenced the Neoconcretist's interactive turn. What is the importance of centering the book as a paradigmatic form of participatory art? I argue first for the significance of the book as a form of "intermedia".[1] The Neoconcretists' radicality stemmed from their interdisciplinary approach to art, a direct challenge to Greenbergian formalism and the modernist myths of artistic purity, autonomy, and medium specificity.[2] Second, the book centers the object-based practice of Neoconcretism and the singular experience of the interaction with the object. In this way I consider the place of Neoconcretism in the developing historiography of participation art. I am thinking

1 I use Dick Higgins' term.

2 See Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1991; and Juliet Koss, *Modernism After Wagner*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 2010.

here, for example, of Claire Bishop's writings and the way she traces contemporary forms of participatory art to the European avant-gardes in particular Futurism, Russian Constructivism, and French Dadaism.[3] An examination of Neoconcretism demonstrates how their conception of participation did not trade on an assault of the audience; instead it offered a unique space-time experience for the spectator to create and contribute. Moreover Neoconcretism, in contrast to the current trend of a post-studio art practice interested in "*the collective dimension of social experience*", invited a participation of one (2006: 10). The book emphasized a durational experience in which the time *and* movement of *a* body performed the artwork, and thus gave it meaning. To think through these ideas, let us turn to two examples, Gullar's *Book-poems* (*Libro-poemas*) and Pape's *Book of Creation* (*El libro de la creación*).

Gullar's poetry can be divided between his Concrete poetry phase in which he typed poems for a single page with the aim of publication in a book, and his Neoconcrete poetry where he experimented more radically with the way poems could be reproduced, distributed, and experienced. His *Book-poems* (1959) considered not just the relationship of text and space on a page but introduced the element of time for the reader. For example, Gullar placed a single word alone on a page; the poem unfolded as the reader turned the pages and collected the words into the fuller meaning of the poem. The words were printed on the reverse side of pages with the pages cut at angles to avoid obscuring the previous word. According to Gullar (2007: 122) his intention was "*obliging the reader to read the poem word by word* and *to make them emerge before his eyes one by one*". As a poetic experience, Gullar wanted the reader to be a full participant in the act of reading, or involved in the durational unfolding of the object itself, outside of linear time or time as instantaneous .

Gullar (2007: 122) conceived of his *Book-poems* as objects, in which "word and page constituted an indissoluble unity", putting forth the idea of the book, described by Ulises Carrión (1975), as a "space-time sequence". Breaking both with the two-dimensional modernist grid *and* poetry as simply text on a single page, *Book-poems* proposed a form of "lived" reading in and against the idea of traditional books as inert objects. The slow and unfolding time of these "new" books allowed the reader to reconsider words not just as content or information, but, as part of a larger space-time structure. Allergic to the accelerated and efficient speed of modernization, Gullar used the book form to train the reader to partake in the slow act of reading. This interactive turn makes visible Gullar's binary thinking about creative production, in this case, acting and participating in the work outweighed looking and even past notions of reading. In

3 Claire Bishop, *Participation*, London: Whitechapel, 2006; and *Artificial Hells*, London and New York, Verso Books, 2012. I could very well have also engaged with the writings of Grant Kester or Miwon Kwon.

his own critical writings, Gullar (2007: 150) pointed to this shift towards a new model of spectatorship, when he wrote, "*The non-object claims the viewer/reader (if he can still be described as either), not as passive witness to its existence, but as a condition of its making. Without him, the work would exist only as mere potential, waiting for the human gesture that will let it be*". The work needs the spectator and the spectator must act for the work to be complete. Overturned within this new paradigm is a definition of art founded on the two-dimensional painting hanging on the wall, and the viewer as a body before it and separated from it. Art now must involve the spectator in its own making, and construct a physical intimacy between subject and object.

By contrast, Lygia Pape pushed her book experiments more firmly into the terrain of artists' books. As Johanna Drucker (2004: 4) explains, an artist book exists at the limits of disciplines and self-consciously explores "*the structure and meaning of the book*". Pape's first book, *Book of Creation* (1959-60) brought together painting, sculpture and narrative. It consists of 16 pieces of gouache on cardboard measuring about 12x12 inches placed in a box. Pape played with geometric shapes and colors to tell a story about earth and man, but without a set sequence or verbal narrative. The spectator moves through the pieces at her own pace, and creates the story through the interaction. As Pape (2007: 104) stated, "*It's important to say that there are two plausible readings: for me it is the book of the creation of the world, but for others it can be the book of* creation. *Through each person's experiences, there is a process of open structure through which each structure can generate its own readings*". Each reader creates a world [fig. 1] .

Given the scale of the work and its form of small, individual pages, the book format emphasized the individual experience, which I believe was central to Neoconcretism. Many of the Neoconcretists after the dissolution of the group would go on to produce collective art experiences, but the Neoconcrete object operated through the individual. *The Book of Creation* depends on participation, and yet a personal or individual participation. In a text written about the book at the time of its exhibition, it was called "*anticinema*" because the reader could arrange the "*scenes*" to her own liking (1960: 3). Rather than the "passive" *and* group audience of the movies or mass media, a field of interest to other avant-garde and modern artists, the Neoconcrete book invited an individual arrangement and performance of the "space-time sequence".

The politics of participation of the Neoconcrete books structured individual action in the making of the artwork. With *Book of Creation* the spectator constructed a new world with shapes and forms. It is not so difficult to draw a line between this proposition and the remaking of Brazil at the time whether through the democratic presidency of Juscelino Kubitschek, or the construction of a new national capital on the imagined tabula rasa of the central plains. As Lorenzo Mammì (2006: 29-31) reminds us the arrival of concrete art in Brazil coincided with the process of modernization epitomized by the plan for Brasília, and therefore "*Concrete art and Brazilian architecture*

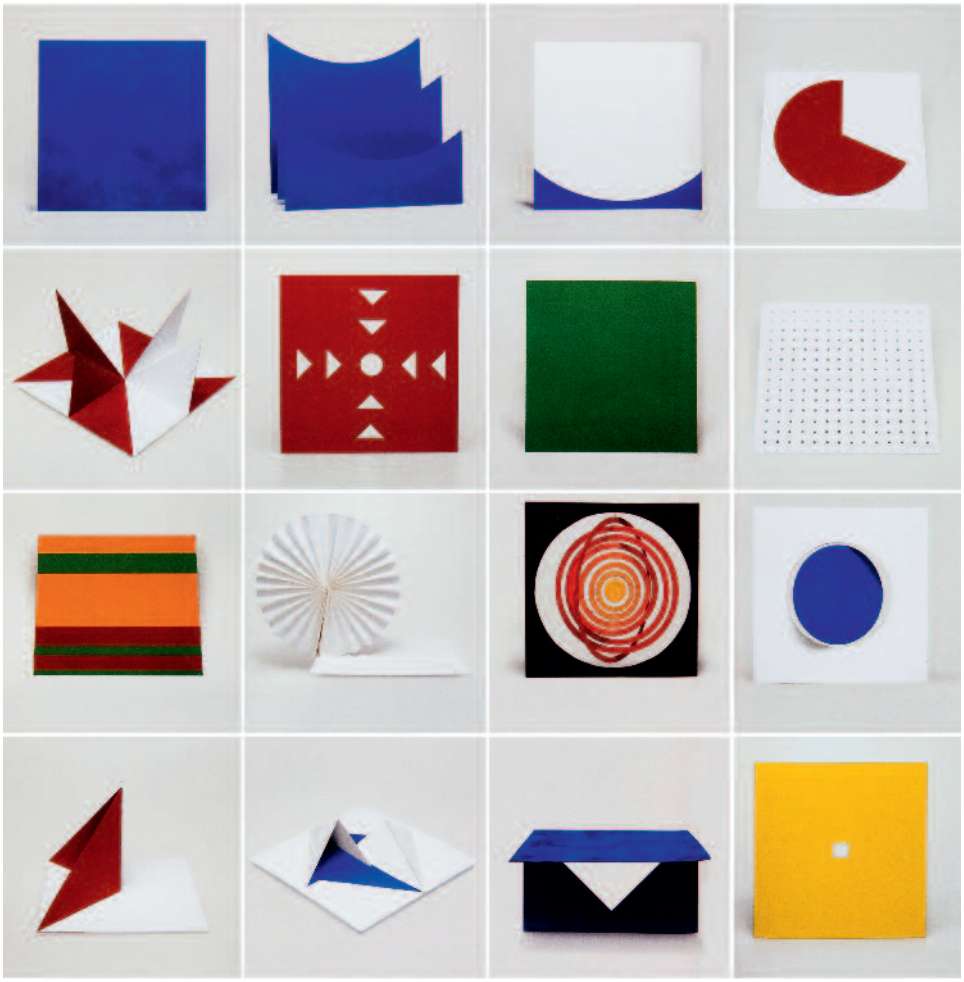


Fig. 1.
Lygia Pape, *Livro da Criação* (Book of Creation), 1959-60, gouache on cardboard. Museum of Modern Art (Gift of Patricia Phelps de Cisneros).
Fotografía Paula Pape. © Projeto Lygia Pape.

did not presume the existence of an already consolidated industrial society, rather, in a certain way, they inaugurated it". Not unlike the history of other avant-garde movements like Bolshevik Russia or Dutch modernism, Neoconcrete geometric abstract forms were the mythical base for a new civilization. The individual who created a world with Gullar and Pape's books left the museum with a renewed sense of action and engagement in the world. As Guy Brett (2000: 309) wondered in his own essay on Pape's work: why were Brazilian artists attracted to the book and box format at this historical moment, especially considering their interest in the lived experience? He speculated, "*Perhaps they were attracted by the very reason of the paradox involved; by the irony to be extracted from the gulf between the manageable, calm void of the page or container, easily within a hand's reach, and the* underdeveloped *uncontrollable reality, whether of* nature *or* city". In other words, the book could become an "ordering" tool for the chaos of the Brazilian nation, and therefore an opportunity to train the spectator in the participatory construction of the nation.

At this point I think it is important to specify who this imagined spectator was, and how the book form connected to a particular class. I consider Neoconcrete work within a field of activities: the historical context of Juscelino optimism, the development of cultural institutions such as the opening of modern art museums in the 1940s and 1950s, and the advancement of the publishing industries. Neoconcretism intersected with all these fields, and I argue was central to the consolidation of a cultural class that was their audience. So when I say their work engaged with a politics of participation it was the participation of a particular class. The book historically has been the property of the elite class, and as Randal Johnson (1994: 16) has argued, though the levels of literacy in Brazil increased throughout the 20th century, "*legitimate literature has continued to be a form of cultural expression directed primarily at an educated elite*". The Neoconcretists' employment at the Rio de Janeiro-based newspaper, *Jornal do Brasil*, and their redesign, editing, and writing of its *Sunday Supplement*, also shifted both entities away from a lower class readership towards a cultural elite. I use this last term very carefully as a way to disentangle the Brazilian classes organized economically versus culturally.[4] Culture at this moment became increasingly a tool to distinguish *and* blur one group from another. In other words, the attainment of culture or "being *culto*", though not necessarily wealthy, differentiated one from the lower classes, *and* also approximated one to the economic elite class. While the increase in sites of modernism whether the bookstore or the modern art museum opened the possibility for new pu-

4 A move I borrow from Gullar in his response to the Brazilian art critic Antônio Bento in Gullar, "Na tabela," *SDJB*, June 13–14, 1959. My argument here is also informed by the book, Brian P. Owensby, *Intimate Ironies: Modernity and the Making of Middle-Class Lives in Brazil*, Stanford, CA., Stanford University Press, 1999.

blics. With their claims to a universal language of art—consider here Pape's myth-making in her *Book of Creation*—the "universal" and the "modern" must be defined as belonging to a specific class, not all Brazilians.

In this essay, I considered the Neoconcretists' politics of participation organized around the book form, and argued for how the book established a paradigm of participation of one, rather than the traditional avant-garde model of engaging the masses through shock and disorder. This interactive turn in Brazil in the late 1950s and early 1960s with a focus on the growth of a cultural class would quickly give way to a more overtly "political" art thereafter. For example, with his participation in the Center for Popular Culture (CPC), Gullar created a division between his former life as a member of the "elitist" avant-garde and his new life as a promoter of "true" culture since it directly engaged with the lives of the Brazilian people—the lower classes.[5] An art of books would no longer be a useful form as many of these artists turned to art forms that invited the participation of groups, of the masses, and constructed art as "the collective dimension of social experience".

5 This split would be articulated by Gullar in his 1965 book *Culture in Question*. As Charles Perrone explains though we need to be careful to not misunderstand Gullar's use of "popular" as if "emanating from the people, but rather imbued with correct political consciousness." Charles Perrone, *Seven Faces: Brazilian Poetry since Modernism*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 73.

Bibliography

BISHOP, Claire (ed.)
— *Participation*. London and Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

BRETT, Guy
— "The Logic of the Web". In: *Lygia Pape: Gávea de tocaia.* With essays by Mario Pedrosa, Guy Brett and Hélio Oiticica. São Paulo: Cosac and Naify, 2000, pp. 305-315.

CARRIÓN, Ulises
— "The New Art of Making Books". In: *Kontexts*, no. 6-7, 1975.

DRUCKER, Johanna
— *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, [1994] 2004.

GULLAR, Ferreira
— "Palavra, Humor, Invenção". In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, December 10, 1960, p. 3.
— *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac and Naify, 2007.

JOHNSON, Randal
— "The Dynamics of the Brazilian Literary Field, 1930-1945". In: *Luso-Brazilian Review*, 31, 3, Winter 1994, pp. 5-22.

MAMMÌ, Lorenzo
— "Concreta '56: a raiz da forma (uma reconstrução da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*)". In: MAMMÌ, Lorenzo; BANDEIRA, João and STOLARSKI, André (eds.) *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006, pp. 22-51.

MERQUIOR, José Guilherme
— "A criação do Livro da Criação". In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, December 3, 1960, pp. 3.

PEREZ-BARREIRO, Gabriel
— "Open Book". In: *ArtNews*, April 2007, pp. 102-104.

Discursos de la vanguardia "fuera de foco": sobre el invencionismo y la propuesta integrativa de Edgardo Antonio Vigo

ORNELA S. BARISONE[1]

Los dos casos que presento en esta oportunidad, se corren del *establishment*, intentando mostrar dos vanguardias[2] consideradas en dos momentos temporales diferentes como "fuera de foco", aunque articuladas. Si el "foco" era la capital porteña, los realismos[3] o Europa a mediados de los cuarenta en el campo cultural argentino, los invencionistas (plásticos y poéticos)[4] se presentaron como la vanguardia en la línea de la abstracción produciendo un corrimiento respecto de la direccionalidad centro-periferia que situaba a Europa como epicentro respecto de Latinoamérica (García 2011) y estableciendo una "apertura internacionalista" desde la edición de la revista *Arturo*[5] (1944)[6].

---

1 La investigación doctoral subsidiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina) que sirve de marco a esta comunicación, se propone demostrar que la producción de poesía visual (modalidad de escritura plástica) en Vigo se articula principalmente a partir: i) del antecedente del invencionismo plástico y poético en tanto éste revisita la tradición de poesía visual latinoamericana y reivindica la tradición martinfierrista del 20, mientras que desestima el neorromanticismo de la generación de 1940; ii) de la conformación de grupos (*Integración*, *Diagonal Cero*, etc.) en la redefinición de vanguardias descentradas para hacer frente a la capital porteña con una política integrativa sustentada en la hibridación genérica. En ellas se delimita una concepción de género (un tipo de *imagentexto* [Mitchell 1994: 83] *descentrado* [Longoni 2009] política y geográficamente) como plataforma transformadora para la experimentación previa a la intervención política en arte post 69, en tanto resignifica categorías asociadas a la crítica literaria (poema, libro, obra) y aspira a definiciones indeterminadas (cosa, objeto).

2 Para Giunta, la primera generación de vanguardia cierra su ciclo hacia 1968. "Artistas que, entre fines de los cincuenta y mediados de los sesenta, extremaron su indagación con los materiales (...) la problemática principal consistió en explorar todos los recursos que les permitieran fundar un lenguaje nuevo. La definición de su lugar social pasó, centralmente, por el compromiso con su propia práctica, que ellos entendían, en sí misma, transformadora de la sociedad. Los rasgos dominantes consistieron en una renuncia al hacer pictórico y en la experimentación con todos los materiales y temas que la realidad circundante les proveía (...) La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia artística era, en sí misma, una fuerza transformadora del orden social" (2008: 216).

3 Al respecto ver: Siracusano, 1999, pp. 39-47; Wechsler, 2010, pp. 271-314; Giunta, 2008, p. 45; García, 2011; Lucena, 2011, pp.78-102.

4 Para la lectura de diversos recorridos en torno al arte concreto y a la abstracción en el Río de la Plata, envío a: Perazzo (1983), Pacheco (2002: 16-21), Battiti & Rossi (2002: 194-206), Perez Barreiro (2007: 230-236).

5 Algunos de los artistas argentinos que participaron en la revista *Arturo,* publicada en el verano de 1944, expusieron sus obras en la casa de Enrique Pichón Rivière en octubre de 1945 y, al mes siguiente, presentaron *el Movimiento de Arte Concreto - Invención* en la residencia de Grete Stern. A raíz de ciertas diferencias entre ellos se produjo una escisión que dio lugar a la

Juan Jacobo Bajarlía, en este contexto, apoyó activamente a los invencionistas, escribiendo ensayos en los que consideraba a éstos como vanguardia argentina, con un impulso propio. Intentaba asentar la comparación Latinoamérica-España como un vínculo indisociable en el intento por desmitificar ciertas afirmaciones respecto de la idoneidad, originalidad. El mito del origen que ataca Bajarlía es por ejemplo la relación ultraísmo español y la influencia de Huidobro, es decir, el ultraísmo como la variante española del creacionismo chileno, la polémica Reverdy-Huidobro junto a los lugares de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez en la vanguardia poética.

En segundo lugar, la construcción de una vanguardia "fuera de foco" conducida desde 1950 por Edgardo Antonio Vigo, desde la ciudad descentrada de La Plata (Buenos Aires, Argentina) la enfrentan al dominio de la capital porteña. Las relaciones con el concretismo plástico y poético, con el invencionismo argentino en particular, lo acercan a una propuesta integrativa en la que imperan la colaboración, la ambientación y la participación.

Juan Jacobo Bajarlía: sobre el invencionismo como vanguardia

Alejandro Crispiani en *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970* (2011), concibe al invencionismo como una expresión del arte concreto argentino en Buenos Aires desde la segunda mitad de la década del cuarenta hasta fines de la misma. Del *Movimiento Arte Concreto-Invención* se fueron desprendiendo orientaciones definidas hacia 1948 (*Madí, Madinemsor, Asociación Arte Concreto-Invención* y *Perceptismo*) (Grinstein, 2007; Devalle, 2008; García, 2011). El investigador destaca la supervivencia de la invención como categoría en el ámbito de la poesía durante la década de 1950 (2011: 33). Uno de los caracteres que promueve el "Manifiesto Invencionista", es la postulación de la comunión (social) frente al individualismo: "*La distancia que media entre la expresión y la invención es la misma que existe entre la separación y la comunión*" (Bayley, 1945). El sentimentalismo, el individualismo como introspección tienen un antecedente claro en la poesía argentina llamada neorromántica (Giordano, 1983: 783-796). Un ejemplo lo constituye el poemario *En común* (Bayley, 1949), el cual "*surge de un poeta e intelectual que capta en el ambiente la necesidad de que se forme un nuevo nosotros, con otros hábitos perceptivos y otras miras*" (Arancet Ruda, 2006: 23) y se aleja del intimismo de la generación señalada.

Asociación Arte Concreto – Invención (AACI) mientras, por su parte, el otro grupo de artistas formó el *Movimiento Madí*. Al año siguiente, esta última agrupación volvió a subdividirse resultando en dos grupos; uno liderado por Carmelo Arden Quin y otro por Gyula Kosice (*Madinemsor)*.

6 Incluso ha mostrado una mayor afinidad con contactos culturales (justificados por M. Amalia García) como Murilo Mendes.

La discusión del invencionismo con el neorromanticismo del cuarenta (Bajarlía, 1946; Giordano, 1983; Urondo, 2009) en poesía argentina, la filiación visual textual con el creacionismo de Huidobro (Harris, 1994; Crispiani, 2011) y la relevancia de la vanguardia martinfierrista, en particular Oliverio Girondo (Padín, 1999) resultan elementos explicativos basados en la autonomía de la imagen y que contribuyen, a la profundización en el aspecto ideogramático de la palabra que se define en la poesía visual de Vigo, pese a la conformación de una tradición de poesía fuertemente discursiva en Argentina[7].

El vanguardismo poético en América y España[8] de Bajarlía (1957) permite explicar el apoyo al invencionismo y la recepción invertida del canon eurocéntrico. Por ejemplo, en "Del modernismo al vanguardismo" (1957: 11-23) revisa la direccionalidad del discurso de Juan Ramón Jiménez[9] en cuanto a la afirmación de Bécquer, Unamuno y Antonio Machado[10] como precursores del modernismo tanto en España como en Latinoamérica (1957: 11).

En el libro mencionado en el párrafo previo, Bajarlía afirma con contundencia la necesidad de poetas "*ni precursores ni modernistas*", porque según detecta se "*escamotea a los latinoamericanos*" (1957: 12). A mi criterio, la comparación con Jiménez y la mención respecto de que éste al optar por la limitación metafórica acaba por caer en "*Hölderlin o en la metafísica de Heidegger sobre Hölderlin*" (1957: 22) remite directamente a la comparación del invencionismo con la generación neorromántica, un exceso de lirismo y melancolía.

Precisamente, dice Bajarlía que "*la poesía es una realidad con su realidad propia*" (1957: 22). En paralelo, reafirma los supuestos de realidad (lo real material, opuesto a ficción) del grupo invencionista: desestima la manifestación de irrealidades como "*apariencia de realidades*" porque "*es irreal cuando historia la realidad ya que invade un medio expresivo que le es ajeno*" pero es real cuando acepta el hecho poético como tal sin condicionarlo a un "*relato del hecho poético*".

Respecto de la vivencia en el invencionismo, "*sus vivencias se condicionan a la realidad poética mediante la cual, dado el hecho poético* —vivencia inventada—*, se da al mismo tiempo una situación emocional que tiene su razón de ser en ella misma y no en ninguna otra cosa*" (1957: 22); mientras que Bayley la describe en los siguientes términos:

---

7 Agradezco a Gonzalo Aguilar la sugerencia de su hipótesis respecto de la dominancia de la tradición poética analítico-discursiva. Para ampliar la referencia a Girondo ver: Aguilar, G. (2007: 23-33)

8 Reúne una serie de ensayos, previamente publicados en Buenos Aires y en Chile entre 1950 y 1952.

9 "*Diarios de vida y muerte*" en *Cuadernos americanos*, año 3, núm. 4, México, 1944. pp. 192-7.

10 Discute cada una de las ligazones de los escritores españoles respecto de un "genuino modernismo nacido en España" (1957:17) afirmando que los conocimientos de Darío provenían de Chile, no de España. (1957:16).

"La vivencia en cualquiera de sus formas, tiene la recompensa en sí misma; el reemplazo de una vivencia por cualquier otro tipo de realidad es imposible, y los intentos para conseguirlo sólo conducen al debilitamiento de la vivencia o, bien, a su completa anulación"[11].

Bajarlía concluye el prefacio del libro mencionado afirmando que: "*España recibe de América las formas revolucionarias de su expresión*" (1957: 10); la búsqueda de formas revolucionarias ha sido una constante del argentino.

Desde la revista *contemporánea*[12] (1948-1950, etapa uno), cuyo subtítulo indica "*la revolución en las artes*" se evidencia una intencionalidad invencionista que entrecruza postulados del marxismo y el neohumanismo como elementos transformadores de la realidad circundante (en la construcción de los "*objetos que transforman el mundo*", diría Crispiani, 2011), una utopía vanguardista (Grinstein, 2007) confiada en la transformación del hombre desde las artes.

La renovación en la "*expresión poética*" según el autor se produce por obra del nicaragüense Rubén Darío[13] con la publicación en Chile de *Azul* (1988) en cuanto al modernismo y, por obra del chileno Vicente Huidobro en 1918, que inicia con las publicaciones madrileñas de *Ecuatorial* y *Poemas Árticos* en relación con el vanguardismo. "*Como instante inicial del vanguardismo podríamos señalar el año 1917: Huidobro escribe* Horizon Carré *y Jiménez* Eternidades*"* (Bajarlía, 1957: 35) prolongado hasta la aparición de *Trilce* de César Vallejo en la ciudad de Lima (1957: 39):

> *"Adoptemos la palabra vanguardismo como cifra y contenido de una calidad que en tanto es modernista o nueva está en oposición con las formas modernistas que la antecedieron [...] Aún admitida la denominación de vanguardismo, no es difícil recurrir al pasado, al antevanguardismo, para buscar el punto de vertebración que ha tenido su desarrollo mucho después de ser formulado"* (1957: 26).

En paralelo, los aportes al vanguardismo poético radican en la importancia otorgada al chileno Huidobro[14].

---

11 "La batalla por la invención. Manifiesto" en *Invención 2*. Buenos Aires, 1945.

12 Para una ampliación del contenido de esta revista remito a Barisone (2012).

13 En el capítulo titulado "Origen y cronología del vanguardismo poético" (1957:25–43), Bajarlía sitúa como precedente del vanguardismo–creacionismo huidobrano a Rubén Darío. Una cita de Darío extraída de un artículo sobre Mendès "hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio" le sirve a Bajarlía para indicar una posible anticipación, "sin conciencia de la invención", dice, de aquello que *profundizará* Huidobro en el "Arte poética" (*El espejo del agua,* 1916): "*hacer florecer la rosa en el poema*" en vez de cantarle, o más tarde Alejandra Pizarnik "*la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos*" (*Los trabajos y las noches,* 1965).

14 Cita al testimonio de Manuel María Durand cuando en la revista *Ultra* (noviembre de 1919) indicaba el paso decisivo de Huidobro en España para el ultraísmo (1957:17). Es importante esta mención en correlación con la importancia de Huidobro en *Arturo* (1944).

> "*Del modernismo que se aposentó en su rellano clasicista, se saltará, violentamente, a un estado de revolución en el que Huidobro ha de confundir —y no podrá ser de otro modo— los conceptos de creación e invención [...] A Huidobro no le importará ni intentará diferenciar entre imagen creada e inventada. El fin inmediato de su* creacionismo-invencionismo *es lanzar la imagen que ha de valer por sí misma como hecho nuevo, y no por su referencia a la realidad circundante, desiderátum que no se cumple en toda su plenitud. Si analizáramos su poesía, en este sentido hallaríamos una extraña correspondencia con el mundo de las cosas, en el cual las imágenes se integran de la transposición de elementos connaturalmente en oposición, pero emocionalmente en el vértice metafórico. Logra, para la primera época, una imagen de nuevo tipo, cuya estructura, por más limitada que sea, dará comienzo de liquidación al verso finisecular*" (Bajarlía, 1957: 33-34).

Lo anterior, entre otros testimonios ampliados en *La polémica Reverdy-Huidobro* (1964) se justifica en la concepción del estilo ultraísta como "*la dimensión española del creacionismo [...] un intento de neo-creacionismo que se frustra sin haber superado al poeta chileno*" [15] (1957: 36).

Bajarlía explicita, siguiendo la línea de *Contemporánea* y conociendo la propuesta invencionista argentina la importancia de devolver a la poesía su "*elemento más genuino*" (1957: 20): la imagen[16]. De este modo, el argentino explica cómo se enfatiza en el invencionismo lo poético (inventivo e ilimitado) y se elimina "*toda posibilidad de subordinación a lo real extrapoético y a su [...] consecuencia simbólica*" (1957: 21)[17].

La unificación del sesgo emocional junto a la estructuración flexible, es el punto central de la argumentación de Bayley en *Realidad interna y función de la poesía* (1966). En ese escrito, aparecen incorporados ambos elementos que la crítica había entendido

---

15 Las apreciaciones de Bajarlía respecto del uso de la metáfora en Jiménez (cuando éste se acerca al estilo ultraísta) se asemejan a las realizadas por Edgar Maldonado Bayley en *Realidad interna y función de la poesía*. Éste último, destacaba cómo el surrealismo no abandonó el descriptivismo (continuó partiendo de un hecho conocido, no de una imagen inventada y desconocida) o cómo el invencionismo se ubicó como superación del creacionismo de Huidobro. Mientras tanto, Bajarlía encuentra una "*metaforización simple*" cercana al simbolismo en Jiménez, carente de imágenes y no inventiva, precisamente porque se apoya en la metáfora (elemento característico de la poesía neorromántica argentina de la generación llamada del cuarenta). "*No ha superado el proceso de la imitación contenido en la definición aristotélica de la metáfora: transcripción de un nombre a una cosa distinta*" (V. *Poética* 1457 b) (1957:20).

16 "*Entendida como imagen conceptual o el concepto poético inventado con exclusión de todas referencia o juicio sobre objetos dados por naturaleza*" (1957: 21). Ella no basta por sí sola. El poema requiere una estructuración de las imágenes en un campo *gestáltico* (independencia en vinculación con la totalidad), pese a que a diferencia de la teoría de la *gestalt*, "*las leyes de su organización son variables y están condicionadas a ese principio de autonomía*" (1957: 21), que permite al poeta crear nuevas imágenes y estructuras. Por tanto, "*dentro de la imagen inventada se dan infinitas formas de elaboración*" (1957:21), es un reservorio de productividades a diferencia de la metáfora anclada en el descriptivismo de lo preexistente natural, más limitado.

17 Tal como anunciaba el "Manifiesto invencionista" de 1945.

desde *Arturo* disociados, hasta la relectura de García (2011)[18]. La invención aparece como elemento "*originario*", en el sentido de vinculado a las artes "*desde siempre*", para "*colocar objetos*" y para "*transformar los ya existentes*" (1966: 45). Bajarlía supo interpretar a los invencionistas, incluso siendo coetáneo, inclusive frente a sus detractores[19]:

> "*Era imprescindible su proceso ulterior [del símbolo] para que pudiera destruirse el sustituto* —objeto real— *por la cosa inventada* —objeto estético— *[...] El paso debía darlo el siglo XX con sus tendencias de vanguardia, que vendrían a ser la superación del modernismo y la búsqueda de una nueva conciencia estética [...] Crear directamente el objeto —sin ocultamiento–importaba inventarlo. E inventarlo significaba tener conciencia de la especificidad del arte— [...]* Invencionismo *es un término provisorio que indica la toma de conciencia, por parte del poeta, de la invención como estructura específica de la obra de arte*" (1957: 47-48).

Edgardo Vigo, integración

> "*La INTEGRACIÓN NATURAL nos proyecta hacia una plástica con sonidos, hacia una música con formas plásticas, a una poesía para ver y otra para oír, a un cine que utiliza el tiempo real, a un teatro diapositivado*" (Edgardo Antonio Vigo, 1968)

Del llamado "Grupo Integración", liderado por Edgardo Vigo en 1962 junto a Lidia Herrera, Guillermo Gutiérrez y Antonio Miranda[20], resultan relevantes: la participación de dos integrantes de *Madí*[21] que habían trabajado junto a Gyula Kosice (Pérez-

18 Una mixtura entre lo emocional del surrealismo y lo racional del arte concreto. Una apertura que, un escritor argentino como César Aira, lee posteriormente en la poética de Alejandra Pizarnik.

19 Resulta interesante cómo someramente Bajarlía reseña desde el principio de *mímesis* aristotélica, el pasaje hacia la *analogía* y la *sugerencia* (1957: 46) que acontecen específicamente con el *simbolismo.*

20 A raíz de haber ganado un concurso monográfico sobre arte argentino contemporáneo, recibe una beca para viajar a Argentina auspiciada por la Embajada Argentina en Río de Janeiro. En Brasil, se había contactado con el argentino Carlos Alberto (desarrollando el *poegoespacialismo*); mientras que en Argentina, su mentor es Mujica Láinez. Dicta una conferencia en el Centro de Estudios Brasileños de Buenos Aires y participa de tres exposiciones: una organizada por Rafael Squirru en el Museo de Arte Moderno de la misma ciudad, otra en *Radio Universidad* de la Plata y la tercera en la *Galería Saber Vivir* de Buenos Aires. (Exposición *Los quince años de Arte Madí.* Org. Rafael Squirru. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. 23 de Noviembre al 13 de Diciembre de 1961; Exposición Grupo Madí Argentino. Radio Universidad Nacional de La Plata, 29 de Mayo al 17 de Junio de 1962. Ambas mencionadas en el Catálogo en Kosice, Gyula (1982): *Arte Madí.* Buenos Aires: Ediciones Gaglianone).

21 Herrera y Gutiérrez no aparecen firmando en los manifiestos iniciales de 1946. Sin embargo, es posible mencionar algunas exposiciones madí en las que sus nombres figuran: *Groupe Argentin Madi. Exposition Internationale.* Galería Denise Rene. París VIII, 18 al 21 de Febrero de 1958; Catálogo *Arte Madí Internacional.* Galería Bonino, Buenos Aires, 1956.

Barreiro, 2012)[22] y la presencia del brasileño Miranda. Ello tendría consecuencias que han sido soslayadas en los estudios sobre el invencionismo plástico; por ejemplo el estudio de la reinscripción de la vanguardia argentina de mediados de los cuarenta en las propuestas de Vigo[23].

En 1954, Vigo organiza junto a su esposa Elena Comas[24] una exposición en la Asociación Sarmiento de La Plata con una fuerte impronta del diseño (Devalle, 2009) que implementaría Maldonado desde fines de los cincuenta[25] [fig. 1]. Asimismo, las producciones colgadas muestran planos superpuestos, maderas policromadas, estructuras geométricas [fig. 2] ligados a la definición del concretismo[26] y específicamente al término abstracción como lo moderno (García, 2011). Los objetos en madera, inician el trayecto hacia una estética de la participación activa[27] que Vigo desarrollará con mayor decisión a mediados de los sesenta.[28]

La "ludicidad" y la "pluralidad" como principios Madí[29], son criterios que Vigo adopta. El platense destacará este aspecto en las apreciaciones de Kosice cuando escribe en la sección plástica del diario *El día* que se observa en el "*escultor un no respecto por los materiales nobles heredados*", la ruptura tradicional del marco y la introducción debido a la superficie irregular de la obra-objeto: "*Pese a que Madí utilizará para autoclasificarse en sus teorías un léxico que respeta las diferencias entre las palabras pintura-escultura. Sin embargo el resultado es una perfecta simbiosis entre estas dos disciplinas*"[30].

---

22 Dos textos clave en relación a Madí como vanguardia son: *Madí y la vanguardia argentina* de Jorge Rivera. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1976 y *Kosice* de Osiris Chiérico. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1979.

23 La única referencia escueta a dicha articulación, ha sido señalada por María José Herrera en "Vigo en (con) texto". *Edgardo Antonio Vigo* (Catálogo Exposición). Buenos Aires: Fundación Telefónica, 2004.

24 Con obras anecdóticamente vapuleadas y destruidas. La exposición se cerró al tercer día.

25 En las cubiertas de las primeras ediciones del sello *Los cuatro vientos* por ejemplo, *En común* (Bayley, 1949) y *Estereopoemas* (Bajarlía, 1950)

26 Dos remisiones más o menos implícitas son, por ejemplo, la verticalidad de las xilografías de Vigo incluyendo curvas y "Plástica en Madera" de Rhod Rothfuss (uruguayo integrante de la Asociación Concreto-Invención que publica en *Arturo*). La plástica en madera de Rothfuss contiene líneas rectas, a diferencia de las xilografías de Vigo, y una estructura más cerrada. También las viñetas de Lidy Maldonado Prati en *Arturo*, que guardan una estrecha relación pendular con las *máquinas inútiles* de Vigo y con la apertura del marco recortado.

27 Basada en "clavesmínimas", es decir, "*estructuras deformables, modificables por el accionar del público*". Edgardo A. Vigo (s/d): "Hacia una nueva terminología". pp. 1-14. Mecanografiado inédito. Carpeta manuscritos. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

28 Un claro ejemplo lo constituye la mención de Vigo junto a la fotografía del objeto (1954) "*aprovechamiento de la luz y extensión de la imagen por las sombras irradiadas por el propio objeto*" Inédito. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. Fotografías y archivos personales de Vigo, 1954.

29 Expresados por Kosice en "Manifiesto Madí" (1946).

30 Edgardo A. Vigo, "Madí Kósice. Nota I" en *El día.* La Plata, 28 de abril de 1968. Archivo: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Biopsia 1968.

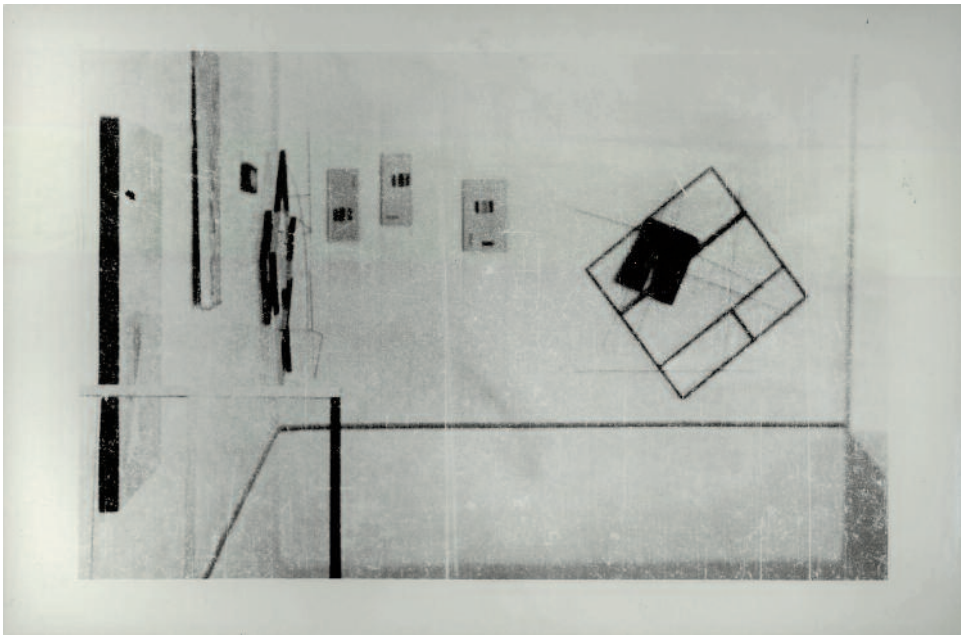


Fig. 1.
Tarjeta de invitación. *Exposición Vigo-Comas*.
Asociación Sarmiento, La Plata, 4 al 17 de agosto de 1954.
Inédito. Carpeta 1954. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Fig. 2.
Fotografía personal de Vigo. *Exposición Vigo-Comas*.
Asociación Sarmiento, La Plata, 1954.
Inédito. Carpeta 1954. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Los aspectos señalados, también se manifiestan con intensidad en la descripción de la luminotécnica utilizada en la *Exposición* de 1962[31] (realizada en la Galería de Arte Radio Universidad Nacional de La Plata, desde el 11 al 30 de septiembre). El manifiesto del grupo, en el catálogo, indica que buscar la integración es una actitud frente al arte y que lo nuevo es la conciencia de síntesis.

> "*Reunir las disciplinas estéticas ordenándolas armónicamente en una estructura vertical con sentido de simultaneidad operante. Colaboración en busca de una unidad sinfónica. Labor de equipo en comunicación cósmica: obra —integral— en el resultado [...] Nos impone el abandono del concepto tradicional de hacedor de objetos estéticos, de 'artista'. Exige perder parte de nuestra personalidad como individuos para así recrearnos en una nueva* gestalt *humana, capaz de producir obra en una dimensión a la que el individuo —con su concepción anárquica de arte— no puede aspirar. Buscamos la síntesis. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores*" (Catálogo *Exposición Grupo Integración* 1962).

La formación en arquitectura de Herrera y Gutiérrez y la hibridez alejada de la poesía discursiva de Miranda, sumado a la participación de todos ellos en diversas instancias del arte *Madí* argentino y a las experiencias europeas alrededor de 1953[32], constituyen un espacio de trabajo propicio que supone la integración de materiales "innobles" (*telgopor*), técnicas (luminotecnia) y disciplinas. Estos elementos, tienen un efecto positivo en la crítica del diario *El argentino;* en la cual se destaca que el material y la técnica daban más un carácter de "*espectáculo*" que de "*muestra de arte*". Cabe suponer que la crítica sería muy bien recibida por Vigo en tanto dominancia de la presentación por sobre la exposición. En la misma publicación, más adelante, se menciona que "*la totalidad de los objetos-cosas son también función preponderante para justificar este escape no hacia el anti-arte, sino más bien fuera del arte"* y que los trabajos presentan la voluntad de construcción porque *"que (...) se cuelguen no les da derecho a ser llamados cuadros, que los mismos interpenetren espacios, no les da la clasificación de esculturas*"[33].

---

31 Incluso, los tres primeros números del sello editorial *Diagonal Cero* (1962-1968), dirigida por Vigo, coinciden temporalmente con la conformación del *Grupo Integración*. De hecho, se observa a lo largo de la revista (en especial el número 3 de 1962) la participación de Beatriz Herrera. Escribe un artículo de presentación de Miranda (cuyo seudónimo es Da Nirham Eros) y señala que éste produce un "*arte verbal*" antes que poesía. Este gesto, implica instalar el poema concreto de Miranda "casi-navio-mar" con sus perforaciones, papel de calco que permite un efecto translúcido y la necesidad de participación para acercar o alejar el navío, a medida que se superponen las páginas en el límite entre lo verbal-visual. También, cabe señalar el artículo titulado "Arte Madí", colaboración de Guillermo Gutiérrez.

32 Vigo establece contacto en su viaje a Europa junto a Guereña, con José Luis Soto.

33 "Integración" Sección Artes Plásticas. Diario *El argentino*.15-9-62. Inédito. Biopsia 1961-1965. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

La exposición propone un espectáculo audiovisual (*Síntesis I)* "objetos-cosas-espaciales" lumínicos, con proyección de diapositivas, música y poesía[34]. La descripción[35] de Gigli (aunque negativa[36]), permite reconstruir, junto a las escasas fotografías, el espacio presentativo [fig. 3]. Los principales puntos de ataque en la nota titulada "Papá Noel sueña con juguetes recreativos en Radio Universidad" son: la búsqueda de un nuevo lenguaje, la originalidad de la propuesta (se la describe como "*archiconocidas combinaciones de cromatopía tan de moda en las décadas medias del siglo anterior*"), la imperfección de la técnica (en comparación con un producto de Walt Disney):

> "*Reducido a penumbras, pudimos reconocer cuatro paneles de telgoplast, laminillas de plástico, rayas y coloreadas, un poco de metal, más un artificio cúbico de mesa y un complejo trípode, hechos de madera. El último reforzado en su base circular con agujeros, lleva luces, pantallitas difusoras y un exiguo cielo raso blanco, sobre el cual, al oscilar un péndulo de grueso disco combina interferencias de luces y sombras coloreadas*" (Diario *El Plata*, 27-09-1962).

El "espectáculo audiovisual" se asemejaba "*a los que ofrecía Rodolfo Salis en su cabaret* Le chat noir*, en París (1912)*". Sin embargo, el detalle proporcionado no pareciera orientarse hacia un teatro de sombras:

> "*Mediante una linterna mágica* —visiomatic o slideprojector*, como se llaman ahora— se proyectaron en una pared de la piecita tres o cuatro* diapositivas *coloreadas, en tanto los asistentes escuchábamos, proveniente de una grabación magnetofónica, un poema interpolado por ruidos acumulados o sucesivos. El poema, acaecido a la dosis de estruendo y a la proyección abstracta, aludía sintéticamente a la creación del mundo. Para un juego tan ingenuo creemos que fue demasiado trabajo el que se tomaron los autores tratando de sincronizar la velocidad de la grabadora con el* zipper *de la linterna*" (*El Plata*, 27-09-1962).

La tendencia hacia la integración, sustentada en un espectáculo sintético, presentativo y simultáneo es catalogado por las reseñas críticas como repetición y como juego ingenuo. Evidentemente, podrían aducirse un escaso conocimiento y análisis de la trayectoria que Vigo venía construyendo desde comienzos de los años cincuenta y un

---

34 Según relata Da Nirham Eros participó con sus *poegoespaços* en telas sobre las paredes, y "*una película animando sus poemas que ha sido hecha en aquella oportunidad*". Archivo Antonio Miranda. Brasilia, Brasil.

35 Gigli duda en esa crítica que la nota aparecida en *El argentino* no sea una autopromoción de Vigo, "*pues la sintaxis lo denuncia*". Fue integrante de *Standard '55* junto a Guereña y Comas.

36 Se los acusa de "usureros artistas", productores de "objetos sin objeto y cosas que cosean".

Fig. 3.
Fotografías seleccionadas por Vigo. *Exposición Grupo Integración*, Pequeña Galería Radio Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Inédito. Biopsia 1961-1965. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

ámbito cerrado de recepción de propuestas vanguardistas —al menos en La Plata—, pese al interés por el concretismo, que en 1950 ya tenía límites claramente orientados hacia lo moderno en la capital porteña.

En la muestra *Xilografías y "cosas visuales"* (Galería Ilari de Asunción, Paraguay 1968), Vigo propone un término:

> "*He encerrado en la palabra COSAS ese concepto ambiguo o falta de clasificación exacta. En definitiva esa clasificación a mi no me interesa (...) No quiero un Vigo xilógrafo, poeta, plástico, constructor de objetos, etc.; quiero un VIGO, así sin agregados [...] de mi taller salen COSAS*"[37].

La apuesta "*integradora*" impulsada por Vigo ("*no xilógrafo, no poeta visual, no crítico de arte*"), se corresponde también con la integración de diversas experiencias en la elección de un término como "*cosa visual*", en la decisión de nominación de términos ambiguos, que sugieran inestabilidad o expansión de los límites disciplinares más o menos establecidos.

En este contexto, la ciudad de La Plata se instala como eje común de una *política del descentramiento* (Longoni, 2009) del eje centro-periferia, una vanguardia "*fuera de foco*"[38]. Vigo, articuló en diversas instancias las vanguardias rioplatenses, pero también debió lidiar con la ubicación geográfica y con la dominante capital porteña. El movimiento no fue sólo interregional o intralocal: el género arte correo, las ediciones y las exposiciones fueron otros modos de ubicarse más que en un "*fuera del arte*", en un "arte-otro". Los caminos que había allanado el invencionismo, comenzaron a encauzarse.

---

37 "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte", *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1968. Archivo: Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Biopsia 1968.

38 En la comunicación "Plastic Writing Modalities in the Mid-Twentieth Century in Argentina Transnational Interteximages (1944-1968): *invencionismo* and visual poetry first steps in the context of interartistics relationships", presentada en el panel titulado "Alternate Intertextualities in Experimental and Vanguard Literature", durante el congreso internacional LASA 2013 celebrado en Washington DC del 29 de mayo al 1 de junio del corriente año, exhibo algunas relaciones con la ciudad de La Plata en poemas visuales de Vigo. Otra relación de descentramiento está dada por la *Expo Novísima Poesía/69* (Instituto Torcuato Di Tella, 1969). Al respecto, ver Barisone, 2012.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo

— "El legado de un aventurero intempestivo (Los poetas leen a Oliverio Girondo)". En: ARTUNDO, Patricia (ed.) *Oliverio Girondo (Exposición homenaje 1967-2007)*. Buenos Aires: Malba / Fundación Pan Klub Museo Xul Solar, 2007, pp. 23-33.

ARANCET RUDA, María Amelia

— *Innumerable fluir. La poesía de Edgar Bayley*, Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2006.

BAJARLÍA, Juan Jacobo

— *Literatura de vanguardia.* Buenos Aires: Ed. Araujo, 1946.

— "Exposición V. La batalla por el invencionismo estético". (1946a) En: *Literatura de vanguardia del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas.* Buenos Aires: Ed. Araujo, 1966, pp. 159-188.

— "Abstractos y Figurativos". En: diario *Clarín*, Buenos Aires, 2 de noviembre, 1947.

— *Estereopoemas*. Buenos Aires: Ed. Los tres vientos, 1950.

— *Notas sobre el barroco. Undurraga y la poesía chilena*. *Gongorismo y surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1950.

— *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires. Ed. Perrot, 1957.

BARISONE, Ornela

— "Contemporaneidades y batallas: en torno al invencionismo argentino (1944-1950)". En: *European Review of artistic studies*. Universidad Tras-os-Montes y Alto Douro (UTAD), Portugal, vol. 3, n.º 3, 2012, pp. 33-53 ISSN 1647-3558. En línea: http://www.eras.utad.pt/docs/10%20VISUAIS.pdf (10/12/12).

— "Plastic Writing Modalities in the Mid-Twentieth Century in Argentina transnational interteximages (1944-1968): *invencionismo* and visual poetry first steps in the context of interartistics relationships". En: *Congreso Internacional Asociación Estudios Latinoamericanos*, Washington DC, 29 de mayo al 1 de junio, 2013.

BATTITI, Florencia y ROSSI, Cristina

— "Inscripción del arte abstracto en la región del Río de la Plata". En: catálogo *Arte Abstracto Argentino*, Fundación Proa, Buenos Aires, 2002, pp. 194-206.

BAYLEY, Edgar

— *En común.* Buenos Aires: Ed. Los tres vientos. 1949.

— "Realidad interna y función de la poesía". En: *Obras completas*. Buenos Aires: Ed. Mondadori, 1999 [1966], pp. 615-638

CRISPIANI, Alejandro

— *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Ed. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

DEVALLE, Verónica

— (2009): *La travesía de la forma - Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.

DOLINKO, Silvia

— "Gráfica con dinámica latinoamericana: Edgardo Antonio Vigo y Diagonal Cero". En: *Metrópolis de papel*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2008.

— *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Ed. Edhasa, 2012.

GARCÍA, María Amalia

— *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960).* Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2008.

— *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil.* Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2011.
— "Arte concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas". En: *Crítica Cultural*. Universidad del Sur de Santa Catarina (UNISUL), vol. 4, n.º 1, 2009, pp. 209-217. En línea: http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040113.pdf (15/07/10).

GIGLI, Osvaldo
— "Papá Noel sueña con juguetes recreativos en Radio Universidad". En: diario *El Plata*, La Plata, jueves 23 de septiembre de 1962. Inédito. Biopsia 1961-1965. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

GIORDANO, Carlos
— "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". En: *Revista Iberoamericana,* 125, v. 49, 1983, pp. 783-796.

GIUNTA, Andrea
— "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo". En: BURUCÚA, José Emilio (coord.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1999, Tomo II, pp. 57-114.
— "Nacionales y Populares: los salones nacionales del peronismo". en PENHOS, Martha y WECHSLER, Diana (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989),* Buenos Aires: Ed. del Jilguero, 1999a.
— "El arte moderno en los márgenes del peronismo". En: *Vanguardia, internacionalismo y política.* Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2008, pp. 37-64.
— *Vanguardia, internacionalismo, y política: Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires: Ed. Paidós, 2008 [2001].
— "Adiós a la periferia" en *Coloquio Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960.* Buenos Aires: Fundación Proa, agosto de 2012.

GRINSTEIN, Eva
— "El invencionismo, una utopía anti-realista". En: *Artefacto,* 6, 2007. En línea: www.revista-artefacto.com.ar (13/03/2013).

HARRIS, Derek
— "*Arturo* and the Literary Avant-garde". En: *The Place of* Arturo *in the Argentinian Avant-garde*. Aberdeen: Univ. of Aberdeen. Centre for the Study of the Hispanic Avant-garde, 1994, pp. 1-7.

LONGONI, Ana
— "Artista mendigo/ artista turista: itinerarios descentrados". En: *Coloquio Sur, sur, sur, sur*, México, SITAC, enero de 2009, inédito.

LONGONI, Ana y LUCENA, Daniela
— "De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948". En: *Políticas de la memoria,* n.º 4, Buenos Aires, verano de 2003-2004.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano
— *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba, 2008 (Reed.).

LUCENA, Daniela
— "El peronismo y las artes visuales". En: *Question*, vol. 1, n.º 21, 2009.
— "La irrupción del Arte Concreto-Invención en el campo artístico de Buenos Aires (1942-1948)". En: *European Review of Artistic Studies*, vol. 2, n.º 4, 2011, pp. 78-102.

MALDONADO, Tomás
— "Los artistas concretos, el realismo y la realidad". En: *Arte concreto invención* magazine, n.º 1, Buenos Aires, agosto 1946. En: MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos y PERAZZO, Nelly (comps.): *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1997 [1946], pp. 49-50.

— "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno". En: MÉNDEZ MOSQUERA, CARLOS y PERAZZO, Nelly (comps.): *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos.* Buenos Aires: Ed. Infinito, 1997a.
— "Volumen y dirección en las artes del espacio". En: MÉNDEZ MOSQUERA, CARLOS y PERAZZO, Nelly (comps.): *Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos.* Buenos Aires: Ed. Infinito, 1997 [1947], pp. 59-62.

MITCHELL, William J. T
— "Beyond Comparison: Picture, Text and Method". En: *Picture Theory*. Chicago y Londres: Ed. University of Chicago Press, 1994, pp. 83-109.

PADÍN, Clemente
— *Poesía visual latinoamericana.* Barcelona: Quaderns i Edicions del Miau, 1999.

PACHECO, Marcelo
— "Travesías del arte no figurativo en el Río de la Plata". En: *Catálogo Arte Abstracto Argentino*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002. pp. 16-21.

PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coords.)
— *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989).* Buenos Aires: Ed. del Jilguero, 1999.

PERAZZO, Nelly
— *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. de Arte Gaglianone, 1983.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel
— "Buenos Aires: rompiendo el marco". En: *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: Ed. The Blanton Museum, University of Texas at Austin, 2007, pp 230-236.

SIRACUSANO, Gabriela
— "Las artes plásticas en las décadas del 40 y el 50". En: BURUCÚA, J. Emilio (coord.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1999, tomo II, pp. 13-54.

URONDO, Francisco
— "Veinte años de poesía argentina 1940-1960". En: AGUIRRE, Osvaldo (ed.) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos.* Buenos Aires: Mansalva, 2009.

WECHSLER, Diana
— "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes". En: BURUCÚA, J. Emilio (coord.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2010 [1999], vol. I, pp. 269-304.

Archivos
— Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Buenos Aires, Argentina).
— Fundación Espigas (Buenos Aires, Argentina).
— Biblioteca Nacional (Buenos Aires, Argentina).
— Archivo Digital del International Center for the Arts of Americas at the Museum of Fine Arts de Houston (ICAA).

Archivos privados
— María Amalia García (Buenos Aires, Argentina).
— Gabriel Bajarlía (Buenos Aires, Argentina).
— Neide Sá (Río de Janeiro, Brasil), Antonio Miranda (Brasilia, Brasil).

Revistas
— *Arturo, Revista de artes abstractas*. Número único. Buenos Aires, Primavera, 1944.
— *Arte Concreto Invención*. n.º 1, Buenos Aires, agosto, 1946.
— *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*. n.º 2, Buenos Aires, diciembre, 1946.

— *Contemporánea. La revolución en el arte*. Buenos Aires, 1948-1950 (1-4) 1956-1957 (Segunda época).
— *Diagonal Cero*. 1962-1968. La Plata. Edgardo Vigo (Ed.)
— *Ramona, revista de artes visuales.*: "Un tal Vigo. Breve biografía". Centro de Arte Experimental Vigo La Plata, Argentina. En línea: http://www.ramona.org.ar/node/18175 (13/01/13)

La vanguardia más allá de la vanguardia
El caso del poema/processo en Brasil

FERNANDA NOGUEIRA

Dedico estas reflexiones a Wlademir Dias-Pino[1]

"Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes [no es] en el aspecto de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino en el aspecto de la innovación de las formas sensibles y en los cuadros materiales de una vida futura".[2]

Jacques Rancière

Impugnar historiografías (neo)coloniales

Hace algunos años, la motivación, el entusiasmo y el contagio generados por las discusiones y los intercambios en el marco de la Red Conceptualismos del Sur, me hicieron investigar los archivos de un movimiento poético escasamente conocido, por lo menos en la historia del arte tradicional (de tradiciones). Lo que inicialmente se resumía apenas a citas y pocos materiales encontrados por el investigador argentino Fernando Davis en el Centro de Arte Experimental Vigo en La Plata (Argentina), fue ganando cuerpo con la investigación en archivos que iba visitando en viajes a diferentes ciudades y países[3]. Cada visita se mostraba una invitación a explorar las fisuras de una historiografía brasileña de lisa superficie. La cantidad de materiales, trabajos y documentos llegó a ser inconmensurable cuando finalmente pude consultar uno de los archivos centrales del movimiento del poema/processo, mantenido por Neide de Sá en la ciudad de Río de Janeiro.

El poema/processo se desarrolló en Brasil en el auge del terror, la censura, las persecuciones y las desapariciones provocadas por dictadura militar imperante. Entre

---

1 Agradezco a los artistas y a las personas que me recibieron durante el proceso de investigación en los siguientes lugares: Archivo del Poema/Processo-Neide de Sá (Río de Janeiro), Archivo Wlademir Dias-Pino (Río de Janeiro), Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata), Archivo Juan Carlos Romero (Buenos Aires), Archivo Paulo Bruscky (Recife), Archivo J. Medeiros (Natal), Archivo Falves Silva (Natal), Artpool Archive/György Galántai (Budapest), Guillermo Deisler Archive/Akademie der Künste (Berlín), Centro de Documentación del MACBA (Barcelona) y New York Public Library, The Getty Research Institute (Los Ángeles), entre otros.

2 No tengo recelo en utilizar aquí una cita de Jacques Rancière (2000: 48) para complejizar la reflexión presentada en este texto. Me parece que el cuestionamiento sobre el pensamiento (neo)colonial no debería reafirmar la esencialización de las identidades nacionales, sino saber identificar los "reales enemigos", y no obliterar las contribuciones críticas diversas que pueden surgir en distintas partes del globo para pensar contextos (im)propios.

3 Recuerdo, por ejemplo, la visita al Artpool Art Research Center, un archivo en Budapest impulsado por el artecorreista húngaro Györgys Galántai. El espacio abierto a la consulta pública cuenta con la ayuda financiera del gobierno y de estudiantes de las universidades locales para catalogación, digitalización de los materiales, asesoramiento a los visitantes. El impresionante archivo reserva una sala completa solamente a correspondencia intercambiada con artistas de América Latina.

1967 y 1972 el movimiento se articuló en diversas regiones del país con la voluntad de revolucionar el campo literario y artístico. Impulsado inicialmente por el poeta, diseñador gráfico e inventor Wlademir Dias-Pino —uno de los participantes de la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (São Paulo, 1956-Rio de Janeiro, 1957)— y los jóvenes poetas Álvaro de Sá, Moacy Cirne y Neide de Sá, entre otros, el poema/processo se diseminaría rápidamente congregando a poetas experimentales, artistas, críticos, agitadores culturales, editores, músicos, etc., de ciudades como Río de Janeiro/RJ, Natal/RN, João Pessoa/PB, Recife/PE, Cuiabá/MT, São Paulo/SP, Cataguazes/MG, Campina Grande/PB, Fortaleza/CE, etc.

Los materiales, declaraciones, proyectos y propuestas perviven hoy en documentos precarios, fotocopias, sobres, dibujos, fotografías, textos mecanografiados desgastados, típicos de la producción que circuló por arte correo durante la década de 1970. Son materiales a punto de desaparecer físicamente, pero representan precisamente lo opuesto a su condición. Son huellas de propuestas que alientan a seguir activando una esfera pública de debate desde las producciones artísticas.

Un movimiento artístico múltiple y convulso, que entendió el trabajo artístico con los lenguajes como la herramienta capaz de intervenir en el imaginario social ha sido, sin embargo, relegado al olvido por las instituciones artísticas y sus discursos historiográficos reiterativos. Cuando mucho aparece mencionado en tibias enumeraciones, o desactivado cuando metido en un mismo paquete espacio-temporal[4] por una suerte de práctica historiográfica (neo)colonial y conservadora que persiste en el imaginario intelectual. Esta misma práctica es la que ha enseñado a identificar la Vanguardia (con "V" mayúscula) dentro de lógicas lineales, positivistas y teleológicas. En este tipo de práctica, resulta problemática no sólo la omisión de los contextos sociales en favor de la construcción de una Historia Universal de/desde las metrópolis[5], sino que impiden valorar los impulsos que originaron tales prácticas artísticas. El efecto local de esta práctica es que en una suerte de "Panorama de las Artes" en Brasil el capítulo dedicado al período 1967-1972, que podría complejizarse con poema/processo y muchas otras prácticas artísticas, ya estaba cubierto por el Tropicalismo. Y no son prácticas que se auto excluyen, por el contrario. El problema está en la práctica historiográfica.

Pero hay más factores en juego. Una década antes, en los años 50 brasileños, mezclando el modelo revolucionario constructivista ruso con las ansias *DIY* [*do it yourself*]

4 Me refiero en este último caso al proyecto comisariado por Mónica Carballas que resultó en la publicación *Río Experimental: más allá del arte, el poema y la acción*, Madrid, Fundación Marcelino Botín-Sanz, 2010. Ver también *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, CENDEAC, pp. 145-146, de Luis Camnitzer.

5 Como plantea Arturo Escobar (2003: 51-86), las metrópolis, como territorios de circulación global conectados, se configuran como espacios por excelencia de producción y reproducción de la colonialidad, sus modos de organización de los cuerpos, pensamientos, identidades, tránsitos, segregaciones, etc.

del expresionismo abstracto, la "invención concreta" trataría de establecer un canon racionalista en América Latina que impugnara la idea de un territorio místico, fantástico y sobrenatural —características reafirmadas con el *boom* del Realismo Mágico, el Real Maravilloso y lo Fantástico— de una América Latina que representaba el otro para Europa[6]. Frente a esa voluntad, la poesía concreta brasileña, nucleada por el grupo Noigandres, había logrado construir a su alrededor una suerte de redoma fortalecida por la política de las artes local e internacional. En el extranjero, su *paideuma*, un repertorio intelectual que incluía a muchas estéticas europeas y estadounidenses, servía perfectamente a su exportación, haciendo que los lenguajes formales compartidos funcionaran como "pasaporte intelectual". Localmente, parecía que la poesía concreta había llevado al límite el dominio de la técnica y de la experimentación en el campo gráfico-visual, la ruptura con la estructura lingüística (una de las tantas estructuras sociales que acostumbran la percepción y los modos de decir), y estaba dispuesta a ofrecer generosamente múltiples caminos de lectura en su formalización poética. Pero una serie de factores vinculados a esta construcción de una *inteligentsia* centralizada en el concretismo, interceptada por el neoconcretismo, identificada con y restringida a pocos nombres, provocaba la sensación de que cualquier nueva manifestación —nunca a la altura del repertorio intelectual de los concretos— sólo podría venir a colación de términos como "alternativo" o "independiente". Y fue precisamente lo que ocurrió en los años 70. La configuración de un escenario de urgencia exigió la activación de las sensibilidades críticas y creativas desde los márgenes, desde la frontera, e hizo emerger un cuerpo de prácticas poéticas transdisciplinarias libertarias.

El poema/processo podría fácilmente servir de puente entre la poesía y el arte concretos, por un lado, y la poesía marginal y el arte correo, por otro, mas esta perspectiva linear de los acontecimientos ya fracasó. Los procesos de subjetivación que pretendió impulsar son muy singulares y seguramente no caben en una rodaja de la historia. Si en los años 50 brasileños las raíces constructivistas del arte y la poesía concretas resaltaban y hacían emerger en las artes una propuesta estructural participativa/inclusiva, la

6 Al respecto de lo *fantástico* y de lo *mágico* el antropólogo australiano Michael Taussig (2002: 3-4) comenta que el otro, desconocido para un sistema de conocimiento imperante de raíz occidental cristiana, es siempre interpretado como poseedor de poderes mágicos, maléficos, diabólicos, inexplicables. Lo mismo pasó en la misma Europa en la Edad Media con las mujeres que empezaban a tener voz y un papel social, vistas entonces como brujas a las que habría que eliminar, o los rituales de los africanos e indígenas en su desconocido territorio. Esto deja evidente que en pleno siglo XX hubo aún un intento de dar a América latina una identidad basada en las expectativas de la mirada ajena a ese territorio. Taussig elabora de la siguiente manera su lúcido planteamiento: "*estaba desarrollando una teoría de que la magia en Colombia, sin decir en otros lugares, tenía una lamentable coincidencia con las fantasías respecto a la otredad. Los blancos proyectarían poderes mágicos hacia los negros, los negros proyectarían poderes mágicos hacia los indígenas, los indígenas proyectarían poderes mágicos hacia los negros, etc. Es como un triangulo sin fin. Esto significa que estimas al otro y a la vez lo inferiorizas. Son los dos lados del racismo. [...] Esta es una idea muy potente, la verdad; se aplica a las relaciones entre los géneros masculino y femenino, blancos y negros, y así sucesivamente, incluso aquí mismo en Estados Unidos*" [traducción de la autora].

"nueva poesía" (o la poesía de vanguardia) latinoamericana, en la cual se incluye el poema/processo, dirigía su crítica hacia el conjunto de mecanismos institucionales (en grandes rasgos) que trataban de crear una estabilidad estéril.

El movimiento del poema/processo pretendía generar una comunidad creciente, un cuerpo social activo, que se propusiera participar de la provocación respondiendo a las constantes propuestas artísticas y críticas. Defendía la ampliación del repertorio sin señalarlo de antemano, o sea, la investigación como principio para la práctica artística, incitando una suerte de "pedagogía de la autonomía" que aprovechara lo que estaba a disposición en cada contexto: un modo de descolonizar el pensamiento y la producción artística y poética. No había cualquier invitación a 'proposiciones participativas' porque una de las bases del movimiento trataba de romper con la idea de autoría y ofrecer los trabajos como "bienes comunes". *Versión* y *proyecto* son conceptos esenciales en su programa. Son parte de cuatro postulados básicos alrededor de los cuales el movimiento articuló su práctica: 1) *proceso*: ninguna producción es definitiva, sino que está disponible para ser apropiada y transformada libremente. El lenguaje, cualquiera que sea, debe funcionar "como factor de solidaridad universal"; 2) para ello se debe encarar toda creación simplemente como una *matriz* para nuevas proposiciones, como un "punto de partida"; 3) lo que puede surgir a partir de tal matriz es la *versión*, "disciplina para la apropiación"; 4) *gráfico* es la forma final que toma el poema, totalmente integrado a la propuesta crítica general, es decir, se trata de un "*proyecto* para nuevas versiones"[7] [fig. 1a y 1b].

Aquellos involucrados con poesía marginal (una suerte de *samizdat* brasileño) y del arte correo, muchos de los que ya se habían involucrado con el poema/processo en diferentes períodos, reavivaron esta voluntad defendiendo el uso de herramientas de producción poética a partir de un repertorio propio, apropiado y apropiable, para agitar sus contextos y generar vínculos políticos con otros territorios en los que se multiplicaban los afectados y víctimas de los regímenes autoritarios. Así lograron diseminar informaciones y denuncias de forma amplia e irrestricta, bordeando la idea de anonimato colectivo provocado por la multitud de propuestas puestas en circulación. Y es precisamente la *información* lo que para el movimiento del poema/processo constituye el elemento central de su vanguardismo: en un momento en el que toda información crítica al violento estado de situación y a la dictadura militar estaba impedida de circular, una de las principales demandas del movimiento se convierte en amplificar la voz, colectivizar el cuerpo de enunciación. En ese sentido, el trabajo de los poetas y artistas fue/es fundamental: generar un nuevo lenguaje, una nueva forma de movilización, un

7 Estos postulados aparecen recompilados por Wlademir Dias-Pino, uno de los impulsores del movimiento, en la publicación *PROCESSO: Linguagem e Comunicação* (1971).

Fig. 1a y 1b.
"A poesia rasgada", revista *Manchete* n.º 825, Rio de Janeiro, 10 febrero de 1968, pp. 116-117.
Archivo Poema/Processo. Cortesía Neide de Sá.

modo de burlar la censura que mantuviera activa la vena vanguardista y experimental de la producción poética. La semiótica, el montaje foto-textual, la acción callejera, la invitación directa a la participación del público en la calle, los juegos, la pedagogía radical, la comunicación a distancia, la formación de redes, recombinados y activados por las necesidades políticas de ese momento [fig. 2].

Vanguardia/s: historias locales, designios globales

Vanguardia fue, sin duda, un término muy vigente en ese periodo; pero para retomarlo hoy hace falta deshabituarlo, intentar generar un extrañamiento para volver la atención sobre los "modos de hacer" a los que se vincula.

En el caso del poema/processo el uso de la palabra "vanguardia", aunque resulte de la propia construcción discursiva de la modernidad artística eurocéntrica, es apropiada por el movimiento para generar en esos contextos precisamente procesos de subjetivación anticolonialistas distópicos. Es decir, el movimiento toma posición contra ejes que constituyen el fundamento del control del pensamiento y la actividad creativa. La idea de vanguardia deja de restringirse al campo del arte para reconfigurar la práctica artística como activador político, que tiene efectos no solo en ese territorio creado por un conjunto de políticas estéticas, sino en todo un entramado social. Apelar al término "vanguardia" era, así, un mote para la radicalización de la producción poética. Funcionaba como dispositivo de activación para movilizar nuevos modos de informar. Como explicaban Antônio Sérgio Mendonça y Álvaro de Sá (1983: 16), uno de los objetivos era "*construir un significante todavía no codificado socialmente [...], y producir una lectura de la transformación formal de las condiciones de realidad*". Y en la publicación *Vanguarda – produto de comunicação* Álvaro de Sá (1977: 48) dice más:

> "*Es trabajo de la vanguardia integrar el consumidor para que participe activa y creativamente de la comunicación. Este es el primer paso para desengañar el aura, ya que el consumidor se nivela al autor y artista. El segundo paso es buscar desarrollar y generalizar el uso de los instrumentos de producción de información, que se encuentran todavía subutilizados...*"

El término consumidor no se refiere aquí a una suerte lector pasivo, sino a aquel que propone hacer un uso poético táctico de la materia encontrada. Es este uso táctico, diverso, —que se rehúsa a una categorización o sumisión a una línea estética e impide que estos trabajos sean reconocidos dentro de una vanguardia— es lo que moviliza las distintas colaboraciones y la formación de frentes multitudinarios implicados en diversas prácticas vanguardistas.

Fig. 2.
Neide de Sá, *Transparência*, 1969.
Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Esto queda evidente en una reacción frontal del movimiento al asesinato del estudiante de bachillerato Edson Luís de Lima Souto, de 17 años, por la policía militar en Río de Janeiro en 1968, la primera víctima mortal de la dictadura militar brasileña. En marchas que expresaban la revuelta contra el acontecimiento, los integrantes del poema/processo del "frente poético" del Estado de Rio Grande do Norte distribuyen un "manifiesto/solidaridad" (SÁ, 1977: 48) que decía:

> "*estamos por lo nuevo (manifestación de protesta, teatro novo, cinema novo, poema/processo, música de vanguardia) contra las estructuras arcaicas (en las cuales dictadores oficiales mantienen a presos políticos, la censura, policía mata a estudiantes, excedentes); § la muerte del estudiante Edson Luís confirma: vivimos una MILITADURA; § policía X estudiantes, censura X cultura, comodidad X lucha – ¿hasta cuando?; § por la libertad de creación, al margen de la militadura*" [fig. 3].

Moacy Cirne en el texto *De la vanguardia (anti) literaria y otras cuestiones* (1977) afirma que "*politizar la vanguardia (anti)literaria [es] una opción histórica*", y va más allá. Al designar los modos de trabajar el poema —experimentalmente, políticamente y productivamente— señala:

> "*La antropofagia oswaldiana pasa a ser repensada bajo el prisma del poema/processo y de las condiciones sociales y políticas del país, hoy... Mientras mayor sea esta práctica [experimental], mayor será la eficacia del producto (anti)literario que se quiere político, visto que será naturalmente político. El simple canto sobre algún elemento político o social diluirá, o limitará, la eficacia pretendida*. Sólo la producción experimental *(sea a través del poema/processo, sea a través de otras expresiones* poéticas*)* responderá políticamente a las necesidades políticas y sociales del poeta y del poema... *El poeta no se dirige a consumidores; se dirige a lectores - futuros productores*"[8].

La vanguardia sería en ese sentido un constante devenir, no un momento dado, tampoco sinónimo de la historia de unas metrópolis, pues se supone que sus herramientas, repertorios y demandas deben ser constantemente superados y ampliados.

Más que defender la práctica artística dentro del campo del arte, su autonomía o un marco de acción previamente delimitado, el poema/processo propone cuestionar

8 La copia mecanografiada del texto circuló con la inscripción "1967/1977: dez anos de poema/proceso". Archivo Poema/Processo (Neide de Sá), Río de Janeiro/RJ, Brasil (el énfasis en la cita es mío).

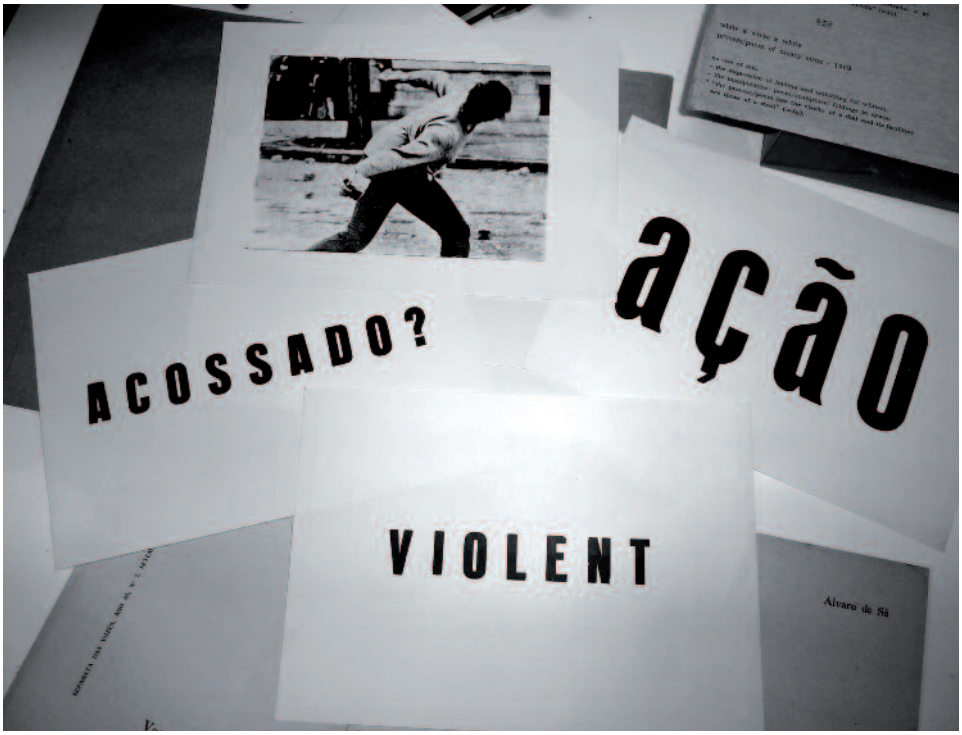


Fig. 3. **Dailor Varela, *Não ao Não*, 1969.**
Revista de arte correo Projeto-1, Natal/RN, 1970. Archivo Poema/Processo (Neide de Sá), Río de Janeiro (Brasil).

radicalmente las condiciones que pretenden determinar y cercenar las prácticas artísticas a través de la identificación de tendencias y escuelas estéticas. Para esto lleva a las últimas consecuencias aquellos mismos postulados sobre la "participación" experimentados virtualmente en el concretismo a través de la óptica, la estructura poética atomizada, la ruptura espacial, etc. El poema/processo descompone de antemano la figura del espectador para implicarlo plenamente como partícipe, co-productor, apropiador. Rompe también con la figura del autor-genio y considera la producción artística como un "dispositivo de sedición" que debe ser apropiada e igualmente apropiarse de todas las herramientas disponibles: la semiótica, la fotografía, el texto, los cómics, el *collage*, y todos los medios de comunicación y circulación posibles, para una producción desjerarquizada de conocimiento.

Sin embargo, lo más desconcertante es constatar que el poder revulsivo de estas prácticas radica precisamente en demandas todavía pendientes. Cabe entonces insistir en qué nos dice hoy esta cita:

> *"La acción de la vanguardia es entregar lo nuevo a la práctica humana. Cabe luchar contra las limitaciones impuestas al consumidor y resolver el problema de su participación creativa... La versión proveniente de la participación no es otorgada por el poema/processo. Es ante todo un derecho de acceso a la creatividad - un derecho tan importante como el de la educación, la vivienda y por el cual el consumidor debe luchar, entendiendo que ello forma parte de una lucha más general por las libertades democráticas"*[9].

Por otro lado, nos preguntamos con Gregory Sholette (2003: 5), "*qué sería de las fundaciones económicas e ideológicas del mundo del arte burgués si se diera igual reconocimiento como arte a una enorme masa de prácticas (informales y politizadas) excluidas*".

Con todo esto en juego, la pregunta que no puede quedar apartada de esta discusión es: ¿qué entonces nos moviliza a hablar de "vanguardia" hoy día? Es innegable que la potencia revulsiva de este movimiento sin duda viene de la mano de lo que todavía no está resuelto en diferentes territorios y modernidades. De ahí que su clara intención de transformación es lo que sí puede poner en riesgo la práctica crítica, historiográfica y discursiva. Y esto es lo que importa acá: el poder de la interpelación inmediata (sin mediación), de una toma de posición en toda actividad creativa que aspira complejizar la narrativa historiográfica tradicional a través de micro-relatos y episodios que responden a una urgencia. Son precisamente ellos —estos micro-relatos— los que pueden poner en riesgo los grandes discursos, y la modernidad, la identidad, y los conocimientos hegemónicos.

9 Fragmento final del texto "A VANGUARDA CONTRA A AURA" (1975) en el cual Álvaro de Sá (1977: 43-44) discute algunas de las contradicciones de lo analizado por Walter Benjamin en el escrito "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) en los años 70 en Brasil.

Bibliografía

CIRNE, Moacy
— "De la vanguardia (anti) literaria y otras cuestiones". En: *Ms.*, 1977.

DIAS-PINO, Wlademir
— *PROCESSO: Linguagem e Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973 (2ª ed.).

ESCOBAR, Arturo
— "Mundos y conocimientos de otro modo" En: *Tabula Rasa*, Bogotá, n.º 1, enero-diciembre 2003, pp. 51-86.

MENDONÇA, Antônio Sérgio y SÁ, Álvaro de
— *Poesia de Vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Río de Janeiro: Antares, 1983.

RANCIÈRE, Jacques
— *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2000.

SÁ, Álvaro de
— *Vanguarda – Produto de Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SHOLETTE, Gregory
— "Dark Matter: Activist Art and the Counter Public Sphere". 2003. En línea: http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/05_darkmattertwo1.pdf

TAUSSIG, Michael y LAMBORN, Peter
— *Ayahuasca and Shamanism. Michael Taussig interviewed by Peter Lamborn Wilson*. Nueva York: Autonomedia, 2002.

Some Reflections on International Exchanges and the Avant-garde after Conceptual Art

EVE KALYVA

"The label conceptual art is simplistic and misleading".
Seth Siegelaub (1973: 156)

The discussion around the history of conceptual art practices can take many directions. A particular one foregrounds activities in New York, often with a parallel discussion of activities in California, and celebrates the autonomy of art by attributing an exclusive tautological concern in what is loosely described as 'linguistic turn'. Such homogenisation of different artistic practices and interests serves to consolidate the genealogy of American modernist art both locally and internationally. The focus on Latin American artists who have moved to the States is often geared towards this end. Here, the *writing* of the story of conceptual art —an apparatus for conveying corresponding systems of believes and value judgements— lies at the crux of contemporary debates on historiography and art criticism, international artists' networks and the centre-periphery binary.

The following discussion aims to re-evaluate transatlantic exchanges and how Latin American art practices critically engaged the socio-political context. This is important for two reasons. First, it helps shape an alternative framework for cultural production, which interrogates and seeks to change social reality by producing new means of expression, vocabularies and modes of action, and which contests the ideological isolation of artistic practice from other social activities. Second, this desire to reconnect art to public life both in terms of experiencing art *in* the public domain as well as using art as a transformative force *of* that public domain is operative in the discussions around the avant-garde.

Periodisation and Nomenclature

The breach in the writings of the history of conceptual art is best articulated in the criticism of Benjamin Buchloh, a critic how helped shape the genealogies of American art, by Seth Siegelaub, an important figure in the reception of conceptual art whose political thesis on artistic production got somewhat overshadowed in the process. The touring exhibition *L'art conceptuel une perspective* (1989-1990), which came from Paris to Madrid, included extracts from an interview by Siegelaub. In one of the omitted pas-

sages, Siegelaub outlines two main flaws in Buchloh's well-known argument on the administration of aesthetics (published in the same exhibition catalogue). First, the absence of any relation to the social, economic or cultural historical period that it pretends to describe—something that leads to a formalistic and idealistic account, "*a sort of tautological* art history as art history as art history" (Siegelaub, 1989: m/s 1). Second, Buchloh's conservative and hermeneutically-sealed version of conceptual art is based on the New York scene ("*of what he thinks happens in Manhattan between 23rd street and Canal street*", Siegelaub notes), and is singularly fixated on Duchamp: "*Like Hegel, for whom human history was conceived as the realization of the Idea, Buchloh's* conceptual art *is the realization of the Duchampian Idea*" (Siegelaub, 1989: m/s 1, m/s 3).

With this I do not wish to demonstrate the omnipresence or not of Duchamp as a historical influence. Minimalism and Duchamp did form a historical as much as a pragmatic reference point albeit not an exclusive one—as Lucy Lippard notes in 1972, even though Duchamp gave the obvious art-historical source, context and occasional strategy, most of the artists did not find his work all that interesting.[1] On the contrary, I want to highlight how constructing the history of conceptual art around any such singular reference also constructs a geographical reference, which by extension relays a cultural hierarchy.

Certainly, there are other accounts of conceptual art's relation to modernism. In the same exhibition catalogue, Charles Harrison (1990, 2002) explains that conceptual art formed a hiatus between the failure of the hegemony of American modernism, given that its modes and categories of production had become increasingly irrelevant, and the announcement of the artistic business as usual under the sobriquet of postmodernism in the late 1970s. As other critics note, locating conceptual art becomes a historiographical problem since its own practice incorporates the document (Sperlinger, 2005); put differently, conceptual art made explicit the aporia of modern art as a category since at the same time it must acknowledge and surpass its own limits (Newman, 1996).

It therefore becomes paramount to maintain a clear view in mind in relation to categories and historical periods. This distinction is central in the discussion of the avant-garde, even more so in our contemporary context of neo-liberal global (art) markets. In the creation and articulation of discourses, nomenclature plays a key role. This becomes evident in the use of the terms conceptual art/conceptualism, which can be better understood as an operative, albeit tentative, distinction. Historically, such terms

1 On the other hand, and despite the contextualisation of historical reference in the touring retrospective *L'art conceptuel une perspective*, the press reviews to the show announced Duchamp as the precursor of conceptualism abolishing the limits between idea and the work (Rodríguez, 1990; Fernández, 1990). According to María Corral, president of the exhibition's sponsors Caja de Pensiones, the exhibition was very timely, both resonating with the return to neo-conceptualism and offering the possibility to "*recrear una tendencia que ha marcado el arte contemporáneo que aquí, debido a nuestras particulares circunstancias, no pudimos vivir como en el resto de Europa*" (quoted in Rodríguez, 1990).

were used interchangeably (consider, for example, the international texts of Jorge Glusberg); notwithstanding, their use gradually became a divisionary classification for non-Western art practices within art historical discourse. Luis Camnitzer (2007) speaks in terms of conceptual *strategies* that extend into politics. Moreover, the by now seminal touring exhibition *Global Conceptualisms* (1999) brought the 'global' into the picture. The danger in the denomination of a global register for practices across sites and historical periods whose only connection with the matter at hand seems to be their predisposition to a "critical stance" notably through the use of language is evident: it replays a non-tenable generalisation regarding the prioritisation of the linguistic component in art as a means to modernist purity and abstraction, and animates a hegemonic dissolution of alternative references, both political and aesthetic, to artistic production.

The divide conceptual art/conceptualism is not the only debate in naming reference and origin. Other strands of conceptual art's historiography relate back to Henry Flynt (1961) who himself speaks of "concept art" rather than "conceptual art"; while Harrison (1988) observes how perhaps no other such brief period in the history of art has witnessed so many attempts to name a movement or to distinguish its factions: post-object art, multiformal art, non-rigid art, concept art, conceptual art, idea art, ideational art, art as idea, earthworks, earth art, land art, organic-matter art, process art, procedural art, anti-form, systems art, micro-emotive, possible, impossible, arte povera, post-studio art, meta-art. And not to forget, an analogous vocabulary develops in the discussion of modernism, post-modernism, "post" modernism, post-post modernism etc. In this process of constructing clusters of references and discursive hierarchies, the validation of different accounts in the writing, re-iterating and revising the past and a corresponding present itself accumulates value. It is these kinds of processes that ascribe value and attribute meaning that require our careful consideration.

Alternative Frameworks, Networks and Works

The mode of production and dissemination of conceptual art is particular, defined by circuits of socially engaged critics such as Siegelaub, Harrison, Glusberg, Lucy Lippard, Ursula Meyer and Michel Claura, international networks, independent gallery press and public interventions in Europe, North and South America.[2] In early 1970,

2 For gallery networks in Europe see Richards, 1999. This is not to say that conceptual art was not present or quickly absorbed by the mainstream artworld. Notable examples include *Information* (MoMA, New York, 1970), *Seven Exhibitions* (Tate, London, 1972) and *The New Art* (Hayward Gallery, London, 1972). To a lesser extent in terms of the institutional space they occupied but not the discursive space they acquired, consider *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle, Bern; ICA, London, 1969) and *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (New York Cultural Center, 1970).

Harrison meets Glusberg. They share a critical interest in artistic practices that challenge modernism's cultural hegemony and the writings of its history, and coordinate artistic exchanges by organising two exhibitions, *Art as Idea from England* (CAYC, Buenos Aires, 1971) and *From Figuration to Systems Art in Argentina* (Camden Arts Centre, London, 1971).

Demonstrating new forms of cultural production, such conceptual artworks interrogate the languages of the dominant ideologies both within the artworld (the modernist art discourse, the commercialisation of art) as much as beyond its presumed boundaries and inside the wider social sphere (imperialism, social movements, anti-colonial struggle, gender and race discrimination). In doing so, they advance a trans-categorical strategy to question and change not only the conditions of artistic production but also the hierarchies, values and systems of production of capitalist society.

The engagement of conceptual art with the artworld and the social context or, better said, with the artworld as part of a corresponding social, political and economic context results in a variety of materials, techniques and languages. Here, the use of different types of language not traditionally associated with art (philosophical, scientific, everyday) may be reflective but is not tautological. It may call attention to the material conditions of the work by signalling technical attributes of production such as size and material. However, and more importantly, it seeks to signify the process of signification *itself* in far more complex ways. As such, the multiplicity and amplitude of production becomes a means to question how the artistic *activity*, rather than just its product, communicates and functions in context. Likewise, conceptual art practices manipulate the circuits of communication not only visually (room placement after minimalism, experimentation with optical and mechanical elements in the case of photography and video, etc.) but also structurally and systemically within the semantic and pragmatic field [fig. 1].

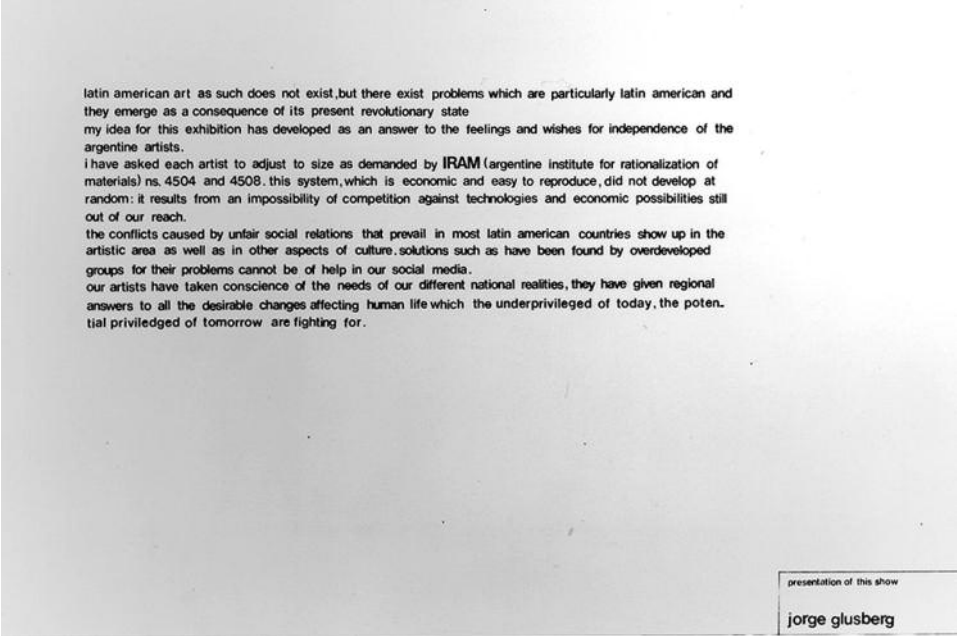
Glusberg was director of the Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Its prolific transatlantic activities highlight the importance of human life, communication and systems of signification; the need to take art out of the commercial circuits; "first"-"third" world exploitation and ideological domination; the relations across art, ideology and consumption; the active participation of the viewer; and the notion of the artist as investigator of social reality (CAYC, 1971, 1974, 1973, 1970). As Glusberg clarifies: "*el arte es una forma de significación de la realidad, un sistema semiológico; desde el punto de vista de la semiología, el arte es un discurso ideológico*" (CAYC, 1972). The differences between what was nationally presented and internationally circulated in CAYC's shows as well as Glusberg's personal trajectory can be reserved for another discussion. In either case, CAYC's international profile was materially made possible by the use of easily reproduced materials such as heliography, which Glus-

Fig. 1. *Grupo Experiencias Estéticas* (Luis Pazos, Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez), *La Cultura de la felicidad* (1971). *Arte de sistemas I,* 19 July – 22 August 1971, CAYC/Museum of Modern Art, Buenos Aires.

berg introduced for the widely travelled exhibition *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (1972-1974)[3] [fig. 2].

The interests of critics and artists from this period can be understood within their historical context (new technologies, structuralism, philosophy of language, semiology). As early as 1969, Glusberg invites Umberto Eco to Buenos Aires (as he did Clement Greenberg, Lippard and Joseph Kosuth). By 1976, Eco's *Theory of Semiotics* is translated into Spanish under the direction of Antonio Vilanova, professor at the University of Barcelona. Further highlighting the exchanges between Spain and Latin America, two particular publications discuss corresponding artistic developments close to their time of production: Simón Marchán Fiz's *Del arte objetual al arte de concepto* (1973) and Victoria Combalía's *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* (1975). The proximity be-

3 The exhibition toured Medellín (3rd Coltejer biennial), Buenos Aires, Pamplona, Madrid, Warsaw, Reykjavik, Quito, Panama, Cali, Oberlin (Ohio) and Richmond (Virginia). It was awarded the Gold Medal by the Yugoslavia-based jury for the international exhibition *Peace '75*, organised in commemoration of the 30th anniversary of the founding of the United Nations. According to Glusberg, the jury lauded the diverse international collective of contributing artists for their "*all-embracing, lucid and harmonious approach to the underlying cultural problems in countries that seek new artistic paths in the midst of the changes which they are undergoing*" (1989: 23).


latin american art as such does not exist,but there exist problems which are particularly latin american and they emerge as a consequence of its present revolutionary state
my idea for this exhibition has developed as an answer to the feelings and wishes for independence of the argentine artists.
i have asked each artist to adjust to size as demanded by IRAM (argentine institute for rationalization of materials) ns. 4504 and 4508. this system, which is economic and easy to reproduce, did not develop at random: it results from an impossibility of competition against technologies and economic possibilities still out of our reach.
the conflicts caused by unfair social relations that prevail in most latin american countries show up in the artistic area as well as in other aspects of culture. solutions such as have been found by overdeveloped groups for their problems cannot be of help in our social media.
our artists have taken conscience of the needs of our different national realities, they have given regional answers to all the desirable changes affecting human life which the underprivileged of today, the poten. tial priviledged of tomorrow are fighting for.

presentation of this show

jorge glusberg

Fig. 2. Jorge Glusberg, *Presentation of This Show* (1972). *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, touring exhibition. University of Iowa Archives. The University of Iowa Libraries.
Source: Latin American Realities/International Solutions.

tween theoretical discussion and subject matter is not only temporal. It extends to the use of similar sociological frameworks, an informed reflection with socio-political extensions and a critical orientation to reconnect art with social praxis. Indeed, these authors offer methodological and theoretical insights regarding both conceptual art and art's social function that remain relevant in understanding cultural production today.

Combalía (1975) explains how the communicability of the work is made possible because of a sufficient common code. While interpretation derives from the cultural environment that conforms to the dominant ideology, one can find new ways of expression, given that reality evolves, that are not yet assimilated by ideology—and, we can add, by the market. From a similar perspective, Marchán Fiz (1972) discusses the artwork within its socio-cultural context as part of a system of communication, and calls for a new syntactic-semantic model in order to understand the dialectics of conceptual art. This, for Marchán Fiz, functions as an alternative to the American artistic colonisation. Moreover, it distinguishes the critical challenge, which Latin American art faced within its context of military oppression and imperialist exploitation, from a generalised understanding promoted then as it is now of an a-political and tautological linguistic conceptualism.

Reconsidering the Avant-garde

Conceptual art practices populated sites traditionally reserved for art criticism and moved beyond those spaces traditionally reserved for art (the museum room, frame or pedestal). They concretised an enquiry beyond individualised perception, a history of styles and problem solving in colour and form, and the narrative of ruptures well-contained within an autonomous art system. (It is not that one cannot historicise style, but one certainly needs to contextualise corresponding attitudes and interests.) By claiming the streets and other public sites, by manipulating systems of reference and by juxtaposing objects, activities, attitudes and languages not traditionally associated with art, they invalidated the conferral of art status by virtue of presence or declaration. In doing so, conceptual art redirected attention to meaning-making processes within the continuum of social semiosis,[4] and relocated the production and communication of art within its historical and socio-political context.

From this perspective, the tendency to dematerialise the *object* of art can be understood as part of a critical programme to challenge art's markets and the ideological constructs that support them (the artist-genius, the expert critic, and the viewer-consumer). This disqualifies the *origin* or hierarchy of authorship: it is neither the work that is more important than the idea nor the idea than the execution; rather, it is a question of how to *articulate* the dialectics of experience and reflection *as* the dialectics of criticism. Seeking to reconnect art with life both in terms of lived experience and as part of social communication, artistic practice does not only address reality as its theme. On the contrary, it structurally, organically, articulates how itself is part of cultural production partaking discursive operations and ideological structures that run across all spheres of public life.

If there is a critical instruction for contemporary art this is not to be found in the prioritisation of the idea, thus rendering construction irrelevant. Rather, it lies in conceptual art's intention to manipulate the negative moment, which its assault on official and habitual reading and viewing regimes creates. A critical moment of categorical transgression, this opens a provisional discursive space, a space of semantic ambiguity where recognition collapses and experience (or the type of experience that modernist discourse defines and capitalist culture promotes) cannot be guaranteed. Shaping its legacy today, conceptual art not only challenged the way we do and talk about art, but also exposed decision—and meaning—making processes beyond the space of art as a

4 The field of semiosis consists of the syntactic (relations between signs), the semantic (relations between signs and their sense) and the pragmatic (relations between signs and users). Any object can function as a sign when its presence enables one to take into account something that is not present (Morris, 1971).

public and social space. By manipulating the interrelation of the artwork to the world, it interrogated art's function and mode of communication, and demonstrated the dialectic relation between art and criticism, and between artistic and everyday experience.

The articulation of this dialectics is one of the contributions of conceptual art to the consideration of the avant-garde as a category. A second one is how it allows us to refocus on art's autonomy in relation to its resistance to be assimilated by the culture industry. Conceptual art practices offer new modalities of reading both the work and its surrounding environment, a reflective *mode* of engaging with context that is initially performed on the work's own body in order to indicate a critical strategy for reading the world. Here, the work can be evaluated by its ability to sustain a critical distance and resist to affirmatively (re)produce the systems, structures and hierarchies it seeks to challenge—that is, resist a permanent inscription within the discursive apparatuses it interrogates.

Bibliography

CAMNITZER, Luis
— *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

CAYC
— *Art Systems in Latin America*, touring exhibition, Buenos Aires, CAYC, 1974.
— *Art and Computers in Latin America*, exhibition, July, Minneapolis, University of Minnesota, 1973.
— *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, touring exhibition, Buenos Aires, CAYC, 1972. ICAA document, 761168.
— *From Figuration to Systems Art in Argentina,* touring exhibition, Buenos Aires, CAYC; London, Camden Arts Centre, 1971.
— *2.972.453*, exhibition organised by Lucy Lippard, December, Buenos Aires, CAYC, 1970.

COMBALÍA, Victoria
— *La poética de lo neutro*. Barcelona: Debolsillo, 1975.

FERNÁNDEZ, Horacio
— "El arte-lenguaje", *El Mundo*, 21 March, 1990, p. 48.

FLYNT, Henry
— "Conceptual Art". In: *An Anthology of Chance Operations* [...] YOUNG, La Monte T. and MAC LOW, Jackson (eds.) New York: Heiner Friedrich, 1963 [1961].

GLUSBERG, Jorge
— *Art in Argentina*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1989.
— "Arte e ideología en cayc al aire libre". In: *Arte de Sistemas II*, exhibition catalogue, Buenos Aires, CAYC, September 1972.

HARRISON, Charles
— "A Crisis of Modernism". In: *Blast to Freeze British Art in the 20th Century*, touring exhibition, Ostfildern, Cantz, 2002, pp. 221-24.
— "Art Object and Artwork". In: *L'art conceptuel, une perspective*, touring exhibition, Paris, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1990, pp. 61-64.
— "The Suppression of the Beholder: Sculpture and the Late Sixties". In: *Starlit Waters: British Sculpture: An International art 1968-1988*, Liverpool, Tate Gallery, 1988, pp. 40-44.

LIPPARD, Lucy
— "Escaping Attempts". In: *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972* [...] Berkeley: University of California Press, 1972, pp. vii-xxii.

MARCHÁN FIZ, Simón
— *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Corazón, 1972.

MORRIS, Charles
— "Foundations of the Theories of Signs". In: *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971 [1938], pp. 13-71.

NEWMAN, Michael
— "Conceptual Art from the 60s to the 90s: an Unfinished Project?". In: *Kunst and Museumjournaal*, English edition, vol. 7, no. 1/2/3, 1996, pp. 95-104.

RICHARDS, Sophie
— *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77, Dealers, Exhibitions and Public Collections*. Lynda Morris (ed.) London: Ridinghouse, 2009.

RODRÍGUEZ, Eduardo
— "El arte conceptual en Madrid, a través de 150 obras de sus principales artistas". In: *El Mundo*, 21 March, 1990, p. 48.

SIEGELAUB, Seth
— "L'art conceptuel", interview with Seth Siegelaub and Michel Claura, in *XXe siècle*, no. 41 (December), 1973, pp. 156-59. Reprinted in: *Conceptual Art: a critical anthology*. Alexander Alberro and Blake Stimson (eds), Blake Stimson (trans.). Cambridge MA: The MIT Press, 1999, pp. 286-290.
— [Additional text to Seth Siegelaub interview published in *l'Art Conceptuel: Une Perspective,* Paris: l'ARC, 1989]. Manuscript, 1989. The Seth Siegelaub Papers. Gift of Seth Siegelaub and the Stichting Egress Foundation, Amsterdam, I.A.109. The Museum of Modern Art Archives, New York.

SPERLINGER, Mike
— "Orders! Conceptual Art's Imperatives". In: SPERLINGER, Mike (ed.) *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*. London: Rachmaninoff's, 2005, pp. 1-28.

Materia política: Marcos Kurtycz, León Ferrari y el Retorno de lo (Sur)real

MARA POLGOVSKY EZCURRA

"On peut même dire que c'est à partir du moment où le signifiant
(les faux idéogrammes de Masson, les missives impénétrables de Réquichot)
se détache de tout signifié et largue vigoureusement
l'alibi référentiel, que le texte (...) apparaît."
Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*

"*Perseguir el origen del signo es pintar, es entrar en materia y en la materia*" (Jitrik, 1991). Cuando el crítico literario Noé Jitrik evoca esta arqueología del signo piensa en la obra de León Ferrari, y la forma en que la escritura atraviesa el conjunto de su creación, ya sea cuando la exploración compulsiva y repetitiva del signo lo va vaciando de discurso, ya cuando el artista transcribe en braille poesía surrealista o fragmentos de textos bíblicos. A pesar de la transversalidad de esta preocupación por el lenguaje y sus signos, la obra de Ferrari ha sido dividida en dos ejes diferenciados e incluso antagónicos: por un lado, la poética, por el otro, la política. Así, para Josefina Ludmer (2005: 33), en el "territorio" Ferrari, "*las formas puras y las formas políticas son dos caminos y estaciones separadas. Y aparecen como modos opuestos de procesar el sentido: el arte político lo satura totalmente y el arte puro lo vacía*".

Este territorio bifurcado no puede más que referirnos a las tensiones entre el modernismo, idealmente orientado hacia la búsqueda del arte puro, y la vanguardia artística, interesada en la politización del arte a partir de la fusión arte-vida (Bürger 1984: 47-54). El símil de las estaciones es así parte de una larga genealogía que, en la contemporaneidad, ha llevado a postular una diferencia fundamental entre el arte conceptual y el conceptualismo, o bien, como escribió Simón Marchán Fiz (1994: 269), entre el "*conceptualismo puro*" y el "*conceptualismo ideológico*". Las reflexiones de Suely Rolnik (2010) sobre este periodo ponen en duda la validez de esta binarismo, cuyos fundamentos yacen, de acuerdo con ella, en un impulso por separar la macropolítica, que comprende los conflictos de clase, religión o género, de la micropolítica, terreno íntimo y sensible. Así, la crítica considera que esta taxonomía es problemática para pensar la producción artística en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, porque fue precisamente esta separación la que "comenzó a disolverse" durante aquellos años. Para Rolnik (2010: 156), repetir el corte entre poética y política es negar el territorio "*extraño*" que surge en su cruce, e incluso bloquear su "*potencia cuestionadora*". Una investigación sobre el carácter político-poético del arte del periodo deberá, en cambio, entender la forma de la obra y su materialidad como elementos indisociables de su in-

serción en el entorno, físico y discursivo. "*Cuando dicha inserción ocurre*", apunta la crítica, da origen a una "*nueva política de subjeti*vación" y abre la posibilidad para el desarrollo de "*nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social*"[1].

Rolnik describe este momento de entrecruce entre política y poética desde el asombro y el entusiasmo que produce la novedad[2]. No menciona experiencias previas ni la posibilidad de que este régimen estético híbrido fuera parte de un retorno, en una historia que, lejos de suceder en un tiempo lineal, vacío y homogéneo[3], se compone de fracturas y retornos. Sin embargo, al acerarnos a algunos de los cuadros escritos y heliografías de León Ferrari, así como a la producción gráfica del menos conocido Marcos Kurtycz, los fantasmas de experiencias artísticas previas, particularmente el surrealismo, adquieren tal fuerza que se vuelve necesario incorporarlas a la discusión sobre el arte latinoamericano durante los años 70. Este trabajo busca entonces, por un lado, explorar cómo situar la materialidad de la obra de arte frente al paradigma crítico del conceptualismo, y con esto abrir paso al estudio de algunas obras de Ferrari y Kurtycz desde la noción de lo poético-político. Por el otro, discutir las producciones vanguardistas de estos creadores en relación a una herencia (¿herida?) surrealista, que no necesariamente se transmitió (¿o se infringió?) por medio de "voces autorizadas", es decir, de aquellos que tuvieron contacto directo con el movimiento surrealista, sino que siguió el curso de quienes, como escribió Bretón en 1922, "*dejaron todo*" y se "*lanzaron a los caminos*"[4].

En esta concepción de un surrealismo diaspórico cabe mencionar el trabajo reciente de Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza, titulado *Surrealism in Latin America, Vivismo Muerto*, y particularmente las palabras de Speranza donde postula:

> "*Recent accounts of Latin American art and literature treat surrealism as a closed historical episode. However, a closer scrutiny of the early works of some of the more innovative writers and artists of the last decades shows that the story can be told differently, if we trace the networks of a "clandestine surrealism" still fuelled today by the passion for the real that signalled the great aesthetic revolutions of the twentieth century. Surrealism seems to be the seed, indeed, of a wandering and uprooted art eager to conjure up the intensity of life through the generative grace of chance,*

1 Como escribe la crítica, si en el arte de este periodo hay política y hay poética, "*éstas son absolutamente inseparables en la forma precisa de un solo y único gesto y en el diagrama intensivo de su potencia deflagradora*" (Rolnik, 2010: 158).

2 Me refiero específicamente al texto titulado "Desvío hacia lo innombrable", presentado en el *Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo* (SITAC), México, 2009.

3 En sus conocidas *Tesis de la filosofía de la historia*, Walter Benjamin (1989: 187) atribuye estas características a la concepción del tiempo en el historicismo.

4 Véase el artículo de Graciela Speranza "Wanderers" (2012: 193-211).

ready to turn the negative excess of the world's pain into affirmative excess and to dissolve political boundaries along the way" (Speranza, 2012: 195).

El trabajo de Kurtycz y Ferrari nos permite explorar las potencialidades de un surrealismo clandestino o desenraizado. Ahí confluyen azar, dolor, exceso y erotismo, al tiempo que la relación entre las llamadas vanguardias históricas y la neo-vanguardia adquiere un sentido renovado. Más aún, ganan importancia los espacios de encuentro e intercambio entre la experimentación artística europea y latinoamericana, en una temporalidad que no es lineal y teleológica sino cíclica y fragmentaria.

Marcos Kurtycz llegó a México en 1968, a pocos meses de la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas. El ambiente político en el país era álgido, ya que las estrategias de cooptación del estado autoritario lucían debilitadas y las prácticas disciplinarias que sostenían la estabilidad política habían sido abruptamente expuestas: un sistema extendido de cooptación, adoctrinamiento y vigilancia, que buscaba extender el mito de la nación revolucionaria, al tiempo que reprimía cualquier cuestionamiento de la historia oficial y las políticas desarrollistas (véase: Debroise y Medina, 2006; Montemayor, 2010).

Kurtycz nació en 1934 en un pequeño poblado al sur de Polonia y perdió a su madre, judía, durante la Segunda Guerra Mundial. Después de realizar estudios de cibernética, incursionó en las artes gráficas de manera medianamente clandestina, a fin de evitar las críticas que atraía cualquier práctica estética independiente del estado en el contexto socialista. Sus conocimientos de cibernética lo llevaron a explorar los elementos estructuradores del lenguaje, las múltiples maneras de imaginar estrategias de escritura y la visualidad de los códigos comunicacionales no lingüísticos. Así, su primera exposición en Varsovia (1968) mostró un conjunto de *Relieves cibernéticos* y *Algoritmos plásticos*, creados a partir de la intervención de dispositivos de almacenamiento de información, como tarjetas de memoria, que contienen códigos creados por el hombre, pero no son estrictamente semánticos ni éste es capaz de descifrar sin apoyos tecnológicos[5].

El artista se exilió en México por razones primordialmente personales, pero no por ello menos políticas en un contexto de Guerra Fría. Su llegada a este país le permitió dejar atrás su pasado como trabajador industrial y volcarse completamente hacia las artes gráficas y la experimentación intermedial. Los contrastes en la práctica artística entre Polonia y México, así como su intensa búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, lo convirtieron en pionero del *performance*, el arte postal y el arte cibernético en este país. Sin embargo, su trabajo estuvo siempre acompañado de una crítica al mundo del arte, que lo mantuvo en los márgenes de la institucionalidad artística. Una de las cons-

5 "Algorytmy Plastyczne" (folleto de exposición), Archivo Marcos Kurtycz.

tantes en sus producciones gráficas es el lenguaje, pero no como medio de transmisión de una idea o proposición, sino como gesto gráfico o escritura no lingüística, únicamente descifrable por medio de sensaciones y afectos.

Kurtycz publicó el *Libro de color natural* (1976) a ocho años de su exilio, en una época en la que participó activamente en redes de arte correo, y mantuvo una correspondencia importante con, entre otros, la fotógrafa Lourdes Grobet, radicada en Londres. Durante estos años, también experimentó con distintas técnicas de impresión, incluyendo la serigrafía y el fotocopiado, y realizó diversos libros de artista. La diferencia entre estos y el *Libro de color natural* es que, mientras los primeros eran generalmente ejemplares únicos o gemelos[6], este último fue impreso en mil copias y distribuido en algunas librerías y circuitos intelectuales.

El *Libro* consiste en una sucesión de grafismos y escrituras inventadas, que en algunas ocasiones ocupan toda la página y en otras acompañan dibujos esquemáticos, collages, fotomontajes eróticos e historietas [figs. 1 y 2]. El único texto que recurre al alfabeto latino es una frase de Umberto Eco situada al comienzo de la obra, que invita a pensar el lenguaje en sus "*términos mínimos*" e "*individualizar la estructura elemental de la comunicación*". "*Solamente en el caso de que consigamos individualizar este modelo*", continúa la cita, "*nos será posible estudiar todos los fenómenos culturales bajo el aspecto comunicativo*"[7]. Estas palabras pueden entenderse como las instrucciones de lectura para las alrededor de ochenta páginas siguientes, donde la escritura se convierte en un conjunto de trazos curvilíneos y caligrafías de un lenguaje que permanece lingüísticamente incomprensible, pero no es por esto menos expresivo. ¿Qué sentidos adquieren estas grafías indisciplinadas, que se resisten a pertenecer a un código, aún cuando exaltan su función comunicativa?

Al detenernos en el análisis del *Libro* es posible percibir que éste no es una mera aglomeración de caligrafías lúdicas, sino que se estructura por medio de la repetición de un mismo elemento gráfico y la exploración de variaciones, mismas que surgen a partir de su yuxtaposición con otros elementos pictóricos. Así, por ejemplo, si en la sexta página hay dos bocas que se besan [fig. 3], en la página siguiente el lugar de las bocas se invierte y posteriormente éstas se multiplican, avanzando hacia un grado de abstracción donde sólo es posible rastrear una leve sugerencia de su origen [fig. 4]. Este principio repetitivo dota al libro de un carácter a la vez compulsivo y ominoso: conforme aparecen

6 Kurtycz realizó numerosos libros gemelos como parte de *performances* o "artefactos", como solía llamarlos. En éstos el artista imprimía rastros corporales u otros elementos en hojas doble carta, las unía y posteriormente las cortaba a la mitad con un hacha, dando origen a dos libros gemelos (aunque jamás idénticos). Era común que regalara una de las copias.

7 El texto de Eco fue tomado de su introducción a la semiótica, titulada *La escritura ausente* (1986: 35). En éste es palpable la importancia de la lingüística como prisma para entender un amplio espectro de fenómenos culturales durante la década de 1970.

Fig. 1.
Marcos Kurtycz, *Libro de color natural*, 1976.
Colección privada.

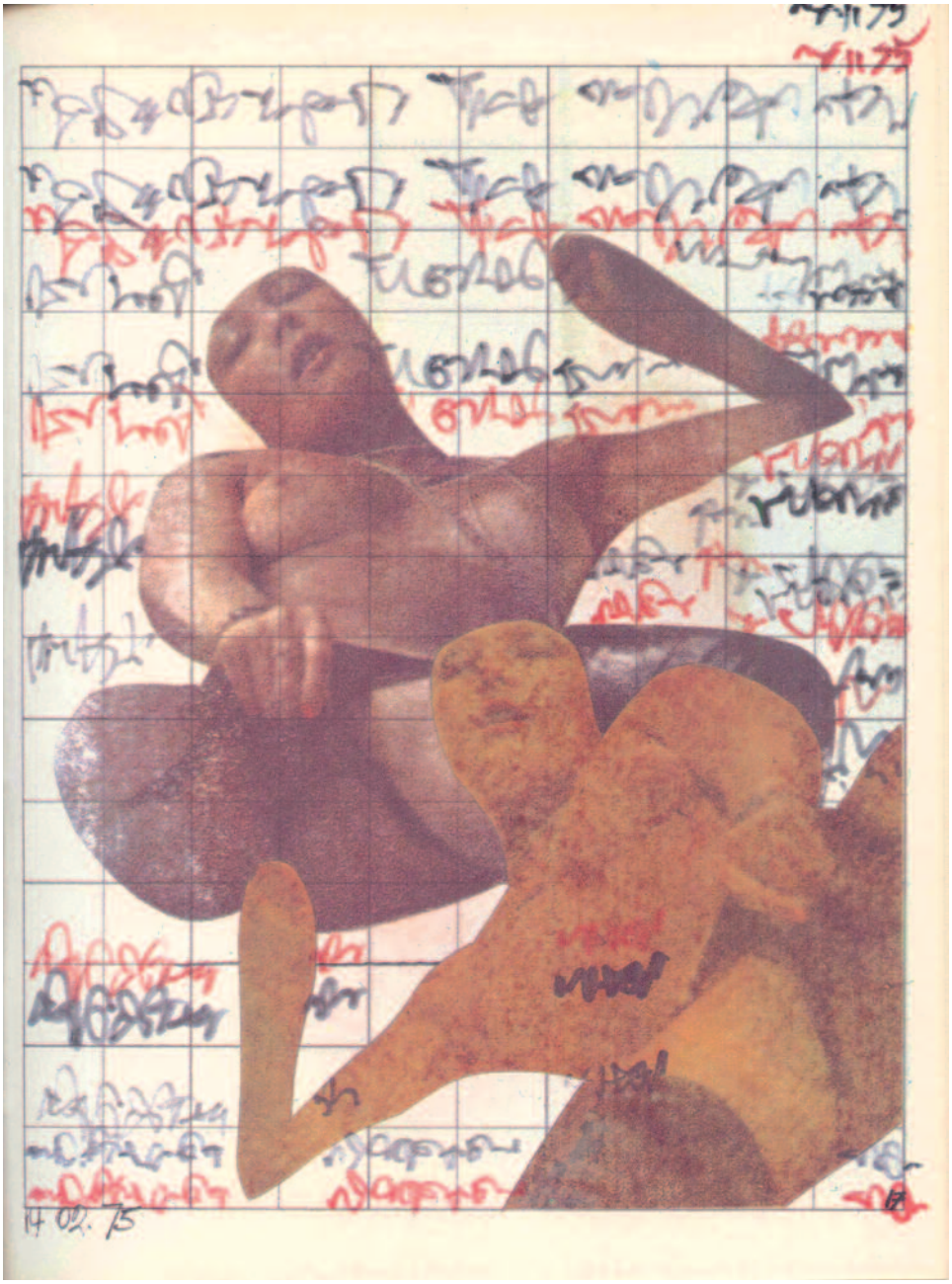


Fig. 2.
Marcos Kurtycz, *Libro de color natural*, 1976.
Colección privada.

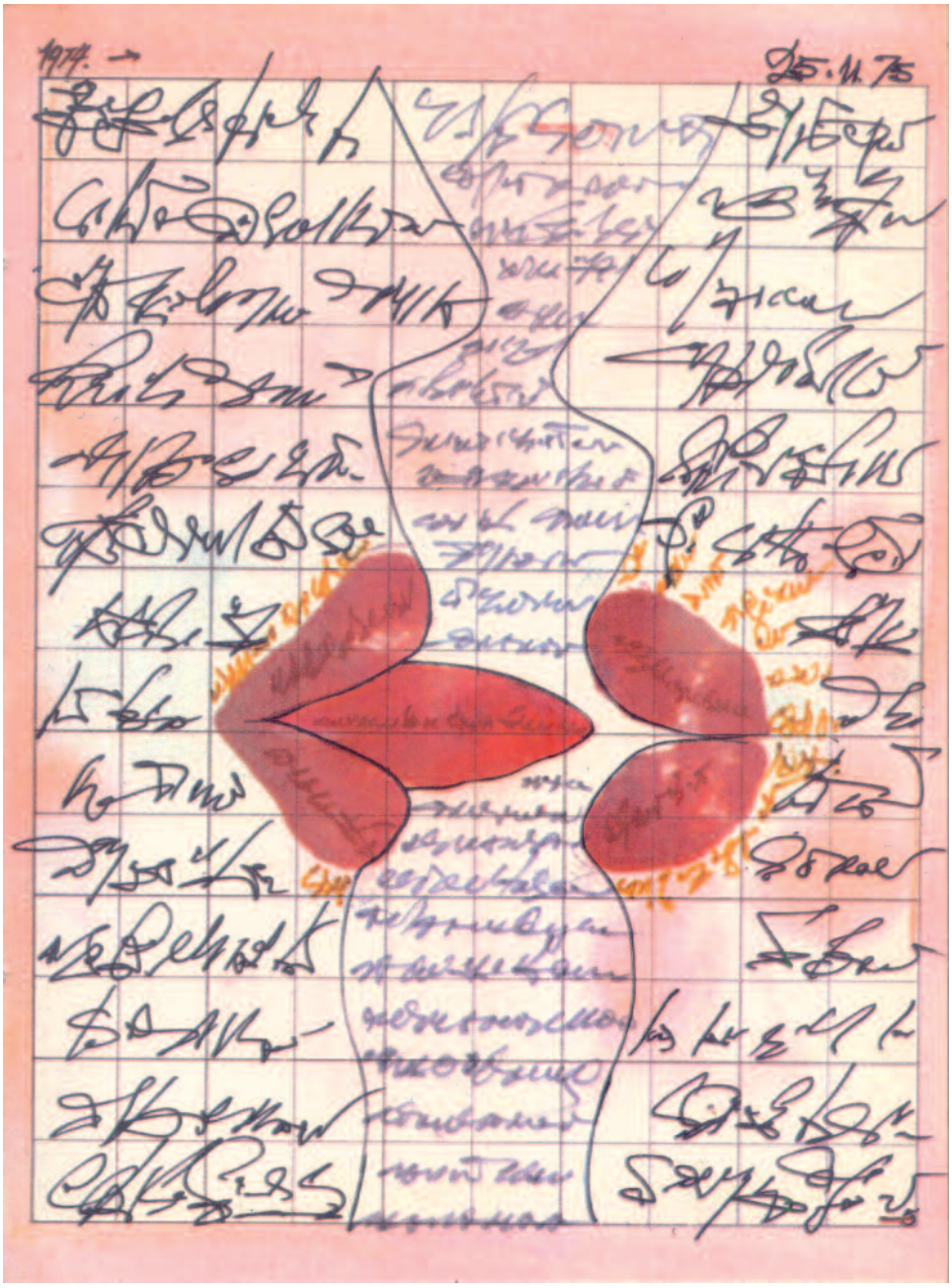


Fig. 3.
Marcos Kurtycz, *Libro de color natural*, 1976.
Colección privada.

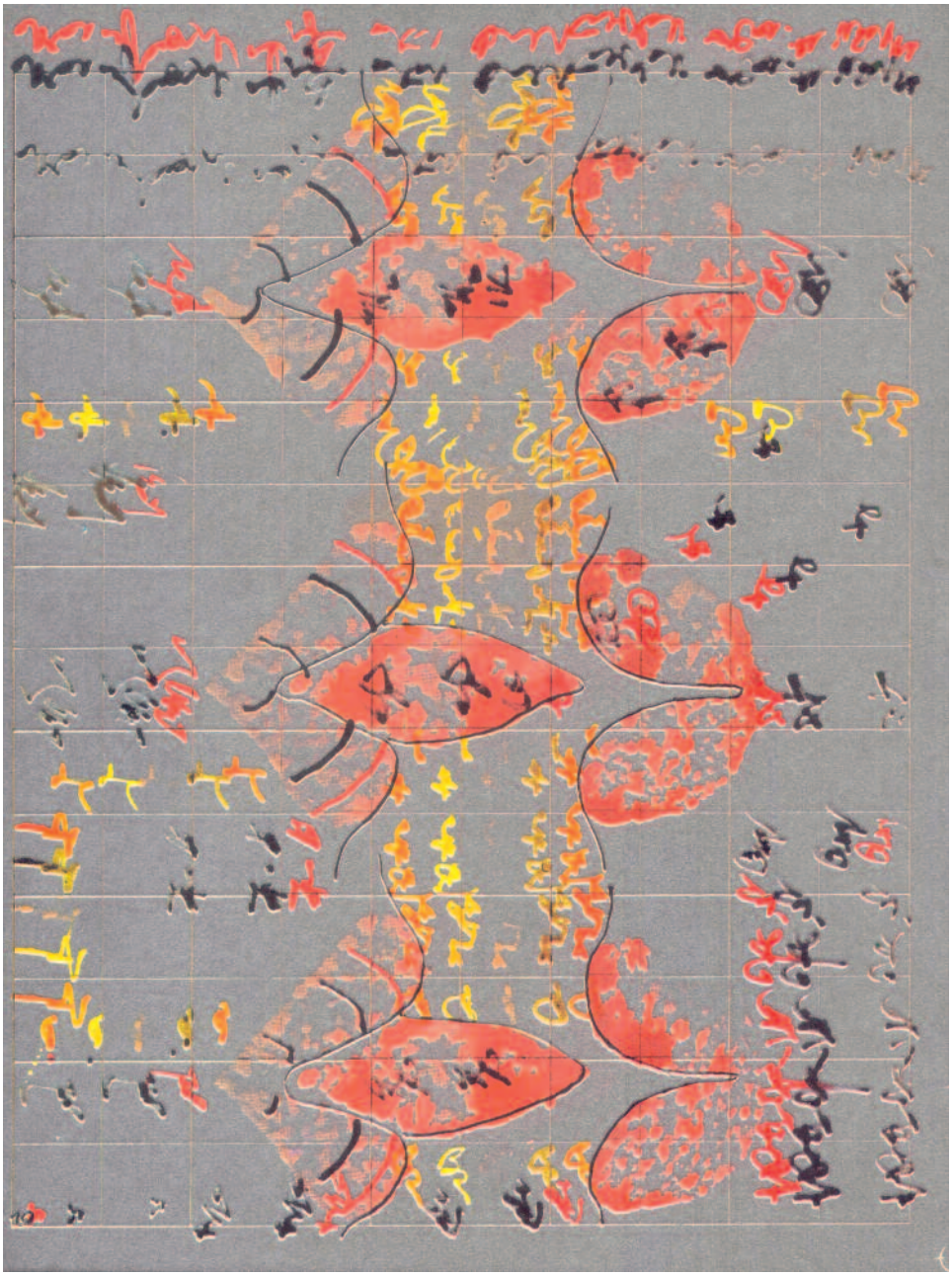


Fig. 4.
Marcos Kurtycz, *Libro de color natural*, 1976.
Colección privada.

nuevos elementos, llevan rastros de estados anteriores, al tiempo que exponen la pulsión de regreso hacia éstos[8]. En la medida en que los trazos que resurgen compulsivamente en el texto tienen claras alusiones eróticas, una lectura posible remite al carácter traumático de lo Real (en mayúscula, es decir, lo Real en Lacan), como un orden separado de lo simbólico que resiste su plena representación y se experimenta por medio de la angustia y el deseo[9]. Discutir la obra de Kurtycz desde lo Real tiene consecuencias importantes, ya que permite pasar de una lectura puramente esteticista al estudio del carácter poético-político de la obra y la manera en que ésta problematiza la categoría de conceptualismo. Para avanzar en este sentido debemos preguntarnos ¿en qué términos han de discutirse los vínculos entre lo Real y lo conceptual(ista) cuando la obra de arte no busca saturar el sentido con imaginarios políticos sino que comunica por medio de gestos y trazos deformados? ¿Qué peso ha de otorgarse a lo gráfico, es decir, lo material, por un lado, y lo erótico, por el otro, en el arte conceptualista de los años setenta?

A fin de responder a estos interrogantes es pertinente pasar a la discusión de *Imagens* (1989), la serie de caligrafías que Ferrari produce durante su exilio en Sao Paulo (1976-c. 1986), después de la dura experiencia del golpe militar en Argentina y la desaparición y fusilamiento de su hijo Ariel. Como ha escrito Andrea Giunta (2009: 7), estas caligrafías "*son testigos y depósitos de experiencias que se tejieron en el orden de un tiempo acosado por la violencia*". Aún así, participan de "*un lenguaje tensado por la sensualidad, el erotismo y el humor*" (Giunta, 2008: 74), rasgos primordiales de las creaciones del artista a lo largo de estos años. La serie abre con un conjunto de experimentos con "*bloques de líneas en ritmos y movimientos diversos, paralelas, zigzagueantes, temblorosas*" (Giunta, 2008: 68). Los cuadros *Mensaje* (1979) y *Kama Sutra* (1980) [figs. 5 y 6] corresponden a esta secuencia y este último construye una narrativa erótica a partir de "*líneas apasionadas*" y "*enlaces perturbados*" (Giunta, 2008: 68).

En una primera lectura, estos ejercicios lucen como puramente gestuales, y contribuyen a la apreciación estrictamente poética de la obra del artista. Pero esta mirada cambia cuando surge, dentro de la serie, *Código de señales secretas* (1979) [fig. 7]. Esta obra desarrolla un vocabulario por medio de la creación de correspondencias entre letras del alfabeto latino, algunas del griego y diversos signos matemáticos, por una parte, y trazos sencillos de líneas paralelas, curveadas y trenzadas, por la otra. Así, *Código de señales secretas* sugiere, no sin cierto humor, que todo lenguaje es tan arbitrario y ajeno

8 En *Compulsive Beauty*, Hal Foster (1993) discute lo ominoso o lo siniestro (the *uncanny*) como la característica fundamental del surrealismo. Escribe: "*if there is a concept that comprehends surrealism (...) I believe this concept to be the uncanny, that is to say, a concern with events in which repressed material returns in ways that disrupt unitary identity, aesthetic norms, and social order*" (xvii).

9 Si bien las definiciones de lo Real son múltiples, puede entenderse como aquello que el sujeto (individual o colectivo) "*debe mas no logra acomodar*" en el universo simbólico (Belsey, 2005: 14).

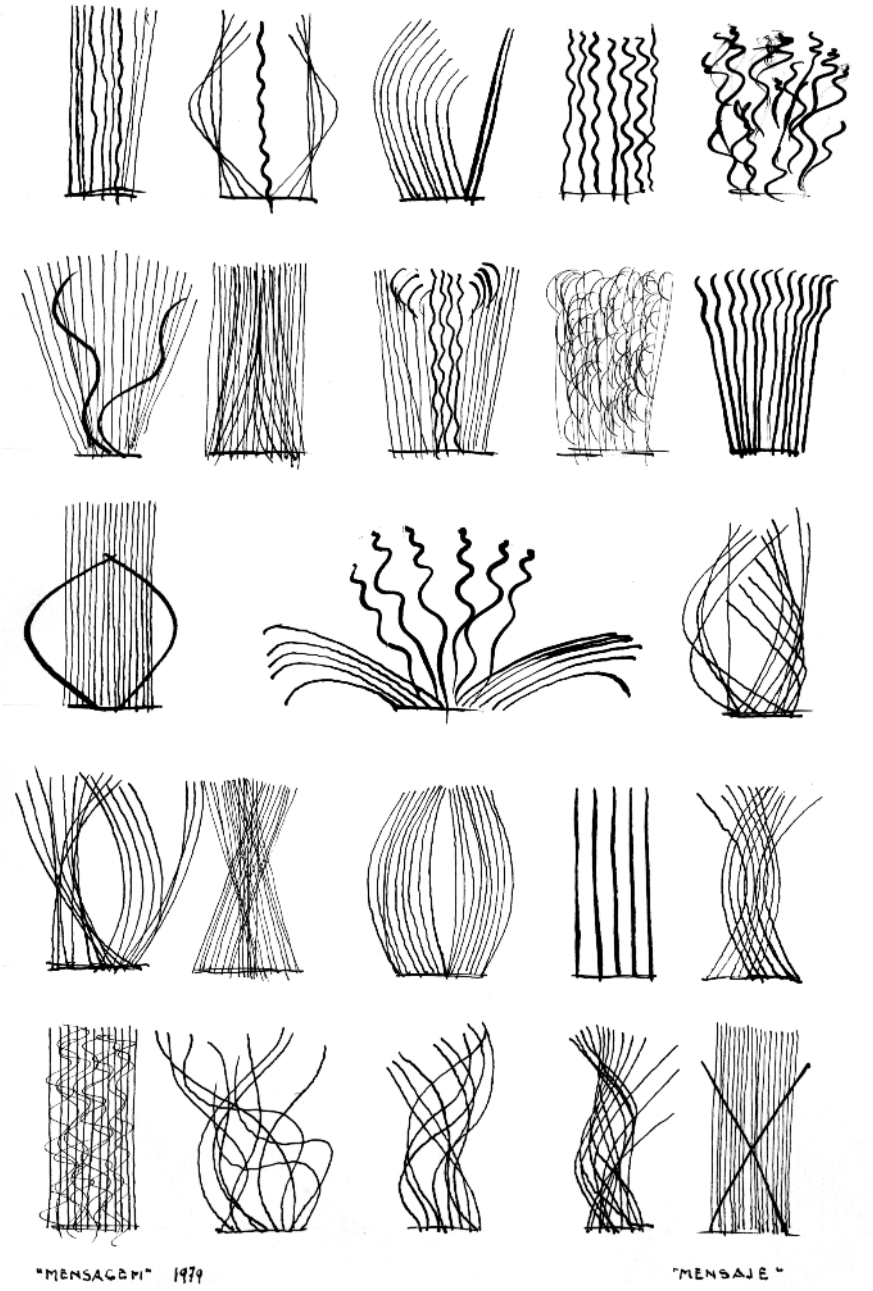


Fig. 5.
León Ferrari, *Mensaje*, 1979. De la serie *Escrituras*.
Impresión xerográfica, 33 x 22 cm.
Colección MACG, INBA. Fotógrafo Adrián Rocha Novoa.

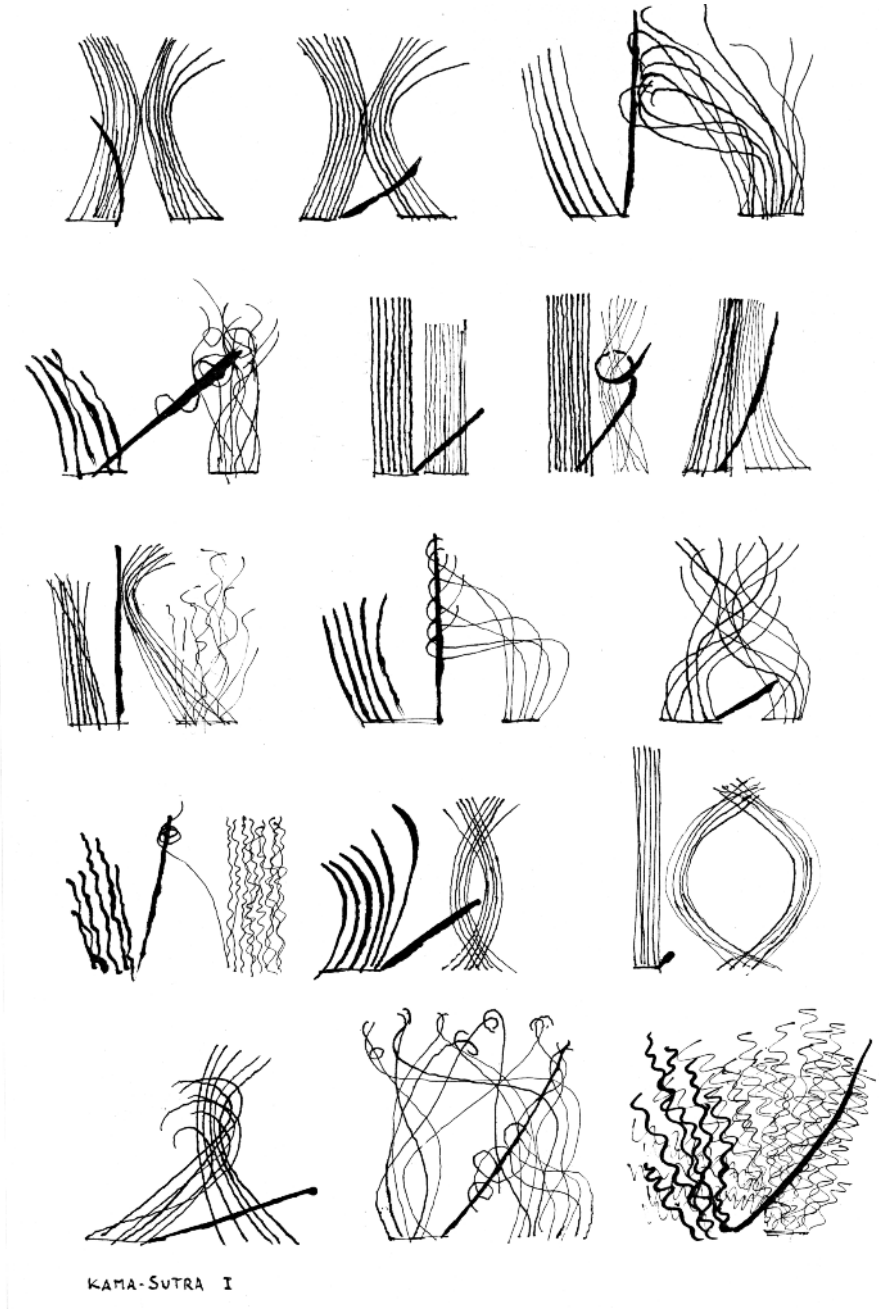


Fig. 6.
León Ferrari, *Kama Sutra I*, ca. 1980. De la serie *Escrituras*.
Impresión xerográfica, 33 x 22 cm.
Colección MACG, INBA. Fotógrafo Adrián Rocha Novoa.

Fig. 7.
Código de señales secretas, 1979. De la serie *Escrituras*.
Impresión xerográfica, 33 x 22 cm.
Colección MACG, INBA. Fotógrafo Adrián Rocha Novoa.

al sujeto como incompleto, limitado y ciego de sus propias omisiones. Asimismo, la obra invita a leer *Imagens*, en su conjunto, desde la tensión entre lo gestual y lo discursivo, sin disociar estos elementos ni limitar el primero a lo poético y el segundo a lo político. Las referencias abiertamente (macro)políticas son sin duda sutiles (¿o inexistentes?), pero esto no sustrae a la obra —como señala Néstor García Canclini (2008: 24-25)— del "*choque de lo heterogéneo*" que caracteriza al arte crítico según Jacques Rancière (2005: 47) y que "*pretende agudizar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado*"[10].

Si bien Kurtycz y Ferrari jamás tuvieron contacto entre sí, la sincronía de su praxis artística permite identificar algunas tendencias de época, que se conforman a partir del entrecruce entre experimentación, crítica institucional, tecnología y localidad. Es notable en ambos artistas el uso de ciertas técnicas de bajo costo y fácil reproducción como la xerografía y el *letraset*. Éstas muestran su distancia de la idea romántica del genio artístico, pero evitan también ciertas convenciones estéticas características del arte político de los años sesenta, más cercanas del formalismo ruso que del collage surrealista. El formato libro es también singular, por su recepción primordialmente íntima, su portabilidad, su trabajo como un conjunto y su difícil inserción en los circuitos comerciales del arte. De hecho, tanto el formato como las técnicas utilizadas en *Imagens* y *Libro de color natural*, reflejan la experiencia de Kurtycz y Ferrari en circuitos de arte correo, como una estrategia de circulación de obra distinta al museo y la galería, que privilegia la constitución de redes comunicativas, antes que la singularidad y el valor de la obra[11].

En ambos artistas el lenguaje figura como una "presencia material" que se resiste a servir a un discurso unívoco —como la ejemplificación tautológica de un concepto, a la manera de Joseph Kosuth (1999)— sin por esto impedir la comunicación, la expresión de afectos y el juego. Como apunta Jitrik, esta aproximación al leguaje forma parte de la construcción de una genealogía del signo y la identificación de sus elementos mínimos. Pero este ejercicio no postula orígenes indiscutibles, sino que crea un amplio terreno de potencialidades, donde la exploración del signo, antes que cuestionar, oponer o reiterar algún discurso, atraviesa la distribución misma de lo decible y lo visible, así como las jerarquías entre estas dimensiones. En este sentido, sitúa en una relación

10 En relación al lugar de lo indeterminado, el azar y el automatismo, Giunta (2009: 8) subraya la manera en que los escritos de Ferrari evocan "*las prácticas del surrealismo*". "*No podemos dejar de lado*", escribe Giunta, "*que la obra de Ferrari haya sido leída en el contexto del surrealismo argentino en la histórica exhibición que Aldo Pellegrini organizó en 1967 en el Instituto Torcuato di Tella, ni tampoco que en muchas oportunidades Ferrari haya copiado en sus dibujos los poemas de Breton (*Amor libre*, en la traducción del mismo Pellegrini)*" y haya hecho referencia a la obra de Jean-Pierre Duprey.

11 Sobre Kurtycz y el arte correo véase Marcin (2011, 145-176).

próxima e indisociable, a la poética y la política, lo material y lo discursivo, la macro y la micropolítica. Más aún, en ambos artistas las referencias eróticas surgen de manera compulsiva y ominosa, mas no pertenecen a una esfera distinta al lenguaje y su materialidad. En cambio, como en el arte surrealista, regresan desde lo reprimido[12], en íntima relación con la experiencia de lo político (brutal en ambos casos) y, en un sentido más amplio, desde el núcleo traumático de lo Real (Žižek 2008: 137)[13].

12 Véase Foster (Foster 1993, 57).

13 Agradezco a Ana María García y Alejandra Kurtycz por haberme permitido explorar el archivo de Marcos y reproducir aquí sus imágenes. Asimismo, mi gratitud va hacia la Fundación Augusto y León Ferrari, que me ha apoyado y acompañado en la investigación y la difusión de sus resultados. Este trabajo es parte de una tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.

Bibliografía

BELSEY, Catherine
— *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism*. Londres: Routledge, 2005.

BENJAMIN, Walter
— "Tesis de la filosofía de la historia". en: *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1989, vol. 1, pp. 175-192.

BÜRGER, Peter
— *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauthémoc (eds.)
— *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968*-1997. México: UNAM, 2006.

ECO, Umberto
— *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Barcelona: Lumen, 1986.

FERRARI, León
— *Imagens*. Sao Paulo: Exú, 1989.

FOSTER, Hal
— *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA/Londres: MIT Press, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor
— "El caso raro de León Ferrari". En: *León Ferrari. Obras, 1976-2008*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008, pp. 24-40.

GIUNTA, Andrea
— "León Ferrari. Textura del dibujo". En: *León Ferrari - Henri Michaux. Un diálogo de signos*. Buenos Aires: Jorge Mara-La Ruche, 2009, pp. 7-11.
— "Líneas, planos y el dibujo del sonido: León Ferrari, São Paulo, 1979-1986". En: *León Ferrari. Obras, 1976-2008*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008, pp. 62-80.

JITRIK, Noé
— "La Mano". En: *Escrituras y esculturas de León Ferrari*. Buenos Aires: Álvaro Castagnino Galería de Arte, 1991.

KOSUTH, Joseph
— "Art After Philosophy". En: ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA/Londres: MIT, 1999, pp. 158-177.
— *León Ferrari - Henri Michaux. Un diálogo de signos*. Buenos Aires: Jorge Mara-La Ruche, 2009.

LUDMER, Josefina
— "El territorio de León Ferrari". En: Giunta, Andrea (ed.) *León Ferrari. Escritos en el aire. 1961-2005*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes, 2005, pp. 33-38.

MARCHÁN FIZ, Simón
— *Del Arte Objetual Al Arte de Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, 1994.

MARCIN, Mauricio (ed.)
— *Artecorreo*. Mexico: Museo de la Ciudad de México, 2011.

MONTEMAYOR, Carlos
— *La violencia de estado en México antes y después de 1968*. México: Debate, 2010.

PÉREZ-ORAMAS, Luis
— "León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets". En: *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2009, pp. 12-45.

RANCIÈRE, Jacques
— *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma-MACBA, 2005.

ROLNIK, Suely
— "Desvío hacia lo innombrable". En: MEDINA, Cuauthémoc (ed.) *Sur, sur, sur, sur: Séptimo simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo (SITAC)*. México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010, pp. 149-161.

SPERANZA, Graciela
— "Wanderers. Surrealism and Contemporary Latin American Art and Fiction". En: ADES, Dawn; EDER, Rita y SPERANZA, Graciela (eds.)
— *Surrealism in Latin America. Vivísmo Muerto*. Los Ángeles, CA: Tate, 2012, pp. 193-211.

ŽIŽEK, Slavoj
— *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2008.

Archivos
— Archivo Marcos Kurtycz, Ciudad de México.
— Archivo Fundación Augusto y León Ferrari, Buenos Aires, Argentina.

Biografías

Acilu Fernández, Aitor
Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra en 2010. También es titulado por la Universidad de Navarra en la Especialización en Paisaje y Medio Ambiente (2010). En el curso 2010-2011 amplía su formación con un máster en Teoría e Historia. En octubre de 2011 comienza su periodo de investigación y estudios de doctorado bajo la temática: "Viajes y miradas de los arquitectos españoles a la arquitectura vernácula mediterránea, para la configuración de la modernidad". Ha presentado y publicado diversas comunicaciones y artículos en congresos sobre Arquitectura e Historia de la Arquitectura.

Alvarez, Mariola V.
Andrew W. Mellon Postdoctoral Fellow en el Humanities Research Center, Rice University. Está trabajando en el libro *Neoconcretism and Brazilian Modernism, 1954-1964*, que presenta un estudio cultural sobre este grupo de arte y poesía en Río de Janeiro. Su trabajo plantea la importancia del estudio del Neoconcretismo como un movimiento interdisciplinario y colaborativo central en la producción de una cultura de clase media nacional. Ha publicado sobre el arte y la poesía de Ferreira Gullar y la 30 Bienal de São Paulo.

Asbury, Michael
Investigador y director gerente de TrAIN-Research Center for Transnational Art, Identity and Nation de la University of Arts, Londres. Se doctoró en Historia y Teoría del Arte en esa universidad, donde también es profesor. Comisario de exposiciones, varias en el Pharos Centre for Contemporary Art de Chipre, donde ha realizado diversas publicaciones. Participante en comités comisariales y publicaciones de la Tate Modern. Recientemente ha coeditado *Transnational Correspondence*, un proyecto de TrAIN y la Universidad de Río de Janeiro, y ha comisariado la instalación *Occasion* de Cildo Meireles en el Chelsea College of Art and Design.

Baden, Lukas
Vive y trabaja en Karlsruhe, Alemania. Graduado en Literatura Alemana por el Karlsruhe Institute of Technology (KIT) y en Bellas Artes por la Staatliche Akademie der Bildenden Kunste, en Karlsruhe. Tiene un máster en Arte Moderno y Estudios Curatoriales de la Columbia University de New York. Trabaja como curador independiente y director de la galería Ferenbalm-Gurbru Station desde 2009. Ha organizado numerosas exposiciones en arte contemporáneo. Es candidato a doctor en Historia del Arte en la Staatliche Hochschule fur Gestaltung (HfG) en Karlsruhe, con un tema sobre la presentación nacional de México en la *Biennale* de Venecia.

Barisone, Ornela S.
Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Desarrolla sus actividades en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Doctoranda en Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario-Argentina) con una tesis sobre modalidades de escritura plástica a mediados del s. XX. Integra un equipo de investigación sobre convergencias y nuevos géneros artísticos en los s. XX y XXI (ISM-UNL). Imparte clases como Jefe de Trabajos Prácticos en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Barreiro López, Paula
Doctora contratada Ramón y Cajal en la Universidad de Barcelona. Investiga intercambios artísticos durante la Guerra Fría, la crítica de arte, políticas culturales y tendencias artísticas en el franquismo. Sus últimas publicaciones versan sobre los discursos críticos discrepantes con el modelo hegemónico de la modernidad (*Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, 2014), el papel de Picasso como definidor del compromiso para la vanguardia española (*Classified files: Picasso, the regime and the avant-garde*, 2013) y los movimientos abstracto-geométricos (*La abstracción geométrica en España*, 2009).

Biain Ugarte, Juan
Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra en 2002. Ha colaborado como arquitecto en la empresa ah asociados de 2001 a 2010 en la realización de importantes proyectos como la renovación de Arantzazu. En el curso 2008-2009 realiza los cursos correspondientes al programa de doctorado "Historia de la Arquitectura española del siglo XX" en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y obtiene el DEA en 2012 con el trabajo *Proceso constructivo de Arantzazu (1834-2010)*. Actualmente es responsable de gestión de la Fundación Arantzazu Gaur.

Braschi, Cecilia
Licenciada en Letras e Historia del Arte en la Universidad de Roma III, posgraduada en Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de París I Panthéon- Sorbonne y doctoranda en la misma universidad desde 2011. Sus ejes de investigación abarcan los movimientos de arte abstracto de posguerra, las relaciones artísticas entre Europa y Sudamérica y el estudio de las revistas de arte y arquitectura de ambas regiones. Ha trabajado como investigadora y asistente curadora en el Centre Georges Pompidou de París (2000-2001), el Museo de San Salvatore in Lauro de Roma (2002-2004) y en la Fundación Alberto y Annette Giacometti de París (2005-2013).

Cabañas Bravo, Miguel
Investigador Científico del CSIC (IH, CCHS). Su trabajo se centra en las relaciones entre el arte y la política a lo largo del siglo XX. Licenciado y doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (1987 y 1991), amplió sus estudios y carrera investigadora en el CSIC, la New York University y la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesor de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad Complutense de Madrid, y desde 1998 es investigador del CSIC. Gran parte de su producción científica está dedicada a la política artística de los períodos republicano y franquista y al exilio de los artistas españoles.

Carrillo Castillo, Jesús
Doctor en Filosofía por la Universidad de Cambridge. Profesor titular en el departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y hasta 2014 Jefe de Programas Culturales del MNCARS. Entre sus libros destacan *Arte en Red* (2004), *Naturaleza e Imperio y Tecnología e imperio* (2004); y como editor: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Tendencias del Arte. Arte de Tendencias* (2003), *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vols. 1, 2, 3 y 4 (2004-2007), *Douglas Crimp: Posiciones críticas* (2005) o *Martha Rosler. Imágenes Públicas* (2008).

Cole, Lori
Se doctoró en Literatura Comparada en la New York University. Acualmente es Charlotte Zysman Postdoctoral Fellow en Humanidades y profesora en Fine Arts en Brandeis University. Sus investigaciones se centran en la construcción de las comunidades transatlánticas de vanguardia en la prensa. En 2002-2003 fue Helena Rubinstein Fellow en Critical Studies en el Whitney Independent Study Program, y Joan Tisch Teaching Fellow en el Whitney Museum of American Art, en 2010-2012. Su crítica de arte, traducciones y textos académicos aparecen en las revistas *Artforum*, *PMLA* y *The Oxford Critical* and *Cultural History of Modernist*.

Cruz Porchini, Dafne
Es candidata a doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Se desempeñó como subdirectora de curaduría del Museo Nacional de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes de julio de 2007 a febrero de 2011. También tiene el título de maestra en Historia del Arte por la UNAM con Mención Honorífica. Es especialista en el arte mexicano moderno y políticas culturales del periodo 1920-1940 y tiene diversas publicaciones en medios académicos y de difusión. Ha comisariado distintas exposiciones en México, París y Bruselas y se ha presentado en coloquios y simposios nacionales e internacionales.

Fajardo Hill, Cecilia
Historiadora del arte y curadora en arte moderno y contemporáneo, especializada en arte latinoamericano. Doctora en Historia del Arte en la Universidad de Essex, Inglaterra, y con maestría en Historia del Arte del siglo XX del Courtauld Institute of Art, Londres. Curadora en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Long Beach, California (2009-2012). Directora y curadora en jefe de la Cisneros Fontanals Arts Foundation (CIFO), Miami (2005-2008). Actualmente está cocurando junto a Andrea Giunta la exhibición *El cuerpo político: mujeres radicales en América Latina 1960-1985*, para el Hammer Museum, Los Ángeles.

Fernández López, Olga
Profesora desde 2009 del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y profesora invitada desde 2007 en el Royal College of Art de Londres, departamento de Curating Contemporary Art. Conservadora jefe y jefa de Investigación y Educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid (2001-2006). Sus investigaciones se centran sobre la especificidad del medio expositivo y sus posibilidades críticas para la práctica comisarial. Recientemente ha dirigido el curso *Colonialidad, comisariado y arte contemporáneo* (Universidad Internacional de Andalucía, 2012, con colaboración del CAAC).

Giunta, Andrea
Doctora por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Directora de la Cátedra de Arte Latinoamericano en la Universidad de Texas, Austin. Directora fundadora del CLAVIS, Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos, en esa universidad. Becaria de la Fundación Guggenheim. Es autora de *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta* (2001, traducido al inglés por Duke University Press), entre otros libros, y de más de cien publicaciones. Comisaria de exposiciones, como la retrospectiva de León Ferrari (Centro Cultural Recoletos de Buenos Aires, 2004 y Pinacoteca de Sao Paolo, 2009) entre otras.

Godoy Vega, Francisco
Investigador y escritor chileno radicado en Madrid. Candidato a doctor en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, UAM/MNCARS. Colabora regularmente en revistas de arte y libros sobre historia de las exposiciones, publicaciones e instituciones de arte vinculadas a América Latina, además de participar en el debate modernidad/colonialidad. Recientemente ha copublicado *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile II* (2012) y Con el la lengua (2012). En 2012 curó la muestra *No está listo*, en *Roomartfair*, Madrid, y este año presentará la exposición *Chile vive. Memoria activa* en el CCE de Santiago.

González Pendás, María.
Máster en Historia y Teoría de la Arquitectura por la Universidad de Columbia, está realizando su doctorado en la misma institución con una tesis que lleva por título *Architecture, Technocracy and Silence in Franquista Spain: Building Discourse*. Entre sus publicaciones destacan "Apátridas Architectures: Candela, Sert, and the Return of the Modern to Postwar Spain in Coming Home?", en *Conflict and the Return of Spanish Civil War Exiles* (2013) y "Technics and Geopolitics: Felix Candela's Political Imaginary", en *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, (2012).

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo
Doctor en Historia del Arte, profesor titular en la Universidad de Granada (España) y miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el arte contemporáneo en Latinoamérica. Ha publicado alrededor de 200 trabajos, destacando libros como *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)* (2009) o *Memorias de la Independencia. España, Argentina y México 1908-1912* (2012). Ha impartido cursos en numerosas instituciones. Curador de varias exposiciones, la última *América Latina, 1810-2010. 200 años de historias* (Biblioteca Nacional, Madrid, 2011).

Herner Reiss, Irene
Crítica de arte e investigadora documental. Profesora titular en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Doctora en Sociología del Arte por esa Facultad. Autora de más de 600 artículos, ponencias, capítulos en libros y catálogos sobre arte y mitología popular, textos curatoriales (*Siqueiros/Pollock: Redes*, Kunsthalle de Dusseldorf) y diversos libros como *Diego Rivera, paraíso perdido* en el Rockefeller Center (1986), *Siqueiros: del paraíso a la utopía* (2005), *Edward James* y *Plutarco Gastélum en Xilitla. El regreso de Robinson* (2011). Destacada especialista en la investigación y difusión del muralismo mexicano, en particular de Siqueiros.

Herrero Matoses, Fernando
Licenciado en Filología Hispánica en la Universidad de Valencia. Cursó el Programa de Estudios Independientes (PEI) en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Actualmente es estudiante de doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.

Iñigo Clavo, María
Investigadora en la Universidad de Sao Paulo con una beca Posdoctoral de la FAPESP (ECA, Forum Permanente e IEA). Ha sido investigadora del proyecto *Meeting Margins* (University of Essex, University of the Arts, London). Forma parte del grupo de investigación *Península*. Ha codirigido con Yayo Aznar Almazán el curso "Historias Sin Pasado: contraimágenes de la colonialidad España/América Latina" en el Centro de Arte 2 de Mayo. Su trabajo se centra en el cruce entre teoría poscolonial, arte contemporáneo en los márgenes del discurso occidental, con especial foco en América Latina y el contexto brasileño.

Juliá, Carmen
Comisaria asistente en Tate, Londres, donde trabaja en la adquisición de arte británico y latinomericano contemporáneo, organizado exposiciones (*Gallery One*, *New Vision Centre*; *Signals*; *Indica*) y comisariando presentaciones individuales como *Simon Starling: Phantom Ride* (2013) o *Douglas Gordon: Play Dead; Real Time* (2013). Ha comisariado *Friends of London: Artists from Latin America in London 196X – 197X*, en la David Roberts Art Foundation, Londres (2013), *Case Study: Julio Plaza, Transnational networks of exchange en Five Years,* Londres (2012) y *Jonas Mekas: He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, Museo Tamayo, México (2006).

Kalyva, Eve
Trabaja sobre arte conceptual, redes internacionales artísticas y relaciones entre imagen/texto en la producción cultural. Tiene formación interdisciplinaria (ciencias, literatura comparativa, bellas artes, historia del arte). Su investigación doctoral (Leeds, 2011) aborda practicas conceptuales en Inglaterra e intercambios transatlánticos. Docente, editora, y curadora. Investigadora invitada del Instituto Gino Germani (Universidad de Buenos Aires) en arte y política. Publica sobre historia y critica del arte, filosofía, y comunicación visual. Su artículo "Conceptual Art and Language: Introducing a Logico-semantic Analysis" publicado en *Social Semiotics,* vol. 24, 2014.

Le Blanc, Aleca
Assistant Professor de Arte Latinoamericano en la Universidad de California, Riverside. Es experta en estudios sobre modernismo, especializada en arte y arquitectura brasileños. Actualmente trabaja en un libro sobre ese período, titulado *Concrete and Steel: Art and Industry in Rio de Janeiro* (Hormigón y Acero: Arte e Industria en Río de Janeiro). Recientemente ha publicado ensayos sobre Ivan Serpa, Alexander Calder, y Cândido Portinari. Es también colaboradora de *The Arts of Brazil: Reconnecting Traditions* (Las Artes de Brasil: Tradiciones Reconexión), una compilación bilingüe de ensayos sobre la historia del arte brasileño desde la antigüedad hasta la época contemporánea, que será publicado por el Getty Research Institute en 2015.

León, Ana María
Candidata a doctora en el programa de Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura y el Arte del Massachusetts Institute of Technology. Tiene un título de arquitecta de la Universidad Católica de Guayaquil y maestrías de Georgia Tech y Harvard University. Su trabajo académico se enfoca en la tensión entre diseño y política y ha sido presentado en Estados Unidos, Ecuador, Italia, Suiza, y el Reino Unido. Su tesis doctoral sigue el rastro de conversaciones sobre Surrealismo, gobiernos totalitarios, psicoanálisis e inmigración en los trabajos de vivienda colectiva del arquitecto catalán Antonio Bonet.

Lucena, Daniela
Es socióloga y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente de grado y de posgrado en la UBA y en la Universidad de La Plata. Es investigadora del CONICET con sede en el Instituto Gino Germani de la UBA. Ha publicado sus trabajos en libros como *Perder la forma humana* (2013), *El deseo nace del derrumbe* (2011), *Tomás Maldonado. Un moderno en acción* (2009); y en revistas nacionales e internacionales. Es también evaluadora de la Fundación ph15.

Martínez Rodríguez, Fabiola
Doctora por el Camberwell College of Arts, University of the Arts de Londres en 2005, con investigación integrante en el proyecto internacional *Nation, Identity and Modernity, Visual Culture of India, Japan and Mexico, 1860s-1940s*. Sus inves-

tigaciones recientes se centran en el legado del surrealismo y la abstracción en México y en la apropiación discursiva del arte prehispánico. Es miembro del grupo de investigación *Península* y ha sido premiada con el Terra Foundation Senior Fellowship en el Smithsonian American Art Museum, dónde ha trabajado en el proyecto *The Mexican Connection: Shaping American Modernism in New York (1920-1945)*.

McCarthy, Eamon
Profesor en el departamento de Latin American Studies de la Queen's University en Belfast, dónde también se doctoró en Estudios Hispánicos. Sus investigaciones profundizan en la literatura y cultura argentina del siglo XX. Tiene también particular interés en artistas y escritoras hispanas trabajando durante las vanguardias históricas. Actualmente escribe una monografía sobre el trabajo de Norah Borges.

Montgomery, Harper
Profesora "Patricia Phelps de Cisneros" de Arte Latinoamericano Moderno y Contemporáneo, y *Distinguished Lecturer* en el Hunter College. Doctora por la University of Chicago. Entre sus publicaciones destaca "Enter for Free: Exhibiting Woodcuts on a Corner in Mexico City" (*Art Journal*, 2012), "Displaying Indian Labor as Aesthetic Form in Mexico City and New York" (*Modernism/modernity*, 2014) y *Beyond the Aesthetic and the Anti-Aesthetic* (Pennsylvania State U. Press), próxima coedición con J. Elkins. Ha organizado exposiciones como *Open Work in Latin America, New York and Beyond* en Hunter College (2013) y la Trienal Poli/Gráfica de San Juan (2005).

Murga Castro, Idoia
Profesora titular interina de la Universidad Complutense de Madrid, doctora en Historia del Arte (UCM), Mención Doctor Europeo y Premio Extraordinario de Doctorado, realizando su tesis en el Instituto de Historia del CSIC y estancias en The Courtauld Institute of Art, Columbia University y Centre André Chastel (INHA, CNRS-Paris IV Sorbonne). Ha trabajado en la Fundación Mapfre, Musée d'Orsay y Peggy Guggenheim Collection. Titulada en danza clásica (Royal Academy of Dance y la Imperial Society of Teachers of Dancing). Miembro del proyecto I+D+i *Tras la República...* (HAR2011-25864) y el Seminario Complutense Historia, Cultura y Memoria.

Nogueira, Fernanda
Investigadora, traductora, crítica literaria, y miembro de la red *Conceptualismos del Sur* desde 2008. Es maestra en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de Sao Paulo, en Teoría Crítica y Estudios de Museo por el Programa de Estudios Independientes del MACBA, y a partir de Octubre 2013 se integrará al doctorado en Practice de la Academy of Fine Arts de Viena. Forma parte del equipo curatorial de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina*, y es miembro del grupo de investigación *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*, apoyado por The Getty Foundation.

Pérez-Barreiro, Gabriel
Director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros de Nueva York y Caracas desde 2007. Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex, cuenta también con un máster en Historia del Arte y Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Aberdeen. Fue director de artes visuales de la Americas Society de Nueva York, coordinador de exposiciones y proyectos de Casa de América, Madrid, y curador fundador de la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex. Conservador de la colección latinoamericana del Blanton Museum of Art en la University of Texas, Austin, y comisario jefe de la 6ª Bienal de Mercosur, Porto Alegre.

Polgovsky Ezcurra, Mara
Tiene una maestría en Historia por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París y es candidata a doctora por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Su investigación explora las zonas de entrecruce entre ética, poética y política en el arte latinoamericano de los años 70 y 80, a partir de la obra de Diamela Eltit, León Ferrari y Marcos Kurtycz. Ha publicado en revistas especializadas como *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Nuevo Mundo/Mundo Nuevo* y *Contemporary Aesthetics*. Asimismo, ha sido becaria en École Normale Supérieure, París y Harvard University.

Ramírez González, Imelda
Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, máster en Estética, Especialista en Semiótica y Hermenéutica de Arte y Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Autora de

Visita. La obra de Ethel Gilmour (1997) (Premio Nacional de Arte, Universidad del Valle, 1998) y *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* (2012). Becaria del Ministerio de Cultura de Colombia (1999). Docente de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, y coordinadora de la Maestría en Estudios Humanísticos.

Sánchez Llorens, Mara
Doctora arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid y diplomada en Historia por la Universidad Anahuac. Profesora de Proyectos Arquitectónicos en diversas universidades y titular de Mercados Emergentes del Máster en Mercado del Arte y Empresas Relacionadas de la Universidad Nebrija. Su trayectoria profesional profundiza en aquellas otredades de las que hablaba Octavio Paz. Sus últimas investigaciones son: *Objetos y Acciones Colectivas de Lina Bo Bardi* (Premio Arquitesis, 2011 y BIAU, 2012) y *Un Circuito por el Arte Contemporáneo Latinoamericano* (1er Premio a la Innovación Docente, Laureate Universities, 2012).

Seefranz, Catrin
Investigadora asociada en el Institute for Art Education de la University of the Arts, Zúrich, Suiza. Formada en Estudios Culturales y Latinoamericanos, con experiencia en el mundo del arte (Documenta 12 y *Viennale*), sus intereses en Latinoamérica van del modernismo brasileño al arte actual y sus instituciones, tratando de contribuir a una crítica de las hegemonías y colonialidad. Acaba de publicar el libro *Tupi Talking Cure* (2013) sobre la apropiación de Freud por el modernismo antropofágico en Brasil y está trabajando en la Avant-garde na Bahia en los años 50 (con Carmen Mörsch) de la 24 Bienal "antropofágica" de Sao Paulo.

Serrano Ortiz de Solórzano, Blanca
Doctoranda en el Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York, en arte latinoamericano moderno y contemporáneo. Su investigación de tesis, dirigida por E. J. Sullivan, analiza la cultura del reciclaje y bricolaje en Cuba desde la revolución. Licenciada en Historia del Arte en la Universidad Complutense y becaria de la Fundación La Caixa. Ha realizado prácticas en el Museo del Barrio, el Solomon R. Guggenheim Museum y el Brooklyn Museum. Coordina un coloquio sobre arte y ha traducido un libro sobre pintura del Quito colonial. Trabaja como registradora de obras para la Thria Collection de arte latinoamericano conceptual.

Vindel, Jaime
Historiador, crítico y docente. Doctor europeo en Historia del Arte y magíster en Filosofía y Ciencias Sociales. Durante los últimos años ha vivido entre Buenos Aires, Valparaíso y Madrid, lo que le ha permitido investigar los cruces entre el arte, el activismo y la política en los contextos argentino y chileno de las últimas décadas. Miembro de la Red *Conceptualismos del Sur*, integró el equipo curatorial de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (MNCARS, 2012-13). Próximamente serán publicados en San Sebastián y Madrid dos libros de su autoría: *Arte conceptual* y *La vida por asalto*.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministro
José Ignacio Wert

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
Cesar Alierta Izuel
Ana Botín-Sanz de Sautuola y O'Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR
María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artistico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Carmen Alarcón

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas
Berta Sureda

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Olga Ovejero

SUBDIRECCIÓN
GENERAL GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica
Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo Sanz

Jefa del Área de Recursos Humanos
Carmen González Través

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Oscar Cedenilla

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Coordinación editorial
Jesús Carrillo

DEPARTAMENTO
DE ACTIVIDADES EDITORIALES

Producción y gestión editorial
Julio López

Diseño y maquetación
Julio López

Fotomecánica,
Preparación de imágenes
y corrección pruebas de color
Julio López

Corrección de textos
Sonsoles Espinós

Coordinación derechos
de reproducción
Elvira Beltrán

© De esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015.
© De los textos, sus autores.
© De las imágenes fotográficas y reproducciones de obras, sus autores

Créditos fotográficos

© Calder Foundation, New York/represented by VEGAP, Madrid, 2015

Cortesía de herederos de Norah Borges (pp. 25 y 28)
Cortesía de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (pp. 34, 36 y 37)
Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (pp. 40, 42, 44 y 46)
© Hermanos Mayo (pp. 53 y 56)
© Ana María León (pp. 72 y 76)
Fundación Museo Jorge Oteiza (pp. 81 y 82)
© Iñaki Beristain (p. 84)
Cortesía de Rodolfo Buitrago. Galería Casa Negret Buitrago (pp. 89, 91 y 93)
Cortesía Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York (pp. 96, 98 y 102)
Cortesía Galería Jorge Mara (pp. 110, 111 y 116)
© Esteban M. Luna (p. 141)
© Bernardo Olmos (p. 143)
© Mara Sánchez Llorens (p. 144)
Museu de Arte Moderna, Bahia (p. 151)
Instituto do Patrimõnio Artístico e Cultural, Bahia (p. 155)
Cortesía Cecilia Londoño (pp. 172 y 173)
© María Evelia Marmolejo. Cortesía Galería Julian Navarro Projects, Nueva York (p. 176)
Cortesía Galería de Arte Mexicano (pp. 198, 201 y 203)
Instituto Moreira Salles (pp. 208, 211 y 214)
Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo (p. 225)
Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C., México (pp. 239, 240 y 241)
Cortesía Queens Museum, New York (p. 248)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (p. 252)
Fundación Pettoruti (pp. 268 y 272)
© Tomás Maldonado (pp. 288 y 289)
Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, (p. 303)
© Projeto Lygia Pape (p. 318)
Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata (pp. 330, 333 y 345)
Archivo Poema/Processo. Cortesía Neide de Sá (p. 343)
Cortesía Grupo Experiencias Estéticas (p. 355)
Cortesía The University of Iowa Libraries (p. 356)
Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo (pp. 370, 371 y 372)

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://www.publicacionesoficiales.boe.es

NIPO: 036-15-021-8
ISBN: 978-84-8026-515-7

GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE