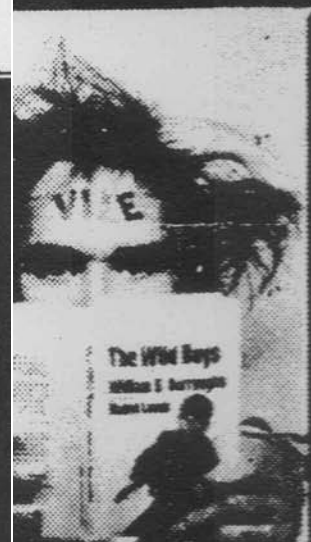
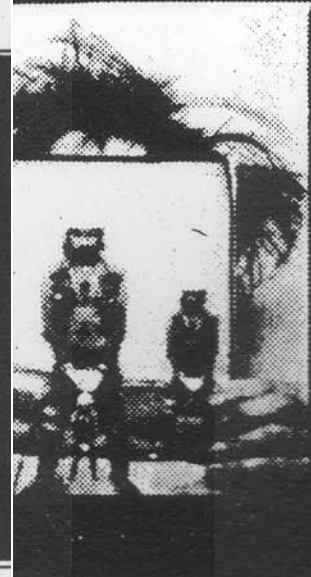
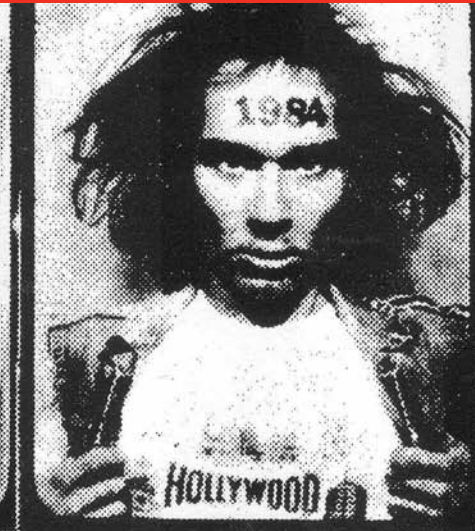
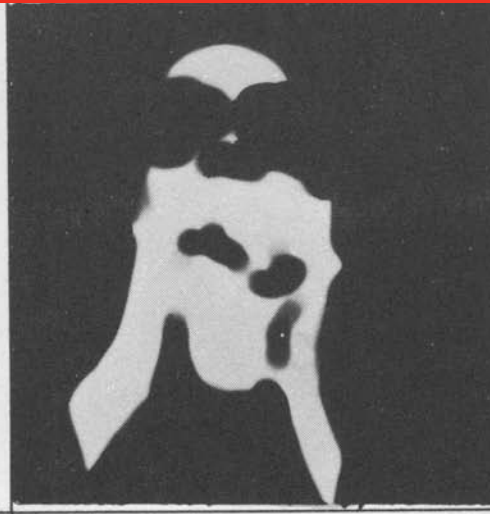
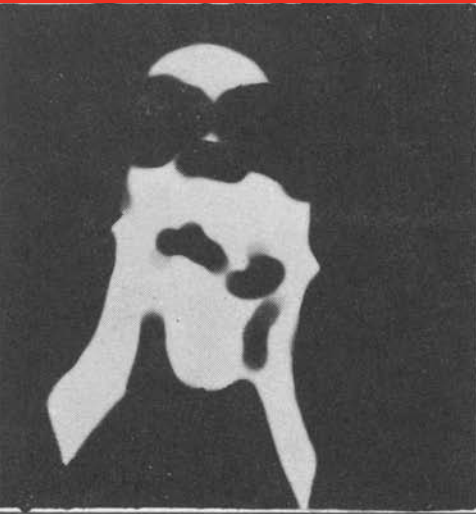


ICAA DOCUMENTS PROJECT WORKING PAPERS

The Publication Series for *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*

Number 1 | September 2007



ICAA DOCUMENTS PROJECT WORKING PAPERS

The Publication Series for *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*

The *ICAA Documents Project Working Papers* series brings together essays stemming from the *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project at The Museum of Fine Arts, Houston*. It also serves as the official vehicle to assemble and distribute related research by the Center's team of researchers, staff, and affiliates. The series is available in both print and electronic formats.

Series Editor: María C. Gaztambide, ICAA/MFAH

Translations and Publications Editor: Héctor Olea, Ph.D., ICAA

Design: Emily Hoops, MFAH

© 2007 The International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston. All rights reserved.

Cover: Jerry Dreva, *Untitled [Dreva 1977]* mail art, 1977.

Back Cover: Alberto Heredia, submission for catalogue of the exhibition *Art Systems in Latin America*, 1974.

For more information, please contact:

The International Center for the Arts of the Americas

The Museum of Fine Arts, Houston
P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826
5601 Main Street, Houston, Texas 77005

713-639-7814; icaa@mfah.org

ICAA DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY LATIN AMERICAN AND LATINO ART PROJECT

CENTRAL ADMINISTRATION, THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

Ximena Gama ICAA Intern

María C. Gaztambide ICAA Research Coordinator

Diane Lovejoy Publications Director, MFAH

Helvetia Martell ICAA Documents Project Director and Chief Bibliographer

Sonia Montoya Special Assistant, ICAA

Héctor Olea Ph.D., ICAA Translations and Publications Editor

Mari Carmen Ramírez Ph.D., ICAA Director and Wortham Curator of Latin American Art

Bianca Tikal ICAA Documents Project Research Assistant

Gilbert Vicario ICAA Latino Coordinator

EDITORIAL BOARD

Beverly Adams Ph.D., The Diane and Bruce Halle Collection, Scottsdale, Arizona

Gilberto Cárdenas Ph.D., Institute for Latino Studies, University of Notre Dame

Karen Cordero Ph.D., Universidad Iberoamericana, Mexico City

Olivier Debroise Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, Mexico City

Diane Lovejoy Publications Director, MFAH

Natalia Majluf Ph.D., Museo de Arte de Lima, Peru

Justo Pastor Mellado Escuela de Arte, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), Santiago, Chile

Ivo Mesquita Pinacoteca do Estado, São Paulo and Center for Curatorial Studies, Bard College

Chon Noriega Ph.D., Chicano Studies Research Center, UCLA

Marcelo Pacheco MALBA-Colección Costantini, Buenos Aires

Ivonne Pini ArtNexus, and Universidad Nacional, Bogotá

Mari Carmen Ramírez Ph.D., ICAA/MFAH

Tahía Rivero Ponte Fundación Mercantil, Caracas

Victor A. Sorell Chicago State University

Edward Sullivan Ph.D., New York University

Zuleiva Vivas Fundación Museos Nacionales, República Bolivariana de Venezuela, Caracas

Tomás Ybarra-Frausto Ph.D., Independent Scholar, New York City

STEERING COMMITTEE

Esther Acevedo Ph.D., CURARE, Mexico City

Patricia Artundo Ph.D., Fundación Espigas, Buenos Aires

Gustavo Buntix Independent Scholar, Lima

Ana Maria Belluzzo Ph.D., Universidade de São Paulo, São Paulo

Pilar García de Germenos CURARE, Mexico City

Tracy Grimm Institute for Latino Studies, University of Notre Dame

María Elena Huizi Independent Scholar, Caracas

María Iovino Independent Scholar, Bogotá

Carmen María Jaramillo Universidad de los Andes, Bogotá

Alberto Madrid Letelier Ph.D., Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

Josefina Manrique Fundación Gego, Caracas

Helvetia Martell ICAA/MFAH

Tere Romo Chicano Studies Research Center, UCLA

CONTENTS

- 2 **INTRODUCTION**
María C. Gaztambide, *International Center for the Arts of the Americas, Houston*
- 4 **ENTRE LA ACCIÓN DIRECTA Y LA VANGUARDIA: EL ESTRIDENTISMO**
Francisco Reyes Palma, *CURARE, Espacio crítico para las artes, México*
- 11 **VANGUARDIA CONCRETA RIOPLATENSE: ACERCA DEL ARTE CONCRETO Y LA MÚSICA**
Cristina Rossi, *Fundación Espigas, Buenos Aires*
- 17 **UN CHICO CORRECTO**
LUIS FELIPE NOÉ: CRÍTICO DE ARTE EN LOS AÑOS CINCUENTA
Roberto Amigo, *Fundación Espigas, Buenos Aires*
- 25 **EL CAYC: LA RECONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA INSTITUCIONAL**
Natalia Pineau, *Fundación Espigas, Buenos Aires*
- 31 **RAZA ART & MEDIA COLLECTIVE: A LATINO ART GROUP IN THE MIDWESTERN UNITED STATES**
Olga U. Herrera, *Institute for Latino Studies, University of Notre Dame, Indiana*
- 38 **CONTEXTUALIZING "THE ARTISTS' STATEMENT:" BEFORE, DURING, AND AFTER 1971**
Víctor Alejandro Sorell, *Institute for Latino Studies, University of Notre Dame, Indiana*
- 46 **THE ACTIVISM LEGACY OF PUERTO RICAN ARTISTS IN NEW YORK AND THE ART HERITAGE OF PUERTO RICO**
Yasmin Ramírez, *Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, (CUNY) New York City*
- 54 **DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA A LA CIRCULACIÓN DE LA ESCENA DE AVANZADA**
Paulina Varas, *Centro de Investigación y Documentación de Artes Visuales Chilenas, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso*
- 62 **CONTRIBUTORS**

INTRODUCTION

REPORT FROM THE FIELD:
NEW APERTURES IN THE VISUAL ARTS OF LATINO-AMERICA

María C. Gaztambide

International Center for the Arts of the Americas, Houston

Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project is a ten-year project dedicated to the recovery and publication of critical archival documents related to Latin American and Latino art, as a substantial means of increasing the scholarly depth of knowledge in the field. Under the direction of Dr. Mari Carmen Ramírez, the Wortham Curator of Latin American Art and director of the International Center for the Arts of the Americas (ICAA) at the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH), and a seventeen-member Editorial Board, we are currently in the midst of a massive document recovery effort with active teams in Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Mexico, Peru, the United States (including Puerto Rico), and Venezuela.

The ICAA Documents Project is the first of its kind undertaken by a visual arts institution in the United States. No editorial venture of this scope currently exists or has ever been attempted in this field. Likewise, no other visual arts-based project has sought to make use of available technology to provide access to archival materials while simultaneously connecting geographically dispersed scholars and other producers of knowledge. The availability of this key—yet little-studied—material will serve to support collection-building, exhibition efforts, and other publications in museums and art institutions throughout the United States, Latin America, and elsewhere. It will also enable the establishment of a much-needed common platform to facilitate intellectual debate and exchange across numerous fields and among institutions and individuals worldwide.

The eight essays in this inaugural issue of the *ICAA Documents Project Working Papers* represent a first attempt to palpably articulate the project's importance. Reflecting the research efforts during the initial stages of the project's recovery phase, these essays investigate critical and primary sources indispensable to the clarification and discovery of divergences from traditional interpretations of Latin American and Latino art. Furthermore, they also introduce significant points of contact between the two and between one another, in the case of Latin American countries; convergences that are graphically evident

in the work of the Latino precursor Jerry Dreva, illustrated on the cover, and Latin American artists such as the Argentinean Alberto Heredia, whose work was included in the 1974 exhibition *Art Systems in Latin America*—organized by Buenos Aires's Centro de Arte y Comunicación (CAyC) (fig. 1 and back cover). Much in the same way that Dreva and Heredia speak to each other in their work, these essays remind us of the connections that have historically existed in the arts of Latino-America.

Francisco Reyes Palma's essay presents an alternative view to a Mexican avant-garde rooted in the Muralist movement through his tracing of early (1920s–30s) documentation on the *estridentista* group. Not merely bringing to light understudied texts and complementary graphic work, Reyes Palma's essay broadens readings of the movement beyond Mexico City and Muralism while establishing the groundwork for future investigations of this and other alternate—while often also overlapping—currents in Mexican modernism.

In her discussion of Buenos Aires's Concrete Art movement in the 1940s, Argentinean researcher **Cristina Rossi** stresses the integral and ineludible relationship between the visual and musical arts. Rossi's systematic organization of key texts underscores the aesthetic program of an avant-garde movement that found it imperative to renew language as well as to adopt a political posture. Indeed, her essay will enable readings of Concrete and Geometric Abstraction across the region in light of texts documenting the contemporaneous movements in countries such as Brazil and Venezuela.

Roberto Amigo systematically traces the development of art criticism by the Argentinean artist Luis Felipe Noé in the 1950s. Indeed, as Amigo argues, this little-known and understudied dimension of Noé's published work foreshadows his eventual adscription to abstraction, his participation in the group *Otra figuración*, his future theoretical work, as well as some of his earliest artistic influences.

Natalia Pineau analyzes the documents and publications produced and distributed by the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) in Buenos Aires from 1969 to 1974. Organizing the material chronologically, she identifies four key moments in the development of that hallmark of Argentinean conceptualism: its beginnings in 1969, when the organization was known as CEAC; the year 1970 and the inauguration of the premises at Viamonte Street; the activities and conception of terms such as “systems art” and “conceptual art” to define their work in the early 1970s; and, finally, until 1973, their work problematizing both the regional and the national.

Albeit they come from distinct geographical foci, **Olga U. Herrera, Víctor Alejandro Sorrell,** and **Yasmin Ramírez** each explore aspects of early Latino art in the United States. Working with unpublished materials that bring to the forefront the visual, organizational, and conceptual strategies of Latino artists/activists during the 1960s and 1970s, these researchers revisit the early marginalization and silencing of Latino artists that ultimately gave way to their combative discourses and political production. Active in the late 1970s, Michigan's Raza Art Media Collective (RAMC) appears, at first glance, as a peripheral player within the realm of the Chicano movement. However, as Herrera demonstrates through her investigation of RAMC's connections to Chicano collaboratives in the more historically engaged cities of Los Angeles and San Antonio, far from twice-marginalized, it was in fact an important player in the movement. Equally engaged in their community, as Sorrell writes in his essay, members of the Chicago mural movement drafted “The Artists' Statement” in 1971 as a manifesto of sorts. The statement outlined, among other aspects, their thoughts on politically and socially relevant activist art while proposing muralism as the truest of people's art, born of and located in the city's streets. Along with the mural movement from which it stemmed, the text becomes for Sorrell the opposite platform from which to discuss its ideological connections to similar tendencies on either side of the U.S.-Mexico border. Ramírez's research, in turn, centers on the early history of New York-based Puerto Rican organizations such as El Museo del Barrio and Taller Boricua and the perhaps irreconcilable dichotomy between their origins as community-based and artist-run organizations and their need to redefine themselves in order to gain pertinence, legitimization, and funding as “mainstream” organizations.

Finally, **Paulina Varas** studies documents that illustrate some of the ways in which Chilean artists and institutions inserted and positioned themselves vis-à-vis the international Avant-Garde of

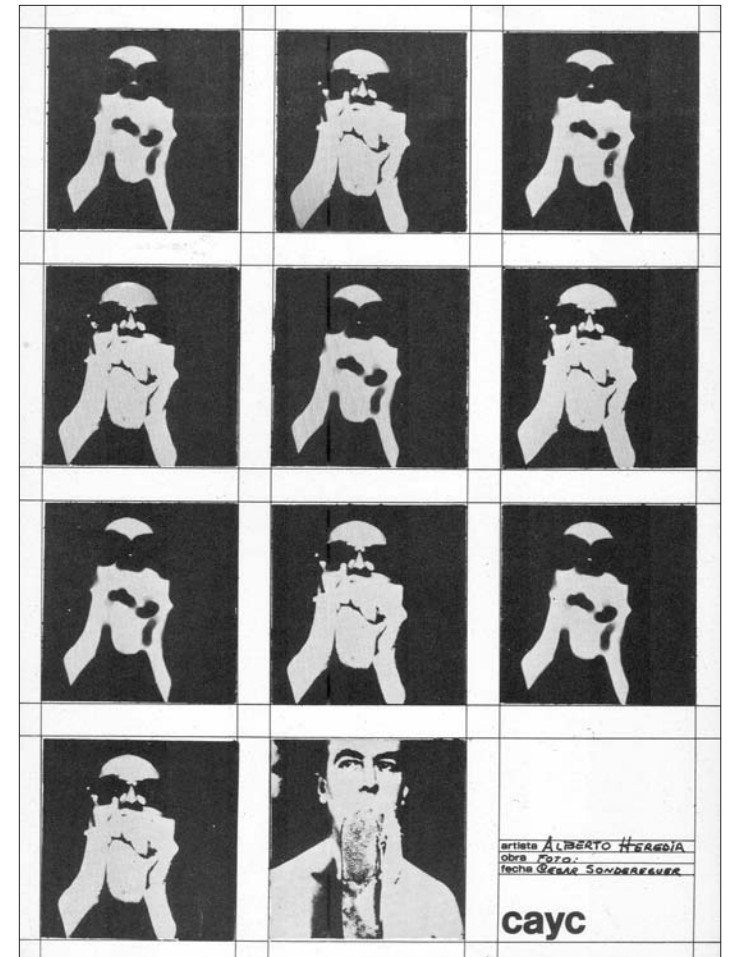


Fig. 1. Alberto Heredia (Argentina, 1924–2000), submission for catalogue of the exhibition *Art Systems in Latin America*, 1974. Organized by Buenos Aires's Centro de Arte y Comunicación (CAyC); also shown at the Institute of Contemporary Art, London, and Espace Pierre Cardin, Paris.

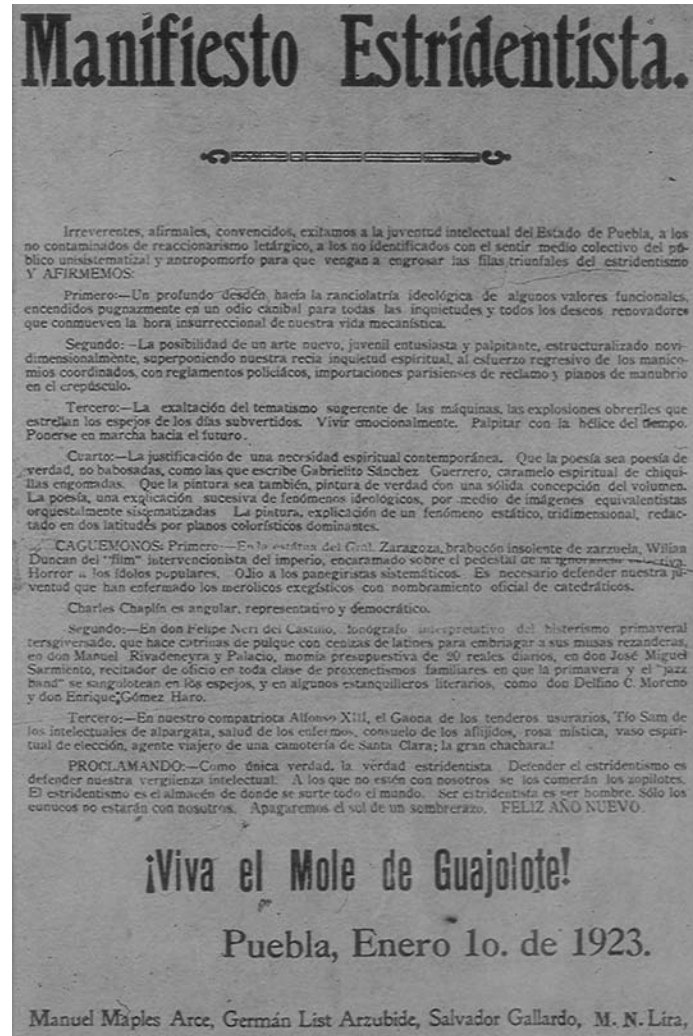
the 1970s. Indeed, as she writes, the so-called participants of the *Escena de Avanzada* gained notoriety largely through the efforts of the French-born Chilean critic Nelly Richard. As their work became better known outside of Chile, these artists responded to the reductive definitions that grouped them as well as adjusted their own conceptions of what it meant to create art and to live within Santiago's restrictive milieu at the height of the Pinochet regime.

Although these essays are initial attempts to approach topics that have been little-studied in the visual arts of Latin America and Latino communities in the United States, they represent, nonetheless, exciting apertures and new lines of research that should be continued and expanded upon. It is our hope that the texts uncovered as part of the *Documents Project* will continue to stimulate new scholarship not only by the eight authors whose work we publish in this issue of the *ICAA Documents Project Working Papers*, but also by the future users of the Web-based archive that will result from our collective efforts.

ENTRE LA ACCIÓN DIRECTA Y LA VANGUARDIA: EL ESTRIDENTISMO*

Francisco Reyes Palma

CURARE, Espacio crítico para las artes, México



Ilus. 1. Segundo Manifiesto Estridentista, Puebla, 1 de enero de 1923. Firmado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, entre otros.

A 85 años del surgimiento del estridentismo, hay quienes lo consideran un fenómeno nebuloso, apenas digno de la arqueología cultural; otros, en especial artistas de la última generación, lo mitifican como el movimiento más apegado a la norma vanguardista; se inspiran en él, e incluso retoman su nomenclatura. El punto de partida del movimiento estridentista, en diciembre de 1921 lo constituyó la proclama del poeta Manuel Maples Arce, en *Actual Número 1*, cuyo título implica la urgencia de modernidad. Impaciente, el estridentismo recurrió a la modalidad de la acción directa por vía de la palabra y planteaba, entre otros términos: “¡Chopin a la silla eléctrica!”, o “Muera el cura Hidalgo,” con los cuales el poeta veracruzano

rechazaba la vía de la tradición junto con la idea de nación. A este manifiesto seguirán dos *Actuales* más, y pasado medio año seguirá sin modificarse la membresía del grupo: ¡un poeta solitario y nadie más! Al finalizar 1923, Maples Arce lanzará el segundo manifiesto estridentista [ilus. 1], con la misma fórmula de excesos verbales y ataques a los héroes cívicos: “Caguémonos en la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, [...] encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva”; aunque para estar acorde con los festejos navideños y con la ciudad de Puebla como nueva sucursal estridentista, incorporó lo que se ha considerado el grito de guerra del movimiento: “¡Viva el mole de guajolote!”²

Para entonces contaba con escritores adherentes como Arqueles Vela, quien actuará como el elemento más reflexivo del movimiento,³ o bien Germán List Arzubide, quien construirá por medio de metáforas la historia estridentista, además de mantener vivo el centro de avanzada en Puebla. Al sumarse cada vez más integrantes, esta formación artística comenzó a cobrar consistencia orgánica, aunque poco equiparable al golpe mediático de incluir en el primer manifiesto un directorio internacional con más de 200 vanguardistas: ¡la historia entera de la vanguardia volcada en apoyo del estridentismo!

El frente visual de esta avanzada tardó aún más en consolidarse; si bien, el cubista Diego Rivera sirvió por un largo trecho, de artista insignia del estridentismo, con la misión de organizarlo y conducirlo por los intrincados caminos de la innovación. Este pintor fungía, a su vez, como jefe de escuela entre los muralistas; lo cual terminó por absorberlo. Por ello, otras figuras ocuparon poco a poco el sitio único que Maples Arce le había asignado a Rivera. Claro está que la división tajante entre muralismo y estridentismo resulta poco consistente, pues no sólo Rivera sino Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal (RAC) y Fermín Revueltas también participaron en ambos movimientos. A mediados de 1922, Charlot realizaba sus primeras gráficas estridentistas; un año después, lo harán Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Fermín Revueltas y Alva de la Canal, en la revista *Irradiador*. Si bien mucha de la producción pictórica y escultórica se ha dispersado o perdido hoy, conservamos los manifiestos y las ediciones del grupo: libros y revistas los cuales, a su vez, resultan excelentes repositorios de gráfica.⁴

En todo caso el perfil literario del estridentismo es ahora más nítido y mejor estudiado⁵ que su aspecto plástico. Debido a eso se resiente la ausencia de un instrumental teórico consistente para abordar sus peculiaridades más allá de los esquemas de homologación con las vanguardias más ortodoxas, pues nunca falta el crítico dispuesto a dictaminar sobre el grado de pureza del vanguardismo de América Latina a la luz del canon europeo, en especial su matiz estético-político, tan difícil de asimilar para algunos.

El dispositivo vanguardia

Ahondar en movimientos como el estridentismo permitiría asumir un proceso cuya diferencia suele calificarse en términos de “periferia”. En todo caso, necesita horizontes explicativos más amplios, de manera similar a los requeridos por la vanguardia española temprana; en particular la barcelonesa, respecto a la cual habría que resaltar el fuerte apego que suscitó por parte de varias de las vanguardias de América y, sin duda, del estridentismo.

En todo caso deberíamos preguntarnos; ¿por qué determinado centro de vanguardia se ha arrogado el privilegio de dictaminar acerca del carácter de exterioridad o de inclusión de otros,⁶ mientras ignora procesos complejos y fecundos de conectividad? Fenómenos como el estridentismo permiten comprender la mundialización de los procesos iniciales de construcción de la modernidad latinoamericana y de cómo involucraron protagonistas de diferentes partes del continente americano y europeo. Con frecuencia historiadores y críticos insisten en el carácter exógeno de nuestra experiencia: Diego Rivera en el cubismo parisino, David Alfaro Siqueiros en la avanzada barcelonesa o Marius de Zayas en la galería neoyorquina 291, por incluir algunos casos de artistas mexicanos integrados a los centros internacionales.

Ya desde el siglo XIX la totalidad del continente americano era asumida como una entidad que languidecía por la ausencia de espíritu renovador, una especie de herencia atávica que determinaba la imposibilidad de ser moderno. Destino fatal agravado, en el caso mexicano, a partir de la cruenta confrontación civil iniciada en 1910, el cual sólo comenzó a ceder en los años finales de la década referida. Es entonces cuando se hicieron más perceptibles en la prensa del país los ecos del cubismo (1906), el futurismo (1909), el dadaísmo (1916), el creacionismo (también de 1916) o el ultraísmo (1919).⁷

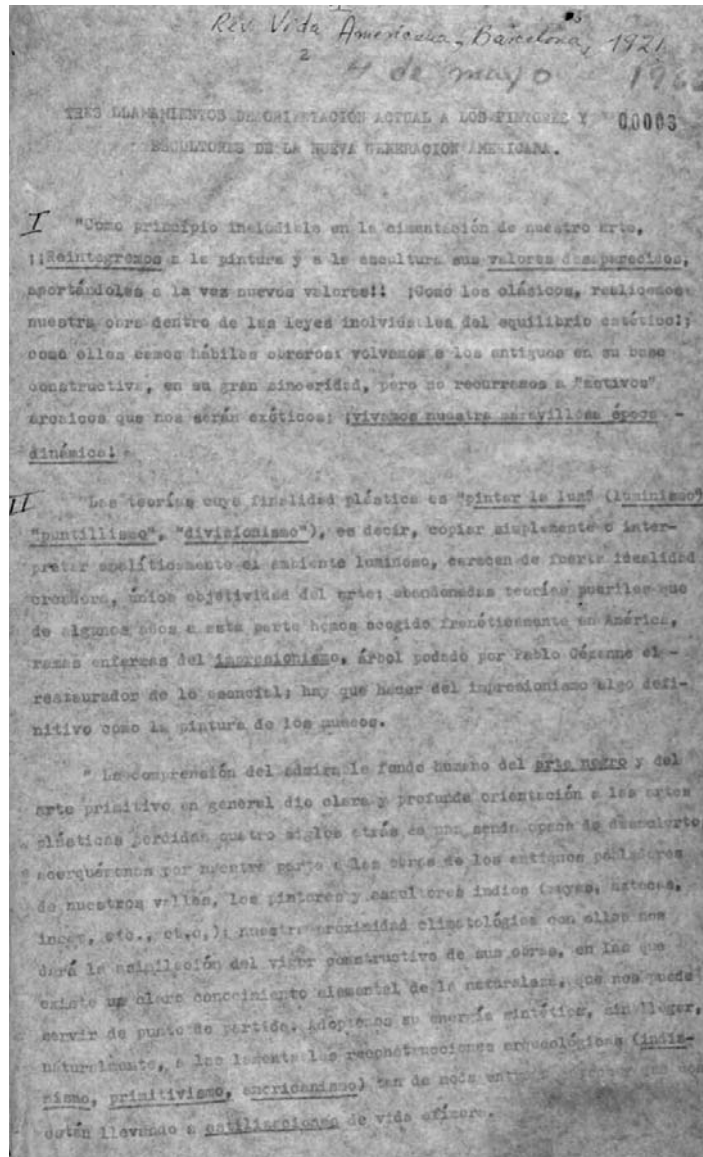
Generalmente, recurrimos a un esquema genealógico y taxonómico para acercarnos a la vanguardia (autores asociados en torno a escuelas y tendencias que privilegian determinadas



Ilus. 2. Caricatura de José Clemente Orozco, *La Vanguardia*, el diario de la revolución (Orizaba, Ver.), 25 de abril de 1915.

técnicas o géneros artísticos). El objetivo, aunque arbitrario, no deja de ser patente: tanto establecer un orden como mantener cierta visibilidad. Aunque, según escribe Rosalind Krauss, “Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad”, una de cuyas derivaciones es “la pretensión futurista de destruir los museos que poblaban Italia a modo de ‘incontables cementerios’.”⁸

Esto me lleva a un breve desvío para recuperar este aspecto iconoclasta de la vanguardia. Creo que, por inercia, hemos supuesto un vacío de actividad vanguardista en el período de crisis revolucionaria. Cómo calificar entonces la actividad de Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, quien, al mediar la década de 1910, creó los “batallones rojos”⁹ encargados de la *acción directa*, mismos que ocupaban antiguos edificios eclesiásticos e incluso los destruían dispersando las pinturas, esculturas y objetos sacros encontrados en su interior. Estas ramificaciones del anarco-sindicalismo, acompañadas con el ejército regular, parecían poner en práctica los más caros anhelos futuristas de arrasar con el pasado ¡y sin mediar manifiesto alguno!



Ilus. 3. Borrador del "Tres llamamientos" de David Alfaro Siqueiros. La proclama fue publicada en *Vida Americana*. *Revista Norte, Centro y Sudamericana de Vanguardia*, Barcelona, mayo de 1921. Borrador en la colección del Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), México.

El Dr. Atl ejerció así el significado del término vanguardia en su acepción más radical: la iconoclastia. En paralelo, el mismo Dr. Atl aglutinó a los cuadros militares y civiles dentro de una Confederación Nacional Revolucionaria, encargados de tareas de agitación y propaganda. Siqueiros será un activo participante bajo el mando del general Manuel M. Diéguez. Fue además en la ciudad de Orizaba, Veracruz, donde el Dr. Atl puso en operación *La Vanguardia*, *el diario de la revolución* (1914), y en cuyas páginas José Clemente Orozco incorporó ironías gráficas de tinte jacobino y antioligárquico [ilus. 2].¹⁰

Sin embargo, nuestra historia de las vanguardias ha carecido de elementos para asumir este tipo de manifestaciones, pues se tiende más bien a destacar acciones "periféricas", como el

manifiesto difundido por Siqueiros en Barcelona,¹¹ al que se atribuye un carácter constituyente de la vanguardia mexicana y, de manera más difusa, ser el precedente del movimiento mural. Cómo olvidar que, en 1910, el Dr. Atl, tras exigir a las autoridades de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes apoyo para una exposición de artistas mexicanos—en contraste con la contradictoria iniciativa oficial de auspiciar con enorme presupuesto la muestra oficial de artistas españoles, dado que se festejaba el inicio del movimiento de descolonización respecto a España—organizó el llamado Centro Artístico y reclamó los muros de los edificios públicos para los pintores. No en vano, estos esfuerzos llevaron a José Clemente Orozco a exclamar en sus notas autobiográficas que la pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta.

¿No será, más bien, la acción directa el real elemento fundador que arroja luz sobre la vanguardia mexicana? Veamos: *acción* en el efecto cultural del paso del Dr. Atl por el ejército constitucionalista, con carácter de agente y espía encargado de mermar el potencial de las fuerzas agrarias de Francisco Villa y de Emiliano Zapata; *directa* en el establecimiento de grupos de choque y, en coincidencia con los futuristas italianos, la deriva fascista de este pintor de volcanes que actuaba como su representante oficioso en México.

¿Y qué ocurre si a la agudeza gráfica de Orozco le añadimos su proclividad hispanista y antisemita (aunque más privada), como los dibujos narigones deslizados bajo la puerta de la judía Anita Brenner? Imposible dejar fuera la extensa producción retórica de David Alfaro Siqueiros y su inserción, en calidad de agente encubierto, dentro del aparato criminal estalinista; o el dilatado protagonismo de Diego Rivera en los titulares de prensa y en los intersticios del trotskismo. Al relacionar todo esto, obtenemos un espectro ideológico más amplio, desde el cual se ensancha la definición de la vanguardia estético-política en México. Aunque en el imaginario de la Guerra Fría, esa mezcla de militancia política, militarización y profanación (en su acepción secular, civil, antirreligiosa y creativa) tiende a estrecharse en una figura única del cambio enarbolada por Siqueiros, el artista ciudadano: "El Coronelazo" y el "no hay más ruta que la nuestra".

En fin, otra cosa resultaba lo proclamado por Siqueiros en Barcelona (1921) [ilus. 3], cuya intención era deslindar a la vanguardia viva de México de la simulación que la mantenía empantanada. A su vez, el discurso del artista ensayaba un sendero posible de inserción americana en el horizonte de la avanzada europea: asumir la herencia del arte indígena, en una operación similar a la realizada por el cubismo con el arte

africano, aunque a distancia de indianistas, americanistas y primitivistas, e incluso de nacionalistas. Siqueiros ponía en juego la capacidad de síntesis formal del arte indígena, justo lo opuesto a su carácter ornamental; un elemento más sutil si se quiere, mas no por ello capaz de superar la propensión a tornar exóticas las comunidades originarias.

Siqueiros concluyó su manifiesto de 1921 con la siguiente advertencia: "No escuchemos el dictado crítico de nuestros poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras". Para contravenirlo, medio año más tarde, Maples Arce, el instaurador de la vanguardia mexicana con mayor acento internacional, trastoca el dictado de Siqueiros, "¡UNIVERSALICÉMONOS!, que nuestra natural fisonomía racional y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente", por el lema de "Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional".¹² Un matiz de diferencia aportado por el dandy del clavel en la solapa; el poeta que en ese momento se distancia de la nación aunque varios años más tarde, desde Xalapa, Ver., la última capital estridentista, pondrá en riesgo su vida con tal de defender el interés patrio y evitar el saqueo de los recursos petroleros por parte de los intereses estadounidenses. Asimismo, resulta poco casual que tanto Veracruz como Puebla albergaran sedes estratégicas de los Batallones Rojos;¹³ y que más tarde, en estas entidades aunque en ciudades distintas, se establecieran los focos principales de la naciente vanguardia. Justo la capital de Veracruz, Xalapa, asumió el carácter central en el mapa simbólico estridentista; si bien sustituyó la "j" por la "x" de México, como señal de pertenencia nacional.¹⁴ No obstante, un dejo de asalto a la modernidad está presente en la configuración de esta vanguardia mexicana: "el estridentismo es una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción".¹⁵

El lugar de la modernidad

En un lapso breve, y bajo un esquema de dispositivos provocadores, el estridentismo hizo emerger los imaginarios de ciudades cubistas, edificadas a partir de *andamios interiores*. Ciudades tan inmediatas como la factura de un poema o un grabado. Es el caso de Ramón Alva de la Canal, cuyas viñetas, pese a su escala tan reducida, constituyen espacios magníficos, tramados vectoriales con cadencia volumétrica. ¡Y qué importantes resultan también esas ciudades en flotación!, los trasatlánticos.

La ciudad existe para ser surcada por aviones, ferrocarriles e incluso motocicletas, el "aparato más estridentista que existe," pues Maples Arce solía utilizarla, con la sirena activada, de



Ilus. 4. Portada de *Urbe, Súper-poema bolchevique en 5 cantos* de Manuel Maples Arce, México, 1924.

modo que dejaba la estela sonora de su recorrido, como si se tratara de un poema en movimiento. Quizá el poeta veracruzano hubiera preferido hacerlo en el Fiat del futurista Filippo Tomasso Marinetti, pero los recursos de un estudiante de leyes de 21 años sólo alcanzaban para un vehículo de dos ruedas.

La ciudad estridentista constituye un tejido de signos sensibles: sonidos que inundan la atmósfera: desde el reclamo de la fábrica para engullir a sus trabajadores hasta el claxon del automóvil. Asimismo, hay señales visuales como el semáforo o el nuevo paisaje de perfiles elevados en escalas rítmicas que se superponen unas a otras hasta el infinito: postes de electricidad, chimeneas fabriles, enormes rascacielos, torres de radio y de energía.

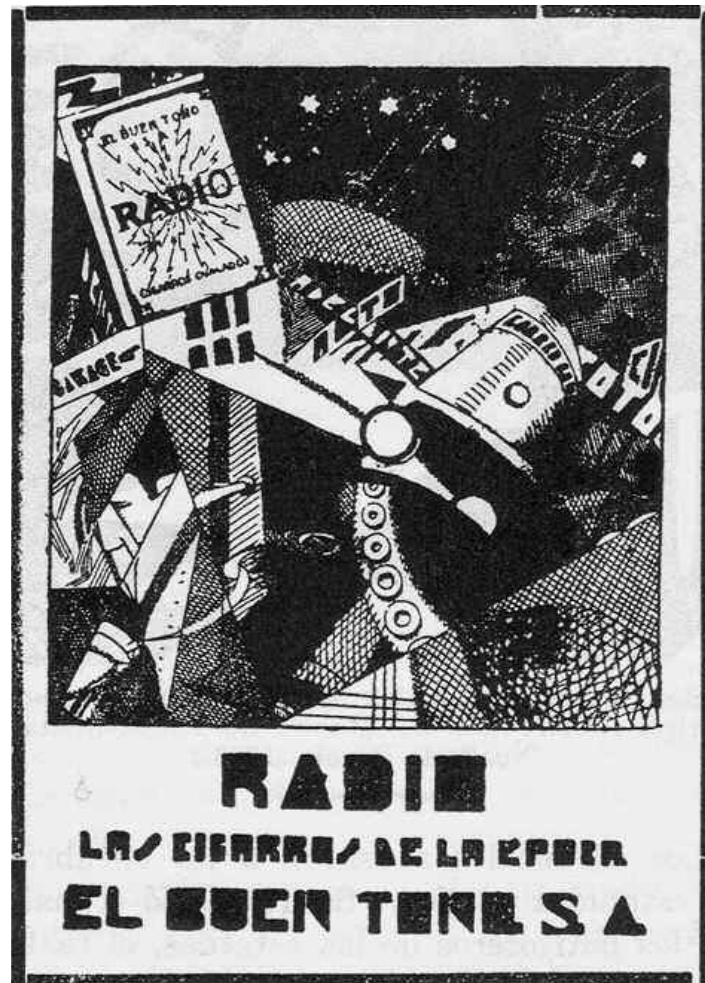
La prefiguración de la urbe como lugar de la modernidad tuvo su exponente más radical en Germán Cueto, inspirada quizá por el arquitecto del futurismo Antonio Sant' Elia. Ciudades de hierro, de hormigón y cristal, tan elevadas que terminaron por volverse incorpóreas, casi líquidas. No obstante, dos fueron las ciudades prototípicas de la vanguardia comandada

por Maples Arce. La primera, Estridentópolis, situada en 1975 por su proyectista, Germán Cueto. Si bien, el levantamiento del primer “rascacielos” de la capital mexicana ocurrió en 1930 con el edificio de La Nacional, erguido en la avenida Juárez, y la más elevada Torre Latinoamericana se concluyó en 1956, lo cierto es que hasta la segunda mitad del siglo XX la ciudad de México todavía conservaba su horizonte bajo de ciudad colonial. En ella, apenas sobresalían las cúpulas de las iglesias por encima de los edificios de cantera, aún enrojecidos por el antiguo tezontle. Además, una segunda versión de Estridentópolis asumirá realidad plena. Me refiero al último reducto estridentista en la provinciana y brumosa ciudad de Xalapa, donde las bruscas pendientes de las calles y los desniveles de los tejados serán trastocados en ritmos de ascenso y caída merced a los trazos fugados de artistas como Leopoldo Méndez.

Sin embargo, la ciudad definitiva del estridentismo será de índole poética. *Urbe, Súper poema bolchevique en cinco cantos* (1924) [ilus.4], condensa el programa estridentista de “dar una intención estética a la Revolución”, mientras la monumentalidad impasible de los grabados en madera de Jean Charlot entroncan con los afanes de la vanguardia paralela de los muralistas y con las tomas fugadas de Edward Weston y Tina Modotti, asimismo ligados al estridentismo. Como un gesto póstumo respecto al movimiento, John Dos Passos se encargará de traducir este libro al inglés, pero con una madera coloreada de Fernando Leal.¹⁶ Nacido de la máquina y análogo tanto de huelgas como de revoluciones, el obrero era el portador de una energía productiva inusitada. Potenciada al límite al transmutarse en colectividad anónima, guardián del sentido de renovación que arrasaba todo con su paso incontenible.

El café de nadie

Espacio de soledades y de encuentros, para los estridentistas, el café resultaba una zona intersticial, “de nadie”; o mejor dicho, situada entre la creación y la acción de vanguardia. Sin perder su marca urbana ni su pertenencia al linaje disruptivo de la bohemia, el café asumía la nueva función de ámbito de conjura. Era tal su significado que los artistas le dedicaron viñetas donde recogían su absoluta soledad; o bien lienzos donde daban cuenta del aroma desprendido de las tazas humeantes de café: *El café de cinco centavos* (ca. 1924), de Fermín Revueltas. Para Ramón Alva de la Canal, este sitio sólo podía restituirse en imagen por medio de quienes se congregaban ahí. El óleo de *El Café de Nadie* (1924), retoma los retratos sintéticos de “los cabecillas del movimiento”, los cuales este artista había realizado en distintas ocasiones integrándolos en un óleo de corte cubista, en un destiempo que se debate entre



Ilus. 5. Anónimo, anuncio estridentista de la cigarrera El Buen Tono.

la nostalgia y la pedagogía de lo moderno. En especial, llama la atención un personaje, Germán Cueto, quien de tan simplificado se confunde con las secciones de *collage*.

A la manera del café Voltaire dadaísta, en la avenida Jalisco (actual Álvaro Obregón) y lejos de los recintos más céntricos de la ciudad, se llevaban a cabo las veladas estridentistas. La primera tuvo lugar en abril de 1924. ¿Pero qué conmocionaba tanto a las buenas conciencias posrevolucionarias? El desenfreno metafórico, las geometrías pictóricas y gráficas, la insistencia en lo grotesco o la galería de fantasmas de terracota, esas máscaras realizadas por Germán Cueto con las efigie de algunos estridentistas desbordados en el gesto y el color. Inclusive, muchos artistas hallaron en El Café de Nadie el lugar donde exponer: Fermín Revueltas, Xavier González, Jean Charlot y el dandy del overol, Leopoldo Méndez, entre otros.

Nueva sensibilidad, nuevas estéticas

La velocidad, la superposición de estímulos sensoriales y las percepciones disgregadas establecieron otro compás vital y afectivo, el cual una nueva generación de creadores tradujo

al lenguaje maquinal del poema: lo prismático, electrizado, inalámbrico, luminista, voltaico; o los vectores, puntos de fuga, perfiles rectilíneos, diagonales, ondas y retículas. Muchas veces, tanto lo olfativo como lo táctil serán perceptibles gracias a la transcripción gráfica; y no quedará rincón sin explorar,¹⁷ en una amalgama de sensaciones y estímulos, atravesados por ese nuevo componente de lo moderno, la velocidad, el ritmo incesante del vértigo, una forma de temporalidad acelerada, a la par que deseo del mañana. Desde que el centro capitalino amaneció tapizado con los coloridos carteles del primer número de *Actual*, en diciembre de 1921, la noción de anuncio publicitario acompañó al estridentismo en muchas de sus facetas. *Irradiador*, órgano del movimiento, incluía publicidad pagada, resuelta gráficamente por los propios artistas,¹⁸ de manera que se produjo toda una vertiente autoral del anuncio. Por igual, esta misma publicación contaba con los desplantes traviesos de Diego Rivera, cuyo *Irradiador estridencional*, conjugaba la jerga radial (la “estridentina” se presentaba como el mejor remedio para el pasmo cultural imperante). Su factura tipográfica recuerda a vanguardias más tempranas.¹⁹ Algunos artistas, como Fermín Revueltas, desarrollaron una estética del anuncio urbano al incluir, en los escaparates de una librería, rótulos estridentes anunciando la salida de la revista *Irradiador*. Por vez primera, la prensa reparó en la composición tipográfica de un anuncio, al que asoció con una moderna “casa de apartments [sic]”.²⁰

En México, la primera transmisión de un poema radial ocurrió en marzo de 1923. Por supuesto, correspondía a *TSH, el poema de la radiofonía* en voz de su autor, Maples Arce. Mientras que la edición de *Radio*, el libro de poemas, se debió a Kyn Taniya.²¹ Pocas invenciones seducían tanto a los estridentistas como la idea de que el propio poema se desplazara a gran velocidad; e incluso, Maples Arce llegó a afirmar que la existencia de un radio le permitía prescindir de su biblioteca. De ahí que hubieran contagiado de entusiasmo a sus patrocinadores de la cigarrera El Buen Tono, la cual introdujo en *Irradiador* anuncios de cigarrillos marca Radio [ilus.5], del mismo modo que se planteó, aunque sin éxito, erigir con recursos de la empresa una “gran estación central transmisora de radiotelefonía”.

Retorno al orden

Uno de los factores de mayor interés contenidos en esta vanguardia mexicana, se encuentra en su potencial de fusión o reciclaje.²² Lo que transformó al estridentismo en vanguardia de vanguardias, más allá incluso del principio de amalgamar tradiciones de avanzada, esa herencia directa del ultraísmo hispánico. Quizás en esto resida una clave. El porqué abandonar un mecanismo sancionado: el sistema de sustitución

de vanguardias, por otro integrador: trátase de institucionalizar en lugar de demoler. Y, por ciertos indicios, de evitar la emergencia de otras vanguardias que disputaran sus estrategias a unos estridentistas quienes se planteaban, ya, como “los clásicos del momento de hierro”.²³ Momento de equilibrio hasta cierto punto explicable tras una revolución, en lo tocante a esa cuestión medular que a inicio de los noventa calificó como “nacionalización de la vanguardia”. Pero eso significaría adentrarnos en la fase final del estridentismo, sobre lo cual incurriremos en otra ocasión. El mismo Dr. Atl parece haber asumido ese equilibrio, luego de poner en operación sus Batallones Rojos, pues, por ironía del destino, en el período de pacificación, éste tendrá diferentes encargos asociados a la conservación de monumentos. En 1920, Atl restauró parte del ex-convento de La Merced que albergaba uno de los patios coloniales más bellos, edificio que le sirvió de morada por varios años. Y, más tarde, el artista participó en un prolongado esfuerzo por inventariar el legado arquitectónico colonial de México en su conjunto eclesiástico.²⁴

Al implicar una vanguardia manufacturada al instante, el estridentismo pudo disponer de más de doscientos artistas de la avanzada internacional a ser incorporados al “movimiento” mexicano. A la manera de los “objetos encontrados”, los sujetos fueron entresacados de su contexto original; es decir, de manifiestos y publicaciones, con el fin artístico de utilizarlos. Sólo queda en el aire la pregunta de si Manuel Maples Arce, la figura vertebral, alguna vez previó el riesgo de caer en el antimanifiesto del mismo modo que el *objet trouvé* desembocó en el antiarte. O, visto desde otra perspectiva, acaso en la antivanguardia, una formación a contracorriente de los esquemas conocidos.

NOTAS

* En algunos de los apartados sigo de cerca mi texto, “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista”, *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. (México D.F.: UNAM, 2005), el cual se presentó originalmente en el año 2000 como intervención en el coloquio del mismo nombre, organizado por Curare y el Instituto Goethe.

¹ *Actual Número 1*, diciembre de 1921; *Actual Número 2*, febrero de 1922; y *Actual Número 3*, julio de 1922.

² *NdelE*. Como tantos otros ejemplos cotidianos de la complejidad lingüística del español de América, en México se usa el aztequismo “guajolote” para denominar al ave que en otros países de habla hispana se conoce como pavo.

³ Véase su escrito, “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, *Irradiador* no. 2, ca. septiembre de 1923.

⁴ La parte más significativa de la obra desapareció cuando la dirigencia del movimiento abandonó Estridentópolis, el cuartel del movimiento en Xalapa, Veracruz, ante la amenaza derivada de su enfrentamiento con las corporaciones petroleras estadounidenses. Los muebles de Maples Arce, con diseño “estridentista” de RAC, se conservaron en la ciudad de México y ahora los resguarda un museo.

⁵ En el aspecto literario, el estridentísimo dispone de indagaciones minuciosas y varias antologías, entre las cuales se destaca la contribución de Luis Mario Schneider.

⁶ Frente a ciertos centros de avanzada europea, España podría calificarse de periférica, e incluso Italia.

⁷ Las opiniones del poeta modernista Amado Nervo, sobre el futurismo, fueron recogidas en el *Boletín de Instrucción Pública*, 1909. De no mediar una guerra interna, quizá esa sincronía hubiese sido más frecuente.

⁸ Rosalind E. Krauss, “La originalidad de la vanguardia”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 171.

⁹ En 1913, tras el golpe de estado del general Victoriano Huerta y el asesinato del presidente legítimo, Gustavo A. Madero, el Dr. Atl inició su actividad de denuncia en los medios europeos, en especial su periódico, *La révolution au Mexique*, editado en París. A su retorno a la ciudad de México, y tras un breve paso por la dirección de Escuela Nacional de Bellas Artes, fue comisionado para crear una red nacional de prensa. Este artista dispuso, además, de una enorme cantidad de recursos para cooptar a obreros y artesanos asociados a la Casa del Obrero Mundial, con el objeto de transformarlos en contingentes de choque.

¹⁰ Sin duda, uno de los objetivos sustanciales del movimiento armado se dirigía a contrarrestar al sector eclesiástico, sostén fundamental de la oligarquía porfiriana y de su sistema de privilegios.

¹¹ David Alfaro Siqueiros “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, número 1 y único, Barcelona, mayo de 1921.

¹² NdelE. Este tipo de cotejos han sido levantados exhaustivamente por Héctor Olea, al hacer un balance de las fuentes manifestarías de Siqueiros hasta sus “Tres llamamientos...” de Barcelona (1921). Véase: Héctor Olea, “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”, (org. Olivier Debrouse) *Otras rutas hacia Siqueiros* (México D.F.: CURARE/CONACULTA/INBA, 1996), pp. 91–123. Ver por ejemplo, “universalismo vernáculo”, p. 114. Para más detalles al respecto hay la tesis doctoral del mismo: *Negatividad y Poéticas: lo oculto y lo manifiesto del culto manifestista* (Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 1992).

¹³ El mismo año de 1915, la huelga general y el radicalismo en ascenso de los Batallones Rojos llevaron a su disolución ejecutada por el bloque constitucionalista. Atl debió exilarse en los Estados Unidos, no sin antes acusar al Jefe Máximo [Venustiano Carranza] de represor y tirano. Para una visión de conjunto de la actividad de este artista, véase el libro de Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo, El Dr. Atl*. (México D.F.: UNAM, 1984).

¹⁴ NdelE. Por contradictorio que parezca, este tipo de acción desde localidades periféricas fue un fenómeno común entre las vanguardias latinoamericanas, las cuales no encontraron contradicción entre la cultura vernácula de estos sitios y el lenguaje moderno que empleaban en sus prácticas. Tal será el aporte extra-cosmopolita al Proyecto de Documentos del ICAA de muchos otros investigadores en el continente.

¹⁵ Manuel Maples Arce, “El movimiento estridentista en 1922”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre de 1922.

¹⁶ Manuel Maples Arce, *Metrópolis*, Nueva York, T. S. Book Company, 1929.

¹⁷ Un buen ejemplo es *Esquina* de Germán List Arzubide (México D.F.: Ediciones del Movimiento Estridentista y Librería Cicerón, 1923).

¹⁸ En particular, los anuncios de la cigarrera El Buen Tono.

¹⁹ No olvidemos que los caligramas de Guillaume Apollinaire ingresaron a México tras el desembarco de Jean Charlot, en enero de 1921. Pero se le conocían desde el final de la primera Guerra Mundial, e incluso creadores locales, como José Juan Tablada ya realizaban sus “madrigales ideográficos” en 1911.

²⁰ [Febronio] Ortega, “Maples Arce arremete contra todo el mundo”, *El Universal Ilustrado*, 20 de septiembre de 1923.

²¹ Kyn Taniya (japonización con que firmaba Luís Quintanilla), *Radio. Poemas inalámbricos en trece mensajes* (México D.F.: Editorial Cvltura, 1924).

²² Encadenamiento de las operaciones de visibilidad y memoria en las cuales, a la vez, se prescinde del espectador.

²³ Véanse las cartas dirigidas a Salvador Gallardo, en 1926, por parte tanto de Germán List como de Miguel Aguillón Guzmán, recogidas en la antología de Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México, 1921–1927* (México D.F.: UNAM, 1985), pp. 33–34.

²⁴ *Iglesias de México*, Gerardo Murillo (Dr. Atl) en coautoría con el historiador Manuel Toussaint y con fotografía de Guillermo Kahlo [El padre de Frida], cuyas placas resultan extraordinarias. Fue publicado por Editorial Cvltura en seis volúmenes, entre 1924 y 1927.

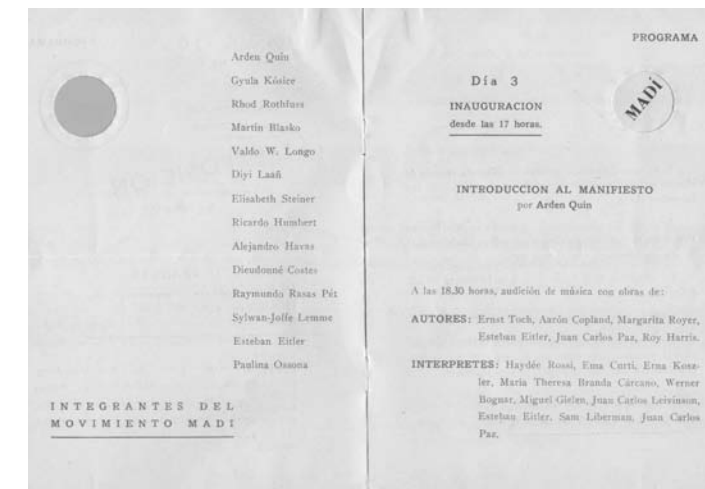
VANGUARDIA CONCRETA RIOPLATENSE: ACERCA DEL ARTE CONCRETO Y LA MÚSICA*

Cristina Rossi

Fundación Espigas, Buenos Aires

Los grupos de arte concreto organizados alrededor de *Arturo. Revista de artes abstractas* en el verano de 1944,¹ expresaron una fuerte vocación por difundir sus ideas a través de revistas y panfletos. Esos textos son fundamentales para comprender el programa estético de una vanguardia que imbricó la voluntad de renovación del lenguaje y la toma de posición política; pero, además, el estudio de las articulaciones entre tales documentos no sólo muestra las trazas de la dimensión estratégica que operó en su escritura sino que subraya el entramado que vinculó a diferentes formaciones culturales.

La invención integral



Ilus. 1. Primera Exposición MADI, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 3/6 de agosto de 1946 (programación correspondiente al día 3).

Los artistas concretos perseguían la “invención integral”, señalando en el Manifiesto Invencionista que “ni un poema ni una pintura” servirían para justificar una renuncia a la acción. Consideraban, además, que una pintura invencionista exigía, de modo implícito, una arquitectura, una composición urbanística, poesía y música de la misma naturaleza,² de igual modo que el Manifiesto Madí caracterizaba sus postulados a partir de la intervención en todos los campos de la creación artística.³

En efecto, desde 1945, la presentación del primer grupo realizada en la casa de Grete Stern, bajo el nombre de Movimiento de Arte Concreto Invención, había contado con una audición de música y danza elementarista. Luego, la muestra presentada en el Instituto Francés de Estudios Superiores, en agosto de

1946, incluyó una escena de “Danzas Madí”, bailada por Paulina Ossona, así como dos veladas con interpretaciones musicales de autores como Aaron Copland, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Alois Hába y Hans-Joachim Koellreutter, entre otros [ilus. 1].⁴

Esteban Eitler

Con su música y sus dibujos, el compositor Eitler integró el grupo Madí. Si bien había nacido en Bozen [Austria] en 1913, cuando la situación política del Tirolo se tornó amenazante su familia se instaló en Hungría. Junto a su hermano Artur participó como solista de flauta en la Banda Musical del Primer Regimiento, trasladándose luego a Budapest —ciudad en la que estudió e integró algunas orquestas— y, finalmente, llegó a Buenos Aires en una gira de la Salonorchesters Mandits, realizada en 1936. Debido a ciertas diferencias surgidas en ese grupo, resolvió interrumpir su viaje. Como Eitler pertenecía a la reserva, fue considerado desertor y perdió la ciudadanía austro-húngara, tras lo cual decidió radicarse en la Argentina cambiando su Stefan por Esteban.⁵

En la Argentina, Eitler estudió con Juan Carlos Paz y, junto a Daniel Devoto, fue uno de los primeros miembros de Agrupación Nueva Música. En este período creó obras de vanguardia, composiciones dodecafónicas y, hacia 1945, también fundó la editorial de música Politonía. Al año siguiente se relacionó con los artistas madí. Su contribución a las búsquedas grupales no sólo se limitó a la ejecución de música en las exposiciones, sino que también participó con dibujos y composiciones musicales, como en el caso de la obra inspirada en poemas de Gyula Kosice publicada en la revista *Arte Madí Universal*.⁶ En este período, Eitler estableció contacto con Hans-Joachim Koellreutter, compositor alemán en el exilio que, en noviembre de 1937, había llegado a Río de Janeiro, donde fundó la agrupación Música Viva, cuyo propósito esencial era tanto la renovación musical como el replanteo del compromiso tanto del artista como de la función social del arte y la música.

Hans-Joachim Koellreutter

Para un luchador por la renovación del lenguaje musical como Paz —quien entre 1932–4 ya había practicado y adherido a los postulados de la técnica dodecafónica, convirtiéndose

CARTA ABIERTA
de H. J. KOELLREUTTER

Estimado Kosice:

Durante mucho tiempo siguieron resonando en mí las dimensiones que tuvieron en Buenos Aires y, principalmente, su crítico severo e implacable a nuestra música, la dodecafónica, la cual deseaba liberada de cualquier forma de concepción y composición antiguas, reconstruida en su función de arte autónomo y libre, inventado, ya que la invención es la más importante realidad inherente al hombre. Lo que se oírían y habría grupo idéntico y procura realista en sus trabajos, la INVENCIÓN INTEGRAL de la obra artística, la del lo que también me parece el fundamento para una nueva realidad en el arte.

Desde que una mayoría de compositores dodecafónicos, en su pretado de "concepciones" y "tradición", trata de reducir la música hasta fórmulas y arcaísmos que caracterizarían el arte del pasado, olvidando así una actitud de reacción negativa frente a la revolución schoenbergiana, me preocupo seriamente con ese problema. Es que esas composiciones arcaicas que, "concepciones" y "tradición" implican un proceso de creación, el cual, por su lado, obedece a una necesidad humana y no resulta de una actitud, y encierra así un sentido de orientación estética y de conciencia al espectador. Y como es así, una cosa que inventa: Fueron Schoenberg y, principalmente, su gran discípulo Anton Webern, quienes obtuvieron las técnicas, desarrollaron pautación y creación, en música, las condiciones que permitieron la realización de aquello que Ud., estimado Kosice, propone y yo tanto deseo para el arte UN ESTADO PRIMARIO DE ESERENCIA, que posibilita la creación de un arte nuevo, profundamente enraizado en el pasado y sentido del hombre contemporáneo, la verdadera expresión de nuestro época.

Con gran interés le he leído de los principios que orientan el trabajo del grupo más y latinoamericano movimiento local, activo y de tradición, en la postura, transmutación con movimiento convertible de articulación y rotación, en la estructura cambiante y forma móvil, desplazable, en la arquitectura espacial, inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio o no ser el lenguaje, en la poesía, percepción y acción en lugar y tiempo totalmente inventados, en la novela y en los cuentos, cuerpo y movimiento cinematográfico a un momento medido, sin música, en la danza y finalmente, ecografía móvil, diálogo inventado, en el teatro. No olvide sus palabras respecto a un arte creativo, activo y dinámico, resultado de un proceso inconsciente, creativo, una organización estética, realista, y una presencia estética sin demostraciones. Y todo eso se resumió en sus palabras, las impresus y los grandes, el mismo tiempo "No busquemos el parecido con nada".

Ilus. 2. "Carta Abierta de H.J. Koellreutter", *Madí universal*, no. 4, 1950.

así en el primer compositor latinoamericano que la empleara— la llegada de Koellreutter a Brasil (cuyo ambiente consideraba cristalizado en un nacionalismo musical que miraba al pasado tanto desde el folklore como desde el espíritu de imitación) fue celebrada como el comienzo de una nueva etapa para ese país. En 1940 este compositor alemán había creado *Invención*, su primera obra atonal-dodecafónica. Por ello, el discurso de Paz se apoyó en su ejemplo para demostrar a los tradicionalistas, los cuales "pululaban en el ambiente musical latinoamericano", que conducir la fantasía creadora desde un plano constructivo previamente organizado era más eficaz que "abandonarse blandamente a la improvisación sin control".⁷

En junio de 1950, tras la visita realizada a la Argentina y Uruguay como conferencista y flautista, Koellreutter escribió una carta donde se testimonia el intercambio de ideas mantenido con Kosice, especialmente en el sentido de buscar una

música sin contrapunto, sin armonía, sin tema ni imitación. En la misma, el músico reconoce que el atonalismo y el dodecafonismo se aproximaron a esos propósitos, aunque no los alcanzaron. Sin embargo, considera que sus investigaciones en base a nuevas relaciones entre sonidos podrían abrir el camino para la creación de un nuevo estilo, correspondiente a la interpretación musical de los principios estéticos planteados por los artistas Madí en las otras disciplinas [ilus. 2].⁸

En ese momento, Koellreutter se encontraba investigando una fórmula referida tanto a la escala cromática como a sus intervalos, cuya aplicación garantizaría la unidad formal de la obra sin considerar los principios empleados hasta ese momento. Yvonne Zehner destaca el interés de Koellreutter por organizar no sólo los doce tonos sino también los once intervalos correspondientes, lo cual motivó la combinación en el sentido vertical de los tonos que componen las series de intervalos totales en base a las que se podría desarrollar un tipo de música que él entendió como ideal: una forma que partía del interior para llegar al exterior.⁹ Justamente en esta dirección, también, estaban empeñados los artistas plásticos que bregaban por la *presentación* de una nueva realidad *inventada*, en lugar de la *representación* de la realidad exterior.

En 1949, Koellreutter dirigió el concierto que inauguraba el Museu de Arte Moderna de São Paulo, invitado por su director Pietro María Bardi. Sin embargo, aunque su música vanguardista acompañó tan importante acontecimiento, ese mismo año su discípulo Guerra Peixe compuso la última obra atonal-dodecafónica, para luego adherir a la línea nacionalista, mientras Claudio Santoro también se inclinaba en una dirección semejante.¹⁰ Finalizando el año 1950, el compositor nacionalista de São Paulo Mozart Camargo Guarnieri, amigo de Koellreutter en el período en el que éste se había radicado en esa ciudad, escribió una Carta Abierta a los Músicos y Críticos de Brasil, provocando un debate que obtuvo gran repercusión en la prensa. Koellreutter lo invitó a discutir públicamente en el MAM de São Paulo pero su polemista no asistió, episodio que contribuyó a marcar el final del Grupo Música Viva.¹¹

Juan Carlos Paz

En la Argentina, Paz había inaugurado los Conciertos de la Nueva Música en 1937 que, años más tarde, darían origen a la Agrupación Nueva Música, mientras su producción teórica lograba una profusa difusión en las revistas culturales.¹² El musicólogo Omar Corrado ha destacado que, en este período, Paz no sólo difundió la vanguardia representada por el dodecafonismo, sino que también criticó el academicismo de la práctica institucional y se opuso a la ideología del nacionalismo

¿Qué es Nueva Música?
Juan Carlos Paz

«¿Qué es Nueva Música? O, mejor dicho, ¿qué se entiende por tal? Para la gran mayoría de los oyentes —profesores o no— la sola enunciación del título puede significar algo semejante a una serie de alaridos o de taquet de rabato; para otros, meros impresionales, o indiferentes, la cosa no pasa de una simple línea desordenada. Nueva Música es aquella que no se entiende, y lo que no se entiende puede suponerse más, según se le diga. Pero como "lo que no se entiende" es también aquello que no recuerda nada tocado, el juicio desaprueba acerca de qué es Nueva Música viene a depender, después de todo, de una mera información sobre sus antecedentes.

Por eso, cuando surge una visión estética, originada por el reconocimiento de la auténtica realidad-objeto artístico, que involucra un sentido diferente del que se nos tenía habitualmente, el desconcierto que le acompaña produce, automáticamente, la negación y el rechazo. ¿Cómo es posible que lleguemos a aceptar lo que, si bien se oíría establemente a nuestro oído, no lo hace para aferrarnos el halago de costumbre sino para demandarnos el acercamiento comprensivo a una distinta apreciación mental y sensitiva? En realidad, suele reaccionarse ante la concepción o síntesis de valores implícitos en el objeto artístico—distinto en este caso de los que nos habían sido impuestos—con una actitud reactiva, originada en un sentimiento inconsciente, en lugar de hacerlo con un criterio y rigor mentales, capaces de tomar contacto, establecer jerarquías y delimitar fronteras.

Pero, a fin de cuentas, ¿qué suele entenderse por Nueva Música? Una respuesta ingenua podría suponer que nada es distinto de lo que es de inmediato, lo que significaría olvidar a Beethoven que Juan Sebastián Bach, mucho más distanciado en el tiempo que Claude Debussy, continúa paradójicamente siendo una fuente de problemas vitales para la música actual de nuestro siglo, mientras que Debussy, agotados sus fuerzas creadoras ha quedado atrás en su categoría de creador.

Este es protíptico actualmente en la segunda generación de discípulos de Schönberg, por ejemplo, puede seguir un proceso equivalente al decir su segunda manera —el período atonal libre— y pretender decididamente en las prácticas de la música especulativa y en los dominios de la técnica denominada de los doce sonidos o mejor aun, al concretarse el abandono de la unidad poética—brújula del expresionismo— logrado a través del sonido y del color vocativo en procura de nuevos tonosmas.

En la última instancia, habría que juzgarla, más que por sus valores estéticos, por sus giros y resultados, y éstos, a pesar de la legítima habilidad y diáfana de sus promotores, no son factores que justifiquen la existencia de una nueva música, sino que, por el contrario, de cualquier ser humano tradicional y del fracaso de los veinte últimos años, se ha pasado a la transmisión de la expresión a través de los cuartetos y sonatas de Beethoven, cuando su clima habitual de conflictos técnicos y psicológicos arriba a un plano superación metafísica en la concepción de la música. En la evolución de Schönberg, por ejemplo, puede seguir un proceso equivalente al decir su segunda manera —el período atonal libre— y pretender decididamente en las prácticas de la música especulativa y en los dominios de la técnica denominada de los doce sonidos o mejor aun, al concretarse el abandono de la unidad poética—brújula del expresionismo— logrado a través del sonido y del color vocativo en procura de nuevos tonosmas.

En la última instancia, habría que juzgarla, más que por sus valores estéticos, por sus giros y resultados, y éstos, a pesar de la legítima habilidad y diáfana de sus promotores, no son factores que justifiquen la existencia de una nueva música, sino que, por el contrario, de cualquier ser humano tradicional y del fracaso de los veinte últimos años, se ha pasado a la transmisión de la expresión a través de los cuartetos y sonatas de Beethoven, cuando su clima habitual de conflictos técnicos y psicológicos arriba a un plano superación metafísica en la concepción de la música. En la evolución de Schönberg, por ejemplo, puede seguir un proceso equivalente al decir su segunda manera —el período atonal libre— y pretender decididamente en las prácticas de la música especulativa y en los dominios de la técnica denominada de los doce sonidos o mejor aun, al concretarse el abandono de la unidad poética—brújula del expresionismo— logrado a través del sonido y del color vocativo en procura de nuevos tonosmas.

Ilus. 3. Juan Carlos Paz, «¿Qué es Nueva Música?», *nueva visión*, no. 1, diciembre de 1951.

musical de las décadas de treinta y cuarenta [ilus. 3].¹³ Dentro de la periodización de la producción de Paz, establecida por Francisco Kröpfl, *Dédalus 1950* marca el fin de su período dodecafónico. Esta obra fue estrenada en 1952 por la Agrupación Nueva Música —entre cuyos miembros se hallaba el mismo Kröpfl— en el marco de un gran concierto realizado en el Teatro Odeón de Buenos Aires en homenaje al primer aniversario del fallecimiento de Arnold Schönberg, cuyo catálogo había diseñado por Tomás Maldonado.¹⁴

Precisamente, en la década del cincuenta Paz estrechó vínculos con los integrantes de las publicaciones *nueva visión*,¹⁵ *Poesía Buenos Aires*¹⁶ y *oam* (organización de arquitectura moderna)¹⁷ las cuales, desde 1952, tuvieron en la galería Krayd otro punto de encuentro. En el círculo de amigos abierto por el maestro Paz a sus alumnos surgió, a instancias de Maldonado, la idea de abrir una galería. El ingeniero y violinista Zoltan Daniel, Kröpfl —integrante de la Agrupación Nueva Música— y Raúl Gustavo Aguirre —integrante del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*— planearon la *aventura*

Música atemática y música microtonal
Juan Carlos Paz

Si consideramos a Arnold Schönberg como lo que en esencia fue, es decir, un transmisor de valores en la música de nuestro tiempo, conviene recordar, a manera de introducción, cuáles fueron sus mismos aportes: 1º, balanza y equilibrio de los valores estético-románticos; 2º, ensimismos a ruptura con la formalidad; 3º, influencia de la técnica dodecafónica; 4º, la creación de nuevas armonías, formas, estructuras; 4º, el estudio consciente, en sus últimas composiciones —el String Trio, The Souvenir from Warsaw— de un estilo de composición neo-romántica.

Después del extraordinario aporte que significa la técnica dodecafónica, al que de la composición se desplaza hacia una nueva estructuración, así como en el estilo grandioso —el atonal— la armonía expresiva había constituido el factor de primer rango. Este requisito convalida por Schönberg a las nuevas técnicas estructurales respondiendo, no solamente a imitaciones de su propio impulso y evolución, sino que con ello daba o su vez respuesta o una de las imperativas más importantes, así fue el planteo de nuevas formas formales y de estructura que fueran lo suficientemente viables como para continuar impulsando la gran aventura creadora.

En rigor, el estilo de composición neo-romántico ya había surgido, en la propia obra de creación de Schönberg, en la primera década del siglo con el melodrama Erwartung y con las obras siguientes del op. 18. Pero entre verdaderos atropellos de un estado musical futuro, derivados de una intuición genial, no habían llegado a constituir, al fin, un tipo de modificaciones sistemáticas; de manera que sus obras, vistas desde el ángulo de una nueva estructuración, se caracterizan sobre todo, sin derivaciones subyacentes, y sin evolución y consecución, por lo tanto.

Fue sólo a partir de 1922 cuando el estilo de composición neo-romántico surgió como realidad concreta; y mientras Schönberg instituyó, en 1922, una nueva música elemental, basada en su técnica de los doce sonidos, el compositor y teórico checo Alois Hába comenzó por su parte la producción atemática hacia un estilo libre repetitivo en sucesivos melodías, o la vez que imitaba, por primera vez, su sistema de escritura musical.

Como lo que pudiera suponerse, Hába practicó estos experimentos, no como formas nuevas aisladas, sino como lógicas derivaciones y consecuencias de esfuerzos precedentes en lo que al cultivo de esos elementos desahogado se refiere, o la vez que con una continuidad de los gran tradiciones europeas, que subsisten, principalmente, en la imperiosa necesidad de cultivarlas. De este momento, y luego de llegar en forma consciente a los nuevos recursos que podía ofrecer la evolución sistemática de la música atemática, escribió Hába su estilo atemático, que desaholladamente muestra la particularidad de conocer de repique, sucesivos, correspondientes y todo clase de repeticiones temáticas y melódicas, y que puede entenderse como una ligera continuación de la liberación sostenida de Schönberg. Sin embargo, y a pesar del hábito iniciado en tal sentido, no ha podido Hába liberarse de sucesivos ritmos. Su estilo atemático significó, en consecuencia, y al mismo par abrir, un desplazamiento del principio varias veces secular de las sucesivas melodías al terreno de la rítmica, que pasó entonces a un primer plano estructural. Finalmente procediendo, que simplifica la concepción de sucesivos melodías a la manera de Schönberg, estableció un criterio de peso musical en un sentido absoluto. Luego de servir al dodecafonismo, Alois Hába este concepto melódico liberado de las reglas estéticas vulgares, al final de su vida. El término atemático tiene origen y referencia en el antiguo definición de trabajo temático, donde un tema, motivo o frase melódica expusiera, representara en el momento de una composición, sea como repetición inmediata o con modificaciones, desplazadas hacia intervalos superiores o inferiores, como variación aumentada, disminuida, invertida, retrogrado, etc. Ejemplar la clásica forma sonata, el minuet —con D.C. al fin—, el rondó, el adagio, el scherzo, el tema con variaciones.

En sus últimas composiciones, Beethoven abandona las repeticiones obligadas y las emplea con distinto criterio, así es estar la repetición sistemática; de manera que sus obras, vistas desde el ángulo de una nueva estructuración, se caracterizan sobre todo, sin derivaciones subyacentes, y sin evolución y consecución, por lo tanto.

Fue sólo a partir de 1922 cuando el estilo de composición neo-romántico surgió como realidad concreta; y mientras Schönberg instituyó, en 1922, una nueva música elemental, basada en su técnica de los doce sonidos, el compositor y teórico checo Alois Hába comenzó por su parte la producción atemática hacia un estilo libre repetitivo en sucesivos melodías, o la vez que imitaba, por primera vez, su sistema de escritura musical.

Como lo que pudiera suponerse, Hába practicó estos experimentos, no como formas nuevas aisladas, sino como lógicas derivaciones y consecuencias de esfuerzos precedentes en lo que al cultivo de esos elementos desahogado se refiere, o la vez que con una continuidad de los gran tradiciones europeas, que subsisten, principalmente, en la imperiosa necesidad de cultivarlas. De este momento, y luego de llegar en forma consciente a los nuevos recursos que podía ofrecer la evolución sistemática de la música atemática, escribió Hába su estilo atemático, que desaholladamente muestra la particularidad de conocer de repique, sucesivos, correspondientes y todo clase de repeticiones temáticas y melódicas, y que puede entenderse como una ligera continuación de la liberación sostenida de Schönberg. Sin embargo, y a pesar del hábito iniciado en tal sentido, no ha podido Hába liberarse de sucesivos ritmos. Su estilo atemático significó, en consecuencia, y al mismo par abrir, un desplazamiento del

Ilus. 4. Juan Carlos Paz, "Música atemática y música microtonal", *nueva visión*, no. 2/3, Buenos Aires, enero de 1953.

de Krayd Galería de Arte y a sus apellidos se debió el nombre, aunque antes de comenzar las actividades Aguirre decidiera no participar.

Krayd se convirtió en un verdadero punto de confluencia de intereses donde, mientras algunos trabajaron en la remodelación de la sala, el diseño del mobiliario o de las piezas gráficas, otros acercaron propuestas vinculadas a sus intereses.¹⁸ En lo referente a la música, se destacaron los dos encuentros con Pierre Boulez organizados, en 1954, cuando este compositor y director francés llegó a Buenos Aires junto a Jean Louis Barrault, en gira por Sudamérica.

Como parte de estos intercambios en *nueva visión*, revista que desde 1951 bajo la dirección de Maldonado se propuso redefinir y difundir la propuesta concreta,¹⁹ Paz publicó un artículo en el que explicaba por qué entendía a la "Nueva Música" como aquella capaz de aportar los elementos y soluciones eficaces para los nuevos planteos [ilus. 4]. La traza de su discurso dejaba entrever su interés por difundir, con un lenguaje técnico aunque



Ilus. 5. Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto*, no.1, Buenos Aires, agosto de 1946.

accesible, la importancia del surgimiento del dodecafonismo y de la experimentación para lograr una música tan intelectual cuan anti-retórica que permitía superar los límites de “lo realista” en el arte”.²⁰ En otro artículo, Paz destacó la importancia del sistema de escritura microtonal desarrollado por Alois Hába, a quien consideraba el continuador de los aportes de Schönberg en cuanto a la composición atemática, a la ruptura con la tonalidad y a la técnica dodecafónica. Sin embargo, aun destacando que los trabajos teóricos de Hába marcaban rutas a seguir, señaló que el maestro checo manifestaba cierto interés local al buscar la solución dentro de sus propios límites y recursos.²¹

Matilde Werbin

Por su parte, la AACI, desde 1946, había publicado en la revista *Arte Concreto* un texto escrito por [el artista plástico] Raúl Lozza con el discurso de combate de un verdadero manifiesto, en el cual establecía las diferencias inherentes a una composición *invencionista* con respecto a la música “decadente” compuesta hasta ese momento [ilus. 5]. Destacaba el trabajo de la pianista Matilde Werbin, con

una especial mención a su contribución a la escritura musical con respecto a la valoración del tiempo sonoro como elemento de relaciones. Entendiendo a la creación musical como “un suceder de relaciones sonoras”, el sujeto plural del texto reclamaba una estructura basada en la “sucesión de sonidos paralelos en su valor” y anunciaba que a esa nueva relación se accedería sólo cuando el elemento sonoro fuera considerado en “su valor real”, a partir del cual auguraba que llegaría una “nueva era” para la vivencia estética del hombre.²²

Más tarde Werbin, integrante también de la AACI, publicó un artículo donde señalaba que, si bien el sistema dodecatonal había aportado un nuevo modo de estructurar —radicalmente diferente de la armonía clásica— aun los más avanzados músicos docetonistas mantenían resabios representativos. Toda la música conocida hasta ese momento se basaba en complejos sonoros de valor convencional. Por esta razón, Werbin hacía notar que al compositor le estuvo “prácticamente vedado trabajar con los elementos de la música, organizándolos en estructuras absolutamente inventadas por él”, porque la elección de un sonido implicaba el acompañamiento de otros sonidos subordinados dentro de las leyes de la armonía. En cambio —señalaba— ahora la nueva música ya no se organizaría “en función de un propósito representativo (ilustración sonora de temas literarios, traslación al campo musical de vivencias personales definidas) sino en virtud de una finalidad *inventiva*” y teniendo en cuenta las propiedades específicas del sonido.²³

Consideraciones Finales

Este artículo de Werbin fue publicado en agosto de 1948 en la revista *Contemporánea*. *La revolución en el arte*, dirigida por el poeta Juan Jacobo Bajarlía, quien contaba entre los pocos críticos que apoyaron a los grupos de arte concreto en su período heroico (1945–48), no sólo a través de sus comentarios en *Clarín* sino también con la temprana inclusión de un capítulo sobre “La batalla por el invencionismo estético”, en su libro *Literatura de vanguardia* publicado en 1946²⁴ [ilus. 6].

Hacia 1952, Eitler tuvo dificultades con el gobierno peronista por ser simpatizante del Partido Comunista resolviendo radicarse en Santiago de Chile. Según ha relatado Kita Eitler, su padre no era un comunista muy activo pero algunos de sus trabajos radiofónicos tuvieron inconvenientes con Eva Duarte de Perón y provocando su decisión de marcharse de la Argentina.²⁵ En el país trasandino continuó sus búsquedas dentro de la experimentación musical, realizando inclusive una pieza dodecafónica a partir del libro de poesía *La Górgona*



Ilus. 6. Matilde Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”, *Contemporánea*. *La revolución en el arte*, no. 1, Buenos Aires, agosto de 1948.

de Bajarlía, estrenada en Bruselas en noviembre de 1953. En consecuencia, al reinscribir la producción de este grupo de fuentes en la red que vinculó a los artistas que preconizaban la “invención integral” no sólo surge la semejanza discursiva presente en sus escritos, sino también las coincidencias con las que desde su lenguaje artístico aspiraban a modificar un mismo estado de situación. Por otra parte, la reconstrucción de la trama en la que interactuaron subraya la complejidad de las redes establecidas en aquellos momentos, al tiempo que contribuye a desdibujar algunas divisiones que la escritura de la historia tiende a cristalizar como separaciones tajantes.

De hecho Eitler participó en la primera reunión del grupo Madí y, desde que el grupo de artistas plásticos se fragmentó, su nombre mantuvo presencia tanto en las actividades de la vertiente que continuó Carmelo Arden Quin como en la liderada por Gyula Kosice. El 6 de marzo de 1948 participó en una reunión realizada en el estudio que Blaszko poseía en la calle Cabrera de Buenos Aires. Después del mes de septiembre, cuando Arden Quin se embarcó hacia París, Eitler mantuvo asidua correspondencia, enviándole partituras musicales en algunos casos. Asimismo, antes de su temprana muerte —

ocurrida el 25 de enero de 1960— las obras de Eitler integraron las muestras presentadas por el grupo liderado por Kosice en las Galerías Los Independientes (1954), Bonino (1956) de Buenos Aires y Denise René (1958) de París, participando en algunas de ellas como representante de Chile.

Por otra parte, la presencia de Koellreutter en Buenos Aires catalizó el interés de todos los grupos de la vanguardia concreta rioplatense. En el particular momento que las tensiones políticas habían profundizado los cuestionamientos a su música de vanguardia en Brasil y sus discípulos más destacados se estaban inclinando hacia la vertiente nacionalista. El intercambio epistolar mantenido con Kosice testimonia la circulación de sus ideas entre los artistas madí, así como el vínculo con aquellos de la AACI establecido a través del maestro Juan Carlos Paz, quien constituyó el pilar más sólido de este grupo con la experimentación musical. Un lugar semejante le cupo a Juan Jacobo Bajarlía, crítico y poeta próximo a todos estos artistas, quien al viajar a Chile recibió el *konzert-musik* dedicado a su poesía, cuando visitó al matrimonio de Esteban Eitler e Ilse Lustig, autora de la traducción del poema *Die Gorgone*.

En resumen, aun cuando estas son sólo algunas de las vinculaciones que se pueden trazar entre músicos, poetas y artistas plásticos interesados en impulsar los lineamientos del arte concreto, no dudo que la riqueza de estos escritos permitirá tanto nuevas y renovadas lecturas, como una contribución incuestionable al estudio de esta vanguardia en Latinoamérica.

NOTAS

- * El presente trabajo es parte de un proyecto de investigación más amplio sobre “La utopía constructiva en el Río de la Plata”, en curso de realización por la autora. Para este artículo fueron muy valiosos los materiales proporcionados por C. Méndez Mosquera, R. Lozza, Ana Espinosa, Víctor Aizenman, Gabriel Bajarlía y Omar Corrado, así como las consultas realizadas a G. Kosice, C. Arden Quin, M. Blaszko, F. Kröpfl y S. Makarius, a quienes agradecemos muy especialmente.

¹ Algunos de los artistas participantes de la revista *Arturo* expusieron en la casa del doctor 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. Ésto dio lugar a la Asociación Arte Concreto Invención (AACI) mientras que el otro grupo de artistas formó el Movimiento Madí. La agrupación que, al año siguiente volvió a subdividirse resultando dos grupos, uno liderado por Carmelo Arden Quin y el otro por Gyula Kosice, bautizado como Madinensor. Más tarde Raúl Lozza generó una nueva división al crear el grupo Perceptista.

² “Invención integral”, *Arte Concreto*, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.

³ Manifiesto Madí, *Madi Nemsor* no. 0, Buenos Aires, 1947.

⁴ Véase: [Nous autres madistes, prenant les éléments propres], Primera *Exposición MADi*, Instituto Francés de Estudios Superiores, Buenos Aires, 3 al 6 de agosto de 1946.

⁵ Yvonne Zehner traza un detallado panorama de su formación destacando que, en 1930, Eitler estudió en la Academia de Budapest con maestros como Solti, Ferenc Fricsay, Jahrgang, Bartok y Koday. Hacia 1933, integró la Salonorchesters Bertha, la orquesta de la radio y, simultáneamente, realizó estudios en el Conservatorio Franz-Liszt de Budapest. Según esta autora, en un prefacio, Juan Carlos Paz señala que fue miembro de la Filarmónica de Hungría; no obstante, Artur Eitler ha corregido este dato afirmando que nunca terminó la Academia ni tocó en la Filarmónica. Véase: Y. Zehner, “Esteban [Stefan] Eitler zwischen Europa und Lateinamerika”, *A Global View of Mozart* (Salzburg: Land, 2006), p. 89.

⁶ Casi todas las revistas *Arte Madí Universal* contienen dibujos de Eitler y sólo algunas de ellas reproducen partituras. En el caso de la número 1, se incluye una pieza para piano; en la número 2, está el preludeo “Cuatro Bagatelas” y, finalmente, en la número 3, bajo el título “Tres poemas madres” se reproduce una obra breve inspirada en los poemas de Kosice: 1° Aliciente por sorpresa; 2° Landar en el poema y 3° Conducto de aliner.

⁷ Tal como señala en “Hans J. Koellreutter y el Grupo Música Viva”, *Latitud*, no. 4, mayo de 1945, pp. 16–17.

⁸ Véase: Hans-Joachim Koellreutter, “Carta Abierta de H.J. Koellreutter”, *Madi Universal*, no. 4, 1950, pp. 15–16, también reproducida en Carlos Kater, *Música Viva e H-J Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*, (São Paulo: Musa Editora 2001), pp. 117–18. Koellreutter mantuvo presencia en los siguientes números de la revista de Kosice, sea mediante la publicación de un escrito o un fragmento de algún artículo ya publicado o a través de las noticias de sus actuaciones.

⁹ Véase: Y. Zehner, op. cit., pp. 90–91.

¹⁰ La asistencia al II Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales, realizado en Praga en 1948, habría marcado una fisura con la Agrupación Música Viva para Santoro. Allí se condenó como burguesa y decadente a la música moderna de carácter universalista (como la atonal y la dodecafónica). Véase: Kater, op. cit.

¹¹ Kater señala que del Grupo sólo concurrió Katunda, mientras estuvieron ausentes Santoro, Guerra Peixe y Krieger. Ante dicha situación, Koellreutter respondió con una Carta Abierta a Guarneri. Véase: Kater, op. cit.

¹² Sobre su producción teórica se puede consultar: J.C. Paz, *La música en los Estados Unidos* (México D.F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1952); *Introducción a la música de nuestro tiempo*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1955); *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958), *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias)* (Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 3 tomos, 1972, 1987 y 1991). En un arco temporal que, en lo sustancial, comprende el período 1920/1965, sus artículos aparecieron en los periódicos *Crítica* y *Argentina Libre*, así como también en las revistas culturales *Qué*, *Conducta*, *9 Artes*, *Sur*, *Expresión*, *Correo Literario*, *Latitud*, *Contrapunto*, *Cabalgata*, *nueva visión*, *Letra y Línea*, *La Simiente*, *Buenos Aires Literaria* y *Atlántica*, entre muchas otras.

¹³ Véase: Corrado, “Paz, Juan Carlos”, *Diccionario de la Música Española e Hispaoamericana*, vol. 8, (Madrid: Sgae, 2001), pp. 531–40. Pueden ser consultadas además, los siguientes textos del mismo autor: “J.C.Paz à Paris (1924)”, *Revue Internationale de Musique Française*, no. 20, París, junio de 1986, pp. 47–55; “J.C.Paz and the New Music. Notes for an Anniversary”, *World New Music Magazine*, Colonia (Alemania), no. 2, 1992; “Juan Carlos Paz”, *Komponisten der Gegenwart*, edition text+kritik (Munich: R. Boorberg Verlag, 2003).

¹⁴ Según nos manifestó Kröpfl (entrevista con la autora, septiembre de 2006).

¹⁵ Si bien a través de los años el Comité de Redacción varió su composición, bajo la dirección de Maldonado participaron: Carlos Méndez Mosquera, Juan M. Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg y Jorge Grisetti, Rafael E. J. Iglesia, Mauricio Kagel, Guido Kasper, el arquitecto Horacio Baliero, Edgar Bayley y el artista plástico Hlito; la composición tipográfica correspondió a éste último.

¹⁶ El grupo estuvo integrado por Raúl Gustavo Aguirre, Volf Roitman, Rodolfo Alonso, Ramiro de Casasbellas, Omar R. Aracama, Jorge E. Móbili, Rubén Vela, Nicolás Espiro, Luis Ladarola y Edgar Bayley, entre otros.

¹⁷ Agrupación formada por Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Carmen Córdoba, Jorge Goldemberg, Francisco Bullrich, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo.

¹⁸ Sostengo esta hipótesis en, “Confluencia de intereses. La galería Krayd como punto de encuentro”, *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006).

¹⁹ Esta publicación ha sido estudiada por Graciela Silvestre, “Revista Nueva Visión”, AA.VV. *Diccionario Histórico de arquitectura, hábitat y urbanismo en la Argentina*, (Buenos Aires: SCA/ Ceadig/ SEU/IAAIE, 1995); María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *nueva visión*”, *Revista de cultura visual, 1951–1957*, María Inés Saavedra y Patricia María Artundo (org.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878–1951*, Serie Monográfica 6 Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, F.F. y L.-UBA, Buenos Aires, 2002), pp. 171–91; y Verónica Devalle, “El proyecto cultural y artístico de la revista *nueva visión*”, ponencia discutida en *VII Jornadas Estudios e Investigaciones Europa, América, Río de la Plata, nuevas perspectivas de la Historia del Arte*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, F.F. y L.-UBA, Buenos Aires, noviembre de 2006.

²⁰ Véase: Juan Carlos Paz, ¿Qué es Nueva Música?, *nueva visión*, no. 1, diciembre de 1951, pp. 10–11.

²¹ Véase: Paz, “Música atemática y música microtonal”, *nueva visión*, no. 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 28–30.

²² Véase: Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto*, no.1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 3.

²³ Véase: Matilde Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”, *Contemporánea. La revolución en el arte*, no. 1, Buenos Aires, agosto de 1948, p. 3. El énfasis es mío. **NdelE**. La palabra “invención” fue nodal para todos esos grupos.

²⁴ En ocasión de la exposición de la AACI, realizada en el Ateneo de La Boca en 1946, Bajarla también discurrió sobre la poesía invencionista.

²⁵ Aunque señaló que desconocía los detalles de ese episodio. Véase: Zehner, op. cit., p. 91.

UN CHICO CORRECTO LUIS FELIPE NOÉ: CRÍTICO DE ARTE EN LOS AÑOS CINCUENTA

Roberto Amigo

Fundación Espigas, Buenos Aires

Introducción

En el pasaje de la corrección de los tempranos años cincuenta a la incorrección de los años sesenta se halla uno de los posibles ejes interpretativos del arte argentino. El artista Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933) es un buen ejemplo de este pasaje; más aun si consideramos añadir otro desplazamiento el que se realiza desde la crítica de arte, su actividad principal a mediados de los años cincuenta en torno a la producción artística y al pensamiento teórico sobre el arte. Este último aspecto obliga pensar la influencia de Noé sobre otras tendencias (como el arte conceptual, los happenings o el pop latinoamericano) que no son específicamente suyas como creador, ya que su obra plástica se desarrolla, principalmente, en la neofiguración.

Los documentos que se presentan en este breve ensayo indican el camino —pausado en momentos, acelerado el paso en otros— hacia la incorrección de “Yuyo” Noé, uno de los artistas argentinos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. En toda trayectoria hay episodios que fijan nuestra percepción de la obra artística, los cuales obligan a centrar la mirada siempre a partir de aquello aceptado como fundamento de su estética. En el caso de Noé es, sin duda, el haber integrado el grupo *Otra figuración*, junto a Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Ernesto Deira, a comienzos de los años sesenta.¹

En la segunda mitad de los años cincuenta se produce la sustantiva renovación de las artes plásticas en la Argentina. Este proceso obligó a una actualización del entendimiento de los lenguajes por parte de la crítica de arte y, también, al surgimiento de nuevos protagonistas en el ejercicio de ella, quienes acompañaron las nuevas redes institucionales.² En algunos casos, como los de Noé y Kenneth Kemble, fueron los mismos artistas los que asumieron la preocupación teórica y crítica como problema inherente a la práctica artística. Es importante señalar que, en ambos casos, no se da una búsqueda polémica de intervención en los medios de prensa como la hubo con aquellos artistas de generaciones anteriores en su combate programático de posiciones estéticas y políticas. Ambos son críticos de arte en un momento de transición en que se desarrollan nuevos debates; y su preocupación era lograr una cabal interpretación del alcance de los mismos, facilitar la comprensión del arte contemporáneo para un público en conformación. Se

trataba de una consideración de la función didáctica de la crítica de arte—cuyo mejor exponente fue Julio E. Payró—alejada tanto de la crítica de arte literaria, al estilo de Manuel Mújica Lainez, como de la intervención política, cuyo modelo había sido Raúl González Tuñón. Se necesitaba una crítica teórica que apuntalase la modernización de las artes; función llevada a cabo por críticos como Jorge Romero Brest, Rafael Squirru, Enrique Azcoaga, Eduardo Baliari, entre otros. Ante la politización creciente del medio artístico, unos años después, el simple juicio estético no sería posible. Desde luego, entrados los años sesenta la relación entre teóricos y artistas se torna más compleja, como bien ejemplifica la figura de Oscar Masotta.

Kenneth Kemble, por ejemplo, aceptó su ingreso como colaborador al *The Buenos Aires Herald*, cuando ya era un artista de prestigio en el medio—la invitación a incorporarse como crítico de arte surge poco después de la conferencia “Esquemas cambiantes en la apreciación del arte moderno” en una institución británica local, The Society of British Artists, en julio de 1960. En ella, Kemble se preocupó por señalar la pervivencia de prejuicios decimonónicos en la mirada al arte de su época, a la vez que indicaba el surgimiento de una nueva generación en el arte argentino, asociada al movimiento informalista. Al resolver Kemble intervenir en el medio, desde la crítica, contaba con un antecedente notorio; el que ahora nos interesa: Noé.

El ingreso a la crítica de arte de Noé fue resultado de una modificación en sus tareas periodísticas generales en el diario *El Mundo*.³ Éstas corresponden, en su mayoría, a la segunda mitad del año 1956; y anteceden, entonces, a su primera exposición realizada en 1959. En su conjunto no habían sido relevadas, permaneciendo desconocidas hasta el momento y sólo eran citadas parcialmente; en particular, aquella dedicada a su compañero de la *Otra figuración* Rómulo Macció. La actuación regular de Noé, como crítico de arte, había sido siempre una simple referencia en los datos biográficos de la extensa bibliografía sobre el artista. En este texto presentamos una interpretación de estas críticas de arte iniciales con el objetivo de comprender tanto los aspectos de su formación visual (previos a su aparición pública como artista) como las ideas que comienzan a conformar el pensamiento teórico y visual que sólo se organizará en los años sesenta.

Luis Felipe Noé ejercía desde hacía unos años el periodismo —continuando la trayectoria intelectual de su padre Julio Noé, escritor y crítico literario— cuando en 1956 parece comenzar a especializarse en colaboraciones sobre arte, ya que las mismas adquieren continuidad a lo largo del año y son firmadas por el joven colaborador con sus iniciales: LN. En la formación de Noé, su padre cobra un peso singular, ya que había sido secretario de Amigos del Arte, una institución privada —aunque con subsidios del estado— fundada en 1924. El programa de esa asociación debe haber sido marcante en la educación del futuro artista: “Guiada por un criterio ecléctico, [Amigos del Arte] ha cedido sus salas a pintores y escultores de las más opuestas tendencias, desde los que siguen las normas del más fiel academicismo, hasta los que buscan nuevas orientaciones e intentan renovar el gusto contemporáneo”.⁴ En cierta forma, las críticas del joven Noé son la actualización de tal programa. Noé estaba fascinado por el Arte Madí cuando era joven; esto implica alguien que accede a lo artístico desde las innovaciones de su tiempo. A pesar de ello, resuelve estudiar con un artista consolidado como Horacio Butler, integrante del grupo de argentinos formados en la Escuela de París quienes impulsaron la modernización formal de los años treinta en el país.

Si la influencia de Julio Noé es clave para el desarrollo de su hijo, Yuyo tomó distancia de su pensamiento político. Su padre era un intelectual demócrata progresista, liberal, opositor al régimen peronista —fue redactor del informe, editado en 1958, *El libro negro de la Segunda Tiranía*.⁵ En cambio, Luis Felipe Noé se aproximó al peronismo por el deseo de compartir los sentimientos de la clase trabajadora, de pertenecer a la voluntad colectiva del pueblo. Además, por la fascinación ritual de las masas, de allí la invocación a ellas en su obra de los sesenta.

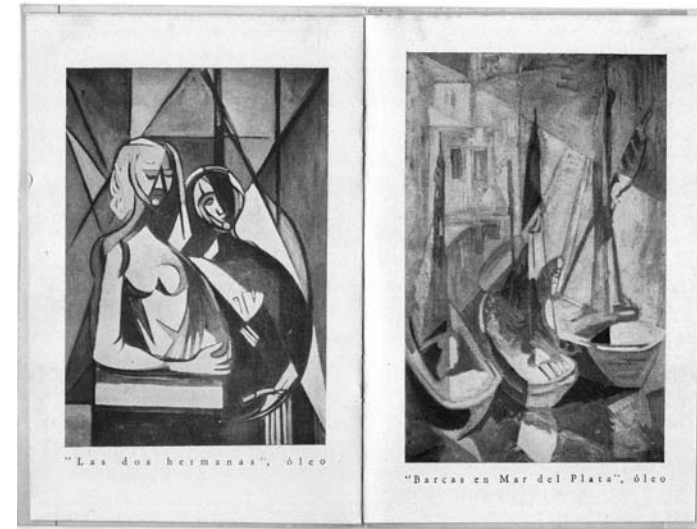
Otro aspecto clave para comprender la relevancia de estos textos es que fueron escritos en un momento crucial de la historia argentina: el proceso iniciado con el derrocamiento militar del peronismo en 1955 y su proscripción como fuerza política. En el campo de las artes plásticas significa un momento de grandes cambios con la reorganización institucional posperonista y con el impulso de modernización que cobra fuerza a fines de la década. Las críticas de arte de Noé actúan en una situación de tránsito, donde aún no se han definido los nuevos protagonistas y continúan teniendo relevancia los actores de la modernidad de los años veinte y treinta. Con sus críticas, Noé interviene en las habituales discusiones formales de la Guerra Fría, las cuales esconden localmente el contexto político de las mismas. Participar, por ejemplo, en los debates entre figuración y abstracción era también una manera de soslayar la situación política represiva abierta por la

Revolución Libertadora. Más aún, cuando la oposición política al régimen peronista, depuesto por los militares, había aglutinado a las identidades políticas que podían identificarse con una posición estética u otra.

La ausencia de referencias políticas en las críticas de arte de Noé es sugestiva, ya que poco después colaboró en un periódico político, *Acción socialista*, y la lectura política (en particular su concepción del peronismo) es clave para entender su obra plástica. Sin ella es difícil comprender, su obra, la *Invocación a la barbarie* que ejemplifica la Serie Federal de 1961.

Así, estas críticas de arte no sólo corresponden a un momento inicial de la formación artística de Noé, sino también a los comienzos de su formación política e intelectual. En 1957 estudiaba leyes en la Universidad de Buenos Aires, donde se vinculó con grupos católicos en la Facultad de Derecho. Allí, el futuro artista conoció a dirigentes de esta fracción como Marcelo Sánchez Sorondo y el padre Julio Menvielle. Luego se incorporó al movimiento de católicos reformistas, desde un grupo de laicos denominado *Convivencia*. Sus integrantes estaban fuertemente preocupados por la relación entre catolicismo y política; sentían tanto que su Iglesia estaba alejada de los problemas reales del pueblo como que la sociedad se había *descristianizado* por el egoísmo inherente al sistema económico social.⁶ La obra de inicios de los sesenta tiene una sustantiva marca de este pensamiento católico reformista, en particular expresada en la iconografía de sus obras. El pensamiento católico que actuaba en los espacios modernizadores de la cultura era de tradición liberal (desde luego el catolicismo conservador tenía sus defensores de una tradición nacional e hispanista de la cultura). Este liberalismo cultural permite que un joven crítico de arte pueda escribir sin problemas ideológicos sobre una diversidad de estéticas y obras. Un caso similar al del escritor Federico González Frías.

Al haberse conocido cuando ambos contaban con diecisiete años, la influencia de Federico González Frías es importante para Noé; aquel no sólo lo acerca al catolicismo sino que también comparte las inquietudes artísticas surgidas al final de la adolescencia. La figura de González Frías es medular para algunos artistas de la generación del sesenta; sirva como ejemplo el vínculo con Alberto Greco, quien le dedica una obra, *Homenaje a González Frías*, y con Federico Peralta Ramos. González Frías había publicado una serie de libros: *Diez poemas*, en 1954, de inspiración católica; *El oficina Pedrerías y otras pesadillas vulgares*, en 1958, relatos de un realismo novedoso y el vanguardista *Diario de Austragesilo*, publicado en 1961 por el Museo de Arte Moderno de Buenos



Ilus. 1 Orlando Pierrri, obras años cincuenta. Luis Felipe Noé publicaría una crítica de las obras de Pierrri presentadas en la Galería Pizarro en agosto de 1956.

Aires. En la literatura de González Frías se visualizan, en cierto modo, los pasajes estilísticos realizados por los artistas plásticos que eran sus compañeros de ruta. El abandono del país por el escritor, (quien se radicó en España, luego en Brasil, México y Guatemala) ha obligado a que su figura haya perdido el peso que tuvo para sus compañeros de entonces.⁷

Aunque mantuvo constante preocupación por la escritura reflexiva sobre lo cultural, Noé fue abandonando el trabajo periodístico al igual que el estudio de abogacía, para dedicarse plenamente a lo artístico. Como artista, aceptó tanto el imperativo político de los tiempos como la ruptura transformadora de los lenguajes artísticos de la posguerra; integrándose a las generaciones que comenzaban entonces el proceso de renovación plástica y de politización creciente en la acción artística. Sus colaboraciones periodísticas permiten acercarse a la génesis de su pensamiento estético, de crucial importancia para el rol que aún ocupa como artista y teórico en el arte argentino.

Este conjunto de críticas de Yuyo Noé posee, entonces, la relevancia de corresponder a la etapa central de la formación ideológica del artista, cuando elabora el marco de acción de su compromiso vital con la sociedad; además de ser el núcleo inicial de su conocimiento artístico y el antecedente de su reflexión teórica sobre el arte. Bien expresada ésta última y consolidada en su libro capital *Antiéstética*, publicado la década siguiente en 1965. Es decir, sus críticas advierten sobre lo que el joven Noé observa. Son el germen de un pensamiento que aún no ha decantado por una opción estética determinada, expresión de un sujeto atento que vislumbra una época de profundas transformaciones visuales y políticas. Estas críticas son la “estética” de la *Antiéstética*: un análisis del orden, de

la seguridad formal, de los valores técnicos. Sin embargo, en ellas comienzan preocupaciones que al ser profundizadas por Noé (por ejemplo, la cultura de masas) formarán parte de su programa artístico expresado en la *Antiéstética*, cuyo punto principal es considerar al caos como estructura.

Las críticas de arte

Luis Felipe Noé trabajaba como periodista en el diario *El Mundo*, uno de los principales periódicos de la ciudad de Buenos Aires desde fines de la década del veinte. Innovador con su formato tabloide, gran parte de su popularidad residía en las excelentes historietas que editaba, formando parte ya de la historia de ese género en la Argentina. Luego del peronismo que aplicó una fuerte censura en los medios, la prensa gráfica recibe el impacto de la modernización de los cincuenta. Una nueva camada de periodistas postulan un periodismo moderno; entre ellos podemos ubicar al joven Noé con la intención de una escritura formal y teórica que dejase de lado el comentario literario y anecdótico sobre las artes plásticas, además tratase de postular los problemas específicos que enfrentaba cada artista y las posibles proyecciones de su obra. En este sentido, algunos de sus comentarios, por ejemplo sobre Rómulo Macció o Jorge de la Vega son, en cierta forma, anticipatorios de la obra de estos artistas. Noé ejerció en el periodismo desde 1955 hasta 1961, en *La Razón* y *La Prensa* además de *El Mundo*, no siempre como periodista cultural sino en tareas más generales cuanto más se dedicaba a la pintura.

La primera sorpresa al acercarse a estas críticas de arte es la diversidad de asuntos, técnicas y artistas tratados. Sin embargo, a pesar de su dispersión, aparecen aquí y allá algunos elementos que van conformando el programa artístico que Luis Felipe Noé llevará a cabo en las siguientes décadas. Algunas de sus preocupaciones escritas en su columna de Artes Plásticas, en *El Mundo*, son similares a la de otros críticos que actúan en el momento, entre ellos Jorge Romero Brest y Rafael Squirru, en particular la discusión sobre la abstracción y el informalismo. Noé no toma partido por una posición u otra sino que trata de explicarlas teóricamente, para que el público lector pueda comprender las diferencias entre los diversos postulados de la abstracción, o en qué consiste la figuración contemporánea.

Una de sus primeras colaboraciones, en junio de 1956, es un buen ejemplo de sus intereses diversos: no escaparon a su mirada las muestras de un ceramista hoy desconocido para nosotros ni tampoco la exposición en Buenos Aires de la colección de dibujos infantiles del Museo Pestalozzi.⁸ Desde estos temas, aparentemente marginales para el arte erudito, Noé logra pensar problemas centrales la obra del ceramista

es resultado de la estilización formal, y por lo tanto debe considerarse una abstracción artística; además, al referirse a la exhibición de dibujo infantil, piensa el “dilema entre realidad y espontaneidad”, cuestión que atravesará luego su propia obra. Al comentar la exposición de grabados americanos de la colección de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en la misma nota periodística, considera que se puede esperar del arte norteamericano “un interesantísimo maridaje entre el expresionismo y la abstracción”.⁹

Una característica del ejercicio crítico de Noé es el analizar las obras expuestas desde sus cualidades estilísticas y arriesgar las posibilidades u opciones de desarrollo de las mismas. En la misma nota del 5 de agosto de 1956, por ejemplo, comenta la muestra de Orlando Pierri en la Galería Pizarro [ilus. 1] y la de Rómulo Macció, compañero de ruta artística años después, en la galería Galatea.¹⁰ Sobre el primero sostiene que, de la etapa surrealista, sólo le resta el concepto de disociación de luz, representando ahora no lo que está bajo la realidad sino encima de ella; por lo tanto, sugiere que la próxima etapa de su obra será la abstracción. Acerca del segundo, Rómulo Macció, propone definirlo como expresionista abstracto; con la característica de que, en su obra, plantea el drama entre la abstracción y el hombre, sujeto de abstracción. En el comentario a la obra de estos artistas encontramos el indicio de uno de los problemas de representación que planteará Noé en su propia obra de los años siguientes: el encuentro del hombre con un universo inabarcable.

Es interesante analizar los juicios de Noé sobre artistas ya consagrados por aquellos años; es decir, aquellos que habían renovado el arte argentino en los años veinte y treinta. Al analizar los paisajes suburbanos de Antonio Berni, por ejemplo, afirma que el realismo expresionista es la mejor salida al realismo social.¹¹ Al comentar la obra de Juan Batlle Planas, expuesta en la galería Galatea, elogia la capacidad de renovación de este artista luego de haber cumplido un ciclo con su obra rigurosa en un ambiente de símbolos.¹² En la muestra de Miguel Diomedé, tan alejada de los intereses que podemos suponer en Noé, recupera el intimismo presente en sus retratos y naturalezas muertas.¹³

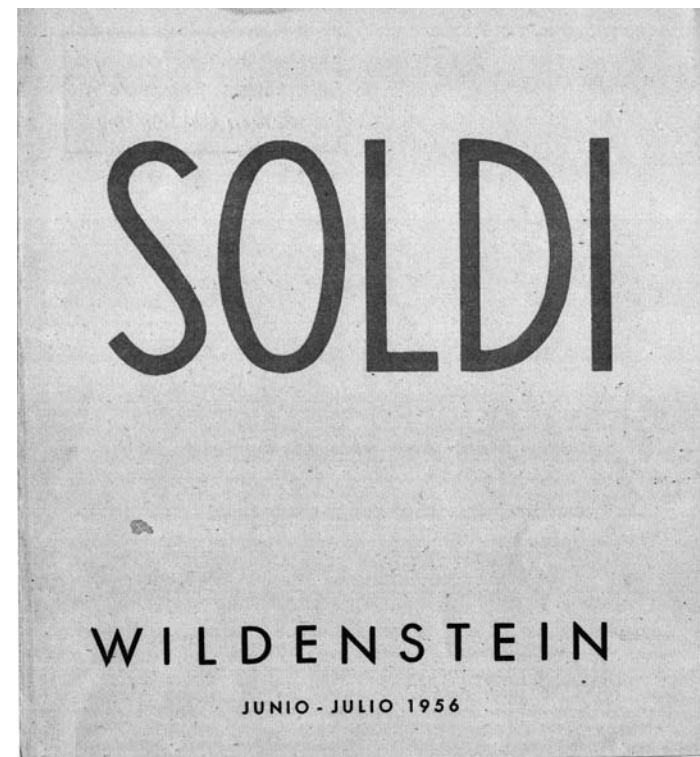
Menos objetivo pareciera ser Luis Felipe Noé al analizar la obra de Horacio Butler [ilus. 2]. Sus paisajes expuestos en la Galería Bonino, hacia julio del 1956, siendo un raro ejemplo en la pintura argentina de seriedad plástica y equilibrio que resuelven los problemas plásticos figurativos desde el planteo inicial de un problema a modo de teorema.¹⁴ Tal vez, aquí, tengamos la herencia legada por el maestro a Noé (quien



Ilus. 2 Crítica de Luis Felipe Noé a la muestra de Horacio Butler en la Galería Bonino, 10 de julio del 1956.

había comenzado a estudiar en el taller de Butler en 1951): la resolución teórica de problemas plásticos. En este sentido, a pesar de las enormes distancias entre la obra del integrante del Grupo de París y la del artista de la vanguardia de los años sesenta, podemos encontrar ese lazo sustancial entre una y otra.

Luis Felipe Noé considera a Raúl Soldi [ilus. 3] un maestro que tras su lenguaje sensible esconde un mundo lejano al que es difícil acercarse.¹⁵ Y propone una lectura de la trayectoria de Soldi en tres etapas, las cuales marcan el camino seguido para llegar a una obra esencialmente pintura por sus cualidades formales y esencialmente humana. Tales etapas son la captación de la nostalgia; la afirmación del objeto comunicativo; y la fundición de los seres de su mundo en la pintura. Desde la preocupación espiritual y humanista del joven militante cristiano, que era Noé en aquellos años, la valoración positiva de la obra de Soldi es comprensible. De la misma manera debemos comprender el estudio certero que es la crítica dedicada a la exposición de Leónidas Gambartes



Ilus. 3 Catálogo de la exposición de Raúl Soldi en la Galería Wildenstein, junio-julio, 1956.

(julio 1956).¹⁶ Noé clasifica y organiza los temas tratados por Gambartes: la tierra y su misterio; la imagen de la mujer (a la que éste considera más próxima a la tierra y los misterios); y la representación humanizada de la existencia de seres mágicos. Del mismo modo, la obra de Gertrudis Chale —reseñada por Noé en octubre de 1956— estimula, incluso, juicios similares a los escritos ante Gambartes. En su caso señala la preocupación por la existencia del hombre en la tierra andina.¹⁷ Si debemos buscar una línea sutil que vaya uniendo los argumentos del crítico, a partir de una palabra clave, sin duda ésta es: existencia. ¿Estaría surgiendo, acaso, en estos ensayos críticos el concepto de artista como “mago” que será uno de los argumentos centrales de Noé en el andamiaje de su *Antiéstética*?

Para comprender de manera global la mirada amplia de Luis Felipe Noé sobre la obra de artistas consolidados y dónde lentamente va ubicándose ésta en el panorama artístico argentino con sus juicios, nada mejor que comentar su crítica a los envíos del Premio Palanza, publicados en *El Mundo* el 14 de octubre de 1956. Para este premio invitación, realizado por la Academia Nacional de Bellas Artes, Noé propone consagrar a Santiago Cogorno por su “abstracción existencial”.¹⁸ En contraste a la defensa de esta apuesta estilística, elimina rápidamente a los demás concursantes con juicios breves y certeros: el agotamiento de la pintura de Luis Seoane en el cartelismo, el problema de la movilidad de lo real en la obra de Aquiles Badi

además de la dispersión de la figura en lo circundante en Juan Carlos Castagnino. A la semana siguiente, Noé utilizará el mismo argumento de “afirmación existencial” para elogiar la obra del arquitecto y artista plástico Clorindo Testa.¹⁹ Los aspectos existenciales de la obra de arte, como justificación del *hacer* artístico, es otro de los fundamentos del pensamiento de Noé que se ira puliendo en los siguientes años.

Desde sus primeras colaboraciones, la discusión sobre la abstracción es una preocupación constante del crítico Noé. La más sugestiva de ellas es la del 26 de junio de 1956, en la cual analiza la obra de tres artistas expuestos en la Galería Bonino para, a partir de ella, discutir la abstracción y sus límites con la figuración y el arte concreto [ilus. 4].²⁰ Noé presenta en ella la obra de Jorge de la Vega —otro de sus compañeros de grupo posteriores y, tal vez, el más cercano— como la de un artista concreto no-ortodoxo, y argumenta que le será difícil salir de la lógica plástica a la que obliga el arte concreto. Recordemos que de la Vega, en la salida encontrada, coincidió con su crítico inicial: *la nueva figuración*. Luego prosigue con la obra de Josefina Miguens —más conocida como Josefina



Ilus. 4 Análisis de la obra de tres artistas expuestos en la Galería Bonino, 12 de junio de 1956.

Robirosa— para definirla como artista no-figurativa, cuyas influencias son experimentos revitalizadores de abstracción. Finaliza su reseña con un artista hoy olvidado, Domingo Bucci: es un artista figurativo, académico, con elementos abstractos. Así, a partir de ejemplos, Noé va ejerciendo una crítica de arte didáctica, la cual intenta transmitir y clarificar conceptos plásticos al lector. Es decir, se proyecta como crítico educador en la formación de un público para el arte contemporáneo.

En una crítica posterior fechada el 19 de agosto de 1956, Luis Felipe Noé profundiza su posición respecto a la definición de la abstracción. Noé distingue entre el arte abstracto y el concreto; define el primero como un proceso expresivo que separa intelectualmente los elementos de la realidad para hallar su esencia; el segundo concretiza en el espacio elementos abstractos, tales como figuras geométricas.²¹ El arte no-figurativo (abstracto sólo en un sentido amplio del término) puede ser resultado de la simple combinación de elementos no-figurativos, sin ser abstracto (en un sentido estricto, el arte abstracto refiere lo substancial) o concreto. En el análisis particular de las obras, Noé trabaja con mayor amplitud, señalando cómo los artistas realizan pasajes entre una forma y otra, aunque no evita la posibilidad de una taxonomía.

En otra crítica publicada el 3 de septiembre del mismo año, Noé es capaz de auxiliar sus argumentos con el ejemplo de un artista como Juan Del Prete, iniciador de la abstracción en la Argentina. Su obra no-figurativa, según afirma Noé, se sostiene en la investigación de la autonomía de materia, forma y color, quedando ajena a las limitaciones del arte concreto y abstracto.²² Sintomáticamente, en la misma colaboración periodística, utiliza términos como “pureza”, “depuración”, “eficiencia”, para juzgar una muestra de arte publicitario japonés, exhibida esa misma semana, además de señalar puntos de contacto de la publicidad con el arte concreto. En este interés suyo por la publicidad se esboza la preocupación constante del Noé posterior, tanto en la cultura de masas como en su mirada a la cultura pop, la cual se agudizará durante su estadía en Estados Unidos. Por otra parte, la exposición de cinco artistas en la Galería Peuser le permite a Luis Felipe Noé plantear las relaciones entre surrealismo y abstracción, en particular en las obras de Osvaldo Borla y Víctor Chab. Aquí, Noé presentará la distinción entre lo substancial y lo onírico.²³

Noé se ocupa, también, de las exposiciones de artistas extranjeros en Buenos Aires (estadounidenses, italianos, brasileños y españoles). Al analizar la obra del pintor español Antonio Clavé, parecieran escucharse los ecos de los problemas formales



Ilus. 5 Catálogo de la muestra de Fernando Maza, Galería Van Riel, 14 de diciembre 1959.

de la obra posterior de Noé: a su juicio, tiende a expandirse, salirse del marco, desarrollar su vitalidad y hacer sentir la historia del arte.²⁴ De la misma manera, cuando escribe sobre los dibujos del joven artista argentino Enrique Barilari, declara: “el trazo se multiplica, se vuelve nervioso y suele subrayarse violentamente de negro cuando quiere reflejar el mundo que ven esas figuras”.²⁵

Catálogos

Otro conjunto de documentos, complementarios de las críticas de arte publicadas en *El Mundo*, son sus primeras presentaciones de catálogos para exposiciones de otros artistas, una vez que ya había abandonado su tarea de crítico semanal. Recordemos que Noé, desde sus muestras iniciales, generalmente ha escrito sus propias introducciones explicando o dando pautas sobre la realización de la obra que se presenta al público.

El primer texto publicado es el de la muestra del Grupo Buenos Aires, en la Galería Velázquez, a fines de octubre de 1958.²⁶ Aunque la mayoría de los artistas integrantes de esta ignota agrupación hayan tenido dispar fortuna crítica, a Noé le interesará un problema esencial en su formación intelectual: la relación con el medio social. Noé considera que el medio artístico local está en formación, siendo ésta una opinión bastante extendida en su generación. Además, otorga definiciones de lo que entiende por arte. Así, el arte es tanto modo de conocimiento (sutileza) como modo de comunicación (sensibilidad), por ello no existe enfrentamiento de lo racional con lo sensible.

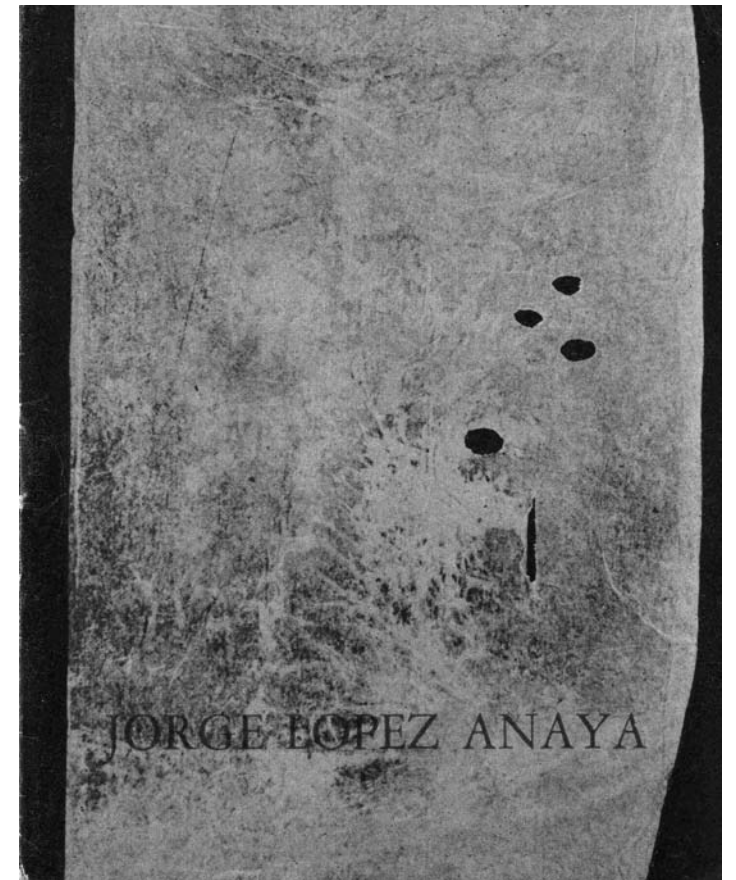
De mayor interés son las presentaciones dedicadas a las muestras de jóvenes artistas como Fernando Maza, Jorge López Anaya y Rogelio Polesello. Noé consideraba la comprensión de la obra de otro artista como si fuera un ejercicio de despojamiento; es decir, encontramos aquí un desplazamiento discursivo: se presenta como artista que analiza a sus pares. En este sentido, la figura de Alberto Greco se tornaba para Noé en la del ángel liberador de su generación.

Fernando Maza expuso en la Galería Van Riel en diciembre de 1959 [ilus. 5]. Noé afirma que la obra expuesta está ligada a la aparición de una corriente vitalista, la cual insinúa maduración expresiva de la plástica argentina. Maza se vincula y, al mismo tiempo, se diferencia del informalismo por su gesto de autoafirmación y su belleza libre: su pintura es pulcra y refinada. Así, Maza se deja llevar por los caprichos de la voluntad, aunque los encauza racionalmente.

La exposición informalista de López Anaya (un artista que luego se dedicará principalmente a la crítica de arte) en la Galería Pizarro, entre el 25 de octubre y el 12 de noviembre de 1960, a su juicio, debe ser comprendida como producto de un neoplasticismo de la materia, del espacio y del color [ilus. 6]. De esta manera Noé, plantea las diferencias “formales” dentro del movimiento informalista, las cuales ya había sugerido antes respecto a la obra de Maza, proponiéndose ahora distanciar a López Anaya de una vertiente expresionista.

Resulta de interés el finalizar este conjunto de textos de Noé con aquel dedicado a Rogelio Polesello para su muestra de la Galería Lirolay, en agosto de 1961, ya que, en él, Noé define cuál es la función de la crítica: comprender la “voluntad artística” de la obra de los demás, sin sostener un juicio de valor. Para lograr semejante acto de comprensión se necesita, finalmente, de la intuición. Así, Noé desplaza el sentido de la presentación de un catálogo: del elogio habitual a la obra del artista a considerar en qué consiste el ejercicio de la crítica.

Para su exposición consagratoria en la Galería Van Riel, un año antes, Noé escribió su propia introducción explicativa: “Presentación de mi obra a un amigo”. Aquí afirma que el objeto de la misma era dar una “nueva imagen de la realidad del hombre”; lo importante es “lo permanente del arte, la imagen espiritual del hombre”²⁷ por ello el artista asumiría un papel fundamental ya que “pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno, el pintor es el sacerdote de semejante operación”.



Ilus. 6 Catálogo de la exposición de Jorge López Anaya, Galería Pizarro, 25 de octubre al 12 de noviembre de 1960.

La interpretación de la obra de Noé ha venido siendo sostenida, generalmente, en la *Antiestética*, su ensayo teórico sobre el arte y el proceso creativo en la sociedad contemporánea, publicado a mediados de los sesenta. Curiosamente, este ensayo no es analizado como el resultado del desarrollo artístico en la primera mitad de los sesenta, sino que la relación temporal se invierte para entender obras plásticas suyas como la *Anarquía del año veinte*, *Mambo* o *Convocatoria a la barbarie* (todas ca. 1961–62) desde ese texto más tardío. Explorar las críticas de arte y los primeros prólogos dedicados a otros artistas de su generación, escritos por el artista en los años cincuenta, nos permite clarificar el derrotero de su pensamiento. Desde una mirada aguda, en algunos casos, y en otros, meramente descriptiva, Luis Felipe Noé fue construyendo su forma de comprender el arte, el papel del artista y la sociedad argentina en momentos de cambios profundos, de los cuáles rápidamente se erigió como uno de sus protagonistas.

NOTAS

- ¹ La bibliografía principal sobre el artista es: Mercedes Casanegra, *Noé*. (Buenos Aires: Alba, 1988).
- ² Véase al respecto Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. (Buenos Aires: Paidós, 2001).
- ³ El conjunto de documentos fue relevado a partir de los ejemplares del periódico *El Mundo*, conservado en la Biblioteca Nacional de la Argentina, de la ciudad de Buenos Aires.
- ⁴ Amigos del Arte, *La obra de Amigos del Arte, julio 1924–noviembre 1932*. (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1932).
- ⁵ Comisión Nacional de Investigaciones, *Libro negro de la segunda tiranía. Texto completo y definitivo*. (Buenos Aires: Editorial Integración, 1958). NdelE. Esta publicación fue producto del Decreto de ley número 14.988/56 que ordenaba la publicación de antecedentes, documentación y conclusiones practicadas por la Comisión Nacional de Investigaciones.
- ⁶ La relación de Noé con el catolicismo es mencionada brevemente en Agnés de Maistre, “Le group argentine, Deira, Macció, Noé, de la Vega, 1961–1965. Ou la figuration ecléctique”, Tesis de maestría, Université de Paris IV- La Sorbonne, Institute d’Art et d’Archéologie, 1987, tomo II, p. 70 y ss. La relación entre catolicismo y vanguardia la he discutido en Roberto Amigo, “Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la Argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo Desaparecido”. En, *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, núm. 1 Mario Sartor (org.) *Esperimenti di Comunicazione* (Udine: Forum, 2005), pp. 184–227.
- ⁷ Actualmente es continuador de la tradición hermética de René Guenón, y uno de los principales escritores sobre el simbolismo y el ocultismo.
- ⁸ Luis Felipe Noé (L.N.), Artes plásticas, *El Mundo*, 5 de junio de 1956, p. 13.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 5 de agosto de 1956, p. 22.
- ¹¹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 17 de junio de 1956, p. 22.
- ¹² L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 24 de junio de 1956, p. 26.
- ¹³ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 9 de julio de 1956, p. 8.
- ¹⁴ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 10 de julio de 1956, p. 11.
- ¹⁵ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 29 de julio de 1956, p. 23.
- ¹⁶ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de julio de 1956, p. 11.
- ¹⁷ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 20 de octubre de 1956, p. 25.
- ¹⁸ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 14 de octubre de 1956, p. 12.
- ¹⁹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 20 de octubre de 1956, p. 25.
- ²⁰ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 12 de junio de 1956, p. 13.
- ²¹ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 19 de agosto de 1956, p. 22.
- ²² L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 3 de septiembre de 1956, p. 13.
- ²³ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de septiembre de 1956, p. 24.
- ²⁴ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 9 de julio de 1956, p. 8.
- ²⁵ L. N., Artes plásticas, *El Mundo*, 30 de julio de 1956, p. 11.
- ²⁶ El Grupo Buenos Aires estaba integrado por Juan Carlos Benítez, Roberto del Villano, Jorge Luis Duhalde, Antonio García Videla, Félix González Mora, Arturo Irureta, Hugo Irureta, Rodolfo Krasno, Enrique Matticoli, Juan Otero, Flora Rey, Juan Carlos Rodríguez, Stefan Strocen y Ventura Valente.
- ²⁷ Luis Felipe Noé, “Presentación de mi obra a un amigo”, cat. exp. (Buenos Aires: Van Riel, 1960).

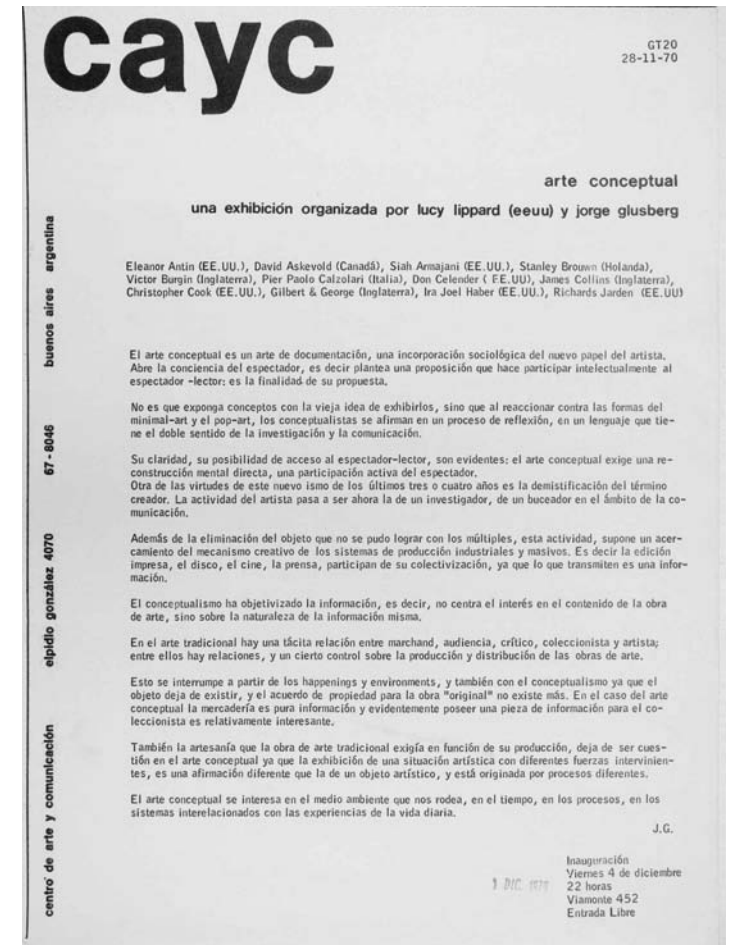
EL CAyC: LA RECONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA INSTITUCIONAL

Natalia Pineau

Fundación Espigas, Buenos Aires

El Centro de Arte y Comunicación (CAyC), en un primer momento llamado Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC), es comprendido dentro de la historia del arte local e internacional como la institución que representó, sobre todo durante los años setenta, la tendencia del arte conceptual en la Argentina. Ubicado en la zona céntrica de Buenos Aires, y liderado por Jorge Glusberg como su director y teórico, el Centro patrocinó a lo largo de su trayectoria a diferentes artistas y grupos de artistas, entre ellos, el Grupo de los Trece (1971) y el Grupo CAyC (1975). Seleccionado a partir del material de los archivos de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, la Fundación Espigas y la Biblioteca Nacional, el corpus documental sobre el Centro de Arte y Comunicación está compuesto, principalmente, por catálogos, gacetillas, publicaciones y comunicados que dicho organismo emitió y distribuyó sistemáticamente entre los años de 1969 y 1974. La peculiaridad de tales documentos permite observar ciertas características del programa institucional desarrollado por el CAyC desde su inicio hasta el momento en que éste comienza a cristalizarse. Propongo el análisis del fenómeno en cuatro instancias cronológicas, las cuales se desprenden del examen de las diversas problemáticas abordadas por la institución y, en vinculación con éstas, los diferentes modos en los que fundamentó su entidad de vanguardia.

En agosto de 1969 el aún llamado CEAC realiza su exhibición inaugural, *Arte y Cibernética*, en la Galería Bonino de Buenos Aires. En el texto homónimo del catálogo, Jorge Glusberg señala que el objetivo es dar a conocer a los artistas argentinos las posibilidades expresivas propiciadas por las nuevas tecnologías, particularmente la computación. El desarrollo de este propósito no se limitó al acto de enseñar las obras realizadas con la ayuda de este “instrumento de creación”.¹ Como indica el texto anónimo “Por qué incluimos a Bénédict, Berni, Deira, Mac Entyre, Romberg y Vidal en esta muestra”, paralelamente a la exposición se llevaron a cabo dos seminarios consecutivos, el primero de naturaleza informativa y el segundo de índole práctica en el cual trabajaron, de manera conjunta, artistas, programadores y analistas en computación. La acción interdisciplinaria, presentada como “uno de los objetivos fundamentales”² del entonces Centro de Estudios de Arte y Comunicación en el texto —también anónimo— “Qué es el CEAC”, será una constante en la historia



Ilus. 1. Jorge Glusberg, “Arte Conceptual. Una exhibición organizada por Lucy Lippard (EE.UU.) y Jorge Glusberg”. *GT [gacetilla]-20*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 28 de noviembre de 1970.

de la institución. Lo que sí irá variando a lo largo de los años serán los temas tratados en los cursos y seminarios, siempre en correspondencia con las diferentes preocupaciones que su programa incorporaría.

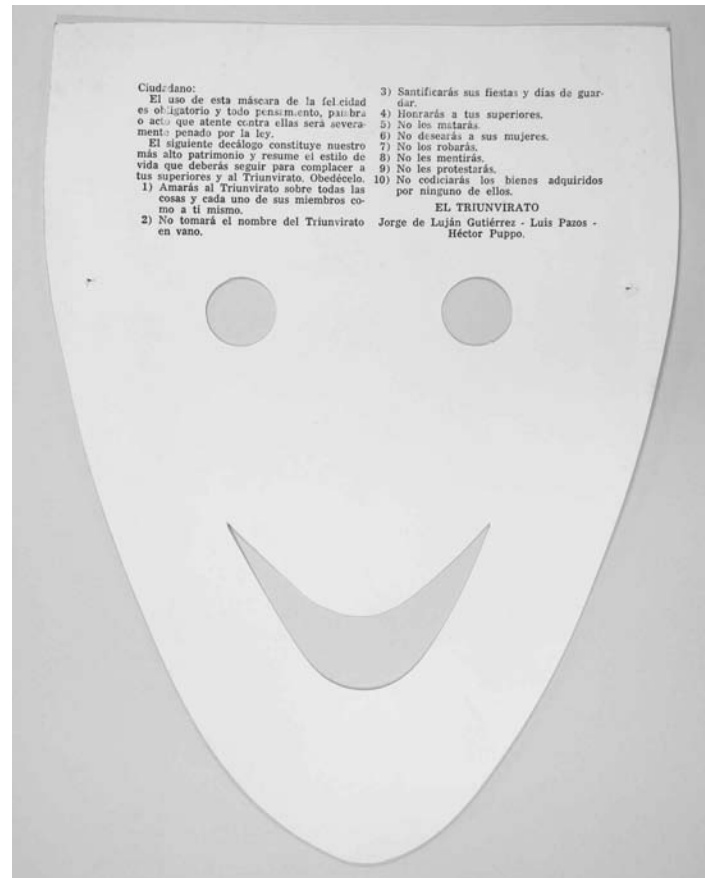
El problema del vínculo entre el arte y las nuevas tecnologías con el que el CAyC se presenta en el campo artístico porteño se legitima en su contemporaneidad respecto a la escena artística internacional. En este sentido, el texto “Qué sucede en otras latitudes con las experiencias de arte y cibernética”³ de Martha Berlin y Jorge Glusberg, enumera una serie de exposiciones realizadas en Londres y Nueva York, las cuales habrían desarrollado el mismo tema de *Arte y Cibernética* con sólo un año o meses de antelación.⁴

Durante 1970 el Centro de Arte y Comunicación construye su andamiaje institucional: inaugura su local propio,⁵ implementa las gacetillas como modo de difusión de sus actividades y elabora la categoría crítica *Arte de sistemas* para denominar las producciones estéticas que auspiciaría. Dicho término aparece por primera vez en el catálogo de la exhibición *De la figuración al arte de sistemas*⁶ en la cual participaron Luis Fernando Benedit, Nicolás García Uriburu y Edgardo Antonio Vigo. La definición del mismo se puede reconstruir a través del análisis que hace el propio Glusberg —autor de los textos que integran el catálogo— acerca de la trayectoria plástica de cada uno de los artistas citados, donde el objetivo es dar cuenta del modo en que han arribado a un “arte de sistemas”: un arte que se ha desligado de la figuración y donde la “información” se ha convertido en materia; que ha modificado el concepto tradicional de lo artístico requiriendo la “participación activa del espectador”⁷ como elemento fundamental de la constitución de la obra; que sustituye el objeto acabado y factible de ser vendido, dispuesto a la contemplación, por un arte generador de “experiencias”⁸ en el que el artista pasa a ser un “investigador”⁹ y la fotografía un gran “auxiliar”¹⁰ que actúa de registro de aquellas.

Esta explicación comparte los mismos rasgos que la hecha por Glusberg, meses más tarde, al presentar las características del arte conceptual en la gacetilla que anunciaba la exhibición *Arte Conceptual* organizada por Lucy Lippard, programada para fines de ese año [ilus. 1].¹¹ Es evidente que Glusberg ya tenía conocimiento del discurso crítico vinculado a esta nueva tendencia artística internacional. Lo que resulta interesante es la estrategia de apropiación de aquél al inscribirlo bajo otro apelativo, “arte de sistemas”, todavía restringido en su aplicación a las obras de los artistas argentinos. Mediante esta operación, la entidad del CAyC como institución de vanguardia ya no se fundamenta—como sucedía en 1969—en la *sincronicidad*, sino en la *originalidad* de su propuesta con respecto al campo artístico internacional.

A la exposición de Lucy Lippard le siguieron otras dos muestras de arte conceptual en las salas del CAyC. En mayo de 1971 se inauguró *El arte como idea en Inglaterra* organizada por Charles Harrison; la gacetilla no. 46 brinda la nómina de los artistas integrantes y el título de las obras presentadas.¹² En junio del mismo año se llevó a cabo *Joseph Kosuth. El arte como idea*; la gacetilla no. 48, además de anunciar que el propio artista brindaría una charla el día de la apertura, señalaba que sus producciones “[existían] en última instancia como información”.¹³

De esta manera, desde mediados de 1970 el “arte de sistemas”, el “arte conceptual”, como nueva/s modalidad/es expresiva/s



Ilus. 2. Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez. Máscara de cartón utilizada en el evento denominado “La cultura de la felicidad”, *Arte de sistemas*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, julio de 1971.

de lo artístico, formaron parte de la agenda de problemas postulados por el CAyC y hacia ellos estuvieron dirigidos sus actos interdisciplinarios. Así se realizaron, de modo intercalado a las exposiciones mencionadas, un coloquio y un seminario. El primero, a cargo del crítico de arte Fermín Fevre, proponía discutir los desafíos que implicaban para la crítica tanto “los grandes cambios” producidos por el arte contemporáneo como el consecuente interrogante que estos cambios planteaban; específicamente, el de la posibilidad misma de la existencia del arte en la actualidad.¹⁴ Por su parte, el seminario tenía como objetivo “familiarizar a los participantes con los desarrollos actuales de la teoría de la comunicación y posibilitar su vinculación con el programa de actividades previstas [...] en ese campo para el año 1971”.¹⁵

Hacia mediados de aquel año emergen dentro del programa institucional del CAyC dos ejes temáticos de carácter político que alcanzarán gran desarrollo, desde este momento hasta 1973 inclusive. Me refiero específicamente al despliegue de un discurso de carácter regionalista al que irá imbricado otro discurso, éste anclado en el contexto nacional inmediato. Claro ejemplo de ello es el libro-obra *Experiencias*, de los artistas Luis

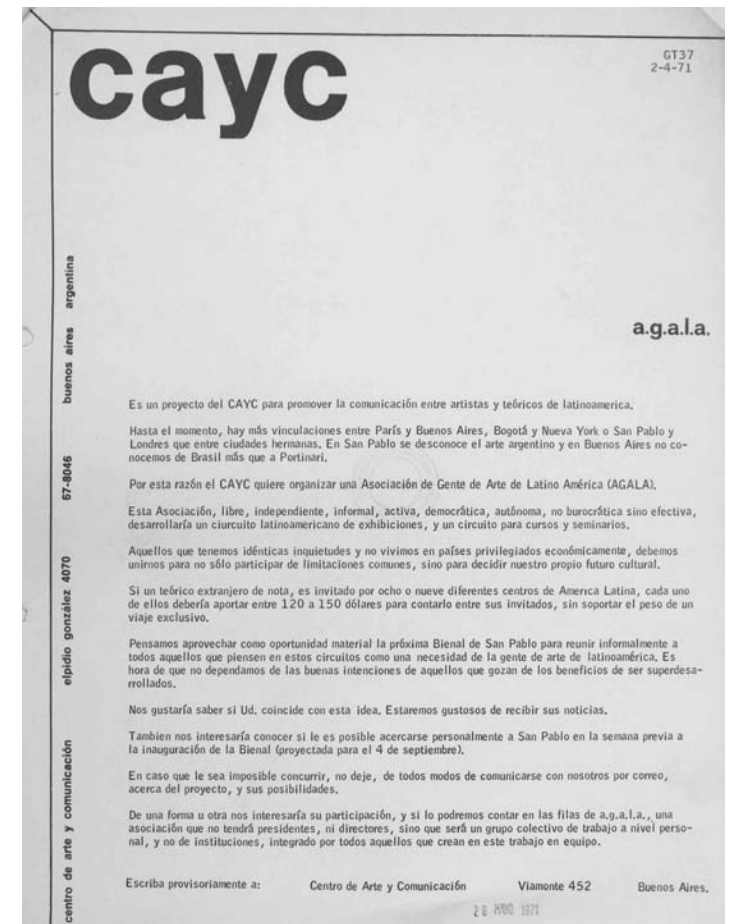
Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutiérrez, publicado por el CAyC en septiembre de 1971, donde se relata una serie de experiencias realizadas y a realizar. Dentro del apartado de las realizadas se expone “La cultura de la felicidad” desarrollada en el transcurso de la exhibición *Arte de Sistemas*, montada en las salas del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires durante el mes de julio. El evento consistió en repartir entre los asistentes de la exhibición una máscara de cartón con expresión sonriente la cual tenía inscrito un texto que aludía directamente, tanto por su contenido como por su modalidad discursiva, al contexto político de aquellos años signados por la dictadura militar [ilus. 2].

Ciudadano: el uso de esta máscara de la felicidad es obligatorio y todo pensamiento, palabra o acto que atente contra ella será severamente penado por la ley. El siguiente decálogo constituye nuestro más alto patrimonio y resume el estilo de vida que deberás seguir para complacer a tus superiores y al Triunvirato. Obedécelo: 1) Amarás al Triunvirato sobre todas las cosas y a cada uno de los miembros como a tí mismo 2) No tomarás el nombre del Triunvirato en vano 3) Santificarás sus fiestas y días de guarda..., etc.¹⁶

De este modo continuaba enumerando los diez mandamientos, pero en relación a El Triunvirato, quien firmaba el escrito. Indudablemente, El Triunvirato se refiere a los artistas que realizaron la obra-evento, pero también puede vincularse a la Junta Militar formada por los tres Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas (Ejército, Armada y Fuerza Aérea) que, desde el golpe de estado de 1966, designaba a los sucesivos presidentes de facto.

En el mismo libro-obra, dentro del apartado de las experiencias a realizar, se presentaba el “proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados según las grandes potencias”; éste consistía en “un fardo de alfalfa de 4m. x 4m. con un gran moño rosa [y] al lado un cartel que [decía]: ‘Dad de Comer al Hambriento’.”¹⁷

La primera de las experiencias relatadas tuvo lugar en la mencionada mega exhibición *Arte de sistemas*, en la que participaron aproximadamente 100 artistas que, además de a la Argentina, representaban a Colombia, Perú, Puerto Rico, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Canadá, Estados Unidos y Japón. En ese momento, como se desprende del título de la muestra, la categoría “arte de sistemas” ya no se restringía a las obras “autóctonas”; por el contrario, según señalaba la gacetilla emitida el mes anterior a la apertura de la exhibición, “el arte de sistemas incluye las últimas tendencias del arte de la segunda mitad de este siglo.

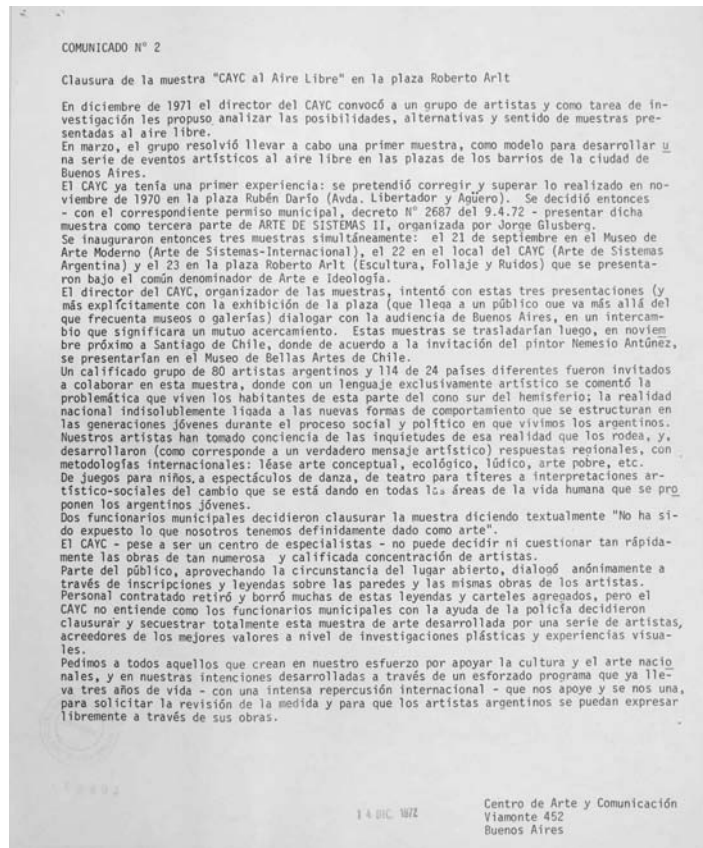


Ilus. 3. Centro de Arte y Comunicación, “A.G.A.L.A.”, GT-37, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 2 de abril de 1971.

Arte como idea, arte ecológico, arte pobre, arte cibernético, arte de propuestas, arte político, se agrupan bajo el término arte de sistemas”.¹⁸

Amparada, claro está, bajo una categoría discursiva, esta “universalización” de la propuesta estética del Centro de Arte y Comunicación posee la capacidad de presentarlo como la vanguardia; posicionamiento que conlleva una lectura geopolítica de las relaciones culturales, explicitada tres meses antes en la gacetilla intitulada A.G.A.L.A. Este documento planteaba la existencia de una mayor comunicación entre las ciudades latinoamericanas y las ciudades del “primer mundo” que entre aquellas; proponía, por lo tanto la creación de una “Asociación de Gente de Arte de Latino América” (A.G.A.L.A.) a través de la cual se pudieran desarrollar diversas instancias de intercambio, permitiendo así decidir un futuro cultural autónomo con respecto a los países hegemónicos¹⁹ [ilus. 3].

Desde esta perspectiva, entre 1972 y 1974, el problema de *lo regional* y de *lo nacional* es abordado a través de diferentes exposiciones. *Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano*, inaugu-



Ilus. 4. Centro de Arte y Comunicación, “Comunicado no. 2”, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1972.

rada en las salas del CAyC en el mes de junio de 1972, fue presentada por primera vez en el contexto de la III Bienal de Medellín en mayo de ese mismo año bajo el título *Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte*, de acuerdo a lo indicado en la gacetilla no. 124.²⁰ Es ahí donde, según las palabras de Jorge Glusberg,²¹ el Grupo de los Trece hizo su presentación oficial. Patrocinado por el CAyC, el grupo se había conformado en noviembre del año anterior y lo integraban Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Jorge Glusberg. La gacetilla no. 129²² referente a la muestra en Buenos Aires, alega que “en los países ideológicamente sometidos por las metrópolis y económicamente esclavizados, las manifestaciones artísticas no pueden dejar de significar esta realidad dependiente y tributaria, pero lo importante es exaltar [...] este contenido casi oculto”, y el tornar manifiesta esta situación señala, justamente, el objetivo del programa creativo del Grupo de los Trece.

Otro ejemplo es la exposición *Arte de sistemas II* inaugurada en el mes de septiembre de 1972. La misma se organizó en tres secciones: *Arte de sistemas internacional*, que ocupó las salas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, *Arte de sistemas*

Argentina, desplegada en las salas del CAyC, y *Arte e Ideología. CAyC al Aire Libre*, montada en la Plaza Roberto Arlt. El texto del catálogo referido a esta última, firmado por Glusberg, alega que si bien no existe “un arte de los países latinoamericanos”, sí existe “una problemática propia” vinculada a la realidad social y política de la región la cual no puede dejar de aparecer en las “producciones culturales”, y que es aquí donde reside la relevancia de la “nueva avanzada artística argentina”: en la propuesta de un “conceptualismo ideológico [...]” que emerge como consecuencia de una problemática regional que utiliza una metodología común a diferentes contextos.²³ Esta afirmación vuelve a reiterarse en el *Comunicado no. 2* [ilus. 4] emitido por el CAyC a raíz de la clausura de la sección *Arte e Ideología. CAyC al Aire Libre* de la exhibición de *Arte de Sistemas II*, perpetrada por las autoridades municipales. Éstas consideraban que la misma había adquirido un carácter subversivo, según se explicaba en una nota del diario *Clarín* del día 8 de diciembre.²⁴ En dicho comunicado se lee que los artistas argentinos habrían tomado conciencia de la realidad circundante y, en consecuencia, habrían desarrollado “respuestas regionales con metodologías internacionales: [...] arte conceptual, ecológico, lúdico, arte pobre, etcétera”.²⁵

Además de ejemplificar la continuidad de la problemática regional y nacional en el programa del CAyC, ambos documentos plantean un nuevo interrogante sobre la identidad del término “arte de sistemas”. Considero que si bien sigue manteniendo la cualidad “universalista” materializada en la exhibición *Arte de Sistemas* de 1971 que posicionaba al CAyC como la vanguardia, en 1972, por otra parte, comienza a perfilarse una acepción relativa a la “originalidad” cimentada en el “contenido” —originario— de las obras. Me permito sugerir que ambas propuestas se desprenden de los potenciales “usos” de la dialéctica *centro-periferia* en relación a la configuración de la entidad del CAyC como vanguardia. De este modo, la propuesta “universalista” quedaría inscrita dentro de un marco “rupturista” (o, al menos, “contestatario”) de las relaciones geopolíticas culturales en su juego por sortearlas. La segunda propuesta, a su vez, apelaría a la “exaltación” de dichas relaciones en función de una inherente capacidad “diferencial”, necesaria para la proyección del CAyC en el ámbito internacional como vanguardia regional.

En 1973 tiene lugar un hecho importante a destacar dentro de las acciones desplegadas por el CAyC: la creación de la Escuela de Altos Estudios. A partir de este momento los cursos, charlas y seminarios—iniciados desde 1969 bajo la organización del Centro de Arte y Comunicación—quedan bajo su esfera. La gacetilla no. 201, emitida el 11 de enero, presenta la Escuela y especifica su objetivo solucionar los problemas planteados por

la brecha existente entre la teoría y práctica.²⁶ La gacetilla no. 225, del 26 de abril, explica su organización y su modalidad de funcionamiento.²⁷

De este modo se formaba un nuevo organismo dentro de la institución, cuyas actividades y propuestas se vinculaban directamente con las problemáticas abordadas por las exhibiciones. Ejemplo de ello es la serie de charlas titulada “Las alternativas del Tercer Mundo”. La gacetilla no. 258 informa sobre los días y horarios en que se realizaron y la nómina de los expositores: Augusto Salazar Bondy, Leopoldo Zea y Félix Schwartzmann.²⁸ Además de las personalidades mencionadas, muchos otros reconocidos intelectuales pasaron por esta escuela, como Néstor García Canclini, Eduardo Rabossi, Félix Schuster o bien Eduardo Lipovetzky.

Según lo esbozado al comienzo de este trabajo, propongo que hacia 1974 el programa institucional del Centro de Arte y Comunicación sufre un proceso de selección y de síntesis en relación a las propuestas formuladas hasta el momento, lo cual conduce a su cristalización. Dos fuentes pueden fundamentar esta hipótesis. La primera, de 1974, es una gacetilla donde se informa, bajo el título “Arte de Sistemas en Latinoamérica”, la realización de esta muestra en Amberes, Bruselas y Londres. Enumera los siete países representados y explica que “la organización [...] estuvo a cargo de Jorge Glusberg, crítico de arte y actual Director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. *El Centro es algo así como el sostén de los artistas latinoamericanos actuales*”.²⁹

La segunda fuente a la que me refiero es el libro de Jorge Glusberg *Del pop-art a la nueva imagen*, editado en 1985. Al relatar la historia del CAyC, éste destaca la increíble cantidad de exposiciones organizadas, la proyección internacional lograda, a la vez que explica por qué el CAyC se convirtió en la institución por excelencia representativa de la vanguardia latinoamericana. Por un lado Glusberg afirma que “[durante] la década del ’70 (...) nuestros artistas (...) descollaron a nivel regional por la originalidad de sus producciones”; y, por otro, unas líneas más abajo, apunta que “Buenos Aires ha sido, sigue siendo y será el corazón cultural de América Latina...[por ello] se constituye en un modelo apto, el más apto, para observar el desarrollo de los fenómenos estéticos de la región”.³⁰ A su vez, en relación a la categoría “arte de sistemas”, en el prefacio del libro, Abraham A. Moles se pregunta por el sentido exacto de la misma y formula la siguiente respuesta: “esta categorización fue puesta en circulación por el CAyC a partir de la búsqueda de trabajos de inspiración común, originarios de América Latina”.³¹

De este modo, el CAyC optará por proyectarse visualmente como la institución representativa de la vanguardia latinoamericana tanto en el plano nacional como en el internacional. Así esta entidad se cimentará en su capacidad de aunar las “últimas” producciones de la región y en el carácter distintivo que le ofrece el término “arte de sistemas”.

NOTAS

¹ Jorge Glusberg, “Arte y Cibernética”, *Primera muestra del Centro de Estudios de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria*, Galería Bonino, Buenos Aires, agosto-septiembre 1969, s/p.

² “Qué es el CEAC”, *Primera muestra del Centro de Estudios de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria*, op.cit., s/p.

³ Martha Berlin y Jorge Glusberg, “Qué sucede en otras latitudes con las experiencias de arte y cibernética”, op.cit., s/p.

⁴ Se trata de *Cybernetic Serendipity*, llevada a cabo en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en el mes de agosto de 1968; *Mind-Extenders (An Assembly of New Tools of Design)*, realizada hacia fines de 1968 en el Museum of Contemporary Crafts de Nueva York, y *Some More Beginnings*, desarrollada en enero de 1969 en el Brooklyn Museum con la colaboración del Grupo E.A.T. (Experiments on Art and Technology).

⁵ El local del Centro de Arte y Comunicación se inauguró en el mes de octubre de 1970 en Viamonte 452, en la Ciudad de Buenos Aires.

⁶ Centro de Arte y Comunicación, *De la figuración al arte de sistemas*, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Plaza España-Córdoba, agosto 1970.

⁷ Glusberg, “Los envíos de Antonio Vigo”, *De la figuración al arte de sistemas*, op.cit., s/p.

⁸ Glusberg, “Los modelos interesados de Luis F. Bénédict. De la figuración al arte de sistemas”, *De la figuración al arte de sistemas*, op.cit., s/p.

⁹ Ibid.

¹⁰ Glusberg, “Coloraciones y sistemas de Nicolás García Urriburu”, *De la figuración al arte de sistema*, op.cit., s/p.

¹¹ Glusberg, “Arte Conceptual. Una exhibición organizada por Lucy Lippard (EE. UU.) y Jorge Glusberg”, *GT [gacetilla]-20*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 28 de noviembre de 1970.

¹² Centro de Arte y Comunicación, “El arte como idea en Inglaterra”, *GT-46*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1 de junio de 1971.

¹³ Centro de Arte y Comunicación, “Joseph Kosuth. El arte como idea”, *GT -48*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 11 de junio de 1971.

¹⁴ Centro de Arte y Comunicación, “Dos coloquios cayc a cargo de Fermín Favre”, *GT-18*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 23 de noviembre de 1970.

¹⁵ Centro de Arte y Comunicación, “Seminario sobre significación y comunicación social”, *GT-32*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 30 de marzo de 1971.

¹⁶ Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez, “Experiencias realizadas. 1969–71”, *Experiencias*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1971, p. [47–48].

¹⁷ Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez, “Experiencias a realizar”, *Experiencias*, op. cit., p. [67–69].

¹⁸ Centro de Arte y Comunicación, “Arte de sistemas en el Museo de Arte Moderno”, *GT-54*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 28 de junio de 1971. El énfasis es mío.

¹⁹ Centro de Arte y Comunicación, “A.G.A.L.A”, *GT-37*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 2 de abril de 1971.

²⁰ Centro de Arte y Comunicación, “III Bienal de Medellín. Arte e Ideología. Dialogo con Jasia Richardt y Jorge Glusberg”, *GT-124*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 5 de mayo de 1972.

²¹ Glusberg (org.), *Del pop-art a la nueva imagen*, (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985), p. 130.

²² Glusberg, “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, *GT-129*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 12 de junio de 1972.

²³ Glusberg, “Arte e ideología en cayc al aire libre” en *Arte de sistemas II*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, septiembre de 1972, s/p.

²⁴ “Arte y Política. El levantamiento de una muestra plástica no tuvo fundamento legal”, *Clarín*, XXVIII, no. 9646, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1972, p. 9.

²⁵ Centro de Arte y Comunicación, “Comunicado no. 2”, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 14 de diciembre de 1972.

²⁶ Centro de Arte y Comunicación. Escuela de Altos Estudios, “Presentación”, *GT-201*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 11 de enero de 1973.

²⁷ Centro de Arte y Comunicación. Escuela de Altos Estudios, “Intenciones y dirección”, *GT-225*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 26 de abril de 1973.

²⁸ Centro de Arte y Comunicación. Escuela de Altos Estudios, “Las alternativas del tercer mundo”, *GT-258*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 20 de agosto de 1973.

²⁹ Centro de Arte y Comunicación, “Arte de Sistemas en Latinoamérica”, *GT-429*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 2 de agosto de 1974.

³⁰ Glusber, *Del pop-art a la nueva imagen*, op.cit., p. 13.

³¹ Abraham A. Moles, “Prefacio”, Jorge Glusberg (org.), *Del pop-art a la nueva imagen*, op.cit., p.10.

RAZA ART & MEDIA COLLECTIVE: A LATINO ART GROUP IN THE MIDWESTERN UNITED STATES

Olga U. Herrera

Institute for Latino Studies, University of Notre Dame, Indiana

Undoubtedly, the late 1960s and early 1970s was a period of increased activity for Latin American and Latino artists in the United States. In the Midwest, in particular, the Contemporary Mural Movement initiated in Chicago in the spring of 1967 soon found adept followers in artists such as Mario Castillo,¹ Ray Patlán, José Bermúdez, Mario Galán, Héctor Rosario, José Narezo, David Torrez, Oscar Martínez, and José Mojica, to name just a few, who painted community-based murals in cities such as Chicago, Detroit, and Lansing as part of a new public art movement. Cultural centers, artists’ groups, and a few art journals appeared, providing the grounds for future art activity and development in the region.² Indeed, early art collectives emanated from different areas in the Midwest, such as Movimiento Artístico Chicano (MARCH) in Indiana, in 1972;³ the Association of the Latino Brotherhood of Artists (ALBA) in Illinois, in 1973;⁴ and Raza Art & Media Collective (RAM Collective) in Michigan, in 1974, among others.

This unprecedented artistic activity took place within a context of a historical period of upheaval and discontent characterized by protest, community organizing, and activism as a result of a series of social and political movements that sought to challenge and change the structure of U.S. society. The Civil Rights Movement, the Feminist Movement, the Chicano Movement, the Anti-War Movement, and the Student Movement, among others, brought national issues of poverty, urban crisis, repression, discrimination, racial and ethnic tension, democracy, peace, and economic inequity to the forefront. In murals and in art groups, these artists found the means through which they could connect art with pressing social issues by visually expressing and sharing collective experiences, by reclaiming their cultural heritage, and by fighting for their rights from the fringes of a national art scene.

But despite this great art activity, a strong art community, and cultural and art exchanges with other artists and institutions in both the United States and the Americas, Latino and Latin American art in the Midwest⁵ has been severely understudied and under-documented.⁶ A few studies and publications focusing on the artistic production of Midwest individual artists and the mural movement exist, as do a few that provide a brief

overview of activity in the decades between 1940 and 1980. Just to mention some, mural production of the 1970s has been researched and documented by Víctor A. Sorell.⁷ Also, George Vargas, in his dissertation “Contemporary Latino Art in Michigan, the Midwest, and the Southwest,”⁸ dedicated two chapters to Latino art in Michigan, one looking at the art of the period between 1940 and 1960; the other looking at the development of contemporary art in the 1970s. Likewise, the mural work of Diego Rivera in Detroit received renewed attention in 1986 with the retrospective and related public programs and publications organized by the Detroit Institute of Arts in commemoration of the centenary of his birth.⁹ Karen Mary Davalos has studied exhibition practices, looking in particular at the model of Chicago’s National Museum of Mexican Art, formerly the Mexican Fine Arts Center Museum.¹⁰ Moreover, since the mid-1980s there has been an increase in artists’ publications, museum catalogues, and a few monographs.

The examples cited above have provided a starting point for research conducted by the University of Notre Dame U.S. Midwest Team as part of the *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art Project* of the International Center for the Arts of the Americas. However, I would be remiss if I did not acknowledge the role of archival repositories, interviews with artists, and private collections in the findings of our team, and in particular the role of the Tomás Ybarra-Frausto Research Material, 1965–2004, now housed at the Archives of American Art, Smithsonian Institution, in Washington, D.C. It was among his papers where I first came across some of the documents and journals that will be illustrated and discussed here.

This paper attempts to highlight some of the team’s findings by tracing and reconstructing the history, activities, and connections of the Raza Art & Media Collective between 1974 and 1979 in Michigan. By examining a series of documents and articles published in its journal authored by the RAM Collective, and supplemented by recent conversations with some of its founding members, this paper seeks to provide a glimpse into the collective’s multiple activities. More importantly, it also sheds light on little-known connections and exchanges of ideas, concepts, and information in the mid-1970s with other U.S.



Fig. 1 First issue of the *Raza Art & Media Collective Journal*, published on January 1, 1976.

Latino art collectives, as well as with organizations active at the time, such as Asco in East Los Angeles, Con Safo in San Antonio, and MARCH in Chicago.

RAM Collective, to use the name the group adopted in June 1977, was officially established and incorporated at the University of Michigan in Ann Arbor in the winter of 1974–75. Among its founders was a group of individuals with backgrounds in art, history, art history, community education, film, photography, and journalism that included Ana Luisa Cardona, Michael J. García, Jesse González, George Vargas, S. Zaneta Kosiba-Vargas, and Zaragoza Vargas. Identified documents consist of a series of articles and essays that were published in the group's *Raza Art & Media Collective Journal*, between January 1, 1976, and June 1, 1977 (fig. 1), as well as announcements and invitations to their public events.

A significant article was published in the first issue of the journal under the title “To our Audience,” in which founding members set forth their mission and objectives. According to the former, the collective sought to “give expression and visibility to the art and media of nuestra raza...[by which they meant]...the gamut of print, pictorial and broadcast enterprises which entertain,

educate and inform society”¹¹ Arguing that the tools of information and expression had long been denied to La Raza, collective members established the following goals to undo years of neglect and to provide remedy:

1. To organize, create, and utilize various artistic/media resources, both public and private, for the enrichment, education, and enlightenment of the Spanish-speaking population of the State of Michigan.
2. To provide for the financial, intellectual, and physical support of the unique Spanish-speaking artistic/media needs.
3. To serve as a model for the Spanish-speaking peoples in their struggle to end stereotypes in the arts and media by the projection of a Raza aesthetic.
4. To document the continuing Spanish-speaking culture through public exhibits, publications, films, archives, and other media projects.
5. To serve as an instrument for the training of those Spanish-speaking individuals and groups in their specific artistic/media pursuits.
6. To serve as facilitator, both private and public, between the general population and the Spanish-speaking when there are educational concerns regarding the arts and media.

In setting these six goals, the collective, therefore, assumed a broad scope of activities in its mission of expression and visibility, which went far beyond a formulation of aesthetics that would challenge prevalent stereotypes and would delve into much-needed areas of audience development and reception, education, funding, documentation of heritage, and cultural brokerage. As ambitious as these objectives were, more important was the wording of the text that, at a closer look, reveals inscribed meanings of negotiation, definition, repositioning, reappropriation, and recovery.

By choosing Raza [Spanish for race, in general] rather than an ethnic group origin, the collective negotiated the multiple identities and ethnicities of its members and of the Michigan population at large. Ana Luisa Cardona was Nuyorican, Zaneta Kosiba-Vargas was of Polish descent, George Vargas had been born in Texas but was reared in the Midwest, Jesse González was born in Michigan, and Zaragoza Vargas and Michael J. García were also from Texas. At the same time, the collective strategically chose to define its audience not by an ethnic background but by language. In doing so, RAM Collective sought to bridge inherent differences in the demographics of the State of Michigan. Through several waves of migration since the late 1910s, it had at that particular moment a Hispanic/Latino

population composed of peoples of Mexican, Chicano, Puerto Rican, and Cuban ancestries and origins and, to a minor degree, smaller segments of peoples from Central and South America. In targeting a Spanish-speaking population, collective members re-positioned what Benedict Anderson would call a “nationally-imagined community” in Michigan linked by a common language.¹³ Imagined as this community was, it was in reality a bilingual and bicultural one. All RAM Collective communications, journal, exhibition, and other printed announcements were issued in English, with very few exceptions in which originals had been written in Spanish.¹⁴ The symbolism of this strategy had to do with the cultural re-appropriation and recovery of a language that had for years been denied in school and instruction. It also implied a strategic alignment of RAM Collective with official state organizations for purposes of visibility and access to funding¹⁵ since (on July 15, 1975) the Michigan Legislature and the Governor created the Michigan Commission on Spanish Speaking Affairs and the Office of Spanish Speaking Affairs, which exists to this very day.

Put simply, “Raza,” as well as “Spanish-speaking,” are part of a long terminology list that adds to the growing debate about the inadequacy of terms for U.S. cultural, racial, and ethnic groups with origins in Latin America. However, “Raza” seemed to have occupied a more favorable position in the artists’ imaginations by implying a positive connotation of *mestizaje* as intended by José Vasconcelos, Mexico’s Secretary of Public Education under Álvaro Obregón (1920–25), and the chief ideologue of the revolutionary mural movement, and therefore, more encompassing of difference in Latino ethnic groups.¹⁶ In the Midwest, “Raza” became a widely utilized term to denote a pan-Latino identity (Chicano/Latino/Boricua) that was used not only as part of the name of the RAM Collective in the 1970s, but also later in the early 1980s in the Chicago-based collective Mi Raza Art Consortium (MIRA), which, as important as it was, falls outside the scope of this paper.¹⁷ The term “Spanish-speaking,” instead, as was to be the case for “Hispanic” in the 1980s and 1990s, was no less than a homogenizing strategy by Michigan’s state government to categorize and contain a segment of its population. This preferred use of language rather than ethnicity conflates language with racial identity, negating difference in racial types and indigenous languages within the Hispanic/Latino population in the United States.

From 1974 to 1979, collective members organized exhibitions, lectures, festivals, and cultural events, and they produced short films and other media projects through which they ful-

filled their objectives of education, documentation, training, and intercultural dialogue. Although RAM Collective gives as its official founding date the winter of 1975, uncovered documents indicate that, by the summer of 1974, future members were already meeting and expressing their ideas in the Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (M.E.Ch.A) Newsletter of the University of Michigan Chapter. In its August 13, 1974, issue (no. 11), the newsletter explored the theme of “Art and La Raza.” The edition featured various essays by Chicanos and non-Chicano contributors, such as “Borinquen: A Culture under Siege,” by Ana Luisa Cardona; “Patronage: Chicano Art and its Consumption,” by Felipe Reyes; and “Photography and Art through Borinquen Eyes: Interview with Julio Perazza, Senior in Art,” by Jesse González. Their joint efforts and negotiation of ethnicity proved critical to the group’s composition, ideology, and vision for a Raza aesthetic.

It is precisely in thinking about a Raza aesthetic that RAM Collective members looked beyond the Midwest for sources of inspiration that eventually would influence them greatly and would help them forge connections with other U.S.-based artists’ groups. In the fall of 1972, Felipe Reyes, a founding member of the San Antonio art collective Con Safo, arrived at Ann Arbor to pursue an MFA in painting at the University of Michigan. Already in the spring of 1972, Reyes, along with other members of the collective, had organized the traveling exhibition *Con Safo: Pintores Chicanos de San Antonio, Tejas*, shown in several campuses throughout Michigan, April 5–14, 1972.¹⁸ None other than Tomás Rivera—author of *Y no se lo tragó la tierra* (1971) and recipient of the Quinto Sol Literary Award¹⁹—accompanied the exhibition as group representative, lecturing on its objectives and members.

Reyes’s presence in Ann Arbor—as well as that of Santos Martínez, who had joined Con Safo in early 1972, and then enrolled in the University of Michigan MFA program—had a great impact on the direction that RAM Collective took. Reyes, who had been exploring Chicano art since 1968, was a key figure in the formation of San Antonio artists’ groups such as El Grupo (1968), which evolved into Los Pintores de Aztlán, in 1970; Los Pintores de la Nueva Raza, in 1971; and Con Safo on December 19, 1971.²⁰ The Con Safo collective met for the first time when Reyes was studying under Mel Casas, then Chair of the Art Department at San Antonio College. Casas, who was invited to join the group by his student, not only proposed the collective’s name, but soon became its president and spokesperson. Casas authored the *Brown Paper Report*, a statement about the collective that included its goals and definitions of the terms “Chicano,” “Brown Vision,” and “Con Safo.”²¹

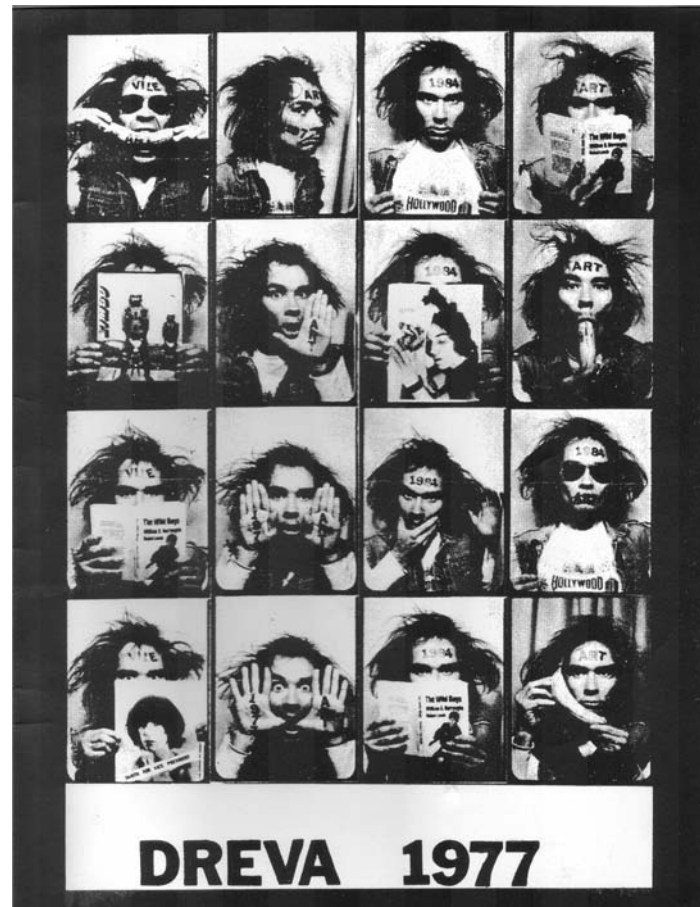


Fig. 2. Jerry Drevia, *Untitled [Drevia 1977]*, 1977. Mail art reproduced in *RAMC Journal*, vol. 2 no. 1 (June 1, 1977).

During the formative stages of the RAM Collective, Reyes and Martínez participated in informal discussions. According to RAM Collective member George Vargas, Reyes “shared his varied experiences as an arts lecturer, organizer, teacher, and artist to help develop a proper perspective in the growth of a valid people’s art in Michigan. Reyes suggested to RAMC members to study for inspiration their respective Latino or Raza histories, which have traditionally been denied to them in the educational system in the United States.”²² Both Reyes and Martínez also exhibited with the RAM Collective in the *Raza Art Exhibition* in the fall of 1975 at the Union Gallery at the University of Michigan. After Reyes left Michigan for San Antonio, he continued to be guest artist in RAM Collective exhibitions, including *RAZARTES*, held March 19–25, 1978, at William Monroe Trotter House. Con Safo ideology contained in the *Brown Paper Report* influenced the objectives of RAM Collective in subverting stereotypes in the arts and also helped in the successful organization of the collective. Reyes’s abstract expressionist style and approach to Chicano and Mexican themes served as alternative visual examples that broke with art stereotypes, despite being based in the reality of the Chicano experience.

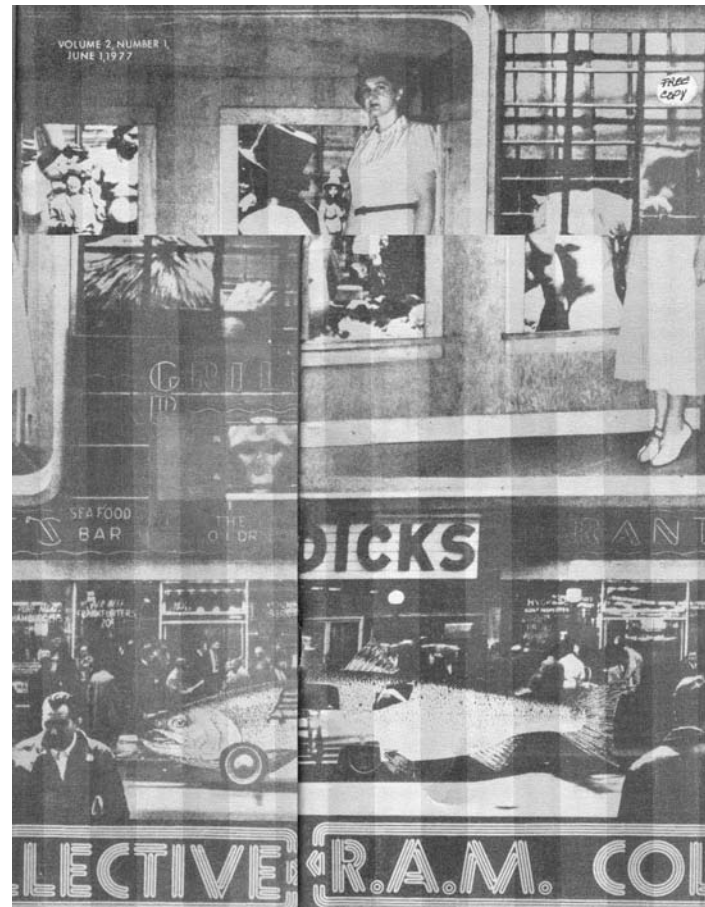


Fig. 3. RAM Collective used its journal as a forum for the exploration of a Raza aesthetic. On the cover of vol. 2, no. 1 (June 1, 1977) is a collage by George Vargas photographed by Julio Perazza.

Along with Con Safo, the East Los Angeles-based group Asco (1971–1987)²³ also exerted great influence on RAM Collective. As understood by RAM Collective, and according to member George Vargas, the goal of Asco was “to shatter the stereotypes in the concept of Chicano art and in [the] role of the Chicano artist and to create a cohesive art alternative to any strict interpretation of Chicano ideology and techniques in a Chicano art movement.”²⁴ To Vargas and other members of the collective, “Asco broadened the sensibility of Chicano artists in Michigan regarding experimentation in alternative art.”²⁵ Vargas stresses that “Asco was the most dynamic and interesting for they exploded pre-conceived notions in Chicano minds as to what Chicano art must be. Asco revealed to Chicano artists in Michigan what Chicano art can be.”²⁶ Asco’s incursions into conceptual art through street performance, installation, and video art as well as mail art and Xerox art [fig. 2] showed RAM Collective members an alternative view as to what a collective could and should aesthetically accomplish, thus opening up new avenues for exploration beyond the prescribed models of the time. Asco’s work was prominently included in the third issue of the *RAMC Journal* (September 1, 1976), as well as in the fourth and last issue (June 1, 1977) (fig. 3).²⁷

Raza Art

“It is impossible, I feel, in this time when communications are so open, to set out deliberately to make an art which is Mexican, or American or Chinese or Russian. I think in terms of universality. Art is a way of expression that has to be understood by everybody, everywhere. It grows out of the earth, the texture of our lives and our experiences.”¹

Rufino Tamayo, would seem with these words, to have taken a stand against the feasibility of a national or ethnic art; yet, these very words provide the raison d'être for raza art. To say that the texture of life experienced on Manhattan's upper east side is understood in Adrian, Michigan, San Antonio, Texas, or as close as Fox Street in the Bronx is a simplification of reality. To say that the experiences of these places are readily understood in New York galleries would be a distortion of the truth. The fact of the matter is that although there does exist a universal core of human experience, this core has been covered over, built upon, torn apart, taken from some and given to others. Traditionally the Chicano and Puerto Rican, along with other people of color in the United States, have been denied the legitimacy of their experiences and have been told to identify with the mythical American, the assimilated product of the melting-pot fallacy. The raza artist, like the Black artist, revolted against this cultural disenfranchisement and has reacted in ways similar to that described by Ralph Ortiz when he said:

“By climbing out of the melting pot and recapturing my Puerto Rican past, I had the possibility of arriving at an authentic Puerto Rican present. I could envisage a future that would free me and other Puerto Ricans from the oppressive colonial notions which have left us with counterfeit identities.”²

Those who would promote the development of art along ethnic lines contend that from a common experience there does emerge a unique way of seeing and visual expression. On the other hand, it is argued that an unlabeled work of art defies identification according to ethnic grouping. Although the latter viewpoint would appear to hold true at the present time, it is necessary and helpful to examine several factors contributing to this. It should be remembered that the raza artists are products of the American educational system. As such, those who pursue art education shall be equipped with an inter-

national visual vocabulary and techniques, history, media, and instruments. This international visual vocabulary is one which claims not to concern itself with nationality or ethnicity. Expressions which deviate from this are excluded from art historical study or considered a lower form of aesthetic expression. Therefore, one hears the criticism that raza art is political propaganda; the implication is that this immediately sets it apart from fine art. Art for art's sake appears to be the motivating force behind much art education and criticism.

Felipe Reyes, a Chicano from San Antonio, worked with a group of artists in 1967 called Galerías Almazan. These Chicano artists gathered over a period of several months to hear lectures by Chicano on techniques of drawing and organization of the picture plane. Several series of pencil drawings resulted from this. In an interview with Reyes on March 20, 1975, he claimed that in working with this group he saw and felt that Chicanos had a certain way of drawing and that developments made as a result of the lectures were incorporated by the artists into their work. It is suggested, therefore, that the educational system is a contributing factor to the erosion of national and ethnic boundaries in art. Furthermore, were the educational system to encourage the development of diverse artistic formulations, it is highly possible that stylistic qualities peculiar to different minority groups would emerge. This diversity would be an enrichment of art in human terms.

Folk art is an area in which the erosion of national and ethnic boundaries is not as strongly felt. For example, it is generally acceptable to speak of American or Haitian folk traditions. Both schools have unique stylistic features which color the personal conventions of individual artists. This fact supports the contention that communication and involvement with the mainstreams of art results in an equalization of the artistic vocabulary. Chelo Gonzalez Amezcua of Del Rio, Texas³ is one of the Chicano artists who has not received a formal art education, nor does she claim familiarity with cultural things. She has for many years produced fine-line ball-point pen drawings on paper and cardboard. Her drawings of god-like figures are set before dizzying linear patterns and bear no ties to current art movements. Her isolation, similar to that of the traditional folk artist, has maintained the intuitive purity of her forms.

This is not to say that raza artists should retreat from the larger world in

which they live. In most cases this approach would be not only artificial but professionally and economically disastrous. In actuality, since the late 1960s, raza artists have been drawn from their former isolation into activist roles. The involvement of raza artists in the socio-political movement came from a recognition of the similarity between problems identified by the movement and those faced by themselves as artists. The question as identified by Reyes became, “How can we as artists contribute to the movement?”⁴ The answer was found through the organization of art work around issues of la causa. As a result of this there exists a corpus of Chicano art which while having superficial relations to the pop, conceptual, and poster movements in American art, has at the same time a base in the reality of the Chicano experience.

Chicano and Puerto Rican art will of necessity be disparate and will of necessity partake of its mezzote polarity. Whereas the art of the 1960's was socially oriented, recent years have seen the development of a respect for differences of ideology, process and approach within raza art groups. The talk is now of broadening and deepening dimensions for more valid communication.

“There is a resistance, from the Chicanos, against assimilation into a “pure” Mexican society and Anglo-American society. Chicanoism is the process of synthesis of these cultures in varying dosages as suits personal and group tastes, with the idea that it never loses its identity as a culture of synthesis of the Americas and Europe.”⁵

The concept of a culture under siege is one which all minority groups in America share. In order to share in the social and economic prosperity to which they are entitled, they have in the past been forced to reject their biculturalism. In order to combat this, raza artists have proposed the process of cultural secession with the hope that through the visual definition of the raza reality artistic communication can rediscover our universal core.

Anna L. Cardona

¹Genauer, Emily, *Rufino Tamayo*. New York, Abrams, 1974, p. 57.
²Ortiz, Ralph, “Culture and the People,” *Art in America*, 50:37, May, 1971.
³Quarata, Jacinto, *Mexican American Artists*, Austin, University of Texas Press, 1971, pp. 47-49.
⁴Tapod interview with Felipe Reyes and Santos Martinez, March 20, 1975, Ann Arbor, Michigan.
⁵Con Safo, *Chicano Artists*, San Antonio, Texas, n.d., p. 9, p. 9.

Fig. 4. “Raza Art,” by Ana L. Cardona, one of the founding members of the Raza Arts & Media Collective.

The influence of both Con Safo and Asco translated into RAM Collective’s desire to challenge stereotypes in the arts and media. Perhaps the most important objective that the collective set for itself was to serve as a “model for the Spanish-speaking peoples in their struggle to end stereotypes in the arts and media by the projection of a Raza aesthetic.”²⁸ To that end, the collective used its more important tool, its journal, which had been designated as a forum for the examination of this aesthetic. From an art-historical perspective, RAM Collective artists succeeded in creating visualities in which self-expression and self-definition of culture and history were present. In their journal, artists favored the photographic medium, using collage methods to deconstruct images revealing hidden messages and relevant cultural meanings.

But what was Raza aesthetics to RAM Collective members? To George Vargas, “RAMC espoused the concept of a RAZA aesthetic based on the plurality of Hispanic/Latin American people in terms of a ‘pueblo’ or extended family.”²⁹ Ana Luisa Cardona, writing on Raza art in 1975, stated, “whereas the art of the 1960’s was socially oriented, recent years have seen the development of a respect for differences of ideology, process

Task Force on Hispanic American Arts

Comisión Consultiva sobre las Artes de Origen Hispano en los Estados Unidos

Presentation made before the National Council on the Arts in Washington on November 12, 1977 by the Panel on Hispanic Americans and the Arts and adopted as a resolution of the Task Force on Hispanic American Arts in Los Angeles on March 16, 1978.

Presentación ante el Consejo Nacional de las Artes en Washington el 12 de noviembre de 1977 por el panel de Hispano-Americanos y las Artes y adoptada como resolución por la Comisión Consultiva sobre las Artes de origen Hispano en los Estados Unidos en Los Angeles el 16 de marzo de 1978.

HISPANIC AMERICANS AND THE ARTS

HISPANOAMERICANOS Y LAS ARTES

Fig. 5. The NEA’s Task Force on Hispanic American Arts, chaired by Jacinto Quirarte, brought together leading Hispanic/Latino individuals in the visual, performing, and literary art fields.

and approach within Raza art groups. The talk is now of broadening and deepening dimensions for more valid communication”³⁰ (fig. 4).

In August 1978, RAM Collective members became involved with an initiative of the National Council of the Arts, the advisory body of the National Endowment for the Arts (NEA), through Chicago-based MARCH and its director, José Gamaliel González, who at the time was U.S. Great Lakes Region representative in the NEA’s Task Force on Hispanic American Arts (fig. 5). The NEA, a federally funded independent agency that provides government grants to artists and art organizations, was at the time exploring ways to improve and increase access to funding for the arts to “strengthen Hispanic American Arts.”³¹ As a result of the contact with MARCH, RAM Collective entered into a new area of activities and into arts advocacy and community arts organizing. As a strategic move toward having better access to funds distributed by the NEA’s Expansion Arts Program and to having a more prominent role at the state level, some members founded a state-wide consortium and umbrella organization, *Nuestras Artes de Michigan*, which eventually absorbed RAM Collective. The last RAM Collective

official event was a lecture by Francisco Mora and Elizabeth Catlett on the “African Influences in Mexican Art,” held at the William Monroe Trotter House at the University of Michigan on October 5, 1979.

Although active for five years, RAM Collective legacies have lived on through a succession of art groups and consortia. Some of its members were and are still active to this very day in art organizations, including Nuestras Artes de Michigan and a more recent consortium of Latino art groups, Artes Unidas de Michigan. Three founding members of RAM Collective went on to receive their Ph.D.’s from the University of Michigan, and two of them, George Vargas and Zaneta Kosiba-Vargas, wrote dissertations in art history that looked back at the 1970s: “Contemporary Latino Art in Michigan, the Midwest, and the Southwest” and “Harry Gamboa and ASCO: The Emergence and Development of a Chicano Art Group, 1971–1987,” respectively. Two other members became art educators still active in Michigan today.

These documents on the Raza Art & Media Collective elucidate the existence of connections and circuits of exchange of information among 1970s art collectives in the United States. These findings highlight how influences in organization, and the formulation of new concepts and art directions, played out at a critical moment in which changes in structural foundations in access and public funding were being examined and revised.

NOTES

- ¹ In 1968, Mario Castillo painted the mural *Metaphysics* at the Urban Progress Center in Chicago’s Pilsen neighborhood. It is arguably the first Latino mural of the Contemporary Mural Movement.
- ² Casa Aztlán and the Segundo Ruíz Belvis Cultural Center were established in Chicago in 1970 and 1971, respectively. In 1973, the University of Indiana-Bloomington’s Research Center for Language and Semiotic Studies began the publication of *Revista Chicano-Riqueña*, which included art-related news and articles in some of its issues. The *Raza Art & Media Collective Journal*, a quarterly publication of the collective, first appeared on January 1, 1976; it was followed by *Imágenes*, a bilingual monthly publication of the Latin American Arts, Ltd., in July 1976; and *ABRAZO*, a quarterly publication of MARCH, in the fall of 1976.
- ³ Members of MARCH included José Gamaliel González, Víctor A. Sorell, Mario Castillo, Ray Patlán, Ricardo Alonzo, Efraín Martínez, Francisco Blasco, Salvador Vega, Carlos Cortez, Laurance Hurlburt, Susan Stechnij, and Santiago Bolton, among others. For more information, see “Movimiento Artístico Chicano (Mexican-American Art Movement) MARCH,” *Quarterly: The School of the Art Institute of Chicago* (Spring 1976): 13.
- ⁴ ALBA was “the rebirth of a consciousness dedicated to the growth and promotion of Latin art throughout the United States.” Among its members were Iko Alegria, Anna Castillo, Paula Cofresi, Yolanda Galván, Gamaliel Ramírez, José Roman, Héctor Rosario, Douglas Kitto, María Allen, Richard Alonzo, Francisco Blasco, Manuel Castillo, Mario Castillo, Rev. Ruben Cruz, Gini Sorentini, Alex Garza, José González, Raymond Patlán, Delia Pena,

and the Teatro Desengaño del Pueblo, among others. For more information, see “ALBA Latino Artists Organization,” ALBA Festival brochure, Northeastern Illinois University, Chicago, 2–5 April 1974.

- ⁵ The Midwest, for purposes of this paper, comprises the states of Illinois, Indiana, Iowa, Kansas, Michigan, Minnesota, Missouri, Nebraska, Ohio, and Wisconsin.
- ⁶ Two projects currently under way in the region, the Museum of Fine Arts, Houston’s *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* and the University of Notre Dame’s *Midwest Latino Arts Documentary Heritage*, are the first of their kind to conduct in-depth regional research and documentation. They are thus addressing the critical lack of access to primary source material and attempting to remedy the virtually nonexistent record of artistic production of Latin American and Latino visual artists in regional libraries and archives in ten Midwestern states.
- ⁷ Víctor A. Sorell, “Barrio Murals in Chicago: Painting the Hispanic American Experience on ‘Our Community’ Walls,” *Revista Chicano-Riqueña* 4 (Fall 1976): 50–72. See also Sorell, *Guide to Chicago Murals: Yesterday and Today* (Chicago: Chicago Council on Fine Arts, 1979).
- ⁸ George Vargas, “Contemporary Latino Art in Michigan, the Midwest, and the Southwest” (Ph.D. diss., University of Michigan, Ann Arbor, 1988).
- ⁹ Rivera was born in Guanajuato, Mexico, on December 8, 1886. For the catalogue of the retrospective, see *Diego Rivera: A Retrospective* (Detroit: Detroit Institute of Arts and New York: W.W. Norton & Co. Inc., 1986).
- ¹⁰ Karen Mary Davalos, *Exhibiting Mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002), 107–89.
- ¹¹ Ana L. Cardona, et al., “To our Audience,” *Raza Art & Media Collective Journal*, vol. 1, no. 1 (January 1976): 1.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991), 101.
- ¹⁴ This includes three poems and a transcript of an oral history conducted in Puerto Rico with elders: “Un Nuevo Corrido,” vol. 1, no. 2 (March 1976): 2; “Iza” and “Entre Cuatro Paredes,” vol. 1, no. 3 (September 1976): np; and “Puerto Rican Elders,” vol. 1, no. 4 (June 1977): np.
- ¹⁵ RAM Collective participated in Michigan’s First Statewide Congress on the Arts that was held June 15–17, 1978, and introduced Resolution No. V-5A, calling for the creation of a Minority Arts Task Force to increase communications with special audiences.
- ¹⁶ **Ed. Note:** In his landmark essay, *La Raza Cósmica*, José Vasconcelos proposes a new mechanism for legitimizing *mestizaje* in Mexico. Eminently popular in the 1950s, his debate centered on an ideology of a future “fifth race” that would result from the miscegenation of the country’s existing races (that is, white Europeans, black Africans, yellow Asians, and the red indigenous groups). This multicolored, plurality would lead to a new civilization—*Universópolis*—that could only be realized in the Americas. See Vasconcelos, *La Raza Cósmica* (México D.F.: Espasa Calpe, S.A., 1948).
- ¹⁷ Mi Raza Arts Consortium was founded by José Gamaliel González on October 3, 1980, in Chicago. “MIRA Announcement,” George Vargas Papers, Bentley Historical Library, University of Michigan, Ann Arbor.
- ¹⁸ The exhibition traveled to Central Michigan University, University of Michigan-Flint, Delta College, and Michigan State University. Tomás Ybarra-Frausto Research Papers, 1965–2004, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Con Safo File, Box 8, Folder 33, 2006.
- ¹⁹ **Ed. Note:** In 1970, Tomás Rivera won the first Premio Quinto Sol for this collection of sketches about migrant workers. The award, which included a cash prize as well as the publication of the manuscript, was established by Quinto Sol Publications at the University of California, Berkeley. Making accessible works that captured the modern-day Chicano experience, Quinto Sol quickly became the leading Chicano press of the time. Other early award winners published by Quinto Sol, as it consolidated the core of a Chicano literary canon, include Rudolfo Anaya (*Bless Me, Ultima*, 1972) and Rolando Hinojosa (*Estampas del valle y otras obras*, 1973). See Cyrus R.K.

Patell, “Emergent Ethnic Literatures: Native American, Hispanic, Asian American,” *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*, ed. Josephine G. Hendin (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 366–68.

- ²⁰ For a detailed account of the collective’s history, see Rubén C. Cordova, “Con Safo: San Antonio’s Chicano Artists Group and Its Legacy,” *ARTLIES* (Winter 1999–2000): 18–21, 24.
- ²¹ “Brown Paper Report,” Tomás Ybarra-Frausto Research Papers, 1965–2004, Con Safo File.
- ²² Vargas, “Contemporary Latino Art in Michigan,” 266.
- ²³ ASCO founding members included Harry Gamboa, Jr., Patssi Valdez, Gronk, Willie Herrón, and Humberto Sandoval. For more information about *Asco*, its activities and members, see Harry Gamboa, Jr., *Urban Exile: Collected Writings of Harry Gamboa Jr.*, ed. Chon A. Noriega (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998); Max Benavidez, *Gronk* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); and Zaneta Kosiba-Vargas, “Harry Gamboa and ASCO: The Emergence and Development of a Chicano Art Group, 1971–1987” (Ph.D. diss., The University of Michigan, 1988).
- ²⁴ Vargas, “Contemporary Latino Art in Michigan,” 243.
- ²⁵ *Ibid.*, 244.
- ²⁶ *Ibid.*, 244–45.
- ²⁷ The September 1976 issue featured “Autologüe 25, 75 & 100,” of 1976; “Walking Mural,” of 1972; and “ASCO Celebrates the 9th Victim of the L.A. Slasher,” of 1974. The June 1977 issue featured Harry Gamboa, Jr.’s “Cruel Profit,” of 1974; “Pistol Whippersnapper,” of 1976, albeit now in a new format. It also featured Jerry Devra’s work, as well as the collective’s reinterpretation and reappropriation of ASCO’s original work
- ²⁸ Goal number three, in Ana L. Cardona, et al., “To Our Audience.”
- ²⁹ Vargas, “Contemporary Latino Art in Michigan,” 264.
- ³⁰ Cardona, “Raza Art,” *Raza Art & Media Collective Journal*, vol. 1 no. 1 (January 1, 1976): 2.
- ³¹ “Report of the Task Force on Hispanic American Arts to the National Council on the Arts, August 11, 1979.” Tomás Ybarra-Frausto Research Papers, 1965–2004, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

CONTEXTUALIZING “THE ARTISTS’ STATEMENT”: BEFORE, DURING, AND AFTER 1971

Víctor Alejandro Sorell

Institute for Latino Studies, University of Notre Dame, Indiana

Jean Charlot, the French-born Mexican muralist and chronicler sans pareil of Mexico’s mural efflorescence during the 1920s, characterizes the contemporary U.S. mural movement, defined as beginning in the 1960s, as “a mural renaissance similar in many ways to ours, dissimilar in its locale, the multiracial Babylons of the United States.”¹ That affirmation and confirmation of an artistic continuum or legacy is what subtends this paper’s thesis that Mexican muralism of the twentieth century informs more contemporary U.S. muralism. Our ensuing in-depth examination of one textual document, referred to as “The Artists’ Statement,” will demonstrate that our argument extends as well to critically important written declarations, manifestos, and statements issued in connection with muralism north and south of the U.S.-Mexico border. The paper’s title betrays a threefold historical vantage point: of retrospection to the 1920s, to modern and contemporary reflections through 2000, and to futuristic projections beyond 2007.

The contours and parameters of Chicago’s contemporary community mural movement—dating from the late 1960s to the end of the twentieth century and beyond—are drawn in bold relief in “The Artists’ Statement,” a critically important primary document and the first manifesto of that movement. Unsigned and undated, this sixteen-page typescript manifesto, composed on commonplace paper and merely stapled together, foregrounds ethnic visual culture, particularly Afro-American and white ethnic² mural art; the misconstrued concept of a “people’s art;” murals understood as a museum of public art born of and located in the city’s streets; politically and socially relevant activist art held up as a mirror to societal miseries; art’s true universality as a language of communication; cooperation between cultural workers in different media; and murals executed and exhibited indoors within the culture and setting of the gallery or museum, spaces that Brian O’Doherty [a.k.a. Patrick Ireland], artist/writer and one-time director of the Visual Arts Program for the National Endowment for the Arts, characterized as the “white cube.”³

Moreover, the greater body of the manifesto consists of individual biographies with corresponding artistic and ideological position statements. It must be stressed that this text is augmented with the authors’ collective opening statement. Mural painters

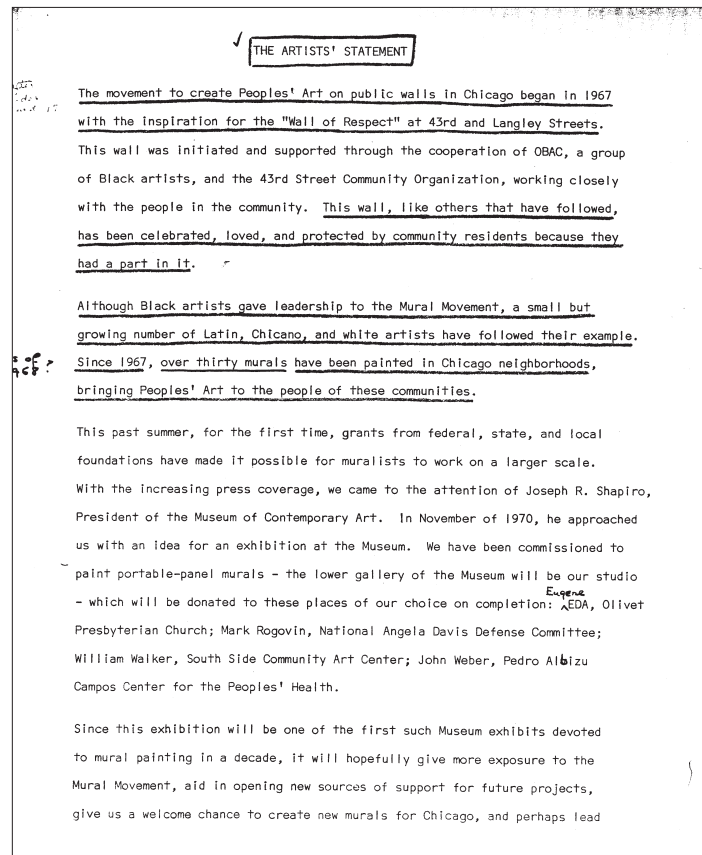


Fig. 1. A page from “The Artists’ Statement,” the manifesto issued in 1971 in the context of the burgeoning contemporary community mural movement launched in Chicago.

Eugene Eda, Mark Rogovin, William Walker, and John Weber, numbering among Chicago’s most *engagé* artists, met on several occasions between September 1970 and January 1971 at the South Side Community Art Center⁴ to collectively compose their manifesto. Rogovin issued a first draft, and together all four contributors reviewed and edited that version to achieve a final product.

In February 1971, they issued their nonillustrated manifesto in mimeographed form for general distribution on the occasion of the *Murals for the People* exhibit held in Chicago’s original Museum of Contemporary Art.⁵ In their collective statement that appears on the opening page of the text, the artists tell us about the genesis of these murals that were first painted inside the “white cube”:

Since 1967, over thirty murals have been painted in Chicago neighborhoods, bringing Peoples’ Art to the people of these communities...With the increasing press coverage, we came to the attention of Joseph R. Shapiro, President of the Museum of Contemporary Art. In November of 1970, he approached us with an idea for an exhibition at the Museum. We have been commissioned to paint portable-panel murals—the lower gallery of the Museum will be our studio...[fig. 1]

Afro-American muralists Eda and Walker collaborated with their kindred spirits, white ethnic artists Rogovin and Weber, in conceiving and broadly defining a national mural movement. Its role would be further examined and articulated, manifesto-like, in two contemporary publications: *Cry for Justice*, a booklet/pamphlet edited by Leslie F. Orear, in 1972; and *Mural Manual*, a book written by Mark Rogovin and Marie Burton, in 1973. These are significant primary documents in their own right that succeeded and owed a debt to “The Artists’ Statement.” The prescribed role for muralism would manifest itself as a largely discursive program, which was actualized through “call-and-response” reciprocal speech acts. These were prompted and elicited by the highly charged human drama unfolding within the volatile arena of the Civil Rights Movement of the 1960s. Thus, murals functioned as an ideological compass, engaging their public in a historical assessment of a troubled past and present, together with what promised to be a more propitious future. *Cry for Justice* defined the mural movement and articulated its purpose:

The mural movement...is a celebration of love, laced with anger; a communication of history focused on tomorrow; a record of the struggle re-strengthened by new purpose; a reception for the people’s heroes containing a challenge to be ourselves heroic. By finding and fulfilling this role, the mural movement has given new meaning to art, new meaning to artists. It has expanded the struggle for civil rights, for human rights, from the streets to the walls of the community, where it proudly holds a mirror up to human nature both as a record of the past and as a target for the future.⁶

For its part, *Mural Manual* delineates the broad contextual parameters:

In building a strong future for public art, we know that there will have to be a shift of priorities in this society. There will have to be a change from a wartime economy of bombs abroad to a peacetime economy serving the needs of the people at home—to an end to racism, to the building of decent housing, schools, child care centers, decent transportation systems, medical care for all,

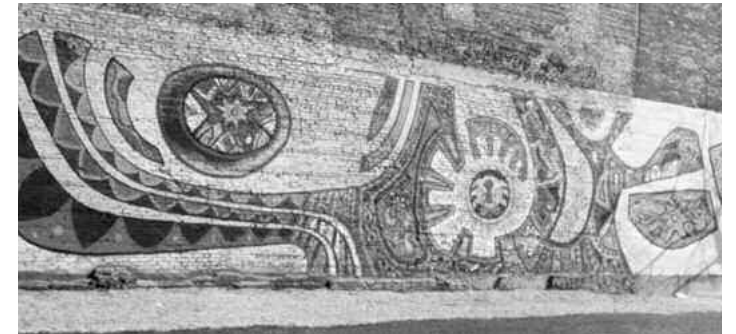


Fig. 2. Mario Castillo, *Metafisica*, 1968. Located at 1935 South Halsted Street, Chicago, once the site of the Pilsen community’s Urban Progress Center.

and more. We feel that artists can be of aid in bringing about such a change in priorities. This is the overriding reason for our commitment to mural painting and we dedicate this manual as a vehicle for you to join in working toward this goal.⁷

Arguably, a case could be made for intertextual discourse among “The Artists’ Statement,” *Cry for Justice*, and *Mural Manual*. A highly resonant title, *Cry for Justice* understandably elicits our compassion for those people and communities yearning for future palliative measures to compensate for and overturn present injustices. A possible and potential curative vehicle is the painted mural, as recommended by the authors of the self-help treatise, *Mural Manual*. These two publications “hear” the “call” of “The Artists’ Statement” and answer in concert with an amplified “response” that more thoroughly describes and explains the political and social milieu in which the community mural movement took root. Another four years would transpire before full textual justice could be paid to the cry of indignation. Providing the critically important, abbreviated history of contemporary muralism would be the purpose of the book *Toward A People’s Art: The Contemporary Mural Movement*, authored by Eva and James Cockcroft with John Weber, and published in 1977. From this landmark book we learn that the group that sparked the beginnings of the mural movement was the Organization for Black American Culture (OBAC; pronounced *obasi*, the Yoruba word for chieftain).⁸ OBAC’s *Wall of Respect* was “like a single spark setting off a prairie fire.”⁹ The year was 1967. By 1971, that short-lived mural painting would be destroyed.¹⁰

In the midst of this early Black muralism, a Mexican artist, Mario Castillo, would look to his own cultural patrimony to paint, with the assistance of neighborhood youths, what is [probably the second Latino mural in Chicago, *Metafisica* (1968) [fig. 2].¹¹ In 1964, Castillo had executed Chicago’s first contemporary Latino mural at what is now Lane Technical College Preparatory High School, also the site for several

turn-of-the-twentieth-century and WPA interior murals. He was, however, living in Los Angeles from 1969 until 1973 during the period when “The Artists’ Statement” was conceived and issued and when the exhibit *Murals for the People* was mounted.¹² Interestingly, only one Latino artist, José Gamaliel González, acknowledged that he had attended the exhibit.¹³ Other prominent Chicago-based Latino muralists—José Guerrero, Raymundo Patlán, and Marcos Raya—not only failed to visit the exhibit but appear largely oblivious to the content and publication of “The Artists’ Statement.”¹⁴ That is not to say that the document did not ultimately have a degree of subliminal influence, considering the prominence of the authors as individual muralists and organizers within the contemporary community mural movement. Furthermore, all of the named Latino muralists knew and interacted with the scribes of our featured manifesto.

William Walker, the prime mover, or “elder statesman,” among Chicago’s muralists, had migrated north from Tennessee, bringing with him a profoundly humanistic, socially inclusive, and purposeful art. His compassionate and thoughtful ethos becomes palpably encoded in the entire “Artists’ Statement” and, as we might expect, most tellingly in his own carefully cadenced, albeit sometimes apocalyptic and proselytizing, rhetoric:

My first painting projects were in Memphis and Nashville, Tennessee. It was in Memphis that I first became aware of the fact that Black people had no appreciation for art or artists—they were too busy just struggling to survive. I then decided that a Black artist must dedicate his work to his people. At the same time, he must retain his relevance and integrity as an artist.

In questioning myself as to how I could best give my art to Black people, I came to the realization that art must belong to ALL people. That is when I first began to think of public art...

The artist-to-people communication is the kind of relationship that would place the artist and his art in a position of respect, pride, and dignity, all of which the artist should have. These views are not based on the feelings of an idealist hoping for something that cannot be or believing in something that he has experienced, they are founded on the grounds of knowing from experience, of talking with people in a community during the time that the art project is in progress, of discussing the conditions of their problems and the world, and of realizing how art can become more relevant to the people of the world...

Art is also seen as a force designed to dethrone ignorance from its pedestal of influence in the affairs of man. These barbaric, irrational forces, born in ignorance, create a state of terror that is a luxury which no man can afford.

People are now realizing that public art is essential because it is relevant to each of them. Art is a universal language, destroying the barriers that stand so firm before man. The artist and his art are warning man of the dangers ahead. If man fails to understand this, total destruction may surely come.¹⁵

Walker’s acknowledgement of the daily struggles waged by African Americans is a testament to his humanity. He assigns art its relative importance, inferring that his potential audience will be able to relate to something of an artistic nature if what he does can resonate for them as they confront their daily challenges. Walker is convinced that the mural art he creates becomes relevant to Black people and non-Blacks, alike, because he is tapping into their “lived” experiences of a harsh daily existence. His approach borders on a phenomenological reading of the collective circumstances of his public’s lives. Walker characterizes art as a particularly effective communicative vehicle, both in the present moment and in the future.

Interrogating himself about his own relevance to people who were separated from him by culture and prejudice—introspection not necessarily required or expected of artists of color—John Weber plumbs his rigorous undergraduate training as an historian at Harvard to claim his rightful place in the sweeping progressive movement of public art. His individual artistic voice thus becomes invested with the sentiments expressed by a communal voice that he is careful to heed where he paints, an experience approaching “a [religious] conversion”:

My first outdoor mural was painted in 1969 in the courtyard of St. Dominic’s Church near the Cabrini-Green Housing Projects, working with a group of local teen-agers. The wall dealt symbolically with the Black Liberation struggle. It is called “All Power to the People.” In that project, for the first time, I was able to combine my life as an artist, a teacher, and a socially-politically involved person all in one activity.

Though I had worked with poor people, racial and ethnic minority groups for several years, and had been active in the civil rights and peace movements, as an artist I remained isolated, both despite and because of the political-social themes of my work.

While working on a long series of poem-paintings about the war in Viet Nam, I became convinced that more than a change of subject or style was necessary to break down the isolation of artists in marginality and irrelevancy. Painting the mural was an extraordinary experience—a conversion. I found that I was able to create an imagery which spoke directly to ordinary people, which was accepted as their own by people

separated from me by culture and by a long history of prejudice and oppression.

Many barriers can be crossed by an artist bringing commitment and vision to the work. The artist is transformed in the process of creating public art. He must abandon his private self-examination to speak as a citizen in society, and to become a voice for others. He is rewarded by becoming an artist for the people, by gaining a living relationship with the people.¹⁶

The concept of “people’s art”—an idea that has devolved or degenerated into a vague cliché—is demystified to a considerable extent by Weber’s words. He sheds light on the processual aspect of community art; that is, the importance of the artist working together with neighborhood people to establish “a living relationship with [them]” within a particular place or locus. Anthropologist Victor Turner referred to this reciprocity between place and the collective labor undertaken in that place as *communitas*. He sought to “distinguish [the] modality of social relationship from an ‘area of common living’.”¹⁷

Asserting his own identity as a Black artist, Eugene Eda wants to create murals that deliberately reflect the Black experience. To execute “works of art for the people...on the most conspicuous buildings in deprived areas” is to subscribe to a spirit of *communitas*. Of course, Eda’s rhetorical strategy is more overtly militant than Walker’s, and not unlike that of the Mexican muralists of the 1920s, particularly David Alfaro Siqueiros’s ideologically saturated platform. Eda’s words strike a strident chord:

In art, there is a need for a more truthful, more cohesive, and more faithful relation to one’s culture and one’s background. Black artists must not be imitative of the white men’s art today. They must have their own values, stemming from Black men’s experiences.

As a Black artist, I will work on the most conspicuous buildings in deprived areas. I will produce Black Art whose absolute values will speak for themselves, without philosophical or literary mannerisms. I will produce art that is about the life, history and experiences of Black people, that is both educational and functional, and that creates a true copy of visible and humanistic nature in action.

I want my ideas to be received as I perceive them. Since I paint for and identify with the masses of Black people, I am creating a realism so that nobody will fail to receive the impact of my ideological and aesthetic message.

I repudiate all “System Art”¹⁸ because it has no meaning or function for Black people; it is more an expression

of personal satisfaction. I praise monumental functional art in all its forms. My greatest efforts are toward the production of functional, ideological works of art for the people; I believe that the appeal of all art should be universal.¹⁹

To an extent, Eda, too, is a proselytizer. He is intolerant of self-indulgent art that speaks only to a select few. He strives to reach an inclusive public with “universally” meaningful imagery, devoid of “philosophical or literary mannerisms.” Yet he’s also intent on communicating in an almost nationalistic sense with fellow Blacks, perhaps at the expense of non-Blacks who do not inhabit the buildings he privileges, or who reside outside the neighborhood in which he paints. Acknowledging his own notably unique hands-on Mexican experience under the tutelage of *maestro* David Alfaro Siqueiros, Mark Rogovin begins his biographical profile fourteen pages into “The Artists’ Statement”:

For two summers, 1965 and 1966, I traveled through Mexico observing and photographing murals. In the summer of 1967, I worked as assistant to the distinguished Mexican muralist, David Siqueiros. This great artist was constructing the largest mural in the world, ‘The March of Humanity’. It included painting as well as painted steel sculpture.

In the last semester of my senior year at the Rhode Island School of Design, in 1968, I was invited by Siqueiros to rejoin his international team of artists to work again on the mural...²⁰

Emerging from Siqueiros’s direct circle of influence, Rogovin is keenly mindful of the critical importance of murals [such as in the Poliforum, Mexico City], underscoring their significant place and purpose alongside works of art shown at the Art Institute of Chicago and in that vibrant city’s galleries.

Notably, Rogovin is equally sensitive to cross-pollination among different media, visual and extra-visual, in the public sphere. He appreciates meaningful precedents outside of muralism in the global history of politically and socially engaged art, recognizing insightfully that multiple artistic media can contribute to the attainment of social justice.

While driving through Chicago, one might suspect that the only places to view fine art works are the Art Institute or one of the Ontario Street galleries. But far from these locations are new art centers. Over thirty murals have been painted on walls throughout the city. No admission prices, no dress codes, no expensive bus rides are needed to see these vital, exciting works of art. Themes of the

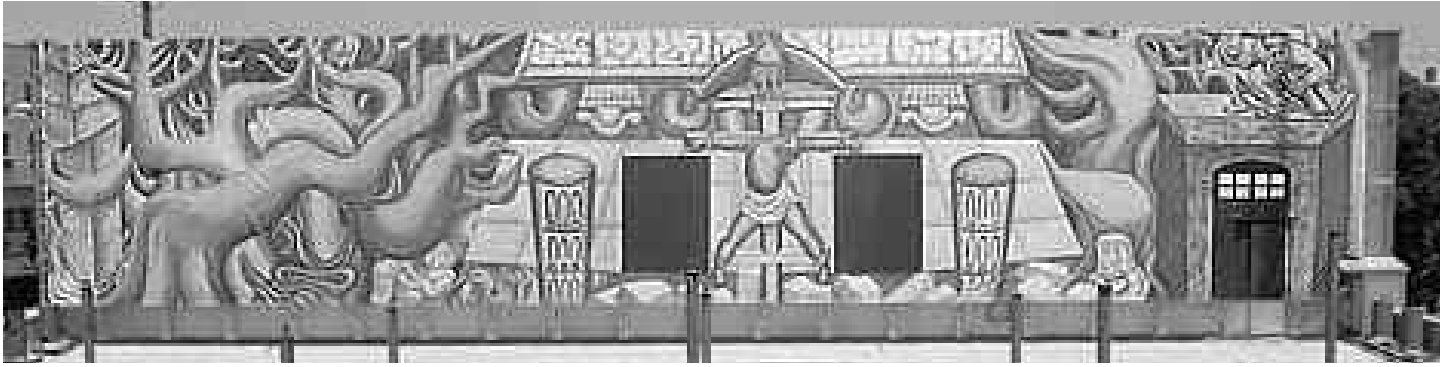


Fig. 3. David Alfaro Siqueiros, *América tropical*, 1932 (currently undergoing restoration). Olvera Street, Sonora Town, Los Angeles.

wall murals call attention to some of the most pressing issues in society today...

We need huge brigades of artists to take to the streets and move along beside the people in their struggles.

While I am anxious that mural painting become a medium that can involve me totally, I consider the mural to be only one outlet for the painter. I insist that others working in ALL cultural fields look at their own works and question how they can become a meaningful vehicle for reaching others.

We have joined together through the necessity that demands that all creative forces work together for the benefit of men and women in struggle. Whether it be painting, sculpture, theater, or literature, all can become a VITAL public art form and an aid to the peoples' struggles.²¹

Looking at a historical context, I would argue that "The Artists' Statement," understood as a collectively authored artistic manifesto, is anticipated and informed by various other artists' position statements issued long before 1971. As early as the fall of 1920, Mexican artist Carlos Mérida foreshadows Eugene Eda's insistence on producing Black art with his own call for "a totally American art":

My painting is fired with an intimate conviction that it is imperative to produce a totally American art. I believe that America possessed of such a glorious past, with both nature and race original in character, will doubtless breed a personal artistic expression. This is a task for the prophetic vision of the young artists of America.²²

Likewise, as soon as he adopted the view that privileging "Negro art" was a key issue, the young Siqueiros anticipated the combined sensibilities of both Eda and Walker by some fifty years. In this respect, he wrote from Barcelona that "Understanding the wonderful human depth in 'l'art nègre'

or 'primitive art' in general, has given the visual arts a clarity and depth lost four centuries ago along the hazy path of error..."²³ Carmen Fonserrada, a scarcely known compatriot and contemporary of Siqueiros's and Mérida's, would likely have been somewhat at odds with O'Doherty's splendidly articulated thesis in defense of the "white cube." Fonserrada also would have been simultaneously enthusiastic about "The Artists' Statement" and the artist-authors' insistence on a communion with "the daily life of the people."

Initially published in *Revista de Revistas*, Mexico City (October 28, 1921), Fonserrada's arguments centered on the idea that:

The destiny of a work of art should not be to end in a museum, small or big, public or private...Works of art should not lose contact with the daily life of the people. The epochs that produced great mural painting seem gone forever...it is for us artists AN OBLIGATION to create a fit setting for the art of Mexico.²⁴

Fonserrada's emphasis on muralism as a near-road map for the future trajectory of Mexican art's renaissance anticipates the same disposition and inclination on the part of the authors of "The Artists' Statement" who, many years later, would usher in a harvest of community murals executed largely in the outdoor setting of city streets.

Unquestionably, it was another manifesto, "A Declaration of Social, Political and Aesthetic Principles"—drawn up in 1922 by Siqueiros and signed by the entire membership of The Syndicate of Technical Workers, Painters and Sculptors—that most closely portends the spirit of "The Artists' Statement," and to which I alluded earlier when invoking Siqueiros's rhetorically resonant ideological influence:

The Syndicate of Technical Workers, Painters and Sculptors directs itself to the native races humiliated for centuries; to the soldiers made into hangmen by

their officers; to the workers and peasants scourged by the rich; and to the intellectuals who did not flatter the bourgeoisie. We side with those who demand the disappearance of an ancient, cruel system in which the farm worker produces food for the loud-mouthed politicians and bosses, while he starves...We proclaim that at this time of social change from a decrepit order to a new one, the creators of beauty must use their best efforts to produce ideological works of art for the people; art must no longer be the expression of individual satisfaction which it is today, but should aim to become a fighting, educative art for all.²⁵

Two years after "A Declaration..." was issued, Siqueiros and fellow artist Xavier Guerrero rendered two fitting visually trenchant codas to the manifesto, the woodcuts *Kneeling Worker*, *Flagellated and Bleeding* and *The Parceling of the Land*, both published in *El Machete*, the syndicate's own newspaper and the official organ of the PCM.²⁶

Then, in 1932, Siqueiros revisited the theme of the exploited worker in his remarkable mural, *América tropical* [fig. 3], the first to be painted in the U.S. by a prominent Mexican muralist. Overlooking Olvera Street in Sonora Town, the Mexican barrio of Los Angeles, it is now undergoing restoration almost a century later. The "screaming eagle with spread wings dominat[ing] the modern Calvary"²⁷ is perched immediately above a crucified indigenous figure, symbolizing the artist's indignation over U.S. sociopolitical imperialism. Wishing to underscore economic, racial, and social exploitation—what Mexican agricultural workers were since then experiencing in the U.S.—Siqueiros stated that he "painted a man...crucified on a double cross, which had, proudly perched on the top, the eagle of North American coins."²⁸ Around 1939, the Chicago-based New Deal muralist Mitchell Siporin acknowledged "the amazing spectacle of the modern renaissance of mural painting in Mexico," adding that his (fellow) Midwestern contemporaries were "at work on a native epic in fresco return[ing] to Giotto, Masaccio, [and] Orozco..."²⁹ Some thirty-two years thereafter, the muralist authors of "The Artists' Statement" would become the direct artistic beneficiaries and descendants of Siporin and his midwestern contemporaries.

Siqueiros himself would seem to have the last words to add to our historical continuum, encapsulating "The Artists' Statement" from its issuance in 1971, through its pre-1971 antecedents, and beyond 1971 to its potential legacy: the time frame cited in this essay's subtitle. Calling to task the ideology shaping the "white cube," Siqueiros would remind us during the summer and winter of 1962 (while in prison at Lecumberri) that the

"living art of México" is intended to speak to a mass audience through its own figurative "social language":

In my opinion mural art cannot be judged on either a national or international scale by the canons of movable art, of easel painting, of painting in its function of private pleasure, because our art is public, for the multitudes, and it speaks a different social language, with its own particular style and form...the living art of Mexico.³⁰

Also, in 1962, Siqueiros wrote.... "The inescapable problem for us was to express ourselves with a figurative art capable of saying things which were important to our people...non-figurative art did not serve our purpose..."³¹ Siqueiros reasoned that the Mexican audience for murals would be impatient with or unable to relate to nonrepresentational imagery. Artists needed to produce an art with explicit, readily decipherable messages.

Contextualization of our interpretation of "The Artists' Statement"—before, during, and after 1971—requires that we look repeatedly in two directions, north and south of what has been for so long a contested border between México and the U.S., the latter referred to in a reclamatory tone as the "greater Mexican North."³² A project of subversive reclamation would seem to be the fitting ideological coda or legacy indicated for "The Artists' Statement."

Were David Alfaro Siqueiros alive today, he would vehemently repudiate the legislation introduced and voted on during 2005 that called for erecting seven hundred miles of fence along the U.S.-México border to prevent impoverished Mexican immigrants from crossing over and ultimately finding employment in the U.S.³³ Both his mural *América tropical*, and the woodcuts from *El Machete*, alone, speak volumes regarding the ongoing exploitation of the Mexican immigrant-worker. Should such a barrier be erected—no matter how strident the opposition—I envision the emergence of another plausible manifesto inspired by "The Artists' Statement." This one will be identified at some future point in time, urging muralists and artists working in other media on both sides of the border to take to the barricades and appropriate the border wall's surfaces. There, they would create figurative commentary and uninterrupted *trompe l'œil* vistas, illustrating distant horizons devoid of physical barriers! Accordingly, the progressive and sonorous voice of public art would "call" for no more "Berlin Walls," and muralists would "respond" in kind, their new manifesto in hand!

One appropriation of the kind I envisage has already been realized. Chicano artist Alfred Quiroz, a professor of painting

and drawing at the University of Arizona, fashioned a giant *milagro*, a traditional amulet or talisman promoting good health, and bolted it to the border fence in Agua Prieta, Mexico, near a major port of entry for immigrants [fig. 4].³⁴ Recalling a stylized human forehead with prominent circular orbs for eyes, the *milagro* is titled *He saw you*. Quiroz's play on the human gaze seems to subvert prevailing power structures. Rather than the menacing and vigilant gaze of the border patrol officer or the zealously xenophobic "Minuteman," the *milagro* suggests that the immigrant is the one empowered to look back. Yet this gaze is intent on healing, not on confrontation.



Fig. 4. Alfred Quiroz, sculptural *milagro* titled *He saw you*, 2007. US-Mexico border fence, Agua Prieta, Mexico.

NOTES

- * William Walker with John Weber, Eugene Eda, and Mark Rogovin, "The Artists' Statement" (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1971). Published to accompany the *Murals for the People* exhibit, February–March 1971. Excerpted in fragments: "Murals as People's Art," *Liberation* 16, no. 4 (September 1971): 42–46; "The Chicago Muralists," *American Dialog* 7, no. 2 (1972): 23–25; opening epigraph, Eva Cockcroft, et al. *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*, xiv; anthologized under John Weber's name and in his 1971 essay, "Murals as People's Art," in Kristine Stiles and Peter Selz, eds., *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996): 269–73.
- Eva Cockcroft, John Weber, and James Cockcroft, *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. Foreword by Jean Charlot (New York: E.P. Dutton and Co., Inc., 1977), Foreword, xv.
 - I adopt the designation of ethnicity for whites to underscore the fact that people of a white complexion are a diverse group made up of different nationalities, each with its own distinctive cultural makeup.
 - Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Introduction by Thomas McEvilly (San Francisco: The Lapis Press, 1986 [1976]). Within the first six pages of his initial section, "Notes on the Gallery Space," O'Doherty discusses murals in relation to easel paintings, foregrounding spatial considerations: "...murals project ambiguous and wandering vectors with which the spectator attempts to align himself. The easel picture on the wall quickly indicates to him exactly where he stands." (p. 18) Late in his book, within its third and concluding chapter, "Context as Content," the author advances an elegantly crafted credo that, when juxtaposed with the ideological thrust of "The Artists' Statement," reaffirms the essential contrast between private and public space, but not without introducing some important caveats and inherent paradoxes: "The white cube is usually seen as an emblem of the estrangement of the artist from a society to which the gallery also provides access. It is a ghetto space, a survival compound, a proto-museum with a direct line to the timeless, a set of conditions, an attitude, a place deprived of location, a reflex to the bald curtain wall, a magic chamber, a concentration of mind, maybe a mistake. It preserved the possibility of art but made it difficult. It is mainly a formalist invention, in that the tonic of weightlessness of abstract painting and sculpture left it with a low gravity. Its walls are penetrable only by the most vestigial illusionism. Was the white cube nurtured by an internal logic similar to that of its art? Was its obsession with enclosure an organic response, encysting art that would not otherwise survive? Was it an economic construct formed by capitalist models of scarcity and demand?..." (p. 80) See William Walker with John Weber, Eugene Eda, and Mark Rogovin, "The Artists' Statement." Published as a freestanding document during the run of the *Murals for the People* exhibit, February–March 1971.
 - That these deliberative sessions occurred at the South Side Community Art Center is of historical importance in and of itself. The Center, formally dedicated by then-First Lady Eleanor Roosevelt, in 1941, evolved in the context of the Federal Art Project of the Works Progress Administration. The Center provided a general minority audience with art and culture, while simultaneously affording minority artists and cultural workers employment opportunities. [See *The Encyclopedia of Chicago*. Edited by James R. Grossman, Ann Durkin Keating, and Janice L. Reiff (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), 48.] The Center was also a crucible for the dissemination of ideas and a place sensitive to international artistic currents. African American painter and printmaker Charles White, an alumnus of the Center, was invited by Siqueiros to the Taller de Gráfica Popular. Accompanied by his then-wife, the artist Elizabeth Catlett, White was made an honorary member of the workshop. [See Victor A. Sorell, "Orozco and American Muralism: Re/viewing an Enduring Artistic Legacy," in José Clemente Orozco in the United States, 1927–1934. Edited by Renato González Mello and Diane Miliotes. (Hanover and New York: Hood Museum of Art, Dartmouth College, in association with W.W. Norton and Company, 2002), 275.] Art historian Dr. Samella Lewis, William Walker's early mentor, was a student, friend, colleague, and onetime agent of Catlett's. [See "A Visit with Collector Extraordinaire Samella Lewis," by Alitash Kebede, and "Samella Lewis'

- Catlett Collection at the Hampton University Museum," by Valinda Carroll, in *The International Review of African American Art*, vol. 21, no. 1 (2006), 5 and 59.] It was through Lewis that Walker gained an appreciation of "los tres grandes," in particular, and twentieth-century Mexican muralism, in general. Refer to my "Oral History Interview with Chicago-based African American Muralist William Walker," conducted at Chicago State University between March and September 1995 for the Archives of American Art at the Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Cockcroft, *Toward a People's Art*, 284. The exhibit was presented at the Museum of Contemporary Art, Chicago, from February to March of 1971.
 - James Wishart and Joseph Sander, "Museum of the Streets" [closing page of text], ed. Leslie F. Orear (Chicago: Civil Rights Department of the Amalgamated Meat Cutters and Butcher Workmen of North America, 1972).
 - Mark Rogovin and Marie Burton, *Mural Manual (How to Paint Murals for the Classroom, Community Center and Street Corner)*, eds. Holly Highfill and Tim Drescher. Introduction by Pete Seeger (Chicago: Public Art Workshop, 1974 [1973]), preface.
 - Cockcroft, *Toward a People's Art*, 1.
 - Ibid.*, 8.
 - Ibid.*, 1–5, 7–8, and plate 1.
 - Ibid.*, 9. This mural's title reflects its abstract content while its nonfigurative imagery calls to mind Pre-Columbian iconography. The mural's original outdoor setting was landscaped, including a picket fence, to mirror elements depicted in the mural's composition.
 - Telephone conversation with the artist, April 27, 2007.
 - Telephone conversation with the artist, May 1, 2007.
 - Telephone conversations with the cited artists between April 27 and May 6, 2007.
 - "The Artists' Statement," 7–9.
 - Ibid.*, 10–11.
 - V.W. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine Publishing Co., 1969), 96.
 - "Art for art's sake," the vain pursuit of many modernist artists, is what Eda rejects. Their mere expression for personal satisfaction is an end in itself, dictated by hedonistic and narcissistic instincts. "System Art" so understood is wholly devoid of any sense of redeeming ideological purpose.
 - Ibid.*, 5–6.
 - Ibid.*, 14.
 - Ibid.*, 15–16.
 - Carlos Mérida, quoted in Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920–1925* (New Haven: Yale University Press, 1967 [1962]), 70–71.
 - Ibid.*, 73. Fragment quoted from Siqueiros's manifesto titled "Three Appeals for the Current Guidance of the New Generation of American Painters and Sculptors" [originally published in Spanish as "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana," *Vida Americana*, Barcelona, May 1921]. Translated into English in "Documents," *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, eds. Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston; New Haven and London: Yale University Press, 2004), 458–59. **Ed. Note:** For a discussion of this same manifesto's importance in the consolidation of the Mexican avant-garde of the 1920s and 1930s, see Francisco Reyes Palma's essay "Entre la acción directa y la vanguardia: el estridentismo," published in this same volume.
 - Fonserrada, quoted in *ibid.*, 74. [originally published in *Revista de Revistas* (Mexico City, October 28, 1921)].
 - David A. Siqueiros, *Art and Revolution*. English translation by Sylvia Calles (London: Lawrence and Wishart, 1975), 24–25. Excerpts from the manifesto. This text took a clearer approach to a *collective expression of monumental art* in another manifesto published in the official organ of the Mexican Communist Party by their union: "Manifesto of the Technical Workers,

Painters and Sculptors Union of Mexico," *El Machete* (Mexico City) 2, no. 7 (June 15–30, 1924). Translated into English in "Documents," *Inverted Utopias*, 461.

- Charlot (1967), 245. *El Machete's* slogan—*El Machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña, y humillar la soberbia de los ricos impíos [The Machete is used to reap cane, to clear a path through an underbrush, to kill snakes, end strife, And humble the pride of the impious rich]*—resonates through incisive imagery.
- Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 94.
- Ibid.* In this case, Goldman's source is Siqueiros's 1960 book *La historia de una insidia*.
- "Mural Art and the Midwestern Myth," in Francis V. O'Connor, ed., *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project* (Greenwich, CT: New York Graphic Society Ltd., 1973), 64.
- Siqueiros, *Art and Revolution*, 8. Excerpt from a message, "Some Questions about Mural Art in Mexico," sent by the painter from the Lecumberri Prison in Mexico City to the delegates of the 14th General Assembly of the International Association of Arts Critics (AICA), held in the capital of México, July 1962.
- Siqueiros, "Lectures to Artists," *New University Thought* (Winter 1962). Quoted in Cockcroft, *Toward a People's Art*, 251.
- This phrase, referring to "the provinces occupied in 1848," a consequence of Mexico's defeat during the Mexican-American War of 1846–1848, is utilized by the distinguished UCLA-based Chicano historian Juan Gómez-Quiñones in his important and influential essay "On Culture." First published in *Revista Chicano-Riqueña* (Spring 1977), the essay was reprinted in booklet form by the UCLA-Chicano Studies Research Center (Popular Series No. 1/UCLA-Chicano Studies Research Publications, 1981).
- Refer to the *Washington Times* (December 16, 2005) and FoxNews.com, Associated Press coverage, "Democrats Slow to Approve Funding for Border Fence" (Wednesday, January 17, 2007).
- "Our Walls, Ourselves," by Charles Bowden, with photographs by Diane Cook and Len Jenshel. In *National Geographic* vol. 211, no. 5 (May 2007): 134–35.

THE ACTIVIST LEGACY OF PUERTO RICAN ARTISTS IN NEW YORK AND THE ART HERITAGE OF PUERTO RICO

Yasmín Ramírez

Center for Puerto Rican Studies, Hunter College (CUNY), New York City

Galvanized by the African-American Civil Rights Movement, Puerto Rican activists took part in numerous demonstrations and waged political campaigns to improve the quality of health, housing, employment, and education in New York City during the 1960s and 1970s. Among the most important victories achieved was the establishment of bilingual education and ethnic studies programs in New York's schools, two mandates that provided new opportunities for Puerto Ricans to gain meaningful employment in the public sector. New York's cultural arena also experienced an influx of new talent at that time. The Puerto Rican struggle to obtain power and visibility in New York's public sphere engendered a cultural renaissance (or a revolution, depending on one's perspective). Puerto Rican artists formed collectives and founded an array of multidisciplinary art centers, cafes, galleries, and museums in East Harlem, the Lower East Side, Lower Manhattan, and the South Bronx throughout the 1970s and early 1980s. The notable institutions created during this era include El Museo del Barrio (1969); Taller Boricua (1970); The Institute of Contemporary Hispanic Arts (1973); The Nuyorican Poets Cafe (1973); En Foco (1974); The Association of Hispanic Arts (1975); The Caribbean Culture Center (1975); The Alternative Museum (1975); Cayman Gallery (1976); Charas/El Bohio (1979); Longwood Arts Project (1982); and Exit Art (1982).

With the exception of Lucy Lippard and Julie Ault, North American art historians have not addressed the emergence of Puerto Rican artist collectives in accounts of postwar art movements in New York.¹ The International Center for the Arts of the Americas (ICAA) database, *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, will contain primary documents that have the potential to revise current scholarship in the field of modern and contemporary art in the United States. The following chronicle of the early history of Puerto Rican artist collectives in New York was reconstructed from primary and secondary documents that I have collected from the archives of artists involved in the founding of El Museo del Barrio and Taller Boricua. First, these documents bear witness that Puerto Rican artists were critical participants in a citywide movement to reform the exclusionary practices of museums in New York and establish artist-run galleries that offered “alternatives” to working within the mainstream art market. Second, a suite of documents articulating critical reactions to *The Art Heritage of Puerto Rico*



Fig. 1. Art Workers Coalition Demonstration at the Museum of Modern Art, c. 1970. Photograph: Jan Van Raay.

(1973), the first major survey of Puerto Rican art in New York, illuminates that artists were not invested in simply “affirming” their ethnic identity, but engaged instead in debate with their peers regarding the construction of this identity.

The Puerto Rican Art Movement in New York: A Legacy of Activism

Founded in El Barrio/East Harlem, the cradle of the Puerto Rican Diaspora, El Museo del Barrio and Taller Boricua are the oldest and most prominent Puerto Rican/Latino visual arts institutions in New York. The circle of artists who founded El Museo del Barrio and Taller Boricua were active in multiple Puerto Rican social struggles and vanguardist art movements in the late 1960s. Rafael Montañez Ortiz, the founder of El Museo del Barrio, the first “Puerto Rican” museum in the United States, was an internationally recognized figurehead

in the Destruction in Art Movement (DIAM), Fluxus, and the Guerrilla Art Action Group (GAAG).² The cofounders of Taller Boricua—Marcos Dimas, Adrián García, Manuel “Neco” Otero, and Armando Soto—were young and less established than Ortiz.³ Otero, an architect and a painter, was employed in the Real Great Society Urban Planning Studio (RGS/UPS), an experimental community-based urban planning group in El Barrio. Dimas, García, and Soto were art students and began working together in 1968 on organizing Puerto Rican art exhibitions in colleges and community centers in New York. Dimas, García, Otero, and Soto were also quite active in Puerto Rican societal struggles. Indeed, to support the Puerto Rican empowerment movement, the artists began Taller Boricua as a printmaking workshop in which they produced posters that publicized sociopolitical concerns, events, and demonstrations.

Ortiz and the Taller Boricua artists cofounded the Puerto Rican Art Workers Coalition in 1970; this activist group made inroads for Puerto Rican artists in the early 1970s. The Puerto Rican Art Workers Coalition (PRAWC) was affiliated with the Art Workers Coalition (AWC), an umbrella organization comprised of different factions within the New York arts community.⁴ As the name suggests, the AWC was loosely based on the model of a labor union and championed artists' rights and other causes. Active between 1969 and 1971, its members consisted of artists engaged in the antiwar movement, women and minorities who sought to end institutional discrimination, and also artists who wanted greater control over the display and sale of their works in galleries and museums. The AWC's “9 Point List of Demands” called for policy changes in museums that would encourage sharing cultural assets, resources, and administrative powers among artists, museum staff members, and the public at large:

- (1) Museum Board of Trustees to be made up of one third staff, one third patrons, and one third artists;
- (2) free admissions at all times and extended hours to accommodate working people;
- (3) decentralization of all major museums through the creation of branch museums and programs that Black, Puerto Rican and other communities can identify with and control;
- (4) the reservation of gallery spaces in all museums for exhibitions of Black and Puerto Rican artists;
- (5) equal representation of the sexes in all exhibitions and acquisitions;
- (6) public access to artist registries;
- (7) museum personnel's responsibilities to include protection of artists rights and welfare;
- (8) exhibitions programs that prioritize artists not currently represented by commercial galleries;
- (9) artists' retention of control over their work whether owned by them or not to ensure that it is not altered, destroyed or exhibited without their consent.⁵



Fig. 2. Art Workers Coalition Demonstration at the Museum of Modern Art, c. 1970. Photograph: Jan Van Raay.

Throughout the spring and summer of 1970, the PRAWC participated in AWC meetings and demonstrations. A major protest organized by the AWC on May 22, 1970, drew 500 artists to participate in an “art strike” in front of the Metropolitan Museum of Art and the Museum of Modern Art (fig. 1). The May 22 protest was followed by a “takeover” of the office of Thomas Hoving, then-director of the Metropolitan Museum of Art.⁶ The PRAWC worked closely with the African-American artist-activists Faith Ringgold and Thomas Lloyd on guerrilla action. As representatives of the AWC's decentralization committee, Rafael Ortiz and Faith Ringgold organized a follow-up meeting with Hoving after the art strike to evaluate how the Metropolitan Museum was proceeding on the AWC's demands that the museum: (a) hire African-American and Puerto Rican arts professionals, (b) exhibit works by women and minority artists, and (c) develop mechanisms to make the museum accessible to underserved audiences, such as co-sponsoring exhibitions at community-based museums like El Museo del Barrio and the Studio Museum of Harlem. Ortiz and Ringgold surprised Hoving by bringing additional members of the PRAWC to the meeting. The artists held Hoving hostage in his office until he agreed to the AWC's reforms. Ortiz continued to put pressure on New York institutions by staging



Fig. 3. Limited Edition Silkscreen Poster for *The Art Heritage of Puerto Rico*. Designed by Lorenzo Homar, 1973.

demonstrations at the American Association of Museums' conference in New York on June 2, 1970 (fig. 2).

The PRAWC protests effected policy changes at the Metropolitan Museum of Art with respect to the Puerto Rican community. In 1971 the Metropolitan Museum of Art hired Irvine MacManus, of Puerto Rican descent, to join the museum's community outreach and education department. MacManus was instrumental in building a working relationship for the Metropolitan Museum with El Museo del Barrio.

Mission statements, reviews of exhibitions, manifestoes, and other early documents pertaining to El Museo del Barrio, Taller Boricua, and the Puerto Rican Art Workers Coalition are included in the ICAA digital database. Equally important to understanding the socioaesthetic ethos adopted by Puerto Rican artist-activists in New York is the Young Lords Organization's "13 Point Program" for social change. Perhaps the most radical of the Puerto Rican groups that emerged in the late 1960s, the Young Lords Organization gained notoriety by initiating uprisings against institutions like hospitals and churches that failed to

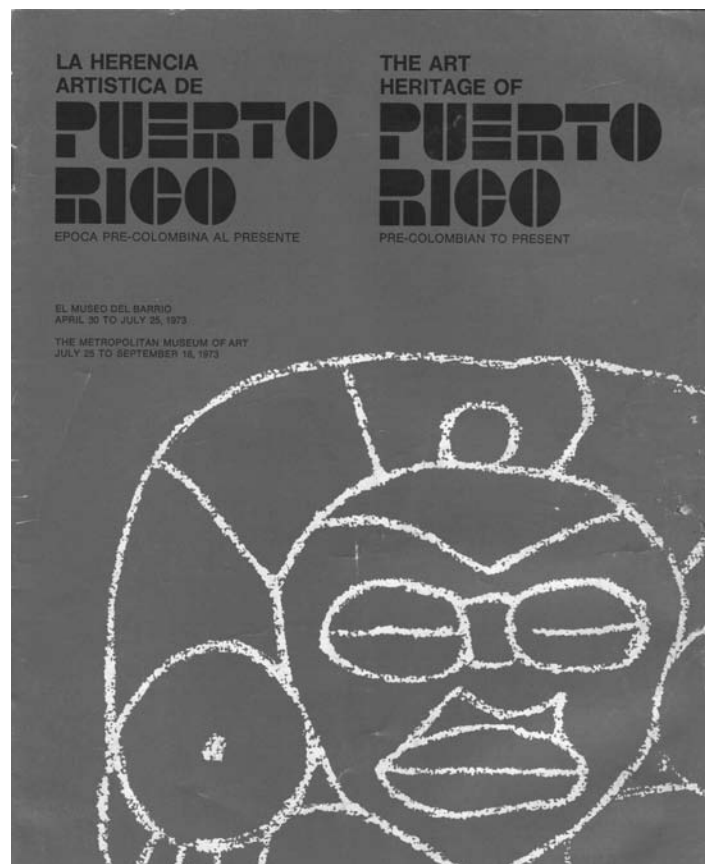


Fig. 4. Cover of *The Art Heritage of Puerto Rico* exhibition catalogue. Designed by Tomás Vega, 1973.

serve the local community and by beginning grass-roots programs to distribute food, clothing, health services, and educational resources to New York's barrios. The iconography and education programs that were developed at El Museo del Barrio and Taller Boricua reflect Point 7 of the "13 Point Program," which called for Puerto Ricans to learn the "true history" of their African and Native American heritages.⁷

The Art Heritage of Puerto Rico: Triumph and Tragedy

In 1972 MacManus and El Museo del Barrio's second director, Marta Moreno Vega, collaborated on an exhibition proposal to produce *The Art Heritage of Puerto Rico* (1973), a major survey of Puerto Rican art dating from the Pre-Columbian era to the 1970s (fig. 3). A suite of documents articulating critical responses to *The Art Heritage of Puerto Rico* offers illuminating accounts of the reception of Puerto Rican art by North American critics and the debates that occurred within the Puerto Rican arts community with regard to the exhibition's representation of Puerto Rican identity. In total, the documents convey how the bridging of art, political action, community organization, and strategic deployments and deconstructions of ethnic essentialism informed the praxis of Puerto Rican artists in the early 1970s.

The Art Heritage of Puerto Rico was the product of a yearlong collaboration among El Museo del Barrio, the Metropolitan Museum of Art, the Instituto de Cultura Puertorriqueña, the Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto, and the Colección del Arzobispado de Puerto Rico. The exhibition's 150 objects spanned 500 years of Puerto Rican history, which were divided into four sections. The Pre-Columbian gallery contained Taíno artifacts that were augmented by a photography exhibition documenting extant ceremonial ball courts and petroglyphs in Puerto Rico. The folk art gallery displayed musical instruments and wooden statues of religious figures (*santos*) carved by self-taught artisans. The gallery dedicated to Spanish Colonial art featured José Campeche's paintings dating from the eighteenth century. The galleries covering art of the nineteenth and twentieth centuries contained works by the Impressionist painter Francisco Oller and examples by thirty-five contemporary painters and printmakers (fig. 4).⁸

The Art Heritage of Puerto Rico opened at El Museo del Barrio on April 30, 1973, to great fanfare. Aside from the artists and staff members from all the institutions involved, the opening reception drew local politicians and officials from the National Endowment for the Arts (NEA), the New York Department of Cultural Affairs (DCA), and the New York State Council of the Arts (NYSCA). These agencies pledged to support the future endeavors of El Museo del Barrio.

The Spanish-language newspaper *El Tiempo* proclaimed that *The Art Heritage of Puerto Rico* represented a triumph for Puerto Rican people: "Constituye un Éxito Exposición de Arte Boricua."⁹ The hyperbolic headline underscored that progress had been made. *The Art Heritage of Puerto Rico* provided Puerto Rican cultural activists in New York with evidence that their bid to gain recognition and financial support from mainstream institutions was worthwhile for the public at large. First, the exhibition demonstrated that Puerto Ricans had a cultural legacy that merited scholarly research, collection, and exhibition. Second, its high attendance proved that Puerto Ricans constituted an untapped audience for cultural programs. The Metropolitan Museum of Art reported that 18,000 people visited *The Art Heritage of Puerto Rico* at El Museo del Barrio, and that number doubled at the Metropolitan Museum itself.¹⁰

Peter Schjeldahl's extensive review in the *New York Times*, "Surprise from Puerto Rico," attests that *The Art Heritage of Puerto Rico* was turning heads in the New York art world at that time. Schjeldahl's acerbic wit made him a popular art critic, and the review was peppered with backhanded compliments. The "surprise" that he revealed to his readers was that Puerto

Ricans actually had an art heritage; Schjeldahl was under the impression that the island "has never known a sustained national movement" and "had never been clear in its cultural identity." The exhibition did not completely disabuse him of those preconceptions. Schjeldahl found the Taíno artifacts "splendid" but not "remarkably unique;" considered Francisco's Oller's paintings to be "interesting" but lacking "real individuality;" and judged that the contemporary painting section was "mostly pretty bad." His praise was reserved for the "extraordinary vitality" he saw in José Campeche's paintings and in the polychrome wooden santos carved by folk artists, which he stated were "as sublime in their perfections as the visual aspect of a present-day New York Puerto Rican neighborhood is joltingly garish." Schjeldahl concluded that *The Art Heritage of Puerto Rico* contained "some fine works, some surprises, and it's something to think about."¹¹

The *New York Times* review of *The Art Heritage of Puerto Rico* was clearly not a rave, but it was far from a pan. Schjeldahl's comments indicate that he was taking a serious look at Puerto Rican art and was encouraging others to do the same. Near the end of the review he criticized the curators for overlooking the work of conceptual artist Rafael Ferrer, arguing that the absence of the "best living Puerto Rican artist" from the exhibition left the story of Puerto Rican contemporary art "incomplete unless reference is made to him."¹²

Rafael Ferrer was not the only artist who was notably absent from *The Art Heritage of Puerto Rico*. The exhibition represented a victory for the Puerto Rican art movement in New York and a personal blow to several key members of the Puerto Rican arts community there. Ironically, the pioneer artist-activists who had fought for inclusion of Puerto Ricans and other minorities in mainstream museums were excluded from the very exhibition that their actions had set in motion. Rafael Montañez Ortiz, the founder of El Museo del Barrio, was also missing from the exhibition checklist, and so were the artists who had organized the Puerto Rican Art Workers Coalition and founded Taller Boricua: Marcos Dimas, Adrián García, Martín Rubio, Manuel Otero, and Armando Soto.

Taller Boricua Protests The Art Heritage of Puerto Rico

Marcos Dimas, Martín Tito Pérez, and Jorge Soto organized a demonstration at El Museo del Barrio to protest the exclusion of Taller Boricua's artists during the opening of *The Art Heritage of Puerto Rico*. "It would have been cowardice not to do that," stated Dimas in a 2001 interview with the author.¹³ The letter that was distributed to museum visitors alerted visitors to the exhibition's shortcomings:

What is happening with El Museo del Barrio?

El Museo del Barrio is supposed to be an alternative to the cultural problems faced by the Puerto Rican community. According to its expressed objective, El Museo deals with the aesthetic goals, cultural and ethnic experiences of the Puerto Rican community residing in New York... Is this exhibit (*The Art Heritage of Puerto Rico*) true to its purpose?... Since its inception Puerto Rican artists have participated and helped El Museo del Barrio in its activities and exhibits... The Metropolitan Museum of Art, recognized for its centralizing policies and lack of interest in the communities of New York is a co-sponsor of this exhibit. Where are the community 'painters' now? All along we Puerto Rican community artists seemed to be a part of El Museo del Barrio. Why isn't there a substantial amount of Puerto Rican community painters in the present exhibition? At this time we would like you to come to your own conclusions, or if not, ask El Museo del Barrio about their version.

Yours truly, Puerto Rican Community Artists
at El Taller Boricua.¹⁴

The artists had good cause to question the selection process. The Metropolitan Museum of Art and the institutions in Puerto Rico marginalized Moreno Vega's role as the originator of the exhibition. One possible explanation was that the Metropolitan Museum of Art had previously suffered embarrassment over *Harlem on My Mind* (1968), an exhibition that received severe criticism from African-American artists and art historians for being of questionable scholarship and aesthetic criteria. Accordingly, the Metropolitan Museum of Art took precautions with *The Art Heritage of Puerto Rico*. Moreno Vega, who was trained as an arts educator, was relegated to serving on the exhibition's advisory panel. Meanwhile, curators in Puerto Rico and Henry Geldzahler, curator of 20th-century art at the Metropolitan Museum of Art, played a substantive role in defining the exhibition's content.

Henry Geldzahler was among the most influential curators in New York in the 1960s and 1970s. Being a great supporter of Pop, abstraction, and minimalist art, Geldzahler selected Puerto Rican artists who were working in styles that he championed. According to Marcos Dimas, Geldzahler never conducted studio visits at Taller Boricua, where he might have seen Dimas's Pop art posters of Puerto Rican political prisoners like Lolita Lebrón, Martín Tito Pérez's abstract body prints, or Jorge Soto's transformations of European masterpieces into Afro-Taíno icons.¹⁵ Discounting the possibility that artists who had taken part in demonstrations against Metropolitan Museum of Art were being blacklisted, the artists at Taller Boricua held El Museo del Barrio's administration ultimately responsible for their exclusion from *The Art Heritage of Puerto*

Rico. From their perspective, El Museo del Barrio was founded as an artist-run, community-based museum, and the staff had a responsibility to ensure that its constituency at El Barrio was represented.

"What Is Happening to El Museo del Barrio?" Questions and Controversies, 1974–1975

El Museo del Barrio's staff members were sympathetic to the artists' criticism. Indeed, the museum's arts education staff was comprised of artists such as Nitza Tufiño, Adrián García, and Manuel Otero, all of whom were members of Taller Boricua. The kind of institution that El Museo del Barrio was, and how the museum should evolve in the future, became the subject of an ongoing debate among the staff and the Puerto Rican arts community. In contrast to other museums in New York that were founded by philanthropic art collectors from elite families, El Museo del Barrio's initial funding source was the Community Education Center, a state-financed agency that sponsored the creation of educational enrichment programs for adults and youth in poverty-stricken areas. When Moreno Vega succeeded Ortiz as director, she continued to organize exhibitions based on the premise that El Museo del Barrio's mandate was to educate the Puerto Rican community, primarily its children, about their history through the visual arts.¹⁶ But it was also obvious that El Museo del Barrio was emerging as a prominent "fine art" exhibition space for Puerto Rican artists who had few opportunities to display their work in any other museum or gallery in New York. Undoubtedly, *The Art Heritage of Puerto Rico* opened many doors for El Museo del Barrio and for Puerto Rican artists, but some of them were trap doors.

Channeling the AWC: CAP Calls for Reforms at El Museo del Barrio

The exclusion of many New York-based Puerto Rican artists from *The History of Puerto Rican Posters*, an exhibition that took place at El Museo del Barrio during the summer of 1973, subjected the museum to criticism that lasted into the next year. On May 29, 1974, an ad-hoc committee calling itself the Colectiva de Artistas Puertorriqueños (CAP) sent a six-page letter to El Museo del Barrio. The letter demanded that the museum engage in open dialogues with New York's Puerto Rican artists regarding its programming, mission, and direction. CAP's membership was comprised of thirty-five individuals culled from Taller Boricua and other Puerto Rican artists' collectives, such as The Society of the Friends of Puerto Rico.¹⁷ The letter began by accusing the museum of presenting an island-centric view of Puerto Rican heritage that abetted discrimination against the expressive forms emerging from the Puerto Rican Diaspora in New York:



Fig. 5. *Los puertorriqueños y la cultura: crítica y debate*, 1976. Report of the "Taller de Cultura: Conferencia de Historiografía," held at the Center for Puerto Rican Studies in April, 1974. Archives of the Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, New York.

Unfortunately, some of the people involved in directing community museums uphold the policies set by the major institutions and proceed in isolation. In the specific situation of the Puerto Rican in New York, it is the responsibility of the community museum, in this case, El Museo del Barrio, to make the community conscious of our cultural heritage, as well as the reality that we face living in this city...If we can succeed in creating a community museum in which there is input and feedback of community resources on all levels, then the museum would become a progressive, living and cultural force. It would play an important and effective role in maintaining direction and demanding democratic process from all public cultural institutions. This cannot be achieved if a limited view of Puerto Rican art and culture is being presented. It is not only important to show what is being done in Puerto Rico, but it is also necessary to show a total experience of what is being done here in New York. In other words, the museum has to stimulate the community to become aware of our struggle. This is the goal of art when it is community oriented.¹⁸

To put CAP's letter into a wider social context, we must take into account that, during the time that artists were proposing guidelines for community-based Puerto Rican institutions, academics in New York and Puerto Rico were issuing curricula for the Puerto Rican Studies departments that were established in the late 1960s and early 1970s at several campuses of the City University of New York (CUNY), notably Lehman College, Brooklyn College, and Hunter College. For example, in April 1974, the Center for Puerto Rican Studies, a research center established by CUNY in 1973, sponsored "Culture and the Puerto Ricans: Critique and Debate," a conference that invited artists and academics from the island and the U.S. mainland to examine Puerto Rican culture from a transnational framework (fig. 5). Several artists who had signed the CAP letter participated

in the conference roundtables. The published conference report reiterates the position taken by CAP members who denounced the idea that authentic expressions of Puerto Rican culture are found only on the island: "We attack the false emphasis placed upon idealized island experience as the sole source of Puerto Rican culture by bringing into view the contributions and importance of the cultural experiences generated by the migration and life in the U.S. This working class culture is a source of internationalism, struggle and national resistance in the face of North American imperialism."¹⁹

When one considers that Puerto Rican artist-activists were clamoring for exhibitions on Puerto Rican culture in 1970, CAP's letter to El Museo del Barrio may seem quibbling and self-serving. Were the artists justified in requesting that "community artists" participate in all exhibitions at El Museo del Barrio? CAP's request that the museum enact a formal process for feedback from the surrounding community and reserve spaces for community artists on its exhibition roster was supported by a stronger ideological argument that a politically progressive "alternative" or "community-based" Puerto Rican institution must ensure that the perspectives of artists be taken into account. Indeed, the letter echoes the "9 Point List of Demands" issued by the Art Workers Coalition, which called for the museum's Board of Trustees to be made up of staff, patrons, and artists.

Our responsibility as artists is to participate in the growth of El Museo del Barrio; therefore contributing to its becoming a major artistic institution in our community as well as New York. We have followed closely the development of El Museo del Barrio. The time has come when El Museo must expand or it will crystallize into another of the many institutions insensitive to the economical, educational, political and social needs of the communities they are in. We recognize the accomplishments of the staff, Board of Directors and the Amigos of el Museo del Barrio. However, they cannot work alone. The artists' support and the community's backing is an essential interaction for the survival of a community museum. It is the community through its artists that directs the policies of a museum, which in turn must respond directly to the immediate needs of that community.²⁰

CAP's letter of May 29, 1974, suggested that El Museo del Barrio was straying from its founding principals. But to be fair to the staff at El Museo del Barrio, larger systemic forces made it practically impossible for the museum to enact the reforms that the artists demanded.

From 1971 to 1973, El Museo del Barrio's organizational structure abided by the AWC's guidelines for museums. El Museo del Barrio was free at all times; exhibited works by artists who were not represented by commercial galleries; used its influence to advocate for minority artists and women; and had a Board of Trustees comprised of staff members, artists, and barrio residents. Nonetheless, the collective work model that had served well enough in the past gave way to a hierarchical chain of command in order to accomplish the task of organizing a large exhibition like *The Art Heritage of Puerto Rico*. The staff was willing to sacrifice for the sake of presenting *The Art Heritage of Puerto Rico*, but it expected to return to a collective work mode afterward. However, Moreno Vega understood that preserving funding from sources like the National Endowment for Arts would require a stricter form of administration at the museum and that the old ways would have to be abandoned. The staff disagreed, and an internal power struggle ensued.²¹

Conflicts between Moreno Vega and the museum staff escalated throughout 1974 and 1975. However, the staff had an advantage over Moreno Vega. Staff members Carmen Bocachica, Hilda Arroyo Gillis, and Nitza Tufiño were also members of El Museo del Barrio's Board of Trustees and could overrule Moreno Vega's decisions. In January 1975, Moreno Vega retaliated by dismissing them from the board. In turn, the dismissed board members brought a lawsuit against Moreno Vega. Bocachica, Gillis, Tufiño, and Moreno Vega all resigned from the staff of El Museo del Barrio in the spring of 1975. However, the legal battle over control of the museum's Board of Trustees continued into the next year.²² CAP's proposal to set aside seats on the museum's Board of Trustees for artists and patrons and to implement a transparent process for community feedback could not be considered during this turbulent period in the museum's history.

Aftermath: What Happened to El Museo del Barrio?

El Museo del Barrio's community-based, collectively-run mode of operation was an early casualty of New York State's regulatory policing of oppositional/alternative art spaces. From a fiscal standpoint, El Museo del Barrio functioned as a "community-based" institution whose operations could be overseen by "the people" of El Barrio via freely elected governing bodies like the local school board between 1969 and 1973—the time period when the museum was funded by the Community Education Center and the New York City Department of Education. By 1974, however, El Museo del Barrio was largely funded by the same agencies that sponsored mainstream institutions. As Brian Wallis argues in "Public Funding and Alternative Spaces," agencies like the National



Fig. 6. Front page of *Siempre: el periódico de nuestros barrios*, New York City, July 16-August 5, 2002. This edition of the bimonthly publication documented one of the latest waves of protesters at El Museo del Barrio.

Endowment for the Arts created special grant programs for alternative galleries and community museums but required them to adopt standard, hierarchical modes of administration. Alternative museums and galleries that depended on public funding were therefore stymied in their efforts to maintain collective institutional structures.²³

The legal battle over control of El Museo del Barrio's Board of Trustees ended in 1976 with a New York Supreme Court Ruling specifying that museum staff members could not serve also as museum trustees. A new board was elected and Jack Agüeros, a playwright who had been successfully running Cayman Gallery—a not-for-profit Puerto Rican/Latin American exhibition space in Soho—was appointed the third director of El Museo del Barrio, in 1977. The strained relationship between artists associated with CAP, Taller Boricua, and El Museo del Barrio was repaired during Agüeros's tenure, but the utopian dream of re-establishing El Museo del Barrio as an artist-run, community-based museum was not realized.²⁴

The lost opportunity to implement a formal process for community and artist input in El Museo del Barrio's administration in 1974 has come back to haunt the museum on a cyclical basis. Between 1998 and 2003, it was the target of three campaigns to revise the museum's mission statement and democratize the structure of the museum's Board of Trustees. In 2003, members of Nuestro Museo Action Committee negotiated with museum officials to dedicate one seat on the Board of Trustees to a resident artist in El Barrio.²⁵ But despite the best efforts of stakeholders in the Puerto Rican/Latino arts community who have periodically called for reforms at El Museo del Barrio (fig. 6), the museum appears determined to maintain a rather conventional course. The fact is that El Museo del Barrio has persevered and prospered because of its adoption of mainstream modes of museum administration, solicitations of support from elite sectors, and collaborative ventures with major art museums to present innovative work by Puerto Rican, Latino, and Latin American artists. If the museum can be faulted for distancing itself from its radical origins, it can be said that El Museo del Barrio at least, on occasion, exhibits the work of radical artists. For this reason, even venerable prognosticators who have warned of and mourned the demise of El Museo del Barrio since the 1970s celebrate its survival. El Museo del Barrio is dead! Long live El Museo del Barrio!

NOTES

- See Lucy Lippard, "Biting the Hand: Artists and Museums in New York Since 1969," *Alternative Art New York*, 1965–1985, ed. Julie Ault (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 79–114. Julie Ault, "A Chronology of Selected Alternative Structures, Spaces, Artist Groups and Organizations in New York, 1965–1985," in *Alternative Art New York*, 19–36.
- See Kristine Stiles and Rafael Montañez Ortiz: *Years of the Warrior, Years of the Psyche* (New York: El Museo del Barrio, 1989).
- See Diógenes Ballester, "Annotated Chronology," in *Taller Alma Boricua: Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop* (New York: El Museo del Barrio, 1990), 63–74.
- Marcos Dimas, interview by author, 10 March 2001, New York. Dimas's account of the creation of the Puerto Rican Art Workers Coalition was confirmed by interviews with Rafael Montañez Ortiz and Adrian García.
- Art Workers Coalition, "9 Point List of Demands," Archives of the Museum of Modern Art. The AWC's demands to museums have been reproduced in various anthologies, including *Alternative Art New York*.
- Raphael Montañez Ortiz, interview by author, 3 March 2001, New Brunswick, N.J., digital video-recording. Ortiz's account of holding Thomas Hoving hostage is confirmed by a similar account in Faith Ringgold's autobiography; See *We Flew Over the Bridge: The Memoirs of Faith Ringgold* (Durham: Duke University Press, 2005).
- The Young Lords Organization's "13 Point Program" was frequently reproduced in its newspaper, *P'alante*. Original issues of *P'alante* can be found in the archives of the Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, New York.
- See the Metropolitan Museum of Art and El Museo del Barrio, *The Art Heritage of Puerto Rico* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973).

- "Constituye un Éxito Exposición de Arte Boricua," *El Tiempo*, 6 May 1973, 2.
- The Metropolitan Museum of Art, "Press Release," August 1973.
- Peter Schjeldahl, "Surprise from Puerto Rico," *The New York Times*, 5 August 1973, 25.
- Ibid.
- Marcos Dimas, interview by author, 10 March 2001, New York, video recording.
- Puerto Rican Community Artists, "Letter," Archives of Diógenes Ballester, New York.
- Marcos Dimas, interview by author, 10 March 2001, New York, video recording.
- See Marta Moreno Vega, "Marta Moreno Vega Arts Administrator," interview with Lowery Sims in *Artists and Influence* (1996), 136–54.
- Colectiva de Artistas Puertorriqueños to El Museo del Barrio, 29 May 1974, TMs (photocopy), Archives of Diógenes Ballester, New York. The following individuals signed the document: Carlos Ortiz, Roberto Betancourt, Américo Casiano, Victoria Colón, Petra Cintrón, David Cottes, Héctor Del Valle, Ángel Domínguez, Sandy Esteves, Miguel Guzmán, J. Jiménez, Juan Maldonado, Jesús Papoleto Meléndez, Víctor R. Mojica, José Morales, Rafael Colón Morales, René Oleda, Martín Tito Pérez, Geno Rodríguez, Myrna Rodríguez, Fernando Salicrup, D. Michael Sánchez, Jorge Soto, Zoraida Torres, and José Falcón.
- Colectiva de Artistas Puertorriqueños to El Museo del Barrio, 29 May 1974, Xerox from original, Archives of Diógenes Ballester, New York. The following individuals signed the document: Carlos Ortiz, Roberto Betancourt, Américo Casiano, Victoria Colón, Petra Cintrón, David Cottes, Héctor del Valle, Ángel Domínguez, Sandy Esteves, Miguel Guzmán, J. Jiménez, Juan Maldonado, Jesús "Papoleto" Meléndez, Víctor R. Mojica, José Morales, Rafael Colón Morales, René Oleda, Martín "Tito" Pérez, Geno Rodríguez, Myrna Rodríguez, Fernando Salicrup, D. Michael Sánchez, Jorge Soto, Zoraida Torres, and José Falcón.
- Culture Task Force, *Culture and the Puerto Ricans: Critique and Debate* (New York: Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, 1976).
- Colectiva de Artistas Puertorriqueños to El Museo del Barrio, 29 May 1974, TMs (photocopy), Archives of Diógenes Ballester, New York.
- See Marta Moreno Vega, "Marta Moreno Vega Arts Administrator," 136–54.
- See Yasmin Ramirez, "Timeline of El Museo del Barrio," in *Voices from our Communities: Perspectives on a Decade of Collecting at El Museo Del Barrio* (New York: El Museo del Barrio, 2001), 6–37.
- "The NEA guidelines also served to bureaucratize the alternative spaces, particularly in ways that could serve the economy...Most alternative spaces were reconstituted as non-profit organizations to qualify for NEA grants, matching grants, and tax benefits; this meant they were compelled to have a formal hierarchy and a board of directors and to be legally and fiscally accountable...the NEA sought to foster new artistic developments, yet it provided little encouragement for the odd or unrecognizable—that is, alternative—business structures. Instead, the agency encouraged alternative spaces to become more like other cultural organizations; small groups were urged to adopt conventional structures like the ones they had been founded to oppose." See Brian Wallis, "Public Funding and Alternative Spaces," in *Alternative Art New York*, 175.
- See Yasmin Ramirez, "Timeline of El Museo del Barrio," 6–37.
- See Arlene Dávila, "El Barrio's 'We Are Watching You Campaign': On the Politics of Inclusion in a Latinized Museum," *Aztlan*, vol. 30, no. 1 (Spring 2005): 153–78.

DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA A LA CIRCULACIÓN DE LA ESCENA DE AVANZADA

Paulina Varas

Centro de Investigación y Documentación de Artes Visuales Chilenas (CIDACH), Universidad de Playa Ancha, Valparaíso

A partir de la distribución geopolítica en el mapa de América impreso en el folleto del proyecto de documentación del ICAA en el cual se sitúa a la Escena de Avanzada y al Grupo Rectángulo en el territorio chileno, he elaborado otro mapa en el cual se puntualizan una serie de envíos de algunas iniciativas artísticas hacia contextos internacionales, del grupo de artistas y teóricos que conformaron lo que se entiende, hoy, bajo la noción de Escena de Avanzada.¹ Tal distribución en este otro mapa permite despejar una serie de cuestiones relacionadas con la mirada extranjera sobre las propuestas de artistas y teóricos vinculados a esta noción y permite, particularmente, analizar vínculos en términos de circulación a partir de las iniciativas internacionales. Para establecer la noción de Escena de Avanzada² en el contexto chileno, he considerado algunas definiciones hasta el momento pesquiasadas en diferentes documentos en el marco del proyecto *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* del ICAA. Dichas definiciones no están exentas de polémicas en el sistema del arte chileno, ni tampoco de certificaciones posteriores a este análisis. No obstante, la cuestión esencial al presente texto se dirige hacia otros contextos y uno de ellos es el de poder identificar algunos de los itinerarios que conformaron diversos momentos de producción y circulación. Esto es, en el sentido de líneas que conformarían los vínculos que se establecen a partir de gestiones—mucho más solidarias que estratégicas—con algunas personas en el exterior,³ debido a la condición sociopolítica del momento en Chile, amén de las represiones y censura que la dictadura militar establecía.

El 11 de septiembre de 1973 se llevó a cabo el derrocamiento del Gobierno de la Unidad Popular bajo el mando del Presidente elegido democráticamente Salvador Allende, por parte de la Junta Militar⁴ encabezada por el General Augusto Pinochet.⁵ Se comenzó un programa de censura y represión que impactó la vida política, cultural y social de Chile, a partir de estrategias que instrumentalizaron el miedo utilizando la violencia en todas sus manifestaciones posibles. En cuanto al contexto de las producciones artísticas, esta situación generó una serie de reacciones que se manifestaron en algunos casos en acciones contraoficiales. Como ha señalado Nelly Richard “bajo tales condiciones de vigilancia y censura, lo artístico-cultural se convierte en el campo sustitutivo —desplazatorio y compensatorio— que permite trasladar hacia figuraciones indirectas

lo prohibido por el discurso oficial”.⁶ Es en este contexto en que junto a otras manifestaciones artísticas herederas de una tradición pictórica y de una izquierda tradicional ligadas a lo que Richard señala como reparadoras de las nociones de: “Pueblo, Nación, Identidad, Memoria, Resistencia, etc.” emerge la producción de obra de una serie de artistas que la autora denominó “Escena de Avanzada” desde 1977. Estas mismas obras y sus productores, no se caracterizan por tener una estrategia programática definida, sino que, más bien, cuentan con diversos momentos⁷ de producción y circulación ligados a la generación de textualidades (de la misma Richard y de otros teóricos y críticos chilenos)⁸ quienes se ocuparon de leer y/o analizar dicha coyuntura desde sus diversas lecturas.

Centrando la atención en una serie de documentos que se han pesquiasado en relación a exposiciones realizadas en el exterior por artistas relacionados con la Escena de Avanzada, hay que considerar las diversas agrupaciones y coyunturas de exhibición específicas que se generaban en los años ochenta. Por ello, he considerado de mayor pertinencia el concentrarme en documentar y analizar algunos catálogos y publicaciones generados a partir de envíos de obras desde Chile hacia contextos internacionales, para establecer un mapa de recorridos que ponga en evidencia los diversos modos con los cuales los artistas —cuya producción se ha comprendido bajo la Escena de Avanzada— hacían circular sus trabajos en el exterior, siempre a partir de las convocatorias hechas desde fuera. Gestiones que fueron posibles gracias al diálogo tanto con algunas instituciones como con ciertos gestores, con ello estableciéndose conexiones que, más adelante, se rentabilizarán en términos tanto editoriales como expositivos. Cada una de las modalidades utilizadas para los diversos envíos fueron parte de gestiones individuales que agrupaban, en distintas ocasiones, a actores determinados ya sea por coyunturas específicas o bien por las alianzas del momento establecidas entre los artistas, gestores, teóricos y críticos.

Si bien fue Nelly Richard quien utilizó la noción de Escena de Avanzada por primera vez en su texto “Una mirada sobre el arte en Chile” publicado en octubre de 1981 donde señala “lo que podría entenderse por “escena de avanzada” —por escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión

de los códigos de comunicación cultural—, tratándose de la puesta en escena de una secuencia así inaugural...”,⁹ en textos posteriores estas ideas fueron no sólo modificándose en términos de la diversidad de obras abordadas si no que también en relación al programa escritural que la autora planteaba junto a las confrontaciones de sus ideas con otros productores textuales. Es así, como en 1986 en el texto “Margins and Institutions: Art in Chile since 1973” vuelve a referirse a la noción de Escena de Avanzada como activa desde el campo no-oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar: “esta designación es primeramente operativa: nos ha permitido, durante estos años en Chile, nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo, en el marco de una práctica contrainstitucional”.¹⁰ La misma autora señala cuatro años después en su libro *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*: “ocupo el término de ‘avanzada’ para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975... Si bien, estrictamente hablando, la ‘avanzada’ remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundacionales de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.),¹¹ Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación —más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada— a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli”.¹²

A su vez, Pablo Oyarzún ha abordado esto mismo en relación a los escritores y críticos ligados a la reflexión sobre la Escena de Avanzada, argumentando lo siguiente: “el término ‘avanzada’ designa muy especialmente este centro discursivo, que ha tenido fuerza, a través de su ejercicio hermenéutico, su insistencia polémica y su aptitud de gestión, para constelar en torno a sí una variedad de producciones divergentes y referir sus vectores a la densidad de un programa. En lo que interesa a la crítica de arte nacional, éste se ha presentado como una “ruptura epistemológica... Además de Nelly Richard, han sostenido un trabajo influyente Ronald Kay, Adriana Valdés y Justo [Pastor] Mellado, a lo que habría que sumar aportes significativos de Enrique Lihn, Fernando Balcells, Patricio Marchant y Gonzalo Muñoz...”.¹³ Por su parte Milan Ivelic y Gaspar Galaz se han referido en diversas ocasiones a los artistas vinculados a la Avanzada y, en 1988, destacan: “la escena de avanzada, denominación dada por Nelly Richard, crítico de arte, a un grupo de artistas que transformaron ‘las mecánicas de producción y subvirtieron los códigos de comunicación cultural’, tuvo su propio discurso teórico, en íntima relación con las obras

que se ejecutaban, propiciando la teoría al interior de la práctica”.¹⁴ Esta lectura específica de los dos autores recogida en su libro *Chile Arte Actual* guarda un antecedente fundamental a considerar, (en su libro de siete años antes *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*) en relación a su forma de abordar la producción artística chilena de fin de los setenta y principios de los ochenta. Ésto, junto a los intentos de “monumentalizarla”, como ha criticado Nelly Richard cuestionando dicha publicación por su carácter oficialista, es abordado por ella en su último capítulo a la Escena de Avanzada.¹⁵

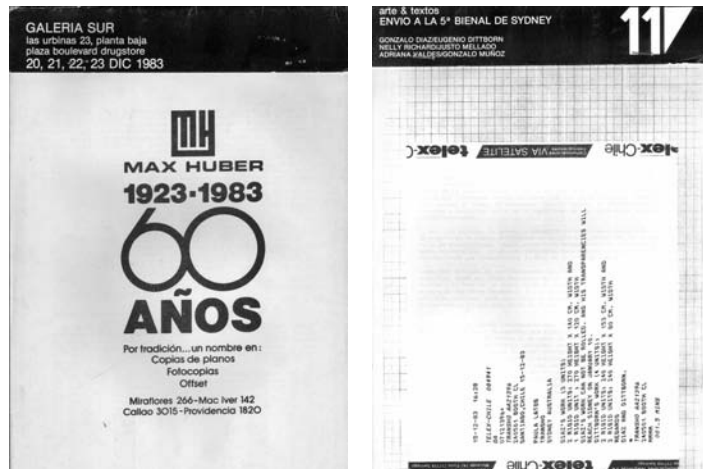
El hecho de analizar algunos envíos desde Chile por artistas de la Escena de Avanzada, hacia ámbitos internacionales, bien podría despejar una idea preconcebida desde el contexto nacional e internacional sobre un grupo definido de artistas, ciertas políticas de circulación y un programa de trabajo específico. Programa que en muchos casos respondía a las necesidades particulares y colectivas de exponer tanto las obras como su coyuntura de producción. La reunión de algunos documentos aglutinadores de las iniciativas de la Escena de Avanzada dan pistas que permitirán, en un futuro, estudiar más específicamente los tópicos asignados a estos artistas dentro del contexto de producción artística de fines de los setenta y principios de los ochenta en Latinoamérica.

¿Cuál es la estrategia?

Cualquier documento posee sus propias conexiones; podríamos decir, su propia historia en relación a otros relatos que lo anteceden. Esta historia la articulan puntos que se tensionan o se inflexionan. En este caso, específicamente en relación a las historias de las prácticas artísticas locales y a sus conexiones internacionales. En 1983, en la primera sesión del Seminario realizado en el Taller de Artes Visuales (TAV) de Santiago,¹⁶ Justo Pastor Mellado formula dos preguntas pertinentes al sistema del arte chileno, ambas relacionadas, entre otras cosas, con las prácticas de la Escena de Avanzada: *¿De qué movimiento es vanguardia la vanguardia? ¿Cuál es la estrategia que consolida y la consolida?* Sobre la primera pregunta se deben analizar una serie de asuntos relacionados con las nociones de la Escena de Avanzada y sus particulares historias atendiendo a la historia del arte en Chile, a sus tradiciones, institucionalidad, circulación e inscripciones. Pero la segunda pregunta planteada por el texto de 1983, en su coyuntura específica, puede ser leída hoy en relación a algunos documentos que han sido pesquiasados. Sobre este punto es necesario destacar las reflexiones que Mellado señala en relación a la denominación de Escena de Avanzada y sobre todo las relaciones bajo el clima político que había en aquel momento relacionado a las producciones artísticas:

Yo llamo frente a ese espacio en el que todavía no se resolvía el problema de la hegemonía. Pero no es propiamente un frente. Es un frente de textos que se dan a conocer en momentos precisos. Frente y escena no es lo mismo. Cuando hablo de esta escena pienso que se le daba el atributo de frente, cuando carecía de todo para constituirse en frente.¹⁷

Con ello el autor da a entender que la mayor parte de la producción de esta Escena se debe a la producción teórica de Nelly Richard más que a una agrupación determinada y a un frente específico. De esta forma el autor cuestiona la noción de *escena* en términos de “un movimiento” y la noción de *avanzada* como parte de una vanguardia en todo el período que se comprende como activa la Escena de Avanzada. Claramente considerando que estas reflexiones son escritas en un año específico y que en los siguientes años los artistas seguirán realizando obras que luego Richard recogería en gran medida en su publicación *Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973* editado en 1986.



Ilus. 1. Imagen del documento editado en 1983 por Galería Sur (izq.), el cual recoge textos sobre el envío de las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn a la Bienal de Sydney realizada entre abril y junio de 1984 (der.).

En 1983, además del Seminario reseñado, referente, entre otros, al envío chileno a la 12ª Bienal de París, otros dos artistas preparaban un envío a la 5ª Bienal de Sydney, en Australia [ilus. 1]. El corte temporal que he elegido, en esta ocasión, está determinado en principio por el análisis de un documento editado en 1983 por Galería Sur,¹⁸ el cual recoge textos sobre el envío de las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn a la Bienal de Sydney realizada entre abril y junio de 1984.¹⁹ El análisis de dicho texto me ha permitido establecer las relaciones con otros envíos desde el contexto chileno para considerar las especificidades de cada uno de los textos y obras enviadas; además de identificar los puntos de tensión entre estas mismas iniciativas de circulación internacional. Por ello, más que

políticas programadas, se pueden entender como iniciativas específicas de circulación de las obras.

El documento mencionado de Galería Sur de Santiago, no circuló en Sydney aunque algunos textos sí formaron parte del catálogo. Los textos fueron difundidos, no obstante, siendo la reflexión interna chilena sobre las obras enviadas, en relación a la exposición realizada a fines de 1983 en Galería Sur (a modo de *despedida*) de aquellas obras que viajaron a la bienal australiana. Al analizar algunos de los textos presentes en dicho documento, es interesante constatar como lo escrito por Nelly Richard aborda las condiciones de producción desde espacios periféricos de obras expuestas en contextos internacionales. Ella finaliza su texto argumentando que “el lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en sí mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regímenes de dominancia”.²⁰ Con ello la autora se refiere a ese “terreno de maniobras” que en el contexto de América Latina y específicamente en Chile, la Escena de Avanzada estaría llevando a cabo.

Unas páginas más adelante, Justo [Pastor] Mellado escribe sobre los matices que adquiere el trabajo de Gonzalo Díaz, en el contexto de la llamada “Vanguardia plástica chilena”. Señalando: “la obra de Gonzalo Díaz redimensiona las líneas de fuerza en el campo plástico chileno, incorporando a su activo el arma de una retórica arrancada de las manos a una vanguardia que ya no logra efectivizar las exigencias de su programa”. Más adelante, continúa: “la escena interna en la que esos trabajos se inscriben y que de alguna manera representarán —a pesar suyo— en el extranjero, ha sufrido transformaciones...”.²¹ Remitiéndonos al documento y sus textos,²² es interesante repensar este envío como parte de la Escena de Avanzada puesto que el mismo Díaz no había sido mencionado como parte de ésta en los escritos anteriores de Richard. Aunque, en este caso, su obra es parte del envío a Sydney junto a la de Dittborn y el texto de Richard, pero también, junto al de Mellado que problematiza la Escena, sus transformaciones y posibles crisis internas.

Milán, Italia

Dos años antes, en 1981, Nelly Richard le envía a Alessandro Mendini, editor de la revista italiana *Domus*, un texto²³ sobre las condiciones de recepción de las obras chilenas en su contexto, aunque relacionadas con las prácticas artísticas latinoamericanas. Fue publicado en dicha revista (correspondiente al número 616, de abril de 1981) junto a una carta en que Richard le solicita a Mendini su intervención para lograr que su texto viera la luz en alguna revista internacional. Tanto esta carta como la respuesta de Mendini son publicadas en la página

editorial de la revista, en la que Mendini escribe a modo de respuesta a Richard:

Mientras el mundo hipertecnológico y posmoderno está efectivamente viviendo su historia, ahora envuelto en ideologías desvanecientes [sic], hay otros mundos en nuestra tierra amarrados a sus destinos autónomos. Más allá de las escalas de valores dictadas por las geografías de poder, yo encuentro ejemplar y original la épica cultural que emerge de tu trabajo.²⁴

De esta forma, escritos y obra de tres artistas chilenos (Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Carlos Altamirano) son publicados en la revista. Además, en la portada del ejemplar se reproduce un retrato fotográfico de Nelly Richard, realizado por Francisco Zegers e intervenido por la diseñadora de la revista, junto a un fondo con la Cordillera de los Andes realizado por el artista Altamirano. El propio título del texto de Richard insiste sobre la existencia de la noción de envío, estableciendo así el parámetro de análisis en relación a hablar *desde* el lugar y *sobre* el lugar. “De Chile sobre Chile” se convierte, de esa manera, en una estrategia de pertenencia y de pertinencia. De esta forma, la autora hace mención, también, a un programa de trabajo definido por parte de un grupo de artistas desde dicho escenario chileno: “El valor social del trabajo (...) de Leppe, Dittborn, Colectivo Acciones de Arte, Altamirano, Adasme, Gallardo, Parada, Saavedra, es en un modo de creatividad que hoy es (...) un ‘exceso de significado’ de pervertir la normalidad ‘por saturación simbólica’ (...) el trabajo que aquí citamos se puede considerar como ‘programa’ [tangible] de lectura de la realidad”.²⁵ Se torna rentable de esta forma, un programa escritural y contextual determinado en función de un envío cualquiera para que circule en el contexto europeo. Esta cuestión problemática será fruto de un debate en el escenario chileno muy poco tiempo después.

París, Francia

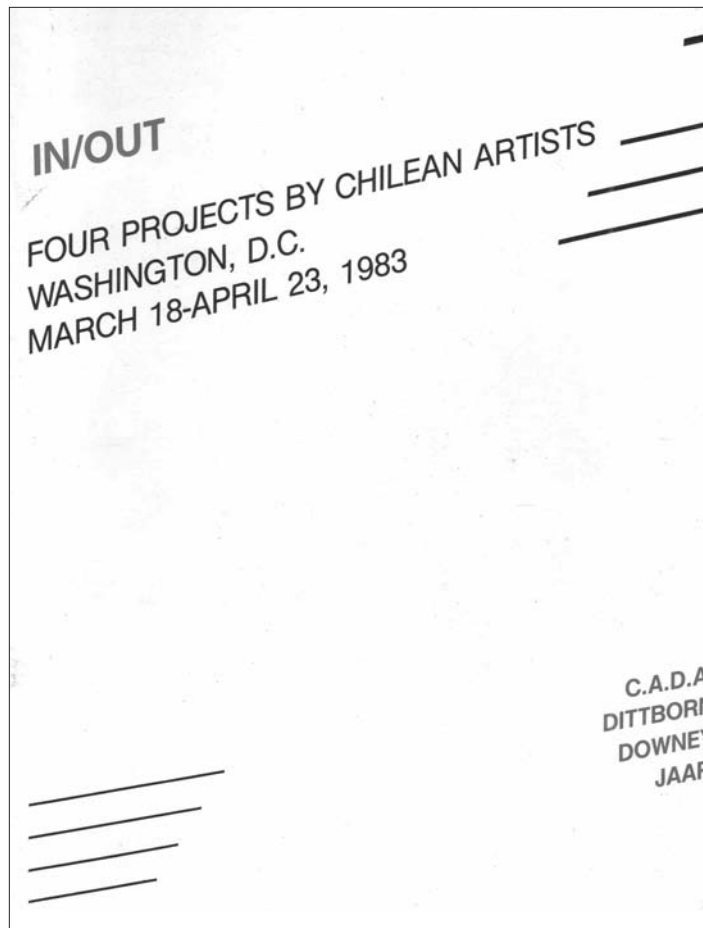
En 1982, la 12ª Bienal de París recibió un envío chileno, a partir de una invitación del curador Georges Boudaille a Nelly Richard, quien se desempeñó como curadora. Dicho envío contaba con fotografías de obras del C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, entre otros, además de una performance realizada por Carlos Leppe en uno de los baños de hombres de la propia Bienal. En la revista francesa *Art Press* n° 62 de septiembre de 1982, se publicaron tres textos sobre la presencia chilena en dicha Bienal; uno de Nelly Richard sobre el contexto chileno de producción artística, otro del C.A.D.A. sobre las condiciones experimentales de su trabajo y otro más de Eugenio Dittborn sobre las fronteras geopolíticas y culturales desde las cuales operaba el envío, titulado “Nosotros los artistas de

provincias lejanas”.²⁶ Estos tres textos son representativos de las claras intenciones reivindicativas sobre las condiciones en las que algunos artistas operaban en el contexto chileno. Sobre todo en base a una red de alianzas solidarias vinculada a las gestiones de Richard para establecer condiciones de circulación en circuitos internacionales, durante el período de la dictadura chilena, además de todas las problemáticas que se vivían en términos tanto de censura como de represión cultural.

Este envío particular a la Bienal de París generó una serie de roces en el escenario local. Se han recogido en partes de documentos algunas cuestiones relacionadas con esta situación en vista de a la participación de los artistas. Tanto el artista Raúl Zurita como Justo Pastor Mellado aportan antecedentes sobre la polémica generada en base al envío y sus participantes. Mellado, en 1982, argumenta: “(...) es preciso señalar que, a lo menos, la proposición de R. Zurita en el Taller de Artes Visuales (Santiago) —en ocasión de la primera discusión pública sostenida en torno al envío chileno— habría provocado una in/fracción (si de fractura de la mirada tratara) en el espacio Bienal, que habría resituado las coordenadas de lectura de la presencia de la escena de avanzada del arte chileno en aquel inhóspito lugar”.²⁷ Por su parte, Zurita recuerda este hecho casi 20 años después de lo escrito por Mellado:

Hubo una vez una discusión a gritos, con furia. El Chile anti-dictadura había sido invitado a participar en una Bienal en París. Nosotros propusimos que no fuera nadie individualmente sino que enviáramos cientos de telegramas, de cables, etc. donde estaba impresa una frase que recuerdo absolutamente impresionante pero que he olvidado. La idea era tapizar el lugar de la Bienal con miles y miles de esos telegramas, cubrirla.²⁸

La discusión se centró profundamente en la forma que iba a adoptar el envío chileno y de cómo se iba a desplegar una idea de “grupo coheso” o no, en el escenario parisino. Es curiosa la mención de Zurita referente a los artistas invitados a participar por parte de Nelly Richard, denominándolos como “el Chile anti-dictadura”, en vez de nombrar la noción de Escena de Avanzada. Sobre todo, confrontando esto mismo con cuestiones que el mismo Mellado afirma (en 1983) en relación a este envío como el comienzo de la “des-constitución”²⁹ de la Escena de Avanzada: “la muestra chilena, entonces, se resolvió mediante el envío de abundante registro fotográfico de la ‘antología razonada’ de los últimos cuatro años de la escena...”.³⁰ Incluso sobre la publicación en *Art Press*, señala: “resulta curioso apreciar los esfuerzos realizados por la escena de avanzada en limitar los gastos de una pérdida de mirada, como una prueba más de una exclusión logocéntrica. Validarse como prueba de exclusión



Ilus. 2. Washington Project for the Arts, *IN/OUT: Four Projects by Chilean Artists*, 18 de marzo–23 de abril de 1983.

hubiera exigido la articulación de una estrategia presentativa [sic] centrada en el tema de la irrupción formal (...). Más adelante, el autor sentencia una frase que, en los años posteriores, se tornará rentable en otros contextos de producción local: “El reconocimiento real solo puede venir de fuera. La escena interna es ingrata. *Ya sabemos que solo se viaja para tener que volver y que se vuelve para ser reconocido*”.³¹ Cuestión que se puede analizar frente a los documentos que se mencionarán más adelante. Éstas, en relación al itinerario de la Escena de Avanzada en contextos internacionales y la crisis de esta misma noción en el contexto nacional.

Finalmente, atendiendo a las cuestiones planteadas por Nelly Richard en una entrevista de la época sobre el envío a la Bienal de París, bajo su curatoría, en que le preguntan: “El hecho de que tú aparezcas directamente involucrada en esta Bienal (y posiblemente en otros eventos internacionales), por tus vinculaciones con un grupo conocido de artistas, ¿no limita las posibilidades de participación de otros grupos, de otras tendencias?”³² A lo que Richard responde:

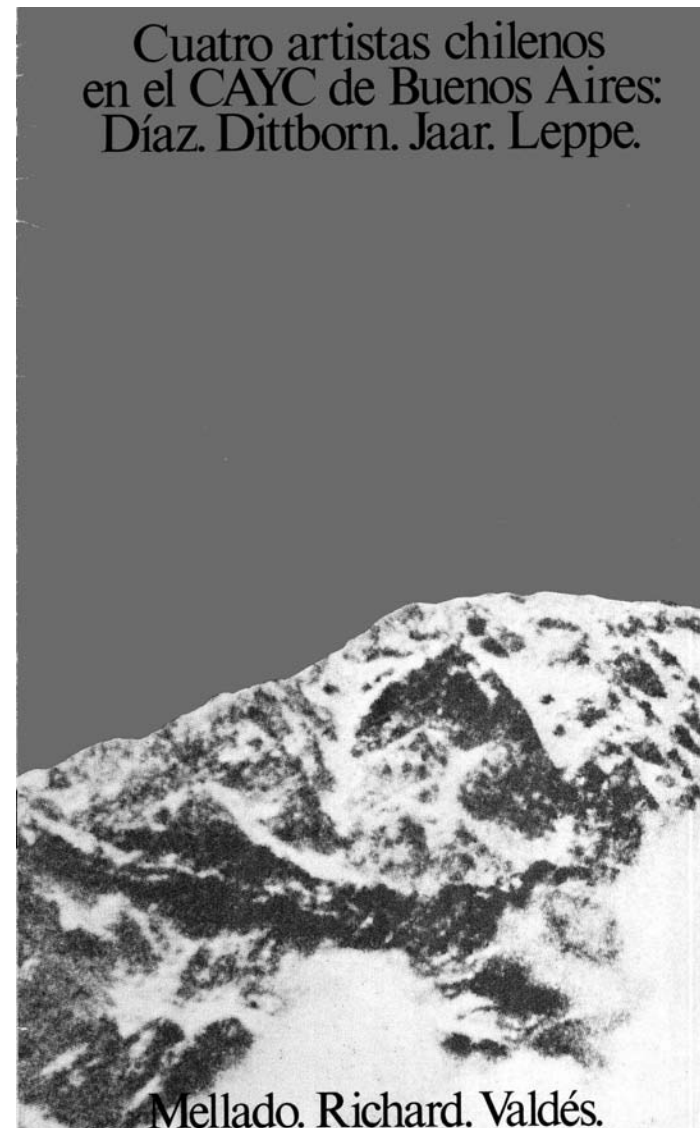
Cualquier selección de obras o invitaciones de artistas (a cualquier nivel que se realice) corre el riesgo de que su autor se deje llevar por intereses de grupos, afinidades personales, tácticas de representación, preferencias subjetivas, reacciones temperamentales o estrategias de poder; no veo por qué ese riesgo tendría que ser mayor en mi caso....³³

Estas palabras de Richard, claramente contextualizadas en el documento citado, dan cuenta del interés de la autora por dar a conocer su campo de acción discursivo como parte de un programa mayor de intereses. Éstos extremadamente diversos frente a las prácticas de arte chileno de la coyuntura señalada donde se complementan y confrontan con el análisis que hace de este momento Justo Pastor Mellado.

Washington, Estados Unidos

En 1983, siete artistas chilenos formaron parte de un envío encaminado al Washington Project for the Arts [ilus. 2]: los cuatro artistas del C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Juan Downey y Alfredo Jaar. Tal proyecto fue organizado por el artista chileno Alfredo Jaar y, según el texto introductorio del director del Centro de Arte, se despliega como “(...) la primera oportunidad significativa que han tenido estos artistas para llegar al público norteamericano, con la excepción de Juan Downey (...)”.³⁴ El grupo de artistas que exhiben sus obras había tenido, cada uno de ellos, un recorrido particular en contextos internacionales. Si bien Jaar y Downey vivían en los Estados Unidos, tanto el C.A.D.A. como Dittborn habían realizado una serie de exhibiciones en otros países.

El texto “Residuos Americanos” (título homónimo de la obra presentada en Washington) firmado por el C.A.D.A. puede ser utilizado como elemento de análisis sobre esta misma noción y condición de envío desde el contexto chileno. En él se señala: “*Residuos americanos* es, por lo tanto, una obra residual, elaborada en la síntesis de una apariencia de la vida concreta y un tipo de arte que, desde América Latina, persigue demostrar —y, como consecuencia, reformular— la realidad, trabajando con los elementos diarios que la conforman”.³⁵ Entre otros elementos, el envío del C.A.D.A. se conformaba por un cajón de ropa de segunda mano, proveniente de Estados Unidos, el cual simbólicamente es “devuelto” a su país de origen. Más allá de un análisis particular y específico de las obras, se puede considerar esta iniciativa como parte de un recorrido que los artistas realizaban a contextos específicos. Lugares donde la convocatoria o invitación a cada uno de ellos (por parte del gestor u organizador del proyecto) respondía ya fuera a variables coyunturales de reconocimiento del trabajo o bien a alianzas específicas en términos de formas de entender la producción de arte en esos momentos.



Ilus. 3. Justo Pastor Mellado, Nelly Richard y Adriana Valdés, *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe*, Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, julio de 1985.

Si bien el CADA escribe su propio texto, Juan Downey también lo hace, abordando en condensadas notas cuestiones referentes a dos de sus grandes proyectos.³⁶ A diferencia de los anteriores, Adriana Valdés escribe sobre la obra de Alfredo Jaar en relación a sus obras presentadas en la exposición. Esta sería una de las pocas oportunidades donde el artista aparece vinculado a un soporte editorial con las iniciativas de otros artistas vinculados a la Escena de Avanzada. Por su parte, Gonzalo Muñoz escribe un texto sobre la obra de Eugenio Dittborn, donde hace mención a “la llamada ‘nueva visualidad’ en Chile”, como un “movimiento de reformulación de la iconografía por irrupción de la imagen fotográfica en los soportes de arte (...)”. Más adelante, especifica: “pero no es mi intención formular aquí una historia; en este plano la obra de Eugenio Dittborn ya ha sido establecida desde textos notables, dentro de a escasez de discursos teóricos sobre

la plástica nacional”.³⁷ Tampoco constatamos en este catálogo un envío “oficial” de la Escena de Avanzada si no, más bien, un interés particular de los artistas por hacer que su trabajo circule; independientemente que en el contexto chileno los textos plantearan una Escena o las transformaciones de la misma. Lo cual ha sido refrendado en los textos de Richard, Mellado y Oyarzún ya citados. Esta acción específica de circulación demuestra de alguna manera, las diversas coyunturas de exhibición y las alianzas establecidas entre artistas que no eran nombrados como parte de la Escena chilena pero que en ciertas instancias, configuraban un itinerario atravesado por el interés de visibilidad de las obras en el exterior.

Buenos Aires, Argentina

En 1985, cuatro artistas —Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe— presentan su trabajo en un envío hecho al CAYC de Buenos Aires y cuya organización estuvo a cargo de Nelly Richard, en colaboración con el director y fundador del Centro, Jorge Glusberg [ilus. 3].³⁸ En el texto presentado por ésta sobre la obra de Dittborn, puntualiza en una nota que había sido escrito para una exposición del artista en Melbourne (Australia), ese mismo año, y señala:

Su reedición en otro país implica que la lectura del destinatario argentino se sobreimprime a la australiana: esa multiplicación de los puntos de vista geográficos o culturales intersectados por la pintura es la posibilidad que arma su misma condición de itinerante.³⁹

Más allá de la especificidad del sistema de expresión postal elaborado por Dittborn, esta misma frase de Richard, instala la diversidad de líneas de recorrido instalada por la circulación de las obras de los artistas chilenos quienes en determinados períodos fueron nombrados como parte de la Escena de Avanzada en los contextos internacionales. En este catálogo, Justo Pastor Mellado escribe nuevamente un texto sobre la obra de Gonzalo Díaz en el que además se refiere a cuestiones planteadas en textos anteriores en relación a la escena chilena: “(...) estas empresas, habiendo ingresado a su etapa de deflación programática, se enfrentan hoy día ante la necesidad de reescribir la historia de su epopeya en consonancia con las conveniencias institucionales del presente”. En relación a la presencia de Díaz en la exposición, el autor señala: “el caso de la obra de Díaz en esta muestra bonaerense viene a garantizar la buena fe del viraje de exportación”.⁴⁰ Esta cuestión es relevante en el sentido que según la posición del autor, la presencia de Díaz estaba (pre)determinada por menciones u omisiones al programa. Hechos, por un lado, por los textos de Richard y, por otro, como parte de un grupo de artistas que producían

y se gestionaban en conjunto. La detención en la afirmación de Mellado relativiza esta idea anterior implicando que la Escena de Avanzada contenía un programa definido frente a una ruptura radical y en relación a un quiebre de la tradición artística, cohesa, programática y proveniente de las obras de los artistas de modo que formaran un “movimiento” artístico.

A mi juicio, podemos identificar una serie de momentos en los cuales las coyunturas de producción de las obras eran parte de intereses particulares que conformaron una serie de circulaciones tanto nacionales como internacionales. Con esto destacando la participación de Nelly Richard no sólo en términos de su programa escritural, inclusive como impulsora y gestora de diversas exposiciones tanto individuales como colectivas, de artistas vinculados a la noción de Escena de Avanzada, en distintos escenarios internacionales. En otras palabras, las diversas lecturas a hacerse de los itinerarios constituidos por los envíos de obras por parte de los artistas de la Escena de Avanzada, construyen una historia específica en el contexto local/nacional. Aunque también contribuye a establecer ámbitos de análisis a la mirada exterior sobre la producción de artes visuales en Chile. En especial, las maneras en que se ha establecido una escena determinada, así como unas nuevas y, finalmente, el cómo se construye una idea o imaginario de las prácticas chilenas en relación a sus condiciones de operatividad en una coyuntura social y cultural específica de la década de los ochenta.

La cuestión entonces sería relativizar cualquier lectura homogeneizadora de este grupo de artistas elaboradas desde el contexto chileno o bien internacional, ya que las mismas definiciones otorgadas a la noción de Escena de Avanzada han sido diversas por parte de críticos y teóricos. Se trata de lecturas y definiciones distintas que se confrontan, además, a varios momentos de alianzas. Alianzas cuyas variaciones dependieron de coyunturas de exhibición, invitaciones, intereses internos y extranjeros generados por algunos artistas. Las mismas iniciativas de circulación exterior de las obras corresponden a una serie de situaciones tanto específicas como de alianzas de momento. De esta manera se abre una posibilidad para que las condiciones de producción de las obras en el período de fines de los setenta hasta los ochenta sean vueltas a pensar junto con las especificidades de lectura de los textos elaborados para dichas ocasiones. Son ellos, en final de cuentas, los que conformarían un cuerpo documental fundamental a ser revisado a la hora de comprender y analizar tanto la producción del arte chileno como la reescritura de su propia historia.

NOTAS

- Entre los artistas que formaron la Escena de Avanzada cabe destacar a: Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) compuesto por Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells, Raúl Zurita y Juan Castillo), Juan Dávila, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli y Marcela Serrano. Cada uno de ellos con diversa vinculación y nominación en la producción teórica-textual de Nelly Richard. Sobre la inclusión o no de artistas bajo esta denominación, lo explica la misma autora en un texto reciente: “No habría cómo entender el efecto irruptivo y disruptivo del corte de la Escena de Avanzada que emerge en 1977, sin tener presente el fondo de contraste de estas otras prácticas artísticas del campo opositor con las que la Escena de Avanzada compartía una misma postura de rechazo antidictatorial pero de las que, al mismo tiempo, se separaba polémicamente debido a sus opciones de lenguaje radicalmente otras”. La autora considera como “arte militante” al trabajo de artistas como José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, etc. que supone más cercanos a la tradición de una institucionalidad cultural de izquierda. Diferentemente, la Escena de Avanzada reivindicaría el corte que la dictadura provocó en “los universos de sentido de la sociedad chilena”. Ver: Nelly Richard, “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social” en Mosquera, Gerardo [et.al.] *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (Santiago: Editorial Puro Chile, 2006), p. 103.
- En la última década, la noción de Escena de Avanzada ha sido abordada por Justo Pastor Mellado. En su texto publicado en el catálogo de la primera Bienal de MERCOSUR (1997), éste no sólo señala la importancia de los textos de Richard para abordar dicho término, sino también su vinculación como gestora de variadas iniciativas de circulación de la obra de artistas en contextos internacionales: “la noción de escena de avanzada remite a una marca registrada, para un conjunto de trabajos de escritura y de producción de obras, garantizados por la escritura de Nelly Richard (...) Seguramente, Nelly Richard es la primera curadora y crítica de arte que abre las puertas y establece los contactos internacionales, con la colaboración de Juan Domingo Dávila, para que artistas chilenos pertenecientes a la Avanzada circulen, por primera vez, por las redes del arte internacional, en la coyuntura de los años ochenta (...). Se trata más bien de la reunión de intereses temporales de tres tipos distintos de artistas y escrituras, que buscan acumular fuerzas de intervención social, en un momento que carecen de apoyo institucional consistente”. Ver el *Catálogo de la 1ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*, 2 de octubre al 30 de noviembre de 1997, (Porto Alegre, Brasil), p.522-23. **NdelE.** El concepto de “garantía” que emplea Justo Pastor Mellado al referirse al trabajo crítico de Nelly Richard en el referido ensayo implica la legitimación de esta generación de artistas visuales y no necesariamente el afianzamiento sugerido por la definición rigurosa del vocablo utilizado.
- Algunos de los contactos exteriores que estableció Nelly Richard comienzan con su presencia en unas Jornadas de Crítica en Buenos Aires organizadas por Jorge Glusberg en 1981, donde luego estableció contacto con el director de la Revista italiana *Domus*, Alessandro Mendini. Ver: *Domus*, Milán, no. 616, abril de 1981. Otra alianza a mencionar es el trabajo en conjunto con Jorge Glusberg que permitió la exposición “Cuatro artistas chilenos en el CAyC” de 1985.
- La Junta Militar estaba al mando de los comandantes en jefe de las fuerzas armadas y el general director de Carabineros.
- El Golpe Militar chileno que comienza el 11 de septiembre de 1973 tuvo una duración de 17 años hasta que en el plebiscito del 5 de octubre de 1988 con el triunfo del NO —es decir de la no-continuidad en el poder de Augusto Pinochet— se marca el inicio del proceso de Transición democrática que comienza en diciembre de 1989. Luego del plebiscito se elige presidente al demócrata-cristiano Patricio Aylwin.
- Richard, “La Escena de Avanzada y su contexto histórico-social”, op. cit., p. 104.

- Justo Pastor Mellado a distinguido entre dos momentos de la Escena de Avanzada, uno inflacionario (desde 1977 hasta 1981) y otro deflacionario (desde 1981 hasta 1983) relacionados éstos con textos firmados por Nelly Richard. El primero “postulación de un margen de escritura” cuando la autora utiliza el término de “Vanguardia artística” y el segundo “Una mirada sobre el arte en Chile” en que la autora cambia el término y utiliza el de “Escena de Avanzada”. Ver: “Seminario. Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica” leído durante los meses de mayo-junio de 1983 en el Taller de Artes Visuales y de cual se publicaron algunas partes en: “Cuadernos de/para el análisis” num. 1 (diciembre 1983), Santiago.
- Entre ellos cabe destacar a: Justo Pastor Mellado, Adriana Valdés, Pablo Oyarzún, Gonzalo Millán, Milan Ivelic y Gaspar Galaz.
- Nelly Richard, “Una mirada sobre el arte en Chile” (edición del autor), p. 3. En este momento aborda las obras específicas de Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Silvio Paredes, Ariel Rodríguez, Mario Soro, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Marcela Serrano, Lotty Rosenfeld y el C.A.D.A.
- Richard, “Margins and Institutions. Art in Chile since 1973”, *Art and Text*, vol. 21 (May–July 1986), nota 1, p. 123.
- NdelE.** El C.A.D.A. efectuó manifestaciones masivas en donde se tomó a la ciudad como campo de acción para un trabajo-denuncia de las condiciones sociopolíticas imperantes en Chile entre el 1979 y el 1985.
- Richard, *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989), p. 36.
- Pablo Oyarzún, *Arte, visualidad e historia* (Santiago: Editorial La Blanca Montaña, 1999), pp.221-22.
- Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual* (Valparaíso: Taller Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988), p. 19.
- La crítica de Richard al libro de los autores fue publicada en: Nelly Richard, “La pintura en Chile de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno”, *La Separata* 1, Santiago, (abril 1981). La respuesta de los autores fue publicada en Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “Galaz-Ivelic responden” *La Separata* 2, Santiago, (mayo 1982).
- Seminario “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica” realizado en el Taller de Artes Visuales, durante los meses de mayo-junio de 1983, Santiago, Chile. La cita anterior corresponde a la intervención de Mellado del viernes 13 de mayo.
- Mellado, op. cit., p. 5.
- Richard [et.al.], “Arte y textos: Envío a la 5ª Bienal de Sydney. Gonzalo Díaz/Eugenio Dittborn/Nelly Richard/Justo Pastor Mellado/Adriana Valdés/Gonzalo Muñoz”. (Santiago: Ediciones de la Galería Sur, 20, 21, 22 y 23 de diciembre de 1983). La Galería Sur editó, durante 1983, una decena de catálogos que recogían textos de críticos y teóricos chilenos además de escritos de artistas que expusieron trabajos en dicha galería.
- La 5ª Bienal de Sydney tenía como título “Private symbol: social metaphor” y se realizó entre el 11 de abril y el 17 de junio de 1984.
- Richard, “Culturas Latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?”, *Arte & Textos* 11 (Santiago: Galería Sur, diciembre 1983), p. 5.
- Ibid.
- Además de los textos de Richard y Mellado hay un texto de Adriana Valdés —“Mirar de cerca”— y otro de Gonzalo Muñoz sobre el envío de Dittborn— “Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn”. Éste sería reeditado en el Catálogo “In/Out four projects by Chilean artists” que se analizará más adelante.
- Richard, “Dal Cile Sul Cile”, *DOMUS*, Milán, no. 616, abril de 1981, pp. 48-50.
- Alessandro Mendini, “Editoriale”, *Ibid.*, p. 1.

²⁵ Richard, “Dal Cile Sul Cile”, op. cit., p. 48.

²⁶ Ver: Nelly Richard, “le chili comme scène de revendication”; Eugenio Dittborn, “nous, les artistes des provinces loitaines”; C.A.D.A., “l’avant garde chilienne”. Todos en *Art Press* (Paris) 62 (septiembre, 1982).

²⁷ Mellado, op. cit., p. 6.

²⁸ Entrevista a Raúl Zurita en Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001), p. 81

²⁹ La des-constitución es refrenada por el autor en las siguientes palabras: “La situación provocada por la convocación a la Bienal sólo cierra un período para marcar el inicio de otro. Su desconstitución no significa desandar un camino, sino la disolución de la ficción que la sostenía a nivel del discurso”. Ver: Mellado, op. cit., p. 19.

³⁰ *Ibid.*, 9.

³¹ *Ibid.*, 19. El énfasis es mío.

³² La entrevista “Los chilenos en la Bienal de París 1982” publicada en la revista *Pluma y pincel* número 2 (11 de enero de 1983) fue recogida en el apartado de Documentos del libro de Gaspar Galaz y Milan Ivelic, *Chile Arte Actual*, op. cit., p.68.

³³ *Ibid.*

³⁴ Presentación del catálogo de la exhibición *In/Out Four Projects by Chilean Artists*. (Washington, D.C.: Washington Project for the Arts, 18 marzo al 23 de abril de 1983).

³⁵ C.A.D.A., “American Residues”, *In/Out four projects by Chilean artists*, op. cit., pp. 2-3.

³⁶ El primer texto “El caimán con la risa de fuego” es sobre un video que forma parte de su proyecto “Video Trans América”; el segundo “El espejo” es otro video integrado a su proyecto “The Thinking Eye”.

³⁷ Gonzalo Muñoz, “Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn”, *In/Out four projects by Chilean artists*, op. cit., pp. 4-7.

³⁸ **NdelE.** Sobre el CAyC, véase el ensayo de Natalia Pineau recogido en este volumen: “El CAyC: la reconstrucción de un programa institucional”.

³⁹ Richard, “Doblemente geográfica. A propósito de la pintura postal de Eugenio Dittborn”, *Cuatro artistas chilenos en el CAyC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe* (Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, julio, 1985), p.4.

⁴⁰ Mellado, “Gonzalo Díaz. El kilómetro cientocuatro”, *Cuatro artistas chilenos en el CAyC de Buenos Aires*, op. cit., p. 1.

CONTRIBUTORS

Roberto Amigo teaches art history at the Universidad de Buenos Aires (UBA) in Argentina. He is the author of *Tras un Inca; Guerra, Anarquía, Goce. Tres episodios de la relación entre cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*, and other essays on nineteenth- and twentieth-century South American art. He was the curator of *Buenos Aires 1910: Memoria de Porvenir* (2000) and *La Nación Naciente. Juan Manuel Blanes* (2002). He has been awarded fellowships by ARIAH, Fondo Nacional de las Artes, UBA and other equally prestigious institutions. His most recent books include *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale* (Fundación Espigas, Buenos Aires) and *La inminencia. Ejercicios de interpretación sobre la obra de Osvaldo Salerno* (Centro de Artes Visuales, Paraguay).

Originally from San Juan, Puerto Rico, **María C. Gaztambide** is the ICAA Research Coordinator at the Museum of Fine Arts, Houston. Previously she was employed by Tulane University in New Orleans, where she taught courses on Latin American art and culture and served as curator at the Woldenberg Art Center. There she also pursued an M.A. in Art History as well as an interdisciplinary Ph.D. in Latin American Studies with a concentration in art history. Prior to this, she spent more than two years conducting the Puerto Rico and New York Documentation Projects for the Archives of American Art, Smithsonian Institution, uncovering valuable primary source material in the study of Puerto Rican and Latino art in the United States. Gaztambide holds a B.S. degree in Management and Studio Art, also from Tulane, and an M.A. in Arts Administration from the University of New Orleans.

Olga Herrera is research associate for the *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project*, U.S. Midwest Team at the Institute for Latino Studies (ILS), University of Notre Dame. She is also National Coordinator for the Inter-University Program for Latino Research (IUPLR), headquartered at the same university. She holds a B.F.A. and an M.A. in art history from Louisiana State University and is currently pursuing a Ph.D. in Cultural Studies at George Mason University. Prior to joining ILS, she served as program specialist and coordinator of the Arts & Culture Program at the Smithsonian Institution's Latino Center. She has also worked at the Smithsonian American Art Museum in the Registrar's Office and the Art Information Resources Office, formerly Research and Scholars Center, with responsibility for the Inventories of American Paintings and Sculpture and the Save Outdoor Sculpture! (SOS!) projects.

A graduate of the Universidad de Buenos Aires (UBA) with a degree in Art, **Natalia Pineau** is a junior researcher in the *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art Project* (ICAA and Fundación Espigas) as well in the project "Catalogación y Digitalización de Fototeca" (a collaboration between Fundación Espigas and Fundación Telefónica). In her native Buenos Aires, Pineau's university-level teaching experience includes the course "Image Management," offered in fulfillment of the photography degree at Escuela Argentina de Fotografía; "Introduction to the Language of the Visual Arts," a requirement of the Art degree, College of Philosophy and Letters, UBA (since 2004); and several engagements at the Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). She has also been part of the UBACyT Project—"Historic-Artistic Survey of Argentina's Patrimony in Urban, Rural and Museum Spaces" (F143, 2001–2004)—and has conducted research and documentation work for several other projects.

Yasmin Ramirez, Ph.D., is currently Visual Arts Fellow at the Center for Puerto Rican Studies, Hunter College, New York. She has worked as a curator in New York for more than fifteen years and has been affiliated with El Museo del Barrio, Taller Boricua, The Studio Museum in Harlem and Art in General. Dr. Ramirez has published numerous essays on contemporary artists and was editor of the Fall 2005 *Centro Journal* issue on the visual arts. Her academic awards include the SSRC Dissertation Research Fellowship on the Arts and Social Sciences, the Mellon Dissertation Fellowship, the Social Science Research Council Dissertation Fellowship, and the Luce Dissertation Fellowship. She received a Ph.D. in Art History from the CUNY Graduate Center in 2005.

Art historian **Francisco Reyes Palma** is a founding member of CURARE. *Espacio crítico para las artes* in Mexico City. He currently serves as the organization's president and is a permanent contributor to CURARE's journal. Additionally, this historian, curator, and critic of Mexican art is a researcher at the INBA's Centro Nacional de Investigación: CENIDIAP. While Reyes Palma's critical essays on themes including vanguard and nation, cultural politics, artist formations, museums and curatorial issues are too numerous to list, some of his recent critical work includes "Otras modernidades, otros modernismos"; "Exilios y descentramientos"; "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura," in *Hacia otra historia del Arte en México* (vols. III and IV: 2002 and 2004); "On Translation, Muntadas," in *Muntadas. Proyectos* (2004); and "La poderosa fragilidad de las imágenes," in *Mariana Yampolsky, Ritos y Regocijos* (2005). As a curator, he has participated in diverse exhibition projects, books, and exhibition catalogues. He has written on artists such as Julio Galán, Mathias Goeritz, Mona Hatoum, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Diego Rivera, and David Alfaro Siqueiros.

Cristina Rossi is an art historian, a visual arts curator, and a researcher in her native Buenos Aires, Argentina. There she teaches courses on contemporary Latin America art and art production and the market at institutions including the UBA and the Instituto Universitario Nacional del Arte. Past honors and awards have included a scholarship from Argentina's Fondo Nacional de las Artes as well as a consultancy with the Commission for the Creation of Monuments to the Victims of State-Sponsored Terrorism for the execution of the sculpture program at Buenos Aires's Parque de la Memoria. Besides the ICAA's *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art Project* (in collaboration with Fundación Espigas), Rossi is involved in a research project at the Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. She has an Art degree from Universidad de Buenos Aires.

A graduate of the University of Chicago in the areas of art history, comparative literature, and social thought, **Víctor Alejandro Sorell** is Associate Dean of Arts and Sciences and Professor of Art History at Chicago State University (CSU). He served as Director of the CSU-University of Minnesota MacArthur Foundation Undergraduate Honors Program in International Studies from 1995 to 2005; has long been a Research Associate at the Southwest Hispanic Research Institute of the University of New Mexico; and from 1980 to 1983 served as Senior Program Officer in the Division of Public Programs of the National Endowment for the Humanities. A pioneer in the appreciation, documentation, critical interpretation, and promotion of Chicano art history, he was a member of the CARA (Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965–1985) Executive Committee, and a founding member of MARCH, el Movimiento Artístico Chicano. Among his recent publications are *Nuevomexicano Cultural Legacy: Forms, Agencies, and Discourse* (2002), coedited with Francisco A. Lomelí and Genaro M. Padilla, and *Carlos Cortéz Koyokuikatl: Soapbox Artist and Poet* (2001), an interpretive exhibition catalogue. His recent and ongoing scholarship and professional involvement includes membership on the editorial board of *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*; appointment as exhibition review correspondent for *Art Nexus*; investigator of the cultural criminological practices of tattooing and pictorial renderings on handkerchiefs by Latina and Latino prisoners in *la pinta*; and consultancy as a researcher and senior art historian with the Institute for Latino Studies [University of Notre Dame] for the ICAA/MFAH's project, *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*.

A professor and researcher at the Centro de Investigación y Documentación de Artes Visuales Chilenas (CIDACH) of the Universidad de Playa Ancha in Valparaíso, Chile, **Paulina Varas Alarcón** received a degree in Art from the same university. She is currently a doctoral candidate at the University of Barcelona, where she is working on a thesis on conceptual art practices in Latin America. Varas is also the coeditor of *TristesTópicos*, a Web journal focusing on critical cultural exercises on the representation of Latin America from abroad. Her work has been published in *Brumaria*, *Yo reclamo*, and *V Bienal de Arte Joven* (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile).