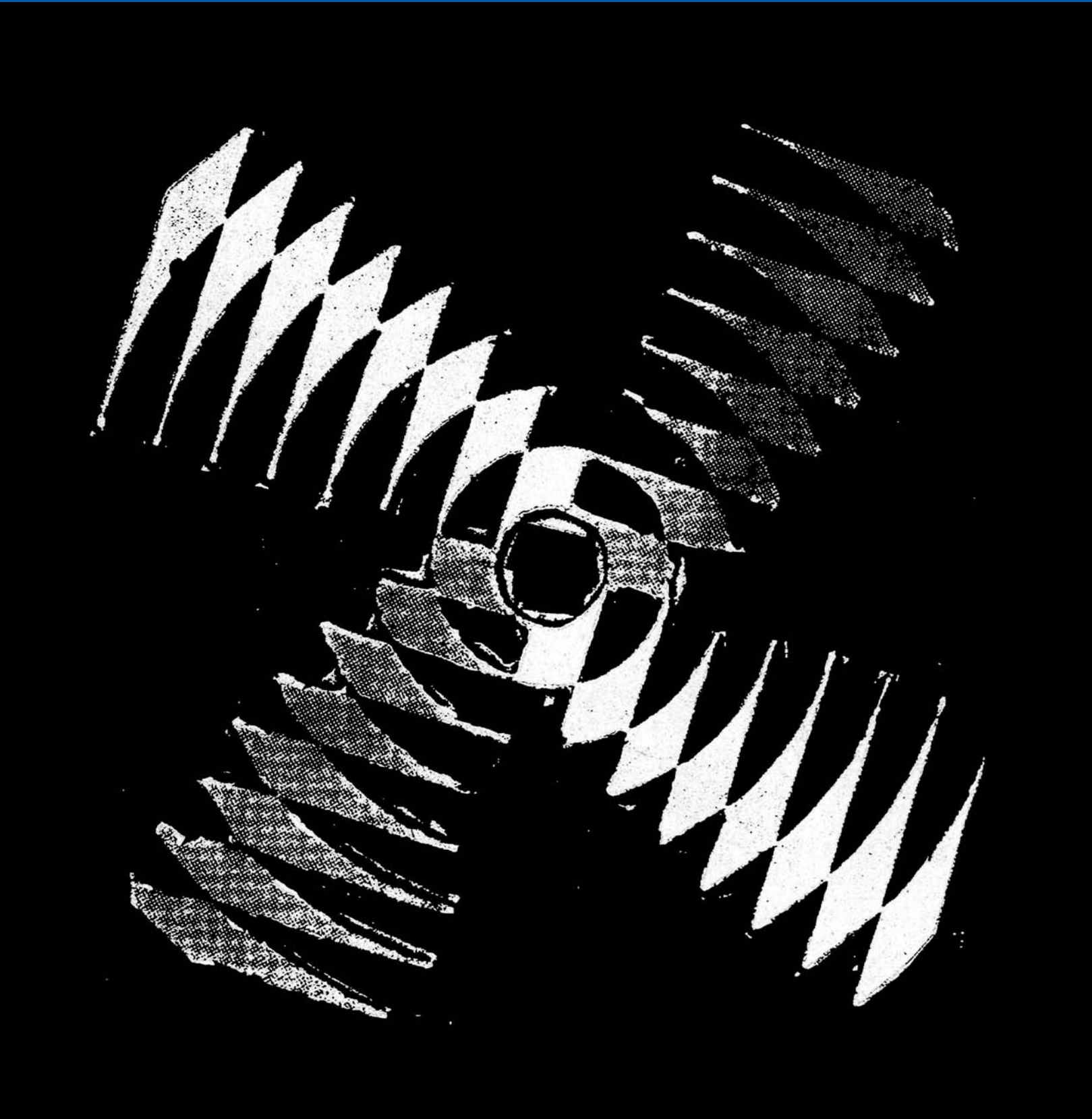


ICAA DOCUMENTS PROJECT WORKING PAPERS

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

Number 2 | May 2008



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

© 2008 The International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston. All rights reserved.

Cover: Eduardo Abela (Cuba, 1889–1965), poster announcing the *Primera Exposición de Arte Nuevo*, 1927, published in *revista de avance*, April 15, 1927.

Back Cover: Luis Sacilotto (Brazil, 1924–2003), *Untitled*, india ink on paper, c. 1955, Valter Sacilotto Collection, São Paulo.

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

In memory of Olivier Debroise (1952–2008).

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

Bonnie van Zoest ICAA Documents Project
Technical Assistant

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 RIP, Museo Universitario de
Ciencias y Artes, UNAM, Mexico City

Diane Lovejoy Publications Department, 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 de los Andes, 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,
Bolivarian Republic of 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 Buntinx Independent Scholar, Lima

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

Pilar García de Gerменos
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
Independent Scholar, Caracas

Helvetia Martell ICAA/MFAH

Tere Romo Chicano Studies
Research Center, UCLA

CONTENTS

- 2 **INTRODUCTION: ON SEVEN READINGS OF LATINO-AMERICAN ART**
María C. Gaztambide, *International Center for the Arts of the Americas*
(ICAA), Houston
- 4 **O DEBATE EM TORNO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA (1956–1957)**
Heloísa Espada, *FAPESP, São Paulo*
- 10 **LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS EN LOS DISCURSOS DEL ARTE EN MÉXICO**
Leticia Torres, *CURARE, Espacio crítico para las artes, México*
- 16 **O CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE DE 1959: CONTRADIÇÕES DA SÍNTESE DAS ARTES**
Marco Antonio Pasqualini de Andrade, *FAPESP, São Paulo*
- 22 **DEL MALESTAR EN 'NUESTRA AMÉRICA' AL ARTE NUEVO: UNA PROPUESTA CUBANA DE VANGUARDIA EN LAS PÁGINAS DE REVISTA DE AVANCE**
María C. Gaztambide, *ICAA, Houston*
- 30 **EL ROJAS: ARTE ARGENTINO DE LOS '90**
Natalia Pineau, *Fundación Espigas, Buenos Aires*
- 35 **TOWARDS A CRITICAL MASS: DOCUMENTING THE STATE OF CHICANO ART**
Tere Romo, *Chicano Studies Research Center (UCLA), Los Angeles*
- 43 **JULIO LE PARC Y EL LUGAR DE LA RESISTENCIA**
Cristina Rossi, *Fundación Espigas, Buenos Aires*
- 51 **CONTRIBUTORS**

INTRODUCTION: ON SEVEN READINGS OF LATINO-AMERICAN ART

María C. Gaztambide

International Center for the Arts of the Americas, Houston

This second edition of the *ICAA Documents Project Working Papers* forges on with the Center's mission to bring about a long-term transformation in the appreciation and understanding of Latin American and Latino visual arts in the United States and abroad. The essays included here bear witness to the potential of the ICAA's Documents Project, itself a reflection of the alternative interpretative methods inherent in all of our activities.¹ As Mari Carmen Ramírez wrote about the constellation model featured in *Inverted Utopias* (MFAH, 2004), what is at stake here are “randomly connected luminous points that have no intrinsic relationship to one another.” The primary function of our collaborative work in this project—that is to say, the signposting of these luminous points—“lies in [its] potential to orient travelers in the exploration of vast territories.”² Moreover, in thinking about these seven essays, a certain order is revealed by the randomness of their propositions. In fact, a charting course becomes apparent in the three discretionary clusters that can be observed: the utopian dreams of geometric abstraction, political engagement and cultural activism, and the questioning of art from the margins.

The geometric abstraction and the Constructive tendencies that emerged in Latin America during the 1940s, 1950s, and 1960s are considered to be among the most innovative contributions of artists from this region to twentieth-century Modernism. From Mexico to Brazil, researchers in many of the Document Project's teams have studied the reach of these tendencies. Based in São Paulo, **Heloisa Espada** looks back fifty years to the *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, a hallmark exhibition of Brazilian Constructivism. Her approach is to explicate the divergences between the artists of Rio de Janeiro's Neo-Concrete group and their counterparts in São Paulo, the *Concretistas*, through the unraveling of the documental testimony of this important debate. Her colleague **Marco Antonio Pasqualini de Andrade** also contributes to expanding our understanding of this very rich period in Brazilian visual arts. Through his investigation of the *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* (1959), Pasqualini de Andrade demonstrates how its participants reflected on the successes and failures of the Utopian modern proposals introduced during Brasilia's inauguration. The most important of these proposals—the integration of architecture and the visual arts—is also the central concern

of **Leticia Torres's** essay. Looking at the phenomenon from the insight of the *integración plástica* current of the 1940s and 1950s, Torres reveals how for Mexicans, too, the underlying concern was a pioneering and inherently modern project.

A questioning of art from the margins is at the root of **Natalia Pineau's** essay on the emergence of an alternative art center in Buenos Aires, as well as my own work on the Cuban avant-garde of the late 1920s. Pineau revisits the recent past of Argentina to explore how the menial Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (known simply as el Rojas) eschewed circles of traditional exhibition spaces to transform itself into one of Buenos Aires's most dynamic institutions of the 1990s. A similar transformative exploit by another group of dynamic youth is the subject of my essay: the members of Havana's Grupo Minorista, whose activities revolved around the short-lived *revista de avance*.

Political engagement and cultural activism are the subjects of the remaining essays in this edition. They demonstrate that both in Latin America as well as in the Latino United States art has not enjoyed the degree of autonomy attained in the mainstream art world. The precarious social and political conditions of these countries and communities, together with unstable artistic infrastructures, forced a resistant form of activism on the part of generations of artists who saw themselves and their art as agents for social change. In looking at the critical writings of Argentina's Julio Le Parc, **Cristina Rossi** explores how this avant-garde artist confronted the official art circuits through his combative ideas and participation in the collective condemnation of Latin American military dictatorships during the 1960s and 1970s. Through the optic of the United States' Latino population, **Tere Romo** revisits the reception of a seminal text by Malaquias Montoya—indeed, one of the founding fathers of the Chicano Movement—and his wife Lezlie Salkowitz-Montoya. Much in the same way that Le Parc questioned the validity of an official art circuit, the Montoyas' document is a “scathing indictment of those Chicano artists who abandoned the core values of their politicized movement and let themselves be co-opted by the mainstream art world,” as Romo stresses.

By no means exclusionary or exhaustive, these seven essays represent an unveiling of many future investigations of Latino-

American art. Very much works in progress, it is our hope that they will open new lines of scholarship as well as establish roadmaps for filling in the gaps made apparent through their own pronouncements.

NOTES

¹ An inquiry into the theoretical roots of our robust methods for researching Latin America's cultural complexities falls outside the limited scope of this introduction. That said, they are sufficiently malleable and eccentric (in the sense of units within a system that lack a common center) to allow for the retracing of paradigms in a non-linear artistic history of the region.

² Ramírez, “The Displacement of Utopias,” *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, International Center for the Arts of the Americas, vol. 3, eds. Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez, (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2006): 121–30, 127.

O DEBATE EM TORNO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE CONCRETA (1956–1957)

Heloisa Espada
FAPESP, São Paulo

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, inaugurada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo — e apresentada em janeiro e fevereiro do ano seguinte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹ — reuniu, pela primeira vez, poetas e artistas visuais que trabalhavam sob os parâmetros da arte concreta (ou da abstração geométrica) nessas duas cidades, desde o início da década de cinquenta. O evento chamou a atenção pelo fato de expor textos poéticos junto com pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, num espaço que, no Brasil, ainda era tradicionalmente reservado às artes plásticas. Com pinturas, participaram Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi e Alexandre Wollner. Lothar Charoux mostrou desenhos, Lygia Pape, gravuras, Kazmer Féjer e Franz Weissmann, esculturas.² Entre os poetas, estavam Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Embora seu nome não apareça no convite, o pintor Ivan Serpa integrou a segunda edição da mostra, no Rio de Janeiro.

Os poemas foram impressos em cartazes e dispostos junto às obras bidimensionais de parede (a maioria pinturas) e de pelo menos uma escultura linear de Franz Weissmann. Esta forma de apresentação era coerente com a proposta dos poetas concretos de potencializar a dimensão visual de seus textos. Além disso, a apresentação dos trabalhos sugeria a não hierarquização entre eles, pois foram colocados lado a lado, alinhados pela base e equidistantes, como se todos fizessem parte de uma mesma série.

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* foi amplamente noticiada pela imprensa dos dois principais centros urbanos do país. Em alguns setores da crítica, a mostra gerou polêmicas que refletiam a maturidade alcançada pelo movimento. Os debates se concentravam na avaliação dos trabalhos e na discussão sobre os pressupostos teóricos da arte concreta. Os argumentos que alimentaram as controvérsias são bastante conhecidos entre os estudiosos do período. De modo geral, críticos, artistas e poetas, entre eles Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar e José Geraldo Vieira, concordavam com a existência de

dois grupos com características distintas no interior do movimento concretista nacional: os “paulistas” e os “cariocas”.

Aqueles radicados em São Paulo eram considerados teóricos e ortodoxos, ao passo que seus pares do Rio de Janeiro se destacavam pelas pesquisas cromáticas. Cordeiro e Ferreira Gullar protagonizaram debates nem sempre cordiais. Essas discussões influenciaram de maneira decisiva a elaboração teórica de Gullar sobre a arte neoconcreta, a partir de 1959, estando, portanto, nas origens da querela histórica entre concretos e neoconcretos. No entanto, é importante enfatizar que, em 1957, o neoconcretismo ainda não estava em questão.

O debate em torno da exposição criou dicotomias — objetividade *versus* subjetividade, razão *versus* expressão — que permanecem ainda hoje como pano de fundo de grande parte das reflexões sobre o período. O estudo realizado a partir dos documentos reunidos tem o objetivo de identificar nuances do debate original, bem como argumentos que geraram posturas sectárias e generalizações a respeito das obras de “paulistas” e “cariocas”.³ Devido os limites desta apresentação, a reflexão se atém apenas às discussões sobre a produção pictórica da mostra.

A iniciativa de realizar a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* partiu do núcleo de artistas de São Paulo, o grupo ruptura, do qual participavam Cordeiro, Fiaminghi, Lauand, Nogueira Lima, Sacilotto, Charoux, Wollner e Geraldo de Barros.⁴ O grupo formou-se no início da década de cinquenta, sob liderança do primeiro, que se dedicava também a divulgar as balizas teóricas da arte concreta.⁵ Para Cordeiro, o destino histórico da arte contemporânea era se tornar uma arte industrial. Em seus escritos, estabelecia paralelos entre a conduta do artista concreto e a impessoalidade e a regularidade características da produção na indústria. A obra de arte deveria ser realizada a partir de um projeto, ou seja, ser o *produto* de uma idéia pré-concebida executada por meio de métodos pré-estabelecidos.⁶ É importante lembrar que, nessa época, praticamente todos os membros do grupo ruptura atuavam profissionalmente nas áreas do desenho técnico, gráfico e industrial, na arquitetura ou no paisagismo.

Por meio dos registros fotográficos da exposição e da fortuna crítica da época, é possível saber que a maior parte dos artistas

do grupo ruptura apresentou pinturas feitas com cores chapadas e materiais industriais (esmalte sintético, madeira compensada e alumínio). Outra característica comum a esse conjunto de obras era o dinamismo ótico criado a partir de padrões geométricos seriados.

Os artistas radicados no Rio de Janeiro — Serpa, Carvão, Clark, Silva Costa, Ludolf, os irmãos Oiticica, Vieira, Weissmann e Pape — eram integrantes do Grupo Frente e, quase todos, alunos ou ex-alunos de Ivan Serpa no ateliê de pintura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Compartilhavam com os paulistas a rejeição ao modernismo figurativo de teor nacionalista que havia predominado no Brasil até o fim dos anos quarenta, mas diferiam deles no que se refere à coesão das obras desenvolvidas pelos membros do grupo. No texto de apresentação da segunda exposição do Grupo Frente, em 1955, o crítico Mário Pedrosa destacou o caráter não dogmático do agrupamento,⁷ que reunia artistas abstracionistas e concretistas, mas contava também com a participação da artista *naïve* Elisa Martins.

Suas pinturas apresentadas na mostra eram geométricas, mas não havia unidade em relação ao uso de materiais industriais. A maioria das obras era pintada com tinta a óleo, têmpera e guache sobre tela ou cartão. Além disso, embora a questão do movimento estivesse presente nas pesquisas de alguns artistas do grupo (como Aluísio Carvão, Ivan Serpa e João José da Silva Costa, por exemplo), na mostra de 1956, poucos trabalhos se caracterizavam pelo dinamismo ótico. As obras de Serpa, Vieira, Ludolf, os Oiticica apresentavam uma unidade, pois tinham em comum as pesquisas tonais e a divisão do plano em áreas de cores verticais e horizontais. João José da Silva Costa era visto por Gullar e Pedrosa como o artista carioca mais estritamente ligado ao concretismo. Lygia Clark mostrou trabalhos feitos com pistola e tinta industrial sobre placa de compensado.

A participação de Alfredo Volpi, que vivia em São Paulo, é um caso a parte que exige uma reflexão específica. Suas construções geométricas pintadas com têmpera eram reverenciadas pelos dois grupos. Mas, embora, nesse momento, tenha se interessado pelo dinamismo formal característico do concretismo, ele nunca pretendeu se filiar a grupos ou seguir uma doutrina estrita.⁸

No Número 20 da revista *arte & decoração*, em sua edição de novembro e dezembro de 1956, é considerada como uma espécie de catálogo da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Na capa, o periódico trazia a pintura *Triângulos com movimento*

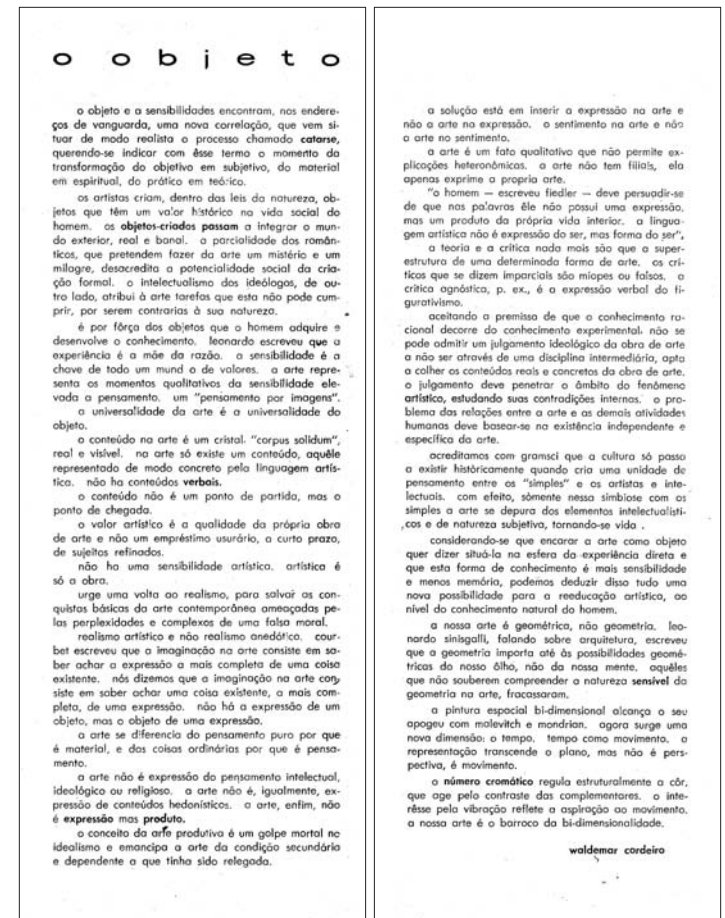


Fig. 1. Waldemar Cordeiro, “O objeto”, *arquitetura & decoração*, no. 20 (novembro–dezembro 1956).

em diagonal (1956), de Fiaminghi, que também integrava a mostra. O editorial, assinado por Décio Pignatari, expunha os objetivos e a abrangência cultural da arte concreta. Nesse texto, o poeta afirma o vínculo da arte concreta com a sociedade moderna e industrial e, por fim, declara o interesse dos concretistas pela cultura visual popular e urbana.⁹ No miolo da revista, havia reproduções de obras e poemas, a lista de participantes e um mínimo currículo de cada um deles.¹⁰ Junto desses dados, estavam ensaios de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Pignatari e Ferreira Gullar sobre as balizas teóricas da poesia concreta, além do texto “O objeto”,¹¹ de Waldemar Cordeiro, com argumentos a favor da autonomia e da universalidade da arte.

Em “o objeto” [fig. 1], Cordeiro apresenta a concepção de arte concreta baseando-se, sobretudo, nas idéias do teórico da estética alemão do século XIX Konrad Fiedler, criador da teoria da visibilidade pura, para quem a arte, assim como a ciência, é uma forma de conhecimento do mundo. Em seus escritos, Fiedler afirma ser a arte uma atividade independente de qualquer conteúdo que anteceda sua própria formalização.¹² Seguindo

esse raciocínio, Cordeiro argumenta que apenas o objeto artístico é capaz de oferecer os parâmetros para sua própria apreciação e análise. Portanto, a obra não é a expressão de um pensamento intelectual, de uma ideologia ou da individualidade do artista, mas um *produto* cujos conteúdos são os próprios elementos intrínsecos a ela. Por fim, o autor declara que a arte contemporânea “é o barroco da bidimensionalidade”, destacando o tempo e o movimento como aspectos centrais da arte concreta.

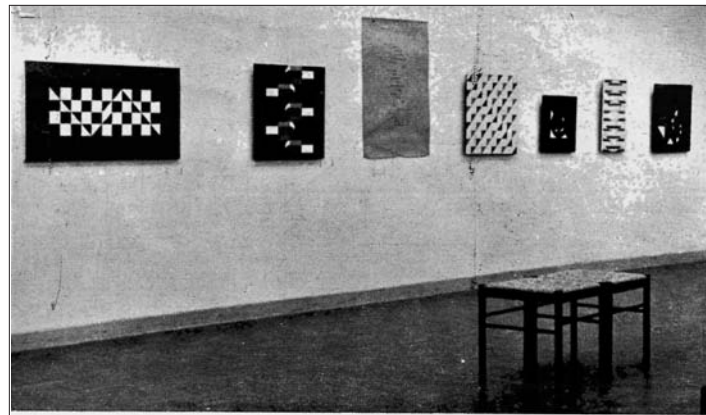
Ferreira Gullar expôs sua compreensão da arte concreta no artigo “Pintura concreta”, publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 10 de fevereiro de 1957. Além de argumentar contra a noção de arte como representação das aparências, ele afirma que a arte é uma linguagem simbólica e que sua recepção está condicionada ao contexto histórico-cultural em que se manifesta. Em suas palavras,

(...) a arte é um diálogo entre dois homens só na medida em que esses dois homens são contemporâneos do ponto de vista cultural (...) porque a arte é simbólica, porque *não trata de questões racionalmente definíveis*, porque não se refere a uma realidade sensorial bruta, mas a um tempo cultural, por isso, as formas da arte não podem ser tomadas pela sua relação direta com o real.¹³

Embora defenda a independência da arte em relação às aparências das coisas, o argumento de Gullar diverge das concepções de Waldemar Cordeiro, sobretudo, ao afirmar que a arte não trata de questões racionais, além de enfatizar seu caráter simbólico e seu vínculo com a história e a cultura de cada época.

A reação de Cordeiro aparece no texto “Teoria e prática do concretismo carioca”,¹⁴ publicado na revista *arquitetura & decoração* no. 22 [fig. 2]. O líder do grupo ruptura discorda de Gullar, pois aspira a uma linguagem artística de caráter universal que comunique independentemente do contexto histórico-cultural. Segundo ele, se a comunicação por meio da arte estivesse condicionada à cultura, não poderíamos apreciar um afresco renascentista de Giotto, por exemplo. Cordeiro não aceitava a afirmação de Gullar de que a arte é simbólica, pois, para ele, a arte é um objeto real inserido no mundo concreto, real: “em virtude dessa sua inserção na realidade, a arte deixou de ser símbolo. Ela é o que é”.¹⁵

Em seguida, Cordeiro afirma haver uma identidade entre a produção dos artistas cariocas e as idéias de Gullar. Critica as obras dos artistas do Rio dizendo que não têm “rigor formal



teoria e prática do concretismo carioca

não resta a menor dúvida: a diversificação das idéias é fator de desenvolvimento da cultura. não vejo, porém, como se podem considerar fatores de evolução as digressões críticas dos jornalistas que encararam a exposição nacional de arte concreta através de todos aqueles preconceitos e frases-feitas que compõem o acervo rotineiro de uma sub-atividade cultural, quase sempre justificável somente do ponto de vista de interesses pessoais.

é, pois, evidente que os opostos devem ser procurados no próprio setor de vanguarda.

o levantamento das características e das afinidades dos expositores da exposição nacional de arte concreta possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem — salvo raras exceções — aos grupos do rio e de são paulo, respectivamente. esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações.

ferreira gullar oferece uma amostra de super-estrutura fiel da posição artística dos concretistas cariocas: estes ainda não deram o saldo qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos. por isto mesmo, ferreira gullar, para poder explicar a sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a repisar, mais uma vez, o já tautológico exemplo kandiskiano da maçã, do símbolo da maçã e da ausência da maçã. neste ponto, o esforço de gullar se inscreve na atribulada literatura dos flexormillietdegand, para uma justificação “a-posteriori” da arte não-figurativa. essa tentativa, algo tardia, parece ignorar que a obra de arte criativa e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã: é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou também de ser símbolo. ela é o que é.

Fig. 2. Waldemar Cordeiro, “Teoria e prática do concretismo carioca”, *arquitetura & decoração*, no. 22 (maio-abril 1957).

e cromático” e que eles trabalham no âmbito da arte abstrata e não da arte concreta.¹⁶ Menciona o uso da cor marrom nos quadros de Ivan Serpa como um exemplo do *desnorreamento* dos artistas dos cariocas. Para Cordeiro, o marrom, uma cor terciária, era um recurso típico da pintura ilusionista e, portanto, completamente inadequado à estética concreta. Por último, afirma: “a teoria do concretismo carioca é uma meia de espuma-de-náilon, tamanho único: serve tanto para eles como para Lívio Abramo e Arnaldo Pedroso d’Horta”.¹⁷

Em texto publicado na revista *HABITAT*, José Geraldo Vieira, crítico que se manteve distante das disputas teóricas, vê com clareza que o termo concretismo, quando aplicado à



Fig. 3. Ferreira Gullar, “I - O Grupo de São Paulo”, *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical* (Rio de Janeiro), 17 de fevereiro de 1957.

I Exposição Nacional de Arte Concreta, é “uma rubrica genérica (ou particularista)”.¹⁸ Ou seja, ou o conceito de arte concreta era amplo demais, ou os artistas que ali se reuniam trabalhavam a partir de conceitos distintos. Segundo Vieira, artistas como Rubem Ludolf, os irmãos Oiticica e Judith Lauand não poderiam ser chamados de concretistas, pois permaneciam vinculados à tendências de L’École de Paris.

A polarização entre os grupos havia sido reforçada pelos artigos “I – O Grupo de São Paulo” [fig. 3] e “2 – O Grupo do Rio”, de Ferreira Gullar, e “Paulistas e Cariocas”, de Mário Pedrosa, publicados entre 17 e 24 de fevereiro de 1957, no *Jornal do Brasil*.¹⁹ As análises dos dois críticos coincidem em diversos pontos. Ambos assinalam que os artistas de São Paulo estão interessados na dinâmica visual e nas explorações temporais do espaço, enquanto os cariocas estão preocupados com o tratamento pictórico, com a matéria e a integração entre a forma e o suporte. Gullar se atém às diferenças entre os materiais utilizados pelos grupos. Pedrosa declara que os paulistas são mais teóricos que os cariocas. Em sua opinião, enquanto os

primeiros “amam sobretudo a idéia”, os segundos são mais empíricos e negligentes do ponto de vista doutrinário.²⁰

Os dois críticos dedicam atenção especial às diferenças entre o modo como os grupos lidam com a cor. Pedrosa aponta o uso de cores elementares, chapadas e contratantes nas telas dos paulistas. Com uma ponta de ironia, sua avaliação insinua um juízo crítico negativo, pois considera que nos trabalhos de São Paulo as cores estão aprisionadas aos padrões formais.²¹

Ao analisar *Triângulos com movimento espiral* [8], de Fiaminghi, Gullar elogia o dinamismo visual da obra, mas reclama que “O fundo desse quadro é excessivamente duro, opaco, e muito embora o artista consiga nele o que pretendeu, não criou um quadro belo, sensível.” Para Gullar, os trabalhos do grupo paulista, de modo geral, padeciam de falta de cuidado com a cor.²²

As obras de Cordeiro são questionadas pelos dois críticos. O artista é acusado de excesso de racionalismo, sendo comparado a um desenhista industrial que se limita a transpor para a tela uma idéia pré-concebida. Pedrosa, por exemplo, insinua que permanece preso à hierarquia entre figura e fundo, pois suas formas são apresentadas no centro do quadro.

Apesar das críticas dirigidas a maior parte dos artistas de São Paulo, tanto Gullar quanto Pedrosa elogiam o dinamismo visual criado pela obra *Concreção 5629* (1956), de Luiz Sacilotto, composta por uma seqüência de triângulos pretos idênticos que se tocam alternadamente pelos vértices. Pautado na Teoria da Gestalt, Sacilotto cria uma ambigüidade entre figura e fundo que faz o observador construir mentalmente triângulos brancos e pretos de diferentes posições e tamanhos. Os elementos pretos, levemente tridimensionais, potencializam a vibração ótica da obra.

Sobre os artistas do Rio, os dois críticos destacam o caráter subjetivo e sensual de suas pesquisas cromáticas. Para Gullar, enquanto os paulistas partem de um problema comum (a questão do dinamismo visual), os cariocas traçam caminhos individuais. Em sua opinião, Volpi e Silva Costa seriam os que melhor conseguiram conciliar o rigor concretista com as pesquisas pictóricas. O crítico destaca também a singularidade das investigações de Clark. A artista usava pistola para pintar com tinta industrial sobre compensado, como alguns de seus colegas de São Paulo, mas suas pesquisas com a “linha orgânica” (conceito utilizado por Lygia Clark para denominar a linha formada pela justaposição de duas superfícies) traziam à tona a presença material do quadro, o que se diferenciava do uso da tela como mero suporte para a imagem, como era utilizada pelos paulistas.²³



Fig. 4. Ferreira Gullar, "Ivan Serpa se define: 'Sou pintor concreto'", *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 3 de março de 1957.

A *I Exposição Nacional de Arte Concreta* colocou lado a lado trabalhos de grupos que, a princípio, antes dela, haviam estabelecido contatos apenas pontuais. Assim como os artistas trabalhavam sob parâmetros distintos, também os críticos, como não poderia deixar de ser, eram guiados por idiossincrasias e, muitas vezes, partiam de expectativas que não coincidiam com os objetivos dos artistas. As críticas de Pedrosa e Gullar ao uso restrito da cor nas obras dos paulistas parece reivindicar uma atitude à qual os artistas do grupo ruptura não haviam se proposto. Se eles queriam justamente combater o tonalismo, como reclamar a falta de nuances cromáticas em suas obras? Para esses artistas, não interessava a materialidade

do suporte, pincelas e sutilezas cromáticas, pois a função dos materiais era simplesmente tornar a *idéia visível*.

Por outro lado, a crítica de Cordeiro a Ivan Serpa parte também de restrições em reconhecer qualidades numa obra que não se pautava em parâmetros industriais de produção, mas que, nem por isso, poderia ser acusada de falta de objetividade. Durante os anos cinquenta, Serpa havia experimentado diversos materiais, incluindo tintas e suportes industriais. Além disso, o artista não prescindia da geometria, tampouco do dinamismo ótico. Em depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 3 de março de 1957, Serpa declara: "Sou pintor concreto" [fig. 4]. Sua fala demonstra que, para ele, a arte concreta incluía o tonalismo e a preocupação com a integração dos elementos: "O problema da arte concreta para mim não fica somente na cor pura, mas também nas suas modulações indefinidas — que possuem a sua importância. O espaço, por sua vez, deve estar em íntima ligação com a idéia total do quadro e da cor".²⁴ O trabalho de Serpa problematiza a lógica da velocidade e da repetição. Suas obras não são regidas por um algoritmo que possa ser reconstruído mentalmente pelo observador, como em Nogueira Lima e Fiaminghi, por exemplo. Sua sistemática não é previsível. Em *Ritmos resultantes* (c. 1952) o ritmo é criado pela repetição de padrões formais aliados à pesquisa de tonalidades. A tela é toda movimento, mas a velocidade da leitura por vezes tropeça (ou se torna mais lenta) ora pelo aparecimento de uma cor que não segue o padrão geral do quadro, ora por uma sutil mudança formal ou de direção. Além disso, a obra sugere uma leitura de trás para frente, da direita para esquerda, pois o olhar é atraído pelos padrões regulares que se encontram à direita.

Apesar das arbitrariedades e dos sectarismos de ambos os lados, não há dúvida de que os debates aqui mencionados nos ensinam a ver a arte concreta realizada no Brasil durante os anos cinquenta. Acredito que a cautela do historiador contemporâneo ao lidar com essa fortuna crítica deva se concentrar no cuidado em evitar generalizações. Por exemplo, a crítica dirigida a Cordeiro em relação ao excesso de centralidade da figura de suas obras parece bastante adequada aos trabalhos apresentados por ele na *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, mas não se aplica ao conjunto de sua produção do período. Na pintura *Idéia visível* (1956), um conjunto de linhas pretas, intercaladas, ocupam toda a área branca da tela suscitando a idéia de movimento dentro de um espaço que sugere, simultaneamente, as sensações de tensão e expansão.

NOTAS

- Na época, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro era sediado no prédio do Ministério da Educação e da Saúde, na capital carioca.
- As reflexões aqui apresentadas foram instigadas pela exposição *Concreta'56. A raiz da forma*, realizada em 2006, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob curadoria do crítico Lorenzo Mammí. Em comemoração aos 50 anos da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, essa mostra buscou reconstituir, da maneira mais fiel possível, o evento original realizado em 1956 e 1957. Como informa Mammí, embora o nome de Amílcar de Castro conste no convite da exposição, o artista não enviou trabalhos à mostra. Ver: "Concreta' 56: a raiz da forma", *Concreta' 56: a raiz da forma*, (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006), 37.
- Os textos sobre a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* encontram-se dispersos em arquivos de jornais, revistas e coleções particulares, sendo que alguns foram re-publicados em coletâneas sobre a arte construtiva no Brasil. O estudo aqui apresentado baseia-se em textos paradigmáticos que compuseram o debate, bem como em notícias de época que ajudam a contextualizar a recepção da mostra. A seleção foi feita a partir de um levantamento realizado nas principais revistas de arte dos anos cinquenta (*arquitetura & decoração*, *HABITAT*, *Forma e Módulo*), e a partir dos livros com coletâneas de textos sobre o período.
- Alexandre Wollner enviou trabalhos, mas não participou diretamente da organização da mostra, pois vivia desde 1954 na Alemanha, onde cursava a Escola Superior da Forma de Ulm. Geraldo de Barros era um dos membros fundadores do grupo ruptura, porém, desde 1954, estava afastado da pintura, dedicando-se à função de desenhista de móveis da cooperativa de trabalho Unilabor.
- Desde o final da década de quarenta, o pintor atuava como crítico de arte na imprensa paulistana destacando-se, ao lado de Mário Pedrosa, como uma das primeiras vozes a defender a arte abstrata no Brasil.
- Waldemar Cordeiro, "Arte industrial", *arquitetura & decoração*, no. 27 (fevereiro/março 1958).
- Mário Pedrosa, "Grupo Frente", cat. exp., *2ª Mostra do Grupo Frente*, (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1955).
- O crítico Rodrigo Naves analisou as relações entre a obra de Volpi e a arte concreta no artigo "A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas" (2007) a ser publicado pelo Museum of Fine Arts, Houston.
- Décio Pignatari afirma: "Todas as manifestações visuais interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maquetes desenhadas por Max Bill." O interesse dos poetas concretos por meios de comunicação modernos aparece também no depoimento de Décio Pignatari a Audálio Dantas, em 03 de dezembro de 1956. Ver: Pignatari, "Arte concreta: objeto e objetivo", *arquitetura & decoração*, no. 20 (novembro/dezembro 1956) e Audálio Dantas, "Pintura, desenho, escultura e poesia na exposição nacional de arte concreta", *Folha da Noite* (São Paulo), 03 dezembro, 1956.
- De acordo com Lorenzo Mammí, as obras reproduzidas na revista *arquitetura & decoração* no.20 nem sempre correspondem aos trabalhos que participaram da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*. Ver: Mammí, "Concreta' 56", 33.
- Cordeiro, "O objeto", *arquitetura & decoração*, no. 20 (novembro/dezembro 1956).
- Ver: Konrad Fiedler, "Del giudizio sulle opere d'arte figurativa", em Roberto Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo. Una esemplare guida alla comprensione del linguaggio della opera d'arte*, (Aldo Garzanti Editore, 1977), 63–72.

- Sublinhado do autor. Ferreira Gullar, "Pintura concreta", *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 10 fevereiro, 1957.
- Waldemar Cordeiro, "Teoria e prática do concretismo carioca", *Arquitetura & Decoração*, no. 22 (março/abril 1957).
- Ibid.
- NdoE. Quando Waldemar Cordeiro afirma que o grupo do Rio de Janeiro não tem rigor formal e cromático, se refere a dois antecedentes: o postulada da Bauhaus sobre as cores primárias e seu uso posterior em todas as variantes de Arte Concreta.
- Na época, as obras de Lívio Abramo e Arnaldo Pedrosa d'Horta se caracterizavam pela conciliação entre figuração e abstração, pois exploravam qualidades específicas dos elementos visuais, porém sem abandonar completamente a referência ao real.
- José Geraldo Vieira, "Exposição Nacional de Arte Concreta", *HABITAT*, no. 38 (janeiro 1957).
- Ferreira Gullar, "1 - O Grupo de São Paulo", *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 17 fevereiro, 1957; Pedrosa, "Paulistas e cariocas", *Jornal do Brasil*, 19 fevereiro, 1957; Gullar, "2 - O Grupo do Rio." *Jornal do Brasil* – Suplemento Dominical, 24 fevereiro, 1957.
- Argumentos presentes nos textos "1 - O Grupo de São Paulo" e "Paulistas e cariocas".
- Pedrosa, "Paulistas e cariocas", *Jornal do Brasil*, 19 fevereiro 1957.
- Gullar, "1 - O Grupo de São Paulo".
- Lorenzo Mammí chama a atenção para essas diferenças em: Mammí, "Concreta' 56", 43.
- Ferreira Gullar, "Ivan Serpa se define: 'Sou pintor concreto'", *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 03 março, 1957.

LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS EN LOS DISCURSOS DEL ARTE EN MÉXICO

Leticia Torres
 CURARE, *Espacio crítico para las artes, México*



Ilus. 1. Ramón Alva de la Canal, portada de *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, no. 3 (México, D.F.), septiembre y octubre de 1928 (izq.), donde publicó “La escultura en México” (der.).

En el número dos de la revista *Forma* de noviembre de 1926, se publicó una encuesta sobre escultura que se aplicó a dos pintores, cuatro escultores y un arquitecto. Se les preguntó, entre otras cosas, si pensaban que la escultura de México vivía un periodo revolucionario constructivo. La respuesta del escultor José Fernández Urbina fue tajante; aseveró que no se había podido hacer escultura revolucionaria porque no había arquitectura revolucionaria.¹ Dos años más tarde, el pintor Ramón Alva de la Canal escribiría un artículo titulado “La escultura en México”,² en el que afirmaba que una escultura fuera de la arquitectura era un objeto estorboso y molesto [ilus. 1]. Culpaba a los arquitectos de esa situación ya que sólo utilizaban las molduras de yeso y la pintura de brocha gorda en sus construcciones, únicos medios que entendían. Además, los describía como “niños bien” que podían pagar un título para presumirlo en el medio burgués en el que posar como artista vestía mucho. Para Alva de la Canal la única manera de contrarrestar esta situación era convertir a pintores y escultores en *arquitectos*. En su texto concluía que: “Tenemos que encaminar todos nuestros esfuerzos para hacer una arquitectura fuerte y actual [...] una gran arquitectura en la que actúe la escultura tal y como debe ser, lo mismo que la pintura mural, y, sólo entonces, se producirá una verdadera revolución escultórica en México”.³

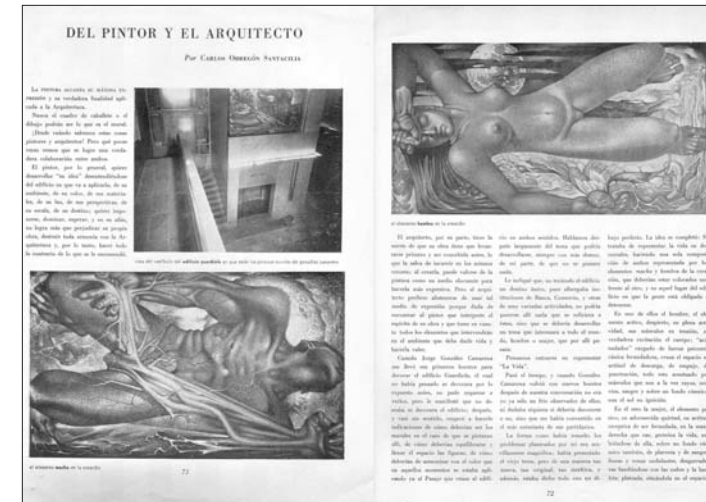
En agosto de 1929 se nombró a Diego Rivera director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional

Autónoma de México. En diciembre de ese año presentó a las autoridades universitarias un novedoso plan de estudios de profundos alcances sociales, que despertó el descontento de los alumnos de la Facultad de Arquitectura. ¿Qué fue lo que causó el enojo del gremio arquitectónico, conflicto que terminó con la renuncia de Rivera a mediados de 1930? En una declaración que el pintor entregó a la prensa, al referirse a su plan de estudios ya aprobado por el Consejo Universitario, afirmaba que “con ese plan no se trataba de hacer arquitectos sino de enseñar a los pintores y escultores la arquitectura que les es necesaria para su oficio”.⁴ Según Rivera, la acción de la Facultad de Arquitectura en su contra no podía explicarse sino como una extralimitación (de exceso de celo gremial o deseo de acaparar para ella sola la cultura necesaria para todos los artistas) ya que la enseñanza, médula de las artes plásticas, no podía ser sino la misma para todas las disciplinas artísticas. Desde luego, el plan de estudios riveriano incluía asignaturas como composición de formas abstractas destinadas a la arquitectura, ejercicios creativos de composición elemental arquitectónica, teoría de la arquitectura, curso sobre los conocimientos de materiales y estabilidad de las construcciones, entre otras. Sin embargo, esto no justificaba los fuertes desencuentros entre artistas y arquitectos.⁵

Tal vez Alva de la Canal tenía razón al considerar a los arquitectos parte de la pequeña burguesía que no aceptaba las tendencias político-social revolucionarias ni la inclusión de los obreros en las aulas de la Universidad,⁶ pues el nuevo programa implicaba, como lo afirmaría Rivera:

el deseo de hacer accesible al mayor número posible de trabajadores el beneficio de la enseñanza del arte para la mejoría material e intelectual de su vida [...] además que cumplía con las necesidades profesionales y sociales de los trabajadores del arte en México y de los obreros en general.⁷

La controversia entre arquitectos y pintores no era nueva. Se comenzó a desarrollar desde principios del siglo XX, en conflictos como la huelga de la Academia de San Carlos de 1911 o los ataques de los arquitectos a las primeras decoraciones murales diez años después. Para Rivera este gremio era sumamente conservador y se encontraba alejado de las necesidades sociales.



Ilus. 2. Carlos Obregón Santacilia, “El pintor y el arquitecto”, *Ars*, (México, D.F.), abril de 1942.

En 1942 la revista *Ars* publicó un artículo del arquitecto Carlos Obregón Santacilia sobre los murales del edificio Guardiola, de su autoría, que el pintor Jorge González Camarena ejecutó para el vestíbulo [ilus. 2]. En este escrito afirmaba que la pintura alcanzaría su máxima expresión y su verdadera finalidad aplicada a la arquitectura, y que esto lo sabían tanto los pintores como los arquitectos, pero pocas veces se había logrado una verdadera colaboración entre ambos. Las razones que daba eran que el pintor, por lo general, quería desarrollar su idea desinteresándose del edificio, de su ambiente, de su color, de sus materiales, de su luz, de sus perspectivas y escalas; quería dominar, imponerse y en su afán no lograba más que destruir toda armonía con la arquitectura. Por otra parte, anotaba que la suerte del arquitecto es que su obra se construye primero, por tanto, prefería abstenerse de utilizar la pintura mural puesto que dudaba encontrar al pintor que interpretara el espíritu de su proyecto, que tomara en cuenta el ambiente que le da vida y sentido. Señalaba que su gremio incurría en ese error, porque el arquitecto sí podía valerse de la pintura mural como un medio elocuente para hacer más expresiva su obra.⁸

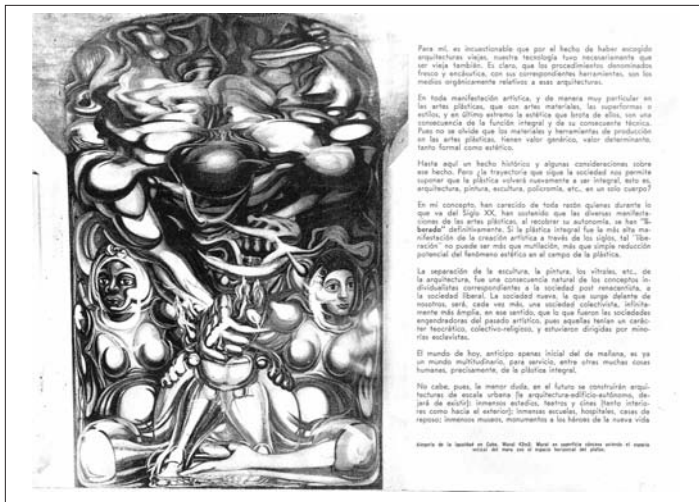
La observación del arquitecto Obregón Santacilia era acertada. Estos artículos reflejan no sólo la convicción de los artistas de que la obra plástica lograba su máxima expresión cuando se funde a la arquitectura, sino también revelan la poca disposición de ambos gremios para interactuar en proyectos nuevos y discutir sobre técnicas, temáticas, lenguajes artísticos y función integral de la plástica. Desde las primeras decoraciones murales (realizadas en el edificio de la Preparatoria en 1922) se anunciaba un movimiento muralista mexicano independiente del desarrollo de las otras artes. Auspiciados generalmente por el gobierno, los pintores, sobre todo Diego Rivera, cubrían grandes superficies de muros, sin importar la antigüedad del

edificio. Con todos sus apelativos, retóricas, contradicciones, propuestas, conflictos y desgastes, el muralismo mexicano había trascendido a otros países del continente y se había erigido como la apoteosis de las clases sociales reivindicadas por los gobiernos posrevolucionarios.

En realidad pintores y arquitectos no tenían la necesidad ni el interés de proponer o defender la integración plástica tal como se concibió a mediados del siglo XX. Para los artistas, un mural podía pintarse en cualquier sitio. Así lo sostenía David Alfaro Siqueiros en su manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, dado a conocer en Nueva York en 1934,⁹ en el que incitaba a impulsar el aprendizaje de la pintura mural exterior, pública, en la calle, en los costados libres de los altos edificios. Ahí se colocaban estratégicamente los *affiches*, frente a las masas, mecánicamente producida y materialmente adaptada a las realidades de la construcción moderna y, por supuesto, sin tomar en cuenta e incluso ni mencionar la participación del arquitecto. Para Rivera, los arquitectos académicos preferían murales que no pudieran ser vistos, pinturas representativas que dejaran la pared tan vacía como antes de ser pintada. Sin embargo, señalaba que era importante comprender que una verdadera pintura mural era una parte funcional y necesaria de la vida de la construcción, un elemento de unión entre el edificio y la sociedad humana que lo utiliza y que al fin de cuentas es la única causa y razón que tiene el mural para existir.¹⁰

La denominación “integración plástica” no apareció en la historiografía nacional sino hasta la década de 1940.¹¹ Movimiento, concepto, intereses políticos y económicos, utopía, imagen de progreso, espejismo desarrollista, necesidad urbana, corriente internacional, continuidad o fin del movimiento muralista mexicano, dictado de las grandes potencias imperialistas: ¿dónde podríamos colocarla? Quizá fue una especie de crisol donde divergieron y convergieron políticas relacionadas con la economía, la sociedad, la cultura y el arte. Un momento generador de reflexiones, de encuentros y desencuentros, de cuestionamientos, de innovaciones o sumisiones. La integración plástica encontró en el México de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX una sociedad que soñaba con la industrialización y el progreso, con la independencia económica y el bienestar social; una nación que se debatía entre los fuegos del imperialismo y el expansionismo capitalista; un país que luchaba y basaba sus esperanzas en la unión de su sociedad, a través de discursos nacionalistas, en vías de alcanzar la modernidad.

En 1948 los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco retomaron la revista de arquitectura *San Carlos* y le cambiaron el nombre por el de *Espacios*. En el editorial del primer número,



Ilus. 3. David Alfaro Siqueiros, "Hacia una nueva plástica integral", *Espacios*, no. 1 (México, D.F.), septiembre de 1948.

los directores afirmaban que existía incompatibilidad entre el arte y la arquitectura así como entre el arquitecto y la sociedad; esa discrepancia no era más que "una consecuencia amarga de ese propósito, inconsciente a veces, de predominio exclusivista que trae el universitario y que no ha permitido el establecimiento de una corriente de influencias recíprocas en donde prospere un bienestar común".¹² En su caso, puntualizaban, "vemos que el arte arquitectónico, depende de la colaboración de muchos individuos; es un arte colectivo y refleja la fisonomía de la comunidad entera",¹³ a su vez comentaban que: "el arte pictórico y arquitectónico requieren forzosamente relacionarse dentro de entidades arquitectónicas y sociales".¹⁴ Con los principios de la Bauhaus declaraban que también el mueble, la cerámica y las artes menores "deberán pensarse en términos del espacio arquitectónico que van a ocupar".¹⁵ Desde las ilustraciones de sus primeras páginas se hacía alusión a la Bauhaus y a la arquitectura moderna internacional. La revista *Espacios* sirvió de tribuna para pintores, escultores y arquitectos de las diversas corrientes, interesados en la integración. Fue un órgano incluyente que dedicó sus páginas a la arquitectura y a las artes.

En el primer número de *Espacios* se publicó el artículo de Siqueiros "Hacia una nueva plástica integral" [ilus. 3]¹⁶ en el cual el muralista definió sus conceptos de integración; lineamientos que utilizó no sólo en sus trabajos plásticos sino que también fueron la base de sus críticas, escritos y enfrentamientos públicos generados a partir del auge de esta corriente en el país. Inicialmente Siqueiros se refería a los distintos momentos de la historia de la humanidad en que se había dado la integración plástica, alusión utilizada por varios de los autores que se acercaron al tema. Se manifestaba a favor de un trabajo colectivo en una época de gran individual-

ismo, a través de una coordinación plástica; señalaba que la separación de las artes fue una consecuencia aberrante de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad pos-renacentista, y luego a la sociedad liberal. Para el pintor, las sociedades nuevas (neodemocráticas y socialistas) serían cada vez más colectivas y todos los países tendrían necesariamente, como en las mejores épocas del pasado, que desarrollar un carácter plástico integral, de acuerdo con la vida moderna. Es decir, estas obras no podrían emanar sino de la nueva tecnología, científica y mecánica. Hay una cierta resignación en su discurso, revestida por un halo de utopía, la cual llama la atención en un pintor que se distinguía por su implacable activismo ideológico afiliado al comunismo soviético.

Siqueiros entretejió toda una red de elementos a los que llamó funcionales, que se relacionan entre sí y dan coherencia a sus conceptos pero también esbozan sus contradicciones. Habla de funcionalidad integral del discurso visual vinculado y representativo de la sociedad impulsora de las artes plásticas; de una sociedad dinámica; del espectador en constante movimiento; de una tecnología psicológico-política que no podría manifestarse como simple agregado decorativo, siendo elocuente en una estructura formal neorrealista. Abogaba por la policromía de las obras, por la experimentación de nuevos materiales y por la utilización de todos los instrumentos que habían desarrollado la ciencia y la tecnología para facilitar y enriquecer la obra plástica figurativa, realista, moderna, ideológicamente combativa y didácticamente revolucionaria.¹⁷

De este escrito se derivan muchos otros en los que retoma y desarrolla ampliamente algunas de estas modalidades.¹⁸ Varios de ellos se refieren a obras de integración plástica realizadas entre 1950 y 1955 y se caracterizan por ser sumamente críticos y polémicos; como la conferencia que dictó, en 1953 en la Casa del Arquitecto de la ciudad de México, con motivo del encuentro sobre integración plástica en el cual participaron, además, los arquitectos Raúl Cacho, Juan O'Gorman y Enrique del Moral, entre otros. Para este evento, Siqueiros redactó 16 cuartillas que tituló "Arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura". Posteriormente se publicaron sólo 39 incisos de este texto en la revista *Arte Público* de noviembre de 1954.

En esta conferencia, escrita con gran sarcasmo, el pintor esbozaba las tendencias artísticas formales que imperaban en los ejemplos más relevantes de la arquitectura integral del México de los años cincuenta: Ciudad Universitaria, Centro Urbano Presidente Juárez y el Museo Experimental El Eco; los estilos visuales que resaltaba Siqueiros, con ciertos matices, fueron los que efectivamente coexistieron en la integración de

esa época. Sobre Ciudad Universitaria comentaba que existían dos estilos arquitectónicos visibles: el "lecorbusiano" y el que se inclinaba a mexicanizar la arquitectura internacional, recubriéndola con "vestidos, huipiles y camisas mexicanas". Para el pintor esta arquitectura era como "Una norteamericana típica que simplemente regresaba de Cuernavaca".¹⁹

A la Biblioteca, obra arquitectónica y plástica de Juan O'Gorman, la calificaba como una construcción internacionalista tapada con un mal zarape mexicano-prehispánico, truco meramente ornamental. De la decoración del Estadio Olímpico, realizada por Diego Rivera, señalaba que era notable el primitivismo; que no implicaba la continuación realista del movimiento pictórico mexicano, ni que tampoco era un paso hacia adelante, sino que significaba un retroceso. Objetaba que nuevamente se había caído en el error de la época del porfirismo y del inicio del arte revolucionario: creer que se nacionalizaba y se mexicanizaba la plástica simplemente poniéndole la epidermis de las culturas ancestrales y tradicionales de México. En escritos anteriores, Siqueiros había desacreditado el camino que había seguido el muralismo mexicano, al cual tachaba de arcaico en su técnica, turístico y burocrático en su proyección social, recóndito en su ubicación. Este salía de sus catacumbas sólo en monografías selectas, para goce exclusivo de *amateurs* extranjeros. Dichas críticas no eran exclusivas del muralista. Ya desde la década de 1930 diversos artículos manifestaban que en el arte pictórico mexicano se evidenciaba cierta decadencia, folclorismo, cerrazón y retraso creativo.

Para Siqueiros las obras de Ciudad Universitaria habían manifestado profundas diferencias entre las tendencias de Rivera y O'Gorman —arcaicas y prehispanistas— y la desarrollada por él y José Chávez Morado —figurativa, realista y, por lo tanto, moderna—, sobre todo en el tratamiento de las formas plásticas en relación con el realismo pictórico. Al parecer el artista seguía sosteniendo que *no había más ruta que la suya*.

La tercera corriente la denominaba la de los importadores y la calificaba como un peligroso neoporfirismo intelectual que intentaba introducir al país las decadentes influencias internacionales. Como ejemplo mencionaba el Centro Urbano Benito Juárez que, según Siqueiros, a nombre de una arquitectura y una pintura modernas, los autores habían producido una obra de tipo semifigurativo, de la más palpable superficialidad y con la convicción que no era necesario expresar cosas útiles al pueblo. Indicaba que, como resultado de este estilo, "los balcones —del multifamiliar— pintados de verde, naranja, azul, rojo indio, etcétera, parecían tapetes colgados hacia la calle",²⁰ y que además eran prehispanistas. Asimismo, mencionaba al

Museo Experimental El Eco, obra de Mathias Goeritz, como la prueba más directa de esta última tendencia. Lo calificaba como "cabaret galería [...] centro de negocios con el sueño del arte [...] lugar para explotar la estupidez de los nuevos ricos mexicanos: para que estos se sientan en París."²¹ Sin embargo, no emitió juicio alguno sobre la propuesta arquitectónica, artística y conceptual de la obra.

En síntesis, para Siqueiros la arquitectura tenía que ser práctica, realista por sus características y proyecciones sociales y no una expresión artística del más barato cosmopolitismo o neo-prehispanismo. Debía tener un sentido popular, no aristocrático ni intelectualista disfrazado de popular. "Una arquitectura sin lo escenográfico [...] sin lo espectacular, sin lo porfiriano, sin lo falso monumental".²² Esta conferencia poco analítica y retórica en su discurso provocó innumerables respuestas en su tiempo, tanto de artistas y arquitectos como de críticos del arte.²³

Por su parte, Carlos Mérida fue quien introdujo el concepto de *americanismo* en los años veinte en México y que desde la década de los treinta se pronunció a favor de un arte más libre, más poético y lírico, de invención controlada y no de pobreza imitativa. Siqueiros lo ubicó dentro de la corriente de los importadores, también escribió algunos artículos relacionados con el tema. Después de haber participado en varias construcciones de tipo integral, el pintor [guatemalteco] redactó a manera de manifiesto once puntos sobre el desarrollo de la pintura funcional relacionada con la integración plástica publicada como introducción en el catálogo de su exhibición *Proyectos, maquetas muestras y pinturas recientes*, presentada en la Galería de Arte Mexicano, en octubre de 1953.²⁴ En resumen, para Mérida la pintura se encontraba en un callejón sin salida y seguiría siendo precaria mientras no volviera a su función natural que era la pintura arquitectónico-mural. En este sentido la pintura funcional era arte para las mayorías. Sobre el muralismo indicaba que ya había dejado de tener vigencia por lo limitado de su concepto, ya que se había gestado en un momento de crisis tanto creativa como social y sus resultados habían sido más románticos que analíticos. A diferencia del muralismo, la pintura funcional debería ser desinteresada y no como el nuevo realismo, que era un academismo disfrazado, apto para caligrafías políticas, de uso inmediato y útil para carteles. Planteaba la necesidad de utilizar nuevos materiales pero afirmaba que si las ideas eran producto de la academia muralista de nada servirían. Para Mérida la pintura funcional era como la música: desinteresada.

Dos artículos más del pintor aclaraban y ampliaban sus conceptos: "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano" (1953)²⁵ y "En torno a la integración" (1954). En el primero [ilus. 4],



Ilus. 4. Carlos Mérida, “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, *Pachacamac*, (Buenos Aires), junio de 1953.

Mérida enfatizaba que el arte integral era el arte del porvenir. Arte para las masas, público, a la vista de todos, para el goce emocional de las mayorías y que los ejemplos de esa nueva labor ya eran tan visibles cuan alentadores. Se encontraban en las iglesias, donde el espíritu artístico se expresaba con gran libertad, lejos de la presión del poder político y de la anárquica iniciativa privada. Indicaba que en México los intentos de integración se multiplicaban y como muestra de ello mencionaba dos obras de Ciudad Universitaria: la Biblioteca y el Estadio Olímpico que lo consideraba un esfuerzo nuevo y feliz que se alejaba de viciosas caligrafías políticas.

En el segundo texto, escrito después del mencionado encuentro en la Casa del Arquitecto, cambiaba de opinión y ponía en duda las obras de O’Gorman y Rivera. Indicaba que para corporeizar la integración no era preciso “llenar de monos más o menos neorrealistas las paredes de las construcciones, ni llenarlas de piedras de todos los colores en un pseudomodernismo fuera de tiempo y de lugar”.²⁶ El pintor llegaba a la conclusión de ser muy probable que el nuevo tipo de integración, cuando floreciera, lo conjugaría el mismo creador del proyecto quien, según el arquitecto del Moral, adoptaría nuevas soluciones, valiéndose del juego de contrastes, texturas y colores, dramatizando las formas y superando la etapa purista del funcionalismo. Carlos Mérida, a pesar de haber continuado con sus proyectos de integración tanto en Guatemala, su país natal, como en México, comulgaba con la idea de una arquitectura integral estructurada de tal forma que no se necesitara la participación directa del artista plástico.

Por la misma época Mathias Goeritz publicó su ensayo “Arquitectura emocional: El Eco” (1954)²⁷ en el que anunciaba que su museo había iniciado las actividades de experimentación con el propio edificio que lo albergaba, ya que fue concebido

como una arquitectura cuya principal función era la emoción. Para Goeritz el arte y la arquitectura eran reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo, sin embargo, parecía que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, había perdido el contacto estrecho con la comunidad y exageraba la parte racional lo cual hacía que los individuos se sintieran aplastados por tanto funcionalismo, por tanta lógica y utilidad de la arquitectura moderna. Así, afirmaba que el hombre (tanto creador como receptor) exigiría algún día de la arquitectura que sus medios y materiales lo llevaran a una elevación espiritual y sólo cuando recibiera de ella emociones verdaderas se podría considerar arte. Sobre El Eco comentaba que “la integración plástica no fue comprendida como programa y que no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacer con los carteles de cine”²⁸ sino que se pensó en el espacio arquitectónico como elemento escultórico monumental y en la escultura como construcción arquitectónica casi funcional. Finalmente, el escultor insistía que El Eco no intentó ser más que un experimento cuyo fin era crear nuevamente emociones psíquicas en los visitantes sin caer en un decorativismo vacío ni teatral. Afirmaba que ese espacio quiso ser la expresión de una libre voluntad de creación tal cual, sin negar los valores del funcionalismo, intentaba someterlos bajo una concepción espiritual moderna.

Así, el auge de la integración plástica en México fue un momento que generó profundas discusiones, desde distintas tribunas, sobre la factibilidad de democratizar el arte así como de devolverle a la arquitectura su estatuto artístico. Pero también reveló las hondas diferencias entre los distintos gremios y, sobre todo, entre los artistas plásticos que coexistían en una época de cambios vertiginosos, contradicciones y de un nebuloso futuro de la creación plástica de México. No obstante, en los diversos discursos se percibe cierta esperanza de un mundo nuevo. Mundo que se debatía entre el fascismo y el imperialismo norteamericano, entre el inicio de una guerra fría que matizaría el rumbo geopolítico y el florecimiento de gobiernos autoritarios tanto de derecha como de izquierda. En el caso de México, entre el surgimiento de nuevas burguesías capitalistas que portaban como estandarte el desarrollo y la modernidad, apoyadas y favorecidas por los gobiernos que se autonombraron posrevolucionarios y el eminente abandono de los ideales revolucionarios que le dieron forma al arte mexicano de la primera mitad del siglo XX.

Quizás Diego Rivera tenía razón cuando afirmaba que la integración plástica era el resultado de un estado social homogéneo, de una sociedad sin clases. Señalaba que “la época histórica en que vivimos, dada la división de la sociedad en clases y la

lucha entre ellas, de opresores contra oprimidos y de éstos contra aquellos por su justa liberación, no es posible la llamada integración plástica para un arte que exprese a toda la sociedad: de ahí el fracaso rotundo de todo intento de realizarla en el terreno social y dentro del arte de Estado”.²⁹

NOTAS

- 1 *Forma* (México) vol. 1: núm. 2 (noviembre-diciembre de 1926): 7. La revista *Forma* se dedicó a las artes plásticas.
- 2 Ramón Alva de la Canal, “La escultura en México”, *Órgano de los pintores de México*, núm. 3, (septiembre-octubre de 1928): 6.
- 3 *Ibid.*
- 4 Diego Rivera, “Rectificación y desmentido”, *El Universal* (México, D.F.), 3 de abril de 1930. Véase: Raquel Tibol, *Arte y política: Diego Rivera* (México, D.F., Grijalbo, 1978), 96.
- 5 El plan de estudios íntegro de Diego Rivera se publicó en el libro biográfico de Beltrán D. Wolfe, *Diego Rivera, su vida su obra, su época*, (Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941) y la “Exposición de motivos para la formación del plan de estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas de México” lo incluyó Tibol en *Arte y Política*, 87–94.
- 6 La Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Artes Plásticas ocupaban las mismas instalaciones.
- 7 Rivera, “Rectificación y desmentido”.
- 8 Carlos Obregón Santacilia, “Del pintor y el arquitecto”, *Ars* (México, D.F.), (abril de 1942), 71–72.
- 9 Véase: Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998), 34–39.
- 10 Rivera, “Arquitectura y pintura mural”, *The Architectural Forum* (Nueva York), (enero, 1934), 3–6. Publicado también en Xavier Moisés, *Diego Rivera: textos de arte*, (México, D.F.: Colegio Nacional, 1996), 94–99.
- 11 NdelE. A diferencia de otros lugares en donde se habló de la integración plástica, en México no resultaba un concepto nuevo ya que reflejaba el bagaje de una continuidad histórica —extendida desde el renacimiento, por el lado europeo, hasta la tradición precolombina, por el otro. Este problema ya había sido discutido extensamente durante la consolidación del muralismo en el periodo posrevolucionario. Muchos de los textos de David Alfaro Siqueiros y de algún otro modo Diego Rivera dan cuenta del antecedente renacentista de los frescos, destacando dos aspectos fundamentales: (1) el uso de materiales y técnicas actuales; (2) el contexto revolucionario en el que se daba el movimiento mexicano (que nada tenía que ver con el renacimiento).
- 12 Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco, “Editorial”, *Espacios* (México, D.F.), núm. 1, septiembre de 1948.
- 13 *Ibid.*
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*
- 16 David Alfaro Siqueiros, “Hacia una plástica integral”, *Espacios*, núm. 1, (septiembre de 1948).
- 17 Siqueiros había planteado y trabajado varios de estos conceptos en escritos anteriores dentro de un contexto distinto. Su interés por la aplicación de materiales y herramientas productos de las nuevas tecnologías y de la ciencia en sus obras monumentales lo materializó en dos murales al exterior en la ciudad de Los Ángeles: “Mitin obrero” y “América Tropical” (1932) y en otro que realizó en una casa particular en Don Torcuato (Provincia de Buenos Aires): *Ejercicio Plástico* (1933). A partir de estas experiencias Siqueiros redactó dos escritos: “Los Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” conferencia que pronunció el 2 de septiembre de 1932 en el John Reed Club de Los Ángeles y “Qué es ‘Ejercicio plástico’ y como fue realizado” folleto publicado en Argentina en diciembre de 1933. Los dos textos versan sobre la necesidad

del trabajo colectivo y el significado revolucionario de utilizar en la plástica las nuevas tecnologías consecuentes con las realidades materiales de la época. También enfatiza la necesidad de realizar obra pública, hacia el exterior, a la vista de las masas como propaganda política subversiva. La aportación del artículo de *Espacios* fue que Siqueiros conjugó sus conceptos artísticos-políticos-revolucionarios a la problemática que generó la integración plástica: arquitectura, arte y función como unidad plástica.

- 18 Uno de los retos que implicaba la integración plástica fue la ejecución de murales al exterior. Siqueiros retoma con gran interés este tema y lo desarrolla recurrentemente, matizado por su discurso ideológico. Véase: Siqueiros, “Problemas técnicos sin precedente en Historia de Arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior”, *Arte Público* (México, D.F.), diciembre de 1952, o “El afiche como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural en el exterior”, *Arte Público*, diciembre de 1952.
- 19 Siqueiros, “La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura”, *Arte Público*, (noviembre, 1954–febrero, 1955).
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*
- 23 Véase, por ejemplo: Raúl Cacho, “Raúl Cacho vs. Siqueiros” *Arquitecto* (México, D.F., 1945), 15–18 y 49–50; o Juan O’Gorman, “O’Gorman contra Siqueiros”, en *La palabra de Juan O’Gorman* (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983).
- 24 Carlos Mérida publicó por primera vez algunos de los puntos con el título “Statement” en *Carlos Mérida, Carlos Mérida Paintings 1948–1951*, cat. exp., (Nueva York: The New Gallery, 1952).
- 25 Mérida, “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, *Pachacamac* (Buenos Aires, junio de 1953), 10–11.
- 26 Mérida, “En torno a la integración”, *Arquitecto*, 1954: 33, 34.
- 27 Mathias Goeritz, “Arquitectura emocional: El Eco”, *Cuadernos de Arquitectura* (Guadalajara, Jalisco), núm. 1, (marzo de 1954).
- 28 *Ibid.*
- 29 Diego Rivera, “Integración de la arquitectura y de las artes plásticas”, documento original con una nota que dice: “dictado a un reportero de *Excelsior*, agosto de 1956”. Consultado en Esther Acevedo et al, *Textos polémicos 1950–1957* (México, D.F.: Colegio Nacional, 1999), 626–33.

O CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE DE 1959: CONTRADIÇÕES DA SÍNTESE DAS ARTES

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
FAPESP, São Paulo

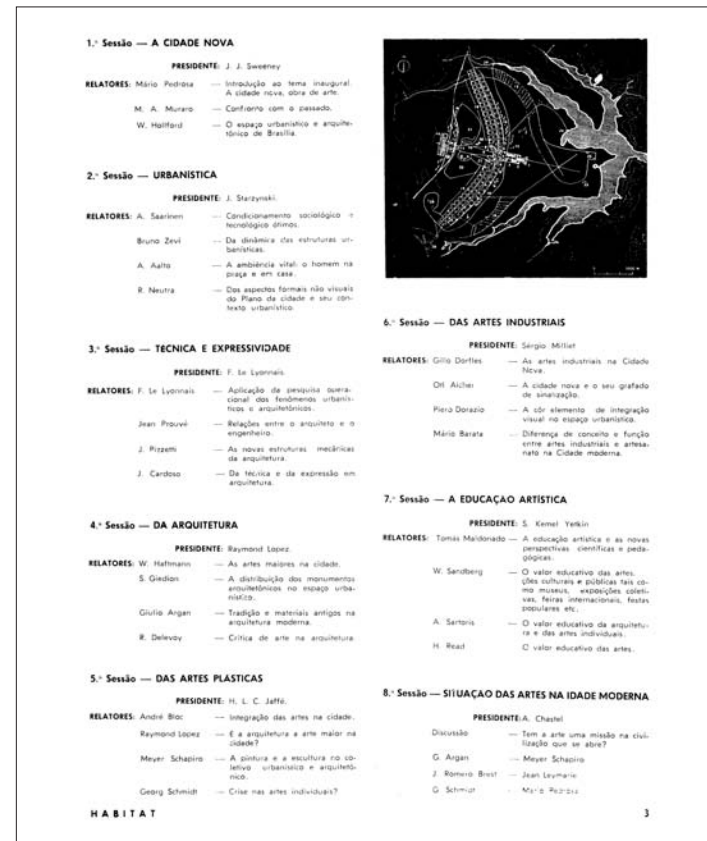


Fig. 1. Programa do Congresso, HABITAT, ano 10, no. 57 (novembro-dezembro 1959). Ilustrado com desenho do Plano Piloto de Brasília.

A comunicação proposta versa sobre o conjunto de resumos dos relatores que participaram do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, realizado entre os dias 17 e 25 de setembro nas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, e as polêmicas e discussões veiculadas pelos jornais no período de sua realização. Sob o tema “A cidade nova: síntese das artes”, que fora proposto pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa, o evento contou com os mais importantes críticos da época e foi composto de oito mesas temáticas.

Mesmo versando sobre uma cidade moderna ideal, houve uma identificação imediata entre o tema e a construção de Brasília, a nova capital brasileira. Desse modo, Brasília foi tomada como exemplo do sucesso e do fracasso das utópicas propostas modernistas. Esse ponto de inflexão pode ser percebido nos discursos dos críticos e arquitetos presentes, inclusive na fala de Mário Pedrosa, que aponta o fim do período moderno

e do procedimento individual dos artistas. O crítico propõe, alternativamente, que a atividade artística seja um ato coletivo e acredita que a reconstrução social humana possa gerar uma civilização estética.

Os documentos

O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 foi realizado entre os dias 17 e 25 de setembro nas cidades de Brasília (17, 18 e 19, no Palácio da Justiça — Supremo Tribunal Federal), São Paulo (21 e 22, no Auditório dos Diários Associados) e Rio de Janeiro (23 e 25, no recém inaugurado Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna). Em São Paulo, o evento coincidiu com a abertura da V Bienal de São Paulo, e uma exposição foi organizada pelos críticos Ferreira Gullar e José Roberto Teixeira Leite reunindo cinco artistas: Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Djanira da Mota e Silva, José Antonio da Silva e Franz Weissmann.

Sobre o evento existem três grupos de documentos. O primeiro refere-se ao conjunto de resumos que foram entregues preliminarmente ao congresso pelos relatores. Esses resumos foram publicados em vários órgãos da imprensa, destacando-se as edições dos dias 19/20 de setembro, 26/27 de setembro e 03/04 de outubro de 1959 do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e os números 57 e 58 da revista *HABITAT*, de novembro/dezembro de 1959 e janeiro/fevereiro de 1960.¹ O segundo grupo reúne as transcrições das oito sessões do congresso, tratando-se dos *Anais* do evento, que nunca foram publicados. Foram localizados, até agora, dois exemplares dos datiloscritos: um na biblioteca do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” e outro na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. O terceiro conjunto constitui-se das notícias e comentários publicados nos jornais e revistas da época, e cobrem desde os preparativos do Congresso até as reflexões posteriores, datadas desde fevereiro de 1959 até abril de 1960. O depositário principal desse conjunto é o Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, local onde foram consultados para a pesquisa.

Os resumos do Congresso

Para efeito dessa comunicação, foram eleitas três questões que compõem freqüentemente nos resumos dos relatores [fig. 1]: 1) a idéia de que o arquiteto é efetivamente o artista

que comanda, com ou sem colaboração, a síntese das artes; 2) a transformação da cidade e da arte com o advento das artes industriais; e 3) a crise da arte e da arquitetura que resultaria no fim da arte moderna e numa possível (ou não) síntese das artes.

O primeiro aspecto, que percebe o arquiteto como coordenador e principal articulador do projeto de síntese artística, está presente no texto do crítico alemão Werner Haftman, no qual este aborda a questão do conteúdo e da forma na cidade. Ele acredita na possibilidade de colaboração de artistas, poetas, filósofos na definição dos significados dos monumentos urbanos, mas a definição da forma exigiria também um trabalho em equipe, que seria comandada pela figura do “artista-arquiteto”, aquele que transforma em poesia a harmonia de relações que se efetiva no milagre da cidade.²

Questão semelhante pode ser percebida em André Bloc, que tenta explicar por que as artes plásticas encontram-se ausentes da arquitetura moderna. Recorda que a prática do despojamento decorativo, pelos arquitetos modernos, tentou evitar exemplares de má qualidade, mas simultaneamente criou a possibilidade do arquiteto prescindir de outros artistas, sendo ele próprio o responsável pelas intervenções de cor e pelos elementos esculpidos dos edifícios. Porém, a falta de disciplina dos arquitetos nessa prática teria permitido fragilidades nos projetos, que apenas poderiam ser resolvidas pela colaboração entre artistas e arquitetos, cientes porém que, para isso, seria necessário que cada colaborador abrisse mão de parte da sua liberdade criativa.³

Por fim, o tema aparece no texto de Lúcio Costa,⁴ que também afirma o arquiteto como artista, ou seja, ele seria o profissional que atuaria com consciência plástica, na qual a obra de pintores e escultores poderia estar presente como elemento constitutivo, de valor autônomo à obra arquitetônica. Não haveria fusão das artes, mas a possibilidade de uma integração coordenada pelo arquiteto.

O segundo problema diz respeito ao advento das formas industriais da arte, e portanto de novas linguagens e possibilidades de criação e comunicação artística. A terceira sessão foi emblemática de tal abordagem. Denominada “técnica e expressividade”, reuniu os relatos de Le Lyonnais, que enxerga a arte e a arquitetura como uma ciência da decisão e da escolha, apoiadas na automação e na teoria da informação;⁵ Jean Prouvé, que propõe a construção do edifício como uma empresa industrial;⁶ e Giulio Pizzetti, que imagina a aplicação na arquitetura de estruturas matemáticas e topológicas, criadoras de novas formas abstratas e funcionais.⁷ Ou seja, o processo de montagem comandaria o projeto criativo, e permitiria uma

nova imagética advinda da síntese numérica. Gillo Dorfles, em outra sessão, afirma sua crença em uma cidade que emerge pela produção industrial, englobando desde os *gadgets* aos edifícios. A estética industrial teria importante papel na formação do gosto de um povo e seria a única estética ao seu alcance. A civilização visual necessitaria de uma arte feita em série, mas que também permitiria a liberdade formal. Percebe a *obsolescence* dos objetos como positiva: ela permitiria a invenção de formas e informações novas que gerariam a contínua mutabilidade da cidade. Quanto à síntese das artes, Dorfles acha possível que ela exista apenas entre as artes aplicadas (arquitetura/desenho industrial), considerando anacrônica sua manifestação entre as artes maiores.⁸

Posição semelhante possui Tomás Maldonado, que em seu texto tenta ver aspectos positivos no design e na comunicação de massa, considerando-os úteis, pois seriam as únicas formas de arte capazes de suprir as necessidades estéticas do povo.⁹ O discurso de Otí Aicher trata também das novas linguagens da cidade moderna e da necessidade de uma análise da publicidade, dos sinais e anúncios pela teoria da comunicação.¹⁰ Já Mário Barata, por outro lado, questiona as funções da arte industrial e do artesanato na cidade moderna. Percebe as vantagens e os perigos da padronização do mobiliário, e portanto também do gosto. Acredita em uma função pedagógica da comunicação áudio-visual, mas considera a importância da presença do artesanato regional que possa criar diferenciações e novas relações de significado que enriqueçam a vida humana.¹¹

O discurso sobre as novas técnicas e tecnologias aparece ainda no relato de Pedro Manuel, que considera a possibilidade de utilizar a televisão como alternativa cultural para as pequenas cidades¹² e de Jorge Creso de La Serna, que faz uma explanação sobre as tintas acrílicas, seu uso na cidade industrial e o pioneirismo dos artistas mexicanos (Siqueiros, Orozco) em sua utilização nos murais.¹³

Como terceira questão, podemos pensar nas ponderações sobre a crise da arte e da arquitetura e a síntese das artes. Mário Pedrosa¹⁴ faz uma introdução ao tema do Congresso na primeira sessão, na qual coloca Brasília como paradigma de como o homem é capaz de dominar a natureza e criar cidades novas, artificiais, em qualquer lugar, independente dos aspectos físicos e climáticos. Enquanto esforço construtivo e criativo, a cidade de Brasília constituiria uma autêntica obra de arte. Para Pedrosa, o Brasil seria um país utópico, *condenado ao moderno*, à invenção e à incessante busca do novo, fatos que resultariam em um constante deslocamento pelo território e na impossibilidade de um autêntico sentimento regional. O

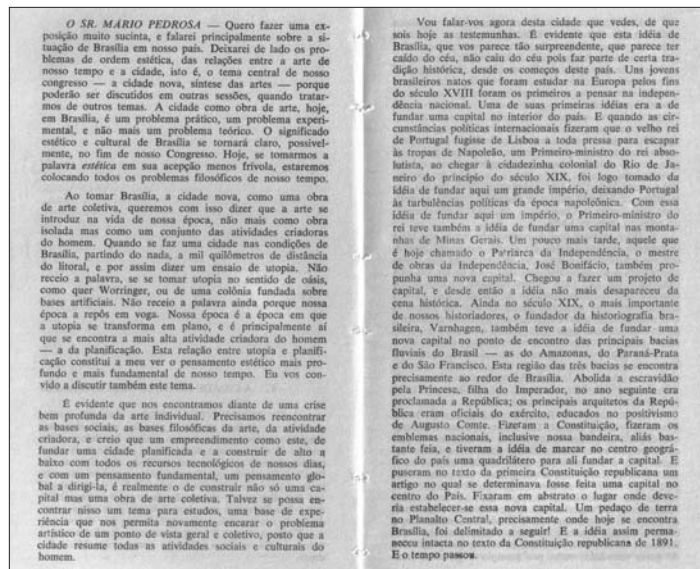


Fig. 2. Mário Pedrosa, "A cidade nova, síntese das artes", *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981. Primeira publicação de trechos dos Anais do Congresso.

autor convoca a participação de todos na tarefa de construir tal obra de arte com objetividade, com plena liberdade criadora, e com um espírito de síntese ou integração que possa recuperar o papel social e cultural da arte e do artista.

O arquiteto norte-americano Richard Neutra defende, em sua contribuição, uma abordagem sinestésica da ambiência urbana, que necessita de planificação e de um esforço conjunto das artes para que ela possa ser executada. Chama essa alternativa de "bio-realismo", no qual as artes e as técnicas se uniriam para enfrentar a desordem das aglomerações humanas através da criação artificial de uma ambiência para as massas, na qual seriam enfatizadas as percepções extra-ópticas.¹⁵ Um teor semelhante pode ser entendido nas palavras do poeta neoconcretista Theon Spanudis, que propõe a participação criadora do público na construção de uma obra de arte com caráter "trans-racional", de modo a que ela possa acompanhar as modificações da noção de tempo, sujeito e objeto.¹⁶

Bruno Zevi trata da crise da arquitetura moderna, e da incapacidade desta de equilibrar a dinâmica das estruturas urbanas com a dinâmica social humana. Seria preciso que a linguagem arquitetônica estivesse presente e coerente desde os monumentos até as realizações menores. Quanto à *síntese* ou colaboração entre as artes, considera-a distante e improvável. Acredita que a crise da arquitetura não seria sintoma de desequilíbrios políticos e sociais, e que esta só poderia ser superada no terreno da própria cultura.¹⁷

Já Meyer Shapiro formula uma série de perguntas. Por que a pintura e escultura são raros na arquitetura moderna? Seria

por causa da autonomia das artes? Seria possível a colaboração entre arquitetos e artistas plásticos? A integração ou *síntese* seria uma necessidade ou uma contribuição ocasional e excepcional? Haveria crenças e valores comuns entre artistas e público? Qual seria o papel do Estado? Controlar a arte? Como manter a integridade da arte?¹⁸

Anais

A crise da arte, e de uma possível *síntese*, foi debatida também, além dos resumos, nos discursos proferidos na última sessão do Congresso, dedicado à missão da arte na civilização moderna, e registrados nos *Anais* do evento [fig. 2]. Jorge Romero Brest colocou a não existência de *síntese*, em virtude de não haver afinidade entre as artes a partir do advento da autonomia de cada área na época moderna. A *síntese* não poderia acontecer por desejo ou projeto, mas seria produzida na medida em que se tornasse, naturalmente, um estilo. Tentar projetar o futuro da arte seria, para Brest, fruto de um complexo sul americano, coisa que não existiria nos países europeus.¹⁹

Mário Pedrosa conclui que Brasília não seria, de fato, a realização da "síntese das artes", mas uma promessa, na qual tal *síntese* não poderia ser apenas uma colaboração eventual, mas a prática exemplar para uma cidade nova. Expõe sua crença no coletivo e nas experiências comunitárias. Para o autor, a arte moderna teria acabado na primeira metade do século, e com ela o gênio individual. Dessa maneira, a arte deveria assumir papel social-cultural de primeiro plano, no qual a participação objetiva, com absoluta liberdade criadora, gerasse uma obra de arte coletiva. Termina seu discurso citando o filósofo Martin Buber, que acredita no "encontro da imagem e do destino na hora plástica".²⁰

A recepção na imprensa

A imprensa brasileira, de modo geral, recebeu bem o Congresso, divulgando intensamente todos seus preparativos desde as primeiras notícias em fevereiro de 1959. Normalmente em tom favorável (que coincidia com a excitação de acompanhar as aceleradas obras da construção de Brasília) houve, entretanto, durante o evento, um discurso claramente polêmico e dissonante: a Coluna de Artes Plásticas do jornal carioca *O Globo*, assinada por Vera Pacheco Jordão [fig. 3]. Entre os dias 22 a 25 de setembro e 28 de setembro a 1 de outubro, a jornalista atacou abertamente a realização do Congresso, considerando-o um "embuste do governo" com o propósito de respaldar e divulgar internacionalmente a obra monumental promovida pelo presidente Juscelino Kubitschek. Os títulos demonstram o teor de seus artigos. Por exemplo: "o feitiço contra o feiticeiro", "Brasília deu uma topada", "a Zevi o que é de Zevi", "franquezas de crítico", "os hóspedes assinam o livro".²¹

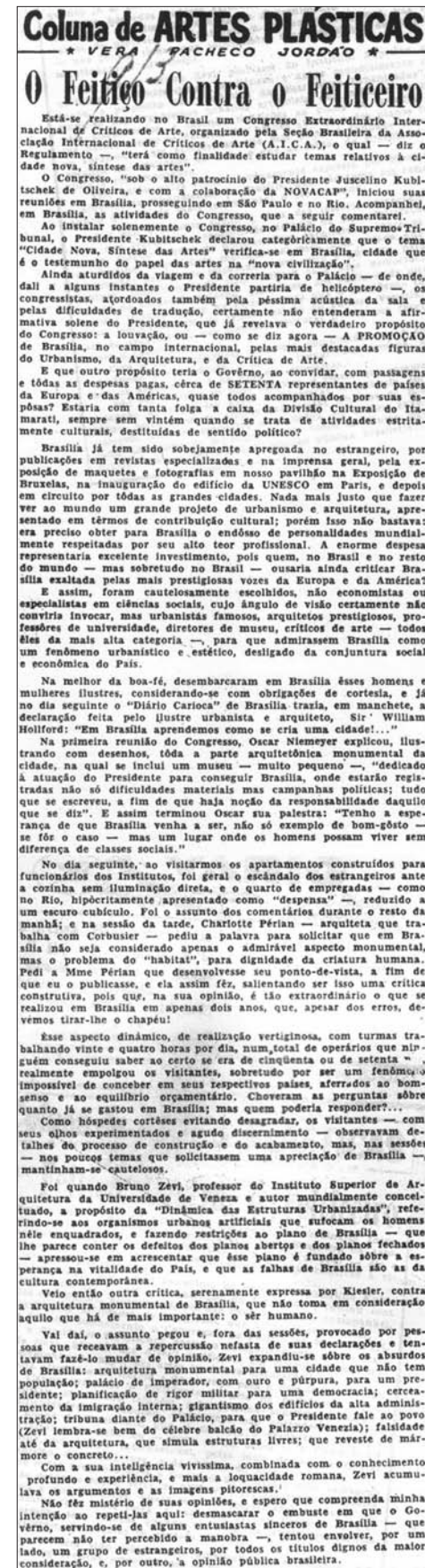


Fig. 3. Vera Pacheco Jordão, "O feitiço contra o feiticeiro", *O Globo* (Rio de Janeiro), 22 de setembro de 1959.

O primeiro artigo já faz um apanhado dos comentários que irá desenvolver nos próximos dias.²² Comenta o fato excepcional do pagamento de despesas, com dinheiro público, para setenta convidados internacionais da área cultural. O fato de não haver especialistas provindos de economia ou ciências sociais, segundo a autora, impossibilitaria críticas concretas a Brasília. A admiração, unicamente, de fenômenos urbanísticos e estéticos, seria um modo de desligar o problema da conjuntura econômica do país. Contrapõe ao discurso do arquiteto Oscar Niemeyer, que defende a utopia de viver sem classes sociais, ao projeto de um prédio de apartamentos para funcionários, que foi visitado pelo grupo de críticos, e no qual teriam sido observadas uma cozinha sem iluminação e dependências exíguas para as empregadas. Cita a intervenção de Charlotte Perriand na tarde do primeiro dia do Congresso, na qual esta adverte para a questão da importância de pensar no habitat humano da cidade, mais do que em sua monumentalidade.

Aproveita também o discurso de Bruno Zevi, que apontou falhas em Brasília, para retratar a capital brasileira como um lugar do rigor militar, do cerceamento, do gigantismo e da falsidade da arquitetura, que simularia estruturas livres e revestiria o concreto de mármore. Nesse sentido, afirma a idéia de "cidade kafkiana", comentada em uma sessão pelo israelense Haim Ganzu, e reafirmada em artigo de Zevi.²³ No artigo "A Zevi o que é de Zevi",²⁴ do dia 25, toma os discursos do crítico italiano nas faculdades de arquitetura de São Paulo e do Rio de Janeiro para questionar o dinheiro gasto e uma "arquitetura de fachadas". Comenta a defesa de Giulio Carlo Argan, publicada na imprensa, e a própria resposta de Bruno Zevi, que declara a distorção de suas palavras. Enfrenta Mário Pedrosa, de quem diz ter admiração, afirmando a desordem do Congresso, que teria obliterado seu espírito crítico ao realizar em Brasília sessões dissociadas do público e da imprensa.

Alguns dias depois, apropriar-se-á do discurso do argentino Romero Brest, na sessão de encerramento, publicando seu comentário sobre o anacronismo de um teatro de ópera na cidade nova, e a respeito do mau gosto do Palácio da Alvorada. Descreve o uso do cobre, ouro, alumínio, espelhos e tapete vermelho na residência do chefe de estado brasileiro, e as "cópias espúrias" das cadeiras Barcelona de Mies van der Rohe, realizadas, segundo depoimento (que diz ter sido feito por um assistente de Niemeyer), a partir de fotografias. Faz comentário jocoso sobre a decoração do Alvorada, mostrando surpresa ao saber que teria sido feita pela "própria filha" do arquiteto, que "não parece ter formação profissional nem experiência".²⁵

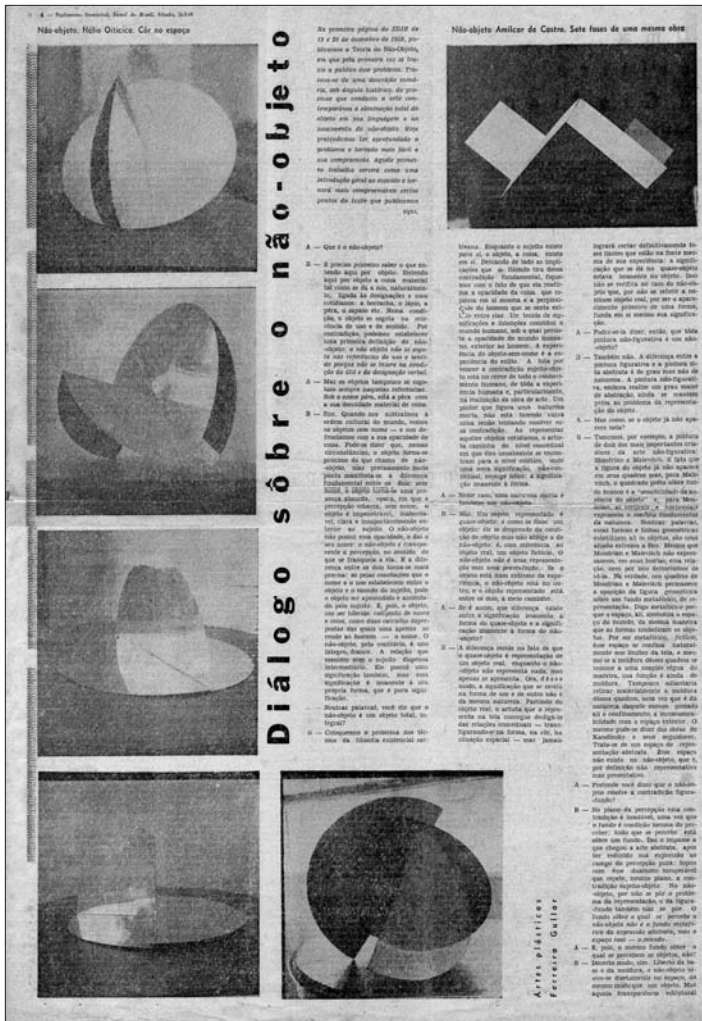


Fig. 4. Ferreira Gullar, “Diálogo sobre o não-objeto”, *Suplemento Dominical-Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 26 de março de 1959.

As defesas e respostas dos críticos brasileiros serão muitas. Mário Barata acusa o fato de que a coluna e o colunista foram lançados de modo instantâneo em um jornal sem tradição pela crítica de arte, e aponta para sua localização em página política, e não cultural.²⁶ Mário Pedrosa faz um balanço das atividades do Congresso, defende sua organização, e declara que não houve embuste, pois as posições diferenciadas e contrárias à Brasília foram expostas. O crítico faz troça do jornalista “foca”, “voraz de escândalos e publicidade”, que ainda tentou, segundo diz, “chantagem sentimental”, enviando telegramas a Pedrosa e Zevi desculpando-se por suas ofensas e envolvimento.²⁷

O estado da questão e considerações sobre os documentos
 Esse conjunto de documentos é fundamental para o entendimento da cisão das utopias geométrico-construtivas no Brasil, ou seja, a perda da ingenuidade do projeto desenvolvimentista presente no produtivismo da arte concreta e sua transformação nas alternativas da arte neoconcreta (cujo manifesto foi publi-

cado no início do mesmo ano do Congresso) e, posteriormente, na proposta de uma Nova Objetividade Brasileira. Isso pode ser pressentido em um artigo de Mário Pedrosa (1967) que, comentando o debate da crise das artes individuais acontecido no Congresso, menciona que essa crise seria na verdade da pintura e da escultura, face ao caráter público e social da arquitetura e da urbanística, estes sim capazes de revitalizar os valores estéticos e artísticos da civilização moderna.²⁸

Isso coincidiria com a expansão do objeto artístico para o espaço e a interação das categorias tradicionais da arte que — se adicionadas às propostas de uma arte sinestésica — presente no relato de Spanudis, podem ter contribuído para o desenvolvimento da “Teoria do não-objeto” de Ferreira Gullar [fig. 4], que seria publicada no *Jornal do Brasil*.

Por outro lado, a percepção da inevitável invasão da indústria de massa na cidade mostra que seria necessário outro tipo de manifestação artística urbana que pudesse concorrer ou extrapolar seu poder comunicativo. A arte concreta teria que deixar sua ingênua e formal utopia industrial e adentrar em um sistema de signos mais complexo e dinâmico, que acompanhasse as transformações estruturais existentes na nova metrópole.

Estas seriam pistas e rastros a se estudar para verificar o alcance dos temas debatidos no Congresso de Críticos de 1959. É interessante notar que, apenas em anos recentes, iniciaram-se de fato estudos mais aprofundados sobre esse importante evento que foi sediado no Brasil. Se até pouco tempo haviam sido publicados e comentados apenas os textos do Congresso referentes a Mário Pedrosa, em coletâneas organizadas por Aracy Amaral²⁹ e Otilia Arantes,³⁰ a “descoberta” de que haviam exemplares dos *Anais* em instituições brasileiras gerou uma série de artigos recentes, dos quais podemos citar: a publicação das intervenções de Meyer Schapiro no Congresso, organizados e comentados por Marcos Faccioli Gabriel;³¹ uma resenha dos resumos dos relatores realizada por Angélica Madeira e Cecilia Mori na Universidade de Brasília;³² e um artigo de Maria Zmitrowicz, que atualmente desenvolve dissertação de mestrado sobre o tema na Universidade de São Paulo.³³

Parece ser iminente a publicação desse conjunto de documentos, e esperamos estar contribuindo para a compreensão de sua extensão e significado, o que nos permitirá formular hipóteses que efetivem as relações e transições entre as utopias geométricas da década de cinquenta e as transformações por que passa o objeto artístico nos anos sessenta do século vinte.

NOTAS

- 1 Cruzando as informações dessas edições, verificamos a falta de alguns resumos e a existência de outros, que se diferenciam do programa oficial do evento.
- 2 Werner Haftman, “As artes maiores na cidade”, *HABITAT* (São Paulo), ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 10.
- 3 André Bloch [Bloc], “Integração das artes na cidade”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 3–4.
- 4 Lúcio Costa, “A arte e a educação”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 7–8. Trata-se de uma versão de um artigo escrito em 1953.
- 5 F. de Le Lionnais, “Aplicação de pesquisa opcional dos fenômenos urbanísticos e arquitetônicos”, *Ibid.*, 15–16.
- 6 Jean Prouvé, “Relações entre arquiteto e engenheiro”, *Ibid.*, 15.
- 7 Giulio Pizzeti, “As novas estruturas mecânicas da arquitetura”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 5.
- 8 Gillo Dorfles, “As artes industriais na cidade nova”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 5.
- 9 Tomás Maldonado, “A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas”, *Ibid.*, 6.
- 10 Otl H. Aicher, “A cidade nova e seu grafado de sinalização”, *HABITAT*, ano 10, no. 57 (Novembro–Dezembro 1959), 5–6.
- 11 Mário Barata, “Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade”, *Ibid.*, 19.
- 12 Pedro Manuel, “A influência da televisão nos espaços urbanísticos e arquitetônicos”, *Ibid.*, 6–7.
- 13 Jorge Crespo de La Serna, “Materiais novos para a pintura”, *Ibid.*, 17–18.
- 14 Mário Pedrosa, “Introdução ao tema inaugural: a cidade nova, obra de arte”, *Ibid.*, 11–13.
- 15 Richard J. Neutra, “Dos aspectos formais não visuais do plano da cidade e seu contexto urbanístico”, *Ibid.*, 16–17.
- 16 Theon Spanudis, “A importância educativa da arte contemporânea”, *Ibid.*, 5–6.
- 17 Bruno Zevi, “A dinâmica das estruturas urbanísticas”, *Ibid.*, 14–15.
- NdoE.** Estas idéias de Zevi sobre a relação entre cultura e arquitetura nascem do pensamento gramsciano.
- 18 Meyer Shapiro, “A pintura e a escultura no coletivo urbanístico e arquitetônico”, *HABITAT*, ano 11, no. 58 (Janeiro–Fevereiro 1960), 4–5.
- 19 Romero Brest, “Oitava sessão: situação das artes na cidade moderna”, *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* (Brasília), 1959, 147–169.
- 20 Mário Pedrosa, “Oitava sessão: situação das artes na cidade moderna”, *Ibid.*, 165–167.
- 21 Vera Pacheco Jordão, “O feitiço contra o feiticeiro”, *O Globo* (Rio de Janeiro), 22 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Brasília deu uma topada”, *O Globo*, 23 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “A Zevi o que é de Zevi”, *O Globo*, 25 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Franquezas de crítico”, *O Globo*, 29 setembro, 1959; Pacheco Jordão, “Os hóspedes assinam o livro”, *O Globo*, 01 outubro, 1959.
- 22 Pacheco Jordão, “O feitiço contra o feiticeiro”.
- 23 Zevi, “Architettura brasiliana: Kafka nel Mato Grosso”, *L’Espresso*, 25 outubro, 1959, 16.
- 24 Pacheco Jordão, “A Zevi o que é de Zevi”.
- 25 Pacheco Jordão, “Franquezas de crítico”.
- 26 Barata, “Indefensável”, *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), 26 setembro, 1959.
- 27 Pedrosa, “Lições do Congresso de Críticos”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 03 outubro, 1959.

- 28 Pedrosa, “Crise nas artes individuais”, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 08 outubro, 1959.
- 29 Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, (São Paulo: Perspectiva, 1981).
- 30 Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, (São Paulo: Página Aberta, 1991).
- 31 Schapiro, “A síntese das artes na cidade nova”, *Novos Estudos* 70 (Novembro 2004), 155–175.
- 32 Angélica Madeira e Cecília Mori, “Nota de pesquisa: Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”, *Nota de pesquisa 1: a itinerância dos artistas*. (Brasília: UnB, s.d.).
- 33 Maria Zmitrowicz, “Congresso de Críticos de 1959”, *Jornal da ABCA* (São Paulo), 2005, 05.

DEL MALESTAR EN 'NUESTRA AMÉRICA' AL ARTE NUEVO: UNA PROPUESTA CUBANA DE VANGUARDIA EN LAS PÁGINAS DE REVISTA DE AVANCE

María C. Gaztambide
ICAA, Houston



Ilus. 1. Primer número de la revista de avance de La Habana, 15 de marzo de 1927.

Todo anda y se transforma, y los cuadros de vírgenes pasaron.
A nueva sociedad, pintura nueva.

— José Martí, *Revista Universal* (México), 1875

Sorprende la lucidez con la que el novel Martí, a sus veintidós años, desvelaba los avatares de un arte obsoleto. Este era el mismo asunto que afrontarían, décadas después, los jóvenes minoristas agrupados en torno a la revista de avance de La Habana. Desde la *Revista Universal* de México, escribía Martí sobre esta pintura nueva capaz de plasmar los valores de la sociedad nueva:

No vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas

escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta. (...) adivinen [en vez] cómo se contraían los miembros de los que espiraban sobre la piedra de los sacrificios; arranquen a la fantasía los movimientos de compasión y las *amargas lágrimas* que ponían en el rostro de la Marina el amor invencible a Cortés (...). Hay grandeza y originalidad en nuestra historia; haya vida original y potente en nuestra escuela de pintura.¹

Es decir, se trataba de un arte imbricado en la tumultuosa historia de América, en sus alegrías, pero sobretodo en sus penas. Era el Arte Nuevo, rubro que adoptaría posteriormente el Grupo Minorista² para definir las nuevas afirmaciones estéticas que se iban consolidando y que buscaban definir el malestar, el sacrificio y las *amargas lágrimas* sobre las cuales se construían las nuevas patrias americanas.

Medio siglo después de que Martí pronunciara sus proféticas palabras, éstas volvían a retomarse en las páginas vanguardistas de 1927. revista de avance [ilus. 1].³ Inscrita dentro de los marcos de los problemas estéticos y literarios de su tiempo, éste órgano del Grupo Minorista fue también una de las más adelantadas publicaciones vanguardistas en toda la América Latina. Sus cincuenta números —publicados desde el 15 de marzo de 1927 hasta el 15 de septiembre de 1930— son fuente indispensable para adentrarse en la historia literaria y cultural cubana de principios del siglo XX.

El 15 de septiembre de 1928, sus editores —en ese momento: Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Z. Tallet, conocidos como Los Cinco⁴— echaban al aire la interrogante “¿Qué debe ser el arte americano?” en una encuesta hoy poco conocida en su totalidad. Dieciséis colaboradores cubanos y del extranjero no tardaron en ofrecer respuestas a cuatro preguntas “rectas y verticales —hacia la misma entraña del asunto”⁵: ¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana?; ¿Cree usted que la americanidad es cuestión de óptica, de contenido o de vehículo?; ¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América?; y ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo? [ilus. 2]. Se trata, por lo tanto, de una de las primeras indagaciones concertadas sobre América desde América Latina. Discusión que



Ilus. 2. Convocatoria de Los Cinco anunciando una encuesta sobre arte americano, “Directrices”, revista de avance, 15 de septiembre de 1928 (año 2, vol. 3, núm. 26).

hoy, a ochenta años de su publicación, permanece vigente. Más allá de las posibilidades de análisis ofrecidas por las cuatro preguntas planteadas por la encuesta, este estudio propone abordarla desde la perspectiva de ciertos asuntos medulares que se fueron sedimentando en su sustrato: la ambigüedad en ‘Nuestra América’ precaria⁶; la resistencia y ruptura; y los americanismos universales. Éstos, matices todos del asunto fundamental de la encuesta, el Arte Nuevo. Así mismo, para adentrarse en la voluntad renovadora del minorismo habanero habría que entrelazar las respuestas, desde Cuba, con otros textos coetáneos publicados en la revista de avance —“El Arte Nuevo” de Martí Casanovas (1927) y “Vértice del gusto nuevo” de Jorge Mañach de 1929. Conjuntamente a la encuesta, estos documentos son fundamentales para comprender no sólo los asuntos reincidentes sino los juicios estéticos de algunas de las voces más influyentes en una etapa temprana del discurso continental en América.

Ambigüedad en ‘Nuestra América’ precaria

No hay mejor manera de comprender la motivación de la indagación de 1928–29 que remontándose a la Cuba tumultuosa de

aquellos tiempos. Recién inaugurada una supuesta independencia política, aunque no económica —primero de España con el cierre de la Guerra Hispano-Cubana en 1898, y posteriormente de Estados Unidos hacia el 1906, año en que esta potencia finalmente soltaba las riendas—, la isla sufría tanto de rampante corrupción política y administrativa como de la mano dura del régimen vitalicio del presidente Gerardo Machado, cuyo clímax fueron tanto la Revolución de 1933 como la subsiguiente ocupación yanqui de mediados de década.⁷ A la par que se acrecentaban el descontento y la resistencia popular ante semejante inestabilidad, los jóvenes del ámbito de la revista de avance radicalizaban su posición política. En el plano de la estética, el grupo definía el rol que debía jugar el arte en su proceso emancipatorio.

¿Cree usted que la obra del artista americano debe revelar una preocupación americana? De todos los que aceptaron la encuesta, el dramaturgo José Antonio Ramos es el que mejor comprendió la cuestión medular de la indagación de Los Cinco. El dilema, según él, podía situarse en la encrucijada entre hacer arte para el público local o para otros artistas, del patio o extranjeros —en cualquier caso minoritarios, “...con el arpón letal de la mixtificación clavado en las entrañas”.⁸ Sabiéndose, parece decirnos, convencido de la nulidad de un vanguardismo resonante, Ramos abogaba, al contrario, por que los pueblos de América adoptasen una actitud crítica capaz de asumir su propia condición periférica.

Ramos proponía, en primer lugar, agarrar por el mango el problema del subdesarrollo, la desigualdad y la precariedad. Para esto había que asumir una postura capaz de reconocer que nuestros pequeños núcleos de población dependían de los grandes, en “...la producción y consumo de sus aptitudes y apetitos espirituales superiores”; roca firme contra la cual ya se estrellaba la retórica magisterial de José Enrique Rodó “[negada] a sí misma en el vanguardismo”. Asumida la inevitabilidad de la absorción de culturas dominantes, el dramaturgo planteaba, en segundo lugar, reconocer la “lírica abortiva” de “nuestro lenguaje...moribundo”. Aquellos —como él— que escribían y pensaban en lengua española, muertos en vida por una suerte de “hartura de literatura”, eran incapaces de librarse

[...] de cierta melancolía, como si escribiéramos desde la cárcel o el destierro. Las excepciones suelen resultar peores, porque es que algunos viven en Bábía [sic], y otros se inyectan la droga heroica del bombo mutuo. O cierran los ojos a la evidencia de su aislamiento, de su inocuidad histórica.

Desde este punto de vista fatalista, no sorprende que el autor de *Tembladera* (1916) situara la realidad de la América española dentro de su propia herida. Y allí, ennegrecida por su propio



Ilus. 3. Eduardo Abela, *Rumba*, c. 1928. Dibujo publicado en revista de avance, 15 de enero de 1929 (año 3, vol. 4, núm 30).

sufrimiento y penuria, anhelaba provocar tanto el martirio como la catarsis. No obstante, “el artista que mejor abarque las antinomias del arte en nuestra América”, a su juicio, “habrá de sacar más partido de ellas que el más genial europeo de sus ventajas tradicionales”.⁹

Tal como aseguraba su compatriota cuando hablaba del malestar en suelo propio, para el pintor Eduardo Abela, el arte americano tenía que expresar pasiones no imaginadas en Europa: “en cada rincón de América late el dolor de una desfloración o el amor canta una injusticia.” En aquel tiempo en que los pintores volvían a ser poetas, Abela pensaba que “[...] el cuadro más americano será el que mejor exprese el canto del amor o del dolor; es decir, una vida americana”.¹⁰ Con este comentario en contra de la racionalidad europea, la cual conocía bien pues redactaba sus líneas desde París, él también colocaba a la producción artística americana dentro del campo del sufrimiento. Vía crucis que refleja en *Rumba* (c. 1928) [ilus. 3], un dibujo publicado en la revista que pudo haber servido de boceto para su obra *El triunfo de la rumba* del mismo año. Un cuadro cuya doble lectura apunta simultáneamente tanto a la fastuosidad del baile y al desenfreno del encuentro entre sus participantes como a la potencial agresión física perpetrada en contra de la

mujer que nos da la espalda. Esta ambigüedad, situada entre la complicidad carnal y el dolor de la agresión, era, a su vez, una cuerda floja sobre la cual se balanceaba la identidad misógina del pueblo cubano.

Ruptura y resistencia

¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?

Desde Cuba se ofrecieron varias respuestas, mientras se debatía la viabilidad del concepto unificador del “arte americano”. Un arte que, desde el primer momento, implicó una gesta de resistencia y ruptura. En su ensayo “Vértice del gusto nuevo”, publicado el mismo año del cierre de la encuesta (1929), el escritor y filósofo Jorge Mañach alertaba sobre un arte “socavado de trincheras, crizado de barricadas”, asimismo destacando al momento actual,

[...] de inusitada pugnacidad en toda la zona cultural y, particularmente, en su sector estético. No es ya solamente el instintivo antagonismo entre la gente ágil y la reumática, sino un conflicto intestino muy terco y virulento en las mismas filas de juventud, divididas en facciones notorias y entregadas a una sorda —cuando no estruendosa— polémica de guerrillas.¹¹

Al final de la década de los veinte, Mañach apreciaba, al menos en lo que respecta a Cuba, la necesidad de un camino irrevocable hacia la militancia cultural en América Latina. Postura que resurgiría años más tarde en la obra de críticos y artistas tales como Marta Traba, León Ferrari o Luis Felipe Noé, cuyo discurso militante se volcó —no ya en la posibilidad sino, una vez asumida ésta— en el significado del arte regional. Cabe recalcar cómo la llamada a las armas de Mañach, su “conflicto intestino”, cobraba vigencia mediante alusiones al malestar de una juventud gangrenada que dejaba de ser corpórea. Mismo discurso entrópico que repetirían José Antonio Ramos y Carlos Enríquez en la encuesta.

En el plano de la plástica, Eduardo Abela instaba por la misma tendencia transformativa que los literatos Mañach, Varona o Ichaso. Ante el arte europeo, el pintor pensaba que la actitud de la América artística estaba ya dirigida:

No puede ser otra que la misma que individualmente adopta un artista que se aprecie como tal frente a lo hecho antes por otro: esto es, aprovechará la ciencia acumulada por los predecesores y, con la vista fija en un más allá, penetrará en su propio espíritu para captar allí la esencia desconocida.¹²

Dentro de este marco de orgullo propio, Abela consideraba al arte del Viejo Mundo “envejecido y hastiado de sí mismo”,

incapaz, a pesar de su asidua búsqueda, de encontrar “transfusiones que le mantengan vigoroso” ya que el vigor no le pertenece. Una vitalidad que sí sentía, en cambio, en el arte de América.

En su respuesta el pintor mostraba la misma entereza que resonaba en el discurso colectivo de la vanguardia antillana:

Creo sinceramente que en la América está el caudal que ha de fertilizar el arte del siglo XX. Las fuerzas espirituales de Europa están poco menos que agotadas y su civilización ha de salvarse por la savia que le inyecte el cruce con razas vírgenes, pletóricas de esencias humanas. Si la presente renovación del arte ha demostrado que el interés de toda obra reside sólo en su potencia anímica, demás está decir que el verdadero artista americano tiene que sentir la preocupación, diré mejor la necesidad, de expresar visiones de su ambiente y de su espíritu.¹³

Como tantos otros de los cubanos participantes de la encuesta, éste proponía al arte americano como agente renovador del arte occidental al reflejar no sólo lo individual sino lo social. Asunto principal en la búsqueda de lo que realmente podía aportar el arte de América. Un arte que iba adquiriendo matices propios para la vanguardia cubana de cuya consolidación Abela fue protagonista.

Americanismos universales

¿Cree usted en la posibilidad de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América? Según muchos de los participantes de la encuesta, y sin duda en la opinión del ensayista Francisco Ichaso —quien, concluido el sondeo de opinión el 15 de septiembre de 1929, resumía sus puntos clave en su “Balance de una indagación”—,¹⁴ la veta común americana resultaba “en un mosaico de diferencias” entre las cuales se transparentaba siempre lo indefinible pero esencialmente americano. Este *mosaico*, presente siempre, estaba compuesto no sólo por los factores obvios —como el idioma, el mestizaje o la historia compartida— sino por los matices más imperceptibles: incluyendo a la imposibilidad del destino, el más poderoso para él. Unificadores eran también algunos de los problemas que acechaban ya a todas las repúblicas: el imperialismo norteamericano, la deficiente representación extranjera y sus propias ansias de cosmopolitismo. Este último asunto era, para Ichaso, el principal impedimento al desarrollo de un arte de América Latina y, a modo de advertencia escribía: “Somos un poco narcómanos de cosmopolitismo y tenemos casi siempre a mano la jeringuilla de París o New York”,¹⁵ actitud que a su juicio entorpecía la obtención del ideal universal.

Reflexionando en torno a esta tercera pregunta de la indagación, el pensador Enrique José Varona proponía ir más allá de una



Ilus. 4. Carlos Enríquez, *La Virgen del Cobre*, c. 1933. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

realidad americana, aspirando en vez a concretizar la universalidad del hombre en las telas y tallas del continente. Varona sostenía que, entre lo que enlazaba a las sociedades americanas, había algo más allá de lo “sustancialmente humano.” Según Varona, en este proceso no podían descartarse las influencias del Oriente ni de África, porque lo universal se podía ubicar, también, en la especificidad de la creación vernácula de aquellas culturas *Otras*.¹⁶ Proponía que (mientras el artista americano enfrente una sociedad divergente a la europea o asiática) este “espíritu original encontrará nuevos temas artísticos en torno suyo y tanto más cuanto la forma es lo variable por esencia en su producción”.¹⁷ Entonces, tanto para Ichaso como para Varona lo importante era recordar que sólo en una “oposición de contrastes resaltaré [el] americanismo”. Una vez perdido el miedo cósmico “a diluirnos en la vastedad del universo”, ambos confiaban en la posibilidad transformadora de la juventud americana, capaz de renovar al putrefacto Viejo Mundo con una garantizada “[...] superproducción constante de glóbulos rojos”.¹⁸

Junto con la de Eduardo Abela, otra de las perspectivas plásticas más frescas que se ofrecían desde la referida encuesta es la de la neutralidad propuesta por Carlos Enríquez. Para el año en que se publicó su respuesta (1929), este artista había vivido en Filadelfia y vuelto a Cuba casado con la artista norteamericana

Alice Neel. De hecho, Enríquez se planteaba el problema desde una suerte de “[...] metabolismo [provocado por] las viandas cosechadas en el huerto regional”, el cual, por otra parte, provocaba “un psico-metabolismo del dinamismo ambiente” desde donde se podía manifestar plásticamente la preocupación americana, o no. Y ahí, precisamente, en esta ambivalencia yace su aporte. Enríquez fue el único en proponer en la encuesta la posibilidad de un punto neutro en esta ecuación. El pintor ya anticipaba, ese año, unas interrogantes que serían clave para las avanzadas occidentales de mediados del siglo veinte: “¿Caben en el arte puro —extracción en lo abstracto— limitaciones regionales y raciales? Y ¿Cabe en la creación de *adentro a fuera* [la] impresión popular?”¹⁹ Adelantado a su tiempo, Enríquez ofreció la siguiente respuesta: “la realidad es que el arte puro existe como hipótesis y someterlo a fórmulas es castrarlo o fusilarlo en cuadro, objetivarlo como recreo-abdominal-turista”.²⁰ Al remitirnos a la cavidad digestiva de la zona abdominal, desde la que emana la figura vestida de blanco en *La Virgen del Cobre* (c. 1933) [ilus. 4], Enríquez nos recuerda, una vez más, la retórica omnívora que también empleó en la misma encuesta José Antonio Ramos con respecto al consumo de la cultura de países dominantes por sociedades periféricas o la indicada por Jorge Mañach en su llamamiento a la militancia cultural. En el caso de Enríquez, sin embargo, esta alegoría adquiría un sello de exclusividad centrado en el plano formal de la estética. Para él, las fórmulas no llevaban más que a la aniquilación del arte puro, rebajándose precisamente a comestible objetivado.

Confrontado con la actitud que debía asumir el artista americano frente a Europa, Enríquez no sólo comparte el punto de vista de Varona sino, además, el de los grandes ausentes en la encuesta. Me refiero a Joaquín Torres García y los integrantes de su Escuela del Sur, quienes luego del retorno de éste a Montevideo en 1934, desarrollarían desde allí algunas de las mismas ideas que anticipó la vanguardia cubana, filtradas a través de Enríquez en la *revista de avance*:

el artista *no hecho*, nacido sin prejuicios, es un ente universal (...) Y el arte —del Primitivismo al Surrealismo Europeo— es un esperanto familiar al verdadero artista. La única actitud inteligente sin patrioterías de solar es la comprensión y el cambio de ideas.²¹

Imbricados en el inconsciente creativo del artista, los cimientos europeos de su *esperanto* podían encauzar una “tercera estética”, producto de la integración de aquella “estética simple de la naturaleza” con la personal del individuo inclusive para “universaliza[r] su labor haciéndole [al artista] sensible a lo Oriental y a lo Africano”,²² recordando las palabras de Mañach. Y era precisamente, bajo esta fórmula primordial —al mismo tiempo



Ilus. 5. Eduardo Abela, cartel anunciando la Primera Exposición de Arte Nuevo—1927. Publicado en *revista de avance*, 15 de abril de 1927 (año 1, núm 2).

que embestida de valores extranjerizantes— donde Enríquez colocaba su cargada neutralidad.

El Arte Nuevo

¿Qué debe ser el arte americano? ¿En qué sentido puede ser propio el arte? ¿Hasta qué punto es única la posibilidad de una arte característico de América? Estas fueron las cuestiones cardinales planteadas por la vanguardia cubana mientras (des)armaban la gresca misma. Apoyados en el trabajo teórico de críticos tales como Mañach o Martí Casanovas, los artistas de la avanzada cubana desmitificaban las posibles antípodas. La disyuntiva era si se continuaba con el hedonismo *sui generis* en el arte, cuyo resultado sería un arte abstracto “concebido en el lenguaje universal de las formas” en palabras de Mañach, que no era sino aquel arte puro de Enríquez. O bien, por otro lado, se procedía a construir un programa basado en el nacionalismo y por tanto, esencialmente figurativo y de “pre-ocupaciones humanas, expresado en el idioma de un estilo

regional”.²³ En suma apreciación de su encrucijada americana, los llamados minoristas se inclinaban por un punto intermedio: un arte de aspiraciones universales, pero imbuido de innegable sazón cubano; el cual acogía propuestas estéticas tan amplias como la transformativa de Eduardo Abela o la neutralizadora de Carlos Enríquez.

En su ensayo el “Arte nuevo” de 1927, Casanovas resume su conferencia pronunciada ante la clausura de 1927. *Exposición de Arte Nuevo* en la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana (7 al 31 de mayo)²⁴ [ilus. 5], muestra que inauguró las actividades de la vanguardia cubana e introdujo muchas de sus nociones subyacentes, posteriormente plasmadas en la encuesta. Ante un panorama repleto de movimientos especulativos alzados frente al impresionismo —tales como el cubismo, futurismo, el ultraísmo e incluso el “aberrante estridentísimo”— el arte nuevo propuesto por el Grupo Minorista reflejaba una ruptura —una especie de liquidación del pasado— con una búsqueda estética de orden formal, puramente plástica, desgastada ya desde el siglo XVIII. Este arte individualista, y por consiguiente egoísta, representaba para Casanovas un camino sin salidas contrario al programa renovador de los minoristas cubanos,²⁵ quienes apostaban por solidarizarse en el esfuerzo de las masas. Según estos, al artista americano le correspondía comprometerse, adoptar una postura de militancia activa, captada, por ejemplo, en la obra *Campesinos Felices* (1938) [ilus. 6] en la cual Carlos Enríquez exterioriza el desconsuelo arrasador de sus “felices” protagonistas. En este sentido, Casanovas menciona que, siendo el artista parte integral de la sociedad, tenía que “interesarse y apasionarse en los mismos problemas que agitan a todos los hombres y a la sociedad entera”. Este “debe ser un elemento activo y militante en sus batallas”,²⁶ consciente de la inminencia de su gesto y compromiso sobretodo en cuanto lograrse plasmar, a través de su obra, el dolor y la emoción de su pueblo.

Jorge Mañach se sumó al proyecto en pos de una expresión propia, comprometida. En “Vértice del gusto nuevo”, pone en tela de juicio la decadencia del arte europeo, postrado en la misma torre de marfil de Casanovas y cuya única protesta, en las postrimerías del siglo XX, era de índole intelectual, de culto exacerbado de sí mismo. Concordando con el resto de su ámbito, Mañach propone como agente renovador a un arte de marcada emotividad capaz de reflejar las cuestiones y asedios de los pueblos vernáculos de América:

Creemos firmemente que en América el camino y el esfuerzo se han emprendido mucho más certeramente que en Europa [...] En nuestras repúblicas, en cambio, en la América indolatina, hay un fondo virgen todavía,



Ilus. 6. Carlos Enríquez, *Campesinos felices*, 1938. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

de inagotable fecundia, que es la realidad esencial de la ascendencia aborigen, común a todas, unánime, que afirma en toda la amplitud del Continente el mismo espíritu, la misma realidad, el mismo sentimiento de humanidad y de cultura, el mismo anhelo de universalidad.²⁷

Lideradas por México y el Perú —seguidas muy de cerca por la asediada Centroamérica y las desprovistas islas hispánicas del Caribe— las repúblicas americanas habían de buscar un forma de expresión enfocada precisamente en lo autóctono pero capaz de transmitir valores y sentimientos plenamente universales.

El adentrarnos en las páginas de la *revista de avance* nos ha permitido desarmar el binomio monolítico del criollismo/ afro-cubanismo al cual se ha circunscrito el proyecto minorista en los últimos tiempos.²⁸ El objetivo de esta lectura ha sido el traer a la luz los inusitados matices de un movimiento entrópico revelador cuyas ligaduras desordenadas —tales como la fecundidad de la precariedad, la resistencia y ruptura con

la hegemonía cultural extranjera o las diferentes vertientes del americanismo universal— impulsaron una nueva propuesta estética mucho más enriquecedora.

Construido sobre las bases proféticas del pensamiento martiano, el proyecto vanguardista del Grupo Minorista aspiró a ser no sólo diagnóstico del malestar americano sino ingrediente clave en el ajíaco cubano, un guiso tan sabroso y regenerador como la cultura polifacética que lo guisaba.²⁹ En palabras de Francisco Ichaso:

Yo no conozco mejor manera de ir a lo universal humano que por los pasos contados de mi prójimo. Y mi prójimo es ante todo mi vecino, mi conterráneo [sic]. Después, en procesos encadenados, mi antípoda. Pero siempre de lo próximo a lo lejano, de lo particular a lo universal.³⁰

Desde las páginas de la revista, el péndulo minorista osciló entre la inmediatez de lo nacional y la lejanía del arte abstracto: desde lo particular a lo universal. Su zona intermediara — es decir, aquella en donde no se detuvieron— incluyó tanto los lugares comunes del arte europeo como las “patrioterías del solar” cubano. Este péndulo tuvo como límite un proyecto utópico y como extremo los atisbos, por momentos invisibles, de un Arte Nuevo.

NOTAS

¹ Énfasis mío. José Martí, “Una visita a la exposición de Bellas Artes”, *Revista Universal* (México, D.F.) tomo X, núm. 297 (29 de dic. de 1875), p. 1. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX: estudios y Documentos II (1810–1858)*, tomo II, (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 338–39.

² El Grupo Minorista —nombre que reflejaba el carácter minoritario del pensamiento reformista de sus integrantes— surgió a partir de la Protesta de los Trece del 18 de marzo de 1923, ocasión en la que denunciaron las prácticas autoritarias y los negocios turbios del gobierno del presidente Alfredo Zayas. Tal vez inspirados en la revolución burguesa propuesta por los *Mensheviks* en la Rusia pre-leninista, el minorismo cubano contó con una amplia representación de la intelectualidad local, la cual asumía una posición comprometida ante la vida pública nacional. En su manifiesto del 1927, sus integrantes —entre otros: Emilio Roig de Leuchsenring, María Villar Buceta, Alejo Carpentier, Conrado Massaguer, Eduardo Abela, Luis Gómez Vanguemert, Francisco Ichazo, Enrique Serpa, José Z.Tallet, Jorge Mañach y Juan Marinello— se profesaban en contra de la “dictadura política unipersonal” del dictador de turno (Gerardo Machado), de la “farsa del sufragio” y “la vulgarización” de las prácticas y teorías extranjeras introducidas en Cuba. Al mismo tiempo, instaban al desarrollo de un arte vernáculo en todos sus géneros, a la revisión de los “valores falsos y gastados”, a la independencia económica y cultural de la isla, a la autonomía universitaria, a la “participación efectiva del pueblo en el gobierno” y, por último, a la unión latinoamericana. El grupo fue desintegrándose paulatinamente a partir de 1928 enfrentados, entre otros asuntos, a la persecución del gobierno de Machado. Véase: Rubén Martínez Villena, “Manifiesto de la Protesta de los

Trece”, *Heraldo de Cuba* (La Habana), 19 de marzo de 1923, 1; y “Manifiesto del Grupo Minorista”, *Carteles* (La Habana), vol. 10, núm. 21 (22 de mayo de 1927), 16, 25.

³ Inicialmente, la revista se conoció por el año en que se publicó —1927, 1928, 1929 y 1930— hasta adoptarse su subtítulo, *revista de avance*, como nombre definitivo.

⁴ En sus primeros números, Los Cinco fueron Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martí Casanovas. Sin embargo, muy pronto Carpentier y Casanovas fueron sustituidos por José Z. Tallet y Félix Lizaso.

⁵ Los participantes fueron Enrique José Varona (Camagüey, 1849–La Habana, 1933), Jaime Torres Bodet (México, 1902–1974), Rufino Blanco Fombona (Caracas, 1874–Buenos Aires, 1944), Eduardo Abela (San Antonio de los Baños, 1889–La Habana, 1965), Alfonso Hernández Catá (cubano, Aldeadávila de la Ribera, Castilla, 1885–Rio de Janeiro, 1940), Regino E. Boti (Guantánamo, 1878–1958), Eduardo Avilés Ramírez (Nicaragua, 1896–?), Carlos Montenegro (Cuba, 1900–1981), Carlos Préndez Saldías (Chile, 1892–1963), Luis Felipe Rodríguez (¿Holguín, Cuba?), Carlos Enríquez (Las Villas, Cuba, 1900–1957), José Antonio Ramos (Cuba, 1885–1946), Raúl Maestri Arredondo (La Habana, 1908– Manassas, Virginia 1973), Víctor Andrés Belaunde (Arequipa, Perú, 1883–Nueva York, 1966), Ildefonso Pereda Valdés (Uruguay, 1899–?) y Raúl Roa (La Habana, 1907–1982). Véase: Los Cinco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, “Directrices: Una encuesta”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 26 (15 de septiembre de 1928), 235.

⁶ Me refiero desde luego al conocidísimo ensayo del mismo nombre publicado por José Martí en 1891. Véase: José Martí, “Nuestra América”, *La Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891, o *El Partido Liberal* (México, D.F.), 30 de enero de 1891.

⁷ José Cantón Navarro, *Cuba: el desafío del yugo y la estrella*, (La Habana: Editorial SI-MAR, 1996), 76–84.

⁸ José Antonio Ramos, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 34 (15 de mayo de 1929), 150.

⁹ *Ibid.*, 151.

¹⁰ Eduardo Abela, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 29 (15 de dic. de 1928), 361.

¹¹ Jorge Mañach, “Vértice del gusto nuevo”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 34 (15 de sept. de 1929), 130.

¹² Abela, “Indagación”, 361.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Entre aquellos colaboradores de la encuesta que apostaban por la posibilidad de vínculos entre los países de América Latina se encontraban: Rufino Blanco Fombona, Abela, Alfonso Hernández Catá, Regino E. Boti, Eduardo Avilés Ramírez, Víctor Andrés Belaunde, e Ildefonso Pereda Valdés. Véase: Francisco Ichaso, “Balance de una indagación”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 38 (15 de sept. de 1929), 258–65, 258.

¹⁵ *Ibid.*, 264.

¹⁶ Utilizo *Otras* en el sentido constitutivo de la filosofía anglosajona del yo [nosotros, “el uno”]. Con este apelativo se establece una dominancia discursiva vis-à-vis la alteridad de aquellos a los que no se le otorga palabra [ellos, el prójimo, los Otros].

¹⁷ Enrique José Varona, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1928. *revista de avance*, año 2, vol. 3, núm. 27 (15 de oct. de 1928), 285.

¹⁸ Ichaso, “Balance de una indagación”, 263–64.

¹⁹ Carlos Enríquez, “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?”, 1929. *revista de avance*, año 3, vol. 4, núm. 33 (15 de abril de 1929), 118.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Mañach, “Vértice”, 131.

²³ *Ibid.*, 138.

²⁴ Los participantes incluyeron: Eduardo Abela, Rafael Blanco, Gabriel Castaño, Carlos Enríquez, Víctor Manuel García, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Luis López Méndez, Ramón Loy, Alice Neel, Rebeca Peink de Rosado Ávila, Marcelo Pogolotti, Lorenzo Romero Arteaga, Alberto Sabas, José Segura, y Aida M. Yunkers. Véase: Martí Casanovas, “Nuevos rumbos: la exposición de ‘1927’”, 1927. *revista de avance*, año 1, vol. 1, núm. 5 (15 de mayo de 1927), 99–100, 99.

²⁵ Casanovas, “Arte Nuevo”, 1927. *revista de avance*, año 1, vol. 1, núm. 7 (15 de junio de 1927), 156–58 y 175, 157.

²⁶ *Ibid.*, 156–57.

²⁷ *Ibid.*, 158.

²⁸ Las tendencias criollistas o afro-cubanas de la plástica vanguardista han sido abordadas extensamente. Para una perspectiva desde Cuba, véase: Yolanda Wood, *De la plástica cubana y caribeña*, (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990) o Adelaida de Juan, *Pintura Cubana: temas y variaciones*, (México DF: UNAM, 1985). El tema ha sido trabajado desde el exilio en igual abundancia. Véanse, por ejemplo las siguientes fuentes: Narciso Menocal, “An Overriding Passion – The Quest for a National Identity in Painting”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 22 (1996), pp. 186–219; Giulio Blanc, *Amelia Peláez: 1896–1968, A Retrospective*, (Miami: Cuban Museum of Arts and Culture, 1988); o bien el extensísimo trabajo de Juan A. Martínez, incluyendo *Cuban Art and National Identity: The Vanguardia Painters, 1927–1950*, (Gainesville: University Press of Florida, 1994).

²⁹ Fernando Ortiz se opuso a la idea esencialista de un sujeto nacional hegemónico a través del fenómeno de la transculturación y la metáfora del ajíaco. Según el etnomusicólogo cubano, el aporte del ajíaco al estudio antropológico recae tanto en su apertura a infinidad de combinaciones de aquellos ingredien-tes que se tengan a mano como su carácter transformativo (ya que puede irse regenerado al añadirle más ingredientes). Véase: Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, (La Habana: J. Montero, 1940).

³⁰ Ichaso, “Balance de una indagación”, 262.

EL ROJAS: ARTE ARGENTINO DE LOS '90

Natalia Pineau
Fundación Espigas, Buenos Aires



Ilus. 1. Jorge Gumier Maier, "Avatares del arte", *La Hoja del Rojas*, año 2, núm. 11, Buenos Aires, junio de 1989.

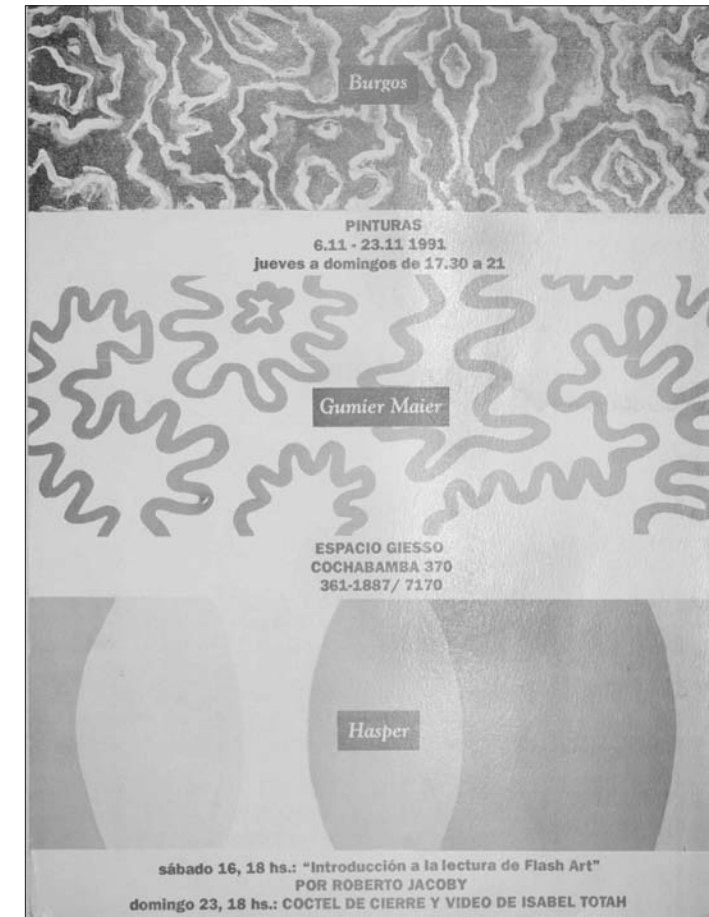
El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas¹ es un organismo de extensión cultural de la Universidad de Buenos Aires en el que se desarrollan variadas actividades: cursos de teatro, danza, pintura, fotografía, idiomas, ciclos de cine y jornadas de discusión, entre otras. En el mes julio de 1989, el Centro inauguró, en su *hall* de entrada, la Galería del Rojas² bajo la dirección del artista-curador Jorge Gumier Maier —a la que, en 1991, se sumó la artista Magdalena Jitrik como colaboradora. Como versa la historia, esta sala se caracterizó por la juventud de los artistas que reunió, de escasa o nula trayectoria; por un presupuesto escaso, en completa sintonía con la estructura institucional a la que pertenecía; por la incomodidad de sus instalaciones, y por su marginalidad respecto al circuito porteño de galerías y lugares tradicionales de exhibición. A pesar de ello, hacia el año 1993 aproximadamente, se convirtió en uno de los lugares

más destacados del panorama artístico local. Así fue visualizado por la crítica en su momento. Posteriormente, artículos aparecidos en revistas más o menos especializadas, en catálogos y libros abocados al estudio del arte argentino de la década, terminarían de asentar la relevancia de la Galería del Rojas dentro del período.³

De lo dicho se desprenden dos etapas de la galería: aquella comprendida entre 1989 y 1992, momento de su construcción, y la que va de 1993 a 1996, últimos años de la gestión de Gumier Maier y una vez ya instalada dentro del campo artístico. La primera de las etapas mencionadas es la que se abordó dentro del marco del proyecto "de documentos del ICAA. Para ello se reunió un corpus constituido principalmente por catálogos o invitaciones de las exposiciones desarrolladas en la galería, o bien de aquellas realizadas en otros espacios pero que comprendieron a los artistas que, más tarde o más temprano se vincularon con la misma, además de las reseñas que hicieran de dichas exposiciones el diario *La Nación* y el diario *Página/12*. La lectura de dichos documentos permite identificar la trama discursiva desde la cual el Rojas, como se le denominó informalmente, representó y adquirió visibilidad.

Un mes antes de que se abriera la galería, en *La Hoja del Rojas*⁴ de junio de 1989, Jorge Gumier Maier lanzaba un manifiesto titulado "Avatares del arte" [ilus. 1]. En él expresaba su rechazo hacia ciertas características que, a su entender, signaban a la pintura por entonces: "La obra busca [...] sustentarse en una propuesta. No se aprecian las obras, a la vista, sino en lo interesante de la propuesta. La obra sólo se mide como ilustración fallida o certera de una intención". Los artistas realizadores de este tipo de obras, afirmaba, "suelen figurar o evocar estampas sociales y marginales, lo que los induce a ser gestuales y matéricos [sic]". Y a continuación propugnaba

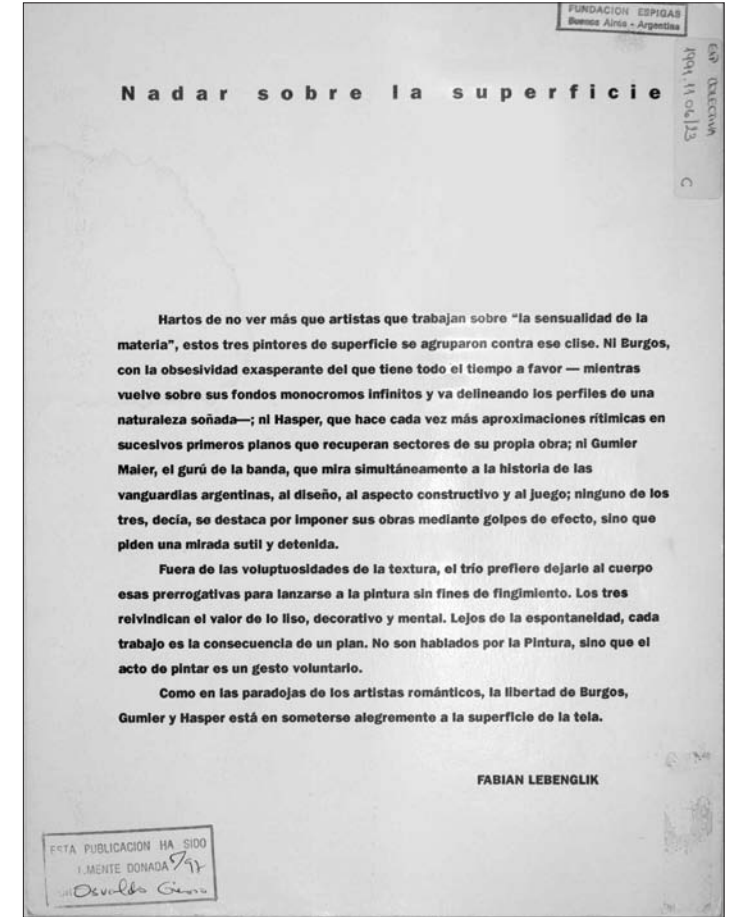
[...] un desplazamiento del imaginario artístico. Difuminación del arte en sus bordes, lo borroso de sus marcas. Ubicuidad y dispersión[...] una práctica que se entienda como trabajo (creativo), más cope [sic] que pasión morbosa, ligada a la idea de disfrute, más cercano al oficio que a la creación, más próxima al ingenio que a la expresión subjetivada. Difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo.⁵



Ilus. 2. Catálogo de la exhibición *Nadar sobre la superficie*, realizada en el Espacio Giesso (Buenos Aires) del 6 al 23 de noviembre de 1991.

Este escrito, por su misma cualidad de manifiesto, creaba una matriz argumental basada en polaridades que se reiteraría en varios textos de catálogos y en artículos de prensa posteriores. Por otro lado, las polaridades que se desprendían de los avatares de Gumier Maier —"cope-disfrute" vs. "pasión morbosa", "oficio" vs. "creación", "ingenio" vs. "expresión subjetivada", "vista" vs. "intención" y "espectáculo" vs. "estampas sociales y marginales"— serían ampliadas a partir de la incorporación de otros términos afines a los mencionados para anclar y describir tanto el carácter de las producciones de los artistas que, con el tiempo, se fueron vinculando al Rojas, así como el carácter de los mismos artistas y de la propia galería.

De este modo, en el texto del catálogo de una de las primeras exposiciones montadas en la galería, en octubre de 1989, titulada *Marcelo Pombo. Producción 88-89*, Gumier Maier se refería a la actividad de este artista en términos de "tarea", la cual era adjetivada como "gozosa" y vinculada a la práctica del "diseño". Indicaba, además, que dicha tarea tenía su origen en el "empeño de hacer algo con algo"; ese "algo", era señalado como un "objeto hallado o [una] reproducción desmarcada de la trama del gran arte". A su vez, este "objeto" o "reproducción" se repre-



sentaba como "plano" para el desarrollo de "fantasías [...] cotidianas y mundanas" en contraposición a un plano entendido como "campo raso para la expresión de los subjetivo"; en este "plano", el artista mostraba entonces "su propensión sobredecorativa (siempre se decora sobre)". Unas líneas más abajo Gumier Maier citaba a la figura de Jackson Pollock y decía que Pombo había "transformado...[su] tragicidad, esa profundidad carnosa de la herida, en la cifra ilusoria del tatuaje" y al respecto agregaba que "si el plano buscaba trajearse en espesura, grosor, el trazo ahora [de Pombo bajo una] operación estética, nos devuelve [...] una superficie maquillada".⁶

Las polaridades mencionadas en el manifiesto de Gumier Maier se extendían a partir de su relación con el catálogo *Marcelo Pombo. Producción 88-89* de la siguiente manera: "cope-disfrute-gozosa" vs. "pasión morbosa-tragicidad-herida", "oficio-tarea" vs. "creación" y "herida-tajearse vs. tatuaje-superficie maquillada", entre otras.

A través el diario *Página/12* este tipo de caracterizaciones salieron de la esfera de lo "privado" (de la galería) y adquirieron estado público. El crítico Fabián Lebenglik, en un artículo del mes de

diciembre de 1989, con respecto a la obra de la artista Graciela Hasper montada en el *hall* del Teatro de las Provincias, indicaba:

“su pintura [es] absolutamente plana [...] toda la carga de su pintura está justamente en la superficie de la tela, allí se juega la ironía y la irreverencia y no en la supuesta profundidad de los motivos que representa”.⁷

La idea de superficie continuó su derrotero y en el mes de noviembre de 1991, una exposición colectiva llevada a cabo en el Espacio Giesso, conformada por Hasper, Fabián Burgos y Gumier Maier, la incluía como parte de su título: *Nadar sobre la superficie* [ilus. 2]. Lebenglik, en el texto del catálogo explicaba que, “hartos de no ver más que artistas que trabajan sobre la ‘sensualidad de la materia’, estos tres pintores de superficie se agruparon contra ese clisé”; que reivindicaban “el valor de lo liso, decorativo y mental”; que “lejos de la espontaneidad, cada trabajo...[era] la consecuencia de un plan” y por último, que “la libertad de Burgos, Gumier y Hasper ...[estaba] en someterse alegremente a la superficie de la tela”.⁸

De esta manera, la obra entendida como “consecuencia de un plan”, como un producto “mental”, “lejos de la espontaneidad”, ampliaba la idea de “oficio”, de “tarea”, “de hacer algo con algo”, y configuraba un “artista-artesano”. Desde este anclaje conceptual era construida la reseña de la exposición de Benito Laren en el *Rojas* del año 1991 por parte de Fabián Lebenglik, también en *Página/12*. Contaba que Laren trabajaba con “vidrio, acrílico, cintas brillantes y sustancias químicas” y que usaba como “herramienta principal” un bisturí; que, con todo ello, “producía combinaciones” que demostraban “un gran oficio y un manejo sabio del color”; y que el resultado era “una serie interminable de cuadros y cuadritos, capaces de robarle el lugar, en cualquier pared, a las turísticas mariposas y flores desecadas y enmarcadas o, incluso, a las populares imágenes de calidoscopio”. Al mismo tiempo, Lebenglik brindaba una serie de datos sobre la vida del artista: que vivía en San Nicolás, ciudad de la Provincia de Buenos Aires, “completamente alejado del mundillo del arte” y que soñaba con “conocer el jet set televisivo” y con “exponer en locales de la galería Santa Fe”.⁹ Desde esta caracterización, la figura de Laren encarnaba entonces, algunos de los postulados que Gumier Maier había lanzado en su manifiesto de 1989: “Un desplazamiento del imaginario artístico. Difuminación del arte en sus bordes, lo borroso de sus marcas. Ubicuidad y dispersión...difuminación que lleva al arte hasta los contornos del espectáculo”.¹⁰

En este tramado discursivo la voz disonante la protagonizó el historiador y crítico de arte Jorge López Anaya desde su columna

El absurdo y la ficción en una notable muestra

Parece incontestable que vivimos una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la “ficción”, con la “levedad” generalizada.

La evocación de lo *light* no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones, por muchos motivos notable, que se realiza en el Espacio Giesso (Cochabamba 370), está centrada nitidamente en esa modalidad. La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción programática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea cruzada por las prácticas textuales de la moda, la publicidad, la demagogia “massmediática”.

Con la ironía y la “levedad” que les otorga una relación privilegiada frente a las relaciones sociales, los ritos cotidianos y sus apariencias grotescas, logran que sus obras destilen una inocultable función crítica: trabajan lúcida y libremente sobre los significados, liberándose del laconismo del viejo arte conceptual del que son herederos.

Gumier Maier, consciente de esa condición, pinta sus irónicas “abstracciones” con marco recordado—mito de nuestra vanguardia de los años cuarenta—, que recuerdan el peor mal gusto con su pasión por el esplendor del color, el empaste y las formas complejas. Junto a él, con lucidez y destreza,

Benito Laren construye unos pequeños cuadros con un material bastardo que imita los hologramas. Ovnis y astronautas, abstracciones geométricas de pequeña dimensión inscriptas en el más explícito *kitsch* constituyen su repertorio iconográfico, que remite al deseo de arte que poseen muchos visitantes de los museos.

Omar Schiliro realiza con productos manufacturados—palanquitas de plástico, fragmentos de arañas de iluminación de vidrio facetado, lamparillas de color—unos artefactos absurdos, auténticos tótems, capaces de significar el gusto ornamental más intensamente *kitsch*.

Finalmente, Alfredo Londaibere, con sus pinturas de desnudos masculinos sobre tablas malamente unidas—todavía muy pictóricas—, perfila una estética cargada de sentidos ligados a la sexualidad.

En la sala contigua, en otra muestra para destacar, Silvia Young expone unos objetos filiformes, erosionados—esculturas?—, que parecen mostrar la espontaneidad expresiva del sujeto creador. Empero, estas obras poseen un tono deconstructivo con sus efectos multiplicados: su duplicación en una fotografía de tamaño natural y la proyección de la sombra del objeto sobre el muro.

Todo nos recuerda que no hay realidad, sino “efecto” de la realidad: simulaciones y signos, un verdadero laberinto precario.

Jorge López Anaya

Ilus. 3. Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación* (Buenos Aires), 1 de agosto de 1992.

de la sección de Bellas Artes del diario *La Nación*.¹¹ A raíz de una exposición realizada en la Fundación Banco Patricios entre febrero y marzo de 1991, titulada *Menor o igual a treinta años*, conformada por dieciséis artistas jóvenes—entre ellos Miguel Harte y Marcelo Pombo—,¹² sostenía:

Puede parecer obvio señalar que en nuestra actual cultura es difícil que el arte posea alguna conexión espiritual trascendente, que refleje una particular concepción del mundo. Buena parte de las manifestaciones artísticas no tienen hoy ninguna responsabilidad ética ni social. La tradicional autoridad del arte, su superación de los objetivos personales, el interés por los fundamentos morales, han sido suplantados por cierta libertad retórica y por la inclinación a producir meros objetos superfluos. El arte es pasivo, no comparte ideales, no posee metas. Como afirman algunos artistas, en el cuadro ‘no hay más que superficie y color’, sólo es lo que se ve, no existen misterios ni connotaciones.¹³

Estas palabras dan cuenta de que el *Rojas* había instalado una discusión dentro de la escena artística local, o al menos el discurso desde el cual la galería y sus artistas se dieron a conocer. En este sentido me pregunto si dicho discurso (sumamente

pregnante en su reiteración y en su facultad connotativa) no obturó la percepción sobre las producciones artísticas a las que refería al punto de eclipsarlas.

De todos modos, y retomando las palabras de Jorge López Anaya, al año siguiente en 1992 [ilus. 3], aparentemente el historiador había visualizado una veta crítica en las producciones de cuatro artistas estrechamente vinculados a la Galería del *Rojas* que, en este caso, exponían en el Espacio Giesso. Se trataba de Jorge Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren y Omar Schiliro. En la reseña que hiciera de la exposición, López Anaya sostenía:

parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y a la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la ‘ficción’, con ‘la levedad’ generalizada.

Esta evocación de lo *light*, continuaba el autor,

no es una ocurrencia trivial. Una de las exposiciones por muchos motivos notable [...] está centrada nitidamente en esa modalidad [...] La integran cuatro artistas que trabajan con una concepción programática fundada en la irónica aceptación de los flujos inquietantes de la cultura contemporánea [...] con la ironía y la ‘levedad’ que les otorga una relación privilegiada frente a las relaciones sociales [...] logran que sus obras destilen una inocultable función crítica.¹⁴

Como evidencia esta cita, la función crítica aludida, entre palabras como “levedad” y “light”, se presentaba, por lo pronto, un poco confusa.

Más allá de ello, en este artículo surgía un nuevo término para caracterizar las producciones de los artistas vinculados a la Galería del *Rojas*: el de “arte *light*”. El devenir del mismo fue más que complejo. Discusiones y debates en los que intervinieron distintas voces del campo artístico se generaron a su alrededor.¹⁵ De todos modos no es el objetivo aquí desarrollar el conflicto que este término desató e instaló, sino señalar que otra adjetivación era formulada para dar cuenta de estas producciones y que en el contexto del tramado discursivo protagonizado en principio por Jorge Gumier Maier y Fabián Lebenglik, lo *light*, se hallaba en completa sintonía con los vocablos enunciados. Dos años más tarde, la red de palabras se extendía cuando Gumier Maier, en un texto de 1994 proponía trocar los *light* por *brighth* (entendido como “brillante”, “despierto”...).¹⁶ Con respecto a la caracterización de la galería, ésta se representó, volviendo a las

Cuando los costados encierran el centro

Un líder de la periferia y dos de sus jóvenes seguidores establecen dos o tres nuevas pautas para ver lo común.

(Por Miguel Briante) A los cincuenta y dos años—después de una larga—, explosiva trayectoria artística— Pablo Suárez sigue siendo un capitán de los jóvenes, tal vez porque no perdió la línea del pensamiento) su obra está en constante cambio. Ni la trivialidad ni el dramatismo le son ajenos, pero su arte se sufre en lo marginal. Cuando encabeza—junto a otros jóvenes que ya se han oficializado— una muestra llamada Periferia dijo que el arte periférico, que está en estrambotos de lo aceptado, aboga al centro, que es lo oficial. A pocos meses, días, de exponer individualmente en una importante galería oíntica, Suárez se anima a integrar una colectiva en la sala—más bien acortada— de una dependencia cultural de la Universidad que está en la calle Corrientes, y vuelve, rápido, a girar un punto más

en su obra desplegada, donde lo cotidiano, puesto bajo una luz imperceptible, se convierte en un disparador de probables demencias. Un friso de baldosas—blancas, blancas—vertical contra la pared, aunque parece un fragmento de piso, en recorrido por hormigas, en la misma verticalidad trampa, una enorme cama se convierte en una boba de dormir (colgada) en la cual pende un hombrecillo que tiene un termómetro en la boca, y todo es ridículo y lejanamente serio, una grúa de juguete levanta estatuas de próceres, también de juguete, dos caños sanitarios que se levantan desde el piso rematan en la cabeza de otros dos hombrecillos, y uno le sopla la naica al otro. Las cosas de todos los días peque un salto moral.

Como Suárez—que también rapa en lo cotidiano— Miguel Harte (30 años) hace el mensaje explícito, el mensaje es la obra. Un falo pero satelita está atado por una cadena real a la pared, en sus relieves hay pechos, frejos y ojos actuales, un paisaje casi abstracto se forma entre la tabla que es el fondo y un globo rojo y entrado. Y en todos los casos el soporte, que hace de fondo crudo, es de fórmica, bien ordinario, de cocina, a veces liso y a veces de imitación madera, procaico y de mal gusto. Harte se divierte con crueldad.

Gumier Maier

En otro lugar—estético y geográfico—, aunque no lejos en el empleo de los materiales, está Gumier Maier. En él, las duras, este artista—y crítico de arte—, hace rigurosas construcciones geométricas hechas, que parecen estar en el mismo soporte como están en esos materiales que mitan el huele de viejas mesas. La sensación del espectador—en una sala que aparece vacía— es de desconcierto y hasta de rabia, como si le robarán algo.

Pero tal vez no es escamoteo tras el secreto que. Gumier Maier no alcanza o no quiere revelar aún. Mientras tanto, en su mejor trabajo, una pajita (o pajero) se corporiza sobre un fondo minimizado con ella o al revés. (Centro Cultural Recoleta, hasta fin de año.)

Miguel Harte: “El satelita en el suelo” (arriba) Pablo Suárez: “El hombrecillo del termómetro” (abajo, al costado). En pinturas y objetos se despliega un mundo de extraña originalidad.

mo retratos de una fiesta que ya pasó. Arte contra El Arte, que no le escapa a la anécdota y que a veces no está terminado: atracción y repulsión hay en esta muestra que apunta a una nueva actitud. (Galería del *Rojas*, Corrientes 2018, hasta el 30 de diciembre.)

HASPER Y NIGRO Dos artistas en el teatro

(Por Fabián Lebenglik) Con el auspicio de la Secretaría de la Juventud, Graciela Hasper y Miguel Ángel Nigro muestran sus trabajos desde perspectivas casi opuestas, en el hall del Teatro de las Provincias. El lugar es doblemente excéntrico, por su ubicación y por los artistas que convoca, y que exhibe, por el momento, en condiciones algo precarias a causa de la escasez crítica de recursos.

Esta condición que impone la sala, ensaja con el tono de la obra de Nigro (1966), que toma situaciones cotidianas (el tedio de los domingos) y motivos populares y carnavalescos (cañones, murgas, noches de maité) para construir objetos—empastados con el arte pobre y el ready made—y pinturas. Su trabajo se desarrolla en el volumen y el espacio, con elementos habituales y colores

Ilus. 4. Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página/12* (Buenos Aires), 19 de diciembre de 1989.

palabras de Gumier Maier sobre la obra Pombo, como “desmarcado de la trama del gran arte”. Esta cualidad fue subrayada por *Página/12* desde las primeras menciones que hiciera de la galería. Un recuadro informativo del 8 de agosto de 1989 decía que se trataba de un espacio “abierto a pintores que no tienen acceso a los centros tradicionales de exhibición”.¹⁷ Miguel Briante (escritor, periodista y director de la sección de artes plásticas de dicho periódico) ampliaría este carácter al destacar la participación de Pablo Suárez, artistas de reconocida trayectoria y renombre, en una exhibición colectiva junto a los jóvenes Miguel Harte y Marcelo Pombo, desarrollada en diciembre de 1989.¹⁸ En la reseña de la exposición, sostenía que Suárez “a pocos [...] días de exponer en una importante galería céntrica” se animaba “a integrar una colectiva en [una] sala—más bien *atorranta*”—de una dependencia cultural de la Universidad de Buenos Aires”. Estas palabras no deben entenderse de un modo peyorativo. Por el contrario, unas líneas más abajo, Briante, festejaba encontrar en esta muestra “una nueva actitud”, la que sintetizaba como “el arte contra El arte”²⁰ [ilus. 4]. Esta apreciación dialogaba con aquellas que este crítico venía realizando en artículos anteriores sobre cierta dinámica del campo artístico; artículos en los que criticaba lo que se exponía en los Salones Nacionales, las elecciones que hacían las galerías y lo que la crítica en general exaltaba.²¹

Gumier Maier, años después, en una publicación de 1994 titulada *5 años en el Rojas*—que como su nombre lo indica constituía una historia de la galería—especificaba aquellas cualidades que Briante había expresado en los términos de una “sala atorranta”, de una “nueva actitud”, de “el arte contra El arte”:

hubo una vez un pasillo ancho que conducía a los baños de ambos sexos y también a la amplia entrada de una sala teatral [precedido] por las bullangueras mesas de un bar para estudiantes [...] El por entonces director [del centro Cultural Ricardo Rojas] había decidido destinar un espacio a exposiciones. [...] Fui llamado para hacerme cargo del mismo con absoluta libertad y presupuesto inexistente. Convocar a un artista para que oficie de curador no es lo habitual, pero no hubo ocasión para la perplejidad. Existía un conjunto de artistas muy jóvenes que venían exponiendo mayormente en sitios como bares y discotecas y que no podían aspirar a lugares de exhibición más confortables porque sus [producciones] no comulgaban con los cánones hegemónicos del arte de los '80”, aquel en el que las obras eran concebidas como una “proposición” y en las que abundaban “los chorreados, el *baddrawing*, el *badpainting*, el color sucio o disonante, y todo otro tipo de accidentes deliberados.”²²

Estas palabras hacían entonces explícitas las polaridades sobre las cuales, entre 1989 y 1992, se había elaborado el discurso que sirviera para caracterizar e instalar a los artistas del Rojas, sus producciones y a la propia galería; a aquel “arte contra El arte”. Discurso que ahora, en 1994 y en el contexto de su enunciación adquiriría un carácter “histórico”, evidencia de la inscripción y relevancia de la Galería del Rojas en la escena del arte argentino de la década del '90.

NOTAS

- 1 El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, fundado en 1984, está ubicado en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, en la Av. Corrientes 2038.
- 2 Actualmente la galería se encuentra en un edificio contiguo al Centro Cultural.
- 3 Véase, por ejemplo: Rodrigo Alonso y Valeria González, *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2003); Inés Katzenstein, “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”, *Ramona* 37, (2003): 4; Victoria Verlichak, *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, (Buenos Aires: Fundación Proa, 1998); Jorge Gumier Maier, “El Tao del Arte” en *El Tao del Arte*, cat. exp., (Buenos Aires: Gaglianone, 1997), 7–14; Marcelo E. Pacheco, “Arte por el arte”, *Magazin literario* o (1997), 8; Pierre Restany, “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz* 116 (1995), 50; Gumier Maier, “El Rojas” en *5 años en el Rojas* (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, 1994), [s/p]; Carlos Basualdo, “Contemporary Art in Argentina: Between the Mimetic and the Cadaverous” en David Elliott, *Art From Argentina. 1920–1994*, cat. exp., (Oxford: Museum of Modern Art, 1994), 114–123; Jorge López Anaya, “Gumier Maier: la estética de los 90”, *La Nación* (Buenos Aires), 22 de

enero de 1994; López Anaya, “El universo de lo cursi”, *La Nación*, 9 de octubre de 1993; Fabián Lebenglik, “Mensaje de dos. Gumier & Schiliro”, *Página/12* (Buenos Aires), 23 de marzo de 1993; Lebenglik, “Un Gumier moderno y no posmo”, *Página/12* (Buenos Aires), 24 de noviembre de 1992; Edward Shaw, “Youth blossoms in springtime”, *Buenos Aires Herald* (Buenos Aires), 20 de septiembre de 1992; Lebenglik, “Quien quiera ver, que vea”, *Página/12*, 25 de agosto de 1992.

- 4 Boletín mensual en el que el Centro Cultural publica sus actividades.
- 5 Gumier Maier, “Avatares del arte”, *La Hoja del Rojas* (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, junio de 1989). Fondo documental Fundación Espigas.
- 6 Gumier Maier, *Marcelo Pombo. Producción 88–89*, (Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, octubre de 1989). Fondo documental Fundación Espigas.
- 7 Lebenglik, “Dos artistas en el teatro”, *Página/12*, 19 de diciembre de 1989.
- 8 Lebenglik, “Nadar sobre la superficie”, en *Nadar sobre la superficie*, cat. exp. (Buenos Aires: Espacio Giesso, 6 al 23 de noviembre de 1991). Fondo documental Fundación Espigas.
- 9 Se trataba de la primera muestra individual de Benito Laren. Véase: Lebenglik, “San Benito en San Nicolás”, *Página/12*, 7 de mayo de 1991.
- 10 Gumier Maier, “Avatares del arte”.
- 11 El diario *La Nación* es uno de los matutinos más importantes y tradicionales de Buenos Aires.
- 12 Los artistas que integraron esta exposición, además de Miguel Harte y Marcelo Pombo, fueron Ernesto Ballesteros, Silvana De La Torre, Tomás Fracchia, Eduardo Gazzotti, Miguel Harte, Patricia Landen, Guillermo Lerner, Jorge Macchi, Ernesto Oldenburg, Pablo Paez, Martín Reyna, Gustavo Romano, Pablo Siquier, Santiago Spinosa y Viviana Zargon.
- 13 López Anaya, “Virtudes, fracasos y mimetismos en una exposición de arte joven”, *La Nación*, 2 de marzo de 1991.
- 14 López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, 1 de agosto de 1992.
- 15 Sobre este tema véase, por ejemplo: Diego González, “Las políticas del planeta brillante”, *Ramona* 32, (2003): 4; Andrea Giunta, “Marcas del pasado”, *Lápiz* 158–159, (diciembre 1999-enero 2000): 47; Elena Oliveras, “Arte argentino en los 90” en Elena Oliveras, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin del milenio*, (Buenos Aires: Fundación Petorutti, 2000); Gumier Maier, “El Tao del Arte” en *El Tao del Arte*, cat. exp., (Buenos Aires: Gaglianone, 1997), 7–14; Hernán Ameijeiras, “El arte político es para meter dedos en el culo de la gente”, *La Maga* (Buenos Aires), 16 de junio de 1993; Ameijeiras, “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’”, *La Maga* (Buenos Aires), 9 de junio de 1993.
- 16 Gumier Maier, “El Rojas”.
- 17 [anónimo], “El Rojas como centro”, *Página/12*, 8 de agosto de 1989.
- 18 Esta exhibición, desarrollada en Galería del Rojas, en algunas publicaciones se la encuentra citada como *Harte-Pombo-Suárez I* a raíz de las sucesivas exposiciones que este trío de artistas realizó: *Harte-Pombo-Suárez II*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1990; *Harte-Pombo-Suárez III*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1992 y *Harte-Pombo-Suárez IV*, Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 2001.
- 19 En este artículo, el significado de la palabra “atorranta” concuerda con uno de los usos comunes que tiene en la Argentina. Es decir, refiere a un carácter desfachatado, desvergonzado, de poca categoría.
- 20 Miguel Briante, “Cuando los costados encierran el centro”, *Página/12*, 19 de diciembre de 1989.
- 21 Véase, por ejemplo: Briante, “Riesgo cumplido. Pintura más joven”, *Página/12*, 7 de junio de 1988 y “En Venecia hay cinco argentinos que no se quedaron con el vuelto”, *Página/12* (Buenos Aires), 23 de mayo de 1989.
- 22 Gumier Maier, “El Rojas”.

TOWARDS A CRITICAL MASS: DOCUMENTING THE STATE OF CHICANO ART

Tere Romo

Chicano Studies Research Center (UCLA), Los Angeles



Fig. 1. Cover, *Metamorfosis: The Journal of Northwest Art and Culture*, vol. 3, no. 1 (1980).

In 1980, *Metamorfosis: Northwest Chicano Magazine of Literature and Culture*, a journal published by the Centro de Estudios Chicanos at the University of Washington in Seattle, published an essay by Chicano artist and activist Malaquias Montoya and his wife, Lezlie Salkowitz-Montoya (fig. 1). Titled “A Critical Perspective on the State of Chicano Art,” it was a scathing indictment of artists who, according to the Montoyas, had abandoned the core values of the Chicano Movement and had been co-opted by the mainstream art world. Instead of serving the Movement by representing pictorially the struggle for societal equality, these artists were creating personal imagery for the sole purpose of entering the art market. The Montoyas believed that the economic situation that gave birth to the Movement had not changed, thus Chicano artists needed to remain committed as activists. The subsequent double issue of *Metamorfosis*, which appeared in 1981, included two

responses. Pedro Rodriguez, a professor of Chicano studies at Washington State University, revalidated the Montoyas’ stance on the importance of producing art grounded in the sociopolitical tenets of the Chicano Movement in “Arte Como Expresión del Pueblo.” In “Response: Another Opinion on the State of Chicano Art,” Los Angeles-based art historian Shifra Goldman countered that artistic and cultural resistance could remain effective—even within the dominant culture—if it maintained its ideology. The Montoyas’ essay also prompted letters to the journal, including one from a member of the group Mujeres Muralistas, San Francisco painter and muralist Graciela Carrillo.

A point central to the understanding of these documents and the resulting debate is the role of the Seattle-based *Metamorfosis* in the exchange of ideas prompted by the Montoyas’ essay. *Metamorfosis*, which was launched on May 13, 1977, was an essential cultural contributor to the Chicano Movement in the state of Washington and beyond until 1984. It provided a forum for academic papers and artistic writing on Chicano/Latino arts and culture in the Northwest during a period when the Chicano Movement at the national level had begun to dissipate. The journal’s influence is especially impressive when one takes into account the relative isolation of Seattle from other Chicano cultural centers such as San Francisco, Los Angeles, San Antonio, and Denver.¹ The fact that *Metamorfosis* used off-campus, community-based entities for design and printing (for example, the issue with the Montoyas’ essay was produced in the San Francisco Bay Area) points to a strong network of Latino artists, which made it possible for this small and very specialized publication to be produced and widely distributed. As a result of this symbiotic relationship, the debate on Chicano art spread beyond academic centers and was fueled by the participation of independent scholars and community artists.

The journal published the Montoya essay to “encourage dialogue on the state and function of Chicano art” thus inviting artists and critics to “respond to the position represented here in the form of letters, reviews or articles.”² These sources—the Montoyas’ essay, the two published responses, and Carrillo’s personal letter—along with an understanding of *Metamorfosis*’s role as a forum for academics and artists, not



Fig. 2. “El Plan Espiritual de Aztlan,” adopted in 1969 at the First National Chicano Liberation Youth Conference in Denver, Colorado.

War protests, and university youth leadership demands. According to scholar and cultural critic Tomás Ybarra-Frausto, because it was “anguished by the lack of social mobility, frustrated by insensitive institutions which fostered discrimination and racism, and exploited in economic terms, the Chicano community engaged in a total evaluation of its relationship to the dominant society.”³

Key to understanding the community’s reevaluation was the bicultural condition of Chicanos: a people with a historical connection to Mexico who exist within a (North) American geopolitical reality. The proximity of the United States to Mexico allowed for a constant infusion of social “nutrients” via new immigrants, cultural objects, and family visits.⁴ At the same time, there were many Mexican American families whose presence in the United States extended back for generations and who no longer spoke Spanish. The imperative of uniting a heterogeneous community became an important challenge to the Chicano sociopolitical agenda. A major step was taken with the adoption of “El Plan Espiritual de Aztlan” at the First National Chicano Liberation Youth Conference held in Denver, Colorado, in 1969 (fig. 2). This seminal document and the conference’s rhetoric generated language—that is, content and media—for art-making in the service of cultural identity and political unity. El Plan declared, “We must ensure that our writers, poets, musicians, and artists produce literature and art that is appealing to our people and relates to our revolutionary culture.”⁵ Thus, a cultural production of art that supported the Movement’s goals of political resistance and cultural affirmation was emphasized.

The Chicano Movement’s integration of politics and art had a profound impact on Mexican American artists by essentially mandating that they become community activists. Initially, Chicano artists incorporated all art media that affirmed and celebrated a Mexican cultural identity, utilizing both political and artistic tactics to reach the overall goal of resisting American oppression. As historian Juan Gomez-Quinones notes, “Against domination various kinds of resistance take place... Political dissent, class conflict and cultural resistance reinforce each other. Culture must be joined to politics of liberation for it to be an act of resistance.”⁶ To that end, many artists turned to familiar public art forms: the mural and poster.

Malaquias Montoya, who became one of the foremost proponents of these art forms, was recognized for his dedication to creating art based on what I term “the aesthetics of the message,” the capacity to assign equal attention to visual form without sacrificing the political content. Montoya arrived at University of

California, Berkeley, in 1968, at the height of the campus strikes led by the Third World Liberation Front (TWLF). Along with the TWLF strike at San Francisco State College, the strikes at Berkeley were among the longest, most costly, and most militant student strikes in California history.⁷ Montoya, who had done commercial silk-screening while a student in San José, California, quickly became involved in producing posters for the strike. During this time, Montoya also met and joined three other Chicano artists—Manuel Hernandez, Esteban Villa, and Rene Yañez—to form the Mexican American Liberation Art Front (known as MALA-F, or *Mala-efe*), a collective based in Oakland.

MALA-F was the first of its kind and the important precursor to other California collectives, including the Galeria de la Raza in San Francisco and the Rebel Chicano Art Front (RCAF) in Sacramento. Formed “for the purpose of organizing Chicano artists who are interested in integrating art into the Chicano social revolution sweeping the country,” the collective offered Chicano artists the opportunity to critique each other’s work, discuss important social issues, such as the Chicano civil rights movement and the United Farm Workers struggle for unionization, and strategize their role as artist-activists.⁸ MALA-F developed a manifesto of cultural nationalism that compared the Chicano Movement of the 1960s with the Mexican Revolution of 1910, which also sought to reject western European-influenced art in favor of a more indigenous Mexican expression.⁹ The group lasted for only a year, but it held many meetings in which discussion and debate focused on the philosophy and definition of Chicano art.¹⁰ According to MALA-F member Esteban Villa, “Discussions were heated, especially the polemics on the form and content of revolutionary art and the relevance of murals and graphic art.”¹¹

Because of his experiences at UC Berkeley and his participation in MALA-F discussions, Montoya understood that art could have no other role than that of social change. In fact, he believed that “the struggle of all people cannot be merely intellectually accepted. It must become part of our very being as artists.”¹² As a result, after graduating from UC Berkeley and becoming an instructor at the California College of Arts and Crafts (CCAC) in Oakland, Montoya’s strong commitment to community art-making led him to establish the Taller [“workshop”] de Artes Graficas with fellow MALA-F artist Manuel Hernandez. The concept of the Taller placed a high importance on teaching art in the community. For Montoya and Hernandez, it was not enough to make art *for* the community; art had to exist *within* the community through ongoing art classes, poster workshops, and exhibitions. Montoya continued his commitment to teaching in the community and creating an “art of protest” after the

Taller closed in 1980 and even after he left the CCAC and became a professor at the University of California, Davis, in 1989.

Malaquias and his wife Lezlie wrote their essay in 1980, just as the Chicano Movement was changing and giving way to the forces of multiculturalism in the United States.¹³ Beginning in the mid-1970s, cultural organizations, educational institutions, and government agencies that funded the arts embarked on efforts to diversify programming and class offerings. Even now, more than two decades later, it is difficult to assess the success of these efforts, but one concrete outcome was the increase in cultural activities sponsored by government and mainstream institutions that sought to “reflect” or “celebrate” ethnic diversity. From about 1980 through the late 1990s, many major museums and commercial galleries participated in these efforts. A majority of the museums were spurred by the increased number of grant opportunities and by pressure from public funders. It was this major shift—the increase in funding to artists of color, either through grants to ethnic arts organizations or to individuals for major traveling exhibitions and public art commissions—that the Montoyas found troubling. For them, the expanded opportunities afforded to Chicano artists to exhibit and sell their work as a result of multiculturalism only served to co-opt and to divert them from the true work of the Chicano artist. It was this threat of co-optation that they addressed in their *Metamorfosis* article.

“A Critical Perspective on the State of Chicano Art” (fig. 3) begins with a detailed outline of a trend that had become apparent in the late 1970s: Chicano artists were moving away from a community focus to individual artistic pursuits. According to the Montoyas, the United States’ capitalistic system of oppression demanded that Chicano artists produce an art of protest. They cautioned against the temptation to exhibit and sell art within a mainstream art market which was part of a political and economic system that exploited Chicanos and the members of immigrant communities in the United States. The essay historicizes Chicano art by outlining its origins and development not only within Chicano/Mexican American art history but also as part of larger international, sociopolitical artists’ movements. It contains a detailed description of two approaches that artists had developed over the preceding fifteen years: the “participatory approach,” which was deemed unrealistic because it meant “giving up some of the wealth in order to establish a reasonable balance,” an “interchange” that could not be considered even by “the liberal sector”; and the “intermediary approach,” by which artists who understood the system minimized their participation in it.¹⁴ It is the latter that the Montoyas supported, since it allowed the ideals of the Chicano Movement to reach a



Fig. 3. Malaquias Montoya and Leslie Salkowitz-Montoya's "A Critical Perspective on the State of Chicano Art," published in *Metamorphosis* (1980).

wider public as well as their local community. Their essay concluded with a call for artists to reaffirm the original goals of the Chicano Movement: to make art that serves the community and continues to function as a catalyst for social change.

Chicano art history was at a major juncture in its development in 1980. Although various artists and scholars (mainly from the literary field) had written about Chicano art as early as 1971 and had described it in very general terms, the Montoya essay is especially noteworthy on two counts.¹⁵ First, although not declared as such, it functioned as an artist manifesto that articulated a distinct ideology with concise objectives, and it provided the first encompassing definition for Chicano art: "It is the responsibility of Chicano artists to show the importance of aspiring not for that material accumulation, which is so unrealistic for most of La Raza and keeps so many crippled and enslaved, but for a system that truly provides the necessary things for everyone." Thus, Chicano art was no longer defined solely by its imagery (artistic content), but by the Chicano artist's active participation in a proactive movement against all oppression and a lifelong commitment to leading the struggle. In fact, according to the Montoyas, "Art must be used to facilitate and redevelop that artistic sensitivity within all people... Through Chicano art, by the visual education process, a transformation of individuals

can take place and make possible a re-dedication to the original commitment and to working together."¹⁶ Consequently, Chicano art became predicated on aspiring to the goals of transforming each individual and, thereby, generating social change within the community and ultimately across the nation.

Second, yet equally important, even though the Montoya essay can be seen as another example of the "artist as critic" perspective, it was unique in its unilateral definition of Chicano art as inherently and exclusively oppositional. The essay also took the additional step of publicly assailing the artists that abandoned this stance for material gain or artistic fame, something no Chicano artist had done before. By publicizing their beliefs in *Metamorphosis*, the Montoyas prompted a response from other artists, curators, and scholars. Even if they did not write a letter in agreement or disagreement, the essay made readers think about the need to define Chicano art and to place it within the context of a Chicano art history that described its origins, development, and future direction.

While we may never know how many letters were received, we can evaluate the two responses that appeared in the next issue. Pedro Rodríguez's "Arte Como Expresión del Pueblo" (fig. 4) echoed the tone and sentiment of the Montoyas' essay. Now a visual artist living in Texas, in 1980 Rodríguez was teaching at Washington State University. His essay posited the uniqueness of Chicano art as stemming from its "radical" origins. Rodríguez made the case that before the Chicano Movement, Mexican American artists had created mainstream art, which he characterized as not reflecting "our identity, our culture, or our racial, economic and political conditions."¹⁷ In addition, the establishment's refusal to accept Chicano art alienated Chicano artists and the community they represented and served to make the art more radical and artists justifiably more defiant. Yet, Rodríguez acknowledged that in the late 1970s, as artists began to meet and form collectives and to create their own art galleries and cultural centers, the government took notice and funds became available through such entities as the National Endowment for the Arts. "The term 'Chicano' became an acceptable term," Rodríguez observed. "The *Movimiento* became an avenue for success for a few individuals, while the masses of people remained in essentially the same powerless position, or worse."¹⁸ The essay also refuted the accusation that Chicano artists sacrifice aesthetics in deference to the sociopolitical message. Instead, Rodríguez argued, this accusation only obscured the fact that it was the mainstream art world that used this excuse not to accept the many Chicanos who continued to produce political works. In conclusion, Rodríguez asked an essential question: "Why should *artistas*



Fig. 4. Pedro Rodríguez offers a response to the Montoyas in "Arte Como Expresión del Pueblo," *Metamorphosis* (1980–81).

not make explicit their political ideology?"¹⁹ Here he cited as examples and models the murals and writings of the great Mexican muralists, the writings of Moholy-Nagy, and the rhetoric of the Cuban Revolution. In fact, the essay ends with a long quote from Fidel Castro.

Rodríguez agreed to a significant degree with the ideology expressed in the Montoyas' essay. Along with connecting the definition of Chicano art to its origins as an art with a political message and sociocultural purpose, Rodríguez also supported the international aspects of Chicano art as expressed by the Montoyas. For them, Chicano art was not a nationalistic art that served only the Mexican American community from which it sprang; it was also part of a larger effort to reach across continents to join with other artist-activists striving to produce an "art of struggle" that exposed and fought oppression. The title of Rodríguez's response, which translates as an "Art As an Expression of the People," expressed his support for the Montoyas' arguments, and his essay issued a similar challenge to Chicano artists.

The title of Shifra Goldman's essay—"Response: Another Opinion



Fig. 5. Shifra Goldman's "Response: Another Opinion on the State of Chicano Art," *Metamorphosis* (1980–81).

on the State of Chicano Art" (fig. 5)—registered her disagreement with the Montoyas. Her response opened with a different quote from Castro: "The enemy is not abstract art but imperialism." Goldman first responded to the Montoya's description of "co-optation" by discussing the need to consider its complexity. She stated her appreciation for the Montoyas' essay and acceptance of many of their premises, but she also declared her intent to expose contradictions and to clarify, and in some instances refute, certain definitions and assumptions.

She then presented her response in three sections: Is Separatism Possible or Desirable?, Characteristics of Art Production, and Artistic Survival and Art Consumption.²⁰ In the first section Goldman examined the Montoyas' proposal that Chicano artists separate themselves from the dominant culture. She called this "an illusion" and defined Chicano art as a combination of technology, formal expression, and ideology, and discussed the relationship of each element to Chicano art practices. Goldman proposed that separatism, not resistance, constituted a more realistic position. In fact, Goldman writes, the Chicano "vanguard—political militants, artists, intellectuals, and self-educated workers, students—now have the twin obligation of dissemi-

nating and testing constantly evolving new ideas within the U.S. Mexican community, and among potential allies outside that community.²¹ Next Goldman defended the ability of Chicano artists to retain an oppositional perspective while experimenting with a range of styles and techniques, including those associated with mainstream art movements. Using the example of the Cuban poster makers, Goldman reminded readers that “the Cubans freely appropriated the most contemporary artistic modes of the capitalist world and placed them at the service of revolutionary content.”²²

In the last section, Goldman addressed the Montoyas’ concern with the overall co-optation of Chicano art. She challenged their notion that such work be exhibited only in alternative spaces, pointing out that artists, out of economic necessity, have always sustained varying levels of engagement with the art market and major institutions. Furthermore, she argued that Chicano artists should use the establishment—including its museums, galleries, and educational institutions—to promote their sociopolitical and cultural agenda: “It is not technology, style, or even the art structure that is at fault ... but the philosophies and practices that inform them. They must be adapted to the needs of the people.”²³

The most significant aspect of Goldman’s response was her conclusion that for Chicano artists to remain outside of the American art world as proposed by the Montoyas was unrealistic and impractical and represented a reductive characterization of Chicano art and culture. She argued that the complexity of practical concerns—something as simple as access to art supplies—denied the possibility of pure separatism. Instead, Goldman insisted that Chicano artists could retain critical, culturally specific practices by avoiding the production of art for art’s sake and by rejecting superficial novelty. She proposed that Chicano art was more accurately described in terms of ideological heterogeneity and complexity, with a historical tendency toward reformist politics and cultural nationalism.

Graciela Carrillo’s unpublished letter to *Metamorfosis* (fig. 6) offers further insight into artists’ reactions to the Montoyas’ essay. Carrillo challenged the authors not only on their choice of a “college professor” rhetorical style, which made the essay hard for her to read, but also on their ideological stance, which did not represent her views as a Chicana artist. She outlined her views in six bulleted points. In the first two and the last points, Carrillo addressed what she perceived to be the male and Marxist perspectives of the Montoya essay, noting that MALA-F did not have female members: “Women can also contribute to the society *not only* as mothers and wives, but as

co-workers and *maybe* that should be the issue to discuss that is more real than ‘A Critical Perspective on the State of Chicano Art.’”²⁴ In her third point, Carrillo questioned the reality of adhering to a political belief at the expense of basic survival: “If we follow the route of a Marxist-dreamworld [sic] in a capitalist society, depending on only our communities for financial support and not going outside them, *we’d starve*.”²⁵ Ironically, in her fourth point Carrillo echoed one of the beliefs expressed by the Montoyas: using art to educate, to provide role models, and to offer opportunities for what Carrillo described as “working together for a better existence on this world.” Carrillo urged the Montoyas to take a more “positive/optimistic point of view” in her fifth point. She ended with a question, which was more of a plea: “What happened to the word *carnalismo*?”—a term used in the Movement to denote brotherhood or sisterhood. She was clearly frustrated by the Montoyas’ idealistic call for artistic integrity and political purity in the face of the daily economic challenges experienced. Carrillo’s letter also serves as a powerful reminder of the very real gender issues confronted (even still) by Chicana artists and the balancing act required of those who, like her, functioned daily as “painter, muralist, mother, worker.”²⁶

Upon its publication in 1980, the Montoya essay incited a furious and long-lasting debate on the definition of Chicano art. Today, it attests to the myriad definitions already in circulation by that year. Individually, the three essays published in *Metamorfosis* and the Carrillo letter elucidate diverse personal and aesthetic perspectives on issues related to the role of Chicano art and artists during the waning of the Chicano Movement. Taken together, they provide an important window on the development of Chicano art and criticism in a transitional period. The slow separation of Chicano art from its initial dependence on posters and murals and its corresponding role as the voice and/or tool of the Movement, and its shift back to expressing the artist’s vision, gave rise to tensions, especially the pull between individual expression and the collective agenda. For artists such as the Montoyas, a true Chicano art could only be achieved by realizing “the political significance of Chicano Art and its unifying power.”²⁷

By using language drawn from the Chicano Movement, the Montoyas established a historical framework for the discourse on a nascent Chicano art. By situating artistic practice within the Chicano Movement’s foundational sociopolitical ideology, the Montoyas elevated this discourse to incorporate the elements of collective goals, agenda re-evaluation, and artistic intent. As a result, their essay and the debate which included many Chicano artists, activists and curators created a “critical

Metamorfosis
In answer to "A Critical Perspective on the State of Chicano Art", M. Montoya and L. Salkowitz

Dear Malaquias: fellow artist:

After the second attempt to read your article, all I can say is that if you were trying to communicate to the people in the community, why do you write in such a language that only a college professor could understand! We in the barrio are simple people, speak so everyone can understand not only a few people or an elite group.

You do not speak to me:

1. Because you are coming from a male, Chicano, marxist perspective: I am a female/woman Chicana, survivor person.
2. No where in your article does it or will it discuss the issue of the male, Chicano artist-attitude experience in relationship to the Chicana artist: too explosive! To elaborate did MALA-F have a Chicana artist in the group; I don't mean cooks, wives or lovers, or doormats. When did you place yourself and the others as the gods for the Chicano Art Movement? When I receive respect, recognition, credit, support and honest friendship from the Chicano Artists per say then I will listen to what you have to say.
3. We do not live in a vacuum: there is rent to pay, PGE, families to feed; the realities that we have to live with day to day. If we follow the route of a marxist-dreamworld in a capitalist society, depending on only our communities for financial support and not going outside them, we'd starve.

That's the plain truth and I like life and what I'm doing too much to die just yet.

4. A protest is doing something, not just one narrowminded idea; freedom of expression in what one paints to educate; different role models to emulate; cultural identity; social, people working together for a better existence on this world.
5. Instead of criticizing, degrading, or tearing down the Chicana/Chicano Art Movement within our communities why can't you take a more positive/optimistic point of view; what happened to the word carnalismo?
6. Everyday I face life with three strikes against me: a woman, a Chicana, and an artist. Women can also contribute to the society not only as mothers and wives, but as co-workers and maybe that should be the issue to discuss that is more real than "A Critical perspective on the State of Chicano Art".

Graciela Carrillo
Painter, muralist, mother, worker
December 18, 1980
La Misión, San Francisco, California

Fig. 6. Graciela Carrillo, unpublished letter to *Metamorfosis* and Malaquias Montoya, December 18, 1980.

mass” for the development of Chicano art criticism. The perspectives reflected in these documents underscore the reality that Chicano art was never a monolith. Equally important, the documents are testaments to the ability of Chicano art to evolve and remain relevant.

NOTES

- 1 In addition to Ricardo Aguilar, the first editorial board of *Metamorfosis* was composed of scholars Yvonne Yarbro-Bejarano, Mercedes Fernandez, Genaro Padilla, and Luis Torres, and poet, Raul Salinas.
- 2 Malaquias Montoya and Lezlie Salkowitz-Montoya, “A Critical Perspective on the State of Chicano Art,” *Metamorphosis* (Seattle), vol. 3, no. 1 (1980), 3.
- 3 Tomás Ybarra-Frausto, “The Chicano Movement and the Emergence of a Poetic Consciousness,” *New Scholar*, no. 6 (1977), 82.
- 4 Amalia Mesa-Bains, “The Sensibility of Chicana Rasquache,” *Aztlan*, vol. 24, no. 2 (Fall 1999), 159.
- 5 The conference was sponsored by Corky Gonzalez’s *La Crusada Para Justicia* (Crusade for Justice), which was a community service center in Denver. Many historians credit this conference and the resultant document, “El Plan Espiritual de Aztlan,” as the formalization of “Chicano” as the new name for the movement activists and “Aztlan,” with its direct links to Mexico’s glorious indigenous past, as the Chicano homeland.
- 6 Juan Gomez-Quiñones, “On Culture,” *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 5, no. 2 (1977), 29.
- 7 “The Third World Liberation Strike circa 1969,” *Third World Forum*, vol. 24,

no. (February, 2003), 3.

Ed.Note: The French student uprisings of May 1968 spurred militancy across universities the world over, including the events in California, which, in turn, reverberated across American campuses. Established in January 1969, Berkeley’s TWLF was born from the coalescence of three minority student fronts that called a strike on January 22, 1969, requesting: the establishment of a Third World College with four departments; the appointment of minorities to administrative, faculty, and staff positions at all levels in all campus units; greater admission, financial aid, and academic assistance for minority students; minority control of all minority-related programs; and, finally, amnesty for all student strikers. Among other things, their efforts succeeded in establishing the Department of Ethnic Studies during the fall of 1969. See: Ling-chi Wang, *Newsletter of the Department of Ethnic Studies at U.C. Berkeley*, vol. 2; no. 2 (Spring 1997). For a Latin American perspective on the same turbulent time, see Cristina Rossi’s essay on Julio Le Parc’s connections to the French student uprisings of May 1968 Parisian unrest (“Julio Le Parc y el lugar de la Resistencia,” published in this same volume).

⁸ Eva Cockcroft and Holly Barnet-Sanchez, eds., *Signs from the Heart: California Chicano Murals* (Venice, CA: Social and Public Art Resource Center, 1990), 27.

⁹ **Ed.Note:** The group’s interest in the philosophical tenets of the Mexican Revolution reflects a pervasive strategy among Chicano artists and activists of linking their own struggles with antecedents from Mexico. Another example of this is how, inspired by José Vasconcelos’ *La raza cósmica* (1922), Latino artists and activists from the Midwestern United States adopted the Spanish term for race, *raza*—which in certain uses can also imply the overarching concept of caste, purity—to designate pan-Latino cultural identities and the related term, *Raza art*, for the resulting art. See: Olga Herrera, “Raza Art & Media Collective: A Latino Art Group in the Midwestern United States,”

Documents Project Working Papers (ICAA, MFAH), vol. 1 (September, 2007), 31–37, 33.

¹⁰ “Mexican American Liberation Art,” *Bronce*, vol. 1, no. 1 (1969), 7.

¹¹ Ybarra-Frausto, “The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art,” in *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp and Steven D. Levine, (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), 130.

¹² Lincoln Cushing, “One Struggle, Two Communities: Late 20th Century Political Posters of Havana, Cuba and the San Francisco Bay Area,” interview with Rupert Garcia, September 19, 2003, <http://www.lib.berkeley.edu/~lcushing/BACshow.html>, accessed September 2, 2007.

¹³ In order to understand multiculturalism, it has to be seen both historically and conceptually. Although the term came from the educational community, which was grappling with the need to increase diversity within student bodies and curricula, the effects of multiculturalism spilled over into other sectors of U.S. society, including the arts.

¹⁴ Montoya and Salkowitz-Montoya, “Critical Perspective,” 5.

¹⁵ See: Mildred Monteverde, “Contemporary Chicano Art,” *Aztlan* vol. 2, no. 2 (1971), 51–61.

¹⁶ Montoya and Salkowitz-Montoya, “Critical Perspective,” 7.

¹⁷ Pedro Rodriguez, “Arte Como Expresión del Pueblo,” *Metamorfosis*, vol. 3, no.2 (1980)/vol. 4, no. 1 (1981), 59.

¹⁸ *Ibid.*, 61.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Shifra Goldman, “Response: Another Opinion on the State of Chicano Art,” *Metamorfosis*, vol. 3, no.2 (1980)/vol. 4, no. 1 (1981), 3.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, 5. **Ed.Note:** Goldman probably recalled the activities of the leftist quarterly *Tricontinental*, published in Cuba by OSPAAAL, Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa and Latin America), which not only served as a hotbed of revolutionary ideology but also as a means of distributing the posters that provided the Revolution’s graphic identity. In its heyday, the journal published such influential texts as Ernesto Che Guevara’s “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” (known in English simply as the “Message to the Tricontinental”) in which he called for the end of capitalism and its last straw, imperialism. See: *Tricontinental*, special supplement, (April 16, 1967); later published in: Ernesto Che Guevara, *Escritos y discursos*, vol. 9, (Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977).

²³ Goldman, “Response,” 7.

²⁴ All italics in these quotes substitute underlined text from original typewritten letter. Graciela Carrillo, unpublished letter to *Metamorfosis* and Malaquias Montoya, December 18, 1980, 2. Collection of Malaquias Montoya.

²⁵ *Ibid.*, 1.

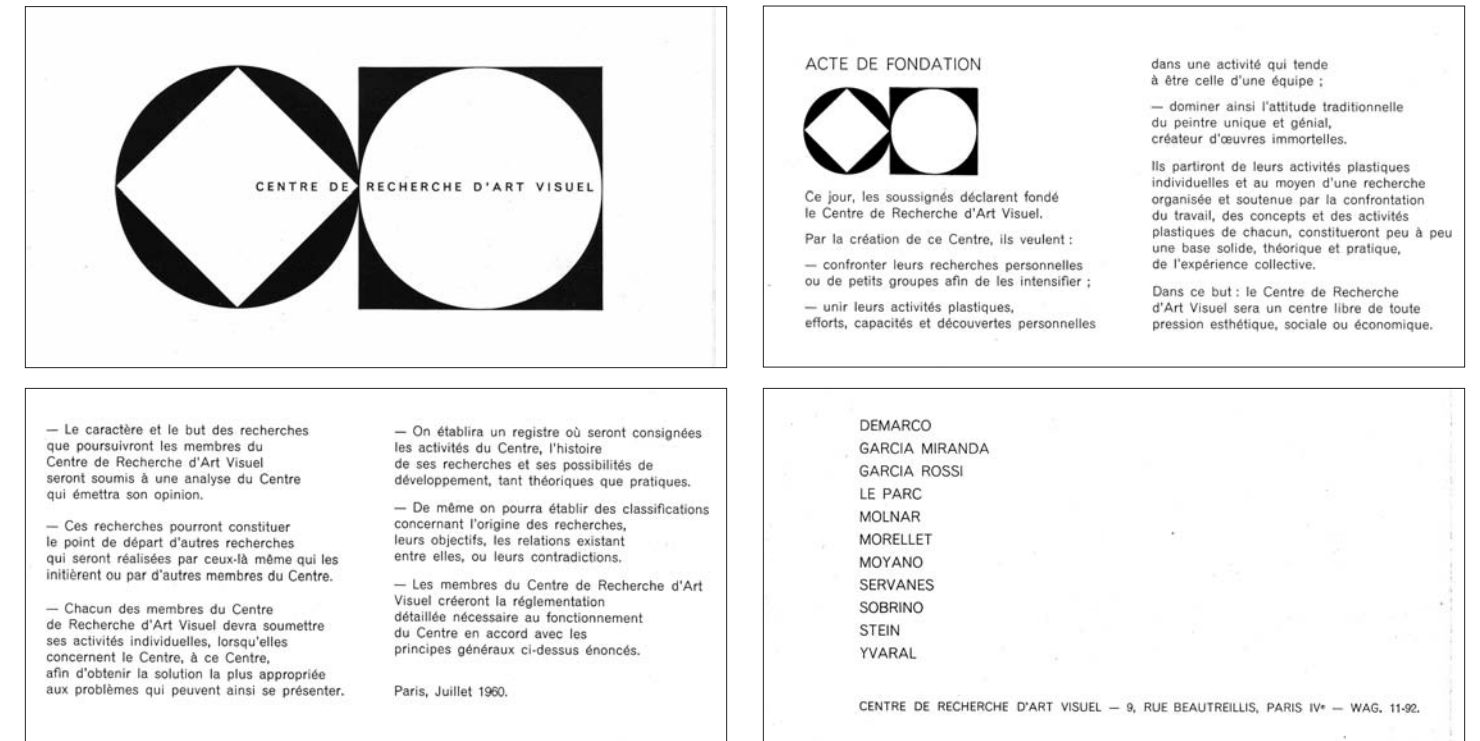
²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, 4.

JULIO LE PARC Y EL LUGAR DE LA RESISTENCIA

Cristina Rossi

Fundación Espigas, Buenos Aires



Ilus. 1. Acta de fundación del *Centre de Recherche d'Art Visuel*, París, julio de 1960. Archivo Julio Le Parc.

A través de los años, la actitud [del artista argentino] Julio Le Parc se mantuvo inclinada hacia la confrontación de ideas y la resistencia al circuito oficial de circulación del arte. Nuestro análisis focaliza las articulaciones entre los posicionamientos asumidos en manifiestos y panfletos, hoy suficientemente conocidos, y un grupo de documentos posteriores al Mayo Francés (1968) y menos difundidos. Situados en el clima de represión y censura impuesto por los golpes de estado que se produjeron en los países latinoamericanos durante la década del 70, estos escritos testimonian la activa participación del artista argentino en las estrategias grupales de resistencia.

La lectura de las fuentes propuestas nos permite, por un lado, estudiar las intervenciones de Le Parc en la escena sociopolítica rastreando las marcas en las que pervive la modalidad de trabajo adoptada desde sus primeras investigaciones visuales, en las que se ponía el acento en los intercambios colectivos y la confrontación de ideas. Por otro lado, al desplegar estas fuentes podremos ir redibujando parte del entramado que unió a los artistas latinoamericanos que, desde sus países o en el exilio,

mantuvieron una actitud crítica hacia las políticas implementadas tanto por las instituciones artísticas, como por los gobiernos militares que se instalaron en América Latina.

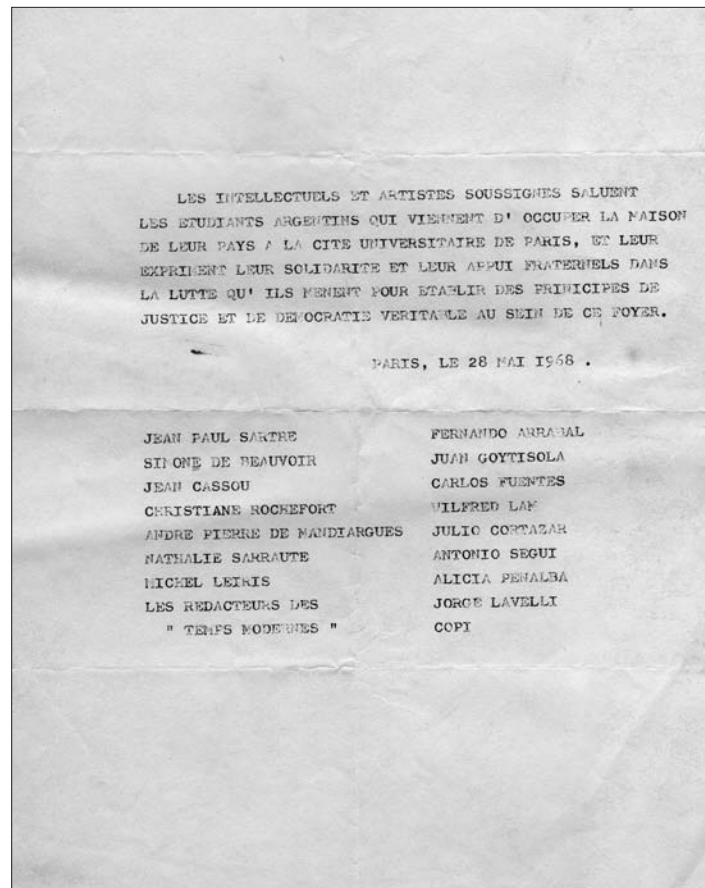
El circuito de consagración como espacio de confrontación

Desde 1960 los integrantes del *Centre de Recherche d'Art Visuel* se propusieron tratar de modificar la actitud tradicional del artista, profundizando las investigaciones individuales en el intercambio grupal y dirigiendo las capacidades personales hacia los resultados conjuntos [ilus. 1]. También intentaron trabajar desde una posición libre de las presiones estéticas, sociales y económicas.¹ La Bienal de París fue uno de los primeros espacios institucionalizados contra el cual manifestaron su disconformidad los artistas del núcleo original del *Centre*, que luego formaron el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), aunque algunos de los integrantes argentinos ya se habían rebelado contra la institución educativa antes de abandonar Buenos Aires. En ese caso, se trató de la participación de Le Parc y sus compañeros en los movimientos estudiantiles que, en 1955, ocuparon las escuelas de bellas artes con la

intención de cambiar tanto las reglas de disciplina como los planes de estudio.²

Luego de participar en la II Bienal de París realizada en 1961, el GRAV consideró que este espacio de consagración estaba encerrado en una fórmula comparable a los salones oficiales. Movilizados por la intención de cambio, los artistas escribieron un texto en el que no sólo se planteaban suprimir la categoría de obra de arte, sino también liberar al público de las inhibiciones. En este sentido, se proponían eliminar los valores intrínsecos de la forma estable y poner en evidencia tanto la inestabilidad visual como el tiempo de la percepción.³ Para la III Bienal de París (1963) prepararon un espacio que exigía ser recorrido por el espectador, presentado bajo el título *Primer Laberinto*, y lanzaron el panfleto “Basta de mistificaciones” en el cual se proponía la participación del público, con el fin romper el círculo vicioso en que se hallaba la relación artista/obra/público.⁴ En esta época el GRAV⁵ integró la Nouvelle Tendance - Recherche continuelle, agrupación conformada por una cantidad de artistas entre los que se encontraban: Hans Haaker, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega, Hugo Demarco, Enrico Castellani, Enzo Mari y los colectivos Equipo 57 de España, Grupos N de Padua y T de Milán, unidos por una misma voluntad de intercambio y trabajo en común.

En el convulsionado tiempo del Mayo Francés otras redes también unieron a quienes compartían posiciones frente a la situación política. Entre ellos, cuando Le Parc (junto a su compatriota Hugo Demarco) fue expulsado de Francia tras realizar las actividades del taller popular de afiches, rápidamente, los artistas hicieron escuchar su preocupación, movilizándose Víctor Vasarely en primer término y, luego, un numeroso grupo. También en ese tiempo los residentes y no residentes en el Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, ocuparon el edificio para denunciar la arbitrariedad y discriminación ideológica que operaba en la selección de postulantes, ya que para ser admitidos se solicitaban antecedentes al Servicio de Información del Estado de la Argentina (SIDE) [ilus. 2]. Un volante de la época testimonia que los ocupantes aspiraban a convertirlo en un espacio libre y que intentaron llamarlo “Pabellón Argentino Che Guevara”. En el mes de mayo, esta impugnación de los residentes de la Maison de l'Argentine fue apoyada por un grupo de latinoamericanos, residentes o de paso por París, y europeos entre quienes se contaban Carlos Fuentes, Wifredo Lam, Julio Cortázar, Antonio Seguí, Alicia Penalba, Jorge Lavelli, Raúl Damonte Botana (Copi), Fernando Arrabal, Juan Goytisolo, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Jean Cassou de la revista parisina *Les Temps Modernes*.⁶



Ilus. 2. Manifestación de un grupo de residentes y no residentes del Pabellón Argentino de la Ciudad Universitaria de París, [abril de 1968]. Archivo Julio Le Parc.

Por otra parte, los salones oficiales siempre fueron un espacio privilegiado no sólo para movilizar la toma de posición frente a las problemáticas artísticas sino también para adoptar actitudes de resistencia hacia la situación política. En este sentido, ya en 1968 y mientras Le Parc aún recorría varios países europeos sin poder retornar a Francia, conjuntamente con Enzo Mari había enviado un telegrama a Arnold Bode, secretario de Documenta IV. En el mensaje, ambos artistas le expresaron la decisión de retirar sus obras de esa exposición internacional para contribuir a la toma de posición colectiva respecto de la sacralización y comercialización de los productos culturales, que se operaba desde ese tipo de instituciones oficiales.⁷ Más aún, ante los golpes de estado que sufrió Latinoamérica, los artistas estrecharon lazos para expresar su repudio frente a los procesos dictatoriales que se vivían.

Hacia finales de 1968, el crítico francés Pierre Restany estaba preparando la exposición *Arte y Tecnología* que se presentaría en el marco de la X Bienal de São Paulo. Si bien el campo cultural brasileño venía padeciendo la arbitrariedad de las medidas que se sucedieron desde el golpe de estado de 1964, el Acta Institucional número 5 firmada el 13 de diciembre de 1968 motivó el recrudecimiento de la censura en los medios de prensa,



Ilus. 3. Portada del Dossier del Boicot a la Bienal de São Paulo, 1969. Archivo Julio Le Parc.

provocó el cierre de universidades, la cesantía de centenares de profesores y la persecución de intelectuales, artistas y estudiantes. Ante ese marco, el Secretariado de la Bienal de São Paulo envió una circular a los comisarios extranjeros, rogando evitar el envío de obras inmorales o subversivas, mientras el Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Extranjeras ordenó descolgar las obras expuestas en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro porque se referían a los movimientos estudiantiles (tema considerado atentatorio al régimen y subversivo).⁸ Asimismo, las autoridades detuvieron a varios artistas en la Bienal de Bahía quemando y confiscando obras, mientras situaciones semejantes ocurrieron en el Salón de Arte Moderno de Bello Horizonte y con los artistas locales seleccionados para la VI Bienal de París. Ante la gravedad de estos hechos, desde México, David Alfaro Siqueiros propuso boicotear la X Bienal de São Paulo;⁹ mientras Restany decidió renunciar a la organización de la muestra —que prometía unir la computadora a las actividades plásticas— para liderar, desde Europa, la organización del boicot.

En París se realizaron varios encuentros en los que Le Parc tuvo participación activa. Entre ellos, el 16 de junio de 1969 los artistas se reunieron en el Museo de Arte Moderno de

París para debatir su posición y, luego, se distribuyó un *dossier* con una portada que mostraba el territorio latinoamericano —tomado fuertemente por una mano con los atributos de la bandera norteamericana— así como algunas notas explicativas y adhesiones [ilus. 3]. Entre ellas, dos transcripciones de artículos publicados por *Le Monde* y *Nouvel Observateur* aportaban datos sobre el panorama: en el primer caso, sobre la censura imperante en Brasil, proporcionando la lista de prohibiciones que el Departamento de Policía Federal de São Paulo había enviado al director del periódico local *Folha de São Paulo*.¹⁰ *Nouvel Observateur* se refería a la renuncia del curador francés Gerard Gassiot-Talbot debido a los problemas suscitados con respecto a la libertad de expresión y a los derechos de los extranjeros —ya que no se les permitía representar al gobierno francés en una bienal internacional—, y también se hacía referencia a la nueva selección realizada por Yvon Taillandier.

Hélio Oiticica dirigió una carta abierta a los nuevos artistas seleccionados, en la que impulsaba el boicot y señalaba la manipulación que se pretendía ejercer al admitir un segundo grupo de artistas, luego de la renuncia del primero.¹¹ Para favorecer el consenso, se adjuntaba la copia de la respuesta negativa del artista griego Takis dirigida al propio Restany y de Pol Bury enviada al ministro belga, así como una carta en la que Hans Haacke explicaba a Gyorgy Kepes, del Massachusetts Institute of Technology [MIT], que no participaría porque no estaba de acuerdo en promover la imagen de un gobierno que mantenía una guerra inmoral con Vietnam y regímenes fascistas en diferentes lugares del mundo. Eduard de Wilde, Director del Stedelijk Museum de Ámsterdam, les remitió una nota a los artistas reunidos en París para que conocieran los motivos de su renuncia y, al pie, indicó la primera lista de adhesiones, entre quienes ya se contaban: Daniel Buren, Hugo Demarco, François Morellet, Le Parc, Gerard Gassiot-Talbot, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Pierre Restany y Takis.¹²

De este modo, los artistas movilizados dieron la espalda a la Bienal de 1969 y, en lo que concierne al envío francés, los visitantes debieron conformarse con una pasiva recorrida por la colección de tapices Gobelin enviados por la diplomacia francesa, en lugar de participar en la ruidosa fiesta electrónica que debía organizar Restany. Los artistas argentinos seleccionados —Enio Iommi, Víctor Magariños D., Aldo Paparella, Marcelo Bonevardi y Jorge de la Vega— intercambiaron opiniones acerca de su participación y, aunque en el catálogo aparecen todos, algunos de ellos no enviaron sus obras.¹³ Según surge de la correspondencia, Magariños D. prefería exponer y, luego, formar un frente para futuras acciones; a pesar de lo cual manifestó su acuerdo con la posición que adoptara Iommi.

Nei giorni 15-16-17- Ottobre 1975 si è riunita a Venezia una rappresentanza di artisti democratici dei seguenti paesi: Argentina, Brasile, Cile, Francia, Italia, Olanda e Uruguay.

Una rappresentanza di artisti democratici spagnoli che in questo momento di tensione interna non ha ritenuto opportuno abbandonare la Spagna, ha inviato la propria adesione solidale.

Durante gli incontri che si sono svolti in uno spazio del padiglione centrale dei Giardini, messo a disposizione dalla Biennale di Venezia, sono stati affrontati i temi riguardanti il collegamento tra artisti democratici e le lotte condotte dai lavoratori, a livello internazionale, sui temi dell'antifascismo.

Il risultato dell'incontro è stato la costituzione di un **FRONTE ANTIFASCISTA INTERNAZIONALE DELL'ARTE** che avrà come obiettivo i punti stabiliti nel primo documento politico e operativo allegato.

DOCUMENTO POLITICO E PROGRAMMI DI INTERVENTO

Oli artisti firmatari riuniti oggi, 15/10/75 a Venezia costituiscono il primo Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte. Per combattere la recrudescenza del fascismo e dei suoi crimini, tenendo conto delle diverse azioni intraprese dagli artisti di tutto il mondo e della nostra propria esperienza ci proponiamo:

- Di partecipare con la nostra pratica professionale e con la nostra immaginazione, alle lotte iniziate dalle organizzazioni democratiche e antifasciste.

- Di promuovere e coordinare la mobilitazione dei nostri settori operativi su detti temi di lotta.

- Il Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte riunito a Venezia pone l'accento sull'urgenza di azione concrete legate alla lotta antifascista, in questo momento particolarmente riferito al Cile e alla Spagna. I pittori del Fronte appoggiamo, già da oggi, concretamente, il boicottaggio internazionale messo in atto dai lavoratori portuali che rifiutano le operazioni di carico e scarico delle navi di Franco e Pinochet. In accordo con la C.U.T. CH. (Centrale Unita Lavoratori Cileni) e le organizzazioni sindacali internazionali si impegnano a partecipare alle azioni operaie che verranno decise con tale finalità nei diversi porti d'Europa.

- Oli artisti del Fronte sottolineano che la scelta di Venezia per l'inizio della loro azione è legata alla tradizionale apertura culturale della città, oggi rafforzata dalla nuova partecipazione popolare e democratica alla sua Amministrazione.

- Oli artisti presenti a Venezia decidono di unire la loro azione a quella dei lavoratori del porto di Venezia per il boicottaggio delle navi dei generali fascisti Franco e Pinochet. Decidono di concretizzare la loro solidarietà realizzando una opera collettiva alla casa del Portuale di Venezia, disattendone i contenuti con i lavoratori.

Venezia 15/10/75

Partecipanti alla prima riunione del Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte Venezia 15-16-17 Ottobre 1975

ARGENTINA	LE PARC Julio MARCOS Alejandro
BRASILE	NETTO GUANASS Gontran
CILE	BALMES José NUMEZ Guillermo
ITALIA	BASAGLIA Vittorio BORIANI Davide EULISSE Vincenzo PERUSINI Romano
OLANDA	VAN MEEL Joop
URUGUAY	GAMARRA José

Cacho
Pignon

Ilus. 4. Comunicado de prensa anunciando la constitución del Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte [Frente Anti-Fascista Internacional del Arte], Venecia, 15 de octubre de 1975. Archivo Julio Le Parc.

Sin embargo, al comunicar esta decisión las autoridades informaron que las obras ya habían salido del país y “nada se podía hacer”.¹⁴

El consenso logrado por este boicot, tal como señala el estudio de Leonor Amarante,¹⁵ fue el anuncio de lo que podía ocurrir año tras año si continuaban las mismas condiciones. De hecho, cuando en 1971 la situación se reiteró, los artistas ya contaban con ciertas estructuras para canalizarla. En oposición al régimen de represión y torturas brasileño se había organizado el MICLEA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano) y, en Nueva York, había surgido el Museo Latinoamericano como una acción de resistencia a las políticas del Center for Inter-American Relations (CIR).¹⁶ Los artistas e intelectuales que integraban estos grupos enviaron una convocatoria para participar en *Contrabienal*, libro diseñado e impreso por el colectivo integrado por Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter y Teodoro Maus.¹⁷ La publicación, que se proponía documentar las negativas a la complicidad en lugar de registrar los premios, recibió un importante número de adhesiones manifestadas a través de textos, como el enviado por Le Parc, o bien mediante dibujos.¹⁸

Encuentros de creación como espacios para la circulación de ideas

Mientras el panorama político latinoamericano se presentaba fuertemente tensionado por el autoritarismo y la censura, los artistas intentaron intercambiar ideas en diferentes foros, con el fin de diseñar estrategias para expresar su descontento. En 1971 Le Parc integró el Frente de Artistas Plásticos (FAP) y, en el mes de mayo de 1972, participó en el Primer Encuentro de Plástica Latinoamericana, realizado en la Casa de las Américas de La Habana, conjuntamente con representantes de diez países: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Colombia, México, Panamá, Perú, Uruguay y Venezuela. En los debates se denunciaba la dependencia artística de los centros internacionales así como la penetración ideológica norteamericana y las manipulaciones ejercidas sobre diversos aspectos culturales.

Al regresar a París, tal como testimonia el “Informe del grupo de artistas latinoamericanos firmantes del Llamamiento residentes en París”, Le Parc y el artista brasileño Sérvulo Esmeraldo se dieron a la tarea de buscar adhesiones, solicitaron colaboración al crítico venezolano Aquiles Ortiz, que residía en Barcelona, y obtuvieron unos treinta firmantes que integraron el grupo América Latina no Oficial. Los artistas de este grupo presen-

PAMPHLET

à rire (à rire ?)

A propos de l'exposition « Denise René l'intrépide » au Centre Pompidou.

Je ... dans la soupe. Quelle soupe ?

Il paraît que nous, que moi, devrions être contents, que nous devrions être très polis, dire merci, merci... Être au Centre Pompidou par l'entremise de l'exposition « Denise René l'intrépide » devrait nous combier.

« Denise René l'intrépide » ! Titre ridicule ? Titre provocateur ! A vouloir mettre un qualificatif à Denise René, mieux aurait valu demander aux artistes, encore vivants, ayant eu à faire à elle. On aurait eu un florilège de qualificatifs hauts en couleurs et très intéressants pour cerner d'une manière réaliste le personnage, sa trajectoire et son comportement. Beaubourg, pas intrépide !

Dans le secret des lieux.

Avec cet hommage à Denise René (l'intrépide), on peut imaginer que le Centre Pompidou a un programme secret qui va l'amener périodiquement à faire d'autres expositions qualificatives d'autres galeries commerciales :

Galerie Margo la prudente,
Galerie Chille la viscositaire,
Galerie Curro la voluptueuse,
Galerie Piolo la sans limite,
Galerie Ponzio l'escroquieuse,
Galerie Nouvelle la sclérotée,
Galerie Mito la répétitive,
Galerie Grande la mégalomane,
Galerie Cuit l'inconstante,
etc.

Où faire des hommages à répétition :

Hommage à la galerie qui a le mieux exploité ses artistes, Hommage à la galerie qui a réussi à mettre le plus grand nombre de ses artistes dans le hi-parade des artistes officiels.

Hommage à la galerie qui a réussi à vendre un tableau à un collectionneur nord-américain.

Hommage à la galerie qui a réussi à vendre le plus grand nombre de croûtes-croûtes à l'Etat français (ici il faut mettre en compétition les galeries nord-américaines ; opacité oblige, on ne saura jamais pour quel montant !).

Hommage à la galerie qui, sur le dos des artistes, s'est enrichie au point d'en faire vivre toute sa famille, de ne voyager qu'en Concorde, de descendre au Ritz à New York et dans les palaces à Venise.

Hommage à la galerie qui a réussi à ne pas rendre (à voler ?) le plus grand nombre de tableaux laissés en dépôt par les artistes.

Hommage à la galerie qui a « créé » l'artiste du siècle, sacrifiant tout pour qu'il puisse produire : ses propriétés à la campagne, son étage en ville, ses bijoux...

Hommage à la galerie qui a résisté aux phénomènes de mode dans l'art en en créant une.

Hommage à la galerie qui a imposé en France le plus grand nombre d'artistes nord-américains.

Hommage à la galerie qui a fait le plus gros chiffre d'affaires.

Hommage à la galerie qui ne défend que de jeunes inconnus.

Hommage à la galerie qui s'est transformée en coopérative, ses artistes et employés prenant part aux décisions et aux bénéfices.

Hommage à la galerie qui est un foyer de réflexion, de confrontation d'idées, d'échanges sur la raison d'être de la création contemporaine.

Hommage à la galerie qui a des yeux pour regarder et non une caisse enregistreuse à la place de la tête...

Et dans le cadre des hommages, pourquoi pas un grand hommage au Directeur du Musée du Centre Pompidou qui a le mieux accompli le rôle de Mère de pont de l'art nord-américain ?

Confusion - amalgame - appropriation.

De deux choses l'une, à la fois ! S'il s'agissait de rendre hommage à la personne

(« intrépide ») pour ce qu'elle fit comme marchand d'art, le Centre Pompidou aurait été mieux inspiré d'organiser cet hommage comme une cérémonie académique. Lieu approprié : la FIAC. Là, parmi les artistes ayant exposé chez Denise René, ses fervents auraient pu faire l'offrande d'une grande œuvre réalisée collectivement.

Les collectionneurs ayant acheté chez elle auraient pu se cotiser pour l'offrir : « un tableau de la femme (peintre) d'un collectionneur reconnu... ».

Le Centre Pompidou pour clore la cérémonie, en guise de somptueux cadeau, aurait pu, pour combler un vide, se compromettre à acheter davantage d'œuvres des artistes estampillés « OR ».

S'il s'agissait de rendre, d'une part, un hommage aux artistes qui, avec originalité, ont résisté à la déferlante de l'académisme tachiste et informel dans les années cinquante, et d'autre part un hommage aux artistes qui, dans les années soixante, avec leurs recherches visuelles sans concession, ont produit un formidable contrepoint (non-reconnu) à l'hégémonie pop nord-américain, mal s'y est pris le Centre Pompidou. La formule « Denise René l'intrépide » est bâtarde. Elle personnalise à outrance une exposition dont les œuvres ont été réalisées par les artistes et non par Denise René. Tous ceux qui n'ont jamais exposé chez elle sont arbitrairement exclus.

Réparation ? Il y a tant de réparations que le Centre Pompidou devrait faire l'opération impossible ?

Les années soixante en cadeau.

« Denise René l'intrépide ». Cette petite exposition qui rentre au Centre Pompidou par la porte de service accentue la fausseté d'appréciation des décideurs officiels au moment où le Centre Pompidou offre toutes les années soixante en bloc (mai 68 inclus ?) d'un seul et grand coup (de propagande) au pop art nord-américain. Cadeaux, reconnaissance encore, soumission à ce qui fut entrepris (et réussi) par le Département d'Etat, la CIA et les galeries commerciales des Etats-Unis, dans le début des années soixante : l'hégémonie en art aussi !

Hégémonie qui fut acceptée avec une telle ferveur par les décideurs de ces latitudes-ci que nulle « enveloppe » occulte de la CIA n'aurait pu obtenir de meilleurs résultats !

Et entre-temps (pour faire bonne mesure ?) Denise René (l'intrépide) rend un hommage dans sa galerie... à qui ? A un artiste nord-américain des années pop art !

Je ne suis obligé ni d'être content, ni de dire merci. J'existe.

Cachan, le 3 avril 2001

Julio Le Parc
Grand Prix International de la Biennale de Venise, 1966.

Ilus. 5. *Pamphlet à rire (à rire?)* [Panfleto para reírse (¿para no ser tomado en serio?)], Cachan, 3 de abril de 2001. Archivo Julio Le Parc.

taron algunos trabajos plásticos en el Salón de la Joven Pintura del Museo de Arte Moderno de París, entre los cuales se exhibió la obra “La tortura”, realizada por el Grupo Denuncia.¹⁹ Asimismo realizaron una exposición en la Ciudad Universitaria de París sobre la opresión, la represión y las luchas en Latinoamérica, aprovecharon cada espacio de exhibición para denunciar la situación de los detenidos políticos en Argentina y Brasil, mantuvieron fluidos contactos con el Servicio Cultural de la Embajada de Cuba y con el movimiento de solidaridad con Chile, editaron un boletín de difusión sobre las actividades y se movilizaron con vistas al siguiente encuentro. Entre los contactos que el colectivo América Latina no Oficial estableció con los artistas en la Argentina, Le Parc envió un trabajo a Graciela Carnevale (integrante de FADAR, Frente Antiimperialista de Artistas de Rosario), para participar en las acciones desarrolladas en el país. En el Segundo Encuentro de Plástica Latinoamericana, la representación argentina estuvo integrada por los dos residentes en París —Le Parc y [Alejandro] Marcos— además de Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, León Ferrari y Luis Felipe Noé.²⁰

Más tarde, Le Parc se reunió en el Pabellón de la Bienal de Venecia con un grupo de artistas representantes de la Argentina, Brasil, Chile, Francia, Italia, Holanda y Uruguay y, tal como

informaron a la prensa, en octubre de 1975, resolvieron constituir el Fronte Antifascista Internazionale dell'Arte,²¹ con el fin de combatir el recrudescimiento del fascismo, especialmente, en España y Chile [ilus. 4]. Integrada por José Balmes, Victorio Basaglia, Davide Boriani-Cuelo, Vincenzo Eulisse, José Gamarra, Julio Le Parc, Alejandro Marcos, Gontran Netto, Romano Perusini, Ernest Pignon, Joop Van Meel y Guillermo Nuñez, esta brigada internacional de pintores antifascistas realizó varios trabajos colectivos, como los murales en apoyo al boicot realizado por los obreros de un transporte marítimo destinado a la dictadura de Pinochet, otro en homenaje al Congreso Internacional de Solidaridad con Chile y al Museo de la Resistencia,²² así como los murales sobre América Latina pintados en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, en la Maison de la Culture y en el homenaje a la lucha del pueblo de Nicaragua, entre otros trabajos.

Estas intervenciones en encuentros, grupos o frentes muestran parte del entramado que tejieron los artistas dispuestos a resistir a las arbitrariedades imperantes bajo los gobiernos militares. Participaciones que, en el caso de Le Parc, también pueden comprenderse en el marco de la modalidad de funcionamiento adoptada desde los tiempos del Centre de Recherche d'Art Visuel, basada en una alianza entre el hecho práctico y el especulativo pero abierta a la confrontación, dado que ese momento de intercambio siempre fue entendido como indispensable para lograr el enriquecimiento de los resultados colectivos.

Un epílogo para seguir pensando

Las propuestas de los '60 articularon diferentes estrategias que buscaron transformar la relación del espectador con el arte. Sin embargo, aunque las producciones efímeras e intervenciones en el espacio público, los laberintos, *happenings* y *performances* buscaron desplazar la actitud contemplativa y quebrar la exclusividad del sistema de galerías y museos, una y otra vez, tanto la institución como el mercado intentaron neutralizar todas las acciones opuestas a su propia lógica.

Desde su constitución, el GRAV se propuso la creación de obras múltiples y realizó experiencias participativas que llegaron a *Une journée dans la rue*, para captar directamente al transeúnte.²³ Luego, Julio Le Parc continuó su obra plástica en ese sentido y le sumó una copiosa producción escrita, en la que reflexionó y asumió el perfil de un artista dispuesto a la confrontación, aun cuando algunas veces firmó sus escritos “consciente de sus contradicciones como artista experimentador en una sociedad capitalista”.²⁴

Entre el 4 de abril y el 4 de junio de 2001, Jean-Paul Ameline organizó en el Centro Georges Pompidou la exposición *Denise René L'intrepide*. Desconforme con una interpretación curatorial que rendía homenaje a la galerista con las obras de los artistas, Le Parc intentó plantear su punto de vista distribuyendo un volante en la reunión de prensa, aunque los organizadores se lo impidieron [ilus. 5]. La particular situación provocada puso de relieve las tensiones y contradicciones que se presentaban, dado que reunía a la figura de la *marchand* en el ámbito institucionalizado del Centro Pompidou y, al mismo tiempo, enfrentaba la opinión del artista a la lectura del crítico-curador.

Especialmente desde 1946 la galería Denise René se convirtió en un punto neurálgico para la circulación de la abstracción geométrica y el arte cinético. Le Parc estableció contacto con su dueña al llegar a París hacia finales de la década del 50, participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas e, incluso, tuvo contrato de exclusividad en algún período. No obstante el panfleto no sólo demandaba por la voz y la presencia de los artistas nunca consultados sobre el homenaje, sino que buscaba ubicar el debate en el nivel institucional que lo promovía, asignando al Centro Pompidou el rol de “puente” con respecto a la penetración del arte norteamericano.²⁵ En este sentido el panfleto no sólo resaltaba la originalidad con la que resistió el arte francés a la oleada tachista e informalista en los años cincuenta, sino que también señalaba que las investigaciones visuales de los 60 produjeron un formidable contrapunto (no reconocido) a la hegemonía del pop norteamericano. En consecuencia, este texto no sólo testimonia la persistencia de la rivalidad París-Nueva York, sino que proyecta los intereses políticos que se jugaron en el contexto artístico de la inmediata posguerra —como ha estudiado Serge Guilbaut—²⁶ a las relaciones mantenidas durante la década del 60.

Le Parc consideró que el impedimento de circulación de su escrito *Pamphlet à rire (à rire?)* censuraba la posibilidad de discutir una postura crítica como la que planteaba, y convocó a quienes quisieran acompañarlo a pegar el panfleto sobre las obras de su propiedad que estaban en la exposición. Redactó una comunicación para explicar lo ocurrido e invitó al acto simbólico en el que lo pegaría; aclarando que ese acto no había sido concebido como una acción artística.²⁷ A la luz de algunas modificaciones que se produjeron, como por ejemplo que al exhibirse en el mes de noviembre de ese año en Las Palmas de Gran Canaria (España) la muestra se tituló *El arte abstracto y la Galería Denise René*, podría pensarse que la acción fue exitosa.²⁸ Sin embargo, en el Centro Pompidou no hubo espacio para confrontar —no sólo para debatir los tópicos que planteaba Le Parc— sino tampoco para dar cabida a las

reacciones que podría haber provocado su desafío al circuito de consagración. La institución, hoy, también esgrime sus estrategias para neutralizar los conflictos, ajustándose a la línea de lo políticamente correcto pero evitando la confrontación abierta y, en ese marco, aun cuando para recobrar el espesor crítico el artista opte por redoblar la apuesta —dejando en este caso la huella de la censura sobre la propia obra— su gesto se convierte en una nueva manifestación de los límites de la libertad que admite la propia lógica del campo.

NOTAS

* El presente trabajo es parte de la investigación en curso para la realización de una exposición de Julio Le Parc. Para este artículo fueron muy valiosas las conversaciones mantenidas con el artista y los documentos hallados en su archivo de Cachan, Francia. También agradezco los materiales proporcionados por Juan Carlos Romero y Ana Longoni, los documentos consultados en el Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Fundación Víctor Magariños D. y en la Fundación Espigas, así como el apoyo de la Fundación para las Artes, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

¹ El Acta de Fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel fue suscrita en julio de 1960 por Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, François Molnar, François Morellet, Sergio Moyano Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral.

² Según relató Le Parc en una entrevista con la autora realizada en agosto de 2000. Silvia Dolinko analiza el tema en “Redefinición de espacios en los ámbitos oficiales”, en *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955–1973)*, tesis doctoral, F.F. y L., UBA, 2006.

³ GRAV, “Transformer l'actuelle situation de l'art plastique”, 1961.

⁴ GRAV, “Assez de mystifications”, octubre de 1963.

⁵ Formado por García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral.

⁶ Véase: [Un numeroso grupo de argentinos residentes y no residentes del Pabellón], París, 1968 y [Les intellectuels et artistes soussignés saluent], París-Francia, 28 de mayo de 1968.

⁷ El telegrama de fecha 26 de junio de 1968 fue publicado en la revista *Opus Internacional* en 1968 y también fue comentado en *Robho* núm. 4 de 1968, donde expresa su rechazo a Documenta el artista griego Takis. Sobre esta publicación se puede consultar: Isabel Plante, “Robho = Vitrine de l'art contestataire”. Consideraciones sobre los artistas latinoamericanos incluidos en la revista francesa *Robho* (1967–1971)”, en *XXV International Congress of Latin American Studies Association*, (Las Vegas, 2004), CD-ROM.

⁸ Se trataba de una fotografía de Evandro Teixeira y un grabado de Antonio Manuel.

⁹ Tal como más tarde reseña la revista argentina *Análisis*, Alberto Gironella y Rufino Tamayo adhirieron a la propuesta de Siqueiros. También informa que Silvia Ambrosini, en su carácter de comisario por la delegación argentina, recibió una comunicación sobre el repudio al boicot por parte de la Comisión Brasileña de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos. Véase: “To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención”, en *Análisis*, núm. 437, 29 de julio al 4 de agosto de 1969, 70.

¹⁰ Se trata de las noticias aparecidas en: *Le Monde y Nouvel Observateur* con fecha 14 de enero de 1969 y 23 de diciembre de 1968, respectivamente.

¹¹ Véase: Carta de Takis a Pierre Restany, New York, 17 de enero de 1969, Carta de Pol Bury a Francis de Lulle, París, 2 de junio de 1969 y Carta de Hans Haacke a Gyorgy Kepes, Nueva York, 22 de abril de 1969.

¹² Véase: Carta de Eduard de Wilde a *Cher ami* [destinatario anónimo], Ámsterdam, 10 de junio de 1969. En esta carta, Le Parc se dirige a todos

los artistas reunidos en París en general para debatir el posicionamiento frente al boicot.

¹³ Finalmente, la Argentina envió una muestra histórica de Sesostris Vitullo. De los artistas seleccionados para participar, no enviaron sus obras Jorge de la Vega y Enio Iommi. Bonevardi recibió uno de los ocho premios que otorgaba la Bienal, con una recompensa de 2500 dólares.

¹⁴ Véase: Correspondencia V. Magariños D.-E. Iommi, Pinamar, 2-7-69 y E. Iommi-V. Magariños D., 10-7-69, Archivo Fundación V. Magariños D.

¹⁵ Véase: Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987* (São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, 1989).

¹⁶ Originado a propósito de un boicot al CIR, este Museo Latinoamericano no poseía una sede y su acción se vinculaba a la política regresiva y al conservadurismo de algunos miembros de esa institución. Estaba formado por artistas residentes en Nueva York, como Liliana Porter, Luis Camnitzer, Luis Wells, Leonel Góngora y Arnold Belkin, entre muchos otros, quienes con fecha 2 de marzo de 1971 enviaron una carta al CIR exponiendo sus demandas.

¹⁷ *Contrabienal*, (Nueva York, Estados Unidos, [1971]). Esta publicación incluyó la nota suscrita por Gordon Matta-Clark con fecha 19 de mayo de 1971 y la respuesta de Jorge Glusberg, bajo el título “Por qué resolví participar con ‘Art Systems’ en la Bienal de San Pablo y ahora desisto”.

¹⁸ En el caso argentino enviaron su contribución: Perla Benveniste, Américo J. Castillo, León Ferrari, Julio Le Parc, Luis F. Noé, César Paternosto, Liliana Porter, J. C. Romero, Edgardo Vigo, Luis Wells, así como una carta colectiva firmada por más de treinta artistas.

¹⁹ Integrado por los argentinos Le Parc y Alejandro Marcos, el brasileño Gontran Guanaes Netto y el uruguayo José Gamarra.

²⁰ Véase: *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, Casa de las Américas, (La Habana, octubre de 1973). Sobre el tema se puede consultar: A. Longoni - M. Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).

²¹ Los artistas representantes de la democracia española no estuvieron presentes porque consideraron que no era oportuno abandonar su país debido a la situación política por la que atravesaba. Véase: “Comunicato alla stampa” [Comunicado de prensa], Venecia, Italia, 15 de octubre de 1975.

²² El Museo de la Solidaridad había recibido una importante cantidad de donaciones de los artistas comprometidos con el proyecto político-social de Salvador Allende hasta el golpe de estado de 1973. Entre 1974 y 1990 fue llamado Museo de la Resistencia e, incluso en el exilio, siguió recibiendo donaciones.

²³ Realizada en abril de 1966 por el grupo integrado por García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein e Yvaral.

²⁴ En la década del '70, Le Parc acompañó algunos escritos con esta frase, entre los cuales aparece en “Interrogantes”, presentado en el I Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado en Caracas entre el 18 y el 27 de junio de 1978.

²⁵ Téngase en cuenta que, a mediados de los '70, Le Parc participó activamente en las acciones que inquietaron a un sector de la intelectualidad frente a la creación del Centro Georges Pompidou.

²⁶ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, (Madrid: Mondadori España, 1990).

²⁷ Véase: Julio Le Parc, *Pamphlet à rire (à rire?)*, (Cachan-París, 3 de abril de 2001) y “Censure au Centre Pompidou”, 17 de abril de 2001, Cachan-París. El acto se llevó a cabo a las 18:30 del día viernes 20 de abril de 2001.

²⁸ Es interesante señalar que, según testimonia la reproducción de la página 272 del catálogo, las obras mantuvieron el panfleto adherido.

CONTRIBUTORS

Marco Antonio Pasqualini de Andrade earned his Ph.D. from the Universidade de São Paulo (USP). He divides his time between that city, where he is a researcher for the Document Project's Brazil-based team at the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), and Minas Gerais. There he teaches art history at the Universidade Federal de Uberlândia. Pasqualini de Andrade also holds an M.A. in Architecture and Urbanism, with a concentration in Art History, from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) at the USP. As a curator and critic, he has participated in diverse exhibition projects, books, and exhibition catalogues.

Originally from San Juan, Puerto Rico, **María C. Gaztambide** is the ICAA Research Coordinator at the Museum of Fine Arts, Houston, where she actively collaborates in a number of the Center's research, publication, and long-term exhibition initiatives including *Hélio Oiticica: The Body of Color* (2006). Previously she was employed by Tulane University in New Orleans, where she taught courses on Latin American art and culture and served as Visual Resources 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, Gaztambide 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.

Heloisa Espada holds an M.A. in History, Theory and Art Criticism from Universidade de São Paulo (USP), where she is currently a doctoral candidate involved in the same line of studies. Espada is also a researcher for the Document Project's Brazil-based team at FAPESP. Additionally, she collaborates as a writer for the *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*, and serves on the editorial board of the journal *Letras Contemporâneas* (Florianópolis, Santa Catarina, Brazil). Espada has published critical essays on Brazilian concrete and contemporary art. She has taught at the USP's extension school, at the Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), and at the Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A graduate of the Universidad de Buenos Aires (UBA) with a degree in Art, **Natalia Pineau** is a junior researcher in the Document Project's Argentinean team at 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 courses at the Escuela Argentina de Fotografía, at the Facultad de Filosofía y Letras, 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 (2001–04)—and has conducted research and documentation work for several other projects.

Tere Romo is the Arts Project Director for the Chicano Studies Research Center at UCLA. In this capacity, she oversees arts-related projects including the *A Ver: Revisioning Art History* monograph series and the acquisition of special collections in the visual and performing arts. Romo is also the Latino Documents Project Coordinator and one of the lead researchers collecting primary Chicano art documents for the ICAA's Documents Project. Romo has published essays on Chicano/a artists, Chicano art iconography and graphics. She is currently writing a monograph on Malaquias Montoya. She was the former Curator of Exhibitions at the Mexican Museum and served as one of the curators for the traveling exhibitions, *Just Another Poster?: Chicano Graphic Arts in California* and *At Work: The Art of California Labor*. Romo's awards include a Rockefeller Humanities Fellowship at the Smithsonian Institution, Washington, DC.

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 pro-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 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 member of *CURARE, Espacio crítico para las artes*, in Mexico City, **Leticia Torres** holds a Ph.D. in Art History from the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), where she currently heads the Center for International Students. Torres is also part of *Rescate del Archivo Fernando Gamboa (1926–1960)*, a long-term research project at the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) in Mexico City. She has published articles on artists such as Julio Castellanos, Pedro Coronel, Mathias Goeritz, and Rufino Tamayo. She teaches at the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla and at the Universidad Iberoamericana in Mexico City.

**This publication, as part of the ICAA Documents Project
of the Museum of Fine Arts, Houston,
is generously supported by:**

The Ford Foundation

The J. Paul Getty Trust

The Bruce T. Halle Foundation

The Henry Luce Foundation

Petrobras

The Rockefeller Foundation

The Wortham Foundation, Inc.