

*Sobre historia  
y teoría  
de la crítica I*

# *figuraciones*

---

**Directores:**

*Oscar Steimberg y Oscar Traversa*

**Secretaría de redacción:**

*Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo*

Sobre historia y teoría de la crítica I  
septiembre de 2012 N° 10  
versión on-line. ISSN: 1852-432X

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES**

**Director del Área Transdepartamental  
de Crítica de Artes "Oscar Traversa":** *Dr. Sergio Ramos*

**Coordinación de Publicaciones  
de Crítica de Artes:** *Rolando Martínez Mendoza*

**Diseño y diagramación:** *Andrea Moratti*

**Recuperación de los artículos:** *Laura Amarilla,*  
Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

*Figuraciones* 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

*Figuraciones* 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista.

---

*Figuraciones*, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

---



## **Editorial**

Nota previa: sobre historia y teoría de la crítica  
**La dirección** 7

Editorial  
**Sergio Moyinedo y Berenice Gustavino** 9

### **1. Prólogo**

**Jean-Marc Poinot** 13  
El atelier sobre crítica de arte y su historia

### **2. Historia de la crítica**

**Silvia Dolinko** 19  
Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia

**María Amalia García** 35  
Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa:  
Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Brasil

**Fabiana Serviddio** 53  
De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha  
en busca de una estética latinoamericana

**Julián Díaz Sánchez** 63  
Sólo tengo ojos para ti. Pintura y crítica en los inicios  
de la transición democrática española

**Laurence Pen** 73  
Los límites del concepto. El rol de los escritos de Michel Claura  
en la recepción de las obras de Daniel Buren y  
Niele Toroni en Bélgica

**Mara Steiner** 81  
Cuba: La crítica de arte entre la plástica y la literatura

**Florencia Suárez Guerrini** 91  
Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino  
entre la Escuela de París y la abstracción

**Berenice Gustavino** 107  
Pasado, presente y futuro en la crítica de arte argentina  
de comienzos de los años sesenta

### **3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica**

**Brigitte Aubry** 123  
Escritos de artistas y críticos de arte:  
un territorio compartido

**Haizea Barcenilla** 133  
Una doble necesidad: exponer la crítica

**Charlotte Gould** 141  
Escritos sobre el arte, escritos con el arte.  
La crítica británica puesta a prueba en los años 90

**Stéphane Huchet** 149  
El campo “compartido” de la crítica de arte

**Ríán Lozano de la Pola** 157  
Crítica (de arte) y traducción (cultural)

**Ramon Tió Bellido** 167  
La AICA, apuestas y límites de acción crítica  
en el campo artístico y cultural

#### **Recorridos**

**Stéphane Huchet** 181  
Arte y política desde Brasil. Una cuestión relacional

**Guadalupe Álvarez de Araya Cid** 189  
Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural,  
la identidad y la transculturación en la crítica  
de arte latinoamericana entre 1930 y 1975

## **Nota previa: sobre historia y teoría de la crítica**

El presente número de Figuraciones incluye los trabajos presentados en las sesiones del Atelier Internacional sobre Crítica de Arte desarrolladas en Rennes y París en 2009 y en La Plata y Buenos Aires en 2010. En la nota editorial, los responsables de la abarcativa selección dan cuenta de las áreas temáticas y ámbitos culturales e institucionales comprendidos. A partir de las indagaciones, aproximaciones y recorridos de este número, se ha entendido asimismo que la amplitud de la sucesión de etapas y períodos focalizados en las presentaciones abre la posibilidad de una extensión y continuidad de su tratamiento, en lo que respecta al desarrollo de su problemática en la cultura argentina. Se articulará así con la publicación de este dossier la de un próximo número de la revista, en el que se considerarán especialmente las rupturas y soluciones de continuidad ocurridas en espacios artísticos, críticos y ensayísticos de la región a partir de las redefiniciones que la caracterizaron en las décadas de 1960 y 1970, comenzadas a tratar en distintos aspectos y niveles en los trabajos de este número.

*La dirección*

### **Note préalable**

Le numéro actuel de Figurations comprend les documents présentés aux réunions de l'Atelier international sur la critique d'art passé à Rennes et à Paris en 2009 et à La Plata et Buenos Aires en 2010. Dans la présentation le responsable met au courant des domaines thématiques, culturels et institutionnels de cette pratique de manière ample. Des enquêtes, des approximations et des parcours de ce numéro a aussi compris que l'amplitude de la succession des étapes et les périodes consacrées à des présentations ouvre la possibilité d'une extension et la poursuite du traitement, en ce qui concerne le développement de leurs problèmes dans la culture Argentine. Il est donc possible articuler avec la publication de ce numéro un prochain qui examinera en particulier les pauses et les solutions de continuité dans les espaces artistiques et critiques de la région, incluse les redéfinitions qui caractérisaient les années 1960 et 1970, commencé déjà à traiter les différents aspects et niveaux dans les travaux du présent numéro.

*La direction*



## Sobre historia y teoría de la crítica I

---

*Sergio Moyinedo y Berenice Gustavino*

---

En el año 2009 Jean-Marc Poinot puso en funcionamiento el *Atelier sobre la crítica de arte*, seminario doctoral internacional que tiene por finalidad reflexionar acerca de esa práctica común del mundo del arte; desde entonces, cada versión del *Atelier* ha sido una ocasión para poner a la crítica de arte sobre la mesa de observación.

La relación metacrítica es de naturaleza distinta de la relación crítica que es su objeto, el ojo metacrítico apunta a ver lo que el crítico no ve mientras lleva adelante su trabajo de lectura sobre la obra. El metacrítico tiene como privilegio la visibilidad de lo que para el crítico permanece invisible y como obligación la de desnaturalizar, historizar, las prácticas de la lectura crítica. Muy diferentes de las operaciones que definen la relación crítica, las de la observación metacrítica se ajustan a objetivos de generalización propios de las ciencias sociales; en ese sentido las reuniones del *Atelier* que se han realizado hasta el momento sirvieron no sólo como plataforma de elaboración de representaciones de las distintas dimensiones -históricas y teóricas- de la crítica de arte sino también como espacio de discusión y banco de prueba del instrumental de observación propios de la relación metacrítica.

En este número de *Figuraciones*, la crítica de arte se encuentra nuevamente bajo observación. En los diferentes trabajos aquí reunidos[1] se estudia la crítica de arte elaborada entre 1930 y la actualidad en países como Inglaterra, Bélgica, Cuba, Brasil, Argentina y en Latinoamérica en su conjunto. Esa escritura, además de conformar un terreno específico donde analizar temas, estilos y modos de enunciación, permite observar y comprender el funcionamiento de cada medio artístico en tanto establece relaciones con las diferentes instancias y agentes que lo componen. Así, los trabajos que presentamos ponen de relieve los vínculos entre la crítica y los artistas, la crítica y los curadores, la crítica y las instituciones, y la crítica y la historia del arte. A lo largo de las décadas, esas relaciones configuran distintas figuras de crítico que los autores no dejan de señalar. Aparece entonces el crítico que elabora conceptos junto a los artistas y los difunde para abrir el camino a las nuevas prácticas artísticas; el que otorga visibilidad a las artes visuales en los medios gráficos por medio de su escritura; el que defiende un paradigma específico para el arte de su

tiempo en oposición a programas divergentes; el que negocia espacios con los mismos artistas que avanzan sobre un territorio que tradicionalmente le estaba asignado o con las nuevas figuras que, como la del curador, aparecen y se instalan reclamando un poder de legitimación que antes le era específico.

Si bien estas cuestiones adquieren características propias según donde se localicen, se destaca un conjunto de temas y problemas transversales a todas las escenas estudiadas. Entre ellos, el quiebre del paradigma modernista y la consecuente *crisis* de la crítica desde fines de los años sesenta es una constante sobre la que se inscriben muchos de los problemas que ocupan a los autores de este número. Del mismo modo, las décadas posteriores llevan a considerar las tentativas de elaboración de nuevas formas de participación del discurso crítico en la escena artística a partir del diálogo con, por ejemplo, artistas y curadores de exposición.

Por otra parte, las trazas de la circulación de ideas entre la crítica latinoamericana y la europea son subrayadas en varios de estos trabajos, así como los vínculos establecidos entre los autores y los medios artísticos de los distintos países de América del Sur.

Sin pretender clausurar el debate, aún vigente, en torno de la *muerte* de la crítica, algunos de los autores de este número de *Figuraciones* optan, en cambio, por pensar el rol actual de esta práctica frente a las exigencias de los dispositivos contemporáneos de exhibición y su potencialidad para la producción de conocimiento en el cruce con la investigación, la enseñanza universitaria y los aportes del resto de los oficios con los que ella se vincula.

[1] Este conjunto de trabajos metacríticos fueron presentados y discutidos en las dos primeras sesiones del Atelier Internacional sobre crítica de Arte y desarrollado en Rennes y París en 2009, y en La Plata y Buenos Aires en 2010. El primer Atelier fue organizado en forma conjunta por la Universidad Rennes 2 de la región de Bretaña y por el Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Francia. La segunda edición tuvo lugar en Argentina y contó con el apoyo de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, y del Área Transdepartamental de crítica de arte, IUNA. Un tercer encuentro se llevó a cabo en 2011 en Madrid y Ciudad Real organizado por el Instituto de Historia, CCHS, CSIC, y por la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla-La Mancha, España. En 2012, la cuarta edición del Atelier se llevará a cabo en Inglaterra y la organización estará a cargo de la Winchester School of Art-University of Southampton de la Tate Liverpool.

# **1. Prólogo**



# El atelier sobre crítica de arte y su historia

Jean-Marc Poinso

---

Cuando el proyecto de crear los Archivos de la crítica de arte[1] fue formulado a mediados de los años ochenta por Jacques Leenhardt -presidente de la sección francesa de la asociación de críticos (AICA-Francia) que presidiría luego la asociación internacional (AICA)-, el lugar de la crítica en la historia y en el presente era extremadamente ambiguo. Las figuras históricas de la crítica habían sido momificadas en una historia que no tenía ninguna autonomía, ni siquiera una autonomía relativa, o habían sido simplemente anexadas a la historia de las obras y de los artistas sobre los que ellas mismas habían llamado la atención de un primer público. Los actores vivos estaban desacreditados por pertenecer a una generación pre-científica o marginalizados por el poder emergente de los *curators*. Además, no dejaban de señalarse los límites de la crítica frente a la proliferación de artistas teóricos provenientes del arte conceptual.

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, las preguntas se plantean de manera diferente. La multiplicación de las exposiciones y otras manifestaciones artísticas condujo a una toma de conciencia, por parte de los historiadores, de la importancia de la exposición como evento social y, por eso mismo, de la interrelación entre los distintos actores implicados y las diferentes situaciones (comerciales, institucionales, políticas y, por supuesto, artísticas). Una parte de la crítica se volvió más erudita, en una evolución compartida con los artistas. Rápidamente se hizo evidente que la preparación a la vida profesional del curador de exposición exigía la adquisición de un *savoirfaire* crítico que nunca antes se había imaginado que podía ser enseñado. En efecto, a diferencia de la actividad del curador de exposición, la crítica nunca se transformó en un verdadero oficio por haber estado siempre conjugada con otras actividades más estables, mejor remuneradas, más definidas socialmente: docentes, administradores de arte, conservadores, marchands, periodistas, escritores, incluso artistas, por no citar más que algunas.

Las grandes figuras críticas no se limitaron a un sólo oficio. Desde el momento en que quisieron cumplir un rol, ejercieron, uno detrás de otro, todos los oficios y todas las actividades que les permitiesen conservar su libertad de acción y sobre todo de pensamiento. Esto no quiere decir, sin embargo, que la crítica no tenga una historia, que no tenga un *savoirfaire*, que no tenga cultura propia, que no tenga una función social.

Desde un punto de vista práctico, esta “transparencia relativa” de la crítica se traducía en el hecho de que tenía una representación muy des-

igual en las bibliotecas públicas, universitarias o institucionales, y muy raramente contaba con la posibilidad de transmitir sus archivos a otras generaciones.

Esto no quiere decir que la crítica no fuese leída, en particular en las escuelas de arte, pero, a la manera de la literatura popular antigua, era tan leída y difundida que no parecía necesario conservarla y, la mayor parte del tiempo, desaparecía con sus primeros lectores o bajo el efecto de recubrimiento de la historia del arte.

La constitución de un archivo vivo especializado, que hasta entonces no existía, aparecía así como un acto pre-científico de constitución de un corpus representativo sin prevención, es decir, evitando reunir el material en base a prejuicios sobre lo que podía ser la crítica o juicios de valor *apriori*. A partir de este ejercicio podían empezar a plantearse algunas preguntas; principalmente, qué puede transmitirse de la crítica, de su saber, de sus prácticas, de la especificidad de su posicionamiento y, junto con esto, de sus ambiciones.

Esta cuestión se planteó históricamente en 1989 entre París y Rennes, pero al mismo tiempo, un poco antes o un poco después, otros archivos de actores del arte se crearon en el mundo y otros proyectos de producción de conocimiento se pusieron en marcha, como los archivos del mercado de arte con Zadig en Colonia, seguido por la activación de archivos como los de las grandes manifestaciones periódicas (Kassel, San Pablo, Venecia). La cuestión no es entonces la de la anterioridad sino la del vínculo que podría existir entre una herramienta documental y un medio cultural y profesional, productor y guardián de esa herramienta y de los usuarios en formación.

Es así que fue imaginada la creación de un atelier doctoral internacional de crítica de arte. Aquí, *atelier* quiere decir marco de trabajo con varios días de duración. *Internacional*, porque uno de los elementos indispensables para un verdadero trabajo de conocimiento no puede ser más que un terreno comparativo, más allá y por fuera de los marcos únicamente nacionales. De la *crítica*, porque se trataba desde el inicio de vincular la experiencia de los críticos con la experiencia de los investigadores, doctores o profesores. Asociando a los diferentes profesionales alrededor de una misma práctica, de sus valores y de su historia, se intentaba preservar junto al análisis del trabajo hecho, los escritos y los proyectos sedimentados; y comprender cómo se vivía esta interacción social específica y cuál era su dinámica. Este abordaje apuntaba sobre todo a no inscribirse en un academicismo que aislara cada uno de los oficios principales vinculados a la crítica: curador de exposición, director de institución de difusión del arte contemporáneo, historiador del arte, editor de revista, etc.

Los dos primeros ateliers supieron, fijándose reglas bastante restrictivas, conjugar situaciones de producción de conocimiento y de ejercicio práctico del trabajo y del debate crítico. Fue privilegiada la experiencia en lugar de la sedimentación del saber. La parte más viva de los encuentros se transparenta apenas en la compilación propuesta; sin embargo, la diversidad de las intervenciones, de las formas de abordaje y de una parte de las preguntas resultantes aparecen claramente en la quincena de textos propuestos al lector.

Habiendo iniciado con Rian Lozano de la Pola la primera edición del *Atelier internacional sobre crítica de arte* en París (INHA) y en Rennes (Université Rennes 2- Archives de la critique d'art), reconozco especialmente a Berenice Gustavino y a Sergio Moyinedo, organizadores del segundo atelier en La Plata y Buenos Aires, el haber tomado a cargo la compilación de los primeros trabajos presentados en ese marco. Estoy convencido de que su publicación permitirá revelar mejor las problemáticas transversales contenidas en cada uno de los textos y construir proyectos futuros todavía más ambiciosos.

Traducción del francés: Berenice Gustavino

## Notas

[1] Los Archivos de la crítica de arte –cuyo presidente es Jean-Marc Poinot– se encuentran en la ciudad de Rennes, Francia, y cuentan con una colección de archivos de los críticos más importantes desde 1950 hasta el presente, abarcando también eventos, artistas y galerías. Disponen también de una biblioteca de 60.000 libros, de numerosas publicaciones periódicas de arte contemporáneo y de un archivo vivo de las actividades de más de 250 figuras del mundo del arte de Francia y del resto del mundo. El material conservado se halla en disponibilidad permanente para los investigadores y estudiantes. La institución fomenta la promoción y difusión de los archivos a través de las publicaciones, los recursos en línea y de la revista *Critique d'art*, reseña bianual de publicaciones de arte. Para más información: <http://www.archivesdelacritiquedart.org>

### Jean-Marc Poinot

es historiador del arte contemporáneo. Se ha interesado principalmente en la historia de las exposiciones y en la crítica de arte desde la segunda mitad del siglo XX. Es presidente de los Archives de la critique d'art y dirige la revista *Critique d'art* dedicada a la edición francófona en materia de arte contemporáneo. Es Director de la École Doctorale Arts, Lettres, Langues que agrupa las universidades Rennes 2, Université de Bretagne Occidentale (UBO) y Université de Bretagne Sud (UBS).  
[jean-marc.poinot@univ-rennes2.fr](mailto:jean-marc.poinot@univ-rennes2.fr)



## **2. Historia de la crítica**



# Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia

*Silvia Dolinko*

---

Durante décadas, la Bienal de Venecia constituyó un referente y objeto de análisis privilegiado en las lecturas de Jorge Romero Brest. El mayor evento del arte a nivel mundial implicaba para el crítico argentino un parámetro para dar cuenta de las principales tendencias del arte internacional a la vez que para contrastarlas con la producción del campo local. Si en sus años al frente de la revista *Ver y Estimar* la Biennale conformaba un “objeto de deseo” a la distancia, su participación como jurado en la edición de 1962 lo posicionó en una inédita instancia de visibilidad y protagonismo. Sin embargo, el ser partícipe de la premiación a Antonio Berni en esa instancia implicó un triunfo paradójico para su programa modernista.

**Palabras clave:** Romero Brest- Bienal de Venecia- Ver y Estimar- Antonio Berni

## **Jorge Romero Brest’s readings on Venice Biennale**

For decades, the Venice Biennale became a recurrent and privileged subject of analysis in Jorge Romero Brest’s research. Under this Argentine critic’s eyes, the major worldwide art event implied not only a parameter of the international art trends but an indicator to contrast the art production in the local field. The biennale, pursued as an “object of desire” during his years as director of the magazine *Ver y Estimar*, became a reaching point when Romero Brest, protagonist of an unprecedented visibility, participated as a jury in the edition of 1962. Nevertheless, the fact of awarding Antonio Berni the prize became an ironic triumph in the design of his modernist program.

**Palabras clave:** Romero Brest- Bienal de Venecia- Ver y Estimar- Antonio Berni

## **Lecturas de Jorge Romero Brest sobre la Bienal de Venecia[1]**

Considerada como la más destacada de las competencias artísticas a nivel mundial, la Bienal de Venecia significó históricamente una vidriera en la cual poner en juego connotados capitales simbólicos; en particular, sus selecciones en la posguerra operaron en función de una valorización del discurso modernista. La revisión de esta estrategia en el marco local

resultó funcional a las ideas que Jorge Romero Brest sostenía desde las páginas de su revista *Ver y Estimar*; la mirada expectante del crítico sobre este evento fue reflejada desde el lugar destacado que se le asignó en la revista, no sólo por el espacio que se le dedicó en sus páginas, sino también desde una dimensión simbólica.

En efecto, la Bienal actuó para Romero Brest como referente privilegiado a la vez que idealizado para una confrontación entre el campo artístico local y el internacional, cuestión nodal puesta en conflicto a lo largo de los números de la revista. En 1948 –año en que casualmente coinciden el restablecimiento de la Bienal luego de los tiempos bélicos y el inicio de *Ver y Estimar*– la imposibilidad de acceder desde la *remota* Argentina a la relevante selección que proponía la muestra suscitaba una asombrosa declaración: “provoca nuestra *envidia* lo que se relata sobre la Biennale de Venecia”[2], confesaba el director de la publicación desde el anonimato de la ecléctica pero indirectamente programática sección “Miscelánea”.

Ya desde los primeros números de la revista, fueron frecuentes las noticias sobre la bienal veneciana: desde cuestiones organizativas generales hasta datos puntuales, se incluía información sobre los preparativos de la exposición, el plan de distribución de las salas, los concursos, actividades paralelas y premios, un poco a modo de aproximación a los sucesos internacionales a los que el público no tenía llegada, como medio de posibilitar un acercamiento al “mundo del arte” a pesar de las limitaciones del medio local, o para demostrar sutilmente las vinculaciones que Romero Brest mantenía con el exterior. A partir del acceso a comunicados difundidos desde la organización de la Bienal, el crítico elaboró en esos años una imagen de la muestra donde inscribió su ideario sobre un patrimonio cultural inaccesible para el circuito local. Así, aunque hasta 1952 no tuvo posibilidades de visitar personalmente la Bienal, sostuvo una construcción basada en programas, textos oficiales, listados de artistas, es decir, informaciones mediatizadas: “La XXV Biennale de Venecia que se realiza este año promete ser un éxito de público. Al menos su programa no puede ser más *tentador*”, sostenía en el número 17 de la revista, en mayo de 1950. Entre la “tentación” y la “envidia”, Romero Brest desnudaba sus anhelos y a la vez esbozaba argumentos para denunciar las carencias y debilidades del, a su criterio, decaído campo artístico local.

De este modo, la Bienal veneciana operaba en la revista no sólo como parámetro para la comprensión de la actualidad artística internacional, sino también como referente para remarcar su diferencia con el panorama local. Este contraste, según su criterio, actuaba en frentes convergentes: desde los discursos artísticos, la organización institucional y la situación política. Si las prioridades culturales europeas apuntaban a la idea de reconstruir un pasado glorioso, el proyecto de *Ver y Estimar* apostaba en cambio a una “construcción a futuro”; mientras Pallucchini declamaba

acerca del “nuevo clima de libertad, dura conquista del espíritu europeo” en el catálogo de la XXIV *Biennale* (1948: XII), Romero Brest interpretaba la oferta cultural que proponía el gobierno peronista en términos de “asfixia”. Entre el ansiado pero dificultoso acceso al circuito internacional y las limitaciones de las propuestas oficiales, para el crítico la situación redundaba en falta de libertad y exceso de mediocridad.

En este sentido, el Salón, en tanto institución canónica de la plástica argentina, tenía que presentarse como un evento *a priori* ineludible para la sección “Crítica” de la revista; sin embargo, el balance de las distintas competencias que componían el “año artístico” sostenía una mirada severa que enfatizaba el tedio que éstas provocaban. “Obras que impresionan por la escasa imaginación, el apego al modelo a la manera naturalista, la pobreza en el empleo de los elementos plásticos y la despreocupación para componer”: estos conceptos, dedicados al conjunto exhibido en el séptimo salón marplatense, eran reiterados –palabras más, palabras menos– en las críticas de los sucesivos certámenes. El seguimiento que Romero Brest efectuaba sobre los concursos internacionales en los que también participaba como jurado –la Bienal de San Pablo de 1951 o el Concurso para el Monumento al Prisionero Político Desconocido de 1952– le permitió manifestar sus preferencias por la cultura *universal* por sobre la producción local. Sin embargo, esta inclinación aparece resaltada en sus comentarios sobre y a partir del evento veneciano.

En este sentido, se puede tomar como ejemplo un caso puntual donde, en un mismo número de *Ver y Estimar*, una nota crítica sobre el Salón Nacional de Artes Plásticas, blanco de su furia estética, es seguida por un apartado sobre un aspecto parcial de la Bienal. Al referirse a la “XXIV Exposición Internacional de Venecia” se limita a un conjunto de reproducciones de artistas italianos contemporáneos: Massimo Campigli, Giorgio Morandi, Carlo Carrá, Arturo Martini, Marino Marini.[3] Las imágenes y comentarios sobre los artistas no se vinculan con una lectura específica sobre el certamen que da título al artículo: se da por implícita su participación en la Bienal, así como su relevancia y calidad. Por el contrario, la nota crítica sobre el Salón Nacional no escatima palabras de cuestionamiento.

“El Salón Nacional se ha convertido en un mito argentino. El público acata la selección del jurado y orienta en ella su gusto artístico; pero cuando esta selección –como en el caso del actual salón– delata una clara intención de ignorar las corrientes del arte moderno, el mito se vuelve peligroso y es elemental deber denunciarlo. [...] Hay que enfrentar el mito y combatirlo. Hay que evitar la limitación cada vez mayor de la retina del público, la educación en una pobreza estética, la confusión de arte y moral, el prejuicio reaccionario. Hay que salvar la libertad del color y de la forma.”[4]

En este texto sobre un evento artístico, no es fortuito que Romero Brest confrontara las nociones de moral, reacción y libertad: su visión sobre la situación política del momento atravesaba su discurso sobre estética y lo llevaba a la convergencia de ambos terrenos.[5] Un año después de haber iniciado la revista, frente a la sensación de imposibilidad de cambio, proclama el abandono de las críticas sobre el Salón

“Desde hace muchos años, los Salones se repiten con tediosa uniformidad, lo mismo en lo que podría llamarse el nivel de la máxima calidad que en el de mínima. De antemano podrían establecerse los caracteres generales y particulares de cada uno [...] tenemos el propósito, en adelante, de referirnos a un Salón sólo cuando se advierta en él algo que merezca ser destacado, un problema o una obra [...]

Preferimos por eso, y porque es más serio y más útil, y porque indica además el mantenimiento de una política cultural que tiende a la supresión de esos torneos –con su secuela peligrosa de los premios multiplicados a granel– o por lo menos a su reestructuración, dedicar nuestros afanes al estudio de los valores nuevos o de aquellos que constituyen sin duda la piedra miliar del organismo artístico nacional.”[6]

Desde este llamado a silencio sobre los concursos artísticos nacionales –y específicamente sobre el Salón Nacional– planteaba su postura de oposición hacia la cultura oficial: de ahí en adelante sus artículos de fondo en *Ver y Estimar* se concentrarían en el arte “universal”.

### **La Bienal de Venecia de 1952 en las páginas de *Ver y Estimar***

Luego de años de expectativas y admiración desde la distancia, Romero Brest realizó su primera visita a la Bienal en 1952. A partir de la confrontación de sus ideas previas con la realidad de una vasta y compleja exposición, produjo el más extenso de todos los artículos aparecidos en *Ver y Estimar*. [7] Con un elaborado juego discursivo, dirige este texto a un público local especializado y, a la vez, al circuito internacional con el que intenta continuamente conectarse y producir intercambios; es así como, desde este obstinado esfuerzo por vincularse “con el mundo”, Romero Brest logra que su escrito llegue a espacios tan influyentes como el Museum of Modern Art de New York o el Louvre.[8]

Dado que el artículo también es publicado íntegramente en francés en el mismo número de *Ver y Estimar* –con traducción de Jean Delmas– podemos pensar que la intención de su director, al dedicar tan vasto espacio a su propia nota, apuntaba a que participara en el concurso para críticos extranjeros impulsado por la Oficina Provincial de Turismo de Venecia, el cual se anuncia en la propia revista (número 28, junio de 1952: 50). Ignoramos las razones por las que Romero Brest no participó, en vistas de su conocimiento de la información; sin embargo, al informar sobre los textos

premiados, la revista se encargó de dejar en claro que “nuestro director no presentó a este concurso la crítica”. [9] Teniendo en cuenta que el artículo parece estar formulado para operar en parte como carta de presentación internacional, tal vez se pueda pensar su autoexclusión de la competencia como una decisión posterior a la publicación, considerando que su tono crítico hacia la curaduría no lo posicionaba en una situación favorable respecto al concurso. ¿O, sencillamente, podía temer no encontrar la respuesta ansiada, es decir, el reconocimiento de sus pares extranjeros a través de un premio internacional por sus ideas?

En este escrito, Romero Brest realiza un análisis de la muestra y, a la vez, reafirma sus inquietudes personales a partir de lo visto en Venecia, encontrando argumentos para la validación de algunos de sus propios planteos: una especie de estrategia de movimientos recíprocos. Indaga acerca de algunas problemáticas artísticas, como la por entonces candente confrontación figuración/no figuración, o se detiene a analizar pormenorizadamente distintos artistas y corrientes contemporáneas e históricas señalando –dentro de la más ortodoxa lectura modernista– que “el proceso ha sido largo y contradictorio, desde los impresionistas hasta los concretos” (p. 20).

Partiendo de un análisis general de la exposición, cuestiona las muestras homenaje, que en esa edición incluían retrospectivas dedicadas al divisionismo, el expresionismo alemán, *De Stijl* y a Chaim Soutine. Al considerar que “no son suficientemente atrayentes” –a otras, como las de Goya o Corot, por ejemplo, las califica de “anacrónicas”– se pregunta si es posible forzar el interés histórico cuando no tiene “alguna vinculación con el arte actual”. Su crítica apunta al criterio curatorial: “comprendo que mueve a los organizadores, al planear estas exposiciones retrospectivas, un interés didáctico no desdeñable, pero la pedagogía no cumple sus fines cuando confunde al espectador corriente en lugar de iluminarlo”; su interés por que el público aumentara “su acervo de ideas y emociones para explicarse el sentido de la revolución artística actual” (p. 2) se asociaba a la orientación que él mismo pretendía transmitir desde su discurso en *Ver y Estimar*.

Al analizar la sección competitiva del evento, Romero Brest reiteraba la necesidad de formar un pensamiento estético *objetivo* a partir de *valores universales* y, en un diagnóstico de la exhibición que asemeja un severo y desencantado estado de la cuestión, reafirmaba algunas de sus ideas. Aseveraba que la Bial

“es un desordenado conjunto de pinturas y esculturas en el que muy difícilmente pueden descubrirse las tendencias que polarizan la atención de nuestro tiempo y que tampoco satisface al aficionado a las formas preteritas, ya que predominan francamente las formas novedosas –más que

nuevas- o las que se pueden considerar como tales si no se extrema la información y el pensamiento. Sería injusto, no obstante, cargar demasiado las tintas en estos aspectos negativos, pues el estado de crisis que la Bienal denuncia es, en cierto modo, reflejo de la crisis en que se halla la cultura de Occidente.”

La pugna entre las distintas tendencias artísticas de posguerra que, según la visión de Romero Brest, aparecía bajo la forma de *crisis*, se manifestaba en el marco de la Bienal a través de los envíos de algunos países a los que el crítico culpaba por agudizar el “clima de desconcierto” de la plástica contemporánea; así, remarcaba el eclecticismo del conjunto francés y señala al italiano como el “más homogéneo”.

Luego del extenso repaso de los diferentes movimientos representados en Venecia, el texto finaliza con el análisis del arte concreto. Teniendo en cuenta el entusiasmo de Romero Brest por esta propuesta artística, semejante cierre del largo recorrido textual no sería en absoluto llamativo, de no haber sido incluida la siguiente aclaración: “no se exponen en la Bienal obras genuinas de artistas *concretos*”. Desencantado por la ausencia de esta producción aclaraba, sin embargo, que era necesario referirse a los concretos “planteando al menos la posición que adoptan, pues la considero una piedra de toque para la comprensión del arte actual”. De este modo, continuando con su postura didáctica y a la vez de fuerte compromiso hacia el arte abstracto, explicitaba su visión sobre la posición de estos artistas.

“Son ellos, en efecto, los únicos que tratan de resolver la antinomia sujeto-objeto. Los demás se encierran en la subjetividad creyendo que se puede extraer de ella hasta los medios de comunicación o se detienen en una objetividad desprovista de espíritu. [...] [el artista] debe *expresar* lo que siente por medio de formas universalmente comprensibles. De otro modo, ¿sería el arte un lenguaje? No, y por ello requiere para existir un repertorio de formas vigentes que constituyen, en cada período histórico, el *a priori* de la emotividad común. “ (p. 45)

Si para Romero Brest los artistas concretos representaban la vanguardia de ese momento, la ausencia de sus obras en la muestra de Venecia debía reportarle una decepción respecto a las expectativas creadas sobre lo que pensaba encontrar allí exhibido. El tono de desencanto crítico que despliega a lo largo del texto tal vez pueda relacionarse con el hecho de que su programa no se hallaba representado ni, por lo tanto, legitimado en Venecia. Desde esta lectura, la situación “crítica” del arte contemporáneo se podría vincular a este mismo vacío. Sin embargo, Romero Brest se sustenta en la propia idea de la crisis para marcar el camino que considera válido y, desde la propia falta, agudizar su prédica respecto del arte concreto.

En este sentido, concluye que en el panorama de las artes plásticas “cuando se lo otea más allá del que presenta la Bienal”, se diseñan cuatro actitudes: la de los reaccionarios, la de los vacilantes –“que sienten con intensidad la crisis contemporánea pero no se animan a desechar la emotividad individual”-, la de los neorrealistas y la de los abstractos y concretos (p. 50). Desde su toma de partido por estos últimos, dictamina que todas estas tendencias

“componen la realidad, multifacética ahora como en cualquier otro período de crisis. El lector puede escoger la que le parezca más legítima de acuerdo a sus gustos y hasta superar así el desconcierto que sin duda le provocan [...] a medida que vaya multiplicando sus experiencias en los más diversos planos del sentir, el hacer, el pensar y el querer, le va a parecer clara esta premisa: *todo lo que en el arte actual es expresión de la subjetividad indefinida como forma, aunque potente como tensión emotiva, pertenece a un pasado que se resiste a morir; todo lo que es expresión de una subjetividad objetivada en formas que constituyen un lenguaje de claridades pertenece a un futuro que se adivina. ¿Y el presente? Tan caótico como lo revela este ensayo, proporciona argumentos sin embargo a los que alimentan esperanzas* (p. 50, destacado en el original). “

A lo largo del texto subraya la preeminencia del arte europeo, centrándose en la producción de Francia, Italia y Alemania. Y aunque estos países se encontraban en esos tiempos de posguerra en una fase de reconstrucción y reevaluación crítica, Romero Brest orienta su ensayo hacia este campo cultural, dejando en claro que es a éste al que considera su legítimo interlocutor. La única mención sobre la producción artística local refería que “el movimiento de los concretos en Argentina y Brasil, mejor dicho en Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro, permite abrigar esperanzas de que se produzca en América un movimiento artístico importante” (p. 28). Sin embargo, el país había enviado justamente a aquella edición de la Bienal un amplio conjunto de artistas. Compuesta por más de una veintena de pintores y escultores –que incluía nombres reconocidos, desde Spilimbergo a Daneri, pasando por Soldi, Quirós o Curatella Manes–[10] la ecléctica representación oficial era el primer envío destacado luego de tres décadas de ausencia en el evento.

Romero Brest no desconocía este dato ya que en el número correspondiente al mes de inauguración de la muestra se mencionaba en *Ver y Estimar* que “en los últimos comunicados de *La Biennale di Venezia* infórmase sobre la participación de Argentina” citada entre otros países, casi como al descuido (número 28, junio de 1952, pp. 49-50). De este modo, al remitir la información sobre el envío argentino a los comunicados de la organización veneciana, desligaba su enunciación de eventuales fuentes oficiales.

¿A qué se debió el silencio sobre esta participación argentina en su artículo? En cierto modo, el conjunto representaba la contracara de su postura estética y política. Desde el catálogo, el texto oficial realizaba un fuerte enlace entre esta presentación artística y la acción del gobierno peronista, al concluir que el «descubrimiento de un lenguaje nacional» se producía en un momento en que

“el espíritu argentino siente la necesidad imperiosa de encontrar la expresión genuina que en el campo artístico e intelectual lo identifique o lo diferencie, como en estos últimos años lo han identificado o distinguido frente al mundo los hechos verificados en el campo político. En conclusión, esta participación no es más que la consecuencia de una realidad creada por estos hechos políticos.

El apoyo moral y material dado por el Estado Argentino a esta participación es mucho menos significativo del hecho que, justamente en mérito al prestigio universal alcanzado por la gestión política de su actual Gobierno, la autoridad organizadora de esta Exposición haya invitado a la Argentina a intervenir. “[11]

Además de las razones para un enfrentamiento de orden político —en marzo de 1947 Romero Brest fue cesanteado de sus cátedras de la Universidad Nacional de La Plata— existían otros motivos por los que confrontar. En 1952 se produjo desde el gobierno un intento de replantear el área cultural, buscando proyectar una imagen artísticamente “progresista”: así, la abstracción llegaba a ocupar un lugar destacado en algunas exposiciones oficiales locales, como *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, la pretensión de brindar una imagen de país renovado no se manifestaba en la selección realizada para el envío a la Bienal veneciana. Aunque la apuesta de los organizadores apelaba a “que esta participación sea suficiente para demostrar la altura de las aspiraciones del arte argentino, la seriedad de sus concepciones, la firmeza de sus capacidades de realización y la expresión de su extraordinaria vitalidad”, [12] la selección apelaba a una producción destacada por la tradición local, conformando un conjunto de pinturas y esculturas en su gran mayoría figurativas que, aunque eran de producción reciente, no dejaban de estar asociadas a la modernidad porteña de los ya lejanos años veinte. En síntesis, se trataba de un conjunto de obras que se intuía como *anticuado*. Imágenes de artistas consagrados, vinculados con los concursos y premios oficiales, y varios de ellos homenajeados como “invitados de honor” en el Salón Nacional —recordemos cómo se había cuestionado desde *Ver y Estimar* a esta institución—, ilustraban para Romero Brest una cultura del pasado que chocaba con su idea de renovación en el plano artístico. Las únicas obras no figurativas eran la pintura *Abstracción* (1951) de Juan del Prete y la escultura

*El pájaro* (1952), de Pablo Curatella Manes. La obra más antigua era *La collana di Venecia* (1914) de Miguel Carlos Victorica. La embajada del arte argentino elegida por funcionarios de la cultura oficial para representar al país en *el evento artístico más destacado del mundo*, le resultaba una obra sin ninguna novedad, es decir, imposibilitada para causar el mínimo interés en un foro internacional.

Poco tiempo antes, Romero Brest había dedicado en su revista un encendido comentario que bregaba por la participación del arte argentino en este tipo de certámenes

“No asombraremos al mundo artístico con nuestras expresiones... pero como no se trata de asombrar sino de provocar el acercamiento de artistas y obras, facilitar el intercambio de ideas y emociones, impulsar nuevas corrientes de expresión, el hecho no parece justificable. Todo el mundo pregunta en Europa y América: ¿Cómo son la pintura y escultura argentinas? ¿Quiénes, los buenos artistas argentinos? ¿Cuáles, las tendencias predominantes? Sin malicia y confiados, deseosos de que se abran las puertas para entrar en contacto positivo con nuestra cultura artística.” (número 27, abril de 1952, pp. 3-4)

Vinculándose a un pasado ya poco atractivo, poco meritorio para ser siquiera mencionado en un texto que potencialmente estaba dirigido a un público especializado del circuito internacional, las obras argentinas llevadas a Venecia no se encuadraban dentro de lo que él consideraba “las tendencias predominantes” del momento: ésta sería la representada por los artistas concretos a quienes destacaba desde su escueta referencia.[13] Desconocer textualmente el envío implicaba nuevamente sentar su posición enfrentada a la política cultural oficial y específicamente a la selección propuesta en esta ocasión: desde el provocativo silencio la deslegitimaba por implicación.

### **El papel de Romero Brest en algunos envíos argentinos**

La conformación de una imagen de país con una producción interesante como para poder intervenir de forma exitosa en los foros artísticos –junto al acrecentamiento de los intercambios culturales a nivel internacional– se manifestaba como un tema crucial para Romero Brest, quien en 1952 sostenía en *Ver y Estimar* que como “pocas son las exposiciones de arte extranjero valioso que se realizan en el país –en Buenos Aires algunas, en el interior ninguna–, nos estamos encerrando peligrosamente.” Sin embargo, en los nuevos tiempos políticos de 1956 aprovechó el espacio de un texto oficial –el catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia– para subir el tono y, desde un inflamado alegato antiperonista, mutar su juicio sobre el peligro del encierro por el de un letal “encerramiento suicida”

“El país acaba de pasar por una dura prueba: más de diez años de una dictadura que, además de entorpecer el progreso social y diezmar la economía, trató de aniquilar el espíritu por todos los medios posibles, tergiversando la historia, enaltecendo falsos valores y fomentando bajos instintos. Lo que significó un encerramiento suicida. Pero las fuerzas vitales no estaban agotadas, como lo prueba la magnífica Revolución Libertadora de setiembre, que le permitirá volver a ponerse a tono con los países civilizados del orbe y, en el campo del arte plástico, esta exposición que revela cuales han sido los esfuerzos de los jóvenes pintores y escultores para hablar el libérrimo lenguaje de la modernidad.”[14]

Pretendiendo demostrar la existencia de una nueva orientación cultural correspondiente a los tiempos posperonistas, sus encendidas palabras correspondían a la presentación oficial en el certamen máspreciado por el crítico: la mejor puerta de acceso al tan largamente esperado escenario internacional para mostrar el renovado arte argentino.

Esta edición de la Bienal de Venecia lo encuentra como interventor del Museo Nacional de Bellas Artes, y desde ese papel suscribe el texto de esta presentación deliberadamente opuesta a la del certamen de 1952, ya citada. Con sus palabras respaldaba un envío que debía evidenciar elpreciado «cambio de rumbo» reuniendo distintas tendencias exploradas por —en su mayoría— jóvenes artistas. Destacaba que «si bien la expresión que denuncian estas obras no puede ser denominada nacional todavía, es la que corresponde sinceramente a cada uno [...] [el propósito de los organizadores es] mostrar en abigarrado panorama la producción de los artistas más jóvenes de espíritu, en sus encontradas manifestaciones».[15]

Esta idea de panorama sintonizaba con los objetivos de los organizadores italianos: el texto introductorio general de Rodolfo Pallucchini sostenía que “la XXVIII Biennale se presenta como una reseña internacional de las artes figurativas vasta y no unilateral: una reseña que permitirá clarificar la situación artística de todo el mundo”.[16] En el caso argentino, se mostraba un conjunto heterogéneo validado a través de la protagónica voz oficial de Romero Brest. Sin embargo, la potencial notoriedad internacional que le debía otorgar la publicación de este texto chocó con una situación que podemos suponer inesperada para el crítico, ya que la versión italiana incluida en el catálogo oficial de la *Biennale* aparecía sin firma, mientras que la referencia a la autoría del texto apareció consignada solamente en la separata que oficiaba como presentación del envío argentino.

No obstante, sus aspiraciones respecto de su participación estelar en la Bienal no concluyeron en este punto sino que en 1962 accedió al centro de la escena veneciana. A principios de ese año participó como jurado seleccionador del envío argentino y suscribió el texto introductorio al mismo;

meses más tarde fue convocado para actuar como parte del jurado internacional en la XXXI° edición de la Bienal, logrando una meta que una década atrás se presentaba como una dificultosa pretensión.[17]

En efecto, la participación de Jorge Romero Brest como jurado en 1962 evidenciaba la posición lograda por el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes: no sólo un experto consolidado en materia artística sino también una figura pública destacada a nivel internacional. Con su actuación como uno de los árbitros de la relevante muestra veneciana coronaba su “carrera de jurado”[18] y concretaba un logro particular perseguido tenazmente: el poder simbólico de su reconocimiento en el seno de la escena artística mundial. Una dificultosa aspiración que había sido iniciada en tiempos de *Ver y Estimar*, cuando enfocaba su mirada en el concurso veneciano en tanto paradigmático pero lejano centro de valoración artística.

Romero Brest confirmaba su inserción dentro del selecto círculo de expertos internacionales al que tanto ansiara pertenecer y desde esta posición declaraba: «no nos olvidemos que los jurados de todos los concursos internacionales somos siempre más o menos los mismos. Nos encontramos en Buenos Aires, en San Pablo, en Londres o en Roma, es decir que hay una especie de secuencia de críticos, porque tantos no somos [...] Nos volvemos a encontrar siempre. Una vez unos, otra vez otros, siempre es así.» [19]

En esta ocasión, el jurado del que formaba parte otorgó a Antonio Berni un premio mayor, considerado en su momento como el más relevante de los logrados por un artista nacional hasta la fecha. Semanas después de la asignación de premios y apertura de la muestra, el curador del envío argentino, Gyula Kosice, ampliaba la noticia y la importancia del rol del funcionario, destacado: “Jorge Romero Brest, director del Museo de Bellas Artes, integró el jurado –por primera vez un crítico latinoamericano participa en la adjudicación de premios– y tuvo una actuación a todas luces excepcional”. [20]

Sin embargo, lo que en primera instancia se puede considerar un gran éxito de Romero Brest ¿lo fue en verdad? La distinción a Berni y su conjunto de obras sobre el personaje del niño Juanito Laguna posicionaba al crítico en una situación compleja frente a su propio programa internacionalista: aunque lograba poner al arte argentino en el centro de la escena mundial, se estaba destacando una obra figurativa vinculada con un fuerte discurso social, contrastante con la producción de los pintores de las recientes generaciones por los que él realizaba su apuesta mayor: Rómulo Macció, Mario Pucciarelli, Kazuya Sakai y Clorindo Testa.

Para Romero Brest, la obra del maduro Berni, sus imágenes del niño pobre de una villa miseria y su entorno de desechos industriales redimensionados por la composición del collage, podían ser susceptibles de ser decodificadas bajo el signo del pintoresquismo regional por parte de la mirada europea –una mirada sobre la que podían actuar “dos prejuicios que esterilizan su tendencia contemplativa, en detrimento de los creadores. Dos prejuicios que muchas veces ni siquiera la crítica supera fácilmente: el folclorístico y el provincial”, tal como comenta desde la separata que introduce a la delegación argentina en la Biennale de 1962.

Desde su rol de presentador oficial del envío argentino de 1962, previo a su actuación como jurado, Romero Brest ya señalaba la vinculación de la propuesta del arte nacional dentro de la tradición plástica moderna explicando las raíces y fuentes de la producción argentina al público europeo. En este marco, la presentación de Berni le suscitaba un problema: ¿desde qué postura abordar una obra que no le significaba una propuesta interesante, que no encajaba dentro de su lectura de filiación modernista? El planteo a medio camino entre la ambigüedad y la frialdad descomprometida parecía ser una solución aceptable

“Entre los pintores emerge la figura de Antonio Berni, artista que ha encontrado inesperadamente su madurez, demostrando que una vasta experiencia en el campo del neorrealismo poseía una oculta expresión de autenticidad. Sus grandes “collages” despertarán maravilla, estoy seguro, porque a pesar de su tono de encendida polémica existencial, vinculado a aquel de cada pintor actual de vanguardia, conservan la aventura humana que narra un cándido sabor de barrio “porteño”. Tal vez una forma de ser folclorística, por lo menos pintoresca –se dirá- pero tan legítima entonces como en cualquier otro pintor, ya que implica solamente un espíritu abierto a lo real a través de una experiencia inmediata que se mantiene intacta. “

Deslucidas palabras para presentar a un artista que no contaba con su apoyo (Plante 2004). Sin embargo, las explicaciones y advertencias del crítico finalmente no debieron ejercer sobre los espectadores el efecto esperado ya que, refiriéndose a la obra de Berni, luego admitió que “además de su innegable calidad, a nadie se le escapó el tono local que da a las imágenes que pinta una extraña fuerza telúrica. Y ya se sabe cuánto les interesa esta manifestación a los europeos particularmente”. [21]

Dos meses después de su participación en la Bienal –en el marco de la Discusión del jurado del Premio Internacional de Escultura del Instituto Torcuato Di Tella– el propio Romero Brest relativizó su margen de negociación en el certamen veneciano cuando, al proponer a Louise Nevelson como posible triunfadora, admitió que: “en la Bienal de Venecia el Jurado no quiso ni considerarla y cuando yo presenté su candidatura se rieron un poco. No creyeron, en el primer momento, que estaba hablando en serio;

luego no quise insistir, porque no había ni posibilidad de insistir.” (Romero Brest, Argan y Sweeney 1962: s/p)

Aunque su opinión no hubiera sido considerada en Venecia con la atención que creía merecer, sin embargo, ser integrante de un jurado internacional que adjudicaba un gran premio para el arte argentino no dejaba de ser un triunfo y, desde esta circunstancia, Romero Brest reajustó su posición inicial y apoyó la premiación a Berni. En definitiva, todo triunfo, del signo que fuera, favorecía su proyecto internacionalista.[22] Meses después, analizaba –y relativizaba implícitamente– su participación en el jurado

“El premio de Berni se debió a un cúmulo de circunstancias favorables, entre las cuales pesaba la de que la Argentina tuviera un premio. Sin duda porque el conjunto causaba buena impresión. Pero lo curioso es que Berni impresionó sobre todo por su pintura. No tanto, sin embargo, como para darle el Gran Premio de la Bienal [...]

En lo que a mí se refiere [...] no me costó ningún trabajo seguir una línea de valoración sugerida por mis colegas, puesto que coincidía con la mía. Amén de que me sentí más halagado de lo que suponían por el éxito de un compatriota al que yo había apoyado con toda energía. “[23]

A la vez, sus intervenciones eran reconocidas y destacadas en el campo local cuando, asociando el éxito de Berni al “fino proceso cultural desarrollado ante nuestros ojos”, se destacaba implícitamente a Romero Brest al mencionarse “la persistencia de un esfuerzo, la afloración de labores combinadas y sostenidas, porque cuando un país alcanza una posición de esta naturaleza con su arte, ello no es sólo consecuencia del talento individual –el cual, justo es decirlo, resulta irremplazable–, sino que fundamentalmente deriva de un clima colectivo, de una acción extendida en superficie y en profundidad”. [24]

En definitiva, si su participación le deparó un triunfo paradójico – un triunfo que era a la vez, nuevamente, una frustración respecto a su programa de apoyo al arte abstracto–, esta situación no llegó a opacar su experiencia veneciana. Romero Brest había logrado cumplir el sueño de ser uno de los protagonistas del evento, situado en uno de los mayores centros donde se dirimían pujas materiales y simbólicas a nivel mundial.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Este trabajo sintetiza aspectos desarrollados en el artículo “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, publicado originalmente en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 115-134.

- [2] Anónimo [Jorge Romero Brest], “Miscelánea”, *Ver y Estimar*, vol. I, n. 4, julio de 1948, p. 60. El destacado es mío.
- [3] Anónimo, “XXIV Exposición Internacional de Venecia”, *Ver y Estimar*, vol II, n. 6, septiembre de 1948, pp. 73-74. Aunque en términos generales su interés se concentra especialmente en la obra plástica producida en París, Romero Brest otorga gran importancia en *Ver y Estimar* al arte italiano del momento. Dentro de la revista también se reproducen los continuos intercambios mantenidos con críticos como Margarita Sarfatti o Lionello Venturi.
- [4] “Crítica. XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, *Ver y Estimar*, vol. II, n. 6, septiembre de 1948, p. 63. Sobre los salones en el peronismo, véase Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en Martha Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ed. del Jilguero, 1999, pp. 153-190.
- [5] Sobre los posicionamientos de Romero Brest frente al peronismo, cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, capítulo 1.
- [6] Dirección, “Sobre los salones”, *Ver y Estimar*, vol. III, n. 10, mayo de 1949, p. 5.
- [7] Jorge Romero Brest, “La XXVI Bienal de Venecia”, *Ver y Estimar*, vol. VIII, n. 29/30, noviembre de 1952, pp. 1-52.
- [8] René d’Harnoncourt, director del MOMA, le agradece a su *colleague* Romero Brest el ejemplar que contiene su “*brillant report on the Biennale of Venice, wich is indeed a survey of modern art at the mid-century. I have forwarded copies to Alfred Barr, Andrew Ritchie and Monroe Wheeler and have deposited a copy with the library*” Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, c 23 -s 1- 311, René d’Harnoncourt a Romero Brest, New York, 2 febrero 1953, mecanografiado. A su vez, Bernard Dorival le escribe el 4 de febrero de 1953: “J’ai lu avec le plus grand intérêt votre article de ‘Ver y Estimar’. Je vous félicite de ce magnifique panorama d’ensemble de l’Art Moderne que la Biennale de Venise vous a permis de brosser et où vous faites preuve d’un esprit si perspicace et si profond. J’ai déjà déposé un numéro de la revue à la Bibliothèque de l’Institut d’Art et d’Archéologie et un autre à celle du Louvre. Je communiquerai incessamment les autres numéros à diverses personnalités qui seront, j’en suis sûr, aussi intéressées que moi par votre remarquable article”. Archivo JRB, UBA, c23- s 1- 313.
- [9] Anónimo, “Miscelánea” *Ver y Estimar*, vol. IX, n. 31, abril de 1953, p. 48. En esta miscelánea se reproducen los datos publicados en *La Biennale*, Venezia, n. 12, febrero de 1953, p. 2. Allí se refiere que el jurado del concurso, compuesto por Roberto Longhi, Alberto Rossi, Umbro Apollonio, Adrian Ludjdiens, Ruggero Brandan y Rodolfo Pallucchini, otorgó distinciones para los críticos Emily Genauer (EE.UU.), Ubaldo Monico y Piero Bianconi (Suiza), Gustav Renè Hocke (Alemania) y Joseph P. Hodin (Inglaterra).
- [10] El envío -comandado por José Luis Muñoz Azpiri, funcionario de la Embajada de la República Argentina en Italia- estaba integrado por obras de Roberto Azzoni, Eugenio Daneri, Enrique de Larrañaga, Juan del Prete, Pedro Domínguez Neira, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutierrez, Alfredo Guido, Gaston Jarry, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Roberto A.F. Rossi, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Miguel Carlos Victorica y Francisco Vidal en pintura y Carlos de la Cárcova, Pablo Curatella Manes, José Fioravanti, Vicente H. Puig, Antonio Sassone, Antonio Sibellino y Ernesto Soto Avendaño en escultura.
- [11] *XXVI Biennale*, Venezia, Alfieri editore, 1952, p. 185.
- [12] *Ibid.*
- [13] Justamente, un grupo significativo de artistas concretos formó parte del envío a la Bienal de San Pablo del siguiente año, donde Romero Brest participó como jurado.
- [14] Jorge Romero Brest, “Palabras liminares”, en *XXXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la República Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1956, p. 7.
- [15] *Ibid.* La participación incluía a Manuel Alvarez, Victor Chab, Santiago Cogorno, Armando A. Coppola, Ernesto Farina, José Antonio Fernández Muro, Leónidas Gambartes, Jadwiga Alicia Giangrande, Sarah Grilo, Oscar Herrero Miranda, Alfredo Hlito, Víctor Magariños, Francisco Maranca, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Ana M. Payró, Leopoldo Pedro Presas, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Carlos Enrique Uriarte y Leonor Vassena en pintura, y a José Alonso, Libero Badii, Martín Blaszkó,

- Carlisky, Noemí Gerstein y Gyula Kosice en escultura.  
 [16] *XXVIII Biennale di Venezia*, 1956, pp. XXXVII-XXXVIII.  
 [17] En el jurado también se encontraban Stefano Bottari (Italia), Enzo Carli (Italia), Raymond Cogniat (Francia), Philip Hendy (Inglaterra), Zoran Krzisk (Yugoeslavia), Georg Schmidt (Suiza) -elegido presidente de la mesa- Soichi Tominaga (Japón) y Vittorio Viale (Italia).  
 [18] Romero Brest ya había actuado como jurado en la 1°, 2° y 6° Bial de San Pablo (1951, 1953 y 1961), en el Concurso Internacional para el Monumento al Prisionero Político Desconocido en Londres (1953) y en los Premios del Instituto Torcuato Di Tella en 1960, 1961 y 1962.  
 [19] *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1964, s/p.  
 [20] Gyula Kosice, “Argentina en la XXXI Bienal de Venecia”, *La Nación*, 15 de julio de 1962, 4° sección, p. 6.  
 [21] Jorge Romero Brest, “La Argentina en la 31° Bienal de Venecia”, *Crítica de arte. Argentina 1962-1963*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1963, p. 15.  
 [22] Andrea Giunta plantea que “internacionalismo era, en el sentido que Romero Brest concedía al término, éxito y reconocimiento, más allá de las fronteras nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara”. *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., p. 263. Destacado en el original.  
 [23] Citado en Hebe Boyer, “La Bienal de Venecia ‘descubre’ a Berni”, *Vea y Lea*, n. 403, diciembre de 1962, p. 93.  
 [24] *Clarín*, 7 de junio de 1962, p. 8.

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Alloway, L.** (1968), *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society.
- Dolinko, S.** (en prensa) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires: Edhasa.
- \_(2010), “El impacto del “nuevo grabado” de Berni: los xilocolages y la Bienal de Venecia de 1962”, en Cristina Rossi (ed.), *Antonio Berni, Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires: Eudeba.
- \_(1998), “Antonio Berni y la Bienal de Venecia de 1962: recepción de un premio internacional”. En: *Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música. III Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- García, M. A.** (2011) *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A.** (1999), “Nacionales y populares: los salones del peronismo” en Martha Penhos y Diana Wechsler (ed.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, *Archivos del CAIA 2*. Buenos Aires: Ed. del Jilguero.
- \_(2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- \_ y **Malosetti Costa, L.** (comps.) (2005), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- Neiburg, F.** (1998), *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Plante, I.** (2004), “Parásitos en poltronas y realistas empedernidos en el ring durante más de treinta años”, *Sextas Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rabossi, C.** (2002), “Antonio Berni cuenta la historia de Juanito Laguna”, catálogo *Antonio Berni. A 40 años del Premio de la XXXI Bienal de Venecia 1962-2002*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Romero Brest, J.** (1952), “La XXVI Bienal de Venecia”, *Ver y Estimar*, vol. VIII, n. 29/30.

\_, **Giulio Carlo Argan y James Johnson Sweeney** (1964), *Discusión de un jurado. Premio Internacional de Escultura Instituto Torcuato Di Tella, 1962*, Buenos Aires, Editorial del Instituto.

**Viñals, J.** (1976), *Berni*. Buenos Aires: Imagen Galería de Arte.

### **Silvia Dolinko**

es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Nacional de Grabado. Investigadora del Conicet. Docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la FFyL-UBA y de Arte argentino y americano II en IDAES-UNSAM. Autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* (Edhasa) y *Luis Seoane. Xilografías* (CCE de Chile) y co-editora de *Palabra de artista. Escritos de artistas argentinos, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes). silviadolinko@gmail.com

# Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Brasil

*María Amalia García*

---

Este trabajo se centra en la figura de Jorge Romero Brest y en sus vinculaciones con la crítica de arte brasileña. El objetivo es reconstruir el posicionamiento artístico del crítico argentino desde principios de los años 40, ligado al poeta Mário de Andrade, hasta su recorrido posterior en los 50, momento en el cual Romero Brest se orientó a la defensa militante de la abstracción. Este posicionamiento repercutió activamente en el ámbito brasileño y la legitimidad conseguida en este ámbito fue funcional a las elecciones modernistas de los emprendimientos artísticos de posguerra.

**Palabras clave:** Crítica de arte - Jorge Romero Brest – Abstracción

**Between Mário de Andrade and Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest and the Brazilian art critic milieu**

This work focuses on the figure of Jorge Romero Brest and his links with Brazilian art critic milieu. The aim is to reconstruct the critical position of Romero Brest since the early 40's, linked to the poet Mário de Andrade, until the '50, when Romero Brest embraced the militant defense of abstraction. This position was echoed by the Brazilian art circuit and the legitimacy gained in this area served the modern elections in the postwar artistic institutions.

**Palabras clave:** Art criticism- Jorge Romero Brest – abstract art

## Entre Mário de Andrade y Mário Pedrosa: Jorge Romero Brest y la crítica de arte en Brasil[1]

En 1977 Aracy Amaral organizaba en la Pinacoteca do Estado de São Paulo una exposición que se constituiría en el primer planteo comprensivo de la producción de los movimientos concretos brasileños. La edición del catálogo incluía una selección de manifiestos europeos y latinoamericanos, textos de época, textos histórico-críticos, reproducciones de obras y biografías de los artistas concretos y neoconcretos paulistas y cariocas (Amaral 1977). Allí se incluyó un artículo periodístico sobre el crítico argentino Jorge Romero Brest en el que se transcribía parte de una de sus conferencias en el Museu de Arte de São Paulo con el título “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo” (Amaral 1977: 97-98).

Sin embargo, a través de documentación existente en el archivo Jorge Romero Brest (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) se sabe que esta inclusión de un “artículo de época” del crítico argentino –según indica la sección del catálogo– fue una decisión posterior. A pedido de Amaral, Romero Brest, había preparado un breve ensayo sobre el arte concreto en Argentina y Brasil que finalmente quedó inédito en las cajas de dicho archivo.[2] Este texto de Romero Brest se presenta como un relato de vivencias; no intenta explicar ni establecer un pensamiento conceptual sobre el desarrollo de esta tendencia en ambos países. Un texto en el que Romero Brest a los 72 años rememora esos primeros años 50, en los que el desarrollo de la abstracción parecía revelarse en profecía:

“Aracy piensa que yo era ‘la voz de Argentina junto a los artistas jóvenes de Brasil’. Aunque exagera un poco, es cierto que fui amigo de ellos y de Mário Pedrosa que los impulsaba, pero no me será fácil reconstruir la relación de hace más de veinte años. Y en cuanto a si hubo diálogo entre los artistas de Brasil y Argentina, no creo que haya habido, al menos por mi intermedio; mi acción fue personal. De forma que sólo en cuando a la comparación entre unos y otros podré satisfacerla. “[3]

De este texto se intenta alcanzar los horizontes de esas percepciones y experiencias. “Mi acción fue personal” se inscribe como una primera marca para el abordaje de estos *corpus* de relaciones. ¿En qué contexto de interacciones culturales entre ambos países se inscribían las acciones y vinculaciones de Romero Brest? El objetivo de este trabajo consiste en reconstruir los intereses y objetivos de la crítica de arte en la Argentina y Brasil; las pregnancias de estos contactos -durante la segunda posguerra y los años peronistas- en un juego de reflejos entre campos artísticos cruzados.

## 1. São Paulo, 1950

Las secciones de artes plásticas de numerosos diarios paulistas anunciaban la presencia de Romero Brest en la ciudad. Titulares como “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano”, “Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de sentí-la” y “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, intentaban anclar los numerosos temas sobre los que versaban sus conferencias.[4] Romero Brest había sido invitado directamente por Pietro Maria Bardi, director de la institución fundada por Assis de Chateaubriand para dar estas conferencias en el MASP.

Una primera propuesta de cursos fue planeada en 1948, pero recién en diciembre de 1950 y a través de una oportuna insistencia epistolar de Romero Brest fue que se concretó dicho proyecto. Por carta Romero Brest le comentaba a Bardi sobre el sentido que daría a la serie de cinco confe-

rencias titulada “Cómo un sudamericano ve el movimiento artístico europeo”: el objetivo era “hacer, más que un análisis detallado de tendencias, una sistematización de ideas, con cierto carácter polémico en cuanto a la defensa y afirmación del arte abstracto”. [5] Sabemos también que articulaba esta estadía en San Pablo dentro de un viaje mayor a Europa y Estados Unidos y era además, la primera vez que visitaría Brasil. Muy interesado en los contactos brasileños, Romero Brest se despedía entrañablemente en cada carta: “tengo especialísimo interés en conocer San Pablo, su museo y los buenos amigos que viven allí” [6] [...] “Ardo en deseos de estar con Uds. y de anudar una sólida amistad.” [7]

Este trabajo opera a partir de la afirmación establecida por Aracy Amaral en relación con el surgimiento del arte concreto brasileño: el gran impacto sobre el campo artístico paulista de las conferencias dictadas por el crítico argentino en el Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Amaral 1977, 1993, 1998). Amaral resalta este suceso como un evento formativo para la constitución de la vanguardia paulista en el contexto de efervescencia cultural de fines de los años '40. La historiografía del arte brasileño a partir de esta primera contribución de Amaral (me refiero a la exposición de 1977), ha señalado la importancia de estas conferencias en el campo artístico paulista (Amaral 1977: 97-98, 1998; Arantes 1991). Sin embargo dicho evento ha sido erróneamente datado en 1948: esta investigación confronta esa fecha tanto desde el plano documental como desde el recorrido crítico de Romero Brest. Se tratará más adelante cómo resulta poco probable que el crítico ya sostuviera esta doctrina del arte abstracto en ese año.

Este encuentro se constituye en un núcleo fundamental para reconstruir cómo funcionaban las imágenes que los actores de cada campo artístico tenían de su propia ubicación y de la escena vecina. ¿Qué implicaba en una densa trama de contactos Brasil para los argentinos? ¿y para los brasileños el contacto con los argentinos?

Romero Brest registraba claramente la voluntad de los brasileños de articular un programa modernista. Las noticias sobre la constitución de los nuevos museos paulistas y sus emprendimientos financiados por capitales privados y subsidios públicos asombraban al crítico que constantemente las comparaba con el triste panorama argentino. Desde *Veryestimar* seguía puntillosamente estos proyectos; con comentarios en los que dejaba transparentar su no tan sana envidia. [8] Además de los eventos, la compra de obras y publicaciones del MASP, Romero Brest contabilizaba también los emprendimientos de Ciccillo Matarazzo en relación al MAM y su exposición inaugural *Do figurativismo ao abstracionismo* realizada en 1949.

Esta exposición organizada por León Degand también había sido presentada en Buenos Aires en el Instituto de Arte Moderno (IAM), institución fundada en 1949 y financiada exclusivamente por Marcelo De Ridder,

su director. El IAM contó con las simpatías iniciales de *VeryEstimar* pero para las expectativas de Romero Brest, el instituto no lograba representar un proyecto realmente moderno.[9] No sólo no acordaba con el criterio para la elección de las exposiciones, sino también con los textos de los catálogos y los conjuntos seleccionados en los salones de “La Joven Pintura Argentina”, premio que De Ridder sostuvo desde de 1949 a 1959 (Romero Brest 1949). Por otro lado, la carga romántica del proyecto del joven De Ridder poco se correspondía con un nuevo mecenazgo proveniente de los sectores emergentes de la sociedad paulista, vinculado a la industria y las organizaciones de empresas, que buscaba proyectarse en un mundo económico a través de emprendimientos culturales (Alves Oliveira 2001).

Desde el plano oficial, la situación era bastante peor. Tanto Jorge Romero Brest como el pintor Emilio Pettoruti, habían sido dejados cesantes de sus cargos gubernamentales y universitarios –respectivamente- a partir de la gestión peronista. Además, a fines de los '40, los pronunciamientos del Ministro de Educación Oscar Ivanissevich en particular y las formas culturales del peronismo en general, vinculadas a los sectores populares y alejadas de los valores de la alta cultura, fijaron una marcada tensión entre peronismo y las propuestas del arte moderno (Perazzo 1983).[10] En síntesis, en la Argentina, ni la gestión privada ni el árido panorama cultural peronista se interesaban en sostener un proyecto tan atractivo y arrollador como el brasileño.

A contraposición de la Argentina, el ámbito institucional artístico paulista en particular y el panorama brasileño en general se activó intensamente en la segunda posguerra. No sólo era avasallador como proyecto -la constitución de nuevos museos brasileños, compra de obras, bienales, exposiciones de artistas internacionales como Alexander Calder en 1949 y la Max Bill en 1951 - sino también por la voluntad institucional de los brasileños de confrontar las numerosas líneas vinculadas a la definición de lo moderno. Para Romero Brest éste significaba un espacio de acción claro y específico desde donde articular y legitimar su propio programa moderno e internacional de cultura. Espacio que le era negado, al igual que otras tendencias progresistas en el ámbito de la cultura argentina, en su espacio local (Giunta 2001).

El programa de estas conferencias en el MASP consistía en un balance general de medio siglo de pintura en el que, a partir de las premisas de Picasso y Matisse, cuatro falacias se habían perpetuado en la historia de la pintura: el neohumanismo, el neorromanticismo, el neonaturalismo y el neorrealismo. Sin dudas, para Romero Brest entre lo viejo y lo nuevo en artes plásticas mediaba el concepto de abstracción. En este punto aparecían las discriminaciones entre abstracto y concreto, lo orgánico y lo inorgánico, lo funcional y lo expresivo, todos abordajes que permitieran

marcar la dicotomía entre ese nuevo momento histórico y el rumbo de las artes plásticas. Bajo el apartado “Idea e imagen del mundo” en 1950, Romero Brest planteaba el concepto de síntesis de las artes visuales a partir de la siguiente ecuación “arquitectura como reina y señora; la pintura y la escultura: funcionalismo expresivo, no decorativo, las artes derivadas-Profecía.”[11]

Estos eran los ejes de la conferencia de Romero Brest que resultó un gran impacto en el ambiente artístico paulista. Un planteo claro y evolutivo sobre el sentido del arte y de las propuestas de este nuevo momento: la síntesis de las artes en función de una arquitectura integral. El artículo “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo” aparecido en 17 de diciembre de 1950 en el periódico paulista *Folhadamanhã*, Romero Brest profetizaba “a mi modo de ver, el gran arte de nuestro siglo es la arquitectura, que, como la escultura maneja el espacio real. Por otra parte, la pintura de caballete no satisface más las exigencias de la nueva estética. Tampoco será la pintura mural la que salvará de la crisis a este género, dado que la arquitectura moderna tiende a la desaparición del muro. No se tratará, entonces, de un agrupamiento de los diferentes géneros sino de una unión real y efectiva entre la pintura, la escultura y la arquitectura”. [12]

Es probable que allí la profecía del arte moderno, que el crítico construía desde las sombras de un peronismo conservador, parecía encontrar la tierra prometida para desarrollarse. São Paulo crecía vertiginosamente, se industrializaba, alcanzaba una preeminencia en el panorama económico latinoamericano y se anotaba a competir por un espacio central en el mapa de posguerra. Ahora bien, ¿por qué esta intervención en relación al arte concreto de Romero Brest fue tan arrolladora en el panorama paulista? ¿Cómo eran las posiciones dentro del panorama crítico paulista?

El análisis de esta situación plantea una paradoja: en São Paulo, la fuerte acción institucional y gubernamental en el campo de las artes plásticas encontraba una crítica desconcertada y poco decidida a asumir partido por una tendencia estética determinada, mientras que, en Buenos Aires, la ausencia de programas institucionales –tanto públicos como privados– vinculados al arte moderno generó posicionamientos críticos más definidos y proféticos. Entre los críticos que más cerca estuvieron del panorama abstraccionista podemos nombrar a Juan Jacobo Bajarliá, Edgard Bayley, Ignacio Pirovano y Abraham Haber. Sin embargo, fue Romero Brest –junto al grupo de discípulos con los que publicó *VeryEstimar*– el que asumió la defensa incondicional del arte abstracto dentro y fuera de la frontera nacional.

Ahora, resulta importante comprender estas acciones dentro de un marco de relaciones del crítico con el ambiente cultural brasileño. De este modo, observamos que las relaciones de Romero Brest en estos primeros

'50 (Bardi, Ciccillo Matarazzo, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mario Pedrosa) vinculadas a los nuevos emprendimientos paulistas y a su promoción del arte concreto tienen un sentido muy distinto de aquellas de los primeros años 40 cuando a través del periódico antifascista *Argentina-Libre* invitara a participar a Mário de Andrade.

## 2. LaPlata,1945

La exposición *Veinte artistas brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, permite contextualizar los nexos y preocupaciones de este otro momento. Tanto Patricia Artundo como Raúl Antelo contextualizan la realización de esta exposición y marcan las vinculaciones de Romero Brest dentro de un campo cultural cruzado por los contactos argentinos y brasileños: Pettoruti, Marques Rebêlo, Mário de Andrade y Newton Freitas, entre otros (Antelo 1999; Artundo 2004). Además esta exposición fue el disparador de su intento de acercamiento sistemático a la cultura brasileña: la publicación del libro *Lapinturabrasileñacontemporánea* editado por Poseidón.

Durante la guerra, Brasil ocupó en el imaginario de los intelectuales argentinos un espacio importante. La adhesión en 1942 al bloque aliado en el conflicto bélico se tradujo en numerosas manifestaciones de homenaje y solidaridad de diverso tipo. Artundo señala como marcas la creación de la cátedra de estudios brasileños en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el número-homenaje que *Sur* dedica al Brasil en 1942 y un mayor acercamiento en general al mundo brasileño por parte de los intelectuales argentinos. Precisamente esta investigadora enmarca a principios de los '40 los contactos del crítico argentino en la red de relaciones de Mário de Andrade y en las vinculaciones con las revistas *Correoliterario* y principalmente *Argentina libre* (Artundo 2004). Fue a partir de Newton Freitas, el escritor brasileño que se encontraba en Argentina desde 1938 exiliado del Estado Novo, que Romero Brest invitó a Andrade a participar como colaborador en *Argentalibre*, periódico en el que dirigía la sección de artes plásticas. Introduciendo esta nueva colaboración, Romero Brest le dedica en 1941, una presentación homenaje en las páginas de dicha publicación (Romero Brest 1941). Romero Brest dejaba entrever que lo que los argentinos valoraban en él además de la seriedad de su trabajo en diversas áreas, era la figura del intelectual comprometido que revisaba críticamente su pasado vanguardista y ejercía un constante reclamo por la vigencia de las libertades democráticas (Andrade [1942] 1978; Artundo 2004).

En este contexto resulta central analizar la publicación de *Lapinturabrasileña contemporánea* por la editorial Poseidón con ensayo crítico de Romero Brest. En una edición ilustrada y con cubierta reproduciendo el premiado *Café* de Cândido Portinari, Romero Brest lanzaba sus impresio-

nes sobre un panorama artístico que, salvo algunas reproducciones aisladas, sólo había tenido oportunidad de contrastar en la exposición de Rebêlo y Pettoruti. Sabía que sus materiales eran sumamente fragmentarios y dado que no había tenido todavía oportunidad de viajar al Brasil, dejaba en principio asentadas sus excusas y su objetivo:

“Hagamos un esfuerzo, pues, los hombres del sur de este continente, los que tenemos raíces hispánicas y una arborescencia italiana, francesa, inglesa o alemana, para comprender con emoción esa realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse con facundia feroz en todos los planos de la cultura brasileña.” (Romero Brest 1946)

La crítica brasileña recibió calurosamente el libro. Numerosos artículos aparecidos en diarios paulistas y cariocas elogiaban la publicación, el esfuerzo del crítico y la importancia de este reconocimiento exterior de la pintura brasileña. También anotaba las faltas en las que incurría a causa de una falta de conocimiento profundo: Luis Martins le marcaba el desconocimiento de la importancia entre los precursores naturalistas de Almeida Junior y además, al igual que Sérgio Milliet, la señalaba la escasa relevancia que le daba a los artistas paulistas como Volpi o Bonadei (Martins 1946).[13] Todos los críticos coincidían en que no había podido elaborar juicios propios: Ruben Navarra anotaba que “quando a coisa aperta muito, ele se socorre da opinião dos críticos brasileiros como ponto de apoio”. El mismo Navarra, Freitas, Manuel Bandeira, Milliet y Gilberto Freyre eran citados en su ensayo pero en el eje del texto estaban las ideas de Mário de Andrade.[14] De hecho, respecto del llamado a los “hombres del sur” con el que Romero Brest introducía las expectativas del libro era, para Navarra, tomar “do lado de fora, a mesma posição que Mário de Andrade tomara de dentro.[15] En el análisis que realizaba de Portinari, también leído a través de Mário, “podrían filiarse con absoluta precisión estos elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad”; la marca de este artista estaba para Mário en el elemento popular a través del cual forjaba su realismo estético que superaba además todo intento folklórico, gracias al cual los elementos autóctonos se subliman en formas absolutamente universales, sin dejar de ser brasileñas.

Raúl Antelo lee esta exposición como inseparable de una historia de la abstracción entendida como fraternización (Antelo 1999). Si bien los horizontes que Antelo proyecta para una historia de la abstracción regional están en vinculación con el abordaje de este trabajo, esta investigación contrasta que a mediados de los '40 era prematuro para el posicionamiento de Romero Brest la defensa a ultranza de la abstracción que adoptó a principios de los '50. A fines de los '40 una voluntad por explicar lo universal a

través de problemáticas nacionales era para Romero Brest garantía de una sincera comprensión artística latinoamericana.

En el número 4 de julio de 1948 en su revista *VeryEstimar* Romero Brest le dedicaba una alabanza a Portinari por su “búsqueda de una expresión que encierre el relámpago de lo contingente en la perenne forma necesaria” mientras que su discípulo Damián Bayón -en el número 6 de septiembre del mismo año- en la crítica sobre el *SalónNuevasRealidades* realizado en la Galería Van Riel se mantenía dudoso respecto a los heterogéneos emprendimientos de los artistas concretos argentinos (Bayón 1948).

Sin embargo, hacia 1949 la revista empezaba a plantear un acercamiento hacia estas propuestas, que aumentaría en intensidad hacia el comienzo de los '50. A partir de mediados de 1949, líneas vinculadas al desarrollo del constructivismo y de la abstracción geométrica, así como una voluntad de explicación de estas tendencias comenzaron a ser cada vez más frecuentes en la revista (Stábile 1949; Edelman y Oliver 1949; Bill 1950). [16] Además entre fines de 1948 y principios de 1949, Romero Best realizó su tercer viaje a Europa en el que se contactó con los principales referentes de la abstracción europea estableciendo intercambio epistolar a partir de este momento con Max Bill, Vondermberge- Gildewart, Aldo Magnelli y Leon Degand entre otros.

### 3. SãoPaulo,1951

En ocasión de la I Bienal, Romero Brest fue invitado por Ciccilo Matarazzo, a participar como miembro del jurado. La bienal se inscribía en el mismo movimiento de constitución de los museos paulistas vinculado a la proyección brasileña en el mundo económico a través de emprendimientos culturales (Alves Oliveira 2001). La idea de iniciar este ciclo de exhibición internacional de arte y arquitectura fue un proyecto latente desde los inicios del MAM-SP que involucraba el deseo de constituir a São Paulo como el nuevo centro artístico moderno (Amaral [1984] 2003; Amarante 1989). En esta edición inicial, en la cual la Argentina no participaría, el crítico encontraba la oportunidad de utilizar la legitimidad adquirida en el ambiente paulista en función de otra clave (García 2004, 2011). Una adhesión total a la causa abstracta lo encuentra argumentando para otorgar a la obra *UnidadTripartita* de Max Bill el primer premio en escultura. En 1977 -y a pedido de Aracy Amaral- él mismo relató este suceso que se convirtió en leyenda curiosa de este primer evento:

“El nombramiento [de jurado para la I Bienal] me llegó a último momento y no pude estar en San Pablo cuando se reunió el jurado. Éste ya había entrado en funciones, otorgando el gran premio en pintura a Roger Chastel[17] (el que nunca hubiera votado), y los colegas me dieron sólo una hora para que viera toda la bienal. Lo hice devorando las obras y al

final de la planta inferior, gran sorpresa, en un rincón estaba *Unidadtripartita* de Max Bill, una obra sobresaliente aún entre las sobresalientes de este artista. Con ese bagaje de mínimas observaciones volví a la reunión del jurado dispuesto a dar la batalla por esa obra. “[18]

El conjunto internacional de laureados da cuenta de una clara voluntad de contrastar la pluralidad de tendencias abstractas: los dos máximos premios en escultura y pintura -*Unidadtripartita* de Max Bill y *Enamorado senelcafé* de Roger Chastel respectivamente- marcan los horizontes que alcanzaba el arte abstracto en los primeros '50: la maqueta de un futuro mejor y la grilla cubofauvista de la reconstrucción de la tradición francesa (Ceysson 1986, 1987; Bertrand Dorléac 1996). Más premios instalaron otras definiciones no-figurativas: más de la escuela francesa, como Alberto Magnelli, la escultura americana sostenida por Clement Greenberg, como Theodor Roszak, y en la línea abstracto-surrealista, la propuesta de Willi Baumeister.[19] También, en el conjunto premiado se ponían en tensión las posibilidades de la figura: en la línea del realismo social, Eduard Pignon y una figuración rota de texturas en la obra de Germaine Richier.

Romero Brest había ratificado su elección y su intercesión había permitido que se librara este triunfo para el arte concreto. Por carta, el mismo Bill valoraba su gestión y comentaba el conjunto de premios: “il me semble presque inutile de parler de la biennale à sao paulo. après avoir vu la liste de l'ensemble des palmarès, j'avais l'impression que mon nom s'était égaré par hasard. [...] le résultat, à mon avis, est déplorable et me semble très influencé de l'esprit des marchands de tableaux parisiens”. [20] En la carta escrita en minúsculas para seguir los postulados bauhausianos, el suizo analizaba las decisiones del jurado de la bienal en función del panorama artístico europeo:

“je peux très bien me représenter la grande lutte en faveur des œuvres modernes à sao paulo. mais quand on remarque d'un côté cette lutte 'pour', on remarque aussi l'autre tendance que j'ai nommé 'l'esprit des marchands de tableaux parisiens'. avec cela je ne veux pas 'construire' une influence réelle des marchands de tableaux, mais c'est quand-même intéressant que le journal 'arts' à paris a publié un long article de lassaigne (membre du jury) dans lequel mon nom et le grand prix ont été complètement supprimés, mais d'autre part il se trouvait un grand éloge sur chastel, germaine richier etc. je ne peux pas m'imaginer comment des gens de ce caractère ont pu bien être bien utiles dans ce jury. mais vous avez raison – mon prix n'a pas été un hasard, mais une bataille (comme toujours dans les jurys) “. [21]

La resurrección chauvinista de la Escuela de París fue la política de las instituciones artísticas francesas durante la inmediata posguerra. *Enamoras* 10

*radosenelcafé* participaba de esas figuraciones de juegos abstractizantes y transparencia cromática que representaban el equilibrio entre racionalidad y sensibilidad pictórica que simbolizaba el genio francés (Ceysson 1986). Sin embargo, las selecciones que la Francia liberada había realizado para América Latina habían sido objetadas por las críticas locales. En Buenos Aires, Julio E. Payró desde la revista *Sur* criticaba las inexplicables lagunas y la poca representatividad de las obras expuestas en la exposición *De Manet a nuestros días* (Payró 1949). En São Paulo, la revista *Habitat* -dirigida por Lina Bo Bardi- publicaba una dura crítica a la organización de la Bienal. Además de calificar al evento de caótico y sin criterio educativo, subrayaba en el envío francés las faltas de obras importantes de Braque, Rouault, Matisse y Picasso y consideraba a las obras de la nueva generación como “curiosidades, folguedos, ou melhor negocios de mercantes ladinos”.[22] Desde *Arts*, Jacques Lassaigue, el comisario del envío francés, intentaba justificar las faltas y consideraba que, en São Paulo

“les salles de la jeune peinture française, et particulièrement dans celle qui groupait Bazaine, Chastel, Le Moal, Bores et Ubac que le jury, les critiques et le public vinrent trouver les plus grands éléments d’intérêt de toute l’exposition. [...] Si, en effet, les longues délibérations du jury devaient se terminer par un palmarès comprenant beaucoup de noms imprévus c’est, je pense, en grande partie à la volonté de renouvellement de la participation française qu’on la doit” (Lassaigue 1951).

Y como anotaba Bill, en este artículo que ensalzaba la producción de los jóvenes pintores de la tradición francesa, su premio había sido omitido. La maqueta tecnológica del futuro no encontraba espacio en el establishment francés volcado a reencontrarse con la tradición comunal ni resultaba verosímil para aquellos que experimentaban el trauma de un mundo acabado con la guerra. Al genio francés, el espíritu del “konkrete kunst” le generaba escalofríos. Sin embargo, sí la utopía de la ciudad ideal encontraba en Brasil lugar para florecer; el fenómeno desarrollista brasileño de posguerra estableció vinculaciones entre desarrollo económico, arte moderno e internacionalismo cultural.

Un rastreo por la prensa artística de la época, muestra una escasa cobertura de la bienal paulista en las revistas francesas y americanas; esto contrasta con la relevancia que Romero Brest le otorga al evento en *Ver-y-Estimar* (Romero Brest 1951).[23] En el extenso artículo que le dedica en el número 26 felicitaba a las autoridades por la importancia del emprendimiento y pasaba revista a las representaciones nacionales: el envío francés lo decepcionó y a *Enamorado en el café* la consideró portadora de «buen gusto y de sugestión, no de profundidad de ideas»(Romero Brest 1951). En el caso de Italia, salvo Alberto Magnelli –ganador del premio

adquisición- el envío carecía de vitalidad y Holanda estuvo ausente por su selección de cuadros académicos. El pabellón suizo era “la única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna en la exposición”. Se refería a las obras de Richard Lohse y Max Bill, integrantes del grupo suizo Allianz, que trabajaban a partir de la definición de Theo van Doesburg en relación con el arte concreto y de problemáticas matemáticas y científicas. A Romero Brest, la obra *UnidadTripartita* le arrancaba estas reflexiones:

“El espectador habitual se desconcierta porque [*UnidadTripartita*] trata con un mundo de precisiones en el que se constituye la emoción al conjuro de una matemática del espacio. [...] La palabra proporción, la palabra matemática, la palabra precisión, palabras que por cierto proceden de otros planos culturales, conducen al error, pues no se trata de formas artísticas en las que se aplican principios matemáticos, sino que la obtención, por vía de la fantasía e intuición, de formas que poseen en el plano estético caracteres similares a los que tienen las formas matemáticas en el plano científico. ¿Qué se gana con el cambio? Pues que la emoción, al superar las fronteras personales o raciales o nacionales, adquiera una dilatada dimensión universal. Y que el alma del espectador sienta entonces, con la plenitud de la forma, que no se crea el pequeño cosmos del hombre de carne y hueso, el pequeño cosmos de un país o de una raza, sino el gran cosmos del Universo.” (Romero Brest 1951)

Resaltaba además los esfuerzos “de un grupo de jóvenes que pretenden introducir las corrientes vanguardistas del arte abstracto” como Waldemar Cordeiro, Almir Mavigner, Ivan Serpa y Abraham Palatnik; estos dos últimos premiados en la sección nacional de la Bienal. Retomando sus apreciaciones sobre las artes plásticas brasileñas, sorprende la opinión que en 1951 le ofrece la presentación de Cándido Portinari:

“Me inclino a pensar que el debilitamiento se debe a los puntos de partida teóricos –los que se refieren a la mentada pintura de contenido social- que son falsos a mi juicio en cuanto a los modos de concebir y ejecutar. Implican ingenuidad, en efecto, ya que ningún arte deja de tener contenido y todo contenido es inevitablemente social, ni siquiera el que con tanta saña llaman formalista.” (Romero Brest 1951)[24]

El posicionamiento de Romero Brest respecto de la bienal se vuelve operativo para el ámbito brasileño en dos ejes. La proyección que el argentino le daba al evento –además de ligarlo a su figura de estudioso serio y reconocido– incluyéndolo en su propio emprendimiento. Andrea Giunta ha señalado de qué manera la revista le sirvió a Romero Brest como un instrumento de inserción en el ámbito internacional (Giunta 2001). Esto

sin dudas resultaba beneficioso para la empresa de Matarazzo y su esforzado proyecto de desviar la geografía de las artes a São Paulo (Herkenhoff 2001-2002). El discurso de Romero Brest legitimaba la elección por la abstracción, tendencia que ya había sido sustentada por las instituciones paulistas generando susceptibilidades y acusaciones de sectarismo (Amaral [1984] 2003).

Aracy Amaral señala que en este clima de ebullición cultural en el campo artístico paulista de finales de los años 40 coexistían varios críticos de arte oriundos de distintos campos como la literatura –Sérgio Milliet, Geraldo Feraz, Luiz Martins– la sociología –Lourival Gomes Machado–, el periodismo –Quirino da Silva– y la pintura –Ibiapaba Martins–. Amaral sostiene que ninguno manifestó gran entusiasmo o se propuso estimular la abstracción en el medio local. Sérgio Milliet –una figura clave en la creación del MAM-SP– sostuvo una postura comprensiva respecto a los debates entre abstracción y figuración, esbozando soluciones conciliadoras entre ambas tendencias (Amaral [1984] 2003).

En el prefacio del catálogo de *Do figurativismo a oabstracionismo*, Milliet dejaba asentado con elegancia su desacuerdo con el abstraccionismo militante de Leon Degand. En este sentido, Lisbeth Rebollo Gonçalves señala cómo su postura lo ubica entre dos polos en conflicto: los que defendían una postura nacionalista consideraban que apoyaba a los abstractos; los concretistas, por su parte, lo acusaban de lo contrario (Rebollo Gonçalves 1992). Los fuertes ataques a la abstracción –y a los emprendimientos culturales paulistas– vinieron desde la izquierda a través de Fernando Pedreira en la revista *Fundamentos*. Esta publicación que defendía el realismo según las ideas de Plekhanov, consideraba la abstracción como un idealismo pequeño burgués señalando las vinculaciones de este desarrollo con las políticas estadounidenses (Amaral [1984] 2003).

Otilia Arantes vincula la resistencia a la abstracción en el ámbito brasileño con la fuerte pervivencia del modernismo nacionalista y de tendencia social. Arantes señala que en Brasil no se concebía la actividad cultural que no estuviera al servicio de la figuración del país, que no fuese instrumento de conocimiento y consolidación de su imagen (Arantes 1991). En esta línea argumentativa, esta investigadora llama la atención sobre la hostilidad con la que Mário de Andrade advertía a Tarsila en París sobre los peligros de la tentación abstracta; además el destino social del arte era tópico privilegiado de las discusiones con su amigo Milliet (Rebollo Gonçalves 1992). El fenómeno de instalación institucional del arte abstracto se veía como una estrategia forzada que carecía de vinculación con la realidad brasileña. En los ‘50, no sólo algunos artistas como Di Cavalcanti aconsejaban pensar en las raíces populares y escapar de la abstracción y de sus defensores, sino que también se instaló en la opinión pública

la polémica del realismo vs. abstracción.[25] Las propuestas abstractas no tuvieron, salvo en Mário Pedrosa, apoyo de la crítica.

En 1927 Pedrosa, militante comunista, fue enviado a estudiar para la formación de cuadros a Moscú. En Berlín contrajo una enfermedad que le impidió continuar el camino a Rusia; durante su estadía en esta ciudad entró en contacto con la Teoría de la Gestalt. Luego regresó a Brasil, pero en 1937 fue forzado a exiliarse en New York; en esta ciudad entabló una amistad con Alexander Calder y en relación con su exposición individual en el MoMA en 1943 escribió notas para *CorreiodaManhã* sobre la obra de este artista (Arantes 1991). Pedrosa fue un artífice importante en la realización de la exposición de Calder en Rio y en São Paulo (Saraiva 2006). En 1949, inscripto para un concurso de la cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, Pedrosa presentó su estudio *Danaturalezaafetivadaforma* enmarcado en la Teoría de la Gestalt y fundamentalmente en las ideas de Kurt Koffka (Arantes 1996).

*Da Natureza afetiva da formana obrade artes* e presenta como una propuesta de utilización de los presupuestos gestálticos en el abordaje de problemas artísticos. Según Otilia Arantes, a través del estudio de los teóricos de esta escuela (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume) Pedrosa intentó demostrar de qué modo la clave de la experiencia estética estaba implicada en las propiedades intrínsecas a la obra de arte, es decir, en la naturaleza afectiva de la forma (Arantes 1996). El estudio de la teoría de la Gestalt le permitía a Pedrosa desarticular el conflicto entre forma versus expresión al otorgar una explicación científica para la percepción estética. Este proceso intrínseco de la percepción humana, sin mediación de desarrollos intelectuales ni sociales, ubicaba al trabajo artístico dentro de un campo de comunicación garantizada.

El objetivo de referir a estas investigaciones de Pedrosa consiste en marcar, por un lado, el campo de intereses comunes que atravesó a la producción artística y crítica en Brasil. Sin duda, la presencia de Pedrosa y sus investigaciones en torno a la Teoría de la Gestalt fueron fuertes imponentas en la búsqueda creadora de los artistas concretos. Por otro lado, es importante señalar que si bien Mário Pedrosa sí estuvo en contacto con las propuestas abstractas desde mediados de los '40, su voz a favor de esta tendencia en el ámbito brasileño tuvo repercusiones recién a partir de los años '50. La proyección de la producción crítica de Pedrosa en el arte brasileño es determinante pero, respecto de la abstracción, su planteo no tuvo el efecto legitimador inmediato que adquirió el discurso de Romero Brest.

En este sentido, la defensa de la abstracción de Romero Brest en el contexto paulista resulta inédita. Para el crítico, las relaciones y acciones

desarrolladas en el ámbito brasileño actuaron como un trampolín desde el cual se lanzaba al mundo de los certámenes internacionales. En 1953 era jurado nuevamente en la II bienal de São Paulo y también en el concurso al *Monumento al prisionero político desconocido* organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres dirigido por Herbert Read.

Además, a través del contacto con Milliet, Romero Brest iniciaba la creación de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en un intento de agrupar y organizar a los estudiosos de las artes plásticas constituyendo el primer núcleo el mismo Romero Brest, Julio Rinaldini (como presidente) y Joan Merli (AAVV 1995).[26] Este proceso de institucionalización de la crítica se enmarcaba en los debates del II Congreso Internacional de Críticos de Arte de París en 1949 organizado por la UNESCO, al que Milliet había concurrido y cuyo resultado fue la constitución de la sección brasileña. Este programa intentaba afirmar el valor de la cultura en la reconstrucción de posguerra. Si el arte se consideraba el único capaz de restablecer el sentimiento de pertenencia a una comunidad, la crítica era el medio para tal realización. Una nota publicada en *Arts* sobre las actividades de este congreso marca las expectativas que en esos años se tenía en la crítica de arte y en el poder del crítico; actúa además como epílogo del recorrido de Romero Brest que trazó este trabajo.

“Les critiques d’art ont conscience du rôle qu’ils ont à jouer dans l’harmonie intellectuelle du monde, c’est-à-dire, par voie de conséquence, dans l’établissement de la paix. L’art étant un des moyens les plus nobles et les plus hauts pour parvenir à une entente des peuples. Certes dans la presse du monde entier ils peuvent apparaître comme un minorité, mais ils sont une minorité agissante qui peut beaucoup –mais ils ne doivent compter que sur eux-mêmes pour forger et coordonner leurs moyens d’action.”[27]

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Una versión más reducida de este trabajo fue publicada en “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Artedeposguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 137-148.

[2] Jorge Romero Brest, “Arte concreto en Brasil y Argentina”, documento mecanografiado, c3-s2-w, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

[3] *Ibidem*

[4] “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano. Serie de Conferencias do prof. Jorge Romero brest, no Museu de Arte” *Diario da noite*, 6/12/1950; “Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de senti-la” *Diario de São Paulo*, 6/12/1950; “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, *Folha da manhã*, 17/12/1950, Archivo Jorge Romero Brest, Museu de Arte (MASP), São Paulo. En este archivo véase también “As aulas do Prof. Brest no Museu de Arte” *Diario de São Paulo*, 7/12/1950; Osorio Cesar, “O professor Romero Brest no Museu de Arte”, *Folha da Tarde*, 2/12/1950.

[5] Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 18 de septiembre de

1950. Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [6] Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 21 de marzo de 1950. Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [7] Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, s/d [Mayo de 1950], Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [8] Respecto a la gestión Bardi, el crítico hacía “llegar a su director nuestras calurosas felicitaciones, no sin envidia por cierto”. “Miscelánea”, *Ver y estimar*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1950, p. 66-67.
- [9] “El Instituto de Arte Moderno”, *Ver y estimar*, Buenos Aires, n.11/12, junio de 1949, p.5-6.
- [10] “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística de la República Argentina*, Buenos Aires, n. 29, octubre de 1948; “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4
- [11] Jorge Romero Brest, “Temas de conferencias”, Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [12] “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, *Folha da manhã*, 17/12/1950, Archivo Jorge Romero Brest, MASP, São Paulo.
- [13] Carta de Sergio Milliet a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6 de mayo de 1946, documento n. 362, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [14] Rubens Navarra, “Um livro sobre a pintura brasileira”, *Diario de Noticias*, s/d, 1946, caja 1 sobre 5, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [15] *Ibidem*
- [16] “Opina Vantongerloo”, *Ver y estimar*, Buenos Aires, n. 11/12, junio de 1949, pp.81-83.
- [17] El ganador del primer premio en pintura en la I Bienal de São Paulo por su obra *Enamorado del café* es Roger Chastel.
- [18] Jorge Romero Brest, “Arte concreto en Brasil y Argentina”, documento mecanografiado, c3-s2-w, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [19] *I Bienal de São Paulo*, Museu de arte moderna, São Paulo, 1951.
- [20] Max Bill, Carta a Jorge Romero Brest, Zurich, 31/1/1952. doc. 346. Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- [21] Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zurich, 1 de abril de 1952. Caja 22, sobre 2, documento 358. Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA. Minúsculas en el original.
- [22] Serafim, “Bienal”, *Habitat*, n.5, São Paulo, 1951.
- [23] Se han podido consultar *ArtDigest*, *ArtNews*, *Cahiers d’art*, *The journal of Aesthetics and criticism*, *Art d’aujourd’hui* y *ArtsdeFrance* y *Arts*.
- [24] De la obra de Emiliano Di Cavalcanti opinaba más o menos lo mismo: “se aferra a un pasado folclórico que va perdiendo vigencia. ¿Qué ocurre en Brasil, lo mismo que en Argentina, Chile, Uruguay o México para que se produzca ese sensible descenso de nivel? ¿Por qué José Pancetti, Alfredo Volpi, Alberto Guignard o Flavio de Carvalho denotan fatiga en sus telas?” (Romero Brest 1951).
- [25] Véase Ibiapaba Martins, “Notas de arte: é a favor ou contra o abstracionismo?”, *CorreioPaulistano*, São Paulo, 27 de abril, 1949, citado en Aracy Amaral, ([1984] 2003: 245). Hideo Onaga, “Tumulto no clube dos artistas por causa do abstracionismo”, *Folhadamanhã*, São Paulo, 1951 reproducido en João Bandeira (org.) *Arteconcretapaulista.Documentos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p.28.
- [26] En este libro, Horacio Safons señala que las primeras acciones para la constitución de la AACA comenzaron en 1949 pero que recién en julio de 1950 Romero Brest pudo reunir a todos los críticos de arte de Buenos Aires para mostrarles la carta de Milliet. Véase Jorge Romero Brest, Carta a P. M. Bardi, s/d [Mayo de 1950], Archivo Museu de Arte de São Paulo. Le agradezco a Patricia Artundo sus observaciones sobre este tema.
- [27] “Au Congrès International des Critiques d’Art”, *Arts*, París, n. 223, Julio de 1949, p. 7.

#### **Bibliografía** ↑

- AAVV (1995) *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Asociación de críticos de arte.
- Alves Oliveira, R. (2001) “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, en *São Paulo Perspec.* N° 3 julio-septiembre. San Pablo.
- Amaral, A. (coord.) (1977) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. San Pablo: Funarte.

- \_ (1984), *Arte para quê? A preocupação social na arte ebrasileira: 1930-1970*. San Pablo: Nobel, 2003.
- \_ (1993) “Abstract constructivist trends in Argentina, Brasil, Venezuela and Colombia”, en Waldo Rasmussen (cur.) *Latin American Artists of the XXC entury*. Nueva York: MoMA. 86-99.
- \_ (coord.) (1998), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. San Pablo: Companhia Melhoramentos-DBA.
- Amarante, L.** (1989) *As Bienais de São Paulo/1951-1987*. San Pablo: Projeto.
- Andrade, M. de** (1942), “El movimiento modernista”. Publicado y traducido al castellano en Aracy Amaral (comp.), *Arte y arquitectura del modernismo brasileiro (1917-1930)* Caracas: Ayacucho, 1978.
- Antelo, R.** (1999) “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA. 125-140.
- Arantes, O.** (1991) *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. San Pablo: Scritta.
- \_ (org.) (1996) *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. San Pablo: EDUSP.
- Artundo, P.M.** (2004) *Mário de Andrade ea Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. San Pablo: EDUSP-FAPESP.
- Bayón, D. C.** (1948) “Arte abstracto, concreto, no figurativo”, en *Ver y estimar* N°6 septiembre. Buenos Aires. 60-62.
- Bill, M.** (1950) “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, en *Ver y Estimar*. N° 17 mayo. Buenos Aires, 1-36.
- Ceysson, B.** (1986) “A propos des années cinquante: tradition et modernité”, en *25 ans d’art en France: 1960-1985*. París: Larousse. 9-62.
- \_ (1987), “L’histoire et la mémoire: tradition et modernité”, en *L’art en Europe: les années décisives 1945-1953*. París: Skira, 36-47.
- Bertrand Dorléac, L.** (1996) “La joie de vivre, et après?”, en *1946: L’art de la Reconstruction*. Antibes: Musée Picasso. 15-68.
- Edelman, R. y Samuel O.** (1949) “Arte Abstracto en Buenos Aires”, en *Ver y estimar*. N°13 octubre. Buenos Aires. 17-32.
- García, M. A.** (2004) “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*. Buenos Aires: Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) – Fundación Espigas, 17-54.
- \_ (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A.** (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Herkenhoff, P.** (2001-2002) “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, N° 52, San Pablo, 118-121.
- Lassaigne, J.** (1951) “Les leçons de la 6ta [sic.] Biennale de São Paulo”, en *Arts*. N° 33423 de noviembre. París. 2.
- Martins, L.** (1946) “La pintura brasileña contemporánea”, en *O Estado de São Paulo*, 4 de marzo.
- Payró, J. E.** (1949) “De Manet a nuestros días”, en *Sur*. N° 177 julio. Buenos Aires. 82-86.
- Perazzo, N.** (1983) *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone.
- Rebollo Gonçalves, L.** (1992) *Sérgio Milliet, crítico de arte*. San Pablo: Perspectiva.
- Romero Brest, J.** (1941) “Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileiro”, en *Argentina Libre*. N°57, 10 de abril. Buenos Aires. a. 2. 7.
- \_ (1945) *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Poseidón.
- \_ (1949) “Sobre Giacomo Manzú. Respuesta a Nino Bertocchi”, en *Ver y Estimar*. N°14-15. Buenos Aires. 57-62.
- \_ (1951), “Primera Bienal de San Pablo”, en *Ver y Estimar*. N° 26 noviembre. Buenos Aires. 13.
- Saraiva, R.** (cur.) (2006) *Calderno Brasil. Crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac & Naify-Pinacoteca. 29-36.

**Stáble, B.** (1949) “Esbozo de una historia del arte abstracto”, en *Ver y estimar*. N°13 Buenos Aires. 10-12.

### **María Amalia García**

es Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y profesora nacional de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” (IUNA). Es investigadora del CONICET y del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA). Se desempeña como docente en la Carrera de Artes (FFyL-UBA) y en la Maestría de Curaduría en Artes Visuales (UNTREF). En 2003 obtuvo el primer premio en el VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina. Es autora de *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Siglo XXI, 2011) y co-autora de *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García* (Fundación Cisneros, 2010) y de *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (FIAAR- Fundación Espigas, 2004).



# De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana

*Fabiana Serviddio*

---

En el contexto de la crisis del paradigma moderno a fines de la década del sesenta, que en la escena artística se caracterizó por una progresiva desmaterialización del objeto y una expansión de las prácticas artísticas hacia la teoría, el rol del crítico de arte también fue puesto en cuestión. En Latinoamérica, las propuestas de Juan Acha y Jorge Romero Brest representaron el salto de muchos críticos hacia la teoría, en busca de nuevas metodologías que otorgarían independencia y autenticidad tanto a la propia práctica como a la del artista.

**Palabras clave:** Crítica – Teoría – Latinoamérica – Estética

## **From criticism to theory: Romero Brest and Juan Acha in search of a Latin American aesthetics.**

At the end of the sixties, in the midst of the crisis of modernism – that in the artistic field showed a progressive dematerialization of the art object and the expansion of artistic practices towards theory - the role of the art critic was also called into question.

In Latin America, Juan Acha's and Jorge Romero Brest's proposals set forth the leap many critics took to the theoretical practice, in search of new methodologies that might have brought independence and authenticity as much to them as to the artist.

**Palabras clave:** Criticism – Theory – Latin America - Aesthetics

## **De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana[1]**

### **1. La desmaterialización del objeto artístico y la crisis del rol del crítico**

La crisis de las prácticas modernas del pensar representó diferencias en el modo de entender el mundo y explicar los acontecimientos, (Bauman 2005: 12) y se caracterizó en lo artístico por un cuestionamiento de los discursos que concibieron el arte moderno dentro de un sistema evolutivo, fundado en el concepto de autonomía de la dimensión estética (Krauss 1996; Foster 1983; Belting 2003). En la escena artística, el arte pop y el minimal expusieron la crisis epistemológica reactualizando los interrogantes respecto de los modos tradicionales de interrelación entre el público y

los objetos de arte, y los límites entre lo artístico y lo no artístico (Danto 2003; Foster 2001; Huyssen 1986).

La progresiva desmaterialización del objeto de arte y la profusión de *happenings* y demás experiencias efímeras –que en principio apuntaron a eliminar la producción de objetos permanentes- hicieron que muchas voces en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica hablaran de la “muerte del arte”. En Buenos Aires, las “experiencias” realizadas en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1967 y 1968 llevaron a su director, Jorge Romero Brest, a proclamar “la muerte del arte y el triunfo de la estética”; y la revista *Primera Plana* lo convirtió en tema de portada en mayo de 1969.[2] En México, los Salones Independientes, organizados y financiados por los mismos artistas y por organismos autónomos al estado, también promovieron experiencias de carácter cada vez más efímero hasta llegar al último – de 1971- en el que todos los objetos y experiencias fueron completamente realizados en papel (García de Germeños 2007: 40-48). En noviembre de 1965, se produjeron en Lima las primeras experiencias desmaterializadoras y ambientaciones: en ellas el crítico Juan Acha tuvo un papel decisivo (López y Tarazona 2007: 53-66). En muchos casos la desmaterialización del arte en América latina constituyó una forma de decidido compromiso político que defendía el derecho a la libertad ante la sucesiva aparición de gobiernos dictatoriales en la región.

El crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg señaló en *The Anxious Object* (Rosenberg 1964) cómo la paulatina desmaterialización del objeto artístico llevaba a muchos artistas a incrementar la producción teórica, sustituto de dicha carencia. En ese proceso, algunos artistas minimal como Dan Flavin o Sol LeWitt derivaron hacia el arte conceptual. La sistemática elaboración de teoría por parte de los artistas ponía implícitamente en duda la nueva función del crítico en ese contexto: su práctica necesitaba una redefinición.

En revistas como la neoyorkina *Artforum* se produjo un declive del viejo modelo de crítico moderno y un paulatino ascenso de una nueva clase de teórico-crítico que buscó defender un campo estético convertido en escenario expandido, agredido por dentro y por fuera (Foster 2004:104-122). Foster observa que, en efecto, muchos artistas y críticos de los años sesenta y setenta registraron el peligro de lo arbitrario cerniéndose sobre el arte. Los últimos experimentos artísticos los empujaban hacia un terreno *más allá de los criterios*. Se comenzaron a trazar entonces “otros criterios” (fue el caso de Leo Steimberg con su ensayo *Other Criteria* de 1972) y a nutrirse de nuevas fuentes teórico-metodológicas. Foster hace alusión fundamentalmente al estructuralismo y postestructuralismo con Annette Michelson y Rosalind Krauss (Krauss 1996:113), pero también hubo una

fuerte tendencia a interpretar el arte desde sus vínculos con la política. Y esta sensación de precariedad de los criterios canónicos y de los roles definidos se sintió también en la escena latinoamericana.

La crisis del paradigma modernista mostró por lo menos dos aspectos: la falta de consenso respecto de la dominancia, autenticidad regional y actualidad de un estilo;<sup>[3]</sup> y la dificultad de un acuerdo respecto a los criterios de juicio crítico que debían regir el análisis de la producción plástica latinoamericana. Los fundamentos teóricos mismos de la disciplina crítica fueron puestos en cuestión también en América latina.

Algunos críticos se decidieron a abandonar su tradicional rol de mediador entre público y obra, que ejercía un juicio estético imparcial, objetivo y exento de toda consideración extraartística. Fue el caso de Marta Traba, que había contribuido a introducir el modernismo en la región durante la década del 50, y ahora proponía un análisis estético desde el abierto compromiso político. También lo fue el de Federico Morais que, atento a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo, asumió la tarea crítica como un género ensayístico y un trabajo fundamentalmente creador.

Otros críticos intentaron reformular su metodología de análisis y avanzar nuevas formas de abordaje del fenómeno artístico. Juan Acha, por ejemplo, propuso un método que tomara en consideración la producción, la distribución y el consumo del arte en Latinoamérica. Oscar Masotta introdujo la semiótica y el psicoanálisis lacaniano como nuevas herramientas para el estudio del fenómeno estético. No faltaron las posiciones en extremo escépticas entre los críticos más experimentados como las del argentino Jorge Romero Brest y el brasileño Mario Pedrosa: el descreimiento en un futuro prometedor para el arte los hermanó a fines de los setenta.<sup>[4]</sup>

En algunos casos el ejercicio de la crítica se transformó paulatinamente en vehículo de nuevas teorías. Llegó, a la larga, a transformarse en ocasión para poner a prueba ciertas hipótesis sobre el arte latinoamericano y su nueva coyuntura. En el caso de Romero Brest, los setenta señalaron el abandono consciente del ejercicio crítico y su sustitución por la práctica de la teoría.

Se trató de un momento de transición, en el que los críticos, transformados en teóricos, ubicaron sus reflexiones dentro de una temporalidad predictiva –la *futureología* de Romero Brest- y prescriptiva –el *pensamiento visual independiente* de Acha-, buscando imaginar hacia donde iban las prácticas artísticas de la región, y cómo debía reconfigurarse el rol del crítico de arte en el nuevo contexto.

## 2. La propuesta de Juan Acha para renovar y profesionalizar la práctica de la crítica de arte

En 1973 el crítico peruano Juan Acha publicó uno de sus primeros ensayos de neto corte teórico (Acha 1973: 52-54), en el que quedaron delineadas las principales ideas que fructificarían años más tarde en *Arte y Sociedad: Latinoamérica* (Acha 1979). En el artículo refería a la crisis que atravesaba el sistema artístico occidental de cinco años a esa fecha, y cómo esta situación había dejado al arte latinoamericano sin modelos nuevos que importar. ¿Cuáles eran entonces las posibilidades del arte en América latina? El subdesarrollo era también, fundamentalmente, un problema estético (de la sensibilidad). Por ello las posibilidades del arte en la región debían pensarse en relación con la sensibilidad en general, y con el nuevo contexto de la expansión audiovisual y sus consecuencias nocivas en la sensibilidad colectiva. Los artistas debían poner a disposición de la colectividad el mayor número de proposiciones artísticas, entre las que el público pudiera elegir. A ellos les correspondía concebir y hacer visibles tales proposiciones; a la colectividad, decidir el curso social del arte, identificándose con la manifestación artística más acorde a su sensibilidad.

Acha y Romero Brest compartían el mismo diagnóstico respecto a la situación del arte latinoamericano, en cuanto a que era necesario que volviera a vincularse a la sensibilidad estética de la comunidad (*representar los intereses colectivos*, en términos del momento). Existen evidencias ciertas de la amistad entre ambos en el Archivo Jorge Romero Brest. Ambos mantenían contacto desde por lo menos 1966, cuando Romero Brest viajó a Lima para dictar sus famosas conferencias y ser jurado del Salón de Artes Plásticas, según lo muestra un recorte periodístico de *El Comercio*, en el acervo JRB.

Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética a la que se veían sometidas las poblaciones latinoamericanas ante el avance de los productos y contenidos de los medios masivos. Desde sus años en el Perú, había apoyado con decisión los movimientos de vanguardia. Para el crítico, el arte experimental era primordial en cuanto buscaba subvertir las experiencias comunes de la sensibilidad, contribuyendo de esta forma a enriquecerla y modificarla. En el contexto de los contenidos impartidos por los multimedios, que intentaban sin éxito *popularizar el arte culto*, las artes visuales podían ser fuentes de innovaciones del lenguaje multimedial —era el caso del video arte— y transformarse en “correcciones lingüístico-visuales” para la colectividad cultural activa.

En 1976, Acha obtuvo el nombramiento de investigador de tiempo completo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, por lo que abandonó su empleo en el Museo de Arte Moderno. La ENAP le encargó

realizar un estudio del “sistema de producción artística” propiamente latinoamericano, con vistas a extraer conclusiones teóricas que habilitaran modificaciones pedagógicas en la enseñanza superior del arte en dicha institución. En el prólogo del libro que fue resultado de esta investigación –*Arte y Sociedad: Latinoamérica*–, Acha reclamó la necesidad de una teoría del arte propiamente latinoamericana que posibilitara la superación del estado de subdesarrollo económico y cultural imperante; y la utilización para ello del materialismo histórico como instrumento para elaborarla.

El crítico peruano proponía considerar el arte como parte del fenómeno más amplio de la estética, y establecer un mapa que esquematizara las relaciones entre las manifestaciones artísticas y la sensibilidad estética general, así como la función que cumplían de corrección, ampliación e innovación de ella. Sólo de esta forma se podrían generar cambios concretos sobre lo social. Debía dársele prioridad a la función cognoscitiva del arte, que permitía penetrar en la realidad latinoamericana; y favorecer la creación de *grupos artísticamente revolucionarios* frente a las opciones de la popularización o politización del arte. En definitiva, era necesario estimular un *pensamiento visual independiente* de fuerzas internas y externas, que permitiera promover la unidad, la pertinencia y la continuidad como condiciones de producción independiente y ajustada a los intereses colectivos.

A juicio de Acha, el arte era un sistema ideológico más, relacionado en forma indirecta con el sustrato económico-social a través de mediaciones. Sin embargo consideraba que toda producción cultural era al mismo tiempo ideológica y contraideológica, continuidad y ruptura tanto de su sistema productivo como de su mecanismo ideológico. Sólo era posible lograr una independencia cultural a través de una literatura y un arte independientes: y esto significaba conseguir un pensamiento específicamente visual que estuviese *libre de presiones literarias, políticas o sociales*. Éstas últimas eran las que postulaban la popularización del arte. El crítico consideraba en cambio que el mismo arte popular ya se encargaba de expresar los modos de pensar y sentir del pueblo; la finalidad del arte culto debía ser en cambio la de corregir, renovar y encauzar los hábitos visuales, oponiéndose a los efectos de los medios masivos en el gusto popular.

Para Acha, la crítica debía volver a sus inicios si quería superar la situación de crisis en la que se encontraba, y transformarse en teoría del arte. El problema consistía en que la crítica de arte había nacido como género derivado de la literatura, y todavía se ejercía como un género literario más. Fundamentalmente, era necesario alejarse del artista y de todo psicologismo del productor. El arte tenía que ser concebido como un fenómeno estético, cuyo objetivo era mejorar las relaciones estéticas del hombre con la realidad, por intermedio de las obras. El sujeto del arte debía estar cons-

tituido por las necesidades sensitivo-visuales de la colectividad. El sentido del arte latinoamericano era éste: responder a las necesidades sensitivas de la región. Era más provechoso entonces comentar los acontecimientos públicos que incidían en la sensibilidad colectiva (Acha 1977). A los artistas, el crítico podía aportarles un sólido marco teórico que diera cuenta de las interrelaciones entre estructura social y estética.

Acha y Jorge Romero Brest compartían el mismo diagnóstico respecto a la situación del arte latinoamericano: para ellos era necesario pensar la totalidad de la cultura estética de la región, no el arte en forma aislada. Para ambos el problema de fondo era la pobre realidad estética de Latinoamérica: en función de su desarrollo y mejoría era que debía plantearse la práctica artística. El arte formaba parte de la cultura estética general, y como tal, debía funcionar en sintonía con sus necesidades.[5]

Si comparamos la posición de Acha con las de Traba o Morais, su apuesta a favor de una “crítica descriptiva” debe comprenderse en relación con su diagnóstico de los cambios registrados en la cultura visual latinoamericana, las necesidades coyunturales de ésta, y su convicción en profesionalizar la práctica crítica convirtiéndola en verdadera ciencia, lo que llevaba a la necesidad de volverla lo más objetiva posible. Para Acha era fundamental una descripción clara de los múltiples fenómenos artísticos que ayudara y orientara al público en esa selva de signos nuevos. Debían brindársele los instrumentos teóricos que le permitieran juzgar por sí mismo las obras. Una crítica comprometida a favor de determinados estilos, o excesivamente creativa y desprendida de los fenómenos analizados en sí, sólo favorecería mayor confusión en los destinatarios (Acha 1974: 23-24).

### **3. Romero Brest y el retorno a la estética cotidiana**

En tanto Acha apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir críticamente la manipulación estética de los medios masivos, Romero Brest proponía otro tipo de salida. Debía ser una política de estado fomentar la creatividad en cualquier campo y en cualquier circunstancia, para ampliar la capacidad de imaginar. El juego entre la conciencia artística y la conciencia estética era esencial para producir el cambio de las estructuras (Romero Brest 1974: 57).

Un minucioso seguimiento de los artículos y conferencias que Romero Brest publicó de 1970 a 1976 permite seguir su transición y reposicionamiento ante la crisis del rol del crítico y de las prácticas artísticas características de la modernidad. De una apuesta al *arte de la proposición* y al *arte para consumir*, la pregunta fundamental pasó a centrarse para Romero Brest —y muchos de sus colegas en Latinoamérica— en por qué, después de la desmaterialización sufrida por los soportes tradicionales del arte a mediados de los sesenta, tantos artistas en Latinoamérica pero también en los centros artísticos internacionales, persistían o retomaban este tipo de

prácticas tradicionales – pintura de caballete, escultura y estampa-. ¿Por qué conservaban su vigencia? ¿Estaban destinadas verdaderamente, como había sostenido algunos años antes, a desaparecer?[6] Para 1972, recorridos numerosos países de América latina, y visto el final de la experiencia ditelliana, Romero Brest estuvo obligado a reconocer que su pronóstico sobre la desaparición pronta de las modalidades tradicionales del hacer artístico había sido apresurado (Romero Brest 1973: 58). Sin embargo, se mantuvo coherente al reafirmar la pérdida de vigencia de esas modalidades: en el contexto actual, ellas ya no cumplían con su función comunicativa. Recuperando el *Ensayo sobre la contemplación artística* de 1966 (Romero Brest 1966), Romero Brest retomó el problema de la vigencia universal de algunas obras de arte para cuestionar, por oposición, la persistencia del arte tradicional. Hacer uso de modos de expresión pretéritos no era garantía, a su juicio, de llegar a hacer contacto verdadero con el contemplador.

No así sin embargo el arte prehispánico o las artesanías populares, que respondían más directamente a necesidades vitales. Reconectando con los problemas fundamentales de la relación entre arte y estructura social que habían ocupado su primer ensayo teórico –*El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica*, allá por 1937- (Giunta y equipo editor 2004: 145-189), Romero Brest constataba que era allí, en ese arte latinoamericano, donde la imbricación entre conciencia estética y conciencia artística se daba auténticamente; allí “el juego entre lo social y lo individual daba origen al impulso creativo” (Romero Brest 1974b); allí el arte permitía “entrar en comunión, sentirse unidos en idéntica fe”.

Su viaje al África, en ocasión del Tercer Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en 1973, fue, según él mismo lo reconoció, un jalón fundamental para convencerse plenamente de la necesidad de fomentar en América latina la unión entre arte y estética cotidiana, la única verdaderamente auténtica. Al observar la frescura, belleza y espontaneidad de ciertas expresiones culturales zairois como sus cantos, danzas, vestimentas y adornos –precisamente aquellas que no buscaban emular a las artes europeas-, así como la artificialidad y pobreza de aquellas que sí lo hacían, Romero Brest confirmó sus ideas respecto a qué había sucedido con el arte de América latina, por qué la mayoría de sus manifestaciones contemporáneas eran rechazadas internacionalmente, cuál era su problema casi endémico, estructural, y cuál el único camino de salida posible: un retorno a la estética cotidiana. Para crear un arte auténtico, los artistas zairois sólo debían responder a las modalidades que su propia vida les presentaba, y que posibilitaba el resplandor de su música, su danza y su canto. Romero Brest consideró la experiencia como una valiosa lección para los latinoamericanos (Romero Brest 1973a).

Por ello, al analizar la escasísima participación de artistas latinoamericanos en la *Documenta 5* de Kassel (1972) y en la VIII Bienal de Jóvenes de París (1973), apuntó que, más allá de los desaciertos reales de los representantes gubernamentales, esa falta de autenticidad se había vuelto evidente a los ojos de los europeos, preguntando: “¿Por qué han empezado a desaparecer las obras de los artistas latinoamericanos en las competencias internacionales, si hasta no ha mucho figuraban casi a la par de los europeos y estadounidenses? [...] ¿Qué ha pasado pues para que de pronto sean marginados?” (Romero Brest 1973b: 66-68). Y más adelante citaba como prueba de ello el prólogo de Georges Boudaille, delegado general de la Bienal de París: “Un análisis realista de la situación artística en el mundo (¿no debió decir Europa, los Estados Unidos y Japón?) nos obliga a reconocer que el monopolio de la investigación es el privilegio de los artistas que trabajan en los países que han llegado a un estado de desarrollo económicamente avanzado.” (Romero Brest 1973b: 68).

El problema del arte en América latina residía en que el fundamento de la creatividad artísticovisual era falso. La *terapéutica* a los males que lo aquejaban era “comprender cuál es la situación actual del arte en América Latina, *cuáles son sus necesidades y expectativas, para actuar en consecuencia*” (Romero Brest 1974a: 59-60)[7]. Nuevamente el tópico recurrente de la inadecuación absoluta entre las propuestas del arte y las necesidades del gusto popular. A diferencia de Acha, la solución que aconsejó fue entonces la estetización del medio cotidiano: a esto debían abocarse, antes que nada, los artistas de América latina.

La modificación de la realidad social y económica que trajo aparejada la modernización y explosión urbana en Latinoamérica produjo una puesta en crisis de los valores tradicionales y los estilos de vida autóctonos. La crítica de arte debió hacerse cargo de nuevas situaciones que se le imponían a la escena artística. En ese contexto se convirtieron en problemáticas centrales la generación de una cultura y una teoría propiamente latinoamericanas, el consumo masivo de los nuevos productos y experiencias estéticas brindadas por los medios masivos de comunicación, el peligro de desactualización en que las artes visuales tradicionales quedaban sumergidas, y la inevitable contaminación cultural de la sociedad latinoamericana frente al avance de la industria cultural identificada con el imperialismo norteamericano. Persistieron, bajo un nuevo aspecto, ciertas concepciones polares planteadas en la modernidad como culto y popular, o figuración y abstracción, de las que los críticos no pudieron desembarazarse hasta la década siguiente. Sus teorías constituyeron no obstante ello un punto de partida clave para la configuración del arte latinoamericano como entidad cultural regional y para su promoción internacional. La reformulación latinoamericanista de la práctica artística y teórica se insertó en esta coyuntura de grandes cambios socioeconómicos en la región.

## Notas ↑

- [1] Este breve panorama de algunas propuestas de Juan Acha y Jorge Romero Brest fue presentado en el marco del II Atelier Internacional de la Crítica de Arte, organizado por los *Archives de la critique d'art* (Châteaugiron, France) y el Área Transdepartamental de crítica de artes del IUNA en setiembre de 2010, para reflexionar sobre los vínculos entre praxis crítica y teórica en el arte, pero sobra decir que no agota en absoluto la riqueza del pensamiento de estos dos críticos latinoamericanos, sobre quienes he trabajado con mayor exhaustividad en *Arte y Crítica en Latinoamérica: los setenta*, que publicará Miño y Dávila en Buenos Aires durante el corriente año.
- [2] S/A (1969) “Muerte y transfiguración de la pintura”, en *Primera Plana*, Año VII, No. 333, Buenos Aires, 13 al 19 de mayo de 1969, pp. 70-75. Fue nota de tapa de este número.
- [3] Así el crítico Jorge Romero Brest (1979) ponía sobre la mesa de discusión el problema de la imposibilidad de ejercer un juicio crítico frente a la diversidad de manifestaciones plásticas: “...veo obras tan disímiles como para tornar imposible el juicio, menos el otorgamiento de premios...”.
- [4] Otilia Arantes (1995) hace notar de qué manera paulatinamente hacia fines de la década de 1970 Mario Pedrosa pareció no ver ninguna alternativa para el arte. Similar fue el descreimiento por el futuro del arte de Romero Brest (1981).
- [5] Acha tomaba la distinción entre artísticidad y esteticidad del italiano Antonio Banfi (1967) y el ruso G. A. Nedoshivin (1970). Citados en Juan Acha (1973 y 1979: 19 y 42).
- [6] Véase por ejemplo la forma en que Romero Brest había desembarcado en Caracas en 1968. Miyó Vestriini, Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S6-39.
- [7] Destacado en el original.

---

## Bibliografía ↑

- Acha, J.** (1973) “Las posibilidades del arte en América Latina”, en *Plural*. N° 24. México. 52-54.
- \_ (1974) “La crítica de arte como descripción”, en *La vida literaria*. N° 11. México. 23-24.
- \_ (1977) “Hacia una crítica del arte como productora de teorías”, Suplemento Especial, *Artes Visuales*. N° 13. México. I-X.
- \_ (1979) *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Banfi, A.** (1967) *Filosofía del arte*. La Habana.
- Nedoshivin, G. A.** (1970) “La estética marxista leninista como ciencia”, en Sánchez Vásquez, A. *Estética y marxismo*. México: Era. 97.
- Bauman, Z.** (2005) *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: UNQ.
- Belting, H.** (2003) *Art History after Modernism*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Cabutti, L.** (1976) “Scandalo a New York: una rivista d'arte è diventata comunista. L'Arte deve essere politica?”, en *Bolaffiarte*. N° 59. Año VII. Milán. 60-61.
- Danto, A.** (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires: Paidós Transiciones.
- Foster, H.** (1983) *The Anti-Aesthetic*. USA: Bay Press.
- \_ (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- \_ (2004) “Críticos de arte *in extremis*”, *Diseño y delito*. Madrid: Akal.
- García de Germeños, P.** (2007) “Salón Independiente: una relectura”, en Debrouse, O. y Medina, C. (ed.) *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, Cat. Exp.* México DF: Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), UNAM.
- Giunta, A. y equipo editor** (2004) *Jorge Romero Brest. Escritos I (1928-1939)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Krauss, R.** (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.

**Huysen, A.** (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

**López, M. y Tarazona, E.** (2007) “Desgaste y dosilución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XII Jornadas del CAIA, Buenos Aires: CAIA. 53-66.

**Pedrosa, M.** ([1979]), “Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda”, en Otilia Arantes (org.), *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: EDUSP. 1995.341-348.

**Romero Brest, J.** (1937) *El problema del arte y del artista contemporáneos. Bases para su dilucidación teórica*. Buenos Aires: edición del autor.

\_ (1966) *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires: Eudeba.

\_ (1973) “Fue algo excesivo”, en *Visión*, Buenos Aires, 19 de mayo, 58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3- p.

\_ (1973a) “Búsqueda de autenticidad”, en *Visión*, 1ro. de diciembre, 57-58. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-v.

\_ (1973b) “Una lección que debe doler”, en *Visión*, 15/29 de diciembre, 66 y 68. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S3-w.

\_ (1974) *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires: Crisis.

\_ (1974a) “Falsedad en lo artísticovisual”, en *Visión*, 10 de agosto. 59-60. Archivo JRB (FFyL-UBA), C19-S4-d.

\_ (1974b) “Nuevas notas acerca de la creatividad”, en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, 19 de septiembre, 1-2.

\_ (1979) “Los motivos de la oferta y la demanda. Efectos del cambio estructural”, en *Visión*, Buenos Aires, 60. Archivo Jorge Romero Brest, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Caja 11 – Sobre 1 – documento d.

\_ (1981) *Rescate del arte. Últimos cien años de pintura y escultura en Occidente*. Buenos Aires: Gaglianone.

**Rosenberg, H.** (1964) *The Anxious Object: Art Today and its Audience*. 78 Chicago y Londres: The University of Chicago Press. ¿

**Vestrini, M.** “El crítico Romero Brest: Asistimos a la muerte del arte y al triunfo de la Estética”. Artículo sin referencias bibliográficas. Archivo JRB (FFyL-UBA), C27-S6-39.

↑

## Fabiana Serviddio

es Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría de las Artes, investigadora de carrera del CONICET y del Instituto “Julio E. Payró” en la FFyL de la UBA. Entre sus últimas publicaciones vinculadas a la representación de Latinoamérica a través de su producción artística, se cuentan “La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad”, “Muestras latinoamericanas durante la 2da Guerra: la exhibición como articulación de la identidad” y “Exhibiting identity: Latin America between the imaginary and the real”. fserviddio@gmail.com

# Sólo tengo ojos para ti. Pintura y crítica en los inicios de la transición democrática española

Julián Díaz Sánchez

---

“Sólo tengo ojos para ti” es el título de un texto escrito en 1979 por Francisco Rivas, en él se afirma la vigencia de la pintura frente al arte conceptual y se defiende una crítica que se sitúa en el territorio del eclecticismo, lejos de las posiciones estructuralistas y/o marxistas y de los planteamientos de Tom Wolfe en su libro *La palabra pintada* (1975). Un cuadro de Guillermo Pérez Villalta, *Grupo de personas en un atrio o Alegoría del arte y de la vida*, pintado en 1975, que Juan Antonio Aguirre juzgó como “el índice de un espíritu que marca la pauta de otra época”, aparece como una defensa de la pintura narrativa. Son dos síntomas de un cambio de paradigma en la crítica de arte que se hizo visible en el debate que tuvo lugar en Santander, en julio de 1977, en el que se discutió, con cierta acritud, la viabilidad del arte político.

**Palabras clave:** Crítica de arte, arte español en la transición democrática, políticas artísticas.

## “Sólo tengo ojos para ti”. Painting and criticism at the beginning of the Spanish democratic transition

“Sólo tengo ojos para ti” is the title of a text written in 1979 by Francisco Rivas, it affirms the validity of the face painting to conceptual art and defends a criticism that is situated in the territory of eclecticism, away from structural positions and / or Marxist approaches and Tom Wolfe in his book *The Painted Word* (1975). A picture of Guillermo Pérez Villalta *Grupo de personas en un atrio o Alegoría del arte y de la vida*, painted in 1975, Juan Antonio Aguirre judged as “the index of a spirit that sets the standard another time”, appears as a defense of narrative painting. There are two symptoms of a paradigm shift in art criticism that became visible in the debate that took place in Santander in July 1977, which argued, with some asperity, the viability of political art.

**Palabras clave:** Art criticism, Spanish art of democratic transition, artistic policies.

Ya se sabe que los años setenta son los del arte conceptual y un insistente retorno a la pintura, cuya presencia será bien visible en la década siguiente. En España, en estos años que son los del fin de la dictadura y los del inicio de una transición que se anunciaba más bien incierta, un gru-

po de críticos jóvenes de Madrid apostará decididamente por una pintura que se sitúa en los ámbitos de lo que se ha denominado postmodernidad cálida (Guasch 2000), frente a los realismos políticos, pero también frente al informalismo, que desde 1957 había rendido importantes beneficios de imagen al estado español y que en los años ochenta tendrá un papel no desdeñable en la escena artística, sobre todo en los ámbitos de la promoción y pese a que desde el final de la década anterior se viene anunciando su desaparición.

Componen un grupo algo difuso, son pintores autodidactas (algunos han hecho estudios de arquitectura) que coinciden en Madrid en los años setenta, se les ha etiquetado como “Nueva Figuración Madrileña” y, recientemente, como “Los esquizos de Madrid” (Escribano 2009), un epígrafe menos académico pero mucho más interesante. No consiguieron la visibilidad de otras propuestas estéticas, seguramente atrapados por una historia que se aceleró en los años ochenta, parece que ellos mismos lo sabían; “Yo creo que se nos debería llamar ‘los olvidados’. Ni la generación anterior lo consintió, ni la siguiente lo comprendió [...] La Movida lo que hizo fue banalizarlo, degradarlo [...] no se nos perdonó que de las tripas de aquellos años pudiera salir un grupo moderno, cosmopolita e independiente” (Escribano 2008: 42); se lo dijo Javier Utray a María Escribano en una entrevista que se publicaría después de la muerte del artista. En términos parecidos se expresaba, en el contexto de una reflexión sobre la pintura de Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta (1999: 43); “qué poco se ha entendido esa pintura culta y placentera, compleja y gozosa por la que luchamos”.

Es muy interesante la coincidencia de estas declaraciones que expresan un cierto nivel de frustración y dibujan un modelo que se define por la defensa de hábitos cosmopolitas y, especialmente, por su creencia en el placer de la pintura. ¿Cuáles son las señas de identidad de estos olvidados que niegan con frecuencia su condición grupal? Podemos deducirlo de nuevo de las palabras de Utray, que delinean, en negativo, toda una educación sentimental: “la figuración de COBRA era una porquería. En España estaba Cuixart y su grupo, que no tenían las cosas claras. Después estaba Guinovart que me interesó al principio hasta que me di cuenta de que estaba en todas partes. Tàpies aburría a las ovejas. Picasso tenía una tendencia acotada, en la que no se podía entrar. Dalí a mí me parecía que pintaba con colores de monja. Después había una figuración francesa malísima y la abstracción parecía pintura rápida” (Escribano 2008: 45). ¿Lo que le interesaba? Kitaj, Duchamp, Cage, los objetos de Schwitters, *Impresiones de África*, de Raymond Roussel, el *assemblage*.

En 1974, asumiendo el papel de crítico (hace tiempo que los roles son intercambiables en el sistema del arte), situaba Utray a algunos de los

pintores de la “tercera generación” (Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Minguez y Guillermo Pérez Villalta) como artistas herederos del arte pop, cercanos al surrealismo, al psicoanálisis, a la iconología proustiana, firmes partidarios de la intelectualización del hecho plástico y, consecuentemente, partidarios de buscar soluciones en el manierismo conceptual. Añadamos, porque aparece con frecuencia en los textos críticos, la sistemática que enuncia Marcelin Pleynet (1978), que buscó otro modo de contar la historia; los métodos de análisis antiautoritarios, las relaciones no jerárquicas, rizomáticas, la opción por el “esquizoanálisis” que recomendaban Deleuze y Guattari (1976, 1980), o los ataques a la línea de flotación de la escritura hegeliana que planteaba Derrida (1978). Algunos de estos referentes los encontramos también en el magma izquierdista en que se mueve el grupo abstracto *Trama*, seguidores del francés *Support-surface* y que contaron con las simpatías de Antoni Tàpies.

Queda como imagen de referencia de los “esquizzos”, casi desde el momento en que se pintó, un precoz y enigmático retrato que reúne a pintores y críticos, reclama un minucioso análisis iconológico, evoca, casi de modo inevitable y al mismo tiempo, la pintura de historia, las propuestas manieristas y el mundo de *Valori Plastici*; se trata de *Grupo de personas en un atrio* o *Alegoría del arte y de la vida*, de Guillermo Pérez Villalta, que desempolvó asuntos como la vigencia de una estética mediterránea y utilizó insistentemente la mitología en su pintura. A Juan Antonio Aguirre (el crítico que descubrió la obra de Luis Gordillo) le entusiasmó el cuadro; “cuando se historie el arte español que ahora vivimos va a ser imposible prescindir de esta joya iconográfica. Es como una ‘Señoritas de Avignon’ neo-renacentista, neo-manierista y neo-moderna, además de la foto de un libro de historia. O sea el índice de un espíritu que marca la pauta de otra época y de otro espíritu” (Aguirre 1976), el cuadro era un testimonio de los años en que “en la universidad se dejó de leer *Mundo Obrero* y llegó la locura” (Aguirre 1991: 61). Nada parece casual en este cuadro enigmático en que los personajes parecen situarse fuera del tiempo (no parece que estén hablando de organizar una bienal, como se ha dicho en alguna ocasión), en actitudes diferentes, como aconsejaba Leonardo; “debe reynar la variedad en todo, hasta en los trages, sus colores, pero arreglado siempre a las circunstancias de la historia” (Vinci 1985: 44), el problema, aquí, es saber cuáles son las circunstancias de una historia que parece encubrir otras muchas, pero entre las que no parece fácil encontrar el carácter festivo que se ha señalado alguna vez (Navarro 1977). Me parece que tiene mucho sentido leer el cuadro (y al grupo) como una suma de historias parciales, como una imagen consciente de “crisis de la vanguardia” (Huici 1982), al contrario que *Au rendez-vous des amis*, de Max Ernst, o que la fotografía que Nina Leen hizo, en 1951, a *Los irascibles*.

¿Una alternativa al arte conceptual y al informalismo? Podríamos leerlo así. En 1980 el informalismo no terminaba de irse; lo prueba, entre otras cosas, el hecho de que aquél año se celebró en Madrid la primera exposición antológica de Antonio Saura, mal recibida por Juan Antonio Aguirre, que escribió que “el buen arte de bofetada a una anónima burguesía ya no le interesa ni a la moda ni a nadie [...] que si hay una nada existencial, lo que tiene que hacer la pintura es llenar el espacio vacío con color” (Aguirre 1980: 9). En realidad el crítico venía afirmando el definitivo relevo del informalismo desde 1969, pero la pintura abstracta mantenía cierta presencia en el terreno de la promoción artística (los críticos reclamaron un cambio de modelo en muchas ocasiones), en la que los éxitos españoles en Sao Paulo y Venecia en 1957 y 1958, y sus epígonos posteriores, funcionaban como arquetipos. Sólo así puede entenderse que en el catálogo de *New Images form Spain*, exposición comisariada por Margit Rowell y celebrada, en 1980, en el Museo Guggenheim de Nueva York, se dedicara un espacio nada desdeñable a evocar *New Spanish Painting and Sculpture*, celebrada en 1960 en el MoMA, tanto que parecía establecerse una continuidad entre una y otra; buscando un cierto exotismo (la baza de lo exótico fue siempre primordial en la promoción del arte español, salvo en los años en que la efímera Segunda República decidió exportar modernidad), Rowell había eludido seleccionar para su exposición a Gordillo, Alcolea, Quejido y Carlos Franco porque le recordaba a ciertos artistas de Chicago, como Westermann, Nutt o Paschke (González 1981), lo que no ocurría con Guillermo Pérez Villalta, que iba, a su pesar (“yo no tengo nada que ver con esa gente”), bajo el epígrafe de *post-modern painting*.

Puede que Margit Rowell pensara algo parecido a lo que, años después, escribiría en la joven revista *Lápiz* (había nacido en 1981, como ARCO) Javier Olivares, la pintura de Pérez Villalta “puede catalogarse como netamente española, pese a moverse en unas líneas que también funcionan internacionalmente. Pero no es la España negra la que aparece en sus pinturas, sino la del sur, la vecina de África” (Olivares 1984a: 47); no hay que descartar que el crítico estuviese sugiriendo ese cambio de modelo promocional; puede que no diera tiempo a llevarlo a cabo, ya que hubo un salto generacional que Juan Muñoz explicó de un modo muy gráfico; “estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido” (Marzo 1995).

La década había empezado con una llamada más bien estruendosa a un arte no político, desde exposiciones polémicas y bien conocidas como *1980* o *Madrid D. F.*; Juan Antonio Aguirre aportó otra posible seña de identidad; “la generación que hablamos como a partir de 1980 [...] se enfrenta claramente al arte conceptual, verdadero derroche de chorradas.

Dentro de la vanguardia no estaba de moda pintar” (Aguirre 1985). En 1977 se había celebrado en Santander el curso “La vanguardia. Mito y realidad” (ya se sabe que, desde 1953, los cursos de La Magdalena poseen una gran relevancia en los desarrollos del arte español), el país, una parte importante del mundo del arte, al menos, se encontraba bajo el impacto de los resultados de las elecciones legislativas celebradas sólo un mes antes, en las que el voto a la izquierda comunista había sido muy escaso y además se vislumbraba un modelo político casi bipartidista. Juan Manuel Bonet, participante en el curso y cronista del mismo, señaló “la fractura de las posiciones sociologistas” (Bonet 1977) como una de las principales conclusiones del curso.

Otros testigos han hablado del asunto; Juan Antonio Ramírez ha considerado crucial ese debate que ganaron los partidarios de la “nueva pintura”, defendida incondicionalmente desde importantes plataformas mediáticas como *El País*; “la consecuencia principal de aquella victoria fue que el clima cultural español se volvió irrespirable para todas las formas de arte político y conceptual, o para los ‘nuevos comportamientos’ en general, muchos de cuyos cultivadores se refugiaron en actividades privadas o se marcharon fuera del país (a Nueva York, fundamentalmente)” (Ramírez 2007: 93). Hoy se sabe que la década, bajo el signo del desencanto, resultó extraordinariamente politizada; hubo un intento de golpe de estado en España, un referéndum que decidió la permanencia del país en la OTAN, la integración definitiva en la Unión Europea; además cayó el muro de Berlín, Ronald Reagan inauguró una época neoconservadora, hizo su aparición el SIDA y hubo un repunte del arte activista al que los aparatos mediáticos españoles no prestaron excesiva atención. La crítica sólo parecía tener ojos para la pintura (Rivas, 1979), que aparece como el arte más relevante y que, al fin, fue el más rentable (López Cuenca 2004).

Marcelin Pleynet también estuvo en Santander en 1977; habló allí de la imposibilidad de explicar el genio de Matisse (tan querido por artistas como Carlos Alcolea, o por críticos como Ángel González) utilizando métodos históricos. Habló también de Cezanne; “La obra de Cezanne, en mi opinión, subraya lo que podría definir toda la modernidad, a saber, la evidenciación del sistema que constituye la posición de un sujeto en estado de análisis y de interpretación de su relación con el todo social” (Pleyne 1978: 16). No está muy lejos de la reflexión que propuso Ángel González en un importante texto sobre Carlos Alcolea en el que, como “amarga certeza” del pintor, explica que “la ‘modernidad’ no constituía una tradición, y lo que ello implica; una sucesión de maestros y discípulos, sino una nebulosa de complicidades, donde a duras penas podían reconocerse la Constelación del Gorila o la Constelación del Hongo” (González 1998: 28). Al fin, lo que queda es un grupo de naufragos aprendiendo a nadar o

haciéndose el muerto como recomendaba Carlos Alcolea en el más hermoso de sus libros.

¿Sólo eso? La verdad es que hubo un aparato crítico considerable en torno a estos pintores que representaron la modernidad tardía en España ¿o fue sólo en Madrid? Con ocasión del gran *collage* que fue la exposición *Madrid, Madrid, Madrid 1974-84*, se repitió algo que, a la altura de 1984, parece una consigna; “El arte de la década tiene dos grandes hitos (1980 y *Madrid D. F.*). [...] En estas dos exposiciones, tres críticos de arte (J. M. Bonet, F. Rivas y A. González) mantuvieron una encendida apuesta [...] al estilo de la que fuera lanzaran Pleynet, Rose, Barr y, dentro, el recordado d’Ors en sus salones de los Once” (Olivares 1984b: 68). Pero la exposición, que mezclaba música, fotografía, moda y pintura, afirmaba una cierta convergencia entre las artes que parecía desmentir la condición de la pintura como alta cultura que defendían artistas y críticos.

En el terreno de la crítica y de la práctica pictórica el pop fue sólo un punto de partida (y una referencia erudita, a veces), el instrumento que utilizó Gordillo para abandonar dolorosamente la vanguardia, para hibridar la pintura con la fotografía y, como él mismo decía, enfriar las imágenes; es el inicio de un proceso en el que “la recuperación del cuadro acaba por centrarse en la reivindicación de la representación” (González de Aledo 1986: 162). Se parte del pop para establecer una separación radical, que parece imposible en la práctica, con la industria cultural, una afirmación de la exclusividad de la pintura que desemboca en un eclecticismo que se alimenta de “autoconciencia histórica” (González 1980) y termina en un modo de realismo, un término que, como que el de pop, sufre un interesante proceso de transformación en este momento; “realismo” perderá su tradicional sentido político, equiparándose a *pintura figurativa*, “pop” acabará incluyendo las manifestaciones de arte político, Fernando Huici incluirá, en 1989, al Equipo Crónica y a Eduardo Arroyo en “las vertientes más críticas de la familia pop” (Huici 1989: 249). No hay otra forma de situarse al margen de la vanguardia y de la historia.

“Vuelve a existir un espacio cultural propicio para la pintura” (Bonet 1981). Ya integrada en los circuitos internacionales, España era destino de múltiples exposiciones de pintura que paseaban por Europa (neoexpresionismo, transvanguardia), seguramente porque, como decían Ángel González (1979), Juan Manuel Bonet y Francisco Rivas “las crisis sólo son superadas excitando el mercado. Provocándolo si es necesario”. En el catálogo de *Un nuevo espíritu en la pintura*, que no pasó por España y sobre la que en nuestro país se lamentó la ausencia de artistas españoles, excepto Picasso, Christos Joachimides explicaba el regreso de la pintura asegurando que “cuanto mayor parecía la inseguridad del futuro material del individuo, más atractivos resultaban los consuelos de la imaginación”

(Joachimides 1981). En 1984, el comisario organizó *Origen y visión. Nueva pintura alemana*; ambiguo, escurridizo, Joachimides hablaba en sus entrevistas de Adenauer como el nuevo Bismarck y como autor de la idea de Europa como sueño místico; de Herzog y de Fassbinder. La historia (del arte) no es un continuo, decía Joachimides, sino algo más dialéctico, “entre reducciones formales estrictas y explosiones dionisiacas [...] es precisamente ese tipo de tensión dialéctica el que permite entender el arte de los ochenta, allí donde el diálogo con el pasado es algo mucho más fundamental para el desarrollo del arte que aquella angustia característica de los sesenta, empeñada siempre en la búsqueda de algo nuevo, un impulso que puede ser esencial para la alta costura, pero no para el arte”, toda una afirmación de alta cultura en la España de los ochenta (Huici 1984).

*Bateau ivre* (barco ebrio) -título de un bello poema de Artur Rimbaud- es el lema que Rudi Fusch barajó, y descartó, para la Documenta de Kassel de 1982, parece aludir a la pluralidad más que a la carencia de argumentos. Beuys, los neoexpresionistas alemanes, Barceló, Basquiat, contribuyeron a dar una imagen plural de la Documenta que, al parecer, pretendía enfrentar, o yuxtaponer, las expresiones artísticas internacionales y las autóctonas. El lema, que tuvo cierto éxito en España, podía representar la falta de futuro y el final de la vanguardia; aunque en esta confusión aparente, el destino de las miradas de la crítica era la pintura (Calvo 1984).

Lo utilizó Simón Marchán (1984), en un escrito en el que definía las actitudes postmodernas como posiciones críticas frente a las manifestaciones más nítidamente ideológicas de la modernidad: “si con lo postmoderno no se clausura la modernidad, sí parecen volatilizarse los vapores ideológicos de la más ortodoxa”. Una cita de *Bateau ivre* abre el trabajo titulado “Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”, que Simón Marchán añadió en 1985 a la nueva edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*; si el libro resulta de una gran utilidad para intuir la escena de los años setenta, el “Epílogo...” (que podemos considerar un ejemplo de compromiso con el presente por su inmediatez) describe con exactitud algunos aspectos de la situación de la década siguiente: eclecticismo (entendido como coexistencia ¿pacífica? entre abstracción, figuraciones expresionistas, visiones cultas del pop, neomanierismos), tardía autoconciencia de la modernidad en el interior de un país en el que faltaba la tradición de lo nuevo (estaba creándose en Madrid, donde, en los primeros meses de 1984 podían verse, sin solución de continuidad, una intensa exposición de Cezanne y otra de Duchamp, por ejemplo).

Leo Castelli, que en febrero de 1985 estaba en Madrid con Robert Rauschenberg, con motivo de su exposición en la Fundación Juan March, describía una situación menos confusa: “España, por lo que se ve, es un lugar donde se nota mucha actividad en los últimos años. Es realmente

maravilloso lo que sucede aquí, hay gente buena no sólo entre los artistas, sino entre los que realizan otras actividades como grandes exposiciones y ferias de arte” (Jarque 1985).

Tenía razón Leo Castelli, había crecido la visibilidad del sistema de las artes y una euforia que se revelaría, para algunos, vacía. La influencia de los críticos creció porque empezaron a compatibilizar esa condición con la de comisarios de exposición. Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas subrayaron la importancia de que los críticos, en lugar de firmar prólogos, firmaran exposiciones, y de que éstas, en vez de contar la historia la generaran, aparecieran como apuestas de futuro, “es necesario dar pasos adelante y arriesgarse” (Bonet 1979); el arte fue haciéndose más visible, su territorio se fue ampliando y algunas historias ocultas quedaron al descubierto.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Aguirre, J. A.** (1969) *Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*, Madrid: Julio Cerezo ed.
- \_ (1976) “Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro” en AA. VV. *Guillermo Pérez Villalta. Pintura y dibujos realizados en los dos últimos años*, Madrid: Galería Vandrés, 1976.
- \_ (1980) “Saura y la moda”, en *Arteguía*, N°55.
- \_ (1985) “1980. Los orígenes”, en *La Luna de Madrid*, N°14.
- \_ (2005) “A modo de opúsculo en 2005” en *Comentarios a Arte último. La “Nueva Generación” en la escena española*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez.
- Bonet, J. M.** (1981) *Cuatro pintores de Madrid. Reflexiones para cerrar 1980*, Almagro: Galería Fúcares.
- \_ (2001) “Los años pintados”, *Colección Miguel Marcos*. Gijón: Cajastur.
- \_ (1979) en González García, A. y Rivas, F. “1980. brochure-manifiesto de la exposición”, 1980, Madrid: Galería Juana Mordó.
- Calvo Serraller, F.** (1984) “El desconcierto de la pintura”, en *El País*, 15 de julio, Madrid.
- Castro Borrego, F.** (1998) “Lo viejo, lo nuevo y lo diferente. La pintura española de los años 80” en AA. VV. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*. Madrid: Fundación Argentaria y ed. Visor.
- Castro Flórez, F.** (2004) “La carne de la pintura [Consideraciones sobre el mesticismo de Carlos Franco]” en *Carlos Franco*, Madrid: SEACEX.
- Deleuze, G., y Guattari F.** (1976) *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pretextos, 2005.
- \_ (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2006.
- Derrida, J.** (1978) *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Escribano, M.** (2008) “Última entrevista con Javier Utray” en *Arte y Parte* N° 78.
- en Escribano, M., Munera I., Wert J. P. (2009) *Los esquizos de Madrid* (Catálogo exposición). Madrid: MNCARS.
- Fouce, H.** (2006) *El futuro ya está aquí*. Madrid: Veleció eds.
- Gómez De Liaño, I.** (1995) *Guillermo Pérez Villalta* (Catálogo exposición). Cádiz, Sevilla: Junta de Andalucía.
- González de Aledo Codina, J.** (1986) *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los 79*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- González, A.** (1981) “Niagara Falls. Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo” en *Otras figuraciones*. Madrid: Caja de Pensiones.
- \_ (1998) “Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse”, en *Carlos Alcolea* (Catálogo exposición). Madrid: MNCARS.

- Huici, F.** (1982), “Memoria de la pintura”, Conferencia pronunciada en la UIMP.
- \_ (1984) “Expresionismo y romanticismo. Se expone en Madrid una muestra del nuevo expresionismo alemán occidental”, en *El País*, 11 de junio.
- \_ (1989) “Crónica del Equipo Crónica”, Calvo Serraller, Francisco (ed.), *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*. Madrid: eds. El País, 2000.
- Jarque, F.** (1985) “El galerista Leo Castelli considera que hay un ‘renacimiento’ del arte español” en *El País*, 9 de febrero.
- Joachimides, Ch.** (1981) “Un nuevo espíritu en la pintura” en Guasch, A. M. (ed.) (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1985*. Madrid: Akal.
- López Cuenca, A.** (2004) “El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los años 80), en *Revista de Occidente* N°273, febrero.
- Marchán, S.** (1984) “Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad posmoderna”, en *Revista de Occidente*, N° 42.
- Marzo, J. L.** (1995) “El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80” en AA. VV., *Toma de partido. Desplazamientos*. Libros de la Barcelona: Quam.
- Navarro, M.** (1977) “Imagen pública / imágenes privadas”, en *Ozono*, N°20.
- \_ (1999), *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura españolas. 1969-1989* (Catálogo exposición). Madrid: Cajamadrid.
- \_ (2001), *Los setenta, una década multicolor*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Olivares, J.** (1984a) “Guillermo Pérez Villalta. A pesar de la moda”, en *Lápiz*, N°13.
- \_ (1984b) “Madrid, Madrid, Madrid (1974-84). Así es si así os parece”, en *Lápiz*, N°18.
- Pérez Villalta, G.** (1999) “¿Qué pinta Juan Antonio Aguirre?”, en Huici, F. *Juan Antonio Aguirre*. Catálogo exposición, Valencia: IVAM.
- Pleynet, M.** (1978) *La enseñanza de la pintura. Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ramírez, J. A.** (2007) “Etapas, escenarios y contextos: José Guerrero por estratos” en Romero Y. *José Guerrero. Catálogo razonado*. Granada: Telefónica y Centro Guerrero.
- Rivas, F.** (1979) “Sólo tengo ojos para ti (confesiones de un fan ilustrado)”, en *Pueblo*, 17 de noviembre.
- Rowell, M.** (1980) *New Images from Spain*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum Foundation.
- Vinci, L. da** (1985), *Tratado de la pintura*, facsímil de la ed. de Diego Antonio Rejón de Silva, Madrid, Imprenta Real, 1784. Murcia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería Yerba.

## **Julián Díaz Sánchez,**

Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha. Autor, entre otros, de *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco* (Metáforas del Movimiento Moderno, 2000), *La crítica de arte en España (1939-1976)* (Istmo, 2004), *Políticas, poéticas y prácticas artísticas. Apuntes para una historia del arte* (Catarata, 2009). Editor, en colaboración, del libro *La historia del arte y sus enemigos* (UAM, UCLM, 2010). Residente de investigación en el MNCARS en el año 2010.



# Los límites del concepto. El rol de los escritos de Michel Claura en la recepción de las obras de Daniel Buren y Niele Toroni en Bélgica

Laurence Pen

---

Poniendo en relación los escritos de Michel Claura, que buscaron definir la noción de arte conceptual a fines de los años sesenta, y las obras realizadas en Bélgica en el mismo período, se mostrará cómo esta definición fue difundida en ese país y qué consecuencias tuvo sobre la producción artística belga. Publicados en las revistas *Les Lettres Françaises* y *Opus International*, esos textos tuvieron una gran difusión en Bélgica a través de las galerías MTL y Wide White Space y produjeron importantes debates sobre el problema del autor, para René Denizot, determinaba el “límite del concepto”. Es en esa falla que van a caer ciertos artistas belgas al buscar demostrar en la práctica esos límites y, en cierta medida, intentar franquearlos.

**Palabras clave:** Arte conceptual - Bélgica - Michel Claura - Daniel Buren - Niele Toroni

**The limits of concept. The part of Michel Claura's writings in the reception of Daniel Buren and Niele Toroni's works in Belgium**

By the way of establishing a relationship between Michel Claura's writings, that try to define conceptual art at the end of the 1960's, and Belgian works at the same time, this paper will show how these writings were spread in this country and which consequences it should have had on the Belgian artistic production. These writings, published in *Les Lettres Françaises* and *Opus International*, were distributed in Belgium by the MTL and Wide White Space galleries. They gave rise to discussions on the author's problematic that René Denizot concedes as the “limit of concept”. In this context some Belgian artists will test the limits by using their praxis, and to some extent, go beyond it.

**Palabras clave:** Conceptual art - Belgium - Michel Claura - Daniel Buren - Niele Toroni

El 18 de diciembre de 1970, la galería Yellow Now instalada en Lieja, inauguraba una exposición colectiva en la que participaban cinco artistas aún poco conocidos: Jacques Lizène, Jacques Charlier, Ben Vautier,

Jochen Gerz y Christian Tobas. Otro elemento debía llamar la atención del público informado. El cartón de invitación especificaba que, junto al trabajo de estos artistas, serían visibles durante toda la duración de la exposición “las improntas de un pincel nº 50 repetidas a intervalos regulares (30cm)”. Al lado de esta mención, se podía leer, en negrita, el nombre de TORONI. Niele Toroni se había hecho conocido en la escena artística internacional a fines de los años sesenta por intermedio del grupo que integraba junto a otros pintores: Daniel Buren, Olivier Mosset y Michel Parmentier. En 1970, ese grupo ya no existía, pero Daniel Buren y Niele Toroni se habían sumado a lo que se denominaba, desde hacía un tiempo, el movimiento de arte conceptual. Así, llamaba la atención la presencia de una obra de Toroni en un lugar que no presentaba a priori ningún vínculo con este movimiento. Confirmado por los mismos organizadores, el nombre de Toroni estaba escrito aparte sobre la invitación.

Los documentos de archivo nos permiten hacernos una idea de lo que fue presentado en esa exposición: una hoja de papel suspendida en el espacio de la galería sobre la que se disponían de manera regular lo que parecían ser las marcas de un pincel nº 50. La obra parece así conforme a las otras realizaciones del artista quien seguía rigurosamente, luego de varios años, el mismo principio de creación: disponer sobre una tela, un muro o un papel las marcas de un pincel nº 50 a intervalos regulares de 30 cm. La manera en la que la obra fue mostrada en esa oportunidad no sigue, sin embargo, la presentación habitual de su trabajo. Si se presta atención al trabajo presentado por Niele Toroni durante la manifestación internacional Prospect 69 de Düsseldorf, se puede constatar que la obra fue montada con especial cuidado. Las pinceladas fueron aplicadas sobre una larga banda de papel que se desenrolla desde la altura a la que se cuelgan un cuadro sobre el muro hasta el suelo del espacio de exposición. Aquí, el hecho de que la obra esté separada del muro y presentada delante de una cortina nos hace dudar de su realización por el artista. La misma tarjeta de invitación retoma un motivo de pequeños cuadrados dispuestos de manera escalonada y juega con la mención del nombre del artista sin que esté formalmente indicado que es su trabajo el que se muestra. El proceso definido por Toroni es, así, reducido a un motivo mediante el cambio de escala y, sobre todo, por la pérdida del estatus de mancha, ya que se trata de una reproducción mecánica. Ninguna otra tarjeta de invitación del artista presenta una ilustración similar. Todas esas indicaciones nos llevan a afirmar que la obra presentada por la galería Yellow Now no fue realizada por Toroni sino por un anónimo que aplicó el principio definido por aquel algunos años antes.

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni expusieron juntos varias veces en París en 1967, poniendo al día una nueva manera de considerar la pintura en la que los artistas intentaban la experiencia de una producción pictórica que excluyese toda expresividad, negando la

subjetividad del gesto del artista. Cada uno introducía, así, un signo visual que le era propio: la pintura de Daniel Buren podía identificarse como “una tela con bandas verticales de 8,7 cm de largo cuyos extremos son recubiertos de pintura blanca”, la de Olivier Mosset como “un círculo negro en el medio de una tela blanca”, la de Niele Toroni como “la aplicación de improntas de pincel chato nº 50 repetidas a intervalos regulares (30 cm)”. Reduciendo su intención pictórica a un simple enunciado que parece proceder de un manual de instrucciones, estos artistas ponían en primer plano una cierta neutralidad en la medida en que sus telas se presentaban cada vez como una nueva aplicación de su propia definición, sin expresar nada más que su propia existencia. Podrían haber caído en una tautología si tres de esos artistas (Michel Parmentier abandonó en ese momento la experiencia colectiva) no hubiesen elegido llevar más lejos este principio de neutralidad. Daniel Buren, Olivier Mosset y Niele Toroni expusieron juntos dos veces durante el mes de diciembre de 1967. Una de esas exposiciones, la *Manifestation 5*, tuvo lugar en París en la ex galería J del 5 al 25 de diciembre y fue presentada de esta manera: fueron expuestos tres conjuntos de tres telas, cada uno de esos conjuntos estaba formado respectivamente por una tela rayada, una tela con marcas de pincel y una tela que presentaba un círculo pintado en el centro. El texto de presentación de la exposición redactado por Michel Claura, portavoz del grupo, explicaba su cambio de estrategia: “Hoy, cada uno presenta las telas de los otros dos y la suya propia, firmando los tres con su propio nombre.”[1] El crítico y los tres pintores aportaban así una dimensión suplementaria a su trabajo demostrando de manera práctica que hubiese sido abusivo vincular cada pintura a un nombre preciso y que éstos eran fácilmente intercambiables. En su texto, Michel Claura insistía particularmente sobre el carácter caduco de la noción de autenticidad. La neutralidad de ejecución de las telas, exentas de todo toque artístico propio a su autor, hacía en efecto casi imposible su autenticación, y el carácter altamente repetitivo del procedimiento hacía problemática la elección de una tela de referencia, que pudiese calificarse de original. Michel Claura pensaba así haber encontrado una alternativa a la autenticidad como criterio de definición de la obra de arte y concluía: “‘Verdadero’ o ‘falso’, son nociones que no pueden adaptarse a la pintura de Buren, Mosset, Toroni.”[2]. Sin embargo, como lo indica el cartón de invitación, se nos proponía aún a ir a ver telas de Buren, de Mosset et de Toroni.

Siendo consciente del problema lingüístico que se planteaba, el grupo, desde entonces constituido por tres pintores y un crítico, organiza una sexta manifestación (*Manifestation 6*) que tiene lugar en Suiza, en Lugano, el 16 de diciembre de 1967. Ésta intentó llevar lo más lejos posible su razonamiento y probar que el arte podía continuar existiendo sin responder a los criterios que definían hasta entonces la obra de arte. Esta manifestación

es igualmente explicada por un texto introductorio firmado por Michel Claura del que incluimos aquí algunos fragmentos: “Buren y Toroni hacen siempre cada uno la misma tela. En una manifestación reciente en París intercambiaron sus telas y nada cambió, absolutamente nada. Hoy, proponen que cualquier persona haga esas telas y nada cambiará tampoco ya que, efectivamente, cualquiera puede hacer esas telas de manera idéntica.”[3] Lo nuevo aquí es el “cualquiera”, término que aparece en el título del texto: “Buren, Toroni o cualquiera” y con el que la exposición es más conocida. El principio es simple: el día de la inauguración el público es invitado a realizar un “Buren” o un “Toroni”, y a firmarlo con su propio nombre. Para facilitar las cosas, Daniel Buren colgó en el espacio de exposición un manual de instrucciones, al que debían ceñirse los pintores anónimos:

Manual de instrucciones:

Tomar la tela rayada (rayas verticales de 9 cm) y cortarla al tamaño deseado

Montarla sobre un chasis de manera de que los dos extremos reposen sobre una banda de color

Cubrir las dos bandas exteriores de blanco

Luego de una hora, aplicar una segunda capa

P.S. La pintura (su distribución) debe ser hecha de manera regular[4]”

Cualquier persona que respetase esas instrucciones, incluso firmando la tela con su propio nombre, produciría un “Buren” o un “Toroni” y el artista lo autentificaría. Así, en el catálogo razonado de las obras de Daniel Buren se encuentra hoy una tela firmada por Michel Claura y otras tres realizadas por “cualquier persona”. Al hacer esto, los artistas comprometían implícitamente a cualquiera que quisiese realizar una de esas telas, en la perspectiva de llevar lo más lejos posible la democratización del gesto artístico. Así lo escribe Michel Claura: “Esto es muy importante desde un punto de vista histórico. Está comprobado que cualquiera puede hacer esta pintura, que cualquiera, entonces, es pintor en el sentido en el que Buren y Toroni son pintores.[5]”

Esta manifestación, aunque ambiciosa, conservó un carácter bastante íntimo. En 1967, lo que iba a llamarse arte conceptual estaba en sus comienzos y el círculo de iniciados era todavía bastante restringido. En Bélgica, el trabajo de Buren y de Toroni adquirió cierto reconocimiento público en 1969. El mes de enero de ese año, la galería Wide White Space situada en Amberes, dedica una exposición individual a Daniel Buren. Esta galería, que existía desde hacía tres años solamente, contaba entre sus

artistas a Joseph Beuys, Marcel Broodthaers o Panamarenko y contribuía a hacer de Amberes un centro importante en la difusión de esta nueva manera de hacer arte. 1969 es también el año en el que se realizarán, en el interior de un perímetro restringido al norte de Europa, varias exposiciones de gran importancia que presentarán el arte conceptual como un movimiento artístico, agrupando algunas veces con ese término a una serie de artistas que se encontrara de manera recurrente bajo esa denominación. Entre estas exposiciones mencionemos en Amsterdam Op Losse Schroeven que tuvo lugar al mismo tiempo que When Attitudes Become Form en Berna (marzo-abril de 1969), en septiembre y octubre en Dusseldorf se podía visitar Prospect 69 y en los meses de octubre y noviembre en Leverkusen, siempre en Alemania, Konzeption/Conception. Michel Claura era para entonces crítico de los periódicos Les Lettres Françaises, pero también de las revistas Studio International y Opus International, cuya gran difusión garantizaba a sus escritos una importante recepción. Los artículos que publicaba en esas revistas contribuyeron a defender la nueva dirección tomada por el arte, pero sobre todo a prevenir eventuales derivaciones que podían poner en peligro a un arte devenido, de aquí en más, “a la moda”. Así, en el número de Les Lettres Françaises de septiembre de 1969, Claura publica el artículo “Extrémisme et rupture. Mouvement de l’art contemporain autour d’un concept” en el que vuelve sobre los trabajos previos presentados por los principales artistas del movimiento durante esas últimas manifestaciones. Del texto se desprende un sentimiento de decepción en relación a las sus expectativas, en particular, frente a la noción de “ruptura”, puesta aquí de relieve, ruptura de la que él mismo esperaba participar al asociarse a las manifestaciones de Buren, Mosset y Toroni, que debían poner fin a la definición de obra de arte ligada a la forma, a la autenticidad, a la expresividad de su autor, a la producción de arte como ilusión. De lo que se arrepentía ahora Claura, era de lo que denominaba el “extremismo” definido como la “reducción extrema de la expresión, el ascetismo y la concisión aparente de la propuesta[6]”. En ese texto le reprocha a ciertos artistas el haber cedido a la tentación del reduccionismo, es decir, al abandono de la visualidad, y el haber, en consecuencia, reducido al mismo tiempo el contenido de la obra, su propósito. Del mismo modo, el mérito que atribuye a Daniel Buren es el de no haber caído en esa trampa y esto, gracias a la constancia de su práctica, su carácter repetitivo, que constituía en sí mismo su estrategia de ruptura. Allí donde Michel Claura ubica la verdadera ruptura es, sobre todo, en el hecho de que Daniel Buren no cede ante la preocupación por la novedad, por la vanguardia a cualquier precio. Ésta es para Claura la principal trampa tendida a estos jóvenes artistas que los pone en una situación en la que, renovar su práctica yendo cada vez más lejos en el vanguardismo pero sin empobrecerlo, constituye una verdadera proeza.

Si en 1969 el trabajo de Buren es visible en Amberes y la exposición de Dusseldorf Prospect 69 destaca sus obras y las de Toroni, es a través de la galería de Bruselas MTL que los textos de Michel Claura van a tener una verdadera repercusión en los ambientes artísticos belgas. Abierta en 1969, la galería MTL retoma en su boletín de mayo de 1970 el texto publicado por Claura en *Les Lettres Françaises* y, a partir de marzo de ese año, publica en su boletín mensual un texto del Claura y un texto de Daniel Buren, contribuyendo, así, a difundir sus escritos en Bélgica. El texto de Claura, “Schéma d’une prise d’inconscience”, vuelve sobre su denuncia del extremismo conceptual y constata que éste deviene sistemático, extendiéndose a toda nueva forma de arte: “El artista, una vez más, no ha sido consciente de lo que hacía. No hace más que repetir por su ansia de cambiar”[7], “La falta de consciencia a la que asistimos es en realidad, simplemente a nivel de la novedad. Es por esto que se la busca con locura, el arte apenas tiene tiempo de aclimatarse que ya es nuevamente desplazado. Este escurrimiento no es más que un subterfugio. El arte no se movió. Se lo ha repintado.”[8] La temática general del texto de Buren “Mise en garde”, es bastante similar: elige la ocasión de la exposición de Leverkusen para criticar la carrera por la vanguardia y el hecho de que toda obra que salga de los medios tradicionales del arte sea sistemáticamente incluida en la categoría “conceptual”, de modo que ese término ya no tenga ningún sentido.

Más allá del compromiso teórico por la difusión de los textos críticos, la galería MTL participó en la práctica provocando un debate. En efecto, en mayo de 1970, mientras que una exposición consagrada a Toroni acababa de concluir en sus locales, una manifestación de carácter fuertemente polémico le sucede. Un tal Wim Meuwissen, con el acuerdo del director de la galería, organiza una performance durante la que realiza un “Toroni”, que expone a continuación al lado de un “verdadero” Toroni, invitando al público a comparar las dos obras. Wim Meuwissen quiere, así, suscitar discusiones sobre el contenido de los textos de Michel Claura que el público de la galería conocía porque ese era el lugar que los difundía en Bélgica. Exponiendo un “verdadero” y un “falso” Toroni, la galería pensaba testear en la práctica la afirmación de Michel Claura según la cual no se puede hablar de “verdadero” o de “falso” a propósito de la pintura de Buren o de Toroni. Pero, sometiéndolas a comparación la galería va en contra del principio de neutralidad de la obra, ya que lo que el público es conducido a mirar no es uno o dos Toroni. El público va a juzgar la calidad de las pinturas expuestas, a juzgar cuál es la más fiel al trabajo del verdadero artista y a restaurar así lo que Michel Claura y el mismo artista habían tratado de negar, la noción de autenticidad y la de original. Así, la exposición de la galería MTL, que era entonces una de las más comprometidas en la defensa del trabajo de estos artistas y sobre todo en el debate

que ellos suscitaban a nivel teórico, fracasa en la práctica al proponer una demostración concreta del valor de esos textos.

Esta demostración permite tomar conciencia de la dificultad de aplicación del principio “Buren, Toroni o cualquiera” que lleva a su paroxismo la voluntad de ruptura de Michel Claura. Situada por fuera de esos debates, y sin llevar la etiqueta de “conceptual”, la galería de Lieja Yellow Now pudo interpretar esos principios de manera más libre. Exponiendo el “Toroni” que mencionamos al comienzo, muestra que es plenamente consciente de la existencia de esos debates, tanto de los textos de Michel Claura como de las tentativas de aplicarlos que tuvieron lugar en Bruselas algunos meses antes. Sobre todo, estando al margen de los ambientes conceptuales donde habían tenido lugar esos debates podía, paradójicamente, permitirse jugar plenamente el juego, aplicando literalmente el principio que comenzaba a tener cierto éxito: “Buren, Toroni o cualquiera”. La superchería aparecía de manera tan evidente que no era necesario finalmente para su autor firmar la tela, como Meuwissen lo había hecho en Bruselas. Mostrándose así menos respetuosos frente al artista conceptual, la galería de Lieja demostraba, sin embargo, claramente de qué manera se consideraba desde entonces lo que se escondía bajo la etiqueta de arte conceptual: un arte del que la expresividad estaba excluida y que era, a menudo, reducido a un simple enunciado a modo de manual de instrucciones con el objetivo de que cualquiera pudiese realizar la pieza. Confrontando estos principios con la exposición de ese “Toroni”, que respetaba escrupulosamente el proceso pero que era torpemente presentado, los organizadores dirigían una mirada irónica sobre esta nueva forma de arte, que asimilaron a algunos trazos de pincel sobre un trozo de papel sostenido por unos broches. Reduciendo el propósito del artista a casi nada, llegaron finalmente a ilustrar la crítica que Michel Claura hacía a propósito del arte conceptual y de la etiqueta que se le adjudicaba abusivamente a toda obra jugando sobre el plano del extremismo, reduciendo la forma y, por eso mismo, la intención. Así, la ironía de esta presentación no apunta tanto a la obra de Niele Toroni como a aquello que los escritos de Michel Claura, por la importancia que tuvo su recepción, contribuyeron involuntariamente a crear: el paradigma de una nueva forma de arte, que cualquiera reconocía desde entonces bajo la apelación de arte conceptual.

Traducción del francés: Berenice Gustavino

---

## Notas

[1] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 5*, locales de la antigua Galería J, París, del 5 al 25 de diciembre de 1967. Folleto reproducido en (2002) Daniel Buren: *mot à mot*, París: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière. M 16, M 17.

[2] *Ibidem*

[3] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 6*, International Arts Club,

- Lugano, 16 de diciembre de 1967, reproducción accesible en la página web [http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/23.html?Search=1&SearchBlock=Exhibit&ex\\_Year=1967](http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/23.html?Search=1&SearchBlock=Exhibit&ex_Year=1967)
- [4] Tarjeta de invitación anotada por Daniel Buren y colgada en la galería, reproducida en Daniel Buren *mot à mot*, Op.Cit. M 18.
- [5] Michel Claura, texto del folleto de la exposición *Manifestation 6*, Op. cit.
- [6] Michel Claura, “Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l’art contemporain autour d’un concept”, en *Les Lettres Françaises*, n°1302, 1 octubre 1969, p. 26.
- [7] Michel Claura, “Schéma d’une prise d’inconscience”, *MTL Art actuel*, Meise, marzo 1970, p.1.
- [8] *Ibidem*, p. 2.

---

## Bibliografía

- Daniel Buren** (2002) *mot à mot*, París: Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de La Martinière.
- Claura, M.** (1969) “Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l’art contemporain autour d’un concept” en *Les Lettres Françaises*. N° 1302. 26.
- \_(1970) “Schéma d’une prise d’inconscience” en *MTL Art actuel*, Meise. 1.

## Laurence Pen

es doctoranda en Historia y crítica del arte en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Ha publicado en las revistas *Art&Fact* y *2.0.1. Revue de recherche sur l’art du XIXe au XXIe siècle*. Un artículo suyo sobre la recepción de Magritte en los escritos de artistas va a aparecer próximamente en un número especial de la revista *Textyles*. [laurence.pen@gmail.com](mailto:laurence.pen@gmail.com)

# Cuba: La crítica de arte entre la plástica y la literatura

*Mara Steiner*

---

La Revista *Orígenes* nace a comienzos de 1944 en la Ciudad de La Habana, Cuba. Años después, los ejemplares de ese primer número se convertirían en preciados objetos entre bibliotecarios y coleccionistas.

Las reproducciones que ilustran cada portada y las que se insertan entre los textos, así como la constante presencia de la crítica de las artes plásticas, dan fe de una preocupación que sólo cesará con el cierre de la revista en 1956.

La revista devino en un terreno fértil para la transformación profunda de la cultura cubana. Este trabajo se propone rastrear la singularidad de *Orígenes* e indagar acerca del espacio que fue configurando a lo largo de los años como ámbito crítico, de circulación y convergencia.

**Palabras clave:** Cuba- arte- crítica

**Cuba: art review between fine arts and literature**

*Orígenes* Art magazine was born in 1944 in Havana city, Cuba. A few years later, copies of that very first volume would turn into precious objects among librarians and collectors.

The reproductions that illustrate each cover and those that are inserted among the texts, as well as a constant reference to fine arts reviewing show a sustained interest in the discussion about art that would only cease in 1956 when *Orígenes'* last volume is published.

The magazine became a fertile terrain that facilitated a deep transformation of Cuban culture. The following pages will analyze the singularity of *Orígenes* and will study the way in which it turned into a site for review, circulation and convergence.

**Palabras clave:** Cuba- Art- Review

## Los inicios

La Revista *Orígenes de Arte y Literatura* nace en 1944 en La Habana. En el primer número (Figura 1) de la revista que sale a circulación figuran como redactores Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Dos artistas plásticos y dos escritores. Ello

# ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



LA HABANA

Primavera

1944

Figura 1

momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia”. (1944: 5).

Si bien *Orígenes* devino en una zona de encuentro, de intercambio, de registro, de debate, debemos recordar que Cuba contaba con algunos espacios que abrían sus puertas para que literatos o artistas plásticos presentaran sus obras. Existían en Cuba revistas como *Bohemia* o *Carteles* que publicaban de hecho textos del grupo. La diferencia radical con la propuesta de *Orígenes* tuvo que ver con que se trataba de publicaciones de interés general que no tenían la envergadura de una empresa cultural ni abrían espacios de debate y diálogo sobre temas vinculados específicamente al arte y la literatura. *Orígenes* nace porque se ha reunido un grupo en torno a Lezama que de algún modo quiere manifestarse como tal, y para ello necesita crear una identidad que lo represente.

¿Cuál fue la generación que hizo posible la emergencia de *Orígenes*? Para Fernández Retamar ese grupo tuvo la especificidad de vivir “entrerrevoluciones” (1966: 37), la fracasada revolución contra Machado de 1933 y al triunfo de la revolución en 1959. De todos modos *Orígenes* abrió sus puertas a una multiplicidad de artistas, tanto locales como extranjeros y en ese sentido se transformó en un epicentro para el cuestionamiento y la indagación.

## Antecedentes

Podemos rastrear sin embargo, algunos antecedentes que encauzaron el surgimiento de *Orígenes*. Mientras estudiaba derecho en la Universidad

significa que desde el inicio, *Orígenes* conformará un espacio para la convergencia de la literatura, las artes plásticas, y en menor medida, la música.

Las palabras firmadas por “Los editores” con que abre la revista proclaman la importancia que merece el respeto absoluto del trabajo creador y especifican que:

“No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela (...) queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento (...) nos interesan fundamentalmente aquellos

de La Habana, Lezama comenzó a manifestar un profundo interés por el desarrollo de algún tipo de publicación que permitiera unir y dar voz a un puñado de escritores y pintores que, a fines de la década del 30 comenzaban su labor productiva. Así nació *Verbum* como un órgano de la Asociación Estudiantil de Derecho con René Villarnovo como Editor y Lezama Lima como secretario.

De junio a noviembre de 1937 se publican tres números. Pero una vez finalizados sus estudios de derecho, Lezama comienza a ejercer su profesión y por lo tanto, la revista estudiantil ha quedado atrás. Sin embargo, la necesidad de contar con una publicación que hiciera escuchar las voces de las nuevas generaciones de artistas y de difundir una obra que estaba cobrando forma aún latía.

En 1939 aparece en circulación el primer número de *Espuela de Plata* que durará dos años. El Comité de la revista incluye al crítico de arte Guy Pérez Cisneros y al pintor Mariano Rodríguez, además del propio Lezama; más tarde, ya hacia el final se suma Angel Gaztelu.

En *Espuela de Plata* se evidencia un intento más sólido por hacer una revista independiente y plenamente concentrada en asuntos vinculados a la cultura. La revista se propone como una síntesis que quiere incorporar lo más vivo de la producción cubana, incluidos los autores de la generación anterior y que ofrece en español textos originalmente escritos en inglés, francés y latín (se trata de textos de Gastón Baquero, Juan Ramón Jiménez, James Joyce, Walt Whitman, entre muchos otros). Desacuerdos entre los integrantes del grupo hacen que *Espuela* dure tan sólo dos años. Las discusiones y polémicas acaban por atomizar al grupo en tres revistas que se publican entre 1942 y 1944: por un lado aparece *Clavileño*, liderada por Gastón Baquero; *Nadie Parecía* dirigida por Lezama y Gaztelu; y por último la revista *Poeta*, al frente de la cual estaba Virgilio Piñera.

Es importante mencionar que todas estas revistas, desde *Verbum* en adelante, se caracterizaron por ser publicaciones principalmente dedicadas a la literatura. Será *Orígenes* la revista que manifestará un interés por incorporar las artes plásticas a la producción literaria. El impulso llegó de la mano de José Rodríguez Feo quien, hacia 1941 regresa a La Habana luego de haberse formado en los Estados Unidos y decide proponerle a Lezama armar juntos una nueva publicación. Cuenta Rodríguez Feo:

“Un día de invierno de 1943 estábamos sentados en el Parque Martí, en el corazón de La Habana, cuando me decido por fin a proponerle hacer una revista juntos. Lezama se quedó callado como calculando algo y después exclamó: “Tu estás loco!”. “Como tú todos estos años”, le contesté sonriendo (...) En varias ocasiones él se había lamentado de la desaparición de *Espuela de Plata*, aun-

que nunca me había explicado las causas del fracaso. Pero como yo sabía que una de las razones era la falta de dinero, insistí en que ello no significaría un gran sacrificio para mí, pues al cumplir la mayoría de edad mi madre me había entregado las acciones que me correspondían de la compañía azucarera de la familia y que podía muy bien sufragar una revista (...) por fin Lezama se sonrió y me dijo que él también había pensado en que yo podía ayudar a lanzar una revista más ambiciosa (...) pero que por delicadeza no se había atrevido a sugerírmelo.” (Uribe 1989: 23).

Casi inmediatamente comenzaron las reuniones para encauzar la nueva revista. Lezama contaba con la experiencia de varias revistas que había dirigido en el pasado y con un profundo deseo de seguir promoviendo empresas culturales. José Rodríguez Feo que no tenía ninguna experiencia como editor contaba, sin embargo, con numerosos vínculos con escritores extranjeros, con una gran agudeza crítica y con el dinero suficiente para financiar la revista.

Debemos recordar que la época en que *Orígenes* vivió estuvo signada por un torbellino tanto en lo político como en lo social y lo económico. Publicar en esos años una revista como *Orígenes* era algo que en verdad lindaba con lo descabellado.

Los artistas, literatos, los críticos, los ensayistas que habían sido parte de las revistas anteriores volvieron a reunirse con un impulso renovado que se mantendrá a lo largo de doce años en la nueva publicación. Desde sus páginas la revista intentaba una valoración no emprendida antes de un arte cubano nuevo, sobre todo literario pero también plástico y, en menor medida musical. Si bien, como mencionamos recién, *Orígenes* era eminentemente una publicación dedicada a la literatura en la que participaron autores tanto locales como extranjeros, nos centraremos en el lugar que ocuparon las artes plásticas en la revista y en el espacio que propició *Orígenes* para la participación de una variedad de artistas plásticos que desarrollaban su producción por aquellos años.

### **El escenario político**

Los primeros diez años de la revista coinciden con la etapa del Gobierno del Partido Revolucionario Cubano Auténtico. Salvo los dos primeros años de ese gobierno, cuyo balance puede considerarse positivo para el país a pesar de los graves males que asomaron, el resto de esa etapa constituye la mayor frustración popular que recuerda Cuba con un amplio incremento de la corrupción política y administrativa que mantuvo los vicios heredados (Cantón Navarro 2000: 58). El gobierno se lanzó abiertamente por el camino de la imposición y el terror. Destituyó directivas obreras, impuso dirigentes por decreto y asesinó a líderes proletarios y campesinos.

El costo de vida llegó a niveles inalcanzables para el pueblo, lo que motivó grandes luchas que fueron brutalmente reprimidas con saldos de muertos y heridos. A comienzos de 1952 asume, mediante un golpe militar, Fulgencio Batista. Una consecuente era de terror mucho más abierta y brutal se abriría para el pueblo cubano, aunque en esta etapa la lucha popular alcanzaría también las formas más altas. El gobierno de facto comenzó aboliendo la constitución. La dictadura disolvió el Congreso, destituyó y nombró arbitrariamente alcaldes y concejales, desbarató a golpes y tiros los actos convocados por los trabajadores y las organizaciones populares e inició una nueva época de detenciones, secuestros y encarcelamiento de hombres y mujeres. Hechos como el asalto al “Cuartel Moncada” y la creación del “Movimiento 26 de Julio” (célula que aglutinaría desde el exilio organizador de Castro en México a un conjunto de batallas al interior de la isla) también se sucedieron por aquellos años. Un estado de agitación y levantamiento popular precedió al desembarco del “Granma” en Noviembre de 1956, año en que *Orígenes* publica su último número. En este clima de conmoción nace, vive y desaparece *Orígenes*.

### **El campo artístico**

El año 1927, con la Primera Exposición de Arte Nuevo que tuvo lugar en La Habana, marca la emergencia de un grupo de artistas que rompe con las formas académicas de expresión para iniciar un arte de contenido nacional. Allí, un núcleo de artistas de vanguardia exhibió pinturas en estilos adaptados del impresionismo y del posimpresionismo europeos.

Una de las características de la vanguardia cubana fue que la mayoría de sus miembros visitaron París y otras capitales europeas. Como tantos otros artistas de América miraban al París de los años 20 como un espacio de formación necesario para llegar a ser un artista de su tiempo (Martínez 1996: 76). A principios de los años 30 la mayoría de los vanguardistas (Abela, Enríquez, Gattorno, Peláez, Ponce, Lam, entre otros) regresaron a La Habana con un fuerte impulso creativo. Estando la primera vanguardia todavía en actividad aparece una Segunda Generación (conformada por Bermúdez, Carreño y Portocarrero, entre otros) que trata de “reformular” y “redefinir” lo cubano mediante una pintura más íntima y personal. No hay colisión entre ambas vanguardias, sino que por el contrario resulta a veces difícil establecer diferencias entre una y otra. Así, Peláez junto a Lam, se hayan integrando la primera y la segunda vanguardia a la vez.

Esta Segunda Generación tuvo su máximo apogeo en los años de transición de la década de los 30 a los 40. Otra importante muestra colectiva de esta época fue la Primera Exposición de Arte Moderno que tuvo lugar en 1937 y que demostró la fuerza del movimiento. A medida que se multiplican las exposiciones de arte cubano hacia fines de la década el cuarenta

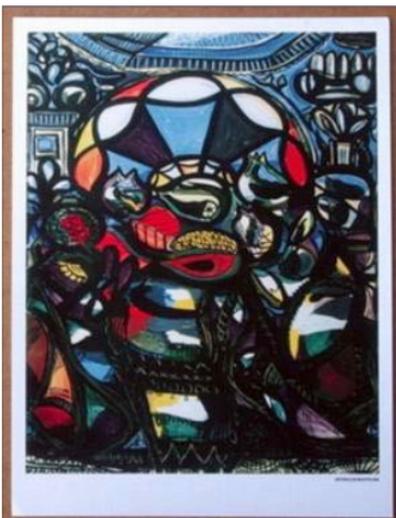
la crítica de arte se convierte poco a poco en una actividad independiente. Tal como afirma Juan Martínez:

“Hasta entonces los críticos más destacados -Alejo Carpentier, Martí Casanovas y Jorge Mañach- eran sobre todo literatos. Durante los años 40 Guy Pérez Cisneros, José Gómez Sicré y Luis Soto Sagarra, entre otros empezaron a escribir exclusivamente de arte. Sus ensayos en libros y revistas (...) iniciaron el proceso de definir el movimiento modernista en Cuba. Sin embargo las revistas literarias y los escritores siguieron desempeñando un papel importante en la promoción del arte cubano moderno. La segunda generación de vanguardistas cubanos, la de los años 40, encontró un firme respaldo en las revistas literarias dirigidas por el poeta Lezama Lima” (1996: 89).

El auge de la plástica cubana de aquellos años culminó con la exposición que el MOMA organizó en 1944 con el título “Pintores Cubanos Modernos” y la adquisición de obras por el museo neoyorquino. Pero hacia la década del 50 aparece un intento por posicionar una nueva mirada centrada en una visión que permita actualizar los códigos pictóricos:

“La abstracción predominará en todas sus variantes en la isla con pioneros como Darie, Carreño, Soldevilla y Martínez Pedro (...) además del cultivo de la abstracción en sentido puro, se produjo un efecto multiplicador en gran parte de la pintura del momento. Autores de sobrado acento figurativo como Portocarrero, Mariano y otras figuras cardinales, matizarán sus composiciones con esta orientación de la época” (Matamorros Tuma 2006: 155).

En este contexto, desde su primera entrega en la primavera de 1944, *Orígenes* conformará un espacio para el diálogo con la producción visual de la época. De hecho, en uno de los avisos impresos en la última página de la revista, en las ediciones entre 1950 y 1952, podía leerse:



“Suscríbase a *Orígenes* (...) con portadas y reproducciones de los mejores pintores”. Al revisar rápidamente las publicaciones notamos que esos “mejores pintores”, o al menos aquellos cuyas reproducciones aparecen con mayor frecuencia, son Peláez, Portocarrero y

Figura 2 Amelia Peláez. Naturaleza Muerta, 1941



Figura 3 René Portocarrero. Interior del cerro, 1943

Mariano (Figuras 2 y 3). Tal como sostiene Adelaida de Juan, “Se trata de tres de los nombres capitales que le dieron un rostro reconocido y reconocible a la plástica cubana a partir de la década de los cuarenta” (1944).

abstracción geométrica, informalismo, elaboración de signos mítico-religiosos de marcado sincretismo.” (De Juan 1944).

Otros pintores importantes tendrán lugar también en *Orígenes*: Víctor Manuel, Pogo-lotti, Lam, Fayad, Bermúdez, Carreño, Diago (Figuras 4 y 5). Se trata de una variedad de estilos que da cuenta de la extensión del arte plástico en la Cuba de la época: “figurativismo, elementos surrealistas,



Figura 4 Wifredo Lam.  
Flor Luna, 1950



Figura 5 Mario Carreño. Escena caribeña, 1948

## La crítica de arte en *Orígenes*

Pero *Orígenes* no abrió sólo un espacio para la circulación de obras, sino que también facilitó la presencia de la crítica de arte. El mismo Lezama, Rodríguez Feo y Pérez Cisneros, entre otros, se dedicaron a la indagación sobre la plástica cubana en varios de sus artículos. Con motivo de una exposición de Portocarrero en la Universidad de La Habana dirá Pérez Cisneros en el primer número de *Orígenes*: “¿Cómo definir la emoción que nos sobrecogió al entrar en la salita, baja de techo, apretada de paredes recamada como mitra de obispo por los óleos del pintor? (...) cuajan en ese dibujo y ese color (...) los barrios del cerro, lo criollo y los recuerdos de infancia y la Biblia” (1944: 40). En el mismo número de la revista se referirá también Pérez Cisneros a la obra de Diago de la siguiente manera:

“Con gusto damos el espaldarazo al joven artista que muy pronto ha de saber agrupar en sano rebaño, esos mil ángulos agudos, agitados e indisciplinados, que erizan sus óleos y sus guaches, desbordantes de color, materia aún bruta, que ahora le huyen como liebres ligeras, pero que están destinados, ello es evidente, a servirle de rimas riquísimas para futuras prosas plásticas” (1944: 40).

La crítica de Pérez Cisneros contribuiría al impulso de la cultura plástica en Cuba. Su estilo apuntaba a la búsqueda de un concepto artístico de la obra que indague sobre la motivación creadora.

Un estilo diferente será el de Lezama Lima. En el número veintitrés de *Orígenes*, Lezama, refiriéndose a la obra de Lozano y Mariano, despliega su particular vuelo literario para despertar imágenes poéticas que median entre la obra de arte y el lector. Así, dirá Lezama:

“Mariano saca sus figuras de fondos azules, cobaltos o ceruleos; parte del poco de realidad y termina en la composición del cuadro (...) no se trata de mudar de piel como la serpiente de cristal ni tampoco de endurecer el peto como la tortuga (...) en diez años de trabajo sus adquisiciones no le producen pereza, sus logros no parecen convertirse en la piedra de espera (...) en uno de sus cuadros que ahora exhibe, un festival de negros, el pintor tenía que enfrentarse con las excesivas exigencias de cada una de las figuras que parecían tirar de su *momento*, de su temporalidad en el desfile” (1949: 44).

Por su parte, Rodríguez Feo, en el cuarto número de *Orígenes* hará referencia a una exposición de Mariano que había tenido lugar en el Lyceum Lawn Tennis Club en 1944. Allí, Rodríguez Feo además de circunscribir la obra de Mariano en términos de “originalidad”, “sentido pictórico” y “conquista del color”, promulgará una suerte de declaración de principios acerca de la función de la crítica de arte en Cuba:

“Las estéticas, así como las doctrinas políticas y económicas, son el depurado jugo de una larga fermentación. La tierra, el clima y el carácter que definen una estética alemana o española no pueden reproducirse aquí. Por eso resulta fútil y estéril acudir a estéticas extranjeras para explicar nuestra pintura como ya han hecho tantos críticos cubanos. La estética no es algo desligado de la obra de arte (...) esta estética nos la darán los pintores cubanos con sus obras, cada día más numerosas (...) nuestros pintores inconscientemente están destruyendo las viejas pautas europeas (...) Mariano y otros pintores cubanos están creando una nueva estética, pero hasta que ésta no se realice, nosotros debemos silenciarnos.” (1944: 45).

Como vemos, estilos y miradas diferentes sobre la producción simbólica de la Cuba de la época recorrieron las páginas de *Orígenes*. La revista recogió en gran medida la diversidad en que se expresaron artísticamente aquellos días. Todo ello en aquella Cuba sumida en la corrupción y el crimen, hizo de *Orígenes* un oasis tan difícil como necesario de dignidad y resistencia. Es posible entender el fin de *Orígenes* como la crisis de un proyecto cultural que había cumplido su función, que mostraba signos de agotamiento y que sobre todo existió en los años de turbulencia política que precedieron a la toma de poder por las fuerzas revolucionarias.

Con la desvinculación de Rodríguez Feo en 1954, *Orígenes* quedó condenada a muerte. Principalmente porque no hay quien sufrague los costos, pero también porque el viaje ha sido agotador y la realidad cubana comenzará a temblar desde sus raíces más profundas. *Orígenes* dejó en Cuba un sello, una marca que transformó profundamente el semblante de la cultura cubana al proponerle un espacio para la reflexión sobre el arte y la literatura.

Al decir de Lezama: “Más de una vez afirmé que *Orígenes* no era una generación, sino un estado poético que podía abarcar varias generaciones. Es la vuelta a los orígenes. Como decía Nietzsche, “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos” (Esteban 2002: 158).

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Cantón Navarro, J.** (2000) *Historia de Cuba. El desafío del yugo y la estrella*. Cuba: SIMAR.
- De Juan, A.** (1944) *La plástica cubana en Orígenes*. Palabras inaugurales de la exposición “Las flechas de su propia estela”, abierta el 27 de junio de 1944 en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, La Habana.
- Esteban, A., Salvador, A.** (2002) *Antología de la poesía cubana*. Madrid: Verbum.
- Fernández Retamar, R.** (1966) “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba”, en *Cuadernos Americanos*. Nº 6. Vol. CXUX, noviembre-diciembre.
- Lezama Lima, J.** (1949) “Lozano y Mariano”, en *Orígenes*. Nº 23. La Habana.
- Martínez, J.** (1996) “Una introducción a la pintura cubana moderna: 1927-1950” en M. L.

Borras. *Cuba siglo XX: modernidad y sincretismo*. Catálogo de la exposición itinerante Centro Atlántico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria Tabapress y Fundació La Caixa, Palma.

**Matamoros Tuma, C.** (2006) “Wilfredo Lam y el siglo XX cubano: modernidades, postmodernidades, utopías” en *Arte de Cuba*. Brasilia: Centro Cultural Banco de Brasil.

**Pérez Cisneros, G.** (1944) “Lo atlántico en Portocarrero” en *Orígenes*. N° 1. La Habana. “Diago” en *Orígenes*. N° 1. La Habana.

**Rodríguez Feo, J.** (1944) “La obra de Mariano y su nueva estética” en *Orígenes*. La Habana.

**Uribe, M.** (1989) *Revista Orígenes. Introducción*. España: Ediciones del Equilibrista y Turner Libros.

## **Mara Steiner**

es Licenciada y Profesora Superior en Artes. MA (Master of Arts, JTS, N. York). Doctoranda en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Docente de la Cátedra de Sociología y Antropología del Arte (UBA). Profesora asociada de Historia del Arte del Siglo XX (UP) y profesora adjunta de Semiótica I y II (UB). Diversas publicaciones en medios especializados. marasteiner04@yahoo.com.ar

# Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción

*Florencia Suárez Guerrini*

---

A fines de los años cuarenta, el arte contemporáneo se manifestó como un objeto de difícil definición para la crítica de arte argentina. Las discrepancias y la falta de precisión que pueden observarse en los textos de la época, especialmente en las atribuciones dadas por la crítica a los términos *moderno*, *contemporáneo* y *nuevo*, exponen un conflicto a la hora de discernir el perfil del arte del presente. Desde esta perspectiva, las discrepancias responderían a las lecturas que los críticos pudieron hacer de los relatos del arte europeo que circularon en Buenos Aires durante la segunda posguerra europea, en forma de exposiciones y de textos publicados en la prensa gráfica. Relatos que, a su vez, fueron reinterpretados al incorporarse en un sistema artístico en proceso de transformación, tanto en el nivel de producción de obra como de de la crítica en tanto institución.

**Palabras clave:** moderno - contemporáneo - crítica - arte argentino - arte francés

## **Modern, contemporary, recent. Argentine art between the School of Paris and the abstraction**

At the end of forties, contemporary art appeared as a difficult object to define to Argentine art criticism. Discrepancies and lack of precision that can be observed in several critical texts, show a conflict when critics had to discern a contemporary art profile in the production *of* the present time. This paper explores these divergences as reading effects that critics could be done of some stories-narratives of European art that circulated in Buenos Aires through exhibitions and publications, during second Post-War. At the same time, those stories were integrated into an artistic system in transformation process, such as the domain of production art work as the institution of the art criticism.

**Palabras clave:** presente - crítica - representaciones - arte contemporáneo

## **La crítica frente al campo expandido del arte contemporáneo**

En mayo de 1949, a un año de haberse realizado el primero de los congresos fundadores de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y a un mes de celebrarse el segundo, Jorge Romero Brest hace una interven-

ción virtual en esa reunión de entendidos desde *Ver y Estimar: Cuadernos de crítica artística*, revista que él había fundado un año antes y que dirigía desde entonces.

El Primer Congreso Internacional de Críticos de Arte tuvo lugar en la sede de la Unesco, en París, del 21 al 28 de junio. Presidido por el belga Paul Fierens, el italiano Lionello Venturi, los franceses Jean Cassou, Raymond Cogniat, (¿Pierre?) Dalloz, y Simone Gille Delafon; los ingleses Herbert Read y Denys Sutton, el estadounidense James Johnson Sweeny y el checo Václav M. Nebesky, contó también con la participación de algunos representantes de la Unesco y críticos de diversos países. Los aspectos vinculados con las consecuencias de la guerra y la dirección que debía tomar el arte a partir de la liberación de París, sintetizados en el debate abstracción figuración, ocuparon la mayor parte del temario. En este marco, las relaciones del arte con la sociedad y el deber moral del crítico, investido de una función democratizadora en la administración del arte, fueron algunos de los tópicos que los congresistas abordaron en discursos que enunciaban una visión emancipadora.[1]

Romero Brest celebró que el encuentro hubiera permitido sentar las bases para la organización gremial de los críticos; tratar cuestiones educativas y establecer vínculos internacionales entre los colegas. También valoró positivamente la resolución de que cada país formara una comisión para *dilucidar* las causas históricas, sociales y psicológicas que habían provocado el surgimiento local del *fenómeno abstracto*. En tanto la decisión era sintomática de los debates que atravesaban el mundo intelectual y artístico de la época, era un tema del que los críticos debían encargarse.

Sin embargo, la reunión de especialistas no había considerado lo que, en su opinión, constituía el principal problema que atravesaba el ejercicio de la crítica: el establecimiento de métodos rápidos y con rigor teórico que permitieran atender el presente con urgencia.[2] En la medida de que, a diferencia de la historia del arte, “la crítica muere más hondamente en el cuerpo vivo de la realidad”, los problemas que debía plantearse un Congreso Internacional de Críticos de Arte, eran aún “más delicados” y debían atenderse de inmediato.[3]

Mientras que los críticos europeos centraban la discusión de la abstracción en su relación con tópicos como el nacionalismo y el realismo, el crítico argentino reclamaba la atención sobre los aspectos que determinan el juicio crítico, sus “modos de formulación” y la generación de una terminología especializada, que contribuyera a una formación profesional basada en conocimientos más teóricos que técnicos.[4]

Desde sus inicios en la crítica de arte, en los años treinta, Romero Brest otorgaba al crítico el rol de guía del público para enfrentar y ayudar en la

comprensión de las tendencias contemporáneas. Achicar la distancia entre el público y el arte nuevo y llevar adelante una función orientadora en este sentido, son las funciones que resumen su perspectiva del ejercicio de la crítica, sustentada en un compromiso de tipo ético.

Sin embargo, como se ha observado antes, a mediados de los años cuarenta habían surgido en Argentina movimientos vanguardistas de tendencia abstracta, sobre los que Romero Brest no emitirá juicio hasta varios años después. Si bien la suspensión del juicio, –momentáneo o permanente–, puede admitirse dentro de los comportamientos *esperados* de la práctica crítica, especialmente respecto de la producción artística contemporánea, resulta elocuente frente al reclamo que el crítico dirige al Congreso. Podría pensarse, entonces, que en el horizonte de esos reclamos, el interés por “dilucidar el fenómeno abstracto” y por proveer al juicio crítico de herramientas teóricas, estaba el propósito de hacerse de un aparato crítico para empezar a pronunciarse.

Hacia 1948, el panorama de las artes visuales en Buenos Aires era prolífico y dinámico. La oferta de exposiciones en instituciones oficiales, galerías comerciales y espacios alternativos, como asociaciones y centros educativos, había tenido un crecimiento notable en los últimos años. En un año el número de exposiciones en galerías había aumentado de 200 a 500. La expansión del circuito artístico complicaba el ejercicio de la crítica especializada, que era demandada a actuar en forma urgente y diversificada. Sobre este tema, comenta el crítico de la revista *Lyra*, Eduardo Eiriz Maglione:

“Grosso modo, calcúlese que, en la ciudad de Buenos Aires, durante la temporada artística de 1948, realizáronse 600 exposiciones (30 quincenalmente) de pintura, escultura, grabado, cerámica y escenografía; las que suman 12.000 obras, aproximadamente. (Escribimos esta nota entre pilas de catálogos). Cada lunes, sofocábase la gente para poder asistir a seis o siete ‘vernissages’... ¡Y cuántos nuevos salones innecesarios! ¡600 exposiciones! ¡Ni en París! Muchas de ellas pasaron desapercibidas, casi desapercibidas o sin pena ni gloria.”[5]

En su balance de la temporada artística de 1948, el crítico de *Lyra* consideraba que el “número abrumador de exposiciones”, y la heterogeneidad de lo que se mostraba, ocasionaba que la oferta superara la demanda y que indefectiblemente provocara la desvalorización de la obra. Opinaba que “sin predominio de lo bueno”, la pluralidad de la propuesta fomentaba “el mal gusto”, perjudicaba al “verdadero artista” y desorientaba al público. El volumen y la variedad de lo exhibido lo llevaron a reclamar medida a los directores de galerías e instituciones:

“Conviene reprimir la muestra prematura, contener la vanidad, frenar las impacencias, aplacar la fiebre exhibicionista, seleccionar las muestras... Tal maremagnum atosiga a la crítica. Ningún crítico puede estudiar, seriamente, 600 exposiciones por año. Tal baraúnda aturde, atolondra, desconcierta. (*sic*)”[6]

Sin duda, la “fiebre exhibicionista” de la temporada, tal como la describe Eiriz Maglione, generaba no sólo la desorientación del público, sino también la del crítico. Por su parte, Alvar Nuñez, crítico de la revista *Saber Vivir*, reconoce positivamente la intensidad de la temporada 1948, dada por la magnitud de la producción artística local como por la importación de muestras extranjeras, que “se ofrecen al consenso del público y de la crítica”. [7]

Las exposiciones que llegaron a Buenos Aires, entre 1946 y 1948, procedentes de Bélgica, Italia, Francia y España, anunciadas como de arte moderno o contemporáneo, generaron grandes expectativas entre la crítica local y especulaciones acerca del lugar que podría ocupar la ciudad en el contexto del arte internacional. Si bien algunos críticos aceptaron sin objeciones esos envíos, el sector más representativo impugnó la atribución de modernidad o contemporaneidad de las exposiciones, por la presencia o la ausencia de ciertas figuras. En general, los cuestionamientos hechos por la crítica detractora estaban fundados en el canon modernista del arte europeo y tomaron a la Escuela de París como el modelo ejemplar del arte del presente. [8]

Con excepción de las muestras individuales, promovidas en general por las galerías comerciales, un porcentaje significativo de las exposiciones de arte argentino que tuvieron lugar en Buenos Aires, en el mismo año, se inscriben desde su título en el horizonte de la producción moderna, contemporánea o nueva. En principio, el uso alternativo que hace la crítica de la época de los términos *moderno* y *contemporáneo*, que parece reemplazar a la anterior de *arte viviente*, opera dentro del mismo campo semántico suscribiéndose a una temporalidad, el presente, y enunciando una distancia respecto de un pasado o una tradición, el *arte extemporáneo*. De ahí que, también aparezcan asociados a otros términos como *actual*, *reciente* y *de hoy*. Aunque, como veremos, estos últimos tendrán otras atribuciones.

### **Entre la Escuela de París y la abstracción concreta**

“Y puesto que la responsabilidad de la organización recaía en el señor Romero Brest, nada más lógico que recurriera a los artistas de su última predilección –pues faltan varios que fueron, alguna vez, sus predilectos– para que no lo defraudaran o para no defraudarse. A pesar de estas ausencias, no hay duda de que el organizador sabe ir a lo seguro, según se infiere de la importancia del conjunto expuesto. En cuestiones de arte, siempre

es más seguro restringirse. Lo contrario importaría cumplir una engorrosa tarea de exploración con todas las eventualidades propias del caso.”[9]

La lectura que hizo Alvar Nuñez de la “Exposición de Artistas Argentinos Contemporáneos”, organizada por Romero Brest en mayo de 1948, en la galería Van Riel, no sólo insinúa un cuestionamiento a los criterios de selección del crítico en funciones de curador, sino además muestra que nociones como *riesgo* o *aventura*, frecuentes en la crítica de la época, formaban parte del horizonte de expectativas del arte contemporáneo.

El crítico había convocado para la exposición a catorce de los veintidós pintores, erigidos cuatro años antes por Julio Payró en emblemas de la modernidad. A la selección hecha por Payró, integrada por Basaldúa, Battle Planas, Butler, Del Prete, Forner, Gómez Cornet, Larco y Victorica, entre otros, sumó algunos pintores como Berni y Urruchúa; los grabadores Bellocq, Rebuffo y Riganelli, y los escultores Bigatti, Fioravanti e Yrurtia. [10] Los convocados, reconocidos en el medio argentino como los renovadores de los años veinte y treinta, en tanto representantes de la Escuela de París o del realismo social, estaban lejos de suponer algún riesgo hacia fines de los años cuarenta. Sin duda, esta posición consolidada orientaba el comentario de Alvar Nuñez, que más que dirigirse a la calidad de las obras mostradas, un criterio normativo de la época, apuntaba al repertorio previsible y poco arriesgado de Romero Brest.

Un año más tarde, Beatriz Huberman, crítica de *Ver y Estimar* y discípula de Romero Brest, tildó de “anacrónicas” a las obras que fueron mostradas en la exposición “Pintores Argentinos Contemporáneos”, en la galería Kraft. En su mayoría, las obras respondían al mismo grupo de *contemporáneos* seleccionados por el director de la revista un año antes. Horacio Butler y Juan Del Prete figuraron entre los pocos que Huberman rescató del anacronismo y, en ambos casos, fue la tendencia a la planimetría y a la abstracción de sus trabajos lo que, a su juicio, permitía ubicarlos en las “corrientes nuevas de la pintura”. [11]

El plantel de *artistas argentinos contemporáneos* se mantuvo con pocas modificaciones en las dos ediciones siguientes de los salones Kraft. Sobre el salón de 1950, donde se reunieron obras de Berni, March, Basaldúa, Spilimbergo y Butler, entre otros, Huberman volvió a referirse en los mismos términos. Esta vez, no sólo destacó la escasa o nula contemporaneidad del conjunto, sino también marcó un límite temporal a partir del cual remontaba la vigencia de esas obras quince años atrás.

Por su parte, en el balance de 1948, Alvar Nuñez establecía un contraste cualitativo entre dos grupos de la escena contemporánea: de un lado ubicó a los artistas a los que atribuía cierto conformismo y una tendencia a la “obra reposada”, pero a quienes reconocía también ser la prueba “del

estado de nuestra plástica”. Se refería así a los *artistas argentinos contemporáneos* mencionados antes.[12] A ellos confrontó los que “sistemáticamente se ubican en el lado opuesto” y con ello aludía en términos generales al Movimiento de Arte Concreto-Invención, con sus desprendimientos, a propósito de sus apariciones públicas ese año, en el *Salón de Otoño* y en el *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no-figurativo* (SNR).

Ésta y otras señales dan cuenta no sólo del replanteo alrededor del perfil del arte contemporáneo argentino, sino además de los términos en los que discurre el replanteo, entre un estilo cuya validez no se pone en duda, porque cuenta con una trayectoria probada, y otro que, al mismo tiempo que genera interrogantes, se proyecta hacia el futuro. No obstante, los dos casos implican ambigüedades para la crítica. Los estilos reunidos en la Escuela de París argentina, vinculados a las vanguardias históricas, ya están integrados a las instituciones del sistema artístico, en los salones, el coleccionismo, el mercado y la crítica. En este sentido, no es su validez en términos de calidad, como se señaló, lo que críticos como Huberman y Nuñez estarían cuestionando, sino más bien, su eficacia actual como arte transgresor.

Como vemos, también es el momento en que la crítica empieza un proceso de reconocimiento de la abstracción constructiva y, aun cuando todavía muestra cierta reticencia frente al nuevo estilo, que por oposición al anterior, asoma como renovador, inconformista y novedoso, el uso de estas mismas categorías relacionales implica una valoración positiva que enuncia un sentido superador. En definitiva, es en la abstracción constructiva donde la crítica identifica el carácter transgresor del arte actual y donde avizora el del futuro.

Las discrepancias que aparecen en las atribuciones de contemporaneidad a ciertas obras o artistas de la época, delinean horizontes de referencia diferentes. Cada uno de esos horizontes sostiene un modelo ejemplar del propio tiempo, un ajuste entre tiempo y estilo, sincrónico al momento de la escritura.

La imposibilidad de definir el espesor del presente, y de limitarlo a un instante preciso, aparece como un problema para la operación histórica (Le Goff 2005: 177). En el caso del discurso de la crítica de arte, que opera exclusivamente sobre la actualidad, el presente se vuelve aún más denso, cada vez que tiene que definir la contemporaneidad de sus objetos. *Arte contemporáneo* se perfila, así, como una categoría que no sólo restringe una temporalidad, el presente, y un estilo, la abstracción (Danto 1999), también exige una posición dentro de una escala de valores (*más o mejor* que), regulada por el propio sistema de la crítica de arte.

La crítica que ese mismo año escribió Damián Bayón sobre el SNR, en *Ver y Estimar*, interesa no sólo porque podría considerarse una excepción dentro de la casi nula repercusión que tuvo la exposición en la prensa, sino también porque muestra que la falta de tratamiento del arte concreto en los medios, no se debía tanto a la indiferencia de la crítica como, quizás, al carácter problemático que le suponía abordar el arte *reciente*. La nota comienza de la siguiente manera:

“Nadie ha podido hablar nunca del arte que le es contemporáneo con plena ecuanimidad. De los antiguos sólo conocemos los grandes nombres, los que han conseguido pasar por la malla del juicio de las distintas épocas. A los otros, a la gran masa de los artistas mediocres los ignoramos y no nos plantean problemas de crítica.”[13]

Una década más tarde, el historiador y crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu, marcaba en el SNR un punto de inflexión, a partir del cual el arte no figurativo adquiere “personería en nuestro país y comienza, de manera ya decisiva, su conquista de adeptos y cultores entre las nuevas promociones”. [14] Córdova Iturburu se refirió a la exposición como un conjunto numeroso de artistas enrolados en la abstracción, que iban desde filiaciones post-cubistas a la no-figuración, entre los que situó a la Asociación de Arte Concreto Invención y al Movimiento Madí.

Algunos artistas del movimiento concreto argentino, expositores en el SNR, habían participado un mes antes en el 3º Salon des Réalités Nouvelles, una asociación francesa fundada por un grupo de artistas en 1946, que se había impuesto el objetivo de organizar exposiciones, en Francia y en el extranjero, “de obras de arte comúnmente llamadas arte concreto, no figurativo o arte abstracto, es decir, un arte totalmente desvinculado de la visión directa y de la interpretación de la naturaleza”. [15] El grupo Réalités Nouvelles establecía una filiación directa con el movimiento Abstraction-Création de la década del treinta. A través de esta alusión, reponía la antigua dicotomía entre arte abstracto y arte concreto, basada en la oposición entre un estilo que parte de la naturaleza y que llega a la abstracción por un proceso de simplificación, de otro que se configura directamente con recursos del lenguaje plástico y que se presenta exento de cualquier relación con la naturaleza.

El Salón marcó un hito en la historia de la abstracción geométrica francesa porque por primera vez, después de la Liberación, fueron exhibidas obras de Arp, Mondrian, Kandinsky, Pevsner, Sonia y Robert Delaunay, Sophie Tauber-Arp y Auguste Herbin, entre otros. En sus comienzos, el Salón fue rechazado por un sector dominante de la crítica francesa, que vio en la abstracción una tendencia sospechosa y contraria a toda definición de arte nacional, que en sus parámetros encarnaba el arte francés anterior a la guerra. Concretamente, ese sector de la crítica identificaba el arte moderno

francés con el estilo amalgamado en la Escuela de París. Esta posición se insertaba en los debates sostenidos por artistas e intelectuales, comentados al inicio del trabajo, acerca de cuál sería la tendencia artística representativa del mundo contemporáneo, una vez terminada la guerra.

La crítica argentina no hizo comentarios sobre la participación argentina en el salón parisino, ni sobre la recepción positiva que la presentación de Madí, con la pintura de marco recortado y la escultura articulada, tuvieron en la crítica francesa.[16] La exposición de Van Riel también pasó casi desapercibida. Como señaló Córdova Iturburu, el movimiento concreto, que había dado sus primeras señales de su existencia en 1944, no fue un tema estable para la crítica hasta 1948.

Con transcripciones textuales de los manifiestos —o en otros términos, de la *palabra* del artista-, y con relatos genealógicos propuestos por los mismos miembros del movimiento, el arte concreto hizo sus primeras apariciones en la prensa. En los comienzos, la crítica se refirió a él como tendencia nueva, actual o reciente, mientras que los calificativos *contemporáneo* y *moderno*, fueron reservados para las obras cuyos productores contaban con una trayectoria conocida.[17]

En la crítica de *Ver y Estimar*, Bayón describió el panorama artístico de 1948 como un escenario invadido por manifestaciones de todo tipo, desde “inocentes tentativas de automatismo hasta complejas teorías que parecen casi científicas”. Consideraba que el desarrollo de la imprenta y de los medios de reproducción había contribuido a la proliferación de imágenes y a la circulación de los manifiestos “más o menos lúcidos y justificados”, que emiten las camarillas de artistas para comunicarse con el mundo. Con los nuevos modos de producción y de circulación confirmaba que el arte había perdido su “antigua vigencia social” y, ante esta evidencia, aconseja al crítico abstenerse de tomar partido, para así lograr una explicación histórica y conceptual de las nuevas corrientes.

Aunque la mayoría optó por una posición mesurada, el impacto que supuso el advenimiento de la vanguardia concreta generó algunos enfrentamientos en la crítica argentina. La cautela que Bayón sugería a los críticos se enfrentó, por ejemplo, a la del crítico y escritor Juan Jacobo Bajarlía, que a raíz de la presentación de los argentinos en el Salón parisino, y anticipándose a la exposición de Van Riel, había lanzado a modo de advertencia que todo aquel que se opusiera a la “revolución en el arte”, estaría asumiendo una actitud negativa. Entre sus declaraciones había postulado que sólo la invención, en sus consecuencias dialécticas, dará, de ahora en adelante, un arte neohumanista” (Rossi 2006).[18]

Bajarlía era miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto Invención y, desde entonces, acompañaba al grupo dando apoyo intelectual

a sus presentaciones públicas. Propuso una genealogía que situó al Movimiento en relación con el relato de la abstracción europea y fue el primero en arriesgar un análisis de los nuevos recursos plásticos que ponía en escena. No obstante, adoptó el rol de “crítico de vanguardia” (Cauquelin 2002) o “de soutien” (*Thibaudet 1939*), en la medida en que defendió al Movimiento desde *adentro*, y su palabra fue parte interesada en la discusión, más cerca del lugar del artista, que del crítico que se asume como juez imparcial.[19]

Como discípulo de Romero Brest, Bayón confrontó la postura comprometida de Bajarlía y puso de manifiesto que, para él, la crítica era en una actividad especialmente intelectual, cuyo ejercicio consistía en “discutir los problemas en el plano de las ideas”, lo que no implicaba “oponerse ni adoptar una posición reaccionaria”, como pretendía su adversario, ni tampoco quedarse en silencio como había decidido hacer su maestro.

Así, para encarar la crítica del arte nuevo, Bayón retomó la clasificación postulada por la agrupación francesa del SNR que distinguía dos tendencias del arte concreto: una caliente, instintiva y más libre, y otra fría, racional y austera. La *abstraction chaude* y la *abstraction froide*, con Kandinsky y Mondrian, como respectivas cabezas de serie, reemplazaron la antigua dualidad entre figuración y abstracción, que dominó los años inmediatos de la posguerra. De la exposición, destacó la presentación de la Asociación Arte Concreto-Invención sobre el Movimiento Madí, y, entre aquellos, apenas rescató a Maldonado, Iommi y Hlito, y a Espinosa y a Girola, en segundo término.

Para dar cuenta de las obras, puso en evidencia tanto su conocimiento de la historia del arte moderno europeo, y en particular de la vanguardia abstracta, como de los autores que habían intentado proporcionar una explicación teórica, invocando como recurso de autoridad los textos *Abstraction, création*, de Naum Gabo (1932) y *Abstract and Surrealist. Art in America*, de Sidney Janis (1944), operaciones que además de dar sustento a sus argumentaciones lo colocaban en el lugar del crítico informado. Si bien la evaluación final de la exposición no fue positiva, puede reconocerse en el texto de Bayón el primer intento de formulación de un juicio crítico sobre el movimiento que supuso una enunciación *imparcial*[20], y quizás por este motivo tenga el mérito de haber instalado el problema del movimiento concreto como un tema de debate de la crítica.

### **Crítica argentina con acento francés**

Junto con las transformaciones que se dieron en el plano de la producción artística, las diversas interpretaciones del arte contemporáneo estuvieron también condicionadas por las determinaciones *institucionales* que regularon la práctica de la crítica (Chartier 1992). En los años previos a su formalización institucional, en 1950, aun cuando no existían reglas ex-

plícitas que normalizaran el ejercicio crítico, en algunos procedimientos relativamente estables pueden señalar modos de concebir la práctica.

La mayoría de las veces se trataba de una *crítica humanista*[21], que intentaba rastrear en las obras factores psicológicos o biográficos del artista, en convivencia con una *crítica estilística*, que buscaba al artista detrás de la obra, por medio de la identificación de elementos del lenguaje plástico y de procedimientos de ejecución específicos y recurrentes. La *plasticidad*, identificada con ciertos temas y con una aplicación de los recursos plásticos (factura, línea, color, pincelada, etc.), era valorada por los dos tipos de crítica como una evidencia del alejamiento de la representación mimética y, de esta manera, como una marca de expresión subjetiva (Aumont 1992), de gestualidad, o de manifestación de la individualidad creadora.

En recursos de estilo como la deformación de las figuras, la crítica solía observar indicios de expresividad y de la individualidad creadora, a la vez que podía encontrar marcas de una producción acorde con el relato del arte moderno prescripto por la crítica francesa. En cierto sentido, el carácter relativamente conservador de la crítica de entonces, que hacia el final de la década del cuarenta seguía tomando a la Escuela de París y al corpus de artistas asociados con ella: Picasso, Matisse, Gauguin, Cézanne, Bonnard, etc, como referente indiscutible de la actualidad artística, podría explicar su resistencia o la toma de distancia inicial frente al movimiento concreto. En la Escuela hacía confluír un conjunto de cualidades estéticas y morales: modernidad, elegancia, humanismo, espiritualidad y universalidad, entre otras, que por añadidura solía extender además al pasado y al presente de toda la cultura francesa. Tal era el caso, por ejemplo, de Julio Payró, una de las voces de autoridad que, desde la revista *Sur*, solía aludir a la cultura francesa como sinónimo de tradición universal y presentar al arte francés como una síntesis perfecta de sensualismo, gracia y racionalidad.[22]

Desde esta perspectiva, las secciones de artes plásticas en revistas y en la prensa privilegiaron la presencia de los pintores *modernos* de Payró y de los artistas *contemporáneos* de Romero Brest. Sin asumir riesgos extremos en sus apreciaciones, y acomodándose al relato canónico del arte francés, que promediando el siglo XX era garantía de un modernismo medido, la crítica respondía así a la oferta estilística que tenía a disposición y que, por otra parte, le era funcional a su ejercicio.[23]

La francofilia, valor especialmente cultivado por la intelectualidad argentina, se fue intensificando durante la segunda guerra europea y, en particular, en ocasión de ciertos acontecimientos centrales como la invasión nazi de París, registrado por la prensa local como un atentado contra la cultura universal. Cuestiones como la función del artista y del crítico, y otros temas que dominaron la agenda europea de posguerra, fueron co-

mentados en el país a la luz de la coyuntura política y, como vimos al principio, abordados en ocasión del foro internacional de la crítica de arte por una publicación especializada.

No obstante, las vías de ingreso de los temas de la actualidad artística internacional también fueron un condicionante decisivo de las lecturas que pudieron hacer los críticos argentinos. Las intervenciones de los escritores, historiadores y críticos franceses, como Jean Paulhan, Raymond Cogniat, Jean Cassou y Bernard Dorival, en revistas culturales, de artes plásticas o de interés general (*Sur*, *Cabalgata* y *Saber Vivir*, por ejemplo), consolidaron buena parte del horizonte de referencias estéticas durante la década. Los críticos que tuvieron mayor presencia en la prensa argentina defendieron una posición nacionalista del arte de antes de la guerra, encumbrado en la Escuela de París y, como contraparte, desatendieron las nuevas tendencias nucleadas en el Salón de Réalités Nouvelles (Leeman 2010).

Como ha señalado Andrea Giunta, hasta que en 1949 no hace su entrada en la escena del arte argentino el crítico belga León Degand, la recepción de la abstracción constructiva tuvo un destino incierto. Hasta entonces, las referencias al arte francés estuvieron reguladas por figuras como Jean Cassou que, en 1947, había sido designado director del recientemente fundado Museo Nacional de Arte Moderno, y se dedicaba a la formación y difusión de la colección de “*l’art vivant*” de los últimos cincuenta años, con obras de Matisse, Picasso, Duchamp, Kandinsky, Leger y Max Ernst, entre otros. Cassou y otras figuras de la crítica francesa que para Serge Guilbaut, citado por la autora, “desconocían el arte emergente en la escena francesa y estaban lejos de representar las fuerzas vivas de ese momento”, detentaba en el medio argentino la palabra autorizada sobre el arte moderno que era identificado con el francés.[24]

En este sentido, la tesis que Cogniat sintetizó en “Las tres caras del arte contemporáneo”, publicada en *Cabalgata*, en Buenos Aires, en 1946, quizás también haya operado como una de las claves para interpretar el presente del arte argentino. En ese texto, Cogniat clasificó el arte contemporáneo en tres vertientes: la que deriva del impresionismo, todavía subordinada a la representación mimética; una tendencia intermedia, que pese a estar menos sujeta a la mimesis, todavía parte de la naturaleza para desfigurarla, y la vía más extrema, la del arte concreto, que aborda el cuadro como un objeto plástico nuevo, elaborado con formas y colores, sin ninguna referencia al mundo.

En la predicción que hacia el final arroja Cogniat sobre el porvenir del arte contemporáneo, la segunda tendencia es la triunfante. En su opinión, el “rigor” y la “austeridad de forma” del arte concreto, de difícil acceso

para un público “poco acostumbrado a cosa tan despojada e intransigente”, es el que tiene menos chance de trascender.[25]

Sin duda, tanto como el despliegue interno del sistema artístico argentino, las perspectivas de lectura que entraban por la vía de la crítica francesa dificultaban el abordaje crítico del arte concreto. En su breve comentario sobre las obras, las observaciones que introduce Bayón acerca del SNR, ponen en evidencia la fisura que abre la abstracción concreta en el sistema de la crítica. La “gracia” que rescata de la pintura de Maldonado y la falta de emoción que nota en la pintura de Espinosa, constituyen signos de una crítica humanista, aún vigente, que sigue buscando en las obras las marcas físicas del artista.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Otros temas tratados en el Congreso fueron la ubicación y repatriación de obras de arte; las cuestiones relativas a la legislación patrimonial y los derechos de autor y el nacionalismo en el arte. Acta del Primer Congreso de Críticos de Arte en la Casona de la Unesco, en *Premier Congrès International des Critiques d'Art. Maison de l'Unesco, Paris, 21-28 juin 1948*. Archivos de la UNESCO, AC/Conf.1/1, Paris le 12 août, disponible en <http://unesdoc.unesco.org>.

[2] Romero Brest había participado como crítico en el periódico socialista *La Vanguardia* y en el antifascista *Argentina Libre*, pero desde fines de la década del 30 su preocupación pasaba especialmente por sentar las bases para la función profesional. En el artículo (2008) “Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina”, publicado por la revista *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, abordé inicialmente la trayectoria seguida por Romero Brest para formular un andamiaje teórico y metodológico destinado a la crítica de arte. Sobre el mismo tema puede consultarse el artículo de Bermejo, T. (2008) “El juicio del ojo y el poder de la palabra: los escritos de Jorge Romero Brest en 1940” en A. Giunta y L. Malosetti Costa (comp.) *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

[3] El juicio de Romero Brest sobre el Congreso de Críticos en París apareció en el artículo “Dos Congresos”, con la firma de la Dirección. La nota comienza con un comentario sobre el XVI Congreso Internacional de Historia del Arte, en Lisboa y Oporto, encuentro que, como el de críticos, operó también como un espacio para restablecer los vínculos internacionales del mundo de la cultura después de la guerra. (1949) Dirección. “Dos Congresos”. *Ver y Estimar*. N° 10. Buenos Aires. 1-4.

[4] *Ibidem*.

[5] Eiriz Maglione, E. (1948) “1948 artístico”, en *Lyra*. N° 63-64. Año VI. Buenos Aires. s/n. El aumento exponencial de exhibiciones a lo largo de la década del cuarenta puede verificarse también en los diez números del Anuario *Plástica* (1939-1948), publicados en Buenos Aires, por Ediciones Plástica, bajo la dirección de Oscar Pécora y Ricardo Bernárdez.

[6] *Ibidem*.

[7] Las críticas de Alvar Nuñez se publicaban en “Exposiciones”, una sección fija de la revista de interés general *Saber Vivir*. Nuñez, A. “La plástica en 1948”. *Exposiciones. Saber Vivir*. N° 83. Año VII. Buenos Aires. 59-60.

[8] La Exposición de arte Belga Moderno, de 1946, la de Arte Español Contemporáneo, de 1947, y la de Arte Belga Contemporáneo, de 1948, se presentaron en el Museo Nacional de Bellas Artes; la Exposición de arte italiano moderno en la galería Müller, en 1947; y de Pintura Francesa Moderna en Witcomb, en 1947. Una referencia a algunas de estas exposiciones puede encontrarse en Bermejo, T. (2005) “El segundo ‘desembarco’”. La Exposición de Arte

Español Contemporáneo (Buenos Aires, 1947)” en Y. Aznar y D.B. Wechsler (comp.) *La memoria compartida*. Buenos Aires: Paidós. 189-221.

[9] Nuñez, A. Art. cit. El comentario supone una noción de contemporaneidad que implica cierta imprevisibilidad, marcando una distancia respecto de aquello que es asumido como el lugar de la certeza y la seguridad. En este sentido, es corriente que en los textos críticos de la época aparezcan términos como riesgo, peligro y aventura, en referencia al arte que se describe como novedoso y que en este momento es asociado a la producción moderna o contemporánea.

[10] “Obras de artistas argentinos contemporáneos”, Galería Van Riel, Buenos Aires, del 10 al 22 de mayo de 1948, cat. exp. Sobre los criterios que guiaron a Payró en la construcción de esa serie, véase Wechsler, D.B. (2006) “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de la “pintura viviente” en *Estudios e Investigaciones, Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró*”. N° 10, presentado en febrero de 2000. De la selección hecha por Payró en (1944) *Veintidós pintores, facetas del arte argentino* (Buenos Aires: Poseidón), Romero Brest excluye de la exposición a Cochet, Ballester Peña, Borges, Pacenza, Trabucco, Badi y Spilimbergo. Centurión y Pettoruti fueron convocados, pero según Romero Brest “se excusaron” por no poder participar, junto con la pintora Lía Correa Morales de Yrurtia; los escultores: Bigatti, Falcini, Fioravanti, Yrurtia y Musso y a los grabadores: Sergi y Antonio. Romero Brest, J. (1948) “Obras de artistas argentinos contemporáneos” en *Ver y Estimar*. N° 2. Buenos Aires. 66-68.

[11] Huberman, B. (1949) “Pintores argentinos contemporáneos” en *Ver y Estimar*. N° 11-12. Buenos Aires. 44-45. Según el catálogo de la exposición los artistas que participaron del salón de 1949 en Kraft fueron Battle Planas, Basaldúa, Berni, Bonome, Borges, Butler, Castagna, Castagnino, Centurión, Daneri, de Larrañaga, Diomedes, Gómez Cornet, Larco, Soldi, Policastro, Tiglio, Diomedes, Dominguez Neira, Forner, Presas, Urruchúa y Victorica, entre otros. “Exposición de obras de pintores argentinos contemporáneos” Salón Kraft, del 23 de junio al 8 de julio de 1949. Buenos Aires: Amigos del Libro, cat. de exp.

[12] Alvar Nuñez identifica al grupo como los artistas que solían participar de los salones Palanza y Kraft. Nuñez, A. Art.cit.

[13] Bayón, D. (1948) “Crítica. Arte abstracto, concreto, no figurativo” en *Ver y Estimar*. N° 6. Buenos Aires. 60-62.

[14] El *Salón Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no-figurativo* se presentó en la galería Van Riel, en septiembre de 1948. Para Córdoba Iturburu, además del Salón “Exposición de Arte Belga Contemporáneo” y “De Manet a nuestros días”, celebradas en el Museo Nacional de Bellas Artes, sucesivamente en los años 1948 y 1949, contribuyeron a acelerar el proceso de producción y recepción del arte abstracto en el ámbito argentino. Córdoba Iturburu, C. (1958) *La Pintura Argentina del Siglo Veinte*. Buenos Aires: Editorial Atlántida. 208-209.

[15] En el momento en que surge el SNR, para la crítica más conservadora, la Escuela de París seguía siendo el modelo artístico apropiado para esos tiempos, en tanto operaba como un símbolo universal de la vigencia de la tradición cultural francesa. Ante las polémicas que desataba el término concreto y para prevenir futuras acusaciones por la falta de contacto con *lo real*, la asociación, que en un principio promovió la abstracción geométrica y racionalista, como estrategia política optó por asumir el nombre de “nuevas realidades” y por un criterio más amplio que daba apertura a distintas manifestaciones de la abstracción.[15] La siguiente maniobra, decisiva para la consolidación del proyecto, fue la convocatoria internacional puesta en práctica a partir de 1948, ocasión que permitió la participación de los artistas argentinos. D’Orgeval, D. (2000) “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l’art concret” en *Art Concret*. Mouans-Sartoux: Espace de l’Art Concret. 24-40.

[16] Más allá de que las repercusiones de la crítica francesa parecen reducirse sólo al artículo escrito por Pierre Descargues, se destaca el acontecimiento por la alta circulación y el reconocimiento en el medio de la revista *Arts* donde fue publicado “Le groupe d’avant-garde Madi”, *Arts*. París. 23 de julio de 1948.

[17] Mientras el crítico francés Pierre Descargues había hecho un comentario elogioso sobre la participación argentina en el Salón (Descargues, Art. cit.), para la crítica local la participación argentina pasó inadvertida. Los pocos comentarios que hasta el momento habían hecho referencia al movimiento abstracto argentino, procedían de Edgar Bayley, en la revista *Orientación*, en 1946, de R. Brughetti, en la revista *Cabalgata*, en 1946, y de Juan Jacobo Bajaría, en el diario *Clarín*, en 1947. Bayley y Bajaría eran miembros activos de la vanguardia argentina, por lo tanto, eran “parte interesada” y su palabra no tenía el lugar de la del crítico

imparcial. Por el otro lado, la posición de Brughetti tampoco era clara en ese entonces. En la misma revista, y dos números antes de publicarse su extenso artículo sobre las exposiciones del Movimiento Madí y de la Asociación Arte Concreto Invención, “Un mundo más puro y sencillo”, en el número 4 de *Cabalgata*, había manifestado a propósito de una exposición de Luis Centurión: “¡Cuidado, empero! Me temo que en muchos jóvenes anide un nuevo academismo, esta vez de índole abstractista y surrealista, igualmente funesto.” Brughetti, R. (1946) *Cabalgata*. N° 2. Buenos Aires. 5.

[18] Las declaraciones de Bajarlúa fueron pronunciadas en (1948) *Contemporánea, la revolución en el arte*. N° 1. Buenos Aires, bajo el título “Manifiesto”. Citado en Rossi 2006: 35-55. Sobre el mismo tema consultarse también Rossi 2007: 243-257.

[19] Analicé las figuras del crítico en un trabajo anterior: Suárez Guerrini 2010.

[20] *Ibidem*.

[21] Aplique la noción de “crítica humanista” en el mismo sentido que Agustín Martínez lo hace con la crítica literaria moderna brasileña (1920-1945), cuando, retomando la clasificación de Alceu Amoroso Lima (“*Evolução da Crítica no Brasil*”, 1959), la define como un tipo de crítica que otorga un papel central a las “determinaciones de la subjetividad individual como entidad creadora”; la vida personal y la psicología del autor se vuelven decisivas en el proceso de producción artística y se asume su manifestación en la obra acabada. Mondonga Teles, G. (org.) (1980) *Teoría, Crítica e Historia Literaria*. Río de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos/Brasília, INL, citado por Martínez, A. (1995) *Metacrítica: Problemas de la historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y Brasil*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.

[22] La estimación de Payró por el arte y la cultura franceses puede comprobarse en: Payró, J. (1947) “Los pintores franceses y el estilo del siglo XX” en *Sur*. N° 147-149. Buenos Aires. 393-403. El artículo es ilustrado con reproducciones de obras de Bonnard, Roualt, Dufy, Matisse, Braque, Léger, Lhote y Marchand, procedentes del propio Archivo Payró.

[23] Suárez Guerrini, art.cit.

[24] La afirmación de Serge Guilbaut respecto de la posición crítica de Cassou es tomada por Andrea Giunta del artículo (1991) “Rideau d’art et rideau de fer: Perspectives de la critique d’art en 1948” en E. Charrière, C. Quéloz y D. Schwarz (eds.) *Extra Muros: Art suisse contemporain*. La Chaux-de-Fonds: Musée de Beaux-Arts. 93-115. Citado por A. Giunta (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós. 71.

[25] *Ibidem*.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

**Aumont, J.** (1992) “El papel del arte”, en *La imagen*, Barcelona: Paidós.

**Cauqueline, A.** (2002) *L’art contemporain. El arte contemporáneo*. Mexico DF.: Publicaciones Cruz,

**D’Orgeval, D.** (2000) “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l’art concret”, *Art Concret*, Mouans-Sartoux: Espace de l’Art Concret.

**Le Goff, J.** (2005) *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Buenos Aires: Paidós Surcos.

**Leeman, R.** (2010). *Le critique, l’art et l’histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

**Rossi, C.** (2006) “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, en *Separata*. N°11. Año VI. Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario.

\_\_\_\_\_(2007) “Ganas de discutir. Polémicas sobre el arte abstracto en los primeros 50s.”, ponencia presentada en las *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*. UBA.

**Suárez Guerrini, F.** (2010) “Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional”, en *Figuraciones, teoría y crítica de artes*. N°8. Año V. Área Transdepartamental de Crítica de Arte, IUNA. Buenos Aires.

**Thibaudet, A.** (1939) *Réflexions sur la critique*. Paris: Gallimard.

## **Florencia Suárez Guerrini**

es Licenciada en Historia de las Artes Visuales (UNLP) y doctoranda en Historia del Arte (UBA). Docente en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte (IUNA). Becaria de investigación y miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Desarrolló proyectos de investigación sobre arte argentino subsidiados por Fundación Antorchas (2000), Fondo Nacional de las Artes (2003) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005). Es autora de “A la deriva del arte moderno en La Plata. La irrupción del *MAN* en el medio local” y “Nuevos modos de producción artística. El arte argentino de los ‘60” (Museo Provincial de Bellas Artes, Bs.As., 2004) y co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales* (Bs. As.: Asunto impreso, 2003). E-mail: fsuarezguerrini@gmail.com



# Pasado, presente y futuro en la crítica de arte argentina de comienzos de los años sesenta

*Berenice Gustavino*

---

La preocupación por el pasado no es un imperativo propio del ejercicio de la crítica de arte que se encuentra, al contrario, ligada a los tiempos cortos de la actualidad y a la agenda de actividades artísticas. Presuponemos que cuando la crítica necesita referirse a categorías que ordenen y transformen en inteligible el pasado recurre a la historia del arte y a las categorías elaboradas por ella. Sin embargo, en un conjunto de textos sobre arte argentino publicados entre 1960-1963, vemos cómo la crítica avanza sobre el territorio de incumbencia de la historia del arte, proponiendo períodos y esgrimiendo, para esto, criterios de discriminación, interesada en establecer cierto orden, incluso, sobre el presente.

**Palabras clave:** crítica de arte - historia del arte - Argentina - temporalidad - periodización <sup>↑</sup>

## **Past, present and future on the Argentinian art criticism of the early sixties**

Worry about the past is not an inner imperative of the arts criticism activity, which is found, on the opposite, linked to the short times of actuality and to the artistic activities agenda. We suppose that when the criticism needs to refer to categories which order and transform the past into something intelligible it turns to the history of arts and its categories. Nevertheless, we can observe in a group of texts about Argentinian art published among 1960-1963 a criticism advance towards a zone of concern of the history of arts proposing periods and, for these, delivering a discrimination criteria interested in establishing certain order, even about the present.

**Palabras clave:** art criticism - art history - Argentine - temporality - periodization <sup>↑</sup>

## **Pasado, presente y futuro en la crítica de arte argentina de comienzos de los años sesenta[1]**

A comienzos de los años sesenta, los textos de crítica de arte argentina se pueblan de variados intentos de organizar el tiempo. Reaparecen periodizaciones ya elaboradas por la historia del arte local y tentativas nuevas de establecer un orden en los acontecimientos artísticos de las últimas dé-

cadras. Este ejercicio la lleva a establecer hipótesis sobre lo que podríamos llamar una “temporalidad de ritmo variable” y a afirmar, entre otras cosas, que el tiempo del arte se ha acelerado.

### **La aceleración del tiempo histórico**

El testimonio sobre la experiencia de un tiempo acelerado a comienzos y durante los años sesenta no es exclusivo de los textos de crítica de arte. Así lo señalan autoras como Silvia Sigal (1991) o Claudia Gilman (2003) cuando estudian el período. En sus trabajos, la aceleración del tiempo histórico es un rasgo más de lo que podríamos llamar “estilo de época”[2] vigente en la década. Para Sigal, durante los sesenta, “el país entra en esa aceleración del tiempo histórico de los *sixties*, ampliando el foco de mirada tanto cultural como política” (1991: 192), mientras que para Gilman, “En esa época, según manifiestos y declaraciones que proliferaron entonces, la lógica de la historia parecía ineluctable, y su modo de temporalidad se expresaba por la emergencia de *tiemposrápidos*, cuya mejor metáfora es la del *carrofuriosodelahistoria*, que atropellaba a los tibios en su inevitable paso.” (2003: 37). Para Gilman la “aceleración del tiempo” es producto de una interpretación de la historia que se expresa, por ejemplo, en la construcción de ciertas metáforas, mientras que para Sigal, la aceleración del tiempo histórico posee, más bien, el carácter de un acontecimiento.

Por su parte, Andrea Giunta sostiene que “los sesenta se recortan con los rasgos de la confianza en una progresiva transformación social propia del relato modernista de la historia” (2001: 22). Sin ser una caracterización exclusiva del proceso argentino, para Giunta ésta se combina con los postulados del desarrollismo que impregnó las políticas de promoción artística en el país, asociando las nociones de industrialización, progreso científico y modernización cultural.

Analizando la crítica francesa del período, Richard Leeman también identifica referencias a la aceleración del tiempo histórico en los textos del crítico francés Pierre Restany[3] y las vincula con la historia de la expresión, que habría sido popularizada por Daniel Halévy en *Essaisurl'ac-célérationdel'histoire* de 1948, reeditado en 1961, y que devendría lugar común del discurso político.

Desde la teoría de la historia, autores como Reinhart Koselleck o François Hartog sostienen que es la modernidad la que hace posible que la experiencia del tiempo se exprese en términos de “aceleración”. Para Koselleck, la aceleración surge con la Revolución Francesa y el Iluminismo, inaugurando una experiencia particular del tiempo, en la que el pasado y el futuro se redefinen, así como las expectativas creadas en torno a ellos. Si hasta ese momento, la noción de tiempo permanecía ligada al pensamiento de la Iglesia, era estática y su aceleración sólo podía ser interpretada como la reducción del tiempo de espera del juicio final, a fines del siglo XVIII, la

experiencia del tiempo supone un futuro que se presenta ligado al progreso, que permite la elaboración de pronósticos a largo plazo, y transforma la aceleración en la noción histórica de la esperanza. (Koselleck, 2000: 52). En otros términos: “L’accélération du temps, jadis catégorie eschatologique, devient au XVIII siècle matière à planification terrestre, -y agregabien avant que la technique n’œuvre complètement le champ d’expérience convenant à l’accélération.” (2000: 32). La categoría de aceleración se pone en relación con su contrario, la de retardo, y ambas van a modificar los ritmos variables de las relaciones entre el pasado y el futuro.

Así, y dejando esta revisión solo a título de introducción, vemos que la aceleración del tiempo histórico es entendida de modos diversos según la posición de observación[4] que ocupen los autores. Aquí tomo la noción de Sergio Moyinedo, desarrollada a partir de la distinción de Niklas Luhman entre *observadordeprimerorden* y *observadoresegundoorden*. A cada una de estas figuras le corresponde un funcionamiento semiótico diferente: el observador de primer orden “habita el mundo de las cosas”, un mundo transparente, sin mediaciones. Mientras que el observador de segundo orden es un “observador de observaciones”, y su posición implica un desplazamiento espacio-temporal con respecto al espectador u observador de primer orden. Así, para los autores antes mencionados, observadores de segundo orden, la aceleración es definida como “categoría” según Koselleck, como “imagen” y “sentimiento” según Hartog, “lugar común” para Leeman, es “metáfora” para Sigal. Mientras que, para los críticos, observadores de primer orden que no pueden percibir el carácter tópico de la noción, ésta es presentada como un hecho, como un rasgo efectivo de la contemporaneidad, que puede ser descripto y datado.

### **El nuevo ritmo –acelerado- del arte argentino**

En 1960 tienen lugar la exposición *150 año sde arte argentino*, que conmemora el Sesquicentenario de la revolución de Mayo en el Museo Nacional de Bellas Artes, y la *Primeraexposicióninternacionaldeartemoderno* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El recién creado Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella entrega su primer premio, en un certamen que tendrá lugar una vez por año, hasta 1966. En 1961, la Embajada Argentina en Brasil realiza la exposición de arte argentino contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y Argentina participa en la VI Bienal de San Pablo, en la que Alicia Pernalba recibe el Gran Premio de escultura. En 1962, Antonio Berni recibe el Primer Premio de Grabado en la XXXI Bienal de Venecia y se realiza la Primera Bienal Americana de Arte Kaiser, en la provincia de Córdoba.

El año terminado en cero del cambio de década, el carácter histórico y retrospectivo de algunas de estas exposiciones y las que presentan una mirada global sobre la producción reciente, promueven la aparición de

críticas que se presentan bajo la forma de balances de la historia del arte argentino y, concluyen, generalmente, con diagnósticos sobre su estado actual y predicciones sobre su futuro. Algunas de estas exposiciones permiten, también, ver expuestas obras argentinas recientes junto a los envíos de otros países, hecho que propicia las comparaciones y la evaluación de la producción nacional. En la argumentación de los autores, estos eventos se transforman en pruebas que testimonian el cambio de velocidad que está experimentando la escena artística local, que habría tomado varios años en gestarse.

En el catálogo de la exposición *150 años de arte argentino*, exhibición que se propuso representar, como afirma Fabiana Serviddio, la totalidad de “nada más ni nada menos que la historia del arte argentino a partir de la independencia de la nación” (2009: 36), Cayetano Córdova Iturburu afirma:

Los movimientos modernos argentinos (...) fueron surgiendo entre nosotros (...) con un retraso, cada vez menos considerable desde luego, respecto de los movimientos análogos ocurridos en el resto del mundo. Este retraso, puede afirmarse sin reserva alguna, ha desaparecido en nuestros días. A partir de 1944 (...) las artes visuales, en nuestro país, se desenvuelven con el mismo ritmo que preside el desarrollo de análogas disciplinas en el resto del mundo. (...) Las grandes tendencias actuales de la no figuración (...) tiene(n) entre nuestros artistas representantes cuyo espíritu y cuya visión no son menos actuales y calificados (...) que los del cualquier otro país de la tierra.[5]

En el mismo catálogo, Samuel Paz describe la escena nacional en estos términos:

Las generaciones se agolpan y parecen confundirse. En estos últimos años se suceden las exposiciones con más frecuencia, el público interesado es mayor y aún más numerosa es la gran masa de público curiosa por el arte contemporáneo que visita los museos. (...).

Lo que llamo aventura se ha instaurado en nuestro país y en estos años, nuestros artistas se encuentran abocados a planteos que tienen una efervescencia universal de candente actualidad.[6]

En un artículo publicado en *Artes y letras argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, Hugo Parpagnoli pasa revista a las diferentes salas de esa exposición para detenerse en la última, que muestra, siguiendo el mismo criterio cronológico del resto de la exposición, el arte más reciente, aquel producido entre los años 1950-1960. La curaduría de esa última sala estuvo a cargo de Samuel Paz y en su propuesta, como señala Serviddio,

“salían triunfantes el informalismo y el grupo denominado de los Siete Pintores Abstractos” (2009: 41). Frente a las obras de pintores como Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Alberto Greco, Rómulo Macció o Kazuya Sakai, Parpagnoli escribe que esa sala muestra un “período de desarrollo acelerado con notable aumento en el número de artistas y la promoción de las nuevas generaciones” y, agrega, “Si, de pronto, saltamos a la sección de la muestra (...) que corresponde a los últimos 10 años vemos en qué medida y qué velozmente las cosas han cambiado.”[7]

¿Qué significa «aceleración» para estos autores? Se trata de un aumento en la velocidad de producción de los acontecimientos que los críticos señalan recurriendo a un vocabulario heterogéneo y metafórico en el que se combinan referencias a la dupla tiempo/espacio, con variaciones según se enfatice uno u otro componente del par. La percepción de este cambio, implica, además, la caracterización de una velocidad del tiempo previa, «no acelerada», frente a la cual se definen las características del presente.

No podemos desprender una única definición del fenómeno y los críticos no se preocupan por explicitarla, lo que la confirma como “lugar común”[8]. La aceleración aparece según qué estén observando en un momento preciso, ya sea el estado del mundo o del arte. Así, Guillermo De Torre se refiere a un “tiempo histórico acelerado”[9] que conduciría a una aceleración del tiempo artístico, mientras que María Laura San Martín habla de la “aceleración del ritmo de la época”[10] que tiene como correlato la aceleración de los procesos artísticos. Por su parte, Parpagnoli se refiere a la aceleración o activación del movimiento plástico y no relaciona este fenómeno con eventos históricos o con un estado del mundo particular. Para Ernesto Schóo, por su parte, es la “aceleración en la difusión de novedades” la que conduce a la cosmopolitización del arte y los artistas[11].

Las apreciaciones sobre este fenómeno deben ser puestas en relación con otros lugares comunes de la crítica del período como el de la “puesta al día” y el de la “internacionalización” del arte argentino. Uno pone el acento en el desplazamiento en el tiempo y la segunda en el espacio, y el vocabulario de la crítica se puebla, así, de términos que describen los efectos de este cambio de velocidad: se habla de mutación, catástrofe, activación; del presente se dice que es apremiante, vertiginoso e implacable; y muchos textos se proponen como herramientas ofrecidas a la comprensión de la Babel artística contemporánea. La afirmación de un cambio de velocidad en el ritmo del tiempo se apoya en la idea de una evolución progresiva del arte, sometida a una lógica universal y se desprende de la comparación con un pasado, de ritmo lento, y con un tiempo extranjero, en particular europeo, que es el que dictaría la marcha correcta de la evolución. Dice, por ejemplo, Parpagnoli comparando el arte argentino del siglo XIX y de las primeras décadas del XX con la pintura europea, que éste

“aparece como la expresión de habitantes de otro planeta más que de otra época”[12], conjugando ambas referencias al espacio y al tiempo del arte.

En la tematización del ritmo del tiempo se activan, por un lado, las referencias a lo que podríamos llamar, según la fórmula de Denis Rolland (2000), el “modelo francés” aún en vigencia, que hace pasar el eje del arte por ese país y que constituye, como reconoce Diana Wechsler en la literatura crítica de los años 20, un tópico permanente en la crítica argentina (2003: 91) y, por otro lado, la terminología ligada a los proyectos institucionales que promovieron el “internacionalismo” analizado por Giunta (2001). Referirse al cambio de velocidad del tiempo pone en evidencia, también, una concepción del arte sometido a una lógica universal, y es la evidencia de la “no-simultaneidad en la simultaneidad” (Koselleck: 280) la que hace posible la definición de los pares de oposición progresar/permanecer (conservar) - alcanzar (recuperar)/retrasar (disminuir, frenar).

No sólo la temporalidad (antes lenta, ahora acelerada) define el arte argentino, sino también el *lugar* que ocupe en el espacio, en la geografía, según se ubique cerca o lejos de los centros europeos. Así, el arte local fue, hasta ahora, una expresión provinciana, insular, mientras que el presente tiende a cerrar la brecha, acercándolo al europeo. En un autor como Jorge Romero Brest, la descripción de este cambio adquiere el tono de un nacimiento: se trata de romper “las corazas provinciales”[13], la “costra de insularidad espiritual.”[14]. Encontramos expresiones como “ponerse en camino”[15], “comenzar a ascender”[16], “incorporarse”[17], “colocarse en el plano del arte”[18], que dan forma a la idea de cambio y transformación, definida siempre en relación con algo preexistente y al que se le otorga carácter prescriptivo.

En cierto modo, a comienzos de los sesenta, este cambio se interpreta como “natural” y se reivindica, incluso, como un derecho adquirido. La idea que lo sustenta es la de la filiación de la tradición local con la europea, que los críticos se ocupan de actualizar y reforzar.[19] Dice Córdova Iturburu:

Somos hijos, el hecho es incontrovertible, de esa cultura [la europea], su consecuencia, y no creo que podamos, ni tenemos por qué intentarlo, aspirar a otra cosa que a ser, en arte, una expresión de esa cultura, como lo somos en el de las instituciones políticas o en los ámbitos del pensamiento y de la técnica.[20]

Y Parpagnoli: “Venimos de la gran casta del mediterráneo europeo, somos los depositarios directos de esa tradición hebreo-greco-latina. Sería insólito que renegásemos de tal estirpe”. [21]

Este cambio de velocidad que la crítica comprueba en el presente implica, con variaciones según el autor, “quemar etapas”[22] y estar a la par de las corrientes universales (Delarte, sin firma[23]). Siguiendo el razonamiento de los críticos, la nueva velocidad del tiempo asegura la puesta al día del arte local, corrige las demoras históricas, cierra una brecha y permite predecir un futuro de visibilidad internacional, en sincronía con el ritmo de los grandes centros. Presenta la oportunidad de alejarse de ciertos rasgos conocidos, como la importación y la copia, el carácter especular de la producción local con respecto a la europea, la falta de audacia, el carácter provinciano, etc., que son evaluados negativamente, y es experimentada, en general, con entusiasmo, como una posibilidad que no se puede dejar pasar.

El fenómeno va, sin embargo, a dividir posiciones entre los críticos. Mientras Romero Brest o Parpagnoli[24] se proclaman optimistas frente a ella, otros como Brughetti[25] van a mostrarse cautos en particular con respecto a la participación del informalismo en este proceso, estilo del que desconfían y que interpretan como parte de una moda, disponible para artistas “no auténticos”.

### **Indicadores del cambio de ritmo**

Los elementos del presente y del pasado reciente que la crítica observa para afirmar que el tiempo se ha acelerado pertenecen a dos órdenes: el institucional y el estilístico. En un artículo de Parpagnoli que citamos antes, titulado, significativamente, “La pintura. Los artistas argentinos al día”, el autor explica:

En los últimos cinco años se han estrechado aceleradamente las vinculaciones físicas con Europa y Estados Unidos y se ha intensificado la colaboración que los organismos privados y oficiales prestan a los artistas. Los premios importantes, las becas, los empréstitos, constituyen una ayuda efectiva, no solo un honor. La acción de las galerías y colecciones particulares, la mayor importancia de la crítica, la propaganda o autopropaganda bien organizada, la multiplicación de los grupos plásticos, las mesas redondas, discusiones insidias y panegíricos, componen una escena excitante”. [26]

Así es descripta la actualidad del medio artístico, que el crítico denomina “ambiente”. El ambiente o el medio es una variable que la historia del arte argentino considera desde sus orígenes, como puede observarse en la historiografía local (en las obras de Eduardo Schiaffino, por ejemplo). El ambiente compromete datos del clima y del paisaje y, en los textos que analizamos, privilegia la observación de las instituciones de promoción del arte. Si, en el origen, o sea durante las décadas posteriores a la revolución de Mayo, el “ambiente” había sido poco propicio e incluso hostil al desarrollo del arte, el ambiente contemporáneo ha llegado a su

madurez[27], dicen los críticos, y se vuelve favorable, en particular, a los jóvenes artistas[28].

Otro elemento que los críticos observan es el estilo contemporáneo, que se analiza en términos de lenguaje. El informalismo, como una tendencia dentro de la no-figuración, es la vía que asegura el ingreso del arte argentino a la dimensión internacional[29]. Dominar el estilo es, para los críticos, hablar el mismo lenguaje que hablan los centros exportadores de arte[30]. Ese dominio de un lenguaje común pone a los artistas en igualdad de condiciones con sus pares extranjeros y los libera de otro temor de la crítica, el folclorismo.

Así, leemos cómo Parpagnoli, luego de presentar la lista de artistas extranjeros participantes en la *Primera exposición internacional de arte moderno* de 1960, en la que incluye a los franceses Bernard Buffet, Jean Fautrier y Pierre Soulages y a los italianos Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova y Alberto Burri, entre muchos otros, afirma que “se puede olvidar la procedencia, no mirar los rótulos y, al contrario, dejarse arrastrar con sencillez por la atracción de las obras. Se tendrá la sorpresa de no poder distinguir siempre el cuadro argentino del francés o el italiano”[31].

Por su parte, Schóo afirma, respondiendo a una encuesta sobre “el momento actual del arte argentino” en 1963, que es “imposible distinguir hoy, plásticamente hablando, ‘lo argentino’ mediante el ejercicio de lo pintoresco exterior, es decir, mediante la representación de gauchos, indios y señoras tomando mate.”[32].

Aquí se produce un desplazamiento interesante con respecto a los problemas de la importación de fórmulas extranjeras, la copia, la repetición[33], el reflejo[34], acusaciones que los críticos hacen al arte argentino del pasado, ya que el informalismo es rápidamente incorporado y practicado por los artistas locales, sin la “demora” de décadas que los críticos reconocen en la introducción de estilos anteriores. Entonces, si bien no puede decirse que este estilo sea “original”, al menos no es anacrónico y demuestra una apertura a la novedad, ausente en otras épocas, que la crítica celebra[35].

Otro ritmo es detectado por la crítica, que excede a este estilo en particular y, también, los límites locales del problema. La sucesión estilística es alterada por la aceleración de los tiempos en la actualidad y los estilos empiezan, ya sea a convivir, ya sea a reemplazarse vertiginosamente. Así, leemos: “La misma rapidez de mutación permite que lo nuevo se alterne con lo apenas anterior y ambos con lo más viejo, sin que todavía se haya ido del todo lo tradicional y planeando encima el temor a la aparición insólita de lo novísimo”[36].

## Datar la aceleración para organizar el pasado y para predecir el futuro

La detección de un ritmo nuevo del arte como una característica del presente, va ligada al reconocimiento de cierta discontinuidad con respecto a momentos precedentes, frente a los que se definen las características del actual. Como mencionábamos al comienzo, en la revisión del arte de las últimas décadas se recurre a distintas periodizaciones, algunas de ellas ya establecidas por la historiografía argentina[37], y la datación del fenómeno de la aceleración desencadena la elaboración de otras, que varían según el autor.

Cuando los textos comentan el arte argentino remontándose hasta comienzos del siglo XX, la primera parte del siglo se organiza en décadas y es el año 1924 el que rompe ese ritmo. Asociado habitualmente a la renovación del lenguaje mediante la introducción de las novedades vanguardistas con el retorno de Europa de algunos artistas y la creación del periódico *Martín Fierro*, 1924 es una fecha clave para Parpagnoli, quien, sin embargo, prefiere observar la creación de instituciones de apoyo a las artes antes que las variables estilísticas. Para este autor, ciertos eventos localizados alrededor de ese año estarían inaugurando, sino el período de aceleración, un nuevo ritmo y un surgimiento, diferentes a todos los momentos previos del arte nacional.

Otra demarcación, que responde a criterios históricos y no artísticos, es indicada recurriendo al año 1945[38]. Para Guillermo de Torre, por ejemplo, es el fin de la segunda guerra mundial el que marca el inicio de un tiempo acelerado, ritmo nuevo que no compete solo a Argentina sino que indica la evolución general de las artes plásticas y que el autor no asocia, especialmente, con cambios a nivel estilístico. Para Córdova Iturburu, en cambio, son el año 1944 y las tendencias concretas locales vinculadas a la abstracción internacional las que inician el cambio que va a marcar el fin de una temporalidad signada por el retraso. Cuando se trata de datar, específicamente, el cambio de velocidad del tiempo del arte local y las modificaciones del “ambiente”, Romero Brest y Parpagnoli[39] coinciden en señalar el inicio “hace diez años”, aunque para el segundo, el año 1955 marque un refuerzo en la tendencia, desencadenada por la finalización de la “década peronista”. Un criterio de demarcación internacional, se conjuga así con un hito de la historia local y deja ver la posición del crítico que desde las páginas de la revista *Sur* denuncia la “vulgaridad” de los últimos diez años e interpreta la clausura de esa etapa como la llegada de un tiempo nuevo.

Posible efecto del “empequeñecimiento del mundo”, mencionado también por los críticos, el origen de la aceleración permanece difuso y su datación varía según los indicadores observados. Se articulan, así, criterios

desprendidos de la cronología (la década, el lustro), se conjugan criterios estilísticos (aparición de nuevos lenguajes), institucionales y económicos (las características del medio) y sociológicos (nuevas características del público, mayor cantidad de artistas). El cambio de ritmo es, más bien, producto de una sumatoria de eventos (institucionales y estilísticos) que los críticos ordenan en sus textos, retrospectivamente, siguiendo una lógica finalista.

La nueva velocidad del tiempo es el rasgo del presente y por eso mismo, el período está aún abierto y los críticos se reconocen actores en él. La determinación de un pasado distinto del presente, lleva, en la misma lógica, a prestar atención al futuro del arte local, que en los textos de la crítica se carga de augurios y valoraciones positivas. Un ejercicio de prospectiva en el que se conjugan expectativas localizables en un amplio registro que va, del cumplimiento de la promesa del internacionalismo al nuevo rol del país como exportador de cultura.

Todavía en 1965, la “Declaración de propósitos” del MAN (Movimiento Arte Nuevo)[40], se abre con una afirmación sobre la aceleración de los cambios históricos, situación que explica el surgimiento de un “arte nuevo, acorde con la época”. Sin embargo, en dos libros publicados hacia fines de la década, *Panoramadelapinturaargentinacontemporánea* (Buenos Aires: Paidós, 1967) de Aldo Pellegrini y *ElarteenArgentina. Últimas décadas* (Buenos Aires: Paidós, 1969) de Romero Brest no hay rastros de una periodización basada en esta experiencia del tiempo acelerado. El primero no recurre a la cronología para organizar su estudio sino a la sucesión de estilos y de personalidades. Al referirse a los primeros años de la década, Pellegrini identifica varias tendencias y con respecto al informalismo dice que, si bien tuvo un impacto impresionante, “Poco de positivo ha quedado de ese tumulto fugaz” (79). Romero Brest, por su parte, divide su estudio en dos etapas: la primera que va de 1945 a 1963; y la segunda, “desde 1963”. En la primera no se registra la existencia de etapas intermedias y ninguna indicación de la existencia de sub etapas demarcadas por los años 1950 o 1955.

Aunque los nombres que firman tanto las críticas de aparición en la prensa como los textos de catálogos, los “panoramas” y las historias del arte se repitan, y sea difícil, como señala Giunta, establecer una distinción neta entre críticos e historiadores y no se pueda, incluso, hablar de “historiadores del arte” en el período (2001: 157), se reconocen modos distintos de organizar y caracterizar el tiempo. El fenómeno de la aceleración, al no estar designando un conjunto de rasgos estilísticos y al no apoyarse en eventos precisos, se diluye cuando se diluye como experiencia del tiempo presente de los críticos y no los sobrevive, no se instala como un criterio útil a la demarcación o caracterización, por ejemplo, de un período.

Para finalizar, vemos que con la aparición en sus textos de una terminología en la que proliferan las referencias al tiempo y al espacio, a la velocidad y a la mutación, la crítica contribuye a la creación de un “imaginario” en consonancia con otros discursos de la época como señalan las autoras citadas el comienzo de este trabajo.

En la preocupación por el ritmo del tiempo recurrente entre los críticos del período se pone en evidencia tanto una concepción finalista de la historia como la vigencia de un modelo europeo que funcionaría, aún, dictando los parámetros de evaluación del arte local y definiendo la velocidad correcta de la historia. Queda por analizar, de aquí en más, en qué momento estas representaciones pierden vigencia y porqué, para saber cuales otras vienen a reemplazarlas y qué concepción del paso del tiempo se desprende de ellas.

---

## Notas <sup>↑</sup>

- [1] La presentación de este trabajo en el marco del 2do Atelier internacional sobre crítica de arte (La Plata y Buenos Aires, septiembre 2010) fue posible gracias a la beca de cotutela internacional destinada a la movilidad otorgada por l'École Doctoral ALL-SHS de la Universidad Rennes 2, Bretaña, Francia.
- [2] Según lo desarrollan Traversa, O. y Steimberg, O. (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel.
- [3] Por ejemplo, en el artículo “Panorama internacional de la critique d'art contemporaine” publicado en la revista *Domus*, n°401, Abril 1963, 28-32.
- [4] Moyinedo, Sergio (2008) “¿Cuándo hay arte?”. Determinaciones discursivas de la circulación artística”. Tesis de Maestría, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Inédito.
- [5] AAVV (1960) Catálogo de la exposición, *150 años de arte argentino*, Buenos Aires: Comisión nacional ejecutiva para la conmemoración del 150° aniversario de la Revolución de Mayo, Museo Nacional de Bellas Artes. Sin paginar.
- [6] *Ibidem*.
- [7] Parpagnoli, H. (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día” en *Artesyletrasargentinas*, Fondo Nacional de las Artes, año II, n° extraordinario. Buenos Aires. 5-14.
- [8] A partir de la definición de Steimberg, O. en el artículo (1999) “Vanguardia y lugar común: silencio y repetición en los discursos artísticos de ruptura”, *SYC* N° 9/10.
- [9] de Torre, G. (1961) “La aceleración del tiempo artístico” en *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 9-19.
- [10] San Martín, M.L. (1963) “Todo parecido... es mera coincidencia” respuesta a “Encuesta. El momento actual del arte argentino” en *Crítica de arte. Argentina 1962-63*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 43.
- [11] Schoo, E. (1963) “Problemas tangenciales a la escultura argentina” respuesta a “Encuesta. El momento actual del arte argentino” en *Crítica de arte. Argentina 1962-63*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 48-49.
- [12] Parpagnoli, H (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”. *Art. Cit*.
- [13] Rossi, F. M. (1961) “Entrevista con Romero Brest” en *Delarte*. N° 5. Buenos Aires. 3.
- [14] Romero Brest, J. (1961) “Argentina en la VI Bienal de San Pablo” en *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 27-31.
- [15] Rossi, F. M. *Art. Cit*.
- [16] *Ibidem*.
- [17] Brughetti, R. (1961) “El arte latinoamericano” en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*. N°53. París. 122-127.
- [18] *Ibidem*.

- [19] Brughetti presenta una alternativa a esta postura, interesado en discutir el significado de “lo nacional”. En el artículo antes citado expone además su desconfianza frente a las tendencias informales como vías de acceso a lo universal.
- [20] Córdova Iturburu, C. (1961) “La exposición argentina en Río de Janeiro” en *Anuario de la crítica*, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 32-37. Esta idea está también presente en la siguiente afirmación de Brughetti, R. (1961): “La claridad de las formas, la sobriedad conceptual y la medida armónica se adaptan agudamente al mejor arte argentino, de herencia latina, mediterránea.” “150 años de arte argentino” en *Anuario de la crítica*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 20-26.
- [21] Parpagnoli, H. (1961) “El premio Palanza” en *Anuario de la crítica*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 52-56.
- [22] Nessi, A. O. (1963) “La escultura: etapa experimental” respuesta a “Encuesta. El momento actual del arte argentino” en *Crítica de arte. Argentina 1962-63*. Asociación Argentina de críticos de arte, Buenos Aires. 47.
- [23] Sin firma (1961) “150 años de arte argentino. Una muestra de extraordinaria calidad” en *Del Arte*. Nº1. Buenos Aires. 4.
- [24] Parpagnoli, H. (1961) “Los obreros de la undécima hora” en *Sur*. Nº 268. Buenos Aires. 134-141.
- [25] Brughetti, R. “El arte latinoamericano” en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, nº53, Octubre 1961, p.122-127.
- [26] Parpagnoli, H (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”. Art. Cit.
- [27] Ramallo, E. (1961) “¿Qué es una bienal?” en *Del Arte*. Nº 4. Buenos Aires. S/p.
- [28] Parpagnoli, H. (1961) “Los obreros de la undécima hora”. Art. Cit.
- [29] *Ibidem*.
- [30] Por ejemplo en los artículos citados de Parpagnoli, H., “La pintura. Los artistas argentinos al día” y “Los obreros de la undécima hora”. También “Quizás este sea el signo más definitorio de “150 años de arte argentino”, el que marca que al fin estamos a la par de las corrientes universales, con suficiente adultez para expresarnos correctamente en el idioma de hoy, sin esperar información ni recurrir a impostaciones que no hacen a la creación verdadera”. Sin firma (1961) “150 años de arte argentino. Una muestra de extraordinaria calidad” en *Del Arte*, nº1, julio 1961, p. 4.
- [31] Parpagnoli, H. (1961) “Los obreros de la undécima hora”. Art. Cit.
- [32] Schoo, E. (1963) “Problemas tangenciales a la escultura argentina”. Art. Cit.
- [33] Brughetti, R. (1961) “El arte latinoamericano”. Art. Cit. y Vela, R. (1961) “Algunas reflexiones sobre la pintura argentina actual” en *Anuario de la crítica*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Buenos Aires. 45-51.
- [34] Parpagnoli, H (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”. Art. Cit.
- [35] Este cambio en la relación entre los artistas argentinos y las tendencias internacionales la crítica lo atribuye también al “empequeñecimiento del mundo”, otro *topos* de la época. En San Martín, M. L. (1963) “Todo parecido... es mera coincidencia”. Art. Cit.; de Torre, G. (1961); “La aceleración del tiempo artístico”. Art. Cit.; Parpagnoli, H (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”. Art. Cit.
- [36] San Martín, M. L. (1963) “Todo parecido... es mera coincidencia”. Art. Cit.
- [37] Córdova Iturburu, C. (1958) *La pintura argentina del siglo veinte*. Buenos Aires: Atlántida.
- [38] Para un análisis más detallado del impacto de las fechas correspondientes a la segunda guerra mundial entre los intelectuales y críticos argentinos ver: Suárez Guerrini, F. “De la torre de marfil al foro. Revistas culturales y guerra europea en la escena intelectual porteña”. Comunicación presentada en las Cuartas Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia. Madrid, 19-20 febrero. [Consulta: 01/03/2009]
- [39] Parpagnoli, H (1961) “La pintura. Los artistas argentinos al día”. Art. Cit.
- [40] Publicada en el catálogo de la exposición de 1965 junto con un proemio escrito por Saúl Yurkievich.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Gilman, C.** (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giunta, A.** (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.

- Hartog, F.** (2007) *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México: Universidad Iberoamericana.
- Koselleck, R.** (1990) *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, París: Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2000.
- Leeman, R.** (2010) *La critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Rolland, D.** (2000) *La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique Latine. Culture, politique et identité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Institut Universitaire de France.
- Serviddio, F.** (2009) "La exposición *150 años de arte argentino*, MNBA: 1960-1961. Academia y cosmopolitismo en la contienda por el relato del arte argentino" en M.J. Herrera (dir.) *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Sigal, S.** (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Wechsler, D.** (2003) *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

### **Berenice Gustavino**

es Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Integra la Cátedra Historia de las Artes Visuales III en esa institución. Se especializó en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en el IUNA, donde también desempeña tareas docentes. Es co-autora de *Arte y Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto impreso: 2003. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, UNLP y en 2007 fue becada para realizar una estadía en el INHA, Institut national de histoire de l'art, París, Francia.  
E-mail: [gustavinobe@yahoo.com](mailto:gustavinobe@yahoo.com)



### **3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica**



# Escritos de artistas y críticos de arte: un territorio compartido

*Brigitte Aubry*

---

La publicación, en los últimos treinta años, de numerosos escritos de artistas de la primera mitad del siglo XX, y más precisamente los trabajos de edición, coloquios, ensayos y otros estudios sobre el tema, atestiguan el interés creciente del que es objeto esa producción textual. Ofreciendo un acceso privilegiado a las obras, los escritos de artistas son materiales predilectos para el crítico. Su crecimiento constante invita no obstante a considerar el lugar que estos textos ocupan en el campo crítico contemporáneo y a pensar la manera en que son tomados en cuenta en la operación historiográfica. Considerar el caso particular de los escritos del pintor inglés Richard Hamilton, desaparecido recientemente, permite interrogarse sobre la relación que el artista mantiene con la producción del crítico en el reparto, o no, de un territorio común.

**Palabras clave:** crítica, artista, escritos, historia, territorio

## **Writings of artist and art critics: a shared territory**

The publication, in the last thirty years, of numerous artists' writings of the second half of the century, and most recently the variety of studies on this textual production coupled with an important editing work, show that these texts are the subject of increasing interest. Offering special access to their artistic production, texts written by the artists themselves are a privileged source for art critics. Their constant growth nevertheless invite us to consider the critical space these texts occupy and to take the measure of their effect on the writing of the history of art. When one considers the example of the writings by the late Richard Hamilton, it becomes clear that the relation between critics and artists as regards the texts they both produce has to be put into question in order to figure out what is their common territory and to see how and to what extent it can be shared.

**Palabras clave:** critic, artist, writings, history, territory

En estrecha relación con los enunciados plásticos, los escritos de artistas ofrecen un punto de vista original sobre una producción artística y son materiales privilegiados por la crítica (Millet 2005)[1]. Desde hace una treintena de años, numerosos trabajos de edición, coloquios (Levaillant 2004), ensayos y estudios universitarios, incluso exposiciones[2], atesti-

guan el creciente interés del que esta producción textual es objeto. Pues bien, es “después de 1945, con una cierta aceleración en los años 1960-70 –recuerda Françoise Levaillant-, [que] la edición en Francia incorporó al mercado corpus importantes de artistas de la primera mitad del siglo XX autores de textos: Delaunay, Kandinsky, Klee, Malevitch... “ (2004: 14). Hoy este género es ampliamente practicado, y desde la iniciativa pionera de Pierre Berès y André Chastel se publican regularmente numerosos escritos de artistas[3].

Una primera reflexión se referirá al lugar que estos textos ocupan en el campo crítico de la segunda mitad del siglo XX y la manera en que son tomados en cuenta en la operación historiográfica. A continuación, se considerará el caso particular de los escritos del pintor inglés Richard Hamilton, indagando acerca de la relación que el artista mantiene con la producción del crítico en el reparto, o no, de un territorio común.

### **Estatuto de los textos, figuras de artistas**

Los escritos de artistas son a menudo considerados por la relación que mantienen con la escritura, ya se trate de interrogarse sobre lo que empuja a un artista a tomar la pluma o sobre los vínculos que, en el creador, unen esta práctica a su obra (la escritura entrópica de Robert Smithson, la “descomposición” como principio escritural tanto como pictórico en Gerhard Richter, etc.). En sus primeros textos sobre la producción de los bienes simbólicos, Pierre Bourdieu distinguió netamente el campo literario del campo artístico, es decir, el del escritor y el del artista. Para F. Levaillant, “esta dicotomía plantea un problema”. (2004: 15)

Actualmente parece darse por hecho que algunos de los textos publicados por un artista pertenecen a la jurisdicción de la crítica de arte, e incluso, que el plástico contemporáneo es a menudo su primer y muy atento historiógrafo. Sin embargo, al final de la Segunda Guerra Mundial, luego de serias querellas, se dibujará una línea de reparto de poder entre el artista y el crítico. Esa línea ha sido objeto de numerosos desplazamientos en las décadas del sesenta y el setenta cuando algunos de los creadores asociados al minimalismo y al arte conceptual operarán como críticos (D. Judd, D. Graham), y cuando otros producirán textos referidos al arte de su época inscribiéndose en un campo delimitado por la crítica (R. Smithson, D. Buren). Jean-Marc Poinot señala, justamente, cuan elocuentes se muestran los artistas de los años sesenta y cuantos de ellos saben escribir crítica tan bien como los profesionales.

En *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art* (Bryan-Wilson [2003] 2004: n.p.), Julia Bryan-Wilson analiza la manera en que el artista, a mismo título que el crítico y el conservador, ha participado en la invención del lenguaje de la crítica institucional. La autora subraya que, en este aspecto, la literatura sobre

las prácticas museográficas habría estado en primera línea, siendo “desde el comienzo, escrita sobre todo por *los artistas mismos*”[4] ([2003] 2004: n.p.). Si, como precisa J. Bryan-Wilson, “muchos han insinuado que esto señala la colonización de la posición del crítico”[5] ([2003] 2004: n.p.), es necesario concluir en la necesidad de tomar en cuenta los escritos de los artistas en todo intento de historización del arte conceptual.

Para el joven crítico de arte y comisario de exposición François Piron, las relaciones con los artistas se habrían “pervertido” considerablemente en estos últimos decenios. En 1956, en tono de broma, el americano Sam Francis lanzaba la polémica: “Los críticos son como piratas ebrios, saqueando en alta mar un buque cargado de bananas” (Francis [1956] 1969: 87-88). Por su parte, en tono belicoso, Daniel Buren atribuye al texto el estatuto privilegiado de un “arma” en el arsenal de un combate generalizado (Dorléac 2004), lo que ha explicado de la manera siguiente:

“(...) el texto permite [así] hablar de aquello de lo que la pintura no puede, dado que la pintura se aprehende de un vistazo. El texto permite también en un dominio —el del arte, reservado supuestamente al silencio, de hecho al silencio de los creadores en beneficio de los exégetas y otros perros guardianes de las ideologías dominantes - afirmar claramente aquello que algunos querrían callar, a saber, por ejemplo, las relaciones entre lo económico, la ideología, la crítica, el artista y la obra, es decir, la manera en que estas relaciones se imbrican y se articulan entre ellas (...).” (Buren 1991a: 324)

La cuestión de estas interrelaciones evocadas por Buren se plantea con más intensidad cuando un artista construye, en paralelo al desarrollo de su obra, un corpus textual importante que aspira a ocupar una gran parte del campo crítico. Desde este punto de vista, el camino tomado por el británico Richard Hamilton desde fines de la década de los años cincuenta, se presenta como ejemplar y excepcional por la voluntad totalizante que lo sostiene.

### ***Collected Words***

Rehusándose a considerar sus textos como pertenecientes a la crítica de arte, Richard Hamilton ha redactado algunos artículos sobre el trabajo de los artistas que le eran cercanos: Dieter Roth, Roy Lichtenstein, Emmet Williams, Marcel Broodthaers y, más tarde, Peter Blake, Joseph Beuys e incluso John Latham. Hamilton ha escrito mucho sobre Marcel Duchamp, a quien ha reservado sus más bellas páginas y sus textos más logrados. Hechas estas excepciones, la práctica escritural de uno de los padres del Pop art concierne ante todo a su obra y alcanza su punto culminante en 1982 con la publicación de *Collected Words*, una selección de sus escritos desde 1953 (Hamilton 1982).

*CW* es un objeto extraño, ya que para disponer los diversos textos que ha organizado siguiendo un orden cronológico, Hamilton adopta un método estructural análogo al que usaba en sus pinturas, es decir, el collage, mezclando y yuxtaponiendo en un mismo ensayo puntos de vista retrospectivos en itálica y párrafos o fragmentos más o menos completos de sus escritos que tratan un mismo tema –se trate de artículos, de entrevistas, de contribuciones en catálogos de exposiciones personales o colectivas–. Como preámbulo, Hamilton vuelve sobre las razones que lo han conducido a proseguir con asiduidad su práctica escrita:

“Cuando intenté por primera vez ensamblar algunas palabras el resultado fue vergonzosamente incomprensible (algunos dicen que aún lo es), sin embargo he perseverado porque me parecía que las cosas que quería decir no eran susceptibles de ser dichas por cualquiera. Sentí la necesidad de justificar lo que hacía, o al menos de describir cómo sucedieron ciertas cosas, aun cuando era consciente de que las explicaciones escritas de un pintor debían revelar una duda sobre su capacidad de hacerse comprender a través de medios gráficos: me dije a mí mismo unas cuantas veces, si las pinturas no tienen sentido por sí mismas entonces las palabras no pueden ayudarlas. “[6] (Hamilton 1982: 7)

Para el artista se trataría, de entrada, de forzar la aprehensión de la obra mediante lo escrito; incluso de sustituir una crítica juzgada incompetente, como Buren lo explicitará por su parte a Robin White, estimando que había “ciertos aspectos de su propio trabajo que ningún crítico de arte estaba en condiciones de aprehender en aquella época” (Buren [1979] 1991b: 141).

Como preámbulo a *Collected Words*, Hamilton precisa también que es debido a la iniciativa del arquitecto Theo Crosby, editor de *Architectural Design*, que ha llegado a la redacción de textos sobre su obra destinados a ser publicados. Si bien sus primeros escritos datan de 1953, me parece que la marca esencial en el camino emprendido por el artista debe situarse en 1958, cuando firma en *Architectural Design*, precisamente, un artículo destinado a acompañar una reproducción de su pintura *Hommage à Chrysler Corp* terminada el año precedente y cuyo “programa iconográfico” revela (Hamilton 1958: 20). La obra se encontraba a la espera de una recepción que llegaría tardíamente, una vez que el nuevo arte Pop hubiese hecho su aparición pública a ambos lados del Atlántico a principios de los años sesenta. Es necesario, sin embargo, recordar que, habiendo participado en la creación y actividades del Independent Group en la primera mitad de la década del cincuenta, Hamilton se encontraba cerca de críticos tan importantes como Reyner Banham y Lawrence Alloway, quienes redactaron algunos de los primeros textos sobre su trabajo. El último, a quien algunos consideran como *el* crítico inglés del Pop Art, se interesaba en el

“olfato iconográfico” del artista más que en su producción plástica propiamente dicha. En consecuencia, el terreno que ha ocupado Hamilton con sus publicaciones lo hizo entrar, rápidamente, “en cortocircuito”.

Es necesario decir que Hamilton continuará su colaboración con *Architectural Design* publicando un nuevo artículo ampliamente ilustrado que aparece en la entrega de octubre de 1962. Frente a una reproducción a página completa de *She*, pintada entre 1958 y 1961, firma un largo texto en el que figuran alrededor de diez de las fuentes de su cuadro (Hamilton 1962: 485). También allí el artista trata de documentar inmediatamente su obra. Titulado “Una Exposición de *She*”, su texto es de una precisión que sólo iguala su complejidad. Redactado en un tono irónico e insolente, presenta una curiosa combinación de pasajes descriptivos, narrativos o analíticos que acentúa una crítica virulenta de la pintura de los años cincuenta. Además de revelar nuevamente su programa iconográfico, un examen atento permite delimitar el método y el objetivo que presiden a *She*.

Preocupado por historizar su trayectoria pictórica, Hamilton aprovecha la primera entrega de la pequeña revista *Gazette* para publicar “For de Finest Art - Try Pop” (Hamilton 1961). En el momento en que en Estados Unidos Claes Oldenburg propone su célebre y muy extravagante profesión de fe (“I am for an art...” Oldenburg 1961), el pintor inglés se posiciona a contracorriente de los estudios que harán del Pop Art un movimiento artístico reaccionario. En este texto, cuyo título recuerda a una receta, Hamilton define la “tendencia pop de las Bellas Artes” como una “fecundación cruzada del futurismo y el dadaísmo” liberados de sus actitudes negativas, o como un “dadaísmo positivo y creativo” (Hamilton 1962: 485). Y para designar este arte que para él es una “aprobación de la cultura de masas” tanto como una “declaración de fe en el cambio de los valores de la sociedad”, inventa incluso el acrónimo “Mama” (Dada en la era de los mass media) (1962: 485).

### “Urbane Image”

Publicado en el segundo número de *Living Arts*, en 1963, “Urbane Image” marcó un giro en la práctica escritural de Hamilton. A partir de este texto, que asegura la recepción crítica de la que estaba privada su obra desde hacía ocho años, ya no cesará de “escribir por una pequeñez...” (Hamilton 1972: 39) En este artículo, que concibe como un equivalente literario del conjunto de pinturas en el que trabaja de 1957 a 1962[7], Hamilton presenta el mundo moderno del comercio, de la publicidad, de los modelos de automóvil y de los dispositivos tecnológicos parodiados bajo la forma de pastiches estilísticos sacados del *Ulysses* de Joyce. Continuando un diálogo imaginario con el presente evoca *AAH!*, su última *opus* a la fecha:

“La definición de la imagen oscila entre el adentro y el afuera del largo de un labio. Un mundo fantástico con connotaciones eróticas únicas. Vio-

lación de intimidad pero en un nivel puramente visual. La sensualidad más allá del simple acto de la penetración –una caída que produce el vértigo en un *fou* coloreado como en pasmo, un disparador, despreocupado y calmo, para un análisis apreciativo–. Movimientos de balanceo recordando los del tiempo del péndulo de Van Vogt; pivotes de una fijeza visual que Penn desencadena.”[8] (Hamilton 1963: 46)

Evidentemente, sobre todo al no dar explicaciones de su trabajo pictórico, Hamilton se cree fiel a su arte mostrándose sensible a las virtudes placenteras del lenguaje. “Urbane Image” revela también la relación particular que une en su obra el texto con la imagen, y que constituye un tema central sobre el cual conviene precisar algunos puntos:

-El hecho de que una obra pueda existir en dos partes distintas, como el *Grand Verre* y las notas que lo acompañan, ha constituido un modelo fundador para Hamilton, quien de 1957 a 1961 colabora en una traducción tipográfica de las notas de la *Boîte verte*.

-Desde los años cincuenta, el artista es un semiólogo sin saberlo. En efecto, concibe la obra como un mensaje, lo que queda de manifiesto desde la realización en 1956 de su collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, construido a partir de una lista de términos que permite determinar sus componentes. Sucede lo mismo con *Hommage à Chrysler Corp.*, cuya base teórica es la famosa definición del Pop Art que Hamilton apuntó sobre papel dirigida a los arquitectos Alison y Peter Smithson el 16 de enero de 1957.

-Más aún, el trabajo con los signos que el artista realiza en sus obras, correlacionado con la realización de una “tabulación pictórica” (Hamilton 1982: 24), tendría por finalidad su legibilidad como texto y, a la inversa, que el texto resultante pueda dirigirse a los sentidos como sólo una imagen puede hacerlo.

En suma, mientras que los escritos de Hamilton constituyen inmediatamente una suerte de *justificativo* a su trayectoria plástica, en ningún momento lo verbal constituye un sucedáneo de la obra, ni tampoco pone en duda la capacidad de ésta para utilizar el lenguaje en su provecho, tal como lo ha demostrado ampliamente Jean-Marc Poinot (Poinot 1999).

## **La crítica en el campo expandido**

A partir de 1963, una inflación marca la producción textual de Hamilton en paralelo con una producción pictórica muy importante. En la segunda mitad de la década del sesenta, redacta textos notables sobre la fotografía (Hamilton 1967 y 1969), haciéndose cargo de las reseñas de los catálogos que tienen por objeto su obra. El artista concibe sus exposiciones personales y las publicaciones que las acompañan, supervisando la redacción

de estas últimas. Para los catálogos de sus exposiciones en la Alan Cristea Gallery de Londres en 2001 y 2006, asumió la totalidad del proceso, del texto a las imágenes, incluido el cuidado de la edición. Hamilton parece decidido a ser el único autor de sus *cataloguenotes*, lo que queda confirmado por el texto que ha firmado en el “desplegable” que acompañaba *A Host of Angels*, presentada en 2007 en el Palazetto Tito [Fondazione Bevilacqua La Masa] en el marco de la 52<sup>o</sup> Bienal de Venecia. El artista proyectaba colocar la última piedra del edificio que construyó de esta manera antes de su fallecimiento, ocurrido el 13 de septiembre de 2011, con la publicación de lo que convendría llamar “automonografía” en la que trabajó durante numerosos años.

La posición precozmente adoptada por Richard Hamilton testimonia la voluntad de ejercer un control sobre la recepción de su obra. Es también singular en tanto consiste en el rechazo a asumir el disfraz del *artista como crítico*, y por lo tanto adoptar una postura en espejo con la predicada por Oscar Wilde. Contrabalanceando además una apropiación inmediata, esos textos constituyen por su riqueza un material predilecto por la crítica. Ya que tratándose “no (de) descifrar el sentido de la obra estudiada, sino (de) reconstituir las reglas y las restricciones de elaboración de ese sentido” y, en la medida en que no se trataría de “descubrir la obra, sino (por el contrario) (de) recubrirla lo más completamente posible por su propio lenguaje” (Barthes [1963] (1964): 261-266), la actividad que Roland Barthes definía así a comienzos de los años sesenta debería también consistir en un análisis del metalenguaje de algunos de esos textos autorizados por los artistas contemporáneos.

Traducción del francés: Sergio Moyinedo

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Catherine Millet ha mostrado cómo pudo abrirse camino hacia la obra de Dalí partiendo de un estudio escrupuloso de sus escritos, no obstante desconcertantes en primera instancia en tanto que su lengua se distingue, por su crudeza, del lirismo del que hace uso el artista en la oralidad.

[2] La exposición organizada por el INHA en 2006, *Archives d'artistes. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, cuya curaduría fue confiada a Richard Leeman, mostraba bien el carácter problemático de sus escritos en tanto que objetos.

[3] Las ediciones Ensba, Échoppe et Presses du réel participan activamente en la difusión de estos escritos.

[4] “From the beginning the literature on institutional critique has been written primarily by *artists themselves* (...)”.

[5] “(...) many have suggested that this represents the colonization of the position of the critic.”

[6] “When I first tried to put words together the results were embarrassingly incomprehensible (some say they still are) yet I persevered because it seemed to me that the things I wished to express were not likely to be said by anyone else. I felt it necessary to justify what I was doing, or at least describe how certain things had come about, even though I was very con-

scious that written explanations of paintings by the painter must reveal a doubt in his ability to make himself understood by graphic means: I said to myself often enough, if the paintings don't make sense in themselves then words don't help them."

[7] Este conjunto cuenta en total con seis cuadros: *Hommage à Chrysler Corp.* (1957), *She* (1958-61), *Hers is a Lush Situation* (1958), *Glorious Techniculture* (1961-retocada en 1964), *Pin up* (1961) et *AAH!* (1962).

[8] "With a long-focus lens opened up to f2, depth of field is reduced to a few millimetres when you're not too far from the subject. Definition swings in and out along a lip length. A world of fantasy with unique erotic overtones. Intimacy trespass yet, on a purely visual plane. Sensuality beyond the simple act of penetration – a dizzy drop into swoonlike coloured fuzz, clicked, detached and still, for appreciative analysis. Scale drifts that echo Van Vogt's pendulum swing of time; fulcrums of visual fixity that Penn engages with the twist of a knurled knob."

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Barthes, R.** (1963) "Qu'est ce que la critique?" en R. Barthes *Essaiscritiques*. París: Seuil, 1964. 261-266.
- Bertrand Dorléac, L.** (2004) "Buren contre la violence" en F. Levailant (ed.) *Les Écrits d'artistas de puis 1940*. París: IMEC.
- Bryan-Wilson, J.** (2003) "A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art", en *New Institutionalism*. Norvège: Jonas Ekeberg, Office for Contemporary Art. En (2004) *Beck's Futures*. Londres: Institute of Contemporary Art.
- Buren, D.** (1991a) *Les Écrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par Poinot, J.-M. Bordeaux: CAPC, musée d'Art contemporain de Bordeaux. Tomo 1: 1965-1976
- \_ (1991b) *Les Écrits (1965-1990)*, textes réunis et présentés par Poinot, J.-M. Bordeaux: CAPC, musée d'Art contemporain de Bordeaux. Tomo 2: 1977-1983.
- Cooper, J.** (1979) *Fathers of Pop*. Film, 47mn. London: Arts Council England Film Collection, ACE085.
- Francis, S. y Jacobs, R.** (1956), en Freeman B. (manuscrito inédito), *Sam Francis. Ideas and Paintings*. 1969.
- Hamilton, R.** (1958) "Hommage à Chrysler Corp." en *Architectural Design*. Vol. 28. N°4. Londres.
- \_ (1961) "For the Finest Art Try - Pop" en *Gazette*. N° 1. Londres.
- \_ (1962) "An Exposition of *She*" en *Architectural Design*. Vol. 32. N° 10. Londres.
- \_ (1967) "Notes on Photographs" en R. Hamilton *Paintings 1964-1967*. New York: Alexander Iolas Gallery.
- \_ (1969) "Photography and Painting" en *Studio International*. Vol. 177. N° 908. Londres.
- \_ (1972) *Prints, Multiples and Drawings*. Manchester: Whitworth Art Gallery.
- \_ (1982) *Collected Words (1953-1982)*. Londres, New York: Thames and Hudson.
- \_ (2001) *Tuppenced Coloured*. Londres: Hansjörg Mayer.
- \_ (2006) *Painting by Numbers*. Londres: Hansjörg Mayer.
- Levailant, F.** (2004) (ed.) *Les Écrits d'artistes depuis 1940*. París: IMEC.
- Millet, C.** (2005) *Dalí et moi*. París: Gallimard.
- Oldenburg, C.** (1961) "I am for an art..." en C. Oldenburg *Environments, Situations and Spaces*. New York: Martha Jackson Gallery.
- Poinot, J.-M.** (1999) *Quand l'œuvre lieue (l'art exposé et ses récits autorisés)*. Genève: Mamco art éd.

<sup>↑</sup>

## **Brigitte Aubry**

es historiadora y crítica de arte, profesora de historia del arte contemporáneo en la universidad Toulouse 2-Le Mirail (Francia) desde 2006. Autora de varios artículos sobre el arte posterior a 1945 en Inglaterra, ha publicado el primer ensayo monográfico consagrado a la obra de Richard Hamilton: *Richard Hamilton. Peintre des apparences contemporaines*. Dijon: Presses du réel, 2009.



# Una doble necesidad: exponer la crítica

*Haizea Barcenilla*

---

El presente artículo reflexiona sobre la importancia del factor expositivo en las obras de arte de las vanguardias y el modernismo, y en el modo en que este factor haya podido ir cobrando relevancia hasta la aparición del comisario de exposiciones como agente independiente, desvinculado del crítico de arte. Mientras éste basa su argumentación en la palabra por delante de la instalación espacial, el comisario se conformaría como realizador de la complementación entre el discurso teórico y la presentación pública.

**Palabras clave:** Exposición, comisario, crítico, modernismo, vanguardias

This article reflects upon the importance of the exhibitionary factor of works of art during the avant-gardes and modernism, and upon the way in which this factor may have earned relevance until the recognition of the curator as an independent agent dissociated from the art critic. While the latter bases its argumentation rather on words than in spatial installations, the curator would take his role as a promoter of the complementation between theoretical discourse and public presentation.

**Palabras clave:** Exhibition, curator, critic, modernism, avant-gardes

“Une oeuvre d’art n’a pas lieu seule, et une fois séparée de tout ce qui lui a donné le jour, elle est encore affectée par ses entourages, ses commentaires, les commentaires de ses entourages - et les entourages de ses commentaires”[1]

*Jean-Claude Lebensztejn, Constat aimable*

Cuando Victoria Newhouse, en su obra *Art and the power of placement*, analiza en profundidad la forma en que las pinturas de Jackson Pollock fueron expuestas en diferentes contextos antes y después de su muerte (Newhouse 2005: 14-211), no sólo pone de relevancia la importancia de las decisiones comisariales a la hora de transmitir los conceptos de las obras de arte, sino que abre diferentes frentes, menos evidentes tal vez, en torno a la cuestión del comisariado y de la crítica. Frentes que muestran la relación entre el crítico, la percepción del arte y la exposición en un momento que se va perfilando como de transición entre funciones y modos de mostrar, y que ha sido poco investigado hasta este momento. De hecho,

se ha hablado mucho del fin de la crítica, así como del principio del comisariado a manos de Harald Szeemann particularmente; pero no se han dedicado grandes esfuerzos a analizar la relación existente entre ambas funciones y las influencias y paralelismos establecidos entre ellas, que han llevado al auge de la forma expositiva y del comisariado como práctica contemporánea.

No es la intención de este artículo resolver definitivamente una cuestión que requerirá sin duda de un más prolongado y profundo análisis; no obstante, intentaremos apuntar algunas vías de influencia y puntos de referencia que puedan ayudar a establecer futuras bases de investigación sobre la cuestión. Tomar la obra de Newhouse como punto de partida para esto no es casual: otros nombres propios, de artistas, críticos o comisarios, podrían haber aparecido en su lugar. Sin embargo, Newhouse elige como uno de sus ejemplos principales a Jackson Pollock, el artista que Clement Greenberg no dudó en enarbolar como emblema de una nueva vanguardia, un modernismo formal que según él superaba, en una comprensión modernista de progreso, cualquier movimiento anterior. Y para esta presentación oficial, para establecer los principios que deberían quedar fijados en la historia del arte, Greenberg, como buen crítico, utilizó la palabra escrita. Una palabra definida en ocasiones como “intolerante y dogmática” (Danto 1998: 70), pero que, según el propio crítico, no podía ser de otra manera, puesto que su objetivo era fijar las bases incontestables de una disciplina, a la búsqueda de la definición universal del arte (Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, I*: 213, citado en Danto, 1998).

Esto no quiere decir que Greenberg jamás organizara una exposición. Sin embargo, para un crítico de la posguerra, la exposición era una acción secundaria que venía a ilustrar una serie de tesis expresadas a través de la palabra (Glicenstein 2009: 65). La obra de arte se consideraba, dentro de la lógica de los mismos conceptos de la autonomía del arte, un ente independiente de su lugar de exposición y de su modo de recepción, un elemento ajeno a todo lo que no fuera sus propias reglas de existencia y de funcionamiento, que apuntaban a convertirse, además, en las nuevas reglas universales del arte. Esta “retórica de la independencia”, expuesta por Patricia Hills, actuaba como una curiosa paradoja: hablaba de un arte universal flotando en un tiempo y un espacio indeterminados que, simultáneamente, se enmarcaba de manera estricta en las características históricas y socioculturales de su época. Precisamente la reivindicación de la abstracción como libertad absoluta se esgrimía como contraposición a la figuración politizada e impuesta del realismo socialista soviético, sugiriendo así una superioridad del mundo capitalista sobre el comunista (Hills 1993: 152-159).

Volvamos, por tanto, al hecho de que sea precisamente este arte caracterizado como autónomo el que Newhouse sitúa en contextos muy determinados, comenzando por el estudio del pintor Pollock, siguiendo por obras realizadas especialmente para lugares específicos escogidos por él mismo, como es el caso del mural de la casa de Peggy Guggenheim, para acabar con la interpretación institucional de esas obras concretas. Mientras que Pollock elegía ocupar con la pintura la máxima superficie posible, aún en lugares muy estrechos, creando para el espectador una sensación de internamiento en un espacio pictórico, la primera retrospectiva realizada por el MoMA en 1956 presentaba una serie de obras perdidas en inmensos muros blancos, que se reconstruían como gigantes pinturas de caballete en contra de la relación casi performática y envolvente que el artista había establecido con los lienzos a la hora de su creación.

El estudio sobre la diferencia de percepción en cada uno de estos contextos de exposición y de la influencia que las decisiones curatoriales, que por no tachar de erróneas podríamos definir como insuficientemente reflexionadas, pone de manifiesto que, aún en los momentos en que los críticos contaban con la autoridad para definir los movimientos artísticos no desde la presentación pública del arte en sí sino a partir de su discurso, el formato expositivo comenzaba a ser clave a la hora de definir las características de las obras concretas. Precisamente para poder internarse en el universo de la pintura de Pollock tal y como Greenberg la presentaba, comprendiéndola como espacio de abstracción total y absorbente, resultaba necesario un cierto formato, unas ciertas reglas expositivas que aseguraran las bases estéticas y conceptuales imprescindibles para esta recepción. Si Pollock hubiera estado vivo, probablemente él mismo habría supervisado la instalación de sus obras en el MoMA, como lo hizo en el resto de casos estudiados; sin duda como artista era muy consciente de la influencia del formato expositivo en la recepción del trabajo.[2] No obstante, tras su muerte resultó evidente la necesidad de una reflexión que superara el plano de la escritura para establecer una relación correcta entre la obra y su público.

Pollock, aunque admirable por la comprensión total de la exposición de sus obras, no fue el primero en apreciar el espacio expositivo como algo más que el simple decorado de un trabajo que se desune de él. Diferentes líneas de las vanguardias ya se acercaron a la idea de exposición como parte integrante de la obra. Cabe destacar, por una parte, una figura poco estudiada a ese respecto como es la de Sonia Delaunay quien, ya en 1913, expandió mediante sus *trajes simultáneos* el arte a la vida real, realizando apariciones en el Bal Bullier que irritaban profundamente a Gino Severini. Parece ser que para el artista italiano, estas acciones ponían en evidencia la poca innovación que él y sus colegas futuristas estaban aportando a tra-

vés de sus clásicas exposiciones de pintura y escultura en salas cerradas al campo de la integración del arte en la vida (Zu Eltz, 1998: 65).

Centrándonos en el espacio expositivo, en cambio, la figura de Malevich en su *Última exposición futurista, 0, 10* es fundamental. No fue el único artista de su contexto que jugó con las convenciones de instalación (imposible obviar las piezas de esquina de Tatlin, que se mostraron en el mismo evento), pero sí el primero que dio un sentido simbólico a sus decisiones espaciales: el cuadrado negro, síntesis de una larga experimentación sobre el color y la forma; expresión del *zaum*, del más allá de la razón que liberaba al objeto pictórico de cualquier obligación representativa; comienzo del movimiento suprematista, se hallaba colocado en el ángulo oriental de la sala, ignorando las convenciones cultas y dignificando el saber popular, puesto que ese lugar es, precisamente, aquel en el que se ubicaban los iconos en las casas de labradores (Smolik 1998, 131). A través de esta decisión de utilización del espacio de exposición, representativa, emocional y simbólica, Malevich establece un lugar casi religioso para su pintura que, a fin de cuentas, ambicionaba superar cualquier ley racional.

Otro ejemplo de gran obra en la historia del arte que suele ser erróneamente estudiada fuera de su contexto de presentación, o tomando a éste como elemento secundario de la misma, es *Fountain* de Duchamp. En 1917 Duchamp presenta el famoso urinario girado, firmado con el nombre de R. (Richard) Mutt, a la exposición organizada por la Society of Independent Artists de Nueva York, que asegura aceptar todas las piezas que se presenten, y en cuyo comité organizador él mismo se encuentra. A pesar de este propósito inicial, y tras muchas discusiones, el comité decide rechazar la obra de R. Mutt por no haber sido fabricada por el propio artista, decisión que provoca la dimisión de Duchamp y su mecenas, Arensberg. El caso sale a la luz a través de una serie de textos publicados en *The Blind Man*, anónimos aunque probablemente escritos por el propio Duchamp o por Beatrice Wood, en los que por primera vez se reivindica que un objeto manufacturado pueda ser considerado arte, puesto que el artista “took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object.”[3] (*The Blind Man* 1917: 5).

Dejando de lado la importante discusión sobre el objeto manufacturado y la designación del artista, que tanta influencia ha tenido en el arte contemporáneo, cabe subrayar otro fundamental punto de vista, a menudo ignorado: la capacidad que se le atribuye al artista de designar como arte un objeto cualquiera no reside exclusivamente en él, sino también en el hecho de que esa obra sea públicamente presentada, condición indispensable para poder establecer un debate abierto sobre su naturaleza artística. De hecho, no debemos olvidar que *Fountain* no es el primer ready-made

de Duchamp: desde 1914 compraba y recogía objetos que renombraba o colgaba de formas ajenas a su utilidad en su estudio. Envío muchos de ellos a concursos y convocatorias, pero fueron rechazados. Al mismo tiempo, organizó exposiciones en su estudio, a las que invitó a sus amigos y que consistieron probablemente en las primeras presentaciones públicas de este nuevo concepto (Filipovic 2011). No obstante, si la fotografía que Stieglitz tomó de la pieza no se hubiera publicado en 1917 y los textos de *The Blind Man* no hubieran llevado a la luz la discusión sobre la relevancia de su exposición pública, probablemente este tipo de obras habría permanecido ignoradas hasta el momento en que fueran finalmente expuestas, fuera un mes, dos años o una década más tarde. No es casual que la intención del artista y los textos de la revista dadaísta se dirigieran a la necesidad de exposición, puesto que eso comportaría su posible categorización como arte.

Duchamp era consciente de que los ready-mades no existían por sí mismos, sino exclusivamente dentro de un discurso conceptual y de un espacio expositivo: solamente en aquel lugar donde se designaba un objeto como artístico, lugar al que desafiaba y que ponía en cuestión, podían cobrar estas obras la verdadera fuerza que presentaban. Por ello, a pesar de que el objeto original se perdió y en 1917 no llegó a exponerse más que su fotografía, Duchamp lo reconstruyó en varias copias hacia 1950, y desde entonces es expuesto en los museos más importantes colocado en vitrinas y tras cristales, como si del objeto más valioso del mundo se tratara. Fue a partir de esta polémica que se comenzaron a exponer otros ready-made, y sólo así los conceptos presentados en los textos entraron realmente en la discusión sobre la naturaleza de la obra artística. Y precisamente es este tratamiento museístico lo que da sentido a la pieza: es una obra que necesita del discurso y de la exposición simultáneamente para poder existir como tal.

Esta situación nos remite de nuevo a Jackson Pollock y a su forma de exponer las obras. También sus pinturas necesitaron de dos vertientes para completarse: una crítica, proporcionada por Clement Greenberg, y otra expositiva, que él desarrolló de manera intuitiva y que se degradó tras su muerte. Vemos así que incluso las obras que contaban con un apoyo crítico fuerte no podían desvincularse de su necesidad de ser hechas públicas, con todas las reinterpretaciones que esto comporta. Es decir, ya en la retrospectiva de Pollock en 1956 se iba formando un sentido de necesidad de un agente que pudiera imbricar en una misma acción la correcta presentación espacial de las obras, su comprensión contextual y expositiva, y un discurso teórico apropiado a sus características. Podría decirse que la labor del crítico como se conocía hasta entonces acababa con la modernidad: acababa en el momento en el que la obra dejaba de ser autónoma, independiente y absolutamente abstracta para situarse en un lugar con unas

características concretas; acababa cuando las reglas universales dejaban de ser aplicables, cuando el dónde condicionaba el qué.

La teoría crítica de Greenberg permitió dejar existir las obras de los artistas como si no tuvieran un lugar y se conformaran por y para ellas mismas; en cuanto ese discurso mostró flaquezas, en el MoMA en 1956, fue latente la necesidad de replantearse campos de actuación y reinventar la labor crítica. No parece casual, en efecto, que fuera precisamente en 1956 cuando se celebró la exposición *This is Tomorrow*, que comenzaba a utilizar el espacio expositivo como lugar de experimentación del que paulatinamente se irían desgranando teorías, como fue el caso de los escritos de Lawrence Alloway, y que dejaba de partir de una certeza histórica para abrir paso a la colaboración, la prueba y la producción.

En este sentido merece la pena centrar la atención momentáneamente en otro personaje fundamental de la crítica europea: Pierre Restany. Cuando en 1960 Restany decide dar una vuelta de tuerca a las vanguardias que agonizaban para proponer un nuevo movimiento del que él sería la cabeza pensante, el Nuevo Realismo, declina comenzar por un texto y lo hace, curiosamente, a través de una exposición. Esta se llama como el futuro nuevo movimiento, Nouveau Réalisme, y en ella participan una serie de artistas jóvenes, con Yves le Monochrome a la cabeza, que tienen como única y débil característica común la utilización de objetos contemporáneos de la cultura popular. Curiosamente, el movimiento en sí es oficialmente “declarado” a través de un manifiesto no en el momento de la exposición, sino varios meses más tarde, en una fiesta organizada en casa de Yves Klein, cuando la exposición ya había sido publicitada y dada a conocer. La falta de unión conceptual, formal o procesual de los integrantes llevará a la disolución del grupo en menos de un año (Lassalle 1993, 208-209), mostrando su carácter de intento algo artificial de conjunto. No obstante, sí aporta un elemento de reflexión fundamental, que comparte con *This is tomorrow*: el avance del nacimiento de la figura del comisario, que realiza sus propuestas a través de la sala expositiva y complementadas con catálogos y textos acompañantes, en vez de hacerlo exclusivamente a través de la palabra escrita. La importancia de la utilización del propio contexto expositivo (y en este sentido la influencia de Yves Klein sobre Restany es probablemente fundamental) va imponiéndose sobre la visión del crítico principalmente intelectual y alejado a la interpretación instalativa de la obra.

Por lo tanto, cuando en 1968 Harald Szeemann se erige como primer comisario independiente, inaugurando una nueva época con sus propios conflictos y aportaciones, es deudor de muchos antecesores, y representa, en cierta manera, la culminación de un proceso de unificación de la crítica conceptual con la práctica espacial de la obra artística que llevaba muchos

años revelándose. Como apunta la cita inicial de Jean-Claude Lebensztejn, el comisariado articulado con propiedad (caso que, lamentablemente, no siempre se da) supondría un acercamiento a una comprensión más compleja del fenómeno que es el arte, superando sus imposibles visiones universalistas y reguladoras, y analizando los diferentes factores que entran en juego a la hora de su percepción, transmisión y comprensión: sus propias características, sus discursos teóricos y conceptuales, sus condiciones de producción y de existencia, y sus entornos de exposición y presentación.

Así, el crítico y el comisario no son dos figuras contradictorias y competidoras, sino que representan un desarrollo de las necesidades de interpretación del arte desde diferentes vectores que se da junto con la amplificación y ramificación del fenómeno artístico en una nueva época histórica. De la misma manera que el modernismo cede su espacio a la postmodernidad, la figura del crítico se transforma progresivamente en un agente más activo en la interpretación presencial de la obra de arte, que combina la intervención espacial con la escritura crítica, y que con esta capacidad, cuando se articula con propiedad, consigue análisis y acercamientos más complejos a la obra a la que influye y con la que coexiste. Por ello, son muchos los críticos actuales que comisarían exposiciones, y muchos los comisarios que escriben textos críticos de calidad, puesto que estas funciones necesitan la una de la otra, y la obra de arte, para poder ser debidamente presentada e interpretada, necesita de ambas.

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] “Una obra de arte no ocurre sola, y una vez separada de todo aquello que la ha dado a luz, sigue siendo afectada por sus entornos, por sus comentarios, por los comentarios de sus entornos – y por los entornos de sus comentarios.”

[2] Los escritos de artista sobre la instalación de sus obras comenzaron a desarrollarse, de hecho, a partir de los años 60, como estudia en profundidad Jean Marc Poinot (2008). Probablemente muchos otros casos como el de Pollock hicieron despertar en los artistas la necesidad de estipular de la manera más precisa posible las condiciones de recepción de sus trabajos.

[3] “tomó un objeto ordinario de la vida cotidiana, lo colocó de tal manera que su significación utilitaria desapareció bajo un nuevo título y punto de vista – creó un nuevo pensamiento para ese objeto.”

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

**Anónimo** (1917) “The Richard Mutt Case” en *The BlindMan*. N°2, mayo. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>

**Alloway, L.** (2009) “The great curatorial dim-out”, en Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (eds.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.

**Bolaños, M.** (2003) “La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares” en Lorente, J.P. *Museología crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: PUZ

**Crippa, E.** (2010/2011) “The double legacy of the first international surrealist exhibition” en *Manifesta Journal*. N°11.

- Danto, A.** (1998) *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton.
- Filipovic, E.** (2009) "A museum that is not", *E-Flux* N°4. <http://www.e-flux.com/journal/view/50>
- Gee, M.** (ed.) (1993) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.
- Glicenstein, J.** (2009) *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S.** (eds.) (2009) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- Hegewisch, K.** (1998) "Introduction: un médium à la recherche de sa forme. Les expositions et leurs déterminations" en Hegewisch, K. (ed.) *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*. Paris: Éditions du regard.
- Heinrich, N.; Pollak M.** (2009) "From museum curator to exhibition *auteur*. Inventing a singular position" en Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (eds.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.
- Hills, P.** (1993) "The modern corporate state, the rhetoric of freedom, and the emergence of modernism in the United States: the mediation of language in critical practice." en Gee, M. (ed.) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.
- Lasalle, H.** (1993) "Art criticism as strategy: the idiom of "new realism" from Fernand Léger to the Pierre Restany group", en Gee, M. (ed.) *Art Criticism since 1900*. Manchester - New York: Manchester University Press.
- Lebensztejn, J.-C.** (1986) "Constat aimable", *Cahiers du MNAM*, N°17-18, Paris.
- Naumann, F.; Obalk, H.** (ed) (2000) *Affectionately Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson.
- Newhouse, V.** (2005) *Art and the power of placement*. New York: Monacelli Press.
- Ninacs, A.-M.** (2011) "Signer ou s'effacer? Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition", *Esse* N°57, printemps/été.
- Obrist, H.** (2008) *A brief History of Curating*. Zurich-Dijon: JRP Ringier & Les presses du réel.
- O'Doherty, B.** (1999) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press.
- Pierre, J.** (1986) « Une révolution dans l'accrochage: les expositions internationales du sur-réalisme » en *Cahiers du MNAM* . N° 17-18.
- Poinsot, J.-M.** (2008) *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Ginebra: Les presses du réel.
- Smolik, N.** (1998) "Dernière exposition futuriste 0, 10. Petrograd 1915. La fin d'un développement" en Katharina Hegewisch (ed.) *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*. Paris: Éditions du regard.
- Staniszewski, M. A.** (2001) *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press.
- Zu Eltz, J.** (1998) "Le futurisme s'expose: exposition itinérante des futuristes, 1912", *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle* en Hegewisch, K. (ed.) *L'art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*. Paris: Éditions du regard.

## Haizea Barcenilla

es comisaria, crítica y profesora asociada de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco (España). Investiga actualmente la función de la exposición y la relevancia del comisariado, centrándose en su relación con el contexto político. Participa en varios foros internacionales sobre comisariado; ha coeditado *Time at work* sobre comisariado emergente y publica crítica regularmente en A\*Desk ([www.a-desk.org](http://www.a-desk.org)).

# Escritos sobre el arte, escritos con el arte. La crítica británica puesta a prueba en los años 90

*Charlotte Gould*

---

La influencia de las prácticas iniciadas en los años noventa por los Young British Artists parece haberse extendido más allá de la esfera artística a la crítica que la tomó por objeto. Nuevas relaciones mantenidas por estos artistas con la cultura popular, la historia del arte o lo cotidiano han redefinido los vínculos entre arte y crítica en términos de mimetismo o de borramiento de las distancias. Se asistió entonces a un movimiento de estetización de la crítica, en ocasiones hasta en la tipografía o el diseño de página. Estos cambios provocarán una rápida reacción del colectivo BANK que llegará a corregir los escritos sobre arte. Se considerarán textos de Matthew Collings, Julian Stallabrass, Patricia Ellis, Gordon Burn o Gregor Muir en términos de afinidad y de influencia recíproca a fin de evaluar los cambios que pudieron introducir en la primera década del siglo XXI.

**Palabras clave:** Young British Artists, imitación, tipografía

## **Writings on art, writing and art. British criticism tested in 90**

The influence exerted in the Nineties by Young British Artists seems to have been felt beyond the art practice of the time and to have touched upon its own criticism. The way this group of artists dealt with popular culture, the history of art or the everyday came to shape their relationship with art criticism in terms either of imitation or of a complete absence of distance. Criticism became estheticized, be it its typography or its lay-out. These same transformations were acknowledged by the artists collective BANK, who actually started assessing and correcting writings on art. This paper examines the writings of Matthew Collings, Julian Stallabrass, Patricia Ellis, the late Gordon Burn and Gregor Muir and tries to define the special bonds and mutual influences these writers experience towards the artists they write about, and how these relations have transformed practices at the beginning of the 21st century.

**Palabras clave:** Young British Artists, mimicry, typography

La problemática contemporánea de las relaciones que unen el arte y lo escrito ya no parece ser la de una competencia, ni la de una depen-

dencia. Hubo una transformación de la relación del arte con lo escrito y de la subordinación de uno al otro en términos de hermenéutica. Nuestro título, con las precauciones que toma al evocar “los escritos sobre arte”, reenvía tanto a un género, la crítica, como a una descripción cuyo término central es la preposición “sobre”. Se plantea, en efecto, una cuestión de superposición, de territorialidad. Las prácticas artísticas contemporáneas han avanzado sobre su crítica, y más generalmente sobre los escritos que le conciernen al punto de superar el momento en que dos dominios no podían considerarse sino como diferentes, intrínsecamente otros, uno comentando al otro, el segundo ilustrando al primero.

## **El libro y el arte**

Un momento nuevo de la relación del arte con lo escrito sería el del giro contemporáneo iniciado con el arte conceptual y el movimiento de desmaterialización: el arte conceptual se hizo crítica y escritura, reuniendo en su seno las instancias artísticas y explicativas. Sometiendo la obra a la escritura, el movimiento creó una nueva economía, la invirtió. Pero el acontecimiento principal en el trastorno de sus relaciones será probablemente la aparición del libro de artista en los años sesenta. Denominado en inglés *artist's book* o *bookwork*, nace en un contexto ideológico particular y tiene como consecuencia el hecho de que el artista ya no comparte la creación del libro con un autor, ya no es simple ilustrador o incluso tema de un trabajo o de una monografía: es el único que decide. En sus comienzos, el libro de artista se presentaba como un producto artístico democrático pensado para pasar de mano en mano. Recién en un segundo momento el libro de artista se encontrará museificado. El precursor americano, Ed Ruscha, establecerá las reglas del libro de artista con *26 Gasoline Stations* (1963). Pero también los británicos harán de él un objeto de militancia, en particular Gilbert & George, que verán en el libro de artista el lugar privilegiado de expresión de su credo “Art for All”. El libro de artista llegará así a re-materializar las prácticas casi invisibles de los artistas del Land Art como Richard Long y Andy Goldsworthy. En un período en que la mayoría de los artistas son también teóricos, el libro de artista encarna ese momento de cambio en el que se confiere una investidura artística a un soporte pensado para la escritura.

Algunos artistas serán menos indulgentes con lo escrito y su soporte en la manera en que afirmarán su precedencia. El inclasificable John Latham (1921-2006) hará un uso particular del libro como material o soporte. En 1966, mientras enseñaba en la prestigiosa Saint Martin's School of Art, tomó prestado de la biblioteca de la escuela ese escrito sobre arte por excelencia que es *Art and Culture* de Clement Greenberg, arrancó las páginas y pidió a los estudiantes que las mastiquen antes de escupir la substancia hecha de una mezcla de saliva y tinta que él recogió en frascos. La obra titulada *Spit and Chew, Art and Culture*, hoy conservada en el MoMA de

New York, asocia estos frascos con las cartas provenientes de la biblioteca reclamando la devolución del libro prestado. Este trabajo sobre el libro atacado, aquí en una de sus formas más espectaculares, le valdrá un despido, pero será ejemplar de lo que Latham entendía por *schoobworks* (la palabra *books* al revés): el libro no objetivado sino cuestionado en su materialidad por lo que contiene de escritura.

En este contexto de una incursión a veces agresiva en la esfera de lo escrito y sus prerrogativas, han podido salir a la luz las nuevas formas críticas. ¿Qué dicen ellas (o más bien escriben) sobre el arte?

### **Mundo del arte y crítica**

Para Arthur Danto, lo que hoy define la obra de arte como tal es la teoría. Esto es lo que expone en su célebre artículo de 1964 “The Artworld”. A la pregunta acerca de si la crítica hace algo por la obra, si juega verdaderamente algún rol, Danto sugiere una respuesta afirmativa. Su crítica de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol, obras que califica de “indiscernibles”, es el lugar de una teorización capital, la de la noción de “mundo del arte” con un carácter ni sociológico ni mundano. Afirmando que no hay mayor diferencia material entre las cajas de Warhol y las que salen de la fábrica Brillo, Danto establece el carácter contemporáneo de la identificación artística y procede a un desplazamiento de la esfera esencial a la esfera temporal de la justificación del arte. Cuando Nelson Goodman se pregunta: “What is Art”, Danto propone esta interrogación: “When is Art?”; y la cuestión artística se torna tan histórica como ontológica. La identificación del arte es función de una lectura actual de éste según el estado teórico al que ha llegado. Una suerte de teoría performativa, eso es lo que hace Danto con Warhol en 1964. La crítica debe, particularmente en el contexto del arte contemporáneo, dar cuenta de un presente tanto como enunciar un juicio de valor. Danto ubica la crítica en esta red del “mundo del arte” que hace la obra, que está “a la obra” en ella y define su contemporaneidad.

Si la crítica contemporánea debe tanto dar cuenta de un presente como enunciar un juicio de valor, algunos autores británicos van a pasar por alto el juicio de valor y preocuparse por dar cuenta del presente, y esto por medio de efectos de espejo. Por eso las formas van a veces a tomar la delantera sobre las formulaciones y lo que va a caracterizar a la crítica es el ya no ser totalmente crítica, el hecho de escapar de las tipologías teóricas y no ser más que escritos sobre el arte en el sentido concreto del término.

### **Escribir el Young British Art**

Con respecto a la actitud agresiva de los artistas (no confundir con intención agresiva) frente a lo escrito, ya sea por apropiación o destrucción, los autores británicos parecen haber adoptado dos posturas. En primer lugar, la crítica de represalias: escribir sólo sobre lo que se detesta y denunciarlo. Es el caso de Julian Stallabrass y, en parte, del trabajo de John

Roberts y Dave Beech, en donde las obras comentadas están en segundo plano y hay un borramiento progresivo, que deviene total, del sujeto de referencia para convertirse en un discurso teórico absolutamente alusivo cuyas fuentes deben ser reconstituidas. La definición a contramano de la noción arnoldiana de filisteísmo que está en el centro de su propósito no es la integración de lo marginal (en el caso de los Young British Artists, el fútbol, la música popular o incluso los tabloides), sino la verificación de que existen nuevas vetas en la práctica artística contemporánea y que son conscientemente explotadas. Pero la incorporación de la cultura popular en el arte y su validación por el posmodernismo se hacen siempre en términos artísticos; el elitismo artístico es cuestionado por los intercambios entre *high* y *low*, pero sus circulaciones se realizan siempre en provecho del arte. El filisteísmo permanece culturalmente inaceptable, no incorpora ni valida. Así, las negaciones que el filisteísmo mantenía vivas encontrarían su expresión en algunos tropos grotescos. Los maniqués de los hermanos Chapman, como las telas refinadas de Gary Hume y su figuración contradicha por los títulos y temas que reenvían a la cultura popular (Michael Jackson, Patsy Kensit y Kate Moss), todas estas obras evocan la contradicción. La paradoja de tal posición es que sus autores intentan teorizar la antiteoría e intelectualizar el antiintelectualismo, alentando entonces a su objeto de estudio, dialéctico, a escapárseles. A la elección de una teoría nomenclalmente vacía se agrega la justificación de formas grotescas, del anti-arte y de lo abyecto que son reafirmadas por la estructura misma de esta reflexión. Si lo otro del arte tiene derecho a un capítulo sin ser sometido a las reglas del arte, este último no hace más su trabajo de abyección y deviene arte abyecto.

La segunda postura aborda de manera diferente los problemas que plantean las afinidades manifiestas entre el arte contemporáneo en los años noventa, más particularmente el Young British Art, y las culturas de masa y popular. Es la posición de la crítica que depone las armas y se encolumna del lado del arte hasta abrazar sus principios, por no decir sus formas. Se trata entonces de escritos partisanos.

Como por reacción al trabajo teórico de los artistas de las décadas precedentes, los Young British Artists en su gran mayoría han abandonado toda escritura concerniente a sus corpus. La rareza de las manifestaciones o escritos polémicos se explica, para Mark Harris, por el funcionamiento particular de esta escena artística: “communication amongst artists is oblique”, “artist-run shows are the artist community speaking for itself.” (Burrows 1998: 63) Su posicionamiento, percibido a veces como anti-intelectual, confirma de hecho una proximidad contemporánea de la superficie y a veces del cliché (sexual, nacional, artístico) que debe resistir al desarrollo explicativo.

Gordon Burn, crítico habitual de Damien Hirst, basa sus análisis en la evidencia de la lectura para privilegiar diálogos en los cuales artista y crítico rivalizan deliberadamente a la vez machos y románticos: la vida, la muerte, el amor, la fiesta... el lenguaje de la transparencia artística. No es sorprendente que Hirst haya contratado sus servicios, más los del cómplice en una empresa de distanciamiento que los propios de un crítico. En Burn, lo escrito no interfiere con la obra, es una ventana sobre la obra, una vitrina transparente, igual que el modo de presentación elegido por Hirst para sus obras, cuyo ejemplo más memorable es su tiburón suspendido en una vitrina y titulada *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).

Matthew Collings parece feliz de pecar por exceso de precisión anecdótica más que por demasiada distancia teórica. Responde así a los ataques formulados contra su estilo tan particular: "I'm sometimes criticised for not knowing what's important and concentrating only on the scenic side of art, and especially talking about social scenes involving prominent yBas. I feel it's all part of a great patchwork, though, and in the end not at all trivial." (Collings 2001a: 78). Saber quién estaba presente en qué vernissage e incluso quién frecuenta a quién en el medio de los Young British Artists se convierte para él en una consideración totalmente válida y significativa; tal vez sea eso lo que podría indicar una cierta vacuidad. En su trilogía sobre el arte británico contemporáneo iniciada con *Blimey!* y continuada con *This Is Modern Art* y *Art Crazy Nation*, Collings utiliza un tono falsamente ingenuo:

"Brits are very fond of animals and children. Their exhibitions now are full of animals, usually mutants of some kind, or sexually aroused, or dead — for example, sharks and pigs by Damien Hirst, which symbolise death. And racehorses by Mark Wallinger, symbolizing class, but with the front ends different from the back ends — symbolising weird mutant-breeding." (2001b: 6).

Este tono lo hace salir de la esfera crítica para integrar la de una sátira social que tendría por blanco el medio artístico. Así, Collings recuerda ferozmente su obra más conocida *Blimey!*: "The style is clear and straightforward, although there is some playfulness with value judgements: "very good" is used a lot, to mean 'I don't care'." (2001b:121).

Ciertas características formales constituyen la originalidad de estos escritos: la personalización (la primera frase *Blimey!* propone inmediatamente el carácter festivo y personal de los episodios relatados "I went to Quo Vadis the other night") (Collings 1997: 6), la concisión, la disgresión, la anécdota, el exceso de precisión, etc., todos estos elementos crean un tono particular, y todo en un diseño de página luego copiado (incluso por Stallbrass).

El estilo muy particular de Collings, suerte de crítica mimética basada en la anécdota que comparte con su destinatario las mismas referencias a la cultura popular y las mismas poses anti-intelectuales, ha sido también muy imitado, o al menos se ha inscrito en un aire de época crítico ubicado bajo el signo del atrevimiento. Así, se puede leer a J. J. Charlesworth finalizar la crítica de una exposición de pintura por “Well, they’re nice to look at” (2002: 32) u otra por “Fun” (2002: 24), o cuando Patricia Bickers pudo concluir: “Maybe first year students would find this really deep stuff, but I doubt it.” (2002: 58). La ironía parece aquí una postura defensiva frente a un Young British Art rápido para instrumentalizar la crítica. Sin embargo, Collings no carece de intenciones: si descifra ciertos códigos del mundo del arte lo hace por cinismo y para luchar contra su popularización (intenciones que se le atribuyen a menudo, a él que hizo participar por mucho tiempo a los telespectadores de Channel 4 en la entrega anual del Turner Prize).

Collings es él mismo un artista, incluso si es difícil hoy ser tomado en serio en las dos esferas a la vez (¿Patrick Heron no abandonó su trabajo crítico por temor a que su pintura perdiese credibilidad?), y dice esto a propósito de su trabajo de escritura: “I can only write about art in a way that seems believable to myself by making it up as I go along as a kind of amusing thing, like a kind of art form which is primarily self-expressive.” (Marshall 2002) El crítico como artista tal como lo definía Oscar Wilde, he aquí una postura que impide al crítico, a la vez distante y demasiado cerca, ser un artista frustrado.

Sin embargo, se hace otra elección mimética con la voluntad de abolir esa distancia sin renunciar al humor. Los textos de Patricia Ellis parecen aproximarse a los que venimos de evocar. Llevando lo más lejos posible la permeabilidad a la cultura popular, sus textos se instalan más cerca del arte que del comentario. Ellis permite que lo superficial y lo anecdótico impregnen los títulos y las referencias de sus críticas, pero también, más particularmente, las notas a pie de página, lugar habitual de la seriedad y de la caución científica. Estos excesos anecdóticos toman los caminos indirectos y superfluos de la hiperprecisión referencial guiada por una hipersensibilidad a la cultura popular. En un artículo sobre Dexter Dalwood, pintor de lugares imaginarios como los Laboratorios Garnier y las piscinas de Brian Jones, y comentando un cuadro que pretendía representar la habitación de Michael Jackson, *Neverland* (1999), Patricia Ellis utiliza las notas a pie de página como puertas abiertas sobre el mundo extra-artístico y la subcultura:

“If you’re thinking: Doesn’t Jacko sleep in an oxygen tent? Jackson refuted that on Oprah in 1993. Although Liz Taylor supported him on this same programme five years ago, she is currently

reported to be mortified by Jackson's recent plans to have her genetically cloned. *OK! Magazine*, December 18, 1998: p. 21." (Ellis 1999: 67)

En su caso, y contrariamente a Collings, la crítica mimética no es sarcástica, expone exactamente las referencias del artista. Cada vez con mayor frecuencia, sus críticas se han convertido en una serie de notas que han fagocitado el texto.

Es entonces que se dibuja una orientación muy interesante de la crítica que equilibra transparencia, reticencia frente a un trabajo crítico verdadero y tácticas miméticas mediante variedad e inventiva tipográfica. En Ellis el reemplazo del texto por notas, la superposición de colores chillones y los juegos con letras de máquina de escribir que forman dibujos en el catálogo *Young British Artists, The Saatchi Decade*, se apartan de toda preocupación de legibilidad. Gemma de Cruz presenta sus entrevistas con recortes y collages. La entrevista de Ellis a Dexter Dalwood recuerda la práctica del artista que elabora collages de sus espacios imaginados antes de pintar sus composiciones. En estos arreglos, la voz de quien hace las preguntas está obliterada, recortada. Como si el borramiento de la voz crítica fuese perfectamente consciente y asumido por el mismo crítico. Gordon Burn imita estos recortes en el diseño de página de su monografía sobre Hirst. (2001) La tipografía recuerda esos elementos emblemáticos de la cultura popular, los fanzines. Siguiendo las formas ambiguas del *Young British Art* y su relación con la cultura popular, la crítica de la época, confrontada con la resolución imposible de esas relaciones problemáticas, se convierte en una intervención crítica sin voz, presente físicamente en su estetización.

Esta relación es consumada en el caso de Dick Price – Dexter Dalwood: el artista Dalwood se inventó un doble crítico secreto y esta actividad es necesariamente esquizofrénica. En la figura obligada del texto de catálogo que rápidamente evoca y pone en contexto a los artistas que figuran en la exposición, Price se cuida de evocar la pintura de Dalwood. Sus críticas recuerdan las de Ellis, con títulos tomados de la cultura popular y, más a menudo, de canciones: "Don't stop 'til you get enough" en *New Neurotic Realism*, y mediante el empleo de citas de films o de emisiones de televisión.

La crítica se convertirá en un género tan desapegado que puede ser integrada como motivo del arte. Tendiente hacia un arte que comenta mediante referencias populares e inventiva tipográfica, la crítica va a llegar a invertir este movimiento para devenir uno de los soportes de trabajo del artista Dalwood.

## Escribir sobre los escritos sobre arte

Estos enfoques infrecuentes practican un estrecho acercamiento con el arte que critican. El grupo de artistas BANK eligió, por su parte, sellar ese acercamiento practicando la escritura sobre los escritos sobre arte. En su exposición de 1999 titulada “Gallery Press Releases”, hicieron comentarios sobre los comunicados de prensa de las galerías y sobre las críticas como si hubiesen corregido las copias –comunicados de prensa a los que se le atribuye una nota, generalmente bastante baja–. Crear la obra consiste, para BANK y su empresa de ayuda a la redacción para las galerías juzgadas por su mala inspiración, en tomar una forma crítica y escrita. Más precisamente, el grupo adopta una postura correctiva que riza el rizo en la relación entre el arte y sus escritos correspondientes. Eligiendo mezclar distancia (la sátira de ese ejercicio impuesto que es el comunicado de prensa de galería, a la vez verdadero género y herramienta de divulgación cuyos códigos son a menudo vacíos y cuyos autores son generalmente anónimos) e identificación (el trabajo sobre el mismo soporte y la decodificación del género), BANK libera territorios flotantes, tanto los del arte como los de los escritos que le conciernen.

Traducción del francés: Sergio Moyinedo

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Bickers, P.** (2002) “Colin Lowe and Roddy Thomson” en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.
- Burn, G., Hirst, D.** (2001) *On The Way To Work*. Londres: Faber and Faber.
- Burrows, D.** (ed.) (1998) *Who’s Afraid of Red White and Blue? Attitudes to Popular and Mass Culture, Celebrity, Alternative & Critical Practice & Identity Politics in Recent British Art*. Birmingham: ARTicle.
- Charlesworth, J.J.** (2002) “Robert Davies” en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.
- \_ (2002) “Stephanie Brooks” en M. Arnatt (ed.) *100 Reviews* (3). Londres: Alberta Press.
- Collings, M.** (1997) *Blimey! From Bohemia to Britpop, The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. Cambridge: 21 Publishing.
- \_ (2001a) “Introspection. A Writer Looks at Writers and Writing” en *Modern Painters*. Invierno. 78
- \_ (2001b) *Art Crazy Nation*. London: 21 Publishing.
- Ellis, P.** (1999) “Dalwood on the Holodeck” en *Flash Art*. Marzo-Abril. 67.
- Marshall, R.** (2002) “An Interview with Mathew Collings” (marzo 2007)  
[http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002\\_mar/interview\\_matthew\\_collings.html](http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002_mar/interview_matthew_collings.html)

## Charlotte Gould

es egresada de la Ecole Normale Supérieure de Cachan y profesora de inglés. Es *maîtredeconférences* en arte y cultura británicas en la universidad Sorbonne Nouvelle – Paris 3 y miembro del equipo de investigación PRISMES. Su tesis doctoral defendida en 2003 se titula *Les Young British Artists, L’Ecoleduscadale*. Co-dirigió el volumen *Marketing Art in the British Isles 1700-Today, A Cultural History* a publicar en 2012 en Ashgate.  
charlotte.gould@univ-paris3.fr

# El campo “compartido” de la crítica de arte

*Stéphane Huchet*

---

En este trabajo se analiza el concepto de crítica distinguiendo sus dimensiones a la vez conceptual, histórica y práctica. Se diferencian también tres tipos de crítica: la crítica de legitimación, la crítica empática y la crítica de intervención. La división de la responsabilidad crítica entre el crítico de arte y el artista es puesta en cuestión, en un momento en el que el arte contemporáneo no facilita la definición de sus tareas.

**Palabras clave:** Crítica de arte - taxonomía - responsabilidad crítica ↑

## Partitions in the “criticism” environment

In this article, the concept of criticism, analyzed in both its conceptual and practical-historical dimensions, is divided into three kinds: criticism of legitimation, criticism of empathy and criticism of intervention. It also questions the division of the critical responsibility between the art critic and the artist in a moment in which contemporary art does not turn easy a clear definition of its tasks.

**Palabras clave:** Art criticism - Taxinomy - Critical responsibility

En vista de las expectativas planteadas por el texto de presentación del “Atelier internacional sobre la crítica de arte”, la pregunta sobre la metodología en crítica de arte parece inevitable. Se puede comprender por qué la cuestión de una epistemología de la crítica puede imponerse. Esta cuestión obliga a plantear preguntas filosóficas sobre la crítica de arte, aunque no es deseable preformar un objeto en nombre de un paradigma antes de conocer qué es lo que se hace en la práctica en el campo correspondiente.

Frente a la larga lista, reciente y menos reciente, de diagnósticos que se ocupan de su crisis, la exigencia de una nueva epistemología se entiende como un síntoma positivo frente a la pretendida pérdida de referencias de la crítica. Su territorio está formado por algunos modos de hacer predominantes con los que se puede producir una nomenclatura, con todo lo que eso tiene de límite y de limitante. Propongo la idea de que la crítica puede poner el acento, tanto sobre la presentación “diplomática” -¿o de legitimación?- de la obra de arte, tanto sobre el análisis enfático de sus líneas de fuerza, como sobre el análisis de motivos que justifiquen su propio objetivo “intervencionista”.

En nombre de una negociación implícita con el público, la presentación “diplomática” propone códigos de ingreso para comprender y garantizar una identificación mínima de los componentes semióticos y semánticos de la obra, es decir, un mínimo de proporcionalidad entre ella y el público. Esta presentación “diplomática” puede aparecer en el rótulo de una obra en una exposición con vocación explicativa, en un texto de catálogo analítico o en ciertos artículos de revista, en la rúbrica de crítica de “legitimación”. No se trata de la legitimación de lo ilegítimo, sino de lo que en un dispositivo artístico resiste o resistiría y que exigiría un trabajo de reducción de sus eventuales asperezas para que su apropiación y su interpretación por parte del público sean facilitadas. Hoy, toda la maquinaria de los rótulos de obras en exposición, por ejemplo, parece cumplir esa función. Se puede ir aún más lejos: era imposible no reír en el Museo de Arte Moderno de París cuando, en la exposición llamada “Dans l’œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes” [1] se escuchaba a este último durante una conferencia filmada testimonial de manera figurada y falsamente victimaria de su condición de “lubricante”. Lamarche-Vadel decía: “Estoy harto de ser tomado por un aceitero”. Se trataba de cuestionar una práctica crítica que, de combativa y militante en los años sesenta y setenta, había devenido en los años ochenta el lubricante de un arte y de una maquinaria del arte “resecos”, oxidados, y que había que aceitar. El problema para Lamarche-Vadel era que la crítica no sabía ya proceder de otra manera.

Sería un aspecto negativo de la crítica «legitimante», en particular cuando ella no considera la “producción cultural” más que desde el ángulo del “marketing, como estrategia de venta de un cierto tipo de visibilidad como supermercado del placer”, el que hace escribir al artista brasileño Hélio Ferverza, del que cito aquí el libro *O+édeserto*(2003: 80), que lo que le faltaría a la crítica de hoy es “un pensamiento no instrumentalizado, no capitalizado por los organismos hegemónicos, junto con una acción que proponga realmente otras formas de producción y de autonomía efectiva en el espacio artístico.” El crítico de arte brasileño Ronaldo Brito escribía ya en 1975 en la revista *Malasartes*, publicada en Río de Janeiro, que “los textos críticos funcionan como esotéricos apoyos publicitarios de las obras. Están ahí para superponer un nivel más al discurso que envuelve al producto y hacer de él, en un primer momento, un objeto cultural y luego un objeto del placer y del consumo” (2006: 56-57). Brito denunciaba “la ecuación comercial” que implicaba a la obra, a la institución y al texto.

Creo que ese tipo de abordaje y de análisis tiene el mérito de instalar la pregunta, pero ella no puede ser, en absoluto, tomada como una verdad indiscutible. Especialmente porque la crítica al sistema se ha convertido en un nicho y un refugio para críticos o artistas cuyas posiciones van de las más serias y sólidas, desde un punto de vista crítico, a aquellas caracteriza-

das por una falta de matiz perjudicial, ya que toda forma de institución les parece sospechosa *apriori*, porque no ven en el mundo del arte más que un sistema viciado de cooptaciones en círculo. Esto consiste, desde mi punto de vista, en hacer del mundo del arte una burbuja, una esfera en la que se atacan los diversos aspectos de la “mediación”, como si la mediación institucional no fuese, esencialmente, desde que el arte se llama “arte”, un elemento de su modo de existir y de circular.

Asocio ahora la crítica que denomino “empática” con el análisis de las líneas de fuerza de una obra a través de una motivación que excede en mucho el nivel de la explicación o de la presentación de los elementos necesarios para la comprensión mínima de la obra, para entrar en la dinámica crítica propiamente dicha. Utilizo el término “empático” voluntariamente, sabiendo que suena anacrónico en el contexto contemporáneo, que se acerca a lo que Walter Benjamin denominó “contenido de verdad”. Éste corresponde a la articulación de las condiciones enunciativas para poner de relieve en el espacio enunciativo de la obra un sentido que éste instituye y/o ritualiza. Se trata de la proyección de la imagen crítica, deflagración simbólica y semántica que reaparece en los intersticios de la obra, para la que hay que tener una mirada singular. La crítica empática no “traduce” la obra en palabras unilateralmente “diplomáticas”, pero sigue sus líneas rectoras y retoma su juego para dibujar mejor sus líneas de fuga. Ella presenta los condicionantes del *pasaje* del sentido.

¿Pero quién hace esto? ¿El crítico, el artista, el público? Todos, sin dudas, en el mejor de los casos. La cuestión es delicada porque hay que pensar si existen soportes institucionales privilegiados por la crítica o un perfil profesional específico. Pienso que no es posible limitar la práctica y la realidad de la crítica sólo a sus «críticos» patentados. El campo crítico es un campo compartido entre actores múltiples que quizás ya no tienen derecho, en nombre de una tradicional especificidad profesional, de reivindicar el monopolio de la práctica. Los motores de la consideración de la obra de arte hacen variar los ángulos de abordaje según uno sea artista, crítico o algún otro actor del mundo del arte. ¿Es deseable todavía, entonces, hablar de dominios reservados?[2]

Lo que la crítica de arte brasileña Sheila Leirner escribía hace treinta años en la introducción de la compilación titulada *Arte como medida* (1982: 19-21) constituye una suerte de consigna sobre la manera de dirigir una mirada analítica al arte que impide mantener una división demasiado estanca en el campo de la práctica crítica:

“La única manera de ver el arte, por lo tanto, es la que enseña el mismo arte. (...) El arte contemporáneo trabaja con la parodia, la ironía, la metáfora, la alusión; propone la apertura a la duda, la autocrítica, la contradicción. (...) Por consecuencia, la crítica que va

a la par con su lenguaje, con esa profusión de nuevos valores, tiende a mostrarse ambigua y escurridiza con respecto a su objeto de análisis. Un pequeño paréntesis: la crítica actual deviene cada vez más incompatible con los conceptos de “error” o de “injusticia” que se le quieren imponer habitualmente. (...) Los residuos de los viejos sistemas esenciales deben ser reemplazados urgentemente por análisis concretos de una terminología de la acción, del conflicto, de la intención y de la hipótesis creadora. (...) El verdadero crítico es aquel (...) que vive la curiosidad, la indignación y la más amplia práctica de la libertad intelectual.”

En esta cita se puede encontrar un terreno donde compartir la responsabilidad que ya no permite atribuir más al crítico, en el sentido tradicional del término, que al artista, la legitimidad de la práctica crítica. Se me dirá que la primera frase del fragmento de Sheila Leirner prioriza el “contenido de verdad” en la obra que parece estar completa simbólicamente, pero es justamente para situar en qué contexto histórico se produce desde entonces el trabajo crítico. La obra está completa y se le crean perfiles críticos, verdaderos *abschattungen* críticos que no dan preeminencia definitiva y última a tal o tal abordaje cognitivo.

En esta cuestión del territorio crítico compartido, me parece interesante recordar los marcajes históricos fuertes. Una historia de la crítica de arte emprendida sistemáticamente será también una historia de las tensiones, complementariedades, y del reparto del campo crítico entre profesionales usuales de la crítica y artistas, incluyendo el rico abanico de los mediadores. En este sentido, podríamos remontarnos al siglo XVIII con los argumentos del abate André Du Bos contra el saber de artistas que conocen demasiadas cosas sobre la fabricación de imágenes y que impiden al público pensar por sí mismo (1719) o del pintor William Hogarth que adopta, en la introducción de su *Analysis of Beauty* (1753) un punto de vista polémico contra los saberes académicos pre-constituidos o de Eugène Delacroix en su panfleto “Des critiques en matière d’art” (1829), entre otros. Es interesante también recordar las posiciones de Joseph Kosuth formuladas hacia 1970. Kosuth estimaba necesario realizar una reapropiación de la crítica de arte por el artista. Pensaba que los críticos debían ceder la responsabilidad a los artistas; la crítica por excelencia residía para él ante todo en *la crítica inmanente a la obra*. Kosuth justificaba su posición a través de la diferenciación entre percepción y concepción, constituyendo el equilibrio entre ambas, el terreno favorito de una crítica de arte incapaz de sobrepasar el nivel de análisis de los *constructos* perceptivos. Hoy, se podría hablar de *constructos* semióticos, esas disposiciones de signos vitales y plásticos que son el denominador común del género hegemónico de la instalación y de otros dispositivos artísticos. Esta visión suscita conflictos interprofesionales. Se trata de la cuestión relativa a la mejor mirada sobre

el arte y al derecho de tal o cual de decir las mejores cosas; en una palabra, se trata de la autoridad y de la autorización de enunciar miradas y juicios válidos.

Hoy las posiciones son definitivamente lábiles. La crítica se encuentra frente a una elección entre universos cognitivos y nocionales a los que puede recurrir para construir un discurso, la dimensión neo-enciclopédica de esos enunciados tiende a reforzarse día a día, ya que la inmensa mayoría de obras ya no se ubica en una dirección formalista-disciplinar, propia a la categoría de medio, sino que se encuentra fragmentada en el *continuum* del mundo para refractarlo mejor. Arte de semionautas[3]...

Todo esto tiene que ver con las cuestiones que aborda Hal Foster, por ejemplo, en ciertos análisis incluidos en *El retorno de lo real* pero, también, con una idea expresada por Baudelaire en los albores de la modernidad a propósito del trabajo de creación artística: que el recurso posible a todos los objetos del mundo para hacer una imagen suscita un “motín”, una rebelión de los detalles que destruye la memoria. ¿Cómo comprender esto? Renunciando a su poder de filtro, la memoria renunciaría a servir al arte. Baudelaire ve en el arte de su tiempo una lucha dramática entre un principio de totalización que recurre a todo lo que el mundo puede ofrecer de representable en la obra, una suerte de mimesis porosa y sin reparos, y un principio de selección tradicional. Esto anticipa de lejos la tesis crítica de Hal Foster (2001: 203-207) para quien el cruce en el arte de un plano de referencia horizontal, sincrónico, que tiene que ver con el espacio de objetos y referentes coexistentes, y de un eje vertical diacrónico, que tiene que ver con el tiempo y la herencia histórica del arte -cruce que aseguraba hasta hace poco el equilibrio simbólico y semiótico del arte-, habría perdido su pertinencia y su capacidad estructurante, acentuado ésto por la desaparición de las memorias disciplinares. Hablando de memoria disciplinar y de distancia crítica, Foster identifica entonces dos tipos de operación artística: 1) las operaciones de carácter sincrónico que tienen lugar en el plano horizontal de la totalidad de fenómenos simultáneos que el mundo le presenta al artista. Éste, apropiándose los, puede inventar modos de darles un aspecto, en particular al reino de la banalidad, a la comunidad de objetos, al gran “objetuario”, tratando así cuestiones extra-artísticas, sociales, por ejemplo; 2) el segundo orden de operaciones, sobre el eje vertical de la diacronía, privilegia cuestiones inherentes a las disciplinas artísticas, sus tradiciones, su historia, sus técnicas, sus territorios acumulativos, en una palabra, las memorias propias a cada medio. Sería el pop art el que habría cristalizado la dirección horizontal del arte a través de su confrontación con el gran arte en el frente de la cultura. Para Foster, el arte contemporáneo vive todavía sobre el régimen múltiple e indeciso que resultó de ese momento que él llama el giro etnográfico del arte, otro concepto clave que

permite pensar una cierta manera contemporánea de hacer de los mundos artísticos.

En el *Salon de 1859*, Baudelaire (1963: 559) escribía que “todo el universo visible no es más que un repertorio de imágenes y de signos a los que la imaginación asignará un lugar y un valor relativos; es una especie de pábulo, que la imaginación debe dirigir y transformar.” La apropiación de la totalidad potencial de los objetos que constituyen nuestro (entorno y horizonte) “real”, el “motín” hiperobjetivo de detalles que reclama justicia sobre la escena del arte, según Baudelaire, serían así portadores del riesgo de matar lo que el poeta de las *Flores del mal* llamaba “justicia” estética. De cierta manera, Baudelaire nos provee aquí -en el contexto del arte (casi hiper-) realista del diseño, recordémoslo-, instrumentos de análisis para comprender ciertos modos “realistas” contemporáneos, en el sentido forsteriano del término. Todo esto se combina con la secuencia que se juega todavía hoy en la suerte de ubicuidad simbólica que comparten el arte y su discurso.

Es por esto que me parece interesante releer la manera en la que otros artistas del movimiento conceptual como los que formaban el grupo *Art&Language* situaban hace veinte años la cuestión de la relación entre el arte y la crítica, incluso si no tomaban como objeto esta temática. Cuando los artistas de *Art&Language* hablaban en 1993 de una práctica artística consistente en un “reexamen de sí” se referían también a las condiciones necesarias “para todo arte moderno que quiera sobrevivir”. Para esto, sostenían, hay que realizar un trabajo que me parece constituye desde siempre el programa deseable de una producción artística y de una crítica de arte: “Darse una forma adecuadamente elaborada de la imagen que la cultura tiene de sí misma en sus apuestas, para ser capaz de especificar y de establecer los términos posibles de una diferencia ética y de una ‘originalidad’.” (Art & Language 1996: 19)

*Art&Language* piensa también las condiciones por las cuales podría enunciarse la persistencia de un arte crítico que sería casi indisociable de una crítica de arte. Hay una trampa a evitar: repetir que los medios, en su proliferación, provocaron la caída de las vanguardias. Criticando el tono “spengleriano” de cierta filosofía francesa del arte en los años 1980, enuncian una continuidad “entre las tareas de la crítica y el arte crítico”:

“Es por lo menos prematuro concluir que la fuerza crítica de lo que a veces se ha llamado gran arte haya sido obliterada en una época (imaginaria) que vio el ‘fin de lo nuevo’. Pretender que ésto fue el resultado de una cultura de los medios baudrillardiana es delinear una clausura ni más ni menos justificada o arbitraria que todo lo que ha sido emprendido en nombre del modernismo formalista: es decir que es una forma de censura muy insistente.” (Art & Language 1996: 38-39)

De hecho, en medio de una argumentación compleja, *Art&Language* enuncia esta idea simple, que parece ser la oportunidad tanto para un arte que ellos denominan crítico como para una crítica de arte a su medida, de que “el *ethos* artístico (...) contiene tanto el fermento de su desarrollo como el de su desaparición.” (1996: 40)

Me gustaría terminar invitando a pensar el doble desafío presentado por Jean-Marc Poinsoot entre la hipótesis reciente de que el régimen del arte tal como está instituido desde hace pocos siglos podría estar en fase de extinción (frase final con puntos suspensivos de una respuesta para la pregunta “¿Por qué hay arte en lugar de nada?”) y la necesidad expresada en 1999[4] de una recuperación de la crítica por ella misma cada vez que se pone en obra y en movimiento frente a una obra dada.... Doble desafío, ya que es sobre un arte quizás en fase terminal que se jugaría esta recuperación interna de la crítica. Volvamos a la pregunta inicial: de manera muy benjaminiana, ¿la articulación entre la hipótesis de 2009 y la definición de 1999 no haría de la crítica aquello que acompaña al arte en su declive, para alcanzar así un nuevo origen?

Traducción del francés: Berenice Gustavino

---

## Notas <sup>↑</sup>

[1] Exposición presentada en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, del 29 de mayo al 6 de septiembre de 2009.

[2] Los múltiples abordajes cognitivos del arte, con sus métodos propios, puede ser reproductores de un discurso crítico sin que la sola historia del arte, sin embargo esencial en la formación del crítico pero también del artista, o la filosofía -las dos formaciones más recurrentes del crítico de arte- representen necesariamente las condiciones de acceso privilegiado a las obras. Cfr. De Duve, T. (1989) *Aunom del' art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Ed. du Minuit. Cap. 1.

[3] Crítica, también, de semionautas. Una parte consecuente de la puesta en valor interpretativa de las obras se sostiene muy seguido hoy por una elasticidad del discurso y por una ductilidad polimorfa de las nociones convocadas -no querría decir conceptos. Personalmente, sueño con una crítica que trabaje sobre sus imposibilidades o sus dificultades en cuanto a la puesta en relación de la obra con la totalidad del mundo. Parece que en la práctica de la presentación “diplomática” del pretendido contenido de verdad en las obras, la máquina interpretativa, o más precisamente, proponedora de interpretaciones, no ha roto con un espíritu profundamente “enciclopédico” que busca hacer de la obra el síntoma revelador de un producto artístico donde todos los fenómenos del mundo, para hablar en un tono un poco solemne, son refractables y refractados. Algunos rótulos explicativos aparecen a menudo excesivos, a veces son la puesta en circulación de un conjunto de nociones que convocan campos del saber cuya contribución a tal o cual trabajo es como el agregado de una viñeta decorativa a una alegoría visual que reenvía más que nunca a su enigma. Producir oscuridad para iluminar un nodo irreductible de la obra, he aquí una táctica contraproducente. Los rótulos y otros carteles explicativos sufren a menudo de una inflación nocional que aturde más que colabora. Pero, ¿un rótulo es crítica de arte?

[4] Poinsoot, J.-M., “Inventions et redéfinitions de la critique d'art: les conséquences épistémologiques d'un projet documentaire”, en Frangne, P.-H. y Poinsoot, J.-M. (dirs.), *L'invention de la critique d'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; Université Rennes 2 - Haute Bretagne.

## Bibliografía ↑

- Art & Language** (1996) *La Conférence du Jeu de Paume. L'Origine du Monde*. Paris: Flammarion 4/Galerie de Paris.
- Baudelaire, Ch.** (1963) “Salón de 1859” en *Obras*, México: Aguilar. Traducción: Nidya Lamarque.
- Brito, R.** (2006) “Análise do circuito” en: de Lima, Sueli (dir.) *Experiência Crítica*, São Paulo: Cosac & Naify.
- Fervenza, H.** (2003) *O+édeserto*. São Paulo: Escrituras, col. Documento Areal 3.
- Foster, H.** (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal ediciones.
- Leirner, S.** (1982) *Arte como medida. Críticas seleccionadas*. São Paulo: Perspectiva.

### Stéphane Huchet

es profesor de Historia del arte y arquitectura en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Es doctor por la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y realizó su post-doctorado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Es investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil. Entre sus publicaciones se cuentan *Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920*, L'Harmattan, París, 1999, y *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, C/Arte, Belo Horizonte, 2011.

st.huchet@gmail.com

# Crítica (de arte) y traducción (cultural)

*Rían Lozano de la Pola*

---

En este trabajo trataremos, en primer lugar, de definir el reposicionamiento del crítico a partir de la relación establecida entre la actividad crítica, la investigación y la docencia universitaria. Para ello apelaremos a las teorías de la performatividad y a la noción del “saber situado”; a continuación, abordaremos el análisis de la crítica como ejercicio de traducción. Para ello nos serviremos de dos figuras diferentes: la Malinche, personaje fundamental en la construcción del discurso y la historia mexicana, y el “narrador”, elemento capital en la teoría de Walter Benjamin.

**Palabras clave:** Crítica de arte, universidad, traducción, performatividad, narrador

## (Art) criticism and (cultural) translation

In this article we will start trying to define the new location of the critic and the relation established between the critical activity, the research and the teaching process in the Academy (approaching the performativity theories and the notion of the “situated knowledge”). On the second hand, we will raise the analysis of criticism as a translation exercise. Two different figures will be placed at the centre of our argumentation: “La Malinche”, one of the main characters in the constitution of the Mexican history and discourse, and the “narrator” – a capital element in Walter Benjamin’s theory.

**Palabras clave:** Art criticism, Academy, Translation, Performativity, Narrator

## 1. Crítica de arte y traducción cultural

Entre los objetivos y las propuestas de trabajo que figuraron en el documento de presentación del Atelier Internacional sobre Crítica de Arte celebrado en la Universidad de Rennes en julio de 2009, insistimos mucho en la voluntad de asociar la práctica, la historia y la teoría de la crítica de arte. En este mismo documento señalábamos la importancia que para este atelier tenía la consideración de las tomas de posición críticas; es decir, la necesidad de reflexionar sobre las metodologías de la crítica, el análisis de los niveles de compromiso crítico y la relación mantenida entre la crítica y la universidad.

Me interesa comenzar este escrito exponiendo brevemente mis intereses y relaciones con la crítica de arte. Desde un punto de vista “práctico”[1] mi relación con la crítica, así como mi trabajo como crítica de arte, comenzó hace varios años cuando empecé a escribir textos publicados especialmente en catálogos de exposición. Por otro lado, tuve la oportunidad de experimentar la vertiente asociativa y administrativa como miembro de la junta directiva de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA).

Desde un punto de vista “teórico” la crítica de arte siempre estuvo en el centro de mis investigaciones universitarias y de mi trabajo docente. Este último aspecto, que ya no volveremos a llamar teórico sino universitario, será el punto central de este breve artículo.

A pesar de correr el riesgo de caer en una enorme contradicción con respecto a lo hasta ahora apuntado, me gustaría continuar remarcando que esta reflexión tiene como objeto central el análisis de la crítica de arte en el sentido de “práctica activa”. Es decir, se trata menos de un acercamiento histórico o una tentativa de definición exacta de esta actividad, que de un análisis de la potencialidad de la crítica de arte en tanto que herramienta al servicio de un nuevo proyecto universitario ligado al arte contemporáneo.

¿Puede la crítica de arte ayudarnos a descubrir nuevos saberes?, ¿puede dotarnos de nuevos medios para acceder a ellos?, ¿puede la crítica de arte contribuir a la renovación de las disciplinas tradicionales de la historia del arte y de la estética? La respuesta podrá ser positiva siempre que tomemos como asunto prioritario la cuestión del posicionamiento del crítico de arte lo cual implicará, entre otras cosas, dejar atrás los debates centrados en juicios de valor.

En este sentido, me gustaría remarcar dos puntos que considero fundamentales. El primero apunta, de manera directa, al reposicionamiento del crítico y a la relación establecida entre la actividad crítica, la investigación y la docencia universitaria: un reposicionamiento que podemos leer como participación en un proyecto epistemológico “común” y compartido. A su vez, la idea de la participación, quizá la “comparticipación[2]”, prepara el terreno para que surja la cuestión del compromiso crítico: un término controvertido que autores como Gavin Butt han denominado “the critical agency”.

Según Butt, esta agencia crítica responde a la siguiente pregunta: ¿de dónde deriva la autoridad y el poder de la crítica contemporánea para hablar? En la introducción a la obra compilada bajo el título *After Criticism*, Butt realiza una interesante diferenciación entre dos tipos de posturas críticas. Por un lado, el autor describe la “osificación” o “esclerosis” de la teoría crítica en el contexto universitario posmoderno, una teoría que según Butt “itself becomes doxa”. Del otro lado sitúa aquella práctica crítica que

poniendo el acento sobre la cuestión de la interpelación crítica funciona como una actividad siempre “paradoxal” (‘paradójica’) o, más exactamente, como una actividad que siempre estará más allá de la doxa y, en consecuencia, se mantendrá siempre crítica. De este modo, Butt escapa de la noción de autoridad mientras se acerca a las teorías de la performatividad a través de lo que, siguiendo a Derrida, presenta como “critical encounter” (‘encuentro crítico’) o “critical event-ness” (‘eventualidad crítica’).

“This book pursues the ways in which we might rediscover criticism and its agency *within the very mode of critical address itself*. It is by focusing attention on the performativity of critical response, then, and the ways in which such responses might deviate from established modes of critical procedure, that this book seeks to consider a critical practice situated, paradoxically, after criticism (after, that is, a criticism deadened by the hand of capital and academy).” (Butt, 2005: 6)

Además, resulta importante recordar que la cuestión del compromiso crítico, el compromiso del crítico, será fundamental para enfrentar las nociones de neutralidad y universalidad desplegadas y sostenidas por los discursos disciplinarios. Gracias a la elaboración de un texto y de un discurso propio, aquella actividad que sabe permanecer *crítica* puede escapar a la rigidez de estas disciplinas tradicionales (me refiero especialmente a la Historia del Arte y la Estética) en las que, por lo general, la crítica de arte encuentra un espacio muy escaso.

Permanecer crítico comporta, como acabamos de señalar, la toma de una posición; una afirmación que no está lejos de la noción del *conocimiento situado* desarrollada por Donna Haraway en la década de los ochenta y reivindicada después por movimientos feministas y subalternos como una poderosa herramienta teórica y política. De este modo, frente al “interés por el desinterés” que ha marcado históricamente a las grandes teorías del saber, el conocimiento situado desvela sus intereses específicos y denuncia que la neutralidad “es una estrategia retórica y no una posibilidad teórica” (Bal 2002: 31).

“Feminist don’t need a doctrine of objectivity that promises transcendence, a story that loses track of its mediations [...] We don’t want theory of innocent powers to represent the world [...] we do need an earthwide network of connections, including the ability partially to translate knowledges among very different  $\frac{3}{4}$  and power-differentiated  $\frac{3}{4}$  communities. We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life.” (Haraway 1988: 579-580)

Así, el saber situado es, según Haraway, una alternativa útil no sólo para escapar de las visiones totalizadoras sino también para alejarse de las perspectivas “relativistas”, aquellas que Haraway define como “un modo de no estar en ningún sitio mientras se asegura estar en todos por igual”.

“The alternative to relativism is partial, locatable, critical knowledges sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology [...] From such a view point, the unmarked category would *really* disappear.” (Haraway 1988: 584-585)

Un último elemento importante para nuestra argumentación se desprende de esta misma reflexión: la crítica que permanece crítica, en tanto que conocimiento situado, está ligada a la comunidad, a la construcción de los relatos de esa comunidad.

## 2. El crítico como traductor

Tras haber tratado, brevemente, esta primera cuestión del reposicionamiento de la práctica crítica y su relación con la docencia universitaria, abordaremos ahora un segundo argumento: el análisis de la crítica como ejercicio de traducción.

Según Hito Steyerl, el concepto de traducción ha sido tomado como una metáfora clave para el discurso político y cultural actual. Es de este modo que a veces se presenta como un elemento capaz de reemplazar la noción tradicional de universalismo. No debemos olvidar que, desde el siglo XVIII, para las grandes teorías estéticas anglo alemanas, el universalismo se puso al servicio de la definición de los juicios de valor de la obra de arte y de los juicios de gusto.

Frente a la noción de universalismo como concepto homogeneizante, la traducción se presenta como un término útil en la construcción de nuevas relaciones internacionales que no ignoran las especificidades locales.

Si volvemos a la cita de Haraway anteriormente apuntada, veremos que el “conocimiento situado” se caracteriza por su habilidad por la traducción, siempre parcial, de los saberes entre diferentes comunidades.

Así podríamos argumentar que la crítica es a la vez un saber de la comunidad y un saber en común y de lo común. Y es de este modo que nos acercamos a la definición del rol de la crítica que Jean-Marc Poinot ofrece en su artículo “La critique au-delà de sa définition”: aquello que da “sentido a la comunidad y que se puede componer alrededor de las obras más que, simplemente, juzgar su valor”.

Muchos autores han percibido la traducción como una metáfora que describe la crítica de arte como trabajo de transposición de un lenguaje

(el lenguaje “artístico” del artista) a otro (el lenguaje “no artístico” del público). Pero, aun admitiendo que esta acepción puede dar resultados interesantes en relación con los análisis de la crítica en términos comunicativos, y sin olvidar que la traducción como interpretación fue ampliamente criticada por autores como Susan Sontag, esta no es la perspectiva que aquí nos interesa.

Al contrario, la idea de la traducción que nos interesa está ligada a los análisis desarrollados por los llamados “translationstudies”, aparecidos en el contexto anglosajón durante los años ochenta. Según explica Susan Bassnett, en este momento un grupo de mujeres que trabajaban en el ámbito de la traducción, comenzaron a analizarla en términos “figurativos”. Esta nueva perspectiva, feminista, tuvo como consecuencia la aparición de una nueva terminología entorno a los conceptos de infidelidad, engaño, etc.

Al mismo tiempo, los estudios de traducción han comenzado a deshacerse de su herencia eurocéntrica. Gracias a su desarrollo en el continente Indio, en América Latina o incluso en África, el discurso postcolonial puso los ojos en esta cuestión de manera que en Brasil, por ejemplo, se comenzó a vehicular la imagen del traductor “caníbal”.

Para ejemplificar los puntos que más nos interesan de la relación entre crítica de arte y traducción, vamos a utilizar dos figuras muy diferentes: la Malinche (entendida como figura de transición y personaje capital de la historia de México) y el narrador (tomado de la teoría crítica de Walter Benjamin).

## 2.1. La Malinche

Malintzin Tenepal, llamada Marina por los españoles y Malinche por los mexicanos, fue la esclava indígena de Hernán Cortés y la madre de su hijo, la madre del pueblo mestizo.

Además, Malintzin se convirtió en traductora al servicio de diferentes culturas: hablaba maya y azteca, y aprendió rápidamente español. Conocida como “la lengua” –una metáfora empleada por el mismo Cortés– la Malinche ocupa un lugar principal en la construcción del discurso y la historia del pueblo mexicano. Pero, paradójicamente, su figura ha sido históricamente vilipendiada: considerada a la vez como figura monstruosa que dio la vida al pueblo híbrido y como traidora, capaz de desenvolverse sin problema en la lengua enemiga.

Hubo que esperar hasta finales del siglo XX para que la figura de Malintzin, impulsada especialmente por el movimiento feminista chicano, fuera retomada y valorada, haciendo hincapié en su poder de intervención y de distorsión.

Aunque no tenemos el tiempo suficiente para abordar todos los aspectos extraordinarios que envuelven la figura de la Malinche, nos resulta fundamental destacar que “la lengua”, “el faraute” (tal y como Covarrubias denomina al traductor en su diccionario) funciona como “el intérprete que declara una lengua con otra, interviniendo entre dos diferentes lenguajes” (Glantz 2001: 94). “La lengua”, como sujeto traductor, debe hablar e intervenir. Es la modeladora de nuevos discursos.

Si relacionamos estas cuestiones con la idea de la crítica como traducción, podemos señalar que el proyecto crítico puede jugar un rol de reescritura que resulta, en efecto, un proceso de manipulación tal y como lo describe Susan Bassnett (1992: XII). El proyecto crítico podrá entonces desafiar los límites del saber, del conocimiento transmitido, a través de su puesta en práctica. De este modo llegaremos, una vez más, a la cuestión de la performatividad.

“Drawing on the speech act theory of J.L. Austin, such writers [Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider, Jane Blocker] have worked to eschew a critical project which sees itself as writing only within a “constative” discursive register [...] in favor of engaging in a ‘performative’ modality of criticism: one which does not reproduce the object or event it addresses but instead *enacts* it through the very practice of writing.” (Butt 2005: 10)

## 2.2 El narrador

Tal y como ya hemos anunciado, será considerando el carácter performativo de la crítica como podremos justificar el hecho de que ésta, a través de su actividad, intervenga en la comunidad, en la creación y distribución de sentido.

Y es en este sentido en el que la figura del crítico podrá leerse de la mano del narrador de Walter Benjamin. “El Narrador” es el título de un ensayo corto escrito por Benjamin hacia 1936, pero publicado póstumamente en 1952. En esta obra, Benjamin establece una diferenciación entre, por un lado, el trabajo del novelista, el historiador y “informador” y, por otro, el trabajo del narrador. De este modo el autor demuestra su predilección por este último; una predilección que se justifica, según explica, en su “utilidad”; es decir, Benjamin percibe la narración como una práctica social que provoca conquistas éticas. Unos logros éticos que asocia a la idea de la experiencia comunitaria para finalmente llegar, al término de su ensayo, a la noción de “justicia”.

En la argumentación de Benjamin, esta experiencia común no tiene nada de preconcebido. Más bien al contrario, se convierte en “común” justamente a través de la participación del narrador, del oyente y a través de la

repetición interminable de la propia repetición, una reiteración asegurada por el “¿y entonces?” narrativo.

La “utilidad” de la narración (que, según Benjamin, puede presentarse bajo la forma de una moraleja o un proverbio) no es la respuesta a una pregunta sino, más bien, una nueva perspectiva que afecta a la continuidad de una historia.[3] La pregunta que nos surge, en el contexto que nos ocupa, es si este concepto de la utilidad de la narración podría alcanzar también a la continuidad de la historia del arte.

De este modo, asociando crítica y narración, la idea benjaminiana de la continuidad de la historia (a través de la narración) puede servir también de argumento contra aquellos que presentan a la crítica de arte como una actividad perecedera y, por consecuencia, inservible para los estudios históricos.

Además, la narración, como el saber situado de Haraway, lleva en sí misma la marca del narrador. El narrador, dice Benjamin, comienza generalmente su relato exponiendo las circunstancias en las que él mismo conoció la historia.

La “justicia” de la narración no se relaciona con la emisión de un juicio. El narrador no juzga, el narrador crea el lugar para el desarrollo de historias, de todo tipo de historias, incluso de las más “pequeñas”.

Cuatro décadas más tarde, Michel Foucault, en su conferencia “¿Qué es la crítica?”, retoma esta misma idea al sugerir que la evaluación de los objetos dejará de ser la actividad principal de la crítica. Desde ahora, desde entonces, la función capital de la crítica será poner en evidencia su propio marco de evaluación.

Podemos entonces concluir que, ya sea en el ámbito de la filosofía, del análisis del discurso o en el terreno más concreto del estudio de las obras de arte, la crítica tal y como la hemos tratado de presentar, es una práctica que, como la narración de Walter Benjamin, teje historias abiertas a las que siempre podremos volver. Y es justamente en este último punto donde debemos pararnos a evaluar la fuerza potencial de traición del crítico-traductor en el ámbito universitario.

No se tratará de una traición a la obra, ni siquiera de una traición a la idea original del artista, entre otras cosas porque la obra, como esencia, también fue desarticulada entre otros por el propio Benjamin al argumentar que el original es, en realidad, tan móvil como la lengua del traductor. A decir verdad, aquello que la crítica podría traicionar es, en efecto, esa “doxa” denunciada por Gavin Butt y que nosotros podríamos redefinir como el conjunto de saberes y teorías transmitidas de manera “acrítica” en el contexto universitario.

La crítica, tal y como Foucault señaló, debe ayudar a interrogarnos sobre nuestros propios horizontes epistemológicos, a saber, los de la estética, la teoría y la historia del arte.

---

## Notas <sup>↑</sup>

- [1] Debo señalar que con esta afirmación no pretendo retomar las controversias ligadas a la oposición entre teoría y práctica. El término “práctico” hace referencia, de manera exclusiva en este caso, a los trabajos críticos publicados en diferentes soportes escritos (catálogos de exposición y prensa especializada).
- [2] Utilizamos aquí este neologismo “incorrecto”, para tratar de recoger las connotaciones que el término francés “partager” presenta en la teoría de Jaques Rancière: una palabra en la que queda indicado el carácter común –con la estructura de las partes singulares –parte- y el carácter activo de la acción –participación. Para un análisis más detallado de esta cuestión véase Lozano, 2010: 170-171.
- [3] Para ilustrar esta cuestión, Benjamin se sirve de la historia de Psaménico, rey egipcio vencido por el persa Cambises; una historia contada, en primer lugar, por Herodoto pero retomada después por Montaigne entre otros escritores.
- 

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Bal, M.** (2002) *Travelling concepts in the Humanities*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press.
- Bassnett, S.** (1980) *Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1992.
- Benjamin, W.** (1952) *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- Butler, J.** (2002) «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault» *Brumaria* 7, 2007. [En línea. Consultado el 10/04/2009]
- Butt, G.** (2005) “Introduction: The Paradoxes of Criticism” en Butt, G. (ed.) (2005). *After Criticism. New responses to art and performance*. London: Blackwell.
- De la Calle, R.** (1997) «Introducció: Filiberto Menna i l'estatut de la crítica de l'art». In: Menna, F. (1980). *Crítica de la crítica*. Valencia: Universitat de València, 1997.
- Foucault, M.** 1978 “Qu'est-ce que la Critique? (Critique et Aufklärung)”, *Revista de filosofia*, nº 11, 5-25, 1995
- Glantz, M.** (2001) “La Malinche: La lengua en la mano” en Glantz, M. (coord.). *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus.
- Haraway, D.** (1988). “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, en *Feminist Studies*, vol. 14-3: 575-599.
- Lozano, R.** (2010) *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo altermundializador*. México: PUEG/UNAM.
- Poinsot, J. M.** (2007). «Le critique au-delà de sa définition» en Charbonneau, Ch. (ed.) (2007). *Colloque International Max et Iris Stern. La critique d'art entre diffusion et prospection*. Montréal: Muséed'art contemporain de Montréal.
- Steyerl, H.** (2006). “Beyond Culture: The Politics of Translation”, en *Translate*. [En línea. Consultado el: 22/09/2007]

## **Rían Lozano de la Pola**

es historiadora del arte y doctora en filosofía por la Universitat de València (España). En la actualidad coordina la Secretaría de Investigación y Programas Académicos del Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM (México). En el año 2009 coordinó, junto con Jean-Marc Poinot, el I Atelier International de Critique d'Art en Rennes (Francia), en el marco de su estancia posdoctoral en el departamento de Historia del Arte de la Université Rennes 2. Ha realizado estancias de investigación predoctoral en el departamento de Visual Cultures del Goldsmiths College (University of London) y en el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del equipo de producción cultural *pizpireta*, ha codirigido proyectos culturales y ha organizado simposios relacionados con el arte contemporáneo, la crítica de arte, el comisariado artístico y los estudios de género, en relación con los cuales ha publicado artículos. Es comisaria independiente y crítica de arte. rian.pueg@gmail.com



# La AICA, apuestas y límites de acción crítica en el campo artístico y cultural

Ramon Tió Bellido

---

En este texto se intenta el análisis de los cambios artísticos y críticos registrados desde la segunda guerra mundial, a partir del recorrido de una “historia” de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Esta asociación, fundada en 1948 bajo el apoyo de la UNESCO, muestra la complejidad y la riqueza que abarca la evolución de la crítica acompañando la creación artística. Preocupándose por la dimensión profesional de sus acciones -gracias a sus congresos anuales y a la decisión de publicar unas revistas dedicadas a su campo de intervenciones- así como de empezar un trabajo de archivismo totalmente inédito, la AICA no ha parado de investigar sobre los estados del arte y sus mutaciones, siguiendo primero un eje histórico-cronológico, y desde hace unos treinta años, un eje geográfico.

**Palabras clave:** AICA - crítica - UNESCO - secciones internacionales - dimensión social

In this text on intends to analyze the artistical and critical changes registred since the end of World War 2, by giving path to an history of AICA. This association that has been funded in 1948 with the help of UNESCO reflects the complexity and richness that involves the evolution of art criticism when closely binded to artistic creation. Even if very much involved with the professional dimension of its actions, AICA, thanks to its annual congresses and to its decision of publishing various magazines dedicated to its field of intervention, as well as to start a work totally new of archivism, has not stopped to check the states of art and its mutations, from, on first range, a historical-chronological axis, and, since three decades, from a geographical one.

**Palabras clave:** AICA - art criticism - UNESCO - international division - social dimensión

**Este texto está dedicado a la memoria de René Berger**

La Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) fue creada en los años posteriores al final de la segunda guerra mundial. En esos años tuvo lugar una considerable redistribución geopolítica del mundo, dictada principalmente por una

ideología progresista y distribuidora a nivel planetario y por la presencia, cada día más considerable, de una verdadera revolución tecnológica que vio el pasaje de una economía, en muchos aspectos aún neolítica, a otra casi posmoderna, tal como empezó a manifestarse desde la década del setenta.

No es nuestra intención rehacer la historia precisa de estos últimos sesenta años, todos sabemos cuánto cambió el estado del mundo y hasta qué punto la situación de mundialización que vivimos hoy es inédita, confusa y... ¡crítica! Se trata, sobre todo, de revisar el estado de la crítica y de su transmisión como actividad que articula informaciones y disciplinas diversas entre las que se destacan la historia, la estética, pero también la sociología y las ciencias humanas en general. Una asociación como la AICA intenta -y a veces logra- orientar este tipo de interrogantes, y los resultados que concretamente los acompañan, hacia lo que calificamos como políticas culturales, para llegar a delimitar y a poner en una relación temporal bien contemporánea las modulaciones, los cambios de orientación, las reconstrucciones y redistribuciones territoriales de los centros de producción, con las consecuencias artísticas pero, sobre todo, económicas y sociales que eso supone.

Sin querer hacer una apología beata, postulamos que en la AICA se expresan y manifiestan explícitamente y de manera sintomática los cuestionamientos que agitaron, y agitan aún, el pensamiento crítico y su acción frente a los cambios incesantes que sufrió el arte en las últimas cinco décadas. Calificamos esta actividad voluntariamente de sintomática, ya que una de las riquezas paradójicas de la AICA sigue siendo, en efecto, su posición deliberadamente democrática en el seno de la cual son aceptadas -a priori- todas las formas de expresión y posición crítica, incluso contradictorias; esta pluridisciplinaria constitutiva tropieza a menudo con la imposibilidad de una voz única, produciendo, por el contrario, discusiones que sin ser dialécticas tienen al menos la ventaja y el mérito de ser representativas de una comunidad activa.

La crítica debe ser percibida como una función y no como una profesión. Se entiende por ello que su transversalidad intrínseca es la base que la autoriza a emitir y proponer puntos de vista que no son otra cosa que juicios. Todos sabemos cómo la noción de juicio se emparenta con la necesidad recurrente de establecer criterios que puedan tanto avalarla como justificarla; y cómo esos famosos criterios que acompañaron la creación artística desde la época moderna sino desde mucho antes- se volvieron obsoletos e inoperantes, invalidados en cierto sentido, debido al corte epistemológico del posmodernismo. Hoy no sabemos muy bien de qué hablamos cuando utilizamos las palabras arte y artista; aunque consideremos con satisfacción que el alcance de ambos términos real-

mente se ha democratizado y ampliado, será necesario, seguramente, redefinirlos a corto plazo. Mientras nos enfrentamos a esta dificultad, a esta confusión extrema -y no podemos escapar a esto en el seno de la AICA- es posible ayudarse con los análisis que producen varios pensadores de la contemporaneidad, y entre ellos, en primer lugar, los filósofos. Jean-Luc Nancy, por ejemplo, concedió una entrevista al suplemento especial *Livres* del diario francés *Libération* [1] y su lectura resulta importante para servir de base a lo que la AICA, entre otras cuestiones, puede ofrecer en tanto plataforma de discusión. Allí Nancy declara que el sentido de la historia representado como liberación de la humanidad se terminó, fue suspendido, que la creencia en una historia que progresaba hacia, entre otras cosas, una mayor justicia social, más igualitaria, se ha disuelto. Nancy convoca a Foucault para recordar que hemos pasado bruscamente de una “era de la historia a una era del espacio”, y constata -y desgraciadamente no podemos más que estar de acuerdo con él- que lo que ya no existe es la noción de Progreso, que califica de “espinas dorsales” del humanismo. Más adelante, y comprobando el descrédito de la metafísica, se pregunta por lo que llamamos comúnmente “déficit de sentido”, y sobre la capacidad que otorgamos al sentido de ser una presencia que debería completar toda distancia. Porque el “sentido no es sólo el sentido en el que se avanza” - lo que correspondería a la religión o a la ideología militante- sino que es también, señala Nancy subrayando la riqueza del término, “la sensación, el sentimiento, la sensualidad, el buen sentido, el sentido crítico.” Resumiendo, y sin concluir, Nancy deja ver que para él la noción de progreso pudo haberse fundado sobre un malentendido, o sobre un formidable equívoco: el de haber disimulado detrás de una opacidad supuestamente liberadora, emancipadora (es decir, a grandes rasgos, las ideologías progresistas), la realidad del hombre común que se suponía que ellas debían contribuir a realizar. A esta situación no le ve otra alternativa que la de ir más allá de lo político, cuyas consignas se proyectan, por esencia, hacia un futuro más o menos radiante, para privilegiar en cambio un presente que exprese realmente lo que el hombre siente y resiente y en el que el arte, sin mucha sorpresa, ocupa un lugar de privilegio. El filósofo no volverá a ser invocado aquí y mucho menos en lo que concierne al arte, porque sus gustos, como el de muchos de sus pares, no parecen ser de los más perspicaces en términos de evaluación y de pertinencia, como demostramos hace veinte años junto a Didier Semin y Elisabeth Lebovici en el coloquio *Laplace du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique* [2].

Recordando esto señalamos al menos los límites de una enseñanza de o sobre la crítica de arte y sus relaciones con las disciplinas más académicas como la historia, la estética y otras.

Como se afirmó antes, las actividades de la AICA son representativas de la evolución de los cambios que ha sufrido el arte desde la creación de esa organización. La diversidad notoria de sus miembros es una de las razones por las que esas actividades siempre estuvieron dirigidas desde y hacia una concepción planetaria y una percepción y comprensión amplia del arte. A esto se suma otra razón, evidente también en su realidad, que es la relación más o menos constante y capital, al menos y durante largo tiempo sobre el plano económico, que la AICA mantiene con la UNESCO. Así, el primer congreso de la asociación, realizado en París entre el 21 y el 28 de junio de 1948 y que tenía oficialmente como objetivo establecer contactos permanentes entre críticos de todos los países, crear una asociación internacional de críticos de arte que se reuniera todos los años en un país diferente y un Bureau internacional con sede permanente en París, siguió las consignas administrativas dictadas por la organización. Si, por otro lado, examinamos las direcciones y los contenidos de este primer encuentro, constatamos que los participantes extendieron tanto como les fue posible el campo de su competencia y que numerosas intervenciones tuvieron por objeto otras instancias más allá de la crítica de arte. Se abordaron la acción pedagógica en los museos, el desarrollo de los museos provinciales, la arqueología, los oficios artísticos, la enseñanza artística en las Escuelas de Bellas Artes o en el secundario, las asociaciones de artistas y sociedades de expertos, la circulación de falsificaciones y los fraudes artísticos, la restitución de obras de arte a sus países de origen, el urbanismo y la reconstrucción -una urgencia en Europa luego de la destrucción de la guerra- e, incluso, la protección de espacios naturales y paisajes. Los críticos de arte se consideraban interpelados por cualquier problema que incluyera, más o menos, una dimensión artística, estética y, sobre todo, social. Todo se combinaba en una visión singularmente global: lo histórico, lo sociológico, lo político, lo institucional, lo corporativo y lo profesional, lo educativo, lo estético e incluso la noción de servicio público.

La crítica tomaba conciencia de la similitud de condiciones en las que se ejercía, fuese cual fuese el país implicado y, por primera vez, se posicionaba como profesión de pleno derecho, presentando un frente unificado a nivel internacional. Se buscó definir el trabajo no en función de principios o de contenidos, sino a través de una práctica, reunidos todos los actores en la necesidad común de herramientas jurídicas y técnicas.

Los problemas parecen haber sido planteados, entonces, en términos de ética y no de sociología o política. Detectores de la novedad, los críticos asumieron el deber de ser también los mediadores de sus descubrimientos. Su misión era la de ser pedagogos frente al gran público, en los catálogos y a través de la prensa, lo que se acomodaba bien a la perspectiva de la UNESCO, orientada hacia la educación. Esta dimensión social permitió al crítico de arte reivindicar su legitimidad y su reconocimiento, y contar con

los medios financieros adecuados, cercanos a la noción de *partenariat* que tanto se evoca en la actualidad. Así, y de manera explícita, la internacionalización de la AICA explica la apertura -o la ampliación- hacia acciones concertadas tanto en las esferas públicas como en las privadas. No se trata de presentar una letanía cronológica de los títulos de los congresos organizados por la asociación, pero en términos de representatividad sintomática es interesante evocar algunos de los interrogantes que se sucedieron durante esos años. Los primeros congresos tradujeron la urgencia de plantear las definiciones y las competencias de la actividad crítica, consideradas ante todo a partir de la ampliación propia del campo de las expresiones artísticas. A la interrogación sobre las “Relaciones entre el arte y las ciencias” (Dublín, 1953), responde la siguiente sobre “El arte moderno como fenómeno internacional” (Varsovia, 1959), que desencadena en una reconsideración del “Método y la terminología de la crítica de arte” (Nápoles, 1957) y de, nada menos, que “La esencia y la función de la crítica de arte” (Praga, 1966).

Sin demasiadas sorpresas, los congresos de los años setenta abordarán temas más politizados, menos disciplinares, en los que se discutirán, sobre todo, los posicionamientos que debe asumir la crítica frente a las herramientas de comunicación de masas y a la sociedad. El congreso de Burdeos de 1968, consagrado a “Arte y televisión”, constituye una especie de genérico que será seguido por los análisis sobre “El arte y la ciudad” (Oslo, 1969), “Arte y percepción” (Toronto, 1970) en el que intervendrán como invitados nada menos que Rudolf Arnheim, Abraham Moles, Harold Rosenberg, Marshall McLuhan y Lawrence Alloway. Finalmente, en el congreso que se realizará en Berlín y Dresde en 1974, consagrado a la “Función del arte en los movimientos sociales contemporáneos y en la sociedad de hoy”, se evocará el rol de los medios de masas y la situación de Chile, víctima del golpe de Estado del General Pinochet.

La redefinición de los modelos occidentales y el inicio de una redistribución mundial de los centros de decisión poscolonialistas es ilustrada por la temática elegida para el congreso de Lisboa de 1976, “El arte moderno y negro-africano”, así como para el congreso de Liubliana de 1979, consagrado al análisis de la “Descentralización de la cultura y la cultura de los países en vías de desarrollo”. El contexto posmoderno de los años ochenta estuvo acompañado por una sucesión de propuestas más heterogéneas, siendo los congresistas llamados a reflexionar sobre el “Devenir de la crítica de arte en la era de los medios audiovisuales” (Valbonne, 1982), “La crítica de arte en evolución en una sociedad en transformación” (Bruselas, 1985) o, aún, sobre el “Cruce de culturas y los dilemas de la modernidad” (Lisboa, 1986). Final, y lógicamente, los últimos congresos organizados a lo largo de los años noventa y dos mil dieron cuenta de la situación de la creación contemporánea a la hora de una redefinición mundial golpeada

por los fenómenos de la globalización y por el fin de la oposición de los bloques ideológicos. Iniciada en 1991 en Los Ángeles con “Arte, política y multiculturalismo”, esta reflexión continuó el año siguiente en Viena con “Centros y periferias”.

Las problemáticas de estos congresos se vieron alteradas de manera regular por proposiciones más centradas en la especificidad cultural y geográfica de los países organizadores. En 1963 el congreso de Tel-Aviv se interrogó sobre “El pensamiento judío”. Lo mismo sucedió en la mayoría de los congresos organizados en América Latina, en Caracas en 1987 y en Puerto Rico en 1993, donde primaron las observaciones sobre las influencias interculturales entre ese continente y Occidente. Esto también sucedió en el único congreso africano organizado hasta el presente por la AICA en Kinshasa (1973), en el de Tiflis (1989), en el de Macao (1995), en el de Tokio (1998) y en el de Taipei (2004), durante los que fueron extensamente evocadas cuestiones relativas a la identidad o a las correspondencias frente a la globalización indiscutible de nuestro mundo actual. Un estudio más profundo sobre los temas y los resultados de estos encuentros merecería ser encarado en un marco universitario, considerando que muchas de estas reuniones fueron objeto de publicación de actas disponibles en los fondos de la AICA conservados en los Archives de la critique d’art en Rennes, Francia.

Los proyectos que llevó adelante la asociación por fuera de la organización de esos congresos fueron numerosos y la mayoría se realizó gracias a las consecuentes subvenciones de la UNESCO o a colaboraciones más puntuales, como fue el caso, por ejemplo, de la Fundación Manifesta en los últimos años. Los interesados en una historia más completa de las actividades de la asociación pueden consultar los libros *Histoires de 50 ans del’ Association internationale des critiques d’art, AICA* [3] o *AICA in the age of Globalisation*[4].

Otro de los proyectos desarrollados por la AICA fue el puesto en marcha en 1961 en ocasión de la creación de un Centre International de Documentation sur les Archives del’ Art Contemporain, seguido por la edición del Boletín Archives del’art contemporain y por la revista AICARC. Ese año se tomó la iniciativa de crear un centro de archivos en París, bajo la voluntad común de la UNESCO y de la AICA. Esto se discutía desde la creación de la Asociación pero debió esperar a que el profesor Julius Starzynski, presidente de la AICA Polonia y recientemente nombrado al frente de la Comisión de los Archivos, se hiciese cargo concretamente de la idea y elaborara un proyecto más articulado que presentó a la UNESCO, que aceptó el tenor y los contenidos, y decidió financiarlo mediante una subvención contractual firmada por ambas partes. Este proyecto se dividió en varias fases; la primera, lógicamente, consistió en la creación de un Centre

International de Documentation sur les Archives de l'Art Contemporain, cuya sede es la misma que la de la AICA, en el Pabellón Marsan del Palais du Louvre. Las actividades de este centro tenían como objetivo principal “elaborar el principio fundamental del intercambio de informaciones y fomentar los trabajos científicos que tengan por objeto los inicios del arte moderno en los diferentes países.”[5]

Siguiendo al pie de la letra las líneas de trabajo indicadas por la Comisión, el punto concerniente a los intercambios de información debía provenir de los resultados de las “Investigaciones internacionales” que serían objeto de una publicación “acompañada de un Bulletin International des Archives de l'Art Contemporain”. Una segunda investigación se ocuparía de “precisar la noción de arte moderno y de determinar sus inicios en los diferentes países”. Además, esta investigación sería completada “con la bibliografía fundamental relativa al tema, así como con la información sobre los trabajos proyectados.” La comisión estableció un reglamento y decidió, a continuación, constituir un Comité de redacción para ese boletín, que podría darse cita una vez reunidos los envíos y previamente instruidos por el secretario documentalista.

Del programa establecido, bastante largo y más bien exhaustivo en sus generalidades, se desprenden dos puntos fuertes, ligados de manera bastante transparente a dos personalidades nombradas como responsables. El primero de ellos, bajo la autoridad de Pierre Francastel, debía abocarse a la confección “de una bibliografía de revistas de arte del período 1884-1914, que hayan tenido una importancia especial para los inicios del arte moderno en el país”. El segundo punto, supervisado por José Augusto Franca, debía reunir la “documentación sobre las exposiciones extranjeras e internacionales que tuvieron lugar en los diferentes países [y estudiar] la influencia ejercida sobre el arte nacional por el intercambio de estas exposiciones como instrumentos de la formación del arte moderno.” L'Enquêten<sup>o</sup>1 se ocuparía de “los archivos de las secciones nacionales o de los centros nacionales que trabajan en relación con la AICA”. L'Enquêten<sup>o</sup>2 abarcaría un dominio mucho más grande, porque se trataba de inventariar “los centros de documentación sobre arte contemporáneo, públicos o privados, que existen en los países de las secciones nacionales”. Los resultados fueron concluyentes y la AICA pudo enorgullecerse de recibir una treintena de respuestas, bastante exhaustivas, que serán objeto de los contenidos de la publicación del primer Bulletin International des Archives de l'Art Contemporain publicado, como se había convenido, antes de fines de 1962, seguido luego por otras ediciones en 1965 y 1967.

Hubo, sin embargo, algunas quejas, ya que se reprochará al centro de documentación el consagrarse demasiado al arte moderno y no lo suficien-

te, o demasiado poco, “a la actualidad y al contemporáneo”. Éstas fueron las recriminaciones que se expresaron durante el Congreso de la AICA en Venecia en 1970, que desembocaron en la demanda expresa, hecha a Sven Sandström, de redactar un informe a partir de una nueva encuesta realizada a los miembros, en la que se tuvieron en cuenta, principalmente, las necesidades formuladas. Esta “Documentation de l’art contemporain: enquête préliminaire” se revela como un copioso opúsculo que da prioridad a elementos técnicos y precisos, que habían sido largamente desatendidos en la encuesta previa, en la que las intenciones, si bien loables, eran demasiado generalistas e imprecisas. Rápidamente va a presentarse el problema de la implantación de un sistema de clasificación que permita definir “los temas de investigación posibles en el vasto dominio del examen de las noticias sobre el arte y la vida artística en los periódicos, revistas y documentos” cuyo fichado monográfico habitual en las bibliotecas “comunes” no parece conforme a la naturaleza de las nuevas fuentes. Esta investigación, que fue elaborada a partir de los cuestionarios enviados a los “centros de arte, escuelas de arte, centros de investigación y de enseñanza de la historia del arte, etc.”, parte de la comprobación de que “la abundancia de información científica sobre el arte moderno está muy poco desarrollada, de lo que se desprende que ésta se funda sobre datos insuficientemente verificados.” Para remediar esto hay que establecer entonces los “medios para salvar esos documentos; las informaciones sobre los datos existentes; las posibilidades de utilización de las fuentes de información”. Preconiza la necesidad de una “bibliografía sistemática y periódica”, pone el acento sobre los medios requeridos e insiste sobre la necesidad -hecho completamente inédito en esa época- de trabajar a partir de un “sistema de clasificación razonado según el contenido de cada fuente, [que será luego] grabado sobre una cinta magnética e ingresado en una computadora”. A éste le seguirán otros encuentros que señalarán sin embargo las dificultades de intentar reunir estudios demasiado “museográficos” con la realidad contemporánea de la crítica de arte. Por este motivo nacerá el proyecto de la AICARC, de características menos ambiciosas, pero más adecuado a la realidad y a las posibilidades instrumentales de la asociación.

Fue durante la 24a Asamblea General de la AICA, realizada en París en 1972, que se decidió cambiar el nombre de “Documentation sur l’art moderne” por el de “AICARC/AICA-ARCHives”. Durante esa asamblea fue anunciado el siguiente coloquio sobre “Le Archives de l’Art Contemporain” en la UNESCO, previsto para noviembre de 1973. Ese encuentro contribuyó concretamente a dar una mejor información sobre las herramientas utilizadas en algunos centros notables y prestigiosos cuyas grabaciones de datos y de particularidades serán objeto del primer sumario de la revista AICARC. Se podría decir que los rodeos y retrasos de una larga década de especulaciones sobre las orien-

taciones pero, esencialmente, sobre los medios de una actividad a la vez crítica, contemporánea y de archivo, parecen haber encontrado su modo de funcionamiento con la publicación regular del Bulletin AICARC. Esa actividad se desarrollará durante dos largas décadas y conocerá dos períodos: el primero bajo la responsabilidad, y la dirección, de Sven Sandström desde su Centro de Documentación para el Arte Moderno Sueco de Lund; la segunda bajo la responsabilidad, y la autoridad, de Hans-Jörg Heusser desde el Institut Suisse de Recherche sur l'Art Contemporain de Zurich. Es quizás porque esta herramienta funciona, porque es leída, difundida y comentada, que las fuentes relativas a la actividad de la AICA a título de archivos se rarifican en este período. Dicho de otra manera, ese boletín es el soporte adecuado para albergar y difundir, a medida que se elaboran, las reflexiones sobre los problemas que competen tanto a la modernización tecnológica de este tipo de institución como al arte mismo, su evolución y sus proposiciones en el momento de pasaje de lo moderno a lo posmoderno. Para la AICA, ese momento implicó una reorientación más tangible hacia otros contextos geográficos además del occidental que, sin embargo, no puede calificarse aún de desafío mundialista. En 1992 la publicación de esta revista es abandonada en beneficio de un Newsletter, que durará hasta la puesta en marcha, en 1998, de un sitio de internet propio.

Con el material de que dispone el Centre International de Documentation sur les Archives de l'Art Contemporain y los boletines AICARC, alcanzamos uno de los límites conceptuales de la crítica de arte. Es decir, nos aproximamos a la historia de la crítica, que se elabora concretamente con herramientas universitarias de investigación y se apoya de manera explícita en la historia del arte.

Existe ciertamente una lógica que hay que buscar, como señalamos antes, en la diversidad del reclutamiento de los miembros de la asociación. Acompañada por mutaciones profesionales, la AICA se vio confrontada a una indispensable redefinición de sus identidades, de sus competencias. ¿Dónde se detiene el ejercicio de la crítica de arte? ¿Con respecto a qué objeto preciso se ejerce? La crítica como tal no es reconocida como categoría socio-profesional en ningún lado pero comienza, sin embargo, a ser percibida como una función de vocación mediática y analítica independiente de otras inscripciones categoriales como el periodismo, la enseñanza o la conservaduría. Este lugar aparte, irreductible en sus aplicaciones, se encuentra así ampliado y hasta cierto punto confirmado, en la figura reciente del curador, participante independiente por excelencia cuyo oficio consiste principalmente en ofrecer comentarios críticos por la vía de la escritura de exposiciones, una actividad ciertamente impensada durante mucho tiempo, surgida y luego normalizada, de la que la AICA no pudo más que dar cuenta.

AICA da cuenta de situaciones cambiantes tanto en el mundo como en las consideraciones que se hacen hoy, legítimamente, de la contribución de las mujeres artistas y de las llamadas “minorías”. Más que planteadas, estas cuestiones han sido practicadas desde hace veinte años por la AICA, esencialmente mediante la organización de coloquios y seminarios, de los que una reciente e importante serie se realizó en África, en Dakar, Adís Abeba y en Ciudad del Cabo. Estos encuentros tuvieron el mérito de instalar las condiciones de un ejercicio crítico en países culturalmente diversos pero incapacitados, desgraciadamente, por situaciones económicas endémicas, frente a las que, sin embargo, la necesidad de revisión estética aparece como indispensable.

Para finalizar, dos anécdotas ilustran perfectamente esta relativa marginalización de la AICA y plantean muy bien sus innegables cualidades de activismo cultural que quizás no fueron suficientemente subrayadas en este trabajo. En 1999 fui miembro del jurado de AICA/UNESCO en la Bienal de El Cairo junto a Kim Levin, presidente en ese momento, y a Yacouba Konaté, futuro presidente de la asociación. El premio fue atribuido a Bernie Searle, artista sudafricana casi desconocida en ese momento, que había sido presentada por Emma Bedford. Durante la entrega oficial de premios, el director de la Bienal se me acercó y me pidió que por favor anunciara nuestro veredicto. Le respondí que nuestra presidente estaba presente y que era a ella a quien le correspondía tal honor. Comprendimos que invitar a una mujer, para peor americana, a presentarse en el estrado, no era de gusto de las autoridades locales. Nos mantuvimos firmes y la ceremonia se desarrolló con algunas malas caras. El premio se repitió el año siguiente en Venecia, pero esa vez era Pierre Restany quien lo presidía. El jurado premió el trabajo de Ghada Amer y Restany aceptó el reconocimiento, incluso si esa obra no era necesariamente de su gusto. Con su descaro empedernido, el crítico hizo algo mejor, se instaló en el estrado al lado de Harald Szeemann, que solo estaba sorprendido a medias, y tomó el micrófono para dar cuenta del premio AICA/UNESCO entre numerosos leones de oro y fuentes de plata, lo que provocó algunos movimientos entre el público. Era, a su manera, un modo de expresar su deuda con la AICA públicamente, en el seno de una comunidad más bien distraída o desinformada. No son más que micro detalles, pero que expresan bien cuánto la AICA puede o debe al menos mostrar su compromiso crítico en todas las circunstancias públicas y mundiales posibles. Con respecto a las modalidades, las apuestas, las consecuencias, son lógicamente otras historias que se constituyen gracias a la diversidad incesante que es el fermento representativo de esta asociación.

Traducción del francés: Berenice Gustavino

## Notas

- [1] “Le sens de l’histoire a été suspendu”, Libération, Suplemento Livres, 4/06/09. Entrevista de Éric Aeschmann. <http://www.liberation.fr/livres/0101571243-le-sens-de-l-histoire-a-ete-suspendu>
- [2] Coloquio celebrado en la Université Rennes 2, 1990, Actas publicadas en el volumen *La Placedu goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Châteaugiron: Archives de la critique d’art, 1992.
- [3] Volumen dirigido por Tió Bellido, R., París: AICA Press, 2002.
- [4] Volumen dirigido por Meyric Hughes, H. y Tió Bellido, R., París: AICA Press, 2010.
- [5] Reproducido en Meyric Hughes, H. y Tió Bellido, R. (2010) *Op.cit.* Originales conservados en los Archives de la critique d’art, Rennes, Francia. Idem para todas las citas textuales subsiguientes.

### Ramon Tió Bellido

es Doctor en historia del arte contemporáneo, crítico de arte y curador independiente. Presidió la AICA sección francesa (1989-1996) y fue Secretario General de la AICA/Internacional (1997-2009). Es miembro fundador de los Archives de la critique d’art y dirigió la galería *Art et Essai* de la Université Rennes 2-Haute Bretagne. Comisarió las exposiciones “Arte español actual” (1984- 85), “Pierre Restany e Italia” (1999), “Paillettes, Prothèses, Poubelles” (2011). Publicó como autor, co-autor y director (2005) *L’art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París: Isthme éditions; (2009) *L’art aujourd’hui 20 ans*, París: Méditerranée Éditions, AICA; (2010) *AICA in the Age of Globalisation*, París: AICA Press, entre otros libros



# **Recorridos**



# Arte y política desde Brasil.

## Una cuestión relacional

*Stéphane Huchet*

---

Este artículo interroga el sentido de las acciones artísticas que instauran protocolos relacionales con las comunidades marginales y se pregunta si su puesta en práctica testimonia una voluntad de reconciliación estética o un déficit de proposición artística. De ello resultaría un arte sin arte...

**Palabras clave:** Comunidades - reconciliación - participación

### Art and Politics from Brazil, a relational agenda

This article questions the meaning of the artistic actions which establish relational protocols with marginalized social communities and wonders if their direction testifies of a will of aesthetic reconciliation or of a deficit of artistic proposition. It would result in an artless art...

**Palabras clave:** Communities - Reconciliation - Participation

Actualmente existe en Brasil un conjunto significativo de artistas que consagran su trabajo a la cuestión “política”. Escribo la palabra entre comillas porque su definición es difícil. Su carácter es bastante lúbil en la medida en que no se trata ya de una oposición a un poder autoritario o dictatorial. Al mismo tiempo, podría decirse que se trata de un abordaje de la acción artística y del arquetipo de lo “político”, es decir, las cosas de la “polis”, de la *cit e*, de la ciudad, del urbanismo, de la ciudadanía, orientadas hacia cuestiones de inclusión social y cultural. Contra *un* poder, pero más bien, contra *los* poderes, más ocultos. Poderes económicos, poderes de la discriminación socio-económica, poderes del urbanismo destructor, poderes de la arquitectura cínica, poderes más difusos pero que modelan la sociedad y le dan un rostro. Uno de esos grupos, por ejemplo, se llama *Lotes Vagos*. Está formado por un pequeño núcleo de artistas-arquitectos que se ocupan de los espacios urbanos olvidados, descuidados o desdeñados, para subrayar y hacer visible la paradoja de su situación. Se trata siempre de intervenciones momentáneas, inesperadas, y por supuesto, de corta duración, por ejemplo en el espacio profundo y sombrío bajo los pilotes que sostienen los edificios. Toda una serie de acciones y de invitaciones a los habitantes, vecinos, pasantes, que transforman el espacio en cuestión, cuadrado de vigas de cemento, en una escena insospechada de acción artística. ¿Acción artística o estética? Artística, ciertamente, por los lenguajes performativos que sostienen la acción, los del happening, de

la puesta en escena *insitu*, de la participación, etc. Pero también estética, porque esas acciones-intervenciones tocan cuestiones que algunos llamarían, con razón, “relacionales”, de sensibilidad y de orden crítico. Poner de relieve las condiciones de existencia de una arquitectura que reposa en sustratos físicos e ideológicos que son formas de violencia infringidas a los lugares y al ambiente urbano, es una manera de ser “políticos”, ya que los sectores profesionales y sociales implicados por la alegoría crítica puesta en obra son poderosos y disfrutaban de una ausencia de posición crítica pública al respecto para modelar la ciudad desprovista de urbanidad. Hasta hoy, la repetición de una arquitectura no cuestionada y vista como “natural” terminó por “formatear” una percepción totalmente acrítica de los modos y modelos de la construcción.

Estas acciones siempre suponen objetivos interrelacionales. En el caso citado, se pretende una *puestaenparticipación* de la población en el proceso de cuestionamiento artístico del cinismo urbanístico. ¿De qué “política” se trata aquí? Una “política” que tiene que ver con lo que, hace casi cincuenta años, Allan Kaprow declaraba a propósito del arte “político”. Hay en el arte una “metodología del poder”, decía en 1964 (1996: 80-83). “El arte es un acto moral (...). La eficacia de la visión del artista [deviene de] la cuestión de saber cómo éste produce un equilibrio entre sus ideas y la responsabilidad de otorgarle valor [a su obra]”. Kaprow agregaba: “Si el valor es el resultado de la decisión crucial del artista de reaccionar a partir de su propia experiencia tangible, el problema es cómo transmitir efectivamente esta experiencia en el gran almacén del medio contemporáneo.” (1996: 80-83). Y agregaba que no cualquiera está a la altura de hacer política porque “la política, a escala nacional o global, es presuntuosa para los aficionados”, lo que hace aún más necesario “la política del arte” porque ella transmite valores. “Es el nuevo medio de persuasión”, sostenía Kaprow (1996: 80-83).

El poder del arte, esa es la cuestión. ¿Qué puede hacer el arte y con qué métodos? En contextos como el de un régimen militar autoritario, dictatorial, se comprende perfectamente porqué algunos, como Frederico Morais, podían afirmar, retrospectivamente, en 1986, que hacia 1969-70, “el dato más importante” para muchos artistas, como Cildo Meireles, por ejemplo, era que “no había más distinción entre política y lenguaje” y agregaba que “ellos incorporan la guerrilla al arte”.<sup>[1]</sup>

En el balance que otro crítico hacía en 1983 del arte de la década anterior, se ve bien cómo la concepción predominante del arte era la cuestión social: “Lo que proponen (escribía Frederico Gomes a propósito de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark y del crítico Ferreira Gullar) es la participación del espectador en el sistema social, haciendo visible el simbolismo de las prácticas sociales”.<sup>[2]</sup> En 1986, durante una exposi-

ción en Río de Janeiro que proponía una selección de obras realizadas por algunos artistas durante los dos años que siguieron al endurecimiento del régimen militar a fines de 1968, pero también con obras de su producción más reciente, los expositores respondieron a un cuestionario cuyos puntos enunciaban o preguntaban: “¿El radicalismo ya no está de moda?”, “¿Qué fue de aquella rebeldía?”, “La vanguardia, ¿dónde quedó la vanguardia?”, “¿Dónde está la utopía?”. Para resumir los años que van de 1970 a 1985, las respuestas de los artistas no evocaban más que pérdidas, cambios de dirección, la entropía simbólica, el pasaje de un arte rebelde a un arte acomodado y acomodaticio. Decían también, claramente, que su “política” se ubicaba entonces, en los años setenta, en las formas y en el lenguaje. Guilherme Vaz escribía: “Llegamos a los fundamentos del arte por una operación quirúrgica dolorosa. Y lo principal es que lo conseguimos gracias al radicalismo con el que afrontamos la cuestión del lenguaje artístico, y no solamente político. Querer leer esos trabajos sólo desde el punto de vista político es querer vaciar el carácter revolucionario del lenguaje”. (Ferreira 2006: 185)

En algunas ocasiones, la fuerza del trabajo del artista era tal que ese carácter “revolucionario” *de lenguaje* era rápidamente identificado por los censores por su dimensión crítica y su capacidad de minar los parámetros normales del arte. Los poderes policial y administrativo presionaron permanentemente sobre la famosa exposición *Docorpoàterra*, por ejemplo, que se realizó en Belo Horizonte en abril de 1970, para interrumpir o perturbar las acciones desarrolladas por los artistas en los espacios públicos de la ciudad. Esas intervenciones policiales demostraron que atacaban, en realidad, las consecuencias formales de la definición de arte propuesta por el crítico Mario Pedrosa la década anterior, aquella del arte como “ejercicio experimental de la libertad”; teniendo los censores, como es sabido, una capacidad mimética para deslizarse en los intersticios del objeto que censuran. Se podrían citar muchas otras obras, por ejemplo las *Caixas de Brasilia* de la serie *ArteFísica*, de Cildo Meireles. Su génesis, en agosto de 1969, fue la ocasión de comprender cómo, en los términos del artista cuarenta años después, la nueva capital del país “se había transformado en un guante perfecto” para el poder, “un panóptico” (Meireles 2009: 8). En una zona alejada del centro, Meireles delimitó un pequeño terreno donde reunió diversos materiales que fueron colocados luego en cajas. Una de las cajas fue enterrada en el lugar y las otras dos fueron expuestas en una galería junto con un mapa indicando el lugar de la acción y con las fotos que testimoniaban la acción. Meireles se daba cuenta de que la vigilancia policial alcanzaba todos los puntos de la ciudad, porque ella se precipitaba sobre cada uno de los lugares para impedirle su trabajo. Dos años antes, otro trabajo de Meireles testimoniaba quizás mejor esta capacidad que el lenguaje del arte tenía en esa época de ser “político”. El crítico Frederico

Morais hacía en efecto referencia en 1986 a los *Cantoso Espaços Virtuais* de Meireles (1967), interpretándolos retrospectivamente como una exploración simbólica del “camino sin salida” en el que (el arte y los artistas) se encontraban acorralados contra la pared” (Ferreira 2006: 186). Morais agregaba lo que parece hoy relanzar el debate: “Lograron transformar el miedo en proceso creativo y, justamente, lo que incomoda (hoy en 1986) a los artistas más jóvenes, es precisamente la mistificación de la cuestión política, esa tentativa de separar la política del proceso de creación artística” (Ferreira 2006: 186). Morais parece lamentar aquí la pérdida de fe en el poder que el arte tendría de ser “político” y en su capacidad de ejercer su responsabilidad “política” en y a través de su propio proceso. ¿Dónde estamos hoy? Es claro que el ejercicio de la responsabilidad política del arte a través de su lenguaje -lo que Kaprow interpretaba en 1964 como la elaboración de las condiciones de transmisión de la experiencia y de la creación de valores por el arte- constituye todavía el suelo sobre el que florecen las formas de arte que buscan crear lazos sociales en el contexto de la vida cotidiana.

Creo que la concepción enunciada por Kaprow corresponde todavía al tipo de responsabilidad que los grupos de artistas comprometidos en esta vía quieren ejercer, sin pretender sin embargo detentar una autoridad mesiánica. Frente a la etiqueta de “arte y educación”, que representa un dominio de la investigación disciplinar entre el arte y la pedagogía, podemos preguntarnos sobre lo que es “político” en el contacto de los jóvenes o menos jóvenes universitarios, profesores o doctorandos en artes plásticas, con las comunidades “desfavorecidas” o “carentes”, como se dice en Brasil. A éstas, que difícilmente hayan visto nunca arte de “élite”, se les propone, por ejemplo, producir imágenes de su ambiente con un simple aparato fotográfico prestado durante un corto período como elemento del despertar artístico, o bien jugar un partido de fútbol con los artistas como un acto de participación y de intercambio cargado de secretas implicaciones estéticas. Podemos preguntarnos por qué la gente de las favelas o de los barrios populares tienen necesidad de recibir un despertar a los gestos contemporáneos, ¿Qué significa que el arte va hacia ellos? ¿Se habrá decretado antes que son ciegos? La vieja cuestión de la restitución o del don de la vista a los ciegos no parece estar ausente en este debate. Encontramos a menudo el argumento que consiste en postular que el común de los ciudadanos no ve lo suficientemente bien, no sabe lo suficiente, no comprende exactamente como debería, no tiene la experiencia justa, no reconoce la diferencia. Le correspondería al arte, entonces, darle la chance y la posibilidad de aumentar su comprensión.

Los artistas que se comprometen en una acción de acercamiento del arte a ciertos sectores de la sociedad *apriori* sin contacto con él, encuentran en la palabra “política” el término más cargado de impacto para ha-

blar de acciones que son, inicialmente, “educativas”, “sociales” e (inter) “relacionales”. En todo caso, parece que lo político aquí es el despertar y la transmisión experimental del principio de creatividad -idea de espíritu muy beuysiano-. ¿Reposa esta idea sobre la creencia en una deficiencia de aquél al que se busca despertar y en la competencia del maestro -la demanda probable de parte de las comunidades “desfavorecidas” que tiene que ver con la ausencia de política social, con la debilidad de la educación recibida y con la búsqueda de ocupación del territorio en cuestión por parte de los actores singulares que son los artistas- sobre la creencia, finalmente, en la existencia de un potencial estético insospechado en los propios interesados? ¿Cómo leer, dónde y cómo situar las diferencias y analogías entre la acción de estos colectivos de artistas de hoy y lo que un colectivo de artistas brasileños de vanguardia (Dias, Zílio, Ecosteguy, Pape, Clark, Oiticica, Gerchmann, etc.) escribía ya en 1967 a propósito de su trabajo, en un contexto político represivo? “Nuestro proyecto (...) avanza en el sentido de integrar la actividad creadora en la colectividad (...) ampliando los criterios para alcanzar al ser humano, despertándolo a la comprensión de nuevas técnicas, a la participación renovadora y al análisis crítico de la realidad”. [3] Todo esto configuraba bien un arte “político” tal como lo entendemos todavía hoy, en una forma de continuación de ciertas consignas “modernas”, una utopía muy alejada de las luchas del mercado y por el mercado.

Efectivamente, el terreno semántico es tan cambiante que es importante ver qué se hace y qué se propone o es hecho bajo el estandarte de lo “político”. “Político” parece ser la palabra que rejuvenece el desafío moderno del encuentro del arte y la vida, eventualmente de la fusión del arte y de la vida, “vida” que se puede reemplazar por el término “real”. Hay siempre una retórica y es interesante tomarla como síntoma y símbolo. Por ejemplo, cuando Paulo Bruscky hablaba de arte postal en 1976, encontramos acentos que sirven hoy para valorar la comunicación democrática transversal por internet a través de “sus principales funciones: la información, la protesta y la denuncia”. [4] Estos son términos de acción política en el contexto propio de la época. Más de tres décadas más tarde, no creo que los colectivos de artistas que hacen hoy un arte de puesta en escena y de puesta en relieve crítica de las relaciones sociales en los sitios y en los lugares elegidos por su eventual visibilidad urbana (calles, plazas públicas, terrenos sin uso determinado, favelas, etc.) actúen según una inspiración muy diferente. Me pregunto si un cierto rechazo aún vigente a poner el arte en el molde de sus condiciones institucionales tradicionales no representa una contribución específica a una política interna del arte que consistiría, si es posible, en afirmar la existencia de formas de arte desprovistas de todo compromiso con los mecanismos de examen y de legitimación formales, a menos que se trate de invertir la lógica. Es en este sentido que

uno de los miembros del grupo *KazaVazia*, de Belo Horizonte, declaraba recientemente que la invitación de un curador, un crítico y un responsable de galería a una cena presentada como una forma de arte relacional no institucional, tenía por objetivo -"político"- hacer ingresar el círculo estrecho del arte en el mundo de la vida, obtener el reconocimiento de figuras ligadas a prerrogativas institucionales, en particular, aquellas de distinguir lo que es arte -y arte digno de ser expuesto-, de formas o acciones estéticas *apriori* no artísticas.

Frente al modelo de la "resistencia" estética que tuvo su momento de gloria en el siglo XX, podemos preguntarnos qué significa "políticamente" el abordaje de parte de ciertos colectivos artísticos de grupos sociales marginados, económicamente débiles, para hacer de modo que el arte y el despertar crítico lleguen a ellos. ¿Qué significa la presencia del artista en esos lugares, del artista que continúa ocupando el territorio del arte a pesar de sus eventuales pretensiones a renunciar a su estatuto diferencial? ¿Qué significa el trabajo del artista en los lugares sociales abandonados por los poderes públicos cuando es su estatuto de artista el que le da la facultad deseable para proponer esas acciones? ¿Cómo analizar el juego mimético que consiste en adoptar o en compartir provisionalmente las condiciones de existencia de comunidades "desfavorecidas"? ¿Se trata de un plan subconsciente, de ofrecer una *reconciliación*? ¿Cómo ocupar un lugar tan paradójico? ¿Por qué querer ser actor en la escena artística, proponer acciones, interacciones, el reparto de lo sensible, de la comunidad y, en ciertos casos, inscribir todo eso en un horizonte donde terminará por diluirse la visibilidad de la diferencia entre arte y vida, entre arte y realidad, mientras que sólo desde una posición diferencial de artista es posible proponerlo? Se trata de una situación paradójica.

Más allá de esta utopía irrealizable, parece importante observar si este arte de intervención no tiene la función de poner en práctica ciertas categorías de lo político, como las que se encuentran enunciadas en los dos capítulos de *El sentido del mundo* del filósofo Jean-Luc Nancy consagrados a lo "político". Se trata de las categorías de lazo, vínculo, toma de la palabra. Se trata de construir el lazo social y la unión simbólica -y hacer poco arte y pocas imágenes- o, más bien, crear con los recursos artísticos las capacidades performativas, las imágenes y juegos, crear con sus modos de producción las condiciones para hacer o rehacer el lazo social. Como escribe Nancy a propósito de este lazo, de este nudo, de esta "puesta en relación", "se trata de una *realitasheterogénea*, una conjunción disyuntiva que apunta y disimula a la vez el motivo del *contrato*. Toda la cuestión radica en saber si al fin podemos llegar a pensar el 'contrato' - el anudamiento del vínculo- bajo un modelo diferente del jurídico comercial" (Nancy 1993: 174). En el caso brasileiro -y dejo abierta la pregunta sobre si esto se aplica en otros contextos sociales y culturales-, incluso en una sociedad

donde las relaciones no “sociales” sino “inter-individuales” son más afectivas que en otras sociedades, este “rehacer el lazo” es mucho más que una respuesta a eventuales frustraciones sociales y psicológicas. Se trataría en este arte *socialspecific* de mostrar cómo trabajar sobre un territorio singular, el de “una política sin desenlace –podría también decirse una política sin modelo teatral, o un teatro que no sea trágico, ni cómico, ni de puesta en escena de la fundación-, una política de anudamiento incesante de las singularidades unas con otras, sin otro *fin* que el encadenamiento de los nudos y sin otra estructura que su interconexión” (Nancy 1993: 174). Se debe tener en cuenta esto si se hace referencia a los estudios que Jacques Rancière consagró a las estrategias críticas del arte que asumen formas “políticas” *con* modelo teatral, *con* puesta en escena de la fundación, recurrentes en el arte moderno. Lazo y nudo bajo contrato. Sería lo que muchos buscan actualizar y poner en práctica hoy.

Frederico Morais escribía en abril de 1970 en su *Manifiesto do Corpo à Terra* (2008: 46) que “no existe la idea de nación si ella no incluye automáticamente la idea de arte. El arte forma parte de todo proyecto de nación, integra la conciencia nacional”. Este enunciado era inmediatamente orientado hacia el problema de las condiciones de implantación de la libertad: “en otro sentido, puede decirse que el arte toca directamente el problema de la libertad -el arte es, en verdad, un ejercicio experimental de la libertad-”, fórmula retomada por Pedrosa como ya pudimos observar. Cuando Morais, en 1970, habla de un verdadero ideal del arte de la época, expresa algo que no parece extraño a las prácticas *socialspecific* que presentamos antes. En el segundo párrafo de su Manifiesto agrega: “Necesidad vital del hombre, el arte es por eso mismo una necesidad social. Es más que un hecho colectivo -es parte integrante de la sociedad-. Todo hombre es creador (...) La represión del instinto lúdico del hombre es una amenaza para la vitalidad social. Le corresponde al gobierno, por lo tanto, crear las condiciones efectivas para que ‘el deseo estético del cuerpo social’ se realice plenamente” (2008: 46). Que el gobierno hiciera esto en 1970, bajo un régimen militar, era imposible, pero me parece que la creación de las condiciones efectivas para que el deseo estético del cuerpo social se realice sigue siendo una tarea de la que ciertos artistas hacen todavía hoy su motivación más profunda. “Política” del arte, “política” estructuradora de valores. Hay allí una idea de trabajar, a través del arte, el aprendizaje de un nuevo gobierno de sí, de un “cuidado de sí”. Evidentemente, cuando el arte, en tanto acción e intervención, se transforma en eso, vale la pena preguntarse sobre su transformación en terapia social.

El desafío sigue siendo, para el artista, trabajar experimentalmente para hacer del lenguaje una «política» -»nuestro grupo ponía en primer lugar la cuestión del lenguaje», sostenía Meireles (Ferreira 2006: 186) en su análisis retrospectivo de los años sesenta y setenta-. Si retomo esto es porque

encontramos en algunos colectivos que organizan la energía interrelacional entre ellos y ciertos grupos sociales, una deficiencia del lenguaje o de reflexión sobre el lenguaje, de las cuestiones formales, de presentación, de consistencia plástica o performativa. La cuestión es crucial porque corresponde a menudo a acciones donde el arte pone en escena su pretensión de dilución en lo real o, al menos, una interfase sensible con lo real, sin saber muy bien, sin embargo, qué real del arte puede proponer renunciando a sí mismo, o comenzando de cero, inmerso en la ciudad como principio fértil.

Traducción del francés: Berenice Gustavino

---

## Notas

- [1] Guerrilla, una palabra para Décio Pignatari, poeta concreto, que asimilaba a una guerrilla la “meta vanguardia” o “vanguardia con conciencia de sí” en su “teoría de la guerrilla artística” de 1967. Pignatari, D. “Teoria da guerrilha artística” en Ferreira 2006: 158.
- [2] Gomes, F., “A genealogia do (não) artista” (Ferreira 2006: 172)
- [3] «Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda», enero de 1967 (Ferreira 2006: 149-50)
- [4] “Arte Correio” (Ferreira 2006: 163)

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

- Ferreira, G.** (org.) (2006) *Critica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Kaprow, A.** (1964) “L’artiste en homme universel” en *L’art et la vie confondus*. París: Centre Georges Pompidou, Col. Supplémentaires. 80-83.
- Meireles, C.** (2009) “Brasília Cidade Pensamento” en revista *Humanidades*. N° 56. Brasília. 8.
- Morais, F.** (2006) “A arte do AI-5 hoje” en Ferreira, G. (org.), *Critica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte. 186.
- \_(2008) “Manifesto Do corpo à terra” en catálogo *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu da Pampulha.
- Nancy, J.-L.** (1993) *Les ens du monde*. París: Galilée.

### Stéphane Huchet

es profesor de Historia del arte y arquitectura en la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Es doctor por la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y realizó su post-doctorado en la Universidad Rennes 2-Haute Bretagne, Francia. Es investigador del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil. Entre sus publicaciones se cuentan *Le tableau du monde. Une théorie de l’art des années 1920*, L’Harmattan, París, 1999, y *Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*, C/Arte, Belo Horizonte, 2011.

st.huchet@gmail.com

# Temas de la crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en la crítica de arte latinoamericana entre 1930 y 1975

*Guadalupe Álvarez de Araya Cid*

---

El presente trabajo tiene por objeto presentar un panorama de la crítica de artes latinoamericana del período 1930-1975, considerando en especial las transformaciones que sufrieron la crítica y la historia de las artes visuales desde la perspectiva de la pregunta por el “origen cultural”. Se han analizado textos reconocidos como representativos en cada región cultural, algunos publicados con posterioridad a las fechas que nos hemos impuesto. Este trabajo no establecerá mayores diferencias entre preguntar por el origen cultural y preguntar por la identidad, a pesar de que en ocasiones se haga necesario establecer algunas diferencias. Ambas son preguntas que no pueden responderse fuera del marco de la historia y de hecho sólo pueden obtener una respuesta histórica. Finalmente, asumimos a la literatura y a las artes visuales como parte de una misma esfera: el arte.

**Palabras clave:** Crítica de Artes, Historia del Arte, Crítica Literaria, origen cultural <sup>↑</sup>

## **Subjects on Criticism: treatments from Cultural Origin, Identity and Acculturation in Latin-American Criticism between 1930 and 1975**

This paper aims to present an overview of American art criticism of the period 1930-1975, especially considering the transformations suffered criticism and the history of the visual arts from the perspective of the question of the “cultural background”. We analyzed texts recognized as representative in each cultural region, some published after the dates we have set ourselves. This work shall not ask for greater differences between cultural background and ask for identity, even though sometimes it becomes necessary to establish some differences. Both are questions that can not be answered outside the context of the story and in fact can only obtain a historical answer. Finally, we assume to literature and the visual arts as part of the same sphere: art.

**Palabras clave:** Art Criticism, Art History, Literary Criticism, Cultural Origins

## 1. Introducción

En el estado actual de la investigación, los estudios sobre la Historia de la Crítica de Artes han alcanzado un cierto desarrollo en México, Venezuela, Brasil y Argentina. Desgraciadamente, esas investigaciones que han sido producto ante todo de tesis de grado de licenciatura, magister o doctorado, se encuentran recluidas en las bibliotecas de las universidades que las han patrocinado; por lo mismo, han tenido escasa difusión continental y, cuando han sido publicadas en formato de libro, éste resulta inaccesible para otros investigadores continentales[1]. A excepción de la producción historiográfica mexicana y argentina, los resultados de investigación venezolanos, brasileños y colombianos, permanecen desconocidos para la mayoría de nosotros. En general, si queremos tener una visión global de nuestra producción habremos de dirigirnos a las bibliotecas universitarias estadounidenses y aún cuando las bibliotecas nacionales y universitarias se han esforzado en la puesta a disposición en formato digital de fuentes primarias fundamentales, queda mucho camino por recorrer al respecto. Si queremos informarnos sobre el estado de la cuestión en América Latina, los textos disponibles en internet, de diversas calidades, como es obvio, no parecen constituir un corpus suficiente o necesario para la elaboración de miradas globales. Pareciera que desde las revisiones generales, de mayor o menor fundamento literario, de la década del setenta, hemos transitado hacia exámenes locales, como los que, desde mediados de la década del ochenta del siglo pasado, hemos visto aparecer en Colombia, Argentina, Brasil, Venezuela, Chile y México. Este giro es, en parte, un subproducto del relativo rigor con que nos hemos impuesto la construcción y revisión de nuestras historias del arte, que en función del requisito empírico prefiere acotar sus pesquisas a las fuentes y archivos disponibles; pero también, en parte, esta opción se debe al rechazo de lecturas totalizantes, en las que se diluyen, como es obvio, ciertas especificidades a las que, en nombre del rigor metodológico, no estamos dispuestos a renunciar: se trata de una suerte de pánico a proponer lecturas concebidas como *sustancializantes* e incluso *historicistas*. Pero quizás debamos también este giro a una suerte de deber moral que, en el actual estado de cosas y en cada uno de nuestros países, nos insta en tiempos recientes a una revisión profunda e incluso a una reescritura de nuestras historias. Así, entre las motivaciones políticas y los cambios epistemológicos que han dado cuerpo a un nuevo espacio de preguntas e indagatorias, las lecturas globales lucen cuando menos trasnochadas. Temo, sin embargo, que en este afán hayamos perdido de vista ciertos rasgos compartidos de nuestras culturas y, en la misma medida, la posibilidad de preguntar hasta dónde ese giro nos ha debilitado y obtenido, como uno de sus productos residuales, el que sean Europa o los EE.UU. quienes aglutinan a nuestros investigadores y desde donde emanan los instrumentales con los cuales habremos de vernos en el futuro. Cuestión que se ve exacerbada no sólo por las propias dinámicas de producción

académica sino también por los esfuerzos intermitentes en dirección a una mayor y más fuerte integración en términos de acceso a las fuentes y a las investigaciones recientes.

Si bien el interés por América Latina se despierta en la *inteligencia* europea desde muy temprano, su auge se iniciará a partir de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX; tendrá un nuevo momento de expansión en el fin del siglo XIX, para retomarse a partir del segundo lustro de la década de los años cuarenta, cuando Europa, retornando de la guerra, verá reaparecer la pregunta por “el origen cultural europeo”. Como se sabe, esa pregunta tuvo uno de sus momentos iniciales en el Romanticismo que, desde su primera formulación dieciochesca, reflexionaba en torno a la “pureza de lo primitivo”. Ese eje temático encontrará diversas vías de desarrollo, sobre todo en las opciones expresiva y analítica de la vanguardia heroica[2], así como en las filosofías irracionalistas de fines del siglo XIX y de los primeros treinta años del siglo XX; también la tuvo en la pregunta por el inconsciente colectivo que formuló en sus últimas fases el funcionalismo. Por otro lado, la pregunta por el origen cultural, tal y como fue planteada por la crítica[3] europea de fines del siglo XVIII, encontraba su sentido en la convicción de que, Alemania, por ejemplo, habría tenido un origen cultural distinto a la cuna greco-latina. De hecho, es al interior de semejante marco que la Historia del Arte, como todos sabemos, se apropió de la iconografía como una de sus herramientas fundamentales. Esas tradiciones, la de lo bueno y la de la novedad —en el plano de lo *espiritualmente puro del pueblo*—, hallan ambas uno de sus múltiples sentidos en la discusión en torno a la naturaleza, así como en el orden de su accionar, cuestión que recibió el nombre de disputa *civilización-barbarie*, misma que, como sabemos, había encontrado en el siglo XVI, intensificándose en el siglo XVII, su primera formulación en el marco de la Conquista de América, y que tras los primeros crecimientos urbanos, habría de intensificarse en los siglos posteriores; es decir, se trata de debates que tienen todos como condición la modernidad como experiencia urbana. En América Latina, ese debate se inicia a fines del siglo XVIII, agudizándose a lo largo del siglo XIX, bajo distintos matices y orientaciones, para eclosionar, por así decir, en el proceso de la Vanguardia. De hecho, al iniciarse la década de los diez del siglo pasado, un nuevo escenario político y económico, que no meramente espiritual, cobijará la discusión en torno a Latinoamérica. En el marco de la creación de la Unión Panamericana[4], EE.UU. convocó a una serie de congresos que reunían a expertos en Historia y Geografía, Economía y Comercio, Correos, Sanidad y Medicina, que ampliaron instrumentalmente el área de interés sobre América Latina. A partir de 1940, sin embargo, el interés estadounidense sobre América Latina se centra también y visiblemente en el ámbito de la cultura. Para tal efecto, empresas privadas y muesos de EE.UU. organizaron exposiciones sobre arte

latinoamericano[5] sin considerar las exposiciones itinerantes organizadas por la OEA a partir de 1964. De hecho, a través de la flamante OEA, se formuló el proyecto de organización de un museo[6] y, a través de algunas universidades, se convocó a académicos latinoamericanos a dictar cátedras en torno al arte y la arquitectura coloniales.

Entre 1934 y 1946 se abre un nuevo momento cuando en la UNAM y en la UBA se inauguran el Laboratorio de Arte (Instituto de Investigaciones Estéticas desde 1936) y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, respectivamente. Es evidentemente que estas fundaciones tienen lugar al interior del marco de expansión y consolidación universitaria que experimenta América Latina en esos mismos años; pero también lo es el hecho de que el interés por el arte colonial, que adquiere en Mariano Picón Salas[7] connotaciones casi premonitorias, puede ser interpretado desde la oposición a la matriz “América Latina, continente joven”, propuesta por Antonio Cándido (Cándido 1968), cuestión que, además, posibilitaba la problematización del debate *civilización-cultura* de mediados del siglo XIX en torno a la concepción y construcción de la cultura en el marco de la consolidación de las naciones latinoamericanas. El caso de Buschiazzo es tanto o más atractivo, puesto que la arquitectura venía enfrentando una larga disputa respecto de la función y el concepto de estilo. Dicho debate, como se sabe, tuvo como centro la duda en torno a la pertinencia de la decoración arquitectónica, bajo el prisma de otro debate, esta vez propiamente vanguardista, de la exigencia, en ambos extremos del océano, de actualización y adecuación estética a las nuevas condiciones de la experiencia. El caso de la UNAM difiere del de la UBA por el evidente pasado prehispánico y colonial que ostenta México, mientras que la Argentina vive, desde fines del siglo XIX, un intenso proceso de modernización urbana. En el ínterin, vamos viendo el desarrollo de una crítica literaria que habrá de constituirse en uno de los principales bastiones del *pensamiento latinoamericano*, y que estará fuertemente influido por los movimientos políticos desarrollistas que han ido dibujando el horizonte histórico-político de América Latina entre 1880 y 1930. Entre 1945 y 1955, esa crítica -formulada mayoritariamente para circular en prensa- comienza un irrefrenable viaje de actualización epistemológica que intenta describir, analizar y comprender la naturaleza, límites y condiciones de la literatura latinoamericana. La crítica de artes, mientras tanto recluida en las colaboraciones en prensa, comienza a circular como crítica asalariada aproximadamente desde 1918. Hacia 1950 hacen su aparición las revistas especializadas en Arte, cuya principal función es la de conformar un público apto para la fruición de la vanguardia. Ello evidentemente no hubiera sido posible sin los procesos de actualización de las plantas académicas que, en el campo de la crítica va viendo la progresiva introducción de las últimas corrientes filosóficas, una de cuyas peculiaridades ha sido la de nutrir el discurso

crítico del arte: nos referimos a la introducción de la fenomenología, tanto husserliana como heideggeriana (Henríquez Ureña 1947).

Si la crítica de artes visuales en América Latina se ha mantenido a la zaga de la crítica literaria, esto es, se ha nutrido copiosamente de sus resultados y de sus instrumentales analíticos, ello se debe a que ha cumplido, desfasada y oblicuamente, procesos similares a aquellos experimentados por sus objetos. En un inteligente e insólito libro sobre el proceso de la crítica literaria en América Latina en las décadas del cincuenta al setenta, Agustín Martínez examina lo que ha llamado la “modernización del régimen de producción intelectual en América Latina” (Martínez 1996).

Siguiendo el enfoque de Ángel Rama (Rama 1985a, 1985b, 1984), Martínez se propuso abordar la producción crítica del momento como expresión de una transformación más profunda del proceso cultural latinoamericano, en la medida en que la pregunta por América Latina contempla en sí los medios materiales que fundamentan la pregunta y la respuesta misma. Dicho de otro modo, si la pregunta sobre el sentido, propósitos y estrategias de la literatura latinoamericana debe formularse desde la conciencia de la literatura como hecho social, es decir como lenguaje, las disciplinas que formulan la pregunta han experimentado ellas mismas un proceso similar y por lo tanto constituyen modos discursivos enmarcados no sólo en las transformaciones epistemológicas de occidente, sino que su fundamento material lo constituye la Universidad, en tanto sistema cultural. Es decir, la inclusión del ejercicio de la crítica literaria latinoamericana en sus universidades, constituye no sólo un principio metodológico de aproximación al fenómeno, sino que incide cualitativamente en la *naturaleza* de sus resultados: la “forma” del pensamiento contemporáneo en América Latina debe sus marcos y límites al régimen de producción académico. De allí que podamos afirmar –siguiendo a Martínez– no sólo que la crítica de artes latinoamericana es tributaria de la crítica de su literatura, sino que ambas se han visto impulsadas a generar nuevos instrumentales a partir de las transformaciones de la obra de arte. Así, este trabajo asume a las artes visuales y a la literatura como perteneciendo a la misma esfera: el arte.

Las décadas del cincuenta al setenta constituyen un momento fundacional para la crítica y la historia de las artes visuales en América Latina, en cuanto que ésta inicia su proceso de modernización, pero con vínculos en el campo universitario más bien frágiles. Hasta donde sabemos, sólo en la década del setenta comenzarán a producirse en América Latina historiadores del arte al interior de las universidades, con la notable excepción de la Escuela de Historia del Arte de La Habana, que data de 1950. Hasta entonces, esa disciplina ingresa a la universidad bajo la forma de cursos electivos o de formación general para otras disciplinas, no necesariamente humanísticas, en cuyo marco, por ejemplo, se creó el Instituto de Arte

Americano e Investigaciones Estéticas. Por otra parte, esos historiadores estaban recepcionando a las Vanguardias Tardías, las que mayoritariamente no incluirá ni en sus investigaciones, ni tampoco en los cursos obligatorios para las Escuelas de Artes Visuales, sino hasta mediados de la década del ochenta e intensivamente a partir de los años noventa. Esas vanguardias sólo tendrán cabida en el ejercicio crítico, el cual permanece mayoritariamente relegado al medio que le había sido natural: la prensa[8], no obstante que el incipiente desarrollo de un circuito de galerías de arte ha modificado un objeto tradicional de los salones de arte, el catálogo[9].

Esas historias escasamente pretendían dar miradas globales sobre la producción continental, sino que se encontraban apegadas mayoritariamente al examen de aspectos y problemas específicos al interior de las historias nacionales[10], cuestión que, por lo demás, casi sin lugar a dudas tiene –hoy como ayer- la misma raigambre: si de una parte el presente nos impele a una revisión y reformulación de objetivos de la producción historiográfica, de otra la fragilidad de los sistemas artísticos también cumple un papel preponderante tanto en la progresiva e insistente *contaminación* de las disciplinas referidas al campo artístico -es decir en tanto y en cuanto a su interdisciplinariedad-, como en su giro hacia los más recientes Estudios Culturales.

Sin embargo, la década del setenta verá la proliferación insólita de estudios abarcadores que aspiraron a englobar la producción continental y una incipiente -y breve- preocupación por el rol y la situación de la crítica de artes, lo que implica una transformación en la comprensión misma de la historia y de la crítica de artes como disciplinas. De hecho, esa transformación buscaba hacerse cargo de la pregunta por la identidad -constante indiscutida de las tradiciones críticas latinoamericanas- en cuanto pregunta por la disciplina. Más aún, la pregunta por la identidad estuvo siempre acompañada y fundada en la pregunta por el origen cultural.

Al promediar la década del sesenta la UNESCO convocó a diversos intelectuales a constituir una serie de congresos que más tarde verían la luz pública bajo el rótulo “América Latina en...” sus artes, su literatura, su música, etc. Dicho sea de paso, una de las peculiaridades de dichos encuentros es la inclusión del Brasil, que había sido separado de los estudios continentales, en parte por la barrera idiomática, en parte por su singular historia política; el problema y el sentido de la inclusión del Brasil, es un tema que, por el momento no vamos a abordar aquí, pero que sin duda se vincula no sólo al peso político del Brasil en los circuitos artísticos latinoamericanos e internacionales, sino también a los *resultados* arrojados por las ciencias sociales en cuanto, desde la perspectiva estructuralista, describía los mismos procesos políticos, económicos y sociales desde una macro diacronía. Pues bien, el congreso relativo a las artes, convocado en

la ciudad de Quito en junio de 1970, tuvo una organización tripartita que consultaba sobre la posible tradición de las artes visuales latinoamericanas, la situación y función de la crítica de artes y problemas de la historia del arte cuando ésta se refería a América Latina.[11] El primer punto fue abordado mayoritariamente desde la cuestión del mestizaje -como insinuaba la convocatoria-, ya sea desde una teoría del mestizaje o desde la perspectiva de la teoría de la transculturación. El segundo punto fue abordado desde la posibilidad misma de existencia de una crítica hasta los rasgos utópicos que tal actividad contempla en tanto que extensión de los proyectos utópicos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. El tercer punto, finalmente, se encontró ante un problema que estaba desapareciendo del horizonte de las discusiones teóricas en Europa: el concepto de estilo. Con él, se ponía el acento en una actividad propia de la historia y que se encuentra en los fundamentos del conocimiento que ella genera: la periodización.

Ahora bien, este ordenamiento cronológico nos posibilita la detección de dos ejes analíticos para el proceso que describimos: por una parte, es posible enfrentar la pregunta por el origen cultural a partir de los diversos matices epocales que adquiere dicha pregunta, y en este sentido, resulta particularmente interesante el debate, más o menos nítido, que le impuso la propia transformación del concepto de arte, a fines del siglo XIX, en el marco de los sucesivos procesos de actualización académica. Por otro lado, es posible también destejer la trama de sentidos que fue cobrando dicha pregunta en una operación de contraste con las transformaciones artísticas que le acompañaron o vehicularon, cuyo resultado conduciría a la asunción de que las transformaciones epistemológicas de la crítica y aquellas en la poética, serían mutuamente determinantes e incomprensibles por fuera de las condiciones extra-artísticas. La ruta que seguiremos aquí será doble, es decir, en la medida de lo posible, intentaremos sostener un contrapunto entre ambos ejes.

## **2. Algunos problemas de la periodización de la historia del arte latinoamericano**

La historia del arte latinoamericano ha establecido una tajante división entre el arte colonial, el arte republicano y del siglo XX. El criterio que prima es el de división histórica a partir de la organización política de América Latina. Ello muestra, entonces, la dependencia que esas historias tienen de la Historia en general, en la medida que los historiadores están, hasta bien entrado el siglo XX, examinando el desarrollo y construcción de la nación.

A éste se supedita el criterio de división del imaginario culto entre lo religioso y lo profano y/o civil, en la medida en que América Latina pasa del gobierno ideológico de la Fe al de los ideales republicanos y a la posterior

inserción en el capitalismo internacional. No obstante, el primer punto de vista permitió a los historiadores de las décadas del sesenta y del setenta, englobar el arte latinoamericano de cuatro siglos a partir de las condiciones de producción bajo el imperio de la dependencia cultural o ideológica.

No es de extrañar que mientras las primeras historias de arte, de carácter explícitamente nacional, se constituyeron fragmentariamente sobre segmentos específicos de la producción de arte en el contexto republicano, las primeras versiones españolas de historia del arte hayan tenido una dimensión no sólo continental sino que se hayan ocupado de un amplio período de tiempo. Pienso, por ejemplo, en los estudios de Angulo Iníguez y Ángel Guido[12].

Ahora bien, esas historias *españolas* contaban, por ejemplo, con una tradición que aunque breve, se plegaba a la construcción de historias del arte en cuanto historias de la civilización y que caracterizaron a la segunda mitad del siglo XIX. Así mismo, esos historiadores contaban con una tradición, también breve, de estudios académicos de historia del arte, prácticamente inexistentes en América Latina, a excepción de los cursos de historia del arte impartidos en las escuelas de arquitectura y, eventualmente, en las escuelas y academias de arte, creadas en su mayoría entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XX. De hecho, las primeras historias de arte latinoamericano en sentido continental sólo comienzan a escribirse a partir de la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, para alcanzar su publicación mayoritaria en la década de los setenta. A principios de los años cincuenta, sin embargo, las historias del arte asumen un nuevo formato: el de historias epocales, las más de las veces en sentido amplio, de modo tal que toman en préstamo el régimen periodizador que habían puesto en boga los estudios literarios, pero que también se observaba en la historia *a secas*. El ordenamiento en cuestión organizaba y distinguía un arte colonial, uno republicano y otro contemporáneo, mismo que establecía un estrecho vínculo con los procesos políticos nacionales y que había sido históricamente, el objeto de estudio más relevante de la historia[13]. Pero el proceso de actualización que verifica la historia del arte en el periodo, contribuyó a la producción de historias del arte concentradas en el examen de períodos cronológicos relativamente circunscritos a los problemas específicos de cuestiones que el historiador quería analizar; por esto, en ellas ya se evidenciaba la transgresión de los límites territoriales nacionales –característico en los estudios posteriores–, adquiriendo un cierto carácter regional en lugar de meramente nacional[14]: esta tendencia puede empezar a percibirse ya en la década de los años treinta y estrechamente vinculado al proceso de consolidación de cátedras universitarias de historia del arte, en cuyo interior comenzó a aflorar el interés por el arte y la arquitectura colonial.

Retornando a las historias estrictamente nacionales que comienzan a elaborarse en la década de los cincuentas, se puede afirmar, en primer lugar, que esas historias han superado la restricción temporal a la producción republicana, cuyo origen más o menos nítido se hacía coincidir con los diferentes y desfasados procesos de fundación de academias y escuelas nacionales de arte, para incorporar la producción de arte colonial, el cual, a su vez, comienza a ser observado en estrecha relación con el arte y la cultura prehispánica y que se inscribieron en las primeras reflexiones en torno al mestizaje, como condición de identidad. En segundo lugar, y de modo simultáneo a la aparición más o menos sistemática de historias del arte que están abocándose al proceso de inclusión de la Vanguardia Heroica, este nuevo tipo de historia nacional busca incluir la producción de vanguardia en el sentido de construir un continuo de tradición cultural que recorriera más de cinco siglos de historia. A este respecto, afirmaremos que tanto la invención finisecular de un arte paleolítico, como la invención y creciente interés sobre un arte prehispánico, se constituyó en agente activo de esa política, de la misma manera en que dicha inclusión aprovechó la distinción formalista de las formas del espíritu al interior de una noción unitaria y universal del espíritu. A fines de la década de los setenta, esos regímenes periodizadores se han visto enriquecidos con los aportes de las ciencias sociales y las transformaciones epistemológicas de los estudios literarios, de suerte que la mayor transformación se verificará en cuanto a la producción republicana, en la medida en que será observada al interior de cuatro momentos nítidamente diferenciados: período de independencias, período de construcción de la nación, de consolidación de la nación y, finalmente, período de modernización, el cual absorbía los primeros treinta años del siglo XX y establecía el puente con el proceso de asunción plena de las vanguardias en las décadas del treinta y el cuarenta, por una parte, así como vinculaba ese proceso con el de recepción de las postvanguardias, por otra. Así, promediando la década de los setentas, la más importante -si no la única- producción de historia del arte en sentido continental, será de Leopoldo Castedo que, en la oposición entre coyuntura y larga duración, buscará establecer aquellos aspectos formales y procesuales que caracterizaran la producción artística latinoamericana, desde el momento previo al proceso de conquista hasta la primera vanguardia, en una dinámica de constantes y variantes.

Hay sin embargo un segundo punto de vista, según el cual América Latina se constituye como tal en el siglo XX, criterio que claramente se diferencia de las reflexiones decimonónicas que pretendían distanciarse del período colonial. Según este punto de vista, el fin del siglo XIX se visualiza como un crisol que modelará las futuras condiciones de producción del siglo XX y, por ello, el período colonial aparece como un mundo totalmente ajeno a las aspiraciones y procesos de los siglos XIX y XX. En

general, los programas académicos al respecto visualizan la Historia del Arte Latinoamericano dividido en tres períodos claramente diferenciados: Arte Colonial, Arte Republicano y Arte del Siglo XX. Por su parte, los estudios de fuerte raigambre antropológica y sociológica, han engrosado esta discusión al incorporar la producción popular y artesanal tanto de las urbes como del mundo rural de las diversas regiones latinoamericanas, preguntándose sobre la superposición temporal de las prácticas culturales e ilustrándolas con análisis que ponen el acento en los modos de vida arcaicos que laten en dichas supervivencias.

Quisiera describir brevemente los diferentes sentidos que dichas periodizaciones sostienen y, con ello, situar las diversas concepciones históricas y críticas que de ellas emanan o que han constituido las matrices a partir de las cuales, dichas prácticas históricas y críticas han derivado.

La década de los veinte presenta un conjunto de rasgos sintomáticos del pensamiento latinoamericanista en el que necesariamente se inserta la Crítica de las Artes Visuales en América Latina. Si por una parte América Latina está viendo el embate estadounidense que pretende construir un colchón económico que le permita la reproducción del capital, por otra, nuestros países se esfuerzan por construir modelos estatales que conduzcan al desarrollo económico y espiritual de nuestras naciones[15]. En este contexto, la respuesta latinoamericana concentrará su atención en el *arielismo* (Franco 1985), el cual funcionará como impulsor de las diversas propuestas plásticas y críticas de ese momento.

La pregunta por la identidad se verá así signada y modelada por el balance negativo que la intelectualidad latinoamericana estableció cuando comparaba la producción cultural latinoamericana con respecto a la europea, y este balance se volvió tanto más negativo cuanto éste se planteó con respecto al desarrollo económico de las naciones europeas e incluso al de los mismos Estados Unidos. Así, en el contexto del *arielismo* la pregunta por la identidad se formuló desde la lógica “Civilización vs. Barbarie”, en el que los contenidos raciales, tanto desde la negatividad de los mismos, como desde el criterio ilustrado y romántico de la pureza espiritual de los pueblos primitivos, se encontraban en pugna. En efecto, el proyecto de construcción de las naciones había ya arrojado un primer balance negativo hacia mediados del siglo XIX, cuando se pretendió paliar las deficiencias económico-sociales de América Latina, mediante la importación de ciudadanos alemanes (operación que, por lo demás, implicaba que las deficiencias económico-sociales tenían una raíz étnico-cultural). De hecho ese mecanismo demuestra la apreciación negativa que nuestros intelectuales tenían sobre el “espíritu de los pueblos” latinoamericanos. En otras palabras, mientras que el siglo XIX “renegaba” parcialmente de sus orígenes culturales, la identidad se constituyó como una auténtica invención que

apeló a ciertas cualidades morales y espirituales que se pretendían propias de la nación en el sentido romántico del término, es decir, como un pueblo que ocupa un territorio. La salida al problema la dio la inexorable anexión de América Latina a la economía liberal que impulsaba la expansión imperial del capital. Y esa misma anexión hizo relucir aún más el balance negativo, cuando se hizo evidente que América Latina no se encontraba en condiciones de incorporarse competitivamente a la economía liberal sino que debía hacerlo en situación de dependencia.

Por lo pronto, el utopismo arielista que impulsó a la mayoría de los intelectuales de habla hispana, apuntaba a paliar las deficiencias culturales y espirituales de América Latina frente a Europa y, especialmente, a los EE.UU., puesto que el impulso teórico del arielismo se concentraba en el proyecto pedagógico que, teniendo sus raíces en el momento fundacional de las naciones, había también bebido de la tesis optimista y afirmativa del *pueblo joven* gestada ya en ese momento. *Juventud y originalidad* serán los lemas (o más bien las matrices cognoscitivas) de América Latina, tal y como han señalado Ángel Rama, Antonio Cándido, Jean Franco, Marta Traba y Agustín Martínez, entre otros.

Por su parte, el positivismo había puesto el acento en el componente racial del desarrollo y expresión cultural de los pueblos y a partir de este problema, aunque alejándose en lo que a sus fundamentos teóricos se refiere, José de Vasconcelos propondrá su teoría de la *raza cósmica*, aquella que, por herencia y por las peculiaridades de origen y despliegue cultural, heredaría el futuro. Ese futuro se concebía aún muy ligado a la tierra[16]; pero ya se orientaría a los proyectos de expansión industrial al interior de nuestras naciones, y que dibujándose en los veintes, intentarían hacerse realidad a partir de los años treinta.

### 3. Desfase y tradición

Si la pregunta por la identidad comportó desde sus inicios un amago de respuesta en el componente racial y en el despliegue de una subjetividad condicionada por las determinaciones climáticas y geográficas, a partir de la década de los veintes esa pregunta buscará respuestas al interior de un futuro urbano e industrial que, en el terreno de las artes visuales, encontró un primer modelo en la incorporación latinoamericana a los vanguardismos internacionales.

En efecto, la noción de la juventud de la raza, de la Nación, del continente, ofrecerá una primera justificación a la periodización mimética de los procesos artístico-visuales latinoamericanos con la marcha triunfal de los estilos europeos. Los vínculos entre el giro solícito hacia Francia desde fines del siglo XVIII hasta casi mediados del siglo XX, se enmarcan en una complejo tramado de relaciones de entre las cuales resaltan las nociones de Nación y Ciudadano[17], por una parte, y por otra el papel cultural,

casi pedagógico, jugado por Francia a lo largo del siglo XIX y hasta la Segunda Guerra Mundial. Esos vínculos se expresarían, en el terreno de la historia del arte, en la primacía que los modelos periodizadores del arte francés, tendrán en nuestra producción, lo cual se comprende plenamente, al observar, entre otras cosas, la frecuencia con que misiones artísticas francesas visitaron nuestros países. Sin embargo, esa noción de juventud jugó un doble papel en las disputas que acompañaron la recepción de las primeras vanguardias en América Latina, todas ellas enmarcadas en lo que, por lo demás, se conoce universalmente como Escuela de París. En efecto, la crítica recibió la producción de los primeros vanguardistas latinoamericanos desde un entramado conceptual que vinculaba, tanto en la aceptación de las vanguardias como en su rechazo, las exigencias de *sinceridad* y *originalidad*. Y es precisamente en este entramado (que en mi opinión será exacerbado por la recepción problemática del Informalismo, desde fines de la década del cincuenta del siglo XX), que mantendrá vigencia, aunque ligeramente transformada, la idea de la pureza espiritual en el marco, ahora, de una creciente asunción de América Latina como “continente subdesarrollado” (Cándido 1968). Por otra parte, esa disputa fue disolviéndose en la medida en que el ascenso de las clases medias al poder político, por la vía del populismo, se va verificando tanto en el engrosamiento de las universidades y el crecimiento de su poder político al interior de los diversos países, como en el auge del proyecto industrial que acompaña a ese momento de la historia.

Así, los modelos periodizadores de las historias nacionales que se construyen en las décadas del veinte al cincuenta, se están enfrentando a un triple problema: a) la creación de una tradición artística que, en virtud del componente racial puede y debe encontrar sus orígenes en el momento colonial; b) la construcción de una historia del arte que acompañe y se justifique en la historia de la Nación, y c) la creación de una tradición que necesariamente debía conducir a los vanguardismos, a pesar de que la historia así construida denunciase el quiebre y el conflicto que las vanguardias artísticas representaron al interior de los circuitos artísticos latinoamericanos, tanto por su choque con los cánones del gusto imperantes como por su situación diferenciada con respecto a la Escuela de París. En este sentido, uno de los aspectos problemáticos de la matriz *país joven* era sin duda el asunto del desfase estilístico, juicio este último en el que coincidirán prácticamente todos los historiadores de arte hasta nuestros días.

Por otra parte, el tema de la *juventud* en el sentido negativo que la problemática del desfase imponía, se verá acompañado, por la tesis de la *originalidad* formulada a partir del asombro ante la riqueza formal tanto de los pueblos latinoamericanos, como de sus momentos estilísticos. Este será un movimiento que irá acrecentándose por diversas cuestiones que revisaremos posteriormente; sin embargo, podemos señalar aquí que ese

enfoque está directamente vinculado al americanismo creciente impulsado por el arielismo.

El brasileño Mario Barata, en su ponencia al congreso de Quito, “Épocas y estilos” (Barata 1969), señala la dificultad que enfrenta el historiador de arte cuando quiere periodizar la producción de artes visuales en América Latina. En efecto, y basándose en George Kubler, Barata postula que el historiador de arte en América Latina debe reformular el concepto de estilo para enfrentar, por una parte, lo que se ha interpretado como el *desfase* de la producción latinoamericana y por otra, la superposición estilística presente por antonomasia en el período colonial. El problema, sugiere Barata, debe encararse reformulando el concepto de estilo bajo la noción de *modo*, inspirada en la fórmula de Meyer Schapiro[18], para desde allí asumir las peculiares condiciones espacio-temporales de producción artística en América Latina.

En efecto, Barata señala insistentemente cómo el régimen de taller y las diversas fases que atraviesa el proyecto evangelizador inciden directamente en la superposición estética que enmarca la producción artística. El problema al que Barata solicita que nos enfrentemos tiene bajo sí otra pregunta, de carácter ontológico: la pregunta por la identidad; pero no se nos pide una respuesta de índole metafísica, esto es, Barata busca liberarse de la imposición racial para instalar un tipo de respuesta de naturaleza doble: *pragmática*, capaz de lidiar con el problema estilístico planteado, y *epistemológica*, capaz tanto de resolver metodológicamente el problema como de reformular la disciplina en función del objeto.

Esto significa que la progresiva conciencia de que los problemas de la periodización se situaban en torno a las condiciones de producción se trasladó hacia la pregunta epistemológica en la medida en que se había establecido algún tipo de vínculo -esto es, algún grado de identidad- entre la disciplina y su objeto.

En este sentido -aunque es posterior al periodo que observamos-, resulta interesante el modelo asumido por Frederico Morais, quien concentró su interés en la actividad crítica del continente, precisamente en el período que nos interesa. En su libro *Las artes plásticas de América Latina: del trance a lo transitorio* (Morais 1990), Morais reunió una serie de artículos de su autoría publicados mayoritariamente en la prensa paulista de la segunda mitad de la década de los setentas. Allí, en su primer artículo, “De la crítica como productora de teorías a la socialización de la actividad crítica”[19], Morais ofreció un balance de la producción de crítica de artes en nuestro continente, para introducir sus artículos sobre artistas o problemas específicos del arte latinoamericano, presentando así su propio pensamiento al respecto y diferenciándolo, además, de la pléyade de críticos que produjo ese momento. Su artículo busca caracterizar y criticar esa produc-

ción estableciendo dos grandes líneas: una crítica que buscaba teorizar y/o describir la heterogeneidad cultural al interior de América Latina, sin por ello negar la homogeneidad de procesos (incluyendo allí el caso brasileño cuya diferenciación lingüística parecía apartarlo del resto del continente de habla hispana); y una crítica que buscaba asediar la producción artística latinoamericana a partir de un proceso de actualización de sus aparatajes críticos desde dos grandes paradigmas: la dependencia cultural, política y económica del continente y el examen de las condiciones de producción del arte latinoamericano.

A partir de esta organización del panorama crítico, Morais intentó explicar el juicio negativo a las vanguardias tardías -en cuanto éstas se oponían a las tradiciones descritas por esa crítica- como también presentar una aproximación hedonista a las artes visuales en la que se recogía la diversidad de horizontes culturales sin requerir mayormente del examen crítico de sus fundamentos y condiciones, para desde allí, iniciar la verdadera lucha que enarbolaba: la de liberar a las artes visuales y en general toda producción cultural de las imposiciones de las instituciones culturales y en particular del Estado[20]. Pero ello significa que Morais requería asirse con al menos algunas de las tradiciones visuales y culturales descritas por la crítica que analiza y concentra esas tradiciones en el campo llano de un imaginario reductor y ampliamente difundido, procedente -es necesario decirlo- de los procesos constructivos de las nacionalidades latinoamericanas en el período que va entre 1870 y 1910. Un ejemplo de ello es el tratamiento que el autor da a los procesos mexicanos[21].

Como ya se dijo, Morais se enfrentaba al problema de las oleadas actualizadoras, tanto de las vanguardias como de la crítica, e intentará atacar esa crítica y defender la instalación de las vanguardias tardías por la vía de la denuncia del juicio *ético* que esa crítica había arrojado sobre esas vanguardias, generando así una escisión en el modelo de la esfera artística en cuanto sistema organizado en torno al núcleo de *lo nacional* o de *lo propio*. En efecto, el principal problema que esa crítica estaba discutiendo era la dependencia cultural. Para ello, recurrió tanto a las Ciencias Sociales como a la Antropología, disciplinas que ingresarán al horizonte crítico latinoamericano en virtud de la instalación del estructuralismo, en tanto paradigma epistemológico, con el fin de observar con mayor atención la multiplicidad de mediaciones con que la obra de arte constituye un *hecho social*.

Sin embargo, ese proceso de actualización venía ya gestándose desde la década de los cuarenta, mediante la contaminación de la historia y de la crítica -especialmente literaria- con la antropología, la psicología y la sociología. En todo caso, el rasgo característico tanto de ésta, como de la

anterior producción de Historia y de Crítica de Arte, reside en el esfuerzo por construir una *tradición cultural latinoamericana*.

#### 4. El continuo transculturado

En un libro que aborda la cultura latinoamericana desde su literatura, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana* (Picón Salas 1944), Mariano Picón Salas se vale de la teoría de la transculturación[22] para dibujar una imagen de América Latina inmersa en la cultura occidental, que ha sabido en un primer momento absorber las culturas indígenas preexistentes para sus propios fines, y que ha dado a luz una cultura original en tanto *caso regional* de la cultura española y europea a partir del siglo XVII. Dada la significación que la teoría de la transculturación tendrá para los estudios estéticos en América Latina, permítaseme pues detenerme un poco en este trabajo. En él, Mariano Picón Salas se esfuerza en mostrar los diversos imaginarios que ingresan periódicamente al continente hispanoamericano -signados necesariamente por los sucesivos períodos culturales y estilos artísticos europeos- y las consecuentes transformaciones que en ellos se operan al ingresar dinámicamente en nuevas condiciones de vida y producción. Picón rastrea dichas transformaciones en el subcontinente hasta su desaparición en el período republicano englobando con ello la producción colonial -cuestión que por otra parte señala el título mismo de la obra. Diferenciando la cultura colonial de la producción republicana, propone un continuo elaborado de un sustrato psicológico proporcionado por las diversas culturas prehispánicas, por una parte, y por otra, de un imaginario que ingresa por oleadas y que se transforma al interior de los modos de producción coloniales y de la ideología de la evangelización.

La lectura de Picón, cuyo centro reside en el Barroco, se enmarca en el criterio de la unidad cultural basada en la unidad lingüística e histórica de hispanoamérica -cuestión que, por otro lado, le permite eliminar al Brasil de su análisis. La diversidad de culturas al interior de la unidad cultural latinoamericana es explicada por Picón desde cuatro grandes criterios. Voy a extenderme en ellos, porque resumen maravillosamente la magnitud, las dificultades y los parámetros con que hasta entonces se observaba lo latinoamericano artístico. En primer lugar, Picón considera el estadio de desarrollo civilizatorio de los pueblos indígenas al momento del contacto (entre sí y en comparación con los conquistadores). Esto es de particular importancia en lo que se refiere a la capacidad de asunción del nuevo orden político, económico e ideológico de los conquistadores. En este sentido interesa la complejidad y riqueza de la cosmogonía indígena, puesto que ello obligará a diseñar metodologías de evangelización novedosas que señalarán un primer paso en el proceso de transculturación.

En segundo lugar, Picón señala las condiciones geográficas y climáticas que enmarcan -y a veces determinan- la producción cultural latinoamericana, pero que no afectan *formalmente* esa producción gracias a la hegemonía de la metrópoli. El mismo año de publicación del libro de Picón que nos ocupa, Angel Guido publicaba su *Redescubrimiento de América en el arte* (Guido 1945), en el que, a partir de Wölfflin, elabora una lectura formalista de la identidad latinoamericana, en la que las condiciones climáticas y geográficas cumplen un importante papel. En ambos casos, Picón y Guido, la cultura tiene un componente *externo* y otro *interno*. Para Guido, el componente externo se reduce a las influencias decisivas del clima y de la geografía que, a su vez, determinan el componente interno, el cual constituye una modalidad estilística particular de la voluntad artística. Para Picón, en cambio, el componente externo lo constituyen las condiciones político-económicas de producción, mientras que el interno está constituido tanto por las condiciones psicológicas modeladas por los factores climático-geográficos como por las determinaciones político-económicas. Ahora bien, esto no significa que Picón no comulgue con el formalismo, sino simplemente que absorbe, al interior de la teoría de la transculturación, el aporte del formalismo.

En tercer lugar, Picón señala la situación política de las tierras conquistadas, esto es, si se trata de capitanías generales o de virreinos. La importancia de dicha distinción reside, evidentemente, en el sistema artístico que definen, pero también en la futura suerte de las tradiciones culturales que de ellas emanan[23].

Finalmente, Picón considera el componente racial de las culturas latinoamericanas, en el sentido de la proporción de indígenas y africanos al interior de las organizaciones en capitanías generales y virreinos que determinarán en gran medida la actividad económica de las nuevas tierras. Debido, en parte, a las pugnas religiosas en torno a la calidad espiritual de los habitantes -negros o indígenas- y a la mera proporción entre españoles e indígenas y africanos, este criterio resultará esclarecedor a la hora de determinar tanto los rasgos psicológicos de las culturas latinoamericanas, como las características de sus productos culturales en cuanto a color, ornamentación, materiales y sentido simbólico y funcional.

Lo que interesa sobremanera a Picón es explicar la diferencia radical en los grados de desarrollo civilizatorios entre los EE.UU. y los países americanos de habla hispana. Sin embargo, el mecanismo según el cual Picón Salas aborda la teoría de la transculturación se encuentra aún muy ligado a las teorías de Wölfflin que él mismo se había encargado de introducir en la enseñanza académica de la historia del arte[24]. En efecto, la teoría de la transculturación le está sirviendo a Picón, como ya se dijo, para caracterizar los polos entre los cuales se debate la sensibilidad latinoamericana,

misma que se está haciendo residir en un peculiar sustrato de índole psicológica y racial. Sin embargo, el enfoque formalista de Picón aún conserva en su interior la dinámica historicista del siglo XIX, en la medida en que, por ejemplo, conserva aún un vínculo -a mi parecer bastante estrecho- con las historias del arte en tanto historia de las civilizaciones e historia de la cultura, que fueran popularizándose, al amparo del positivismo, en la segunda mitad del siglo XIX. De hecho el formalismo contiene en sí buena parte de la crisis espiritual europea, cuya forma más importante es la de la pregunta por el origen cultural, en la medida en que surge buscando acortar la distancia que se había abierto entre las disciplinas de la Estética y de la Historia del Arte.

Desde nuestro punto de vista la inclusión del formalismo en el proceso de elaboración de historias del arte nacionales, tuvo al menos dos momentos teóricos: por una parte se hacía urgente la creación de una *tradición cultural nacional*, lo que implicaba vérselas con un grave problema de periodización; por otra, esa argumentación debía satisfacer tanto los proyectos utópicos que enfrentaban el proceso de modernización como aquellos que, procedentes de mediados del siglo XIX, apuntaban a la consolidación de las naciones en el sentido de la mantención de un orden de cosas dado. Es decir, la noción de *tradición cultural nacional* en cuanto amplio marco de desarrollo de las artes visuales, debía contemplar en sí los componentes fundamentales de la idea misma de nación: la apropiación territorial de un pueblo, sin que, por otra parte, la idea misma de *pueblo* atentase contra las reales -y no utópicas- condiciones materiales y formales de cada una de las naciones, o lo que es lo mismo, la idea de pueblo que sostenía el formalismo finisecular, mantenía a las artes visuales alejadas de esa disputa -la de las condiciones reales de la modernización- en virtud de la noción de “voluntad de forma”. Postularemos aquí que tales ambiciones encontraron su primer momento de satisfacción en la inclusión del Arte Colonial a la Historia del Arte en general.

Como es sabido, el criterio de la raza cobró un particular interés. No solo por la evidente preponderancia del componente indígena en una buena parte de las naciones latinoamericanas (al que había que agregar el componente africano en otras), sino porque las prácticas sociales y económicas de ese componente racial se articulaban en los modos de producción de esas naciones (Mariátegui). Así, si por una parte se hacía necesaria la inclusión de la Historia del Arte en los proyectos modernizadores utópicos que vinculaban la idea del progreso a la educación y a la industrialización, por otra se hacía necesaria una ilación cultural que diera sentido a las formas y contenidos de las artes visuales tanto del siglo XIX como del XX y que les eran contemporáneas.

Esa ilación la ofreció la *teoría del mestizaje*. Y esa tesis (bosquejada ya a principios del siglo XIX) permitió entonces articular al periodo colonial en un solo gran desarrollo histórico que generalmente se caracteriza con frases del tipo... “del choque de culturas a nuestros días”. En efecto, una frase como ésta establece un hilo temporal y fenoménico con respecto a América Latina, pero también declara el carácter problemático de dicho continuo al aseverar que esa ilación se desprende de un gran acontecimiento que habría de imponer sobre América Latina el signo de la dominación. A la luz de la tesis del mestizaje, como aquella matriz articulada por el formalismo, la Historia del Arte encontrará entonces un primer marco teórico para responder a la pregunta por la identidad.

En la década del cuarenta, mientras en Europa inicia su despliegue el Existencialismo y la Fenomenología cobra nuevos adeptos (modelos que implican un cierto grado de contaminación de la filosofía con disciplinas procedentes de otros campos de las humanidades), en América Latina Fernando Ortiz propone su teoría de la “transculturación” (Ortiz 1942). Dicha teoría implicaba ya un alto grado de permeabilidad entre la Antropología, la Historia y la Sociología, lo que a su vez supone, una cierta línea de tradición teórica en la medida en que la teoría de la transculturación se inscribe plenamente no solo en la ya mencionada *conciencia de la dependencia* sino que se inscribe en el movimiento crítico de esa condición que inicia su despliegue al interior del Modernismo Literario en tanto expresión de aquel comportamiento contradictorio del ideal de modernidad en el proceso de modernización latinoamericano como refieren Agustín Martínez y Julio Ramos (Martínez 1995a, 1995b; Ramos 1989).

Sin embargo, la teoría de la transculturación encontró su lugar de residencia ideal en la crítica literaria y de artes visuales, puesto que permitía desplazar el centro de atención del crítico desde las cualidades formales externas de las obras hacia los imaginarios que dichas obras articulaban o ponían en funcionamiento; todo lo cual se ve justificado, cuando observamos que ese desplazamiento desde la obra hacia el *hecho artístico* se ha efectuado gracias a la consolidación de las universidades que ofrecen el marco necesario para la teorización de la dependencia latinoamericana y en cuyo contexto se ha iniciado el movimiento de integración de las humanidades.

Como hemos visto, el principal problema con que lidiaba esa crítica era el de los modelos periodizadores que, siguiendo la lógica del progreso, conducían más o menos armoniosamente al objeto artístico-visual desde la Colonia hasta las vanguardias heroicas y tardías del siglo XX. Y ese tránsito se veía en serias dificultades cuando se pretendía comprender el sentido del desfase estilístico que parecía dibujar América Latina desde la tesis de la mera *transposición de estilos*, en cuanto ella implicaba tanto la condi-

ción dependiente de América Latina como la urgencia actualizadora que el ideal de modernidad le imponía. Por otra parte, desde muy temprano se había considerado a las vanguardias como un acto atentatorio contra los contenidos identitarios que las formas más arcaicas de la Historia del Arte le habían asignado: formas que se vinculaban estrechamente al discurso de apropiación de los territorios nacionales por parte de pueblos específicos, pero que no correspondían a las soluciones dadas por el formalismo. Formas que, en todo caso, no solo se referían al paisaje como género, sino en particular a la calidad de sus habitantes, a sus *tipos*.

Llegados a este punto, es importante recordar que desde los postimpresionismos, las formas y dinámicas productivas de las vanguardias heroicas europeas, ponen en duda precisamente el concepto de estilo. En efecto, no se trata únicamente de la cuestión del individualismo que, ya propugnen como impugnen, condiciona la poética de las “vanguardias utópicas”[25], sino de la evidente inutilidad de ese concepto en cuanto instrumental analítico o periodizador a la hora de abordar los procesos de las vanguardias. Por otro lado, una buena parte de esta polémica se desplegó en el marco no solo de la progresiva contaminación de la Historia del Arte por parte de las Ciencias Sociales, sino en particular en el marco de la relectura de la *marcha triunfal de los estilos* en función de los procesos del siglo XX, cuya complejidad a todas luces no podía ser disuelta en tal ambición de progreso. En este sentido, mientras la mirada sobre el Romanticismo ponía sobre el tapete una vez más la pregunta por los orígenes culturales de Europa y por las condiciones y límites de la subjetividad moderna en relación a la Ilustración (las coordenadas Goethe-Humboldt o Chateaubriand-Déla-croix, por ejemplo), desde mediados de la década del cincuenta del siglo XX la problemática de la superposición estilística miraba hacia el Barroco, lugar donde, por otra parte, no sólo había tenido lugar la compleja dinámica de la Contrarreforma, sino también la constitución de la Academia y las más significativa “disputa entre clásicos y modernos”[26]. Sabemos, por ejemplo, que la respuesta dada por Argan al problema de la superposición estilística a través del caso particular del Barroco, consistió en declarar al Barroco como un momento singular de la constitución fragmentaria de la subjetividad occidental, a partir de su concepción en cuanto estilo que alberga una naturaleza bipolar, desplegada en un momento en que la burguesía, como sujeto social en expansión, comienza a articular cada vez más decisivamente los destinos de Occidente.

En América Latina, y en el territorio de la Historia del Arte, esa disputa en torno al concepto de estilo se inscribirá ante todo en la problemática de la identidad por la vía del problema de la superposición estilística, problema que estaba directamente vinculado a la dependencia. En el campo de la literatura, en el cual se ha decretado la *crisis de la crítica*, el objeto literario parecía describir dos movimientos complementarios pero contra-

ditorios entre sí: por una parte, la formulación del Realismo Mágico y/o del Realismo Maravilloso, por unos, y de lo Real Maravilloso, por otros; y por otra parte, el análisis de los sentidos de la transformación del objeto literario en el campo del lenguaje. Esa transformación no solo implicaba una línea de continuidad en términos de articulación de un lenguaje en función de un sistema artístico que lo sostenga, operación que parecían describir con relativa claridad las vanguardias literarias latinoamericanas desde el Modernismo (cuestión a la que aparentemente escapan nuestras artes visuales), sino también el desvío, sutil pero desvío al fin, desde el todo social –su circulación como mercancía primero en la prensa y luego en un incipiente mercado de libros- hacia los límites del mundo universitario: las revistas especializadas. Es mi opinión que la crítica de artes visuales, que se había mantenido a la zaga, se incorpora en este proceso a partir de la década de los cuarenta, como ya hemos advertido.

Varios fueron los críticos que siguiendo la teoría de la transculturación, intentarán examinar las obras a partir de sus medios de producción. El caso más acusado será el de Juan Acha quien, en su serie *Arte y sociedad* (Acha 1979-1980), examinará en el volumen dedicado al *Producto artístico y su estructura*, las relaciones y grados de integración lingüística entre las obras y el sistema artístico que las sostiene. Sin embargo, prácticamente resultan ausentes los exámenes del imaginario transculturado en el campo de las artes visuales, con la excepción de Marta Traba[27] quien lo trabaja desde su teoría de la *Resistencia*. Nos referiremos a ambos más adelante.

Por lo pronto, se hace necesario recordar que la producción crítica europea y norteamericana de la década del sesenta verifica varios procesos. Entre ellos, y por una parte, ese período ve la muerte definitiva de la forma de crítica más influyente de la primera mitad del siglo, el formalismo. Por otra, y ante el auge del estructuralismo, esa crítica trasladará su atención desde el objeto, en un sentido trascendente, hacia las relaciones de inserción del objeto y las posibles identidades o grados de identidad entre el objeto y sus condiciones de producción. En este sentido, el período verá el auge y desarrollo de la semiología de raigambre estructuralista; pero también la instalación de la sociología en toda disciplina que pretenda examinar los fenómenos culturales. Ambas asegurarán su campo de acción en tanto *disciplinas* cuyos instrumentales y enfoques permiten *tejer* –para usar un término de la época- las grandes tradiciones culturales con las gigantescas transformaciones sociales en el marco de los giros del capital. Estos tejidos necesariamente habrían de afectar los modelos periodizadores con que la historia del arte pretende aproximarse a los productos artísticos, modelos que ya habían sufrido un primer embate con la crisis de la noción de estilo desde principios del siglo XX.

## 5. Transculturación, dependencia y subdesarrollo

En *América Latina en sus artes*, Francisco de Stastny (Stastny 1969), también se nutre de la teoría de la transculturación y, tras señalar las implicancias psicológicas a las que ya había aludido Picón, procede a examinar los medios de producción artística en tanto circuitos artísticos definidos, a su vez, por “niveles culturales”. Lo que le interesa a Stastny es el problema diferenciador de los contenidos, modos y objetivos del arte en función del grupo consumidor. En efecto, el problema que aparece en el trabajo de Stastny guarda relación no sólo con el auge de la sociología que acompaña el proceso de la asunción de la dependencia cultural en tanto límites y marcos de la producción cultural latinoamericana en un sentido histórico, sino también con el avance de los estructuralismos sobre América Latina que ingresarán a través de los estudios literarios, pero que pronto transitarán hacia el territorio de las artes visuales como recurso epistemológico que permita desarticular y comprender el sentido posible de las vanguardias tardías al interior de sociedades subdesarrolladas.

En ese mismo sentido, los trabajos de Edmundo Desnoes, Jorge Enrique Adoum y Juan García Ponce, todos reunidos en el libro *América Latina en sus artes* antes citado (Desnoes 1969; García Ponce 1969; Adoum 1969), pretenden comprender la situación del arte latinoamericano en las condiciones antes aludidas. Esos enfoques corresponden todos a la pregunta epistemológica por la disciplina, aun cuando ella no es formulada explícitamente. Sin embargo, buscan articular la noción de *continente transculturado* con los problemas específicos de *valoración* y *periodización* de las formas artísticas que se están recibiendo en América Latina desde la perspectiva de su inclusión superficial en los productos culturales de la sociedad de consumo.

Desde la misma perspectiva, esto es, crear una tradición cultural latinoamericana, pero ahora abocada a dibujar la línea seguida por las artes visuales, Marta Traba, se apoyará en la teoría de la transculturación para elaborar su *teoría de la resistencia*, modelo que aspira a comprender y justificar la producción plástica latinoamericana a partir de la primera disputa vanguardista entre *antiguos* y *modernos*, para concentrarse específicamente en desentrañar teóricamente la naturaleza de los fenómenos artístico-culturales en el contexto de la dependencia.

Para Traba, el problema de la constitución de una tradición cultural es fundamental para intentar esbozar una respuesta a la pregunta por la identidad. Como ya se dijo, esa pregunta no podía, bajo ningún punto de vista, formularse en términos metafísicos y debía, por lo tanto, considerar los fundamentos materiales de existencia de dicha identidad. Así, Traba recurrirá a la literatura para encontrar allí, apoyándose en el concepto de *analogía* que alimenta la *Historia Social de la Literatura y el Arte* de

Arnold Hauser (Hauser 1970), pero también en el enfoque fenomenológico de Sourieau (Sourieau 1947), dos formas dialécticamente enlazadas y que articularían la producción tanto artística como de imaginarios en las condiciones y límites impuestos por la dependencia: el tiempo cíclico y la recurrencia a arcaísmos culturales. Traba está observando el desarrollo del *Boom Literario*, el cual proveerá a la crítica literaria de un invaluable material para la reflexión estética, más allá de la descripción analítica de las características propias del objeto.

Fuertemente influida por Lefebvre y por Francastel Traba se esfuerza por articular la producción artística latinoamericana en el contexto de un lenguaje en el sentido benjaminiano. A Traba le interesan propiamente los contenidos, que estarán en relación directa con la dependencia, en la medida en que toda obra de arte sólo puede hablar de *lo real*. Ahora bien, lo real estaría compuesto básicamente por dos tipos de problemas; por una parte, la dependencia cultural, política y económica de América Latina; por otra, las vanguardias tardías que están ingresando en el continente, especialmente en América del Sur. La cuestión de la dependencia es de suma importancia porque ésta se sustenta en buena medida en el subdesarrollo. El problema de la inclusión de América Latina en las vanguardias tardías, está siendo criticado por Traba en la medida en que se corresponden con sociedades altamente industrializadas. La acusación de Frederico Morais se ve así injustificada y, sobre todo, ideológicamente sesgada, porque desconociendo este hecho fundamental pretendía liberar de toda sospecha política a las vanguardias tardías que están ingresando en Venezuela, Argentina y Brasil.

Ahora bien, las vanguardias tardías que están ingresando a América Latina son básicamente el Pop y sus derivados, por una parte, y las investigaciones cinéticas, por otra. Tanto las primeras como las segundas obviamente pertenecen a un contexto altamente industrializado. América Latina, por su parte, ofrecía, a los ojos de Traba, una larga tradición figurativa que mantenía un alto grado de arcaísmo no sólo en lo referente a las técnicas sino también en aquello referente a los contenidos, y cuya explicación residía precisamente en el subdesarrollo científico y tecnológico. En este sentido, lo que otorgaba a esa tradición su peculiar acento, era la referencia a un tiempo mítico, cíclico, el cual era tratado en el arte no sólo desde los temas sino en particular desde la construcción espacial de las obras, como, por ejemplo, había desarrollado la literatura en la obra de García Márquez o de Cortázar. Mucho más tarde, Traba argumentará que mientras en Europa o los Estados Unidos las vanguardias tardías están enseñoreándose del horizonte artístico, bajo la forma del Minimal, del Pop, del Povera, de los Happenings y de las Performance, el arte latinoamericano muestra una tendencia claramente homogénea hacia los figurativismos en lo que se denominó Nueva Figuración o, sinónimamente,

Realismo Maravilloso y/o Realismo Fantástico. En esta perspectiva, todo artista que apelara directamente a esa tradición figurativa y que conscientemente elaborara espacialmente la conciencia de la dependencia y del subdesarrollo, era necesariamente resistente a los embates dominadores vía vanguardias tardías. Por ello, todo intelectual que dócilmente aceptara los nuevos instrumentales epistemológicos sin siquiera problematizarlos en función de las peculiaridades latinoamericanas, escapaba también a la tradición culturalmente resistente de los intelectuales que, históricamente, habían problematizado la condición latinoamericana. En efecto, para Traba uno de los principales problemas que acompañan a las vanguardias tardías es el de la información y de los códigos culturales en el contexto del capital tardío, mismo que sólo se dibuja en el horizonte de la sociedad de consumo.

La tesis de Traba, elaborada con un instrumental multidisciplinario procedente de la antropología, los estudios literarios y la sociología, apuntaba a caracterizar ese proceso de recepción de la vanguardia tardía en una América Latina entendida como una cultura compleja, en cuyo interior persistían estructuras mayoritariamente de orden preindustrial. En este sentido, la multidisciplinariedad a que nos referimos aquí difiere sustantivamente de aquella contemporánea, por cuanto se trataba de articular resultados arrojados por aquellas disciplinas en una argumentación de índole estética. En general, el aporte sustancial de Traba fue establecer la lectura estética, en el marco preciso de la teorización de la dependencia, del proceso de inscripción de América Latina en la vanguardia tardía. En dicha lectura, buscó justificar desde una perspectiva afirmativa la disputa por el desfase que había alcanzado su punto crítico, no sólo con respecto al relativo reconocimiento de una unidad cultural latinoamericana en las bienales -en particular en la de Sao Paulo-, sino también en la distancia que parecían exhibir sus objetos, con respecto a las muestras europeas y estadounidenses. Sustituyendo la teoría del mestizaje por una lectura renovada de la teoría de la transculturación practicada por la antropología y los estudios literarios, Traba condujo el análisis hacia las peculiares condiciones de producción del arte, hacia la esfera consciente de repudio o sumisión a lo que se entendía, en aquél momento, como embates ideológicos sobre América Latina por parte de la metrópoli. Y si por una parte, para Traba el concepto de arte es concebido no sólo como una unidad en sí, sino también como lenguaje, lo es también en cuanto esfera unificada con la literatura. Su noción de lenguaje, por otro lado, enraizaba con la tradición romántica en el sentido de identificar lenguaje con comunicación. Por su parte, para Traba el concepto mismo de metrópoli asumía la pretendida unidad cultural europea y estadounidense en cuanto configurada por los dispositivos, mecanismos y condiciones de la experiencia modelados por el orden industrial y la sociedad de consumo. En oposición, las ciuda-

des latinoamericanas presentaban una organización de orden neocolonial que sólo podía traducirse en destellos de modernización *refleja*, es decir, mero aditamento carente de una auténtica infraestructura capaz de soportar esos elementos modernos, y un alto grado de arcaísmos propios del orden preindustrial que las caracterizan. Aprovechando la antigua distinción entre mancha y dibujo, así como aquélla entre abstracción geométrica e informal (la primera como propia el Renacimiento, la segunda, como perteneciente al proceso de la Vanguardia Heroica), Traba glorificará la producción de la Neofiguración, en el sentido de hacer visible ese otro nivel de la crisis, el de la crisis del concepto de arte en el más amplio marco de la cultura occidental.

## 6. Lenguaje y sociedad

En este complejo entramado que va verificando la progresiva consolidación de la crítica[28], y en la medida en que ésta está *elaborando teorías*, esto es, construyendo un aparataje conceptual que permita abordar la problemática latinoamericana, Juan Acha, en *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)* (Acha 1989) intentará esbozar la sensibilidad estética latinoamericana a través de los siglos, desde las condiciones de producción, consumo y distribución de los bienes culturales. Para ello, Acha establece una división más o menos tajante entre lo *popular* y lo *culto*, fundamentada en la división entre Baja Cultura -que correspondería a lo primero- y Alta y Media Cultura -que correspondería a lo segundo-, y que había sido elaborada por la crítica italiana, en particular por Gillo Dorfles, en la década del sesenta, en el marco de la discusión en torno a la sociedad de consumo.

Esa división será estudiada por Acha en el clásico *Arte y sociedad* ya referido. En él, Acha se concentrará en el problema de la actualización de la producción visual latinoamericana en el contexto del siglo XX. Para Acha, Latinoamérica sólo “toma cuerpo” en el proceso de inclusión en la economía liberal en virtud de dos fenómenos fundamentales: a) la gestación de un sistema artístico que va de la mano con la posibilidad de construcción de un lenguaje artístico propiamente latinoamericano, en particular en cuanto éste articula al primero, y b) la gestación de un pensamiento visual latinoamericano que, por ende, va de la mano con la existencia de un lenguaje, en la medida en que éste fundamenta y se articula en una experiencia más o menos específica. A partir de allí, Acha examinará, por ejemplo, el desarrollo de las vanguardias heroicas y tardías en América Latina en el contexto de un sistema de consumo, producción y distribución que tiene en el horizonte tanto la impronta de la independencia intelectual -en cuanto expresión de identidad-, como su desarrollo en el marco de la dependencia.

Pero también, los embates de la sociedad de consumo y la evidente transformación lingüística que traía aparejada, le invitan a preguntar por el concepto mismo de Arte Latinoamericano toda vez que urgía encontrar y establecer nuevos fundamentos al concepto. Así, en “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte”[29], Acha propone elaborar el concepto de arte latinoamericano desde la naturaleza misma de los sistemas artísticos en los que se sustenta tal arte. Ello no solo implica una noción dinámica y pragmática de arte, sino que a todas luces declara la imposibilidad, en suelo latinoamericano, de aislar los procesos artísticos de los procesos sociales. Con ello, Acha invita al examen de la tradición identitaria con que la Historia del Arte ha construido el concepto de arte latinoamericano. Por otro, sostiene, junto a otros críticos del momento[30], la idea de que la función del arte es esencialmente liberadora y que sus desvíos en el sentido de la conversión de utopías liberadoras en *mera utopía*, tienen sentido al interior de los diversos grupos de poder que accionan y sustentan los sistemas artísticos que cada momento histórico ha configurado. Si la teoría de la Transculturación había otorgado una mayor movilidad a la noción de mestizaje, éste quedaba ahora definitivamente mediado y problematizado por la aceleración y la apertura indetenible de la espiral del tiempo que imponía el actual orden de cosas. En este escenario, claramente la idea de un *origen cultural* ha quedado desplazada por la idea más flexible de una *identidad* cuyos fundamentos son también móviles. Una vez más la cuestión del continuo procesual de la tradición o tradiciones entraba en acción, encontrando en la historia –y en este caso en la Historia del Arte– el principal medio de investigación. Dicho de otro modo, la Crítica de Artes ya no puede –en opinión de Acha– abordar sus objetos sin recurrir e incorporar los instrumentales y los resultados de la historia y, por supuesto, de las disciplinas que reconocemos como subsidiarias de la Historia del Arte. Por otra parte, es evidente en la lectura de Acha que debemos evitar la excesiva sustancialización que adquiriría la propia fragilidad del concepto mismo de identidad. En efecto, la inclusión de instrumentales procedentes de las historias comparadas, de la psicología del arte, de la antropología –y muy especialmente de la antropología religiosa– habrían de cumplir un papel determinante en dicha salvedad, toda vez que se funda no sólo en la relativa interdisciplinariedad implícita en el campo de las humanidades, sino muy especialmente en las versiones libertarias de la fenomenología y del existencialismo sartreano (Álvarez de Araya 2004).

Por otra parte, la aproximación sociológica al hecho artístico tendrá también el filtro de la literatura, en particular a través del auge de la Sociología de la Literatura generada por Robert Escarpit (Escarpit 1968). El enfoque de este autor, que también se enmarca en la consideración de lo artístico en un complejo de producción-consumo-distribución, influirá la presentación de Fermín Fevre al Congreso convocado por la UNESCO

(Fevre 1969). En efecto, tras examinar las formas que la crítica de artes visuales históricamente ha asumido en América Latina, y en función del proceso de repliegue de las obras en sí mismas, del proceso de profesionalización de la crítica y del distanciamiento del público del crítico y de las obras, propone examinar las transformaciones del circuito en base al examen del grado de éxito en el rol del crítico de *mediador* entre la obra y el público. Se trata de un examen de la recepción de los lenguajes críticos, en la misma medida en que Escarpit propone una suerte de examen a los mecanismos que median entre la obra literaria y la recepción final por parte del público.

Pero el problema que Fevre dejaba de lado es el de las relaciones entre las obras y las formas de la crítica. Este será un problema que abordará la crítica de artes visuales de un modo bastante velado en los simposios de Austin, concentrado en la problemática del artista latinoamericano (Bayón 1975), y de Caracas[31], dedicado a examinar una amplia gama de problemas históricos, pedagógicos y museales, pero que no se concentró específicamente en el problema de la crítica.

El asunto del examen de los *lenguajes* plásticos tendrá, como ya se ha visto en Traba y en Morais, una mayor importancia para la crítica de esta década. En efecto, el problema de la actualización de las vanguardias interesará mayoritariamente a los críticos - por ejemplo, Néstor García Canclini y Mario Pedrosa- a partir de la segunda mitad de la década. El primero, en su clásico *Arte Popular y sociedad en Latinoamérica* (García Canclini 1977), reflató en 1978 las teorías de Marcuse en cuanto a reflexionar sobre el poder liberador, ideológicamente hablando, de las artes visuales, a partir de la idea de que las obras contienen en sí un núcleo crítico que discute y reflexiona sobre las condiciones de producción que ella misma realiza. Por cierto, para Canclini el arte popular difiere del folklore y se concentra más bien en un ámbito estrictamente urbano. Pedrosa, por su parte, en su libro *Mundo, homem, arte em crise* (Pedrosa 1975), siguiendo el llamado de Vicente Huidobro, pero también la tesis del *buen salvaje*, adjudica al arte latinoamericano un poder liberador por cuanto éste se “funda en la naturaleza”, naturaleza que, en América Latina, se encuentra aún libre de las relaciones de dominación largamente instaladas en Europa. La cuestión se cifraba en la evidente transformación que exhibían los objetos artísticos, uno de cuyos principales bastiones fue el Informalismo, que no sólo aparecía en América Latina en el momento de la difícil introducción de la sociedad de consumo, sino en el del paulatino y progresivo giro de la intelectualidad latinoamericana hacia la izquierda, como bien recuerda Rama en sus trabajos sobre el Informalismo Venezolano.[32]

Sin embargo la figura más significativa en el examen de la naturaleza de los lenguajes visuales latinoamericanos –ya finalizando la década de

los setentas- fue sin duda Jorge Glusberg, cuya significación tendrá un doble sentido. Por una parte, su libro *Retórica del Arte Latinoamericano* (Glusberg 1978) marca el vuelco sin retorno de la crítica latinoamericana hacia la semiología como instrumental ineludible y, por otra, la justificación teórica de la producción de Arte Latinoamericano en la poética de las vanguardias tardías, en particular de los conceptualismos. Una vez más, el corazón de esa disputa en América Latina se estaba dando en el terreno literario, esto es, en la reflexión sobre el Barroco[33], y fue protagonizada, entre otros, por Alejo Carpentier y José Lezama Lima (Carpentier 1974; Lezama Lima 1957) [34]. Me refiero al sentido y alcances históricos de las figuras retóricas en la constitución de imaginarios, en especial en la lectura de Lezama. Glusberg utilizará, sin embargo, una definición semiológica de retórica que contiene en sí la noción de sistema artístico. Así, en la asiduidad con que los artistas utilizan tales y cuales recursos constructivos habrán de encontrarse los rasgos propiamente latinoamericanos, rasgos que, como ya se comprende, han sido desplazados de la discusión política para concentrarse en el problema estricto del lenguaje.

El problema de la forma de los discursos artísticos, al menos a partir de Glusberg, participará activamente en el examen de los imaginarios que han sido aludidos por las artes visuales latinoamericanas, pero también, constituirá el centro del análisis de la actividad desplegada por la propia crítica de artes, desde la tesis -ya planteada por los frankfurtianos- de los grados de identidad entre los discursos críticos y los de las artes, cuestión que, por lo demás, recorre como columna vertebral los presupuestos epistemológicos a partir de los postestructuralismos. Y esto, en América Latina, tiene un punto de partida en la crítica del Barroco.

## 7. Epílogo

Como hemos visto, la sistemática trasposición de categorías creadas por la teoría y los estudios literarios, y más tarde por las Ciencias Sociales, al campo de las artes visuales que se verifica desde la década del cuarenta, apuntó principalmente a la consecución del continuo transculturado, es decir, desde la inicial teoría del mestizaje a la adopción de un modelo dinámico que concebía América Latina desde la perspectiva del continuo y que volvía evidentes tanto las asincronías como las sincronías. Así pueden explicarse dos fenómenos, contradictorios entre sí, pero coexistentes en un mismo cuerpo discursivo: por una parte, la demanda de modernidad y actualización de las artes visuales; de otra la persistencia de la tesis de la pureza espiritual que había encontrado un punto de actualización en la tesis de la *razón plástica* de la Primera Vanguardia y que subyace a la hipótesis de la transculturación, al menos en la forma en que esta es transportada a la crítica de las artes visuales.

En efecto, la acronía implícita en el discurso visual de la Primera Vanguardia[35] fue recogida por la tesis de la Razón Plástica a través de la identificación del complejo tramado de relaciones semánticas inscritas en las dinámicas de administración de la superficie pictórica que se materializaban y ponían en tensión con los imaginarios convocados en las obras (imaginarios que se desprendían de las tradiciones locales decimonónicas que se actualizaron por medio de las tipologías urbanas, es decir, las descripciones de tipos populares), con la experiencia mítico-mágica del tiempo en la que encontraban su más completa justificación. La pregunta por el origen cultural había quedado completamente desfasada por la pregunta por la identidad en la que precisamente estas características de la experiencia del tiempo renovaban y actualizaban aún más rancias teorías acerca de la naturaleza salvaje y exótica con la que se identificó a América Latina, imagen a la que acomodaticamente se plegó buena parte de los artistas continentales entre 1930 y 1975. Y digo acomodaticamente, porque esa imagen, aunque tuvo momentos de algidez contestataria, tuvo contradictoriamente como uno de sus resultados, el rechazo al rótulo *artista latinoamericano*: asistimos al tránsito de un *artista latinoamericano* a un *artista a secas*. El marco de este proceso, en el que la razón plástica se tiñe de esos elementos antropológicos y expresivos que aluden a modos arcaicos de la experiencia fue la *expansión imperial* del surrealismo que en nuestra recepción –en realidad en la mayor parte del globo- lo redujo a mera exposición de la experiencia onírica y, en consecuencia, como portador de la continuidad de la tesis de la obra de arte como proyección de una subjetividad individual que había sido propia del historicismo y del formalismo.

Para terminar, creo que un último fenómeno que ha acompañado a las cuestiones que hemos descrito es la asunción, sin mayor discusión, de la autonomía del arte que ha conducido a nuestros historiadores del arte a practicar una suerte de cirugía extirpatoria de representaciones generadas en la historia a secas, a menos que ingresen en calidad de mero contexto. Esta decisión ha dificultado la investigación sobre los modos locales de ejercer experiencia estética, en la misma medida en que la contaminación excesiva con las Ciencias Sociales lo ha hecho. Creo que debemos considerar el estudio de la crítica de artes al interior de sistemas complejos y no del modo excluyente en que lo venimos practicando. Más aún, estimo que la investigación más urgente del momento es aquella que examina los modelos periodizadores como estrategia de revisión de nuestro pasado, y muy especialmente del decimonónico. Quizás de este modo encontremos alguna ruta que posibilite el fenómeno más alarmante del presente: la ausencia de toda dimensión histórica, es decir, la separación tajante entre nuestro pasado y nuestro presente, que ha hecho posible el retorno a foja cero que hemos intentado describir.

## Notas

- [1] Como sucede con el excelente estudio sobre la crítica de artes brasileña realizado por María de Fátima Morethy Couto (2004)
- [2] Tomamos esta terminología de Combalá, V. et al (1980)
- [3] A lo largo de este trabajo usaremos el término “crítica” de un modo elástico. Por una parte, designaremos como crítica todo esfuerzo del pensamiento por interrogar a sus objetos; por otra, consideraremos a la Historia del Arte y a la Crítica de Arte, como pertenecientes a una misma esfera de producción. En este sentido y para efectos de claridad expositiva, haremos las distinciones pertinentes cuando sea necesario. Sin embargo, en lo que respecta a la crítica, consideramos que ésta se constituye como tal cuando se constituye como una actividad asalariada, es decir, cuando se presenta como actividad profesional.
- [4] En 1890, la Conferencia Panamericana generó la Oficina Comercial de las Repúblicas de la que emanará, en 1902, la Oficina Internacional de las Repúblicas Americanas. A partir de 1910 se la conoce como Unión Panamericana, que dará origen a la actual OEA, en 1948.
- [5] Como por ejemplo la exposición organizada por la United States New York World’s Fair Commission, que presentaba arte de México, Ecuador, Brasil y Venezuela en 1940 y en la que ya se utiliza el criterio de periodizar y establecer filiaciones del arte latinoamericano a partir de los “artistas viajeros”, o la exposición itinerante de la colección de arte latinoamericano del MOMA en 1943. Véanse Latin American Exhibition of Fine Arts: Brazil, Ecuador and Venezuela. (1940) Riverside Museum – United States New York World’s Fair Commission, 1940; The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, MOMA, New York, 1943.
- [6] Que sólo se cumplió en 1976, aunque el proyecto data del periodo inicial de la Unión Panamericana.
- [7] Recordemos que Mariano Picón Salas (que se había formado como historiador en el transcurso de su exilio en Chile) es invitado a dictar cursos de Arte Colonial Americano en Columbia University y en el Smith College (Massachusetts), entre 1942 y 1943.
- [8] Periódicos y revistas especializadas, que ya están circulando al finalizar la década del cuarenta. Contamos entre ellas, Ver y Estimar, en la Argentina; Pro-Arte, en Chile, Espiral y Mito, en Colombia, etc.
- [9] Es mi opinión que uno de los primeros catálogos en sentido moderno, casi contemporáneo, es el que compusieron Marcel Duchamp y André Bretón para los Primeros Papeles del Surrealismo en Nueva York. En él, la lista de artistas es auténtica e imaginaria, las obras “retratadas” no coinciden con las que se presentaron en la exposición y los textos no parecen tener relación ni con las unas ni con las otras. En resumen se trata de una máquina de imaginar. Por su parte, las galerías en América Latina inician su proceso de instalación en la década de los años cincuenta, mientras que sus catálogos incluyen un texto, generalmente breve acerca del artista que expone (las más de las veces una “declaración de amor” por parte del crítico o del galerista). Sólo a partir de la década de los años ochenta del siglo XX, comenzamos a tener catálogos como los entendemos hoy: uno en que los textos superan las reproducciones de las obras, y en el que se nos intenta introducir en el mundo o en la poética del artista que contrata o solicita el catálogo en cuestión.
- [10] Como denuncia Traba en 1978.
- [11] Bayón, D. (1974). Los críticos reunidos en el libro fueron los siguientes: Antonio Romero (Chile), Jorge Manrique (México), Adelaida de Juan (Cuba), Fermín Fevre (Argentina), Damián Bayón (Argentina), Ángel Kalenberg (Uruguay), Jorge Romero Brest (Argentina), Filoteo Samaniego (Ecuador), Mario Barata (Brasil), Juan García Ponce (México), Francisco Stastny (Perú), Saúl Yurkievich (Argentina), Edmundo Desnoes (Cuba), Jorge Enrique Adoum (Ecuador). El índice del libro, organiza los textos de la siguiente manera: 1) El arte latinoamericano en el mundo de hoy; 2) Raíces, asimilaciones y conflictos; 3) Arte y Sociedad.
- [12] Angulo Iñiguez, D., E. Marco Dorta y M. Buschiazio (1945-1956). Guido, A. (1944). El trabajo de Guido, en realidad, no puede llamarse propiamente “historia”, pero fue por otra parte, un esfuerzo destacable por elaborar un modelo periodizador de la producción latinoamericana que fuera capaz de configurar un horizonte cultural que se subordinara a la noción de Madre Patria.
- [13] En este sentido, los actuales estudios poscoloniales de las historias latinoamericanas del arte, específicamente de corte nacional -en la medida en que discuten la conformación de un concepto de lo nacional- han puesto en duda la organización cronológica que esas periodizaciones propusieron.

- [14] Un buen ejemplo de ello es el trabajo de los historiadores bolivianos Mesa y Gisbert.
- [15] Lo que Marcos García de la Huerta grafica como la confusión de modernización con desarrollo. Martínez también hace referencia a este punto, pero se inscribe en la lectura que Antonio Cándido hace del paso de la matriz del “país joven” a la del “país subdesarrollado”. Véanse Martínez, A. (1996) y García de la Huerta, M. (1998).
- [16] Cuestión que de todas formas se encontraba asociada desde sus fundamentos decimonónicos, con el problema de la Nación y que coincidía con las principales preocupaciones del México revolucionario.
- [17] Véase el análisis que a este respecto desarrolla Rafael Gutiérrez Girardot (1981).
- [18] S chapiro, M. (1944) “Morey, Early Christian Art” en *The Review of Religion*, VIII, citado por Bialostocki, J. (1973).
- [19] *Ibidem*, 5-17.
- [20] Esta es una discusión que se popularizó en la década de los ochentas y que estaba fuertemente vinculada tanto a la adopción de los modelos epistemológicos impulsados por los postestructuralismos y la teorización sobre la posmodernidad, como al giro problemático a la economía de libre mercado.
- [21] “México: el cuerpo como metáfora de la historia” en Morais, F. (1990).
- [22] Véase la introducción de Julio Le Reverend a Ortiz, F. (1980 [1942]).
- [23] En este sentido, Picón acusa un marcado “psicologismo” que se trueca en recurso para dibujar los diversos “horizontes” culturales de los habitantes latinoamericanos.
- [24] En efecto, Picón Salas se desempeñó como profesor de Estética e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1930 y 1935. Picón había iniciado su magisterio de las ideas de Wölfflin ya en 1933, cuando dicta la conferencia “Nuevos métodos de la Historia del Arte” en Santiago, reproducida por Juan Carlos Palenzuela (1982).
- [25] En el sentido caracterizador de las vanguardias heroicas dado por la crítica española. Véase Combalía, V. (1980)
- [26] Véanse por ejemplo, Venturi, L. (1965 [1932]) donde se puede observar el sentido que tal disputa tuvo para el campo específico de la teoría del arte; asimismo, Jauss, H.R. (1976).
- [27] La tesis de la resistencia, es desarrollada por Traba en 1973. Puede verse un análisis y una exposición sucinta de esa teoría presentada por Traba en un encuentro de literatura latinoamericana en Bonn en Alegría, N. et al. (1974)
- [28] Cuya producción excede el periodo en revisión, pero que no podemos excluir por razones que inmediatamente se harán evidentes al lector.
- [29] Acha, J. (1985 [1975]) El texto en cuestión fue publicado con anterioridad en *ECO*, N° 177, Bogotá, 1975.
- [30] Me refiero a Ferreira Gullar, Marta Traba, Mário Pedrosa, Mirko Lauer y Néstor García Canclini, entre otros. Debemos recordar la poderosa influencia que, en el sentido de la liberación, ejerció Marcuse sobre variadas propuestas estéticas de nuestras vanguardias tardías
- [31] Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, Museo de Bellas Artes, Caracas, julio de 1978. Ponencias inéditas.
- [32] Rama, A. (1987 [¿1974 y 1966?]). Es en verdad lamentable la carencia de estudios acerca de la inscripción latinoamericana en el Informalismo, toda vez que –en mi opinión– protagonizó un auténtico proceso de refundación terminológica, especialmente de “terminachos de taller”, cuyo conocimiento muy posiblemente nos ofrezca luces acerca del proceso poético del instalacionismo contemporáneo.
- [33] Sin embargo, debemos hacer notar que el proceso transformatorio de la Historia del Arte en Europa también ha contado como principal protagonista con el Barroco.
- [34] Carpentier, A. (1974); Lezama Lima, J. (1957). He trabajado al respecto con anterioridad: Álvarez de Araya, G. (2002, 2004)
- [35] Me refiero al fenómeno propiamente vanguardista según el cual no había diferencias entre un artista del Paleolítico y uno de, digamos 1935, puesto que ambos eran, en definitiva artistas.

---

## Bibliografía <sup>↑</sup>

Acha, J. (1979-1980). *Arte y Sociedad*, 3 vol. México: Fondo de Cultura Económica.

– (1975) “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte” en *Ensayos y ponencias latino-*

*mericanistas*. Caracas: Ediciones de la Gan, 1985.

**Adoum, J.E.** (1969) "El artista en la sociedad latinoamericana" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 207-216.

**Álvarez de Araya, G.** (1999) "De la situación latinoamericana del sujeto a la situación del sujeto latinoamericano. Posmodernidad y Crítica de Artes en América Latina" en Sabrovsky, E. (Ed.) (2000) *Diseño: encrucijadas de la modernidad*, Santiago: UDP. S/p.

— (2004) «*Mutatis Muntandis*. Crítica e historia del arte en América Latina" en Guzmán, F., Cortés, G. y Martínez, J.M. (2004) *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: RIL, Universidad Adolfo Ibáñez.

**Barata, M.** (1974) "Épocas y estilos" en Bayón, D. (comp.) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 128-140, 1970

**Bayón, D.**(org.) (1974) *América Latina en sus artes*, México: UNESCO, Siglo XXI.

— (comp.) (1975) *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.

**Bialostocki, J.** (1973) *Estilo e Iconografía*. Barcelona: Barral.

**Cándido, A.** (1968) "Literatura y subdesarrollo" en Soslowski, S. (1996) *Lectura crítica de la literatura americana*. Inventarios, invenciones y revisiones, 4 vols., Tomo I, Caracas: Biblioteca Ayacucho. 40-60 (Primeramente publicado en Fernández Moreno, C. (org.) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972).

**Carpentier, A.** (1974) *Razón de ser*. La Habana: Casa de las Américas.

**Combalía, V.** (ed.) (1980) *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume.

**Desnoes, E.** (1969) "La utilización social del objeto de arte" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 189-206.

**Fevre, F.** (1969) "Las formas de la crítica y la respuesta del público" en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 45-61.

**Franco, J.** (1985) *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo.

**Escarpit, R.** (1968) *Sociología de la Literatura*, Barcelona: Edima.

**García Canclini, N.** (1977) *Arte popular y sociedad en Latinoamérica*. México: Grijalbo.

**García de la Huerta, M.** (1998) *Reflexiones Americanas. Ensayos de intrahistoria*, Santiago: LOM.

**García Ponce, J.** (1969) "Diversidad de actitudes" en Bayón, D. (comp.) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 141-153, 1974.

**Glusberg, J.** (1978) *Retórica del Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

**Guido, A.** (1944) *Redescubrimiento de América en el Arte*, Buenos Aires: El Ateneo.

**Gutiérrez Girardot, R.** (1981) "Problemas de una historia social del modernismo", en *Escritura* N° 1, Año VI, Caracas. 107-122.

**Hauser, A.** (1958) *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vol. México: Guadarrama, 1970.

**Henríquez Ureña, P.** (1947) *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

***Latin American Exhibition of Fine Arts: Brazil, Ecuador and Venezuela*** (1940) Riverside Museum – United States New York World's Fair Commission

***The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*** (1943) MOMA.

**Jauss, H.R.** (1976) "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad" en *La literatura como provocación*. Barcelona: Península. 13-84

**Lezama Lima, J.** (1957) *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.

**Martínez, A.** (1996) *Metacrítica*. Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.

— (1995a) *Figuras. La modernización intelectual en América Latina*. Caracas: Editorial Tro-pykos, FACES-UCV

— (1995b) *Ruido de Fondo. Arqueología de temas latinoamericanos*. Caracas: Editorial Tro-pykos

**Morais, F.** (1990) *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas.

**Ortiz, F.** (1942) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

**Pedrosa, M.** (1975) *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Ed. Perspectiva.

**Picón Salas, M.** (1944) *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_ (1923) “Nuevos métodos de la Historia del Arte” en Palenzuela, J.C. (1982) *Las Formas y las visiones. Ensayos sobre Arte*, Mariano Picón Salas. Caracas: Ediciones de la GAN, FUNDARTE.

**Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos**, Museo de Bellas Artes, Caracas, julio de 1978. Ponencias inéditas.

**Rama, A.** (1985a) *Historia de la Cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

\_ (1985b [1970]) *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Trópykos.

\_ (1979) *Transculturación narrativa de América Latina*. México: Siglo XXI.

\_ (1987) *Antología de “El Techo de la Ballena”*. Caracas: FUNDARTE.

**Ramos, J.** (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Sourieau, E.** (1947) *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

**Stastny, F.** (1969) “¿Un arte mestizo?” en Bayón D. (comp.) (1974) *América Latina en sus artes*. México: UNESCO, Siglo XXI. 154-172.

**Traba, M.** (1973) *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. México: Siglo XXI

\_ (1974) «La cultura de la Resistencia» en Alegría, N. et al. *Literatura y praxis*, Caracas: Monte Ávila.

\_ (1978) «La tradición de lo nacional», ponencia presentada al Primer encuentro iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, realizado en Caracas, Museo Nacional de Bellas Artes y reproducida en Araujo de Vallejo, E. (Ed.) Marta Traba, Bogotá: Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Planeta, Bogotá, 1985.

**Venturi, L.** (1965 [1932]) *Historia de la Crítica de Arte*, México: Grijalbo.

**Wölfflin, H.** (1888) *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.

## Guadalupe Álvarez de Araya Cid

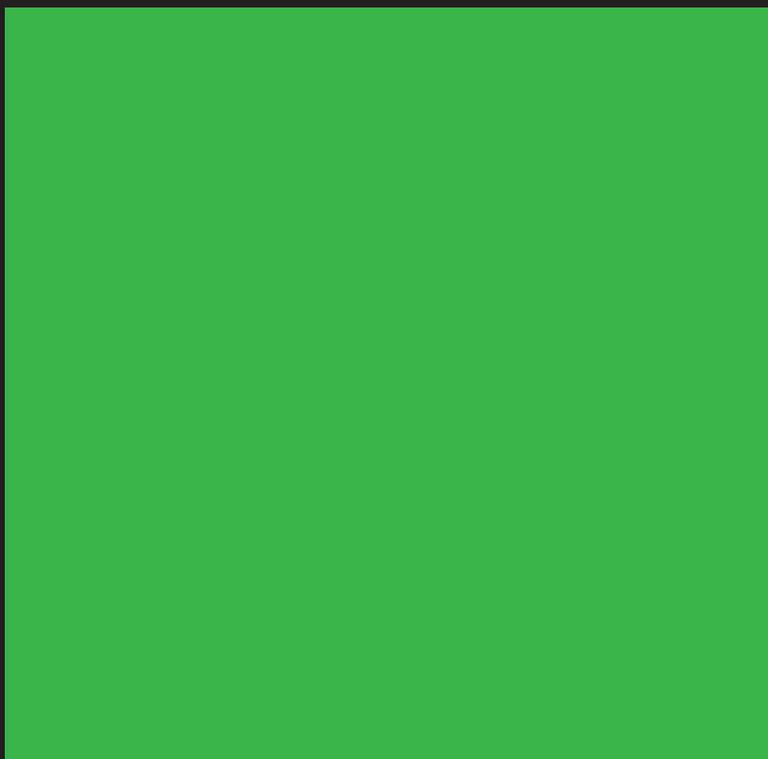
es magister en Teoría e Historia del Arte, cursa su Doctorado en Estudios Americanos. Es profesora de Arte Latinoamericano y de Historia de la Crítica de Artes en América Latina en la Universidad de Chile. Entre sus publicaciones se cuentan artículos en actas de congresos referidas a crítica del arte en América Latina y sobre teoría de la imagen en América Latina.



# *figuraciones*

---

10



LIBROS de  
CRÍTICA



CRÍTICA  
DE ARTES