



MUSEO TAMAYO

CURADURÍA

James Oles

ARTISTAS

Marcelo Bonevardi, Claudio Bravo, Sergio Camargo,
Arcángelo Janelli, Wifredo Lam, Julio Le Parc,
Roberto Matta, Armando Morales, Rogelio Polesello,
Omar Rayo, Jesús Rafael Soto, Joaquín Torres García

PORTADA

Wifredo Lam
La mujer caballo, 1949
Museo Tamayo Arte Contemporáneo
INBA-Contaculta

Marcelo Bonevardi

Claudio Bravo

Sergio Camargo

Arcângelo Ianelli

Wifredo Lam

Julio Le Parc

Roberto Matta

Armando Morales

Rogelio Polesello

Ómar Rayo

Jesús Rafael Soto

Joaquín Torres-García

MUSEOTAMAYO

Superposiciones:

MUSEO
TAMAYO

**Arte latinoamericano
en colecciones mexicanas**

CONTENIDOS

DOCE SUPERPOSICIONES Y MÁS: ALGUNOS RELATOS SOBRE EL ARTE LATINOAMERICANO EN MÉXICO

James Oles 10

INVENCION DEL ARTE LATINOAMERICANO

Jorge Alberto Manrique 32

MARCELO BONEVARDI

Cristina Rossi 56

CLAUDIO BRAVO

Edward J. Sullivan 66

SERGIO CAMARGO

Ana Cándida de Avelar 76

ARCÂNGELO IANELLI

Ana Cándida de Avelar 88

WIFREDO LAM

María Clara Bernal 100

JULIO LE PARC

Cristina Rossi 110

ROBERTO MATTÀ

Denise Birkhofer 120

ARMANDO MORALES

Ingrid Sjölander 130

ROGELIO POLESELLO

James Oles 142

ÓMAR RAYO

Ana M. Franco 152

JESÚS RAFAEL SOTO

James Oles 166

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Ana M. Franco 178

AUTORES

192



Doce superposiciones y más: algunos relatos sobre el arte latinoamericano en México

James Oles

En mayo de 1981, Rufino y Olga Tamayo inauguraron el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, diseñado por los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky. Fue el último museo en ser construido en uno de los espacios más consagrados de la Ciudad de México, el Bosque de Chapultepec, muy cerca de dos de los sitios culturales más significativos del país: el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno (MAM), ambos con apenas 15 años de existencia.

El artista-coleccionista había luchado para que el museo fuera construido en ese parque, a pesar de las críticas que alegaban que aquello implicaría la pérdida de valiosos espacios verdes. González de León más tarde señaló que, tras nueve años de complejas negociaciones con el gobierno, "Carlos Hank González, entonces regente de la Ciudad de México, nos llamó: 'miren, ¿qué les parece este terreno?' Pero allí está la antigua casa del Club de Golf Azteca. Era la bodega de jardinería del Bosque de Chapultepec. 'Lo tiramos, entonces, nadie nos puede decir que ocupamos terreno del bosque'".¹ Fernando Gamboa, quien había sido director del MAM desde 1972, cruzó la calle para hacerse cargo de la nueva institución, financiada por un artista famoso decidido a consolidar su legado, un gobierno federal que llevaba tiempo monopolizando el mundo de los museos y un ambicioso sector privado (Grupo Alfa y Televisa) que empezaba a incursionar en la filantropía.²

(1) Merry MacMasters, "El INBA aún no licita para la ampliación del Museo Tamayo", *La Jornada* (8 febrero 2010). Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/02/08/cultura/a10n1cul>>.

(2) La historia del Museo Tamayo es recontada parcialmente por Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (Ciudad de México: Editorial Praxis, 2000), 377-411, que sigue siendo una fuente esencial de información sobre el pintor. Ver también *Arte del siglo XX. Colección Internacional Museo Rufino Tamayo* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2005), que incluye artículos de la época. La junta directiva original también incluía representantes de Banamex, Bimbo y otras corporaciones. Quisiera agradecer sinceramente a Jeffrey Collins y al equipo del Museo Tamayo

El día de la inauguración, todo el mundo sabía que uno de los objetivos principales del recinto era albergar una colección de casi 300 obras de arte "internacional" y "contemporáneo" que los Tamayo habían coleccionado a lo largo de la década anterior.³ De hecho, el pintor decididamente escogió el término "contemporáneo" para distinguir su museo del Museo de Arte Moderno, aunque los términos se traslapan, ya que con el tiempo lo "contemporáneo" se vuelve "moderno".

A juzgar por las entrevistas publicadas en el momento de la inauguración, Tamayo pensaba que dos terceras partes de su colección estarían en exposición permanente y el resto estaría en resguardo para ser expuesta de manera rotativa. Pero, a lo largo de las décadas, y a pesar de una importante renovación y expansión arquitectónica supervisada por González de León en 2012, la programación del Museo Tamayo ha puesto énfasis en exposiciones temporales que surgen ya sea desde la institución o provienen de otros museos o instituciones. La colección permanente incluye obras importantes de Francis Bacon, Joan Miró, Isamu Noguchi y Pablo Picasso, entre muchos otros artistas que no se encuentran presentes en ninguna otra colección institucional del país. Sin embargo, a diferencia de otros museos (incluyendo el Museo Nacional de Arte), el Museo Tamayo no presenta su colección de forma permanente; más bien los curadores la exploran a través de exposiciones temporales. La más reciente de ellas es *Superposiciones: Arte latinoamericano en colecciones mexicanas*, la cual incluye obras de 12 artistas de la colección del Tamayo "superpuestas" con otras obras de estos mismos artistas que pertenecen a tres de las principales colecciones de arte latinoamericano en México: el Museo de Arte Moderno, la Colección FEMSA y la Colección Pérez Simón.⁴

Este ensayo busca explorar los orígenes y contornos de la colección Tamayo a través de tres filtros específicos. Primero, espero contextualizar la colección del Museo Tamayo dentro de una historia más amplia del coleccionismo que ha hecho posible que México sea rico en museos, pero relativamente pobre en muestras públicas permanentes dedicadas al arte no mexicano; luego, discutiré —usando el material fragmentario del archivo— la formación, el objetivo y el

por sus sugerencias editoriales, y a Carla Stellweg por sus remembranzas esenciales (muchos de sus comentarios fueron incorporados a esta versión).

(3) Todo indica que la colección fue formada en conjunto, a veces por iniciativa de Olga.

(4) Las obras se analizan en una serie de ensayos escritos por diversos especialistas e incluidos en la presente publicación.

contenido de la colección Tamayo; y por último, proporcionaré algunas notas metodológicas sobre la exposición actual, un experimento curatorial generado mediante un acercamiento ligeramente estadístico a las piezas de arte latinoamericano del Museo Tamayo, en relación con las otras colecciones mencionadas.

1.

La colección de arte contemporáneo internacional que reunieron Rufino y Olga Tamayo —y posteriormente donaron a México— merece nuestra atención, en parte por su valor estético, histórico y hasta económico; pero también porque ha servido de modelo filantrópico para otros proyectos, desde el Centro Cultural Arte Contemporáneo de la Fundación Televisa (1986-1998) hasta el Museo Jumex (2013). Aun así, como la mayoría de las colecciones, es tanto excéntrica como desequilibrada, un ensamblaje conformado en un momento específico, con destacadas obras maestras así como ausencias notorias, con grandes obras de artistas medianos y obras medianas de grandes artistas. Sin embargo, el día de la inauguración la colección constituyó un esfuerzo "único" que se encontró muy solo.

A pesar de su vasta escala y relevancia mundial, la Ciudad de México no contaba ni cuenta aún con un importante museo enciclopédico en términos cronológicos ni geográficos.⁵ La realidad económica y geopolítica naturalmente excluye una versión mexicana del Metropolitan Museum of Art: ni los billones de Carlos Slim podrían crear una institución similar (la extensa y singular colección de su Museo Soumaya, que abarca desde El Greco y Rodin hasta monedas de oro y piezas chinas de marfil, lamentablemente no está a la altura). Y aunque se unificaran las colecciones dispersas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) —que incluyen, aparte de mucha obra mexicana, desde reliquias egipcias y romanas hasta pinturas de los grandes maestros, hoy todo repartido entre varios museos en toda la República—, México aún estaría lejos de tener algo parecido a los museos internacionalmente incluyentes que se encuentran en otras capitales del mundo.

(5) Sobre temas relacionados, ver James Oles, "Bárbaros en el templo: el arte contemporáneo en el MUNAL", en *La invención de lo cotidiano* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte/Fundación Colección Jumex, 2009), 63-71; y "Un museo sin fachada", en *MNBA* (Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2012), 19-33.

De hecho, resulta revelador que no exista un equivalente local a la amplia cobertura temporal y geográfica de los museos nacionales de Buenos Aires o La Habana, del Museo de Bellas Artes en Caracas, o del Museu de Arte de São Paulo. Mientras que las élites culturales de estas ciudades miraban hacia el otro lado del Atlántico, hasta hace poco, las de México miraban hacia su interior al decidir lo que iban a coleccionar, ya sea de forma privada o institucional.

Antes de Tamayo, ningún ciudadano mexicano había intentado reunir una colección significativa de arte internacional "contemporáneo", lo cual para Tamayo representaba obra producida —o vendida— por sus contemporáneos (principalmente después de la Segunda Guerra Mundial) en los primordialmente centros artísticos: París y Nueva York, y en menor medida Barcelona y Madrid. Y esto a pesar de varios factores: el *boom* económico de los años cincuenta y sesenta (el llamado "milagro mexicano") que enriqueció a empresarios industriales y políticos locales; las complejas redes establecidas entre los artistas e intelectuales mexicanos y sus contrapartes en el extranjero (Diego Rivera y Agustín Lazo en París, André Breton y Mathias Goeritz en México); y que Estados Unidos con todas sus galerías, coleccionistas, museos y mecenas se encontraba a un corto vuelo de distancia. En efecto, hasta los años noventa, los mexicanos adinerados tomaban aviones a Nueva York y a París para ir a comprar ropa, pero rara vez arte; y cuando sí lo hacían, buscaban principalmente encontrar y repatriar obras de sus coterráneos. Tanto Marte R. Gómez en los años treinta, como Dolores Olmedo en los años cincuenta, por ejemplo, estaban tras las pistas de obras maestras cubistas perdidas de Diego Rivera.

Los pocos que sí lograron reunir colecciones privadas, a pesar de un código fiscal desfavorable y de trámites abrumadores, se enfocaron principalmente en pintores figurativos locales que creaban paisajes con magueyes o representaciones icónicas de la vida campesina. El hiper-nacionalismo de las décadas posrevolucionarias fue muy influyente, pero también lo fueron los amplios esplendores aún disponibles de un horizonte cultural que se remontaban a veinte, si no es que treinta siglos atrás. A diferencia de Buenos Aires o de Caracas, para los gobiernos de México así como para sus aliados intelectuales e industriales, el arte y el coleccionismo de arte servían no tanto para mostrar una sofisticación internacional sino para afirmar el orgullo nacional, para forjar un sentido más fuerte de identidad y para distraer a los críticos: exposiciones visualmente obvias de mexicanidad disimulaban los emprendimientos menos patrióticos como la corrupción, la opresión y el neoliberalismo.

La única excepción a esta tendencia —la brillante colección de arte moderno europeo recopilada por el productor de cine de origen ruso Jacques Gelman y su esposa, Natasha, ambos refugiados del fascismo— fue heredada al Metropolitan Museum of Art tras la muerte de Natasha Gelman en 1998. La pérdida de México fue ganancia para Nueva York: en efecto, el entonces director del Met se refirió al legado como “uno de los obsequios más importantes de obras de arte jamás otorgado a cualquiera de las áreas del Museo”. En realidad, esta colección no era muy conocida en México: según Olivier Debrouse, Gelman se había preocupado por una ley de expropiación aprobada durante el gobierno de Luis Echeverría y en los años setenta llevó cuadros europeos que tenía en su casa de la Ciudad de México al departamento que la pareja tenía en Nueva York, donde el curador William Lieberman fue un visitante asiduo y celoso.⁶

Pero existía otro aspecto de la colección de los Gelman que confirma la regla que los mexicanos sólo coleccionaban arte mexicano. Así como Jacques había amasado su fortuna gracias a las travesuras filmicas de Cantinflas, el mexicano más mexicano de todos, las paredes de su casa sobre el Paseo de la Reforma en Lomas de Chapultepec exhibían las obras maestras más mexicanas de todas: sus cuadros de Diego Rivera y de Frida Kahlo, entre otros, no tenían comparación salvo, quizá, con las que se encontraban expuestas en la casona de Dolores Olmedo en Xochimilco. Dadas las leyes de patrimonio nacional, la mayoría de los cuadros mexicanos de Gelman —ahora en manos de la Fundación Vergel— no pueden ser exportados legalmente, pero la herencia de sus obras europeas al Met le costó a México su única oportunidad de tener una colección de nivel mundial de arte moderno europeo en exhibición al público.

2.

A principios de los años setenta, Rufino y Olga Tamayo, de edad algo avanzada y sin hijos, empezaron a imaginarse formas de crear un legado permanente más allá de la fama personal del pintor.

(6) Olivier Debrouse, “De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano”, en *Arte del siglo XX*, 79. Según Carla Stellweg, Fernando Gamboa se refirió a Gelman como un “saca-patrias”, pero no podía hacer nada al respecto. Ver también *Twentieth-Century Modern Masters: The Jacques and Natasha Gelman Collection* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1989); y *La colección de pintura mexicana de Jacques y Natasha Gelman* (Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1992).

Decidieron crear dos museos, cada uno con una colección permanente. Como muchos artistas de su generación, Tamayo había acumulado una colección de arte precolombino; en 1974, con la ayuda de Fernando Gamboa como museógrafo, abrió el Museo de Arte Prehispánico en Oaxaca. Ubicado en un viejo inmueble restaurado, el museo no sólo fue un obsequio a su ciudad natal sino que abiertamente enfatizaba las raíces indígenas del pintor.⁷

Poco después los Tamayo se enfocaron en un proyecto más urbano y mucho más visible que —como señaló Debrouse— ofreciera un marco público para las pretensiones internacionalistas del pintor. Vale decir que Tamayo no fue el primer artista-filántropo en México: citando únicamente los ejemplos más famosos, Rivera había donado la Casa Azul de Frida Kahlo y el neomexicano Museo Anahuacalli (su propia caja de tesoros de arte prehispánico) a un fideicomiso público en los años cincuenta, y David Alfaro Siqueiros le dejó sus casas-estudios en Polanco y Cuernavaca “al pueblo de México” al morir en 1974.⁸ El hecho de que la visión de Tamayo fuese más ambiciosa al pretender llenar un vacío importante en cuanto a las ofertas culturales de la nación —en concreto, una colección permanente de arte internacional— no hacía que su proyecto fuera menos autobiográfico.

Rufino Tamayo había acumulado varias obras de arte a lo largo de los años, en su mayoría obsequios e intercambios: uno o dos cuadros de Francisco Toledo, algunos grabados que adquirió de los estudios donde él mismo imprimió, pero nada espectacular. En algún momento, conversando con amigos dentro y fuera del gobierno, durante visitas al Museo de Arte Moderno o cenas elegantes en la casa de los Tamayo en San Ángel, surgió la idea de crear un museo de arte moderno y contemporáneo en la Ciudad de México, que incluiría algunas obras de Tamayo así como de artistas internacionales importantes que serían adquiridas más adelante. Los Tamayo se lanzaron a negociar y coleccionar, pero esperaron casi una década antes de presenciar la apertura de su museo en el Bosque.⁹ En la inauguración en 1981, los Tamayo declararon que su objetivo era “romper con el cerco asfixiante nacionalista que hasta ahora ha impedido

(7) Tamayo había pintado murales tanto en el antiguo Museo Nacional (1937) como en el nuevo Museo Nacional de Antropología (1964) y sin duda llevaba mucho tiempo pensando en el poder del arte prehispánico.

(8) Así como Rivera, la intención de Siqueiros era que el fideicomiso fuera operado por el Banco de México; sin embargo, en 1985, el fideicomiso fue disuelto y las propiedades fueron transferidas al INBA.

(9) Esta historia nunca ha sido contada en su totalidad, en parte porque tiene que ver

que [México] entable un diálogo verdadero y abierto con el resto de los países del planeta", una frase que parece estar tomada directamente del influyente manifiesto de José Luis Cuevas de 1958, "La cortina del nopal".¹⁰ Unos críticos que tenían nostalgia de las glorias posrevolucionarias y que desconfiaban del papel del sector privado, como Fernando Benítez y Raquel Tibol, se enojaron, pero lo hecho, hecho estaba.

En la inauguración, Tamayo describió los criterios en los cuales Olga y él se basaron para desarrollar su nueva colección: "Mi propósito fue representar a todas las escuelas que se han sucedido después de la Segunda Guerra, es decir, lo más moderno".¹¹ Más bien, todas las escuelas con excepción de la escuela mexicana. Los artistas que residían en México, que en aquella época eran denominados "inmigrantes" y hoy en día "transnacionales" —como Mathias Goeritz, Carlos Mérida y Kazuya Sakai, quienes practicaban alguna forma de abstraccionismo— eran bienvenidos. La colección también incluía obras de pintores mexicanos asociados con la llamada "generación de Ruptura" (Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y otros), así como de otro oaxaqueño (Francisco Toledo) cuyos primeros cuadros arenosos fueron muy influenciados por los de Tamayo. Sin embargo, le cerraron la puerta a Rivera, Orozco, Siqueiros y Kahlo: para ver la obra de estos últimos, Tamayo hubiera alegado que bastaba con ir enfrente, al Museo de Arte Moderno.

Desafortunadamente, los documentos que existen en el Museo Tamayo son demasiado fragmentarios para reconstruir en detalle la creación de su colección.¹² Además, resulta complicado juzgar una colección que fue formada en poco tiempo con recursos limitados, por lo menos en comparación con algunas colecciones

con dos presidentes (Luis Echeverría y José López Portillo) que pertenecían al mismo partido pero con perspectivas políticas diferentes, con algunos hombres de negocios poderosos (uno que hasta le decían "El Tigre") y con una esposa bastante ambiciosa y a veces incisiva (Olga). Dadas las limitaciones de este ensayo y la necesidad de mayor investigación (y especulación), no hablaré demasiado acerca de la fundación del museo y dejo para otra ocasión el tema de los eventos que llevaron a que el INBA asumiera el control absoluto del museo en 1986.

(10) La declaración completa fue reeditada en *Arte del siglo XX*, 16.

(11) Extracto de una entrevista publicada en la revista *Razonex*, recopilada en *Arte del siglo XX*, 130.

(12) Dado que los Tamayo no siempre guardaban registros, el Museo Tamayo, en varias ocasiones, pidió información a artistas y sus familiares, galeristas de arte y curadores en un intento de documentar la procedencia de las obras que forman parte de la colección; en algunos casos el museo recibió respuestas detalladas, en otros, silencio.

conformándose en esos mismos años, en particular la de Farah Pahlavi, emperatriz de Irán, quien estaba desarrollando una importante colección para el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán.¹³ Los Tamayo crearon su colección en un plazo bastante corto, sobre todo durante viajes a Nueva York, por lo que sus selecciones estaban limitadas a obras disponibles en el mercado en aquella época. Casi todos los contratos de venta y las cartas en el archivo datan de 1976 a 1980; después de la inauguración del museo, los Tamayo fueron incrementando la colección a un ritmo mucho menor.

No es de sorprender que la dinámica detrás de la formación de la colección fuera apasionada más que calculadora, personal más que académica. Según Carla Stellweg, Olga era más bien la compradora activa, aunque Rufino daba el visto bueno a cada adquisición. Stellweg también recuerda haber dado a conocer ciertos artistas a los Tamayo, y que Thomas Messer, director del Museo Guggenheim, hábilmente les sugirió otros, pero el consejero principal era Pierre Leval, director de la Marlborough Gallery, que representaba a Rufino Tamayo en Nueva York. Los Tamayo adquirieron muchas de sus obras importantes, incluyendo cuadros de Francis Bacon, Joan Miró, Henry Moore, Pablo Picasso y Mark Rothko, a través de la Marlborough, en casi todos los casos a cambio de pinturas de Tamayo, que se cotizaban muy bien en los años setenta.

Era una estrategia astuta, ya que la Marlborough, en ese entonces, era una de las principales galerías de arte en todo el mundo, con oficinas en varias ciudades y una gran diversidad de artistas representados. En 1979, cuando Tamayo tuvo su exposición retrospectiva en el Guggenheim, justo cuando él y su esposa estaban coleccionando de forma más activa, Tamayo vendía sus pinturas recientes en la galería por tamaño: sus precios iban desde 45,000 dólares por un cuadro de 80 x 100 cm hasta 75,000 dólares por cuadros casi dos veces más grandes (130 x 195 cm).¹⁴ De este modo, los Tamayo tuvieron recursos para adquirir, a través de intercambios, obras de la galería: los documentos indican, por ejemplo, que sus pinturas costaban más que cuadros de

(13) Pahlavi contaba con un amplio círculo de *dealers*, incluyendo a Leo Castelli, John Gibson y Tony Shafrazi; el museo iraní abrió en 1977, pero su colección de arte moderno y contemporáneo ha sido expuesta pocas veces desde la Revolución de 1979.

(14) Esos precios se traducen en 150,000 y 250,000 dólares en el año 2013, lo cual nos recuerda que el valor de su obra hoy en día ha superado de lejos a la inflación. Aunque Tamayo no se benefició directamente, por esos años sus cuadros se vendían en subasta más caros que los de casi cualquier otro artista latinoamericano.

Claudio Bravo (p. 72) o Wifredo Lam (p. 106), pero menos que obras de Jean Dubuffet o David Smith.¹⁵ Aunque a pesar de las ventajas económicas, depender de lo que tenga disponible un galerista en su bodega no es lo más idóneo, en ese momento la tarea de los Tamayo estaba enfocada en acrecentar su colección para su museo.¹⁶ Así como el artista colombiano Fernando Botero, quien también desarrolló su colección internacional a través de intercambios con la Marlborough, al parecer los Tamayo a veces aceptaban obras de menor calibre de lo que podrían haber obtenido en otro lado, inclusive en subasta.

Los Tamayo también adquirieron obras mediante otros canales, incluyendo obsequios —el más famoso es un cuadro de Joaquín Torres-García (p. 186) que Francisco Toledo donó a la colección— y compras, ya sea a artistas o a sus agentes. Por ejemplo, Tamayo le compró obras de Julio Le Parc y de Jesús Rafael Soto a la principal galerista de arte cinético, Denise René, cuya galería se encontraba a unos pasos de la Marlborough.

La obras tanto de Le Parc como de Soto habían sido expuestas en retrospectivas organizadas por Fernando Gamboa cuando era director del MAM.¹⁷ De hecho, al reunir su colección, los Tamayo se inspiraron en el ambicioso programa internacional de exposiciones de Gamboa para dicho museo. Por ejemplo, en 1975 Tamayo le compró un cuadro de Matta (p. 126), que en ese momento se encontraba en la retrospectiva de Matta en el MAM, a Carmen Waugh, la representante del artista en Madrid; Tamayo también adquirió obras de Arcángelo Ianelli y de Ómar Rayo que habían sido parte de exposiciones en este museo. Algunos años después de la retrospectiva de Sergio Camargo de 1974 en esa misma institución, Tamayo le pidió una escultura directamente al artista, con Gamboa de intermediario.¹⁸ En todos estos casos —y posiblemente existan otros— a Olga y Rufino no sólo les parecía

(15) Documentos provenientes de la Marlborough en el Museo Tamayo contienen información acerca de los precios de ciertas obras adquiridas por los Tamayo.

(16) Cabe mencionar que a lo largo de los años setenta, la galería estuvo implicada en un escándalo legal sobre el manejo de la sucesión de Rothko.

(17) Su amistad se remontaba a los años treinta. Carla Stellweg, quien en esa época trabajaba en el MAM, recuerda que Gamboa se aseguró de que se invitara a Olga —con o sin Rufino— a ver las exposiciones más importantes antes de que se inauguraran, en parte para facilitar las adquisiciones.

(18) El archivo del MAM contiene información esencial sobre la colección de los Tamayo, pero no está catalogada en su totalidad; únicamente estaban disponibles los archivos sobre Camargo y Rayo al hacer consultas para esta exposición. Quisiera agradecer a Ayslieth Corona por facilitarme el acceso a estos materiales.

conveniente hacer su selección en persona, sino que en el proceso se ahorran costos de envío y a veces hasta las comisiones de las galerías.

La colección Tamayo hace hincapié en las pinturas y esculturas europeas, estadounidenses, latinoamericanas y asiáticas creadas después de 1945, aunque hay algunas obras anteriores, notablemente un gran Miró de 1927. Como mencioné, Tamayo probablemente veía a todos estos artistas como contemporáneos suyos, incluso hasta Torres-García, aunque era mucho mayor y murió casi treinta años antes de que Tamayo empezara a coleccionar. A pesar de su amplia cobertura, la colección no es ni exhaustiva (una meta imposible) ni decididamente enfocada en un movimiento en particular (como lo era la colección de Soto en Venezuela), y por lo tanto termina siendo difícil de resumir. Como sucede con muchas colecciones, hay un sinfín de omisiones que pueden ser deliberadas o por accidente, por razones de costos o disponibilidad o suerte.

Como era de esperar, ya sea en términos de la técnica, iconografía o del concepto, muchas de las obras se relacionan con la práctica de Tamayo: se encuentran entre lo local y lo internacional, entre lo figurativo y lo abstracto. Se podría decir que estas obras sitúan a los cuadros de Tamayo (algunos de los cuales también donó al museo) en un linaje de la historia del arte que se extiende desde el cubismo hasta el surrealismo. Muchos de los artistas que seleccionó también habían explorado y superado lo "primitivo" o habían aprovechado mitos y fuentes antiguas (Lynn Chadwick, Jean Dubuffet, Adolph Gottlieb, Roberto Matta, Henry Moore, Isamu Noguchi, Mark Rothko, Graham Sutherland); o bien habían manipulado superficies arenosas de forma similar; o habían abstraído la forma humana una y otra vez.

Sin embargo, no toda la colección está tan estrictamente relacionada con las sensibilidades artísticas de Tamayo. La obra de Tamayo, obviamente, estuvo muy lejos de la estética pop —aunque sus colores fuertes tienen cierta resonancia con la pintura psicodélica de los años setenta— pero los Tamayo sí adquirieron obras importantes de Larry Rivers y George Segal, además de un cuadro tardío de Andy Warhol, de un perro jadeando. Asimismo, la colección es rica en pintura no representacional, desde abstracciones gestuales (James Brooks, Franz Kline, Helen Frankenthaler, Hans Hartung, Zao Wou-Ki) que son de pincelada más libre que cualquier cosa que haya pintado Tamayo, hasta limpias abstracciones cinéticas y geométricas (Yaacov Agam, Herbert Bayer, Carlos Cruz-Diez, Louise Nevelson, David Smith, Julian Stanczak) que rechazan por completo la pincelada

en sí. Dicho esto, sean cuales sean sus orígenes, muchos de los artistas (incluida la mayoría de los latinoamericanos) radicaban en París o en Nueva York, y sus trayectorias particularmente hacían eco en la carrera internacional de Tamayo.¹⁹

Así como se puede entender al Museo de Arte Moderno de México (1964) en relación con instituciones con un enfoque más cosmopolita en Nueva York (1939), Río de Janeiro (1948) y Buenos Aires (1956), quizá resulta de más utilidad comparar la amplia colección de los Tamayo con las de otros importantes coleccionistas latinoamericanos de la época de posguerra, quienes buscaban poner el arte internacional al alcance del público local, en vez de equiparar la colección con las de artistas-filántropos abiertamente "nacionalistas" como Rivera y Siqueiros. En efecto, futuras investigaciones podrían más bien explorar la colección Tamayo en el contexto de otros proyectos deliberadamente "modernos", incluyendo el de Assis Chateaubriand y de Pietro Maria Bardi, fundadores del Museu de Arte de São Paulo en 1947; el de Guido di Tella, fundador del Instituto di Tella en Buenos Aires en 1958 (una colección que inició su padre a principios de los años cuarenta); y el de Sofía Imber, fundadora del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber en Caracas en 1973.²⁰ A partir de 1957, José Gómez Sicre estuvo ocupado en un esfuerzo similar en la Organización de Estados Americanos en Washington, D.C.²¹ De todos estos, la contraparte más directa de Tamayo quizás era Soto, quien fundó el Museo de Arte Moderno Jesús Soto en Ciudad Bolívar,

(19) En 1981, Levasi envió una carta (que ahora se encuentra en el archivo del Museo Tamayo) a Gamboa en la cual explica que le ofreció a los Tamayo una obra de Jackson Pollock (no he podido rastrear el cuadro, titulado *Pink and Yellow*); aparentemente los Tamayo se tardaron demasiado y Levasi se lo vendió a otra persona. Veinte años antes, en Buenos Aires, Guido di Tella había puesto mucha más atención en encontrar un Pollock para su colección, sobre todo porque algunos galeristas se mostraban reacios a entregar obras importantes a colecciones latinoamericanas "lejanas". Ver Andrea Giunta, comentario sobre *Shooting Star* (1947; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires). Disponible en: <<http://www.mnba.gov.ar/en/the-collection-highlights/7983>>.

(20) Acerca de estas instituciones, ver, entre otras fuentes, P.M. Bardi, *The Arts in Brazil: A New Museum at São Paulo* (Milán: Edizioni del Milione, 1956); John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de los sesenta* (Buenos Aires: Gaglianone, 1985); *La construcción de la mirada. XX años del Museo de Arte Moderno Jesús Soto, 1973-1993* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1993); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber: obras de su colección (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1991).

(21) Seguramente Tamayo inspiró a artistas posteriores, incluyendo a Fernando Botero (Bogotá y Medellín), José Luis Cuevas (Ciudad de México), Omar Rayo (Roldanillo,

Venezuela, en 1969. Así como el Museo Tamayo, la colección de abstracción geométrica y arte cinético —cuidadosamente revisada e instalada en un complejo moderno diseñado por Carlos Raúl Villanueva y terminado en 1973— también situaba la carrera de su fundador en un contexto internacional más amplio.

3.

Aproximadamente una tercera parte de las obras de la colección Tamayo son de artistas que generalmente son considerados "latinoamericanos" por curadores, galeristas, casas de subasta o hasta por los propios artistas: 178 obras (contando obras en papel) de 55 artistas, incluyendo mexicanos y otros cuyas carreras se desarrollaron en México, como Carlos Mérida y Kazuya Sakai, la mayoría adquirida por los Tamayo, aunque otras piezas llegaron al museo en el casi cuarto de siglo que ha pasado desde la muerte del pintor. El museo abrió al mismo tiempo que se establecieron en Nueva York las primeras subastas dedicadas al arte latinoamericano, primero en Sotheby's (1979) y luego en Christie's (1981), una estrategia de mercadotecnia que ayudó a iniciar el intenso *boom* del arte latinoamericano de los años ochenta.

Sin embargo, no existe evidencia de que Rufino u Olga Tamayo adquirían a artistas por pertenecer a una categoría geográfica en particular; al contrario, los artistas "latinoamericanos" en su colección parecen haber sido comprados principalmente por ser ejemplos de corrientes estilísticas "internacionales", como el surrealismo o el cinetismo, aunque Tamayo debe de haber sentido una afinidad directa con ciertas figuras, como Wifredo Lam, Roberto Matta y Joaquín Torres-García, maestros latinoamericanos ya consagrados, quienes forjaron sus carreras tanto en Europa como en América. De hecho, Tamayo se enfocó en varios "latinoamericanos" que desarrollaron sus carreras más en Europa o Estados Unidos que en sus países de origen (Marcelo Bonevardi, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Armando Morales y Jesús Rafael Soto, entre otros). Así como Tamayo, muchos de estos artistas evitaban las referencias directas a lo "local", recurriendo ya sea al constructivismo, cinetismo u otro lenguaje geométrico

Colombia), y Francisco Toledo (Oaxaca), a desarrollar sus propias colecciones "internacionales". En un futuro ensayo, quisiera comparar el proyecto de Tamayo con el de Botero, ya que existen muchos paralelos: ambos construyeron un museo tanto en su ciudad natal como en la capital de sus respectivos países; coleccionaron a muchos de los mismos artistas y cada uno buscó validar su propio trabajo insertándolo en un proyecto filantrópico internacional.

abstracto, o —como Tamayo mismo— usando lo figurativo de manera poética o alegórica omitiendo las veladas referencias al trópico, a los campesinos o a la política. Hasta la obra de Botero en la colección Tamayo (*La tejedora*, 1987) no es tan obviamente colombiana.

En el verano de 2014, la entonces directora del Museo Tamayo, Carmen Cuenca, me pidió que generara una exposición basada en la colección permanente. Pensé en cómo exponer las obras de artistas nacidos en (o asociados con) países de Latinoamérica que no fueran México. Esa lista más corta incluía 62 obras de 26 artistas, desde figuras canónicas (Botero, Torres-García) hasta otros, casi olvidados (Arcángelo Ianelli, María Leontina) quienes representan una gran variedad de estilos, desde el surrealismo hasta el cinetismo, pasando por el foto-realismo, el informalismo, y la abstracción geométrica.²² Las obras de varios de ellos han sido presentadas en el museo en exposiciones retrospectivas desde su inauguración en 1981 o en lecturas de otros curadores invitados.²³ Desde el principio, excluí obras creadas en México, de mexicanos o de residentes, aunque fuera algo arbitrario descartar a algunos que trabajaban "en casa" e incluir a otros (como los chilenos Bravo o Matta) quienes pasaron muy poco tiempo en su país de origen. Pero fue necesario por razones prácticas: quise buscar una manera de resaltar la presencia de artistas extranjeros en colecciones obviamente dominadas por artistas nacionales.

Al revisar la lista de obra, pensé en la forma en la cual la museografía y el concepto curatorial podrían reconciliar o hasta

(22) Los siguientes artistas latinoamericanos están representados en la colección del Museo Tamayo (los nombres que llevan asterisco son de artistas cuya obra fue adquirida después de la muerte de Tamayo): Marcelo Bonevardi (Argentina), Jacobo Borges (Venezuela), Fernando Botero (Colombia), Claudio Bravo (Chile), Sergio Camargo (Brasil), Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Arcángelo Ianelli (Brasil), Wifredo Lam (Cuba), *David Lamelas (Argentina), María Leontina (Brasil), Leopoldo Maler (Argentina), Roberto Matta (Chile), Armando Morales (Nicaragua), Edgar Negret (Colombia), Julio Le Parc (Argentina), *Manuel Pailós (Uruguay), Rogelio Polesello (Argentina), *Liliana Porter (Argentina), Eduardo Ramírez Villamizar (Colombia), Ómar Rayo (Colombia), Jesús Rafael Soto (Venezuela), Fernando de Szyszlo (Perú), Enrique Tábara (Ecuador), Joaquín Torres-García (Uruguay) y Guillermo Trujillo (Panamá). Como se menciona en este ensayo, la identidad nacional indicada entre paréntesis puede ser bastante ilusoria.

(23) Las retrospectivas que se han llevado a cabo en el Museo Tamayo antes y después de la muerte de Tamayo incluyen las de Wifredo Lam (1987), Jacobo Borges (1987), Fernando de Szyszlo (1988), Fernando Botero (1989), Armando Morales (1990 y 1994), Edgar Negret (1992), Guillermo Trujillo (1997), Jesús Rafael Soto (2005), David Lamelas (2005) y Liliana Porter (2009).

eliminar divergencias estilísticas a veces brutales (el realismo de Bravo *versus* el cinetismo de Soto) y abordar las incontables lagunas estilísticas, cronológicas y geográficas. Es decir, ¿cómo tejer un relato equilibrado a partir de un grupo tan heterogéneo? ¿O quizá la historia que contar era la de Tamayo y sus gustos? Al mismo tiempo, la idea de presentar la colección como estaba parecía investir a Tamayo de autoridad *post mortem* para definir lo que en realidad es un término problemático: el "arte latinoamericano".

Luego decidí que tal vez fue un error buscar ese relato equilibrado en sí, es decir, una narración clara, nítida, hasta estéticamente elegante, lo cual ha sido —en mi opinión— el objetivo de la mayoría de las instalaciones museográficas de arte moderno, incluso del arte latinoamericano. La diversidad visual y conceptual difícil de manejar de los artistas "latinoamericanos" que forman parte de la colección Tamayo —así como el hecho de que muchos no habían producido gran parte de su obra en América Latina— en realidad recalcaba la naturaleza escurridiza del "arte latinoamericano", una categoría demasiado amplia, cuya historia altamente debatida y conflictiva se encuentra más allá del alcance de este ensayo.²⁴ Como nos recuerda el texto del historiador de arte mexicano Jorge Alberto Manrique —escrito en 1978, cuando Tamayo se encontraba en el auge de su coleccionismo—, la propia América Latina es un invento, un término vago que sin embargo permite que académicos, curadores y coleccionistas tengan un práctico concepto genérico que le da al arte producido en ese territorio, o por artistas asociados con ese territorio, un "lugar seguro en el mundo".²⁵ Como todas las categorías, es un término sobre todo eficiente, como tantos otros que emplean los curadores al seleccionar algunos objetos sobre otros (incluyendo términos que son hasta más ambiguos, como "obra maestra", "importante" o "moderno") y que nos permiten reducir lo (casi) infinito a algo más manejable. Decir que algo es "latinoamericano" tiene cierta relevancia histórica, de eso no hay duda, pero al final es una categoría que me interesaba cuestionar, usándolo sólo en parte como un principio organizador: lo demás

(24) La monumental antología titulada *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, editada por el International Center for the Arts of the Americas en el Museum of Fine Arts Houston (2012), incluye más de 160 ensayos que tratan de una forma u otra el problema de definir el término. En pocas palabras, "latinoamericano" es sólo una de muchas formas simultáneas y conflictivas de entender o de categorizar a artistas.

(25) Jorge Alberto Manrique, "Invención del arte latinoamericano", publicado en el presente volumen.

decidí dejárselo a los números.

Una solución se presentó, casi de forma accidental, gracias a la obra de Arcángelo Ianelli, un artista moderno quien, a pesar de las recientes oleadas de interés en la abstracción sudamericana, sigue siendo poco conocido fuera de Brasil. Sabía que las pinturas elegantes de Ianelli, que representan rectángulos casi transparentes, superpuestos unos sobre los otros, estaban incluidas en las tres colecciones institucionales más grandes de arte "moderno" latinoamericano en México: el Museo Tamayo, el Museo de Arte Moderno y la Colección FEMSA. De hecho, hay cinco cuadros de Ianelli en estas tres colecciones, fechadas entre 1976 y 1977, bastante parecidos. Decidí ver qué otros artistas estaban "superpuestos" en estas tres colecciones; para seguir desarrollando este tema, añadí obras de la Colección Pérez Simón, sobre todo porque su extensa selección de arte latinoamericano no es tan conocida por el público.

Con el fin de descubrir los artistas representados con mayor frecuencia en las cuatro colecciones (que fueron seleccionadas por su amplitud y trascendencia), pregunté cuáles de los artistas tenían *por lo menos cuatro obras importantes en por lo menos dos de las colecciones*. Esto generó una lista final de 57 cuadros y esculturas, de 12 pintores y escultores. Todo proyecto curatorial tiene restricciones preestablecidas: ¿Cuáles obras cumplen con la temática? ¿Cuáles obras están disponibles? ¿Cuántas obras caben en el espacio? En *Superposiciones*, las limitaciones impuestas por la fórmula fueron más bien productivas que restrictivas: identificaron a un grupo de artistas y revelaron puntos de densidad que no eran evidentes al empezar el proyecto. El proceso se podría llamar "curaduría constreñida", porque asemeja a la técnica literaria denominada "escritura constreñida", donde el autor se autoimpone una serie de reglas formales que controlan el texto. Aunque las reglas parecen reducir la libertad, en realidad sirven como una herramienta generativa y creativa: causan un conflicto dialéctico que permite que el autor —o el curador, en el presente caso— renueve la forma del texto —o de la exposición.²⁶ Debo admitir, sin embargo, que mi fórmula se generó no como una abstracción preestablecida, sino como parte íntegra del proceso curatorial; decir "tres obras", por

(26) Ver Richard Deming, "Constraints as Opposed to What?: A Philosophical Approach to the Values of Constrained Writing", *Poetics Today*, vol. 30, núm. 4 (invierno 2009), 654. Un ejemplo clásico de la "escritura constreñida" es la novela de Walter Abish, *Alphabetical Africa* (1974), donde los 52 capítulos incluyen o excluyen palabras que empiezan con ciertas letras del alfabeto de manera controlada.

ejemplo, hubiera generado una lista demasiado extensa; decir "siete" se hubiera convertido en una lista vacía.²⁷ Curiosamente, ninguno de los artistas estaba presente en las cuatro colecciones y ninguno tenía más de seis obras.

Por consiguiente, en vez de contar una historia singular del arte latinoamericano, la lista de obra de esta exposición subraya las superposiciones, las repeticiones y los complementos, pero también las ausencias casi imperdonables: en particular, los 12 "elegidos" no incluyen ni una mujer.²⁸ De hecho, la fórmula generó una selección ecléctica y (casi) arbitraria de obras de artistas que son miembros de una categoría (casi) arbitraria ("latinoamericanos"), lo cual reflejaba el hecho de que ninguna de las cuatro colecciones tenía una estrategia unificadora única, lo que también se conoce como "eje visual".²⁹ Por lo tanto esta exposición celebra la diversidad estilística y conceptual (producto del gusto, de las ofertas en el mercado, y de los recursos de cada coleccionista o director) en vez de disimular esa diversidad enfatizando las categorías de la historia del arte como la abstracción geométrica o el surrealismo, o igualándola con medidas artificiales como lo son la "importancia" histórica o la "cualidad" estética. O como suele suceder —aunque en secreto—, solamente seleccionando las obras según los gustos del curador.

Sería engañoso, al menos por ahora, insinuar que esta exposición revela un "gusto mexicano" particular por el arte latinoamericano, sobre todo porque a pesar de que algunos de los artistas han expuesto en México, muchas de sus obras —aparte de las que están en el MAM— fueron adquiridas en el extranjero. Más bien, las superposiciones (señaladas a continuación en cursivas) se deben en su mayoría a la formación —principalmente a través de exposiciones, subastas y ventas de galerías en Estados Unidos— del canon particular de arte latinoamericano que emergió desde los años setenta. Así,

(27) Incluir obra sobre papel hubiera cambiado por completo los contenidos de la exposición, pero si presentamos tres múltiples de Le Parc y Soto, en parte porque para ellos —siguiendo a su maestro Vasarely— formaron una parte esencial de su práctica como artistas. De las 57 obras identificadas, no nos prestaron una escultura en mármol de Camargo (*Columna*, 1973; Museo de Arte Moderno) por razones de conservación.

(28) Esto no significa que no haya mujeres en esas colecciones (hay obra de Martha Boto, María Leontina y Liliana Porter en el Museo Tamayo, por ejemplo), pero sólo una (Porter) está representada —y con demasiadas pocas obras según mi "regla"— en más de una colección.

(29) A diferencia, sobre todo, de la Colección Cisneros, que sigue otro modelo.

Bonevardi, Ianelli y Rayo están repetidos en las colecciones, mientras que muchos otros se encuentran representados por una sola obra o incluso totalmente ausentes, recordándonos que hasta los artistas que actualmente son imprescindibles en cualquier colección de "arte latinoamericano" (Gego, León Ferrari y Hélio Oiticica, entre muchos otros) alguna vez fueron subestimados o subvaluados en el mercado internacional.

Camargo/Ianelli/Le Parc/Polesello/Rayo

Aunque el Museo de Arte Moderno actualmente pondera arte de la época posrevolucionaria hasta lo contemporáneo, su colección permanente incluye más de 40 obras de unos 26 artistas de Latinoamérica, muchas de ellas donadas al INBA tras retrospectivas organizadas por Fernando Gamboa.³⁰ De hecho, casi desde su fundación en 1964 (se expusieron grabados de Brasil y pinturas del cubano René Portocarrero en 1965), y con mayor intensidad en los años setenta y principios de los años ochenta, cuando Gamboa dirigía el museo, el MAM se ha caracterizado por mantener un enfoque en el arte latinoamericano, incluyendo muestras de ocho artistas que ahora forman parte de la colección Tamayo: Jacobo Borges (1976), Sergio Camargo (1974), Carlos Cruz-Diez (1976), Arcángelo Ianelli (1977), Wifredo Lam (1978), Julio Le Parc (1975), Roberto Matta (1975) y Joaquín Torres-García (1981).³¹ Sólo cinco de estos artistas fueron adquiridos por el MAM, pero curiosamente los tres ausentes son los tres más importantes históricamente (Lam, Matta y Torres-García). Tal vez eran ya demasiado valiosos como para adquirirlos como donaciones.

Bonevardi/Bravo/Ianelli/Lam/Matta/Morales/Soto/Torres-García

FEMSA, una importante compañía *holding* ubicada en Monterrey, empezó a formar una colección de arte en 1977, primero de artistas mexicanos y luego de latinoamericanos. Ese proyecto fue uno de los tempranos ejemplos en el país de filantropía corporativa y parte de un

(30) Una crónica reciente del MAM puede ser consultada en *La máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno, 1964-1988* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2011).

(31) El MAM también organizó exposiciones colectivas incluyendo *Creadores latinoamericanos contemporáneos, 1950-1976* (1976), con obras de Bonevardi, Borges, Botero, Camargo, Cruz-Diez, Lam, Matta, Morales, Le Parc, Polesello, Rayo, Soto y de Szyszlo.

intento más amplio de transformar a Monterrey, la capital industrial nortea de México, en un centro cultural. Con más de mil obras, además de aproximadamente 400 grabados, FEMSA posee la más grande colección de arte latinoamericano del país. Aunque actualmente no cuenta con un espacio permanente de exposición, la colección fue conceptualizada originalmente para el Museo de Monterrey, operado por la misma compañía y albergada en la antigua sede de la Cervecería Cuauhtémoc de 1977 a 1997.

A lo largo de los años los directores de FEMSA han comprado obras singulares, seleccionadas una por una (de Diego Rivera y Frida Kahlo hasta Matta (p. 126) y Armando Reverón), pero en 1991 adquirieron en bloque más de 200 obras de la Window South Collection, formada en los años ochenta por el coleccionista estadounidense Paul Cook. De las colecciones analizadas aquí, FEMSA es la que cuenta con más sustento académico, ya que Cook fue asesorado por el historiador de arte Donald Goodall, fundador del University of Texas Art Museum (actualmente el Blanton Museum of Art) en 1959, uno de los primeros museos en coleccionar el arte latinoamericano.³²

Bonevardi/Bravo/Camargo/Lam/Matta/Morales/Rayo/Soto/Torres-García

En conjunto, la Colección Pérez Simón es mucho más enciclopédica que las otras tres que forman parte de esta exposición, aun cuando el arte latinoamericano es un enfoque bastante reciente del coleccionista, mejor conocido por sus viejos maestros y prerrafaelitas británicos.³³ (Curiosamente, el socio de Pérez Simón en el Grupo Carso

(32) Algunas obras de la colección de Cook habían sido previamente vendidas en subasta. Goodall fue director del museo de la Universidad de Texas hasta 1978. Para mayores informes sobre la colección FEMSA, incluyendo una historia de la empresa, ver *Mirar desde Monterrey. Arte mexicano y latinoamericano en la colección FEMSA, 1977-2003* (Monterrey: Fomento Económico Mexicano S.A., 2003).

(33) A diferencia de la Colección FEMSA, ampliamente promovida con exposiciones y catálogos que sirven en parte como publicidad corporativa, la Colección Pérez Simón sigue siendo más privada. Ver Anne-Cécile Beaudoin, «Voici le plus grand collectionneur privé du monde», *Paris Match* (5 septembre 2010). Disponible en: <://www.parismatch.com/Culture/Art/milliardaire-mexicain-Juan-Antonio-Perez-Simon-collectionneur-155618>. Hace poco, una exposición de cuadros "victorianos" fue presentada en varios sitios en Europa y Estados Unidos, pero la mayor parte de las obras que pertenecen a Pérez Simón únicamente se pueden estudiar en los santuosos catálogos que han sido publicados

—Carlos Slim— tiene poco o ningún interés en el arte latinoamericano moderno que no sea mexicano: esto parece ser una de las varias áreas en las cuales esos dos fuertes coleccionistas actuales han decidido no competir). Tanto la Colección Pérez Simón como la de FEMSA incluyen obras de Bonevardi, Bravo, Lam, Matta, Soto y Torres-García; por su tamaño, eran de esperarse algunas coincidencias con la colección Tamayo. Estos duplicados también reflejan la adopción de figuras canónicas (Lam, Matta y Torres-García) que Gamboa parece haber excluido del MAM. En cuanto a Bonevardi, Bravo y Soto, sin embargo, las coincidencias no tienen una explicación fácil, ya que los tres artistas son totalmente diferentes en términos visuales: algunas "superposiciones", parece ser, son más fortuitas que otra cosa.

Desde luego, estas cuatro colecciones juntas no bastarían para dar una historia completa del arte latinoamericano de posguerra. Aun si incluyéramos a todos los mexicanos, o las obras importantes de Leopoldo Maler (Tamayo), Alejandro Otero (MAM), Mira Schendel (FEMSA) o Roberto Aizenberg (Pérez Simón) —por citar a sólo cuatro artistas representados por una sola obra en las cuatro colecciones— seguiría habiendo ausencias importantes, tristes y sorprendentes, aunque quizá no más que en cualquier otra exposición. Siempre falta algo y alguien.

•

En lugar de intentar hacer una historia definitiva de la presencia del arte y de los artistas latinoamericanos en México —una historia que queda por contar, a cuyos contornos apenas aludimos aquí— este proyecto trae a la luz una amplia gama de pinturas y esculturas, desde obras maestras atesoradas por todos, hasta objetos que algunos críticos posiblemente preferirían no ver fuera de la bodega, reunidos en un solo espacio por primera vez.

En el montaje, decidimos presentar las obras en conjuntos, a veces colgadas en estilo "salón" (unas sobre las otras, en masa), para resaltar las superposiciones mismas. Presentamos tres artistas en cada una de las cuatro salas, algunos yuxtapuestos por relaciones históricas (el surrealismo compartido de Matta y Lam) o formales (las líneas duras de Le Parc y Rayo), o incluso por relaciones de orden "genealógico" (Bonevardi había sido inspirado por

de manera independiente. Ver, por ejemplo, Luis Martín Lozano, et al., *Visiones y revisiones. Colección Pérez Simón* (Ciudad de México: Fundación JAPS, 2011).

algunos de los alumnos de Torres-García residentes en Nueva York). También hay relaciones puramente visuales: los mismos colores en los cuadros de Bravo y de Polesello; las pálidas formas geométricas en los *inscapes* de Matta y las esculturas en mármol de Camargo. Como la lista de obra fue generada a través de una pregunta, tuve que incluir todas las obras de cada artista, aunque fueran de dimensiones, estilos o materias radicalmente distintos, lo cual dificultaba la museografía más de lo usual: sin embargo, todo rompecabezas tiene solución.

De alguna manera, más que una narración o panorama, la exposición consiste en doce mini-exposiciones monográficas. En algunos casos, las obras abarcan un período lo suficientemente amplio como para ilustrar el desarrollo estilístico a través del tiempo (por ejemplo, los cinco cuadros de Matta van desde 1942 hasta 1974) o para revelar la diversidad de temas o procesos de un solo autor (las cuatro pinturas de Bravo, las diferentes obras de Polesello). Sin embargo, en otros casos, la similitud de las obras revela más la profundidad que la amplitud; se complementan los dos relieves en madera de Camargo, las dos pinturas de Torres-García de 1943, y claro está, las cinco obras casi idénticas —en términos formales— de Ianelli. Los doce ensayos que forman parte de esta publicación, escritos por especialistas en arte de Estados Unidos y Latinoamérica, exploran con más detalle las obras de cada uno de los artistas.

Las exposiciones son temporales y siempre de su tiempo: otros curadores tendrán sus propias maneras de leer a la colección del Museo Tamayo, y seguramente los debates acerca del significado o hasta de la relevancia del término "arte latinoamericano" continuarán en el futuro. Este proyecto no propone soluciones integrales, sino que se plantea como un experimento curatorial, que sirve de ejemplo de acercamientos alternativos y hasta aleatorios a las formas en las cuales presentamos y discutimos el disputado campo del "arte latinoamericano", sin duda arriesgado, con resultados tanto agradables como sorprendentes, esperados e inesperados, pero definitivamente no canónicos.

pp. 28-29

Julius Shulman, Museo Tamayo, inauguración, 1981.

© J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive, Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10).

pp. 30-31

Julius Shulman, Museo Tamayo, fachada, 1981.

© J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive, Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10).



Invencción del arte latinoamericano

Jorge Alberto Manrique

Al hablar de "invencción del arte latinoamericano" no pretendo referirme a la invención o creación de las particulares obras que a través de los siglos han dado en el ámbito de América Latina, ni a la presencia de estilos locales, o grupos de expresión artística o períodos diversos del arte de América Latina; esa es historia del arte, que se ha hecho y se sigue haciendo, y tiene sus propias finalidades. Mi intento al escribir estas líneas es el de proponer el concepto de "invencción" como un concepto capaz de explicarnos y dar razón al menos en parte, de una realidad compleja, difícil y contradictoria, como es la que calificamos de arte latinoamericano.

En efecto, si se contempla el riquísimo patrimonio artístico de la América Ibérica, salta a la vista su diversidad definitoria: es arte latinoamericano el precolombino de Mesoamérica y la región andina (por absurdo que aparentemente parezca puesto que lo calificamos de precolombino, prehispánico, precortesiano, es decir por el hecho de que sea el que se produjo en regiones en donde se asentaría lo ibérico); es latinoamericano el arte monástico del siglo XVI mexicano o guatemalteco: lo es el manierista de México, Colombia, Quito o Perú, el barroco de la región andina o del Anáhuac, lo es el neoclásico, el académico, el nacionalista, el contemporáneo de nuestros países; en otro orden de problemas es arte latinoamericano el arte culto y sofisticado, primordialmente urbano, pero también el popular en sus diversas formas, desde el folclore hasta los linderos con el arte culto. Igualmente es arte latinoamericano el arte localista (desde el barroco hasta el nacionalismo del siglo XX) como lo es el arte internacional, sea el neoclásico o el académico, o bien el abstracto o el conceptual.

Es arte latinoamericano, el sobrio que manifiesta contención y desprecia la elaboración ornamental, como lo es el arte desbordante de fantasía y decoración, de riqueza formal, en el pasado como en el presente. Igualmente tenemos que llamar arte latinoamericano al que corresponde a tradiciones decididamente muy diferentes en diversas zonas del continente, como son las de aquellos países con un rico pasado prehispánico, una magnífica tradición colonial y un muy jugoso arte folclórico y popular, en oposición a aquellos países

de población migratoria reciente y con un pasado menos sustancioso. Toda esa variedad histórica y actual (además de la infinita diversidad de la personalidad de los artistas) hace un mosaico tan variado que resulta, frente a éste, punto menos que imposible encontrar un denominador común.

Sin embargo hablamos, de hecho, de arte latinoamericano, asumiendo más o menos explícitamente que al decirlo queremos indicar más que simplemente "el producido por los nacidos en América Latina, vivan o no en sus países" (N.E. Saúl Yukievich, "La especificidad del arte latinoamericano", en *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, 175-79).

En realidad me parece que no es posible tratar de conceptualizar el arte latinoamericano si no lo relacionamos con el propio concepto de América Latina.

De una manera general entendemos por América Latina una zona del mundo en donde existen países con evaluaciones históricas similares (todos con una conquista ibérica, y una colonización, con un momento de independencia más o menos coincidente, con una época de liberalismo, etc.); países que presentan históricamente y en la actualidad situaciones similares (mestizaje, dependencia, explotación, neocolonialismo, economía ficticia, etc.) países, sin embargo, que presentan grandes variantes particulares en ese mismo proceso histórico aparentemente similar, y cuya situación actual también es grandemente diversificada (el proceso de mestizaje no es parecido en todos y desde luego no es lo mismo la sociedad argentina que la mexicana ni la economía brasileña que la boliviana, y suma y sigue).

El hecho es que todos esos países a los que fácilmente vemos con historias paralelas y con problemas similares han tenido resultados ciertamente muy diferentes: de tal modo que América Latina en verdad se presenta como un mosaico de países y geografías diferentes, con caracteres diferentes en su evaluación histórica, y con situaciones sociales diferentes. Y aún así, nos referimos a América Latina, utilizando este concepto englobador para calificar algo más que una identidad geográfica o que el hecho de que las naciones pertenezcan al tercer mundo.

Y bien, esa referencia global a una América Latina tiene indudablemente un sentido. Nos definimos más que por lo que somos, por lo que no somos: nos identificamos frente a lo otro (sea el mundo occidental *strictu sensu* sea el asiático o el africano); nos identificamos, cabe decir, por la necesidad que tenemos de definirnos. El deseo de ser unos, siendo en realidad diferentes, es una invención iniciada por

Bolívar, Fray Servando Teresa de Mier, Talamantes o Miranda, o tantos otros. Es tal vez una ficción: lo era entonces y quizás —de alguna manera— lo es ahora. Pero es una ficción creada y tan sostenida, que ha llegado a tener una forma de realidad. Hemos inventado el concepto de Latinoamérica y hemos conseguido, de algún modo curioso, que la realidad se parezca al concepto con que la expresamos.

Parecería que al indicar lo anterior estaría resuelto el problema por lo que toca al arte. Podríamos decir que puesto que América Latina tiene una existencia propia y reconocible (así sea ésta una realidad virtual, como deseo que cobra cuerpo), ergo tiene una existencia el arte de esa América Latina.

Sin embargo, creo que es necesario afinar más el problema. Porque si bien no parece haber duda sobre el hecho, *v.gr.*, de que México, de que Argentina existen, etc., subsiste la duda sobre si hay un arte mexicano y uno argentino. No sobre el hecho de que en esos y otros países haya habido y se den actualmente manifestaciones artísticas, sino sobre la existencia de un arte verdaderamente propio, con un sitio en el mundo, con ese carácter de mexicano, argentino, etc. Es decir, subsiste la duda de si existe una realidad artística latinoamericana como tal.

Lo que pasa es que la necesidad de definirnos como continente y como cultura es otra cara de la necesidad de definirnos como países (en cada caso) y como cultura. Y esa necesidad persiste.

No tendremos una tranquilidad hasta no estar seguros de que nuestro arte —nuestra cultura— tiene verdaderamente un lugar en el mundo.

No se trata de que uno o varios artistas tengan fama y reconocimiento mundial (eso es sólo una pequeña parte del problema), sino de que seamos reconocibles como creadores de un arte propio.

Puestos en esa situación, no nos satisface la idea, tantas veces evocada (y en sí mismo expresión propia del problema) de que "ahora sí ya estamos llegando" a la altura de las grandes naciones civilizadas en materia artística —léase Europa y Estados Unidos—. Hace doscientos años que "ya estamos llegando", y "ya vamos a alcanzar". Triste consuelo, como también consuelo triste es el de indicarnos que, mientras no cambien las formas de producción y las estructuras de dependencia, no podremos tener una cultura ni un arte propios.

Posición que en su aparente actitud revolucionaria entraña un conformismo reaccionario, puesto que remite la acción en el campo artístico *ad calendas graecas*, a un futuro incierto.

De hecho mi idea es que en el pasado ha habido un arte latinoamericano. Que Latinoamérica ha producido valores, unos mediocres y otros grandes valores, y los sigue produciendo. Y que la suma de ellos es el arte latinoamericano. Independientemente del problema —no del todo ajeno, pero tampoco capital— del mercado, de la promoción, de la difusión, del reconocimiento. Y de la misma manera que en el pasado, nuestro arte actual, siempre que trate, en forma explícita o tácita, de ser latinoamericano lo será; y tendrá lugar como tal un lugar en el mundo.

Al decir "siempre que trate de..." dejo fuera la polémica del nacionalismo o de los contenidos nacionales, históricos o sociales o políticos. Entiendo que en los dos extremos: el arte con contenidos localistas explícitos, y el arte que pretende el derecho a la universalidad por encima de esos contenidos, ambos son respuestas válidas a nuestra necesidad de definirnos. A lo que me refiero es a algo más general, más profundo, aunque quizá más vago: al hecho de que el artista se sienta latinoamericano.

(A la pregunta de si los artistas exiliados son latinoamericanos, contesto que, si les sigue importando su país y su cultura, y su arte en relación con esa cultura, sí lo son).

Al fin y al cabo todo mundo habla tranquilamente de *v.gr.* "arte francés" pasado y presente; y aunque su variedad no llegue a ser tanto como los de nuestros países, no parece haber denominador lógico entre Chartres, Watteau y Braque. (Y sin embargo, se da en aquello una difícilmente definible y real como el "carácter del pueblo francés").

En el caso latinoamericano tal vez no lleguemos a tener nunca una conciencia tan tranquila como la de un francés. Puesto que precisamente nuestra necesidad de definirnos nos constituye y es una nuestra fuerza: crea ella misma un pensamiento, una cultura, un arte. Al cancelarla —si esto es posible— tengo para mí que desaparecería el concepto de América Latina, de arte latinoamericano, para ser sustituido por otra cosa.

Joaquín Torres-García

Joaquín Torres-García (1898-1968) was a Spanish-Catalan architect, painter, and theorist. He is known for his work in the field of Constructivism, particularly his development of the "Constructivista" style, which combines geometric forms and primary colors to create a sense of order and structure. His work often reflects a deep interest in the relationship between architecture and art, and he is considered one of the most important figures in the development of modern architecture in the Americas.

Torres-García's work is characterized by its use of geometric forms and primary colors, which he used to create a sense of order and structure. His work often reflects a deep interest in the relationship between architecture and art, and he is considered one of the most important figures in the development of modern architecture in the Americas.

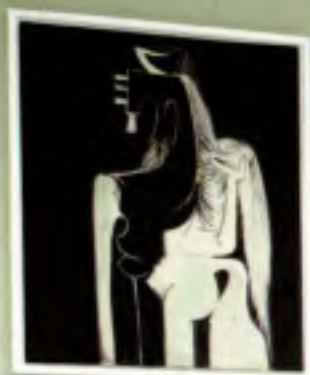




and events where we imagine. The idea that accounts for the evolution and use of the human brain (GAY) this type of events is mechanical nature for an object and







Wilfredo Lam

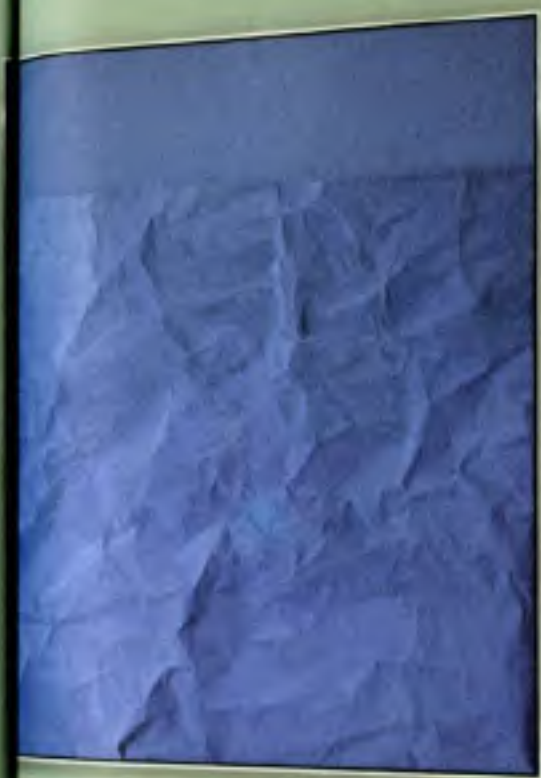
Wilfredo Lam (1902-1982) was a Cuban painter and sculptor. He is known for his work in the Surrealist movement, which he combined with elements of African art and the Cubism of Pablo Picasso. His work often depicts figures in a dark, dreamlike setting, with a strong sense of rhythm and movement. The painting shown here is a typical example of his style, featuring a dark, angular figure with a light, flowing body, set against a dark background.



Sergio de Camargo

Sergio de Camargo (1925-1995) was a Cuban sculptor and painter. He is known for his work in the Surrealist movement, which he combined with elements of African art and the Cubism of Pablo Picasso. His work often depicts figures in a dark, dreamlike setting, with a strong sense of rhythm and movement. The sculpture shown here is a typical example of his style, featuring a tall, rectangular block with a smaller, rectangular block on top, set on a green base.





Claes Oldenburg

Claes Oldenburg is a Dutch-American artist known for his work in sculpture and painting. He is a member of the Pop Art movement and is famous for his large-scale sculptures of everyday objects. His work often explores the relationship between art and life, and he is known for his playful and humorous approach to his subjects. Oldenburg's sculptures are often made of soft, pliable materials like rubber or plaster, and they are often displayed in public spaces. His paintings are also characterized by their bold colors and simple, geometric forms. Oldenburg's work has been widely exhibited and collected, and he is considered one of the most important artists of the 20th century.



Artwork

Artwork is a visual representation of ideas, emotions, or experiences. It can be created in many different ways, including painting, sculpture, photography, and digital art. Artwork is often used to communicate a message or to express a feeling. It can also be used to document a historical event or to create a record of a person's life. Artwork is a powerful tool for communication and expression, and it is an important part of our culture.







Marcelo Bonevardi

(Buenos Aires, Argentina, 1929 – Córdoba, Argentina, 1994)

Cristina Rossi

En diciembre de 1957, cuando Marcelo Bonevardi trazó el plan de estudio para una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, destacó que había descubierto que las formas y los colores tenían una voz propia e independiente de los objetos representados y que, además, podían cargarse con una energía vital. Aunque practicaba la abstracción desde 1954, en ese momento deseaba explorar las fuerzas interiores que se podían expresar desde ese lenguaje autónomo. En este sentido, en la solicitud de la beca explicó que aspiraba a encauzar sus indagaciones en la misma dirección que habían seguido los artistas del expresionismo abstracto norteamericano y del *Art Action* ya que —a pesar de las diferencias con sus trabajos— encontraba coincidencia en la búsqueda de proyecciones trascendentes y libres de toda anécdota.¹

Poseedor del espíritu constructivo heredado de su padre, quien era arquitecto, Bonevardi también decidió formarse en esa profesión e ingresó en la carrera que se dictaba en la Universidad de Córdoba.² El momento de pasaje de una pintura figurativa hacia una de cuño abstracto ya contenía las claves de su poética de raíz constructiva. La observación de la serie de paisajes y de interiores de su período temprano muestra las transformaciones que se sucedían desde el primer croquis tomado del natural, los bocetos que geometrizaran las formas, estudiaban la perspectiva y ajustaban la estructura, hasta llegar a la armonía general del color en la pintura; recorridos a través de los cuales fue arribando a un progresivo alejamiento del referente y abandono del tema y, al mismo tiempo, fue logrando el rigor compositivo que caracterizó a su obra madura.³

Bonevardi siempre practicó el dibujo, no sólo porque su inclinación constructiva le exigía ajustar las composiciones en el boceto

(1) "Plan de estudios del pintor Marcelo Bonevardi", diciembre de 1957, manuscrito. Archivo de Ernesto B. Rodríguez.

(2) Sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Córdoba comenzaron en 1948, pero hacia 1951 prefirió interrumpirlos para dedicarse exclusivamente a la pintura.

(3) Tal como han demostrado los ensayos de Gustavo Bonevardi, Nelly Perazzo y Micaela Patania que acompañaron la exposición *Bonevardi. Primera etapa, obras*

previo, sino porque el dibujo en sí mismo fue una vocación que ejerció en todas las épocas. Al observar *Atados* (1974) —litografía que pertenece a la colección del Museo Tamayo— este artista se nos revela como un singular buscador de equilibrios. De hecho, Bonevardi optó por la plástica seducido por la geometría renacentista que conoció al recorrer Italia en 1950 y, desde ese momento, el esquema subterráneo que sitúa las formas en el espacio de la composición constituyó una preocupación central. *Atados* es un dibujo que recurre a formas mínimas (líneas y círculos) organizado a partir de un trazado ortogonal; sin embargo, son suficientes para sugerir un espacio misterioso habitado por cuerdas, volúmenes y texturas.

Tras obtener una de las becas otorgadas en 1958 por la Guggenheim Foundation —que más tarde renovó por otro período— Bonevardi se trasladó a Nueva York, donde también realizó estudios sobre las producciones estéticas y los sitios arqueológicos de las culturas africanas. En los primeros años de la década de los sesenta se vinculó con algunos integrantes del Taller Torres-García —como Julio Alpuy y Gonzalo Fonseca— con quienes se acercó a las enseñanzas del maestro uruguayo, intercambios a los que sumó la cercanía con la obra de Joseph Cornell, Jasper Johns, Louise Nevelson y algunos artistas activos en la escena neoyorquina interesados por recuperar otras tradiciones. Pero su repertorio simbólico no sólo reconceptualizó las expresiones de las culturas primitivas y sus diálogos contemporáneos, sino que fue reconfigurando las huellas de su propia experiencia.

Para 1962 su abstracción tomó una clara dirección constructiva en la que introdujo el quiebre de la bidimensionalidad del cuadro tradicional, mediante la experimentación con maderas de diferentes espesores —generalmente enteladas— ensambladas con piezas prefabricadas o pequeños trozos de maderas, esferas y formas irregulares torneadas. Así, en *Trampa para la luna II* se observa el trabajo sobre el plano, mediante la disposición de las formas y los trazos lineales que subrayan la organización de la composición, mientras que la segmentación del color y las texturas dan carácter a la superficie. Pero, al mismo tiempo, Bonevardi incorporó perforaciones y relieves que contienen elementos escultóricos. Realizada en 1966, esta obra muestra cómo fue articulando la práctica pictórica con el manejo espacial apprehendido en su temprana formación en

tempranas 1948-1959, realizada en la Fundación Alon de Buenos Aires. Es interesante agregar que en este período también experimentó con formas curvas, grandes gestos y equilibrios asimétricos aunque —según señala Perazzo— siempre se trató de un dinamismo controlado.

arquitectura, que también lo predispuso para diseñar y tornear cada objeto que intervenía en la composición, a diferencia de otros artistas que preferían integrar objetos encontrados o desechos urbanos en sus ensamblados.

También *Señuelo* y *Caja blanca III* —ambas de la colección Tamayo— son obras de 1972 que presentan algunas variantes del universo constructivo *bonevardiano*, donde la palabra y los climas enigmáticos siempre tuvieron un lugar privilegiado. Los objetos, muchas veces de extrañas formas de madera torneada, pueden asociarse con las máscaras y talismanes tribales y con ciertos elementos de tortura medievales que habían despertado su interés en los recorridos a través del territorio italiano, especialmente en Roma, Perugia y el área pompeyana. Ubicados en nichos, esos pequeños objetos sumaron el misterio provocado por el choque de luces y sombras proyectadas por sus volúmenes hundidos en la profundidad de las cavidades. Amante de la palabra, Bonevardi fue un cultor de la abstracción que —a diferencia de muchos— tituló sus obras con nombres pensados para jugar con la ambigüedad del lenguaje, como un guiño o un señuelo para lograr que su espectador se demore frente a una propuesta que exige una mirada minuciosa.

Sus trabajos asociados a las máscaras o a las figuras totémicas de mediados de los sesenta fueron derivando en la serie *Ángeles* que, a través de los años, mantuvo algunas características comunes.⁴ Dentro de un tipo de construcción ensamblada que siempre adoptó formatos verticales de espesores variables, en general la serie presenta el ángulo superior izquierdo redondeado, incorpora una zona intermedia trabajada con bandas de colores y, por supuesto, mantienen las oquedades, la introducción de cuerpos geométricos y las direcciones lineales ya presentes en otras series. Inclusive, muchas veces también aparece la esfera, interpretada como una alusión al ojo o a la mirada inquietante de esas figuras enigmáticas.

Ángel IX (1980) no sólo comparte los rasgos esenciales de la serie, sino que se presenta como un caso particular dentro de la búsqueda de armonía cromática y formal. Por un lado, las direcciones oblicuas quiebran la fuerza ortogonal de las áreas cuadrangulares; por otro lado, las calidades de las texturas le permiten destacar los

(4) Ver Dore Ashton, "Marcelo Bonevardi, raudal de recuerdos infantiles", en *Américas*, Washington, vol. 34, núm. 6 (noviembre-diciembre de 1982), 32-35.

(5) Carta de Rufino Tamayo a Marcelo Bonevardi, Ciudad de México, 25 de noviembre de 1982. Archivo del Museo Tamayo.

(6) Foster considera que el potencial transformador de las vanguardias (reprimidas

acentos de color, a pesar de haber elegido una paleta medida. Nada parece librado al azar en estos ensamblados que articulan el plano y el espacio. Precisamente, Rufino Tamayo ha subrayado el tipo de integración plástica que lograron estas construcciones que —a diferencia de los trabajos que asignan un carácter dominante a la arquitectura y dejan un rol complementario a la pintura y la escultura— en el caso de Bonevardi logran un buen equilibrio entre los elementos pictóricos —formas, colores, tratamiento de la superficie o diseños lineales— y la dimensión espacial propia de la escultura y la arquitectura.⁵

Desde su partida como becario de la Guggenheim, Bonevardi regresó a la Argentina por primera vez en 1970. Con ese viaje inauguró un período en el que se interesó cada vez más por el arte prehispánico; recorrió sitios arqueológicos de las culturas mesoamericanas y andinas. Además, desde mediados de la década, comenzó a alternar su residencia entre Nueva York y la ciudad de Córdoba.

Al repensar la obra de Bonevardi teniendo en cuenta sus tempranos trabajos cordobeses, el desarrollo de las construcciones neoyorquinas y el fin de su trayectoria nuevamente en la Argentina, se observan las gradaciones de un proceso largamente meditado. En este sentido, podría pensarse con Hal Foster que este artista se adueñó de las rupturas de la vanguardia concreta rioplatense y reprocesó la tradición *torresgarciana*.⁶ Sus construcciones pueden ser comprendidas como un "gesto diferido" de recodificación de las "invenciones" concretas —resultantes del trabajo con un vocabulario restringido al punto, la línea, el plano, las formas recortadas— y que, al mismo tiempo, recuperaron el símbolo, la ritualidad y las alusiones a las culturas ancestrales de las lecciones de Torres-García, actualizadas en el diálogo con sus discípulos.⁷ Al desplegar este lento proceso, la densidad de obra de Bonevardi no sólo expresa la singularidad de su poética, sino que contiene marcas y repeticiones que permiten leer retroactivamente a las vanguardias constructivas que atravesaron la modernidad latinoamericana.

en parte o fracasadas en su pretensión de trascendencia) puede diferirse a través de la neovanguardia a un momento en el que tienen posibilidades de ser asimiladas. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001).

(7) Me refiero al intercambio con los discípulos que también se encontraban en etapa de elaboración de las enseñanzas de Joaquín Torres-García y desarrollo de su propia voz.

Bibliografía

Ashton, Dore. "Marcelo Bonevardi, raudal de recuerdos infantiles". *Américas*, vol. 34, núm. 6 (noviembre-diciembre 1982): 32-35.

Bonevardi, Gustavo y John Bennett, eds. *Bonevardi: Chasing Shadows, Constructing Art*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Bonevardi, Gustavo y Micaela Patania, eds. *Bonevardi. Primera etapa, obras tempranas 1948-1959*. Buenos Aires: Fundación Alon para las Artes, 2006.

Echeveste, María Susana. "Los relieves de Marcelo Bonevardi. Del constructivismo al gesto mítico: aproximaciones al hacer del artista". En *I Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: Facultad de Bellas Artes-UNLP, 2005.

Gutnisky, Gabriel. "Marcelo Bonevardi. La pulsión entre el objeto y la pintura". En *Impecable-Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*. Córdoba: Editorial Brujas, 2006.

Laudanno, Claudia. "Bonevardi, Paternosto, Puente y el balance del neoconstructivismo". En *Las artes visuales. ¿Para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines del milenio*. Buenos Aires: Nuevohacer, 1999.

Oliveras, Elena y Fermin Fèvre. "Bonevardi". *Pintores argentinos del siglo XX*, núm. 50. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Perazzo, Nelly. "El arte como juego entre memoria y olvido". En *Bonevardi. Últimas obras*. Córdoba: Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa", 1996.



Señuelo, 1972

Mixta sobre conglomerado

204 x 198 x 5,5 cm

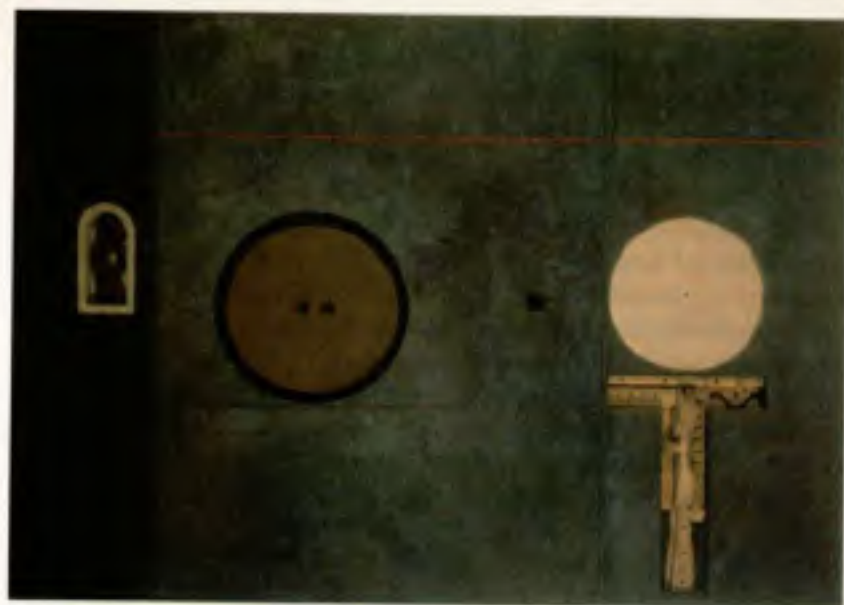
Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Caja blanca III, 1972
 Mixta sobre conglomerado
 74 x 86.5 x 9 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Ángel IX, 1980
 Técnica mixta (construcción), tela y soporte de madera
 186 x 139.7 x 15 cm
 Colección FEMSA



Trampa para la luna II, 1966
 Madera y acrílico sobre sustrato texturizado
 sobre construcción de madera
 127.5 x 178.3 x 10 cm
 Colección Pérez Simón, México

Claudio Bravo

(Valparaíso, Chile, 1936 – Taradant, Marruecos, 2011)

Edward J. Sullivan

A pesar de ser uno de los pintores y dibujantes figurativos chilenos más distinguidos del siglo XX y principios del XXI, Claudio Bravo nunca se sintió cómodo con ser catalogado como artista latinoamericano. Bravo nació en Valparaíso; de joven estudió arte y danza en Santiago y se unió al Ballet Nacional Chileno y al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica antes de irse a Europa con menos de veinte años de edad. Durante esos años en los escenarios, desarrolló un sentido estético y teatral (tuvo un amor por el artificio y un interés en los efectos cuasi mágicos de los decorados escénicos que en cualquier momento podrían cambiar), que mantuvo conforme iba adquiriendo cada vez más reconocimiento como pintor de naturalezas muertas, paisajes y retratos. Bravo desarrolló su carrera profesional casi exclusivamente en España y en Marruecos, con breves interludios en París y en Nueva York, y más tarde en un rancho en el sur de Chile.

Insatisfecho con el conservadurismo de la sociedad chilena a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Bravo buscó un lugar más audaz artísticamente que estimularía su desarrollo profesional. En 1961 dejó Santiago para irse a España, donde tuvo un éxito considerable trabajando de retratista para la alta sociedad, a lo largo de una década que fue políticamente represiva pero a la vez artísticamente estimulante. Bravo no se inclinó hacia las nuevas formas de pintar establecidas por los informalistas españoles (quienes practicaban un tipo de expresionismo abstracto) sino que se sumergió en el estudio de las viejas técnicas de los antiguos maestros, pasando incontables horas en el Museo del Prado. Los maestros españoles e italianos del Renacimiento y de principios de la Edad Moderna capturaron su imaginación. Tiziano y Tintoretto le interesaban mucho, pero los pintores barrocos españoles como Zurbarán y Ribera lo atraían como un imán. A nadie admiraba más que a Diego Velázquez. A lo largo de su carrera, los efectos de luz y las pinceladas impresionistas de Velázquez eran los criterios contra los cuales medía su propio éxito.

Bravo pronto se cansó de pintar retratos de líderes políticos y sociales en España y quedó desilusionado con la presión de las constantes reuniones sociales. Conoció a dos importantes coleccionistas de pintura (los doctores Melvin Blake y Frank Purnell), quienes lo

instaron a pasar mucho tiempo en Manhattan a finales de los años sesenta; tuvo su primera exposición en Nueva York en la Staempfli Gallery. Fue un gran éxito que lanzó su carrera como un artista hiperrealista emergente, cuya técnica, sin embargo, no tenía nada que ver con los métodos de los fotorrealistas estadounidenses como Richard Estes o Audrey Flack. El realismo de Bravo consistía en una transformación de su profunda dedicación a maestros barrocos españoles como Juan Sánchez Cotán o Juan van der Hamen quienes junto con otros de sus contemporáneos (incluyendo a Zurbarán) habían infundido sus cuadros con un sentido exaltado, casi espiritual del realismo. Además, existen muchos paralelos entre el estilo realista de Claudio Bravo y la corriente madrileña de pintores y escultores realistas que surgió en los años sesenta y setenta. El miembro más conocido de este grupo, Antonio López García, era un amigo muy cercano del artista chileno.

La obra de Bravo de 1962, *Negro interior*, tipifica el aura de espacios y objetos cuasi santificados que crea para evocar un sentido tanto de meditación como misterio. Es una imagen *trompe l'oeil* ya que engaña al ojo para hacerlo creer que estamos viendo un alféizar real con vista a una oscuridad profunda y desconocida. En el alféizar hay una tela cuidadosamente desdoblada que nos recuerda un mantel de altar o hasta la tela utilizada por Santa María Magdalena para limpiar el rostro del Cristo sufriente. Aunque no haya alusiones directas a una espiritualidad convencional, Bravo se deleita con sugerencias sutiles de lo inesperado o en las meditaciones internas de nuestra imaginación. De esta manera, abordó las ambigüedades del surrealismo, movimiento con el cual tuvo mucho en común (sobre todo con la obra más tardía del pintor español Salvador Dalí); sin embargo, el artista sería reacio a identificarse como seguidor de esa visión tan particular.

En busca de una alternativa al estilo de vida acelerado tanto de Madrid como de Nueva York, Bravo viajó a Marruecos para explorar la posibilidad de vivir ahí. Tánger le atraía por su proximidad a (y lejanía psicológica de) Europa y por ser un lugar testigo del surgimiento de la contracultura. A finales de los años cincuenta y durante los años sesenta, Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac y otros se mudaron ahí, escribieron literatura experimental y experimentaron con drogas. Ya para los años setenta, sólo quedaba el autor y compositor estadounidense Paul Bowles como uno de los últimos habitantes de Tánger conocido por formar parte de aquella contracultura; Bravo y él se hicieron grandes amigos. El artista también se relacionó con muchos otros artistas, escritores y diseñadores

expatriados. Bravo residió en Tánger (y luego Marrakech y Tarudant), lugares que aparecen en muchas de sus composiciones de figuras de hombres vestidos de chilaba (la túnica con capucha, tradicional de Marruecos), en paisajes rocosos y desérticos del Magreb y en naturalezas muertas con objetos de cerámica o textiles islámicos. Sin embargo, Bravo siempre buscaba lo inusual y sorprendente, tuviera o no referencias a su nación adoptiva.

Hormas de sombrero es una naturaleza muerta que incluye cuatro objetos que a ojos del siglo XXI son raros y hasta disparatados. Bravo (al igual que André Breton) era un comprador y coleccionista empedernido y encontró cientos de objetos en mercados de segunda mano y en los mercadillos de los pueblos y las ciudades marroquíes, así como en sus viajes a París (en donde compró un departamento grande hacia el final de su vida), Madrid o Nueva York. La naturaleza muerta que tiene el Museo Tamayo muestra cuatro pequeñas construcciones de madera en forma de sombreros de mujeres del siglo XIX y principios del XX. Los sombreros serían colocados encima de estas formas cuando no estaban siendo utilizados para que conservasen su apariencia distintiva. Estos objetos están dispuestos sobre una mesa con dos niveles, parecida a las repisas sobre las cuales el maestro barroco español Hamen colocaba sus frutas y verduras. Las hormas de sombreros son objetos esencialmente mundanos presentados de manera inequívoca. Sin embargo —junto con la tela colocada descuidadamente en la superficie del nivel inferior— adquieren un aire de misterio que hasta llega a ser inquietante. Los objetos son sorprendentes por su simplicidad y, a primera vista, parecen retratos estilizados o alterados de personas deformes. Esta obra es un ejemplo perfecto de cómo Bravo se deleitaba en desvanecer lo inesperado y lo cotidiano.

El cuadro fue pintado después de una serie de obras similares que representan a otros objetos cotidianos como bolsas de compra o cajas colocadas en superficies sencillas; tales composiciones fueron muy elogiadas por críticos de Nueva York tras la primera exposición de Bravo en esa ciudad. Con el tiempo el estudio de los efectos de luz y de texturas se convirtió en una de las inquietudes distintivas del artista y su deseo de experimentación visual a través de la lente de lo ordinario fue casi una obsesión a lo largo de su carrera profesional.

Estudios de tela y de hojas de papel de un solo color aparecen por primera vez en la obra de Bravo a finales de los años sesenta. A principios del siglo XXI, renovó su interés en crear pinturas monumentales con este tema. *Cobalto* (2008) plasma su dedicación a evocar colores saturados. Ya sea representando velos de seda, algodón o extensas hojas de papel

(como en este caso), no es sólo el tono lo que le interesa (y en este ejemplo la intensidad del azul podría leerse como un homenaje críptico al artista francés de los años sesenta Yves Klein) sino la materialidad del objeto —los pliegues y las arrugas de la tela o del papel. Podemos, una vez más, invocar las formas clásicas de pintura al hablar sobre este tipo de estudio de Bravo. Sus diversas variaciones sobre estos temas inevitablemente nos recuerdan el impacto de la intensidad de sustancias similares, sobre todo la tela blanca nítida de los hábitos de los monjes en el arte de Francisco de Zurbarán.

Las composiciones de figuras de Claudio Bravo son variadas y abarcan desde retratos de individuos y de grupos hasta recreaciones de gran formato de hechos cuasi históricos (una reunión de hombres parecidos a los apóstoles de Cristo, encuentros bacanales con múltiples figuras, etc.) así como muchos retratos enigmáticos de hombres encapuchados y mujeres con velos en las ciudades y en el campo de Marruecos. La obra *Hair* de 1971 es una anomalía dentro del arte figurativo de Claudio Bravo. Un retrato franco de una pareja desnuda, ambos con peinados exagerados, es simultáneamente una imagen y un estudio de colores estridentes. Ante un fondo neutro, una mujer pintada de tonos desde rosa hasta los rojos más brillantes descuella por encima de un hombre sentado a sus pies con las piernas cruzadas. El color azul domina la figura del hombre. La paleta en esta obra inevitablemente nos recuerda los colores psicodélicos utilizados por artistas de los años sesenta como el ilustrador estadounidense Peter Max. Nos encontramos frente a una sensualidad abierta, casi desafiante. Este cuadro está vinculado con un cartel que Bravo diseñó para una producción madrileña del musical de Broadway que causó furor no sólo en Nueva York sino también en Londres y en muchas otras ciudades a finales de los sesenta y principios de los setenta. La producción madrileña fue prohibida y nunca fue estrenada, ya que las autoridades conservadoras la consideraban demasiado explícita sexualmente.

Hair muestra otra faceta de la personalidad estética de Bravo. Sus cuadros siempre han tenido un aire de inconformidad y a menudo de franca sexualidad. De hecho, esta pintura está relacionada con otra controversia. Su cuadro *Infanta* de 1976 representa a la princesa Margarita, el personaje central de *Las Meninas* de Velázquez, como un hombre desnudo, transgénero, con un peinado extravagante que únicamente lleva puesto unas mangas elaboradas y un moño en el pecho. Cuando fue expuesto en una muestra colectiva de temas eróticos en la Galería Vandrés en Madrid, las autoridades hicieron una redada y el cuadro de Bravo fue llevado bajo custodia. Después de un

largo interrogatorio hecho por la policía, el artista finalmente pudo recuperar la obra. A Bravo le encantaba este tipo de escándalo y contó la anécdota a lo largo de su vida. Sin embargo, mucho de su arte tranquilo y meditativo contradice este lado tempestuoso de su personalidad. En su obra hay una dicotomía constante entre la serenidad y las tensiones inherentes que subyacen en toda experiencia humana. Su forma particular de expresar estas dualidades ayuda a impregnar el arte de Bravo de una ambigüedad cautivadora.



Bibliografía

ben Jalloun, Tahar y Edward J. Sullivan. *Claudio Bravo et le Maroc*. París: Institut du Monde Arabe, 2004.

Bowles, Paul, Francisco Calvo Serraller y Edward J. Sullivan. *Claudio Bravo: Paintings and Drawings (1964/2004)*. Nueva York: Rizzoli, 2005.

Claudio Bravo: Painter and Draftsman. Madison, Wisconsin: Elvehjem Museum of Art, 1987.

Claudio Bravo. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo MARCO, 2007.

Sullivan, Edward J. *Claudio Bravo*. Nueva York: Rizzoli, 1985.

_____. *Claudio Bravo. Visionario de la realidad*. Santiago: Museo Nacional de Chile, 1994.

Trower, Sam, Diane Camber, Melvin Blake y Edward J. Sullivan. *Claudio Bravo: Wrapped Packages*. Miami Beach: Bass Museum of Art, 1997.



Hormas de sombrero, 1978

Óleo sobre tela

86.6 x 97.1 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Negro interior, 1962

Óleo sobre tela

101 x 65 cm

Colección FEMSA



Hair, 1971
 Acrílico y pastel sobre madera
 177.5 x 127.5 x 5.6 cm
 Colección Pérez Simón, México



Cobalto, 2008
 Óleo sobre tela
 248.9 x 200 cm
 Colección Pérez Simón, México

Sergio Camargo

(Rio de Janeiro, Brasil, 1930 – 1990)

Ana Cândida de Avelar

La primera exposición de Sergio Camargo en México, *Sencillez y sensualidad de la forma*, se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno (MAM) en julio de 1974. Se produjeron por lo menos dos carteles para anunciarla, cada uno con una imagen de obras muy diferentes. Una de ellas es un relieve de madera compuesto de una combinación de cilindros articulados que tiene la apariencia de un objeto lúdico y lo suficientemente atractivo como para ser manipulado por el espectador —parecido en ese aspecto a los *Bichos* de Lygia Clark— aunque la escultura no permita ninguna interferencia directa. La otra pieza consiste en una pila de formas tridimensionales de mármol blanco, en la cual se destacan paralelogramos y otras formas rectangulares, creando sombras al sobresalir hacia adelante y hacia atrás. Sin embargo, los términos ambiguos del título de la exposición, "sencillez" y "sensualidad", apenas describen estas obras que son producto de una mente inquieta sutilmente influenciada por una postura constructivista.

La mayoría de los críticos que han escrito acerca de Sergio Camargo concuerdan con la particularidad de sus esculturas, que combinan elementos clásicos y constructivistas con un lirismo sutil —lo cual podría referirse al lado sensual de su producción. Según Sonia Salzstein, una de las razones por la cual Camargo se destaca dentro de la tradición constructivista brasileña es que su obra trascendió los años cincuenta, década en la cual el arte geométrico abstracto llegó a su auge en ese país. Sin embargo, tampoco estuvo alineado con el informalismo ni con el arte pop, movimientos que dominaron la escena artística brasileña en los años subsecuentes.¹

Quizás el título de la exposición del MAM pretendía llamar la atención sobre el método combinatorio empleado por Camargo para estructurar su obra, ya que a diferencia de los constructivistas, cuyos métodos se veían en gran parte determinados por una organización lógica, la práctica de Camargo era más empírica, moldeada por la creencia de que es el *proceso* de hacer arte lo que lleva a resultados más significativos. Aunque, su método pueda ser considerado bastante experimental, en línea con las inquietudes contemporáneas

(1) Sergio Camargo, *Construção* (São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1997), 16-17.

sobre la forma, y por ende en cierto modo removido del método de los demás constructivistas brasileños, Camargo evitaba todo cuestionamiento vanguardista del concepto tradicional de la obra de arte, como lo que promovían sus contemporáneos Hélio Oiticica y Lygia Clark.

En el momento de su exposición en la Ciudad de México, Camargo ya gozaba de prestigio internacional como artista: había recibido el Premio de la Bienal de París en 1963, así como el Premio al Mejor Escultor Nacional en la Bienal de São Paulo en 1965; participó en Documenta IV en 1968 y en varias otras exposiciones clave, incluyendo una en la Signals Gallery en Londres.² Su obra llamó la atención del crítico británico Guy Brett, quien fue capaz de entender su especificidad en relación con la escena abstracta de las décadas anteriores: "Sin sacrificar la objetividad de los primeros artistas abstractos, el arte de Camargo se ha vuelto más libre, lírico y más abierto a la vida. Nos hemos alejado de la gran habitación sin ventanas de Mondrian para acercarnos al Nuevo Mundo".³

De esta manera los relieves de madera y mármol de Camargo fueron ampliamente vistos y apreciados a partir de los años sesenta. Aunque su obra se puede conectar en términos visuales de alguna manera con otras producciones de la época, como lo limpio y esencial de Robert Morris o de Tony Smith, la mayoría de los críticos consideran su trabajo único porque las investigaciones formales de Camargo buscaban una geometría lúdica, intuitiva y empírica. El artista describió sus inquietudes en un poema escrito en 1980: "geometría lúdica, empírica/ intuitiva y provocativa/ en la cual me metí con intimidad/ praxis aventurera/ estética total/ práctica que con tiempo me cambió: método obligado... ritmos versátiles y espontáneos/ sombras de presencia rígida/ superficies líricas, piel de cadencia".⁴ Por lo tanto sus esculturas no se adhieren a una sola tendencia: en particular a los movimientos vinculados a la abstracción geométrica en Brasil, como el concretismo y el neoconcretismo. Sin embargo presentan una cualidad austera, elegante y estética que no demuestran ninguna necesidad de recurrir a efectos decorativos.

Camargo nació en Río de Janeiro en 1930 y vivió en Buenos Aires durante su infancia, donde estudió con Emilio Pettoruti y

(2) Camargo también dio a conocer obras de Mira Schendel, Hélio Oiticica y Lygia Clark a la galería.

(3) Guy Brett, *Sergio Camargo. Luz e Sombra / Light and Shadow* (São Paulo: Arauco, 2007), 51.

(4) El poema fue publicado en *Sergio Camargo* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1980).

Lucio Fontana. En los años cincuenta regresó a Brasil, después de haber pasado por París, donde se inspiró en Hans Arp, Constantin Brancusi y Henri Laurens. En Brasil, empezó a producir esculturas compactas de mujeres desnudas inspiradas en el cubismo, en diálogo con la obra de Laurens. Esas fueron las primeras obras que le valieron premios en los salones nacionales, y más tarde, por lo menos un escritor interpretaría los cilindros en los relieves posteriores de Camargo como una reducción de esas figuras femeninas. Luego, a principios de los años sesenta, al regresar a París, Camargo asistió a clases impartidas por el historiador de arte Pierre Francastel y forjó una gran amistad con Mira Schendel, otra artista que al igual que Camargo y su compatriota brasileño Milton Dacosta cultivaron una relación peculiar y particular con el constructivismo. Schendel, en palabras de Mário Pedrosa, estaba aliada con una "expresividad de sujeto, con un verdadero impacto emocional".⁵

El acercamiento personal de Camargo —y en particular el impacto de Dacosta— ya se evidencia en su *Muro estructural* (1965-67), un relieve monocromático de concreto que cubría por completo una de las paredes del Palacio Itamaraty en Brasilia. La nueva capital había surgido unos años antes en un momento de gran optimismo de desarrollo, ideológicamente aliado con el constructivismo brasileño. Sin embargo, el *Muro* de Camargo carece de verdadero rigor constructivista —cubos (o módulos) de dimensiones diferentes se encuentran posicionados en ángulos sutiles en relación con un plano fijo, algunos sobresaliendo y otros retrocediendo. Dada la diversidad de sus dimensiones y la variedad de combinaciones, es difícil encontrar un patrón (si es que existe) aquí, a pesar de una organización obviamente rítmica. Así como en sus obras posteriores, la blancura y el material unifican la superficie.

Las investigaciones que llevaron al *Muro estructural* de Camargo inspiraron sus relieves de madera, que componen una fase de sumo interés en su obra, en gran parte porque revelan su método de producción. En *Relieve 243* (1969), unos cilindros cortados con ángulos oblicuos están combinados para enfrentarse en direcciones diferentes: una sobrepoblación de estas formas ocupa aproximadamente una tercera parte de la superficie, mientras que el resto queda

(5) Mário Pedrosa, *Mira Schendel* (São Paulo: Galeria São Luiz, 1963).

(6) Ronaldo Brito, *Sergio Camargo* (São Paulo: Cosac & Naify, 2000), 7.

plano. La disposición de estos elementos planos y cilíndricos parece indicar que la obra *revela* su parte interior: su estructura de carácter orgánico en contraste con la superficie plana absolutamente homogénea. Y, mientras que la limpieza formal de la zona plana evoca una estética minimalista, la zona acumulativa y excesiva poblada por los cilindros más orgánicos podría alinearse con las acumulaciones de Arman de los años sesenta (ver, por ejemplo, *Miaudulation de friture*, 1962, Centre Pompidou).

En parte, la intención era que la distribución de los cilindros pareciera casi casual: la variedad de posibilidades es resultado de la fascinación del artista con repetir los módulos y colocarlos en direcciones diversas, lo cual llevó a una "combinación de orden y desorden" como lo señaló el crítico Ronaldo Brito.⁶ Además, los cilindros proyectan sus sombras sobre el plano, creando un efecto visual inesperado. En los años sesenta, esto causó que se interpretaran a los relieves de Camargo en Europa como arte cinético, y su trabajo por ende fue incluido en una variedad de exposiciones dedicadas a ese movimiento, incluyendo algunas promocionadas por la Galerie Denise René en París. Camargo, sin embargo, rechazaba esta categorización, argumentando que su proceso buscaba abordar el tiempo y no el movimiento.

Brito se refirió elegantemente al método de Camargo como "aventuras combinatorias", una articulación flexible de módulos con el fin de lograr una unidad global. Los efectos de los relieves, simultáneamente geométricos y líricos, están enfatizados por la asociación entre la textura de madera y la pintura blanca que sugiere la condición eterna de la escultura clásica y neoclásica. Camargo mismo explicó el papel que juega la blancura en términos de su objetivo de "abolir el espectro de la materia. La riqueza de la madera siempre resulta muy expresiva e inhibiría la apariencia de lo que quiero revelar en mi trabajo: el problema de estructura".⁷

Sin embargo, los tonos naturales marrones de la madera y las vetas expresivas son evidentes en una obra sin título de la Colección Pérez Simón (1973), en la cual cilindros de diámetros diferentes, colocados en varios ángulos pero más o menos delimitados por una base blanca plana, contrastan con —o están encuadrados por— una tabla rugosa sin pulir. Las contradicciones u oposiciones que el artista

(7) Citado en *Sergio Camargo* (São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1980), s.p.

maneja son aún más evidentes aquí: "orden y desorden", formal y orgánico, geométrico y lírico. Aquí y allá los cilindros sobresalen de los límites del plano blanco, como si estuviesen esparciéndose como una especie de proliferación.

En los años setenta, Camargo reemplazó la pintura blanca de los relieves con la presencia poderosa y simbólica del igualmente cegador mármol de Carrara. En *Columna* (1973), la esbelta forma piramidal está rebanada y desplazada de forma horizontal, transmitiendo la sensación de ausencia, de una parte faltante de la totalidad de la forma. La obra es una de varias de este período que alude a la *Columna infinita* (1937) de Brancusi, en el cual varios módulos están apilados en orden ascendiente, sustituyendo la presencia formal de Laurens en obras anteriores. En *Homenaje a Brancusi* (1964-72), exhibida en la Bienal de Venecia de 1966, la secuencia está compuesta de elementos similares, aunque en este caso insinuando una discontinuidad impredecible.

En otra composición vertical, una obra sin título también de 1973 que actualmente se encuentra en el Museo Tamayo, la asimetría de los bloques, así como su orientación en diagonal, crean un balance complicado. En esta obra en particular, Camargo empleó lo que había aprendido de sus relieves combinatorios-constructivos anteriores para crear una única forma sencilla y clara. Sin embargo, las proporciones desiguales nos recuerdan que nos encontramos una vez más en un universo impredecible. En la más baja *Estructura 460* (1978), los pesados bloques están torcidos y se inclinan, perturbando al espectador más que calmándolo: unos vacíos oscuros nos permiten ver el interior de la pieza, mientras que al mismo tiempo es evidente que es imposible llenarlos. La experiencia combinatoria está recreada en las obras de esta serie. No obstante, ahora está asociada con el uso de inclinaciones que realzan los efectos de la luz cuando ésta cae sobre los planos.

En los años ochenta, el mármol negro belga sustituye al mármol blanco en formas largas y angostas que parecen haber sido estiradas, llevando al límite la resistencia del material al hacer cortes extremos. El resultado son piezas extrañas y aisladas que mantienen un sentido lírico al mismo tiempo que imponen una presencia sólida y determinada.

La versión peculiar del constructivismo que se evidencia en los relieves de madera y las esculturas de mármol de Camargo, asociada en particular con la experiencia subjetiva, parece confirmar la idea de Oiticica que los artistas constructivistas son aquellos "que encuentran

nuevas relaciones estructurales en la pintura (el color) y en la escultura, y abren nuevos caminos de espacio y tiempo que añaden una nueva percepción y cambian la forma en la cual uno ve y siente —son aquellos que abren nuevos caminos en la sensibilidad contemporánea—. ⁸ Pero para Camargo el constructivismo se trataba de algo más: en una entrevista que dio en México al momento de su exposición en el Museo de Arte Moderno, sostuvo que sus obras también eran "objeto[s]-soporte[s] de transferencia emocional más allá de la especulación puramente visual". ⁹ En efecto, su obra reta las lecturas fáciles y recuerda la complejidad y el ingenio del constructivismo brasileño, aún después de su auge en los años cincuenta.

(8) Hélio Oiticica, "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade", en *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), 54-59.

(9) "El arte es como una pesquisa, dice Camargo." Archivo del Museo Tamayo.

Segundo o autor, a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Camargo afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação.

Camargo afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação. Ele afirma que a escultura é uma forma de expressão que se desenvolve a partir da observação e da experimentação.

Bibliografia

Amaral, Aracy, et al. *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA, 1998.

Brett, Guy. *Sergio Camargo. Luz e Sombra*. São Paulo: Arauco, 2007.

Brito, Ronaldo. *Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Camargo, Sergio, et al. *Sergio Camargo*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1980.

Camargo, Sergio. *Construção*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1997.

_____. *Sergio Camargo. Percorso escultórico*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2012.



Sin título, 1973
Mármol tallado
151.5 x 28.2 cm
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Relieve 243, 1969
Madera pintada
155 x 104.5 cm
Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Sin título, 1960
Madera pintada
39.2 x 30.5 x 10 cm
Colección Pérez Simón, México



Estructura 460, 1978

Mármol tallado

136.7 x 70 x 58.8 cm

Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta

Arcângelo Iannelli

(São Paulo, Brasil, 1922 – 2009)

Ana Cândida de Avelar

En la obra *Rectángulos superpuestos* (1976) de Arcângelo Iannelli, la luz parece emanar de detrás de los rectángulos blancos diáfanos parcialmente superpuestos que llenan el centro de la composición. Las formas brillantes y traslúcidas sobresalen de un fondo de tonos grises cálidos más oscuros y parecen flotar por encima de ellos.¹ *Rectángulos superpuestos* es un ejemplo significativo de las pinturas de Iannelli de los años setenta, el periodo más importante de la obra del artista radicado en São Paulo y lo que le valió el reconocimiento de la crítica. En obras a gran escala de témpera sobre tela, el artista utilizó un vocabulario de formas geométricas —el rectángulo blanco siendo un elemento permanente— que superpone y yuxtapone en composiciones simultáneamente densas y luminosas.

Cuando el crítico Juan Acha escribió sobre esta fase de la obra de Iannelli, su interés era explicar su aparentemente tardía abstracción geométrica anacrónica y defendió su especificidad: "Claro que los geometrismos ya existían. Pero por razones muy diferentes".² Estas razones diferentes siguen siendo vagamente articuladas en los escritos sobre Iannelli, pero como ha argumentado el historiador de arte Tadeu Chiarelli, los críticos como Acha buscaban pintar al artista como un ícono de la consolidación del arte abstracto en Brasil, independiente de los grupos artísticos reinantes de los años cincuenta y sesenta, pero sujeto al mismo alejamiento de la figuración para encaminarse hacia la abstracción no-objetiva después de la Segunda Guerra Mundial.

En el contexto de la primera exposición individual del artista en 1978, Paulo Mendes de Almeida hasta llegó a emplear la frase "de lo figurativo a lo abstracto" —título original de la polémica exposición de arte abstracto organizada por el crítico belga Léon Degand en São Paulo en 1949— refiriéndose de forma apropiada a la trayectoria de Iannelli y del arte brasileño de posguerra en general.³ Sin embargo, esta interpretación deja de lado la más amplia red internacional de la cual

(1) Quisiera agradecer a João Bandeira y Adele Nelson cuyos generosos comentarios ayudaron a dar forma a la versión final de este ensayo.

(2) Juan Acha, "A sensibilidade cromática de Iannelli", en *Iannelli* (São Paulo: Via Imprensa, 2004), 204.

(3) Ver Paulo Mendes de Almeida, et al., *Iannelli. Do figurativo ao abstrato* (São

Iannelli formaba parte —evidenciada por la presencia de cuadros del artista en las colecciones del Museo de Arte Moderno y de FEMSA—, así como la distancia crítica entre sus obras y las de los artistas concretos y neoconcretos como Waldemar Cordeiro y Hélio Oiticica.

Iannelli se volvió artista abstracto durante la primera mitad de los años sesenta, aunque su obra figurativa frecuentemente privilegiaba la geometría en sus soluciones formales. Durante los años treinta y cuarenta pintó paisajes, naturalezas muertas y retratos, acorde con el "regreso al orden" y su empleo selectivo de estrategias formales modernistas y vanguardistas, incluyendo el uso del lenguaje volumétrico de Cézanne, dentro de un marco firmemente realista. Ya para mediados de los años cincuenta, Iannelli se inspira en la obra de Lasar Segall, uno de los vanguardistas brasileños destacados que fue elogiado en una exposición retrospectiva en el Museo de Arte de São Paulo en 1951 y en su participación en 1955 y en 1958 en las Bienales de São Paulo y de Venecia. De Segall, Iannelli retoma la atención a la verticalidad y la pintura tonal.⁴ Iannelli también se inspira en la obra de José Pancetti, sobre todo en la forma en la cual Pancetti da un carácter geométrico a sus retratos y paisajes aparentemente simples. La obra de Iannelli se volvió cada vez menos figurativa y, a partir de los años sesenta, en sus composiciones fue dejando de lado los volúmenes sólidos y compactos que habían servido de armazón de su obra.

Durante la década de los sesenta, el estilo de Iannelli se encontraba en un término medio entre la geometría y el lirismo. El artista aplicaba capas espesas de pintura y delineaba sus formas a mano alzada, como en *Três formas* (1962, Pinacoteca do Estado). Ya para los años setenta, el artista había asumido lo que a primera vista parecía ser una estética concreta, aunque sin unirse a ningún grupo, firmar ningún manifiesto ni seguir los "mandamientos" del arte concreto europeo —estrategias vanguardistas comunes entre los concretistas brasileños en los años cincuenta y principios de los sesenta.⁵

Paulo: [s. n.], 1978) y *Do Figurativismo ao Abstracionismo* (São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949).

(4) Tadeu Chiarelli, "Arcangelo Iannelli e seu tempo: um outro ponto de vista", en *Um Modernismo que veio depois – arte no Brasil primeira metade do século XX* (São Paulo: Alameda, 2012), 270.

(5) Los artistas concretos y neoconcretos se organizaban en grupos y producían manifiestos; el *Manifiesto neoconcreto*, publicado en el *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* en 1959, en Rio de Janeiro, se oponía al *Manifiesto ruptura*, elaborado en 1952 por el grupo concreto radicado en São Paulo. Los artistas neoconcretos le atribuían mayor importancia a la intuición como parte del proceso

La distancia entre la forma de abstracción geométrica de Ianelli y el concretismo es reconocida, aunque no adecuadamente analizada, cuando los críticos evocan a Alfredo Volpi como principal interlocutor de Ianelli a principios de los años setenta.⁶ Volpi era un pintor de ascendencia italiana que había estudiado en una escuela de artes y oficios para niños en São Paulo, la cual ofrecía a los inmigrantes clases de pintura, carpintería, metalistería, entre otras técnicas. En los años cincuenta, fue aclamado por los movimientos concretos de Brasil por su lenguaje constructivista obtenido por medios empíricos y por la libertad en cuanto a la geometría y al color. Volpi fue invitado a participar en la Primera Exposición Nacional de Arte Concreto, que se llevó a cabo en 1956 en São Paulo y al año siguiente en Río de Janeiro. Su geometría imprecisa y el uso de témpera como su medio principal fueron adoptados por Ianelli en composiciones geométricas ejecutadas con tonos tenues.

En *Sinfonía en gris y azul* (1976) y *Superposición de cuadros I* (1977) encontramos una evocación del encuentro que tuvo el artista con Volpi en la tensión entre lo luminoso y lo mate en la técnica de témpera; se nota la sensación de la mano del artista a pesar del lenguaje geométrico contenido (aunque la geometría de Ianelli es un poco más controlada en estos casos). El recurrente rectángulo blanco traslúcido se sobrepone a y es superpuesto por planos de tonos azules, morados, cafés y rojos apagados. El artista emula y duplica el formato del cuadro mismo, pero los rectángulos internos nunca se ven rígidos: más bien evidencian sutilmente la mano del artista. En *Sinfonía*, el rectángulo blanco parece estar deslizándose hacia los límites inferiores del cuadro, mientras que en *Superposición* el mismo elemento está fijado por el cuadrado azul y negro del lado izquierdo, y por el contorno que ha sido delineado completando el rectángulo café en un plano subyacente.

Si los títulos de *Ruptura* y *Ruptura de las formas* (ambos de 1976) tenían que ser interpretados como comentarios sobre el arte concreto, podrían referirse al grupo del mismo nombre de Waldemar

artístico, oponiéndose a la idea de los artistas concretos quienes consideraban la obra de arte el resultado de un proceso racional y controlado entendido como un proyecto y un posible prototipo industrial. Ver Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo: Cosac & Naify, 1999); y el más reciente Sérgio Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979* (Cambridge: MIT Press, 2013).

(6) El ensayo de Tadeu Chiarelli señala el diálogo entre Ianelli y Volpi. Se puede encontrar el mismo punto de vista en Alberto Beuttenmüller, *Volpi, Ianelli, Aldir: 3 Coloristas* (São Paulo: Grupo IOB, 1989). Sin embargo, la obra de Ianelli aún queda a la espera de una investigación académica más profunda.

Cordeiro, que reconocía una especie de arte racional concebido como una construcción y no como una forma de expresión. El Grupo Ruptura estudiaba el movimiento, el espacio y el tiempo, trabajando con formas geométricas y guiado por postulados de la Gestalt. La obra de Cordeiro *Contradição Espacial* (Contradicción espacial, 1958; colección de la familia Cordeiro) muestra esta concepción de la obra de arte al crear un sentido ambiguo de la figura y del fondo, donde los rectángulos negros oscilan hacia adelante y hacia atrás entre rayas grises organizadas en diagonal.

Mientras que en *Sinfonía* se observa un proceso de superposición, en *Ruptura de las formas* la transparencia no es el tema principal del pintor. La expectativa de una secuencia ordenada y modular es perturbada por rectángulos blancos inestables que por estar levemente inclinados parecen moverse. Un rojo opaco y terroso sirve de fondo y es visible en la mitad superior izquierda de la composición, mientras que en la mitad inferior derecha el fondo más oscuro apenas es visible detrás de otro rectángulo blanco que parece estar alejando del espacio pictórico. El movimiento tenue de los elementos sugiere que los rectángulos podrían embonar formando una composición organizada y se asemeja a *Metaesquemas* de Hélio Oiticica de los años cincuenta. En *Ruptura*, el artista también juega con las superficies: los rectángulos rojos centrales dan la impresión de estar desdoblándose y, a través de este movimiento, proyectan una sombra sobre el plano beige. Además, el fondo oscuro contribuye a la proyección visual de otros planos.

Mientras que las formas de Cordeiro son series y presentan contornos perfectamente derechos como en una imagen producida mecánicamente (el artista consideraba sus obras como posibles prototipos para la industria gráfica e incorporaba pintura de esmalte como un material coherente con este fin), los *Metaesquemas* de Oiticica están compuestos de formas irregulares, organizadas en una cuadrícula con contornos a mano alzada que parecen moverse y flotar como si fueran ligeras. Sin embargo, ninguno de estos arreglos coincide con los rectángulos sobrepuestos y encajados de Ianelli.

Debido a su efecto evanescente —creado por la transparencia de las muchas capas de pintura— los cuadros de Ianelli de los años setenta han sido comparados con las obras más famosas de Mark Rothko.⁷

(7) Aracy Amaral, "Apresentação", en Paulo Mendes Almeida, *Ianelli. Do figurativo ao abstrato* (São Paulo: Laborgraf, 1978), 7.

Al mismo tiempo, la adhesión supuestamente "tardía" de Ianelli a la geometría creó tensión con las narrativas del arte lineal.⁸ En efecto, su uso de la geometría y de pintura diluida en los años setenta revela los intercambios que tuvo con artistas concretos y neoconcretos de las décadas anteriores, así como con la obra de Josef Albers y Barnett Newman. Según Chiarelli, esta amplia gama de encuentros formales internacionalizó el estilo de Ianelli.⁹

Esto indica que, además de reconocer la criticidad de la adopción de Ianelli de la abstracción geométrica, debemos entender su obra en un contexto más amplio e internacional. Se ha citado a Albers y Newman como paralelos a los cuadros de Ianelli en cuanto al uso de la abstracción geométrica como instrumento para la exploración del color. Sin embargo, ni el lenguaje matemático de Albers ni las superficies planas y un poco homogéneas de Newman coinciden con la gestualidad contenida pero presente de Ianelli, que revela la mano del pintor para demostrar la importancia continua de las habilidades tradicionales.

Las activas investigaciones de Ianelli sobre el color —sus tonalidades, su comportamiento al lado de otros— también están registradas en un sinnúmero de pasteles que median su proceso pictórico e integran su impresionante archivo personal. Hasta la muerte del artista en 2009, su estudio ocupaba doce casas en el centro de São Paulo. Revelando el proceso obsesivo de trabajo del artista y su control sobre la producción, cada una de las casas era o bien un taller, un museo o una bodega para almacenar obras hechas con alguno de los materiales que exploraba, como en el sótano de un museo. Por lo tanto, el proceso artístico de Ianelli funcionaba casi como una línea de producción industrial (había asistentes involucrados en cada paso del proceso) que empezaba cada vez que investigaba un color hasta agotar sus posibilidades: desde los pasteles hasta la pintura, pasando por la serigrafía y los grabados. Esta producción altamente organizada y sistemática muestra la forma en la cual la obra de Ianelli, aunque con una aparente subjetividad relacionada con su efecto atmosférico, en realidad es más cercana a un *modus operandi* común entre los artistas concretos. Sus pinturas fueron igual de concebidas que creadas, se llevaron a cabo numerosos estudios de color antes de pasar a

(8) Conocido por lo refinado y sociable que era, Ianelli estaba vinculado con varios grupos artísticos dentro y fuera de Brasil, al mismo tiempo que compartía ideas con diversos críticos e intelectuales. Su presencia en varios salones también garantizaba que se prestara atención a su producción en Brasil como en el extranjero.

(9) Chiarelli, 276.

la tela y la producción fue organizada en series que exploraban las relaciones de color con cambios formales sutiles.

La producción altamente sistematizada de Ianelli y sus múltiples despliegues contradicen la postura que mantenía de creador solitario. Sin embargo, también demuestra que es un *fabbro*, un artesano especializado que dirigió una especie de taller renacentista que respondía a las exigencias de su situación. En cualquier caso, la obra de Ianelli requiere de una revisión académica que tome en cuenta sus muchos niveles de interpretación —formal, material y hasta conceptual— y que también tendría como objetivo realizar una más amplia revisión del arte abstracto en Brasil, examinando a artistas que trabajaron al margen del debate entre los concretos y neoconcretos que por mucho tiempo han dominado los relatos históricos.

...a obra de Ianelli é uma busca constante por novas formas de expressão, sempre em diálogo com a tradição e a contemporaneidade. Seu trabalho é marcado por uma linguagem visual única, que combina elementos geométricos e orgânicos, criando composições ricas em detalhes e profundidade. A obra de Ianelli é uma verdadeira jornada pelo mundo da arte, explorando as possibilidades da cor, da forma e da luz. Seu legado é uma contribuição valiosa para a história da arte brasileira, inspirando gerações de artistas e críticos. A obra de Ianelli é uma verdadeira obra-prima, que merece ser conhecida e apreciada por todos os amantes da arte.

Bibliografia

Almeida, Paulo Mendes de. *Ianelli: do figurativo ao abstrato*. São Paulo: Laborgraf, 1978.

Chiarelli, Tadeu. "Arcângelo Ianelli e seu tempo: um outro ponto de vista". *Um Modernismo que veio depois – arte no Brasil primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.

Ianelli, Arcângelo. *Ianelli*. [S.l.]: Via Imprensa, c.2004.

Moraes, Frederico. *Ianelli: forma e cor*. São Paulo: [s.n.], 1984.



Rectángulos superpuestos, 1976

Temple sobre tela

180 x 130 cm

Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Ruptura de las formas, 1976

Temple sobre tela

130 x 179.9 cm

Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Ruptura, 1976

Temple sobre tela

180 x 129.5 cm

Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Sinfonía en gris y azul, 1976

Temple sobre tela

180 x 130 cm

Colección Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Superposición de cuadros I, 1977

Temple sobre tela

180 x 129.5 cm

Colección FEMSA

Wifredo Lam

(Sagua la Grande, Cuba, 1902 — París, Francia, 1982)

Maria Clara Bernal

Existe un dibujo hecho por el pintor cubano Wifredo Lam que pese a la importancia de su contenido es poco conocido. En esa obra, realizada alrededor de 1943, una mujer desnuda con pelo de maleza observa su reflejo en un espejo de mano. La imagen que le devuelve el espejo es inquietante porque no es su tez lo que ve sino su alma: al espejo se asoma una de las figuras sincréticas que Lam empezaría a trabajar con intensidad durante los primeros años de la década de los cuarenta y que lo acompañaría hasta el final de sus días.

En 1941, de regreso de Francia a su isla natal, Wifredo Lam tuvo una serie de encuentros que reafirmaron su atracción por lo que él denominaba "la cosa negra", y que se refería a una serie de intereses que varían desde el primitivismo propio de la vanguardia europea, pasando por la cultura afrocubana e incluso la lucha por los derechos de la población afro-descendiente que adelantaba el poeta y político martinico Aimé Césaire en el Caribe en la década de los años cuarenta. A bordo del *Capitain Paul Lemerle*, embarcación que compartió con André Breton y Claude Lévi-Strauss, entre otros intelectuales y artistas, Lam llevaba en su maleta varias máscaras y otros artefactos de África y Oceanía que había adquirido en sus paseos por los mercados de pulgas en París.

Atrás quedaban sus vivencias europeas, un período de crecimiento y retos tanto a nivel personal como artístico. Mientras estaba en Cuenca, España, pintó *Paisaje de Las Ventas* (1926), hoy en la Colección Pérez Simón. En esta escena, una carreta cargada de barriles de vino se acerca a la taberna de un pueblo iluminado con la luz rojiza del atardecer. La obra que resulta atípica responde a una época de dificultades económicas para el pintor; en ese período se dedicaba a la pintura de escenas campesinas, en parte para vender a los turistas. Aunque *Paisaje de Las Ventas* pertenece a esta producción, ya revela el impacto de un lenguaje compuesto entre la pintura afrocubana —que apareció en la isla en los años veinte con figuras como Víctor Manuel o Carlos Enríquez— y los lenguajes de la vanguardia europea.

En Francia, Lam se unió de forma activa a los intereses de la vanguardia; allí produjo obra experimentando con varios estilos,

desde las aproximaciones académicas y tradicionales de estudio hasta obras que explorarían el lenguaje de Henri Matisse, el cubismo o el surrealismo. Su accidentada salida de Europa a causa de la invasión nazi y su llegada a Cuba vía Martinica y Santo Domingo le revelaron tanto prácticas culturales como situaciones políticas que no podía ignorar. El viaje que empezó cuando dejó su casa en Sagua la Grande, pasando por Madrid, París, Nueva York, Haití y México,¹ entre otros lugares, lo consolidaría como artista plenamente moderno sustentado no en un determinismo genético —la mezcla de lo chino, lo blanco y lo negro que ha sido alegado como su fuente de inspiración—, sino en su tránsito entre diferentes concepciones de mundo.

En sus pinturas de los años cuarenta y cincuenta, Lam estabilizó y representó el proceso dinámico de la mezcla cultural en el Caribe, pero también dio cuenta de los múltiples encuentros que hubo entonces a raíz de los exilios y migraciones generados por la Segunda Guerra Mundial. En estas obras es visible una metamorfosis permanente en los personajes que están siempre en proceso de transformación.

Lam residió en Cuba de 1942 a 1952, y la obra que realizó allí está marcada por las investigaciones del antropólogo cubano Fernando Ortiz y la etnógrafa Lydia Cabrera, entre otros intelectuales a quienes conoció cuando retornó a la isla.² Aunque su trabajo no era antropológico en sí mismo, Lam buscaba encontrar un lenguaje visual para expresar las mezclas al interior de Cuba: "Claramente lo único que me quedaba en aquel momento era mi viejo anhelo de integrar en la pintura toda la transculturación que había tenido lugar en Cuba entre aborígenes, españoles, africanos, chinos, inmigrantes franceses, piratas y todos los elementos que formaran el Caribe. Yo reivindicaba para mí todo ese pasado".³

Esto se sumaba al bagaje que Lam traía de su tiempo de formación en Europa; por ejemplo, el colorido sombrío le viene de su búsqueda por la representación de un misterio, pero también de sus

(1) En 1946 participó en la *Exposición de pintura cubana moderna* en el Palacio de Bellas Artes; después visitó México entre 1955 y 1957.

(2) En *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (La Habana: Jesús Montero, 1940), Ortiz abordaba el tema del contacto cultural en la consolidación de la cultura cubana. Por su parte, Cabrera introdujo a Lam a las ceremonias y prácticas afrocubanas que ella estaba estudiando. Sus estudios fueron en gran parte la inspiración para los títulos de las obras que Lam produjo en este período.

(3) Fernando Ortiz, *Visiones sobre Lam* (La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2002), s.p.

largos paseos por el Museo del Prado en donde admiraba la pintura del Bosco y Brueghel.⁴ También estaban presentes algunos nuevos vínculos, como la conversación intensa y fructífera que empezaría en esta época con Asger Jorn y el grupo CoBrA, así como las preocupaciones políticas que habían despertado en sus diálogos con Aimé Césaire.⁵

La mujer caballo (1949) es una de las múltiples apariciones de esta figura que tendría lugar en la obra de Lam entre 1947 y la década de 1960, época en que abandona progresivamente Cuba para reanudar sus vínculos con Europa y Estados Unidos. Junto con *Je sui* (Yo soy, 1949; colección particular) o *Zambezia*, *Zambezia* (1950; Guggenheim Museum, Nueva York), esta representación es fruto de un maridaje extraño entre la escultura de África occidental, las prácticas espirituales afrocubanas y la obra de Pablo Picasso y Max Ernst. Sus antecedentes se remontan a los grabados producidos por Lam para ilustrar el libro *Fata Morgana* (1941) de André Breton, realizados en Marsella antes de su salida de Europa y cuya producción fue truncada por la censura. Es una figura que se transformará en símbolo de muchas cosas con el pasar de los años. Luc Zangrie, por ejemplo, utilizaría *La mujer caballo* como ilustración de su texto "Pour un nouveau totemisme" publicado en el último número de la revista *CoBRA* en donde hace un llamado a una poesía de la resistencia, a una vuelta a la exaltación de la humanidad y un rechazo a la civilización.

En *La mujer caballo* la figura es una síntesis entre el orisha (una deidad de la religión Yoruba) y la persona poseída, con rasgos femeninos y masculinos en un fondo indeterminado. En ella se presentan aspectos de la cosmología afrocubana como los cuernos dobles —uno blanco y uno negro— del orisha llamado Oya, sobre una cabeza altamente estilizada sin ojos, con crin de caballo y un mentón con barba. La figura, mitad inmersa en las sombras, está representada con una torsión casi egipcia: mientras la cabeza, el torso y los glúteos parecen estar de perfil, los brazos y hombros se representan de frente.

Incombustible (1950) pertenece a una etapa en la obra de Lam en que las escenas son depuradas, con pocos símbolos que flotan

(4) Con respecto a las fuentes de Lam, Fernando Ortiz argumenta que Lam no está tan cercano a las prácticas afrocubanas como se ha querido creer: "Lam puede evocar a veces ciertos detalles objetivos de litúrgica africanidad, pero sólo como escalones claros que pone el artista para facilitar la bajada subjetiva a los antros más sombríos del pensamiento", lo que pone su obra de vuelta en un diálogo con el surrealismo. Ortiz, s.p.

(5) Entre 1945 y 1946, Lam coincidió en Haití no sólo con Césaire sino también con André Breton y Pierre Mabille.

en espacios atravesados por vegetación altamente geometrizada. El formato horizontal de la pintura es también característico de esta época: el artista deja el hieratismo de las figuras tótem para explorar un oscilar lateral que llena las composiciones de dinamismo y vida. En esta escena casi monocromática, la figura en el fondo parece venir de otra dimensión; es una especie de árbol-espíritu con símbolos romboides del Abakuá (una sociedad secreta masculina en Cuba, fundada en el siglo XIX por esclavos y cimarrones) haciendo alusión a los ciclos de la vida. El espíritu emerge de la oscuridad portando en brazos un personaje de doble cabeza acostado sobre una bandeja.

Ya en 1952, Lam establece residencia permanente en París, y su producción deja de ser reflejo de una vivencia cotidiana, de su jardín en Marianao o sus visitas a las ceremonias de santería. Sus personajes vienen a él más desde la memoria y la nostalgia; son figuras inacabadas y desarraigadas de un paisaje específico. Lam se encuentra en otro momento de desplazamiento en su vida: a mediados de la década de los años cincuenta, París le resulta claustrofóbico y empieza a buscar nuevos horizontes en Italia y Suecia.

Cuando no duermo, yo sueño (1955) puede ser entendido como una representación de los sentimientos que despertó en él esta transición. Lowery Sims afirma que esta obra es cercana a una vivencia durante la infancia de Lam al ver un murciélago atrapado en su habitación, pues se trata de una figura yacente bajo la sombra de una imagen alada.⁶ En efecto, *Cuando no duermo, yo sueño* muestra una figura acostada cuya mano ha sido reemplazada por un casco animal; de su torso parece desprenderse una máscara con cuernos que surge de la oscuridad. El contraste entre oscuridad y luz lo acerca a la *La mujer caballo* pues en los dos casos el cuerpo está en la luz mientras que el rostro se revela tan sólo momentáneamente emergiendo de la oscuridad. Como sucede en el dibujo de la mujer mirándose en el espejo, el personaje central está siempre en proceso de devenir algo más, un ser indescriptible vinculado a la propia vida del pintor que ni siquiera el propio Lam pudo definir con exactitud.

(6) Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982* (Austin: University of Texas Press, 2002), 98.

Wifredo Lam's work is characterized by a unique blend of Surrealism and Cubism, drawing heavily from his Caribbean roots and the African art he encountered during his travels. His paintings often depict complex, dreamlike scenes with a strong sense of rhythm and form. The use of bold, dark lines and a rich, earthy color palette is a hallmark of his style. In this particular work, the dense, layered composition suggests a bustling, perhaps mythical, urban landscape. The figures and structures are rendered with a sense of volume and weight, creating a powerful, almost monumental effect. The overall mood is one of mystery and intrigue, inviting the viewer to explore the hidden narratives within the scene.

Bibliografía

- Bernal, María Clara. *Más allá de lo real maravilloso. El Surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006.
- Ortiz, Fernando. *Visiones sobre Lam*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2002.
- Sims, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Wifredo Lam and His Contemporaries, 1938-1952*. Nueva York: The Studio Museum in Harlem, 1992.



Paisaje de Las Ventas, 1926
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Colección Pérez Simón, México



La mujer caballo, 1949
 Temple sobre tela
 126 x 101 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Cuando no duermo, yo sueño, 1955
 Óleo sobre tela
 148 x 216.5 cm
 Colección FEMSA



Incombustible, 1950

Óleo sobre tela

90.2 x 109.2 cm

Colección Pérez Simón, México

Julio Le Parc

(Mendoza, Argentina - 1928)

Cristina Rossi

Julio Le Parc comenzó su formación artística en 1943 en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" pero la interrumpió en 1947, sólo para volver a tomarla en 1954. Este período dejó una huella indeleble en Le Parc porque, por un lado, la etapa crítica del final del gobierno de Juan Domingo Perón —que sería derrocado en septiembre de 1955— incitaba a tomar posición política y, por otro lado, los estudiantes estaban disconformes con la situación en la que se encontraba el sistema de educación artística. En este marco, el 3 de octubre de 1955 los alumnos realizaron una "toma" de las tres escuelas de bellas artes, en la que Le Parc tuvo una destacada actuación que, además, fue el primer eslabón de la larga cadena de acciones de su activismo político.¹

Si bien los reclamos a las autoridades se prolongaron hasta 1958, para no desaprovechar el período de aprendizaje, los alumnos convocaron a algunos profesores —Leopoldo Torres Agüero, Héctor Cartier, Gregorio Vardanega, Víctor Magariños D., Fernando López Anaya y Aída Carballo— para dictar talleres libres, que estimularon la práctica de obras múltiples, los ejercicios de visión y el dibujo, así como el grabado experimental. También fue central (en particular para los interesados en los fenómenos de la percepción) la llegada de las propuestas ópticas de Victor Vasarely a Buenos Aires. En 1958, el Museo Nacional de Bellas Artes presentó una serie de sus pinturas en blanco y negro, con el auspicio de la galería Denise René de París. El impacto sobre los jóvenes estudiantes fue tal que muchos recuerdan haberla visitado repetidas veces y, después de verla, un grupo de amigos (entre los que estaban Le Parc, Francisco Sobrino, Hugo Demarco, Horacio García Rossi y Sergio Moyano) tomó la decisión de buscar alternativas para viajar y conocer directamente la escena parisina.

(1) Le Parc ocupaba la presidencia del Centro de Estudiantes de Bellas Artes y fue uno de los líderes del movimiento estudiantil. Ya en París y desde el GRAV formuló un tipo de propuesta que aspiraba a contribuir a la transformación social. Además, en los años sesenta mantuvo una posición política combativa y, en los setenta, se involucró en la resistencia a las dictaduras latinoamericanas y fue un activo participante en boicots y manifestaciones contra el sistema artístico internacional.

Le Parc accedió a una beca del gobierno francés y fue el primero de este grupo que salió, llegando a París en noviembre de 1958, donde pronto arribó Francisco Sobrino. Juntos frecuentaron los talleres tanto del húngaro Vasarely como del suizo Max Bill, profundizaron el estudio de la obra de Mondrian y Albers y conocieron las propuestas de otros jóvenes concretos europeos a través de un libro que el artista y diseñador Karl Gerstner acababa de publicar.²

Los resultados de estas primeras investigaciones les permitieron observar que los artistas europeos disponían las formas y los colores sobre la superficie con libertad y según criterios subjetivos. Por el contrario, a ellos les interesaba eliminar las trazas de la subjetividad dejadas por la realización manual, así como ajustar el trabajo a un sistema preconcebido. Al recordar que discutieron con Vasarely esta posibilidad de aplicar un método, Le Parc señaló: "Él lo encontraba legítimo pero reivindicaba para sí el derecho de intervenir (incluso sobre las tramas regulares) y producir cambios que manifestaran la personalidad creativa del artista."³

Desde 1959 Le Parc pintó secuencias a partir de formas geométricas simples en blanco y negro o en colores. Entre ellas realizó una serie de progresiones en blanco, negro y gris con variantes que partían de círculos y cuadrados, trabajados en gouaches sobre papel o en grandes formatos sobre tela, como es el caso de *Traslación circular*. Esta obra, que forma parte de la colección del Museo Tamayo, participó en 1975 en la exposición *Le Parc. Pinturas recientes*, realizada en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México. Se trata de una pintura que sólo repite un punto negro situado dentro de un cuadrado gris; sin embargo, la ubicación de este sencillo módulo sobre la tela varía según el sistema previamente concebido para activar la superficie, con el objetivo de provocar en la percepción del espectador el efecto de un movimiento circular.

La posibilidad de trabajar a partir de recursos mínimos para lograr una provocación de carácter lúdico ha sido una constante en la obra de Le Parc, tal como se puede observar en sus pinturas de diferentes períodos, especialmente en las series *Modulaciones* y *Alquimias*, en las que por medio de figuras geométricas simples sugiere volúmenes y una permanente acción lúdica.

(2) Allí conocieron la obra de Camille Graeser, Verena Loewensberg, Richard Lohse y algunos otros artistas concretos. Karl Gerstner, *Kalte Kunst? zum Standort der* (Teufen: Arthur Niggli, 1957).

(3) Julio Le Parc, "Surface. Un souvenir", en Jean-Louis Pradel, *Julio Le Parc* (Milán: Severini, 1995), 27-28 (traducción de la autora).

El trabajo sobre la regularidad de una trama fue crucial para la obra posterior de Le Parc: de hecho para él y sus compañeros fue una plataforma común desde la cual se lanzaron hacia las experiencias óptico-cinéticas. Años después, reflexionando acerca de su ingreso al cinetismo Le Parc señaló: "Llegué a la luz porque pintaba series de colores que daban una cantidad infinita de variaciones, cuando vi que pintarlas a todas podría tomarme unos doscientos años, entonces, empecé a pensar cómo podía evidenciar ese potencial de variaciones. Comencé a hacer unas pantallitas para multiplicar, puse los colores a los costados, los hacía dar vueltas y, entonces, me di cuenta que tenía que poner un poquito de luz. Y con el uso de esos materiales pensé que se podían hacer otras cosas, es decir, cada problemática se iba ampliando a otras."⁴

En el curso de estas investigaciones Le Parc realizó sus primeras exploraciones con el movimiento real, la multiplicación de imágenes, la transparencia, el color en el espacio y la luz. No fue el único interesado en esas experiencias porque desde julio de 1960 compartió y discutió esos intereses con el grupo de jóvenes europeos y argentinos que formó el Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV). En poco tiempo este Centre se transformó en el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), que comenzó a funcionar en un pequeño taller ubicado en el número 9 de la calle Beautreillis en París IV, donde presentaban sus obras y confrontaban las soluciones que cada uno encontraba a los problemas que estaba explorando.⁵

Su interés por trabajar sobre la sorpresa y los fenómenos de inestabilidad e inmaterialidad, lo llevó a realizar cajas con movimientos manuales que producían transformaciones de imágenes y colores, a indagar la incidencia de la luz indirecta y rasante, los destellos aleatorios, las tenues vibraciones y sus efectos sobre pantallas. Además, los integrantes del GRAV realizaron obras de carácter idéntico e intercambiable, en el marco de las ideas sobre la obra múltiple que suscribieron en octubre de 1966, donde manifestaron su interés por eliminar la noción de original mediante la multiplicación de obras abiertas y que pudieran reclamar una participación activa del espectador.

(4) Entrevista citada en Cristina Rossi, "El interior de una experiencia", en *Página 12, Cultura y Espectáculo*, Buenos Aires (29 julio 2014), 37.

(5) El CRAV estaba formado por los argentinos Demarco, García Miranda, García Rossi, Moyano, Sobrino y los europeos François Molnar, François Morellet, Nadine Servane, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. Cuando se conformó el GRAV los integrantes fueron solamente Le Parc, Sobrino, García Rossi, Molnar, Morellet, Stein e Yvaral.

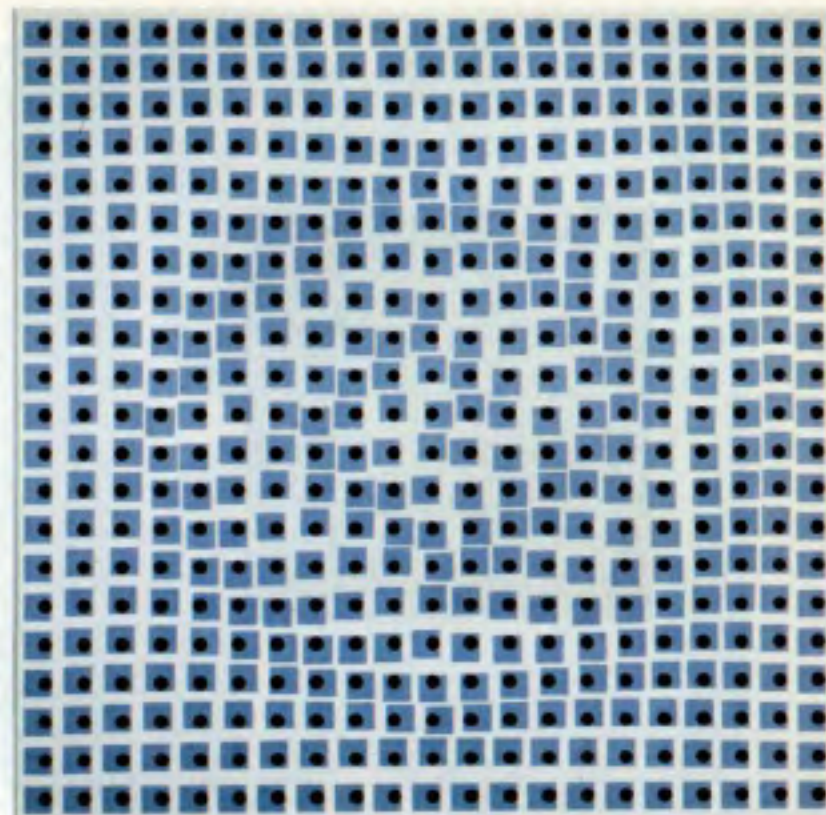
La colección del Museo Tamayo incluye dos ejemplos de obras múltiples de Le Parc. En *Luz continua, forma y contorsión*, dos bandas de acero inoxidable pulido, ubicadas en el centro de una caja de madera, reciben un movimiento mecánico y una luz rasante. Al activarse la obra, la superficie reflejante y flexible de acero genera contorsiones variables y, al mismo tiempo, los haces de luz provocan reflejos sobre la pantalla blanca de fondo. Paralelamente a estas experiencias, Le Parc trabajó algunos relieves que también partían de las progresiones pintadas en blanco, negro y gris. *Relieve 27* fue editada por la Galerie Denise René en 1970. En este caso, las secuencias y progresiones pintadas en 1959 guiaron sus experimentaciones hacia el empleo de una trama metálica reflejante que, además, le permitía multiplicar su producción.

No obstante la difusión de las cajas reflejantes, relieves o móviles, Le Parc nunca renunció al desarrollo de su obra pictórica. De hecho, pintó cada vez que sus búsquedas demandaron la superficie de la tela, como en la serie de ondas y volúmenes virtuales de finales de los sesenta y principios de los setenta. Esas obras surgieron a partir de sus investigaciones sobre la gama de catorce colores comenzadas en 1959, que también dio origen a la serie que en 1974 llamó la "larga marcha". Estas últimas obras presentan movimientos lineales enlazados y las telas se disponen en sala una a continuación de la otra para dar unidad a toda la serie. *Ondas 146 núm. 1* (1974) es una pintura de gran formato de esta línea de trabajos, exhibida en 1975 en las salas del Museo de Arte Moderno.

Desde su temprano activismo estudiantil, Le Parc comprendió que para aportar a la transformación social, el arte debía conseguir un cambio profundo en la mentalidad del individuo y en sus modos de relacionarse en la vida cotidiana. Construyó, entonces, una poética que optó por alejarse de la obra estable. Empleó todas las técnicas y materiales que se presentaban como adecuados para lograr que el espectador entrara en el juego de la obra, porque comprendió que para alcanzar una experiencia estética transformadora era preciso que el espectador se asumiera como protagonista del cambio.

Bibliografía

- Herrera, María José. *Real/Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Herzog, Hans Michael. *Le Parc Lumière. Obras cinéticas de Julio Le Parc*. Zürich: Daros-Latinoamérica AG, 2005.
- Leirner, Sheila. *Julio Le Parc. Luz e movimento*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.
- Le Parc, Julio, et al. *Julio Le Parc. Experiencias, 30 años, 1958-1988*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Artes Visuales, Secretaría de Cultura, 1988.
- Plante, Isabel. *Argentinos de París. Arte y viajes culturales en los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Pradel, Jean-Louis. *Julio Le Parc*. Milán: Severgini, 1995.
- Rossi, Cristina. "Julio Le Parc y el lugar de la resistencia", en *ICAA Document Project Working Papers*, núm. 2. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, mayo 2008, 43-49. Disponible en: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Rossi.ICAA%20Working%20Papers.pdf>>.
- _____. "Julio Le Parc y el movimiento estudiantil de 1955", en *Estampa II*. Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, 2013, 37-46. Disponible en: <<http://issuu.com/dngautumn/docs/estampa112/3>>.

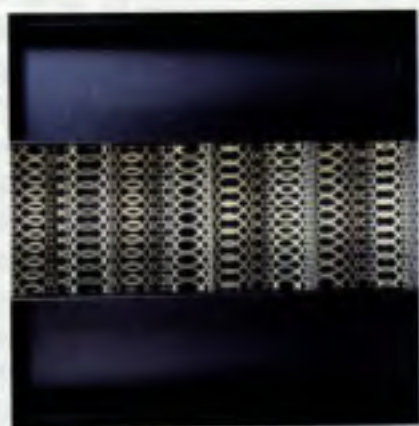


Traslación circular, 1959

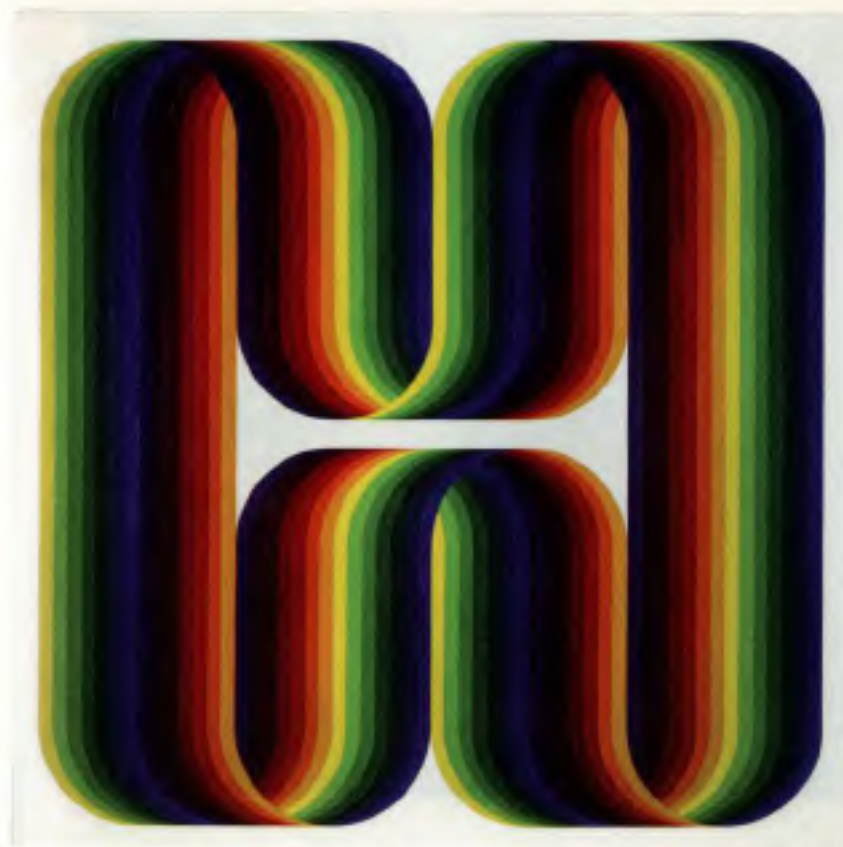
Acrílico sobre tela

200 x 200 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Relieve 27, 1970
 Plexiglás ensamblado, 25/200
 41.1 x 41.1 x 6.2 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Ondas 146 Núm. 1, 1974
 Acrílico sobre tela
 150 x 150 cm
 Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Luz continúa, forma y contorsión, 1966

Cinético en madera, 2/10

153 x 122.8 x 20 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta

Roberto Matta

(Santiago de Chile, 1911 – Lacio, Italia, 2002)

Denise Birkhofer

El apocalipsis de esta guerra causó estragos en el sistema emocional. Europa ardía desde hacía más de un año. En México, había presenciado bastante violencia de clases. El silencio entre el extranjero, el español y el indio era espeluznante, con los puñales desenfundados... ¿Cómo imaginarse el campo de batalla, no el físico, pero el que llevamos dentro: el miedo contra la valentía, la crítica y el odio, el recelo y la confianza? Un bombardeo interno.¹

Escrita en relación con *Years of Fear* (Años de miedo, 1941; Guggenheim Museum), la declaración anterior de Matta (nacido con el nombre de Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren) refleja muchas de las inquietudes que permean la obra del artista chileno. Profundamente afectado tanto por sus visitas a México en los años cuarenta como por la inestabilidad política de la Segunda Guerra Mundial, Matta buscó darle forma física a los mecanismos internos de la psique humana en pinturas y dibujos que denominó "morfologías psicológicas". También conocidas como *inscapes* ("paisajes interiores"), estas obras equiparan el espacio arquitectónico racional con el espacio mental, e introducen una ambigüedad inquietante a las composiciones de Matta al eliminar la perspectiva, la línea del horizonte u otras especificidades de lugar que pudieran servir para anclar sus formas orgánicas y geométricas flotantes.

Tras estudiar arquitectura en su natal Santiago de Chile, en 1933 Matta se mudó a París para trabajar en el estudio de Le Corbusier. En sus viajes por Europa entre 1936 y 1939, el itinerante Matta estableció contacto con muchos artistas y personajes culturales influyentes de la época, incluyendo a Salvador Dalí y Federico García Lorca, así como con figuras notables de la Bauhaus como Walter Gropius y László Moholy-Nagy y con los surrealistas franceses Marcel Duchamp y André Breton. Impresionado con los dibujos de Matta, Breton invitó al joven artista a que se uniera a su grupo en 1937 e incluyó obra suya en la Exposición

(1) Germana Ferrara, ed., *Entretiens morphologiques: Notebook No. 1, 1936-1944* (Londres: Sistan Ltd., 1987), 111.

Internacional del Surrealismo de 1938. Matta también contribuyó a un número de la publicación surrealista *Minotaure* de 1938 con el artículo "Matemática sensible—arquitectura del tiempo", en el cual exponía su creencia en que la arquitectura no euclidiana tiene el poder de ejercer un efecto psicológico en los habitantes humanos, proporcionando tranquilidad y estimulando la creatividad. Aunque nunca empleaba imaginería onírica, Matta compartía el interés de sus contemporáneos surrealistas en las formas biomórficas, en el automatismo psíquico y en experimentar con acercamientos al espacio pictórico.

Matta continuó estableciendo contactos importantes después de trasladarse a Nueva York en 1939, donde se convirtió en un vínculo importante entre los surrealistas europeos y los miembros de la floreciente Escuela de Nueva York —entre cuyos miembros estaban Arshile Gorky, Jackson Pollock, Mark Rothko y Robert Motherwell— cuya participación en el surrealismo informó el desarrollo del expresionismo abstracto en Estados Unidos en la década de los años cuarenta. La relación de Matta con Motherwell fue particularmente productiva: viajaron juntos a México en el verano de 1941, donde se encontraron con muchos artistas y escritores expatriados, todos buscando asilo político, entre ellos los pintores surrealistas Wolfgang Paalen y Gordon Onslow Ford.² Durante este período particularmente prolífico, Matta y Motherwell se juntaban todos los días enfrente de la iglesia de Santa Prisca en Taxco para conversar e intercambiar ideas.³ Sus intereses compartidos incluían el arte popular mexicano, la cultura indígena y la obra de los muralistas mexicanos.⁴

Edulis, pintado en 1942 cuando Matta regresó a Nueva York, está particularmente influenciado por su estancia en México. Acorde con la intención del artista de "investigar y descubrir América",⁵ la obra de Matta de esta época se inspira en "el terrible poder de la tierra".⁶

(2) Katy Rogers, "To Transform the World: Matta and Motherwell in New York and Mexico", en *Nexus New York: Latin American Artists in the Modern Metropolis* (El Museo del Barrio, en asociación con Yale University Press: New Haven y Londres, 2011), 190.

(3) Ferrara, 108. Motherwell más tarde diría que Matta le dio el equivalente de "diez años de educación sobre el surrealismo" durante sus tres meses en México, en el verano de 1941. Sidney Simon, "Concerning the Beginnings of the New York School", *Art International* XI (verano 1967), 21.

(4) Elizabeth T. Goizueta, "The Artist as Poet: Symbiosis between Narrative and Art in the Work of Matta", en *Matta, Making the Invisible Visible*, Elizabeth T. Goizueta, ed. (Chestnut Hill, Mass.: McMullen Museum of Art, Boston College, 2004), 22.

(5) Ferrara, 16.

(6) Ferrara, 17. En el original de Matta, en francés: "la puissance Terre-ifiante du continent".

Según William Rubin, la prevalencia de tonos anaranjados, amarillos y verdes en las obras de Matta de los años cuarenta —colores prominentes en *Edulis*— se debió a la experiencia que tuvo el artista con la luz del sol y los colores del paisaje mexicano.⁷ El título del cuadro—*edulis*, “comestible” en latín— también evoca nociones de la tierra por el uso de la palabra como sufijo científico de varias especies de hongos y otras plantas. *Edulis* es una de varias obras en la cual Matta incorpora imaginaria de una tierra inestable, explosiva, informada por sus experiencias del paisaje mexicano. En sus cuadros de principios de los años cuarenta aparecen formas volcánicas que arrojan fuego y calor recordando el hecho de que Matta presenció la erupción del volcán Parícutín.⁸ Para el artista, estas imágenes sugieren la relación interconectada pero tumultuosa del hombre con la naturaleza, la energía geológica siendo semejante al fuego interno de la psique humana.⁹

La obra trascendental que resultó de esta exploración es *The Earth is a Man* (La tierra es un hombre, 1942; Art Institute of Chicago), que representa un terreno fundido, apocalíptico y la atmósfera resplandeciente de calor. Los efectos atmosféricos —también evidentes en los colores violentos y las formas que parecen llamas avivando el lado derecho de la composición de *Edulis*— se lograron mediante la técnica distintiva de Matta de aplicar y luego remover finas capas de pigmento traslúcido con una esponja.¹⁰ A pesar de que evocan paisajes, ninguno de los dos cuadros permite una lectura literal del espacio pictórico, de conformidad con la representación de Matta del “paisaje interior”: el escenario de *Edulis* se vuelve aún más ambiguo, con formas lineales que ondulan libremente contra el fondo evanescente.

Varias obras inspiradas en México —incluyendo *Edulis*, *The Earth is a Man* y *Years of Fear*— fueron incluidas en la primera exposición individual de Matta en Estados Unidos, en la Pierre Matisse Gallery en Nueva York en 1942. El catálogo que acompañó los siete dibujos y las diez pinturas de la exposición incluía un fragmento del libro *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician*, del escritor

(7) William Rubin, “Matta”, *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 25, núm. 1 (1957), 4.

(8) Ferrara, 108. Ver también Elizabeth A.T. Smith y Colette Dartnall, “Crushed Jewels, Air, Even Laughter:” Matta in the 1940s”, en *Matta in America: Paintings and Drawings of the 1940s* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2001).

(9) Smith y Dartnall, 17.

(10) Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*

simbolista Alfred Jarry, junto con definiciones irónicas de la ciencia de patafísica.¹¹ El texto estaba ilustrado con varios diagramas que representaban fenómenos científicos con leyendas como “La oscilación hertziana te está mirando” y “Viva la teoría de la Gestalt”: las formas de algunos de estos modelos se ven reflejados en las entidades sinuosas de *Edulis*.

Matta permaneció en Nueva York hasta 1948, cuando, coincidiendo con su expulsión del grupo de los surrealistas, regresó a Europa.¹² A mediados de los años cuarenta, su temática empezó a enfatizar más la figura humana que la tierra, reflejando una mayor preocupación por intereses sociales, es decir externos, a diferencia de las inquietudes interiores que tuvo tras la Segunda Guerra Mundial.¹³ Este cambio es visible en *Pecador justificado* (1952), probablemente pintado en Roma, donde Matta residió entre 1949 y 1954. Ahí, su perspectiva se politizó aún más, tal vez por el contacto que tuvo con círculos de artistas italianos comunistas.¹⁴ En *Pecador justificado*, la composición de tonos sobrios está dominada por figuras robóticas amenazantes, con los brazos extendidos e interconectados como si fuesen parte de algún mecanismo más grande. En la esquina inferior izquierda se encuentra una esfera que parece irradiar energía, mientras que otras partículas flotan hacia arriba, impregnando la escena de un dinamismo controlado.

Los humanoides de Matta, como los que se encuentran en *Pecador justificado*, están relacionados tanto con las figuras totémicas prehispánicas y los objetos de arte de Oceanía que vio en exposiciones y coleccionaba,¹⁵ como con los autómatas de la era del espacio de la ciencia ficción. Los seres de Matta se encuentran en un estado cambiante o de transformación, símbolo de la lucha humana.¹⁶ Mientras que las obras de esta época evocan los peligros y escollos de la tecnología de la Guerra Fría —caracterizada por la carrera

(11) Matta (Nueva York: Pierre Matisse Gallery, 1942).

(12) Ver Justin Spring, *Matta: A Centennial Celebration* (Nueva York: Pace Gallery, 2011), 50.

(13) Smith y Dartnall, 24.

(14) Claudia Salaris, *Matta: un surrealista a Roma*, (Roma: Giunti), 136. La composición de *Pecador justificado* es similar a la de *Les Roses sont belles* (1951), que hace referencia al juicio y a la ejecución de Julius y Ethel Rosenberg, acusados de espionaje.

(15) Sarah H. Beckjord, “Totems and Taboos Revisited: Roberto Matta and the New World Tradition”, en *Matta: Making the Invisible Visible*, 11.

(16) Smith y Dartnall, 24.

armamentística y la amenaza de una guerra nuclear¹⁷— también existe un elemento de curiosidad utópica reflejada por la fascinación de Matta por las posibilidades que ofrecen las tecnologías de la era espacial, ejemplificado por el interés que tuvo a lo largo de su vida en la ciencias y en las teorías de la cuarta dimensión.

Homo tumultum (1974) continúa explorando muchos de los temas presentes en *Pecador justificado*: un lugar parecido a una fábrica es habitado por el zumbido de las máquinas que aparecen ahora mucho menos antropomorfas. Sin embargo, el interés continuo de Matta en la relación entre los humanos y la tecnología está sugerido por el título del cuadro, que se podría traducir del latín corrupto de Matta como "hombre rebelde". *Homo tumultum* está relacionado con una serie de obras comparables que representan temas mecánicos en tonos amarillos y rosas que Matta ejecutó en 1974 tanto en su casa de verano en Boissy-sans-Avoir, cerca de París, como en su estudio en Tarquinia, Italia —un exmonasterio remodelado que el artista adquirió en 1967.

Además de las entidades robóticas que se encuentran en cuadros como los ya mencionados, en la obra de Matta se observan figuras casi humanas. Estas formas caricaturescas, inspiradas en el interés del artista en los cómics y en la animación, parecen ser claramente de naturaleza biológica, a pesar de los caprichosos inventos anatómicos. Particularmente destacados en los dibujos más tardíos de Matta, los personajes caricaturescos también surgen en pinturas como *Whirlwind of Sensations* (Tornado de sensaciones, 1971), la cual muestra una figura solitaria con los brazos extendidos dramáticamente hacia los cielos. Esta obra es una de varias producidas en Tarquinia, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, que también representan una o dos formas de vida en un paisaje fantástico en tonos pastel. La exploración de la relación del hombre con la naturaleza (como en *Edulis* o *Whirlwind of Sensations*) o con la tecnología (en *Pecador justificado* u *Homo tumultum*) es parte de la investigación continua de Matta sobre la posición de la psique humana dentro de las estructuras interiores de la mente y del cosmos en general.

(17) Spring, 11.

Bibliografía

Ferrara, Germana, ed. *Entretiens morphologiques: Notebook No. 1, 1936-1944* (Londres: Sistan Ltd., 1987).

Matta. París: Centre Georges Pompidou, 1985.

Matta Echaurren. "Mathématique sensible—Architecture du temps". *Minotaure* 11 (1938): 43.

Rogers, Katy. "To Transform the World: Matta and Motherwell in New York and Mexico". En *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*. Nueva York: El Museo del Barrio, en asociación con Yale University Press, 2011, 184-194.

Rubin, William. *Matta*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1957.

Sabatier, Roland. *Matta: Catalogue raisonné de l'oeuvre grave (1943-1974)*. Estocolmo y París: Editions Sonet-Visat, 1975.



Edulis, 1942
Óleo sobre tela
111.5 x 139.5 cm
Colección FEMSA



Homo tumultum, 1974
Óleo y acrílico sobre tela
212 x 298 cm
Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Pecador justificado, 1952

Óleo sobre tela

116.7 x 177.2 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Tornado de sensaciones, 1971

Óleo sobre tela

93.3 x 80 cm

Colección Pérez Simón, México

Armando Morales

(Granada, Nicaragua, 1927 – Miami, Estados Unidos, 2011)

Ingrid Sjölander

En agosto de 1992, Gabriel García Márquez describió al pintor nicaragüense Armando Morales como alguien "capaz de pintar cualquier cosa, cualquier instante, cualquier sentimiento, sin someterlo a la servidumbre de ninguna moda. Es realista de una realidad que sólo él conoce, y que lo mismo puede ser del siglo XVI que del siglo XXI: el tema determina el modo".¹ De cierta manera el escritor colombiano había logrado captar parte de las inquietudes que acompañaron a Morales durante toda su carrera artística y que fueron aliciente de su creación: el momento, el tiempo y el sentimiento.

Armando Morales Sequeira nació el 15 de enero de 1927 en Granada, Nicaragua, (cuando la armada estadounidense aún ocupaba este país) una ciudad portuaria ubicada al borde del lago Cocibolca, que aparecería en varias de sus obras. De 1948 a 1953 frecuentó la Escuela de Bellas Artes en Managua, que vivía todavía la tradición académica de las artes del siglo XIX, como casi todas las escuelas de arte de Latinoamérica de esa época. Sin embargo, Morales fue algo inquieto, influido más por la producción de artistas como Tamayo, Portinari, Matta y Lam, quienes lo llevaron a la búsqueda de un estilo propio. Fue así que optó por dedicarse a experimentar con lo que él llamó su "almacén de imágenes". El desarrollo de este concepto es un referente valioso para realizar una lectura de su obra, ya que nos otorga la posibilidad de remitirnos a su vida para realizar interpretaciones; abarca desde su producción temprana —manifestado en cuadros como *Tauromaquia X* (1960; colección particular),² en el cual presenta un recuerdo de su infancia vinculado a las cajas de cerillos con escenas taurinas— hasta llegar a su período dedicado a la figuración, con obras como *Pescadoras* (1981), en donde un sentimiento de nostalgia, ligado a los años que vivió en Granada, se manifiesta con la contundente presencia del lago Cocibolca.

En la Bienal de São Paulo de 1956, Morales ganó el premio Ernest Wolf como el mejor artista latinoamericano; asimismo participó en el

(1) Gabriel García Márquez, "Armando Morales a la luz de su luna", *Lengua, Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, núm. 36 (febrero 2012), 14.

(2) Ver Lily Kassner, *Morales* (Ciudad de México: Américo Arte Editores, 1995), 26; Armando Morales, *Pintura* (Ciudad de México: Museo Tamayo, INBA, 1990), 13.

Concurso de Pintura Centroamericana "15 de Septiembre" en Guatemala, en el que ganó el primer premio con su pintura *Spook Tree* (Árbol de espantos; 1956), la cual fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A raíz de estos acontecimientos y de la exposición *Seis artistas de Nicaragua* en la Unión Panamericana en Washington, D.C., en 1957, Morales comenzó a considerarse un pintor profesional y viajó por el continente americano comenzando por Brasil hasta llegar nuevamente a Estados Unidos. En 1960, recibió un apoyo del John Simon Guggenheim Memorial Foundation y se instauró en Nueva York, donde su obra fue influenciada por la tendencia abstracta que prevalecía entre los artistas americanos y europeos del momento.

Como parte de las manifestaciones de su posterior transición en cuanto estilo, encontramos obras como *Figuras* (1968), donde se marca el término de su experimentación simbólica, el fin de su período abstracto y su giro hacia a la abstracción-figuración, aunque este cambio de estilo jamás traicionó su necesidad primordial de plasmar la sustancia de la que se encuentra compuesto el mundo físico: el espacio, el cuerpo y el espíritu. En este cuadro figuras femeninas en forma de maniqués sin rostro se ubican dentro de un paisaje semidesértico. Este tipo de pinturas se encuentra ocasionalmente acompañado por elementos rayados o con líneas, que recuerdan sus pinturas tempranas. Debido a la disposición de sus cuerpos, en conjunto con la incorporación de presencias geométricas, estas figuras se caracterizan por ser entes compuestos, mitad arquitectónicos y mitad muñecas; asimismo se les ha otorgado un aire de encarnación con el empleo de una paleta de tenues ocres o rosas pálidos. En ocasiones no tienen brazos, o sus extremidades se encuentran incompletas o fusionadas, carecen de facciones en sus rostros e incluso sus cabezas pueden estar fragmentadas o vacías. Aun así, lo maravilloso de estas criaturas es la manera que la forma física se ve elevada: se han convertido en seres metafísicos abandonados de todo erotismo, de toda presencia corpórea, seres inquietantes, casi presencias fantasmales, o quizá personajes oníricos. En estos "maniqués" reside la presencia física de los cuadros de Morales, y la posibilidad de ubicar a un ser cualquiera dentro de la realidad que se nos presenta.

Durante la década de los setenta, la obra de Morales resurge con una evolución figurativa y aparecen piezas como *Figura, fruta y luna* (1971), que marca un avance de las formas, al tiempo de reincorporar un abanico alegórico.³ Dentro de esta pintura la figura humana

(3) En una carta en el archivo del Museo Tamayo, fechada el 2 de diciembre de 1993, el mismo Morales menciona el nombre original de la pieza.

deja atrás parte de su carácter de maniquí para obtener una apariencia femenina; por fin parece ser de carne y hueso.

Su figura ha comenzado a sufrir cambios experimentales, sin dejar de lado la forma incompleta y el tema ha variado al momento de incorporar nuevos elementos simbólicos. Sin dejar de ser un paisaje desértico, el espacio ha cambiado: las figuras ahora conviven con frutas y figuras, mientras el tiempo se ha plasmado mediante destellos de luz similares a los paisajes nocturnos. Generar interpretaciones sobre los temas que crea Morales dentro de estos cuadros sería terreno ambiguo, ¿son frutas convertidas en mujeres o mujeres que se transforman en frutas? Incluso podríamos atrevernos a decir que hablar sobre los tópicos que se nos muestran es terreno de los sueños. Dentro de este mismo período podemos ubicar la obra *Chica en rojo* (1981). Situada en un paisaje coronado con elementos arquitectónicos, simulando los vestigios de un pasado remoto, se entrelaza a la sensación generada al tratar de recordar; en esta ocasión se trata de la imagen del lago de su infancia, ubicado al fondo de la misma imagen. La superficie se encuentra distribuida en capas, esparcidas en las diferentes gamas que su paleta ofrece, para posteriormente ser pulidas con pequeños toques de luz a los que les ha brindado un rol dramático con acentos en las facciones y la postura del personaje.

Cabe mencionar que la producción de Morales no se limita exclusivamente a la formulación de seres anónimos. Durante su juventud, etapa clave para comprender gran parte de su repertorio simbólico, fue marcado por el Somocismo (1934-1979), movimiento dictatorial de Nicaragua encabezado por el general Anastasio Somoza. Asimismo, Augusto Sandino, líder de la resistencia nicaragüense contra el ejército de ocupación estadounidense en Nicaragua durante la primera mitad del siglo XX y fundador de la Guardia Nacional que le hizo frente a Somoza, fue motivo de inspiración, hecho que se vio expresado en la década de los noventa cuando elaboró un portafolio con siete litografías titulado *La saga de Sandino* (1993; Museo Tamayo).⁴ En el portafolio podemos apreciar una especie de crónica casi documental de Sandino y sus fuerzas armadas, aunque los rostros borrosos, libres de identidad, así como las espaldas sin contornos, sitúan a los rebeldes en un espacio imaginario.

(4) La carpeta, además de otros cuadros relacionados con Sandino, se inspiró en un episodio de la infancia de Morales, cuando Sandino y sus hombres llegaron a su pueblo para negociar con el gobierno. La carpeta (impresa en un tiraje de 75 ejemplares más 11 pruebas de autor) fue impresa en México.

En los "bocetos de memorias" (por usar un término de Morales), elaborados en gouache, óleo o carboncillo, el pintor utilizó una técnica llamada en inglés *scumbling*, "una mezcla de pintura sucia que queda como un velo oscuro sobre la obra y da un toque mágico" para finalmente ser afeitada con cuchillas. La influencia de su trabajo queda plasmada no sólo en la técnica, sino también en la composición de sus cuadros, a manera de sueños, en donde fragmentos de lo real y lo imaginario coexisten con sentimientos tales como la añoranza o la nostalgia, y en los cuales su nativa Granada se convierte en un estado casi mítico. Es de esta forma que cada una de sus obras se puede leer como un recuerdo íntimo, una puerta hacia la vida de Morales, a la que los espectadores podemos ingresar una y otra vez, viendo y viviendo pequeñas instantáneas de su pasado.

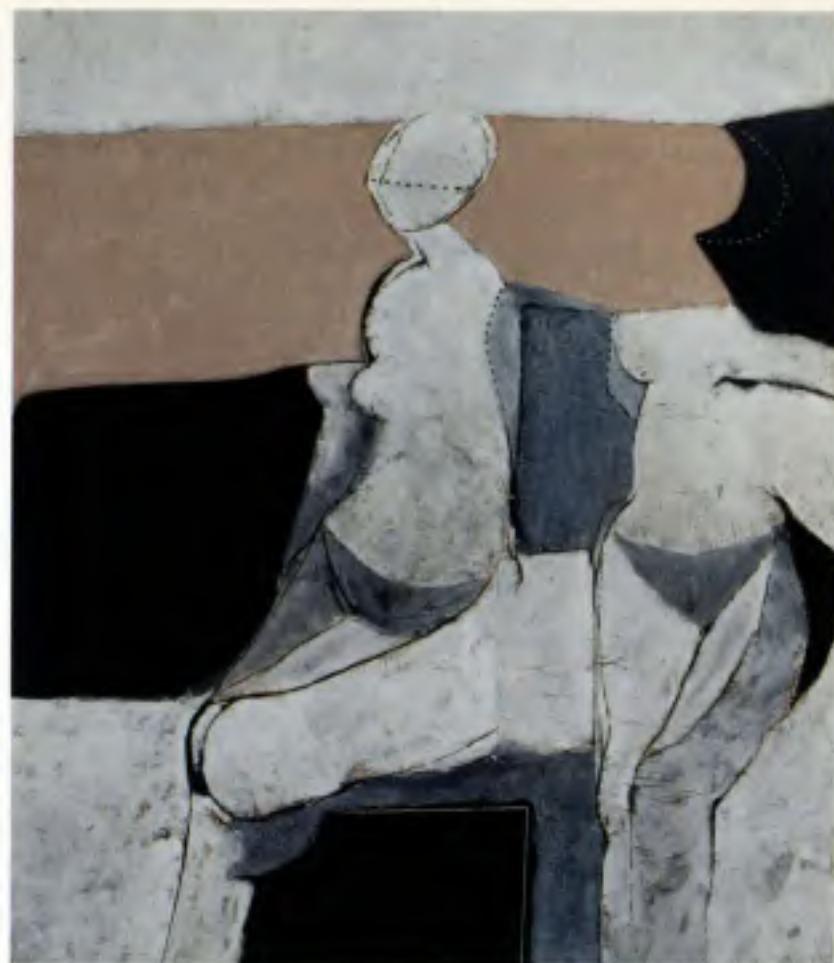
Su juego es intelectual y se encuentra contenido dentro de la obra, como expuso Carlos Fuentes: "Una pintura con memoria del mundo. Pero al mismo tiempo, con memoria de sí misma, de su origen, de su factura. Una pintura con deseo del mundo. Esta inquietante operación de Armando Morales se resuelve en el sueño. Sólo en él se dan cita la memoria recordada, pero también la olvidada: el deseo confesado, pero también el que aún no imaginamos".⁵ No basta con observar sus obras para entenderlas: hay que recrearlas, vivirlas e incluso trasladarlas al campo de los sueños para ver lo que se esconde detrás de cada una de ellas, deshaciendo de esa forma las fronteras del mundo real e ingresando a un terreno que, visto a través de sus ojos, no es más que aquel en donde lo imposible es posible, un mundo de ensueño, en el cual la memoria participa activamente. Lejos de ser archivos, fotografías o documentos, las obras de Morales son vestigios que tienen que ser defendidos del crepúsculo, de lo desaparecido, de lo perdido, de lo olvidado.

(5) Citado en Kassner, 10-11.

El arte de Armando Morales es una obra que se ha desarrollado a lo largo de su vida, desde su formación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, pasando por su etapa de aprendizaje en el taller de Juan O'Gorman, hasta su llegada a Nueva York en 1963. Su obra se caracteriza por su lenguaje abstracto y su uso de colores planos, que a menudo se combinan con formas geométricas y orgánicas. Morales ha sido reconocido internacionalmente por su trabajo, que ha sido exhibido en numerosas galerías y museos de todo el mundo. Su obra es una reflexión sobre la identidad, la cultura y la historia, que se manifiesta a través de su lenguaje visual único.

Bibliografía

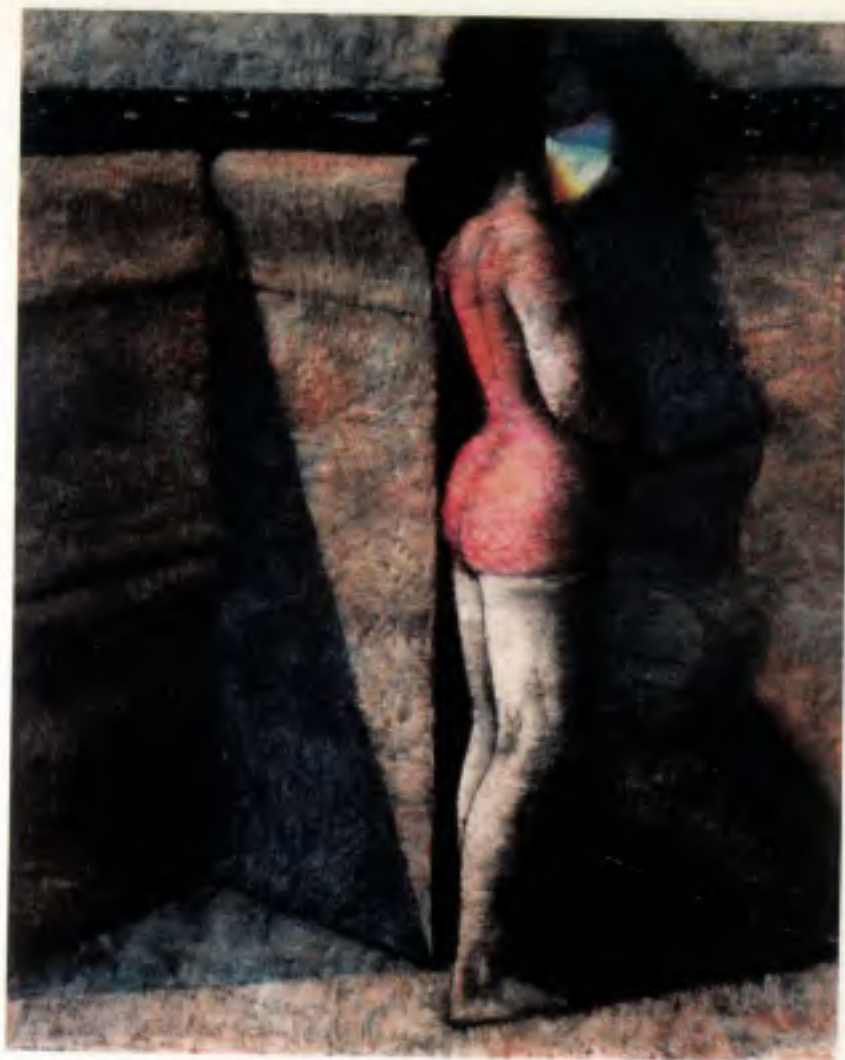
- Ashton, Dore. *Armando Morales: Recent Paintings*. Nueva York: Claude Bernard Gallery, 1987.
- García Márquez, Gabriel. "Armando Morales a la luz de su luna". *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, núm. 36 (febrero 2012).
- Kassner, Lily. *Morales*. Ciudad de México: Américo Arte Editores, 1995.
- Morenín, Diana. "El arte mágico de Armando Morales". *En exclusiva* (marzo 2006). Disponible en: <<https://www.bgeneral.com/Revista/articulos/2006-03/morales.htm>>.



Figuras, 1968
Óleo sobre tela
162.2 x 130.5 cm
Colección FEMSA



Pescadoras, 1981
 Óleo sobre tela
 41.3 x 51.4 cm
 Colección Pérez Simón, México



Chica en rojo, 1981
 Pastel, carboncillo y cera sobre papel
 75.5 x 60 cm
 Colección Pérez Simón, México



Figura, fruta y luna, 1971

Óleo sobre tela

162.3 x 130 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Dos bañistas, canal, 1994
Óleo y cera sobre tela
100 x 80.9 cm
Colección Pérez Simón, México



Mujer peinándose, 1995
Óleo sobre papel sobre tela
41 x 33 cm
Colección Pérez Simón, México

Rogelio Polesello

(Buenos Aires, Argentina, 1939 – 2014)

James Oles

Una fotografía de Cornell Capa, tomada en 1965 para *The Emergent Decade* (La década emergente), una exposición pionera de arte latinoamericano en los años sesenta, muestra a Rogelio Polesello parado sobre el pasamanos de piedra que rodea la azotea de una casa que aún se encuentra en el número 2101, de la Avenida Federico Lacroze, en el barrio de Belgrano en Buenos Aires. El crítico y poeta Aldo Pellegrini se refirió a este entorno fértil y bohemio, aunque algo empobrecido, como el "Bateau Lavoir" de la pintura argentina porque —como en el Montmartre en décadas anteriores— el edificio albergaba los estudios de varios escritores y artistas plásticos y escénicos, incluyendo a Martha Peluffo y Luis Wells.

Rogelio Polesello nació en 1939 y se tituló en la Escuela de Artes Visuales "Prilidiano Pueyrredón" en 1958. Aunque empezó su carrera como diseñador gráfico, en esa época también realizó composiciones rígidamente geométricas con círculos negros, algunos fraccionados o partidos a la mitad, que flotan sobre fondos de colores brillantes. Estas obras claramente evocan las composiciones tempranas del pintor y diseñador argentino Tomás Maldonado. Pero Polesello, como muchos de los jóvenes artistas argentinos interesados en el arte concreto en los años cincuenta, fue influido por una gran variedad de fuentes y figuras, principalmente europeas: una de las más importantes fue Victor Vasarely, sujeto de una célebre exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1958. A través de Vasarely, Polesello y otros artistas de su generación, entre ellos los cinéticos Julio Le Parc y Gregorio Vardanega, empezaron a interesarse en proyectos que incorporaban la producción en serie, a menudo creando obras a partir de módulos repetidos. Sin embargo, a diferencia de Maldonado, Le Parc y Vardanega, quienes se habían mudado a Europa para finales de la década, Polesello se quedó en Buenos Aires.¹

En la fotografía de Capa, Polesello lleva puesto overol de obrero y está mirando una tela extendida en el piso; algunos aerógrafos y

(1) Jorge Glusberg asegura que Polesello no estaba al corriente de lo que sucedía en Venezuela o en Brasil en esa época. Le agradezco a Cristina Rossi sus comentarios sobre una versión anterior a este ensayo. *Rogelio Polesello. Epi e hipergeometría* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Ganglione, 1984), 4.

una placa de metal perforada recargada en la balastrada evidencian su proceso en aquella época. Polesello trabajaba en el piso como Jackson Pollock, acomodando pantallas metálicas y formas opacas sobre la tela que servían de estenciles al aplicar la pintura atomizada de colores azul, magenta, amarillo y negro, aludiendo al proceso CYMK que se usa en la impresión comercial. Al desplazar ligeramente las pantallas para evitar que estuvieran perfectamente sobrepuestas, Polesello creó contornos borrosos sombreados que evocan impresiones imperfectas; algunas obras incluyen pinceladas gestuales aplicadas con broche o con espátula, que suprimen aún más las fronteras entre la abstracción lírica y la geométrica. Estas obras tempranas resuenan con los accidentes dadaístas (como los rayogramas de Man Ray), pero también son una referencia directa al proceso de impresión de puntos Ben-Day con el cual Polesello, que era diseñador, hubiera estado familiarizado; hace tiempo, el crítico Oscar Masotta notó la relación aquí con las caricaturas enormes de Roy Lichtenstein, pero la obra de Polesello también entabla un diálogo con la de Julio Le Parc, quien estaba haciendo composiciones totalmente abstractas en los años cincuenta con campos de puntos organizados (*Projet couleur*, serie de 1959).²

En varios cuadros de finales de los años sesenta y setenta, Polesello pintó formas grandes en el centro de una tela enorme. Algunos de ellos, como *Reticula* (1968), que ahora forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno, revelan su uso continuo de estenciles. La forma de diamante, aparentemente derivada de un dibujo preliminar de cuatro círculos superpuestos, parece pulsar contra el fondo blanco: una mitad es amarilla, azul y magenta; la otra mitad es únicamente magenta. En otras pinturas de contornos nítidos, como *Hexágonos* (1973), también en el Museo de Arte Moderno, líneas paralelas de tonos diferentes —en este caso una gradación de café a blanco— crean formas geométricas complejas; Polesello usaba cinta adhesiva para lograr bordes perfectamente definidos. La variedad de composiciones y de arreglos de colores en estas obras parece negar la importancia de un estilo personal, tema que Vicente Rojo exploraba en ese momento en México en sus *Negaciones* (1973). De hecho, así como en obras contemporáneas de otros abstraccionistas geométricos, incluyendo a los argentinos Ary

(2) Oscar Masotta, "Rogelio Polesello y el mito de las profesiones...", en *Rogelio Polesello* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1965), reeditado en *Rogelio Polesello. Imanes* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005), 45.

Brizzi y Kazuya Sakai, el uso de la geometría representaba el triunfo de las matemáticas y de la razón sobre la identidad personal y nacional.

Alrededor de 1966, Polesello empezó a crear esculturas a partir de bloques y paneles de acrílico, uno de muchos artistas que adoptó el uso de materiales industriales en esta época, aunque por supuesto varias décadas después de los constructivistas rusos; más cercano eran los artistas del Movimiento Madí en Buenos Aires en los años cuarenta, quienes también habían utilizado el plástico.³ A principios de los años setenta, Polesello experimentó con una gran variedad de formas hechas de acrílico claro y coloreado: torres de unidades repetidas al estilo de Brancusi; pequeñas esculturas talladas en las cuales placas de diferentes colores están amontonadas y mecánicamente esculpidas para crear efectos ópticos complicados; cajas expuestas sobre pedestales; y paneles verticales más grandes cubiertos de lentes convexos y cóncavos, algunos de ellos ordenados en cuadrículas como en sus pinturas anteriores, otras formando espirales parecidas a conchas o superpuestas como aglomeraciones de burbujas. Estos paneles rectangulares, algunos con esquinas suavemente redondeadas, siempre se exponen verticalmente, despegados de las paredes de la galería: algunos cuelgan casi de forma invisible del techo, mientras otros están colocados de dos en dos o de tres en tres en ángulo recto, como biombos domésticos o cubículos parcialmente contruidos de una oficina psicodélica.⁴

Aunque estáticos, los paneles verticales distorsionan radicalmente la vista del espectador al mirar personas u objetos presentes en la galería, incluyendo las otras obras de Polesello (ha de haber sido hipnotizador ver sus pinturas abstractas a través de estas otras abstracciones).⁵ Los discos hacen eco de las ampliaciones, compresiones y multiplicaciones causadas por cualquier cantidad de herramientas y juguetes ópticos, desde las marcas de puntel en las

(3) La influencia que tuvo el constructivismo en Polesello también es patente en el uso de pantallas perforadas, las cuales aparecen como elementos esculturales en obras de los años veinte de Moholy-Nagy, por ejemplo.

(4) Casi al mismo tiempo, el artista mexicano Feliciano Béjar empezó a crear discos de vidrio y acrílico con lentes grabados similares, por lo general montados en metal, que llamó "Magiscopios" (muchos de ellos más que diseños modernos parecen aparatos victorianos). Fueron exhibidos por primera vez en el Palacio de Bellas Artes en 1966; no he podido determinar si existe un vínculo directo entre estas obras o si es un caso de desarrollo paralelo.

(5) Increíblemente fotogénicas, estas esculturas también distorsionan el sentido de uno mismo en una era digital en la cual los autorretratos se han vuelto tan comunes.

ventanas de vidrio emplomado hasta los lentes ojo de pez, desde caleidoscopios hasta las superficies pandeadas de los espejos de ferias. El efecto raro aunque transitorio de ver a otras personas a través de estos paneles —un aspecto de la obra que a menudo fue enfatizado en las fotografías publicadas en los catálogos de la época— se asemeja al de los cuadros que el argentino Jorge de la Vega realizó en Nueva York, en los cuales la distorsión óptica es utilizada como crítica social, aunque la intención de Polesello parece ser mucho más lúdica.

Como Julio Le Parc y Jesús Rafael Soto, entre muchos otros, Polesello usó su arte para transformar la forma en la cual el espectador toma conciencia del espacio mismo; sin embargo, no es claro hasta qué punto se haya inspirado en teorías fenomenológicas, como la del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, que tuvo un gran impacto entre los artistas latinoamericanos. En un ensayo de 1978, la crítica de arte Marta Traba dijo que Polesello "creaba juguetes", diferenciando su trabajo del de científicos y técnicos más serios como Le Parc y Soto. Lo equiparó más bien con la escultora venezolana Gego: "Ambos resuelven todos sus problemas plásticos con el ingenio constructivo, la facilidad y el deleite visual."⁶ Dadas las críticas que ya circulaban internacionalmente del arte óptico y cinético, parecería que aquel ensayo de 1978, que no fue publicado hasta 1995, contiene falsos elogios, aunque otros escritores encontraron un hedonismo similar en las esculturas de Polesello. Tal vez eso sea lo importante, ya que a lo largo de las décadas, el arte de Rogelio Polesello —tanto como su personalidad *groovy*, que permaneció intacto hasta su reciente fallecimiento en 2014— hizo sonreír a su público.

(6) Marta Traba, "Sus juguetes: Rogelio Polesello" (1978), reeditado en *Rogelio Polesello. Imanes*, 206.

Bibliografía

Glusberg, Jorge. *Rogelio Polesello. Epi e hipergeometría*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Ganglione, 1984.

Messer, Thomas. *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

Polesello. *Progresiones*. Buenos Aires: Asociación Amigos de Salas Nacionales y Artes Visuales, Palais de Glace, 1995.

Rogelio Polesello. Nueva York: Center for Inter-American Relations, 1973.

Rogelio Polesello. 20 pinturas y 42 acrílicos tallados. México: Museo de Arte Moderno-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1974.

Rogelio Polesello. Imanes. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2005.



Reticula, 1968
 Acrílico sobre tela
 161.5 x 161.5 cm
 Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Sin título, 1975
 Acrílico tallado
 220 x 105 x 2 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Círculos cóncavos, ca. 1975
 Acrílico tallado
 200 x 100 cm
 Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Hexágonos, 1973
 Acrílico sobre tela
 130 x 130 cm
 Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta

Ómar Rayo

(Roldanillo, Colombia, 1928 — Palmira, Colombia, 2010)

Ana M. Franco

Los alcances de la tendencia internacional que se conoce hoy como *Op art* o arte óptico¹ llegarían hasta Colombia en las obras de Ómar Rayo. Para 1965, y muy seguramente estimulado por las obras que pudo ver de primera mano en la exposición *The Responsive Eye*, que se inauguró en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, en febrero de ese mismo año, Rayo ya había incorporado los elementos plásticos que definirían su carrera artística y que lo inscribirían como uno de los seguidores más importantes del arte óptico y abstracto-geométrico de Colombia y América Latina.² Como muchos de los artistas representados en la muestra del MoMA, la propuesta del artista colombiano se enfocó en la exploración de ilusiones y efectos ópticos en una pintura abstracta de corte geométrico.

Ómar Rayo nació en 1928 en Roldanillo en el departamento del Valle del Cauca al sur de Colombia. Se inició en la pintura hacia 1950, en un estilo que él mismo denominó *bejuquismo*, pues las figuras alargadas de sus composiciones recordaban bejucos o lianas vegetales. Entre 1954 y 1958 el artista emprendió un largo viaje por América del Sur, en el que visitó Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Uruguay y Argentina, entre otros países. Durante este período, su trabajo pictórico tuvo una primera transformación: sus figuras se alejaron de las formas orgánicas del *bejuquismo* y se tornaron más geométricas y esquemáticas. Las pinturas de indígenas y animales de estos años ya demuestran su tendencia hacia la abstracción geométrica y la estructura constructivista de la superficie pictórica que dominó su producción después de 1960.

(1) El término *Op art* ha sido problemático desde sus inicios; para algunos críticos, curadores e historiadores del arte no es realmente apropiado para definir el tipo de arte al que se aplica. No obstante, el término ha circulado ampliamente en la historia del arte de la segunda posguerra y ha servido para diferenciar un tipo de abstracción geométrica en la que se explotan efectos e ilusiones ópticas.

(2) Ver José Ignacio Roca, "Ómar Rayo", en Gabriel Pérez Barreiro, ed., *Blanton Museum of Art: Latin American Collection* (Austin: University of Texas Press), 346-349; Germán Rubiano Caballero, "La abstracción más reciente", en *Historia del arte colombiano* (Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1988), 1487-1508; y Eduardo Serrano, "Entre la incompreensión y el éxito", *Revista Mundo*, núm. 1 (octubre 2001), s.p.

En 1959 y 1960, Rayo emprendió dos viajes más —a México y Nueva York— que significaron nuevas transformaciones en su arte y le ayudaron a consolidar su lenguaje plástico. En 1959, el artista recibió una beca de la Organización de Estados Americanos para estudiar en México y allí desarrolló el *intaglio* (término que significa "incisión" en italiano), una técnica de grabado sin tinta en la que las formas se imprimen sobre el papel a modo de relieve.³ En los primeros trabajos mexicanos apareció un repertorio de objetos cotidianos como tijeras, guantes, ganchos y zapatos, que poblarían el universo de los *intaglos* hasta el final de la carrera de Rayo. En estas composiciones en blanco sobre blanco las formas repujadas son lo único que sobresale, aunque en algunas ocasiones son resaltadas con pequeñas gotas de color rojo o se incluyen elementos reales como en *Mi talla* (1970), en la cual se incluyen los cordones de cada zapato.⁴ Rayo continuó trabajando la técnica del *intaglio* a lo largo de su larga trayectoria artística. En estos grabados el universo de objetos cotidianos y banales se amplió, lo cual acercó al artista colombiano a las propuestas de los artistas pop neoyorquinos de la década del sesenta.⁵

Rayo llegó a Nueva York en 1960 y allí fijó su residencia hasta su muerte. En esta ciudad su obra tendría una nueva transformación. Aunque los *intaglos* gozaron de gran popularidad en la escena artística estadounidense,⁶ en Nueva York Rayo volvió a la pintura pero abandonó el referente figurativo para concentrarse en formas abstractas de corte geométrico. En estas pinturas diversas figuras de color plano, especialmente círculos y óvalos, se organizan cuidadosamente en la superficie pictórica como en *Winter Evening* (Noche invernal, 1962; colección particular).⁷ Estas obras se inscriben en la tendencia general del constructivismo y la abstracción geométrica de la segunda posguerra y,

(3) Para una descripción detallada de la técnica usada por Rayo en estos grabados, ver Ómar Rayo, "Explicación de la técnica del grabado en relieve (*intaglio*)" [1976], en *Ómar Rayo. Obra gráfica* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2000), 6-7.

(4) El artista reconocería más tarde que parte de la inspiración para realizar estos grabados en blanco sobre blanco la encontró en la obra del constructivista inglés Ben Nicholson, la cual conoció a través de reproducciones durante su estadía en México.

(5) Ver Rubiano Caballero, "La abstracción más reciente"; A.P. Oniciu, "Introducción a la obra de Ómar Rayo", *Ómar Rayo* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1971).

(6) Varios museos y colecciones privadas adquirieron grabados suyos en la década del sesenta, incluyendo el Museum of Modern Art y el Brooklyn Museum en Nueva York, por nombrar sólo algunos.

(7) Una imagen de esta obra está disponible en: <<http://durbansegni.com/press-releases/arts-circuits/>>.

más concretamente, se relacionan con la pintura abstracta que se producía en Colombia, especialmente la obra pictórica de Eduardo Ramírez-Villamizar, así como con las formas del *hard-edge* y la abstracción geométrica que se practicaba en Nueva York por ese entonces, por ejemplo las pinturas de Ellsworth Kelly y Myron Stout.

El desarrollo de este lenguaje abstracto-geométrico llevó a Rayo hacia 1965 a interesarse por los efectos ópticos y perceptuales de la pintura abstracta que ese mismo año se consagraría en la exposición del MoMA. Valiéndose de tres elementos básicos —la figura de la cinta, el doblez y la sombra— el artista exploró algunos de los problemas pictóricos presentados en *The Responsive Eye*, principalmente la idea de la pintura como un campo de ilusiones visuales que estimula y "engaña" la percepción del observador. A través de estos elementos el artista colombiano buscó crear efectos ópticos e ilusiones visuales que generan una tensión constante entre volúmenes ilusorios y reales, figuras que parecen moverse, y bandas entretejidas que simulan estar más acá o más allá de la superficie pictórica.

Fuego intruso (1966), hoy parte de la colección del Museo Tamayo, es un ejemplo claro de las primeras exploraciones de Rayo en el arte óptico. La pintura consiste en una estructura geométrica compuesta por cuadrados: un gran cuadrado azul, uno fucsia más pequeño en la parte central derecha y otro cuadrado rojo en la parte inferior. En esta obra aparecen los elementos que caracterizan la propuesta óptica de Rayo. En la mitad del cuadrado azul, por ejemplo, una cinta fucsia se dobla para crear con ello el cuadrado pequeño del lado derecho. La ilusión del doblez, de otro lado, se logra por la sombra creada con aerógrafo, lo cual se convertirá en un recurso frecuente en la obra del artista. La ilusión de una cinta que se dobla se refuerza por el hecho de que ésta se prolonga hacia la parte inferior de la pintura en el cuadrado rojo que vemos en esta sección. Además, éste no sólo está pintado sobre la superficie, sino que está dado por la forma irregular del cuadro, es decir, el soporte es literalmente recortado para terminar en la forma cuadrada de la parte de abajo.

Uno de los aspectos fundamentales de la pintura de Rayo es su interés por el volumen. Aunque su pintura es estrictamente abstracto-geométrica, a diferencia de la obra de la mayoría de artistas que representan esta tendencia, la obra de Rayo no es completamente plana. A través del uso del *trompe l'oeil*, el artista colombiano crea volúmenes ilusorios en su pintura. En este aspecto, su obra abstracta puede considerarse como una continuación de los problemas que le interesan en sus grabados donde los objetos repujados adquieren también volumen.

Aquí viene la lógica, aquí viene la ausencia (1973) revela este interés. En esta obra el uso de la cinta y el doblez se ha extendido a toda la pintura, así como el uso de un formato irregular o marco recortado. La obra es, casi literalmente, una cinta en blanco y negro que se dobla y teje como una trenza. Las sombras se usan para generar el volumen de la cinta y el doblez que parece hincharse en la parte central de la tela, creando así un volumen ilusorio. Este interés por la ilusión de tridimensionalidad en la pintura de Rayo se enfatiza con el uso de rodillos en los extremos de esta pintura: el doblez de la parte central izquierda termina en un rodillo de madera, así como la cola de la obra que se dobla hacia la izquierda. Con esto, la pintura se convierte en un juego entre lo real y lo virtual: frente a ella nos preguntamos dónde está el volumen real y dónde el pictórico. El título de esta obra revela además el interés de Rayo por conferir a sus obras una dimensión filosófica y poética, aunque el artista nunca explicó ni precisó el sentido de los enigmáticos títulos de éstas.

En la década de los noventa, su trabajo con los volúmenes y la tridimensionalidad en los cuadros irregulares llevó a Rayo a bajar sus pinturas de la pared y convertirlas en esculturas.⁸ Un ejemplo de ello es *Nacimiento de la metáfora* (1994), del Museo Tamayo. Ésta consiste en una construcción abstracta de acero pintado, en la que las barras de metal hacen las veces de las cintas pintadas en blanco y negro. Aquí, la tensión entre volumen real e ilusorio desaparece y la estructura geométrica domina toda la obra.

Florama-Zónica X y *Peine al viento*, ambas de 1993 y parte de la Colección Pérez Simón, revelan la constancia de Rayo en sus exploraciones ópticas y perceptuales. *Florama-Zónica X* amplifica el interés del artista por los dobleces y volúmenes, mientras *Peine al viento* ilustra la ductilidad de la cinta. En la primera de estas obras, el doblez es logrado no a través de bandas entretejidas sino más bien de los papeles plegados que se asemejan a la técnica japonesa del *origami*. De hecho, en la década del setenta Rayo inició una serie de obras titulada justamente *Origami*, en las cuales se hace evidente el proceso de doblar. En *Florama-Zónica X* los dobleces de la estructura central revelan la íntima relación entre los papeles doblados, la sombra y el volumen. De otro lado, en *Peine al viento* Rayo crea un efecto óptico que se acerca más bien a las exploraciones de algunos artistas de la

(8) Agueda Pizarro, "La obra de Rayo: un oxímoron visual", en Ómar Rayo. *La odisea del equilibrio* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), 13.

Colección Pérez Simón, revelan la constancia de Rayo en sus exploraciones ópticas y perceptuales. *Florama-Zónica X* amplifica el interés del artista por los dobleces y volúmenes, mientras *Peine al viento* ilustra la ductilidad de la cinta. En la primera de estas obras, el doblez es logrado no a través de bandas entretejidas sino más bien de los papeles plegados que se asemejan a la técnica japonesa del *origami*. De hecho, en la década del setenta Rayo inició una serie de obras titulada justamente *Origami*, en las cuales se hace evidente el proceso de doblar. En *Florama-Zónica X* los dobleces de la estructura central revelan la íntima relación entre los papeles doblados, la sombra y el volumen. De otro lado, en *Peine al viento* Rayo crea un efecto óptico que se acerca más bien a las exploraciones de algunos artistas de la década del sesenta con los patrones *moiré*. En esta obra una serie de diamantes blancos y negros se alternan y superponen sobre un fondo negro, creando la ilusión de movimiento y vibración. Estos diamantes pueden entenderse también como una serie de cintas blancas y negras que parecen ondear por efecto del viento.

Otro aspecto importante en la obra abstracto-geométrica de Rayo es la presencia de elementos propios de las culturas prehispánicas e indígenas de América. Durante su viaje por América del Sur a comienzos de la década del cincuenta, el artista convivió un tiempo con un grupo de indígenas en Manaos, Brasil,⁹ y desde entonces su obra manifestó un interés por los saberes ancestrales de estas culturas. Aunque Rayo nunca reconoció una "influencia" directa del arte prehispánico o de las artesanías indígenas en su obra,¹⁰ las trenzas y cintas entrecruzadas de sus pinturas abstractas pueden reconocerse en algunos motivos de la orfebrería antigua o la cestería nativa actual. Pero es especialmente en sus títulos que Rayo revela estos intereses, como en *Velamen Wayúu XVIII* (1993), también parte de la Colección Pérez Simón. En esta obra el artista utiliza los elementos clásicos de su lenguaje abstracto como el doblez y la sombra, y el blanco y negro iluminados por pequeñas zonas de color brillante. Sin embargo, a través del título Rayo nos remite a algo que está más allá de los meros efectos visuales, esto es, a la cultura indígena wayúu de la Península de la Guajira en el norte de Colombia. Con esto el artista apela a elementos locales que le confieren un sentido de lugar al lenguaje "universal" de la abstracción y, en el caso concreto de Rayo, a los juegos perceptuales del

(9) María Cristina Laverde, "La geometría, la magia y la poesía. Entrevista con Ómar Rayo por María Cristina Laverde", en *Así hablan los artistas* (Bogotá: Universidad Central, 1986), 146.

(10) Laverde, 146.

Op art. De este modo, Rayo se ubica no sólo como la figura más importante de la pintura óptica en Colombia, sino también como un continuador de los intereses propios de la abstracción geométrica latinoamericana la cual, desde la obra constructivista de Joaquín Torres-García, buscó vincular la geometría con elementos autóctonos de las culturas antiguas del continente.

En el momento en que se estaba escribiendo este texto, el artista Ómar Rayo estaba en Bogotá, Colombia, donde se encontraba preparando una exposición de su obra. La exposición, que se iba a celebrar en el Museo del Palacio de Bellas Artes de Bogotá, iba a ser una muestra de su obra más reciente, que incluía una serie de obras que habían sido creadas durante los últimos años. Rayo había estado trabajando en estas obras durante un tiempo considerable, y había estado explorando temas que le habían interesado desde su juventud. En particular, había estado explorando temas relacionados con la identidad, la cultura y la historia. Estas obras habían sido creadas en un momento en que Rayo estaba experimentando un período de gran creatividad, y había estado buscando formas nuevas de expresar sus ideas. Las obras que se iban a mostrar en la exposición eran una mezcla de pinturas, dibujos y esculturas, y habían sido creadas en un estilo que combinaba elementos de la tradición colombiana con influencias modernas. Rayo había estado trabajando en estas obras durante un tiempo considerable, y había estado explorando temas que le habían interesado desde su juventud. En particular, había estado explorando temas relacionados con la identidad, la cultura y la historia. Estas obras habían sido creadas en un momento en que Rayo estaba experimentando un período de gran creatividad, y había estado buscando formas nuevas de expresar sus ideas. Las obras que se iban a mostrar en la exposición eran una mezcla de pinturas, dibujos y esculturas, y habían sido creadas en un estilo que combinaba elementos de la tradición colombiana con influencias modernas.

Bibliografía

- Calzadilla, Juan. *Ómar Rayo*. Roldanillo, Colombia: Ediciones Embalaje, 1990.
- Ómar Rayo. *La odisea del equilibrio*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Ómar Rayo. *Exposición antológica: veinte años, cien obras*. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1994.
- Ómar Rayo. *Homenaje*. Bogotá: Villegas Editores, 2006.
- Oniciu, A.P. "Introducción a la obra de Ómar Rayo", *Ómar Rayo*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1971.



Fuego intruso, 1966
 Acrílico sobre tela
 140 x 100,4 x 4 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Aquí viene la lógica, aquí viene la ausencia, 1973
 Óleo sobre tela
 203 x 204 x 7 cm
 Museo de Arte Moderno, INBA-Conaculta



Nacimiento de la metáfora, 1994
 Acero pintado
 225 x 140 x 160 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Florama-Zónica X, 1993
 Acrílico sobre tela
 101.5 x 101.8 x 2 cm
 Colección Pérez Simón, México



Peine de agua núm. 1, 1993
 Acrílico sobre tela
 101.6 x 101.5 x 2 cm
 Colección Pérez Simón, México



Velamen del Wayáu XVIII, 1993
 Acrílico sobre tela
 101.5 x 101.2 x 2 cm
 Colección Pérez Simón, México

Jesús Rafael Soto

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 – París, Francia, 2005)

James Oles

En el verano de 1968, época de intensas protestas en la Ciudad de México, el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) inauguró una de las exposiciones más vanguardistas de esa década en toda América Latina: *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales*, organizada por Willoughby Sharp, artista y curador radicado en Nueva York, con obras de 18 artistas internacionales, incluyendo a Hans Haacke, Julio Le Parc, Robert Morris, Otto Piene y Jesús Rafael Soto. En el prefacio del catálogo de la exposición, Mathias Goeritz, el entonces director de programas culturales de las Olimpiadas que se celebrarían ese año, observó que los experimentos visuales de la exposición, que combinaban la estética con la tecnología, formaban parte de "una época de profunda revolución" la cual encaminaba la sociedad "hacia el establecimiento de un nuevo orden de cosas, siempre en busca de una nueva moralidad".¹ Unas cuantas semanas más tarde, la euforia de Goeritz —compartida por muchos de los artistas que participaban en la exposición de *Cinetismo*— se vería perturbada por la represión contra los trabajadores y los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, cuando la vieja guardia volvió a hacer de las suyas.

La contribución de Soto a la exposición de *Cinetismo* consistía en una sala de cinco metros cuadrados con un techo de tres metros y medio de altura, con cientos de finas varas de aluminio colocadas de suelo a techo cerca de las paredes. A diferencia de sus *Penetrables*, los elementos verticales se colocaban hacia los lados del cuarto, frente a una "pantalla rayada" o *lined screen* (término acuñado por Guy Brett) que bordeaba toda la sala por dentro. Al superponer las varas sobre esta banda más oscura, Soto creó puntos de superposición o coincidencia cromática que generaban una sensación de desmaterialización o de invisibilidad: "Así, a medida que uno observa, la línea pura se transforma por ilusión óptica en vibración pura, la materia en energía".²

(1) Mathias Goeritz, "Presentación", en *Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales* (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, 1968), 4.

(2) Jesús Rafael Soto, declaración sin título, en *Cinetismo*, 42.

A lo largo de su extensa trayectoria, como un científico en el laboratorio, Soto exploró este fenómeno —intangible y efímero pero "real" (a simple vista, por lo menos)— una y otra vez.

En 1950, Soto había dejado Caracas para irse a París, donde buscó con avidez obras de Mondrian y Malevich, así como de constructivistas rusos y de miembros de la Bauhaus, que únicamente había visto en libros. Como muchos otros de su generación (incluyendo a Vasarely, Le Parc y otros del Groupe de Recherche d'Art Visuel en París) Soto asumió el reto de hacer más dinámica y menos académica la abstracción geométrica. A lo largo de la siguiente década, rechazó la inmovilidad jerárquica y la bidimensionalidad, primero en pinturas sobre paneles de acrílico que se proyectan en la pared de la galería, luego en ensamblajes independientes de cuadrículas metálicas (*Pre-Penetrable*, 1957), hasta finalmente enfocarse en elementos superpuestos que parecen vibrar contra un fondo rayado, a veces suspendiendo los elementos para permitir que haya un movimiento físico.

Como sucede con la danza y el teatro, es difícil capturar las obras de Soto en fotografías, ya que, así como el pintor cubista que observa una naturaleza muerta desde varios ángulos, la experiencia física del espectador frente a su obra es fundamental. Al animar a los visitantes a enfocarse en —y disfrutar de— los efectos ópticos causados por las relaciones espaciales cambiantes de los elementos (ya sean planos o lineales, fijos o flotantes), Soto subrayaba el hecho de que el espacio mismo está lleno de significado y de que la percepción depende de la mente y del cuerpo, ideas inspiradas en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty.

Soto se consideraba a sí mismo como un investigador, más enfocado en las leyes y los sistemas científicos que en sentimientos personales o en el discurso político, aunque muchas de sus obras, como los *Penetrables*, son tanto personales como políticas, apelando a emociones profundas y proporcionando al espectador un poder activo que resulta liberador. Ya para principios de la década de 1950, había seleccionado las formas estandarizadas que usaría en su "laboratorio": cuadrados y otras formas ideales geométricas; pantallas de rayas verticales (primero dibujadas a mano, luego hechas con serigrafía para mayor precisión); barras alargadas, a veces pintadas con franjas de colores; y alambres torcidos, algunos en forma de arcos sencillos y otros más gestuales. Las obras de Soto de principios de los sesenta (descrita como su fase "barroca", aunque Soto desdeñaba ese término) a veces incluyen madera bruta, alambres enredados y una pincelada empastada. Pero el artista, como tantos de su generación, prefería los

materiales industriales, usaba de forma restringida colores primarios además del blanco y del negro, y optó por líneas definidas aunque no siempre derechas. Los elementos formaban un código visual que le permitían reducir o ampliar sus ideas, casi interminablemente.

A lo largo de su carrera, en vez de evitarlo, Soto valoraba repetir, revisar y rehacer: "Jamás he tenido miedo de retomar problemas que puedan mejorarse o que no concluí, ya sea porque me dediqué a inquietudes de otra naturaleza y no pude desarrollarlos, o bien porque no tuve el dominio técnico y conceptual necesario para hacerlos avanzar".³ En efecto, *Doble relación* (1969), así como *Escritura blanca* núm. 3 y *Salut Renard* (ambas de 1974), refinan (más que "mejoran") ese mismo fenómeno que Soto había explorado en su sala de la exposición *Cinetismo* en 1968, y que había sido parte fundamental de su práctica desde la década de los cincuenta: las vibraciones ópticas generadas al suspender elementos lineales (a diferencia de planos) en frente de pantallas fijas.

En *Doble relación*, los alambres que en las obras anteriores de la serie *Vibraciones* se encuentran enredados de forma irracional, aquí están disciplinados, favoreciendo la simetría y el equilibrio; las pesadas barras colgantes en obras previas (*La escalera*, 1962; *Cinco grandes varillas*, 1964) se han multiplicado y han adelgazado. El título hace alusión a la relación entre las dos mitades de la composición, una dominada por un cuadrado blanco, la otra por uno amarillo.⁴ Debajo de cada una se encuentran pantallas idénticas de líneas horizontales, pintadas de blanco contra un fondo negro. Veinticinco varillas delgadas están suspendidas por hilos de nailon en frente de cada pantalla; estos hilos están unidos a barras de metal sobrepuestas (que se pueden meter para mover o almacenar la obra) en la parte superior de la estructura. Sin embargo, a pesar de la construcción rígida, las barras ligeramente curvas no están equidistantes de las pantallas —los hilos están colocados en una línea perpendicular al plano de la imagen— y aunque estén atados en el centro, se balancean de manera irregular en una variedad de ángulos. Soto debe de haber entendido la imposibilidad de controlar por completo obras tan delicadas.

El amigo y mecenas de Soto, Claude-Louis Renard alguna vez se refirió a estas curvas suspendidas como las "incursiones furtivas

(3) Citado en Ariel Jiménez, *Jesús Soto en conversación con Ariel Jiménez* (Nueva York: Fundación Cisneros, 2005), 188.

(4) A finales de los años sesenta, Soto creó varias obras incluyendo *Salon de Mai* 67 (1967) y *Rond et carré* (1968), que yuxtaponían campos amarillos y blancos.

de una mano".⁵ Estos gestos son más evidentes en dos obras similares de la serie *Escrituras* de Soto: *Escritura blanca* núm. 3 que se encuentra en el Museo Tamayo y *Salut Renard*, una obra que perteneció a Renard y que ahora forma parte de la Colección FEMSA.⁶ En ambas obras, alambres torcidos de forma parecida serpentean, suspendidos delante de una pantalla de negro contra blanco. Se mantienen relativamente fijos por una serie de hilos unidos a las tablas que sobresalen en la parte superior e inferior de cada pieza. Si bien estas formas angulares y curvas aparecen en uno de sus primeros cuadros que data de 1950-51 y que cuestiona a Mondrian, se pueden encontrar orígenes más directos en los murales exteriores que Soto creó más tarde en esa misma década para el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (1957) y para el pabellón venezolano de la Expo 58 en Bruselas (1958), no obstante los colores y elementos en este caso son más pálidos y delicados.

Aunque por lo general se conocen como —y a veces Soto las tituló— "escrituras", el artista consideraba estas obras más bien como "una forma de dibujar en el espacio".⁷ Estas líneas suben y bajan con ritmo y repetición, como si estuviesen preservando vestigios de algún sonido o movimiento. Comparadas con sus composiciones más rígidas, estas líneas también podrían considerarse "barrocas" por la forma en la cual se tuercen y saltan fuera de los límites de la composición, tanto a lo ancho como a lo profundo.

Más allá de la obra misma de Soto, las *Escrituras* podrían estar inspiradas ante todo en los *Photographismes* (1950) de Vasarely, a quien Soto conoció al poco tiempo de haber llegado a París. Pero también merecen ser comparadas a las formas aún más "experimentales" de capturar el gesto del artista en esa época: por ejemplo, tanto *Escritura blanca* como *Salut Renard*, con sus juegos repetitivos de "pinceladas" en el campo vertical que hacen que se vean como fragmentos de una totalidad infinita, parecen destilaciones del mural que hizo Jackson Pollock en 1943 para Peggy Guggenheim. La creación de

(5) Soto entrevistado por Claude-Louis Renard en *Soto: A Retrospective Exhibition* (Nueva York: Guggenheim Museum, 1974), 46.

(6) Renard fue director de la compañía de automóviles Renault donde fundó la primera colección corporativa de arte contemporáneo en Francia; en 1973-74, para la nueva sede de Renault, comisionó obras permanentes de Arman, Dubuffet, Le Parc y Vasarely, así como de Soto, quien creó una *Escritura* tamaño mural. Renard también escribió *Soto: Le Mouvement* (Nueva York y Düsseldorf: Ed. Denise René, 1975).

(7) Entrevista de Renard, 45.

"dibujos" suspendidos en el espacio también recuerda los famosos dibujos de luz de Picasso, ampliamente conocidos a través de las imágenes de 1949 de Gjon Mili, fotógrafo de la revista *Life*.

A diferencia de las varillas y los alambres de las series *Vibraciones y Escrituras*, los cuadrados pintados en otra serie de Soto que evolucionó con el tiempo, de la cual *Siena inferior y ocre* (2001) es un excelente ejemplo, mantienen su integridad física al ser colocados frente a los fondos rayados. Estas obras parten de la *Composición suprematista: Blanco sobre blanco* (1918) de Malevich; Soto se enteró de este cuadro —que forma parte de la colección del Museum of Modern Art en Nueva York desde 1935— por una fotografía, aun estando en Caracas. Para Soto, el cuadrado mismo (que él, como Malevich, consideraban una forma esencialmente "humana", que no se encontraba en la naturaleza), las leves diferencias de tonalidades, la delgada pero existente separación física entre las dos capas de pintura, desencadenaron décadas de experimentos visuales. Uno de los primeros, *Dos cuadrados en el espacio* (1953), consiste en dos cuadrados, uno pintado en el soporte y el otro sobre un panel de acrílico colocado a poca distancia del soporte. Aunque los dos sean planos, uno proyecta una sombra y por lo tanto parece ser tri- en vez de bidimensional.

Soto pasó por muchas etapas intermedias en el casi cuarto de siglo que separa *Dos cuadrados en el espacio* de *Siena inferior y ocre*, en las cuales complicaba y luego simplificaba sus composiciones. La obra de 2001 está dividida en dos cuadrantes principales: en la parte inferior, los cuadrados del título de color siena y ocre están colocados de tal forma que tienen una relación dinámica entre sí; en la parte superior unos cuadrados negros, algunos con rejillas blancas, se ajustan a una subyacente de seis por ocho. Faltan 15 cuadrados de ésta cuadrícula y, en su lugar, flotando por encima, se encuentran diez cuadrados de colores y tamaños variados. En esta obra, como en otras de este período, Soto abandona la gama restrictiva de Mondrian adoptando colores (verde bosque, café, naranja) que eran los pigmentos baratos que había empleado de joven para pintar carteles de películas: "Esos eran los colores disponibles para mi trabajo cotidiano, y posiblemente se quedaron grabados en mi retina. En todo caso, también son los que mejor funcionan para mis cuadros".⁸ Los diferentes elementos parecen retroceder o avanzar en el espacio, como si estuviesen retando a la brutal disciplina de la cuadrícula misma. Por lo tanto, *Siena inferior y ocre* es una manifestación bastante elaborada, creada en sus años

(8) Citado en Jiménez, 217.

maduros, de las lecciones que aprendió no sólo de Malevich, sino también de ese otro maestro del cuadrado: Josef Albers.

Soto, como otros artistas cinéticos de esa época, incluyendo a Julio Le Parc y a Francisco Sobrino, produjo obras múltiples tridimensionales, generalmente a más pequeña escala (la colección del Museo Tamayo incluye ejemplos de múltiples de estos tres artistas). Los artistas siempre han tenido motivos económicos para producir ediciones limitadas, pero Soto estuvo particularmente influenciado por Vasarely, para quien la democratización del arte tenía repercusiones específicamente políticas: "No podemos dejar que el disfrute del arte esté siempre limitado a un élite de conocedores. [...] En el pasado, la idea de las artes plásticas estaba vinculada a una actitud artesana y al mito del producto único; hoy en día la idea de las artes plásticas sugiere las posibilidades de la recreación, de la multiplicación, de la expansión."⁹ A diferencia de los grabados y de las serigrafías, que Soto también realizó, los múltiples tridimensionales capturaban muchos de los efectos ópticos de sus obras más grandes. *Varillas contra transparencia* (1968), producido como parte de una edición de 100 por la galería Denise René en París, fue creada el mismo año en el que Soto participó en la exposición de arte cinético en la Ciudad de México: reduce la multitud de barras de metal a dos rectángulos o barras de acrílico, y todas las paredes de una galería a un simple panel transparente, con una pantalla cuadrada de aluminio con serigrafía de cada lado. Las barras se columpian frente a las líneas, dando la impresión de que la obra vibra, y lo intangible se vuelve real.

(9) Citado en P.N. Humble, "On the Uniqueness of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, núm. 1 (otoño 1983), 39-47. Soto empezó a crear ediciones de obras a mediados de los años sesenta; ya para finales de la década, trabajando con Denise René, había ampliado mucho su producción, generando ediciones más grandes de 200 o 300.

Bibliografía

Armando Reverón/Jesús Soto: *Dos pintores venezolanos y la luz*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno-Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1968.

Boulton, Alfredo. *Soto*. Caracas: Ernesto Armitano, 1973.

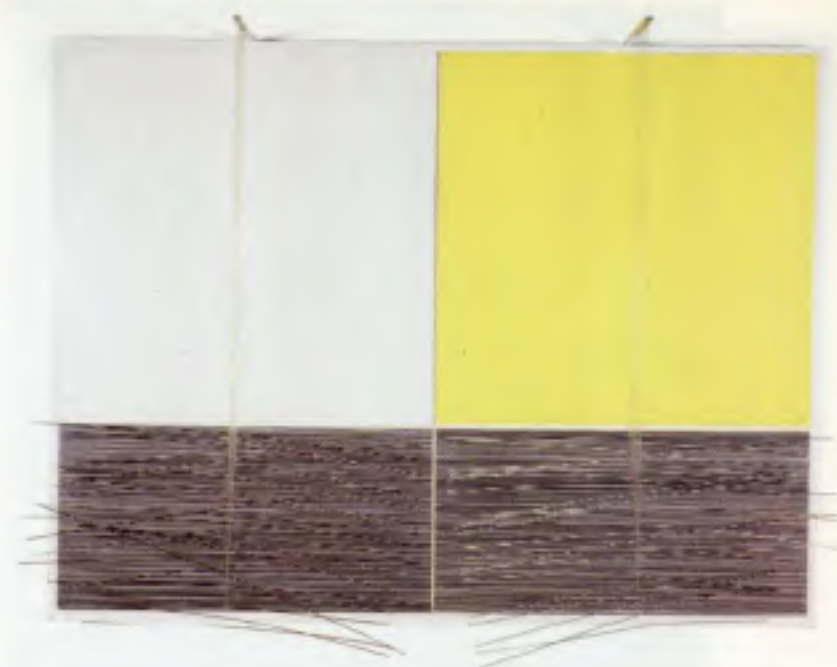
Cinetismo. Esculturas electrónicas en situaciones ambientales. Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, 1968.

Jesús Rafael Soto. *Visión en movimiento*. Ciudad de México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2006.

Jiménez, Ariel. *Jesús Soto en conversación con Ariel Jiménez*. Nueva York: Fundación Cisneros, 2005.

Lemaire, Gérard-Georges. *Soto*. Paris: Editions de La Différence, 1997.

Soto: A Retrospective Exhibition. Nueva York: Guggenheim Museum, 1974.



Doble relación, 1969

Mixta sobre triplay

157 x 207 x 7 cm

Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



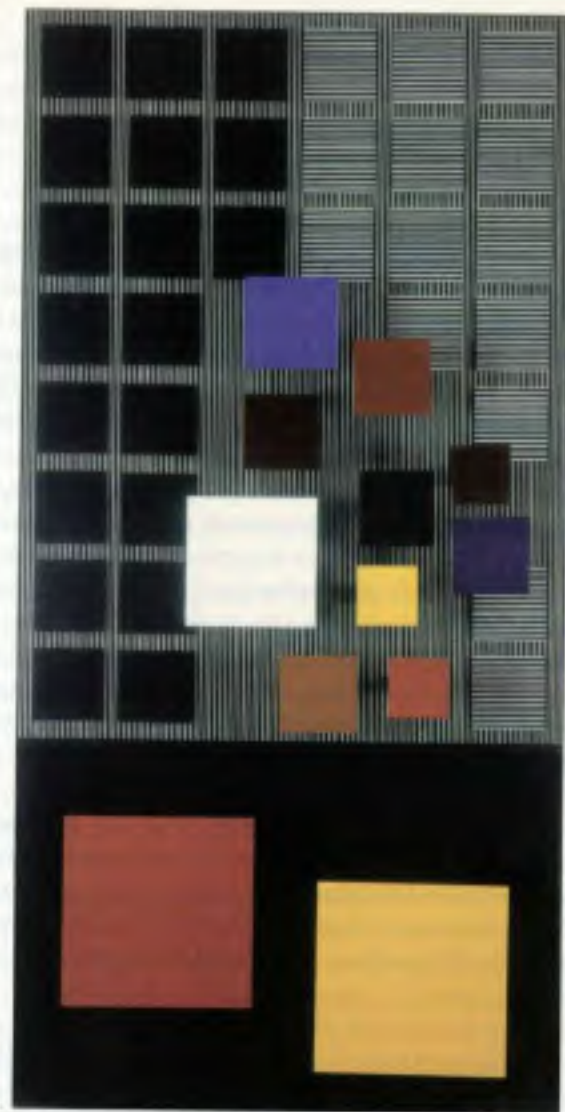
Salut Renard, 1974
Metal y acrílico sobre madera
120.8 x 120 x 25 cm
Colección FEMSA



Escritura blanca núm. 3, 1974
Mixta sobre triplay
102 x 170.5 x 7 cm
Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Tallones transparentes, 1968
 Plexiglás ensamblado, 24/100
 70.2 x 20 x 14 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Siena y ocre inferior, 2001
 Acrílico sobre madera y metal
 152.7 x 76.8 x 16.5 cm
 Colección Pérez Simón, México

Joaquín Torres-García

(Montevideo, Uruguay, 1874-1949)

Ana M. Franco

El complejo programa del Universalismo Constructivo que Joaquín Torres-García formuló hacia 1929 y desarrolló hasta el final de su vida, y del cual obras como *Constructivo con campana* (1932) y *Composición con sol* (1943) son excelentes ejemplos, se basa en una aparente contradicción. En su "Manifiesto núm. 2: Constructivo 100%" de 1938, el artista uruguayo afirmó que el hombre constructivo es equiparable al llamado hombre "primitivo" pues para ambos todo es espíritu.¹ Ese mismo año, en "La tradición del hombre abstracto (doctrina constructivista)", Torres-García igualmente afirmó que el arte constructivista es un arte geométrico determinado por doctrina, leyes y reglas.²

Efectivamente, el programa del Universalismo Constructivo encarna tanto lo espiritual como lo racional: de hecho, se concibe como una visión completa de los dos polos que rigen al hombre. El primitivismo de Torres-García, como el de muchos otros artistas del siglo XX, entre ellos Picasso, apelaba a fuerzas inconscientes e irracionales dentro del hombre, mientras su geometrismo encarnaba más bien valores intelectuales y lógicos.

La dicotomía sobre la cual reposa el Universalismo Constructivo acompañó a Torres-García a lo largo de toda su carrera artística. A comienzos del siglo XX, el artista defendió un movimiento propio de la tradición catalana, novecentismo, pero años más tarde, en la década de los treinta, propuso crear un arte con raíces

(1) Joaquín Torres-García, "Manifiesto núm. 2: Constructivo 100%" [1938], en Mari Carmen Ramírez, ed., *El Taller Torres-García: The School of the South and its Legacy* (Austin: University of Texas Press, 1992), 58-69. El uso del término "primitivo" para designar la producción cultural que se origina en África y Oceanía, al igual que el arte europeo de la prehistoria y el arte prehispánico de América, ha sido reconocido como problemático. Ver Jack D. Flam and Miriam Deutsch, eds., *Primitivism in Twentieth Century Art: A Documentary History* (Berkeley: University of California Press, 2003). Sin embargo, los artistas de la primera mitad del siglo XX, incluyendo a Torres-García, utilizaron el término "primitivo" para designar todas estas manifestaciones artísticas. Por esta razón aquí se utiliza entre comillas para indicar su sentido histórico.

(2) Joaquín Torres-García, "The Tradition of Abstract Man" [1938], en *Torres-García: Grid-Pattern-Sign, Paris-Montevideo 1924-1944* (Londres: Hayward Gallery, 1986), 103-11.

latinoamericanas, la Escuela del Sur. En su propio trabajo, desarrolló un arte inspirado en la tradición clásica de Grecia y Roma, pero al mismo tiempo se vio estimulado por la vida moderna y la ciudad industrial. Así, Torres-García usó un lenguaje clásico tradicional en sus trabajos novecentistas de 1905-1916, mientras que en sus pinturas vibracionistas de 1917-1922 utilizó el lenguaje modernista del cubismo y futurismo. Torres-García propuso un arte universal y atemporal, pero al mismo tiempo inscrito en una tradición específica y reflejo de su propia época. A partir de 1929, con su Universalismo Constructivo produjo obras de arte que eran al mismo tiempo abstractas y figurativas, que pertenecían al viejo y al nuevo mundo, que se movían entre lo universal y lo local, entre el pasado y el presente. En última instancia, estos aspectos de su arte han hecho de Torres-García una figura que se encuentra en los límites de diferentes escuelas y conceptos artísticos que lo sitúan a la vez como parte central y marginal de la historia del arte moderno.

En cuestiones de teoría, el Universalismo Constructivo es sin lugar a dudas la contribución más significativa de Torres-García al arte latinoamericano. Sin embargo, este programa fue formulado y desarrollado en París durante la estadía del artista en la ciudad entre 1926 y 1932. Específicamente, fue el resultado del encuentro de Torres-García con el cubismo, el neo-plasticismo, el surrealismo y las artes primitivas y prehispánicas. En varios de sus escritos el artista afirmó que su arte era una fusión de todos estos movimientos. Esto puede observarse en *Composición con sol*, hoy parte de la Colección Pérez Simón. Como muchas pinturas constructivistas de Torres-García, consiste en una estructura de verticales y horizontales —la retícula cubista y neoplasticista—, en la cual se insertan figuras esquemáticas o símbolos que en muchos casos derivan del arte primitivo o prehispánico y revelan un interés en la noción del inconsciente desarrollada por los surrealistas.

Torres-García empezó a producir sus pinturas constructivistas hacia 1929 después de su encuentro con los maestros del neoplasticismo holandés en París, Theo Van Doesburg y Piet Mondrian. Estimulado por sus obras abstractas y su filosofía, Torres-García adoptó la retícula neoplasticista como la estructura básica de sus trabajos: es decir, la organización del soporte pictórico a través de una estructura de líneas verticales y horizontales que se encuentran en ángulo recto creando planos cuadrados o rectangulares. Aunque el artista ya había demostrado un interés en la noción de estructura como la base de

todo arte visual,³ lo cual es especialmente claro en sus pinturas vibracionistas realizadas en Barcelona y Nueva York, su encuentro directo con el neoplasticismo lo llevó a emplear la retícula como la base de su arte constructivo. Ésta, además de responder al interés de Torres-García en las nociones de estructura y geometría, revela su afinidad con las ideas de Van Doesburg y especialmente la creencia de Mondrian en un orden ideal y universal expresado en la estructura rigurosa de la retícula. Sin embargo, la aplicación que hace el uruguayo de los principios neoplasticistas está lejos de ser ortodoxa: en realidad, éste los adapta y acomoda a su propia noción de arte.

Constructivo con campana es un claro ejemplo de la manera como Torres-García emplea la retícula en sus pinturas parisinas: el plano pictórico está organizado alrededor de una estructura de líneas horizontales y verticales. Las áreas que determinan estas líneas son coloreadas en blanco, negro, gris, marrón y ocre. Aunque la estructura general de la pintura deriva de la retícula neoplasticista, es evidente que el tratamiento que hace Torres-García de ella no es ortodoxo. El artista uruguayo introduce una gama cromática de tonos tierra que era impensable dentro de la estética estricta del neoplasticismo. Más aún, la aplicación manchada, casi sucia, del color difiere notablemente de la uniformidad y (casi) pureza del color en las pinturas de los holandeses. En este sentido, Torres-García enfatiza el aspecto manual de la pintura frente al aspecto mecánico que puede observarse en las obras más clásicas del neoplasticismo. Sin embargo, la diferencia más notable entre la pintura de Torres-García y las típicas obras del movimiento holandés se encuentra en la inclusión de figuras esquematizadas en las áreas determinadas por la retícula: reloj, llave, escalera, locomotora, estrella, luna, sol, regla, hombre y, por supuesto, campana, son algunas de las figuras que encontramos en *Constructivo con campana* y que reaparecerán en muchas de sus composiciones

(3) En 1912 Torres-García publicó un artículo titulado "Del cubismo al estructuralismo pictórico" en la revista *La voz de Cataluña* en el cual afirmó que el estructuralismo es el fin de todo arte. Ver Torres-García, "Del cubismo al estructuralismo pictórico" [1912], citado en Pilar García, "Sous le ciel de France", en P. García y E. Guigon, eds., *Joaquín Torres-García: Un Monde Construit* (Strasbourg: Musée d'art moderne et contemporain, 2002). Además, Cecilia de Torres ha mostrado que Torres-García usó por primera vez la retícula en sus dibujos tempranos de 1898. Esto significa que el artista conocía y utilizaba la retícula mucho antes de su encuentro con Van Doesburg y Mondrian. Ver Cecilia de Torres, "Joaquín Torres-García", en Gabriel Pérez Barreño, ed., *Blanton Museum of Art: Latin American Collection* (Austin: University of Texas Press), 408.

tanto del mismo período parisino como años más tarde en Uruguay (como en *Composición con sol*).

La inclusión de figuras esquematizadas en la retícula abstracta neoplasticista es el sello característico del programa estético del Universalismo Constructivo que Torres-García desarrolló en París. En *Composición constructiva con planos y figuras* y *Construcción en blanco y negro*, ambas de 1931, la inclusión de figuras se hace aún más densa. A diferencia de las figuras en *Constructivo con campana*, en estas obras los elementos no se definen por las líneas de la retícula sino que son completamente independientes de ellas. Estas figuras actúan como símbolos que encarnan para Torres-García el orden ideal y la armonía universal de elementos contrarios que aspiraba crear. Por esta razón, los símbolos se convirtieron en el complemento perfecto de la retícula que encarnaba también para él, como para los neoplasticistas, estos mismos valores ideales y universales.

Más aún, la introducción de estos símbolos le permitió al artista crear el arte completo que estaba buscando, pues éstos lo conectan con el surrealismo y el arte primitivo. Aunque en 1930 Torres-García fundó junto a Michel Seuphor un grupo llamado Cercle et Carré, que tenía el fin de combatir la creciente influencia del surrealismo, el uruguayo simpatizaba con ciertos aspectos de este movimiento. En particular le interesaba la noción de inconsciente. De hecho, ésta es tan importante en el Universalismo Constructivo como lo es la naturaleza ideal de la retícula, pues los símbolos que inserta en sus pinturas son de carácter intuitivo e inconsciente. Este aspecto también revela la conexión entre el programa de Torres-García y el arte primitivo, en particular el legado de las culturas prehispánicas: muchas de las figuras que utiliza el artista derivan directamente de los pictogramas, símbolos y objetos rituales de las culturas ancestrales de América, en concreto de las culturas andinas del Perú las cuales consideraba como la gran tradición del hombre americano. Una escultura hoy llamada *Máscara rojo puozzoli* (1932), también realizada en París, revela claramente el interés del artista en estas culturas. En particular, las máscaras en madera del período parisino revelan afinidades con las figuras en madera de los Chancay del Perú más que con las máscaras africanas que realizaban Picasso o Julio González en la misma época.⁴

(4) Cecilia de Torres, "Pilgrimage to the Sources of Amerindian Art", en César Paternosto, *Abstraction: The Amerindian Paradigm* (Bruselas: Société des Expositions du Palais des Beaux Arts Bruxelles, 2001), 250.

El interés de Torres-García por las culturas prehispánicas se hizo aún más evidente al regreso del artista a Uruguay en 1934. Las obras producidas en Montevideo siguen en general los mismos principios compositivos de las obras constructivas parisinas, pero incluyen una mayor cantidad de símbolos relacionados directamente con las culturas prehispánicas. En *Composición con sol*, por ejemplo, Torres-García organiza el plano pictórico en zonas de color determinadas por una retícula suelta. En esta ocasión la conexión con el neoplasticismo se hace evidente además en la elección de la paleta predominan el azul, rojo y blanco de las pinturas de Mondrian y Van Doesburg. Sin embargo, como en las obras parisinas, la aplicación de los pigmentos es impura y deja ver claramente el trazo del pintor. Incluso, dentro del repertorio de símbolos figura de manera prominente un sol que representa la deidad Inti de las culturas ancestrales andinas. Con esto, más que buscar mera inspiración en el pasado indígena del continente, Torres-García aspiraba establecer un vínculo estrecho entre el pasado y el presente a fin de prolongar el legado de las culturas ancestrales americanas. De hecho, el artista concibió su Universalismo Constructivo como una continuación de las tradiciones de las grandes culturas prehispánicas.

Como se mencionó, además de su actividad como artista, a su llegada a Montevideo Torres-García inició una intensa actividad pedagógica con la Escuela de Sur con el fin de introducir y crear un arte propio, con raíces latinoamericanas en Uruguay y por extensión en toda la región latinoamericana.⁵ Durante su último período en Montevideo, Torres-García creó dos escuelas de arte, la Asociación Arte Constructivo en 1935 (cuyo logo AAC puede observarse en la pintura *Composición con sol*) y el Taller Torres-García en 1943; publicó importantes libros como *Estructura* (1935), *Metafísica de la pre-historia Indoamericana* (1939) y *Universalismo Constructivo* (1944); asimismo, dictó numerosas conferencias, entre otras actividades. Fue justamente a través de éstas que Torres-García logró crear un arte propio latinoamericano con raíces en su pasado, pero plantado firmemente en la modernidad. Sin lugar a dudas, como afirma Edward

(5) Torres-García afirmó en 1935: "He dicho Escuela del Sur: porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur". Torres-García, "Escuela del Sur", en Ramírez, ed., *El Taller Torres-García*, 70.

Sullivan, "gran parte de la abstracción geométrica en América del Sur deriva de los esfuerzos pioneros y proselitistas de Torres-García."⁶ Los movimientos concretos de la Argentina y la abstracción geométrica colombiana, por nombrar tan sólo algunos ejemplos, no habrían sido posibles sin el legado de la Escuela del Sur de Torres-García.

(6) Edward J. Sullivan, "Picturing the Abstract: Notes on Some Visual Strategies", en *Abstract Art from the Rio de la Plata: Buenos Aires and Montevideo, 1933-1953* (Nueva York: Americas Society, 2001), 11.

Bibliografía

García, P. and Guigon, E., eds. *Joaquín Torres-García: Un Monde Construit*. Estrasburgo: Musée d'art moderne et contemporain, 2002.

Ocaña, María Teresa. *Joaquín Torres-García*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura de Barcelona; Museu Picasso, 2003.

Ramírez, Mari Carmen, ed. *El Taller Torres-García: The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Rowell, Margit. *Joaquín Torres-García*. Barcelona: Polígrafa, 2010.

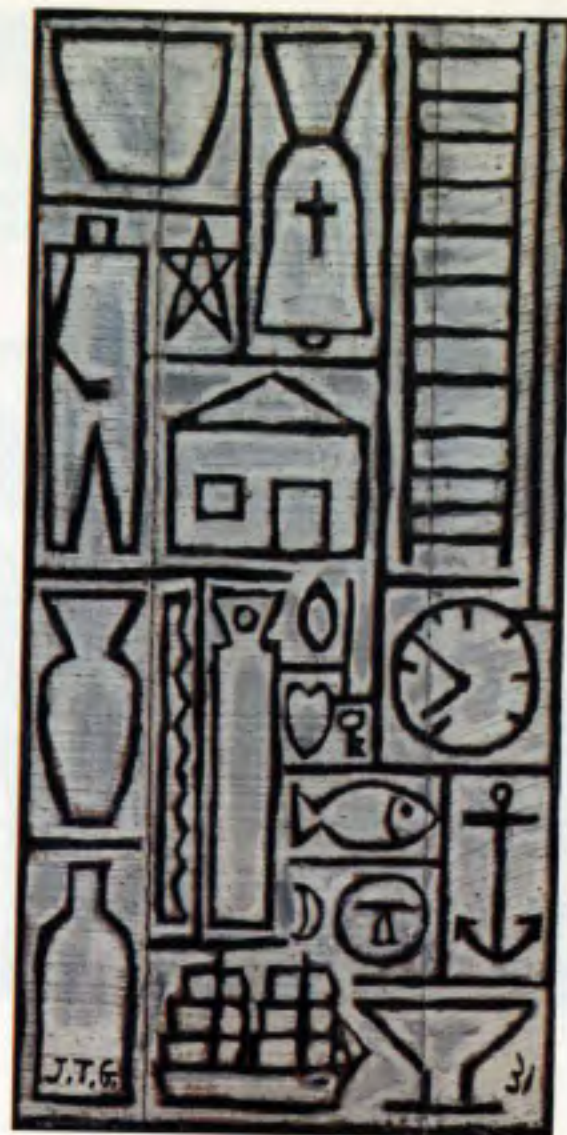
Torres-García, Joaquín. *Universalismo Constructivo* [1944]. Madrid: Editorial Alianza, 1984.



Máscara rojo puozzoli, 1932
Madera pintada
21.3 x 13 x 7 cm
Colección Pérez Simón, México



Constructivo con campana, 1932
 Óleo sobre tela
 73.1 x 60.2 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Construcción en blanco y negro, 1931
 Óleo sobre madera
 83 x 40 cm
 Colección FEMSA



Composición constructiva con planos y figuras, 1931
 Óleo sobre tela
 59.7 x 48.5 cm
 Colección Pérez Simón, México



Barco constructivo, 1943
 Óleo sobre madera
 50.3 x 60.8 cm
 Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Composición con sol, 1943
 Óleo sobre madera ensamblada
 sobre madera
 47.6 x 52.7 cm
 Colección Pérez Simón, México



Autores

ANA CÂNDIDA DE AVELAR

Es profesora de arte moderno y contemporáneo brasileño en la Universidad de Brasilia (UnB). También es curadora y crítica de arte en São Paulo. Se especializó en la abstracción de posguerra brasileña y es la autora del artículo "A Raiz Emocional: arte brasileira na crítica", acerca de la crítica e historiadora del arte Lourival Gomes Machado. En 2014, fue cocuradora de *Lina Gráfica*, exposición de los diseños gráficos y dibujos de la arquitecta Lina Bo Bardi.

MARIA CLARA BERNAL

Es profesora asociada en el Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes, Bogotá. Entre el 2009 y 2011 formó parte del grupo de investigación "Surrealism in Latin America" en el Getty Research Institute, Los Ángeles. Actualmente es la directora del proyecto *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina* desarrollado con el apoyo de la Getty Foundation. Sus publicaciones incluyen: "André Breton's Anthology of Freedom: The Contagious Power of Revolt" en *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto* (Getty Research Institute, 2012); *Latin America Beyond the real maravilloso: Lam, Surrealism and the Créolité Movement* (Lambert, 2012); *Traducir la imagen: El arte en la esfera transcultural* (Universidad de los Andes, 2012) y *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (Universidad de los Andes, 2006).

DENISE BIRKHOFFER

Es curadora de arte moderno y contemporáneo en el Allen Memorial Art Museum de Oberlin College. Recibió su doctorado del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York. También es investigadora de arte europeo y americano del siglo XX. Birkhofer ha escrito sobre varios temas de arte latinoamericano, incluyendo la fotografía mexicana, las artistas Mira Schendel y Doris Salcedo, así como la apropiación de Matta del domo geodésico. Curadora y autora del catálogo de la exposición *Latin American Art at the Allen Memorial Art Museum* (Oberlin College, 2014).

ANA M. FRANCO

Es profesora asistente del programa de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes en Bogotá. Recibió su doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, en 2012. Entre sus publicaciones se encuentran: "El Universalismo Constructivo de Joaquín Torres-García" (2005); "Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus" (2012) y "Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar" (2014). Es coautora del libro *Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción* (Bogotá, 2010). Ha sido becaria Fulbright y su trabajo de investigación ha sido financiado, entre otros, por el Pinta Fund for Latin American Studies.

JAMES OLES

Obtuvo su doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Yale en 1995. Divide su tiempo entre Estados Unidos y México. Es profesor en el Departamento de Arte de Wellesley College, Massachusetts; en 2002 fue nombrado curador adjunto de arte latinoamericano en el Davis Museum. Sus libros incluyen *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947* (Smithsonian Institution Press, 1993), *Helen Levitt: Mexico City* (1997); *Agustín Lazo* (2009); *Art and Architecture in Mexico* (Thames & Hudson, 2013); y *LOLA: 50 fotografías* (Fundación Televisa, 2015). Ha organizado numerosas exposiciones de arte moderno y contemporáneo en Estados Unidos y México.

CRISTINA ROSSI

Es doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesora de arte latinoamericano en la UBA y en la Universidad Tres de Febrero (UNTREF). Integró equipos de investigación de la UBA; de la Fundación Espigas para el proyecto *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art* del International Center of the Arts of the Americas, Museum of Fine Arts Houston; y, actualmente, dirige una investigación en la Secretaría de Investigación y Desarrollo (UNTREF). Participa en libros y revistas nacionales e internacionales. Se desempeña como curadora independiente. Es miembro del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y de la Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte (AACA-AICA).

INGRID SJÖLANDER

Es licenciada en Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Desde el 2001 ha colaborado para diversas instituciones culturales del país, entre las que destacan: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Colegio de San Ildefonso y la Coordinación Nacional de Artes Plásticas (actualmente Coordinación Nacional de Artes Visuales) del INBA. Trabaja en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Conaculta - INBA.

EDWARD J. SULLIVAN

Es profesor de la cátedra Helen Gould Sheppard de Historia del Arte en el Institute of Fine Arts y en el Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Nueva York. Su trabajo se enfoca en las artes y culturas visuales de América Latina y del Caribe del siglo XIX hasta el presente. Ha escrito numerosos libros sobre este tema, incluyendo *The Language of Objects in the Art of the Americas* (Yale University Press, 2007); *Fragile Demon: Juan Soriano in Mexico* (Philadelphia Museum of Art, 2008); y *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism* (Yale University Press, 2014). También ha sido curador de numerosas exposiciones de arte moderno y contemporáneo en América Latina, Estados Unidos y Europa.





Roberto Matta

Il titolo "L'ombra di un uomo" (1955) è un riferimento al suo
 primo libro di poesie, "L'ombra di un uomo" (1955), in cui il
 poeta esplora i temi della vita, della morte e dell'aldilà. La
 pittura è un'opera di grande impatto visivo, con una
 palette di colori scuri e una composizione complessa.
 Il titolo "L'ombra di un uomo" (1955) è un riferimento al
 suo primo libro di poesie, "L'ombra di un uomo" (1955),
 in cui il poeta esplora i temi della vita, della morte e
 dell'aldilà. La pittura è un'opera di grande impatto
 visivo, con una palette di colori scuri e una
 composizione complessa.

Il titolo "L'ombra di un uomo" (1955) è un riferimento al
 suo primo libro di poesie, "L'ombra di un uomo" (1955),
 in cui il poeta esplora i temi della vita, della morte e
 dell'aldilà. La pittura è un'opera di grande impatto
 visivo, con una palette di colori scuri e una
 composizione complessa.



MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

Ciudad de México

Publicado con motivo de la exposición

Superposiciones. Arte latinoamericano en colecciones mexicanas

23.05.2015 - 04.10.2015

Curaduría y edición

James Oles

Coordinación editorial

Arelly Ramírez Moyao

Diseño

Maricris Herrera

Asistente de diseño

Sofía Sánchez Navarro

Apoyo en derechos de reproducción de obra

Isabel Guerrero Hernández

Traducción

Clara Marín y Pilar Carril

Asistente curatorial

Ingrid Sjölander

Agradecemos el apoyo para la realización de esta exposición y de esta publicación al Museo de Arte Moderno, así como a las colecciones FEMSA y Pérez Simón.

ISBN 978-607-605-350-8

Primera edición: 2015

D.R. © 2015 Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n. Col. Chapultepec Polanco, Del. Miguel Hidalgo, C.P. 11560

Miguel Hidalgo, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © de la traducción, sus autores

D.R. © de las imágenes, sus autores

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Impreso en México

MT 01781
759.72
T36
2015
I63
Ej.2

IMÁGENES DE SALA

© Paolo Montalvo

pp. 36-55, 161, 192-193, 196-199

IMÁGENES DE OBRAS
EN LA COLECCIÓN PÉREZ SIMÓN

Marcelo Bonevardi

Derechos de reproducción, cortesía

de Gustavo Bonevardi.

© Rafael Doniz

p. 65

Claudio Bravo

© Arturo Piera

p. 74

© Rafael Doniz

p. 75

Sergio Camargo

Derechos de reproducción, cortesía

de Raquel Arnaud

© Rafael Doniz

p. 85

Wifredo Lam

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Arturo Piera

p. 105

© Rafael Doniz

p. 109

Roberto Matta

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Rafael Doniz

p. 129

Armando Morales

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Arturo Piera

pp. 136, 141

© Rafael Doniz

p. 137, 140

Ómar Rayo

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Arturo Piera

pp. 163, 164, 165

Jesús Rafael Soto

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Rafael Doniz

p. 177

Joaquín Torres García

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Rafael Doniz

pp. 185, 189, 191

IMÁGENES DE OBRAS
EN LA COLECCIÓN MUSEO DE ARTE
MODERNO, INBA-CONACULTA

Arcángelo Ianelli

Derechos de reproducción, cortesía de Katia y Rubens Vanz Ianelli.

© Daniela Uribe

pp. 95, 98

Julio Le Parc

Derechos de reproducción, cortesía de Julio Le Parc.

© Daniela Uribe

p. 117

Rogelio Polesello

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Daniela Uribe

pp. 147, 151, 149

Ómar Rayo

Esta reproducción de obras busca su difusión y no tiene fines de lucro económico ni otros que contraríen el espíritu original de las mismas.

© Daniela Uribe

p. 160

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola
Subdirector general del Patrimonio
Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes
visuales

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO

Juan A. Gaitán
Director

Daniela Pérez
Subdirectora Artística

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
Subdirector de Colecciones

Amanda Echeverría
Subdirectora de Desarrollo Institucional

Martha Sánchez Fuentes
Subdirectora Técnica

Edgar López Soto
Subdirector de Administración

Superposiciones.

Arte latinoamericano en colecciones mexicanas

se terminó de imprimir en septiembre de 2015

en los talleres de Offset Santiago, Av. Río San Joaquín 436,

col. Ampliación Granada, 11520, Ciudad de México.

Para su composición se utilizaron las familias tipográficas

Kepler Std, AG Old Face y Times New Roman. Impreso en papel

AB Cream de 60 gr. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

SOLAPA

Julio Le Parc

Relieve 27 (detalle), 1970

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

INBA-Conaculta

ISBN: 978-607-605-350-8



9 786076 053508