



Modernidad,
postmodernidad
y contemporaneidad
en América Latina
y el Caribe

Modernity,
postmodernity
and contemporaneity
in Latin America
and the Caribbean

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

**Modernidad,
postmodernidad
y contemporaneidad
en América Latina
y el Caribe**

**Modernity,
postmodernity
and contemporaneity
in Latin America
and the Caribbean**

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

Reconocimientos:

AICA Internacional

Memorial da América Latina, Brasil

Secciones Nacionales de AICA en América Latina y el Caribe.

709.1

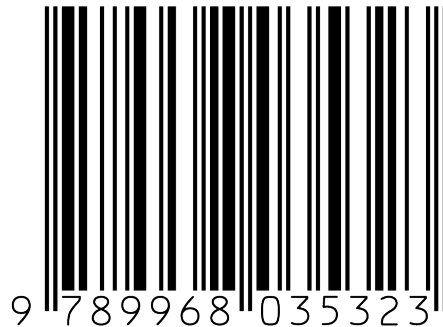
A786a

**Arte y crítica en la modernidad, postmodernidad
y contemporaneidad de la América Latina y el
Caribe / Juan Carlos Flores Zúñiga, edit. – 1ª ed. –
San José, Costa Rica: Regional AICA América Latina
y el Caribe, 2023.
eBook. 31 Mb**

ISBN 978-9968-03-532-3

**1.ARTE 2.MODERNIDAD 3.POSMODERNIDAD
4.CONTEMPORANEIDAD 5.AMERICALATINA 6.CARIBE
I.Título**

ISBN 978-9968-03-532-3



Contenido

Reconocimientos:.....	I
Prefacio.....	III
Prólogo.....	V

Capítulo 1.

La crítica de arte ante las crisis actuales (1 y 2 de Julio de 2021)

Cartel:

La Crítica de arte ante las crisis actuales

La crítica de arte en el ojo del huracán.
..... 1

Reflexión y autocrítica sobre la subjetividad y
pertinencia de la crítica del arte. 9

Aportes del arte y de la crítica contemporánea
a la interrogación y comprensión de los
conflictos actuales del mundo, a partir de los
trabajos de Florencia Levy, Ariadna Pastorini
y Martín Weber. 14

De cómo el Coronavirus nos obligó a hacer
uso de la virtualidad..... 20

Capítulo 2.

Repercusiones de la semana de arte moderno de 1922 en Brasil en el escenario cultural de la región: Revisión 100 años después (30 de junio, 2022)

Cartel:

Repercusiones de la semana de arte moderno de 1922 en Brasil en el escenario cultural de la región: Revisión 100 años después

La fabricación de la semana: una historia por
contarse. 27

La Semana de Brasil (un cruce de miradas
cien años después). 31

Xul Solar:
Aproximaciones a un creador total. 35

Capítulo 3.

100 años de muralismo, de México a Latinoamérica y las formas del realismo. (23 de marzo, 2023)

Cartel:

100 años de muralismo, de México a Latinoamérica y las formas del realismo.

Centenario del muralismo mexicano
Murales mexicanos en Chillán y Concepción.
..... 49

Reafirmación del Muralismo con Siqueiros
en Argentina, y Portinari en Brasil: Algunas
consideraciones en América Latina. 59

Los Muralismos en Venezuela
(ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo
Mexicano). 69

Capítulo 4.

Modernismo en la Cuenca del Caribe: salidas y llegadas en la transformación de las artes visuales.

(13 de octubre, 2022)

Cartel:

Modernismo en la Cuenca del Caribe:
salidas y llegadas en la transformación de las
artes visuales.

Política, Artes Visuales y Convulsión Social
en el Caribe (1940-1970)
Interpretaciones actuales en la República
Dominicana.81

Modernismo Caribeño:
¿Un proceso de «descolonización»? 95

La ola modernista: cómo Centroamérica fue
influenciada en su producción visual y crítica
por México, Cuba y Venezuela.
.....103

Notas y referencias de los Capítulos..... 111

Prefacio

Este libro electrónico es la primera publicación producida por la Federación de Secciones de América Latina y el Caribe de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

Durante mucho tiempo tuvimos el sueño de reunir a estas secciones que conforman AICA Internacional.

De esta manera, la aproximación cobra un significado importante, brindando el intercambio de información sobre el arte y la crítica de arte que se realiza en los distintos países de esta región de América, con un pasado histórico-social y un proceso cultural de características comunes y un presente con muchos frutos producto de esta proximidad.

AICA Internacional hizo posible esta acción integrada cuando lanzó su Programa de Apoyo a Proyectos que reúnen a dos o más secciones nacionales en torno a la reflexión sobre temas de interés común.

En esta ocasión, la Federación de las AICA de América Latina y el Caribe propuso realizar un programa de seminarios en línea, con la participación de especialistas de diferentes países, para discutir la presencia de críticos y de la crítica de arte en el proceso artístico y cultural local.

A principios de julio de 2021, antes de la

Convocatoria de Proyectos de la AICA Internacional ya habíamos realizado un seminario que buscaba la integración de las secciones. Fueron dos tardes de trabajo y la discusión giró en torno a la situación del arte y la crítica de arte, en nuestros países, en el momento de la pandemia que sacudió al mundo.

En 2022, con el apoyo recibido de AICA Internacional, las secciones de América Latina y el Caribe de la Asociación Internacional de Críticos de Arte desarrollaron un programa de tres Webinars.

Este programa se tituló “Modernidad, pos-modernidad y contemporaneidad en América Latina: su revisión en 2022”. El objetivo fue revisar y cuestionar este proceso en América Latina desde 1920 hasta el presente, considerando las décadas fundamentales para el desarrollo de la modernidad artística y la contemporaneidad posterior en la región, con el fin de conocer su importancia y legado para el presente de la crítica.

Los debates de este programa estuvieron motivados por la conmemoración de los 100 años de la Semana de Arte Moderno en Brasil y los 100 años del Muralismo en México. El primer encuentro discutió las Repercusiones de la Semana de Arte Moderno Brasileño de 1922, en el escenario cultural de la región, el desarrollo de tendencias de vanguardia como la abstracción, especialmente el perfil geométrico y constructivo, y el impacto de las nuevas teorías actuales en el proceso de revisión histórica de estos hechos.

El segundo seminario se centró en el

Muralismo mexicano y su presencia en la modernidad figurativa y estética de América Latina y el Caribe, realizando una revisión crítica con motivo de la celebración de su centenario.

El tercer encuentro versó sobre el modernismo en la Cuenca del Caribe, discutiendo el proceso de modernidad artística en el contexto de la dictadura, la guerra civil, reflexionando sobre los cambios culturales, sociales, económicos y políticos en Centroamérica y el Caribe entre 1940 y 1980. Se trataron temas como la raza, la migración, la diáspora, el proceso decolonial, trayendo al debate los aportes de Stuart Hall (Jamaica), Frantz Fanon y Edouard Glissant, estos dos últimos autores, de Martinica.

El libro electrónico que aquí les presentamos es el resultado de estos encuentros. En su elaboración contamos con el dedicado trabajo editorial de Juan Carlos Flores Zúñiga y el diseño gráfico de Emmanuel Calvo Canossa.

Contamos también con el apoyo del Memorial da América Latina, importante institución brasileña dedicada a la integración y la información histórica y cultural de los países latinoamericanos.

Nuestro agradecimiento a todas las secciones nacionales de América Latina y el Caribe de la Asociación Internacional de Críticos de Arte que trabajaron en conjunto para llevar a cabo este proyecto.

Lisbeth Rebollo Gonçalves
Presidente de AICA Internacional
(2017-2023)

Prólogo

M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga,
BSc, CPLC, AICA
Crítico, comunicólogo, y vicepresidente
AICA Internacional

Hay una polémica abierta en el entorno sociocultural del subcontinente, sobre las relaciones entre la crítica de arte, la producción artística y los espacios de proyección que se ha abordado hasta la fecha con levedad y sin pluralidad.

Esa actitud ha derivado, no necesariamente de la falta de capacidad de los actores (principalmente artistas, curadores y gestores culturales afectados por la crítica profesional e independiente) sino de una relativa ignorancia sobre la función de la crítica de arte en relación con las artes visuales en el contexto contemporáneo.

No obstante, se ha descalificado ad portas al crítico no académico que publica en medios tradicionales y alternativos. Algunos consideran que la crítica debe limitarse a señalar ciertos defectos, susceptibles de ser corregidos por el autor de la obra evaluada. En otro sentido, entienden la crítica como un ejercicio centrado en el análisis de la obra u objeto, producido por medio de la expresión artística con el objeto de convertir el simple esfuerzo en logro. Algunos, un tanto desesperados, insisten en que el crítico debe ser artista. En consecuencia, como los que escriben según ese concepto,

son “artistas”, ellos son los poseedores de la verdad y quienes tienen la potestad de imponer las reglas del juego.

En nuestra América Latina y el Caribe hacer crítica en la plástica o artes visuales con entereza y conocimiento ha sido una aventura por poco más de un siglo que pocas veces ha sido reconocida. Cuando ha privado la integridad sobre otros intereses señalando con rigurosidad e independencia criterio sobre el hecho creativo, las reacciones adversas y represalias no se han hecho esperar.

Sin embargo, sin crítica de arte no hay desarrollo artístico cultural de envergadura, ya que, sin pensamiento crítico propio, la práctica se limitaría al análisis de la experiencia estética según el objeto de estudio y parámetros europeos o estadounidenses. La crítica auténtica amenaza el estado de cosas y obliga en relación con la producción artística a un estado de revisión y renovación continua.

La presente obra no sería posible sin una comprensión tácita de la relación interdependiente entre el arte y la crítica basada en la revisión y el cuestionamiento del contexto que para los límites temporales de esta publicación cubre las décadas fundacionales del desarrollo de la modernidad artística y posterior contemporaneidad en América Latina y el Caribe (1920-2022).

Dieciocho críticos de arte e investigadores de diez naciones contribuyen mediante sus ponencias en cuatro encuentros a diseccionar, discutir y ponderar el legado artístico y crítico de la moderni-

dad, la posmodernidad y la contemporaneidad.

Cada responsable en esta revisión y cuestionamiento ha delimitado las repercusiones, influencias, yuxtaposiciones, préstamos, consecuencias, y mistificaciones con base en una visión propia por país en el marco de dos importantes hitos históricos, a saber: los centenarios del movimiento muralista mexicano y la Semana del Arte Moderno de Brasil, respectivamente.

La crítica de arte ante las crisis actuales

El primer capítulo, se nutre de las perspectivas de resistencia y resiliencia ante la pandemia del COVID-19 que mantuvo al mundo entero en aislamiento por más de dos años. Ponentes de las secciones latinoamericanas de AICA reflexionan en este primer apartado sobre cómo se posiciona la crítica de arte ante los retos económicos, políticos, sociales, medioambientales, etc. del presente.

La crítica e historiadora brasileña, María Amelia Bulhoes, abre el capítulo abordando la situación de la crítica de arte en el contexto de la pandemia y los cambios provocados por la crisis. Señala, entre otras cosas, cómo la pandemia ha tenido consecuencias imprevisibles y ha causado la suspensión de actividades artísticas entre otros trastornos de la actividad cultural.

En este escenario, internet ha sido una opción para mantener la comunicación, los lazos sociales, y la actividad artística en marcha.

En Brasil, por ejemplo, la consolidación de la industria cultural y los cambios en los medios de comunicación, especialmente el avance de los medios digitales e internet, afectaron la práctica de la crítica de arte. Muchos medios tradicionales han cerrado espacios dedicados a la crítica de arte, y algunos profesionales han encontrado nuevas oportunidades en línea, a través de blogs y plataformas digitales.

Como evidencia del surgimiento de nuevos espacios en línea para la difusión, el debate e información sobre las artes visuales, destacan medios como ArtSoul, Artload, Arte que acontece y Canal Contemporáneo. También ha habido un cambio en las publicaciones de crítica de arte, que ahora se realizan principalmente en línea.

Por su parte, el crítico e investigador portorriqueño, Abdías Méndez Robles (Puerto Rico), reflexiona sobre la subjetividad y pertinencia de la crítica de arte. El autor destaca la importancia de la crítica como una herramienta pedagógica que guía a los lectores y analiza cómo los retos económicos, tecnológicos y sociales actuales afectan la práctica de la crítica de arte, mencionando su enfoque subjetivo basado en experiencias propias y compartidas, y la necesidad de investigaciones cuantitativas para respaldar la labor de la crítica de arte, en el contexto de la crítica y memoria histórica del arte en Puerto Rico. Concluye en su disertación que la crítica debe ser un ejercicio de análisis honesto de las obras, y evitar ser una herramienta de intereses creados o manipulación, señalándose la importancia y las responsabilidades

de la crítica de arte, abogando por un ejercicio crítico constructivo, independiente y responsable.

A continuación, la crítica argentina, Laura Casanovas, articula un estudio de caso con base en los aportes del arte y de la crítica contemporánea a la interrogación y comprensión de los conflictos actuales del mundo, a partir de los trabajos de Florencia Levy, Ariadna Pastorini y Martín Weber. Para ello resume tres proyectos o iniciativas de arte contemporáneo de las artistas citadas y reflexiona sobre la relevancia de la crítica de arte en el contexto actual. Los proyectos presentados y discutidos en su participación son: «Mapa de sueños latinoamericanos» del fotógrafo Martín Weber, «Lugar Fósil» de la artista Florencia Levy y «Performances de encierro» de la artista Ariadna Pastorini.

Los proyectos abordan temas relacionados con la ecología, la sociedad, la política, la economía y la pandemia del Covid-19 en los que la crítica de arte cumple un papel fundamental al aportar reflexiones sobre estos temas al público, en particular, en un contexto de multiplicidad de propuestas y sobreabundancia de información. Con las obras analizadas puede reflexionarse sobre los conflictos y problemas actuales.

Finalmente, el crítico dominicano, Carlos Acero Ruiz, analiza cómo el Coronavirus nos obligó a hacer uso de la virtualidad. En su ponencia discute cómo la pandemia de COVID-19 ha hecho que el mundo del arte recurriese a lo virtual como forma de seguir trabajando y conectarse con el pú-

blico. Con el cierre de espacios físicos como museos, galerías y escuelas, las redes sociales y plataformas digitales devinieron herramientas claves para llegar a las audiencias. La transición, ha llevado no obstante a reformular el modo de distribuir información, circular imágenes y comunicarse con las diversas audiencias. Por ejemplo, los docentes universitarios también han tenido que adaptarse al impartir clases en línea desde sus hogares. Mientras eventos culturales, bienales y ferias de arte han sido cancelados o pospuestos, y muchas actividades culturales han pasado a realizarse de manera virtual. Lo anterior ha acelerado el posicionamiento de las redes sociales, como Instagram, como medios de difusión populares entre museos, artistas y críticos de arte para transmitir en vivo, interactuar y difundir contenido. Además, se han creado nuevos formatos artísticos y se ha incrementado el uso del marketing digital en el ámbito cultural. Debiendo mencionarse también, el impacto económico de la pandemia en el mundo del arte, con la ya citada cancelación de eventos y la dificultad de compra/venta de obras de arte debido a regulaciones contra el lavado de activos. Acero Ruiz finalmente plantea preguntas sobre la efectividad de la virtualidad a largo plazo, y cómo este cambio afectará al mundo del arte en el mediano plazo si bien solo el tiempo dirá si la virtualidad se convertirá en la nueva realidad para el mundo del arte.

**Repercusiones de
la semana de arte moderno de
1922 en Brasil en el escenario cultural
de la región:
Revisión 100 años después .**

El segundo capítulo, reúne el pensamiento de los críticos e investigadores tras revisar las repercusiones en el subcontinente de la Semana del Arte Moderno de Brasil que tuvo lugar en 1922. En lo particular, se enfatiza el análisis del impacto del desarrollo de tendencias vanguardistas en la región como la abstracción geométrica, y el constructivismo con base en una mirada al interior del continente. Finalmente, se proponen nuevos caminos de interpretación artística de la realidad geográfica, social y cultural con base en el impacto de nuevas teorías y movimientos.

El investigador y crítico brasileño, Tadeo Chiarelli, inicia este capítulo con una reflexión sobre la institucionalización de la Semana del Arte Moderno de 1922 en Brasil y cómo se ha convertido en un hito fundacional del arte moderno en su país. Aunque en su momento tuvo un impacto limitado, se convirtió décadas después en un mito e hito crucial para justificar la creación de instituciones culturales en Brasil, como el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAMSP). Como revela el modo en que dichas instancias y la Bienal de São Paulo se aplicaron en dar una narrativa donde se tomase a la Semana del Arte Moderno como el punto de partida del arte moderno brasileño. En su criterio a través de exposiciones, retrospecti-

vas y homenajes a los artistas y eventos relacionados con la Semana, se fue consolidando la idea de que el arte contemporáneo del Brasil era una continuidad del modernismo de 1922. Además, se señala el papel de la Universidad de São Paulo en promover la investigación y la elaboración de tesis sobre el modernismo paulista, recalcando su importancia en la historia del arte brasileño.

Por su lado, la crítica e historiadora venezolana, María Luz Cárdenas analiza la influencia de la Semana de Arte Moderno de Brasil en el amplio contexto de Hispanoamérica en general y en Venezuela en particular. Aunque no haya pruebas de una relación directa entre la Semana de Brasil y el escenario cultural venezolano, pueden apreciarse conexiones débiles, que indican aires de cambio en ambos países.

Cárdenas propone un enfoque metodológico de la historia como un campo de movimientos en diferentes direcciones con puntos de encuentro, en lugar de una línea vertical de acontecimientos.

La autora identifica dos aspectos en los que se dieron cambios en Venezuela en el momento estudiado: la figura de Alfredo Boulton y su relación con artistas que buscaban nuevas visiones, y la figura de Armando Reverón y su redefinición del espacio íntimo y la construcción del objeto. De hecho, se establecieron conexiones entre las obras de estos artistas venezolanos y las de Helio Oiticica en Brasil, resaltándose semejanzas en términos de tipologías, construcción del territorio y creación de los objetos. También menciona las obras de Alexan-

der Apóstol, y sus reflexiones sobre los mecanismos sociales del poder en Venezuela. En general, Cárdenas destaca las resonancias y relaciones cruzadas entre Brasil y Venezuela, en el contexto del arte moderno.

Finalmente, la crítica e investigadora, Cecilia Rabossi, ve la emergencia de artistas metafísicos como su coterráneo Xul Solar, en conexión con la renovación y la transformación en el arte iniciada en Brasil. Por ello, expone que en la década de 1920, se desarrolló un espíritu revolucionario en la escena cultural de Sudamérica, y Xul Solar se involucró en movimientos artísticos que desafiaban los valores establecidos y buscaban la libertad de expresión, desde su postura como creador universal que buscaba el cambio. Además, Xul Solar estableció relaciones fraternas con otros artistas e intelectuales de la época, como Emilio Pettoruti, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. De hecho, debido a la amistad y colaboración entre Xul Solar y Pettoruti, pudieron planear regresar a Argentina para impulsar un cambio en el arte argentino.

La autora indica que además de su trabajo como pintor, Xul Solar inventó lenguajes, como el neocriollo y la Panlengua, con la intención de corregir las limitaciones percibidas de los idiomas existentes y permitir una comunicación universal. También se interesó por la escritura, creando textos-pinturas en neocriollo y explorando la relación entre la pintura y la escritura. El aspecto metafísico y espiritual estuvo presente en todas las facetas de la producción de Xul Solar, desde sus pinturas hasta sus creaciones de cartas del tarot y horóscopo.

pos. Aunque enfrentó dificultades para poner en práctica todas sus ideas, su obra pictórica se distingue como una excepción debido a la técnica de la acuarela que utilizó. En resumen, según Rabossi, Xul Solar fue un creador total que buscaba la transformación y la fraternización a través del arte. Su enfoque universal y su interés por la comunicación, la escritura y la metafísica lo convierten en una figura singular en la escena artística del siglo XX.

100 años de muralismo, de México a Latinoamérica y las formas del realismo.

El tercer capítulo se enfoca enteramente en el impacto del Muralismo Mexicano sobre la modernidad figurativa y estética de la América y el Caribe un siglo después. Se hace hincapié en el desarrollo del indigenismo y la tendencia del realismo social, así como la socialización de la pintura como expresión dirigida a los pueblos. Se trata de responder la interrogante. ¿Qué interpretaciones críticas hay actualmente de tales teorías estéticas tradicionales?

Esta sección es abierta por la crítica e historiadora mexicana, Argelia Castillo, quien brinda un panorama preciso del muralismo mexicano, de cuya aparición como movimiento artístico en México se cumplieron cien años en el 2022. El muralismo mexicano surgió después de la Revolución Mexicana, como un modo de expresión de la lucha por la justicia social y la identidad nacional.

Este movimiento según Castillo se caracteriza por su carácter público, su gran formato en las superficies de espacios públicos, su intención pedagógica y su crítica social y política. Los artistas muralistas buscaron capturar la esencia de lo mexicano a través de la representación del indígena, el campesino, los paisajes, tradiciones y episodios históricos nacionales. Siendo las tres principales figuras, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes abordaron diferentes temas en sus obras. En general, concluye la autora, el muralismo mexicano se considera un movimiento vanguardista que tuvo un impacto significativo en el arte y la cultura de México.

A continuación, el crítico chileno Justo Pastor Mellado ilustra la influencia del muralismo en su país mediante el proyecto de restauración de los murales mexicanos en Chillán y Concepción, Chile, después del terremoto de 2010 y detallando el contexto en el que se realizaron las obras. En su relación de hechos, Pastor Mellado indica que una delegación de restauradores mexicanos se dirigió a Chillán para evaluar los daños en el mural de Xavier Guerrero en la Escuela México, estableciéndose un convenio de cooperación entre las cancillerías de Chile y México, y varias instituciones participaron en la restauración, cuya complejidad y eficacia se destacan en la ponencia, y dando el proceso lugar a la publicación de un libro sobre la rehabilitación de los murales. Esto último, de acuerdo con el autor evidencia la relación entre México y Chile, desde la donación de la escuela México en Chillán, hasta la participación de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la

ejecución de los murales, discutiéndose también la oposición a Siqueiros en Chile y su posterior regreso a México.

Mellado concluye introduciendo la noción de «pintura civil» propuesta por Siqueiros y la crítica hacia el arte chileno de la época, resaltándose la lucha contra el muralismo por parte de la oficialidad artística y política chilena de entonces. Aunque Siqueiros fue más reconocido, se estima que Guerrero tuvo una influencia significativa en la escena artística de Chile.

De seguido, la historiadora brasileña Margarida Nepomuceno, se enfoca en la influencia del Muralismo a partir de Siqueiros en Argentina, y de Portinari en Brasil: haciendo algunas consideraciones sobre la influencia en artistas específicos de la América Latina. Entre ellos, menciona a artistas como Pavel Égüez, Oswaldo Guayasamín, Miguel Alandía Pantoja, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros y Elena Huerta. La autora brasileña destaca la importancia del muralismo como una forma de arte público que establece (o pretende establecer) un diálogo directo con el público, y como una estética de resistencia que aborda temas sociales y políticos. Además, se hacen notar los cambios y experimentos en la producción de murales, como el uso de proyecciones de fotografías, el aerógrafo y la participación colectiva de artistas.

Además del caso de México y el de Chile, la producción de los murales y paneles pintados es hecha por artistas brasileños, como Cícero Dias, João Cândido Portinari y Di Cavalcanti, relevantes en la

historia del arte del país, destacándose especialmente Candido Portinari, conocido por su compromiso social y su obra mural, considerada revolucionaria, y con un legado duradero en el arte brasileño y latinoamericano. Siendo Portinari reconocido como un artista moderno que transformó la pintura histórica en una narrativa moderna y popular.

Cerrando este tercer capítulo, la crítica e historiadora venezolana, María Luz Cárdenas, visita los ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo Mexicano en su propio país, con base en distintos enfoques que este tomó en Venezuela, especialmente como una fuente importante en el desarrollo de la modernidad en América Latina.

En Venezuela, aunque no se estableció una Escuela Muralista como en otros países, se pueden identificar diferentes formas de abordar el tema en la creación artística venezolana. En la sección de “Antecedentes”, se señala como punto de partida de la práctica muralista en México, la civilización Olmeca y la práctica mural en el período colonial, mientras que en Venezuela solo se observa una forma incipiente de pintura mural.

El crítico de arte Roldán Esteva-Grillet propone el término «Decoración Mural» para referirse a la pintura hecha en Venezuela en muros, techos y bóvedas. En la sección de “Estaciones de Arribo”, se describen diferentes momentos del muralismo en Venezuela. En la primera estación, se habla de las influencias directas del muralismo mexicano en los artistas venezolanos que estudiaron en México, como Héctor Poleo, Gabriel Bracho y César Rengifo,

quienes adoptaron el realismo social como un medio para tratar temas políticos y sociales en su obra. Se destaca la influencia de Diego Rivera en Héctor Poleo y de David Alfaro Siqueiros en Gabriel Bracho. En la segunda estación, se cita a Pedro Centeno Vallenilla como artista que reinterpreta los elementos simbólicos del nacionalismo venezolano, aunque sin comprometerse políticamente como otros muralistas. Centeno Vallenilla utilizó la historia, la mitología y la imaginería popular para crear una imagen de la identidad nacional. En la tercera estación, se habla del muralismo en la modernidad venezolana, específicamente en la Ciudad Universitaria de Caracas a partir de 1952. Este proyecto arquitectónico incluyó murales de diversos artistas que reflejaban la identidad nacional y el compromiso social, concluyó la autora.

Modernismo en la Cuenca del Caribe: salidas y llegadas en la transformación de las artes visuales.

En el cuarto y último capítulo de la presente publicación, se aborda el modernismo en la Cuenca del Caribe a partir de los intercambios, salidas y llegadas de influencias, en la transformación de las artes visuales. El análisis y la discusión se mueve mediante tres perspectivas críticas e históricas sobre cómo surgió y se desarrolló el modernismo en la Cuenca del Caribe en el contexto de la dictadura, la guerra civil, el malestar social y la descolonización reflejando cambios profundos en las realidades culturales, sociales, políticas y eco-

nómicas de Centroamérica y el Caribe.

Esta sección abre con un repaso histórico y crítico de los investigadores dominicanos Carlos Acero Ruiz y Guadalupe Casanovas enfocando la política, las artes visuales y la convulsión social en el Caribe del período 1940-1970.

Los autores sopesan inicialmente la impronta española en la República Dominicana por su historia y los sucesos políticos importantes del siglo XIX, como la independencia de Haití, la anexión a España y la Guerra de Restauración. Durante este tiempo, precisan, hubo una marcada tendencia hacia lo español en la literatura, música y artes visuales, obviándose el pasado africano.

En el siglo XX, se buscó la identidad dominicana a través de las artes plásticas, influido esto por la ocupación estadounidense y el auge económico durante la Primera Guerra Mundial. Varios artistas dominicanos viajaron al extranjero para educarse y luego introdujeron nuevos métodos en el país. Destacados artistas de la época incluyen a Celeste Blog y Gil, Yoryi Morel, Jaime Colson y Darío Suro, quienes revolucionaron las artes visuales dominicanas y representaron lo dominicano en sus obras. En la década de los 40 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes y se celebró la Primera Bial Nacional de Artes Visuales. En los años siguientes, se introdujo el surrealismo y se graduaron los primeros artistas de la escuela.

En los años 50, continúan Acero y Casanovas, paralelamente a la represión política du-

rante la dictadura de Trujillo, se desarrolló el arte abstracto dominicano. En la década de los 60, los artistas participaron activamente en los procesos sociales y políticos del país. Surgieron autodidactas y se exploraron diferentes estilos como la abstracción, el expresionismo, y el realismo social, entre otros. Todo esto en medio de sucesos políticos y sociales especialmente relevantes, como el asesinato de Trujillo, el golpe de Estado a Juan Bosch, la Revolución de Abril y la elección de Joaquín Balaguer como presidente.

El siguiente apartado introduce una refrescante perspectiva crítica e histórica sobre el modernismo caribeño con base en la interrogante ¿Un proceso de “descolonización”?», que proceden a responder con su investigación los críticos Gerald Alexis, Dominique Brebion, Alissandra Cummins, Matilde dos Santos, Maica Gugolati, y Allison Thompson, todos del Caribe Sur.

En criterio de los autores el modernismo caribeño, como movimiento artístico y de conciencia, buscaba la descolonización cultural. El pintor cubano Wifredo Lam y el escritor martiniqués Aimé Césaire son figuras señaladas en este proceso. Lam considera su obra «La jungla» como un acto de descolonización y Césaire expresa ideas similares en su obra «Cuaderno de un retorno a la Tierra Natal». Ambos se encuentran en Martinica en 1941 y establecen una amistad y colaboración significativas. Césaire, con influencias surrealistas, aboga por la negritud como una afirmación de la identidad propia frente a lo colonial. Lam también se inspira en el

surrealismo y se relaciona con artistas y escritores vanguardistas en París. Durante la Segunda Guerra Mundial, Lam regresa a Cuba, donde su regreso y el de Césaire impulsan su creatividad. Además, Breton y Lam visitan Haití en 1945-1946, donde Breton muestra interés en los artistas autodidactas haitianos. Sin embargo, el Centre d'Art en Haití enfrenta problemas al priorizar la llamada Escuela Primitiva y descartar a los artistas capacitados. Lucien Price colabora con artistas afines para abrir el Foyer des Arts Plastiques como un espacio alternativo. También se destaca Sarah Maldoror, cineasta francesa de las Indias Occidentales, que desempeñó un papel importante en el movimiento decolonial y el modernismo caribeño. Trabajó en estrecha colaboración con destacados intelectuales de la época, como Aimé Césaire y Leon G. Damas, y fue una de las primeras mujeres en realizar películas en África, centradas en las guerras anticoloniales y los movimientos de liberación. Utilizando la ironía y el absurdo como recursos críticos, Maldoror denunció el racismo y el colonialismo contemporáneo en sus películas, tanto en África como en el Caribe.

Cerrando brechas de conocimiento, el crítico costarricense, Juan Carlos Flores Zúñiga, analiza la ola modernista y explica cómo Centroamérica fue influenciada en su producción visual y crítica por México, Cuba y Venezuela.

El autor discute la influencia del modernismo en el arte de Centroamérica y Panamá, precisando la limitada información disponible al respecto para explicar por qué la cultura regional

se ha hecho mucho más visible en estudios culturales y arqueológicos centrados en los bienes y herencia precolombina, que en trabajos sobre la cultura artística contemporánea. Sin embargo, es posible citar la labor de artistas centroamericanos prominentes como Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo y Benjamín Cañas, que dieron proyección internacional al arte de la región. Se distingue entre arte moderno y modernista, señalando que los artistas de la región adoptaron algunos aspectos del modernismo europeo y norteamericano, pero sin devenir en modernistas ideológicos. En Guatemala, el mecenazgo institucional de José María Reyna Barrios allanó el camino para el modernismo y se estableció la primera escuela de arte. En El Salvador, el modernismo arraigó a principios del siglo XX, fundiéndose con contenido religioso y espiritual local. Nicaragua estuvo aislada de los movimientos de vanguardia debido a la inestabilidad política y social, pero sí fue influida en lo literario, como atestigua el caso del poeta Rubén Darío. Honduras experimentó el modernismo temprano y buscó una identidad nacional propia. Costa Rica se diferenció de las demás naciones por su estabilidad política y vocación pacifista, destacando en el grabado y la escultura. Panamá adoptó el modernismo muralista, con el peso de la influencia estadounidense en la Zona del Canal. Aquí, los artistas centroamericanos no intentaron crear un estilo completamente nuevo, sino que se apropiaron estéticamente de influencias europeas y norteamericanas.

El autor identifica tres rupturas artísticas clave en el desarrollo del modernismo en la región,

influenciadas principalmente por México, Cuba y Venezuela: la primera ruptura fue social al visibilizar las obras en espacios privados y llevándolas a los públicos, como ocurrió por medio de los murales; la segunda ruptura fue con la historia colonial del arte, al incorporar valores estéticos de pueblos amerindios y afrodescendientes en corrientes conocidas como indigenismo y «negritud»; y la tercera, se expresó con base en los manifiestos de la vanguardia modernista contra las normas figurativas, o de representación mimética, hacia el arte concreto y la abstracción geométrica.

Cada uno de los cuatro capítulos descritos afirma el crucial aporte de la crítica en la investigación, el análisis y la interpretación del arte y la cultura del subcontinente, así como aporta importantes hallazgos y conclusiones que contribuyen a una comprensión integral del modernismo, el posmodernismo y la contemporaneidad en nuestro contexto.

Capítulo 1.

**La crítica de arte ante las crisis actuales
(1 y 2 de Julio de 2021)**

Cartel: La Crítica de arte ante las crisis actuales

Figura 1.e.01:

Afiche de promoción del webinar «La Crítica de arte ante las crisis actuales», celebrado el 1 y 2 de Julio de 2021. Nota. Afiche digital usado en redes sociales y otros medios, por AICA Internacional, 2021



aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

LA CRITICA DE ARTE ANTE LAS CRISIS ACTUALES

**Jueves 1 y Viernes 2 de Julio de 2021
4 pm (hora de Brasil)**

Las secciones latinoamericanas de AICA se reúnen para reflexionar sobre cómo se posiciona la crítica de arte ante los retos económicos, políticos, sociales, medioambientales, etc. de nuestro tiempo presente.

Webinar Gratuito

Registrarse hasta el 27 de junio
aicainternational.webinar@gmail.com

La crítica de arte en el ojo del huracán.

Por María Amelia Bulhões (Brasil).

Lo imprevisible que ocurrirá habrá de asumir las crisis, desigualdades, conquistas y posibilidades que ya comenzaron con la pandemia; que la preceden porque, en parte, la provocaron. Es posible que todos los futuros que impliquen el relevo radical del statu quo deban ser construidos mediante procesos que movilicen saberes, afectos y poderes plurales. Y deban ser concebidos con rigor reflexivo, imaginación e impulso creativo. Todos los futuros son contingentes: deberán ser ganados en cada caso.

Tício Escobar

Esta es una ponencia elaborada a partir de los momentos difíciles que vivimos en el mundo y, principalmente, en nuestro país. La pandemia deja una estela de consecuencias impredecibles, tristezas interminables, muerte, orfandad, desempleo, miseria para la mayoría y ganancias para unos pocos. En el ámbito artístico, la crisis actual, sin precedentes en la historia mundial reciente, ha provocado la suspensión de actividades en museos,

centros culturales, galerías, ferias de arte, residencias y estudios, provocando despidos, cancelaciones de exposiciones y reducción de ventas. Además, la distancia física impuesta para el control del Covid 19 exige condiciones de aislamiento y nuevas experiencias emocionales. En este sombrío escenario, internet ha sido una de las opciones posibles para la comunicación y el mantenimiento de los lazos sociales.

Para reflexionar sobre la posición de la crítica de arte en este complejo escenario pandémico, es importante retomar algunas cuestiones relacionadas con estas prácticas. Tomando como punto de partida su surgimiento, en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, con los escritos de Denis Diderot, publicados en periódicos de la época, la crítica de arte ha jugado un papel importante en el reconocimiento y legitimación de la producción artística, así como ha tenido una acción de interfaz entre el campo artístico y la sociedad. Arthur Danto (2020) afirma que una obra se convierte en «obra de arte» como resultado de una interpretación que establece su significado. El autor establece el enunciado $io=OA$, en el cual (i) la interpretación de la obra (o) es igual a su transformación en (OA) una Obra de Arte. Estas interpretaciones que reconocen las prácticas artísticas en el sistema del arte se organizan en tres grandes disciplinas, que se consolidan a partir de la segunda mitad del siglo XVIII: Historia del Arte, Estética y Crítica de Arte. Estas narrativas se estructuran y manifiestan de manera sustancial y sistemática. Alimentan lo que Anne Cauquelin (2005) llama «doxa», es decir, un conjunto de creencias que, según ella, son ideas estratificadas, residuos de distintas narrativas sobre

el arte que permean el universo simbólico de la sociedad, orientando sus relaciones con los objetos así llamados.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el cuestionamiento de muchos supuestos conceptuales de estas narrativas desencadenó lo que se denominó «la crisis de los grandes relatos». Proviene del fracaso del pensamiento de la Ilustración, que explicaba los procesos del arte de forma evolutiva, cerrados en visiones del mundo occidental, derivadas de modelos europeos. Un hito en esta crisis del campo artístico se produjo en la década de los 80, cuando Arthur Danto y Hans Belting, cada uno a un lado del Atlántico, en una época en la que aún no existía la comunicación globalizada a través de internet, publicaron, respectivamente: «Después del fin del arte» (1984) y «El fin de la historia del arte» (1983). Ambos apuntaban, desde diferentes enfoques, a que el arte, tal como lo considerábamos hasta entonces, había sido radicalmente sacudido por las prácticas de los artistas. El hecho es que la producción contemporánea rompe cada vez más con la tradición de las narrativas hegemónicas del arte occidental, invalidando conceptos y metodologías previamente utilizadas en su análisis, poniendo en tela de juicio las prácticas de la crítica de arte.

La consolidación de la industria cultural, en Brasil a través de la comunicación de masas, ocurrió en la década de 1970 ¹, con el crecimiento paralelo de espacios para la crítica de arte en periódicos y revistas de gran circulación e incluso otros más especializados en el área. La crítica de arte fue ganando espacio y relevancia en la sociedad, aun-

que restringida a los circuitos específicos de una cultura de élite. Sin embargo, a partir de la década de 1990, los medios tradicionales debieron enfrentar cambios derivados del avance de los medios digitales e internet, que trajeron nuevas posibilidades para la escritura y la lectura, alterando decisivamente este escenario. Periódicos y revistas, en busca de nuevas estrategias de supervivencia derivadas de su paulatina pérdida de lectores, cerraron los espacios de la crítica de arte, considerados elitistas y sin mayor interés para el gran público. Tradicionalmente responsable de la legitimación de artistas y obras a través de los medios, los procedimientos de esta práctica discursiva han sido cuestionados y modificados en las últimas décadas.

En este escenario, que en las últimas décadas para muchos, parece indicar el fin de la crítica de arte, algunos profesionales más jóvenes o más atrevidos ya vienen ampliando sus actividades en los espacios online, con propuestas que exploran estas nuevas condiciones. Trabajando en blogs, sitios web y otras plataformas en las que desarrollan posibilidades de ejercicio crítico, han ido ampliando el acceso y alcance de otros públicos y ofreciendo experiencias más interactivas con el arte.

Trabajando desde 2005 sobre las articulaciones del sistema del arte con internet, en mi investigación previa a la pandemia analicé cómo la penetración de este medio de comunicación fue cambiando progresivamente las prácticas de la crítica de arte de diferentes maneras. Uno de los principales cambios fue la constante expansión en el uso de sitios web y redes sociales digitales, respon-

diendo a las demandas de compartir, en un mundo estereotipado y segmentado. La presencia de la crítica de arte en internet vino a integrar el espacio colectivo en diversos medios, generando situaciones experimentales y condiciones de recepción inéditas, permitiendo y solicitando alianzas que establezcan cambios en el sentido habitual del arte. Estas nuevas formas de comunicación más abiertas, flexibles y democráticas conducen a la dilución de las jerarquías tradicionales en un mar de contenidos que no son tan fáciles de clasificar, ordenar y controlar, ampliando el potencial de experiencias que los internautas pueden establecer con los territorios del arte.

En las últimas décadas, en Brasil, han surgido algunos nuevos espacios en línea para la difusión, el debate y la información sobre las artes visuales, como *ArtSoul*², una plataforma digital enfocada totalmente en el arte contemporáneo brasileño, que cuenta con una revista de noticias, artículos firmados, información sobre exposiciones virtuales y las noticias. *Artload*³ es otro modelo de espacio online, enfocado a la creación de contenidos sobre arte contemporáneo a través de entrevistas a profesionales de todos los niveles del sistema del arte nacional e internacional. El proyecto cuenta con videos de hasta veinte minutos, llegando a audiencias de diversas edades y procedencias. Otro espacio es *Arte que acontece*⁴, un portal donde desarrollan proyectos, presenta podcasts, publican textos, la mayoría sin firmar, con una lista de difusión en WhatsApp para dar a conocer temas relacionados con el arte. *Canal Contemporâneo*⁵, creado en 2002, difunde eventos de varias regiones del país, critica textos y abre debates, desarrollando una red digital

enfocada en el arte contemporáneo en Brasil. Este espacio se mantiene gracias a las aportaciones de los miembros usuarios (artistas, críticos, curadores, investigadores, profesores, estudiantes, periodistas, museólogos, directivos de instituciones culturales, coleccionistas, galeristas) y de las organizaciones (galerías, productoras, museos, espacios culturales, premios, festivales), además del patrocinio de Petrobras, con el apoyo de la Ley de Incentivo a la Cultura del Ministerio de Cultura.

Incluso las publicaciones aún vinculadas a modelos más tradicionales de crítica de arte, especialmente académicos, mantenidos por cursos de posgrado, que se publicaron en forma impresa, utilizan más recientemente solo versiones en línea. Como también es el caso del periódico *Arte&Crítica*⁶ de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte, ABCA, que desde 2012 se publica solo en versión digital. Otro ejemplo son las revistas dirigidas a un público más amplio, que, aun manteniendo sus ediciones impresas, buscan espacios en línea como alternativas de mayor difusión, y entre ellas destacamos *Das Artes*⁷, *ArteBrasileiros*⁸ y *Select*⁹, muy conocidas, pero que encuentran otros formatos y otras audiencias en línea. Estas revistas, manteniendo vínculos con el origen más literario de sus versiones impresas, cuentan con textos firmados por críticos reconocidos, que desarrollan contenidos especializados, contrastando con las narrativas más ligeras y fluidas que normalmente se encuentran en internet.

En Brasil, como en toda América Latina, el contacto con el arte ha sido tradicionalmente a través de reproducciones en libros y revistas impresas,

por lo que internet continúa esta práctica al ofrecer acceso a un universo mucho más grande y diversificado de imágenes en color, con detalles y efectos. Al agregar las innumerables posibilidades de las capas de información visual, el texto en línea aumenta su potencial comunicativo. Sin duda, abordar esto requiere habilidades diferentes a las que se requieren de un crítico académico o periodístico. Además, en el ciberespacio se han puesto en jaque las herramientas tradicionales de la crítica de arte, y los críticos se enfrentan al desafío de crear formas de supervivencia económica, dentro de un circuito que sigue la lógica de la reproducibilidad infinita donde no existen reglas de autoría y no se respeta la originalidad de la obra.

Internet ha afectado la estética y la ética de esta práctica, por lo que las redes de palabras clave juegan un papel importante en la creación de cambios en este dominio. La generación nativa digital tiene un cierto sentido del marketing que se relaciona con el énfasis en las redes, pero que se refleja fuertemente en las reflexiones sobre el arte. Los intercambios en estos medios conducen a otros temas, motivos, formas de escritura y estructura conceptual. Esto también requiere una nueva forma de pensar el arte, otras estrategias para construir narrativas, diversidad de formatos y temas, un aspecto social rejuvenecido y muchas imágenes. En Internet se publican textos de jóvenes críticos, casi siempre de cursos de posgrado, que proliferaron en el país a partir de la década de 2000, encontrando allí un lugar de expresión menos jerárquico. La mayoría domina las herramientas de internet y se adapta fácilmente a las dinámicas tecnológicas de este medio, dando a esta crítica un nuevo perfil.

Este es el caso de Vivi Villanova, quien, bajo el nombre de VivieuVi¹⁰, mantiene su propio canal y presenta periódicamente pequeños sketches en YouTube, Facebook, Twitter e Instagram, donde aborda los más diversos temas del arte, siempre desde una perspectiva muy dinámica y articulada, con el lenguaje de los influencers, obteniendo una gran adhesión e intensa interacción por parte de los usuarios. Lo interesante de su obra es que articula información fruto de una extensa investigación sobre la historia del arte y el arte contemporáneo con una comunicación atractiva y accesible para el gran público.

El uso de internet y sus herramientas también ha sido un desafío para otro campo de la crítica de arte, la curaduría, pues como observa Boris Groys (2018), requiere establecer otros mecanismos para atraer al público, que rompan con el tribalismo de los contenidos, y formas que imponen la vida en línea. Para el autor, la ilusión de una cultura digital universal en realidad enmascara la fragmentación de los grupos de interés que estrechan los dominios de la existencia. Así, la tarea del comisario sería realizar selecciones transgresoras, que ofrezcan la posibilidad de acceder a lo nuevo y no deseado, fuera de los estándares establecidos por los mecanismos ocultos de internet. Tenemos algunos ejemplos de curadurías que apuestan por la posibilidad de una nueva fruición del arte, como la que están desarrollando Livia Benedetti y Marcela Vieira en el espacio aarea.co¹¹, que se abre para ofrecer artistas que normalmente no utilizan este medio, la experiencia de crear obras específicamente para ser vistas en internet.

Sin embargo, a pesar de que el uso de Internet por parte de los críticos de arte se estaba dando de forma gradual y orgánica, todavía existían muchas restricciones, debido a numerosos factores. Tales como la exigencia de nuevos conocimientos técnicos para el manejo de este medio, principalmente por parte de personas de más edad, que no nacieron digitales. También el hecho de que, autoría y propiedad no son validadas y se confunden en este espacio. El copiar y pegar son procedimientos estandarizados y formas de apropiación e hibridación generalizadas. Circunstancias que generan miedo, pues dan lugar a prácticas participativas, excéntricas e inseguras que escapan al control social y a la autoridad del sistema del arte. Aun entendiendo la complejidad de estos desafíos, considerando la irreversible expansión virtual en la sociedad contemporánea, vengo defendiendo la necesidad de una apertura consciente y autorreflexiva de la crítica de arte en relación a este fenómeno. Lo que pude observar a partir de 2020 fue un cambio drástico en este escenario de rechazo, pues el uso de Internet se presentó como la principal alternativa para mantener los contactos sociales durante la pandemia. Desde entonces, he estado pensando cuidadosamente sobre el impacto de acelerar y expandir esta penetración en el campo de las artes visuales, más específicamente en Brasil.

Mi propuesta aquí no es presentar los resultados de un sondeo amplio y completo de lo que ha hecho la crítica de arte online durante la pandemia, aunque este es un tema que me interesa, y en el que estoy trabajando¹². Mi objetivo es señalar observaciones realizadas en el ojo del

huracán, pensando en algunas experiencias que están promoviendo fisuras en el sistema del arte, potenciando posibles cambios más profundos y estructurales.

Parto de la observación de que las prácticas de la crítica de arte en línea continuaron distribuyéndose predominantemente en la redacción de textos, curaduría de exposiciones, conferencias, participación en eventos (congresos, seminarios y encuentros) y cursos. Una diversa gama de temas, abordados por profesionales de los territorios más lejanos está disponible en la red para el acceso de personas de diferentes regiones del planeta. Durante la pandemia, con el uso intensivo de internet, los críticos de arte colaboraron en la formación, diversificación y expansión de los públicos, llegando a espacios fuera de los ejes hegemónicos metropolitanos, posibilitando la participación de sujetos antes marginados en el sistema del arte centrado en los ejes de poder. Ofrecieron conferencias y cursos cortos sobre diversos temas, desarrollando contenido en línea, satisfaciendo la demanda y dirigidos a un público más amplio. El éxito es tal que algunas galerías e instituciones están creando líneas de acción específicas para estos cursos, como las revistas *Select* y *Das Artes*, galerías y *Kura* y *Aura*, e instituciones como el Instituto Itaú Cultural y varios museos, entre otros. Con ellos, el internauta tiene acceso a nuevos contenidos, crea intereses, puede mejorar sus conocimientos y, en algunos casos, recibir formación profesional. La formación a distancia no es nada nuevo, pero siempre ha sido un tema controvertido, visto con muchas reservas y poco ampliado. En este momento, hay muchos

experimentos, tanto en forma como en contenido (duración, libre o no, interactividad, uso de herramientas digitales, historia del arte, arte contemporáneo, mercado del arte, coleccionismo, etc.). La educación a distancia, con la pandemia, encontró oportunidades informales para implementarse con mayor fuerza en el medio artístico. Los críticos enfrentan el desafío de evaluar estas experiencias, entendiéndolas como complemento y potenciación de la experiencia física de la obra, considerando que amplían el acceso del público a un sistema de arte restringido y segmentado.

En la búsqueda de socializar, cuando todos estaban totalmente aislados, comenzaron a surgir innumerables transmisiones en vivo (lives) ¹³, con artistas, críticos, investigadores y muchas otras personalidades del circuito artístico, individualmente o en grupo. Lives, que antes servían para aumentar la visibilidad de una página o marca, como estrategia de marketing digital, ahora comenzaban a cumplir un importante papel afectivo y comunicacional. Los críticos fueron muy solicitados para hablar sobre las obras y también con los artistas, sobre sus procesos creativos, sus trayectorias, sus investigaciones, etc. Se establecen varios intercambios, proporcionando videos y charlas. Buscando mantener algún contacto con el público, instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Oscar Niemeyer, el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, el Paço das Artes, el Museo de Arte de Rio Grande do Sul, entre otros, desarrollaron una intensa programación en internet, invitando a diferentes actores del sistema del arte a conversar sobre diferentes temas. Nunca, como antes, ha ha-

bido tantas comunicaciones sobre arte disponibles en plataformas como Facebook, Instagram y YouTube, ofreciendo un amplio acceso a los contenidos y creando otras dinámicas y aproximaciones con nuevas audiencias.

Además de las propuestas más conversacionales y relajadas, también se realizaron eventos más tradicionales, como programas de conferencias, mesas de debate, encuentros, jornadas y congresos, todo online. Así, en 2020 y 2021, se realizaron los Encuentros Nacionales de la Asociación Nacional de Investigación en Artes Plásticas, los Coloquios del Comité Brasileño de Historia del Arte y las Conferencias de la Asociación Brasileña de Críticos de Arte, entre otros eventos. a distancia, ofreciendo una diversa gama de temas, abordados por especialistas de los lugares más distantes, puestos a disposición en la red para el acceso de interesados de diferentes regiones, en una circulación de información que nunca antes se había hecho.

Estos cambios también afectaron a las universidades de arte de todo el país, las cuales debieron desarrollar sus disciplinas a distancia, creando requisitos inusuales y desafiantes para sus profesores y estudiantes que hasta ese momento nunca habían oído hablar ni utilizado plataformas como Google Meet, Zoom y muchas otras, que hoy forman parte de sus actividades más comunes. Especialmente en el contexto de las clases de artes visuales, se generó un gran desafío y fue necesaria una gran adaptación, ya que se les privaba del espacio y la convivencia del estudio, tan importante en estas formaciones. Con numerosas y diversas

demandas de profesionales para difundir sus conocimientos en línea, muchos se sienten agotados y tienen crisis personales en relación al medio digital.

Se puede decir que la generación de contenidos online fue lo que más marcó el desempeño en el ámbito artístico desde el inicio de la pandemia. Un aspecto importante de esta difusión es que, además de las actividades en tiempo real, se registraron y pusieron a disposición en línea, generando material de consulta y registro de información que antes estaba limitada a un tiempo y espacio, restringida al público que podía asistir ese día y en ese lugar. De las escasas y casi burocráticas comunicaciones vigentes anteriormente, pasamos a manejar herramientas digitales, plataformas y redes sociales. Todo ello, en base a unas pocas experiencias previas y sin más formación especializada, con un gran esfuerzo en aprender nuevos procesos de actuación, optimizar posts e incorporar el funcionamiento del algoritmo. Si por un lado la visibilidad y la oferta de contenidos online son inmensas, diversificadas y sumamente atractivas, por otro lado, son tantos los eventos que suceden a la vez que es imposible seguir todo lo que uno quisiera, y muchos quejarse de un agotamiento online. Además, en un mar de lives, charlas, cursos, entrevistas, congresos, seminarios y demás eventos, con contrastantes diferencias de calidad entre ellos, se ha convertido en una tarea difícil seleccionar qué ver. Esta condición de demandas, ofertas y agotamiento es un tema que necesita ser profundizado y nivelado para un uso futuro más adecuado de estas posibilidades comunicacionales que se han abierto.

Uno de los espacios de trabajo importantes para la crítica de arte son los museos. El giro digital de estas instituciones es evidente en los datos de Google Trends puestos a disposición de la revista Galileu¹⁴, que indican un crecimiento del 50% en las búsquedas de museos virtuales en Brasil durante la pandemia. Google Trends ha elaborado rankings de los museos más buscados en los últimos 12 meses, teniendo en cuenta el tipo de búsqueda realizada por los internautas. Los museos más buscados para el término «virtual» fueron: Museo del Louvre (Francia); Galería de Arte de São Paulo; museo de Ipiranga; Museo Nacional; MASP; Museo del Prado (España); Museo del Mañana; Museo de Catavento; Museo Imperial; Museo Británico (Reino Unido). Llama la atención que sólo tres son extranjeros. Sin embargo, las simulaciones 3D, en muchos casos, suelen ser tediosas, frustrantes y repetitivas. Como observa Pollyana Quintella, el intento de trasponer la exhibición física al medio digital expone la necesidad de repensar algunos vicios curatoriales reiterados por el mundo artístico. Seguimos reforzando el canon del espacio expositivo tradicional como único medio posible, y pocas veces vemos instituciones abriendo espacios para situaciones más experimentales. Con eso parecemos ignorar las infinitas variaciones que permite internet, así como las diferencias entre obras físicas que migraron a la web y obras que nacen con DNA digital.

La encuesta del ICOM sobre los museos en la pandemia¹⁵, realizada con 4.210 encuestados en 412 ciudades (69,8% capitales y 75% del Sudeste), confirma la aceptación y valoración de la

aceleración digital de los museos. En las respuestas sobre el futuro de los museos posteriores a la pandemia, el personal destaca los términos inclusivo, humano y digital, mientras que el público señala accesible, abierto, interactivo, inclusivo, inspirador y digital. Lo digital y lo inclusivo aparecen en las respuestas de empleados y público. El resultado de la investigación del ICOM también señala a YouTube como responsable del 64,7 % de los accesos a los contenidos del museo, los sitios web del 54,5 %, Instagram del 53,5 %, Facebook del 28,8 % y Google Arts&Culture del 20,5 %. Es fundamental en este momento de cambio que la crítica de arte esté presente, con audacia, flexibilidad y capacidad de proponer nuevos caminos.

Cabe señalar que el uso de internet por parte del sistema del arte ha dado un nuevo impulso a los críticos que trabajan con producciones artísticas desarrolladas en medios online. Este es el caso de Fábio Fon, que siempre tuvo un papel importante y una reflexión sobre este tema, publicó una serie de mini conferencias en YouTube y en su perfil de Instagram, titulado Bem Web Arte¹⁶. También creó Falas da web arte no Brasil, en la que entrevista a varios artistas que trabajan o han trabajado en estas producciones. Ofrece, en estos dos proyectos de difusión, contenidos complejos, presentados de forma clara y bien elaborada, abriendo una serie de informaciones al gran público y despertando el interés por estos artistas y sus prácticas. Dar a conocer estos proyectos me parece importante, ya que traen a la escena del arte una producción poco reconocida y valorada que, debido a las nuevas dinámicas de uso de internet, están repercutiendo en

el sistema del arte de una forma que no había sucedido antes. Fabio Fon incluso organizó y difundió tutorías específicas en redes sociales para artistas que desarrollan o desean desarrollar proyectos en medios digitales. Asume una labor de crítica de arte centrada específicamente en estas producciones; un espacio que carece de esta actuación.

De hecho, las prácticas digitales tuvieron un enorme incremento en este momento, sobre todo como una nueva forma de consumo, que ya existía, pero que logró una mayor visibilidad en términos comerciales y mediáticos a partir del intenso uso de internet que estimuló la pandemia que mediante los NFT ¹⁷. Estos ganaron visibilidad en subastas y alcanzaron precios astronómicos, con amplia publicidad en los medios. Lo que llevó a galerías brasileñas, como Bailune Biancheri, Zipper, Verve, Leme, Kogan Amaro, entre otras, a abrir espacio para su comercialización, y también la creación, en 2021, de la plataforma Topix, totalmente dedicada a este tipo de producción, gestionando 54 artistas y 16 galerías. La aparición de este fenómeno responde a las demandas del mercado del arte, especialmente en relación con las producciones digitales, que son más fluidas y tienen dificultades para ofrecer las certificaciones que requiere el coleccionismo. Así, obras digitales que estaban fuera del mercado, e incluso algunas realizadas en espacio físico, están siendo transformadas en NFTs para una mejor comercialización. Por otro lado, interesa al circuito de las criptomonedas, aún poco aceptado por la mayoría de los inversores, incorporar el estatus y la legitimidad social del campo artístico, aumentando así la circulación de este producto.

Con varios intereses en juego, el tema se vuelve controvertido, pero muy de moda, lo cual se hizo evidente en el uso del término, que tuvo un crecimiento rimbombante del 11.000% durante el último año, siendo elegida la palabra del año 2021 por el grupo que publica el diccionario Collins. Se fijan algunos debates sobre la cuestión de si NFT sería arte o no, sin tener en cuenta que este es un medio para institucionalizar y comercializar una producción en formato digital, no que hace arte, pero posibilita circular en este medio. De hecho, lo que define al arte no es su medio de producción y difusión, sino su reconocimiento por parte del sistema del arte, donde la crítica tiene un papel importante que jugar. Visto como una gran innovación, el tema ha cosechado posiciones variadas, de críticos y artistas, generando entusiasmo y disputas. Así, también en este contexto, la presencia de la crítica de arte es necesaria en este momento, como interfaz entre el campo artístico y la sociedad, cuestionando criterios y valores del arte en un terreno muy inestable.

Entre las diversas y nuevas actividades en línea durante la pandemia, también me gustaría destacar algunas que apuntan a enfoques inclusivos, promoviendo la visibilidad de segmentos marginados, como negros, indígenas, mujeres, personas trans y comunidades más pobres. Es necesario pensar que los procesos de inclusión pluralista en la sociedad brasileña vienen desarrollándose en el campo del arte como parte de un contexto social y político más amplio y de más largo plazo, aunque cuestionado por el avance conservador observado en los últimos años. Sin embargo, con el uso de internet, estas fuerzas activas inclusivas ganaron

mayor visibilidad y abrieron nuevos espacios en el sistema del arte, en un proceso de cambio sin retorno, que abre fisuras en el elitismo y exclusión de este sistema.

La Bienal del Mercosur 2020 ¹⁸ se destaca por la inclusión de segmentos no hegemónicos, prevista para abrir al inicio de la pandemia, en una decisión audaz, se realizó íntegramente en línea. Con curaduría general de Andrea Giunta y curaduría educativa de Igor Simões, la Bienal, además de contar con la presencia mayoritaria de mujeres, abrió un amplio debate sobre diferentes concepciones y problemáticas de lo femenino. Se pusieron en la agenda cuestiones relacionadas con el lugar social del género, sus construcciones, sus incompatibilidades y el salto en la exclusión de la lógica binaria.

Otra acción en línea que amplía las inserciones es Projeto Afro ¹⁹, una plataforma digital afrobrasileña, que mapea curadores brasileños negros e indígenas. El proyecto comenzó a fines de 2019, pero se lanzó en 2020 y ya cuenta con unos 76 nombres de hombres y mujeres negros y 20 curadores indígenas, la mayoría mujeres, que trabajan en la región Sudeste y de forma autónoma/independiente. La encuesta se realizó a través de las redes sociales y contó con el aporte de personas que se dieron cuenta de la importancia de la iniciativa. Para profundizar estos datos y la forma en que estas acciones colaboran con el campo curatorial nacional, se contó con el apoyo de la Red de Investigación y Formación en Curaduría de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Federal

de Minas Gerais (UFMG), del Centro de Investigación del Museo de Arte Moderno Aloísio Magalhães (Mamam/Recife), del Laboratorio de Educación Artística, curaduría e historias de las exposiciones de la Universidad de Integración Internacional de la Lusofonía Afrobrasileña (Unilab/Ceará) y de la Escuela de Diseño de la Universidad Estatal de Minas General (UEMG). La plataforma, además de estar activa en las redes sociales, ha desarrollado una aplicación específica para conectarse con artistas negros, que está siendo ampliamente difundida, con el objetivo de dar visibilidad y expandir sus actividades. La presencia indígena también encontró espacio a través de la crítica de arte en Internet en muestras como Presente Ancestral Indígena, una exhibición virtual de arte indígena contemporáneo, curada por Tassia Mila, en exhibición en The Wrong Biennale²⁰. A través de videos, fotografías, dibujos y música, 23 artistas indígenas, de diferentes regiones y etnias de Brasil y del exterior, expresan su arte, su cultura y sus preocupaciones por la situación actual de los pueblos originarios. Aún en el ámbito de las propuestas inclusivas, la Jornada da Asociación Brasileira de Críticos de Arte 2020²¹, realizada íntegramente en línea, tuvo como tema los derechos humanos, con la participación de personas negras, indígenas y transgénero, debatiendo su exclusión en el arte y la crítica. La Conferencia dio lugar a la creación, dentro de AICA Brasil, de la Comisión de Pluralidades, que propone actividades para incorporar y promover críticas involucradas en las prácticas de la diversidad.

De los ejemplos anteriores y muchos otros, podemos ver que en la expansión de presen-

cias y conexiones que brindó Internet durante la pandemia, otras voces estuvieron presentes. Negros, indígenas, mujeres, trans y comunidades de la periferia comenzaron a ser más escuchados y a tener mayor visibilidad dentro del sistema del arte. Ciertamente no fue Internet lo que dio lugar a estas movilizaciones, pero fue un canal importante para su repercusión en la sociedad. Abrió posibilidades para relativizar jerarquías, conectar personas de regiones remotas y diferentes, rompiendo barreras tradicionales existentes, activando procesos que ya estaban en desarrollo y para los cuales internet fue un facilitador. El sistema del arte, contradictoriamente, es conservador en sus estructuras, pero tiene una gran necesidad de innovación, explorar estrategias online ha sido un camino en su proceso de expansión y renovación. Creo que aún falta desarrollar estudios específicos sobre el papel de internet y los cambios que ha proporcionado y estimulado en este sistema desde la pandemia en forma de investigación sistemática, evaluando sus repercusiones reales con parámetros científicos.

Al analizar los cambios necesarios y deseados, es importante considerar que los críticos necesitan utilizar el entorno en línea de manera más consciente, articulando nuevas posibilidades profesionales, adoptando opciones que eviten adaptar los modelos tradicionales al entorno virtual, utilizando herramientas digitales apropiadas para proponer nuevas acciones. Desarrollar un pensamiento crítico en relación a estas tecnologías, como lo hace Giselle Beiguelman en su libro Políticas de la imagen: vigilancia y resistencia en la dataesfera, es un buen ejemplo. No podemos,

ingenuamente, tener una visión idealizada de este entorno en el que las grandes corporaciones crecieron vertiginosamente durante la pandemia, acumulando capital y poder nunca imaginados²², explotando la mano de obra precaria, reforzando la discriminación y dominando las conciencias a través de sofisticados medios de control. Tampoco podemos ignorar los riesgos ecológicos planetarios de esta tecnología que nos engaña con la idea de una nube e inunda la Tierra de cables y otros sistemas contaminantes, además de grandes gastos energéticos que dañan irreversiblemente al planeta. Es necesario intensificar y ampliar posiciones críticas, cuestionando sus mecanismos de poder, articulando modos alternativos de uso y apropiaciones subversivas de este medio.

Con tantas transformaciones y futuros inciertos por delante, estamos como cuando, en 1936, en medio de la agitación de su mundo, Walter Benjamin reflexionaba sobre la reproducibilidad de las imágenes en el cine y la fotografía. Se están produciendo cambios transformadores irreversibles, que traen consigo grandes peligros, pero también grandes posibilidades; nos corresponde a nosotros profundizar en el curso de estos procesos. Es evidente que los formularios en línea por sí solos no reemplazan el contacto físico con el arte, parte esencial de la actividad del crítico. Los modelos híbridos de procedimientos on/off surgen como resultado de este intenso momento de aprendizaje y experiencias en la red. Tenemos que enfrentar el desafío de internet con cambios más profundos en nuestras prácticas, abordando sus peculiaridades y contradicciones.

Los críticos se enfrentan a dos tareas: primero, incorporar recursos de internet en sus prácticas y, segundo, recurrir a prácticas artísticas que utilizan lo digital en sus producciones. El sistema del arte está muy abierto a la innovación, puedo ver que el rechazo que observé antes en relación al medio online se ha disipado. Es posible volver a la utopía de los primeros años de Internet, ahora desde una perspectiva más inclusiva y pluralista. Nos corresponde a nosotros comprender la magnitud de estos procesos y participar activamente en ellos. Explorar sus estrategias y exponer sus contradicciones es el primer paso en la práctica crítica de estas conexiones. Internet no puede ser analizado de manera ingenua, trae muchos riesgos tanto en términos materiales como la contaminación y la proliferación de sistemas de cable, como en términos ideológicos de control de masas, mentalidades y subjetividades. Varios aspectos negativos se entrelazan en la penetración de internet en el campo del arte, expresando las contradicciones de nuestro tiempo.

Me gusta pensarlo en forma de una energía oscura, que, apenas visible, promueve una expansión permanente del sistema del arte, en procesos imperceptibles a los ojos de quien sólo se interesa por lo consagrado en el mainstream. Su penetración en todos los segmentos de la sociedad contemporánea es inevitable, como lo son los avances de internet 3.0 ²³, con la introducción de la inteligencia artificial y las posibilidades de los metadatos ²⁴ y el metaverso ²⁵. No será posible que el campo del arte permanezca indiferente ante estas grandes transformaciones tecnológicas. Esta es una

realidad en la que necesitamos formarnos más y sobre la que necesitamos reflexionar, para actuar de forma más comprometida. Los cambios están en marcha, sus destinos dependen de cada uno de nosotros, en cada momento y en cada lugar. Internet se ha convertido en una herramienta importante en la dinámica del sistema del arte, y la presencia de críticos de arte en este medio es más que necesaria. Podemos caminar en terreno fértil para ambas áreas, escapando de las fórmulas prefabricadas de las grandes empresas y los monopolios de la comunicación, construyendo caminos para la inclusión de nuevos segmentos sociales en la crítica de arte, lo digital como herramienta de trabajo y nuevos y diversificados públicos. El espíritu crítico y la actuación disruptiva del arte pueden dar cabida a la diversidad, haciendo más humano, plural e incluso este medio de comunicación que forma mentes y sensibilidades en nuestra sociedad. Como dice Ticio Escobar, «todos los futuros son contingentes, hay que ganarlos paso a paso».

Referencias de la exposición:

[26](#) - [27](#) - [28](#) - [29](#) - [30](#) - [31](#) - [32](#) - [33](#) - [34](#) - [35](#).

Maria Amelia

Bulhões

Crítica de arte, profesora y orientadora del Programa de Artes Visuales de la UFRGS, doctora por la Universidad de São Paulo, profesora

visitante en las Universidades de París I, Sorbona, y la Universidad Politécnica de Valencia. Investigadora y líder de un Grupo de Investigación registrado en el CNPq, ex presidenta de la AICA Brasil y de la Asociación Nacional de Investigaciones en Artes Plásticas.

Algunas de sus producciones incluyen libros como: “Desafíos: arte e internet en Brasil” (2022), “Arte Contemporáneo en Brasil” (2019), “Las nuevas reglas del juego: el sistema del arte en Brasil” (2014), y “Web arte y Poéticas del territorio” (2011).

También ha participado en curadurías de exposiciones como “Sob forma de oração” (2023), “Arte Contemporânea RS” (2021) y la Bienal de Web Arte de Curitiba (2013).

<http://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/>



Reflexión y autocrítica sobre la subjetividad y pertinencia de la crítica del arte.

Por Abdías Méndez Robles (Puerto Rico).

Introducción.

«El buen crítico no estorba, sino ayuda, y su misión, entre otras cosas, es de índole pedagógica, pues guía a los demás lectores». Antonio Alatorre Chávez (1922-2010)

Las circunstancias actuales nos traen un período muy apropiado para que la crítica fortalezca su pertinencia y en la medida posible evite errores del pasado. Nos enfrentamos a retos económicos, salubristas y tendencias, y a la vez gozamos de nuevas generaciones, tecnología, cambios en conducta, accesibilidad de la información y la comunicación que para la práctica de la crítica de arte son retos y oportunidades en su ejercicio.

La cita del crítico y filósofo mexicano Alatorre, es pertinente y precisa en identificar cual debe ser la posición del crítico en el tiempo presente y futuro. Esto fundamenta mi práctica como crítico de arte, la que considero que hoy es más relevante. Los temas y argumentos que estaré presentando están fundamentados en esta forma de ver lo que es la crítica de arte. Estaré compartiendo planteamientos sostenidos en experiencias, tanto del entorno local puertorriqueño, como las experiencias compartidas en reuniones internacionales en Latinoamérica, Europa y en los Estados Unidos. Al mantener diálogos sobre estos temas las experiencias y reacciones han sido similares.

Decir que esta ponencia surge de un análisis totalmente objetivo sería deshonestidad intelectual. Es la reflexión desde lo vivido, es una crítica subjetiva, sin abandonar la intención de objetividad. Las expresiones surgen de un análisis cualitativo y valorativo en términos de la experiencia empírica, mi experiencia y las experiencias de otros críticos y de artistas.

Estaré haciendo referencia tanto al producto (texto u obra de arte) como al autor, y del entorno del arte desde el mercado, academia y museos. Esta ponencia es una acción a las reacciones que han tomado críticos y artistas, las cuales pueden ser tan defendibles como debatibles. Consciente que las acciones han sido producto de la conducta humana. Aunque por lo regular la crítica de arte carece de fundamentos cuantitativos, los que interesen continuar este análisis podrían añadir un análisis con base cuantitativa (de hechos y estadísticas) para fortalecer la investigación.

No pretendo generalizar ni ser conclusivo, pretendo presentar una reflexión responsable y abierta al continuo reto de nuevas investigaciones, hechos, circunstancias y conclusiones. En ocasiones me expresaré sobre experiencias pasadas, aunque esos hechos son aplicables al presente y evitaré mencionar algunos nombres por no tener autorización de ellos o de sus familiares y otros que no merecen darle mención alguna.

Breve trasfondo:

Durante varias décadas la crítica en Puerto Rico, como en muchas otras sociedades, ocupó un espacio prominente y pertinente. Los periódicos, revistas, galerías, radio y televisión separaban espacios para atender la crítica en las artes visuales. Algunos críticos eran contratados por periódicos para cubrir espacios en la prensa escrita, tanto en español como en inglés.

La crítica vivió un tiempo de gloria con una excelente producción de textos, varios de nuestros críticos han publicado miles de ensayos, investigaciones y reseñas que ayudaron a construir la memoria histórica del arte visual, que fortalecieron y educaron, llenando el vacío que, por décadas, con algunas excepciones, Puerto Rico vivió antes de los años 60. Estos críticos ayudaron a la contemporaneidad y colocar el arte en Puerto Rico a nivel internacional. Fue un período donde la crítica tuvo una misión de ser, como lo señalaba el guionista francés François Truffaut (1932-1984), *«El crítico debería ser, en general, el intermediario entre el autor y el público, explicando al segundo las intenciones del primero,*

dando a conocer al primero las reacciones del segundo, ayudando a uno y a otro a ver más claro».

Las secciones de crítica en la prensa eran esperadas y una lectura obligada para muchos, tanto de coleccionistas, galerías, artistas, directores de museos, profesores, amantes del arte y periodistas, seguían las publicaciones con el fin de participar en las exposiciones, conocer a los artistas, adquirir una pieza, y considerar al artista y su trabajo en futuros proyectores o colecciones. Un gran sector de los artistas esperaba alguna publicación crítica, consciente del impacto de esta en fortalecer su trabajo, su ego y posición como artista. Aunque en ocasiones lo que recibían algunos artistas eran laceraciones, críticas negativas con razón o con intención, unos artistas se recuperaron de esas experiencias negativas, otros se hundieron o se retiraron de su carrera. Algunas galerías estaban pendientes a la crítica publicada con el fin de potencializar las ventas y el capital temporal que podían obtener en el mercado. Otras lo hacían con un genuino interés en la carrera del artista, fortalecer el desarrollo del arte y el valor añadido a la cosa cultural. Los coleccionistas las seguían como referente para la adquisición de alguna pieza y otros para incrementar la capitalización de su colección. Esto no es bueno ni malo, cada cual participando en lo que ha sido su afán. Pero, de alguna manera también fue un factor para las irregularidades que se han vivido. Irregularidades que les he llamado el lado oscuro de la crítica.

La otra cara sin velos:

En la práctica de la crítica hay capítulos

de maldad e intereses que en pocas ocasiones se señalan o se prefieren ignorar. Con frecuencia escuchó «eso siempre ha pasado», pero nadie lo señala y lo expone públicamente. En ocasiones se señalan por intereses de unos por destruir la reputación de otros, por conflictos personales o por agendas.

En la práctica de la crítica se han incorporado figuras que le han hecho un flaco servicio a la crítica, algunas de estas figuras han ocupado posiciones de influencia, que les han facilitado tener poder para sus intereses y sus agendas. Como conducta humana, a estas figuras las puedo analizar desde la perspectiva teórica de la oportunidad para cometer delitos o usar para sus intenciones. Partiendo del dicho de que «la oportunidad hace al ladrón». Podríamos tener todo un foro sobre este tema, decenas de argumentos, posiciones encontradas, resistencia y negación. El hecho es que sólo tocar el tema dentro de algún grupo de críticos o artistas, de inmediato surgen nombres y anécdotas. Los críticos somos humanos, con nuestras virtudes y desperfectos, que al igual que ha pasado en otras profesiones, por falta de juicio o en total razonamiento la persona se ha aprovechado de las oportunidades para ser cómplice o gestor de algún hecho no ético, por lo regular para satisfacer alguna necesidad o capricho económico, o por intereses particulares, partiendo de la posibilidad de que algunos han sido víctimas de su buena intención.

Críticos que, en acuerdo con galeristas, corredores de arte o subastadores han emitido críticas favorables de una obra o un artista, con el fin de catapultar la imagen del artista, sacar

del anonimato alguna pieza y lograr incrementar los precios. Otros que han publicado críticas adversas por un capricho o agenda personal, por el placer de hacer daño a algún artista, proyecto, galería o museo. Aunque muchos de estos personajes han quedado en el anonimato, no obstante, han dejado daños irremediables. El poeta, crítico y narrador inglés Samuel Johnson (1709-1784) se expresó sobre esto cuando dijo «*La crítica es una actividad gracias a la cual el hombre puede llegar a hacerse, importante y temible a muy poca costa... Aquel a quien la naturaleza hizo débil y la pereza lo mantuvo ignorante, puede, sin embargo, sostener su vanidad con la nombradía de crítico.*»

Las acciones de algunos críticos han sido tan burdas que trascienden el arte y van al personalismo, dirigidas no al artista sino al individuo. Textos adversos, atacantes y humillantes impactando al artista de tal forma que lo han sacado del país o de la carrera como artistas. Acciones que han provocado reacciones y posiciones tajantes en contra de los críticos y la crítica como lo expone el pintor ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) «*El crítico de arte es el peor enemigo del arte*». Más impactante es cuando el pintor estadounidense Man Ray (1890 -1976) declara «*Todos los críticos deben ser asesinados*».

Hay historias de artistas que abandonaron el país o su carrera por críticas adversas a sus trabajos y a su persona o por la actitud sistémica de ignorar al artista y su obra. Artistas que dejaron de pintar y se refugiaron en la academia como profesores o abandonaron el mundo del arte, que en ex-

presiones de algunos me han dicho «es un mundo hostil, ingrato e hipócrita». Algunos migraron, y en ese otro país su trabajo fue aceptado y se han consagrado. Estos artistas ignorados por la crítica o rechazados, al «triunfar» en el exterior, la opinión crítica se ha transformado produciendo textos favorables, haciendo coro de sus redescubiertas virtudes y claro, expectativas de mercado o por que se ha puesto de moda. Otros artistas han vivido sin importarle la existencia del crítico y han trabajado su propuesta, su carrera tomando actitudes como las del artista argentino Pérez Celis (1939-2008), «*Qué sé yo si lo que hago es arte. Y menos lo va a saber un crítico*».

La verdad no es absoluta y los críticos no son dueños de la verdad, somos dueños de una opinión y vivir con la posibilidad de enfrentarnos a una opinión diferente, igualmente válida. El poder que algunos críticos se adjudican o que sectores pretenden insinuar que el crítico tiene o tuvo, no es propiedad del crítico. Ese poder o autoridad lo concede el lector, el artista o el ente necesitado y usuario del texto. Ese espacio que se nos permite como críticos, debe ser usado con prudencia, no como una herramienta para los intereses creados.

La crítica, verbo que puede educar, construir o destruir:

Como críticos, más que privilegios, tenemos mayores responsabilidades al poder usar y manejar el verbo, racionalizar y comunicar de una parte a otra. El poder del verbo y la palabra ha sido discutido por diferentes filósofos, religiones, pensadores, motivadores y expertos en el tema. Los escritores

son artistas en el manejo del verbo y el uso de la palabra, los críticos deben usar ese poder para fortalecer el discurso y/o discusión en el arte, como un ejercicio pedagógico.

Para cualquier ojo, experto o no, que contemple «Las Meninas», leer el capítulo uno de «Las palabras y las cosas», del filósofo Michel Foucault es un deleite, un gozo, que de una forma u otra ayuda al observador a conectarse con la obra de Velázquez. Puedo tener mi propia crítica sobre «Las Meninas» y desde la perspectiva de cada ojo observador se podrán identificar detalles, decodificar experiencias propias con la obra, las cuales ni Foucault ni Velázquez consideraron, pero eso no resta la pertinencia educativa y constructiva que el filósofo añade con su texto.

La crítica, intencional o no intencional es un ejercicio que puede ser tan constructivo como destructivo al ejercer el privilegio de influenciar, educar, dar guía y dirección. Y que en ese proceso cobra vida propia, donde el autor en ocasiones no tiene idea de su penetración, alcance e impacto. El autor que debe estar consiente de eso, sigue siendo responsable y más cuando de forma intencional o no lo usa para impactar o manipular la opinión de terceros. El crítico y filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) fue crítico en indicar que «*Los insectos no pican por maldad, sino para vivir. Es lo mismo que los críticos: quieren nuestra sangre, no nuestro dolor*». Esta expresión, junto a otras que les he presentado en la ponencia son un claro reconocimiento del poder que se le adjudica al ejercicio de la crítica.

No pretendo, y les solicito que no interpreten esto como una intención de que la crítica sea favorable, alagadora o una pieza de relaciones públicas. La opinión crítica debe ser como lo que es, un ejercicio crítico donde se reconozcan tanto las fortalezas y debilidades del trabajo o propuestas analizadas. Y esta no debe ser tomada en carácter personal. Aunque la tendencia es que a quién le favorece la crítica, alaga la crítica y a quien le desfavorece, la ignora, la juzga y la confronta.

Posicionamiento de la crítica en su espacio tiempo:

Para los que somos mayores de 50 años, el hoy es un espacio-tiempo que visualizábamos como una ficción, un futuro. Hoy es un hecho la ausencia de la publicación de la crítica de arte en la prensa en Puerto Rico y en otros lugares, ni la televisión, ni la radio cubren eventos de artes visuales o es muy poca la atención que le dan. No hay críticos de arte contratados, que puedan decir que reciben ingresos por su profesión como críticos y en muy pocas ocasiones se invitan a los críticos a los proyectos de los museos y galerías. No conozco a ningún crítico que pueda considerar su profesión de crítico como una fuente principal de ingresos. Es raro encontrar algún artista que esté dispuesto a pagar por una crítica, práctica que en un momento fue bastante común, pagada por el artista o por el galero al venderle alguna pieza.

Los paradigmas del poder de los textos impresos en periódicos, revistas y catálogos durante las décadas de los 60, 70, 80 y 90 se han ido quebrando, muy pocas personas leen el papel. Y

mientras más joven es la generación, tanto lectores como artistas, menos importancia le dan a la crítica o texto impreso. Pero el panorama de hoy, más que limitar la actividad de la crítica, es una oportunidad para ocupar nuevos nichos, llegar a más población, democratizar e internacionalizar la práctica como la lectura de la crítica de arte.

Estos retos son nuevas oportunidades y recursos para fortalecer la pertinencia de la crítica. Los medios de publicación se han «democratizado», cualquiera puede tener un «blog», una cuenta o un canal. Hoy, cualquier persona interesada puede publicar, logrando penetrar y participar sectores internacionales, con traducción al instante en el lenguaje que guste el lector. Jóvenes críticos están aprovechando estos medios y construyendo su marca como críticos, aunque no se les llamen críticos de arte, publican su opinión y análisis llegando a sus seguidores. Los artistas, museos, galerías, ferias, bienales capitalizan muy bien los medios. La accesibilidad de estos medios ha traído otro factor, el cual invito a profundizar en ese análisis, es la sobre oferta de eventos artísticos, difícil de seguir. El crítico al igual que el artista pueden reciclarse o surgir con nuevas producciones, apropiándose del recurso digital y virtual. Las propuestas estremecedoras y provocativas no han parado, así como lo fue en su momento el *Urinario* o *Fuente* que presentó Duchamp y cuya autoría aun es caso de estudio, como lo fue la *Mierda del Artista* de Piero Manzoni o el *tiburón* de Damien Hirst conservado en formol o la escultura *Tilted Arc* de Richard Serra como arte público que terminó removida de la plaza en Manhattan. Hoy entre las propuestas resalta la Escultura

Invisible del artista Salvatore Garau, vendida en subasta por 15 mil euros y las creaciones digitales certificadas conocidas como NFT (*Non-Fungible Token*, o fichas “token” no fungible) que es el registro de quién posee una pieza digital única, *criptoarte*, alcanzando precios de cientos de miles de dólares junto al mercado de las *criptomonedas*. Esto son sólo ejemplos donde la crítica tiene nuevos espacios de participación.

Los eventos de hoy me provocan preguntas a las que invito a los investigadores y emergentes críticos identificar respuestas: ¿Qué análisis o narrativa puede desarrollar el crítico de lo intangible o virtual en el arte?, ¿Qué adquiere el coleccionista, es materia, ilusión, ficción, experiencia o un nuevo concepto?, ¿Es el inicio de un nuevo mercado donde se pretende la venta y comercialización del tiempo-espacio?, ¿Se puede considerar que hay una representación gráfica para darle forma y contenido “físico” a lo virtual o intangible?, y otras preguntas que podrían continuar desarrollándose. Una vez más es el artista quien rompe el velo de las propuestas, nuevos terrenos para la intervención del crítico, de una crítica atendiendo las nuevas necesidades de comunicación entre generaciones, y entre los diferentes sectores que participan en la sociedad actual.

Estas nuevas experiencias ya están creando diferentes opiniones y críticas, así como ha pasado en la historia del arte, ¿qué experto en arte dio el aval a las primeras propuestas impresionistas? La crítica como opinión ha sido consistente en confirmar que ella en si es subjetiva, aunque parta de una intención objetiva. Es naturaleza humana la diversidad de ideas, criterios y gustos (palabra

que en la crítica no suele usarse). Son muchas las variables que influyen en nuestra forma de ver y pensar, de razonar y opinar. Como críticos estamos expuestos o condicionados por estas variables en nuestra individualidad, que nos llevan a conclusiones diversas. Acertada fue la expresión del escritor irlandés Oscar Wilde (1854-1900), «La diversidad de opiniones sobre una obra de arte indica que la obra es nueva, compleja y vital. Cuando los críticos difieren, el artista está de acuerdo consigo mismo.» Aunque llegar a la conclusión de que el artista está de acuerdo consigo mismo puede ser un tema para otra ponencia. Varios lectores de este texto tendrán sus diferencias en lo aquí expuesto, virtud de la crítica. La diversidad alimenta y fortalece el arte, cada crítica y crítico aporta una idea, la que hoy puede comunicar con mayor amplitud en textos digitales.

Las investigaciones se pueden hacer a nivel internacional desde el espacio doméstico a través de los medios cibernéticos. Los textos fluyen en un lenguaje más llano, menos rebuscado, accesible a más lectores que pueden entender el contenido, conectarse a lo sustantivo del trabajo artístico analizado, y no leer un texto que demuestra más los dotes lingüísticos del autor que lo sustantivo del texto. La opinión del escritor francés Fernand Vandérem (1864-1939), es hoy tan vigente como cuando la expresó en el siglo pasado, «*La crítica, sin que sea absolutamente indispensable, responde en cierta medida a las necesidades de tres clases de ciudadanos: los lectores, a los que procura ciertas informaciones; los autores, a los que sirve de reclamo, y los propios críticos, a los que da motivos para escribir un artículo. Así considerada, la profesión*

que ejercen los críticos es, si no de primera necesidad, sí una de las más respetables. Lo ridículo comienza cuando algunos quieren hacer de este menester, un sacerdocio.»

Los críticos y AICA tenemos hoy oportunidades para fortalecer la pertinencia del texto crítico, fomentar la práctica como profesión y la asociación (AICA) como un cuerpo de alianza entre los que tienen la práctica y el oficio de críticos de artes. Esto como resultado al esfuerzo de los que continuemos construyendo esa pertinencia, la apertura a las nuevas generaciones, la adopción de los medios, los cambios y las formas. Mientras existan artistas y haya arte, propuestas y proyectos, se experimente y se investigue, el crítico tendrá un espacio que ocupar en el arte.

Abdías Méndez Robles

Nació en 1959 en San Juan de Puerto Rico, en el Hospital de Santurce (hoy Museo de Arte de Puerto Rico). Su pasión ha sido la pintura, tuvo la oportunidad de tener como maestros y mentores a Fran Cervoni Brenes, Alfonso Arana, Luis Germán Cajiga, Gianpiero Rosati y Carlos Marcial entre otros. Las obras de arte que le han conquistado son las de Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Vassily Kandinsky, Noemí Ruiz, Alfonso Arana, Wifredo Lam, Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko y

Alexander Calder. Cuenta con una educación y carrera profesional multidisciplinar.

Se graduó Magna Cum Laude en pintura, bachillerato / licenciatura (BFA) en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico; Master en Arte Actual (MA) de la Universitat de Barcelona. Otro bachillerato / licenciatura en Finanzas y Economía (BS) de Southern of New Hampshire University; Master en Administración de Empresas (MBA) de Phoenix University. Un Doctorado en Naturopatía (ND). Varias Certificación entre ellas en Diplomacia y Relaciones Internacionales del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe; Tasación Obras de Arte del Instituto Superior de Arte de Madrid.

Ejerce el oficio desde finales de los años 70's. Con más de 90 exposiciones, varios reconocimientos y críticas favorables a su obra.

Con el estilo atemporal y triformista que ha descubierto y desarrollado, pretende provocar dialogo, gozo, introspección, motivación y emociones en los seres que contemplan su obra, y que desarrollen su propia historia en tiempo y espacio.

Ha publicado críticas de arte e investigaciones en diferentes medios, y ha sido el presidente de varias organizaciones.



Aportes del arte y de la crítica contemporánea a la interrogación y comprensión de los conflictos actuales del mundo, a partir de los trabajos de Florencia Levy, Ariadna Pastorini y Martín Weber.

Por Laura Casanovas (Argentina)

En 1955, la crítica de arte y curadora francesa Germaine Derbecq, de extensa y vital actuación en el campo de las artes visuales en la Argentina, escribía: «Pero el arte, como la vida,

renace siempre; la podemos sofocar, embriagar, de la misma manera que podremos matar millones de seres, destruir ciudades, resecaer tierras inmensas. La vida, como el arte, resurge en otro lado»¹. Palabras de una actualidad estremecedora en esta contemporaneidad atravesada por múltiples violencias y tragedias sociales, políticas, económicas, sanitarias, y ecológicas.

Los artistas son cronistas de su tiempo por estar necesariamente inmersos en él² y sus singulares miradas posibilitan la interrogación y comprensión del mundo. La crítica de arte asume un importante y necesario rol como mediadora para acercar las producciones no sólo a un público especializado, sino también general. Si bien puede pensarse que «un gran crítico de arte es lo último que obtiene

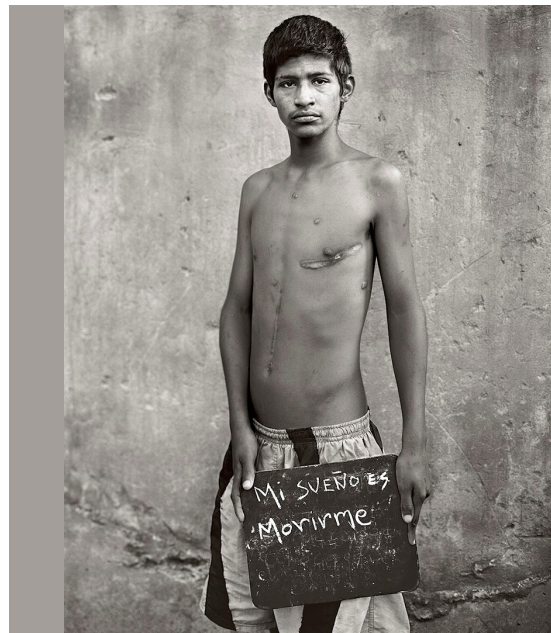


Figura 1.c.01:

Weber, Martín. *Mi sueño es morirme*. Medellín.



Figura 1.c.02:

Weber, Martín. *Habiendo llegado a la verdad y rescatado los restos de Luis Fernando, mi hijo, detenido-desaparecido por una patrulla militar, mi anhelo es que hechos tan dolorosos no se repitan nunca más*. Medellín.

cualquier civilización»³, como ha dicho con cierto escepticismo el crítico norteamericano Peter Schjeldahl, sostengo que su rol sigue siendo fundamental, a pesar de quienes señalan la pérdida de influencia de su discurso en la contemporaneidad. El arte contemporáneo se caracteriza por la multiplicidad de poéticas y por la abundancia de información y canales de comunicación, lo cual requiere de fuentes confiables y esclarecedoras de aquellos temas a los que se refieren. Asimismo, hace tiempo que las artes visuales forman parte de la «era de la reproducibilidad técnica» y su lenguaje, códigos y preocupacio-



Figura 1.c.03:

Weber, Martín. *Que los militares que mataron a mi hijo de 10 años no vuelvan más.* Santiago de Atitlán.



Figura 1.c.04:

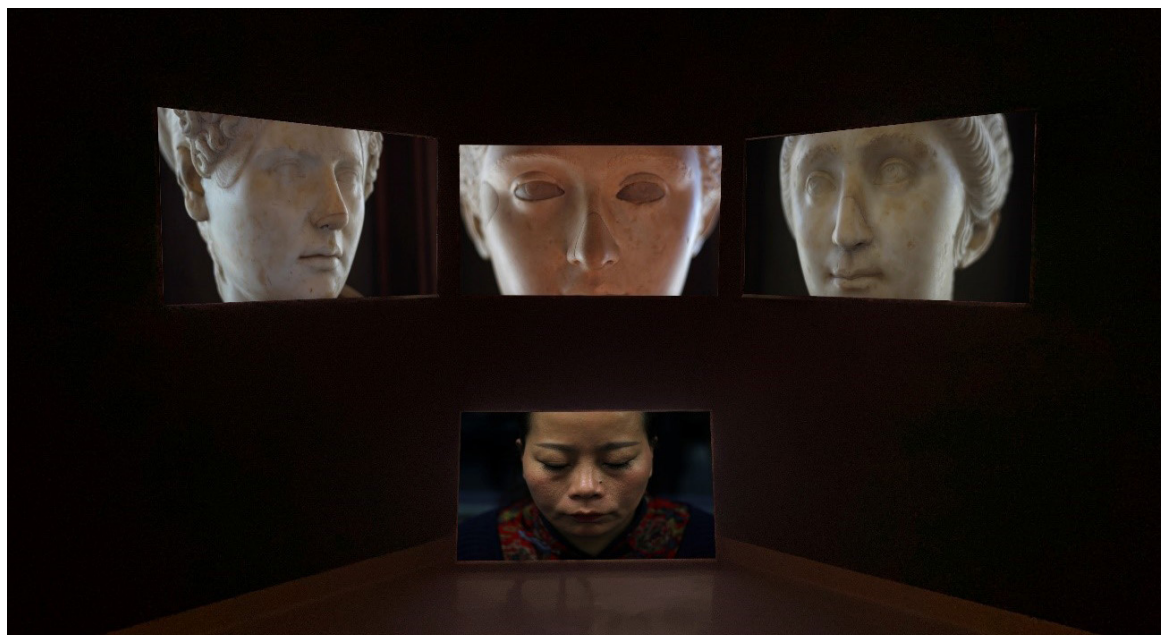
Levy, Florencia. *Lugar Fósil.*

nes integran la cultura cotidiana de la mayor parte de las sociedades. Incluso, en esta época de *fake news*, la posibilidad de contar con voces de indudable ética profesional se vuelve urgente. Por todo esto, la figura del crítico de arte cobra gran relevancia para articular un discurso que sirva de puente entre los artistas, las instituciones y el público para acercar reflexiones sobre este mundo que solicita más lazos y menos rupturas. Una función de mediación ejercida, sobre todo, desde un conocimiento y

una sensibilidad atentos al otro, a los otros.

Desde esta perspectiva, me referiré a tres artistas sobre los cuales escribí textos de crítica de arte en una reconocida revista cultural argentina ⁴, los cuales abordan en sus trabajos problemáticas vinculadas con la ecología, la sociedad, la política, la economía y la pandemia del Covid-19. Se trata de la artista argentina Florencia Levy y su videoinstalación *Lugar Fósil* ⁵, el artista argentino Martín

Weber y su ensayo fotográfico *Mapa de sueños latinoamericanos* ⁶; y la artista uruguaya (radicada en la Argentina) Ariadna Pastorini y su proyecto *Performances de encierro* ⁷. Tres obras consideradas a partir de una crítica ejercida desde la historia del arte y con el propósito de lograr una amplia difusión de «las operaciones infinitamente complejas de la inteligencia humana en la forma artística», citando una reflexión del historiador del arte Thomas Crow ⁸, para esclarecer los conflictos del presente con vis-



fiar a niños, jóvenes, adultos, ancianos junto con sus anhelos, con el objetivo de otorgarles el poder de decir, de ser vistos. ¿Podés escribir un sueño o un deseo que tengas? Fue la invitación repetida en cada ocasión por el artista. Las respuestas se convirtieron en más de una oportunidad en denuncias y documentos. El fotógrafo apela a la pizarra para generar un «efecto de distanciamiento» a la manera en que lo hacía Bertolt Brecht en su teatro con el propósito de que el espectador pudiera reflexionar críticamente sobre la obra. Este trabajo visibiliza y dimensiona el impacto de la historia social, política y económica reciente de nuestro continente en la vida cotidiana de sus habitantes. El sueño es enton-

Figura 1.c.05:
Levy, Florencia. *Lugar Fósil*.

tas a pensar un posible mejor futuro.

Sueños de una geografía.

El ensayo fotográfico de Martín Weber (Santiago de Chile, 1968), “Mapa de sueños latinoamericanos”⁹, reúne 110 fotografías en blanco y negro realizadas durante un periplo por 53 pueblos y ciudades de la Argentina, Cuba, México, Perú, Nicaragua, Guatemala, Brasil y Colombia, entre 1992 y 2013. Un joven delgado, de la ciudad de Medellín, con su pecho desnudo con cicatrices, porta parado una pizarra donde se lee: «Mi sueño es morirme». El sueño que Weber no hubiera querido encontrar recorriendo América latina para fotogra-

Figura 1.c.06:
Levy, Florencia. *Lugar Fósil*.



ces la invitación extendida a cada persona para que pudiera sentirse cambiada por algo, para que recorriera su pasado y lo compartiera en un presente con proyección a futuro.

Entre la realidad y la distopía

La video instalación *Lugar Fósil*, de la artista Florencia Levy (Buenos Aires, 1979) sintetiza en catorce minutos buena parte del estado actual del mundo. Concebida como una distopía, la narración se basa en testimonios sobre fenómenos ambientales y económicos de los últimos cuarenta años en distintas ciudades de China poniendo el acento en el accionar del hombre respecto del medio ambiente y en las dramáticas (incluso trágicas) consecuencias planetarias. El trabajo, desplegado en cuatro canales, nos introduce en una sucesión de imágenes y relatos reunidos durante una residencia que la artista realizó en China, en 2016. El consumo, la economía, la contaminación ambiental, la salud, la memoria, los sistemas de control, la historia, el arte, la vida y la muerte se manifiestan a través de vistas de una calidad pictórica y compositiva, las cuales pueden percibirse como una sucesión de polípticos. Una de las estrategias artísticas de mayor impacto en *Lugar Fósil* es ese límite difuso entre realidad y ficción. Vínculo desde donde la artista intenta traducir algo de lo real en un gesto nuevo que permita pensar otras posibilidades estéticas y políticas. Como sucede en la estremecedora escena donde un grupo de personas se sienta detrás de un vidrio para observar los últimos ejemplares de árboles que aún allí sobreviven.

Figura 1.c.07:

Performances de Encierro. Pastorini, Ariadna.

El baile. 14.06.2020



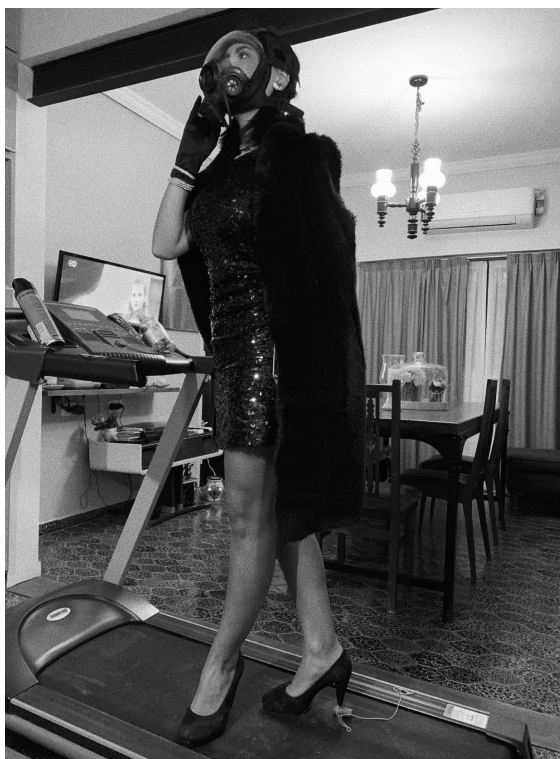


Figura 1.c.08:

Performances de Encierro. Catan, Luciana.

21.06.2020

Cuerpos en cuarentena

En 2001, la artista Ariadna Pastorini (Montevideo, 1965) se hizo una serie de preguntas, a partir de una situación personal que la obligó a un tiempo de espera en un departamento. ¿Qué hacer frente a la espera? ¿qué acciones proponer/se durante un tiempo largo en un contexto limitado mientras se aguarda lo que vendrá? Entonces, tomó la cámara de fotos y comenzó a realizar videos de un minuto creando breves historias vinculadas a su cuerpo en ese sitio. Creadora de performances e instalaciones que plantean la presencia/ausencia del cuerpo, el estado de cuarentena por la pandemia del Covid-19 hizo que la artista volviera a experimentar las sensaciones de aquella vez y lanzara una propuesta dirigida a artistas de todo el mundo invitándolos a realizar una video performance de un minuto en su



Figura 1.c.09:

Performances de Encierro. Pastorini, Ariadna.

La reacción. 21/05/2020

lugar de espera. Así nació el proyecto *Performances de encierro*¹⁰, que reúne noventa y cuatro trabajos, constituyendo un registro histórico del estado de un momento de la humanidad. En estas producciones sentimos cada cuerpo, su presencia directa o indirecta, su vínculo con el entorno, los objetos que lo rodean, los sonidos que lo convoca, las emociones que lo activan. El arte, en un contexto de encierros, soledades y restricciones, una vez más, acercando posibilidades y respuestas para sentirnos más acompañados, comprendidos, libres.

Arte en voz alta

En estos tres trabajos artísticos se condensan miradas, pensamientos, interrogantes y emociones en relación a circunstancias y contextos históricos del ser humano en esta contemporaneidad, apelando a los lenguajes del video, la performance y la fotografía. Y, de distintas maneras, la figura humana se erige como elemento central de visualización donde ancla la reflexión. Esos cuerpos constituyen el foco de atención para evidenciar situaciones humanas específicas con sus dramas, tragedias, oportunidades, búsquedas, pérdidas y hallazgos en las obras de Weber y Pastorini. Mientras que el trabajo de Levy se refiere, sobre todo, a los riesgos de extinción de la vida humana y del planeta. En un ensayo sobre el poeta ruso Vladímir Mayakovski, el crítico de arte norteamericano John Berger escribió: «*Cuando un poema está escrito necesita ser leído. Por los propios lectores y en voz alta por el poeta*»¹¹. Siguiendo esta idea, podemos decir que cuando una obra de arte está hecha necesita ser aprehendida por los espectadores y ex-

presada en voz alta por la crítica para colaborar en la posibilidad de pensar y sentir, a través de ella, el convulsionado presente pudiendo ensayar otros futuros. Porque en tiempos de distopías, sostener una reflexión con miras al entendimiento y al acercamiento con la capacidad única del arte implica –casi como una paradoja– regresar a cierto horizonte de utopía con su cuota de futuro, mejoría y esperanza.

Laura Casanovas.

Prov. Buenos Aires, 1975. Licenciada en Artes, orientación en Artes Plásticas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Diploma de Honor) y periodista egresada de la Escuela Superior de Periodismo. Trabajó en el diario *La Nación* durante quince años especializándose en temas de cultura, arte, literatura y educación. Se desempeñó en investigación y fue Responsable de Prensa del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Desde hace una década escribe sobre artes visuales en revista de cultura *Ñ* del diario Clarín y en la sección *Cultura* de dicho diario, entre otros medios. Entre sus últimos ensayos para libros y catálogos se encuentran: «*Pharus, ¿una luz en extinción?*», en *Pharus*, de Matilde Marín, Bosquemadura, 2021; «Dinamismo y expansión de las artes visuales en la Argentina entre 1983 y 2018», en el catálogo de la muestra *Democracia en obra*, Centro Cultural Kirchner, 2019; «Las dimensiones

del universo Garabito», en el catálogo de la muestra de Ricardo Garabito *La simple complejidad de la pintura*, Espacio de Arte Fundación Osde, 2018.

Sus últimas curadurías incluyen: Miguel Ángel Giovanetti, *Fragmentos de pentágonos*, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (Macba), 2020; Mariano Molina, *Líneas de flotación*, Galería Quimera, Buenos Aires, 2019; Silvia Brewda, *Suma sumando*, Bensignor Gallery, Buenos Aires, 2019. Fue jurado de diversos concursos de artes visuales: Jurado de selección de la 10° edición del Premio Itáu a las Artes Visuales (2019); Jurado de selección y premiación en la disciplina grabado del 65° Salón Manuel Belgrano (2021); Jurado de selección y premiación del II Concurso de Ensayos Críticos organizado por Fundación Proa y la Asociación Argentina de Críticos de Arte (2021). Participó como ponente, en representación de la Argentina, del seminario para América latina y el Caribe sobre «La crítica de arte ante las crisis actuales», organizado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (2021). Creó y dicta cursos y clínicas que relacionan las artes visuales, la literatura y la escritura. Escribió el libro de poemas *Pesquisa*, editado por Siesta. Es miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). Vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires.



De cómo el Coronavirus nos obligó a hacer uso de la virtualidad.

Por Carlos Acero Ruiz (República Dominicana)

La Organización Mundial de la Salud (OMS) en febrero del 2020 alertaba sobre una posible pandemia, lo cual salió anunciado en la portada del matutino dominicano Hoy, en fecha 25 de febrero. Algo que no pronosticaba ni presagiaba nada bueno.

Luego de la propagación del virus a nivel global, ya convertido en pandemia del Covid-19, en marzo del año 2020, se produjo un cierre inmediato de los espacios museísticos, culturales, escuelas, residencias artísticas y galerías en todos los continentes. El mundo del arte no tuvo más remedio que recurrir a la virtualidad para seguir trabajando, y además para conectarse con los distintos públicos. Las redes sociales y otras plataformas digitales han permitido desarrollar estrategias para conectar con esas audiencias de forma directa, que en estos momentos todavía en muchos países no pueden hacerlo de forma presencial.

Los vinculados al mundo del arte hemos visto cómo la presente crisis sanitaria que sufrimos desde hace 15 meses nos hizo reformular nuestro

trabajo, de una manera o de otra; la forma de distribuir información y de circular imágenes, y por supuesto los canales y las plataformas para llegar a distintas audiencias, ya fuese desde los museos, los centros culturales, galerías de arte, revistas y distintas publicaciones periódicas, así como a los artistas y por supuesto los curadores y críticos de arte. Todos nos enfrentamos a una nueva realidad. Los docentes universitarios de pronto tuvimos que aprender a impartir clases desde nuestros hogares. El teletrabajo ofreció nuevas versiones y opciones para todos. Nuestro mundo paró y cambió gracias al confinamiento al que nos hemos visto sometidos gran parte de los ciudadanos de esta aldea global.

De suerte y manera nos vimos forzados a incursionar en la virtualidad, Zoom, Teams, Google Meet, y por supuesto a echarle manos a las distintas redes sociales con una nueva óptica y a mirar blogs de arte con otra perspectiva. Muchos podrían pensar que se trataba de escaparates inestables, en los cuales hay que ser un tanto selectivo para encontrar contenidos atractivos e interesantes.

Muchos eventos culturales fueron aplazados, bienales y ferias de artes canceladas o pospuestas hasta nuevo aviso. En la institución que trabajo, el Centro de la Imagen de Santo Domingo, por ejemplo, tuvimos que celebrar de manera virtual nuestro Festival de Fotografía y Video, Photoimagen, en el que presentamos cada dos años alrededor de 40 exposiciones en seis provincias del territorio nacional. Tuvimos que circunscribirnos a tener un encuentro eminentemente teórico por Zoom y YouTube. Si bien es una limitante, esta modalidad posibilitó diálogos

entre artistas, curadores y gestores provenientes de países distantes al nuestro. Todo esto sin tomar en consideración la brecha digital que existe en estas latitudes.

En mi país, todavía tenemos toque de queda en efecto, y toda actividad presencial se debe hacer con aforos limitados y respetando los protocolos vigentes de distanciamiento social. Para visitar nuestra 29 Bienal Nacional, no ingresan grupos mayores de 20 personas en un edificio de tres niveles de grandes proporciones. La apertura al público es una especie de *soft opening*, dadas las circunstancias. Habrá que esperar hasta agosto 19, fecha en que se entregarán los premios y se dará la apertura formal, por parte del presidente de la República Dominicana.

Instagram se convirtió en una red apetible y ampliamente usada por museos, artistas, críticos y demás vinculados con el mundo de las artes. Las transmisiones en vivo, los populares *Live*, también en Facebook, YouTube aumentaron proporcionalmente y se establecieron otras formas de comunicación e interacción.

Nuevos formatos artísticos, una nueva comunicación cultural apoyada en un marketing digital. Toda una serie de experiencias que han obligado a transformar las organizaciones culturales: un ejemplo de lo antes mencionado, son las exhibiciones virtuales, popularizadas en este tiempo especial.

Jerry Saltz, Crítico de Arte Senior de New York Magazine, tiene cuentas en Instagram y Twitter

que sobrepasan cada una por separado a más de medio millón de seguidores. Si bien es irreverente y controversial, utiliza algunas de sus publicaciones para alertar sobre la urgencia de que los críticos y curadores atiendan al arte de este tiempo, invitando a que no se sigan curando muestras de los años 60 y 70, del siglo pasado, con artistas que él dice que ama y respeta, pero insiste en que el presente necesita una adecuada y rápida atención, y me refiero a su publicación del pasado 25 de junio, para poner un solo ejemplo.

Roberta Smith, Codirectora de Crítica de Arte del New York Times, cuenta apenas con 51,000 seguidores en Twitter y en Instagram 86,000 seguidores. Mientras que el curador Hans Ulrich Obrist tiene en Instagram alrededor de 350,000 seguidores, mientras que, en Twitter, apenas 31,000. De los latinoamericanos, Cuauhtémoc Medina y Gerardo Mosquera son los que más acumulan seguidores, para solo citar dos nombres, pero con cifras no cercanas a los antes mencionados.

Las comunidades en línea crecieron y florecieron gracias a nuevos consumos culturales, a la iniciación de nuevos públicos como por ejemplo con los sesenta segundos aproximadamente que ofrece la red social TikTok y que han aprovechado importantes museos para educar y difundir arte de sus colecciones, acercándolas a un público que a veces se siente intimidado de visitar museos. Un ejemplo de esto es el Museo del Prado, con su numeral o hashtag #aprendecontiktok, que cuenta con 266,000 seguidores y casi dos millones de *likes*.

Artnet News tiene desde hace meses su Art Angle Podcast en el que tocan temas variados con dinámicas entrevistas. ArtNexus eliminó su edición impresa, pero ha incrementado exponencialmente la cantidad de visitas en su web. Han celebrado encuentros en línea y mantienen actividad en su cuenta de Instagram.

En medio de esta pandemia vimos en el mes de marzo como un diseñador gráfico norteamericano Mike Winkelmann conocido como Beeple se convirtió en el tercer artista vivo en la lista de los récords de venta, al alcanzar la cifra de 70 millones de dólares por una obra digital que no se puede tocar. Esta obra de arte digital, subastada por la casa Christie's fue vendida como un NFT, o token no fungible, que no son más que identificadores únicos de propiedad para objetos no físicos. Un artista prácticamente desconocido que sorprendió al mundo de arte, no acostumbrado a la compra-venta de obras no físicas, para no mencionar a Tino Sehgal.

En décadas pasadas los críticos atendimos el tema de dominación cultural de Centro y Periferia, que creó ríos de tinta en los distintos medios, cuando aún no era masiva la tecnología digital y la prensa escrita reinaba como el cuarto poder al estilo tradicional. Ahora sería equiparable otro tipo de dominación de tipo económica de cara a esta crisis sanitaria y con relación a la producción, venta y distribución de las vacunas. Todo nos trae sobre la mesa el dilema ético de las vacunas, luego de que en tiempo récord fueran producidas en unos pocos países y por contados laboratorios farmacéuticos, de forma tradicional y otras innovadoras con el ARN mensajero. En

mi rol de artista he creado mapas por continentes, en los que muestro mapas de la desigualdad, en los cuales podemos apreciar en estos bocetos que espero presentar en una bienal de Asia, si es que se llega a celebrar. La ansiada inmunidad de rebaño está lejos de alcanzarse en las distintas regiones del globo terráqueo ya que muchos expertos consideran que las vacunas serán inútiles si los países pobres y de bajos ingresos no tienen acceso a las mismas. Ya hemos visto cómo el virus muta y varias cepas nuevas amenazan al planeta. Estas desigualdades se convertirán en un enorme obstáculo para vencer esta lucha contra el coronavirus. Una situación sanitaria que está produciendo una crisis económica en los distintos ámbitos, y que afecta en mayor medida a los países pobres.

Otra noticia que nos trajo la presente crisis es que en enero de este año el Congreso de los Estados Unidos aprobó extender la aplicación a los comerciantes de arte de todas las regulaciones existentes contra el lavado de activos, mostrando sintonía con las leyes adoptadas recientemente en la Unión Europea, para regular a las casas de subastas y los marchantes así para verificar la identidad de los involucrados en las transacciones y comprobar sus fuentes de riquezas. Algo que dificultará las operaciones de compra/venta, pues obligará a prescindir de indicar la proveniencia de una colección privada y revelar la identidad del que vende. Es temprano aún para saber cómo afectará a este mercado, pero es otra de las situaciones producidas en este difícil período.

**Para finalizar,
las siguientes interrogantes:**

¿Será la virtualidad efectiva a largo plazo?
¿Nos producirá cierto tipo de agobio y agotamiento tanto tiempo frente a una pantalla? ¿Cómo puede afectar a mediano plazo este cambio al mundo del arte? La utilización efectiva de las redes dependerá de las distintas estrategias que use el mundo del arte, el cual tendrá que seguir revisándose y reinventándose. ¿Seguiremos dando me gusta (likes) fugaces, publicando Tweets y Retweets? ¿Perderán poder estas instituciones tradicionales o tendrán que seguir nadando en la corriente de transformación digital para estar acorde con los nuevos hábitos de consumo? El tiempo dirá...

¿Será la virtualidad la nueva realidad?

Carlos Acero Ruiz
ADCA/AICA República Dominicana
Santo Domingo, julio de 2021

Carlos Acero Ruiz

Artista visual, crítico de arte y curador dominicano. Catedrático de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Facultad de Arquitectura y Artes, Escuela de Postgrado de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, y en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón.

Es actualmente Director del Centro de la Imagen de Santo Domingo, cargo que ocupa desde el 2011, también es Director Artístico y Curador del Festival Internacional de Fotografía y Video PHOTOIMAGEN, desde el 2007.

Pasado Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), (2016-2019) (2011-2014); pasado Presidente del Comité de Congresos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (2015-2018); pasado Presidente de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte (ADCA/AICA) (2012-2015). Miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y del Comité Organizador de la Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo. Curador Invitado de la Bienal de Karachi, Pakistán en 2017.

Ha publicado varios libros, ensayos, múltiples textos para catálogos, periódicos y revistas especializadas, recibiendo premios por sus trabajos curatoriales en repetidas ocasiones.

Preside el Comité de Estatutos y Regulaciones de la AICA desde el año 2021. Recibió el Premio a la Excelencia otorgado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en el XLIX Congreso, La Habana, Cuba 2016.



Capítulo 2.

**Repercusiones de la semana de
arte moderno de 1922 en Brasil
en el escenario cultural de la región:
Revisión 100 años
después (30 de junio, 2022)**

**Cartel:
Repercusiones
de la semana de
arte moderno de
1922 en Brasil
en el escenario
cultural de la región:
Revisión 100
años después**

Figura 2.d.01:

Afiche de promoción del webinario «Repercusiones de la semana de arte moderno de 1922 en Brasil en el escenario cultural de la región: Revisión 100 años después», celebrado el 30 de junio de 2022. Nota. Afiche digital usado en redes sociales y otros medios, AICA Latinoamérica, 2022.

SEMINARIO ON LINE
**REPERCUSIONES DE LA
SEMANA DE ARTE MODERNO
DE 1922 DE BRASIL
EN EL ESCENARIO
CULTURAL DE LA REGIÓN.
REVISIÓN 100 AÑOS DESPUÉS**

22

Cecília Rabossi [AICA-AR]
Tadeu Chiarelli [AICA-BR]
María Luz Cárdenas [AICA-VE]
Coordinación: Bélgica Rodríguez
(Presidenta Honoraria de AICA Int.)

Día: 30 de Junio
Hora: 5pm. (hora de São Paulo)
Duración: 1h30

Inscribir-se hasta el 22 de Junio:
aicainternational.webinar@gmail.com

Apoyo:
PROLAM USP- Brasil
MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA-Brasil
ABCA (AICA Brasil)

Organización:
Federación de las Aicas de América Latina y Caribe

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

La fabricación de la semana: una historia por contarse.

Por Tadeo Chiarelli (Brasil)

Este año, cuando celebramos los 100 años de la Semana del Arte Moderno, ocurrida en febrero de 1922, en el Teatro Municipal de São Paulo, sería importante proponerles a nuestros colegas de la Federación de las Aicas de América Latina y Caribe una reflexión acerca del proceso de institucionalización que hizo de aquel festival de arte el hito fundador del arte moderno en Brasil. Mi objetivo será demostrar que el mito de la Semana –ícono de la modernidad brasileña– ha sido resultado de un proceso de construcción, llevado a cabo décadas después del suceso de aquel evento.

Es evidente que ello no significa disminuir la importancia asumida por la Semana, allá en los años 1920, para un minúsculo, pero importante palco de la escena intelectual de São Paulo y de Rio de Janeiro. Aglutinó la Semana artistas e intelectuales para divulgar posicionamientos estéticos y artísticos

que se diferenciaban de la práctica cultural en boga en São Paulo, a la época. De otro lado, ayudó a crear condiciones para que algunos artistas e intelectuales involucrados en ella dirigieran sus carreras hacia una especialización en las áreas artísticas que eligieron. Este ha sido, por ejemplo, el caso de Anita Malfatti y Emiliano Di Cavalcanti que, tras participar en la Semana, invirtieron en la continuidad de sus respectivas formaciones, pleiteando subsidios y/o tratando de hacer viables sus prácticas en Europa.

En el ámbito de las letras, Oswald de Andrade va a desarrollar su producción como la afirmación/negación y superación del modernismo de 1922, constituyendo una de las obras más importantes del siglo XX, en Brasil. A Mário de Andrade, se lo debe también recordar como a un modernista que, durante toda su vida, entendería la Semana del Arte Moderno de 1922 como un hito que extrapolaría el mismo modernismo paulista, expandiéndose en todo Brasil, no propiamente o no solo debido a la importancia que asumió por influenciar otros artistas e intelectuales, sino que, sobre todo, por su papel como gestor público, en el área de la cultura, tanto en la ciudad de São Paulo como en Rio de Janeiro. En Rio, la antigua capital federal, Mário de Andrade, al lado de sus compañeros, implementaría políticas públicas con el afán de preservar el patrimonio artístico y cultural del país y de crear incentivos a la producción artística.

A pesar de la importancia de la acción de esos protagonistas de la Semana, el evento no tuvo un reconocimiento inmediato. De mediados de los años 1920 hasta el período posterior al fin de la Se-

gunda Gran Guerra, permanecerá la Semana como un evento de interés tan solo local. Con discreto alcance nacional, en aquella época, jamás la gran parte de la sociedad brasileña reconoció la Semana como el hito de la introducción del arte moderno brasileño.

Tal situación empezaría a cambiar solo hasta fines de los años 1940 y principios de la siguiente década, cuando parte de la élite de São Paulo, va a sacar por arte de magia el episodio de la Semana del Arte Moderno de 1922, como una carta fundamental para justificar el necesario endoso para que la ciudad pudiera costear sus dos nuevos museos de arte –el Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado en 1947 y el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), fundado el año siguiente– y la Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo cuya primera edición tuvo lugar en 1951. La carta en la manga de los articuladores de las nuevas instituciones era, precisamente, el hecho de que, en 1922, la ciudad había abrigado el festival de arte, llamado Semana del Arte Moderno. Ahora, era imperativo reconocerla como la «cuna» de la modernidad del arte en Brasil. Así, se fue creando la creencia de que, lo que justificaba el surgimiento del MASP, del MAM y de la Bienal era el hecho de que São Paulo habría sido la cuna del arte moderno en Brasil.

Mi objetivo ahora es entender cómo se ha dado ese proceso de mitificación de la Semana por medio de las actividades públicas de aquellas instituciones. Solo se podrá entender cómo la Semana de 1922 dejó de ser considerada un mero evento

para ser encarada como el hito de una nueva era al estudiar ese proceso.

El enfoque de las instituciones fue proyectar el arte en general y el arte moderno, en particular, para un público cada vez más grande, una vez que querían hacer creer que, por medio del incentivo al arte, São Paulo, en el conjunto de estados del país, tendría coronada su posición de protagonista. O sea, el surgimiento de los museos de arte de São Paulo y la fabricación del mito de la Semana formaban parte de un proyecto que englobaba tales acciones, pero también las trascendían.

El primer gran acto de ese proyecto ocurre en 1951, con la inauguración de la I Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo. Con la Bienal, el arte brasileño estaría ubicado en un contexto internacional, «en vivo contacto» con el arte de otros países, como lo deseaba Lourival Gomes Machado, director artístico de la Bienal¹. Pero para proyectar São Paulo y el arte contemporáneo brasileño, era necesario construir la plataforma histórica ya mencionada, una base que sustentara tan gran impulso. Y como tal base parecía no existir, por lo menos de forma sedimentada, era preciso fabricarla.

Al estudiar las historias del MASP y del MAMSP se advierte, que, desde el principio, ambos estaban decididos a crear una narrativa que los fundamentara y justificase sus correspondientes existencias. En este sentido se entiende la necesidad de buscar en el pasado reciente del panora-

ma artístico-cultural de la ciudad o del país, algún evento capaz de ser percibido como el inicio de lo moderno entre nosotros. Tal necesidad explicaría los homenajes de los dos museos y de la Bienal de São Paulo a los artistas que participaron en la Semana o de sus «desdoblamientos» subsiguientes.

Organiza el MAM en 1950 una retrospectiva de Tarsila do Amaral. Aunque la artista no hubiera participado en la Semana, se la identificaba siempre como fruto de la movida paulistana, surgida tras aquel evento.

La I Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo, el año siguiente, premia a tres artistas que efectivamente habían participado en la Semana de 1922 –Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret y Oswaldo Goeldi². Además de ellos, se rindió homenajes a cuatro artistas más, ligados al posterior «desarrollo» del modernismo de 1922: Lívio Abramo, Cândido Portinari, Bruno Giorgi y Lasar Segall.

En 1952, el MAMSP llevó a cabo la muestra «Semana del Arte Moderno de 1922. Exposición Conmemorativa», un homenaje al 30º aniversario de la Semana. Menotti Del Picchia –poeta y uno de los integrantes de la Semana– afirma en el texto del catálogo de la exposición, que el presidente de la República, Getúlio Vargas, en documento oficial, responsabilizaba positivamente la Semana de haber provocado una «revolución visceral» en el país, que alcanzó, además de la estética, «la economía, la política e incluso la estructura social brasileña». Ese posicionamiento del entonces pre-

sidente del país demuestra que el proceso de consolidación de la Semana como «hito fundador» de la modernidad en Brasil, se constituía un hecho concreto para los sectores oficiales brasileiros, ya en 1952³.

Se advierte que a pesar de esa muestra del MAM, en la edición de la Bienal ocurrida entre 1953 y 1954, todavía estaba en construcción la narrativa que pretendía encontrar un «hito fundador» para el arte moderno en Brasil. Lo prueba el recuerdo de que aquella edición contó, entre otras, con dos importantes muestras que ubicaban en un pasado anterior a 1922, el surgimiento del arte moderno en Brasil. Me refiero a la retrospectiva de Eliseu Visconti y el panorama dedicado a la pintura de paisaje en el país.

En la primera, organizada por José Simeão Leal, se presentaba a Visconti como el artista que «inicia el arte moderno brasileño, rompiendo con un academicismo estéril en su artificialidad»⁴. Con esa retrospectiva de Visconti –artista identificado de forma controvertida con la vertiente impresionista de la pintura– se puede conjeturar que se trataba de sobreponer una nueva posibilidad narrativa a la que rescataba la supremacía paulista, por medio del enaltecimiento de la Semana. La idea era: Rio de Janeiro, con Visconti, fue moderno antes de São Paulo.

A su vez, el panorama sobre la pintura de paisaje durante el siglo XIX, parecía querer rescatar el discurso de que, por medio de la captación del paisaje físico del país, la pintura de paisaje se

habría emancipado del arte enseñado en la Academia y por ello, creado un arte «moderno» y «brasileño»⁵.

Esa vuelta atrás en busca de las «raíces» del modernismo anteriores a la Semana no se desarrolló en las ediciones siguientes a la II Bienal.

La recuperación de la Semana como base de lanzamiento del Modernismo en Brasil sigue ocurriendo, cuando, en la edición de 1963 –es decir, el año en que cumplía la Semana 40 años– se producen salones especiales en homenaje a Di Cavalcanti y Anita Malfatti, «pioneros» del modernismo paulistano de 1922, y de nombres que surgieron inmediatamente después de la Semana, dando continuidad a su cuño «revolucionario», Tarsila do Amaral y Flávio de Carvalho.

Durante los años 1960 los responsables de las ediciones de las Bienales trabajaban para sedimentar el mito de que el arte contemporáneo brasileño era derivado del modernismo de la Semana de 1922, relacionando el «pasado» de 22 al «presente» de los museos y de las Bienales de São Paulo. En otra oportunidad, he escrito:

«No resta duda de que esa fue una importante estrategia para la construcción de una historia del arte brasileño del siglo XX en que los cortes, lagunas y *hiatos fueron todos obliterados en favor de una ficción triunfalista, que cuenta la historia del modernismo paulistano como una saga feliz y sin grandes atropellos, de Anita al Museo*».⁶

Está claro que, al escribir este párrafo, te-

nía en mente el importante libro de Paulo Mendes de Almeida, que surgió como una serie de artículos de la prensa paulistana y se convirtió en libro en 1961 para celebrar los 40 años que cumpliría la Semana el año siguiente⁷.

Naturaliza Almeida en la obra todas las idas y venidas del ambiente artístico de São Paulo, dando a entender que, en la ciudad, poco a poco, el arte moderno fue dejando de ser una necesidad tan solo individual (de Anita Malfatti) para volverse una necesidad colectiva (el Museu de Arte Moderna de São Paulo).

Durante la década de 1960 diversos fueron los salones especiales en las Bienales y las retrospectivas organizadas por museos de São Paulo en homenaje a todos los modernistas «históricos», lo que fue poco a poco consolidando la narrativa de que, de 1917 a 1948 (de nuevo, «de Anita al Museo») el arte moderno brasileño habría nacido, crecido y florecido. En São Paulo.

Desde luego, al hablar de esa construcción, es importante recordar las muestras conmemorativas de los aniversarios «redondos» de la Semana: la que celebró los 50 años del evento, ocurrida en 1972 en el MASP –«Semana de 22. Antecedentes y Consecuencias»– y en 1982: «Del Modernismo a la Bienal», presentada en el MAMSP, una especie de presentación de carácter espacial del esquema que propone el citado libro de Paulo Mendes de Almeida.

La divulgación de los artistas de la Semana y sus «descendientes», divulgados por los museos paulistanos y por varias ediciones de la Bienal, poco a poco hizo que se retiraran las obras de los talleres y depósitos de los artistas y las expusieran en las paredes de algunos museos y en las paredes de los nuevos coleccionadores, sobre todo de São Paulo.

Como corolario de ese proceso, destacaría yo el trabajo de la Universidad de São Paulo que, a partir de fines de los años 1960, pasa a incentivar la elaboración de una serie de disertaciones y tesis acerca del modernismo paulista y de los artistas que lo integraron, entronizando el movimiento y sus protagonistas como «el» modernismo brasileño.

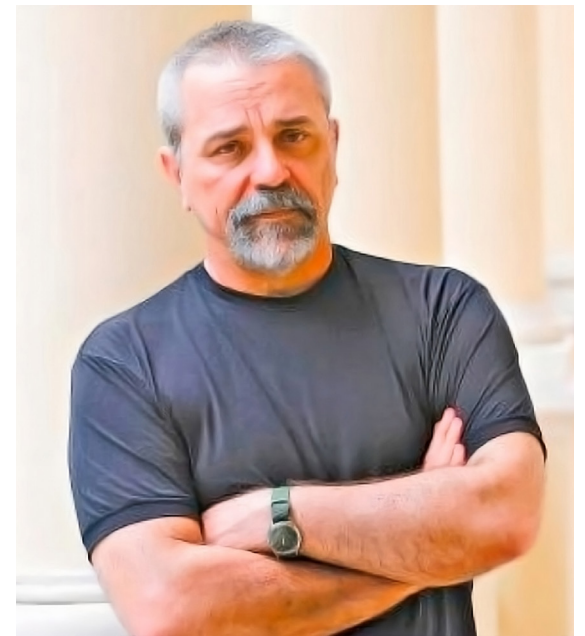
Para terminar, registro que es necesario estudiar mejor la instrumentalización de la Semana del Arte Moderno de 1922 por los responsables del MASP, MAM y Bienal. A mi juicio radica en esta cuestión la base de expansión de la Semana como ícono del nacimiento del modernismo brasileño en São Paulo –ícono que cada día cobra más seguidores en la sociedad brasileña. La comprensión de la Semana como hito del arte moderno en Brasil, a su vez, colabora al reconocimiento definitivo de los artistas que en ella participaron o de ella recibieron el «ímpetu» transformador.

De otro lado, al detectar el proceso de «fa-

bricación» del mito de la Semana se contribuirá al entendimiento, no solo del proceso histórico que lo hizo posible, sino igualmente, nos instruirá sobre el discurso, sobre el arte y sus instituciones que no dejan de ser lo que son: discurso, construcciones, a veces más cercanas a la ficción que a lo real.

Tadeu Chiarelli

Profesor Senior. Departamento de Artes Plásticas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la USP (ECA USP); Curador Jefe del Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM SP - 1996-2000); Director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC USP 2010-2014); Director General de la Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Ha publicado libros sobre historia del arte e historia de la crítica de arte en Brasil.



La Semana de Brasil (un cruce de miradas cien años después).

Por María Luz Cárdenas (Venezuela)

La sugerente invitación a revisar las repercusiones de la Semana de Arte Moderno de Brasil en el escenario cultural de la región luego de cien años de su realización, me ha llevado más bien a pensar en resonancias y posibles relaciones cruzadas entre Brasil y Venezuela en los años de construcción de la modernidad, tomando en consideración que en Venezuela estos procesos se llevando a cabo a destiempo con respecto a otros países de América Latina.

La Semana de Sao Paulo en 1922 removió la vida cultural en Brasil y constituye el primer evento

organizado para promover una ruptura en todas las áreas: música, literatura, conferencias, exposiciones de arte... con el firme deseo de destruir, la tradición académica, e instaurar un nuevo lenguaje plástico, poético y musical. Fue un escándalo y un camino abierto a la modernidad y fue, también el acontecimiento fundacional del arte moderno. Sin embargo, no existen pruebas de una repercusión directa o una relación vinculante entre la Semana Brasileira y el escenario cultural venezolano. Desde 1912, el arte venezolano se debatía entre una lucha contra la Academia que imponía una pintura decimonónica y el acercamiento al paisaje como fuente de renovación. Lejos estaba el país de la instauración de las ideas primarias de la modernidad, pero ello no quiere decir que no se pudieran apreciar pequeños agujijones que marcarían aires de cambio. Desde esta perspectiva, podríamos considerar que Brasil y Venezuela –y en general América Latina–, durante las primeras décadas del siglo XX–, se vinculan entre sí por la energía de procesos similares y la voluntad de dismantelar las academias, aun cuando no necesariamente hubiese contacto directo entre los países. Pero lo que sí podemos hacer cien años después, es bosquejar relaciones, resonancias posteriores y tender puentes para cruzar miradas. A este respecto, la imagen que podríamos tener en mente es la de un guijarro que cae en el agua y genera ondas –resonancias– que se cruzan a medida que se expanden en el tiempo y el espacio.

Para ello, construimos un enfoque metodológico que toma como punto de partida la noción de la historia como un campo de movimientos en distintas direcciones con puntos de

encuentro, un eje transversal de relaciones y no una línea vertical de acontecimientos; la historia como una energía transformadora que nos permite unir puntos y crear redes entre momentos y lugares diferentes. La cuestión, entonces, no remite tanto a puntos de referencia estables, como a una cuestión de redes, es decir, de envíos y reenvíos, de despliegues cruzados de sentido y transferencias, de nodos definidos sólo por su posición en un campo cambiante y asumido, no como una realidad física, sino como un dispositivo mutante de conocimiento. Es decir, aun estando quietos, operamos al mismo tiempo en una serie de redes intangibles (históricas, culturales, familiares, sociales...) que se superponen entre sí y en varios lugares a la vez. Poder identificar el espacio donde estoy en América Latina quiere decir, entonces, situarse en un cruce de movimientos vectoriales, de flujos de información, en un entorno de significación efímera que no aporta seguridad, ni estabilidad, ni direcciones lineales. Este modelo para formular lecturas cruzadas de la historia, nos permite, por ejemplo, vincular artistas y obras de periodos diferentes de tiempo con una conexión a problemas esenciales que las relacionan. Entramos en un recorrido libre del antes y el después, en una libertad para interpretar la historia bajo coordenadas múltiples y sin itinerarios predeterminados por categorizaciones fijas (escuelas, estilos, etapas, etc.).

Enfoquémonos en la Venezuela del mismo año –1922– de la Semana de Brasil, con una situación poco asimilada contextualmente a los acontecimientos fundacionales del arte moderno en

América Latina pero donde, no obstante, penetraban lateralmente las ideas de la modernidad. Siempre me ha gustado una anécdota incierta que narra Luis Pérez Oramas en su *Apostilla para fin de siglo*, sobre la situación sentimental de Venezuela en el mundo hacia la segunda mitad del siglo XX, justo en la época de la Semana de Brasil: «Parece ser que el general Juan Vicente Gómez gustaba salir en grandes comitivas con el objeto de lucir sus relucientes e inéditos automóviles. Iban de Maracay a Las Delicias las primeras caravanas automotoras que rodaban sobre suelo patrio formadas por los autos gubernamentales y por los vehículos de las legaciones extranjeras. Un día, al atardecer, la caravana del dictador hizo alto para que el presidente, seguramente urgido, hiciese sus necesidades en algún discreto descampado. Todos los autos que lo seguían se fueron deteniendo y al final de la inmensa caravana ni siquiera podía sospecharse la razón de la pausa. Aquella noche, según contaba un avisado cronista, el general decidió acostarse al borde del camino para contemplar las estrellas, tras haberse relajado. El gesto, una vez más, fue repetido por todos los ocupantes de la caravana. Don Pedro Emilio Coll, a la sazón ministro de Fomento o acaso presidente del Congreso, se recostó también sobre la hierba con su chofer para verse cubrir ambos de aquella noche en plenilunio. Con el nocturno cielo por techo, el rústico chofer del Dr. Coll le habría preguntado, cándido, inquieto y conmovido al flamante funcionario modernista: ¿Se imagina usted, doctor, lo que estarán pensando de nosotros en la luna?»¹

En esa pregunta se revela el destiempo, pero también se revela una reflexión acerca del

hombre frente al Universo –lo local frente a lo global–, lo cual inevitablemente conduce a mirar horizontes más amplios e introducir el tiempo ajeno (el de las vanguardias) en el propio destiempo venezolano. Desarrollaremos en dos aspectos cómo se dieron estos cambios: en primer lugar, a través de la figura de Alfredo Boulton; en segundo lugar, con la figura de Armando Reverón y la redimensión del territorio y de la construcción del objeto. Desde 1912, el arte venezolano luchaba contra la academia y veía en el paisaje una posible salida hacia la modernidad; pero la verdadera escalada se produciría desde el horizonte de una disciplina como la fotografía. En 1920, el fotógrafo, historiador y crítico de arte Alfredo Boulton, recibió de regalo su primera cámara Rolleiflex e inició una indagación a la búsqueda de prototipos de belleza local desde una perspectiva moderna. Se enfocó primeramente en el territorio y más adelante en las tipologías humanas, activando una primera onda de renovación a través de su relación con los artistas que, para entonces, intentaban nuevas visiones. Igualmente desarrolla un sistema de relación con los artistas, que proporciona un primer acercamiento al arte moderno. Esto lo podemos apreciar en su trabajo cercano a Francisco Narváez y una tipología criolla con enfoque moderno. La cercanía entre ambos se expresa en esa tipología criolla que también tuvo lugar en otros países de Latinoamérica (pensemos, por ejemplo, en *La boba*, 1920, de Anita Malfatti). A la par que Boulton realizaba fotografías de rostros y cuerpos criollos con enfoques modernos, Narváez reflejaba en sus pinturas el talante de ruptura con respecto a la figuración académica, desarrollando una tipología

muy propia con elementos criollistas dentro de una concepción despojada, más esquemática y, la vez, despojada de la definición clásica del rostro y el cuerpo. A cien años de distancia, las tipologías resuenan en obras como las del fotógrafo venezolano Alexander Apóstol en sus series *Ensayando la postura nacional* y *Dramatis Personae*. Apóstol construye sus tipologías incorporando una reflexión crítica sobre los mecanismos sociales del poder. En *Dramatis Personae*, nos enfrentamos a una cuadrícula de retratos en blanco y negro, cada uno de los cuales muestra un arquetipo venezolano: algunos atemporales, algunos, atrapados en el aquí y ahora: Simón Bolívar, una reina de belleza, el estudiante rebelde, la negra que ha sido marginada, el indígena que ha sido marginado y no vio esperanza, la votante populista de antes, el caudillo, el periodista golpeado o la madre del hijo muerto, entre otros. Los modelos son todos artistas drag locales que miran fijamente a la cámara, con expresiones muy duras y altivas; es decir, superpone tipologías utilizando otra tipología que es la del drag.

Con respecto a la construcción del territorio, Armando Reverón sobresale con una nueva acepción del espacio íntimo (su vivienda, El Castillete) que con el tiempo es señalada como pionera de las instalaciones. Reverón genera una estrategia de disolución del tiempo lineal y ocupa su vivienda en una topología sin recorridos fijos ni preestablecidos que no podemos dejar de vincular con la maravillosa *Tropicalia* de Helio Oiticica. *Tropicalia* consiste en una especie de escenario de delirio, un ambiente laberíntico con papagayos

plantas y arena, con textos y un televisor, que satiriza de los clichés de la cultura brasileña y un comentario referido al conflicto típico del Tercer Mundo entre tradición y tecnología. Son muchas resonancias entre ambas a pesar de la edad y la geografía de cada una. Reverón abre el espacio íntimo para vivir en el arte con objetos creados por él, mientras que Oiticica construye un espacio para la experiencia fenomenológica del espectador que la recorre. Reverón recrea un espacio habitable, Oiticica lleva lo habitable a la sala de exposición, genera en esa instalación una representación crítica de su propia cultura y pone en escena el rancho (al igual que Reverón con El Castillete o, más recientes los Ranchos de Meyer Vaisman y Antonieta Sosa en Venezuela) como emblema tropical.

En el ámbito de la creación de objetos tenemos también puentes visibles entre Reverón y Helio Oiticica. En el hábitat de El Castillete, Reverón realizó una serie de objetos que acompañaban la existencia; sillas, caballetes, vestiditos, teléfonos, sombrillas, pajareras, alas de murciélagos, disfraces, muñecas... que funcionan como un punto de inflexión pionero a la comprensión contemporánea de los objetos en el arte y como enlace de problemas con respecto a las paradojas que rodean a la definición del objeto. Reverón diseñó una perspectiva de quiebre con respecto a la distancia entre objeto y sujeto, considerando al objeto como cuerpo del lugar y lugar del cuerpo. Su existencia fue una acción permanente integrada a lo cotidiano, que anuncia el posterior arte accional. Son objetos cavernarios, de gruta, un rostro

sombrío de la belleza. Con su rechazo a la pintura de caballete y su interés en una definición del tiempo y el espacio como experiencias de la materia en el cuerpo, Oiticica proporciona también una nueva medida en la relación con los objetos. Su investigación sobre los materiales efímeros y la inclusión del público en la obra, es pionera por su talante violador de los carriles tradicionales que construyen la producción artística. Para él, el arte cumplía la finalidad de guía para ayudar a nuestro desarrollo multisensorial, conjugando una interpretación de la modernidad artística basada en elementos sociales específicamente brasileños, que se comportaban como un delirio eterno en trance permanente de desorganización.

El espectador participa de la obra, modificándola e invirtiendo su rol de observador para transformarse en protagonista-creador. Lo apreciamos en los *Bólidos* y los *Parangolés*. Los *Parangolés* son, más bien, «situaciones sorprendidas de excitación en grupo», cuyos oficiantes visten capas, banderas y otros elementos especialmente diseñados por el artista, en clara alusión a los ropajes usados en los festivales de samba. En ello nos permite Oiticica pensar el objeto/arte basándonos, no en la razón demostrativa, sino en un pensamiento interpretativo. Como acontecimiento, los *Parangolés* marcan un punto de inflexión dentro del arte de acción, brindado una opción donde el cuerpo, el texto cultural y el objeto se funden en una experiencia consagratoria y sacramental de transformación de sus portadores en esculturas. Interacción, movimiento y la modificación del sentido de realidad conforman su núcleo central.

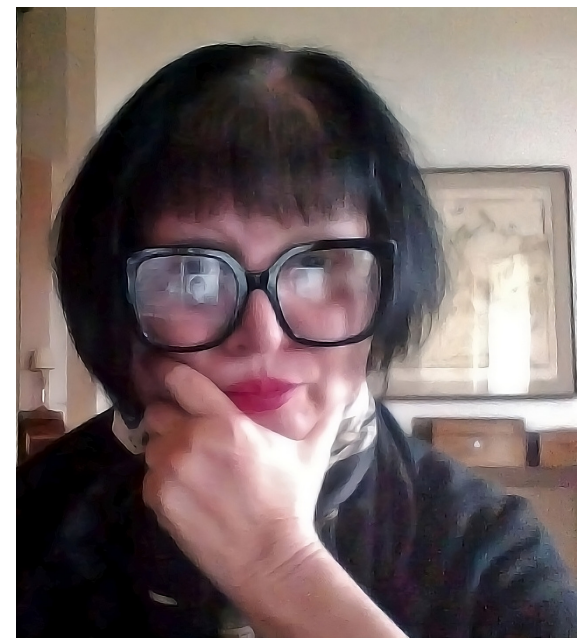
Tanto los *Bólidos* como los *Parangolés*, reordenan el ser y el estar en América Latina, no en el sentido de relaciones formales, sino como centros de energía o como cuerpos en permanente desvarío, de la misma manera como Reverón se integraba a su mundo de objetos.

Con estos sistemas de relaciones entre los orígenes del arte moderno y sus resonancias cien años después, apuntamos hacia la necesidad de formular métodos con raíces antropológicas, ancladas en la experiencia, marcados por un talante de orden, más que lógico, fenomenológico y hermenéutico que pone en cuestión el modelo clásico y nos lleva hacia caminos más expresivos, vivenciales, «corporales», a la hora de aproximarnos al proceso creativo. Nos lleva, en síntesis, al sitio específico donde lo universal no es ya la aspiración modernista sino la aspiración de encontrar el arte en nuestro propio cuerpo (o tal vez que somos universales sólo cuando lo creamos desde nosotros mismos).

María Luz
Cárdenas

Investigadora, Curadora y Crítico de Arte. Sociólogo con Postgrado en Filosofía. Ha desarrollado una carrera profesional desde 1977 como investigadora, curadora y gerente en los museos venezolanos –Museo de Arte Contempo-

ráneo de Caracas Sofía Ímber (MACSI), Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional– enfocando sus intereses hacia el estudio de los problemas del arte contemporáneo, arte latinoamericano y metodología de la investigación y la crítica de arte. Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo Venezuela (2011–2017 y 2022–2025). Miembro del Consejo de miembros de AICA Internacional (2021–2023) Actualmente asesora proyectos en diferentes instituciones, así como se dedica al ejercicio de la docencia en la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Metropolitana. Entre sus más recientes publicaciones se encuentra el libro *El MACSI, un museo diferente*, ediciones de la Universidad Católica Andrés Bello, 2023.



Xul Solar: Aproximaciones a un creador total.

Por Cecilia Rabossi (Argentina)

La década del veinte fue de suma importancia en la renovación de las escenas culturales de Sudamérica. La semana de Arte Moderno del 22 en Brasil, como planteó Mário Pedrosa, «...reveló en su explosión, la llegada al Brasil de un estado de espíritu nuevo universal, revolucionario»¹. Ese espíritu nuevo buscaba generar una transformación en las artes y cuestionar los valores del pasado. El teatro municipal de San Pablo fue testigo, entre el 11 y el 18 de febrero de 1922, de los distintos

eventos de la Semana de Arte Moderno que reunió artistas, poetas, músicos, escritores provenientes de distintas corrientes para romper con lo canónico y el academicismo imperante. Reclamaban una mayor libertad en la expresión y en la representación, reclamo que se visibilizó en la conferencia del poeta Paulo Menotti Del Picchia:

«Lo que nos reúne no es una fuerza centrípeta de identidad técnica o artística. La diversidad de nuestros estilos puede verificarse en la complejidad de las formas practicadas por nosotros. Lo que nos agrupa es la idea general de liberación contra el faquirismo paralizado y contemplativo que anula la capacidad creadora de los que todavía esperan ver levantarse el sol detrás del Partenón en ruinas»².

Hacia 1920, Buenos Aires se afianzaba como ciudad moderna y la escena artística, también, reclamaba una renovación. En 1924, se producen una serie de hechos importantes en este sentido: apareció el periódico *Martín Fierro*, órgano que agrupaba a poetas y escritores que planteaban la necesidad de crear un nuevo ámbito de creación y discusión; se fundó la Asociación Amigos del Arte, espacio que presentaba y promocionaba las obras de artistas plásticos, músicos, y escritores, además de alentar el coleccionismo y de convocar a grandes personalidades como Le Corbusier, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, entre otros. Ese mismo año, el artista Emilio Pettoruti regresó de Europa y expuso en la Galería Witcomb sus obras 'futucubistas' que escandalizaron la escena local. Pettoruti regresó junto al artista Xul Solar³, y es sobre él que me detendré en este texto.

Xul Solar pensaba en términos universales, le importaba todo y todo era susceptible de ser estudiado y transformado. Como planteaba Borges, «... Xul sabía que la realidad puede modificarse continuamente, y creía que su misión consistía en esa revolución cotidiana...»⁴. Y en esa revolución se embarcó cada vez que quiso transformar la lengua (el neocriollo y la panlengua), la escritura (grafías plástiútiles), la anotación musical y los instrumentos, el ajedrez (panajedrez), el I Ching, las cartas de tarot, sustituir el sistema decimal por el duodecimal, imaginar ciudades futuras, etc., recreaciones que buscaban facilitar el conocimiento, el aprendizaje, la comunicación y el entendimiento entre las personas.

La palabra universal y sus sinónimos «... global, cósmico, colectivo. Mundial, internacional, ecuménico», explican y definen sus búsquedas y sus deseos que aspiraban, teniendo siempre la astrología como raíz, a tornar accesibles todos los sistemas. A través de la universalización de sus creaciones, Xul perseguía conseguir la fraternización de los hombres: «[...] En mi calidad de ciudadano del mundo sueño con una vida mejor que nos acerque y nos torne más felices a todos los hombres del mundo sin distinción de credos ni de razas»⁵. Un pan-activismo declarado que pone en práctica a lo largo de su vida y le permite adentrarse en todas las disciplinas, todos los asuntos para modificarlos para un uso a nivel global.

En 1957, Xul se autodefinía como artista, músico, 'escribidor' y «[...] catrónico (ca-cabalista, tro-astrológico, li-liberal, co-coísta o cooperador [...])»⁶. Palabra inventada por el artista para referirse

a la importancia fundamental del aspecto místico y utópico que atraviesa su producción y su vida.

El año 1924, fue un año trascendental en la vida de Xul por varias razones. Por un lado, decidió regresar a la Argentina junto a Emilio Pettoruti, luego de una larga estadía de doce años fuera del país ⁷. Por otro lado, antes de su partida de Europa, conoció en París al ocultista inglés Aleister Crowley quien le transmitió el método para lograr sus visiones. Así, llegó a la escritura de *San Signos*, un libro de «símbolos» y serán «*los hexagramas del I Ching los que constituyen el medio de acceso y de contacto con los seres que pueblan esos mundos superiores: dioses, ángeles y genios capaces de introducirnos a verdades no reveladas*» ⁸.

El encuentro con Pettoruti se produjo en Florencia, unos años antes en 1916, y desde ese momento entablaron una amistad que lo llevó a emprender viajes, largos períodos de convivencia y fundamentalmente planificar el regreso a la Argentina, conscientes de acertar un gran golpe al arte local. Ese intercambio fraternal entre ambos se puede visualizar en la realización de retratos (Retratos de Emilio Pettoruti: *Luce Elevazione (Retrato de Xul Solar)* o *Elan-Lumière*, 1916 y *El pintor Xul Solar*, 1920); la escritura recíproca sobre la producción artística; la cotidianidad de la convivencia en el empleo de un mismo cartón para la realización de sus obras; la ayuda en la concreción de la primera exposición individual de Xul en la galería Arte de Milán (1920) o el apoyo explícito e incondicional desde los escritos de Xul a la obra y a la exposición de Pettoruti en Buenos Aires (1924). Y, fundamen-

talmente, el convencimiento de ambos de regresar al país para producir, en ese ámbito artístico académico, el cambio imprescindible en el arte argentino.

Xul logra, desde sus escritos, caracterizar el importante rol que cumplía Pettoruti en el cambio «espiritual» de la escena local:

Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. ¡Y también algo pro arte en nuestra América!

Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos «[...] Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos más nuestras únicas Mecas en ultra mar [...] Al mundo cansando, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta nuestra misión de raza que se alza [...]» ⁹.

En Buenos Aires, se inserta en el círculo intelectual alrededor del periódico quincenal de vanguardia, *Martín Fierro*. Es un período en que su hacer artístico convive con la escritura, la ilustración y las traducciones. Y es en este ámbito donde conoció a Jorge Luis Borges, Oliverio Girando, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal, entre otros.

La estrecha relación entre Borges y Xul comenzó en los tempranos años veinte y se extendió en el tiempo con altibajos. De su relación, quedan huellas como son sus colaboraciones en las publicaciones dirigidas por el escritor (ilustraciones,

viñetas, afiches), en los prólogos y conferencias que dictó sobre él en donde llegó a definirlo como un:

«Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época» ¹⁰.

Entre las amistades que establece en esos años martinfierristas, se encuentra la del escritor Leopoldo Marechal, quien en su novela *Adán Buenosayres*, ¹¹ se refiere a los personajes relevantes de la escena cultural de los años veinte, entre los que se encuentra Xul caracterizado como el astrólogo Schultze, encargado de guiar a un grupo de jóvenes (Borges, Jacobo Fijman, Raúl Scalabrini Ortiz, Norah Lange y el propio Marechal) en expedición por los suburbios de Buenos Aires y por los planos de ultratumba. Marechal otorga al personaje del astrólogo el conocimiento en múltiples áreas y señala en clave paródica, la necesidad permanente del astrólogo de transformarlo todo.

Xul inventó dos lenguas, una de uso continental y otra de carácter universal, con la intención de corregir las fallas y limitaciones de los idiomas y permitir la comunicación. El neocriollo se conforma con una mezcla de español y de portugués, con algunos agregados de otras lenguas, con la que buscaba la unión latinoamericana a través de una lengua común y accesible para todo el continente. Como sostiene Jorge Schwartz, «*Es sorprendente que Xul*

*Solar sea el único vanguardista latinoamericano que, en vez de utilizar como lengua extranjera el francés [...] recorra una ruta lingüística insólita, determinada por un principio geopolítico, y que elija, como parte del proyecto, el portugués de Brasil»*¹². Además de su carácter geopolítico de pretendida lengua continental, el neocriollo, también, será para Xul una lengua sagrada, será la elegida para escribir sus visiones.

La otra lengua que creó es la Panlengua, que se caracteriza por ser monosilábica, no poseer una gramática y establecerse sobre una base numérica y astrológica con la que se pueden realizar todas las combinaciones que se quieran, buscando la comunicación universal.

El pan-ajedrez o panjuego, podemos imaginarlo como un diccionario de esta lengua global, de base astrológica. Como él mismo lo establecía:

*«El motivo y la utilidad [...] está en que reúne en sí varios medios de expresión complejos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodiaco, los planetas y la numeración duodecimal. Esto hace que coincidan la fonética de un idioma construido [...] con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura [...] el fundamento de este juego es un diccionario de una lengua filosófica a priori, que si se escribe con sus signos elementos correspondientes a sus sonidos-espacios...»*¹³.

Este juego astrológico se convierte en soporte de muchas experiencias: construir palabras,

desarrollar ideas, estructurar poemas, formar temas musicales permitiendo infinitas combinaciones.

También se centró en la escritura. Desde 1958, Xul trabajó en las grafías, un entrecruzamiento entre la pintura y la escritura donde el mensaje es, mayoritariamente, espiritual o moral y que precisa de un espectador que pueda leerlo. Los textos-pinturas, están escritos en neocriollo, y reciben el nombre de plástiútiles o pensiformas, verdaderas escrituras plásticas o pictóricas con los que construye obras legibles.

Un aspecto insoslayable, cuando hablamos de Xul, es que el mundo metafísico atraviesa todos los planos de su producción, tanto los de su pintura como sus creaciones como las nuevas cartas del tarot, los horóscopos y cartas astrales¹⁴, originar Pan Tree a partir del árbol de la vida de la cábala hasta imaginar un teatro para adultos.

Xul revisitaba permanentemente sus creaciones, los constantes cambios, dificultaron su puesta en práctica. Pareciera que solo su obra pictórica constituye la excepción. Tal vez por la elección técnica empleada, la acuarela, que exigía un trabajo rápido y espontáneo, que no permitía correcciones. En 1957, sentencia lo inaccesible de sus creaciones: *«padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plástiútiles que casi nadie lee; exegeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha [...]»*¹⁵

Más allá de estas tribulaciones manifiestas,

Xul Solar es un creador total que busco constantemente y, por todos los medios, modificar todas las disciplinas y este proceso de reinención de sistemas e instrumentos, como afirmaba Jorge Luis Borges, lo llevaron a trabajar en un «sistema de reformas universales».

Cecilia Rabossi

Licenciada en Artes, Universidad de Buenos Aires. Curadora independiente, desarrolla tareas de investigación, producción y curaduría de exposiciones en Argentina y el exterior. Actualmente es Secretaria General de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Profesora en la Maestría en Curaduría de UNTREF.

Entre sus últimas curadurías se destacan: León Ferrari. Recurrencias (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023); Fotografías de Augusto Ferrari en la colección del Bellas Artes (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023); Jerónimo Veroa. Memoria de un lugar (Museo Provincial de Arte Contemporáneo - MAR, 2022), Berni. Ramona y otras Mujeres (Muestra itinerante, 2018-2022); Leandro Katz. El Proyecto para El día que me quieras y la danza de

fantasmas (MUAC, México D.F., 2019); Xul Solar. Panactivista (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2017 / Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., 2017), entre otras. Es autora y coautora de libros, capítulos y artículos sobre arte



Capítulo 3.

**100 años de muralismo,
de México a Latinoamérica
y las formas
del realismo.
(23 de marzo, 2023)**

Centenario del muralismo mexicano.

**Cartel:
100 años
de muralismo,
de México a
Latinoamérica
y las formas
del realismo.**



Registro: Hasta 22 de marzo

E-mail de registro : aicainternational.webinar@gmail.com

Fecha: Jueves 23 de marzo, 2023, 19:30 pm

Duración: 1:30 hrs

Figura 3.f.01:

Afiche en formato vertical, del seminario en línea «100 años de muralismo, de México a Latinoamérica y las formas del realismo», celebrado el 23 marzo de 2023.

Nota. Afiche digital usado en redes sociales y otros medios, por AICA Latinoamérica, 2023.



Centenario del muralismo mexicano.

Por Argelia Castillo (México)

A lo largo de 2022 se conmemoró en México el centenario de la aparición del muralismo, hito dentro de la plástica nacional que, con notoriedad y repercusión internacionales, ha sido considerado un movimiento de vanguardia primisecular, en virtud de su innovación en la concepción del lenguaje artístico.

De naturaleza epocal, el muralismo mexicano irrumpió al final del conflicto armado iniciado en 1910 contra Porfirio Díaz, quien se había mantenido en el poder durante más de tres décadas, y cuyo régimen había producido una desigualdad extrema en términos económicos y sociales.

Se trató de una lucha que se alargó en tanto que guerra civil y no concluyó sino hasta 1920, habiendo arrojado alrededor de un millón de muertos.

Y el muralismo mexicano germinó seguidamente, esto es, en el escenario posrevolucionario, el cual atestiguó la instauración de un sistema político que, con fines de legitimación

y consolidación, esgrimió el postulado de justicia social derivado de la Revolución.

Al respecto, el secretario de Educación Pública durante la presidencia de Álvaro Obregón (período de pacificación incipiente que se extendió de 1920 a 1924), a saber, el secretario José Vasconcelos, estaba convencido de que la ignorancia era la causa principal de la iniquidad prevaeciente e impulsó, en consecuencia, un vigoroso programa educativo.

Dicha cruzada incluyó extensas campañas de alfabetización; la operación de misiones culturales en las áreas rurales; grandes tirajes de libros de autores clásicos, y la convocatoria a un grupo de artistas para plasmar imágenes de propósito didáctico en los muros de edificios públicos.

Tal fue el contexto propiciatorio del arranque del muralismo: el saldo aleccionador de una revolución que no sólo fue la primera del siglo XX, sino también de una revolución que fue una revelación.

Y es que la Revolución mexicana constituyó, según el poeta y ensayista Octavio Paz, «una inmersión de México en su propio ser... Por una parte, ...una revelación del subsuelo histórico de México; por la otra, una tentativa por hacer de nuestro país una nación realmente moderna... suprimir lo que llaman nuestro “retraso histórico”.»¹

O, como bien lo plantea el historiador de arte Luis-Martín Lozano:

«... primero había que reconstruir el país, renacer de las propias raíces, hallar un lugar para el indígena y el campesino, y sumirse con todo en un profundo proceso de reflexión interno. Porque una vez asumido lo propio, había que mostrarlo al mundo... Y a esa titánica labor se enfrentaron los artistas que... debieron sumarse al proyecto de un auténtico Renacimiento mexicano para dar cabida al sueño de todas las modernidades.»²

Así, la propuesta precursora formulada en 1910, a través de la creación del Centro Artístico, por el *Dr. Atl*, seudónimo del pintor Gerardo Murillo, consistente en que los artistas consiguiesen muros por pintar en inmuebles a la vista de todo, y cuya realización se vio interrumpida debido al estallido revolucionario, fue retomada por Vasconcelos, quien invitó inicialmente a Roberto Montenegro a participar en el programa muralista.

De hecho, Montenegro fue el autor del primer mural del México moderno, a saber, El árbol de la vida, que plasmó en 1921, en el ábside del edificio del siglo XVI que fue el templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en la ciudad de México.

El enorme árbol de esta obra fundacional, que trae a la mente las artesanías de barro de Metepec, muestra estilizadas ramas habitadas por una flora (mazorcas) y una fauna (desde jaguares hasta armadillos, pasando por monos) mexicanas.

Con todo, la narrativa oficial del muralismo excluye a Montenegro y concede el sitio primigenio a Diego Rivera con la obra intitulada *La Crea-*

ción, cuya ejecución comenzó en 1922 en el interior del Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en ese entonces la Escuela Nacional Preparatoria, en la capital del país.

Resulta que, con el paso de los años, Montenegro terminó perdiendo su protagonismo original y siendo incluso censurado, no sólo por su alcurnia modernista, sino también por su distanciamiento de la doctrina ideológica y luego abiertamente política del movimiento y, hay que decirlo, por su no pertenencia a la cofradía muralista de varones homófobos y machistas.

Como para recordar en este punto el boicot que ejercerían Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros contra la realización de un mural en el Antiguo Palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México por parte la pintora jalisciense María Izquierdo,³ cuyos pecados residieron en ser mujer y tener talento.

El caso es que el mencionado mural rive-riano representa el punto de partida oficial del Renacimiento mexicano, término acuñado por Jean Charlot, pintor de origen francés y autor del fresco Masacre en el Templo Mayor (1923) que, desde la escalera del mismo inmueble, esto es, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, da cuenta de la Conquista a través de una reinterpretación de la célebre Batalla de san Romano de Paolo Uccello.

En virtud del asunto tratado, el de Charlot es ya un mural con tema histórico, puesto que el «inaugural» de *La Creación* no constituye sino una

alegoría con marcada influencia todavía bizantina y del art decó.

Se ha señalado incluso que, tras haber permanecido en Europa casi ininterrumpidamente de 1906 a 1921, Rivera tuvo que ser enviado por Vasconcelos al Istmo de Tehuantepec,⁴ con objeto de que se familiarizara o refamiliarizara con el campo mexicano y sus lugareños.

Así, no obstante, las diferencias preliminares o ulteriores en cuanto a estilo y preferencias de contenido particulares de los muralistas, su producción reunió, en términos generales, las características siguientes:

- Un carácter público.
- Un gran formato sobre muro.
- Un aliento de monumentalidad.
- La experimentación con diferentes técnicas (en especial y, en el período de arranque, la encáustica, el fresco y el temple).
- La integración de pintura y arquitectura.
- Una intención pedagógica.
- La preocupación por abordar asuntos identitarios e históricos, y de enérgica crítica social y política.
- Y, para la construcción de esta vigorosa ico-

nografía, los autores de la pintura mural se encontraron con «la mesa puesta», conforme a lo dicho en 1943 por José Clemente Orozco en su *Autobiografía*,⁵ en referencia no sólo al patrocinio del Estado pos-revolucionario sino también, acaso, a la afortunada confluencia de una serie de hallazgos procedentes tanto del Viejo como del Nuevo continentes.

a) Los hallazgos provenientes de Europa:

- La pintura mural prerrenacentista y renacentista italianas.
- Las vanguardias europeas (en particular, el cubismo, el expresionismo y el futurismo).

b) Los hallazgos provenientes de México:

- La visión y revisión del arte prehispánico.
- El arte mural colonial.
- El grabado de José Guadalupe Posada.
- Las escuelas de pintura al aire libre.
- El influjo de ánimo nacional de artistas como Saturnino Herrán.
- Incluso, la pintura popular realizada en las fachadas de comercios, tales como los expendios de pulque.

Se trató de una venturosa confluencia devenida en una suerte de crisol antiacademicista y

antiburgués, de acuerdo con lo proclamado en su manifiesto (declaración de principios de toda vanguardia que se respete), a saber, en el manifiesto intitulado Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, publicado en 1924, y sustentador del nuevo lenguaje plástico pleno de expresividad estética e ideológica.

En este tenor, en el corazón de la mencionada propuesta pictórica signada por una intención renovadora de fondo y forma se instaló la búsqueda de la esencia de lo mexicano.

Dicha esencia, en opinión de la historiadora de arte Teresa del Conde, ha sido, es y será inexistente, pero por lo mismo «*sitúa al muralismo entre los grandes movimientos utópicos del siglo XX y en ello reside buena parte de su grandeza*». ⁶

Y es que en semejante afán de capturar la esencia de la nacionalidad: «*Los rostros de los indios invaden los grandes paños de la Escuela Mexicana de Pintura... Indios de rostro bronceado, ojos oblicuos, pómulos altos, que visten de campesinos o danzan con sus atuendos ceremoniales en la fiesta del pueblo...*», consigna el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, en su renombrado libro *México profundo: una civilización negada*. ⁷

Con todo, hay que decirlo, tan enaltecidos y encumbrados por el metarrelato histórico-artístico, los indígenas sólo han triunfado en el escenario del muralismo mexicano, como aseguraba el pintor Rufino Tamayo. ⁸

En los hechos, un siglo después continúa

la marginación centenaria de las comunidades originarias de nuestro país, cuyos miembros se ubican entre los rangos de pobreza y pobreza extrema incluso durante el régimen actual,⁹ cuyo titular es tan afín a los bastones de mando, y las limpias con hierbas y copal.

Así las cosas, el reino de la retórica muralista termina protagonizado por indígenas y mestizos, campesinos y obreros; paisajes, flora, fauna, tradiciones, usos y costumbres, y artes populares de México. Así como poblado por visiones de un esplendoroso pasado prehispánico; imágenes del ominoso poder de la Iglesia en el período virreinal; capítulos de la Conquista, y las gloriosas gestas y los egregios próceres de la Independencia, la Reforma y la Revolución.

A lo cual añade la también crítica de arte Teresa del Conde: «... *la idea de una salvación futura que se realizaría a través de la tecnología, el mundo de las máquinas y las teorías básicas del materialismo histórico con Carlos Marx a la cabeza (igual que Dios padre en los mosaicos bizantinos)*» ¹⁰ y, por supuesto, sumaría yo a esta teleología, la consabida efigie de Lenin.

Tal fue el repertorio de tópicos del que echaron mano, en mayor o menor grado y con distintas estilísticas e intensidades, los llamados Tres Grandes.

En particular, Diego Rivera dio cabida a semejante catálogo, en un alarde de gran imaginación, talento compositivo y narrativa visual inago-

table que desplegó en más de una cuarentena de muros de la Secretaría de Educación Pública y en el excesivamente recargado conjunto mural de Palacio Nacional, entre otros inmuebles.

Asimismo, David Alfaro Siqueiros, el teórico del movimiento, recurrió a dicha fuente nutricia, si bien con una ejecución presidida por la reiterada y osada investigación de materiales y herramientas, y orientada por el dinamismo y el escorzo, la escultopintura, la perspectiva poliangular, y la integración plástica, tal como se aprecia en su obra del Polyforum Cultural Siqueiros.

En contraste, José Clemente Orozco retoma tales temas, pero de manera crítica y desencantada. De ahí que no enaltezca ni glorifique la Revolución mexicana, sino que pinte, con elocuencia y belleza terribles, la tragedia de la guerra civil.

Tampoco embellece el mundo precolombino, sino que tiñe el sacrificio humano característico de una sociedad fundada incluso en la antropofagia ritual.

Ni tampoco construye una oda visual a la máquina, que termina por encadenar y esclavizar al hombre.

Más bien, la expresionista producción oroquiiana, signada por un vigor incontenible y trágico, hila fino en la lucha fratricida, la deshumanización, la sinrazón, la masa, el envilecimiento y la corrupción y, colocándose más allá de cualesquiera preceptos patrioterros, se enfoca en representacio-

nes de alcance transhistórico, como el vehemente mito prometeico.

En consecuencia, la del muralismo no es una estética homogénea, sino que sus exponentes aportan diferentes gramáticas visuales a partir del principio consistente en ponderar la función social del arte (de ahí su realismo), para abordar problemáticas sociales y políticas de validez local y universal, temporal y atemporal, y que lo hacen con base en una producción artística no derivativa, sino original, y de vanguardista paradigma identitario en fondo y forma.

Del mismo modo, como dice el historiador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique:

«Durante los casi treinta años siguientes a su aparición, la pintura mexicana “muralista” conoció un éxito nunca antes logrado -ni remotamente- por ningún movimiento artístico de este lado del Atlántico, y produjo un buen racimo de obras maestras que por sus méritos quedan inscritas en la historia del arte universal. Obtuvo [también] un reconocimiento más allá de nuestras fronteras y llegó a influir en los movimientos artísticos de no pocos países...»¹¹

En lo que toca a Estados Unidos, el caso más conocido es el del artista Jackson Pollock; en el de América Latina, se ha mencionado desde Guayaquín hasta Pavel Égüez; pero también, enclavado en latitudes más distantes, el pintor portugués José de Almada Negreiros quien conoció, al inicio de la década de los cuarenta, reproducciones en blanco y negro de la obra de los muralistas mexicanos mien-

tras acometía los muros de las Estaciones Marítimas de Alcántara y de la Rocha do Conde de Óbidos.

¹²

Ahora bien, hubo una segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura, de la que formaron parte Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Jorge González Camarena y Alfredo Zalce, entre muchos otros que, con una diversidad de itinerarios plásticos, insistieron una y otra vez en los fundamentos y preceptos ya visitados por el muralismo.

Así, resulta innegable que, en el transcurso de las décadas adscritas a la primera mitad de la centuria pasada, la producción del movimiento fue nutrida y hegemónica.

Después llegó, en el plano internacional, el prominente movimiento artístico del expresionismo abstracto y la guerra fría, tan recelosa de todo lo que oliese a la Unión Soviética y, en el plano interno, se levantaron las discrepancias formuladas por Rufino Tamayo y toda una generación rupturista, quienes buscaban una libertad para crear más allá de la ruta realista, nacionalista y comunista del credo muralístico.

A continuación, el muralismo devino en un arte trillado y oficialista, que dejaron de practicar, en general, las nuevas generaciones de artistas.

Acaso la única excepción interesante en la materia sea la de Rafael Cauduro, considerado el último de los muralistas que, valiéndose de una técnica novedosa, ejecutó la obra monumental abismada en problemáticas sociales del presente (*Un*

clamor por la justicia. Siete crímenes mayores, 2008) que desplegó en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la capital del país.

El caso es que han corrido ríos de tinta sobre el muralismo, siempre signado por la controversia. Y el debate perdura hasta nuestros días.

Para ilustrarlo, veamos la postura de Eduardo Subirats, quien ante todo rescata los cruciales logros del movimiento:

«Rivera elevó el mural a medio privilegiado de reflexión del pasado, el presente y el futuro de la civilización colonial e industrial. Orozco expuso una de las críticas más dramáticas de la civilización industrial realizadas en la pintura del siglo XX. Siqueiros reconstruyó esta historia civilizatoria en una obra de arte integral que ponía de manifiesto la subordinación del progreso tecnológico a los intereses corporativos, y una guerra continua por el control de los mercados y la sumisión de los pueblos.»¹³

En las antípodas, Jorge Juanes concentra su crítica al muralismo en la producción de Diego Rivera:

«... [sus] murales didáctico-histórico-políticos con los que las masas nunca se identifican. Rectifico: cuentan con un gran público entre las masas de turistas que buscan un poco de contenido folklórico, nopales, alcatraces, burritos, máscaras exóticas, [etc.]»¹⁴

Al respecto, no le falta razón a Juanes cuando califica el muralismo riveriano como el afán pintoresquista de un pintor de templos de Estado,

cuando constatamos, por ejemplo, que el presidente de México rindió su más reciente informe de gobierno teniendo como mero telón de fondo decorativo *La epopeya del pueblo mexicano* en Palacio Nacional.¹⁵

Concluyo con una aleccionadora paradoja:

En febrero de 2023, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) realizó una protesta en la Torre de Rectoría de la Ciudad Universitaria, en la capital del país.

El contenido de la protesta de las alumnas radicaba en presuntos casos de acoso en las aulas.

La forma de la protesta consistió en la vandalización del mural de David Alfaro Siqueiros, intitolado *El derecho a la cultura*.

Las autoras de la protesta eran estudiantes de la Facultad de Artes.¹⁶

Referencias de la exposición:

[17](#) - [18](#) - [19](#) - [20](#) - [21](#) - [22](#) - [23](#) - [24](#) - [25](#) - [26](#) - [27](#)

Argelia Castillo

Nació el 4 de noviembre de 1958, en la ciudad de México. De nacionalidad mexicana. Su ocupación principal es la crítica de arte, que desempeña como investigadora, escritora, ponente y conferencista. Es miembro de AICA-México, que presidió de 2013 a 2019. Formó parte del Comité Científico de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Florencia. Ha participado en seminarios y coloquios de crítica de arte tanto nacionales como internacionales. Ha participado desde su fundación en el Seminario Internacional de Crítica de Arte, realizado en el marco de la FIL de Guadalajara, ciudad en la que ha impartido la asignatura de Expresiones Artísticas del Siglo XXI para el Diplomado de Historia del Arte en México del Colegio de Jalisco. Es autora de ensayos sobre crítica de arte y arte contemporáneo, y ha publicado artículos sobre plástica mexicana en revistas especializadas, periódicos y catálogos. También curadora, jurado de certámenes de artes visuales y conferencista, es socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ha escrito dos libros: *Artistas mexicanos de nuestro tiempo* y *Obras maestras de la plástica michoacana*.



Murales mexicanos en Chillán y Concepción.

Por Justo Pastor Mellado (Chile)

En marzo del 2010, días después del terremoto que asoló nuestro país, una delegación de restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes de México desembarcó en Santiago y se hizo presente en la sede de la Embajada de México, para dirigirse lo más rápido posible a la ciudad de Chillán, con el objeto de constatar los destrozos que el terremoto había causado en el mural de Xavier Guerrero en la Escuela México de Chillán. La respuesta inmediata de las autoridades mexicanas fue recibida por las autoridades locales del patrimonio como un gesto afectivo y administrativo que no hizo más que confirmar un compromiso binacional que ya tenía su historia. A partir de un primer diagnóstico, ambas cancillerías activaron un convenio que ya existía y montaron un proyecto de restauración ejemplar.

El proyecto de restauración, coordinado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, a través del Consejo de Monumentos Nacionales, contó con la participación institucional,

profesional y solidaria de la Embajada de México en Chile, el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) de México y el Instituto de Ingeniería de la Universidad Autónoma de México (UNAM). Contó también con el financiamiento del Fondo Conjunto de Cooperación Chile-México, en colaboración con la Agencia de Cooperación Internacional de Chile (AGCI) y con la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Amexcid). A los que se agrega la acción del Centro Nacional de Conservación de Chile, la Universidad de Concepción y la Ilustre Municipalidad de Chillán.

Menciono las instituciones que estuvieron involucradas porque señalan tanto la complejidad, como la eficacia de la intervención, que dio pie a la publicación del libro «Rehabilitación Murales / David Alfaro Siqueiros / Xavier Guerrero / Jorge González Camarena / Chillán – Concepción – Chile / Noviembre 2011 – Marzo 2013», Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile, 2014. Como lo señalé en el texto de presentación ¹ «se trató más que una documentación, (sino) de un ensayo editorial sobre la situación de los relatos de restauración, que incorporan sólidos antecedentes historiográficos, permitiendo nuevos abordajes analíticos sobre la presencia del muralismo mexicano en la escena del arte y de la cultura chilena contemporánea. En esta tarea hemos solicitado la concurrencia de los críticos de arte e historiadores, así como restauradores e ingenieros ² que dieron cuerpo a un concepto práctico de obra civil, que contemplo análisis de suelos, estudios de resistencia de materiales, diseño de estrategias de intervención y diagramas de escri-

turas diversas, destinadas a poner en valor la totalidad del procedimiento de trabajo, involucrando de manera dinámica los elementos más decisivos de la restauración y de la crítica histórica».

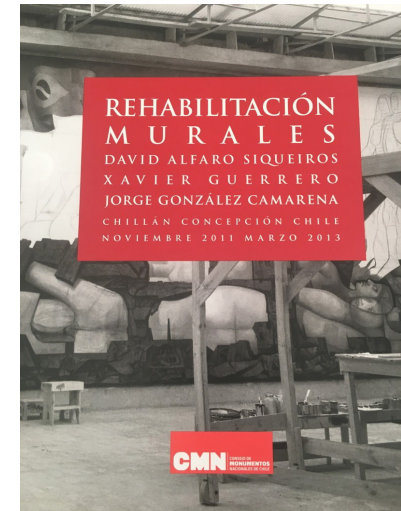


Figura 3.b.01: Portada del libro «Rehabilitación Murales», editado por el Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile, en 2014.

En efecto, la cúpula de la escalera de la escuela modelo de dos pisos, construida en 1941, se había desplomado. Esta era una escuela que había sido donada por México, en 1940, como contribución a la reconstrucción de la ciudad de Chillán, afectada por un feroz terremoto en 1939. Pero este gesto respondía a uno previo, que había consistido en una ayuda chilena a raíz de un terremoto que había azotado a México, en 1938. Pero esto no lo explica todo.

La situación política en Chile, había cambiado, porque desde 1939 gobernaba un gobierno de Frente Popular. Con anterioridad, en 1936, el emba-

jador de México, Ramón P. de Negri, fue declarado persona non grata por el gobierno chileno, que veía con inquietud el efecto de la revolución mexicana en nuestro país. Siendo éste un indicio de la preocupación que para los gobiernos del cono sur tenía la relación con México. De hecho, se menciona la negativa de Argentina, Brasil y Chile a condenar la expedición punitiva del ejército norteamericano en 1916. Es de imaginar los temores de los gobiernos del sur al entablar relaciones con un Estado surgido de una revolución. Más aún, si ésta se institucionaliza y lleva al poder a Lázaro Cárdenas, que en enero de 1936 nombra al embajador de Negri, quien pone en marcha un plan para traer a Chile una brigada de alfabetizadores, a quienes les otorga el estatuto de «agregados culturales». Una iniciativa de estas características no podía dejar indiferente a las autoridades chilenas que tienen fresca en su memoria la salvaje represión al levantamiento campesino e indígena que tuvo lugar en la región de Lonquimay, al sur del país, y que es conocida en la historia como la Masacre de Ranquil. Pero en 1936, el ambiente político chileno ya está agitado porque ha comenzado a gestarse una alianza política de fuerzas progresistas que llevarán a la presidencia de la república al radical Pedro Aguirre Cerda, de modo que, en Chile, al momento que ocurre el terremoto de Chillán, gobierna el Frente Popular. De modo que el embajador mexicano nombrado por el cardenismo participa, indirectamente, de este ambiente de ascenso de las fuerzas populares y es reconocido como una figura relevante por los partidos del bloque progresista. La decisión del gobierno de ese entonces fue combatida por dicho bloque que acompañó al embajador a la Estación Mapocho, donde debía tomar el tren en

dirección a Mendoza (Argentina). Su despedida fue la ocasión de una enorme manifestación, frente a la cual, las autoridades decretaron la partida anticipada del tren. Situación que cambia drásticamente en 1939, cuando es nombrado embajador Octavio Reyes Spíndola, que asume su cargo en febrero de 1939 y permanece en él hasta febrero de 1942. De modo que le cabe la responsabilidad de seguir de cerca los trabajos de construcción de la Escuela México de Chillán, y de la participación de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la ejecución de los murales.

Sobre el arribo de Siqueiros a Chile hay varias especulaciones. Después de ser «liberado» de cargos a raíz de su participación en el primer atentado contra la vida de Trotsky, sus amigos cercanos le recomiendan dejar México por un tiempo. Neruda, que había sido nombrado cónsul en México, y a quien conocía desde España, durante la guerra civil, le habría propuesto viajar a Chile. Incluso, habría sido sancionado en el cuerpo diplomático por no haber solicitado autorización a sus superiores para otorgar a Siqueiros la autorización de ingreso al país. En verdad, la oposición al gobierno de Aguirre Cerda ya había tenido que «soportar» el arribo de 2500 exilados españoles y no estaba dispuesta a recibir a un «comunista y pendenciero» como Siqueiros, por lo que trabajó para que le fuese revocada la autorización de ingreso al país. Hubo un acuerdo, al más alto nivel, entre el presidente Avila Camacho y Aguirre Cerda para permitir que Siqueiros se instalara en Chillán, ya que el embajador Reyes Spíndola tuvo la idea de comprometerlo en la realización de un mural en la Escuela México

que se estaba construyendo. Se supone que esta fue la más certera iniciativa para tenerlo vigilado e impedido de entablar relaciones con las fuerzas políticas chilenas. Fue en marzo de 1942 que el mural fue inaugurado y Siqueiros viaja a Santiago, donde ya liberado de la vigilancia diplomática se compromete con las fuerzas de izquierda para formar una Unión de artistas e intelectuales antifascistas, dando conferencias y proyectando murales que no fueron realizados.

En ese momento, Aguirre Cerda había fallecido y gobernaba el país Juan Antonio Ríos, a quien Siqueiros dirige una carta cuya copia pude consultar en el archivo de la Sala de Arte Público en el D.F. En ella, Siqueiros se presenta y le explica al presidente que su permanencia en Chile le está haciendo perder mucho dinero, porque es un gran pintor que tiene que cumplir con un compromiso, que es exponer en el MoMA de Nueva York. Le reprocha no haber recibido solicitudes para realizar otros murales en Chile, como se le habría prometido, y que al menos, en compensación, le solicita pasajes para él y su familia para dejar el país en dirección de los EEUU. No tengo certeza de que la carta haya sido enviada. De todos modos, la solicitud de los pasajes no habría sido aprobada, ya que finalmente es gracias a Rockefeller que consigue viajar, deteniéndose en varias capitales, donde pronuncia conferencias en las que difunde su programa antifascista, «Ante la guerra, arte de guerra». Sin embargo, al llegar a La Habana, Siquieros se entera que el Departamento de Estado le ha negado la autorización para ingresar a los EEUU, arguyendo que está involucrado en la muerte de un ciudada-

no estadounidense. En efecto, no se le acusa directamente, pero se lo vincula con la muerte de Bob Sheldon, quien fuera el responsable de la seguridad de Trotsky, que abrió la puerta al equipo de asesinos que se presentó en la casa disfrazados de policías. Sheldon habría reconocido, probablemente, a Siqueiros. Pero esto es una especulación que posee ciertos rasgos de verosimilitud.

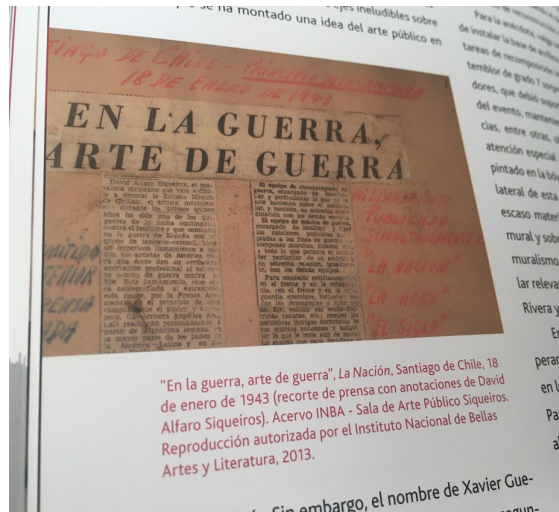


Figura 3.b.02: Reproducción del recorte de prensa sobre el ciclo de conferencias «En la guerra, arte de guerra» del pintor David Alfaro Siqueiros, en el libro «Rehabilitación Murales» (2014).

Luego de pintar un mural en Cuba, Siqueiros regresa a México. En 1944 publica un libro, «No hay más ruta que la nuestra», donde incluye un ensayo que había escrito en 1942 sobre su experiencia chilena, que estuvo marcada por la hostilidad de la oficialidad del arte chileno, con asiento en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile,

que se ufana en declarar que le ha obstruido la ruta a la vanguardia fauvista francesa y a la pintura de propaganda que han sido traídas al país para desnaturalizar la auténtica superioridad ontológica del post-impresionismo local.

A la hostilidad del medio artístico local en su contra, Siqueiros responderá con creces, señalando que el arte chileno padece de dos cosas: una, que no hay propiamente artistas, sino que la escena está dominada por una secta de «artistas-docentes», más preocupados de hacer «pedagogía» que crear obras de envergadura; y dos, que Chile carece de una «pintura civil» en forma. Es decir, que la formación artística chilena es reticente a la pintura en el espacio público. Lo que Siqueiros expresa en su carta al presidente Ríos es significativo relativo a la crítica que ejerce en contra de una neutralidad aparente, ya que es preciso entender que el Estado de Chile recién rompe con los países del Eje, a comienzos de 1943. De hecho, el presidente Ríos, si bien es miembro del partido radical, ya no gobierna con el frente popular y declara como lema de su mandato, «gobernar es producir». El presidente anterior, Aguirre Cerda tenía como lema «gobernar es educar». He ahí la importancia de que la decisión de ayuda mexicana a la reconstrucción de Chillán haya sido la donación de la Escuela México, y en ese programa se entiende la inclusión de los murales de Siqueiros y Guerrero.

En relación a lo anterior, la noción de «pintura civil» que inventa Siqueiros no solo se refiere a la necesidad de un Arte Integral, que incorpora la pintura como parte de un proyecto arquitectónico,

sino a la pintura como soporte analítico de la historia. Aquello que en México se construyó gracias a la necesidad del Estado mexicano de disponer de un discurso plástico que expresa los avances institucionales de la revolución, en Chile no tenía lugar. El Estado chileno carecía de dicha necesidad. Más bien, la institución universitaria sostenía un proyecto que los artistas mexicanos ya habían desestimado. De modo que los murales de la Escuela México fueron una gran intervención que estaba destinada a fomentar los principios de una «pintura civil» expansiva, pero que el Estado chileno encapsuló en una ciudad de provincia, reduciendo el efecto de su influencia hacia el resto de la escena nacional.

Es así como la oficialidad del arte chileno comenzó a combatir el muralismo, que se convirtió en las décadas siguientes en un fenómeno local, restringido a las ciudades de Chillán y Concepción, y que es llevado a cabo por artistas que ocupan una posición de minoría respecto de la oficialidad mencionada. Ahora bien: el efecto de los murales de Chillán tiene su repercusión relativamente inmediata en los murales que dos artistas chilenos van a realizar en la ciudad de Concepción, en 1948 y en 1957. Se trata de Gregorio de la Fuente, que realiza una «Historia de Concepción» en uno de los muros de la estación ferroviaria. Luego, en los años dos mil, un proyecto de remodelación urbana amenazó con demoler el edificio que alberga el mural. Sin embargo, por el valor cultural de este, en el imaginario local, impide su destrucción. Hoy día, se puede decir que fue un mural histórico anclado en el imaginario de la ciudad el que salvó a un edificio que le servía de soporte.



Figura 3.b.03: Mural de «Historia de Concepción», de 1948, por Gregorio de la Fuente, estación ferroviaria, Concepción, Chile.

Entre tanto, en 1957, Julio Escámez realiza un mural en el edificio de la Farmacia Maluje, que fuera diseñado por el arquitecto Maco Gutiérrez, concibiendo una doble altura para albergar especialmente dicho mural, destinado a conmemorar una historia de la farmacopea, que comenzaba con un panel destinado a la medicina indígena, un segundo que reproduce los avances de la farmacia jesuita, para terminar con los modernos estudios de química y farmacia sostenidos por la Universidad de Concepción, como ejemplo de una universidad comprometida con el desarrollo regional.



Figura 3.b.04: Detalle, tercer panel, mural de Julio Escámez en la Farmacia Maluje de Concepción, 1957.

En dos ciudades, distantes una de la otra por cien kilómetros, en el sur, a quinientos kilómetros de la capital, hay cinco murales significativos. Incluso, existe un sexto, realizado en Chillán, por el propio Julio Escámez, en 1971, en el salón del concejo municipal, pero que fue cubierto con yeso por los militares luego del golpe militar.

De este modo, se puede afirmar que el muralismo mexicano contribuye a la formación de un imaginario local, en una región específica de Chile. Porque es preciso mencionar que, en la misma ciudad de Concepción, a propósito de los estragos del terremoto de mayo de 1960, México hace donación de otro mural que será localizado en un edificio especialmente concebido para acoger el mural, siendo el resultado de la reconstrucción del edificio de la escuela dental de la universidad, que había destruida por un incendio. Sobre sus cimientos, un proyecto de los arquitectos Osvaldo Cáceres y Maco Gutiérrez, permitió levantar, entonces, la Pinacoteca José Clemente Orozco, que acogió el mural de Jorge González Camarena, «Presencia de América Latina».



Figura 3.b.05: Jorge González Camarena posando delante del mural «Presencia de América Latina». Foto reproducida en el libro «Rehabilitación Murales» (2014).

Hemos crecido, los habitantes de Chillán y Concepción, bajo el diagrama de los murales que he mencionado, realizados entre 1941 y 1963. Son veinte años de relaciones literarias y estéticas, que se desarrollaron al margen de las tendencias dominantes de la escena plástica definidas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en Santiago, que en 1965 inicia un proceso de reforma de los planes de estudio de los que excluye al muralismo. Lo sorprendente es que dicha reforma es conducida por docentes-artistas que han desplazado a los post-impressionistas en nombre de una alianza socialo-comunista que pasa a dominar, pero que considera que el muralismo no tiene cabida en sus planes de consolidación de una pintura contemporánea que se desempeña entre una pintura surrealizante y un informalismo de baja intensidad.

Pero en términos formales, ¿qué significó la obra de Siqueiros para el espacio plástico chileno? Por de pronto, la instalación del concepto de «pintura civil». Pero además, fue una aceleración formal que la escena chilena no estaba en condiciones de recepcionar. Lo primero que hizo Siqueiros fue emplear masonite (madera aglomerada). Esto significó una modificación en el trato con nuevas materialidades, próximas de la albañilería y la industria de la construcción que de las tiendas de artículos de pintura. Pero sobretodo, le permitió modificar los extremos de la sala, para lograr un espacio en el que ocupó el techo de ésta convirtiéndola en la cúpula de un «capilla sixtina» en extremo terrenal. Esta denominación no es un hallazgo de mi parte. Solo repito el parecer de Lincoln Kirstein, enviado de Rockefeller para recorrer el continente con el propósito de adquirir obras latinoamericanas para el MoMA. Lo sugerente del juicio de Kirstein es que afirma la posición del «infierno en la tierra», mediante una interpretación invertida que condena al conquistador hispano como un invasor condenable y condenado. La narrativa puesta en obra en el mural, resulta irruptora en un medio artístico habituado a omitir la existencia de la rebelión y la reivindicación de la voz de los pueblos oprimidos.

Siqueiros, al llegar a Chillán se dio a la tarea inmensa de leer las principales obras de historia de Chile, desde una visión que calificaré de proto-marxista, otorgando un papel fundamental al indígena en la lucha emancipatoria, para luego exponer la vida de los próceres de pensamiento social chileno y el primer mártir del imperialismo británico, en la figura del derrocado presidente Balmaceda.

De ahí la importancia de los retratos de Francisco Bilbao y Galvarino que dominan una escena en que la mutilación de los cuerpos y los tormentos se transforman para convertirse en una fuerza de la naturaleza que en su expresión primigenia castiga a quienes han violentado el continente. El título del mural «Muerte al invasor» es suficientemente elocuente. Es de imaginar lo que una pintura como ésta significa en el contexto de la escena artística chilena, donde no ha sido común pintar los muñones de Galvarino, indígena al que los españoles cortan las manos para que no pueda empuñar un arma. Pero Galvarino (le: suprimir) pide a sus hermanos que le amarren las armas a los muñones para seguir luchando. En el mural, su grito de rebelión se amplifica y se expande por el continente, verificado simbólicamente por la enorme laringe pintada en el plafón. A la izquierda, Caupolicán dirige un ataque contra el invasor, mientras Lautaro llama al combate con su cuerno guerrero. Detrás suyo aparece el retrato de Luis Emilio Recabarren, fundador del partido comunista chileno y primer dirigente obrero que llega a ser elegido en el parlamento.

Siqueiros, entonces, no solo pone al indígena en posición central, sino a los primeros pensadores de la emancipación, por decir, anti-burguesa y anti-colonial. De este modo, cambia el eje de interpretación de la historia de Chile, en que la lectura contemporánea, en 1941, conduce a pensar el deseo de desplazar el rol del invasor y trasladarlo a la figura del terrateniente que domina la escena contemporánea, en un país que carece de «pintura civil», y en el que él se toma la libertad de pintar un manifiesto cívico.



Figura 3.b.06: Detalle del mural «Muerte al invasor», en Escuela México, por David Alfaro Siqueiros, en 1941 (foto circa. 2014).

El términos pictóricos, Siqueiros se excede a conciencia en un expresionismo brutalista y ejemplarizador, usando una paleta en la que dominan los colores del fuego, recogiendo la sobre determinación simbólica de los volcanes convertidos en expresión de la rabia que solo puede conducir a cerrar en la bóveda, el recorrido visual que comienza en los extremos de los muros modificados y se concentra en el techo en una triple argumento óptico, en que una espada se metamorfosea en la cruz que precede su conversión en sepultura. Siqueiros devuelve el horror que el invasor a impreso con sus acciones en la tierra, para sellar su destino en el cielo, como atributo del dios extranjero que invade las culturas primeras. Contra el conquistador designado por su armadura, se levanta la musculatura elocuente del primer habitante, que levanta sus armas,

pintadas como lanzas que se terminan, ya sea, en un pincel, o en una pluma de escribir, porque expone su absoluta consciencia de estar escribiendo «otra» historia, pictórico-crítica, en su materialidad y en su narración.

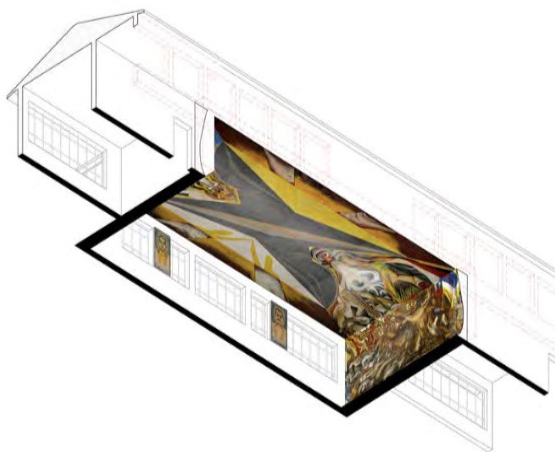


Figura 3.b.07: Dibujo isométrico del detalle del mural «Muerte al invasor». Reproducido el libro «Rehabilitación Murales» (2014).

Aprovecho la ocasión de este ensayo, por necesidades explicativas, reproducir el dibujo isométrico de un detalle del mural, que ha sido incluido en el libro «Rehabilitación Murales». Este corresponde al panel en que está en el muro sur y que reproduce el detalle ya señalado. Es de imaginar que la mirada de este esquema es ejecutada desde abajo, como si el segundo piso de la escuela fuese una calota que se desprende como una «casa de muñecas». Pero esto permite dimensionar el tamaño y la

posición narrativa de una pintura en la que, para la coyuntura política, plástica e intelectual, del Chile de 1941, resulta en extremo irruptora y perturbadora. No existe en la escena plástica nacional una situación en que una pintura se convierta en plataforma analítica, de crítica histórica y política, con este grado audacia interpretativa, tanto en el discurso como en la ejecución material.



Figura 3.b.08: Vestíbulo de la Escuela México, Chillán, Chile (foto circa 2014).

La Escuela México es un edificio de dos pisos, con una amplia entrada que se enfrenta de inmediato con una caja de escala que sobre sale del cuerpo del edificio, rodeada en su parte no estructural por ladrillos de vidrio, lo que le proporciona una gran luminosidad, que contrasta con el claro-oscuro teatral impuesto por el mural de Siqueiros, que ocupa el espacio que estaba destinado a dos salas de clases, en la parte central del segundo piso. Antes de acceder a la escala, en la viga estructural que enmarca el acceso a la escuela, Xavier Guerrero pintó un nivel de carpintero del tamaño de

la viga. Resulta visualmente impresionante que el acceso a un lugar de enseñanza esté sancionado por la imagen de un nivel, que fija las coordenadas para la realización de las prácticas que allí tienen lugar.



Figura 3.b.09: Detalle del nivel, mural por Xavier Guerrero, en la Escuela México (foto circa 2014).

A mano derecha, en un extremo de la viga, se desprende la oficina del director. En efecto, es preciso emplear esta palabra. Tanto a la derecha como a la izquierda, las puertas de las oficinas de la administración pedagógica delimitan el alcance de la fuerza simbólica de la viga sosteniendo el acceso. A la derecha, sobre la puerta del director, una mujer indígena, sentada en posición de enseñanza, sostiene en su mano izquierda una plomada, mientras en la derecha mantiene abierto un compás. A la izquierda, sobre la puerta de la administración, Guerrero pinta un tablero de dibujo de arquitectu-

ra sobre cuyo papel azul, y debajo de una regla T, una mano empuñando un lápiz de arquitecto escribe una frase ejemplar: «la sociedad organizada es capaz de acabar con el desorden de los elementos naturales en provecho de la humanidad». En el resto de muro, fuera del tablero, amenaza la existencia de focos de incendios cuyo humo oscurece el resto del paño.

¿Qué entender por «sociedad organizada»? Frente a la pintura acusatoria de Siqueiros, Guerrero presenta un programa de acción educativa, porque su pintura está en los muros, al acceso de todos quienes ingresan al recinto. La escuela es la expresión de la «sociedad organizada» que enfrentará la inestabilidad de los elementos. La escuela es la edificación modélica que convierte el saber en acción de dominio de la naturaleza.



Figura 3.b.10: Detalle de mano escribiendo «La sociedad organizada...», del mural por Xavier Guerrero, en la Escuela México (foto circa 2014).

Las dos puertas de acceso poseen tres elementos que normalizan el espacio; hilo a plomo, compás, regla. La viga señala la fortaleza del horizonte. Es más, el tablero es un simul de andamiaje de la pintura. Luego, en el resto de los muros, una pareja de indígenas sostiene en sus brazos a unos niños heridos por el cataclismo. México es madre que acoge. Pero al mismo tiempo, en los accesos de la caja de escala, dos «cariátides» representan a un hombre y una mujer que hacen una ofrenda, justamente, cuando comienza la escala, que opera como acceso ascendente a los objetos que aparecen ofrecidos en los canastos: frutas y libros; es decir, alimentos para el cuerpo y para el espíritu.



Figura 3.b.11: Detalle del hombre con ofrenda de libros y alimentos, del mural por Xavier Guerrero, Escuela México (foto circa 2014).

Sigamos el recorrido. La cúpula de la caja de escala acoge la imagen de una mujer mexicana que con su mano izquierda lanza ráfagas de fuego, como argumento incandescente, hacia un universo que debe ser fecundado por el saber que se guarda en el pergamino que sostiene en su mano derecha. A esta imagen se le antepone la de un puño masculino que en su contenida virilidad sostiene una brújula en cuyo borde se lee la frase grabada: «El tesoro máspreciado del hombre». Al señalar los cuatro puntos cardinales, lo que importa en términos de la proyección política es la idea de intervención de la mecánica del tiempo en el curso de los procesos humanos.



Figura 3.b.12: Detalle del mural de Xavier Guerrero, «El tesoro máspreciado del hombre», cúpula caja de escala, Escuela México (foto circa 2009-2010).

Lo que se desplomó en la mañana del 27 de febrero del 2010 fue la cúpula de la caja de escala,

diríamos, el tesoro máspreciado. Justamente, porque este incidente hará que la atención vuelva a ser puesta en el mural de Guerrero, que había sufrido hasta el momento una especie de voluntariosa discriminación, ya que cada vez que se hablaba de la Escuela México solo se mencionaba a Siqueiros. Así, por setenta años. Había que visitar la escuela para darse cuenta de que existía otro muralista. Sin embargo, ante la opulencia cromática y la violencia de la imagen combatiente del mural de Siqueiros, con evocaciones programáticas inscritas en la materialidad de la imagen y de sus recursos ilusionistas, el mural de Guerrero domina por su amabilidad alegórica, más vinculada a las necesidades «decorativas» de un espacio escolar. Frente a la proveniencia de imágenes fuertemente sancionadas por el imaginario político de la conquista y de la emancipación que se hacen presente en el mural de Siqueiros, las de Guerrero corresponden a lo que denominaré «estrategia giottiana», donde las facialidad de hombres y mujeres indígenas, enfatizan la procedencia de una solidaridad que solo puede provenir de un México mestizo, de rasgos que evocan la pureza, la paciencia y la fraternidad.

Hay otro elemento que los distingue y complementa. Los textos pintados de Guerrero. He mencionado las dos frases, pintadas, una, manuscrita, que acrecienta la subjetividad, la otra, tipográfica, objetiva, esculpida en la caja de la pequeña brújula. La primera, en el tablero de dibujo, expresa la voluntad educativa de adquirir el saber por el que el hombre dominará la naturaleza. La segunda, señala el norte, no solo por la ubicación de México, en el sentido que desde allí vendría un saber como do-

nación, sino que señala una tarea, de modo que se podría sostener que el mural de Guerrero es el dispositivo espacial de recepción de un visitante que debe acceder al segundo piso para leer en el mural concentrado en la biblioteca la dimensión de una tarea asignada. Primero estaría la solidaridad mexicana, y luego vendría la exigencia, universal, pero encausada por el singular discurso visual sostenido por el mural.

Un elemento anecdótico, pero que no carece de valor, y quizás por eso debe ser considerado en su proyección, son los retratos de los dos presidentes, realizados en medio de la sala, en dos segmentos de muro muy apropiados, entre dos ventanas. De modo que el mural queda ahí en permanencia, al cuidado de una voluntad de Estado, con los retratos de Ávila Camacho y Aguirre Cerda para sellar este «acuerdo de cooperación» efectiva, que se activó en la madrugada del 27 de febrero la señalada, en que se desplomó la cúpula de la caja de escala.

La estrategia de restauración, sin embargo, no se redujo al mural de Guerrero, sino al de Siqueiros, que no había sufrido mayores alteraciones, pero que obligó a realizar un estudio sobre las condiciones en que se encontraba el soporte de madera náutica y el estado de la pintura a la piroxilina. Esto obligó al equipo a dirigirse a Concepción para iniciar el estudio de reforzamiento del mural de González Camarena, a título de prevención. El relato de estas intervenciones ha sido adecuadamente documentado en el libro que he mencionado, «Rehabilitación Murales», que ha permitido reforzar los elementos de una política de conservación patrimonial

que compromete la preservación y la consolidación de un imaginario local.



Figura 3.b.13: Daños a la cúpula de escala, por el sismo del 27 de febrero del 2010 en Chillán (foto 2010).

En esta celebración del centenario del muralismo mexicano, cabe rescatar los efectos presentes de unas obras que, realizadas en 1941 y 1963 forman parte del patrimonio chileno de pintura contemporánea. Sin embargo, pensar en si existió o no una influencia decisiva en la escena chilena, me atrevo a sostener que si, primero por la vía de la exclusión, como aquello que jamás hubiese sido posible si no hubiese existido una voluntad expresa de intervenir. Y luego, por la vía de una inclusión vigilada, si se quiere, ya que el efecto inmediato de estas obras pudo ser relevado en la ejecución de los murales de De la Fuente (1948) y Escámez (1957), muralistas chilenos que, siguiendo la enseñanza visual de Guerrero, realizaron las obras a las que

me he referido. De modo que, la paradoja es que la influencia más efectiva fue la de aquel que fuera menos mencionado, a lo largo de estos años, si bien, en el momento mismo de su ejecución, apareció publicado en revista «Hoy», de Ciudad de México, en su número 282, de julio de 1942, un artículo firmado por -nada menos que- María Izquierdo.

En este artículo, María Izquierdo hace mención a Siqueiros, pero se dedica principalmente a presentar la obra de Guerrero, mencionando la recepción que esta donación tuvo, en esferas del nuevo gobierno y de la prensa de derecha, que se ven constreñidos a admitir la envergadura de la donación. María Izquierdo reproduce las enigmáticas palabras del ministro de educación, don Ulises Vergara, al recibir la donación del edificio: «Los chilenos agradecerán con más actos que palabras, con más realidades que esperanzas». Pero, sobre todo, al final de su artículo, reproduce el saludo que aparece en una revista santiaguina, sin citar el nombre:

«Xavier Guerrero es la personalidad más significativa del pueblo mexicano. Maestro de la restauración de la pintura al fresco de su patria, profundo erudito del arte tradicional de México, e investigador y esteta de los ancestrales movimientos artísticos de su pueblo, fuente y puntal de la vigorosa emancipación muralista de 1923»



Figura 3.b.14: Artículo de María Izquierdo citado en el libro «Restauración Murales» (2014).

Justo Pastor Mellado

Nacido en Santiago de Chile, en el año 1949; es crítico de arte, historiador del arte y curador independiente, y actualmente se desempeña como director de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación - UNIACC (Santiago de Chile). Además, es miembro del Consejo Regional Metropolitano de Cultura de Santiago de Chile y de la Comisión Nemesio Antúnez de Obras y Arte del Ministerio de Obras Públicas.

Ha participado en varias curadurías de arte latinoamericano entre las que se cuentan la Primera, Segunda, Tercera y Quinta Bienal de Artes Visuales del Mercosur, las IX y X Muestra de Curitiba, la Segunda Bienal de Lima, la XXIV Bienal de Sao Paulo

y la Trienal de Poligrafía de San Juan (Puerto Rico).

Pastor Mellado fue co-curador -junto a Antonio Arévalo (Santiago de Chile en 1958)- del pabellón chileno de la edición 53ª Bienal de Venecia (2009), en la que se presentó al artista chileno Iván Navarro (Santiago de Chile, 1972).

Ha sido jurado en concursos de arte argentino contemporáneo, tales como Cultural Chandon y OSDE.

En el 2000 produjo la tercera etapa de la exposición Chile Artes Visuales 100 Años, bajo el título Historias de transferencia y densidad.

Ha escrito numerosos ensayos sobre artistas chilenos contemporáneos, tales como José Balmes, Gracias Barrios, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Mario Navarro, entre otros. Asimismo, ha desarrollado un trabajo significativo en la configuración de la plástica chilena emergente.

Ha publicado: La novela chilena del grabado (1995) y Dos textos tácticos (1998) y Textos Estratégicos (2000).



Reafirmación del Muralismo con Siqueiros en Argentina, y Portinari en Brasil: Algunas consideraciones en América Latina.

Por Margarida Nepomuceno (Brasil)

Figura 3.c.01:

Reconstrucción de los murales de Miguel Alandía Pantoja descubiertos en la mina Milluni de El Alto, Bolivia, 2018. Foto de RC Bolivia. Foto Disponible en RC Bolivia. <https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>



La Historia del Arte Latinoamericana y la Historia del Arte Universal estarían incompletas si no fuera por el estudio sobre la importancia del Muralismo Mexicano a principios de siglo. Este trabajo y aún trae renovadas reflexiones sobre la función y el acceso a la producción y el disfrute del arte. Con una nueva y actualizada forma, la estética del muralismo, caracterizada esencialmente por ser un arte público, que prescinde de moderadores e intermediarios con la sociedad, se presenta hoy con otras denominaciones, con variantes, como Street Art, o Arte Urbana, un generoso paraguas que cubre un conjunto de manifestaciones artísticas, y que mantiene lazos de comunicación directamente con el público. Hay reconocimiento en que las intervenciones urbanas, y dentro de estas, el nuevo muralismo, especialmente los que mantuvieron o actualizaron algunas características vinculadas al origen de los murales modernos, se muestran como una estética de resistencia del arte encapsulada en los museos y galerías, y de políticas públicas que

excluyen o poco consideran la cultura popular.

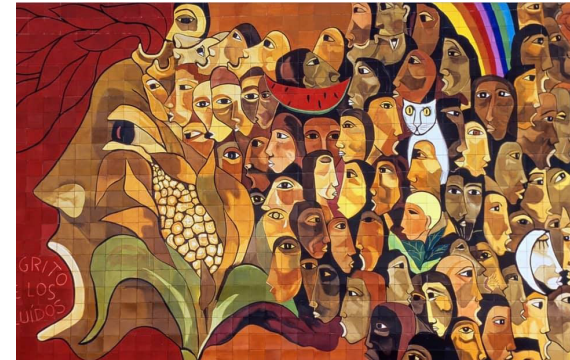


Figura 3.c.02: Grito de los Excluidos, mural en cerámica, Pavel Égüez. Cotacachi, Ecuador. 2001. 100 m2. Disponible en Cronicón. El Observatorio Latinoamericano.

Menciono, de paso, al artista ecuatoriano Pavel Égüez, y su trabajo con el mural «Grito de la Memoria» para representar, aunque simbólicamente, la violencia política que tuvo lugar en la mayoría

de los países latinoamericanos entre los años 70 y 80 contra los regímenes militares. El mural se basó en los hallazgos de la Comisión de la Verdad y los Derechos Humanos de Ecuador, y fue motivado por la lucha contra la impunidad de los detractores de las democracias. Al igual que los muralistas mexicanos, los personajes centrales fueron los activistas que se convirtieron en defensores políticos de las sociedades contra la concentración de la riqueza, la pobreza, el maltrato de las autoridades públicas a las demandas sociales y las violaciones a los derechos humanos.

Según la presentación del catálogo Grito de La Memoria: «Esta obra pictórica concebida y ejecutada por Pavel Égüez pretende establecer un diálogo con el hombre y la mujer de la calle. No es un elemento decorativo (...). Es una obra que invita a la sociedad a reflexionar sobre la justicia, la lucha contra la impunidad y la búsqueda de una vida mejor para todos». Y sigue: «En el mural se entremezclan los sentimientos del pintor y los elementos de un período histórico; acontecimientos que debemos tener siempre presentes para no repetirlos». (Égüez, 2014, p.16).

Según sus propias declaraciones, Pavel Egüez dialogó con la obra de Francisco Goya (Los fusilamientos, 1814) y con los muralistas mexicanos «que llevaron el arte social a su máxima expresión en América Latina, haciéndolo partícipe de la vida pública y exponiéndolo en el espacio común, refiriéndose a este mural». (Ídem)

Aun buscando el diálogo que creo permanente con el Muralismo Mexicano, el artista ecuatoriano

agrega un nuevo elemento a la construcción del mural, que es la consulta y el trabajo creativo colectivo. Pavel visitó varias provincias y se reunió con las víctimas y sus familias, para que la concepción del mural, incluso antes de su construcción, se reflejara junto a la sociedad. Los personajes del mural se basan en relatos recogidos por las comunidades de Quito y representan a los principales líderes populares víctimas de las guerras políticas.

Hace décadas, el artista contribuye con su arte a las manifestaciones del Grito de los Excluidos, en Brasil.

Pienso que el alcance de la estética muralista de origen mexicano, que tuvo como pilares la democratización del arte, la apuesta del arte por una identidad y un proyecto político-educativo de la sociedad mexicana, proliferó entre las comunidades artísticas de diversas partes del mundo, con características peculiares de la realidad.

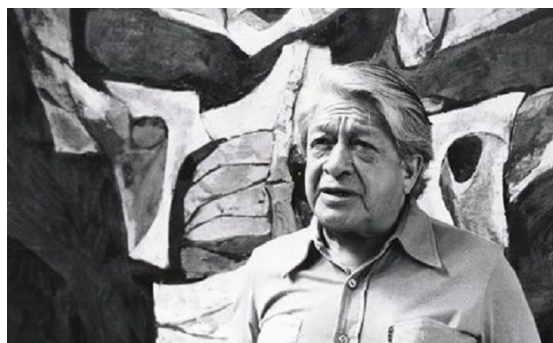


Figura 3.c.03: Oswaldo Guayasamín (1919-1999) Ecuador. Disponible en <https://historia-biografia.com/oswaldo-guayasamin/>

Ahora bien, el objeto de estudio aquí expuesto: Durante la primera mitad del siglo XX, artistas de varios países de América Latina buscaron acercarse a la estética muralista mexicana. Algunos simplemente pasaron por México y muchos otros comenzaron a convivir con el ambiente artístico, aprendiendo como observadores de los principales muralistas o como sus asistentes. Podríamos mencionar al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, por ejemplo, asistente puntual de Orozco y Rivera en ese país, o al pintor indigenista boliviano Miguel Alandía Pantoja quien, en la década de 1940, comprometido en la lucha del Sindicato Minero y exiliado del país, se acercó a los muralistas y los temas sociales, sin abandonar, sin embargo, ni él ni Guayasamín los temas indígenas. Mencionamos a otros artistas que permanecieron en ese país y se especializaron en pintura mural, como Leonora Carrington (EE. UU.), Rina Lazo (Guatemala), Grace y Marion Greenwood (EE. UU).

También hubo un movimiento contrario: artistas muralistas, hombres y mujeres, que circulaban por países de América Latina, Europa, EE. UU., incluso China, llevando su arte, produciendo en talleres, dando charlas, impartiendo cursos y conferencias, además de presentarse ellos mismos en exposiciones. Hablo, por ejemplo, de la muralista mexicana María Izquierdo (1902-1955) en EE. UU., Siqueiros en Argentina y luego en Chile con Xavier Guerreiro, Rivera en Chile y luego en Bolivia, Elena Huerta (1908-1997) (y su hija Electa Arenal [1935-1969]) en Rusia, Cuba y Honduras.

Electa Arenal (1935-1969), aprendió el arte

mural con su madre, la muralista Elena Huerta, en la ciudad de Saltillo, Coahuila, y se inspiró en artistas mexicanos y rusos, con quienes convivió durante años bajo la protección del Partido Comunista. De familia de activistas políticos, padre, madre y hermana, Electa circuló por la Unión Soviética en los años 50, pasó a Honduras, y luego a Cuba. Allí ejecutó numerosos murales exaltando siempre la Revolución Cubana, entre ellos Canto a La Revolución, 1962, Átomos y Niños, 1963, y Revolución Cubana, 1965. Innovó en técnica produciendo grandes murales con inserciones, además de murales en bajo relieve, en sociedad con su marido que era arquitecto. Creó un taller de escultura y muralismo y los alumnos, que inicialmente eran ayudantes, se convirtieron en grandes artistas en Cuba, reforzando la tesis de que la estética muralista mexicana fue una corriente definida en el campo que estableció una estrecha simbiosis entre arte y política. Y la política que marcó grandes transformaciones sociales.

Circularon en América Latina tanto los modelos inspirados en los primeros murales mexicanos, que priorizaban las narraciones mitológicas de los héroes, y el registro histórico de los movimientos independentistas, así como nuevos experimentos que buscaban acompañar o adaptarse a una arquitectura en transformación.

Figura 3.c.04: El muralista Miguel Alandia Pantoja (1914-1975), Bolivia, frente al recientemente mural descubierto y restaurado. Pantoja (blanco) conoció a Rivera y pasó un tiempo en México. Foto Disponible en RC Bolivia. (<https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>)

Figura 3.c.05: David Alfaro Siqueiros. Ejercicio Plástico, 1940. Quinta de Los Granados. Argentina. Aerógrafo y fotografías proyectadas. Equipo Polígrafo. 1940. Argentina. Disponible en Ejercicio Plástico. Barrio Y Wechsler.

Siqueiros inauguró una nueva etapa del Muralismo en Argentina, en 1933, cuando acude allí con su esposa, la escritora uruguaya Banca Luz Brum. En Don Torquato, un pueblo cercano a Buenos Aires, David Alfaro Siqueiros invitado por Natalicio Botana, fundador del diario *Crítica*, excéntrico millonario y dueño de Quinta Los Granados, cerca de Buenos Aires, ejecuta el Mural *Ejercicio Plástico*¹ utilizando métodos y herramientas innovadoras para la época. Trabajó con Equipo Poligráfico, nombre dado a los artistas que trabajaron colectivamente en este nuevo proyecto: Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) Antonio Berni (1905-1981), Juan Carlos Castagnino² y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro, utilizando aerógrafo, cemento y la proyección de imágenes, de tal manera que la impresión



que quisieron dejar fue la de que los personajes del mural vivían en una inmensa caja transparente que estaba sumergida en aguas imaginarias. El público, al entrar en aquel edificio lleno de angostos pasillos, techos rebajados, rincones sinuosos y bóvedas, se sentía observado por los seres sumergidos. Seres proyectados sobre paredes irregulares a distancia o no, presentaban diversas deformidades. La modelo fotográfica utilizada para las proyecciones fue la esposa de Siqueiros, María Brum. Todo se hizo para que el espectador partiera de múltiples puntos de fuga y siguiera un desorden narrativo, fruto de un movimiento distorsionado e irregular de los personajes en los murales sumergidos. La plasticidad de *Ejercicio Plástico* se encuentra entre lo real y lo imaginario.

¿Qué aportó Siqueiros en esta producción? El paso de los modelos pre dibujados en bocetos en mortero, y los pigmentos combinados con diversos elementos (óleo, agua e incluso huevos, a la antigua usanza de los frescos) -comunes en el mura-

lismo clásico- para las proyecciones irregulares de fotografías en las llamadas transparencias, y el aerógrafo que sustituyó los pinceles, cambió radicalmente el sistema utilizado hasta entonces por los muralistas, y llevó a Siqueiros a realizar declaraciones como las presentadas por Néstor Barrio y Diana Wechsler, en una publicación que analiza la recuperación de este mural, a partir del año 2003, 70 años después de su producción. Así se expresó Siqueiros:

Los artistas de hoy deben adaptar sus recursos a la dinámica contemporánea, así como a las tradiciones de la arquitectura destinada al mural.

«[...] si se trata de una Factura Colonial, podrán utilizarse materiales que funcionen adecuadamente con ella, pero si es moderna, el artista tendrá que evaluar la necesidad de trabajar con nuevos materiales, [...] para garantizar los mejores resultados» (Barrio y Wechsler, 2014, pg. 14).

Otro cambio en la producción del mural corresponde a la participación colectiva de otros artistas, ahora ya no como meros asistentes, sino como copartícipes de este experimento en todas las etapas del proceso. El mural como acción colectiva y ya no como acción individual. En 1944, Antonio Berni creó el Taller de arte mural en Buenos Aires, junto con Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo y Demetrio Urruchúa, cuyo trabajo resultó después de 2 años en los murales de la Galería Pacífico.

No sabemos si Siqueiros adoptó este método colectivo basado en la experiencia de Buenos Aires. En Chile, en donde pasó la década de 1940 prácticamente exiliado de México siendo acusado de participar en la articulación que condujo al asesinato de Trotsky, su trabajo sobre los edificios de Chillán, ciudad destruida por un terremoto, lo realizó de manera individual.

Figura 3.c.06: Cícero Dias (1907-2003) Eu Vi o Mundo. Ele começava em Recife, 1926-1929. Mural en acuarela s/ papel de 15 m. D.P

En Brasil, si bien la pintura mural no ha constituido un movimiento de grandes proporciones y desarrollos en los círculos artísticos, como en Chile, por ejemplo, y de manera hegemónica en México, podemos reunir producciones de pintura de artistas brasileños en murales, o en grandes paneles, que muestran su relevancia en la historia del arte brasileño.

Podemos mencionar al pernambucano Cícero Dias (1907-2003) con su mural y paneles sobre el universo imaginario del ingenio azucarero en los años 50 y 60, como el mural: «Yo vi el mundo, él empezó en Recife»; Potty Lazzarotto de Paraná y su vasta producción en madera, cerámica y hormigón en los principales edificios de la ciudad de Curitiba, o Athos Bulcão (RJ, 1918-Brasília, 2008) y su moderna gráfica en vitrales y paneles monumentales en colaboración con arquitectos, en la construcción de Brasilia. También podríamos mencionar trabajos en cerámica de Paulo Rossi-Oziz y frescos/témpera de Francisco Rebollo, Volpi y Clovis Graciano quienes también realizaron murales/paneles en casas, iglesias y espacios públicos.



Y en la década de 1980, figuraron los movimientos creados por artistas de Fortaleza, Ceará, en torno al Grupo Aranha, un colectivo que contrapuso con los murales una comunicación hegemónica, y el grupo Brigadas Portinari, en Pernambuco, creado a los moldes de las Brigadas chilenas, para apoyar las candidaturas de izquierda en torno a Miguel Arraes y otros políticos progresistas. Son colectivos que actuaron en el período de transición de la dictadura cívico-militar iniciada tras el golpe de 1964 y que buscaron, cada uno a su manera, ajustar sus expresiones artísticas a un tiempo político aún indefinido. El primer grupo, el Grupo Aranha, tiene una formación centrada en el arte conceptual, liderado por la generación de artistas brasileños de la década de 1980, pero se hizo famoso por la producción de murales en Praia Iracema, en Fortaleza, uno de los bastiones culturales del Estado. Los nombres destacados son Eduardo Eloy y Hélio Rôla.

Figura 3.c.07: Brigadas Portinari. 1980. Recife. Biblioteca Central da UFRPE. Mural de 1,90X3,94. Disponible en <http://ww5.ead.ufrpe.br/artesufrpe/obra5.php>

El segundo grupo, Brigadas Portinari, actuó en Recife, PE, y mantuvo el activismo de las brigadas chilenas, actuando políticamente en el Estado, contribuyendo a las campañas de redemocratización del país, ayudando a elegir, en 1986, al gobernador socialista de Pernambuco, ex destituido político, Miguel Arraes. Pintaron murales por toda la ciudad de Recife, Olinda y el interior del Estado. Fue un movimiento de larga duración y en sus diversas fases se destacaron Luciano Pinheiro,

el arquitecto Ivaldevan Calheiros y artistas como George Barbosa, Clériston Andrade, Alves Dias, José Carlos Viana, Delano, Bárbara Kreuzig, Cavani Rosas, Maria Betânia, Lourenço Ipiranga, João Câmara, Ypiranga Filho, José Cláudio y Tereza Costa Rêgo, entre otros.

Pero es con João Cândido Portinari y Di Cavalcanti que la pintura mural adquiere una dimensión importante dentro del Modernismo Brasileño, constituyendo una parte importante de la trayectoria de estos dos artistas.

Figura 3.c.08: Di Cavalcanti. Muestra «Brasil en quatro fases». Instituto Tomie Ohtake. 2021. Óleos/lienzo. Disponible Di Cavalcanti. Muralista. Rui Mesquita (org.).

La muestra Di Cavalcanti Muralista, de 2021, organizada por Rui Mesquita, en el Instituto Tomie Ohtake, en São Paulo, revela que, a partir de 1925, cuando el artista produce pinturas de gran formato, más en concreto, en Samba y Serenata (1925), y Devaneio y Samba, ambas de 1927, comienza a asomar la estética de los muralistas mexicanos,



con la ocupación de todo el espacio de la tela por cuerpos volumétricos, modelados y coloridos que componen una escena de fiestas brasileñas. A continuación, sus primeros murales, en el Teatro João Caetano, en Río de Janeiro: Samba y Carnaval, de 1929 a 1930, las referencias de los muralistas mexicanos son claras, así como la definición de su proyecto pictórico (Mesquita, 23). Para Mesquita, los murales del Teatro João Caetano constituyen la primera obra monumental del artista y la «primera del grupo de modernistas a mostrar de manera plena y elocuente, el pueblo brasileño, mestizo y suburbano». Para Rafael Cardoso, esta obra antecede por muchos años a los frescos realizados por Portinari para el Ministerio de Educación. Yo afirmaré que los dos artistas comienzan a trabajar juntos en los murales. En 1928, el gobierno de Washington le encomienda a Portinari la tarea de realizar murales en el Monumento recién construido en la Carretera Presidente Dutra, en la frontera entre Río y São Paulo, en la Serra das Araras, en Pirai³.

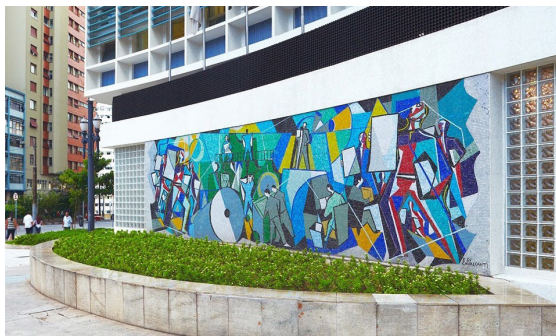


Figura 3.c.09: Di Cavalcanti. Imprenta, 1952. Antigua sede del periódico O Estado de São Paulo, OESP, en la Rua Major Quedinho, São Paulo. Mosaico en cerámica. D.P.

Si recordamos la importancia que le dio Siqueiros a la construcción plástica de sus pinturas murales, la apreciación de la estructura geométrica, con conos, cubos y cilindros, combinada con la concepción de la obra y la volumetría, concluiremos que hay en estos primeros murales de Di Cavalcanti y en los demás que se siguieron estas referencias definidas en el manifiesto «Tres llamados de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana» de 1921.

En «Reminiscencias líricas de un perfecto carioca», escrito en 1964, Di Cavalcanti declara su amor por el muralismo mexicano y la importancia de esos referentes para su propia estética:

«Cuando regresé de mi viaje a Europa (1923-1925), sentí plenamente el poder lírico de Río de Janeiro y me di cuenta de que viviría de esa magia por el resto de mi vida. Los mexicanos Diego Rivera, Orozco y Siqueiros empezaron a influir en mi pintura, no precisamente en el aspecto técnico, sino en el fondo social. México creó con sus nuevos maestros una teoría de participación en la vida política del pueblo. Las conquistas revolucionarias a través de luchas sangrientas hicieron de la nación de Juárez un símbolo de América Latina.»

Y continuó:

«Pertenece a un grupo de intelectuales aquí en Río que buscaban apresuradamente enseñanzas en la Embajada de México. Allí encontramos al distinguido y ardiente Luis Quintanilla y a la extraordinaria figura humanista de Don Alfonso Reyes. Esta

influencia de la pintura mexicana llegó en el momento oportuno, sacándome definitivamente de un esteticismo inocuo que aún pesaba sobre mi personalidad como artista» (Emiliano Di Cavalcanti, 1964, p23).



Figura 3.c.10: Portinari. Café, 1938 Palacio Ministério Educação e Saúde. Disponible en el sitio Projeto Portinari.

Candido Portinari (1903-1962), paulista de Brodowski, inició sus actividades artísticas siendo adolescente. Vivió en París a la edad de 25 años, como premio de la Exposición de Bellas Artes de Río de Janeiro, regresando en 1931. Los paneles del Monumento Rodoviário, en Pirai, que ya mencionamos anteriormente, demuestran la preocupación social del artista al representar a los trabajadores que construyeron la carretera Presidente Dutra. En la década de 1930, Portinari produjo grandes lienzos para las oficinas del Palacio Gustavo Capanema durante el gobierno de Getúlio Vargas y murales en el interior y exterior del edificio (con cerámica), ubicado en el centro de Río. Los siguientes paneles son

de ese momento (1936-1944): Café, Caucho, Hierro, Tabaco, Minería, Algodón, [árbol] Pau-Brasil, Cacao, Ganado y Caña de Azúcar.



Figura 3.c.11: Portinari. Igreja de São Francisco de Assis. Complexo da Pampulha, BH-Minas Gerais.1948. Disponible sitio Projeto Portinari. Uso de la cerámica.

En 1939, realizó sus primeros murales para el público exterior, que serían exhibidos en el pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Nueva York. Pero fue solo en 1941, que los murales, compuestos sobre grandes paneles de madera llegarían a ser vistos como el centro de atención del artista y parte importante de su estética social. En 1941 realizó murales en la Fundación Hispana de la Biblioteca del Congreso en Washington, Descubrimiento de la Tierra. Los temas desarrollados en paneles siguen una cierta dirección de la conquista de América por los portugueses y españoles: El Descubrimiento, La Catequesis de los Indios, La Entrada o Avance de la Selva y La

Mina de Oro, este último terminado en 1941.



Figura 3.c.12: Portinari. Tiradentes. Témpera / madera. 3,5m x18 m. Memorial da América Latina. 1948. Expuesto en Memorial de América Latina, São Paulo.

En 1945, con el arquitecto Oscar Niemeyer, contribuyó con sus murales a las obras del conjunto arquitectónico de Pampulha, en Belo Horizonte, Minas Gerais. Pintó, al templo, el mural São Francisco de Assis despojándose de sus Vestes (7,50m X 10,60m), en la Iglesia de São Francisco de Assis. Finalmente, desarrolló conjuntos temáticos con grandes lienzos o paneles, como los de la colección del Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o MASP.

Por motivos políticos, en 1948 Portinari se exilió en Montevideo con su esposa María, que era uruguaya y allí pintó la famosa Primera Misa en Brasil, abarcando los temas históricos que siguieron a lo largo de su vida (témpera sobre lienzo)- 2, 66m x 5,98m. De 1948 a 1949, también al templo sobre lienzo, pinta Tiradentes (3,09 m X 17,67 m) obra que se encuentra en el Memorial da América Latina. Pero fue con los murales Guerra y Paz, ambos pintados al óleo sobre madera, de 1952 a 1956, que Portinari consolidó su notoriedad internacional como muralista.

Figura 3.c.13: Portinari. Mural Guerra Y Paz. Expuesto en la sede de la Organización de las Naciones Unidas. (1952-1954). óleo s/madera naval. 14m X 10 m cada uno de los murales.



Los temas sociales siempre acompañaron a Portinari, desde Brodowski, pero su práctica y militancia política, no solo en el Partido Comunista Brasileño, sino en torno a centros educativos que pensaron en el arte, en su enseñanza y su función, fue lo que definió su estética y compromisos políticos con el arte.

Vivió muy de cerca con José Oiticica, Villa Lobos, Andrade Muricy, Mario de Andrade y Lucio Costa, en Río de Janeiro, alrededor de algunos centros de enseñanza, como la Universidad del Distrito Federal y la Universidad del Pueblo, creadas en los años 35 y 46. Fue un momento importante en Río de Janeiro, según el crítico de arte Frederico Morais, ya que reunió a dos intelectuales como Anísio Teixeira y Pedro Ernesto, entonces alcalde «que vio el arte moderno y la

democratización de la educación como dos conceptos complementarios».

La Universidad del Pueblo, según Miriam Finnberg, una de las fundadoras, «fue una creación de los movimientos de izquierda, con el objetivo de ampliar la relación entre artistas, intelectuales y el pueblo, aumentando su conciencia» (Morais, 1995, p27-28).



Figura 3.c.14: Portinari. A Primeira Missa, 1948. Montevideú 2,66 m X 5,98 m (témpera s/tela). Disponible en el sitio del Projeto Portinari.

A partir de 1945, con la deposición de Getulio y un período de relativa redemocratización, (fruto de los resultados de la victoria de los países aliados contra el nazi fascismo), continuaron los exilios de los políticos comunistas en América Latina. Las elecciones de 1945 eligieron un grupo robusto de miembros del PC, con Prestes elegido senador. Ya en esta elección, Portinari se postuló y

no resultó electo. En 1947 participó nuevamente en las elecciones, disputando un puesto de diputado. No es elegido por un mínimo de votos, configurando una maniobra electoral que termina haciendo ilegal nuevamente al PC. Portinari se exilió en Uruguay donde pinta uno de sus principales lienzos, Primeira Missa no Brasil. Realizó una exposición en el Teatro Solís, promovida por la Asociación de Artistas del Uruguay y el ICUB- Instituto Cultural Brasileiro-Uruguayo. También expone en Argentina en la Galería Peuser, donde presenta 90 obras de su autoría. En este momento de exilio, Portinari toma una de sus principales actitudes como político y artista plástico, que fue lanzar su manifiesto por el Arte Social. Es recibido en momentos especiales tanto en Argentina, con el ascenso de Perón, cuando inicia su primer mandato presidencial (1946-1955) como en Uruguay por el presidente Luis Batlle Berres Luis Batlle Berres Luis Batlle Berres Luis Batlle Berres, sobrino de Batlle y Ordóñez quien estuvo incluso en la inauguración de sus exhibiciones. Críticos de arte de ambos países estudiaron la obra de Portinari y constataron la similitud y coherencia entre discurso y obra, entre proyecciones de un activista político que defendía la igualdad y la solidaridad entre los pueblos y el proyecto estético de valorización del ciudadano brasileño en el ámbito de su producción. (Nepomuceno, 2016, 169-185).

Figura 3.c.16: Portinari. Murales, Guerra Y Paz (2). Expuestos en la ONU desde 1952. Óleo s/Madera. Disponible en el sitio oficial de la ONU



Figura 3.c.15: Portinari. Mural Paz. Expuesto en la ONU desde 1952. Óleo s/Madera. Disponible en el sitio oficial de la ONU.

Portinari es el ejemplo del artista moderno del que habla Ana Maria Beluzzo, es decir, aquel que utiliza la pintura histórica, símbolo de la tradición académica occidental, revelando una pintura



noble, y la transforma en una narrativa moderna, cuyos rasgos se reconocen en su contemporaneidad, a veces más compleja, a veces simple, pero siempre popular.

El 26 de julio de 1947, Portinari dictó una conferencia en el Salón del Instituto Francés de Altos Estudios, en Buenos Aires, invitado por la Academia de Bellas Artes que denominó de Sentido Social del Arte. Tanto en Argentina como en Uruguay, donde brindó la misma conferencia, sus palabras marcaron una posición en defensa del compromiso de los artistas con los temas sociales. Sentido Social del Arte no es un manifiesto, en su formato tradicional, ya que no expresa una voluntad colectiva, programada para marcar la posición de un pensamiento específico sobre el Arte, no se refería a algo inédito – ya que la relación entre el arte y la sociedad era un tema ya bien debatido en los círculos artísticos-, pero funcionó como tal, en la repercusión de los círculos culturales ⁴. Portinari habló de la importancia de la técnica para expresar la sensibilidad en la obra de arte y la sensibilidad de su autor. Sin estas dos cualidades-técnica y sensibilidad- no hay obra de valor artístico. Pero eso solo no es suficiente, dice Portinari ⁵ «(...) *la pintura social es lo que pretende dirigirse a las masas y los pintores de esta categoría deben tener sensibilidad artística y colectiva. Ambos deben ser educados. (...)*» (PORTINARI, 1947, pág.20). Para el artista brasileño, el pintor desarrolla la sensibilidad colectiva poniéndose en contacto con las masas, escuchando sus expectativas. Afirma que un pintor no es un pintor social sólo porque quiera serlo, sino porque tiene un carácter sensible, educado para observar, vivir y sufrir

las expectativas de la gente ⁶. Más adelante, reafirma su compromiso como artista comprometido con las causas sociales:

«El desarrollo y la orientación de cualquier actividad humana están relacionados con los acontecimientos históricos, políticos y económicos. Una consideración justa hoy puede no ser justa mañana. Vivimos en un mundo contradictorio en el que el artista, teniendo una sensibilidad a flor de piel y en mayor grado, sufre intensamente. (El artista) va en varias direcciones y cada una sufre y defiende su mundo usando mucho más el sentimiento que el razonamiento». (Id. p. 312).

Para Portinari, la pintura mural es la más adecuada para la realización del arte social, ya que «un muro generalmente pertenece a una comunidad y al mismo tiempo cuenta una historia, interesando a un mayor número de personas. (...) A través de este medio se pueden obtener dos resultados: la educación plástica y la educación colectiva» (p 313).

Para la generación de modernistas brasileños que había estado con el mexicano David Alfaro Siqueiros, en 1934, cuando habría pasado por Brasil a su regreso de Argentina, la forma de pintura mural tenía el significado de arte revolucionario. Igualmente, para artistas de América Latina.

Traducción: Nayive Castellanos Villamil

Referencias de la exposición:

7 8 9 10 11 12 13 14 15
16 17 18 19 20 21 22 23

Margarida Nepomuceno

Periodista, profesora e Historiadora de Arte, magister y doctora en Ciencias de Integración de América Latina en PROLAM-USP, con especialización en Estudios de Museos de Arte en el MAC/ USP. Investigadora de la Facultad de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo y del Programa de Posgrado en Integración de América Latina. Editora y coautora de libros que incluyen: *La Guerra Civil Española y América Latina* (2019); *Revista Arte y Cultura en América Latina* de la Sociedad Científica de Estudios de Arte (2010, 2011, 2013, 2014, 2016); *Cuadernos Pensar y Repensar América Latina*, de PROLAM (2014, 2016, 2019); *Libros de Resúmenes de EPAL- Encuentro de Investigadores de América Latina* (2013-2014, 2015, 2016, 2017, 2019); autora del libro *Livio Abramo en Paraguay. Entretejiendo Culturas y La Misión Cultural Brasileña en Uruguay* (en prensa). Coeditora de las

colecciones: La Dimensión en los procesos de Integración entre países de América Latina; Diálogos Intelectuales, Intercambios, Redes de Sociabilidad y Organismos Internacionales en Políticas Culturales para América Latina (FFLCH/PROLAM), en 2021. Coordinadora de Ñanduti- Centro de Educación y Cultura (2021-).

Email: margaridacn@gmail.com/ www.nanduti.com.br



Los Muralismos en Venezuela (ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo Mexicano).

Por María Luz Cárdenas (Venezuela).

I. Introducción

El movimiento del Muralismo en México constituye una de las fuentes de mayor repercusión a la hora de trazar los orígenes de la modernidad en América Latina. Sus ecos y repercusiones lo ubican entre las vanguardias de comienzos del siglo XX, atendiendo a sus innovaciones y formulaciones de un nuevo lenguaje capaz de sintetizar el alcance social del arte y las rupturas estilísticas de la época. Su nacimiento en un contexto post revolucionario con claras conexiones a un gobierno orientado a la justicia social, anclaron sus contenidos en un imaginario histórico nacional con profundos vínculos con el propósito de iniciar la educación del pueblo para la participación pública y su reconocimiento en el imaginario colectivo, en grandes formatos, de talante monumental integrado a la arquitectura,

con experimentación con diferentes técnicas y una considerable investigación que reunía el interés en la política, la identidad y la historia. Los efectos del Muralismo resonaron en todo el continente y, aun cuando en Venezuela no podemos decir que se haya instaurado una Escuela Muralista como en otros países, sí es posible mencionar diferentes modos de abordar el tema en el desarrollo de la creación venezolana. De ahí la mención a «*Los Muralismos en Venezuela*», que cubre las diferentes modalidades en lenguajes y expresiones plásticas.

II. Antecedentes

Erigido sobre antecedentes significativos importantes, los antecedentes del Muralismo Mexicano se remontan a la civilización Olmeca en el período prehispánico y, posteriormente, en el período colonial, con murales orientados a reforzar la evangelización y la doctrina cristiana, de manera que no les fue difícil continuar la tradición moderna en el siglo XIX, que incluía una temática política y social. No fue este el caso en Venezuela, donde solo es posible apreciar una incipiente modalidad que no alcanza a la denominación de pintura parietal: esquemáticos petroglifos vinculados al pensamiento mítico bastante alejado de la representación del mundo natural o de la historia. De ahí que el investigador y crítico de arte Roldán Esteva-Grillet¹ se decida por el término *Decoración Mural* al referirse a la pintura practicada en Venezuela, en los muros, techos y bóvedas, ya sea al temple sobre superficies encaladas, en revestimientos hechos con mosaicos, en relieves o en vitrales que sustituyen a los muros -incluso en las

prácticas de cubrir las paredes con tapices, mantas, cuadros o papeles, aunque sólo contengan motivos geométricos o florales.

En Venezuela, señala Esteva-Grillet, «*el fenómeno de la pintura de gran formato destinada a cubrir las superficies arquitectónicas -la pintura mural-, tiene una naturaleza social y una carga histórica muy diferentes de las que surgieron en México desde la época prehispánica*»². El autor advierte una práctica decorativa mural en conventos y casas particulares desde los tiempos de la Colonia, continuando en el período republicano, el guzmancista o el gomecista, de una representación temática con técnicas y motivos europeos. La mayor cercanía con algún motivo cercano a patrones identitarios propios del entorno natural indígena o a la riqueza del entorno, se aprecia en la incorporación de la fauna y flora tropical. En este ensayo proponemos el término de estaciones de arribo de la pintura mural en Venezuela, centrada en el desarrollo de patrones alejados de decorativismo realizados por artistas durante el siglo XX -una práctica bifurcada entre la práctica oficialista y una propuesta americanista de influencia mexicana y contenido sociopolítico.

III. Estaciones de arribo

1. Primera estación: Influencias directas del Muralismo. Artistas Venezolanos en México.

El primer acercamiento entre el Muralismo Mexicano y las tendencias figurativas venezolanas, se dio por la vía del contacto directo entre los jóvenes venezolanos en formación y la meca mexicana

que ya extendía el radio de sus influencias. A raíz de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1935, corrió un impulso de apertura y transformación en la educación, la cultura y la vida política, dando paso al ejercicio de la democracia y a la formación de los modernos partidos políticos. El novelista Rómulo Gallegos, Ministro de Educación dio un paso importante a la reforma de la Academia de Bellas Artes. Con la aplicación de nuevos planes docentes que entraron en escena, como fruto de los anhelos libertarios, nuevas tendencias artísticas que tendían de suyo a romper la hegemonía hasta ahora incuestionablemente ejercida por los maestros del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Caracas. Más que una tendencia emergente, las nuevas expresiones artísticas se caracterizaron por el llamado a asignar al arte un papel social más comprometido con la vida nacional y la transformación de la sociedad. Los jóvenes pintores salieron a estudiar a México como Héctor Poleo (1910-1989), o a Chile como Gabriel Bracho (1915-1995), César Rengifo (1915-1980) y Elbano Méndez Osuna (1918-1973). A ellos se unieron otros como Pedro León Castro (1913-2003). Ellos conforman el núcleo originario del Realismo Social en Venezuela, con clara influencia temática proveniente del muralismo. Más que en un estilo pictórico, el realismo social se instauró como un proceso histórico cultural cuyos orígenes se vinculan con la dramática situación que sacudía al mundo entero desde mediados de los años treinta y comienzos de los cuarenta, como la guerra civil española, el fascismo en Italia y la resistencia francesa. Artistas como Gabriel Bracho, César Rengifo, Héctor Poleo, Braulio Salazar, Eulalio Toledo Tovar y Pedro León Castro, vieron el muralismo mexicano

como un modelo ideal. La escuela mexicana concebía la pintura como un instrumento de redención social. He ahí la razón por la que despreciaron los apamates, floreros, naturalezas muertas y, en general, los temas que había impuesto en el gusto venezolano la generación de la Escuela de Caracas. La salida natural a sus inquietudes artísticas pareció ser el Realismo Social, orientado a dar a la figura humana papel protagónico de su drama social. Surge así el mensaje del pintor revolucionario, oponiéndose a una estética que, como la del Círculo, se juzgaba formalista. La influencia más importante que actuó por entonces sobre la pintura venezolana fue la del muralismo mexicano, con su exaltación nacionalista y su mensaje revolucionario.

En general, los postulados del realismo social en Venezuela se resumieron en algunos aspectos como el retorno a la figura humana en el eje principal de la composición; disminución del papel protagónico del paisaje en beneficio de la anécdota o del tema de contenido social o político; simbolismo de la representación; empleo de técnicas pictóricas derivadas del realismo mexicano, con predominio de la composición estática; carácter escénico del motivo empleando una o varias figuras, generalmente en primer término; recurrencia a temas históricos o políticos y escaso interés en el tratamiento de la luz o en el uso de una gama de colores claros en función de la observación del natural; temas literarios o imaginativos; énfasis en lo gestual y en el dinamismo de las masas, como en el caso de Gabriel Bracho. Héctor Poleo, fue el de mayor relieve, reconocimiento internacional y quien mayores nexos mostró con la escuela mexicana, especialmente con

Diego Rivera, aunque Poleo no desarrolló la escala mural. César Rengifo realizó un mural emblemático que recoge el legado muralista y las pautas ideológicas del Realismo Social. Rengifo se había centrado en los temas agrarios, el éxodo campesino y la marginalidad suburbana. En él puede apreciarse, aún más que en cualquier otro representante del realismo, la preeminencia del mensaje social, al punto de que en muchos casos su obra –de una factura lisa resuelta con tonos sombríos y trazado académico–, sirve eficazmente a una intención patética y a veces ingenuamente propagandística. *El Mito de Amalivaca*, 1954, es un mural de 2.80 metros de alto por 28 metros de ancho, donde el artista reúne la historia de dos hermanos (Amalivaca y Vochi) que encauzaron a su pueblo a través del caos de las aguas desbordadas, hacia el río Orinoco al sur de Venezuela. Después, en esa zona, la tribu Tamanaco, nacida del brote de semillas de palma de moriche, refunda el territorio, luego de las enseñanzas de sus hermanos en las artes de la caza, la pesca, recolección de frutos, siembra o alfarería. Como vemos, se trata de una vuelta a las raíces indígenas y a los mitos de creación, como una manera de rescatar las fuentes de la nacionalidad. Describe la creación de la raza autóctona, a la vez que se hace parte de los mitos de creación de la humanidad. Esta es una de las resonancias más fuertes del muralismo mexicano en Venezuela, que sigue las pautas idiomáticas y el sentido narrativo de Diego Rivera. El otro modelo mexicano fue David Alfaro Siqueiros (1896-1974), el cual, por su expresionismo y politicismo, contó con un seguidor: Gabriel Bracho. En Bracho encontramos el sentido militante y políticamente activo solicitado al realismo social por sus integrantes;

su obra es deliberadamente panfletaria, aunque ofrezca cierta diversidad temática que tan pronto le hace desembocar en el paisaje o la figura como en el tema patriótico, en formatos a menudo inusuales. Su técnica es más suelta y vigorosamente gestual que la de sus compañeros de estilo, y su composición implica por lo general, debido a su concepción narrativa, una factura expansiva y una superficie mural para desenvolverse.

En esta primera estación es posible incluir una correspondencia más avanzada temporalmente en el siglo XX, pero que mantiene relaciones con los propósitos del muralismo mexicano. Se trata del mural *Los constructores de Venezuela*, 1999, de Pedro León Zapata, alumno de Diego Rivera, cuyo trabajo manifestaba cercanías con los realismos. Se trata de una inmensa galería de personalidades del mundo cultural, social y político, que inevitablemente adquiere resonancias con el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Rivera, como una especie de tributo a protagonistas de la historia.

Sin embargo, es importante el señalamiento del crítico de arte Juan Calzadilla, cuando advierte que «*el muralismo no representó una opción de tanta importancia como el paisajismo y la figuración que se encuentran en el radio de acción del Círculo de Bellas Artes, y su desarrollo estuvo limitado en Venezuela por diversos factores como el carácter formalista de nuestra moderna tradición pictórica, tradición que procede del paisajismo y proyecta su influencia hasta los movimientos de vanguardia que surgen a partir de 1945. Y, por otra parte, se aprecia que el éxito del realismo fue*

*reducido a causa de la falta de una política de signo populista o de carácter revolucionario que hubiera posibilitado su expansión a un programa muralístico ambicioso como el que, en condiciones más favorables, prohió el Estado mexicano»*³

2. Segunda estación: el muralismo fuera del compromiso político.

Un artista muy particular se estableció como bastión de los elementos simbólicos del nacionalismo, aunque desencaja en el patrón de índole socialista con compromiso político. Pedro Centeno Vallenilla (1904–1988) constituye una definición abierta y compleja de la representación y reinterpretación de las figuras de la nacionalidad. Propuso una narrativa de los acontecimientos históricos y de la imaginaria popular: historia, mitología, leyendas, indigenismos, religión, héroes, santos... todos ellos conformaron una formulación de identidad para Centeno Vallenilla. En Centeno, el formato mural adoptó maneras muy especiales. Si medimos la significación contemporánea de este artista, interesa la forma como desquicia el realismo y desobedece radicalmente los preceptos canónicos, creando una referencia esencial en la estructuración del imaginario colectivo venezolano.

3. Tercera estación: el mural en la modernidad venezolana. La Ciudad Universitaria de Caracas.

A partir de 1952 se inició en Venezuela uno de los más completos y ambiciosos proyectos de integración de las artes donde la escala mural tuvo un enorme protagonismo. Se trata de la Ciu-

dad Universitaria de Caracas del arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Bajo el precepto de la arquitectura funcionalista —contraria en principio a toda decoración— Villanueva incluyó la obra de artistas nacionales y extranjeros según los ideales de la integración artística. Como un eco de los principios revolucionarios mexicanos y de las vanguardias productivistas rusas, el pintor francés Fernand Léger sostenía en 1952 lo siguiente: «*La pintura de caballete... es un hecho creativo estrictamente individual, no tiene valor público, se agota en un apartamento privado ... Pero existe un acontecimiento que día a día va tomando mayor importancia y es la demanda de "pintura mural" ... Las masas modernas son sensibles a ella, una vez preparadas por los cartelones, las vitrinas, por los objetos presentados aisladamente en el espacio. Pienso que sea posible, rápidamente, una recepción favorable de estos grandes murales pintados con colores libres, capaces de destruir el escuálido esquematismo de cierta arquitectura, estaciones, vastos espacios públicos, oficinas. ¿Por qué no?... Ante el reclamo de la prensa por su condición de comunista que "colabora" con el gobierno de un dictador, el pintor supo defender su libertad con estas palabras: "la dictadura pasará y mi obra quedará"»*⁴. Víctor Vasarely (1908), Fernand Léger (1881-1955), Alexander Calder (1898-1976), Baltasar Lobo (1911), Wifredo Lam (1902-1982), Jean Arp (1886-1966), Antoine Pevsner (1880-1962), André Bloc (1896-1966), Sophie Taeuber Arp (1889-1943) y Henri Laurens (1885-1954) se unieron a los venezolanos Mateo Manaure (1926), Carlos González Bogen (1920-1988), Oswaldo Vigas (1926-2014), Alirio Oramas (1924-2016), Omar Carreño (1927-2013), Pascual Navarro (1923-1985), Miguel Arroyo (1920-

2004), Víctor Valera (1927-2013), Braulio Salazar (1917-2008) y Alejandro Otero (1921-1990). Otros artistas que se mantenían alineados con la figura humana y los relatos del simbolismo, se sumaron a la selección de Villanueva: Francisco Narváez, Héctor Poleo y Pedro León Castro, que incorporaron representaciones de los realismos en ese espacio fundamental de acogida de las artes, que permaneció en la historia como Patrimonio Universal de la Humanidad.

4. Cuarta estación: Muralismo y Cinetismo. Las polémicas del arte abstracto.

El ingreso de la modernidad en Venezuela privilegió a la abstracción como lenguaje dominante que ha mantenido hegemonía en las artes, aunque siempre acompañado por polémicas y ataques a matar entre la figuración y el arte abstracto. Desde los años cincuenta, el enfrentamiento entre el escritor Miguel Otero Silva y el pintor Alejandro Otero –cada uno defendiendo a un lenguaje diferente– abrió un capítulo en la historia de la crítica de arte en Venezuela. Pero en los años setenta la situación se radicalizó por la imponente presencia del arte cinético en el espacio urbano. La escritora y crítico de arte Marta Traba señaló al cinetismo como una consecuencia de penetraciones imperialistas que pretendían lavar la cultura de la resistencia. El debate entre el realismo y la abstracción se llevó al terreno de la ética. Los detractores de la abstracción preguntaban: ¿Es posible un arte sin ética?, a lo cual respondían: ¡Por supuesto, el arte cinético! Quedaba entendido que el cinetismo no tenía otro propósito que el de instaurar una especie de esté-

tica del mareo donde se anulaba la posible misión de representar y transformar la realidad –como si el hecho de pintar la explotación de clases sociales o el racismo le otorgase, per se, méritos a una obra por sobre otra que tratase problemas tan significativos para el enriquecimiento de la percepción, la participación del espectador en la propuesta artística, la des/materialización del objeto y su transformación en energía. El paso del tiempo ha colocado los temas en su lugar, y hoy es posible apreciar la grandiosidad de la estética de lo inmaterial en Soto, a través de murales que extienden sus efectos a la sensibilidad del espectador. O también se observa el caso del mural de Carlos Cruz Diez en el Aeropuerto de Maiquetía que, siendo una obra cinética y aparentemente sin contenido, se convirtió en el emblema simbólico de la partida de los venezolanos al exilio en los tiempos actuales de la dictadura. El cinetismo terminó imponiendo una posición ética en su compromiso con el conocimiento, la ciencia, la participación del espectador y la transformación de la percepción ⁵.

5. Quinta estación: Los Muralismos y las nuevas tecnologías-1: Imagen de Caracas de Jacobo Borges.

Ahora bien, con el desarrollo de nuevas tecnologías de la imagen, podríamos preguntarnos acerca de los nuevos caminos que toma la figuración y su escala mural: ¿cómo abordar el tema en el arte contemporáneo, después de las libertades y licencias postconceptualistas? ¿Cómo acercarnos a estos problemas desde una perspectiva libre, sin el encarcelamiento de los prejuicios? Quizás bajo una mirada menos acuartelada y limitada a la repre-

sentación emotiva y apasionada de los problemas sociales, limitada a la pintura y a la elaboración de imágenes rígidas. Estamos ante artistas que no eluden sus propias respuestas a la realidad social, pero utilizan para ello nuevos recursos, nuevas disciplinas, nuevos soportes, nuevas tecnologías. Se produce una nueva narrativa, una nueva escritura de lo social. El realismo social tradicional –aun cuando sostenga una inmensa fuerza narrativa y expresiva como en el caso de la Nueva Figuración– se mantiene anclado a la imagen, mientras que estas nuevas formas de realismos acuden a nuevos conceptos para transformar la realidad.

Con Jacobo Borges y su instalación *Imagen de Caracas*, 1967, tenemos una primera respuesta a estas interrogantes. Cerca de 1966, Borges –el principal representante de la nueva figuración en Venezuela– comenzó la producción de un grandioso espectáculo que lo alejaría por varios años de la pintura de caballete. En un momento de rebelión y disidencia, sintió que la pintura sola no era un medio adecuado. Comenzó a soñar con un montaje espectacular sobre la historia de Venezuela. Lentamente, le dio forma a su plan patrocinado por el Consejo Municipal, que nombró a Inocente Palacios, director general y éste encargó al artista su ejecución. Este extraordinario proyecto consistía en la realización de un cuadro histórico múltiple y épico de Venezuela. El propósito del equipo era crear un espacio teatral y arquitectónico que permitiera la completa participación del espectador. Incluía la colaboración de artistas jóvenes –pintores, cineastas, músicos, especialistas de sonido, escritores, arquitectos, músicos, actores, fotógrafos–

para la realización de un cuadro histórico múltiple y épico de Venezuela. El propósito del equipo era crear un espacio teatral y arquitectónico que permitiera la completa participación del espectador. Cien kilómetros de escenas filmicas, en blanco y negro y en colores, se proyectarían sobre ocho pantallas enormes en un teatro construido para ese fin. El público estaría rodeado por un espacio octogonal, y un complejo sistema de sonido lo inundaría por todos lados. Para complementar las secuencias más importantes, el equipo añadió otras cuarenta y una pantallas más, que colgaban del techo, a veinte metros de altura, y completaban la saturación total de imágenes y sonido.

Borges buscaba una forma de estimular la respuesta crítica del público: «*Soy un comunicador mucho más que un pintor*», explicaba. «*Un pintor es un médium, un comunicador es un hombre consciente. Un pintor está absorbido por su propio instrumento*». Creó un espacio teatral y arquitectónico que hacía posible la completa participación del espectador y lo envolvía en la misma acción de la obra. Pero lo más importante es que la historia de Venezuela se presentaba bajo un aspecto crítico y novedoso que relacionaba, en imágenes simultáneas, los sucesos más significativos del pasado con el presente. He ahí la conjugación, en una sola obra, de los múltiples sentidos que puede adquirir la representación de los hechos reales. Borges penetró en la historia, desmanteló la figura de los héroes, los relatos canónicos de los golpes de Estado y las revoluciones. Materializó una narración cruzada de la temporalidad y la sucesión de los acontecimientos, buscando vías alternas para estimular respuestas

críticas en el espectador, que formaba parte de la obra. El argumento histórico partía de una interpretación crítica de los procesos de la conquista y la colonización donde los conflictos de clase y las divisiones ideológicas entre los protagonistas eran acentuados. *Imagen de Caracas* abrió el umbral a una interpretación crítica de los procesos históricos y las ideologías, pero también a las mitologías heroicas y los estereotipos con la conjugación de tiempos y espacios simultáneos.

6. Sexta estación: Los Muralismos y las nuevas tecnologías-2: Encuentros contemporáneos con talante muralista.

El ingreso de tecnologías digitales y desarrollo de recursos como el video arte, abren un rumbo a las generaciones recientes que proponen agudas y penetrantes visiones críticas de la realidad. Yucef Merhi (Caracas, 1977) es clave en la construcción nuevos modelos de comprensión de lo real por la calidad discursiva de su obra, que se erige como crítica a los contextos sociales y a los mecanismos establecidos del poder. El fundamento es una sólida articulación filosófica y un impecable dominio de los recursos tecnológicos de última generación, circuitos electrónicos de computadoras, aplicaciones de video-juegos, aplicaciones digitales o hackeo a páginas instituciones gubernamentales, con los cuales logra activar construcciones poéticas en el espectador o experiencias intimidantes y cuestionadoras de los sistemas de poder. Tal es el caso de *Seguridad Máxima* y *Seguridad Mínima*, proyectos iniciados desde finales del siglo pasado y en permanente transformación.

Seguridad Máxima desestabiliza los esquemas de protección de instituciones gubernamentales, corporaciones o figuras políticas. Con ello, apunta a su vulnerabilidad, se las apropia, las reprograma, las subvierte y las utiliza como fuente de una acción profundamente cuestionadora. Yucef hackeó la base de datos de la compañía telefónica del gobierno venezolano y accedió al correo electrónico personal del entonces presidente Hugo Chávez. Con los mensajes recibidos, elaboró una especie de hipertexto-mural entrecruzado por solicitudes anónimas, comunicaciones de otros presidentes, dignatarios y altos cargos entre 1998 y 2003. *Seguridad Mínima* es el resultado del hackeo de la base de datos de la Oficina de Identificación del Ministerio de Relaciones Interiores de Venezuela, de la cual seleccionó los números de cédulas de todos los venezolanos nacidos el 4 de febrero (fecha del primer intento de Golpe de Estado de Chávez) en los últimos cien años. Los números se organizan según el sistema de datagrama, que dispone los datos como un fondo de pantalla en un patrón geométrico-caótico diseñado por el artista. Estos dos trabajos conducen a un cuestionamiento de la supuesta privacidad en el manejo de datos. Nos lleva a un estado de realidad que disloca la confianza en el sistema. Son piezas emblemáticas y definitivas en la estructuración de nuevas lenguas del arte, en escala mural, que sostienen una dimensión cuestionadora de los procesos sociales.

En 2014 Antonio Briceño (Caracas, 1966) realizó *Omertá Petrolera*, mural de retratos en video de algunas víctimas del uso excesivo de la fuerza por los cuerpos de seguridad durante las protestas

venezolanas de 2014. En absoluto silencio, vestidos de negro sobre fondo negro, mirando fijamente a la cámara, iluminados a la cara como en una sala de interrogatorios y con luz frontal, les pidió recordar la experiencia vivida. El resultado es una catedral donde nos estremecemos desde los abismos del silencio. Sin registrar la lucha callejera, sin pose, alejado del humo y las detonaciones, con la sola mirada sostenida y en silencio –pero sin callar–, inquieta al espectador por todo lo que revela en su mutismo y por todo lo que revela del silencio cómplice de las instituciones y naciones que prefieren callar a arriesgar la dádiva petrolera: «*Hay demasiado petróleo acá como para que se oiga; demasiado dinero como para que puedan escuchar. No les asoma el dolor de los abusados. No les sonroja la vejación ni aun cuando se perpetra a la luz pública. Omertá general, mientras les den sus barriles. La petrolera era del silencio. Vergüenza para la historia*», declaró entonces Antonio. Estos rostros podrían pensarse como deidades contemporáneas que denuncian, sin decir palabra, la manera como el dinero y el petróleo compran las conciencias en un mismo pozo donde conviven el miedo, el silencio y la vergüenza.

Desde la perspectiva de estos creadores que reformulan los conflictos en términos experimentales y conceptualmente profundos, el arte se vuelve complejo y nos envuelve en una reflexión muy interesante sobre lo social. En estos casos, el don de clarividencia del artista se despliega en imágenes que crecen dentro del inconsciente colectivo para que, tiempo después, terminemos entendiendo que la realidad se parece siempre al arte y no el arte a la realidad.

7. Séptima estación: Epílogo. Una reflexión acerca de las pinturas murales en la calle, hoy.

Los muralismos en Venezuela se debaten actualmente entre las distorsiones ideológicas y las decoraciones urbanas. Las autoridades nacionales y municipales favorecen el caos visual bajo la pretensión de acomodos urbanos con escasos criterios artísticos. Por una parte, tenemos un muralismo callejero patrocinado por alcaldías que representan flores, guacamayas o paisajes, o también asociado con la decoración de negocios que funcionan como estrategias publicitarias. También ascienden otras modalidades de contenido político y contestatario con figuras o escenas a maneras de iconos. Son acciones anónimas, con precarios sistemas de conservación y orientaciones de índole política, ideológica, ecológica, social, educativa, religiosa, urbana, histórica. En años recientes, el gobierno ha estimulado la propaganda política a través de la ocupación mural en edificios y espacios protagónicos de la ciudad. A través de colectivos en barrios que exaltan a la tiranía con eslóganes ramplones o llaman a la violencia para defender al régimen.

Luego de momentos de esplendor en el desarrollo de un país que llegó a ser punta de lanza de la modernidad, el mejor ejemplo de realismo social hoy en día es la ruina misma de la de la ciudad, los enormes murales reales de colonias que difícilmente sobreviven viven entre las columnas de los puentes del río–albañal que arrastra los desechos urbanos. Atisbamos algunas expresiones recientes de calidad expresiva, en algunos programas en centros culturales donde invitan a artistas a participar

con su obra en las paredes de las edificaciones, con carácter efímero –entre los que podríamos destacar la fuerza expresiva de Jorge Pizzani que relata los conflictos de la condición humana. Mientras tanto, ya solo queda defender de la ruina y la devastación los murales que permanecen como emblemas históricos de la creación artística en Venezuela.

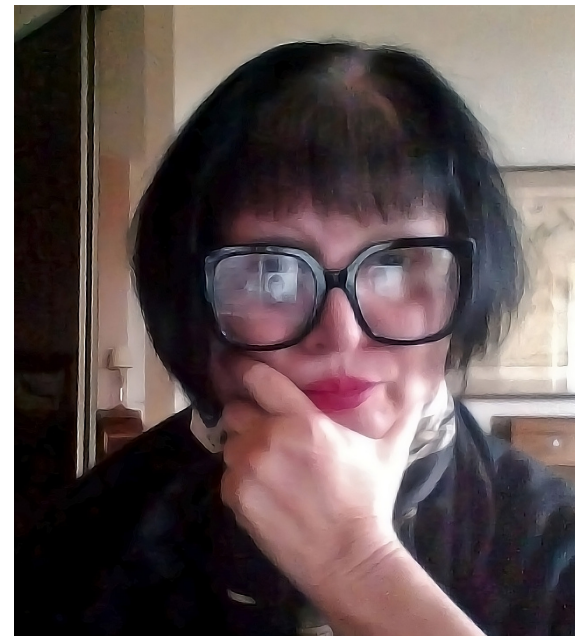
Referencias de la exposición:

[6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#) [14](#)

María Luz Cárdenas

Investigadora, Curadora y Crítico de Arte. Sociólogo con Postgrado en Filosofía. Ha desarrollado una carrera profesional desde 1977 como investigadora, curadora y gerente en los museos venezolanos –Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber (MACSI), Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional– enfocando sus intereses hacia el estudio de los problemas del arte contemporáneo, arte latinoamericano y metodología de la investigación y la crítica de arte. Presidente de la

Asociación Internacional de Críticos de Arte, Capítulo Venezuela (2011–2017 y 2022–2025). Miembro del Consejo de miembros de AICA Internacional (2021–2023) Actualmente asesora proyectos en diferentes instituciones, así como se dedica al ejercicio de la docencia en la Universidad Central de Venezuela y la Universidad Metropolitana. Entre sus más recientes publicaciones se encuentra el libro *El MACSI, un museo diferente*, ediciones de la Universidad Católica Andrés Bello, 2023



**Capítulo 4.
Modernismo en
la Cuenca del Caribe:
salidas y llegadas
en la transformación
de las artes visuales.
(13 de octubre, 2022)**

Cartel: Modernismo en la Cuenca del Caribe: salidas y llegadas en la transformación de las artes visuales.

Figura 4.d.01:

Afiche de promoción del webinario
«Modernismo en la Cuenca del Caribe, salidas
y llegadas en la transformación de las artes visuales»,
celebrado el 13 de octubre, 2022. Nota. Afiche digital usado
en redes sociales y otros medios, por AICA Internacional,
2022.

SEMINARIO EN LÍNEA: Modernismo en la Cuenca del Caribe: SALIDAS Y LLEGADAS EN LA TRANSFORMACIÓN DE LAS ARTES VISUALES



Coordinación: Bélgica Rodríguez, Presidenta honoraria AICA Int.

Registro: Hasta 11 de octubre al mediodía

Fecha: Jueves 13 de octubre, 2022, 19:30 pm

Duración: 1:30 hrs



APOYO:
PROLAM USP, Brasil/ Memorial da América Latina,
Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN:
Federación de las AICAS de América Latina y el Caribe

E-mail: aicainternational.webinar@gmail.com

Política, Artes Visuales y Convulsión Social en el Caribe (1940-1970). Interpretaciones actuales en la República Dominicana.

Por Carlos Acero Ruiz
y Guadalupe Casasnovas
(República Dominicana)

I-Primera parte

I - Siglo XIX: Antecedentes

La influencia española es inevitable dada la historia de la República Dominicana. Aunque se logró la independencia en 1844, siempre se mantuvo

el contacto cultural con España y Europa.

Durante el siglo XIX ocurrieron tres sucesos políticos importantes:

1844: Independencia de Haití

1861: Anexión a España

1963: La Guerra de Restauración.

La ocupación militar haitiana de Santo Domingo en 1822 fue un periodo histórico que duró 22 años, en el cual Haití gobernó la parte oriental de la isla, imponiéndose sobre el nuevo Estado de Haití Español.

La guerra de la independencia dominicana fue el proceso histórico que inició con la proclamación de la República Dominicana y su separación de Haití en febrero de 1844.

La complejidad de todos esos procesos socio-políticos dotó a la cultura dominicana de una especie de sensibilidad ante el hecho patrio que se reveló como una marcada tendencia hacia lo español en la literatura, música y en las artes visuales. Los artistas se volcaron hacia los temas patrióticos, costumbristas, religiosos y locales. En este afán de buscar nuestras raíces, se obvió el pasado africano y se reafirmó un pasado hispano e indígena idealizado y romántico.

Como característica principal de las artes plásticas el siglo XIX e inicios del S. XX se destaca el academismo con o sin la academia. La primera

escuela de dibujo y pintura fue fundada por el español José Fernández Corredor. Más tarde algunos dominicanos formaron escuelas y talleres actuando como los maestros y sus aprendices.

Un espíritu de conservación nacional se verificó en el gusto imperante del sector consumidor de esas expresiones visuales, que se ejecutaban “igual que en Europa”.

Podemos citar como ejemplos de este período a Luis Desangles (Sisito) (1861 – 1940) «Sueño de Juan Pablo Duarte» (1890); «Virgen de la Altagracia» (1895) de Alejandro Bonilla ((1820 – 1901); «El Memphis» y «El Castine» (1917) de Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870 – 1933); «Las Hilanderas» (c. 1900) de Leopoldo Navarro (1862-1908) y el «El manuscrito de Montecristi» (1945) de Enrique García Godoy (1886 – 1947).

Coronación de la Virgen de la Altagracia en 1922.

En República Dominicana este acto no solo constituyó un gran acontecimiento religioso, sino también patriótico, pues con esto, el pueblo confirmó a los intervencionistas el rechazo hacia el gobierno militar estadounidense en territorio dominicano, al que se puso fin ese mismo año con el pacto Hughes-Peynado.

II - Siglo XX: 1910 – 1940

Los artistas dominicanos se motivaron a nuevas búsquedas de la identidad dominicana, tomando en consideración su condición

insular, geográfica, étnica e histórica debido a:

- Las enseñanzas de la escuela hostosiana (1875 – 1903);
- Primera ocupación estadounidense (1916 – 1924):

Estados Unidos tenía tropas desde 1915 en territorio haitiano; ocupaba Puerto Rico (como resultado de la guerra Hispano-Americana de 1899) y no iba a permitir la inestabilidad en la República Dominicana. El imperio quería mantener alejadas del continente americano a las potencias europeas y además el gobierno dominicano estaba atrasado en sus pagos de préstamos a los EEUUA.

A continuación, una lista de países americanos ocupados por los EEUUA a inicios del siglo XX:

1906: Las inversiones norteamericanas en Cuba, que en 1885 representaban 50 millones de pesos cubanos, alcanza la ci-



Figura 4.a.1: Fortaleza Ozama 1916_1924

fra de 200 millones. En agosto de ese año estalla una insurrección contra el presidente títere Estrada Palma, quien solicita la intervención militar de EE.UU. Los norteamericanos desembarcan y designan como interventor a William Taft.

1907: República Dominicana. Estados Unidos consiguió que el gobierno dominicano le otorgara la recaudación de los ingresos aduanales, estatus que se mantendría por 33 años consecutivos.

1908: Tropas norteamericanas intervienen en Panamá. En la próxima década lo hará cuatro veces más.

1910: Los marines yanquis ocupan Nicaragua para sostener el régimen de Adolfo Díaz.

1911: México. Para «proteger» a ciudadanos norteamericanos, el presidente William Taft ordena el desplazamiento de 20 mil soldados a la frontera sur y ocho buques de guerra frente a las costas de California.

1912: Los marines norteamericanos invaden Nicaragua y dan comienzo a una ocupación que se mantendrá casi continuamente hasta 1933. Ese mismo año (1912), el presidente Taft declara: «No está distante el día en que tres estrellas y tres franjas en tres puntos equidistantes delimiten nuestro territorio: una en el



Figura 4.a.2: Palacio Nacional 1916_1924

Polo Norte, otra en el Canal de Panamá y la tercera en el Polo Sur. El hemisferio completo de hecho será nuestro en virtud de nuestra superioridad racial, como es ya nuestro moralmente».

1914: La Marina de Estados Unidos bombardea la ciudad portuaria de Veracruz, un ataque aparentemente motivado por la detención de soldados norteamericanos en Tampico. El gobierno mexicano se disculpa, pero el presidente Woodrow Wilson ordena que la armada ataque a Veracruz. Cien soldados mexicanos, varios cadetes de la Escuela Naval y grupos civiles resisten con heroísmo. Hay 300 muertos. Los ocupantes permanecen durante varios meses.

1915: Los marines ocupan Haití para «restaurar el orden». Se establece un protectorado que permanecerá hasta 1934. El secretario de Estado William Jennings Bryan, al informar sobre la situación haitiana

comentó: «Imaginen esto: negros hablando francés».

1916: Marines ocupan la República Dominicana y permanecen hasta 1924.

1918: En Panamá los marines ocupan la provincia de Chiriquí, para «mantener el orden público».

- El auge económico que produjo la demanda de productos agrícolas durante la Primera Guerra Mundial (1918 – 1921).

Como reacción a la ocupación estadounidense, se afirma el nacionalismo y la búsqueda de la identidad dominicana. En las artes plásticas y en la literatura se empiezan a representar las ciudades y pueblos, sus gentes, los campos, el sol, el campesino, el mulato y el negro. A la salida de los invasores estadounidenses, se produce una renovación de las artes plásticas dominicanas y se empieza a introducir a la sociedad dominicana, a través de las academias, los modos proto modernos.

Muchos artistas e intelectuales viajan al exterior a educarse. EEUU, Cuba, México y Europa son los destinos favoritos para sus aprendizajes. A sus regresos abren academias en Santo Domingo y en el interior del país. Sus enseñanzas sobre el Impresionismo, postimpresionismo, costumbrismo, Art Nouveau, etc. inician el camino hacia el modernismo en la República Dominicana.

Celeste Woss y Gil (1891 – 1985) fue la pri-



Figura 4.a.3: AGN_Kurt Schnitzer Archivo Conrado_Clases de Celeste Woss y Gil

mera mujer en presentar una exposición individual de sus obras (1924) y también la primera profesora en establecer la práctica de copia del natural, utilizando modelos desnudos. Vivió en París, La Habana y Nueva York (1922 – 1924 y 1928 – 1931). Aprendió en el Art Students League un realismo racionalista que influenció en su obra. Su estilo evolucionó hacia el postimpresionismo donde el apoyo geométrico se destaca. Las pinceladas gruesas de sus obras de la década de los cuarenta la acercan al expresionismo.

Yoryi Morel (1901 – 1978); Jaime Colson (1901 – 1975); y Darío Suro (1917 – 1997) revolucionan las artes visuales dominicanas y entran en plena actividad creativa antes de fundarse la Escuela Nacional de Bellas Artes. Morel y Colson surgieron

a finales de los años veinte mientras que Suro lo hace a mediados de los años treinta. Procedentes de Santiago, Puerto Plata y de La Vega respectivamente, trabajaban diversos lenguajes modernos de manera aislada creando las bases de un arte que buscaba representar lo dominicano. Al igual que otros artistas latinoamericanos, buscaban nuevos métodos para rescatar sus auténticas raíces culturales.

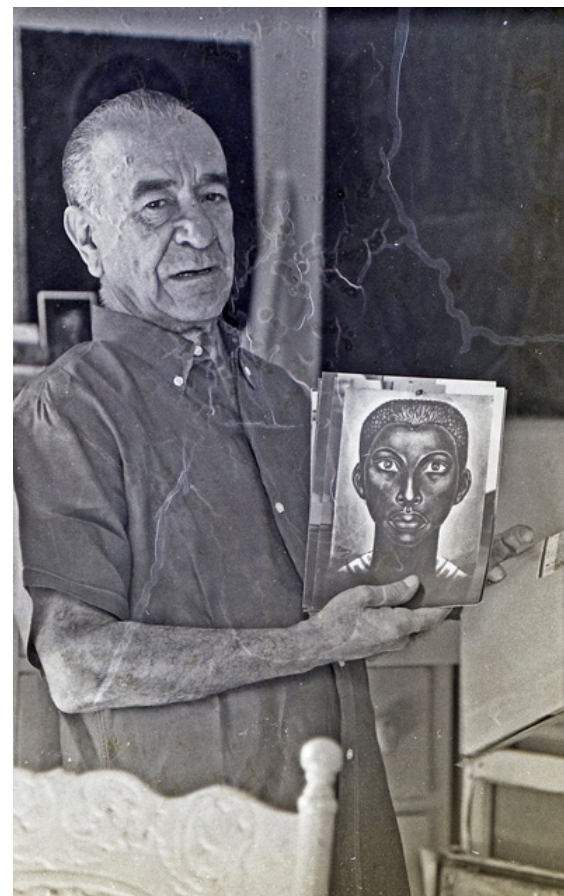


Figura 4.a.4: Thimo-Pimentel_Jaime-Colson_1969

Yoryi Morel nunca salió del país, y aunque inició su aprendizaje a los once años con el pintor santiaguero Juan Bautista Gómez, se considera autodidacta. Su primera exposición individual, realizada en Santo Domingo en 1932, causó un gran impacto en el público y desde entonces ha sido catalogado como el pintor costumbrista dominicano por excelencia. Su obra transita entre el realismo, impresionismo y postimpresionismo.

En 1936 expuso en el Ateneo de Santo Domingo y en 1939 obtuvo la medalla de oro en la Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos. En 1942 participó en la primera Bial realizada en el país y en 1952 recibió el primer lugar en pintura la VI Bial. Fundó la Escuela de Bellas Artes de Santiago y durante muchos años se dedicó a la actividad docente. Sus enseñanzas influyeron en varias generaciones de artistas dominicanos.

Jaime Colson, al contrario de Yoryi Morell, viajó incansablemente por el mundo. En 1918 estudió en la Escuela de la Lonja de Barcelona. De 1920 a 1923 asistió a la Academia de San Fernando de Madrid y en 1924 se trasladó a París y realiza obras con ciertas conexiones con el cubismo y Dau al Set en Europa. En 1934 Pedro Henríquez Ureña lo invitó a México en pleno auge del muralismo mexicano donde trabajó como artista y como maestro. Trabajó y entabló amistad con David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. En España realizó pinturas religiosas y expuso con gran éxito en la Galería Pictoria de Barcelona. En 1949 pintó varios murales en la capilla de Cala Murtra en la isla de Mallorca. Cuando terminó la Guerra Civil Española

regresó a París donde expuso en una muestra en la que también participó Pablo Picasso.

A su regreso definitivo a Santo Domingo en 1950, esperó con ansiedad las oportunidades de realizar una gran obra mural para lo cual se había preparado esmeradamente. Sin embargo, la mayoría de las obras murales de importancia fueron comisionadas al español emigrante José Vela Zanetti del cuál comentó: «La pintura sobre muros, en nuestro país está monopolizada por un “marchant peintre” español».

En 1950 fue nombrado Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cargo al que renunció a los pocos meses, porque nunca estuvo de acuerdo con la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo.

Viajó a Venezuela en 1957 y desaparecieron las obras que había expuesto en 1954 en la Galería de Bellas Artes de Santo Domingo de la serie La catarsis, que causaron escándalo por la temática sexual. A partir de entonces, se dedicó a dibujar y pintar y a enseñar técnicas de mural al fresco a un grupo de discípulos entre los que se encontraban José Ramírez Conde, Amable Sterling y Said Musa, quienes luego realizarían los murales que él no pudo pintar en su país. En México impartió clases en las Escuelas de Arte para los Trabajadores y en la ciudad de Jalisco.

Darío Suro emerge en los años 30. Recibió clases de García Godoy y sus primeras obras se insertan en el impresionismo. En México (1946

– 1948) recibe clases de Diego Rivera, Agustín Lazo y Guerrero Galván. Sus obras de esta etapa tienen gran fuerza expresiva, con una interesante mezcla de inquietudes sociales con énfasis en lo étnico. En sus estadias en Madrid y Nueva York conoció el informalismo y el expresionismo abstracto. En 1969 escribió su libro “Arte dominicano”, incursionando en la historia y crítica de arte.

1930: Sale electo presidente Rafael Leónidas Trujillo Molina

1930: Ciclón San Zenón

El ciclón de San Zenón ocurrió apenas dos semanas después de que Trujillo asumiera la Presidencia del país. Los medios historiográficos y po-



Figura 4.a.5: Ciclón San Zenon Avenida Independencia Septiembre 28 1930 Postal colección Guadalupe Casanovas

líticos coinciden en señalar que la Era de Trujillo comenzó tras el impacto del ciclón de San Zenón, el fuerte huracán que devastó a Santo Domingo el 3 de septiembre de 1930. El huracán atacó con furia y

destruyó el 70% de las viviendas, causando más de cuatro mil muertos.

Este potente fenómeno de la naturaleza fue la excusa perfecta de Rafael Leónidas Trujillo Molina para implementar una política social clientelista, muy bien aprovechada en su objetivo original. Se creó el mito de que Trujillo había reconstruido la ciudad de Santo Domingo. Una autoridad fuerte y la necesidad de mano dura para resolver los problemas, le permitieron ganar reconocimiento entre varios sectores de la población.

Eso le permitió justificar modificar la denominación de la ciudad años después (1936), de Santo Domingo a Ciudad Trujillo, nombre que mantuvo hasta poco después de su ajusticiamiento en 1961.

1937: Matanza de haitianos

Trujillo impulsó el antihaitianismo dentro de República Dominicana, alegando que la numerosa cantidad de peones agrícolas haitianos significaba la pérdida de empleos para los campesinos dominicanos y la consiguiente impopularidad del gobierno.

El miedo a las invasiones por parte de exiliados dominicanos desde Haití estimuló también en Trujillo el ansia de contar con una frontera internacional segura y claramente definida. Además, el recelo de las masas dominicanas hacia Haití haría popular todo acto del gobierno de Santo Domingo en perjuicio de los inmigrantes haitianos.

La masacre en varias semanas sucesivas de más de 17,000 personas afectó de manera considerable a las relaciones bilaterales entre ambos estados y causó una “enorme conmoción» que llevó aparejada una presión exterior inesperada para la dictadura.

La matanza haitiana ordenada por Trujillo en 1937 tuvo un estremecedor impacto en la población, porque demostró la capacidad sanguinaria del dictador y de sus secuaces.

Desde el silencio de la conmoción, algunos pintores internalizaron esta violenta represión de la negritud y, en consecuencia, comenzaron a expresar a posteriori la imagen o el motivo negroide. Este fue un hecho que Darío Suro rememoró en varias obras ejecutadas en México, con miembros amputados, decapitaciones y niños lanzados al aire para ser ensartados; o con un expresionismo brutal, descarnado y denunciante como el ofrecido por Radhames Mejía (1925 – 1977) en «La Matanza de los Haitianos» (óleo 1962); o un mural al fresco de 1974 pintado por José Ramírez Conde (Condesito) (1939 – 1987).

1939: Llegada del primer contingente de refugiados centro europeos

Las razones por las cuales Trujillo aceptó esa migración europea masiva fueron:

Deseo de mejorar la «raza» dominicana y enfatizar la hispanidad.

Deseo de dominicanizar la frontera dominico haitiana.

Aspecto económico, ya que cobraban grandes sumas de dinero a cambio de otorgar la visa

Aparecer frente al mundo como un «benefactor».

Unos 3,500 refugiados europeos llegaron a República Dominicana entre noviembre de 1939 y junio de 1940. Entre estos refugiados, la mayoría republicanos españoles y otros buscando mejores oportunidades económicas, llegaron artistas plásticos, intelectuales, profesores y catedráticos universitarios, músicos, arquitectos, ingenieros, críticos de arte como Manuel Valldeperes, María Ugarte, Erwin Walter Palm (Monumentos coloniales de la Española), etc.

A los pocos años muchos de estos refugiados abandonarían la República Dominicana en busca de mejores oportunidades para sus talentos. México, Estados Unidos, Venezuela, Puerto Rico, Argentina, serían lugares de destino final de un buen número de refugiados. Según algunos investigadores, a principios de 1943 sólo permanecían en territorio dominicano una tercera parte de éstos.

Los especialistas pronto se insertaron en el sistema cultural y de enseñanza en todos los niveles, así mismo se insertaron en variadas actividades económicas. La llegada de estos refugiados sacudió la apatía en que se encontraba el sector cultural y aceleraron el proceso de transformación

cultural dominicano exponiendo a sus actores a las nuevas vanguardias europeas. Sus influencias han llegado hasta nuestros días.

Muchos de estos artistas llegaron a dirigir instituciones culturales como la Escuela Nacional de Bellas Artes (1942), de la que el escultor Manolo Pascual sería su primer director; la Orquesta Sinfónica Nacional (1941), siendo Enrique Casal Chapi su primer director. Igualmente influyeron en la creación del Conservatorio Nacional de Música, La Escuela Elemental de Música y el primer Teatro Escuela de Arte Nacional.

Varios exilados encontraron o reafirmaron en suelo dominicano sus vocaciones artísticas. Todos quedaron deslumbrados por la luminosidad de nuestro hábitat insular, antillano y caribeño, mientras que el impacto de la afro dominicanidad se hizo cotidiana en dibujos, pinturas y esculturas.

Se puede mencionar como un caso especial a Antonio Prats-Ventós y José Gausachs Aisa, que llegaron muy jóvenes junto a sus padres y se formaron totalmente en la República Dominicana.

Eugenio Fernández Granell, primer violín de la recién creada Orquesta Sinfónica Nacional, inició su carrera en las artes plásticas en la República Dominicana incentivado por la visita de André Bretón y Wifredo Lam en 1941. La presencia de ellos, así como la experiencia de los dibujos colectivos o “cadáveres exquisitos” que realizaban en medio del diálogo del café, se convierte en una provocación, en un estímulo que despierta al pin-

tor que dormía en este último.

Se generan relaciones transversales entre las diversas manifestaciones culturales (artes visuales, música, literatura) e influencias recíprocas entre europeos y dominicanos.

1941: Visita de André Breton a Santo Domingo

André Bretón, cabeza del movimiento surrealista europeo, Wifredo Lam, y del poeta francés André Masson, se quedaron unas 8 semanas, entre mayo y junio de 1941, en Santo Domingo, de tránsito para Estados Unidos y Cuba.

La visita de Breton tiene una relación muy estrecha con la acogida que recibieron los republicanos españoles en República Dominicana. La prueba es que con quien más se relaciona durante su paso por Santo Domingo es con el músico, pintor y escritor español Eugenio Fernández Granell.

Según la cronología de André Breton que aparece en el tomo III de sus “*Œuvres complètes* en la famosa *Bibliothèque de La Pléiade*” (París, Gallimard, 1999), el padre del surrealismo arribó a Santo Domingo, procedente de Martinica en ruta hacia New York, en el buque «Presidente Trujillo», hacia el 25 de mayo de 1941 y en julio, sin precisión, del mismo año llegaba a su destino. Por lo menos por seis semanas estuvieron alojados en el hotel Palace en la Ciudad Colonial.

André Breton, según Granell, “mostraba una gran curiosidad por todo cuanto veía: la vida de

los isleños, las actividades de los negros, los aspectos de la vida cultural, las condiciones de vida de los españoles y de los judíos que se habían establecido en la isla...” En ningún momento hay nada que insinúe siquiera que se quisiera quedar en el país. Su opinión sobre Ciudad Trujillo es muy generosa en lo que se refiere al dictador.

Bretón llegó en la etapa “liberal” de la dictadura y quedó fascinado por el trato que recibieron los refugiados del fascismo.

Durante su estadía Bretón estuvo en contacto con el movimiento de La Poesía Sorprendida y la revista del mismo nombre. Sobre el movimiento Bretón manifestó lo siguiente: “Esta labor hay que darla a conocer en Europa. Pueden ustedes estar seguros de que en Hispanoamérica no existe una revista de tan noble calidad. Muchos de colaboradores gozan de renombre universal” (Bretón, *La Poesía Sorprendida*, No. 17, enero – abril de 1946).

La huella de Lam en la plástica dominicana y la impronta de la cultura dominicana y sus artistas sobre Lam, es evidente por la similitud de imágenes de ese período – cuerpos alargados, resueltos a base de tajadas de frutas o media lunas – se verifican, principalmente, en la obras de ese período de Lam, Gausachs y Hernández Ortega. Se afirma que los primeros bocetos de Lam para su obra más emblemática, “La jungla” se realizaron en Santo Domingo.

El estímulo del surrealismo que ocasionaron las dos visitas de Bretón (1941 y 1946) y el intercambio con Lam fue determinante para Gausachs y

Hernández Ortega. Lam venía de intercambiar ideas con el sector cultural en París que en esos momentos bebía de las manifestaciones culturales africanas y de Oceanía. Al igual que los dominicanos, Lam era un mulato descendiente de chino y negro. La valoración de lo negro a través de Europa, impulsó, sobre todo en Josep Gausachs, una obra postimpresionista que metían al espectador en ambientes cotidianos de las hermosas mujeres mulatas de piel cobriza y cabellos ensortijados. mujeres mulatas dominicanas.

En Gilberto Hernández Ortega la influencia del surrealismo y de Lam es más evidente a partir de la década del 50. En esa etapa se destaca una paleta de colores oscuros que abarcan desde los azules, los pardos y los violetas, donde integra un excelente manejo del dibujo y un adecuado manejo del color. En sus obras se observan referencias a su imaginario espiritual y el camino hacia un arte cada vez más personal y propio, una forma definitiva de representación y de expresión.

Comienzan entonces las líneas sintéticas y sincréticas, figuras espirituosas y espirituales a poblar el imaginario de sus obras en un universo de selva, de trópico y de color, manifestándose en él la estilización, la geometrización, los ángulos agudos, lo fragmentado y simbólico propio de la raíz afroantillana.

1942: Creación de la Escuela de Bellas Artes

En el marco de la política cultural dirigida por el gran gestor cultural dominicano, Rafael Díaz Niese (1898 - 1950), primer Director General de



Figura 4.a.6: Profesores de la Escuela Nacional de Bellas Artes 00099174

Bellas Artes, se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, primer centro de enseñanza de artes plásticas con carácter oficial. Trujillo quiso manipular las expresiones culturales para sus fines específicos y aceptó con agrado la creación de la escuela.

Los artistas recién llegados actuaron en doble vía, como docentes en la Escuela de Bellas Artes y como creadores con una actividad expositiva constante.

Los españoles José Gausachs (1889 - 1959), Manolo Pascual (1902 - 1983); Eugenio Fernández Granell (1912 - 2001) y José Vela Zanetti (1913 - 1999); el alemán George Hausdorf (1894 - 1959), el austriaco Ernesto Lothar (1906 - 1961), el húngaro Joseph Fulop (1898 - 1983) que introdujo el abstraccionismo; Mounia André (1905 - 1974), egresada de la Bauhaus; los dominicanos Celeste Woss y Gil y Yoryi Morel se integran a la Escuela como profesores y constituyen el grupo que formará los primeros egresados.

Gausachs, Pascual, Vela Zanetti y Fernández Granell son los artistas españoles que juegan un papel decisivo en la formación de escultura, dibujo, pintura y muralismo. Los tres primeros ocuparon el cargo de directores de la escuela.

Manolo Pascual, que venía de Europa con una sólida formación y ascendente carrera, implantó en la escuela un programa de enseñanzas muy completo, con disciplina y estímulo a los jóvenes estudiantes. En 1949 fue acusado de comunista y fue destituido como director de la escuela. En 1951 se trasladó a la ciudad de Nueva York.



Figura 4.a.7: Escuela Nacional de Bellas Artes HAUSDORF, GEORGE (MAESTRO DE ARTES PLÁSTICAS) 00108360



Figura 4.a.8: Escuela Nacional de Bellas Artes
Conrado 00108360

José Vela Zanetti sustituyó a Manolo Pascual como director. Al llegar a Santo Domingo tenía algunos estudios con maestros especializados en España e Italia, pero su gran obra mural la inició y perfeccionó en la República Dominicana. En 1944 le asignaron murales en el Palacio de Justicia; en 1945 los de la Universidad de Santo Domingo; 1948 los murales de la Iglesia de San Cristóbal, lugar de nacimiento del dictador Trujillo. Recibió una beca Guggenheim para realizar un mural en el edificio de las Naciones Unidas. A su regreso, en 1960, realiza los murales de la Iglesia de la Altagracia en Higüey.

Eugenio Fernández Granell se dio a conocer primero como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional. En Santo Domingo desarrolló la poesía, dibujo, pintura, periodismo, crítica de arte y

fue coeditor de la Poesía Sorprendida (1943 – 1946), publicación periódica del grupo del mismo nombre.

Desde muy joven inició sus estudios de música y en Madrid estudia en la Escuela Superior de Música. Durante su estancia, comienza a asistir a tertulias políticas y literarias en los cafés madrileños. Después de la Guerra Civil Española huye de España y luego de pasar brevemente por varios campos de concentración en Francia, se embarca a Chile. Ante la imposibilidad de llegar a Chile, se desvía y llega a la República Dominicana. En 1941 conoce a André Breton al entrevistarle para el diario La Nación. De este encuentro surgirá una amistad que durará hasta la muerte de este en 1966. Breton reconoce su talento para las artes plásticas y lo estimula para que continúe dibujando y pintando.



Figura 4.a.9: José Vela Zanetti 00103501

Las obras de esta primera etapa dominicana se caracterizan por la heterogeneidad de iconografía y estilo, consecuencia de diversas influencias como las de Picasso, Wilfredo Lam o Miró.

Sus trazos más representativos son la facilidad de dibujo, una mayor tendencia hacia colores más planos que en otras etapas posteriores, organización de formas y una valoración del hueco junto con cierto dinamismo, influido por la obra de Picasso de los años 20. En esta etapa también hay una presencia de figuras antropomorfas.

Fue el introductor del surrealismo en la República Dominicana. En su obra la presencia de la magia antillana es evidente y su manejo del color es igualmente caribeño. Su trabajo pictórico se ha catalogado como parte del surrealismo antillano.

Josep Gausachs i Armengol fue, entre todos los artistas españoles exilados, la figura más importante e influyente en la plástica dominicana. Con una sólida formación artística, había participado de la vida bohemia parisina de la época del cubismo y fauvismo. Llegó en 1940 y se integró totalmente al país. Se convirtió en uno de los grandes maestros del arte dominicano destacando en su obra pictórica, elementos étnicos, geográficos, culturales que definen a la República Dominicana. Igualmente, la luz, el mar y la selva se proyectan con una sensualidad tropical.

En 1954 formó parte del grupo Los Cuatro, junto a Jaime Colson, Gilberto Hernández Ortega y Clara Ledesma. Los planteamientos del grupo confirman sus inquietudes políticas e ideológicas.



Figura 4.a.11: Afiche Primera Bienal nacional de artes 1942 00108360

1942: Se celebra la Primera Bienal Nacional de Artes Visuales:

Se expusieron 300 obras asociadas a 28 artistas. El estado aportó la suma de RD\$ 3,500 para adquisición 40 de las obras más notables de la exposición. Se caracterizó por una participación selectiva, por invitación, sin reglamento o jurado visible. El catálogo, que incluye registros fotográficos de los artistas y una imagen de una de las obras es un documento histórico invaluable.

1943 - 1947: La poesía Sorprendida:

En los siguientes años de la llegada de los refugiados europeos, la política cada vez más

represiva de la dictadura trujillista, empujó tanto a los artistas como a los escritores, a expresarse a través de símbolos y abstracciones. La poesía sorprendida (1943 - 1947) introdujo las corrientes literarias vanguardistas europeas y americanas. Surrealismo, existencialismo, neonaturalismo, simbolismo, poesía social ... se publicaron en la revista del mismo nombre, órgano de difusión del movimiento.

1945: Se gradúa la primera promoción salida de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sobresalen: Gilberto Hernández Ortega (1924 - 1979), Marianela Jiménez (1925 - 2013), Clara Ledesma (1924 - 1999), Luichy Martínez Richiez (1928 - 2005), Antonio Prats Ventós (1925 - 1999).

1945: Joseph Fulop presenta la primera exposición de arte abstracto del Caribe.

En Santo Domingo los años 50 se definen como los peores años de la represión de la dictadura trujillista. Un ambiente de tensión y persecución, y la imposibilidad de expresar sus inquietudes sociales o políticas a riesgo de perder sus vidas es el panorama que les toca vivir a los artistas que surgen durante esta década.

Algunos artistas que emergen en estos años desarrollarán el arte abstracto dominicano. Eligio Pichardo (1930 - 1984), Paul Giudicelli (1921 - 1965), Domingo Liz (1931 - 2013), Fernando Peña Defilló (1926 - 2016), Silvano Lora (1931 - 2003), Gaspar Mario Cruz (1925 - 2006), Antonio Toribio (1934) y Ada Balcácer (1930). Todos fueron discípulos de



Figura 4.a.12: Escuela Nacional de Bellas Artes Conrado 00108360

los maestros españoles y dominicanos que impartían clases en la Escuela Nacional de bellas Artes.

Silvano Lora y Peña Defilló comparten con el grupo El Paso en Madrid, logrando sobresalir



Figura 4.a.13: ADA Balcácer en su casa taller _Victoria Thomén 2022

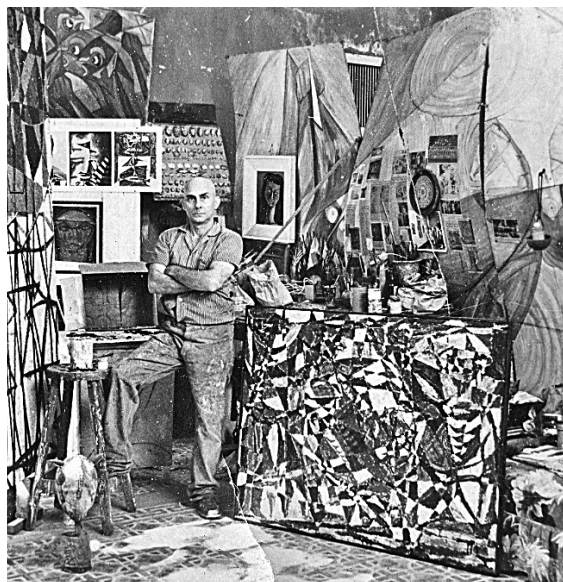


Figura 4.a.14: Paul Giudicelli en su taller de la Ciudad Colonial

dentro de la producción informalista en España. En República Dominicana, Giudicelli y Eligio Pichardo utilizan un lenguaje moderno y producen una obra expresionista geométrica sin abandonar la figuración. Gilberto Hernández Ortega también aborda la abstracción como experimentación y los escultores Antonio Prats Ventós presenta trabajos de reminiscencias orgánicas y Luichy Martínez Richiez presenta un erotismo totémico.

En Santo Domingo el surgimiento de la abstracción viene pautado por un ambiente represivo que lleva a los artistas a buscar en la abstracción nuevas formas de expresar el ambiente represivo y asfixiante del pueblo dominicano. Se retoman los diseños de las pictografías taínas, con sus trazos

gruesos, sucios. Las superficies se llenan de texturas y opacas como la tierra misma.

Paul Giudicelli, oriundo del Ingenio Porvenir, San Pedro de Macorís. Viajó a Francia junto a su familia y a su regreso abandonó sus estudios comerciales para contraer matrimonio a los dieciséis años de edad. Realizó varios trabajos para finalmente inscribirse, en 1948, con veintiocho años, en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Apenas graduado, en 1953 realizó su primera exposición individual en la Galería Nacional de Bellas Artes en la que exhibe 70 obras entre óleos, guaches, acuarelas, dibujos y ensayos para murales. Produce una obra abstracta determinante para la plástica dominicana. En 1957 y 1959 realizó su segunda y tercera exposiciones individuales en el Palacio Nacional de Bellas Artes. En 1959 presentó su cuarta exposición individual en el Ayuntamiento de la ciudad de San Cristóbal y en 1962, presentó su quinta y última exposición individual en la Facultad de Arquitectura e Ingeniería de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

En la XI Bienal de 1963, obtuvo el Primer Premio de Pintura con su cuadro *Meditación sobre la Armadura de un soldado*, obra con la que ubica la deformación geométrica como primer paso para su pintura abstracta.

Sus temas se desarrollaron vinculados al mundo taíno precolombino y a la cultura negra de los bateyes azucareros. Él mismo prepara sus pigmentos y creó una mezcla que denominó óleo-tem-

ple-plástico, con la que conseguía protuberancias en la tela y un terminado mate. Fue un pionero del trabajo de cerámica y mosaico y realizó varios murales para los palacios municipales de ciudades del interior del país. Paul Giudicelli experimentó con trazos gruesos, texturas y tonalidades oscuras y simbologías taínas. Posteriormente influencias africanas, siempre aludiendo al pasado.

La obra de Eligio Pichardo, *El sacrificio del chivo* (1958) se muestra totalmente libre en el manejo de recursos visuales, audaz y con multiplicidad de interpretaciones. Una obra que aborda la abstracción geométrica a través de la reducción de las figuras a planos bidimensionales. Obtiene el primer premio de pintura en la Bienal de 1958. Basada en un ritual popular queda evidente la miseria del pueblo dominicano. Una mirada más audaz al contexto de la dominicanidad. Ejecutado tres años antes del tiranicidio ha sido considerado por muchos, anunciador de la caída del régimen, una obra premonitoria.

Paul Giudicelli y Eligio Pichardo fueron constructores de nuevas iconografías, donde la cultura popular adquiere un protagonismo esencial en las nuevas propuestas, lo que constituye un legado de máxima importancia a la contemporaneidad.

II - Segunda parte:

La década de los 60 es un período de apertura humana y artística. Los artistas participaron de todos sus procesos sociales y políticos y la mayoría

se identificó con las necesidades del pueblo dominicano. A diferencia de las décadas anteriores surgen los autodidactas. Los artistas que se habían marchado al exilio voluntario, retornan y se integran al proceso histórico con nuevas influencias y aprendizajes con una libertad creadora como nunca se había visto en el país. Se trabaja la abstracción, expresionismo, figurativo, realismo social. Los tamaños de las obras se salen del caballete y llegan a tamaño mural.

En República Dominicana cuatro acontecimientos de carácter político y social definen el devenir cultural de la República Dominicana en la década de los 60:

1 - 1961: Tiranicidio de Trujillo.

2 - 1963: Golpe de Estado a Juan Bosch.

3 - 1965: La Revolución de Abril y la 2da intervención estadounidense.



Figura 4.a.15: Guerra Civil de Abril 1965 Juan Antonio Thomén Acevedo_Cine Independencia _Frente Cultural 1965

4 - 1966: Elección del presidente Joaquín Balaguer.

El asesinato de las hermanas Mirabal en noviembre de 1960, precipita varios planes para intentar derrocar al dictador Trujillo. El 30 de mayo de 1961 un grupo de hombres pertenecientes a la burguesía dominicana, en un acto desesperado, ajustician a Trujillo. Este tiranicidio detonó una serie de acontecimientos políticos que desembocaron en un período de inestabilidad política.

El candidato Juan Bosch (escritor y político), fundador del Partido Revolucionario Dominicano (PRD), fue elegido presidente en diciembre de 1962 y posesionado en febrero de 1963.

En septiembre, a los pocos meses de ocupar la presidencia, fue derrocado. Los dos años siguientes estuvieron marcados por una fuerte inestabilidad política con numerosas huelgas y conflictos.

Las reacciones populares fueron intensas y abarcaron todas las esferas de la sociedad. Las artes plásticas emergieron con un nuevo ímpetu identitario y modernizador en ese contexto y los artistas asumieron compromisos cívicos de carácter grupal. Se desencadenaron dos modos de comportamiento en las artes:

una tendencia que profundiza en la expresión nacional con una marcada orientación social y modernizadora del lenguaje artístico; y la creación de agrupaciones



Figura 4.a.16: Exposición durante la Guerra Civil de Abril 1965 Frente Cultural Fondo Roberto Cassá AGN

artísticas que incorporaba a los artistas, desde el arte, a las luchas populares.

Silvano Lora, el mismo año del ajusticiamiento de Trujillo formó el grupo «Arte y Liberación», compuesto por artistas y poetas que lanzaron un manifiesto que proclamaba un arte combativo y de compromiso social, «obreros del arte y de la cultura».

El tránsito de la dictadura a la democracia produce obras plásticas que cambian el concepto de la realidad. Todo se cuestiona y se inicia el tránsito desde lo moderno a lo contemporáneo. Surgen artistas autodidactas que logran tanta relevancia como los académicos. Los artistas de los años 50 que habían salido al exilio retornan y se integran al proceso histórico con un arte puesto al día.

Se destacaron dentro del grupo los artistas plásticos: Iván Tovar, Silvano Lora, Ramírez Conde,

Antonio Toribio y Asdrúbal Domínguez. El grupo Arte y liberación reconoció la autonomía de la cultura de los pueblos; condenó la intervención disfrazada en alianza para el progreso, la hipocresía, la inacción y la indiferencia. Haciendo del arte un instrumento de acción que modificará el curso de la historia, un gesto creador, un acto revolucionario por la libre autodeterminación del pueblo dominicano, por una cultura del pueblo y para el pueblo.

Al derrocar el Gobierno de Juan Bosch, se inició un período trágico de funestas consecuencias para el pueblo, que desembocaría en la guerra civil de 1965 y la ocupación por parte de los Estados Unidos. En esa coyuntura de levantamiento cívico del pueblo dominicano, en defensa de los valores

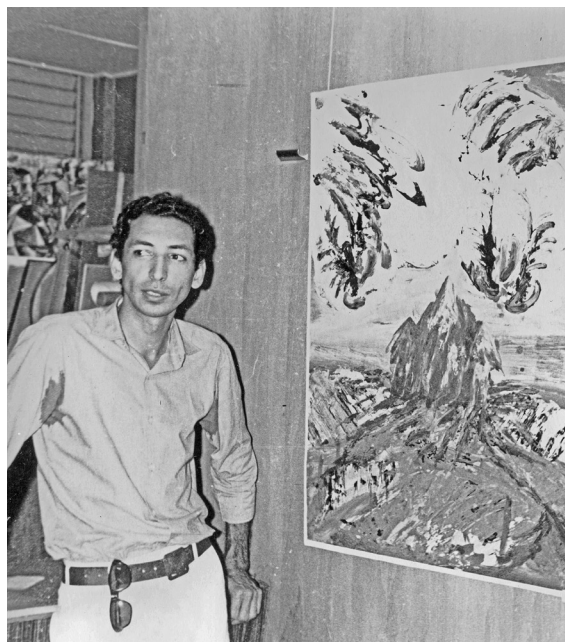


Figura 4.a.17: AGN Silvano Lora 1965

democráticos, surgió el Frente Cultural en Santo Domingo durante la revolución de abril. Movimiento en que participaron las artes plásticas, el teatro, la literatura y la música en las trincheras junto a los combatientes armados y la población civil.

Firmaron el manifiesto, entre otros, los siguientes artistas: Ada Balcácer, Ramón Oviedo, Asdrúbal Domínguez, Silvano Lora, Leopoldo Pérez, José Cestero, Dionisio Rodríguez, Saturnino, Soucy de Pellerano, Cándido Bidó, Manolo Quiroz, Elsa Núñez, Giselle Risk, Julio Susana y Virgilio García.

Silvano Lora señala que se trató de un compromiso de los artistas y los intelectuales frente a la situación de urgencia y necesidad del país. Un grupo de creadores se implicaron en la cotidianidad de la guerra y en la defensa de la patria. El hecho de hacer arte, de crear en estas condiciones y sobre todo, llevar su arte a la llamada Zona constitucionalista, a veces realizada fuera del escenario del combate, era de por sí un compromiso, una actitud de defensa y resistencia, como lo hacían otros con las armas.

El frente Cultural abrió galerías de arte en el perímetro de la zona constitucionalista, y un taller de propaganda y difusión de ideas. Se hacían afiches, muchos de proporciones gigantes y cruzaba calles. Se ambientaban los lugares donde se reunía el pueblo y se hacían los mítines. Se realizaron debates de cine, representaciones teatrales y lecturas de poemas. Se dio una integración del arte puro con el arte comprometido y el arte de vanguardia. La propia obra de Silvano Lora es un ejemplo del modo en que se lograron

integrar y combinar los lenguajes de la lucha y la resistencia con las tendencias contemporáneas del arte, al poderse apreciar en ella la impronta de un lenguaje abstracto que el artista había desarrollado desde sus años europeos.

Dos piezas de Silvano Lora llaman la atención en ese sentido. Helicóptero en la ventana y homenaje a Jacques Viau. La primera se refiere al momento de la entrada de los norteamericanos a la zona constitucionalista: una mañana había un helicóptero entrando prácticamente por mi ventana. Se trataba del efecto simbólico de la penetración y la violación del espacio doméstico del recinto de la dominicanidad. Respecto a homenaje a Jacques Viau, Silvano refiere que la primera reunión importante del frente cultural se hizo en el cine Santomé, y que desafortunadamente, en ese momento no se pudo encontrar a Jacques Viau, que se encontraba en el comando de la Cucaracha. Él no quiso abandonar la lucha armada en la que murió.

Otras obras de artistas marcan el momento y el carácter impactante de aquellas circunstancias: José Ramírez Conde, Justo Susana, Gilberto Hernández Ortega y Ramón Oviedo nos muestran el horror de la guerra de abril. La pieza de Ramón Oviedo, 24 de abril, ha sido considerada por la crítica como el Guernica dominicano, por la estructura y el dramatismo según el referente Picassiano. Sin embargo, resalta en esta obra de Oviedo una dimensión épica que la hace símbolo de su momento histórico. De igual modo, y siguiendo el lenguaje de la pintura popular, Justo Susana realizó versiones impactantes sobre los ataques aéreos a la ciudad.

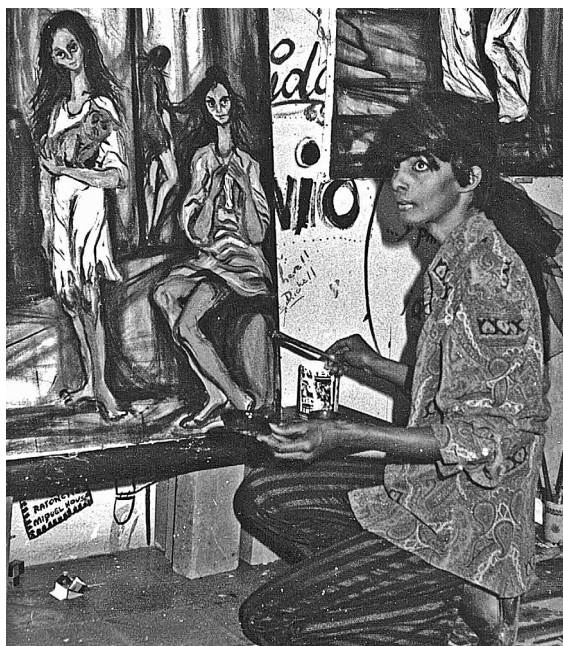


Figura 4.a.18: AGN _Elsa Núñez 1967 Archivo General de la Nación

Silvano Lora reconoce que los grupos *Arte y liberación* y *La máscara*, al que pertenecieron a Aquiles azar, Elsa Núñez, Ángel Haché, Adolfo Piantini y José Ramón Rottellini, fueron antecedentes y parte de un movimiento que venía gestionándose desde la caída de la dictadura trujillista y el golpe militar contra el Gobierno de Juan Bosch.

Precisa que el Frente Cultural llevaba al pueblo un arte que podía estimular las ansias de los luchadores y ciudadanos. El manifiesto del grupo contenía reflexiones importantes: “Nuestro arte estuvo al servicio de la causa del pueblo en armas. Porque la lucha armada no consiste solamente en el uso del

fusil. Sino también en las ideas que mueven el fusil. Arte y Liberación y Frente Cultural, sintetizaron las ansias participativas de los artistas en momentos críticos de la nación.

La década termina con la formación del *Grupo Proyecta* en 1968, (Domingo Liz, Ada Balcácer, Fernando Peña, Félix Gontier (Cocó), Thimo Pimentel, Mario Cruz, Ramón Oviedo y Leopoldo Pérez (Lepe). El colectivo artístico proclamó que dentro de las actividades se proponía «divulgar a nivel popular la realidad de la plástica dominicana y su trayectoria histórica en diversas y sucesivas exposiciones de carácter definitivamente didáctico, estableciendo un contacto directo y regular con el pueblo». Este manifiesto marca el final del modernismo y el inicio del arte contemporáneo en la producción artística dominicana. El Grupo Proyecta se manifestaba por nuevas posturas artísticas ante la realidad dominicana que ya no incluían la acción directa en momentos decisivos para la paz ciudadana y la defensa patriótica. Pero que sí solicitaban para el arte y los artistas, un espacio en la sociedad.

PROYECTA

El propósito de la presente manifestación colectiva es reafirmar la libertad del artista y su respaldo sistemático a todo intento de subordinar el arte al comercio y a la propaganda. En consecuencia, defender la integridad de los medios de expresión de que disponemos ante la mala intención de una crítica incoherente y apegada a intereses económicos y personalistas, que desvirtúan la opinión pública deliberadamente, con fines egoístas y oportunistas.

Dentro de nuestras futuras actividades nos proponemos divulgar a nivel popular la realidad de la Plástica Dominicana y su trayectoria histórica, en diversas y sucesivas exposiciones de carácter definitivamente didáctico, estableciendo un contacto directo y regular con el público.

Nos interesa también y de manera muy particular, preservar el prestigio y la posición histórica de valores dominicanos consagrados el tesoro de años de labor y dedicación, y que son la base lógica a los presentes y futuros generaciones de artistas.



Figura 4.a.19: Grupo proyecta-1



Figura 4.a.20: Thimo Pimentel_ foto de un afiche del artista Ramón Oviedo_1965 de la colección Identify, Identify

Una nueva etapa se abría para el arte dominicano: una apertura hacia los nuevos desafíos de la contemporaneidad, con todo y su entramado de com-

plejidades. Las artes plásticas dominicanas verifican una ampliación de sus prácticas con la inclusión del diseño gráfico, el grabado y la fotografía, lo que fue tendencia en toda la región del Caribe hispano.

Las obras se salen de las galerías y museos para dar paso a los ensamblajes con fuerte arraigo en la cultura popular, como se aprecia en las obras de Geo Ripley y Soucy de Pellerano.

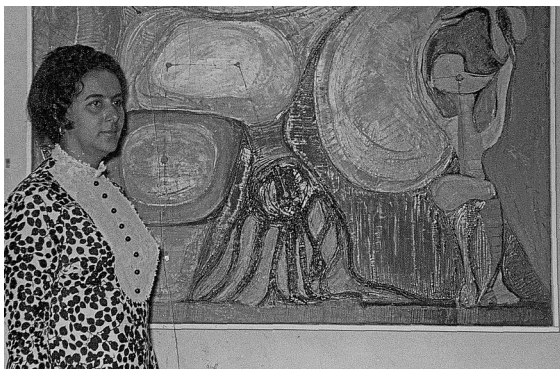


Figura 4.a.19: Soucy de Pellerano

En estas circunstancias, la fotografía, como expresión artística, comenzó paulatinamente a superar los servicios que brindaba tanto a la publicidad como a la actividad comercial y política. En República Dominicana, el auge de la fotografía comenzó hacia finales de los 60 con la Fundación del *Grupo Fotográfico Jueves 68*, el cual fue convocado como un club de aficionados por Wifredo García, Santiago Morel, Fermín y Julio González.

Referencias de la exposición:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
14 15 16 17 18 19 20 21

Carlos Acero Ruiz

(1960, Santo Domingo, República Dominicana)

Artista visual, crítico de arte y curador dominicano. Catedrático de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra y en la Escuela de Diseño de Altos de Chavón.

Es actualmente director del Centro de la Imagen de Santo Domingo, cargo que ocupa desde el 2011, también es Director Artístico y Curador del Festival Internacional de Fotografía y Video PHOTOIMAGEN, desde el 2007.

Pasado Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (2016-2019) (2011-2014), pasado Presidente del Comité de Congresos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (2015-2018), pasado Presidente de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte (ADCA/AICA) (2012-2015). Miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y del Comité Organizador de la Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo. Curador Invitado de la Bienal de Karachi, Pakistán en 2017.

Ha publicado varios libros, ensayos, múltiples textos para catálogos, periódicos y revistas especializadas, recibiendo premios por sus trabajos curatoriales en repetidas ocasiones.

Preside el Comité de Estatutos y Regulaciones de la AICA desde el año 2021. Recibió el Premio a la Excelencia otorgado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en el XLIX Congreso, La Habana, Cuba 2016.

Guadalupe Casanovas

(1960)

Arquitecta, artista visual, investigadora, curadora y crítica de arte dominicana. Se formó en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Universidad APEC, República Dominicana.

Es editora de arte de la Revista *Arquitexto* y colaboradora de otros medios de comunicación. Actualmente es presidente de AICA sección República Dominicana.

Como artista visual ha obtenido numerosos premios. Recibió uno de los 10 premios igualitarios de la vigésima novena bienal de artes visuales de Santo Domingo, uno de los 3 premios igualitarios del 28 Concurso de Arte Eduardo León Jiménez y Premio en la II Bienal de Fotografía y Video del Centro de la Imagen.



Modernismo Caribeño: ¿Un proceso de «descolonización»?

Por Gerald Alexis, Dominique Brebion, Aissandra Cummins, Matilde dos Santos, Maica Gugolati, y Allison Thompson (Caribe Sur). (Nt4b)

El resumir los inicios del modernismo en una región tan polifónica como el Caribe es una tarea compleja. Abarca múltiples narrativas nacionales y una red de relaciones regionales e internacionales. Pero es posible identificar preocupaciones comunes en este movimiento hacia el establecimiento de un modernismo caribeño. Uno de ellos es el llamado a la descolonización.

El artista cubano Wifredo Lam ha sido descrito como el artista caribeño paradigmático y su pintura de 1943 *La jungla* en particular ha sido considerada como un momento importante en el desarrollo de un modernismo caribeño. Lam describió su trabajo en este momento como «un acto de descolonización», un intento deliberado de distinguirse de la tradición europea. Se comparó con un caballo de Troya, un intruso disfrazado,

dijo, «del que saldrían figuras alucinantes, capaces de sorprender y perturbar los sueños de los explotadores».¹

La *Jungla* puede entenderse como una contrapartida visual de los textos del escritor martiniqués Aimé Césaire, en particular su *Cahier d'un retour au pays natal* – Cuaderno de un retorno a la Tierra Natal. Tanto la pintura como el texto son una reflexión sobre un reencuentro tenso con el Caribe después de una estancia prolongada en Europa, experiencias que para ambos habían sido de intensa formación intelectual y creativa. Su encuentro en Martinica en 1941 fue el comienzo de una larga amistad y colaboración y puede verse como un momento crucial en la articulación de un modernismo caribeño.

Césaire fue el primero en regresar al Caribe después de pasar gran parte de la década de 1930 en París. Había viajado a Europa en 1932 con una beca para continuar su educación formal como parte de la trayectoria establecida en preparación para una carrera en el servicio civil colonial francés. Allí, Césaire se unió a sus compañeros de estudios del Caribe y África con el deseo de afirmar una identidad negra como rechazo a las políticas coloniales de asimilación y la proliferación de estereotipos raciales, abrazando la negritud para contrarrestar un legado de autodesprecio colonial.² Las ideologías activistas de Césaire durante este período han estado tradicionalmente más estrechamente vinculadas con las de sus compañeros de estudios, Léopold Senghor de Senegal y Léon Damas de la Guayana Francesa y con la publicación

de la revista de inspiración surrealista *L'Étudiant Noir* con su articulación de su ideología compartida de *Négritude*. Aunque los tres hombres finalmente tomaron diferentes direcciones filosóficas, *Négritude* inicialmente actuó como un grito de guerra para una afirmación subjetiva de la identidad negra, hasta ahora negada en su expresión, por la internalización de una cosmovisión eurocéntrica.³

Cuaderno de un Retorno a la Tierra Natal, reconocida como una obra maestra de la poesía sur-

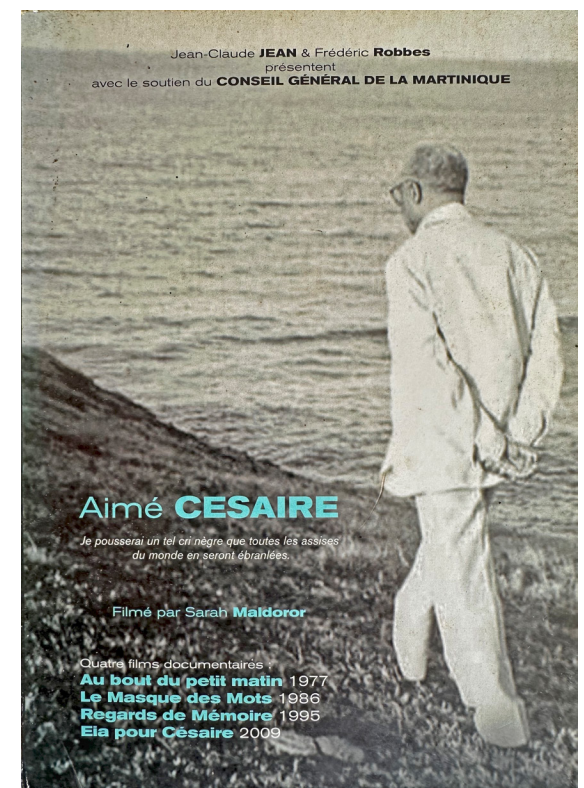


Figura 4.b.1: Césaire dvd

realista política, fue publicada por primera vez en la revista *Volontés* en 1939, el año en que Césaire regresó a Martinica, donde asumió un puesto de profesor en el Lycée Schoelcher de Fort-de-France. La disonancia del retorno que se captura en el célebre poema de Césaire no se refería a su inminente viaje transatlántico, sino más bien a un nuevo compromiso psíquico con Martinica y la denuncia del dominio colonial francés que buscaba marginar y degradar a la población negra. En sus esfuerzos por establecer un foro en Martinica a través del cual sus ideas sobre la negritud pudieran continuar desarrollándose, Césaire, junto con su esposa Suzanne Roussi y el también escritor y filósofo martiniqués René Ménénil fundaron la revista *Tropiques*, dedicada a la poesía local y la polémica cultural. *Tropiques* se declaró a sí misma como una revista de surrealismo internacional con un enfoque para el desarrollo de la conciencia negra en la región del Caribe. Al describirla como «*la cuerda floja de nuestra esperanza*», los editores intentaron adoptar un enfoque cautelosamente crítico hacia el surrealismo que abordaba directamente las realidades de Martinica. ⁴

Sin embargo, el interés por la identidad y el concepto de negritud hacen de *Tropiques* mucho más que una revista surrealista. Es más un programa libertario, un programa que hoy podría calificarse de descolonial. Estas ideas encontraron un reflejo en las artes visuales de Martinica en el trabajo del grupo de artistas que se conoció como Atelier 45: Marcel Mistille, Raymond Honorien y Tiquant. Si bien el grupo duró solo diez años, exhibiendo juntos en 1945 y nuevamente en 1951 y 1954, sus pinturas resuenan fuertemente con las

de los modernistas brasileños (a los que también habían hecho referencia los editores de *Tropiques*) en el deseo de rechazar el ideal clásico y el academicismo europeo. Los pintores de Atelier 45 buscaron derrocar los estándares y dogmas eurocéntricos y, sobre todo, afirmar una identidad negra.

Lam y Césaire nunca se conocieron en París, aunque su tiempo allí se superpuso brevemente. Wifredo Lam, que era once años mayor que Césaire, llegó a Europa una década antes que él en 1923 para continuar la formación académica que había iniciado en la Academia San Alejandro de La Habana. En Madrid, Lam se sintió atraído por la Academia Libre más vanguardista. También se involucró cada vez más en la política española y finalmente se alistó en el Partido Republicano durante la Guerra Civil Española. Lam llegó a París en 1938, donde conoció a Picasso y, a través de Picasso, a André Breton, el fundador del movimiento surrealista. ⁵ Al igual que Césaire, Lam encontraría en el surrealismo un lenguaje que le permitiría expresar sus crecientes preocupaciones por un futuro revolucionario.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana de París en junio de 1940, todas las formas de vanguardia y alteridad se consideraron subversivas y varios artistas se vieron obligados a huir. Lam se dirigió a Marsella con la esperanza de encontrar eventualmente un pasaje a las Américas. Aquí se le unieron su compañera Helena Holzer, así como Breton y otros surrealistas, incluidos Max Ernst, Victor Brauner, Oscar Domínguez y André Masson. La estadía de

ocho meses en Villa Air Bel fue desafiante, pero en el grupo se fomentó un ambiente de colaboración y experimentación creativa. ⁶

Finalmente, en marzo de 1941, Lam, Holzer y Breton abordaron un carguero con destino a la isla caribeña francesa de Martinica.

Fue en Martinica donde Breton y Lam se encontraron por primera vez con César. Breton describió haber encontrado un pequeño diario con los escritos de Césaire en una tienda en Fort-de-France. Más tarde escribió: «*No podía creer lo que veía. Lo que allí se dijo fue lo que había que decir, expresado no sólo de la mejor forma, sino también la más potente en la que se podía decir.*» ⁷

Césaire ya estaba bien versado en las ideas y el lenguaje del surrealismo, que durante mucho tiempo estuvo vinculado a la anarquía y la lucha anticolonial como parte de su revuelta generalizada contra las tradiciones y la moral de la civilización occidental. Proporcionó un lenguaje a través del cual tanto Lam como Césaire pudieron articular la posición del sujeto negro colonizado en Europa y la experiencia de re-aculturación en sus respectivas tierras de origen y, en particular, un reconocimiento de la centralidad de la experiencia afrocaribeña dentro del modernismo. Este desafío a las convenciones occidentales y al imperialismo adquirió una potencia aún mayor con la desintegración del proyecto colonial durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

Si bien Breton conseguiría por fin un pasaje

a Nueva York, Lam, que no pudo obtener una visa, se vio obligado a regresar a su Cuba natal. Primero percibió esto como un revés devastador, y luego describió la profunda sensación de desorientación que experimentó inicialmente: «*Si quieres saber mi primera impresión cuando regresé a La Habana, fue de una tristeza terrible... Todo el drama colonial. de mi juventud parecía renacer en mí.*»⁸

Pero Lam descubrió pronto que su propio regreso, como el de Césaire, era un gran estímulo para su imaginación y respondía a la historia, la geografía, la cultura y el clima político de la época. En particular, le proporcionó una visión más profunda, una evaluación crítica y una integración de la presencia africana en Cuba y fue en este entorno que pintó La Jungla.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, tanto Breton como Lam regresarían a Europa, pero no antes de una importante reunión en Haití, en diciembre de 1945 y principios de 1946. Haití tenía una comunidad de escritores de vanguardia que habían abrazado el surrealismo y veían a Breton como un líder. Breton pronunció una serie de conferencias mientras Lam exhibía sus pinturas en Puerto Príncipe, en el Centre d'art, inaugurado en mayo de 1944 bajo la dirección del estadounidense Dewitt Peters. Al darse cuenta de que había una cantidad de pintores autodidactas que producían obras tanto para funciones locales / vudú como para las tropas estadounidenses en la isla, Peters decidió alentar esto brindando instrucción, materiales y espacio para la galería. El Centre d'Art pronto se convirtió en el principal promotor de un

grupo de artistas autodidactas designados como «Primitivos», especialmente después de que el escritor estadounidense Selden Rodman se convirtiera en codirector en 1947.

Si bien Breton describió el aspecto comercial del Centre d'art como «aburrido», expresó un interés enfático en el trabajo antiacadémico de los artistas autodidactas, en particular el de Hector Hyppolite, cuya obra declaró que tenía el «*sello de total autenticidad*» y que el artista que las había creado «*era el guardián de un secreto*». ⁹ Breton compró varias obras de Hyppolite que exhibió en París en la exposición de la UNESCO de 1947 y escribió sobre su trabajo en su libro *Surrealism and Painting*.¹⁰

Pero el Centro de Arte pronto estuvo plagado de problemas relacionados con la priorización problemática de la llamada Escuela Primitiva, un movimiento que buscaba colocar la cultura haitiana y, por extensión, la cultura caribeña fuera de los avances modernistas como una fuerza política y revolucionaria. Investigando documentos de los archivos del Centre d'Art, Gerald Alexis escribe que DeWitt Peters, en su deseo de proporcionar fuentes de ingresos a los artistas haitianos más pobres, había accedido a sacrificar a los artistas capacitados que, según él, tenían sus propias formas y medios para sobrevivir. Si bien muchos de estos llamados «*primitivos*» se sintieron forzados a caer en la trampa de la comercialización y pueden haber querido beneficiarse de la capacitación si estaba disponible, el Centre d'Art adoptó la posición de que era preferible e incluso necesario



Figura 4.b.2: Etude masque Alexis

evitar que los artistas populares montaran lo que fuera. Rodman llamó el «*Carro de la banda de la "modernidad"*». ¹¹ Rodman, al parecer, sintió que «*el arte occidental ya había ido demasiado lejos en la dirección del mero viaje del ego y la mínima vacuidad para recuperarse*». Por el contrario, el trabajo de los «*primitivos*» que surgieron de lo que Rodman llamó una cultura subdesarrollada proporcionó una experiencia de emoción de nostalgia y los «*triumfos de la fe y el éxtasis nativos*» que habían existido en un tiempo que precedió al Alto Renacimiento italiano. ¹²

Lucien Price ha sido identificado como uno de esos artistas que trabajaron para expandir la programación del Centre d'Art en una dirección modernista más inclusiva y, cuando eso fracasó, colaboró con artistas de ideas afines para abrir un espacio alternativo: el Foyer des Arts Plastiques. Price, que provenía de una familia rica y de élite en Haití y pasó un tiempo estudiando en París a principios de la década de 1930, se interesó en la vida cultural popular de Haití y participó en la exposición inaugural del Centre d'Art. Allí dio clases de dibujo y colaboró en Studio No.3, una publicación del Centro. Price conoció a Wifredo Lam allí en 1946 y fue influenciado por los elementos afrocaribeños de su pintura.

Pero la resistencia montada por Rodman y Peters a los intentos de implementar un programa educativo destinado a ayudar a asegurar la independencia financiera de los artistas llevó a una ruptura en 1950; artistas de ambos grupos, formados y autodidactas, se separaron del Centre d'Art. Al establecer el Foyer des Arts Plastiques, explicaron que sus objetivos eran «... *restablecer la escala de valores artísticos en el país y brindar a todos los medios para expresarse plenamente*». ¹³

Pero al alejarse del Centre d'Art, los artistas también habían cortado los lazos con los mercados comerciales que controlaba la organización y, por lo tanto, se encontraron, una vez más, en una situación financiera desastrosa. Los pintores capacitados que ahora fueron etiquetados como los «descontentos» y los «líderes de la rebelión», fueron sometidos a una tremenda presión política. Los pro-

motores del arte haitiano en los EE. UU. no estaban dispuestos a aceptar actividades tan radicales, que equiparaban con el extremismo político. Estos artistas fueron acusados de ser comunistas, y el gobierno haitiano de la época pronto se disgustó con la idea del Foyer. Algunos de estos artistas fueron a prisión y otros fueron obligados a abandonar el país. Los eventos afectaron a Lucien Price, quien dejó de pintar en 1953 y pasó gran parte de la década siguiente en varias instituciones mentales antes de suicidarse en 1963. Aunque el Foyer des Arts Plastiques no sobrevivió, se le atribuye el establecimiento del lenguaje moderno en el arte haitiano.

La importancia continua de estos intelectuales que promovieron un modernismo caribeño como parte de un movimiento decolonial es evidente en el trabajo de la cineasta francesa de las Indias Occidentales Sarah Maldoror. Nacida en Guadalupe, Maldoror, estuvo en constante diálogo e involucramiento con las comunidades intelectuales más importantes de la época, incluyendo a Aimé Césaire y Leon G. Damas, y fue una de las primeras mujeres en hacer películas en el continente africano, trabajando sobre las guerras anticoloniales y movimientos de liberación africanos. Annouchka de Andrade, la hija de Maldoror, la describe como una poeta audiovisual; realizó cine político en el continente africano en países como Marruecos, Argelia, Angola, Guinea-Bissau y Cabo Verde, así como en la región del Caribe. Maldoror se centra en el antirracismo y denuncia los entornos y poderes coloniales contemporáneos utilizando la ironía y el absurdo como herramientas de crítica estética y política de la inversión.

Maldoror rodó varias películas protagonizadas por Aimé Césaire donde nos adentramos visualmente en los imaginarios de sus palabras poéticas y políticas. En estas películas, su estética se centra en una discusión sensorial entre la propia cineasta y Césaire, pero también con y entre el ambiente, los paisajes históricos y naturales, pasando a una combinación multisensorial de motivos visuales, sonoros y verbales que dialogan en conjunto.

En el documental *Au Bout du Petit Marin, Un Homme, Une Terre* de 1977, Aimé Césaire declara: «*En el fondo, la mentalidad surrealista es de pensamiento primitivo. En consecuencia, no se trata de que nos volvamos europeos o franceses; son los franceses y los europeos quienes a través del surrealismo se vuelven primitivos*». Sarah Maldoror termina este diálogo con la imagen de un gallo cantando, sugiriendo la tradición caribeña de las peleas de gallos como una posible yuxtaposición entre diferentes vernacularismos que cohabitan en un mismo espacio.

Cambiando de escena a un paisaje de plantación, el discurso con Aimé Césaire continúa «*Es evidente que somos un país colonial. Creo que el mundo tiene esto. [mientras muestra el monocultivo bananero contemporáneo de Martinica]. Europa piensa que el colonialismo es cosa del pasado, pero en Martinica sigue siendo una realidad cotidiana. Los términos son los mismos pero la realidad [no] es la misma [...] el departamento de la palabra es solo una coartada, es un encubrimiento, es un mundo de flatus vocis. [...] Es una hipocresía*».

El filme de Sarah Maldoror, *Et Les Chiens Se Taisent* de 1971, que tiene lugar en el sótano del Musée de l'Homme en París, Francia, aborda los problemas de la colonización internalizada. Maldoror interpreta cinematográficamente los poemas de Césaire y los deja vivir en las palabras de los actores. La película se desarrolla por contraste: «mundos» paralelos de sistemas se combinan para enfatizar la tensión entre ellos. La poesía se pone en un conflicto de tensión con la visión lineal de la museología e institucional, con la complejidad de las vidas poscoloniales, estando en constante alternancia visual y sonora y oxímoron. Maldoror presenta a una investigadora científica negra (A), (ella misma) que acepta y mantiene el orden sistémico simbolizado por el museo, mientras que el segundo personaje (B), un investigador negro que vive una crisis interior, sintiendo un sentido o ánimo de rebeldía, contra la identidad impuesta desde la perspectiva colonial e institucional dominante. (A): «¿Lo ve? [habla con un asistente] él no obedece; no renuncia a su mala venganza; ¡Él no aparta su ira!» (B) Responde mirando los artefactos africanos coloniales listados y archivados alineados en el sótano, moviendo su mirada hacia los jóvenes estudiantes negros que fueron a visitar el museo «Mi apellido es: "ofendido"; mi primer nombre es: "humillado"; mi estado: en rebelión; mi edad: la De Piedra". (A) continúa mencionando los valores universales de la raza humana de Francia: «Mi raza, la raza humana. mi religión es la hermandad»; (B) responde: «mi raza: la raza caída. Mi religión [...] soy yo con mi revuelta y mis pobres puños cerrados, y la melena de mi cabeza. Lo recuerdo.» Y se hace la transición de la imagen de los sótanos del museo francés al paisaje de monocultivo de cañas

de azúcar del Caribe con el mar en el horizonte.

La transición de Malador de los almacenes subterráneos del Musée de l'homme a los campos de plantación de Martinica tiende un puente entre las prácticas extractivas del pasado y sus vestigios persistentes. Como explica Césaire, las historias coloniales conservan su huella en los paisajes del presente. El surgimiento de un modernismo caribeño deliberadamente distintivo está relacionado con las crecientes críticas al legado del colonialismo y la necesidad de liberarse del yugo que esta larga y violenta historia siguió ejerciendo. En particular, Aimé Césaire adaptó el lenguaje anárquico y antiautoritario del surrealismo para formular un surrealismo caribeño paralelo al de Wifredo Lam y su intento deliberado de desarrollar un lenguaje visual de imágenes híbridas que lo distinguiera tanto del modernismo europeo como de su apropiación del arte africano. Su regreso al Caribe de la década de 1940 después de un período prolongado en Europa, y en medio de la interrupción caótica y violenta de la Segunda Guerra Mundial, estuvo marcado por una afirmación de la cultura y la experiencia afrocaribeña y su centralidad con el modernismo.

Lucien Price, como Lam y Césaire, había descubierto a su regreso al Caribe una riqueza dentro de la vida cultural popular de Haití. Pero del mismo modo que el arte europeo había etiquetado el arte africano como primitivo, el Centre d'Art, dirigido por los estadounidenses, promocionó a un grupo de artistas autodidactas, en particular aquellos relacionados con las prácticas vudú, como la «Escuela Primitiva», un movimiento que buscaba situar la cultura haitiana y, por extensión,

la cultura caribeña fuera de los avances modernistas como fuerza política y revolucionaria. Descuidando o marginando los esfuerzos de los artistas con formación académica, Selden Rodman superó su propio escepticismo del modernismo en favor de una visión romántica de la autenticidad de la fe o el espiritualismo basada en sus construcciones imaginarias de una lejana edad de oro encarnada en el Renacimiento italiano. Maldoror revive y contextualiza las voces de figuras revolucionarias como Césaire para afirmar su contribución visionaria en la articulación del lenguaje de un modernismo claramente caribeño.



Figura 4.b.3: Militaria. L. Price

Gerald Alexis

Tiene una maestría en historia del arte (University of Texas @Austin) y es director de museo jubilado en Haití y consultor de arte y patrimonio. Actualmente es miembro del Institut Canadien de Quebec y AICA Southern Caribbean. Publicaciones recientes cuyas incluyen una monografía de la artista haitiana Michèle Manuel, contribuciones al blog AICA Southern Caribbean y al Caribbean Modernism project, a Faire Monde (s), a Vèvè (boletín informativo de la Sociedad de Arte de Haití) y el catálogo de la exposición: The World as I know it, recent works by Edouard Duval Carrié, en el Coral Gables Museum, Miami. Durante los últimos cuatro años, Alexis ha estado investigando sobre imágenes de figuras políticas haitianas del siglo XIX y principios del siglo XX en colecciones privadas y públicas, nacionales e internacionales.



Dominique Brebion

Se desempeñó como asesora de Artes en el Regional Cultural Affairs Board of Martinique (Ministry of Culture) de 1987 a 2016. Fue miembro fundador de AICA South Caribbean en 1998 y presidenta de esta sección de 2007 a 2020. Brebion es crítica de arte y curadora, fundadora de la revista Arthème en 1999, de la colección de videos L'Oeil du lézard en 2015 y de la revista web Faire Mondes en 2019.

Directora del Barbados Museum and Historical Society, Alissandra Cummins es historiadora del arte, curadora y académica, y una destacada experta en patrimonio, museología y arte del Caribe. Durante décadas, ha contribuido a publicaciones nacionales/regionales e internacionales sobre el arte y el patrimonio del Caribe, y ha conceptualizado y curado una serie de exposiciones y catálogos que documentan la práctica artística histórica, moderna y contemporánea en el Caribe, más recientemente Atlantic Rhapsody: Robert James MacLeod's Elegy to the Islands. Es coautora con Allison Thompson y Nick Whittle de la influyente publicación Art in Barbados: What Kind of Mirror Image y es coeditora de Curating in the Caribbean. Cummins es



actualmente presidente de la junta de la Barbados National Art Gallery, y presidente de la International Coalition of Sites of Conscience. Es miembro fundador de la Asociación de Museos del Caribe y AICA Southern Caribbean (AICA Caribe Sur).

Alissandra Cummins

Directora del Museo y Sociedad Histórica de Barbados, es una historiadora del arte, comisaria y académica destacada, y una experta líder en patrimonio caribeño, museología y arte. A lo largo de las décadas, ha contribuido a publicaciones nacionales, regionales e internacionales sobre arte y patrimonio caribeño, y ha conceptualizado y comisariado una serie de exposiciones y catálogos que documentan la práctica artística histórica, moderna y contemporánea en el Caribe, siendo la más reciente "Atlan-

tic Rhapsody: Robert James MacLeod's Elegy to the Islands". Es coautora, junto con Allison Thompson y Nick Whittle, de la influyente publicación "Art in Barbados: What Kind of Mirror Image" y es coeditora de "Curating in the Caribbean". Cummins es actualmente Presidenta de la junta directiva de la Galería Nacional de Arte de Barbados y Presidenta de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia. Es miembro fundador de la Asociación de Museos del Caribe y AICA del Caribe Sur.



Matilde dos Santos

Is a historian and Ph.D. student in History of Art at the Université des Antilles, Martinique, where she teaches History and Image. Her pas-

sion for life stories led her to work on memory and transmission in performance art in the Caribbean. Since 2013, she is working as an independent curator and art critic. She has also given lectures on the history of modern and contemporary Brazilian art at the Campus Caraibéen des Arts.



Maica Gugolati

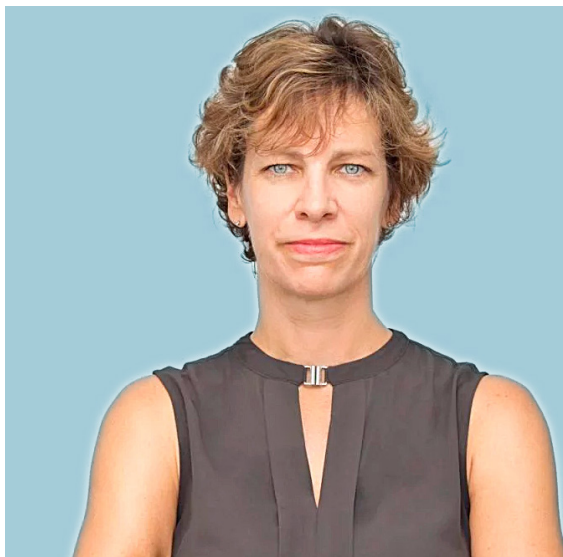
Es investigadora del IMAF (Institut des mondes africains, Instituto de Mundos Africanos) en Francia, y artista y curadora de arte independiente. Doctora en antropología social, con especialización en estudios de performance y antropología visual en la región del Caribe. Es miembro de AICA Southern Caribbean. Publicó varios artículos relacionados con la práctica del

arte y la antropología publicados por Faire Mondes, Mondes, Esclavages/ Post Esclavages_ Slaveryes and Post-Slaveryes, CRNS Journal, APRIA: ArtEZ Platform for Research Interventions of the Arts, Illinois Press, Routledge y African and Black Diaspora International Journal. Es coeditora de African Diaspora Journal by BRILL y Caribbean In-Transit. Maica es una artista basada en la investigación del arte, mostrando sus obras en exposiciones colectivas en el Reino Unido, Portugal, India, México, Trinidad y Tobago y Ghana. Como curadora de arte, sus exposiciones de arte se realizaron en línea y presencialmente en Francia y Austria.



Allison Thompson (Ph.D.)

Es escritora, curadora y profesora en la División de Bellas Artes del Barbados Community College. Es codirectora de PUNCH Creative Arena, vicepresidenta de la junta de la Barbados National Art Gallery y presidenta fundadora de AICA Southern Caribbean (un capítulo regional de la Asociación Internacional de Críticos de Arte). Es coautora del libro *Art in Barbados: What kind of mirror image* y coeditó *Curating in the Caribbean* y, más recientemente, *Liberation Begins in the Imagination: Writings on Caribbean British Art*.



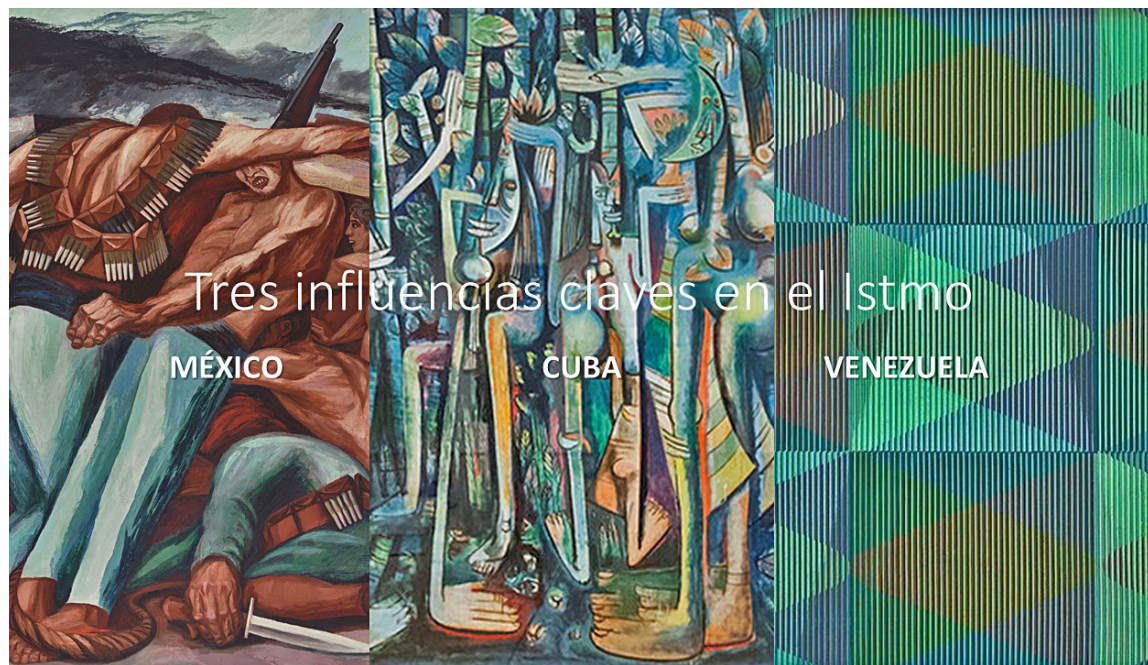
(Nt4B). Nota del traductor: El texto aquí publicado es la versión en español, traducida el 6 junio de 2023, de la ponencia original en inglés, “Caribbean Modernism: a ‘Decolonizing’ Process? AICA Southern Caribbean: Gerald Alexis, Dominique Brebion, Alissandra Cummins, Matilde dos Santos, Maica Gugolati, and Allison Thompson”, presentada por Allison Thompson, en el seminario web «Modernismo en la Cuenca del Caribe, salidas y llegadas en la transformación de las artes visuales», celebrado el 13 de octubre, 2022.

La ola modernista: cómo Centroamérica fue influenciada en su producción visual y crítica por México, Cuba y Venezuela.

Por Juan Carlos Flores Zúñiga (Costa Rica)

A pesar de importantes esfuerzos historiográficos y críticos concretados principalmente a partir de la década del noventa ¹, la información disponible sobre la influencia del modernismo en el desarrollo del arte de Centroamérica y Panamá sigue siendo limitada.

Parte del problema estriba en que la visibilización de la cultura regional se ha limitado a estudios culturales y arqueológicos centrados en los bienes y herencia precolombina. Como ha apuntado la crítica e historiadora venezolana, Bélgica Rodríguez,



«En general, el crítico y el historiador del arte salta de Venezuela a México, pasándole por encima a esta importante región de América Latina; y los eventos artísticos que allí se realizan, como salones locales, bienales, o exposiciones individuales de artistas importantes, son poco, o para nada publicitados». ²

América Central es reconocida mundialmente por su arte precolombino, pero cuando se trata de arte moderno, la región ha sido eclipsada durante mucho tiempo por su vecino México y por América del Sur. Sin embargo, ninguna discusión sobre el modernismo latinoamericano puede estar completa sin tener en cuenta las vibrantes y culturalmente diversas creaciones de los seis países centroamericanos: Guatemala, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Panamá.

La presente ponencia constituye una continuidad en el interés iniciado por el suscrito desde 1990 por explicar cómo la región produce artistas prominentes de la estatura de Carlos Mérida,



Figura 4.c.2: copan, honduras

Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo y Benjamín Cañas que se han sumado a la «internacionalización» irreversible que supone el fin del regionalismo, según el crítico Damián Bayón.³ pero sin por ello, estimular de manera consistente el estudio formal de las influencias y apropiaciones en la producción artística del Istmo.

En este acercamiento, resulta indispensable distinguir por razones de enfoque y tiempo la diferencia entre arte moderno y modernista. El historiador de arte estadounidense Robert Storr hace una distinción útil al estudio del arte regional desarrollado entre 1940 y 1970 al afirmar que

*«El arte moderno es el arte producido en la era moderna...el Modernismo es ese arte que se toma a sí mismo—sus técnicas de composición, métodos de creación de imágenes, presencia física y relación constructiva o destructiva hacia las tradiciones del arte—como su tema principal. Antes que una imagen, un símbolo, o la comunicación de una experiencia el arte modernista trata de la lógica y la estructura de la cosa que tiene significado, y de cómo esa cosa llegó a existir»*⁴.

En este sentido, hay cierta uniformidad al afirmar que los artistas de la generación de las décadas del veinte al treinta fueron modernos, pero no modernistas. Como veremos, por una parte, se registran políticas e iniciativas culturales en cada nación centroamericana que fomentan la modernidad y, por otro lado, respuestas de los artistas locales mediante adopciones inconstantes de algunos atributos técnicos, formales y filosóficos del modernismo europeo y norteamericano, como resultado

de haber accedido a estampas litográficas, libros y revistas a las ideas político-estéticas y producciones artísticas foráneas. Esto último no implica que se convirtieran inherentemente en modernistas.

Si recorremos Centroamérica de norte a sur, podemos identificar dos tendencias históricas que derivaron en la adopción vertical desde la institucionalidad política democrática o autoritaria del modernismo como época y, otras veces, a la adopción de la ruptura modernista por condiciones socioculturales y naturales. No obstante, el arte moderno en la región tiende a reflejar el carácter político, social y cultural de cada país.

En Guatemala, José María Reyna Barrios (1854-1898) al asumir la presidencia en 1892, allanó el camino para el Modernismo localmente al visualizar el país como un «pequeño París», dando la bienvenida a las tendencias artísticas que surgían de Europa. Ese mismo año, el gobierno estableció la primera escuela de arte de Guatemala, el Instituto de Bellas Artes. El instituto permaneció abierto durante cinco años, reclutando a los mejores escultores, grabadores y pintores locales para enseñar. Un escultor de gran prestigio Justo de Gandarias (1846-1933) fue traído de España en 1895 para dirigirlo. Esta práctica se extendió a otros países como Costa Rica.

Sin embargo, la herencia precolombina ha sido especialmente importante en Guatemala donde los artistas inspirados en el arte y la arquitectura maya crearon fachadas monumentales y bajorrelieves para edificios públicos, mientras que, en otras naciones vecinas como El Salvador, los mitos indí-

genas fueron transformados en imágenes modernistas inculcando el sentido de la surrealista.

Nicaragua, por su parte, estuvo aislada de los principales movimientos de vanguardia que se desarrollaban en el resto del mundo debido a la inestabilidad política y social, causada en parte por años de ocupación militar por parte de los Estados Unidos. Además, un poderoso terremoto destruyó su capital en 1931 provocando enormes pérdidas económicas. Durante la década de 1930, los artistas se adhirieron a los estándares de finales del siglo XIX que eran una herencia del colonialismo, concentrándose en paisajes realistas, retratos, y naturaleza muerta.

Pero, el modernismo artístico estuvo estrechamente ligado al modernismo literario, debido a la influencia del poeta Rubén Darío de finales del siglo XIX y principios del XX, a quien se considera fundador de la escuela de poesía española llamada modernismo. Estos factores coadyuvaron en el advenimiento del arte moderno en Nicaragua.

Honduras, desde su declaración de independencia de España en 1821, ha estado relativamente aislada con respecto a los desarrollos políticos, económicos y culturales globales debido en gran parte a la inestabilidad política y una economía en apuros. Aun así, el Modernismo llegó a Honduras notablemente temprano y transformó las tradiciones artísticas del país, especialmente los retratos y las escenas de género, en algo nuevo. Pero, un énfasis permanente ha sido la búsqueda constante de una identidad propia como nación.



Pintura al óleo cubista de Pablo ZELAYA SIERRA pionero del modernismo

Pablo ZELAYA SIERRA en Madrid

En el caso de El Salvador, es hasta principios del siglo XX que el modernismo echa raíces. Este nuevo estilo ofreció las técnicas y los «ismos» del arte «moderno» que se estaba haciendo en Europa y los Estados Unidos en ese momento, mientras continuaba presentando parte del contenido religioso y espiritual que había impregnado el arte latinoamericano desde el dominio español. Parte de esa metafísica, en forma de mitos e historias precolombinas, ocupa un lugar destacado en la obra de la mayoría de los modernistas de El Salvador a pesar de que numerosos autores testimonian la violencia política originada en conflictos sociales en paralelo.

Costa Rica es, en varios aspectos, diferente de otras naciones centroamericanas. Estas diferencias se reflejan en el desarrollo del arte moderno costarricense. Por un lado, Costa Rica es una democracia de larga data y ha sido un país pacífico, sin un ejército permanente desde 1948. Esto ha ayudado en el crecimiento de una comparativamente amplia clase media. En Costa Rica, el grabado y la escultura han sido los medios artísticos más po-

pulares (destacando internacionalmente Francisco Zúñiga y Francisco Amighetti)

En el caso de Panamá, su historia comienza con su independencia de Colombia en 1903... y el artista Roberto Lewis (1874-1949). Para conmemorar este evento histórico, el gobierno le pidió a Lewis que pintara una serie de murales para las paredes y el techo del nuevo Teatro Nacional de Panamá. Lewis, uno de los primeros artistas panameños influenciados por el Modernismo europeo, estaba en París en ese momento. Y mientras sus compañeros artistas en casa producían el tipo de pinturas neoclásicas que se habían hecho durante décadas, él mostraba su trabajo en la Exposición Universal de 1900.

De la mano de Alfredo Sinclair influido por el expresionismo abstracto y Guillermo Trujillo por una indagatoria figurativa telúrica tropical se afirmará la nueva pintura en esta nación. Además, el canal construido en Estados Unidos ha tenido una poderosa presencia, tanto literal como figurativamente, en el arte moderno de la nación.



"La selva", 1957. Oleo/tela Guillermo TRUJILLO

Detalle de "Bestia negra", 1969. Oleo/tela. Alfredo SINCLAIR



"Cuatro mujeres de pie", 1974. Bronce. Francisco ZÚNIGA

"Autorretrato con amepacados", 1968. Xilografía. Francisco AMIGHETTI

Como apunta la investigadora costarricense Laura Bonilla-Merchav «No hubo canibalismo entre estos artistas, ningún intento de devorar las convenciones, técnicas y estilos europeos para producir un estilo completamente nuevo y propio.»⁵ como sugirió en 1928 en su Manifiesto Antropófago el poeta vanguardista brasileño Oswald de Andrade.

Con notables excepciones, lo que operó fue más un proceso de apropiación estética que de militancia ideológica modernista. Las diferencias socio-culturales y político-económicas regionales pesaron para que se imitara sin profundizar. A modo de ilustración, muchos artistas latinoamericanos reinventaron formas y colores de composiciones modernistas como las de Mondrian y Malevich sin conocer los originales. Se sabe, por ejemplo, el impacto que tuvo para el venezolano Jesús Soto descubrir cuando visitó París por primera vez en 1950 que las superficies de las pinturas de Mondrian no eran lisas sin pinceladas visibles y que todas las líneas rectas se unían al borde del lienzo.

Pero esa aparente ignorancia por distancia no fue necesariamente negativa como explica el historiador Alexander Alberro ya que para artistas que no podían encontrar un lugar en el contexto nacional o aceptación «el Modernismo, más que una imposición, les dio a estos artistas la capacidad de hablar y ser escuchados en sus propios contextos nacionales.»⁶

Otro factor importante en términos de influencias fue el papel de pensadores como el mexicano José Vasconcelos, el costarricense Joaquín García Monge, y los peruanos Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui así como la influencia de revistas culturales como *El Maestro* y *Contemporáneos* en Ciudad de México, *Repertorio Americano* en Costa Rica, *Klaxon* y *Antropofagia* en Sao Paulo, *Martín Fierro* en Buenos Aires, *Amauta* en Lima, *La Pluma* en Montevideo, *Universidad* en Bogotá o *Revista de avance* en Cuba.⁷

Debe tenerse presente, que tanto Vasconcelos como Haya de la Torre recorrieron la región varias veces estableciendo células para diseminar sus idearios americanistas. Esto no suponía un retroceso histórico o artístico, sino un avance derivado de la influencia del modernismo.

Como afirma la historiadora de arte latinoamericana, Jacqueline Barnitz, «Uno de los aportes del modernismo a la pintura fue hacer conscientes a los artistas de su necesidad de un arte que expresara su propia cultura y experiencias como latinoamericanos. Comenzaron a observar más de cerca su propia vida cotidiana, las cosas que los rodeaban, la gente local, los paisajes y la vida contemporánea, de manera más personal y subjetiva que la generación anterior. Examinaron su entorno inmediato de cerca en lugar de desde la distancia.»⁸

Gracias al trabajo de investigadoras como Elaine O'Brien⁹, Marie Carmen Ramírez¹⁰ y Esther Gabara¹¹ en la última década se ha podido establecer una clasificación de influencias claves en el desarrollo del modernismo en la región con base en tres rupturas que denotan la influencia ejercida mayormente por artistas y movimientos desarrollados en México, Cuba y Venezuela, respectivamente.

Esta influencia debe aclararse fue más el resultado de la participación presencial de artistas centroamericanos en la escena cultural de los países citados, que el resultado del flujo de información facilitado por publicaciones en distintos momentos históricos entre 1940 y 1960.

Hay tres rupturas artísticas dominantes de la vanguardia modernista (décadas de 1910 a 1960 principalmente) al romper con la belleza y la poesía modernista y producir composiciones radicalmente modernas en lo social y lo político en la región.

Primero, una ruptura social, fuertemente influenciada por la Revolución Mexicana (1910-1920), sacó las obras de arte del ámbito museístico y privado y las llevó a los espacios públicos con programas de muralismo, artes gráficas y educación popular. Además de los «Tres Grandes» de México —Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros—, el brasileño Cândido Portinari ganó tanta influencia que tres de sus murales adornan la Sala de Lectura Hispana de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La presencia en esa esfera pública de mujeres y pueblos de diversas etnias fue un tema importante en todo el continente. La autora chilena ganadora del Premio Nobel Gabriela Mistral que tuvo una fuerte presencia literaria y como conferencista en la región centroamericana aportó atención a la educación de las niñas a esta dedicación generalizada a la pedagogía del ciudadano moderno.

El muralismo en varios países centroamericanos inicio con fuerza a partir de los cuarenta con Roberto González Goyri y Carlos Mérida en Guatemala, Margarita Bertheau y Francisco Amighetti en Costa Rica, entre otros.

Segundo, los vanguardistas rompieron con la historia colonial del arte al incorporar valores estéticos de pueblos amerindios y afrodescendientes en movimientos conocidos (entre otros) como indi-

genismo y «negritud». Como ya indicamos Mário de Andrade y Oswald de Andrade concibieron este proceso histórico como una «antropofagia» o canibalismo artístico y cultural, en el que los artistas devoraban las culturas de los pueblos europeos, indios y africanos para producir la suya propia. Fernando Ortiz inventó un concepto relacionado de «transculturación» para comprender la diversidad cultural cubana y su historia de violencia. José Vasconcelos propuso que el «mestizaje», o la mezcla de grupos étnicos en las Américas, formó la base de la identidad mexicana y sostuvo el futuro de todo el continente.

Estas propuestas sobre la América Latina y la Centroamérica moderna en lo particular son evidentes en la obra de artistas regionales como Elmar Rojas en Guatemala con sus series de arquetipos míticos, el hondureño Miguel Ruiz Matute quien fue discípulo de Diego Rivera.



Figura 4.c.6: Serie. “La hora de la siembra”, 1978-2006. Elmar Rojas

Dado que muchos de estos artistas y pensadores procedían del mestizaje sus obras combinan la atención a las formas estéticas locales con el exotismo y el racismo que permeaba la región.

Artistas como Oswaldo Guayasamín, de familia quechua-hablante en Ecuador, y Wifredo Lam, de ascendencia afrocubana y china, hicieron contribuciones fundamentales a la pintura, la escultura, y la fotografía regional. Guayasamín estuvo físicamente presente en Centroamérica y Lam trabajó codo a codo con artistas costarricenses como Max Jiménez y Manuel de la Cruz González durante sus estancias de varios años en Cuba y Venezuela. Jiménez fue incluido por error por el crítico José Gómez-Sicre como pintor cubano, ya que como los cubanos combinó estudios de abstracción amerindia y producciones de la diáspora africana con movimientos del arte europeo para concebir un plano pictórico fundamentalmente diferente y propio.

La tercera ruptura se expresó mediante los

manifiestos de la vanguardia modernista contra las normas de figuración o representación mimética. Ciertamente alguno puso en primer plano la novedad de sus intervenciones, particularmente los llamados «ismos» (ismos) —surrealismo, cubismo, futurismo, estridentismo y ultraísmo—, otros elaboraron una relación entre la abstracción modernista y las tradiciones indígenas y afrodescendientes de la abstracción en el textil, la cerámica, la pintura y el paisajismo.

Una nueva generación de la vanguardia modernista floreció desde la década de 1950 hasta la de 1970. Incluyeron varios experimentos con el arte concreto y la abstracción geométrica y el arte cinético, así como retornos a la figuración. A pesar de sus diferencias visibles, estos artistas de vanguardia también abordaron temas centrales de la modernidad.

El concretismo, exploró la promesa de la abstracción como forma universal y valoró la razón. Ninguna oposición estricta rige a estas vanguardias:

CONCRETISMO Y ABSTRACCIÓN



los artistas neoconcretos siguieron una trayectoria desde la abstracción geométrica monocromática hasta las instalaciones escultóricas de color, y culminaron en propuestas corporales que invitaban la participación del espectador.

En Centroamérica destacaron el guatemalteco Efraín Recinos, el panameño Antonio Alvarado, el salvadoreño Roberto Galicia y los costarricenses Lola Fernández y Manuel de la Cruz González, este último trabajo con modernistas como Alejandro Otero y José Luis Soto en Venezuela hasta 1958.

En las décadas de 1960 y 1970, la vanguardia vio una explosión de experimentos con el cuerpo como soporte artístico principal, fuera de sus disciplinas tradicionales de danza y teatro. Estos fueron compartidos por arquitectos y artistas centroamericanos como Bernard Dreyfus de Nicaragua, Luis Díaz de Guatemala y Mariano Prado en Costa Rica, nutridos de cinéticos como Julio Le Parc (Argentina) y Carlos Cruz-Diez (Venezuela), cuyas máquinas en movimiento e ilusiones ópticas aumentaron la conciencia del espectador sobre el acto físico de la percepción del arte. Su impacto sobrepasa este espacio, pero debo citar que la influencia de Cruz Diez en Panamá ha permitido emerger artistas de esta escuela como Cisco Merel, Emmanuel Moses o Damián Hernández en años recientes.

Sorprendentemente, la vanguardia figurativa de estas mismas décadas, asociada en distinto grado al Pop art y la Nueva Figuración tuvieron eco en artistas posteriores de toda la región como José Miguel Rojas de Costa Rica, Magda Sánchez

de Guatemala, Virgilio Guardiola y Aníbal Cruz de Honduras, e Isabel de Obaldía en Panamá, compartieron este interés en un visor participativo.

Sin embargo, la ubican más dentro del contexto de la imagen producida en masa y los debates

Ambos tuvieron una amplia estancia europea durante la cual Mérida conoció a Picasso, Mondrian y Modigliani, así como a los modernistas mexicanos que lo habían precedido allí, incluidos Diego Rivera y el Dr. Atl (Gerardo Murillo). Mientras Jiménez, se relacionó con Alfonso Reyes, Luis

NEOFIGURACION CENTROAMERICANA



sobre una cultura de consumo emergente. Esta generación amplió, o «liberó», el espacio pictórico, la forma escultórica y el espectador del arte.

El modernismo centroamericano nació cuando los artistas locales viajaron a Europa y trajeron lo que habían aprendido de los artistas y críticos de vanguardia allí, combinando estas influencias con la iconografía indígena y temas de su historia nacional. La influencia europea fue clave en lo que se refiere al modernismo, porque la instrucción artística en Centroamérica a principios del siglo XX era sumamente conservadora. Vienen al caso el costarricense Max Jiménez y el guatemalteco Carlos Mérida.

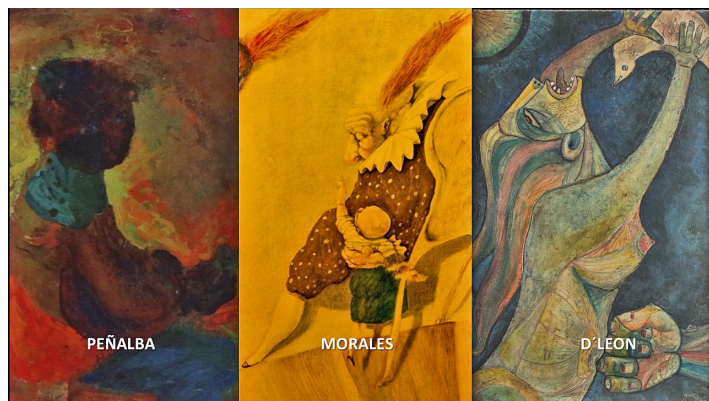
Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias, y César Vallejo con quien convivió en París.

Habiendo absorbido las lecciones del cubismo y la Escuela de París, Mérida regresó a Guatemala, y otro tanto hizo Jiménez interesándose ambos profundamente en el arte y la cultura nativa, un interés que refleja la orientación general de la vanguardia modernista hacia el arte «primitivo» de varias culturas del mundo. En el caso de Jiménez debemos agregar su fascinación con las culturas afrodescendientes.

En el caso de Mérida, como en el caso de la mayoría de los artistas centroamericanos, la

inspiración se encontraba en casa, no en un museo de arte tribal africano y oceánico, como en, digamos, Picasso. Ambos no se limitaron a representar iconografía y episodios históricos, sino que los transformaron gráficamente de acuerdo con las lecciones de abstracción modernista que habían aprendido en Europa.

Pintores como el nicaragüense Rodrigo Peñalba regresaron para formar a una nueva generación de artistas. Después de pasar dos décadas en los EE. UU., México, España e Italia, se convirtió en director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Nicaragua en 1948.



Animó a sus estudiantes a integrar temas e imágenes locales con el formalismo modernista y académico, y de esta singular mezcla surgió lo que ahora se conoce como arte moderno nicaragüense. Uno de los alumnos de Peñalba fue Armando Morales, quien se convirtió en el artista más famoso del país a nivel internacional.¹²

Otro de sus alumnos, Omar d'León, no solo fue un artista sino un empresario de arte que fundó una galería en Managua, Museo Galería 904, que sirvió como lugar de encuentro de artistas durante la década de 1970, en los años de la revolución sandinista, que alteró dramáticamente el mundo del arte nicaragüense, promoviendo un movimiento muralista.

Otra galería de Managua, Galería Praxis, también tuvo una gran influencia en el arte nicaragüense. Fundado en la década de 1960 por el artista Alejandro Aróstegui, se inspiró en la preocupación por la clase trabajadora y la política en general; el grupo asociado de artistas que se autodenominaron Praxis a partir de 1963 tomó como lema «acción, dinamismo y un estado de inquietud permanente». Praxis fue bastante eficaz para interesar a críticos e historiadores del arte extranjeros, incluido John Canaday del New York Times, a que visitaran Nicaragua y fueran testigos de los cambios artísticos.

Varios artistas transitaron desde la abstracción clásica de estilo europeo como el hondureño Benigno Gómez hasta la abstracción más autóctona como es el caso del guatemalteco Rodolfo Abularach, el estilo folclórico de d'León, el expresionismo de Peñalba, los audaces gráficos del grabador costarricense Francisco Amighetti, el surrealismo de vivos colores del salvadoreño Benjamín Cañas y los efectos inspirados en el arte rupestre del panameño Guillermo Trujillo.

Lo que la mayoría de los artistas con una experiencia internacional y una residencia local comparten en común es la transformación de las influencias modernistas de la década del treinta a la del sesenta apropiándolas mediante una indagatoria personal y autóctona que pretendía integrar creativamente las mismas en un arte poderosamente moderno, pero distintivamente regional.

Juan Carlos Flores Zúñiga

(1958)

Presidente de AICA Costa Rica, establecido en el 2021, siendo el primero en la región centroamericana. Es comunicólogo (M.A.), periodista (BSc.), crítico e investigador de artes visuales, escritor, documentalista audiovisual y docente universitario. Fue presidente fundador del Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica por 37 años. Ha publicado crítica de arte en medios masivos costarricenses y revistas especializadas en su país nativo, Estados Unidos, España, Países Bajos, Alemania y Argentina por cuatro décadas.

Flores Zúñiga publicó las obras impresas «Cofradía: testimonio pictórico» en 1985, «Arte y Crítica en el siglo XX» en 1986, «Memoria, percepción y moda» en 1991 y «Magia y realismo: arte contemporáneo centroamericano», en 1992. Es autor de numerosos ensayos, ponencias y catálogos. Fue distinguido con el “premio a la libertad de expresión» en 1995 por parte del Sindicato del Colegio de Periodistas de Costa Rica. Ha realizado curaduría local e internacionalmente centrado en la producción artística del Istmo centroamericano. Recibió el premio a la mejor crítica de AICA Costa Rica en el 2022 y es uno de los siete vicepresidentes de AICA Internacional.



**Notas y referencias
de los Capítulos**

Notas capítulo 1;

La crítica de arte en el ojo del huracán.

- 1 Conforme os estudos e Renato Ortiz apresentado no livro A moderna tradição Brasileira.
- 2 <https://artsoul.com.br/>
- 3 <https://artload.com/>
- 4 <https://www.artequaeacontece.com.br/s>
- 5 <https://www.canalcontemporaneo.art.br/>
- 6 <http://abca.art.br/httpdocs/>
- 7 <https://dasartes.com.br>
- 8 <https://artebrasileiros.com.br>
- 9 <https://www.select.art.br/>
- 10 <https://www.youtube.com/channel/UCxIruXzvzmLkaH-a-QGnnKQ>
- 11 <https://www.aarea.co/site/>
- 12 Estou com uma pesquisa em andamento, que disponibilizo informações de seus resultados no site do meu grupo de pesquisa ConectartBR [https://www.ufrgs.br/conectartbr/e nas redes sociais, Instagram e Facebook](https://www.ufrgs.br/conectartbr/e_nas_redes_sociais,_Instagram_e_Facebook).
- 13 En internet, la expresión caracteriza las retransmisiones en directo realizadas a través de las redes sociales, de forma sencilla y ágil, normalmente sin límites de tiempo de visualización ni de número de espectadores.
- 14 <https://revistagalileu.globo.com/>
- 15 <https://www.icom.org.br/?p=2121>
- 16 <https://fabiofon.com/bemwebart/>.
- 17 Los tokens no fungibles son formas de registro de blockchain, una tecnología creada en 2008 basada en la idea de bloques de datos vinculados, que documentan cada información en su propia huella digital. Este es un método muy seguro de almacenar y registrar datos, ya que cada bloque contiene la huella de su sucesor, lo que hace que sea prácticamente imposible alterar lo que contiene. Su funcionalidad es similar a la de las criptomonedas, con la diferencia de que no son fungibles, es decir, cada NFT es único.
- 18 <https://www.bienalmercosul.art.br/online>
- 19 <https://projetoafro.com/>
- 20 <https://thewrong.org/>
- 21 https://issuu.com/abcainforma/docs/jornada_abca_2020

22. Facebook recuperó el primer lugar en accesos en Brasil en 2020 y lo mantuvo en 2021. La hazaña es aún más expresiva si consideramos que posee otras tres redes sociales con un aumento significativo de usos durante la pandemia (WhatsApp, Instagram y Messenger). Según un informe de We Are Social y Hootsuite, Instagram es la cuarta red social más utilizada en Brasil en 2021, con 110 millones de usuarios. Pierde ante YouTube, que casi le gana también a Facebook, por un cambio de metodología de la propia plataforma de streaming: solo contabiliza a los usuarios entre 18 y 65 años que puedan verse afectados por los anuncios. Por lo tanto, llega a 127 millones de brasileños viendo (y publicando) videos cada mes, ocupando el segundo lugar en Brasil. Referencia: sitio web oficial de Resultados Digitais <https://resultadosdigitais.com.br/marketing/redes-sociais-mais-usadas-no-brasil/>
23. Internet 3.0, también llamada Web Inteligente, se anuncia como la tercera ola de Internet, se proyecta estructurar todo el contenido disponible en la world wide web dentro de los conceptos de Web Semántica, trabajando con Inteligencia Artificial..
24. Los metadatos son datos sobre otros datos, es información que se añade a los datos y que tiene como objetivo informarnos sobre ellos para que te sea más fácil organizarlos
25. Tal como lo define Keiken Collective, «Metaverso significa un mundo virtual que se acerca a la realidad a través de dispositivos digitales. Es un espacio colectivo y virtual compartido, constituido por la suma de la realidad virtual, la realidad aumentada e Internet».

Referencias

La crítica de arte en el ojo del huracán:

- 26 BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- 27 BULHÕES, Maria Amelia. Desafios: arte e internet no Brasil. Porto Alegre, Zouk, 2022
- 28 CANCLINI, Nestor Garcia. Sociedade sem relato. Antropología e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.
- 29 CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo, 2005
- 30 DANTO, Arthur. O que é arte. Belo Horizonte, Relicário, 2020

- 31 ESCOBAR, Ticio. Aura latente Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos Aires: Limón Tinta, 2021.
- 32 FLORIDI, Luciano. The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- 33 GROYS, Boris. Curating in the Post-Internet Age. e-Flux: Journal #94 – October. 2018. <https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age>.
- 34 MORIN, Edgar. É hora de mudarmos de via: As lições do coronavírus. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2020
- 35 ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Notas capítulo 1;

Aportes del arte y de la crítica contemporánea a la interrogación y comprensión de los conflictos actuales del mundo, a partir de los trabajos de Florencia Levy, Ariadna Pastorini y Martín Weber

- 1 Derbecq, Germaine: Lo que es revelación, Iván Rosado, Rosario, 2020, pág. 51.
- 2 Giunta, Andrea: ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014. La historiadora del arte reflexiona sobre la noción de arte contemporáneo y dice: «Contemporáneo, con-tempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio, pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (...)».
- 3 Thornton, Sarah: Siete días en el mundo del arte, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pág. 155.
- 4 Se trata de revista de cultura Ñ, del diario Clarín, que se publica en forma semanal desde 2003.

- 5 Casanovas, Laura: (31 de octubre de 2020). «Accidentada estadia en China». Revista Ñ. pp. 22-23. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/florencia-levy-accidentada-estadia-china_0_5ZqbkSM3D.html
- 6 Casanovas, Laura: (28 de diciembre de 2019). «Retratos íntimos que se vuelven políticos». Revista Ñ. pp. 22-23. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/retratos-intimos-vuelven-politicos_0_wKiWY4IH.html
- 7 Casanovas, Laura: (11 de abril de 2020). «Microrrelatos de la cuarentena». Revista Ñ. pp. 18-19. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/microrrelatos-cuarentena_0_qaWmRAke-.html
- 8 Crow, Thomas: La inteligencia del arte, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2008, pág. 148.
- 9 El ensayo fotográfico fue publicado en el libro Weber, Martín: Mapa de sueños latinoamericanos, Ediciones Larrivière, Buenos Aires, 2018.
- 10 En el sitio <https://performancesdeencierro.blogspot.com/> se encuentra el trabajo completo que reúne a 94 artistas de todo el mundo.
- 11 Berger, John: El sentido de la vista, Alianza Forma, Madrid, 2009, pág. 251.

Notas capítulo 2;

La fabricación de la semana: una historia por contarse.

- 1 Texto de Lourival Gomes Machado, publicado en el catálogo de la I Bienal: I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Outubro a Dezembro de 1951. 2ª. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p. 18.
- 2 A pesar de que siempre hubo controversia acerca de la participación o no de Oswaldo Goeldi en la I Muestra de la Semana.
- 3 Es necesario profundizar los estudios respecto a la penetración de la ideología del modernismo de 1922 en el palacio. Una pista: se puede verificar la presencia de los «modernistas» Menotti Del Picchia y Cassiano Ricardo al lado del poder.
- 4 LEAL, José Simeão. «Eliseu Visconti». In Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p.2.

- 5 Acerca del tema, véase: «Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira». Tadeu Chiarelli IN GONZAGA-DUQUE. A arte brasileira. Introducción y notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- 6 CHIARELLI, Tadeu. «Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção». In MILLIET, Maria Alice (coord. Edit.) Coleção Nemirovsky. Rio de Janeiro: MAM, 2003. Pág 90.
- 7 El libro «De Anita ao Museu», pieza fundamental de la bibliografía del modernismo paulistano –tuvo una segunda edición en 1976, por la editorial Perspectiva, y una excelente nueva edición en 2015, por la Editora Terceiro Nome.

Notas capítulo 2;

La Semana de Brasil (un cruce de miradas cien años después).

- 1 PÉREZ ORAMAS, Luis: «Apostilla para fin de siglo». En: Venezuela siglo XX. Visiones y testimonios. Libro 2. Editado por la Fundación Empresas Polar, Caracas, 2000, pág. 593.

Notas capítulo 2;

Xul Solar: Aproximaciones a un creador total.

- 1 Pedrosa, Mário, «Semana de Arte Moderno» [1952] en Arantes, Otilia (org.), Académicos e modernos. Textos Escolhidos III. Mário Pedrosa, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.135.
- 2 Conferencia dictada por el poeta en la segunda jornada de la Semana, 1922.

- 3 Su nombre era Oscar Alejandro Schulz Solari (1887-1963).
- 4 Borges, Jorge Luis, «Versión completa del discurso del Señor Jorge Luis Borges, en el acto inauguración de la exposición del pintor Xul Solar, en el salón de exposiciones del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires el 17 de julio de 1968» en Borges, J.L., Jorge Luis Borges recuerda a Xul Solar, prólogos y conferencias 1949-1980, Buenos Aires, Fundación Pan Klub / Fundación Internacional Jorge L. Borges, 2013, p.25
- 5 Foglia, Carlos, «Xul Solar, pintor de símbolos efectivos», El Hogar, Buenos Aires, Año 49, 18 de septiembre de 1953.
- 6 Xul Solar, «Nota autobiográfica», Mirador, Buenos Aires, junio de 1957.
- 7 El 5 de abril de 1912, Xul partió rumbo a Londres. A lo largo de su estancia de doce años, vivirá en París, Milán, Turín, Florencia, Munich, Zoagli.
- 8 Artundo, Patricia, «Primera historia de un diario mágico», en los San Signos. Xul Solar y el I Ching, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini / Fundación Pan Klub, 2012.
- 9 Alejandro Xul Solar, «Pettoruti», texto sin datar (1923-1924) en Artundo, Patricia M. (Org), Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 98-99
- 10 Borges, Jorge Luis, «Prólogo Galería Samos. Muestra Xul Solar», en A. Xul Solar, Buenos Aires, Galería Samos, 18 de julio al 2 de agosto de 1949.
- 11 Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Libro Segundo, 1948.
- 12 Schwartz, Jorge, «Silabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo», en Cat. Exp. Xul Solar. Visiones y revelaciones, MALBA-Colección Costantini, Buenos Aires, 2005
- 13 Alejandro Xul Solar, «Pan-ajedrez o pan-juego o ajedrez criollo», texto sin datar (1945) en Patricia M. Artundo (Org), Xul Solar. Entrevista..., Op.cit., p. 195.
- 14 Entre ellas existe una dedicada a Heitor Villa-Lobos, músico que Xul no conoció personalmente pero que se esforzó por conseguir los datos precisos sobre la hora y la fecha de su nacimiento para su realización. El archivo del Museo Xul Solar conserva una carta de la Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, del 12 de noviembre de 1940, informando los datos requeridos.
- 15 Xul Solar, «Nota autobiográfica», Mirador, Buenos Aires, junio de 1957.

Notas capítulo 3; Centenario del muralismo mexicano.

- 1 Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 221.
- 2 Luis-Martín Lozano, «Arte moderno de México. Rendez-vous con la vanguardia», *Arte moderno de México: 1900-1950*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, p. 34.
- 3 Véase Luis Rius Caso, entrevistado por Ana Laura Tagle Cruz, «La historia del mural de María Izquierdo que fue bloqueado por el machismo de Rivera y Siqueiros», *Crónica*, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2020.
- 4 Véase Luis-Martín Lozano, op. cit., p. 38.
- 5 Citado por Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, p. 16.
- 6 Teresa del Conde, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, México, Random House Mondadori, 2003, p. 28.
- 7 Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987, p. 197.
- 8 Citado por Rita Eder, «El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad», *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 70.
- 9 Véase CONEVAL (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social), Comunicado No. 14, Ciudad de México, 17 de octubre de 2022.
- 10 Teresa del Conde, op. cit., p. 38.
- 11 Jorge Alberto Manrique, op. cit., p. 17.
- 12 Véase *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*. Catálogo de la exposición, bajo la curaduría de Mariana Pinto dos Santos, presentada en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, del 22 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019. Dirección General del Libro, de Archivos y Bibliotecas de Portugal, 2018..
- 13 Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 150.
- 14 Jorge Juanes, Diego Rivera. *Pintor de templos de Estado*, México, Ediciones Quinto Sol, 2016, p.96.

- 15 Véase María Ruiz Salas, «¿Qué mural estuvo detrás de AMLO en su Cuarto Informe de Gobierno?», *La silla rota*, 2 de septiembre de 2022.
- 16 Véase Redacción, «Vandalizan mural de Alfaro Siqueiros en la UNAM», *24 Horas*. El diario sin límites, 20 de febrero de 2023.

Referencias

Centenario del muralismo mexicano.

- 17 Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987.
- 18 Caso, Luis Rius, entrevistado por Ana Laura Tagle Cruz, «La historia del mural de María Izquierdo que fue bloqueado por el machismo de Rivera y Siqueiros», *Crónica*, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2020.
- 19 CONEVAL (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social), Comunicado No. 14, Ciudad de México, 17 de octubre de 2022.
- 20 Del Conde, Teresa, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, México, Random House Mondadori, 2003.
- 21 Eder, Rita, «El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad», *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- 22 Juanes, Jorge, Diego Rivera. *Pintor de templos de Estado*, México, Ediciones Quinto Sol, 2016.
- 23 Lozano, Luis-Martín, «Arte moderno de México. Rendez-vous con la vanguardia», *Arte moderno de México: 1900-1950*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000.
- 24 Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000.
- 25 Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- 26 Pinto Dos Santos, Mariana (curadora), *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*, catálogo de la exposición presentada en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, del 22 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019, Dirección General del Libro, de Archivos y Bibliotecas de Portugal, 2018.
- 27 Redacción, «Vandalizan mural de Alfaro Siqueiros en la UNAM», *24 Horas*. El diario sin límites, 20 de febrero de 2023.

Notas capítulo 3; Murales mexicanos en Chillán y Concepción.

- 1 Mellado, Justo Pastor, editor.
- 2 Emilio de la Cerda, Abraham Roberto Sánchez Ramírez, Renato Robert Paperetti, Justo Pastor Mellado, Esther Acevedo, Pilar García, Bárbara Lama Andrade, Gabriela Gil Verenzuela, Joseph Gómez Villar.

Notas capítulo 3; Reafirmación del Muralismo con Siqueiros en Argentina, y Portinari en Brasil: Algunas consideraciones en América Latina.

- 1 Mural ejecutado de septiembre a diciembre de 1933. Mural de 123 metros cuadrados.
- 2 Juan Carlos Castagnino, integrante del Equipo Poligráfico (1908-1972), – autor de «Un Testimonio inédito: una visita que hizo época», 2000. IN Barrio y Wa Wechsler, 2014.
- 3 Fueron pintados por el artista y entregados en 1936, durante el gobierno de Getúlio Vargas, cuatro paneles de 1,0 m de alto y 8,0 m de largo, que representan a los trabajadores de la carretera. Los paneles están hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, en RJ. Fueron sacados del sitio por su hijo João Candido en 1999, donde fueron abandonados. Portinari trabajó en estas obras con sus alumnos en el Instituto de Artes do Distrito Federal, Río de Janeiro, donde fue profesor. GRUPO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo513771/grupo-portinari>.
- 4 Leer GIUNTA, 2005.
- 5 La conferencia de Portinari fue publicada en el anexo (DOCUMENTO, p. 309) del libro Cándido Portinari y el sentido social del arte, en español. Todas las citas del texto fueron traducidas por la autora de este trabajo (traducción libre
- 6 CF. PORTINARI, 312. En GIUNTA, 2005

Referencias.

Reafirmación del Muralismo con Siqueiros en Argentina, y Portinari en Brasil: Algunas consideraciones en América Latina.

- 7 BARBIAN, Luciano. Miguel Alandía Pantoja e seu legado na arte Boliviana: as cores andinas na obra de um revolucionário. UFRS/ Instituto de Artes. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223225/001127858.pdf>
- 8 BARRIO, Néstor; WECHSLER, Diana. Ejercicio Plástico. La reinención del Muralismo. UNSAM Edita. Colección Artes y Letras. UNSAM Universidad Nacional General San Martín. Argentina, 2014.
- 9 COMISARENCO, Dina. La Eclipse de siete Lunas. Mujeres muralistas en México. Mirkin. Mexico City: Artes de México, 2017
- 10 DOCUMENTÁRIO I Candido Portinari. Entrevista con el hijo João Candido Portinari. Site oficial das Nações Unidas. <https://news.un.org/pt/story/2022/11/1805947>. Acceso en enero de 2023.
- 11 DOCUMENTARIO II Candido Portinari. Os painéis Guerra e Paz. https://www.youtube.com/watch?v=rsnhPRW_8Xg. Acceso en enero de 2023.
- 12 ÉGUEZ, Pavel. Grito de la Memoria. FGE/ Anaconda Comunicações SIM. CIA. Ltda. Quito, 2014.
- 13 FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. São Paulo. EDUSP.1996.
- 14 GIUNTA, Andrea (Org). Candido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires, Ed. Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- 15 GONÇALVES, Lisbeth Rebole (org). DI CAVALCANTI. Museu de Arte de São Paulo. Catálogo Mostra Santiago do Chile, 1997.
- 16 GRUPO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo513771/grupo-portinari>. Acceso en enero de 2023.
- 17 GUAYASAMIN, Oswaldo. Uma América Pintada. Fundação Oscar Niemeyer/ Fundação Guayasamin. Brasil. 2010.
- 18 MESQUITA, Rui. (Org.). Di Cavalcanti. Catálogo Mostra São Paulo, 2021.
- 19 MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1916-1994. Da Missão Artística Francesa à Geração 90. Rio de Janeiro. Topbooks,1995.
- 20 MUSEO PORTINARI (Monumento del Camino) encargado por Getúlio Vargas para Candido Portinari, 1938. Disponible en <https://www.museucasadeportinari.org.br/>, Acceso en enero de 2023.
- 21 ONU NEWS, site oficial das Nações Unidas. Painéis Guerra e Paz completam 65 anos mais atuais que nunca. Disponible em <https://news.un.org/pt/story/2022/11/1805947>. Acceso en enero de 2023.
- 22 NEPOMUCENO, Margarida. Comunistas do Uruguai e do Brasil nos anos 30 e 40. Sonhos Interrompidos. São Paulo. Revista Arte e Cultura da América Latina. V Fórum Arte e Cultura. Tempo e Abrangência em Arte e Cultura Latino Americana. Vol. XXXIII e XXXIV/ 2015/2016, págs. 169-185.
- 23 PORTINARI, Candido. Sentido Social da Arte. Conferência pronunciada em 1947 no Instituto Frances de Estudos Superiores, em Buenos Aires. In Giunta Andrea (Org). Cândido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires, Ed. Veintiuno Editores Argentina, 2005.

Notas capítulo 3;

Los Muralismos en Venezuela (ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo Mexicano).

- 1 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000.
- 2 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 211.
- 3 CALZADILLA, Juan: Catálogo razonado Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Mérida–Venezuela, 1995.
- 4 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 215.
- 5 No podemos hablar de un veredicto consensuado hacia el tema del cinetismo en los espacios públicos, pero la discusión siempre será enriquecedora. Al res-

pecto, Esteva Grillet, cita al crítico brasileño Frederico de Morais: ... «Un crítico brasileño, Frederico Morais, defensor de la vocación constructivista de América Latina, fustigó tales excesos populistas en 1977: “Es cierto que, como tendencia internacional, el cinetismo se vuelve repetitivo y mecánico, haciendo triviales efectos y sensaciones. Tales aspectos negativos son enormemente acentuados cuando el cinetismo venezolano es llevado a la calle, diluyéndose en la ciudad. En este caso es francamente decepcionante, haciendo fracasar la utopía de la integración arquitectónica y/o urbanística de las artes plásticas, y tampoco logra resolver el acariciado proyecto de ‘arte en la calle’, o sea, de dar a las artes plásticas el sentido de plasticidad previsto por Vasarely. [...] Algunas de esas obras, a pesar de los títulos sofisticados, de carácter técnico, que les son dados por sus autores, rayan en el ridículo por la nulidad de su función y por la ausencia de placer estético» ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 220.

Referencias.

Los Muralismos en Venezuela (ecos, veladuras y desarrollos del Muralismo Mexicano).

- 6 BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela, III, Editorial Armitano, Caracas, 1972.
- 7 CALZADILLA, Juan: Catálogo razonado Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Mérida–Venezuela, 1995.
- 8 CÁRDENAS, María Luz: Del realismo social al realismo conceptual (o cómo lidiar con la crisis en Venezuela, desde el arte contemporáneo), ARTISHOCK revista de arte contemporáneo (<https://artishockrevista.com/2018/06/28/del-realismo-social-al-realismo-conceptual-o-como-lidiar-con-la-crisis-en-venezuela-desde-el-arte-contemporaneo/>), 28 de junio de 2018.
- 9 ERMINY, Perán: Confluencias: una visión heteróclita. Texto del catálogo de la exposición Confluencias, Museo de Petare, Caracas, 1993–1994.
- 10 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000.

- 11 ESTEVA-GRILLET, Roldán: Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, Siglos XIX y XX, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV), Caracas, 2001.
- 12 NORIEGA, Simón: Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX, Universidad de los Andes, Mérida, 1972.
- 13 NORIEGA, Simón: El Realismo Social en la Pintura Venezolana. Universidad de los Andes, Mérida, 1989.
- 14 NORIEGA, Simón: Venezuela en sus Artes Visuales. Universidad de los Andes, Mérida, 2001.

Referencias capítulo 4;

Política, Artes Visuales y Convulsión Social en el Caribe (1940-1970). Interpretaciones actuales en la República Dominicana.

- 1 Avelino, F. A.; Giner de los Ríos, A.; Juan B.; Cassa de Quirós, B. C.; González Tejera, N.; Rancier, O.; Cassá, R.; Naranjo Orovio, C.; Miller, J.; Julián, A.; Del Castillo, J. y García Arévalo, M. (2010). *El exilio republicano español en la sociedad dominicana. Seminario internacional, marzo 2010*. Santo Domingo, R. D.: Comisión Permanente de Efemérides Patrias; Archivo General de la Nación Volumen CXIII; Academia Dominicana de la Historia Volumen LXXXIX.
- 2 Canahuate, M. (1999). *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*. Santo Domingo, R. D.: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- 3 Casasnovas, G. (junio-agosto de 2005). Paul Giudicelli: padre de la pintura moderna dominicana. *Revista Arquitecto* (50). pp. 19-23.
- 4 Cassá, R.; De Tolentino, M.; De Los Santos, D. y Guerrero, M. (2010). *Huellas por la mar. Deslumbramiento-Alumbramiento*. Santo Domingo, R. D.: Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación Volumen CXIII y Galería Nacional de Bellas Artes.
- 5 Chez Checo, J. (Ed.). *Ensayos sobre Cultura Dominicana*. pp. 9 – 55. Fundación Cultural Dominicana y Ediciones Museo del Hombre Dominicano.
- 6 Colson, J. (1978). *Memorias de un pintor trashumante, París 1924 / Santo Domingo 1968*. Madrid, España: Fundación Colson, Inc.
- 7 Cordero, M. (2016). *La Mujer en la Revolución de Abril 1965*. Colección 50 aniversario de la gesta patriótica de abril de 1965. Santo Domingo, R. D.: Comisión permanente de Efemérides Patrias. Volumen XIII.
- 8 Cruz Y., A., Ditrén, M. E., Gil Fiallo, L., Guerrero, M., López Meléndez, A. y de Los Santos, D. (2015). *Historia de la Bienal. La Bienal en la Historia 1942 - 2015*. Santo Domingo, R. D.: Museo de Arte Moderno.
- 9 De los Santos, D. (2003). *Memoria de la pintura dominicana*. Santiago de los Caballeros, R. D.: Colección Centenario Grupo León Jimenes.
- 10 Despradel, F (2005). *Historia Gráfica de la Guerra de Abril*. Santo Domingo, R. D.: Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana.
- 11 Díaz, K. (15 de agosto del 2015). Paul Giudicelli, el autodidacta de la pintura abstracta. *Diario Libre*. Recuperado de: <https://www.diariolibre.com/revista/cultura/paul-giudicelli-el-autodidacta-de-la-pintura-abstracta-KM916194>
- 12 Dimensiones Heroicas. *El arte de los 60 en la República Dominicana (2001), catálogo de la exposición*. Santo Domingo, R. D.: Museo de Arte Moderno.
- 13 García Arévalo, M. (1999). *El indigenismo y las artes plásticas dominicanas. Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*. Santo Domingo, R. D.: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- 14 León de Jorge, M. A.; Erf, L. K.; Wood, Y.; Hermann, S.; Dalmace, M.; Lockward, A. y Pineda, J. (2014). *Trenzando una historia en curso: arte contemporáneo dominicano en el contexto del Caribe*. Santiago de los Caballeros, R. D.: Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
- 15 Miller, J. (1979). *Historia de la pintura dominicana*. Santo Domingo, R. D.: Banco de Reservas de la República Dominicana.
- 16 Miller, J. (1983). *Paul Giudicelli Sobreviviente de una época oscura*. Santo Domingo, R. D.: Galería de Arte Moderno.
- 17 Miller, J.; Ugarte, M. (1996). *Arte Dominicano, artistas españoles y modernidad 1920 – 1961*. Santo Domingo, R. D.: Centro Cultural Hispánico. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 18 Miller, J. (2015). *Sinergias Barcelona-Santo Domingo. Gausachs, Hernández Ortega, Ledesma*. Santo Domingo, R. D.: Museo Bellapart.
- 19 *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida* (1988) Universidad Central del Este. Volumen LXX. Serie Literaria 15. San Pedro de Macoris, R. D.: Editora Taller C. Por A.
- 20 Vega, B. (1984). *La Migración Española de 1939 y los inicios del marxismo-leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo, R. D.: Fundación Cultural Dominicana. Amigo del Hogar.
- 21 Vega, B. (1996). *La Herencia Indígena en la Cultura Dominicana de Hoy*. Santo Domingo, R. D.: Ediciones Museo del Hombre Dominicano.

Notas capítulo 4; Modernismo Caribeño: ¿Un proceso de «descolonización»?

- 1 Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam* (New York: Rizzoli, 1976), 188.
- 2 Meredith Goldsmith, "Biography: Aimé Fernand Césaire," in *Poetry Foundation*, accessed November 20, 2012, <http://www.poetryfoundation.org/bio/aimae-fernand-caesaire>.
- 3 Kobena Mercer, "Cosmopolitan Contact Zones," in Tanya Barson and Peter Gorschlüter eds., *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic* (Liverpool: Tate Liverpool, 2010), 43.
- 4 Suzanne Césaire, "1943: Surrealism and Us" in Richardson, *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, 126.
- 5 Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982* (Austin: University of Texas Press, 2002), 11-18.
- 6 Sims, 29.
- 7 Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of Andre Breton*, (New York: Da Capo Press, 1997) 498
- 8 Fouchet, 183.
- 9 Andre Breton quoted in Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (London: The South Bank Centre, 1989) 228.
- 10 Andre Breton, "Hector Hyppolite in *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor (Boston: BFA Publications, 2002) 308-312.
- 11 Selden Rodman, 'A Caribbean Chapter', *Americas* 20 (9) September 1968, 8-15.
- 12 Paul Waggoner, "Black Magic", *Newsweek* (18 September 1978), 68.
- 13 Jean Chenet, Introduction to the exhibition brochure "Coup d'Oeil à travers la peinture en Haïti", Foyer des Arts Plastiques, Port-au-Prince, 1950.

Notas capítulo 4;

La ola modernista: cómo Centroamérica fue influenciada en su producción visual y crítica por México, Cuba y Venezuela

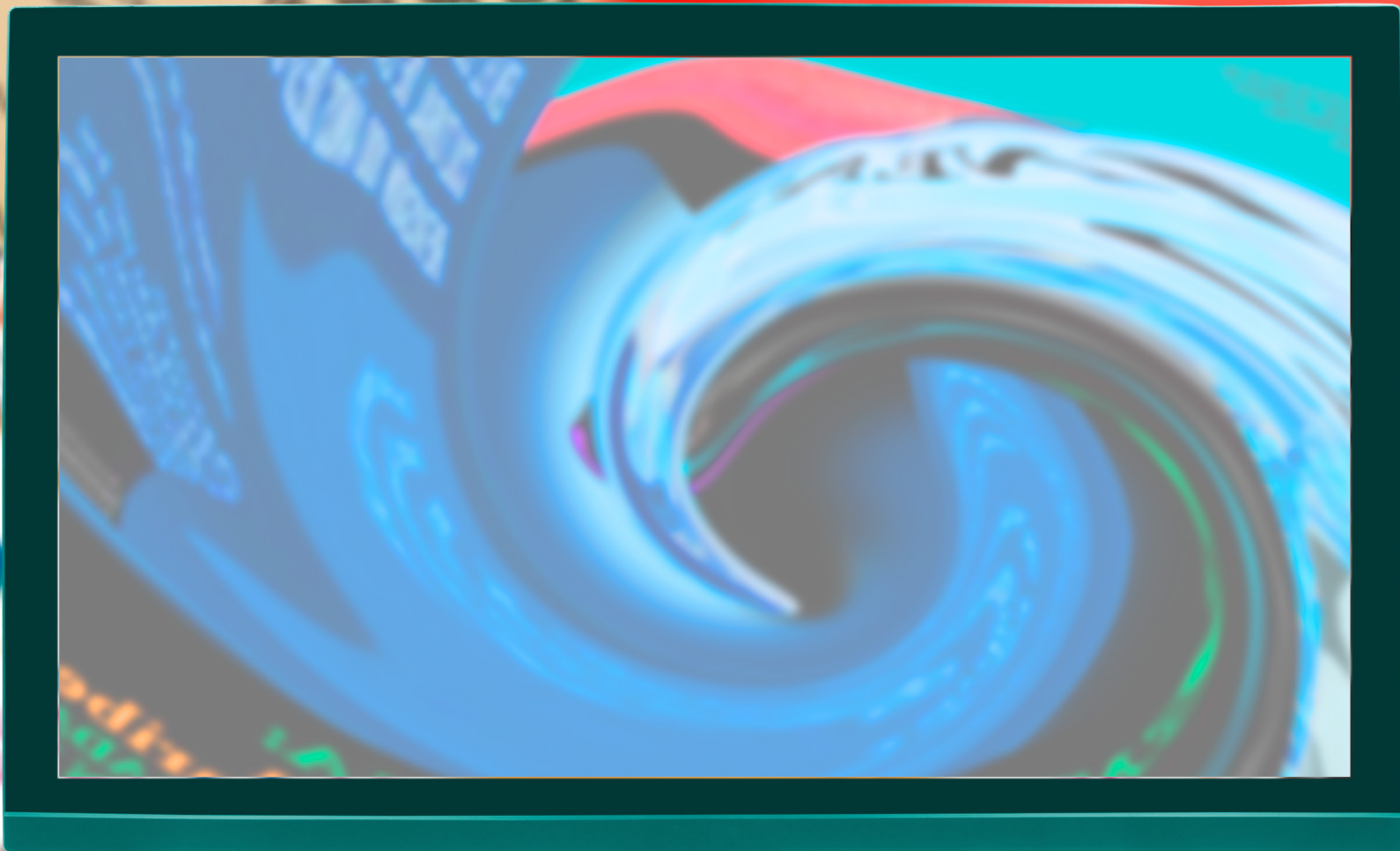
- 1 A partir de la década del noventa se profundiza en publicaciones hemerográficas y críticos del arte centroamericano: Flores Zúñiga, Juan Carlos. *Magia y realismo: arte contemporáneo centroamericano*. Tegucigalpa, Honduras: Compacasa, 1992; Sullivan, Edward. *Latin American Art*. Phaidon Press, 2000; Rodríguez, Bélgica. *Arte centroamericano, una aproximación*. Editorial Ex Libris, Caracas, 1994; Morgan Mark y Brooks, Suzanne. *Central American Modernism*. Cap & Bells Press & Ford Fine Art, 2018.
- 2 Rodríguez, Bélgica. Un acercamiento al arte centroamericano. *Arte en Colombia Internacional*, No 46. Enero, Bogotá, Colombia, 1991. P. 78.
- 3 Bayón, Damián. *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. Compendiums, Fondo de cultura Económica, México, 1974
- 4 Storr, Robert. *Arte moderno a pesar del modernismo*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2000.
- 5 Bonilla-Merchav, Laura. *Manuel de la Cruz González: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica*. Thesis dissertation. Graduate Center, City University of New York, CUNY, 2014.
- 6 Alberro, Alexander. *Abstraction in reverse: how Latin American Modernists changed how we see*. University of Chicago Press, 2017.
- 7 Pini, Ivonne. *Las revistas culturales en la década de 1920 en América Latina: su tránsito intelectual*. AICA Próxima: Abril 2022, pp. 1-2.
- 8 Barnitz, Jacqueline. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Austin, TX: Prensa de la Universidad de Texas, 2001.
- 9 O'Brien, Elaine and others, eds. *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*. London: Wiley-Blackwell, 2012.
- 10 Ramírez, Mari Carmen and others. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press; Houston, Museum of Fine Arts, 2004.
- 11 Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920–1940*. Durham: Duke University Press, 2008.
- 12 Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

ISBN 978-9968-03-532-3



aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte



aica

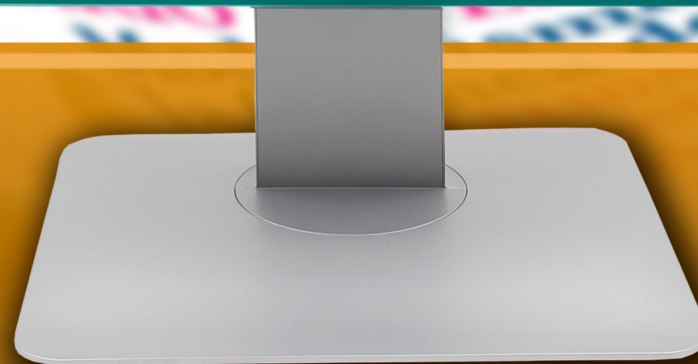
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

Modernidad,
postmodernidad
y contemporaneidad
en América Latina
y el Caribe

Modernity,
postmodernity
and contemporaneity
in Latin America
and the Caribbean

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte



**Modernity,
postmodernity
and contemporaneity
in Latin America
and the Caribbean**

**Modernidad,
postmodernidad
y contemporaneidad
en América Latina
y el Caribe**

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

Acknowledgements:

AICA International

Memorial da América Latina, Brazil

National Sections of AICA in Latin America and the Caribbean

709.1

A786a

**Art and Critique in Modernity, Postmodernity, and
Contemporaneity in Latin America and the Caribbean /
Juan Carlos Flores Zúñiga, editor. – 1st ed. – San José, Costa
Rica: Regional AICA Latin America and the Caribbean, 2023.
eBook. 31 Mb**

ISBN 978-9968-03-532-3

**1. ART 2. MODERNITY 3. POSTMODERNITY
4. CONTEMPORANEITY
5. LATIN AMERICA 6. CARIBBEAN
I. Title**

ISBN 978-9968-03-532-3



Content

Acknowledgements:.....	I
Preface	III
Prologue	V

Chapter 1.

Art criticism before the current crises

(July 1 y 2, 2021)

Poster:

Art criticism
before the current crises.

Art criticism in the eye of the hurricane.
..... 1

Reflection and self-criticism on the subjectivity and relevance of art criticism. 9

Contributions of contemporary art and criticism to the interrogation and understanding of current conflicts, based on the works of Florencia Levy, Ariadna Pastorini and Martín Weber. 14

How the Coronavirus forced us to make use of virtuality. 20

Chapter 2.

Implications of the 1922 Modern Art Week

in Brazil on the Cultural Scene of the Region:

Review 100 Years Later

(June 30, 2022)

Poster:

Implications of the 1922 Modern Art Week
in Brazil on the Cultural Scene of
the Region: Review 100 Years Later

The manufacture of the week:
a story to be told. 27

Brazil Week (a crossroads of glances one
hundred years later). 31

Xul Solar:
Approaches to a total creator. 35

Chapter 3.

100 Years of Muralism, from Mexico

to Latin America and the Forms of Realism.

(March 23, 2023)

Poster:

100 Years of Muralism, from Mexico to Latin
America and the Forms of Realism.

Centenary of Mexican muralism.
..... 43

Mexican murals
in Chillán and Concepción. 49

Reaffirmation of Muralism with Siqueiros
in Argentina, and Portinari in Brazil. 59

“Los Muralismos en Venezuela”:
Muralisms in Venezuela
(echoes, glazes and developments of Mexican
Muralism). 69

Chapter 4.
Modernism in the Caribbean Basin:
departures and arrivals in the transformation
of visual arts.
(13 de octubre, 2022)

Poster:
Modernism in the Caribbean Basin:
departures and arrivals in the transformation
of visual arts.

Politics, Visual Arts and Social Upheaval in
the Caribbean (1940-1970).81

Caribbean Modernism:
a “Decolonizing” Process?95

The modernist artwave:
How Central America was influenced in its
visual and critical production by Mexico,
Cuba, and Venezuela
.....103

Notes and references of the chapters 111

Preface

This e-book is the first publication done by AICA's Federation of Latin American and Caribbean Associations of Art Critics.

For a long time, we've had the dream of bringing together the Latin American and Caribbean Sections that make up AICA International.

Thus, this approach has an important meaning, enabling the exchange of information about art and art criticism produced by the different countries of this region of America, with a historic-social past and a cultural process with common characteristics and a present with many proximities resulting from that fact.

AICA International enabled us to take these integrated actions when it launched a Project Support Programme to stimulate the interaction of national sections around issues of common interest

The Latin-American and Caribbean AICAs Federation proposed the fulfillment of an online webinar programme, with the participation of specialists from different countries to debate the presence of art criticism and art critics in the artistic and cultural process.

In the beginning of July 2021, before AICA's call for projects, we had already carried out a seminar that aimed at integration. We had two afternoons of discussion focused about art and art criticism in our countries, during the pandemic period which shook the world.

Contemplated in 2022, with the support of AICA International, the Latin-American and Caribbean Sections developed a three-webinar program.

This programme was entitled "Modernity, post-modernity and contemporaneity in Latin America: a review in 2022". The goal was the revision and the questioning about this process in Latin America from 1920 to the present, considering the fundamental decades for the development of the artistic modernity and the later contemporaneity in the region, to know its importance and legacy for the current criticism.

The debates were motivated by the 100th anniversary of the Semana de Arte Moderna (Modern Art Week) held in Brazil and by the 100th anniversary of Mexican Muralism. The first meeting discussed the 1922 Brazilian Modern Art Week in the cultural scenario of the region, the development of the Avant Garde tendencies such as abstraction, especially the geometric and constructive profile, and the impact of the new theories of the present times in the historical revision of these facts.

The second webinar focused on Mexican Muralism in the figurative and aesthetic modernity

of Latin America and the Caribbean, resulting in a critical review during the celebration of its centenary.

The third meeting dealt with modernism in the Caribbean basin, discussing the process of artistic modernity in the context of the dictatorship, the civil war, reflecting on cultural, social, economic, and political changes in Central America and the Caribbean between 1940 and 1980. Themes such as race, migration, diaspora, and the decolonial process were treated, bringing to the debate the contributions of Stuart Hall (Jamaica), Frantz Fanon and Edouard Glissant, the latter two authors from Martinique.

This e-book that we present to you is the result of these meetings. In its preparation, we relied on the dedicated editorial work of Juan Carlos Flores Zuñiga and graphic design by Emmanuel Calvo Canossa.

We also had the support of Memorial da América Latina, an important Brazilian institution dedicated to integration and historical and cultural information about Latin American countries.

We thank all the Latin American and Caribbean national sections of the International Association of Art Critics who worked together to bring this project to fruition.

Lisbeth Rebollo Gonçalves
AICA International President
(2017-2023)

Prologue

M.A., Juan Carlos Flores Zúñiga,
BSc, CPLC, AICA
Critic, communication specialist,
and vice president of AICA International

There is an open controversy in the sociocultural environment of the subcontinent, about the relationships between art criticism, artistic production and projection spaces that has been approached to date lightly and without plurality.

This attitude has derived, not necessarily from the lack of capacity of the actors (mainly artists, curators and cultural managers affected by professional and independent criticism) but from a relative ignorance about the role of art criticism in relation to the visual arts in the contemporary context.

However, non-academic critics who publish in traditional and alternative media have been disqualified *ad-portas*. Some consider that criticism should be limited to pointing out certain defects, capable of being corrected by the author of the evaluated work. In another sense, they understand criticism as an exercise focused on the analysis of the work or object, produced through artistic expressions to turn a simple effort into achievement. Some, somewhat desperate, insist

that the critic must be an artist. Consequently, as those who write according to this concept, are “artists”, they are the holders of the truth and those who have the power to impose the rules of the game.

In our Latin America and the Caribbean, criticizing plastic or visual arts with integrity and knowledge has been an adventure for little more than a century that has rarely been recognized. When he has deprived integrity over other interests by rigorously and independently pointing criteria on the creative fact, adverse reactions and reprisals have not been long in coming.

However, without art criticism there is no major cultural artistic development, since, without its own critical thinking, the practice would be limited to the analysis of the aesthetic experience according to the object of study and European or American parameters. Authentic criticism threatens the situation and forces a state of continuous review and renewal in relation to artistic production.

This work would not be possible without a tacit understanding of the interdependent relationship between art and criticism based on the review and questioning of the context that, for the time limits of this publication, covers the founding decades of the development of artistic modernity and later contemporaneity in Latin America and the Caribbean (1920-2022).

Eighteen art critics and researchers from

ten nations contributed through their presentations in four meetings to dissect, discuss and ponder the artistic and critical legacy of modernity, postmodernity, and contemporaneity.

Each person responsible for this review and questioning has delimited the repercussions, influences, juxtapositions, borrowings, consequences, and mystifications based on their own vision per country within the framework of two important historical milestones, namely: the centenaries of the Mexican muralist movement and the Modern Art Week in Brazil, respectively.

Art criticism in the face of current crises

The first chapter draws on the perspectives of resistance and resilience in the face of the COVID-19 pandemic that kept the entire world in isolation for more than two years. Speakers from the Latin American sections of AICA reflect in this first section on how art criticism is positioned in the face of economic, political, social, environmental challenges, etc. in the present.

The Brazilian critic and historian, Maria Amelia Bulhoes, opens the chapter by addressing the situation of art criticism in the context of the pandemic and the changes caused by the crisis. She points out, among other things, how the pandemic has had unforeseeable consequences and has caused the suspension of artistic activities among other disruptions to cultural activity.

In this scenario, the Internet has been an option to keep communication, social ties, and artistic activity going. In Brazil, for example, the consolidation of the cultural industry and changes in the media, especially the advancement of digital media and the Internet, have affected the practice of art criticism. Many traditional media have closed spaces dedicated to art criticism, and some professionals have found new opportunities online, through blogs and digital platforms.

As evidence of the emergence of new online spaces for dissemination, debate and information about the visual arts, media such as ArtSoul, Artload, Arte que acontece and Canal Contemporáneo stand out. There has also been a shift in art criticism publications, which are now primarily online.

For his part, the Puerto Rican critic and researcher, Abdías Méndez Robles, reflects on the subjectivity and relevance of art criticism. The author highlights the importance of criticism as a pedagogical tool that guides readers and analyzes how current economic, technological, and social challenges affect the practice of art criticism, mentioning its subjective approach based on his own and shared experiences, and the need for quantitative research to support the work of art criticism, in the context of criticism and historical memory of art in Puerto Rico. He concludes in his dissertation that criticism should be an exercise in honest analysis of works and avoid being a tool of vested interests or manipulation, pointing out the importance and responsibilities of art criticism, advocating for a constructive, independent and responsible critical exercise.

Next, the Argentine critic, Laura Casanovas, articulates a case study based on the contributions of contemporary art and criticism to the interrogation and understanding of current conflicts in the world, based on the works of Florencia Levy, Ariadna Pastorini and Martín Weber. To do this, she summarizes three contemporary art projects or initiatives by the artists and reflects on the relevance of art criticism in the current context. The projects presented and discussed in her participation are: “Map of Latin American Dreams” by the photographer Martín Weber, “Lugar Fósil” by the artist Florencia Levy and “Encierro Performances” by the artist Ariadna Pastorini.

The projects address issues related to ecology, society, politics, the economy, and the Covid-19 pandemic, in which art criticism plays a fundamental role by providing reflections on these issues to the public, particularly in a context of multiplicity of proposals and an overabundance of information. With the works analyzed, it is possible to reflect on current conflicts and problems.

Finally, the Dominican critic, Carlos Acero Ruiz, analyzes how the Coronavirus forced us to make use of virtuality. In his presentation, he discusses how the COVID-19 pandemic has caused the art world to turn to the virtual as a way of continuing to work and connect with the public. With the closure of physical spaces such as museums, galleries and schools, social networks and digital platforms have become key tools to reach audiences. The transition, however, has led to

reformulating the way of distributing information, circulating images, and communicating with the various audiences. For example, university professors have also had to adapt to teaching online classes from their homes. While cultural events, biennials, and art fairs have been canceled or postponed, many cultural activities have gone virtual. This has accelerated the positioning of social networks, such as Instagram, as popular means of dissemination among museums, artists, and art critics to broadcast live, interact and disseminate content. In addition, new artistic formats have been created and the use of digital marketing in the cultural field has increased. The economic impact of the pandemic on the art world should also be mentioned, with the cancellation of events and the difficulty of buying/selling works of art due to regulations against money laundering. Acero Ruiz finally raises questions about the effectiveness of virtuality in the long term, and how this change will affect the art world in the medium term, although only time will tell if virtuality becomes the new reality for the art world.

Implications of the 1922 Modern Art Week in Brazil on the Cultural Scene of the Region: Review 100 Years

The second chapter brings together the thinking of critics and researchers after reviewing the repercussions on the subcontinent of the Week of Modern Art in Brazil that took place in 1922. In particular, the analysis of the impact of the development of avant-garde trends in the region

such as geometric abstraction, and constructivism based on a look inside the continent is emphasized. Finally, new ways of artistic interpretation of the geographical, social, and cultural reality are proposed based on the impact of new theories and movements.

The Brazilian researcher and critic, Tadeo Chiarelli, begins this chapter with a reflection on the institutionalization of the Modern Art Week of 1922 in Brazil and how it has become a founding milestone of modern art in his country. Although it had a limited impact at the time, decades later it became a myth and a crucial milestone to justify the creation of cultural institutions in Brazil, such as the São Paulo Museum of Art (MASP) and the São Paulo Museum of Modern Art (MAMSP). He reveals the way in which said instances and the São Paulo Biennial were applied to create a narrative where Modern Art Week was taken as the starting point of Brazilian modern art. In his opinion, through exhibitions, retrospectives and tributes to the artists and events related to the Week, the idea that Brazilian contemporary art was a continuity of 1922 modernism was consolidated. In addition, the role of the University of São Paulo in promoting research and the preparation of theses on São Paulo modernism was highlighted, stressing its importance in the history of Brazilian art.

For her part, the Venezuelan critic and historian, María Luz Cárdenas, analyzes the influence of the Modern Art Week in Brazil in the broad context of Latin America in general and in Venezuela in particular. Although there is no

evidence of a direct relationship between Brazil Week and the Venezuelan cultural scene, weak connections can be seen, which indicate winds of change in both countries.

Cárdenas proposes a methodological approach to history as a field of movements in different directions with meeting points, rather than a vertical line of events.

The author identifies two aspects in which changes occurred in Venezuela at the time studied: the figure of Alfredo Boulton and his relationship with artists who sought new visions, and the figure of Armando Reverón and his redefinition of intimate space and the construction of the object. In fact, connections were established between the works of these Venezuelan artists and those of Helio Oiticica in Brazil, highlighting similarities in terms of typologies, construction of the territory, and creation of objects. She also mentions the works of Alexander Apóstol, and his reflections on the social mechanisms of power in Venezuela. In general, Cárdenas highlights the resonances and cross-relationships between Brazil and Venezuela, in the context of modern art.

Finally, the critic and researcher, Cecilia Rabossi, sees the emergence of metaphysical artists like her compatriot Xul Solar, in connection with the renewal and transformation in art that began in Brazil. For this reason, she exposes that in the 1920s, a revolutionary spirit developed in the South American cultural scene, and Xul Solar became involved in artistic movements that

challenged established values and sought freedom of expression, from his position as a universal creator who sought change. In addition, Xul Solar established fraternal relations with other artists and intellectuals of the time, such as Emilio Pettoruti, Jorge Luis Borges, and Leopoldo Marechal. In fact, due to the friendship and collaboration between Xul Solar and Pettoruti, they were able to plan to return to Argentina to promote a change in Argentine art.

The author indicates that in addition to his work as a painter, Xul Solar invented languages, such as Neo-Creole and Panlengua, with the intention of correcting the perceived limitations of existing languages and allowing universal communication. He also became interested in writing, creating text-paintings in Neo-Creole and exploring the relationship between painting and writing. The metaphysical and spiritual aspect was present in all facets of Xul Solar's production, from his paintings to his creations of tarot cards and horoscopes. Although he faced difficulties in putting all his ideas into practice, his pictorial work stands out as an exception due to the watercolor technique he used. In summary, according to Rabossi, Xul Solar was a total creator who sought transformation and fraternization through art. His universal approach and interest in communication, writing and metaphysics make him a singular figure on the 20th century art scene.

100 Years of Muralism, from Mexico to Latin America and the Forms of Realism.

The third chapter focuses on the impact of Mexican Muralism on the figurative and aesthetic modernity of America and the Caribbean a century later. Emphasis is placed on the development of Indigenism and the trend of social realism, as well as the socialization of painting as an expression directed at the people. It is about answering the question: what critical interpretations are there today of such traditional aesthetic theories?

This section is opened by the Mexican critic and historian, Argelia Castillo, who provides an accurate overview of Mexican muralism, whose appearance as an artistic movement in Mexico was one hundred years old in 2022. Mexican muralism emerged after the Mexican Revolution, as a way of expressing the struggle for social justice and national identity.

This movement, according to Castillo, is characterized by its public character, its large format on the surfaces of public spaces, its pedagogical intention, and its social and political criticism. Mural artists sought to capture the essence of what is Mexican through the representation of the indigenous, the peasant, the landscapes, traditions and national historical episodes. The three main figures, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco, addressed different themes in their works. In general, the author concludes, Mexican muralism is considered an avant-garde

movement that had a significant impact on the art and culture of Mexico.

Below, Chilean critic Justo Pastor Mellado illustrates the influence of muralism in his country through the project to restore Mexican murals in Chillán and Concepción, Chile, after the 2010 earthquake, detailing the context in which the works were carried out. In his account of the facts, Pastor Mellado indicates that a delegation of Mexican restorers went to Chillán to assess the damage to the Xavier Guerrero mural at the Escuela México, establishing a cooperation agreement between the chancelleries of Chile and Mexico, and various institutions participated in the restoration, the complexity and effectiveness of which are highlighted in the paper, and the process giving rise to the publication of a book on the rehabilitation of the murals. The latter are, according to the author, evidence of the history of the relationship between Mexico and Chile, from the donation of the Mexico school in Chillán, to the participation of David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero in the execution of the murals, also discussing the opposition to Siqueiros in Chile and his subsequent return to Mexico.

Mellado concludes by introducing the notion of “civilian painting” proposed by Siqueiros and the criticism of Chilean art of the time, highlighting the fight against muralism by the Chilean artistic and political officialdom. Although Siqueiros was more recognized, it is estimated that Guerrero had a significant influence on the Chilean art scene.

Next, the Brazilian historian Margarida Nepomuceno focuses on the influence of muralism from Siqueiros in Argentina, and Portinari in Brazil: making some considerations about the influence on specific artists from Latin America. Among them, she mentions artists such as Pavel Égüez, Oswaldo Guayasamín, Miguel Alandia Pantoja, María Izquierdo, David Alfaro Siqueiros, and Elena Huerta. The Brazilian author highlights the importance of muralism as a form of public art that establishes (or seeks to establish) a direct dialogue with the public, and as an aesthetic of resistance that addresses social and political issues. In addition, the changes, and experiments in the production of murals are noted, such as the use of projections of photographs, the airbrush, and the collective participation of artists.

In addition to the case of Mexico and Chile, the production of murals and painted panels is made by Brazilian artists, such as Cícero Dias, João Cândido Portinari and Di Cavalcanti, all of whom are relevant in the country’s art history, especially Candido Portinari, who is known for his social commitment and his mural work, considered revolutionary, and with a lasting legacy in Brazilian and Latin American art. Portinari has been recognized as a modern artist who transformed historical painting into a modern and popular narrative.

Closing this third chapter, the Venezuelan critic and historian, María Luz Cárdenas, visits the echoes, and developments of Mexican Muralism in her own country, based on different

approaches that it took in Venezuela, especially as an important source in the development of modernity in Latin America.

In Venezuela, although a Muralist School was not established as in other countries, different ways of approaching the subject can be identified in Venezuelan artistic creation. In the “Background” section, the Olmec civilization and the mural practice in the colonial period are indicated as the starting point of the mural practice in Mexico, while in Venezuela only an incipient form of mural painting is observed.

The art critic Roldán Esteva-Grillet proposes the term “Mural Decoration” to refer to the paintings made in Venezuela on walls, ceilings, and vaults. In the “Arrival Stations” section, different moments of muralism in Venezuela are described. In the first station, we write about the direct influences of Mexican muralism on Venezuelan artists who studied in Mexico, such as Héctor Poleo, Gabriel Bracho and César Rengifo, who adopted social realism to deal with political and social issues in their work. The influence of Diego Rivera on Héctor Poleo and David Alfaro Siqueiros on Gabriel Bracho stands out. In the second station, Pedro Centeno Vallenilla is mentioned as an artist who reinterprets the symbolic elements of Venezuelan nationalism, although without committing himself politically like other muralists. Centeno Vallenilla used history, mythology, and popular imagery to create an image of national identity. In the third station, muralism in Venezuelan modernity is discussed,

specifically in the Ciudad Universitaria de Caracas from 1952. This architectural project included murals by various artists that reflected national identity and social commitment, the author concluded.

Modernism in the Caribbean Basin: departures and arrivals in the transformation of visual arts.

In the fourth and last chapter of this publication, modernism in the Caribbean Basin is addressed from the exchanges, departures, and arrivals of influences, in the transformation of the visual arts. The analysis and discussion move through three critical and historical perspectives on how modernism arose and developed in the Caribbean Basin in the context of the dictatorship, civil war, social unrest, and decolonization, reflecting profound changes in the cultural, social, political, and economic realities of Central America and the Caribbean.

This section opens with a historical and critical review by Dominican researchers Carlos Acero Ruiz and Guadalupe Casasnovas, focusing on politics, visual arts, and social upheaval in the Caribbean from 1940-1970.

The authors initially weigh the Spanish imprint in the Dominican Republic by its history

and the important political events of the 19th century, such as the independence of Haiti, the annexation to Spain and the War of Restoration. During this time, they specify, there was a marked tendency towards the Spanish in literature, music and visual arts, ignoring the African past.

In the 20th century, the Dominican identity was sought through the plastic arts, influenced by the US occupation and the economic boom during the First World War. Several Dominican artists traveled abroad to educate themselves and later introduced new methods to the country. Notable artists of the time include Celeste Woss y Gil, Yoryi Morel, Jaime Colson, and Dario Suro, who revolutionized Dominican visual arts and represented the Dominican in their works. In the 1940s the National School of Fine Arts was founded, and the First National Biennial of Visual Arts was held. In the following years, surrealism was introduced and the first artists from the school graduated.

In the 50s, Acero and Casasnovas continue, in parallel with the political repression during the Trujillo dictatorship, Dominican abstract art developed. In the 1960s, artists actively participated in the country's social and political processes. Self-taught artists emerged and explored different styles such as abstraction, expressionism, and social realism, among others, all this during particularly relevant political and social events, such as the assassination of Trujillo, the coup against Juan Bosch, the April Revolution and the election of Joaquín Balaguer as president.

The following section introduces a refreshing critical and historical perspective on Caribbean modernism based on the question “A process of “decolonization”?”, which critics Gerald Alexis, Dominique Brebion, Alissandra Cummins, Matilde dos Santos, Maica Gugolati, and Allison Thompson, all from the South Caribbean chapter, proceed to answer with their research.

In the opinion of the authors, Caribbean modernism, as an artistic and conscience movement, sought cultural decolonization. The Cuban painter Wifredo Lam and the Martinican writer Aimé Césaire are notable figures in this process. Lam considers his work «The Jungle» as an act of decolonization and Césaire expresses similar ideas in his work «Notebook of a return to the Native Land». Both meet in Martinique in 1941 and establish a significant friendship and collaboration. Césaire, with surrealist influences, advocates blackness as an affirmation of one's own identity in the face of the colonial. Lam also draws inspiration from surrealism and associates with avant-garde artists and writers in Paris. During World War II, Lam returns to Cuba, a return which like Césaire's, fuels his creativity. André Breton and Lam visit Haiti in 1945-1946, where Breton shows an interest in Haitian self-taught artists. However, the Center d'Art in Haiti faces problems by prioritizing the so-called Primitive School and ruling out trained artists. Lucien Price collaborates with like-minded artists to open the Foyer des Arts Plastiques as an alternative space. Also featured is Sarah Maldoror, a French West Indian filmmaker who played a significant role in the decolonial

movement and Caribbean modernism. She worked closely with leading intellectuals of the day, such as Aimé Césaire and Leon G. Damas, and was one of the first women to make films in Africa, focusing on anti-colonial wars and liberation movements. Using irony and the absurd as critical devices, Maldoror denounced contemporary racism and colonialism in her films, both in Africa and the Caribbean.

Closing knowledge gaps, the Costa Rican critic Juan Carlos Flores Zúñiga analyzes the modernist wave and explains how Central America was influenced in its visual and critical production by Mexico, Cuba, and Venezuela.

The author discusses the influence of modernism on the art of Central America and Panama, pointing out the limited information available in this regard to explain why regional culture has become much more visible in cultural and archaeological studies focused on pre-Columbian heritage and goods, than in works on contemporary artistic culture. However, it is possible to cite the work of prominent Central American artists such as Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo and Benjamín Cañas, who gave international projection to the art of the region. He distinguishes between modern and modernist art, pointing out that the artists of the region adopted some aspects of European and North American modernism, but without becoming ideological modernists.

In Guatemala, the institutional patronage of José María Reyna Barrios paved the way for

modernism and the first art school was established. In El Salvador, modernism took root at the beginning of the 20th century, merging with local religious and spiritual content. Nicaragua was isolated from the avant-garde movements due to political and social instability, but it was influenced literally, as the case of the poet Rubén Darío attests. Honduras experienced early modernism and sought a national identity of its own. Costa Rica differed from other nations due to its political stability and pacifist vocation, standing out in engraving and sculpture. Panama adopted muralist modernism, with the weight of US influence in the Canal Zone. Here, the Central American artists did not try to create a completely new style, but aesthetically appropriated European and North American influences.

The author identifies three key artistic ruptures in the development of modernism in the region, mainly influenced by Mexico, Cuba and Venezuela: the first rupture was social by making works visible in private spaces and taking them to public spaces, as occurred through murals; the second break was with the colonial history of art, by incorporating aesthetic values of Amerindian and Afro-descendant peoples in currents known as Indigenism and «negritude»; and the third, was expressed based on the manifestos of the modernist avant-garde against the figurative norms, or of mimetic representation, towards concrete art and geometric abstraction.

Each one of the four chapters described affirms the crucial contribution of criticism in the investigation, analysis and interpretation of art

and culture of the subcontinent, as well as provides important findings and conclusions that contribute to a comprehensive understanding of modernism, postmodernism, and contemporaneity in our context.



Chapter 1.

**Art criticism
before the current crises
(July 1 y 2, 2021)**

Poster: Art criticism before the current crises.

Figura 1.e.01:

Promotional poster for the webinar “Art Criticism in the Face of Current Crises,” held on July 1st and 2nd, 2021. Note: Digital poster used on social media and other platforms by AICA International, 2021.



Art criticism in the eye of the hurricane.

By Maria Amelia Bulhoes (Brazil).

The unpredictable that will happen will have to assume the crises, inequalities, conquests, and possibilities that already began with the pandemic; that precede it because, in part, they provoked it. It is possible that all futures that imply the radical relief of the status quo should be built through processes that mobilize plural knowledge, affections, and powers. And they must be conceived with reflective rigor, imagination, and creative impulse. All futures are contingent: they must be won in each case.

Tício Escobar

This is a presentation elaborated from the difficult moments that we live in the world and, mainly, in our country. The pandemic leaves a trail of unpredictable consequences, endless sadness, death, orphanhood, unemployment, misery for the majority and profit for a few. In the artistic field, the current crisis, unprecedented in recent world history, has caused the suspension of activities in museums,

cultural centers, galleries, art fairs, residences, and studios, causing layoffs, exhibition cancellations and reduced sales. In addition, the physical distance imposed for the control of Covid-19 requires isolation conditions and new emotional experiences. In this gloomy scenario, the Internet has been one of the possible options for communication and maintenance of social ties.

To think about the position of art criticism in this complex pandemic scenario, it is important to return to some issues related to these practices. Taking its emergence as a starting point, in Europe in the second half of the 18th century, with the writings of Denis Diderot, published in periodicals of the time, art criticism has played an important role in the recognition and legitimization of artistic production, as well as acting as an interface between the artistic field and society. Arthur Danto (2020) states that a work becomes a “work of art” because of an interpretation that establishes its meaning. The author establishes the statement $IW=WA$, in which (i) the interpretation of the work (o) is equal to its transformation into (OA) a Work of Art. These interpretations that recognize artistic practices in the art system are organized into three major disciplines, which have been consolidated since the second half of the 18th century: Art History, Aesthetics, and Art Criticism. These narratives are structured and manifested in a substantial and systematic way. They feed what Anne Cauquelin (2005) calls «doxa», that is, a set of beliefs that, according to her, are stratified ideas, residues of different narratives about art that permeate the symbolic universe of society, guiding its relationships with the so-called objects.

Starting in the second half of the 20th century, the questioning of many conceptual assumptions of these narratives triggered what was called “the crisis of the great stories”. It comes from the failure of Enlightenment thought, which explained the processes of art in an evolutionary way, closed in visions of the Western world, derived from European models. A milestone in this crisis in the artistic field occurred in the 1980s, when Arthur Danto and Hans Belting, each on one side of the Atlantic, at a time when globalized communication via the Internet did not yet exist, published, respectively: “After the End of Art” (1984) and “The End of Art History” (1983). Both pointed out, from different approaches, that art, as we considered it until then, had been radically shaken by the artists’ practices. The fact is that contemporary production increasingly breaks with the tradition of the hegemonic narratives of Western art, invalidating concepts and methodologies previously used in its analysis, calling into question the practices of art criticism.

The consolidation of the cultural industry, in Brazil through mass communication, occurred in the 1970¹, with the parallel growth of spaces for art criticism in newspapers and magazines with wide circulation and even others more specialized in the area. Art criticism was gaining space and relevance in society, although restricted to the specific circuits of an elite culture. However, starting in the 1990s, traditional media had to face changes derived from the advancement of digital media and the Internet, which brought new possibilities for writing and reading, decisively

altering this scenario. Newspapers and magazines, in search of new survival strategies derived from their gradual loss of readers, closed the spaces of art criticism, considered elitist and of no great interest to the public. Traditionally responsible for the legitimization of artists and works through the media, the procedures of this discursive practice have been questioned and modified in recent decades.

In this scenario, which, in recent decades for many, seems to indicate the end of art criticism, some younger or more daring professionals have already been expanding their activities in online spaces, with proposals that explore these new conditions. Working on blogs, websites and other platforms in which they develop possibilities for critical exercise, they have been expanding access and scope to other audiences and offering more interactive experiences with art.

Working since 2005 on the articulations of the art system with the internet, in my research prior to the pandemic I analyzed how the penetration of this means of communication progressively changed the practices of art criticism in different ways. One of the main changes was the constant expansion in the use of websites and digital social networks, responding to the demands of sharing, in a stereotyped and segmented world. The presence of art criticism on the internet came to integrate the collective space in various media, generating experimental situations and unprecedented reception conditions, allowing, and requesting alliances that establish changes in the

usual sense of art. These new, more open, flexible, and democratic forms of communication lead to the dilution of traditional hierarchies in a sea of contents that are not so easy to classify, order and control, expanding the potential of experiences that Internet users can establish with the territories of art.

In recent decades, in Brazil, some new online spaces for dissemination, debate, and information on visual arts have emerged, such as *ArtSoul*², a digital platform fully focused on contemporary Brazilian art, which has a news magazine, signed articles, information on virtual exhibitions, and news. *Artload*³ is another model of online space, focused on the creation of content on contemporary art through interviews with professionals from all levels of the national and international art system. The project has videos of up to twenty minutes, reaching audiences of various ages and backgrounds. Another space is *Arte que acontece*⁴, a portal where they develop projects, present podcasts, publish texts, most of them unsigned, with a broadcast list on WhatsApp to publicize topics related to art. *Canal Contemporâneo*⁵, created in 2002, broadcasts events from various regions of the country, criticizes texts and opens debates, developing a digital network focused on contemporary art in Brazil. This space is maintained thanks to the contributions of user members (artists, critics, curators, researchers, teachers, students, journalists, museologists, directors of cultural institutions, collectors, gallery owners) and organizations (galleries, producers, museums, cultural spaces, prizes, festivals), in

addition to the sponsorship of Petrobras, with the support of the Culture Incentive Law of the Ministry of Culture.

Even publications still tied to more traditional models of art criticism, especially academic ones, maintained by graduate courses, which were published in print, are more recently using only online versions. This is also the case with the newspaper *Arte&Crítica*⁶ of the Brazilian Association of Art Critics, ABCA, which since 2012 has been published only in digital version. Another example is the magazines aimed at a broader public, which, even while maintaining their printed editions, seek online spaces as alternatives for greater dissemination. Among them we highlight *Das Artes*⁷, *ArteBrasileiros*⁸ y *Select*⁹, well-known, but finding other formats and other audiences online. These magazines, maintaining links with the more literary origin of their printed versions, have texts signed by recognized critics, who develop specialized content, contrasting with the lighter and more fluid narratives normally found on the Internet.

In Brazil, as in all Latin America, contact with art has traditionally been through reproductions in books and printed magazines, so the Internet continues this practice by offering access to a much larger and diversified universe of color images, with details and effects. By adding the myriad possibilities of layers of visual information, online text increases its communicative potential. Undoubtedly, tackling this requires different skills than those required of an academic or journalistic

critic. In addition, in cyberspace the traditional tools of art criticism have been put in check, and critics face the challenge of creating forms of economic survival, within a circuit that follows the logic of infinite reproducibility where there are no authorship rules, and the originality of the work is not respected.

The Internet has affected the aesthetics and ethics of this practice, which is why keyword networks play an important role in creating change in this domain. The digital native generation has a certain sense of marketing that is related to the emphasis on networks, but which is strongly reflected in reflections on art. The exchanges in these media lead to other themes, motifs, forms of writing, and conceptual structure. This also requires a new way of thinking about art, other strategies for building narratives, diversity of formats and themes, a rejuvenated social aspect, and plenty of imagery. Texts by young critics are published on the Internet, almost always from postgraduate courses, which proliferated in the country from the 2000s, finding a less hierarchical place of expression there. Most of them master the tools of the Internet and easily adapt to the technological dynamics of this medium, giving this critique a new profile.

This is the case with Vivi Villanova, who, under the name of VivieuVi ¹⁰, maintains his own channel and regularly presents small sketches on YouTube, Facebook, Twitter, and Instagram, where he addresses the most diverse art topics, always from a very dynamic and articulated perspective. Using the language of the influencers, he obtains a

great adhesion and intense interaction on the part of the users. What is interesting about his work is that it articulates information resulting from extensive research on the history of art and contemporary art with an attractive and accessible communication with the public.

The use of the internet and its tools has also been a challenge for another field of art criticism, curatorship, since as Boris Groys (2018) observes, it requires establishing other mechanisms to attract the public, which break with the tribalism of the contents, and forms imposed by life online. For the author, the illusion of a universal digital culture masks the fragmentation of interest groups that narrow the domains of existence. Thus, the task of the curator would be to make transgressive selections, which offer the possibility of accessing what is new and unwanted, outside the standards established by the hidden mechanisms of the Internet. We have some examples of curatorship that are committed to the possibility of a new fruition of art, such as the one being developed by Livia Benedetti and Marcela Vieira in the aarea.co ¹¹, space, which opens to offer artists who do not normally use this medium. the experience of creating works specifically to be viewed on the internet.

However, even though the use of the Internet by art critics was taking place gradually and organically, there were still many restrictions, due to numerous factors, such as the demand for new technical knowledge to manage this medium, mainly by older people, who were not born digital. Also, the fact that, authorship, and property have no

validated and are confused in this space. Copying and pasting are standardized procedures and forms of appropriation and hybridization are generalized circumstances that generate fear, as they give rise to participatory, eccentric, and insecure practices that escape social control and the authority of the art system. Even understanding the complexity of these challenges, considering the irreversible virtual expansion in contemporary society, I have been defending the need for a conscious and self-reflexive opening of art criticism in relation to this phenomenon. What I was able to observe from 2020 was a drastic change in this scenario of rejection since the use of the Internet was presented as the main alternative to maintain social contacts during the pandemic. Since then, I have been thinking carefully about the impact of accelerating and expanding this penetration in the field of visual arts, more specifically in Brazil.

My proposal here is not to present the results of a broad and complete survey of what online art criticism has done during the pandemic, although this is a topic that interests me, and one that I am working on ¹². My objective is to point out observations made in the eye of the hurricane, thinking about some experiences that are promoting cracks in the art system, promoting possible deeper and more structural changes.

I start from the observation that the practices of online art criticism continued to be distributed predominantly in the writing of texts, curating exhibitions, conferences, participation in events (conferences, seminars, and meetings) and

courses. A diverse range of topics, addressed by professionals from the most distant territories, is available on the network for access by people from different regions of the planet. During the pandemic, with the intensive use of the internet, art critics collaborated in the formation, diversification, and expansion of audiences, reaching spaces outside the metropolitan hegemonic axes, enabling the participation of previously marginalized subjects in the art system centered on axes of power. They offered lectures and short courses on various topics, developing online content, meeting demand, and targeting a wider audience. The success is such that some galleries and institutions are creating specific lines of action for these courses, such as the magazines *Select* and *Das Artes*, galleries and *Kura* and *Aura*, and institutions such as the *Itaú Cultural Institute* and several museums, among others. With them, the Internet user has access to new content, creates interest, can improve their knowledge and, in some cases, receive professional training. Distance learning is nothing new, but it has always been a controversial subject, seen with many reservations and little expanded. Now, there are many experiments, both in form and in content (duration, free or not, interactivity, use of digital tools, art history, contemporary art, art market, collecting, etc.). Distance education, with the pandemic, found informal opportunities to be implemented with greater force in the artistic environment. Critics face the challenge of evaluating these experiences, understanding them as a complement and enhancement of the physical experience of the work, considering that they broaden the public's access to a restricted and

segmented art system.

In the search to socialize, when everyone was totally isolated, innumerable lives ¹³, began to emerge, with artists, critics, researchers, and many other personalities from the artistic circuit, individually or in groups. Lives, which previously served to increase the visibility of a page or brand, as a digital marketing strategy, now began to play an important affective and communication role. The critics were frequently requested to talk about the works and also with the artists, about their creative processes, their trajectories, their research, etc. Various exchanges were established, providing videos and talks. Seeking to maintain some contact with the public, institutions such as the *National Museum of Fine Arts*, the *Oscar Niemeyer Museum*, the *Hélio Oiticica Municipal Art Center*, the *Paço das Artes*, the *Rio Grande do Sul Museum of Art*, among others, developed an intense program on the Internet, inviting different actors from the art system to talk about different topics. Never have there been so many communications about art available on platforms such as *Facebook*, *Instagram* and *YouTube*, offering wide access to content and creating other dynamics and approaches with new audiences.

In addition to the more conversational and relaxed proposals, more traditional events were also held, such as conference programs, debate tables, meetings, conferences and congresses, all online. Thus, in 2020 and 2021, the *National Meetings of the National Association for Research in Plastic Arts*, the *Colloquia of the Brazilian Art*

History Committee and the *Conferences of the Brazilian Association of Art Critics*, among other events, were held at a distance, offering a diverse range of topics, addressed by specialists from the most distant places, made available on the net for access by interested parties from different regions, in a circulation of information that had never been done before.

These changes also affected art universities across the country, which had to develop their disciplines remotely, creating unusual and challenging requirements for their professors and students who, until then, had never heard of or used platforms such as *Google Meet*, *Zoom*, and many others, which are now part of their most common activities. Especially in the context of visual arts classes, a great challenge was generated, and a great adaptation was necessary, since they were deprived of the space and coexistence of the studio, so important in these formations. With numerous and diverse demands for professionals to spread their knowledge online, many feel exhausted and have personal crises regarding the digital medium.

It can be said that the generation of online content was what most marked performance in the artistic field since the start of the pandemic. An important aspect of this dissemination is that, in addition to the activities in real time, they were recorded and made available online, generating consultation material and recording information that was previously limited to a time and space, restricted to the public that could attend that day and in that place. From the few and almost

bureaucratic communications previously in force, we began to manage digital tools, platforms, and social networks. All this, based on a few previous experiences and without further specialized training, with a great effort to learn new action processes, optimize posts and incorporate the operation of the algorithm. If, on the one hand, the visibility and the offer of online content are immense, diversified and extremely attractive, on the other hand, there are so many events that take place while it is impossible to follow everything one would like, and many complain of exhaustion online. Also, in a sea of live talks, courses, interviews, congresses, seminars, and other events, with contrasting differences in quality between them, it has become a difficult task to select what to see. This condition of demands, offers and exhaustion is an issue that needs to be deepened and leveled for a more appropriate future use of these communication possibilities that have opened.

One of the important workspaces for art criticism are museums. The digital turn of these institutions is evident in the Google Trends data made available to Galileu ¹⁴, magazine, indicating a 50% growth in searches for virtual museums in Brazil during the pandemic. Google Trends has compiled rankings of the most searched museums in the last 12 months, considering the type of search carried out by Internet users. The most searched museums for the term “virtual” were Louvre Museum (France); São Paulo Art Gallery; Ipiranga museum; National Museum; MORE P; Prado Museum (Spain); Museum of Tomorrow;

Catavento Museum; Imperial Museum; British Museum (UK). It is striking that only three are foreigners. However, 3D simulations, in many cases, tend to be tedious, frustrating, and repetitive. As Pollyana Quintella observes, the attempt to transpose the physical exhibition into the digital medium exposes the need to rethink some of the curatorial vices repeated by the artistic world. We continue to reinforce the canon of the traditional exhibition space as the only possible medium, and rarely do we see institutions opening spaces for more experimental situations. With this we seem to ignore the infinite variations that the internet allows, as well as the differences between physical works that migrated to the web and works that are born with digital DNA.

The ICOM survey on museums in the pandemic ¹⁵, conducted with 4,210 respondents in 412 cities (69.8% capitals and 75% in the Southeast), confirms the acceptance and appreciation of the digital acceleration of museums. In responses about the post-pandemic future of museums, staff highlight the terms inclusive, human, and digital, while the public notes accessible, open, interactive, inclusive, inspiring, and digital. The digital and the inclusive appear in the responses of employees and the public. The result of the ICOM research also points to YouTube as responsible for 64.7% of the accesses to the museum’s content, websites for 54.5%, Instagram for 53.5%, Facebook for 28.8% and Google Arts & Culture for 20.5%. It is essential in this moment of change that art criticism is present, with audacity, flexibility and the ability to propose new paths.

It should be noted that the use of the Internet by the art system has given a new impetus to critics who work with artistic productions developed in online media. This is the case of Fábio Fon, who always had an important role and reflection on this topic, and who has published a series of mini conferences on YouTube and on his Instagram profile, entitled Bem Web Arte ¹⁶. He also created Falas da web arte no Brasil, in which he interviews various artists who work or have worked in these productions. In these two dissemination projects, he offers complex content, presented in a clear and well-crafted way, opening a series of information to the public and awakening interest in these artists and their practices. Making these projects known seems important to me, since they bring to the art scene a little-recognized and valued production that, due to the new dynamics of Internet use, is having an impact on the art system in a way that had not happened before. Fabio Fon even organized and disseminated specific tutorials on social networks for artists who develop or wish to develop projects in digital media. He assumes the role of art critic focused specifically on these productions; a space that lacks this performance.

In fact, digital practices had a huge increase at this time, especially as a new form of consumption, which already existed, but which achieved greater visibility in commercial and media terms from the intense use of the Internet that was stimulated by the pandemic by means of NFTs ¹⁷. These gained visibility at auctions and reached astronomical prices, with wide publicity

in the media. This led Brazilian galleries such as Bailune Biancheri, Zipper, Verve, Leme, Kogan Amaro, among others, to open space for its commercialization, and the creation, in 2021, of the Topix platform, fully dedicated to this type of production, managing 54 artists and 16 galleries. The appearance of this phenomenon responds to the demands of the art market, especially in relation to digital productions, which are more fluid and have difficulties in offering the certifications required by collecting. Thus, digital works that were off the market, and even some made in physical space, are being transformed into NTFs for better commercialization. On the other hand, it is in the interest of the cryptocurrency circuit, still little accepted by most investors, to incorporate the status and social legitimacy of the artistic field, thus increasing the circulation of this product. With various interests at stake, the subject becomes controversial, but very fashionable, which was evident in the use of the term, which had a bombastic growth of 11,000% in the last year, being chosen the word of the year 2021 by the group that publishes the Collins dictionary. Some debates are set on the question of whether NFT would be art or not, without considering that this is a means to institutionalize and commercialize a production in digital format; it does not make art, but it makes it possible to circulate in this medium. In fact, what defines art is not its means of production and dissemination, but its recognition by the art system, where criticism has an important role to play. Seen as a great innovation, the theme has garnered varied positions from critics and artists, generating enthusiasm and disputes. Thus, also

in this context, the presence of art criticism is necessary currently, as an interface between the artistic field and society, questioning criteria, and values of art on a very unstable ground.

Among the various and new online activities during the pandemic, I would also like to highlight some that aim at inclusive approaches, promoting the visibility of marginalized segments, such as people of color, indigenous people, women, trans people, and poorer communities. It is necessary to think that the processes of pluralistic inclusion in Brazilian society have been developing in the field of art as part of a broader and longer-term social and political context, although questioned by the conservative advance observed in recent years. However, with the use of the Internet, these inclusive active forces gained greater visibility and opened new spaces in the art system, in a process of change without return, which opens cracks in the elitism and exclusion of this system.

The Mercosur Biennial 2020 ¹⁸ stands out for the inclusion of non-hegemonic segments. Scheduled to open at the start of the pandemic, in a bold decision, it was carried out entirely online. With the general curatorship of Andrea Giunta and the educational curatorship of Igor Simões, the Biennale, in addition to having the majority presence of women, opened a broad debate on different conceptions and problems of the feminine. Issues related to the social place of gender, its constructions, its incompatibilities, and the leap into the exclusion of binary logic were put on the agenda.

Another online action that expands inserts is Projeto Afro ¹⁹, an Afro-Brazilian digital platform, mapping black and indigenous Brazilian curators. The project started at the end of 2019 but launched in 2020 and already has some 76 names of black men and women and 20 indigenous curators, mostly women, working in the Southeast region and autonomously/independently. The survey was carried out through social networks and had the contribution of people who realized the importance of the initiative. To deepen these data and the way in which these actions collaborate with the national curatorial field, we had the support of the Research and Training Network in Exhibition Curatorship of the Faculty of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), the Research Center of the Aloísio Magalhães Museum of Modern Art (Mamam/Recife), the Artistic Education Laboratory, curatorship and history of the exhibitions of the University of International Integration of Lusophony A frobrasileña (Unilab/Ceará) and from the School of Design of the State University of Minas General (UEMG). The platform, in addition to being active on social networks, has developed a specific application to connect with black artists, which is being widely disseminated, with the aim of giving visibility and expanding their activities. The indigenous presence also found space through internet art criticism in shows such as Presente Ancestral Indígena, a virtual exhibition of contemporary indigenous art, curated by Tássia Mila, on view at The Wrong Biennale ²⁰. Through videos, photographs, drawings, and music, 23 indigenous artists, from different regions and ethnic groups in Brazil and abroad, express their art, their culture, and

their concerns about the current situation of native peoples. Still in the field of inclusive proposals, the *Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte 2020*²¹, produced entirely online, had human rights as its theme, with the participation of black, indigenous and transgender people, debating their exclusion in art and criticism. The Conference gave rise to the creation, within AICA Brazil, of the Pluralities Commission, which proposes activities to incorporate and promote critiques involved in diversity practices.

From the examples above and many others, we can see that in the expansion of presences and connections that the Internet has brought during the pandemic, other voices have been present. Blacks, indigenous people, women, trans, and communities from the periphery began to be heard more and to have greater visibility within the art system. It was certainly not the Internet that gave rise to these mobilizations, but it was an important channel for their impact on society. It opened possibilities to relativize hierarchies, connect people from remote and different regions, breaking existing traditional barriers, activating processes that were already underway and for which the Internet was a facilitator. The art system, contradictorily, is conservative in its structures, but has a great need for innovation. Exploring online strategies has been a path in its process of expansion and renewal. I believe that specific studies on the role of the Internet and the changes that it has provided and stimulated in this system since the pandemic in the form of systematic research still need to be carried out, evaluating its

real repercussions with scientific parameters.

When analyzing the necessary and desired changes, it is important to consider that critics need to use the online environment more consciously, articulating new professional possibilities, adopting options that avoid adapting traditional models to the virtual environment, using appropriate digital tools to propose new actions. Developing critical thinking in relation to these technologies, as Giselle Beiguelman does in her book *Image Politics: Surveillance and Resistance in the Dataosphere*, is a good example. We cannot, naively, have an idealized vision of this environment in which large corporations grew dizzyingly during the pandemic, accumulating capital and power never imagined²², exploiting precarious labor, reinforcing discrimination, and dominating consciences through sophisticated means of control. Nor can we ignore the planetary ecological risks of this technology that deceives us with the idea of a cloud and floods the Earth with cables and other polluting systems, as well as large energy costs that irreversibly damage the planet. It is necessary to intensify and broaden critical positions, questioning its mechanisms of power, articulating alternative ways of use and subversive appropriations of this medium.

With so many transformations and uncertain futures ahead, we are like when, in 1936, in the midst of the turmoil of his world, Walter Benjamin reflected on the reproducibility of images in cinema and photography. Irreversible transformative changes are taking place, bringing

with them great dangers, but also great possibilities; it is up to us to deepen the course of these processes. It is clear that online forms alone do not replace physical contact with art, an essential part of the critic's activity. Hybrid models of on/off procedures arise as a result of this intense moment of learning and experiences in the network. We have to meet the challenge of the internet with deeper changes in our practices, addressing its peculiarities and contradictions.

Critics are faced with two tasks: first, to incorporate Internet resources into their practices and, second, to resort to artistic practices that use the digital in their productions. The art system is very open to innovation, I can see that the rejection that I observed earlier in relation to the online medium has dissipated. It is possible to return to the utopia of the early years of the Internet, now from a more inclusive and pluralistic perspective. It is up to us to understand the magnitude of these processes and to actively participate in them. Exploring their strategies and exposing their contradictions is the first step in the critical practice of these connections. The Internet cannot be analyzed in a naive way, it brings many risks both in material terms such as contamination and the proliferation of cable systems, as well as in ideological terms of crowd control, mentalities and subjectivities. Several negative aspects are intertwined in the penetration of the internet in the field of art, expressing the contradictions of our time.

I like to think of it in the form of a dark

energy that, barely visible, promotes a permanent expansion of the art system, in processes that are imperceptible to the eyes of those who are only interested in what is consecrated in the mainstream. Its penetration in all segments of contemporary society is inevitable, as are the advances of the Internet 3.0 ²³, with the introduction of artificial intelligence and the possibilities of metadata ²⁴ and the metaverse ²⁵. It will not be possible for the field of art to remain indifferent to these great technological transformations. This is a reality in which we need to educate ourselves more and on which we need to reflect, to act in a more committed way. Changes are underway, their destinies depend on each one of us, always and in each place. The Internet has become an important tool in the dynamics of the art system, and the presence of art critics in this medium is more than necessary. We can walk on fertile ground for both areas, escaping from the prefabricated formulas of large companies and communication monopolies, building paths for the inclusion of new social segments in art criticism, the digital as a work tool and new and diversified audiences. The critical spirit and the disruptive performance of art can accommodate diversity, making this means of communication that shapes minds and sensibilities in our society more human, plural, and inclusive. As Ticio Escobar says, “all futures are contingent, you have to win them step by step.”

Referencias de la exposición:

[26](#) - [27](#) - [28](#) - [29](#) - [30](#) - [31](#) - [32](#) - [33](#) - [34](#) - [35](#)

Maria Amelia Bulhões

Art critic, professor and advisor of the UFRGS Visual Arts Program, doctor at the University of São Paulo, visiting professor at the Universities of Paris I, Sorbonne and Polytechnic University of Valencia. Researcher 1A and leader of Grupo Pesquisa registered in CNPq, Former President of AICA Brasil and of the National Association of Plastic Arts Research.

Some productions: Books: Challenges: art and internet in Brazil, 2022; Contemporary Art in Brazil, 2019; As nova regras do jogo: o sistema da arte no Brasil, 2014; Web art and Poetics of the territory 2011. Curators: Sob forma de oração, 2023; Contemporary Art RS, 2021, Curitiba Biennial Web Art, 2013.

<http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/>



Reflection and self-criticism on the subjectivity and relevance of art criticism.

By Abdías Méndez Robles (Puerto Rico).

Introduction

« *The good critic does not get in the way, but rather helps, and his mission, among other things, is of a pedagogical nature, since he guides other readers*». Antonio Alatorre Chávez (1922-2010)

The current circumstances bring us a very appropriate period for criticism to strengthen its relevance and to the extent possible to avoid mistakes of the past. We face economic and health challenges, and trends, and at the same time we enjoy new generations, technology, changes in behavior, accessibility of information and communication that

for the practice of art criticism are challenges and opportunities in the exercise of that.

The quote from the Mexican critic and philosopher Alatorre is pertinent and precise in identifying what the critic's position should be in the present and future. It has based my practice as an art critic, which I consider to be the most relevant today. The themes and arguments that I will be presenting are based on this way of seeing what art criticism is. I will be sharing approaches sustained in experiences, both from the local Puerto Rican environment, as well as the experiences shared in international meetings in Latin America, Europe, and the United States. When holding dialogues on these issues the experiences and reactions have been similar.

To say that this paper arises from a totally objective analysis would be intellectual dishonesty. It is the reflection from what has been lived, it is a subjective criticism, without abandoning the intention of objectivity. The expressions arise from a qualitative and evaluative analysis in terms of empirical experience, my experience and the experiences of other critics and artists.

I will be referring to both the product (text or work of art) and the author, and the art environment from the market, academy, and museums. This paper is an action to the reactions that critics and artists have taken, which can be as defensible as debatable. Aware that actions have been the product of human behavior. Although art criticism is usually lacking in quantitative foundations, those who are interested

in continuing this analysis could add a quantitative-based analysis (of facts and statistics) to strengthen the investigation.

I do not intend to generalize or be conclusive, I intend to present a responsible and open reflection to the continuous challenge of new investigations, facts, circumstances, and conclusions. Sometimes I will discuss past experiences, although those facts are applicable to the present and I will avoid mentioning some names because I do not have authorization from them or their relatives and others who do not deserve to be mentioned.

Brief background:

For several decades, criticism in Puerto Rico, as in many other societies, occupied a prominent and pertinent position. Newspapers, magazines, galleries, radio, and television set aside spaces to attend to criticism in the visual arts. Some critics were hired by newspapers to cover sections in the written press, both in Spanish and English.

Criticism experienced a time of glory with an excellent production of texts, several of our critics have published thousands of essays, investigations, and reviews that helped build the historical memory of visual art, which strengthened and educated, filling the void that, for decades, with some exceptions, Puerto Rico lived before the 1960s. These critics helped contemporaneity and positioned art in Puerto Rico internationally. It was a period where criticism

had a mission to be, as pointed out by the French screenwriter François Truffaut (1932-1984), «*The critic should be, in general, the intermediary between the author and the public, explaining to the second the intentions of the first, letting the first know the reactions of the second, helping one and the other to see more clearly*».

The critical sections in the press were expected and a must-read for many: collectors, galleries, artists, museum directors, teachers, art lovers and journalists, and they followed the publications to participate in the exhibitions, meet the artists, acquire a piece, and consider the artist and his work in future projects or collections. A large sector of artists expected some critical publication, aware of its impact on strengthening their work, their ego and position as an artist. Although sometimes what some artists received were lacerations, negative criticism with reason or intention, some artists recovered from those negative experiences, others sank or withdrew from their career. Some galleries were awaiting published criticism to maximize sales and the temporary capital they could obtain in the market. Others did it with a genuine interest in the artist's career, strengthening the development of art and adding value to the cultural thing. Collectors followed them as a reference for the acquisition of a piece and others to increase the capitalization of their collection. This is not good or bad, each one participating in what has been his desire. But somehow it was also a factor for the irregularities that have been experienced. Irregularities that I have called the dark side of criticism.

The other face without veils:

In the practice of criticism there are chapters of evil and interests that are rarely pointed out or preferred to be ignored. I often hear “that has always happened”, but nobody points it out and exposes it publicly. Sometimes they are singled out for the interests of some to destroy the reputation of others, for personal conflicts or for agendas.

In the practice of criticism, figures have been incorporated that have done critics a disservice, some of these figures have held positions of influence, which have and facilitated them to have power for their interests and their agendas. As human behavior, I can analyze these figures from the theoretical perspective of the opportunity to commit crimes or use for their own intentions, based on the saying that “opportunity makes the thief”. We could have a whole forum on this topic, dozens of arguments, opposing positions, resistance, and denial. The fact is that just by touching the subject within a group of critics or artists, names and anecdotes immediately arise. Critics are human, with our virtues and flaws, and, as has happened in other professions, due to lack of judgment or total reasoning, the person has taken advantage of opportunities to be an accomplice or manager of some unethical act, usually to satisfy some economic need or whim, or for private interests, based on the possibility that some have been victims of their good intentions.

Critics who, in agreement with gallery owners, art brokers or auctioneers, have issued

favorable reviews of a work or an artist, to catapult the artist's image, remove a piece from anonymity and increase prices. Others have published adverse criticism on a whim or personal agenda, for the pleasure of hurting an artist, project, gallery, or museum. Although many of these characters have remained anonymous, they have nevertheless left irreparable damage. The English poet, critic, and storyteller Samuel Johnson (1709-1784) expressed himself on this when he said «*Criticism is an activity thanks to which man can become important and fearsome at very little cost... He whom nature made weak, and laziness kept him ignorant, can, however, sustain his vanity with the name of critic.* »

The actions of some critics have been so crude that they transcend art and go to personalism, directed not at the artist but at the individual. Adverse, attacking, and humiliating texts have impacted the artist in such a way that they have left their country or their careers as artists. Such actions have provoked reactions and sharp positions against critics as expressed by the Russian painter Wassily Kandinsky (1866-1944) «*The art critic is the worst enemy of art* ». More shocking is when the American painter Man Ray (1890 –1976) declares «*All art critics must be assassinated* ».

There are stories of artists who left the country or their career due to adverse criticism of their work and their person or due to the systemic attitude of ignoring the artist and their work. Artists who stopped painting and took refuge in the academy as teachers or abandoned

the world of art, some of whom have told me “It is a hostile, ungrateful and hypocritical world.” Some migrated, and in another country their work was accepted, and they have established themselves. These artists, ignored by critics or rejected, by “succeeding” abroad, critical opinion has been transformed by producing favorable texts, chorusing their rediscovered virtues and, of course, market expectations or because it has become fashionable. Other artists have lived without caring about the existence of the critic and have worked on their proposal, their careers taking attitudes like those of the Argentine artist Pérez Celis (1939-2008), « *What do I know if what I do is art. And less will a critic know* ».

The truth is not absolute, and critics do not own the truth, we own an opinion and live with the possibility of facing a different opinion, which is equally valid. The power that some critics claim or that sectors try to insinuate that the critic has or had, is not owned by the critic. That power or authority is granted by the reader, the artist or the entity in need and user of the text. That space that we are allowed as critics must be used prudently, not as a tool for vested interests.

Criticism, a verb that can educate, build, or destroy:

As critics, more than privileges, we have greater responsibilities when being able to use and manage the verb, rationalize, and communicate from one party to another. The power of the verb and the word has been discussed by different philosophers,

religions, thinkers, motivators, and experts on the subject. The writers are artists in the management of the verb and the use of the word, the critics must use that power to strengthen the discourse and/or discussion in art, as a pedagogical exercise.

For any eye, expert or not, that contemplates «Las Meninas», reading chapter one of «Las palabras y las cosas», by the philosopher Michel Foucault is a delight, a joy, which in one way or another helps the observer to connect with the work of Velázquez. I can have my own critique of “Las Meninas” and from the perspective of each observant eye details can be identified, decoding their own experiences of the work, which neither Foucault nor Velázquez considered, but that does not detract from the educational and constructive relevance that the philosopher adds with his text.

Criticism, intentional or unintentional, is an exercise that can be both constructive and destructive when exercising the privilege to influence, educate, guide, and direct. And in that process, it takes on a life of its own, where the author sometimes has no idea of its penetration, scope, and impact. The author, who must be aware of this, is still responsible and more so when he intentionally or not, uses it to impact or manipulate the opinion of third parties. German critic and philosopher Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) pointed out that « *Insects do not bite out of malice, but to live. It's the same as the critics: they want our blood, not our pain* ». This expression, together with others that I have presented to you in the paper, are a clear recognition of the power that is attributed to the

exercise of criticism.

I do not intend, and I ask that you do not construe this as an intent for the review to be favorable, flattering, or a public relations piece. Critical opinion should be what it is, a critical exercise where both the strengths and weaknesses of the work or proposals analyzed are recognized. And this should not be taken personally. Although the trend is that the one who favors criticism, flatters criticism and who disfavors it, ignores it, judges it and confronts it.

Positioning of criticism in its space time:

For those of us over 50, today is a space-time that we visualized as a fiction, a future. Today the absence of the publication of art criticism in the press in Puerto Rico and in other places is a fact; neither television nor radio cover visual art events or pay very little attention to it. There are no hired art critics who can claim to receive income from their profession as critics, and critics are rarely invited to museum and gallery projects. I don't know of any critic who could consider his profession as a critic as a main source of income. It is rare to find an artist who is willing to pay for a review, a practice that at one time was quite common, paid by the artist or by the gallery owner when selling a piece.

The paradigms of the power of printed texts in newspapers, magazines, and catalogs during the 60's, 70's, 80's and 90's have been breaking down, very few people read the paper. And the younger

the generation, both readers and artists, the less importance they give to criticism or printed text. But today's panorama, more than limiting the activity of criticism, is an opportunity to occupy new niches, reach more people, democratize, and internationalize the practice such as reading art criticism.

These challenges are new opportunities and resources to strengthen the relevance of criticism. The publishing media have been "democratized", anyone can have a "blog", an account, or a channel. Today, any interested person can publish, managing to penetrate and participate in international sectors, with instant translation into the language the reader likes. Young critics are taking advantage of these media and building their brand as critics, although they are not called art critics, they publish their opinion and analysis, reaching their followers. Artists, museums, galleries, fairs, biennials capitalize very well on the media. The accessibility of these media has brought another factor, which I invite you to consider in this analysis, which is the oversupply of artistic events, which are difficult to follow. The critic, like the artist, can recycle or come up with new productions, appropriating the digital and virtual resource. The shocking and provocative proposals have not stopped, as was the case at the time with the Urinal or Fountain that Duchamp presented and whose authorship is still a case study, as was Piero Manzoni's Artist's Shit or Damien Hirst's shark preserved in formaldehyde or Richard Serra's Tilted Arc sculpture as public art that ended up being removed from the square in Manhattan. Today, among the proposals, the Invisible Sculpture by the artist Salvatore Garau stands out, sold at auction for

15 thousand euros and the certified digital creations known as NFT (Non-Fungible Token) which is the record of who owns a unique digital piece, cryptoart, reaching prices of hundreds of thousands of dollars along with the cryptocurrency market. These are just examples where criticism has new opportunities for participation.

Today's events provoke questions to which I invite researchers and emerging critics to identify answers: What analysis or narrative can the critic develop of the intangible or virtual in art? What does the collector acquire, is it matter, illusion, fiction, experience, or a new concept? Is it the beginning of a new market where the sale and commercialization of time-space is intended? Can it be considered that there is a graphic representation to give form and "physical" content to the virtual or intangible? Once again it is the artist who breaks the veil of the proposals, new fields for the intervention of the critic, of a critic attending to the new communication needs between generations, and between the different sectors that participate in today's society.

These new experiences are already creating different opinions and critics, as has happened in the history of art. What art expert endorsed the first impressionist proposals? Criticism as opinion has been consistent in confirming that it is subjective, even though it stems from an objective intention. The diversity of ideas, criteria and tastes is human nature (a word that is not usually used in criticism). There are many variables that influence our way of seeing and thinking, reasoning, and giving our

opinion. As critics we are exposed or conditioned by these variables in our individuality, which lead us to different conclusions. The Irish writer Oscar Wilde (1854-1900) was correct when he said « *The diversity of opinions about a work of art indicates that the work is new, complex, and vital. When critics differ, the artist agrees with himself.* » Although reaching the conclusion that the artist agrees with himself may be a topic for another paper. Several readers of this text will have their differences in what is exposed here, by virtue of criticism. Diversity feeds and strengthens art, each critic contributes an idea, which today can be communicated more widely in digital texts.

Investigations can be done internationally from domestic space through cyber media. The texts flow in a plainer, less elaborate language, accessible to more readers who can understand the content, connect to the substance of the analyzed artistic work, and not read a text that demonstrates the author's linguistic skills more than the substance of the text. The opinion of the French writer Fernand Vanderm (1864-1939) is as valid today as it was when he expressed it in the last century, « *Criticism, without being absolutely essential, responds to a certain extent to the needs of three classes of citizens: readers, to whom it provides certain information; the authors, to whom it serves as a claim, and the critics themselves, to whom it gives reasons to write an article. Thus considered, the profession practiced by critics is, if not essential, is one of the most respectable. The ridiculous begins when some want to do this task, a priesthood.* »

Critics and AICA today have opportunities

to strengthen the relevance of the critical text, promote the practice as a profession and the association (AICA) as a body of alliance between those who practice and are art critics. This is the result of the efforts of those of us who continue to build that relevance, the opening to the new generations, the adoption of the media, the changes, and the forms. If there are artists and there is art, proposals and projects, experimentation and research, the critic will have a space to occupy in art.

Abdias Mendez Robles

He was born in 1959 in San Juan, Puerto Rico, at the Santurce Hospital (now the Puerto Rico Museum of Art). His passion has been painting, he had the opportunity to have as teachers and mentors Fran Cervoni Brenes, Alfonso Arana, Luis Germán Cajiga, Gianpiero Rosati and Carlos Marcial among others. The works of art that have conquered him are those of Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Vassily Kandinsky, Noemí Ruiz, Alfonso Arana, Wifredo Lam, Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko and Alexander Calder. He has a multidisciplinary education and professional career.

He graduated Magna Cum Laude in

painting, baccalaureate / bachelor's degree (BFA) at the School of Plastic Arts and Design of Puerto Rico; Master in Contemporary Art (MA) from the University of Barcelona. Other Bachelor's / Bachelor's Degree in Finance and Economics (BS) from Southern of New Hampshire University; Master of Business Administration (MBA) from Phoenix University. A Doctor of Naturopathy (ND). Several Certifications among them in Diplomacy and International Relations from the Center for Advanced Studies of Puerto Rico and the Caribbean; Valuation of Works of Art of the Higher Institute of Art of Madrid.

He has practiced his craft since the late 1970s. With more than 90 exhibitions, various recognitions and favorable reviews of his work.

With the timeless and triformist style that he has discovered and developed, he intends to provoke dialogue, joy, introspection, motivation and emotions in the beings who contemplate his work, and who develop their own history in time and space.

He has published art critique and research in different media and has been the president of several organizations.



Contributions of contemporary art and criticism to the interrogation and understanding of current conflicts, based on the works of Florencia Levy, Ariadna Pastorini and Martín Weber.

By Laura Casanovas (Argentina)

In 1955, the French art critic and curator Germaine Derbecq, with extensive and vital activity in the field of visual arts in Argentina, wrote: «But art, like life, is always reborn; we can suffocate

it, intoxicate it, in the same way that we can kill millions of beings, destroy cities, dry out vast lands. Life, like art, resurfaces elsewhere ¹. These words have a shocking relevance in this contemporaneity traversed by multiple violent acts and social, political, economic, health, and ecological tragedies.

Artists are chroniclers of their time because they are necessarily immersed in it ² and their singular gazes make it possible to question and understand the world. Art criticism assumes an important and necessary role as a mediator to bring productions closer not only to a specialized audience, but also to a general one. Although it may be thought that « a great art critic is the last thing any civilization gets» ³, as the North American critic Peter Schjeldahl has said with some skepticism, I

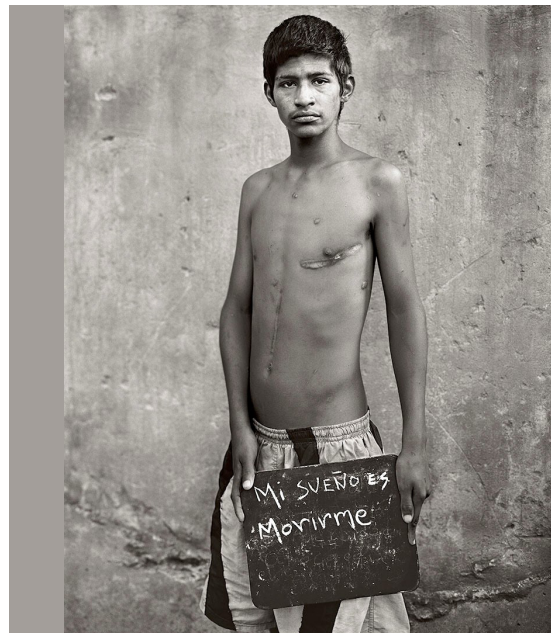


Figure 1.c.01:
“Weber, Martín. My Dream Is to Die. Medellín.



Figure 1.c.02:

“Weber, Martín. Having Reached the Truth and Rescued the Remains of Luis Fernando, My Son, Detained-Disappeared by a Military Patrol, My Hope Is That Such Painful Events Never Happen Again. Medellín.”

maintain that this role continues to be fundamental, despite those who point out the loss of influence of this discourse in contemporary times. Contemporary art is characterized by the multiplicity of poetics and by the abundance of information and communication channels, which requires reliable and enlightening sources on those topics to which they refer. Likewise, the visual arts have long been part of the “age of technical reproducibility” and their language, codes and concerns are part of the daily culture of most societies. Even in this



Figure 1.c.03:

“Weber, Martín. May the Soldiers Who Killed My 10-Year-Old Son Never Return. Santiago de Atitlán.”



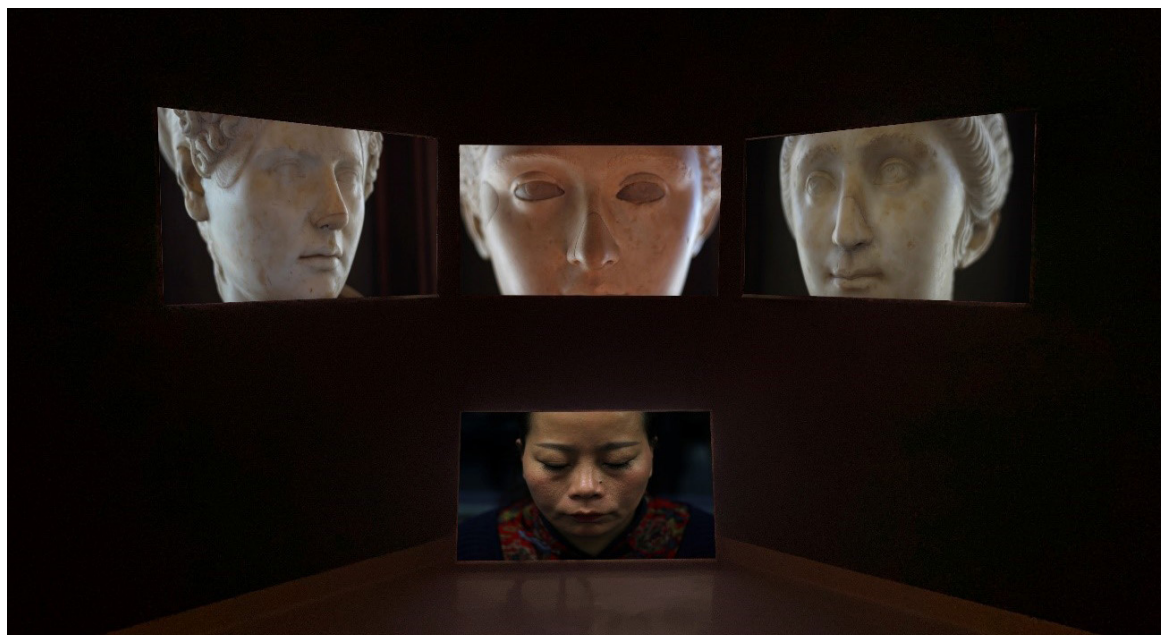
Figure 1.c.04:

Levy, Florencia. “Fossil Place.”.

era of fake news, the possibility of having voices of unquestionable professional ethics becomes urgent. For all this, the figure of the art critic becomes highly relevant to articulate a discourse that serves as a bridge between artists, institutions, and the public to bring together reflections on this world that requires more ties and fewer ruptures. A mediation function exercised, above all, from a knowledge and a sensitivity that is attentive to the other, to the others.

From this perspective, I will refer to three artists about whom I wrote art criticism texts in a renowned Argentine cultural magazine ⁴, who address in their work problems related to ecology, society, politics, the economy, and the Covid-19 pandemic. This includes the Argentine artist Florencia Levy and her video installation *Lugar Fósil* ⁵, the Argentine artist Martín Weber and his photographic essay *Mapa de sueños latinoamericanos* ⁶; and Uruguayan artist (based

in Argentina) Ariadna Pastorini and her project *Performances de encierro* ⁷. These three works are considered through a criticism exercised from the history of art and with the purpose of achieving a wide diffusion of « the infinitely complex operations of human intelligence in artistic form », citing a reflection of the art historian Thomas Crow ⁸, to clarify the conflicts of the present with a view to thinking about a possible better future.



wanted to find traveling through Latin America to photograph children, young people, adults, the elderly along with their desires, with the aim of giving them the power to speak, to be seen. Can you write a dream or a wish that you have? It was the invitation repeated on each occasion by the artist. The responses became more than one opportunity in complaints and documents. The photographer appeals to the blackboard to generate a “distancing effect” in the way that Bertolt Brecht did in his theater with the purpose that the viewer could reflect critically on the work. This work makes visible and measures the impact of the recent social, political, and economic history of our continent on

Figure1.c.05:
Levy, Florencia. *Lugar Fósil*.

Dreams of a geography

Martin Weber's photo essay (Santiago de Chile, 1968), “Mapa de sueños latinoamericanos”⁹, brings together 110 black and white photographs taken during a journey through 53 towns and cities in Argentina, Cuba, Mexico, Peru, Nicaragua, Guatemala, Brazil and Colombia, between 1992 and 2013. A skinny young man from the city of Medellín, with his bare chest covered in scars, stands holding a blackboard that reads: «My dream is to die». The dream that Weber would not have

Figure1.c.06:
Levy, Florencia. *Lugar Fósil*.



the daily life of its inhabitants. The dream is then the invitation extended to each person so that they could feel changed by something, so that they could go through the past and share it in the present with a projection to the future.

Between reality and dystopia

The video installation *Lugar Fósil*, by artist Florencia Levy (Buenos Aires, 1979) synthesizes in fourteen minutes a good part of the current state of the world. Conceived as a dystopia, the narration is based on testimonies about environmental and economic phenomena of the last forty years in different cities of China, emphasizing man's actions regarding the environment and the dramatic (even tragic) consequences for the planet. The work, displayed in four channels, introduces us to a succession of images and stories gathered during a residency that the artist carried out in China in 2016. Consumption, the economy, environmental pollution, health, memory, control systems, history, art, life, and death are manifested through views of pictorial and compositional quality, which can be perceived as a succession of polyptychs. One of the artistic strategies with the greatest impact in *Lugar Fósil* is that diffuse limit between reality and fiction. It is a link through which the artist tries to translate something of the real into a new gesture that allows us to think about other aesthetic and political possibilities. As in the shocking scene where a group of people sit behind glass to observe the last specimens of trees that still survive there.

Figure1.c.07:

Performances de Encierro. Pastorini, Ariadna.

El baile. 14.06.2020



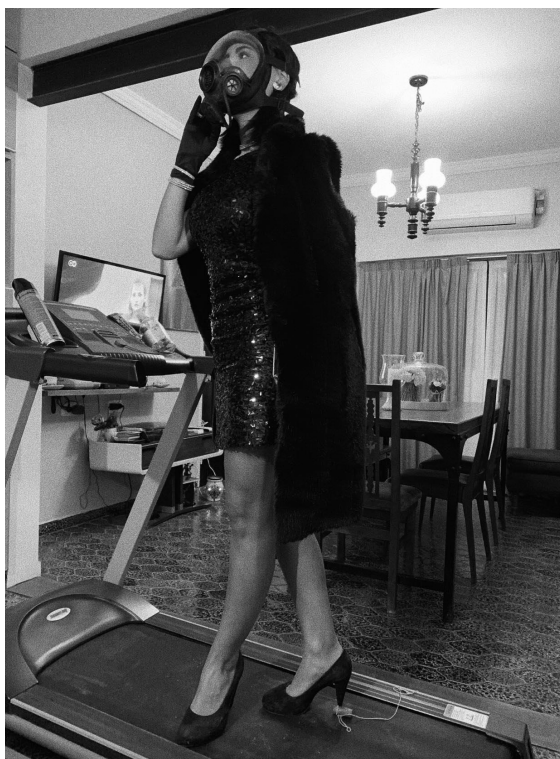


Figure 1.c.08:

Performances de Encierro. Catan, Luciana.

21.06.2020

Quarantined bodies

In 2001, the artist Ariadna Pastorini (Montevideo, 1965) asked herself a series of questions, based on a personal situation that forced her to wait in an apartment for a while. What to do while waiting? What actions to propose/take for a long time in a limited context while waiting for what is to come? So, she took the camera and began to make one-minute videos creating short stories linked to her body on that site. As creator of performances and installations that pose the presence/absence of the body, the state of quarantine due to the Covid-19 pandemic made the artist re-experience the sensations of that time and launch a proposal addressed to artists from all over the world, inviting them to perform a one-minute video performance in their waiting place. This is how the

project was born, *Performances de encierro*¹⁰, which brings together ninety-four works, constituting a historical record of the state of humanity at a time. In these productions we feel each body, its direct or indirect presence, its link with the environment, the objects that surround it, the sounds that summon it, the emotions that activate it. Art, in a context of confinement, loneliness and restrictions, once again, bringing possibilities and answers closer to feel more accompanied, understood, free.

Art out loud

In these three artistic works, looks, thoughts, questions, and emotions are condensed in relation to the circumstances and historical contexts of the human being in this contemporaneity, appealing to the languages of video, performance and photography. And, in different ways, the human figure stands as a central visualization element where reflection is anchored. These bodies constitute the focus of attention to demonstrate specific human situations with their dramas, tragedies, opportunities, searches, losses, and discoveries in the works of Weber and Pastorini. While Levy's work refers, above all, to the risks of extinction of human life and the planet. In an essay on the Russian poet Vladimir Mayakovsky, the American art critic John Berger wrote: «*When a poem is written it needs to be read. By the readers themselves and out loud by the poet*»¹¹. Following this idea, we can say that when a work of art is made, it needs to be apprehended by the spectators and expressed aloud by the critics to collaborate in the possibility of thinking and feeling, through



Figure 1.c.09:

Performances de Encierro. Pastorini, Ariadna.

La reacción. 21/05/2020

it, the convulsed present, being able to test other futures. Because in times of dystopias, holding a reflection with a view to understanding and rapprochement with the unique capacity of art implies – almost like a paradox – returning to a certain horizon of utopia with its quota of future, improvement and hope.

Laura Casanovas.

Prov. Buenos Aires, 1975. Bachelor of Arts, majoring in Plastic Arts, from the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires (Diploma of Honor) and journalist graduated from the Superior School of Journalism. She worked in the newspaper La Nacion for fifteen years specializing in culture, art, literature, and education. She worked in research and was the Press Officer of the Museum of Modern Art of Buenos Aires. For a decade she has written about visual arts in the cultural magazine *Ñ* of the Clarín newspaper and in the Culture section of said newspaper, among other media. Among her latest essays for books and catalogs are: «Pharus, a light in extinction?», In *Pharus*, by Matilde Marín, Bosquemadura, 2021; «Dynamism and expansion of the visual arts in Argentina between 1983 and

2018», in the catalog of the *Democracia en obra* exhibition, Kirchner Cultural Center, 2019; «The dimensions of the Garabito universe», in the catalog of Ricardo Garabito's exhibition *The Simple Complexity of Painting*, Espacio de Arte Fundación Osde, 2018.

Her latest curatorships include Miguel Ángel Giovanetti, *Pentagon Fragments*, Museum of Contemporary Art of Buenos Aires (Macba), 2020; Mariano Molina, *Waterlines*, Quimera Gallery, Buenos Aires, 2019; Silvia Brewda, *Suma sumando*, Besignor Gallery, Buenos Aires, 2019. She was a jury member of various visual arts competitions: Selection jury of the 10th edition of the Itáu Prize for Visual Arts (2019); Selection and award jury in the recorded discipline of the 65th Manuel Belgrano Salon (2021); Selection and award jury of the II Critical Essay Contest organized by Fundación Proa and the Argentine Association of Art Critics (2021). She participated as a speaker, representing Argentina, in the seminar for Latin America and the Caribbean on “Art criticism in the face of current crises”, organized by the International Association of Art Critics (2021). She created and taught courses and clinics that relate to the visual arts, literature, and writing. She wrote the book of poems *Pesquisa*, edited by Siesta. She is a member of the Argentine Association of Art Critics (AACCA). She lives and works in the city of Buenos Aires.



How the Coronavirus forced us to make use of virtuality.

By Carlos Acero Ruiz (Dominican Republic)

The World Health Organization (WHO) in February 2020 warned about a possible pandemic, which was announced on the front page of the Dominican morning newspaper Hoy, on February 25, something that did not predict or portend anything good.

After the global virus spread, already turned into a Covid-19 pandemic, in March 2020, there was an immediate closure of museums, cultural spaces, schools, artist residencies and galleries on all continents. The art world had no choice but to resort to virtuality to continue working, and to connect with different audiences. Social networks and other digital platforms have made it possible to develop strategies to connect with these audiences directly, which at this time still cannot be done in person in many countries.

Those of us linked to the world of art have seen how the present health crisis that we have been

suffering for 15 months has made us reformulate our work, in one way or another; the way of distributing information and circulating images, and of course the channels and platforms to reach different audiences, whether from museums, cultural centers, art galleries, magazines and different periodicals, as well as artists and of course curators and art critics. We are all facing a new reality. University professors suddenly had to learn to teach classes from our homes. Teleworking offered new versions and options for everyone. Our world stopped and changed thanks to the confinement to which a large part of the citizens of this global village have been subjected.

By luck and manner, we were forced to venture into virtuality, Zoom, Teams, Google Meet, and of course to get our hands on the different social networks with a new perspective and to look at art blogs with another perspective. Many might think that they were unstable storefronts, in which you must be somewhat selective to find attractive and interesting content.

Many cultural events were postponed, biennials and art fairs canceled or postponed until further notice. At the institution I work for, the Santo Domingo Image Center, for example, we had to hold our Photography and Video Festival, Photoimagen, virtually, in which we present around 40 exhibitions every two years in six provinces of the national territory. We had to limit ourselves to having an eminently theoretical meeting on Zoom and YouTube. Although it is a limitation, this modality enabled dialogues between artists,

curators, and managers from countries far from ours; all this without considering the digital gap that exists in these latitudes.

In my country, we still have a curfew in effect, and all face-to-face activities must be done with limited capacity and respecting the current social distancing protocols. To visit our 29th National Biennial, groups of more than 20 people can not enter the large three-story building. The opening to the public is a kind of soft opening, given the circumstances. We will have to wait until August 19, the date on which the prizes will be awarded, and the formal opening will be given by the President of the Dominican Republic.

Instagram became an appetizing and widely used network by museums, artists, critics and others linked to the world of art. Live broadcasts, the popular Live, also on Facebook, YouTube increased proportionally, and other forms of communication and interaction were established.

New artistic formats, a new cultural communication are supported by digital marketing. A whole series of experiences have forced cultural organizations to transform: an example of these are the virtual exhibitions, popularized in this special time.

Jerry Saltz, Senior Art Critic for New York Magazine has Instagram, and Twitter accounts that each separately exceed more than half a million followers. Although he is irreverent and controversial, he uses some of his publications to

alert critics and curators to the urgency of paying attention to the art of this time, asking them not to continue curating samples from the 60s and 70s, from the last century, with artists that he says he loves and respects, but insists that the present needs adequate and prompt attention, and I am referring to his publication on June 25, to give just one example.

Roberta Smith, Co-Director of Art Criticism for the New York Times, has just 51,000 followers on Twitter and 86,000 followers on Instagram. While the curator Hans Ulrich Obrist has around 350,000 followers on Instagram, while on Twitter, barely 31,000. Of the Latin Americans, Cuauhtémoc Medina and Gerardo Mosquera are the ones that accumulate the most followers, to mention only two names, but with figures that are not close to those mentioned above.

Online communities grew and flourished thanks to new cultural consumption, the initiation of new audiences, such as the approximately sixty seconds offered by the TikTok social network, and which have taken advantage of important museums to educate and disseminate art from their collections, bringing them closer to an audience that sometimes feels intimidated by visiting museums. An example of this is the Museo del Prado, with its hashtag #aprendecontiktok, which has 266,000 followers and almost two million likes.

Artnet News has had its Art Angle Podcast for months where they cover various topics with dynamic interviews. ArtNexus eliminated its print edition but has exponentially increased the number of visits to its website. They have held meetings

online and are active on their Instagram account.

During this pandemic, we saw in March how an American graphic designer Mike Winkelmann known as Beeple became the third living artist on the list of sales records, reaching the figure of 70 million dollars for a digital work that cannot be touched. This work of digital art, auctioned by Christie's, was sold as an NFT, or non-fungible token, which is nothing more than unique property identifiers for non-physical objects. A virtually unknown artist who shocked the art world, unaccustomed to buying and selling non-physical works, not to mention Tino Sehgal.

In past decades, critics addressed the issue of cultural domination of the Center and Periphery, which created rivers of ink in the different media, when digital technology was not yet massive and the press reigned as the fourth estate in the traditional style. Now another type of economic domination would be comparable in the face of this health crisis and in relation to the production, sale and distribution of vaccines. Everything brings to the table the ethical dilemma of vaccines, after they were produced in record time in a few countries and by a few pharmaceutical laboratories, traditionally and other innovative ones with messenger RNA. In my role as an artist, I have created maps by continents, in which I show maps of inequality, in which we can appreciate these sketches that I hope to present at an Asian biennial, if it happens to be held. The long-awaited herd immunity is far from being achieved in the different regions of the globe, as many experts believe that vaccines will be useless if poor and low-

income countries do not have access to them. We have already seen how the virus mutates and several new strains threaten the planet. These inequalities will become a huge obstacle to defeating this fight against the coronavirus, a health situation that is producing an economic crisis in different areas, and that affects poor countries to a greater extent.

Another piece of news brought to us by the present crisis is that in January of this year the United States Congress approved extending the application to art dealers of all existing regulations against money laundering, demonstrating harmony with the laws recently adopted in the European Union, to regulate auction houses and dealers in order to verify the identity of those involved in transactions and verify their sources of wealth, something that will make purchase/sale operations difficult since it will force us to dispense with indicating the provenance of a private collection and reveal the identity of the seller. It is still too early to know how it will affect this market, but it is another of the situations produced in this difficult period.

**I will finish
with the following questions:**

Will virtuality be effective in the long term? Will a certain sense of being overwhelmed and exhausted cause us so much time in front of a screen? How can this change affect the art world in the medium term? The effective use of the networks will depend on the different strategies used by the art world, which will have to continue reviewing

and reinventing itself. Will we continue giving fleeting likes, posting Tweets and Retweets? Will these traditional institutions lose power, or will they have to continue swimming in the current of digital transformation to keep up with new consumption habits? Time will tell...

Will virtuality be the new reality?

Carlos Acero Ruiz
ADCA/AICA República Dominicana
Santo Domingo, July 2021

Carlos Acero Ruiz

Dominican visual artist, art critic and curator. He is a professor at the Faculty of Social Sciences, Humanities and Arts at the Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra and at the Altos de Chavón School of Design.

He is currently Director of the Santo Domingo Image Center, a position he has held since 2011, he is also Artistic Director and Curator of the PHOTOIMAGEN International Photography and Video Festival, since 2007.

Past Vice President of the International Association of Art Critics (AICA), (2016-2019) (2011-2014), past President of the Congress Committee of

the International Association of Art Critics (AICA) (2015-2018), past President of the Dominican Association of Art Critics (ADCA/AICA) (2012-2015). He is a member of the International Council of Museums (ICOM) and the Organizing Committee of the Santo Domingo National Biennial of Visual Arts. Guest Curator of the Karachi Biennale, Pakistan in 2017.

He has published several books, essays, multiple texts for catalogues, newspapers and specialized magazines, receiving awards for his curatorial work on several occasions.

He chairs the AICA Statutes and Regulations Committee since 2021. He received the Award of Excellence granted by the International Association of Art Critics (AICA) at the XLIX Congress, Havana, Cuba 2016.



Chapter 2.

Implications of the 1922 Modern Art Week in Brazil on the Cultural Scene of the Region: Review 100 Years Later (June 30, 2022)

**Poster:
Implications of
the 1922 Modern
Art Week in Brazil
on the Cultural
Scene of the Region:
Review 100 Years
Later**

Figure 2.d.01:

Promotional poster for the webinar “Implications of the 1922 Modern Art Week in Brazil on the Cultural Scene of the Region: A Review 100 Years Later,” held on June 30, 2022. Note: Digital poster used on social media and other platforms by AICA Latin America, 2022.

SEMINARIO ON LINE
**REPERCUSIONES DE LA
SEMANA DE ARTE MODERNO
DE 1922 DE BRASIL
EN EL ESCENARIO
CULTURAL DE LA REGION.
REVISION 100 AÑOS DESPUÉS**

22

Cecilia Rabossi [AICA-AR]
Tadeu Chiarelli [AICA-BR]
María Luz Cárdenas [AICA-VE]
Coordinación: Bélgica Rodríguez
(Presidenta Honoraria de AICA Int.)

Día: 30 de Junio
Hora: 5pm. (hora de São Paulo)
Duración: 1h30

Inscribir-se hasta el 22 de Junio:
aicainternational.webinar@gmail.com

Apoyo:
PROLAM USP- Brasil
MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA-Brasil
ABCA (AICA Brasil)

Organización:
Federación de las Aicas de América Latina y Caribe

aica
Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte

The manufacture of the week: a story to be told.

By Tadeo Chiarelli (Brazil)

This year, when we celebrate the 100th anniversary of the Modern Art Week, which took place in February 1922, at the Municipal Theater of São Paulo, it would be important to propose to our colleagues from the Federation of AICA Latin America and the Caribbean a reflection on the institutionalization process that made that art festival the founding milestone of modern art in Brazil. My objective will be to demonstrate that the myth of the Week – icon of Brazilian modernity – has been the result of a construction process, carried out decades after the event.

It is evident that this does not mean diminishing the importance assumed by the Week, back in the 1920s, for a tiny, but important stage of the intellectual scene of São Paulo and Rio de Janeiro. The Week brought together artists and intellectuals to disseminate aesthetic and artistic

positions that differed from the cultural practice in vogue in São Paulo at the time. On the other hand, it helped create conditions for some artists and intellectuals involved in it to direct their careers towards a specialization in the artistic areas they chose. This has been, for example, the case of Anita Malfatti and Emiliano Di Cavalcanti who, after participating in the Week, invested in the continuity of their respective training, applying for subsidies and/or trying to make their practices viable in Europe.

In the field of letters, Oswald de Andrade will develop his production as the affirmation / denial and overcoming of the modernism of 1922, constituting one of the most important works of the 20th century in Brazil. Mário de Andrade, on the other hand, should also be remembered as a modernist who, throughout his life, would understand the Modern Art Week of 1922 as a milestone that would extrapolate the same São Paulo modernism, expanding throughout Brazil, not properly or not only due to the importance he assumed for influencing other artists and intellectuals, but above all, for his role as public manager, in the area of culture, both in the city of São Paulo and in Rio de Janeiro. In Rio, the former federal capital, Mário de Andrade, along with his colleagues, would implement public policies in an effort to preserve the country's artistic and cultural heritage and create incentives for artistic production.

Despite the importance of the action of these protagonists of the Week, the event was not immediately recognized. From the mid-1920s to the

period after the end of the Second Great War, the Week remained an event of local interest only. With a discreet national scope, at that time, the majority of Brazilian society never recognized the Week as the milestone for the introduction of Brazilian modern art.

This situation would only begin to change at the end of the 1940s and the beginning of the following decade, when part of the São Paulo elite magically brought out the episode of the Modern Art Week of 1922, as a fundamental letter to justify the necessary endorsement for the city to be able to pay for its two new art museums – the São Paulo Museum of Art (MASP), founded in 1947, and the São Paulo Museum of Modern Art. (MAMSP), founded the following year– and the São Paulo Modern Art Museum Biennial whose first edition took place in 1951. The card up the sleeve of the articulators of the new institutions was precisely the fact that, in 1922, the city had hosted the art festival, called Modern Art Week. Now, it was imperative to recognize it as the “cradle” of modern art in Brazil. Thus, the belief was created that what justified the emergence of MASP, MAM and the Biennial was the fact that São Paulo would have been the cradle of modern art in Brazil.

My objective now is to understand how this mythification process of the Week has taken place through the public activities of those institutions. It will be possible to understand how

the Week of 1922 ceased to be considered a mere event and instead to be seen as the milestone of a new era by studying that process.

The focus of the institutions was to project art in general and modern art for an increasingly large public, since they wanted to make believe that, through the incentive to art, São Paulo, in the group of states of the country, would have its leading position crowned. In other words, the emergence of São Paulo's art museums and the fabrication of the myth of the Week were part of a project that encompassed such actions, but also transcended them.

The first major act of this project occurred in 1951, with the inauguration of the 1st Biennial of the Museu de Arte Moderna de São Paulo. With the Biennial, Brazilian art would be in an international context, "in live contact" with the art of other countries, as Lourival Gomes Machado, artistic director of the 1st Biennial, wished. But to project São Paulo and Brazilian contemporary art, it was necessary to build the already mentioned historical platform, a base that would support such a great impulse. And since such a base did not seem to exist, at least in a sedimented form, it had to be manufactured.

When studying the histories of the MASP and the MAMSP, it is noted that, from

the beginning, both were determined to create a narrative that would support them and justify their corresponding existences. In this sense, the need to search in the recent past of the artistic-cultural panorama of the city or the country, for some event capable of being perceived as the beginning of the modern among us is understood. Such a need would explain the homage paid by the two museums and by the São Paulo Biennial to the artists who participated in the Week or its subsequent "splits".

A retrospective of Tarsila do Amaral was organized by the MAM in 1950. Although the artist had not participated in the Week, she was always identified as the result of the São Paulo movement that emerged after that event.

The 1st Biennial of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, the following year, rewarded three artists who had actually participated in the 1922 Week –Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret and Oswald Goeldi ². In addition to them, tributes were paid to four more artists, linked to the subsequent "development" of modernism in 1922: Lívio Abramo, Cândido Portinari, Bruno Giorgi and Lasar Segall.

In 1952, the MAMSP carried out the exhibition "Modern Art Week of 1922: A Commemorative Exhibition", a tribute to the 30th anniversary of the Week. Menotti Del Picchia –poet and one of the members of the Week– affirms in the text of the exhibition catalog that the President of the Republic, Getúlio Vargas,

in an official document, positively blamed the Week for having provoked a "visceral revolution" in the country, which reached, in addition to aesthetics, "the economy, politics and even the Brazilian social structure". This position of the then president of the country demonstrates that the process of consolidation of the Week as a "founding milestone" of modernity in Brazil, was a concrete fact for the Brazilian official sectors, already in 1952 ³.

It is noted that despite this MAM exhibition, in the edition of the Biennale that took place between 1953 and 1954, the narrative that sought to find a "founding milestone" for modern art in Brazil was still under construction. This is proven by the memory that that edition had, among others, two important exhibitions that located in a past, prior to 1922, the emergence of modern art in Brazil. I am referring to the retrospective of Eliseu Visconti and the panorama dedicated to landscape painting in the country.

In the first, organized by José Simeão Leal, Visconti was presented as the artist who « *initiates modern Brazilian art, breaking with a sterile academicism in its artificiality* » ⁴. With this retrospective of Visconti – an artist identified in a controversial way with the impressionist side of painting – it can be conjectured that it was about superimposing a new narrative possibility on the one rescued by the supremacy of São Paulo, through the exaltation of the Week. The idea was: Rio de Janeiro, with Visconti, was modern before São Paulo.

In turn, the panorama of landscape painting during the 19th century seemed to want to rescue the discourse that, by capturing the physical landscape of the country, landscape painting would have emancipated itself from the art taught at the Academy and, therefore, created a “modern” and “Brazilian” art.⁵

This return in search of the “roots” of modernism prior to the Week did not take place in the editions following the II Biennial.

The recovery of the Week as the launching base of Modernism in Brazil continues to take place, when, in the 1963 edition – that is, the year in which the Week turned 40 years old – special salons are produced in homage to Di Cavalcanti and Anita Malfatti, “pioneers” of São Paulo modernism in 1922, and names that emerged immediately after the Week, giving continuity to their “revolutionary” imprint, Tarsila do Amaral and Flávio of Carvalho.

During the 1960s, those responsible for the editions of the Biennials worked to settle the myth that Brazilian contemporary art was derived from the modernism of the 1922 Week, relating the “past” of 22 to the “present” of the museums and the São Paulo Biennials. On another occasion, I have written:

«There is no doubt that this was an important strategy for the construction of a history of Brazilian art of the 20th century in which the

*cuts, gaps and breaches were all obliterated in favor of a triumphalist fiction, which tells the story of São Paulo modernism as a happy saga without major abuses, from Anita to the Museum».*⁶

It is clear that, when writing this paragraph, I had in mind the important book by Paulo Mendes de Almeida, which emerged as a series of articles in the São Paulo press and became a book in 1961 to celebrate the 40th anniversary of the Week the following year.⁷

Almeida naturalizes in the work all the comings and goings of the artistic environment of São Paulo, implying that, little by little, modern art in the city ceased to be a mere individual need (by Anita Malfatti) to become a collective need (the Museu de Arte Moderna de São Paulo).

During the 1960s there were several special rooms at the Biennials and retrospectives organized by museums in São Paulo in homage to all the “historical” modernists, which gradually consolidated the narrative that, from 1917 to 1948 (again, “from Anita to the Museum”), Brazilian modern art would have been born, grown and flourished in Sao Paulo.

Of course, when talking about this construction, it is important to remember the commemorative exhibitions of the “round” anniversaries of the Week: the one that celebrated the 50th anniversary of the event, which took place in 1972 at the MASP – “Week of 22. Antecedents and Consequences” – and in 1982:

“From Modernism to the Biennial”, presented at the MAMSP, a kind of spatial presentation of the scheme proposed by the aforementioned book by Paulo Mendes de Almeida.

The dissemination of the artists of the Week and their “descendants”, disclosed by the São Paulo museums and by various editions of the Biennale, little by little led to the removal of the works from the workshops and storerooms of the artists and their exhibition on the walls of some museums and on the walls of new collectors, especially in São Paulo.

As a corollary to this process, I would highlight the work of the University of São Paulo which, beginning in the late 1960s, began to encourage the development of a series of dissertations and theses on São Paulo modernism and the artists who integrated it, enthroning the movement and its protagonists as “the” Brazilian modernism.

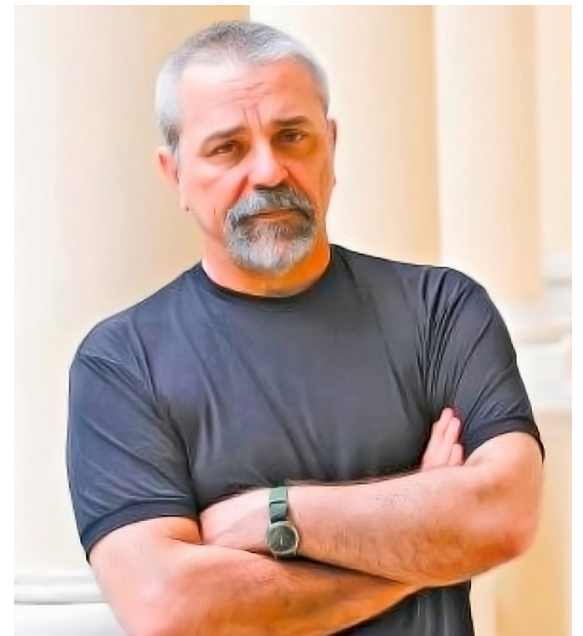
Finally, I note that it is necessary to better study the instrumentalization of the Modern Art Week of 1922 by those responsible for the MASP, MAM and Bienal. In my opinion, the basis for the expansion of the Week as an icon of the

birth of Brazilian modernism in São Paulo lies in this question –an icon that every day gains more followers in Brazilian society. The understanding of the Week as a landmark of modern art in Brazil, in turn, contributes to the definitive recognition of the artists who participated in it or received the transforming “impetus” from it.

On the other hand, by detecting the process of “manufacturing” the myth of the Week, it will contribute to the understanding, not only of the historical process that made it possible, but also, it will instruct us about the discourse, about art and its institutions that continue to be what they are: discourse, constructions, sometimes closer to fiction than to reality.

Tadeu Chiarelli

Senior Prof. Department of Plastic Arts of the Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA USP); Curator-Head of the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP - 1996-2000); Director of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP 2010-2014); General Director of the Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). He has published books on the history of art and the history of art criticism in Brazil.



Brazil Week (a crossroads of glances one hundred years later).

By María Luz Cárdenas (Venezuela)

The suggestive invitation to review the repercussions of the Modern Art Week in Brazil on the cultural scene of the region after one hundred years of its realization, has rather led me to think about resonances and possible cross-relationships between Brazil and Venezuela in the years of construction of modernity, taking into consideration that in Venezuela these processes were carried out, out of time with respect to other Latin American countries. The Sao Paulo Week in 1922 stirred up cultural life in Brazil and constitutes the first event organized to promote a break in all areas: music, literature, conferences, art exhibitions... with the firm desire to destroy the academic tradition, and establish a new plastic, poetic and musical language. It was a scandal and a path open to modernity and it was

also the founding event of modern art. However, there is no evidence of a direct impact or a binding relationship between the Brazilian Week and the Venezuelan cultural scene. Since 1912, Venezuelan art was torn between a fight against the Academy that imposed a nineteenth-century painting and the approach to the landscape as a source of renewal. The country was far from the establishment of the primary ideas of modernity, but this does not mean that small stirrings could not be appreciated that would mark winds of change. From this perspective, we could consider that Brazil and Venezuela –and in general Latin America–, during the first decades of the 20th century, were linked to each other by the energy of similar processes and the will to dismantle the academies, even when there was not necessarily direct contact between the countries. But what we can do one hundred years later is to outline relationships, subsequent resonances and build bridges to exchange views. In this regard, the image we might have in mind is that of a pebble falling into water and generating waves – resonances– that intersect as they expand in time and space.

For this, we build a methodological approach that takes as its starting point the notion of history as a field of movements in different directions with meeting points, a transversal axis of relationships and not a vertical line of events; history as a transforming energy that allows us to connect the dots and create networks between different times and places. The question, then, does not refer so much to stable points of

reference, as to a question of networks, that is, of sending and forwarding, of crossed deployments of meaning and transfers, of nodes defined only by their position in a changing and assumed field, not as a physical reality, but as a mutant device of knowledge. That is, even when we are still, we operate at the same time in a series of intangible networks (historical, cultural, family, social...) that overlap each other and in several places at the same time. Being able to identify the space where I am in Latin America means, then, being at a crossroads of vectorial movements, of information flows, in an environment of ephemeral significance that does not provide security, stability, or linear directions. This model for formulating cross-readings of history allows us, for example, to link artists and works from different periods of time with a connection to essential problems that relate them. We enter a free tour of the before and after, with a freedom to interpret history under multiple coordinates and without predetermined itineraries by fixed categorizations (schools, styles, stages, etc.).

Let us focus on the Venezuela of the same year –1922– of the Brazil Week, with a situation that was not contextually assimilated to the founding events of modern art in Latin America but where, nevertheless, the ideas of modernity penetrated laterally. I have always liked an uncertain anecdote that Luis Pérez Oramas narrates in his *Apostille* for the end of the century, about the sentimental situation of Venezuela in the world in the second half of the 20th century but also at the time of

Brazilian Week: « *It seems that General Juan Vicente Gómez liked to go out in large retinues to show off his shiny and unprecedented automobiles. The first automotive caravans that traveled on national soil, made up of government cars and vehicles from foreign legations, were going from Maracay to Las Delicias. One day, at sunset, the dictator's caravan stopped so that the president, surely urged, could relieve himself in some discreet open space. All the cars that followed him stopped and at the end of the immense caravan the reason for the pause could not even be suspected. That night, according to a well-informed chronicler, the general decided to lie down on the edge of the road to contemplate the stars, after having relaxed. The gesture, once again, was repeated by all the occupants of the caravan. Don Pedro Emilio Coll, then Minister of Public Works or perhaps President of Congress, also leaned on the grass with his driver to see both cover that night in full moon. With the night sky as a ceiling, the rustic driver of Dr. Coll would have asked the brand new modernist official, candidly, restless and moved: Can you imagine, doctor, what they are thinking of us on the moon?» ¹*

In that question, the mistime is revealed, but it also reveals a reflection on man in front of the Universe –the local versus the global–, which inevitably leads to looking at broader horizons and introducing the time of others (that of the avant-garde) in the Venezuelan mistime itself. We will develop in two aspects how these changes occurred: firstly, through the figure of Alfredo Boulton; secondly, with the figure of Armando Reverón and the resizing of the territory

and the construction of the object. Since 1912, Venezuelan art had been fighting against the academy and saw in the landscape a possible way out towards modernity; but the real escalation would take place from the horizon of a discipline like photography. In 1920, the photographer, historian and art critic Alfredo Boulton received his first Rolleiflex camera as a gift and began an investigation in search of prototypes of local beauty from a modern perspective. He focused first on the territory and later on human typologies, activating a first wave of renewal through his relationship with the artists who, by then, were attempting new visions. He also develops a relationship system with artists, which provides a first approach to modern art. We can appreciate this in his work close to Francisco Narváez and a Creole typology with a modern approach. The closeness between the two is expressed in that Creole typology that also took place in other Latin American countries (think, for example, of *La boba*, 1920, by Anita Malfatti). At the same time that Boulton took photographs of Creole faces and bodies with modern approaches, Narváez reflected in his paintings the spirit of rupture with respect to academic figuration, developing his own typology with Creole elements within a stripped-down, more schematic conception and, at the same time, stripped of the classic definition of face and body. A hundred years later, the typologies resonate in works such as those of the Venezuelan photographer Alexander Apóstol in his series *Ensayando la postura nacional* and *Dramatis Personae*. Apóstol builds his typologies incorporating a critical reflection on the social

mechanisms of power. In *Dramatis Personae*, we face a grid of black and white portraits, each of which shows a Venezuelan archetype: some timeless, some trapped in the here and now: Simón Bolívar, a beauty queen, the rebellious student, the black woman who has been marginalized, the indigenous woman who has been marginalized and saw no hope, the populist voter from before, the warlord, the beaten journalist or the mother of the dead son, among others. The models are all local drag performers staring into the camera, with very tough and haughty expressions; that is to say, it superimposes typologies using another typology that is that of drag.

With respect to the construction of the territory, Armando Reverón stands out with a new meaning of intimate space (his home, *El Castillete*) that over time is pointed out as a pioneer of installations. Reverón generates a strategy of dissolving linear time and occupies his home in a topology without fixed or pre-established routes that we cannot fail to link with the marvelous *Tropicalia* by Helio Oiticica. *Tropicalia* consists of a kind of delirium stage, a labyrinthine environment with parrots, plants and sand, with texts and a television, which satirises the clichés of Brazilian culture and a commentary referring to the typical Third World conflict between tradition and technology. There are many resonances between the two despite the age and geography of each one. Reverón opens the intimate space to live in art with objects created by him, while Oiticica builds a space for the phenomenological experience of the spectator who walks through

it. Reverón recreates a habitable space, Oiticica brings the habitable to the showroom, generates in this installation a critical representation of his own culture and stages the ranch (as Reverón did with El Castillete or, more recently, the Ranchos by Meyer Vaismann and Antonieta Sosa in Venezuela) as a tropical emblem.

In the field of object creation we also have visible bridges between Reverón and Helio Oiticica. In the El Castillete habitat, Reverón made a series of objects that accompanied existence; chairs, easels, little dresses, telephones, umbrellas, birdhouses, bat wings, costumes, dolls... that function as a pioneering turning point in the contemporary understanding of objects in art and as a link to problems regarding the paradoxes that surround the definition of the object. Reverón designed a breaking perspective with respect to the distance between object and subject, considering the object as the body of the place and the place of the body. His existence was a permanent action integrated into everyday life, which announces the subsequent action art. They are cave objects, grotto, a gloomy face of beauty. With his rejection of easel painting and his interest in a definition of time and space as experiences of matter in the body, Oiticica also provides a new measure in the relationship with objects. His research on ephemeral materials and the inclusion of the public in the work, is pioneering due to its violating nature of the traditional lanes that build artistic production. For him, art fulfilled the purpose of guiding to help our multisensory development, combining an interpretation of

artistic modernity based on specifically Brazilian social elements, which enacted as eternal delirium in a permanent trance of disorganization.

The spectator participates in the work, modifying it and inverting his role as an observer to become a protagonist-creator. We appreciate it in the Bólidos and the Parangolés. The Parangolés are, rather, “surprise situations of group excitement”, whose officiants wear capes, flags and other elements specially designed by the artist, in clear allusion to the clothing used in samba festivals. In this, Oiticica allows us to think about the object/art basing ourselves, not on demonstrative reason, but on interpretive thought. As an event, the Parangolés mark a turning point within action art, offering an option where the body, the cultural text, and the object merge into a consecratory and sacramental experience of transformation of its bearers into sculptures. Interaction, movement, and the modification of the sense of reality make up its central core. Both the Bólidos and the Parangolés reorder being and being in Latin America, not in the sense of formal relationships, but as centers of energy or as bodies in permanent madness, in the same way that Reverón integrated into his world of objects.

With these systems of relationships between the origins of modern art and its resonances one hundred years later, we point to the need to formulate methods with anthropological roots, anchored in experience, marked by a mood of order, rather than logical, phenomenological, and hermeneutic, which questions the classical

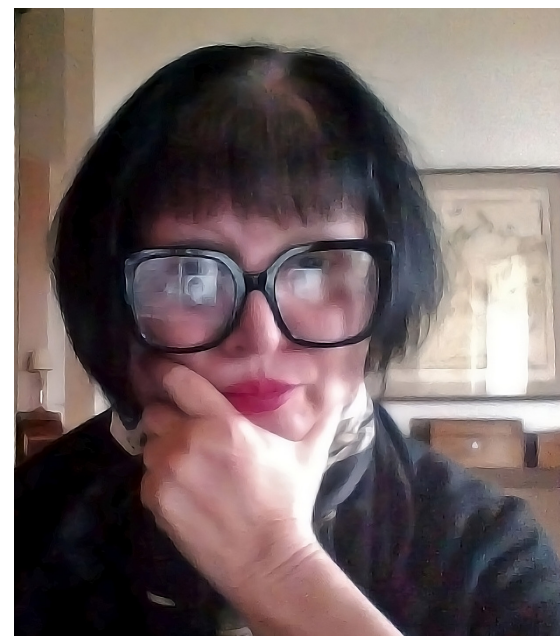
model and leads us towards more expressive, experiential, “corporal” paths, when approaching the creative process. In short, it takes us to the specific place where the universal is no longer the modernist aspiration but the aspiration to find art in our own body (or perhaps that we are universal only when we create from ourselves).

María Luz Cárdenas

Researcher, Curator and Art Critic. Sociologist with Postgraduate degree in Philosophy. She has developed a professional career since 1977 as a researcher, curator and manager in Venezuelan museums –Sofia Imber Museum of Contemporary Art of Caracas (MACSI), Museum of Fine Arts, National Art Gallery– focusing her interests on the study of contemporary art problems, Latin American art and research methodology and art criticism. President of the International Association of Art Critics, Venezuela Chapter (2011–2017 and 2022–2025).

Brazil Week (a crossroads of glances one hundred years later).

She is a member of the Council of members of AICA International (2021-2023) She currently advises projects in different institutions, as well as is dedicated to teaching at the Central University of Venezuela and the Metropolitan University. Among her most recent publications is the book *El MACSI, a different museum*, editions of the Andrés Bello Catholic University, 2023.



Xul Solar: Approaches to a total creator.

By Cecilia Rabossi (Argentina)

The decade of the twenties was of great importance in the renewal of the cultural scenes of South America. The Modern Art week of 22 in Brazil, as proposed by Mário Pedrosa, «... *revealed in its explosion, the arrival in Brazil of a new, universal, revolutionary state of mind* » ¹. That new spirit sought to generate a transformation in the arts and question the values of the past. The Municipal Theater of São Paulo witnessed, between February

11 and 18, 1922, the various events of the Modern Art Week that brought together artists, poets, musicians, and writers from different movements to break with the canonical and prevailing academicism. They demanded greater freedom in expression and representation, a demand that became evident in the conference by the poet Paulo Menotti Del Picchia.:

«What brings us together is not a centripetal force of technical or artistic identity. The diversity of our styles can be verified in the complexity of the forms practiced by us. What unites us is the general idea of liberation against the paralyzed and contemplative fakirism that annuls the creative capacity of those who still hope to see the sun rise behind the Parthenon in ruins» ².

Around 1920, Buenos Aires established itself as a modern city and the art scene also called for a renewal. In 1924, a series of important events took place in this sense: the newspaper Martín Fierro appeared, an organ that brought together poets and writers who raised the need to create a new environment for creation and discussion; The Friends of Art Association was founded, a space that presented and promoted the works of plastic artists, musicians, and writers, in addition to encouraging collecting and bringing together great personalities such as Le Courbusier, Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, among others. That same year, the artist Emilio Pettoruti returned from Europe and exhibited his 'futucubist' works at the Witcomb Gallery, which scandalized the local scene. Pettoruti returned to

the artist Xul Solar ³, and it is on him that I will stop in this text.

Xul Solar thought in universal terms, he cared about everything and everything was susceptible to being studied and transformed. As Borges proposed, «... *Xul knew that reality can be continually modified, and he believed that his mission consisted of that daily revolution ...*» ⁴. And he embarked on that revolution every time he wanted to transform the language (neo-Creole and panlanguage), writing (plastic scripts), musical notation and instruments, chess (panchess), the I Ching, tarot cards, the decimal system -replacing it with the duodecimal system, imagined future cities, etc., recreations that sought to facilitate knowledge, learning, communication and understanding among people.

The universal word and its synonyms «... global, cosmic, collective. Global, international, ecumenical », they explain and define their searches and their desires that aspired, always having astrology as their root, to make all systems accessible. Through the universalization of his creations, Xul sought to achieve the fraternization of men: «[...] *In my capacity as a citizen of the world, I dream of a better life that brings us closer and makes all men in the world happier without distinction of creed or race* » ⁵, a declared pan-activism that he puts into practice throughout his life and allows him to delve into all disciplines, all issues to modify them for global use..

En 1957, Xul In 1957, Xul defined himself

as an artist, musician, 'writer' and «[...] *catrónico* (*ca-cabalist, tro-astrológist, li-liberal, co-coísta o cooperador*) [...]»⁶. Word invented by the artist to refer to the fundamental importance of the mystical and utopian aspect that runs through his production and his life.

The year 1924 was a momentous year in Xul's life for several reasons. On the one hand, he decided to return to Argentina with Emilio Pettoruti, after a long stay of twelve years outside the country.⁷ On the other hand, before leaving Europe, he met the English occultist Aleister Crowley in Paris, who gave him the method to achieve his visions. Thus, he arrived at the writing of *San Signos*, a book of «símbolos» and they would be «*the hexagrams of the I Ching which constitute the means of access and contact with the beings that inhabit these superior worlds: gods, angels and geniuses capable of introducing us to unrevealed truths*»⁸.

The meeting with Pettoruti took place in Florence, a few years earlier in 1916, and from that moment they established a friendship that led them to undertake trips, long periods of living together and, fundamentally, to plan their return to Argentina, aware of hitting a great blow to local art. This brotherly exchange between the two can be seen in the making of portraits (Portraits of Emilio Pettoruti: *Luce Elevazione (Portrait of Xul Solar)* o *Elan-Lumiere*, 1916 and *The Painter Xul Solar*, 1920); reciprocal writing about artistic production; the daily life of coexistence in the use of the same cardboard for the realization of their works; the help in the realization of Xul's first solo exhibition

at the Art gallery in Milan (1920) or the explicit and unconditional support from Xul's writings to Pettoruti's work and exhibition in Buenos Aires (1924). And, fundamentally, the conviction of both to return to the country to produce, in this academic artistic environment, the essential change in Argentine art.

Xul manages, from his writings, to characterize the important role that Pettoruti played in the "spiritual" change of the local scene:

Let's say the Argentine painter PETTORUTI, one of the Creole avant-garde towards the future. And also something pro art in our America!

We are and we feel new, old and alien paths do not lead to our new goal «[...] *End the moral tutelage of Europe now. Let's assimilate yes, the digestible, let's love our teachers; but we no longer want our only Meccas overseas [...] To the world tiring, bring a new meaning, a more multiple and higher life our mission of race that rises [...]*»⁹.

In Buenos Aires, he joined the intellectual circle around the fortnightly avant-garde newspaper, Martín Fierro. It is a period in which his artistic work coexists with writing, illustration, and translations. And it is in this area where he met Jorge Luis Borges, Oliverio Girando, Macedonio Fernández and Leopoldo Marechal, among others.

The close relationship between Borges and

Xul began in the early twenties and spanned time with ups and downs. Traces of their relationship remain, such as his collaborations in the publications directed by the writer (illustrations, cartoons, posters), in the prologues and conferences he gave about him where he came to define him as a:

«*A man versed in all disciplines, curious about all arcana, father of scriptures, languages, utopias, mythologies, guest of hell and heaven, panchess author and astrologer, perfect in indulgent irony and generous friendship, Xul Solar is one of the most unique events of our time.*»¹⁰.

Among the friendships he established in those Martín Fierro years, is that of the writer Leopoldo Marechal, who in his novel *Adán Buenosayres*,¹¹ refers to the relevant characters of the cultural scene of the twenties, among which is Xul characterized as the astrologer Schultze, in charge of guiding a group of young people (Borges, Jacobo Fijman, Raul Scalabrini Ortíz, Norah Lange and Marechal himself) on an expedition through the suburbs of Buenos Aires and by the planes of the afterlife. Marechal gives the character of the astrologer knowledge in multiple areas and points out, in a parodic key, the astrologer's permanent need to transform everything.

Xul invented two languages, one for continental use and the other for universal use, with the intention of correcting the faults and limitations of languages and allowing communication. Neo-Creole is made up of a mixture of Spanish and Portuguese, with some additions from other

languages, with which he sought the Latin American union through a common and accessible language for the entire continent as Jorge Schwartz holds, «It is surprising that Xul Solar is the only Latin American avant-garde artist who, instead of using French as a foreign language [...] follows an unusual linguistic route, determined by a geopolitical principle, and who chooses, as part of the project, Brazilian Portuguese»¹². In addition to its geopolitical character as a supposed continental language, neo-Creole will also be a sacred language for Xul, it will be the one chosen to write his visions.

The other language that he created is Panlanguage, which is characterized by being monosyllabic, not having a grammar and established on a numerical and astrological basis with which all combinations can be made, seeking universal communication.

We can imagine pan-chess or pan-game as a dictionary of this global language, based on astrology. As he himself stated:

«The reason and the utility [...] is that it brings together several complex means of expression, that is, languages, in various fields that correspond on the same basis, which is the zodiac, the planets and duodecimal numeration. This makes the phonetics of a constructed language coincide [...] with the notes, chords and timbres of free music and with the basic linear elements of an abstract plastic, which are also writing [...] the foundation of this game is a dictionary of an a priori philosophical language, which if written

*with its signs, elements corresponding to its sound-spaces...»*¹³.

This astrological game becomes a support for many experiences: building words, developing ideas, structuring poems, forming musical themes allowing infinite combinations.

He also focused on writing. Since 1958, Xul has worked on graphs, an intersection between painting and writing where the message is mainly spiritual or moral and requires a viewer who can read it. The text-paintings are written in Neo-Creole, and are called plastic or pensiforms, true plastic or pictorial writings with which he builds legible works.

An unavoidable aspect, when we talk about Xul, is that the metaphysical world goes through all the planes of his production, both those of his painting and his creations such as the new tarot cards, horoscopes and astral charts¹⁴, originate Pan-tree from the tree of life of the cabal to imagine a theater for adults.

Xul permanently revisited his creations; the constant changes made it difficult to put them into practice. It seems that only his pictorial work is the exception. Perhaps because of the technical choice used, watercolor, which required rapid and spontaneous work, which did not allow corrections. In 1957, he sentenced the inaccessibility of his creations: «father of a panlanguage, who wants to be perfect and that almost no one speaks, and godfather of another vulgar language without vulgar; author

of plasti-useful spellings that hardly anyone reads; exegete of twelve (+ a total) religions and philosophies that almost no one listens to [...]»¹⁵

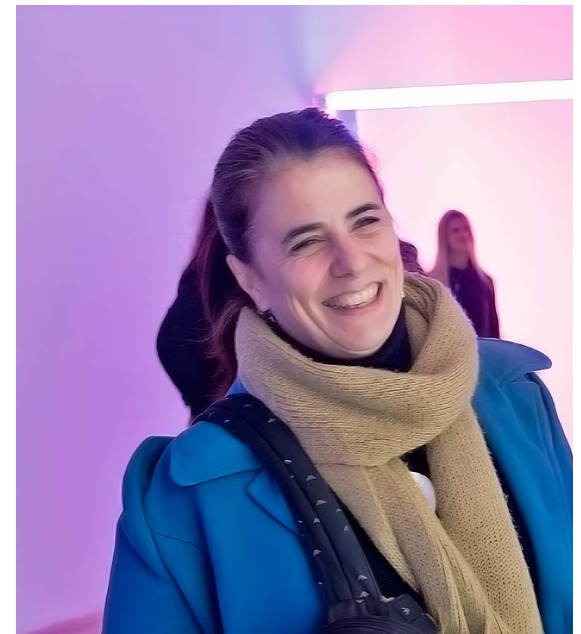
Beyond these manifest tribulations, Xul Solar is a total creator who constantly seeks and, by all means, modifies all disciplines and this process of reinvention of systems and instruments, as Jorge Luis Borges stated, led him to work on a “system of universal reforms”.

Cecilia Rabossi

Degree of Arts, University of Buenos Aires. An independent curator, she develops research, production, and curatorship of exhibitions in Argentina and abroad. She is currently the General Secretary of the Argentine Association of Art Critics. She is a professor at UNTREF's Master's in Curatorship.

Among her latest curatorships, the following stand out: León Ferrari. Recurrences (National Museum of Fine Arts, 2023); Photographs

by Augusto Ferrari in the Fine Arts collection (National Museum of Fine Arts, 2023); Jerome Veroa. Memory of a place (Provincial Museum of Contemporary Art - MAR, 2022), Berni. Ramona and other Women (Itinerant Exhibition, 2018-2022); Leandro Katz. The Project for The day you love me and the dance of ghosts (MUAC, Mexico D.F., 2019); Xul Solar. Panactivista (National Museum of Fine Arts, Buenos Aires, 2017 / Carrillo Gil Art Museum, Mexico City, 2017), among others. She is the author and co-author of books, chapters, and articles on Argentine and Latin American art.



Chapter 3.

100 Years of Muralism, from Mexico to Latin America and the Forms of Realism. (March 23, 2023)

**Poster:
100 Years
of Muralism,
from Mexico
to Latin America
and the Forms
of Realism.**



Registro: Hasta 22 de marzo

E-mail de registro : aicainternational.webinar@gmail.com

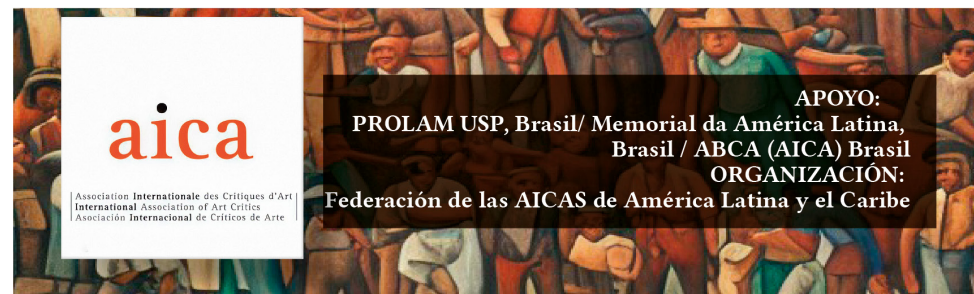
Fecha: Jueves 23 de marzo, 2023, 19:30 pm

Duración: 1:30 hrs

Figure 3.f.01:

Vertical format poster for the online seminar “100 Years of Muralism, from Mexico to Latin America and the Forms of Realism,” held on March 23, 2023.

Note: Digital poster used on social media and other platforms by AICA Latin America, 2023.



Centenary of Mexican muralism.

By Argelia Castillo (México)

Throughout 2022, the centenary of the appearance of muralism was commemorated in Mexico, a milestone within the national plastic arts that, with international notoriety and repercussions, has been considered a first-century avant-garde movement, by virtue of its innovation in the conception of artistic language.

Of an epochal nature, Mexican muralism erupted at the end of the armed conflict that began in 1910 against Porfirio Díaz, who had remained in power for more than three decades, and whose regime had produced extreme inequality in economic and social terms.

It was a struggle that lasted into a civil war and did not end until 1920, having resulted in around a million deaths.

And Mexican muralism germinated immediately, that is, in the post-revolutionary scenario, which witnessed the establishment of a

political system that, for purposes of legitimization and consolidation, put forward the postulate of social justice derived from the Revolution.

In this regard, the Secretary of Public Education during the presidency of Álvaro Obregón (a period of incipient pacification that lasted from 1920 to 1924), namely Secretary José Vasconcelos, was convinced that ignorance was the main cause of the prevailing iniquity and consequently promoted a vigorous educational program.

This crusade included extensive literacy campaigns; the operation of cultural missions in rural areas; large editions of books by classic authors, and the call for a group of artists to capture images for didactic purposes on the walls of public buildings.

Such was the propitious context for the start of muralism: the instructive balance of a revolution that was not only the first of the 20th century, but also of a revolution that was a revelation.

And it is that the Mexican Revolution constituted, according to the poet and essayist Octavio Paz, «*an immersion of Mexico in its own being... On the one hand, ... a revelation of the historical subsoil of Mexico; on the other, an attempt to make our country a truly modern nation... to suppress what they call our "historical backwardness"*». ¹

Or, as the art historian Luis-Martín Lozano puts it:

«...*first, the country had to be reconstructed,*

reborn from its own roots, find a place for the indigenous and the peasant, and immerse oneself in a deep process of internal reflection. Because once it was assumed, it was necessary to show it to the world... And this titanic task was faced by the artists who... had to join the project of an authentic Mexican Renaissance to accommodate the dream of all modernities» ²

Thus, the precursory proposal formulated in 1910, through the creation of the Artistic Center, by Dr. Atl, the pseudonym of the painter Gerardo Murillo, consisting of artists getting walls to paint in buildings in full view, and whose realization was interrupted due to the revolutionary outbreak, was taken up by Vasconcelos, who initially invited Roberto Montenegro to participate in the muralist program.

In fact, Montenegro was the author of the first mural in modern Mexico, namely, The Tree of Life, which he painted in 1921, in the apse of the 16th-century building that was the temple of the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, in Mexico City.

The enormous tree of this foundational work, which recalls the clay crafts of Metepec, shows stylized branches inhabited by Mexican flora (cobs) and fauna (from jaguars to armadillos to monkeys).

All in all, the official narrative of muralism excludes Montenegro and grants the original place to Diego Rivera with the work entitled *La Creación*,

whose execution began in 1922 inside the Simón Bolívar Amphitheater of the Antiguo Colegio de San Ildefonso, then the National Preparatory School, in the country's capital.

It turns out that, over the years, Montenegro ended up losing his original protagonism and even being censored, not only for his modernist lineage, but also for distancing himself from the movement's ideological and later openly political doctrine and, it must be said, for not belonging to the muralist brotherhood of homophobic and macho males.

It should be recalled at this point the boycott exercised by Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros against the realization of a mural in the *Old Palace* of the City Hall of Mexico City by the Jalisco painter María Izquierdo³ whose sins resided in being a woman and having talent.

The fact is that the mentioned riverine mural represents the official starting point of the Mexican Renaissance, a term coined by Jean Charlot, painter of French origin and author of the Massacre fresco in the *Templo Mayor* (1923) which, from the staircase of the same building, that is, the Old College of San Ildefonso, accounts for the Conquest through a reinterpretation of the famous Battle of San Romano by Paolo Uccello.

By virtue of the matter dealt with, Charlot's is already a mural with a historical theme, since the "inaugural" *The Creation* is nothing more than an allegory with a marked Byzantine and Art

Deco influence.

It has even been pointed out that, after having remained in Europe almost uninterruptedly from 1906 to 1921, Rivera had to be sent by Vasconcelos to the Isthmus of Tehuantepec⁴ for him to familiarize himself or refamiliarize himself with the Mexican countryside and its locals.

Thus, despite the preliminary or subsequent differences in terms of style and particular content preferences of the muralists, their production met, in general terms, the following characteristics:

- A public character.
- A large format on a wall.
- A breath of monumentality.
- Experimentation with different techniques (especially and, in the starting period, encaustic, fresco and tempera).
- The integration of painting and architecture.
- A pedagogical intention.
- The concern to address identity and historical issues, and energetic social and political criticism.

And, for the construction of this vigorous iconography, the authors of the mural painting

found themselves with "the table set", as stated in 1943 by José Clemente Orozco in his *Autobiography*,⁵ referring not only to post-revolutionary state patronage but also, perhaps, to the fortunate confluence of a series of finds from both the Old and New continents.

a) Findings from Europe:

- Italian pre-renaissance and renaissance wall painting.
- The European avant-garde (particularly cubism, expressionism, and futurism).

b) Findings from Mexico:

- The vision and review of pre-Hispanic art.
- The colonial wall art.
- The engraving of José Guadalupe Posada.
- Outdoor painting schools.
- The influx of national spirit of artists like Saturnino Herrán.
- Even the popular painting carried out on the facades of shops, such as pulque outlets.

It was a fortunate confluence that became a kind of anti-academic and anti-bourgeois melting pot, in accordance with what was proclaimed

in its manifesto (a declaration of principles of all respectful avant-garde), namely, in the manifesto entitled *Manifesto of the Union of Technical Workers, Painters and Sculptors*, published in 1924, and supporter of the new plastic language full of aesthetic and ideological expressiveness.

En este tenor, en el corazón de la mencionada propuesta pictórica signada por una intención renovadora de fondo y forma se instaló la búsqueda de la esencia de lo mexicano.

In this tenor, at the heart of the pictorial proposal marked by an intention to renew both substance and form, the search for the essence of what is Mexican was installed.

Said essence, in the opinion of the art historian Teresa del Conde, has been, is and will be non-existent, but for the same reason, that it « *places muralism among the great utopian movements of the 20th century and therein lies a good part of its greatness* ». ⁶

And it is that in such an effort to capture the essence of nationality: «*The faces of the Indians invade the large canvases of the Mexican School of Painting... Indians with tanned faces, oblique eyes, high cheekbones, who dress as peasants or dance with their ceremonial attire at the town festival...*», states the anthropologist Guillermo Bonfil Batalla, in his renowned book *Deep Mexico: a denied civilization* ⁷

With everything, it must be said, so

exalted by the historical-artistic meta-narrative, the indigenous people have only triumphed on the stage of Mexican muralism, as the painter Rufino Tamayo claimed. ⁸

In fact, a century later the centennial marginalization of the original communities of our country continues, whose members are located between the ranges of poverty and extreme poverty even during the current regime, ⁹ whose holder is so like the batons of command, and you clean them with herbs and copal.

Thus, the reign of muralist rhetoric ends up led by indigenous and mestizos, peasants, and workers; landscapes, flora, fauna, traditions, uses and customs, and popular arts of Mexico. As well as populated by visions of a splendid pre-Hispanic past; images of the ominous power of the Church in the viceregal period; chapters of the Conquest, and the glorious deeds and the distinguished heroes of Independence, the Reform, and the Revolution.

To which is added according to the art critic Teresa del Conde: «*... the idea of a future salvation that would be carried out through technology, the world of machines and the basic theories of historical materialism with Karl Marx at the head (just like God the Father in the Byzantine mosaics)*» ¹⁰ and, of course, I would add to this teleology, the well-known effigy of Lenin.

Such was the repertoire of topics that the so-called Big Three used, to a greater or lesser degree and with different stylistics and intensities,

In particular, Diego Rivera made room for such a catalog, in a display of great imagination, compositional talent and inexhaustible visual narrative that he displayed on more than forty walls of the Ministry of Public Education and on the excessively ornate mural set of the National Palace, among other buildings.

Likewise, David Alfaro Siqueiros, the movement's theorist, resorted to this nourishing source, although with an execution presided over by the repeated and daring investigation of materials and tools, and guided by dynamism and foreshortening, sculpture-painting, polyangular perspective, and plastic integration, as can be seen in his work at the Polyforum Cultural Siqueiros.

In contrast, José Clemente Orozco takes up such themes, but in a critical and disillusioned manner. Hence, he does not exalt or glorify the Mexican Revolution, but rather he paints, with terrible eloquence and beauty, the tragedy of the civil war.

He does not embellish the pre-Columbian world either, but instead colors the human sacrifice characteristic of a society founded even on ritual anthropophagy.

Nor does he build a visual ode to the machine, which ends up chaining and enslaving man.

Rather, Orozco's expressionist production, marked by an irrepressible and tragic vigor, spins finely between fratricidal struggle, dehumanization, unreason, the masses, debasement and corruption

and, placing itself beyond any jingoistic precepts, focuses on representations of transhistorical scope, such as the vehement Promethean myth.

Consequently, muralism is not a homogeneous aesthetic, but its exponents provide different visual grammars based on the principle of pondering the social function of art (hence its realism), to address social and political problems of local and universal, temporary and timeless validity, and that they do so based on an artistic production that is not derivative, but original, and of an avant-garde identity paradigm in substance and form.

In the same way, as the historian and art critic Jorge Alberto Manrique says:

«During the almost thirty years following its appearance, Mexican “muralist” painting enjoyed a success never before achieved -not even remotely- by any artistic movement on this side of the Atlantic, and produced a good bunch of masterpieces that, due to their merits, remain inscribed in the history of universal art. It [also] obtained recognition beyond our borders and came to influence the artistic movements of many countries...» ¹¹

As far as the United States is concerned, the best known case is that of the artist Jackson Pollock; in Latin America, it has been mentioned from Guayasamín to Pavel Égüez; but also, located in more distant latitudes, the Portuguese painter José de Almada Negreiros who met, at the beginning of the forties, black and white reproductions of the work of Mexican muralists while attacking

the walls of the Alcântara and Rocha do Conde de Óbidos Maritime Stations ¹²

Now, there was a second generation of the Mexican School of Painting, which included Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Jorge González Camarena and Alfredo Zalce, among many others who, with a diversity of plastic itineraries, insisted time and time again on the foundations and precepts already visited by muralism.

Thus, it is undeniable that, in the course of the decades assigned to the first half of the last century, the production of the movement was nourished and hegemonic.

Then came, internationally, the prominent artistic movement of Abstract Expressionism and the Cold War, so suspicious of anything that smacked of the Soviet Union and, internally, the discrepancies formulated by Rufino Tamayo and a whole generation of rupturists, who sought freedom to create beyond the realistic, nationalist, and communist route of the mural creed.

Subsequently, muralism became a trite and official art, which the new generations of artists stopped practicing, in general.

Perhaps the only interesting exception in the matter is that of Rafael Cauduro, considered the last of the muralists who, using an innovative technique, executed the monumental work engulfed in present social problems. (A cry for justice. Seven major crimes, 2008) that he displayed

in the Supreme Court of Justice of the Nation, in the capital of the country.

The fact is that rivers of ink have flowed on muralism, always marked by controversy. And the debate continues to this day.

To illustrate it, let’s look at the position of Eduardo Subirats, who above all rescues the crucial achievements of the movement:

«Rivera elevated the mural to a privileged means of reflection on the past, present, and future of colonial and industrial civilization. Orozco exposed one of the most dramatic critiques of industrial civilization carried out in 20th century painting. Siqueiros reconstructed this civilizing history in an integral work of art that revealed the subordination of technological progress to corporate interests, and a continuous war for the control of the markets and the submission of the peoples.» ¹³

In the antipodes, Jorge Juanes concentrates his critique of muralism in the production of Diego Rivera:

«... [his] didactic-historical-political murals with which the masses never identify. I rectify: they have a large audience among the masses of tourists who are looking for a bit of folkloric content, nopales, alcatraces, burritos, exotic masks, [etc.].» ¹⁴

In this regard, Juanes is right when he qualifies riverian muralism as the picturesque desire of a painter of state temples, when we note, for example, that the president of Mexico rendered

his most recent government report having as a mere decorative backdrop The epic of the Mexican people at the Palacio Nacional. ¹⁵

I conclude with a sobering paradox:

In February 2023, a group of students from the National Autonomous University of Mexico (UNAM) held a protest at the Rectory Tower of the University City, in the country's capital.

The content of the protest of the students was based on alleged cases of harassment in the classrooms.

The form of the protest consisted of the vandalization of the mural by David Alfaro Siqueiros, entitled The right to culture.

The authors of the protest were students of the Faculty of Arts.

¹⁶

Referencias de la exposición:

¹⁷ ¹⁸ ¹⁹ ²⁰ ²¹ ²² ²³ ²⁴ ²⁵ ²⁶ ²⁷

Argelia Castillo

Castillo was born on November 4, 1958, in Mexico City. He is of Mexican nationality. Her main occupation is art criticism, which she performs as a researcher, writer, speaker and lecturer. She is a member of AICA-Mexico, which she chaired from 2013 to 2019. She was part of the Scientific Committee of the International Biennale of Contemporary Art in Florence. She has participated in national and international art criticism seminars and colloquiums. Since its foundation, she has participated in the International Seminar on Art Critics, held within the framework of the FIL in Guadalajara, the city where she has taught the subject of Artistic Expressions of the 21st Century for the Diploma in Art History in Mexico at the Colegio de Jalisco. She is the author of essays on art criticism and contemporary art, and has published articles on Mexican art in specialized magazines, newspapers, and catalogs. She is also a curator, judge of visual arts competitions, and lecturer. She is a sociologist from the National Autonomous University of Mexico (UNAM) and has written two books: Mexican Artists of Our Time and Masterpieces of Michoacan Plastic Arts.



Mexican murals in Chillán and Concepción.

By Justo Pastor Mellado (Chile)

In March 2010, days after the earthquake that devastated our country, a delegation of restorers from the National Institute of Fine Arts of Mexico disembarked in Santiago and went to the Mexican Embassy, to go as quickly as possible to the city of Chillán, to verify the damage that the earthquake had caused to the mural by Xavier Guerrero at the Escuela México in Chillán. The immediate response from the Mexican authorities was received by the local heritage authorities as an affective and administrative gesture that only confirmed a binational commitment that already had its history. Based on a first diagnosis, both foreign ministries activated an agreement that already existed and set up an exemplary restoration project.

The restoration project, coordinated by the Directorate of Libraries, Archives and Museums of Chile, through the Council of National Monuments,

had the institutional, professional, and supportive participation of the Embassy of Mexico in Chile, the National Center for Conservation and Registration of Movable Artistic Heritage (Cencropam) of Mexico and the Institute of Engineering of the Autonomous University of Mexico (UNAM). It was also financed by the Chile-Mexico Joint Cooperation Fund, in collaboration with the Chilean Agency for International Cooperation (AGCI) and the Mexican Agency for International Development Cooperation (Amexcid), to which is added the action of the National Conservation Center of Chile, the University of Concepción, and the Illustrious Municipality of Chillán.

I mention the institutions that were involved because they point out both the complexity and the effectiveness of the intervention, which led to the publication of the book “Mural Rehabilitation / David Alfaro Siqueiros / Xavier Guerrero / Jorge González Camarena / Chillán - Concepción - Chile / November 2011 - March 2013”, Council of National Monuments, Santiago de Chile, 2014. As I indicated in the presentation text ¹ «*It was more than a documentation, (but) an editorial essay on the situation of restoration accounts, which incorporate solid historiographical background, allowing new analytical approaches on the presence of Mexican muralism in the contemporary Chilean art and culture scene. In this task we have requested the concurrence of art critics and historians, as well as restorers and engineers*» ² who gave shape to a practical concept of civil works, which includes soil analysis, studies of resistance of materials, design of intervention strategies and diagrams of

various writings, intended to value the entire work procedure, dynamically involving the most decisive elements of restoration and historical criticism.».

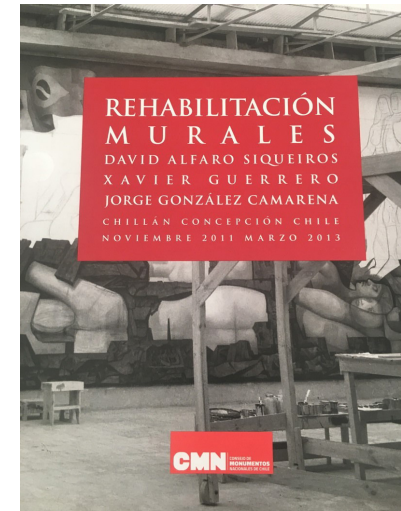


Figure 3.b.01: Book cover «Rehabilitación Murales», edited by the National Monuments Council, Santiago de Chile, in 2014.

Indeed, the stair dome of the two-story model school, built in 1941, had collapsed. This was a school that had been donated by Mexico, in 1940, as a contribution to the reconstruction of the city of Chillán, affected by a ferocious earthquake in 1939. But this gesture responded to a previous one, which had consisted of Chilean aid as a result of an earthquake that had struck Mexico in 1938. But this does not explain everything.

The political situation in Chile had changed, because since 1939 a Popular Front government had governed. Previously, in 1936,

the Mexican ambassador, Ramón P. de Negri, was declared *persona non grata* by the Chilean government, which was concerned about the effect of the Mexican revolution in our country, this being an indication of the concern that the governments of the southern cone had regarding the relationship with Mexico. In fact, mention is made of the refusal of Argentina, Brazil and Chile to condemn the punitive expedition of the North American army in 1916. The fears of the southern governments when establishing relations with a State that emerged from a revolution are to be imagined. Even more so, if it becomes institutionalized and brings Lázaro Cárdenas to power, who in January 1936 appoints Negri's ambassador, who sets in motion a plan to bring a brigade of literacy teachers to Chile, to whom he grants the status of "cultural attachés". An initiative of these characteristics could not leave the Chilean authorities indifferent, who had fresh in their memory the savage repression of the peasant and indigenous uprising that took place in the region of Lonquimay, in the south of the country, and which is known in history as the Ranquil Massacre. But in 1936, the Chilean political environment was already agitated because a political alliance of progressive forces had begun to take shape that would lead the radical Pedro Aguirre Cerda to the presidency of the republic, so that in Chile, at the time of the Chillán earthquake, the Popular Front ruled. Thus, the Mexican ambassador appointed by Cardenismo participates, indirectly, in this atmosphere of the rise of the popular forces and is recognized as a relevant figure by the parties of the progressive bloc. The decision of the government at that time was fought by said block

that accompanied the ambassador to the Mapocho Station, where he had to take the train in the direction of Mendoza (Argentina). His farewell was the occasion of a huge demonstration, in front of which the authorities decreed the early departure of the train. This situation changed drastically in 1939, when Octavio Reyes Spíndola was appointed ambassador, who took office in February 1939 and remained there until February 1942. Thus, he was responsible for closely monitoring the construction work of the Mexico School in Chillán, and the participation of David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero in the execution of the murals.

On the arrival of Siqueiros in Chile there are various speculations. After being "released" from charges as a result of his participation in the first attempt on Trotsky's life, his close friends recommend that he leave Mexico for a while. Neruda, who had been named consul in Mexico, and whom he knew from Spain, during the civil war, would have suggested that he travel to Chile. He would even have been sanctioned by the diplomatic corps for not having requested authorization from his superiors to grant Siqueiros authorization to enter the country. In truth, the opposition to the government of Aguirre Cerda had already had to "endure" the arrival of 2,500 Spanish exiles and was not willing to receive a "communist and quarrelsome" like Siqueiros, for which reason they worked to have his authorization to enter the country revoked. There was an agreement, at the highest level, between President Avila Camacho and Aguirre Cerda to allow Siqueiros to settle in Chillán, since Ambassador Reyes Spíndola had the

idea of committing him to a mural in the Escuela México that was being built. It is assumed that this was the most likely initiative to keep him under surveillance and prevent him from establishing relations with the Chilean political forces. It was in March 1942 that the mural was inaugurated and Siqueiros traveled to Santiago, where, having been released from diplomatic surveillance, he committed himself to the forces of the left to form a Union of anti-fascist artists and intellectuals, giving lectures and projecting murals that were not carried out.

At that time, Aguirre Cerda had died and Juan Antonio Ríos was ruling the country, to whom Siqueiros addressed a letter whose copy I was able to consult in the archive of the Sala de Arte Público in D.F. In it, Siqueiros introduces himself and explains to the president that his stay in Chile is making him lose a lot of money, because he is a great painter who has to fulfill a commitment, which is to exhibit at the MoMA in New York. He reproaches him for not having received requests to make other murals in Chile, as he would have been promised, and that at least, in compensation, he requests tickets for him and his family to leave the country in the direction of the United States. I'm not sure the letter was sent. In any case, the request for the tickets would not have been approved, since in the end it is thanks to Rockefeller that he manages to travel, stopping in several capitals, where he gives lectures in which he spreads his anti-fascist program, "In the face of war, art of war." However, upon arriving in Havana, Siqueiros learns that the State Department has denied him authorization to enter the US, arguing that he is involved in the death

of a US citizen. Indeed, he is not accused directly, but he is linked to the death of Bob Sheldon, who was responsible for Trotsky's security, who opened the door to the team of assassins who appeared at the house disguised as policemen. Sheldon would have probably recognized Siqueiros. But this is a speculation that has certain features of plausibility.

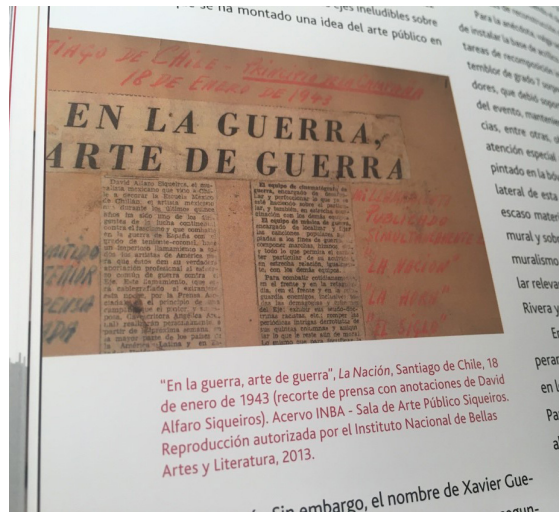


Figure 3.b.02: Press clip of the conference cycle «En la guerra, arte de guerra» from painter David Alfaro Siqueiros, at the book «Rehabilitación Murales» (2014).

After painting a mural in Cuba, Siqueiros returns to Mexico. In 1944 he published a book, “There is no more route than ours”, which includes an essay he had written in 1942 about his Chilean experience, which was marked by the hostility of the Chilean art officialdom, based at the School of Fine Arts of the University of Chile, which prides itself on declaring that it has obstructed the path of

the French Fauvist avant-garde and the propaganda painting that has been brought to the country to distort the authentic superiority and logic of local post-impressionism.

To the hostility of the local artistic milieu against him, Siqueiros will respond in full, pointing out that Chilean art suffers from two things: one, that there are no actual artists, but that the scene is dominated by a sect of “artist-teachers”, more concerned with doing “pedagogy” than creating large-scale works; and two, that Chile lacks a proper “civil painting.” In other words, the Chilean artistic formation is reluctant to paint in the public space. What Siqueiros expresses in his letter to President Ríos is significant in relation to the criticism he exercises against an apparent neutrality, since it is necessary to understand that the State of Chile only broke with the Axis countries, at the beginning of 1943. In fact, President Ríos, although he is a member of the Radical party, no longer governs with the popular front and declares as the motto of his mandate, “to govern is to produce.” The previous president, Aguirre Cerda, had as his motto “to govern is to educate.” That is why it is important that the decision to give Mexican aid to the reconstruction of Chillán was the donation of the Escuela México, and in that program it is understood the inclusion of the murals of Siqueiros and Guerrero.

In relation to the above, the notion of “civil painting” that Siqueiros invents not only refers to the need for an Integral Art, which incorporates painting as part of an architectural project, but also

to painting as an analytical support for history. What in Mexico was built thanks to the need of the Mexican State to have a plastic discourse that expresses the institutional advances of the revolution, had no place in Chile. The Chilean State lacked this need. Rather, the university institution supported a project that Mexican artists had already dismissed. So, the murals of the Escuela México were a great intervention that was intended to promote the principles of an expansive “civil painting”, but that the Chilean State encapsulated in a provincial city, reducing the effect of its influence on the rest of the national scene.

This is how the officialdom of Chilean art began to combat muralism, which became a local phenomenon in the following decades, restricted to the cities of Chillán and Concepción, and which is carried out by artists who occupy a minority position with respect to the mentioned officialdom. Now then: the effect of the Chillán murals has its relatively immediate repercussion in the murals that two Chilean artists are going to do in the city of Concepción, in 1948 and in 1957. It is about Gregorio de la Fuente, who makes a “History of Concepción” on one of the walls of the railway station. Then, in the 2000s, an urban redevelopment project threatened to demolish the building that houses the mural. However, due to its cultic value, in the local imaginary, it prevents its destruction. Today, it can be said that it was a historical mural anchored in the imaginary of the city that saved a building that served as its support.



Figure 3.b.03: Mural of «Historia de Concepción», from 1948, by Gregorio de la Fuente, rail station, Concepción, Chile.

Meanwhile, in 1957, Julio Escámez made a mural in the Maluje Pharmacy building, which was designed by the architect Maco Gutiérrez, conceiving a double height to specially house said mural, intended to commemorate a history of the pharmacopoeia, which began with a panel for indigenous medicine, a second that reproduces the advances of the Jesuit pharmacy, to end with the modern studies of chemistry and pharmacy supported by the University of Concepción, as an example of a university committed to regional development.



Figure 3.b.04: Detail, third panel, mural by Julio Escámez at the drugstore Maluje in Concepción, 1957.

In two cities, one hundred kilometers distance from each other, in the south, five hundred kilometers from the capital, there are five significant murals. There is even a sixth, made in Chillán, by Julio Escámez himself, in 1971, in the municipal council hall, but it was covered with plaster by the military after the military coup.

In this way, it can be affirmed that Mexican muralism contributes to the formation of a local imaginary, in a specific region of Chile. Because it is necessary to mention that, in the same city of Concepción, regarding the ravages of the earthquake of May 1960, Mexico donates another mural that will be located in a building specially designed to house the mural, being the result of the reconstruction of the building of the dental school of the university, which had been destroyed by a fire. On its foundations, a project by the architects Osvaldo Cáceres and Maco Gutiérrez, made it possible to build, then, the José Clemente Orozco Art Gallery, which housed the mural by Jorge González Camarena, “Presence of Latin America”.



Figure 3.b.05: Jorge González Camarena posing before the mural «Presencia de América Latina». Picture reproduced in the book «Rehabilitación Murales» (2014).

We, the inhabitants of Chillán and Concepción, have grown under the diagram of the murals that I have mentioned, made between 1941 and 1963. Twenty years of literary and aesthetic relationships developed outside the dominant tendencies of the plastic scene defined by the Faculty of Fine Arts of the University of Chile, in Santiago, which in 1965 began a process of reforming the study plans that excluded muralism. What is surprising is that said reform is led by teacher-artists who have displaced the post-impressionists in the name of a social-communist alliance that comes to dominate, but who consider that muralism has no place in their plans to consolidate a contemporary painting that performs between surrealist painting and low-intensity informalism.

But in formal terms, what did Siqueiros's work mean for the Chilean plastic space? For the time being, the installation of the concept of "civilian painting". But also, it was a formal acceleration that the Chilean scene was not in a position to receive. The first thing that Siqueiros did was to use masonite (agglomerated wood). This meant a change in dealing with new materials, closer to the masonry and construction industry than to paint supply stores. But above all, he allowed him to modify the ends of the room, to achieve a space in which he occupied the ceiling of it, turning it into the dome of a "Sistine Chapel" in an earthly end. This denomination is not a finding on my part. I only repeat the opinion of Lincoln Kirstein, Rockefeller's envoy to tour the continent with the purpose of acquiring Latin American works for MoMA. What is suggestive of Kirstein's trial is that he affirms the "hell on earth" position, through an inverted interpretation that condemns the Spanish conquistador as a condemnable and doomed invader. The narrative put into work in the mural is disruptive in an artistic milieu accustomed to omitting the existence of the rebellion and the claim of the voice of the oppressed peoples.

Siqueiros, upon arriving in Chillán, undertook the immense task of reading the main works of Chilean history, from a vision that I will describe as proto-Marxist, granting a fundamental role to the indigenous in the emancipatory struggle, and then exposing the lives of the heroes of Chilean social thought and the first martyr of British imperialism, in the figure of the overthrown President Balmaceda. Hence the importance of the

portraits of Francisco Bilbao and Galvarino that dominate a scene in which the mutilation of the bodies and the torments are transformed to become a force of nature that in its original expression punishes those who have violated the continent. The title of the mural "Death to the invader" is eloquent enough. One can imagine what a painting like this means in the context of the Chilean art scene, where it has not been common to paint the stumps of Galvarino, an indigenous man whose hands the Spaniards cut off so that he cannot hold a weapon. But Galvarino asks his brothers to tie their weapons to his stumps to continue fighting. In the mural, his cry of rebellion is amplified and spreads across the continent, symbolically verified by the enormous larynx painted on the ceiling. On the left, Caupolicán leads an attack against the invader, while Lautaro calls for combat with his warrior horn. Behind him is the portrait of Luis Emilio Recabarren, founder of the Chilean communist party and the first labor leader to be elected to parliament.

Siqueiros, then, not only puts the indigenous in a central position, but also the first thinkers of emancipation, to say, anti-bourgeois and anti-colonial. In this way, the axis of interpretation of the history of Chile changes, in which the contemporary reading, in 1941, leads us to think about the desire to displace the role of the invader and transfer it to the figure of the landowner who dominates the contemporary scene, in a country that lacks "civil painting", and in which he takes the liberty of painting a civic manifesto.



Figure 3.b.06: Mural detail «Muerte al invasor», at Escuela México, by David Alfaro Siqueiros, en 1941 (circa. 2014).

In pictorial terms, Siqueiros conscientiously exceeds a brutalist and exemplary expressionism, using a palette in which the colors of fire dominate, picking up the symbolic overdetermination of volcanoes turned into an expression of rage that can only lead to closing in the vault, the visual journey that begins at the ends of the modified walls and concentrates on the ceiling in a triple optical argument, in which a sword metamorphoses into the cross that precedes its conversion into a tomb. Siqueiros returns to the horror that the invader has imprinted with his actions on earth, to seal his fate in heaven, as an attribute of the foreign god that invades the first cultures. Against the conqueror designated by his armor, the eloquent musculature of the first inhabitant rises, who raises his weapons, painted as spears that end, either in a brush or a

writing pen, because it exposes his absolute awareness of writing “another” pictorial-critical story, in its materiality and in its narration.

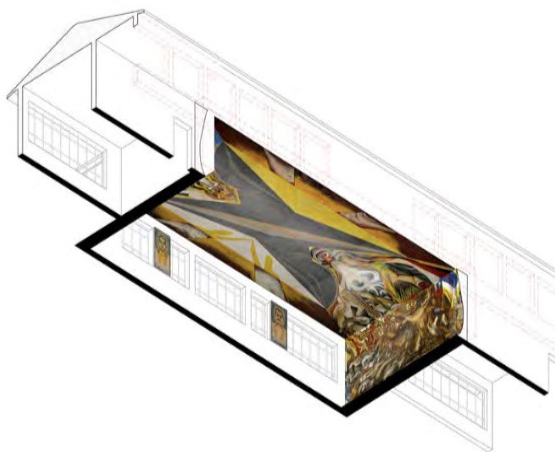


Figure 3.b.07: Mural detail isometric drawing «Muerte al invasor». Reproduced in the book «Rehabilitación Murales» (2014).

I take the opportunity of this essay, due to explanatory needs, to reproduce the isometric drawing of a detail of the mural, which has been included in the book «Mural Rehabilitation». This corresponds to the panel which is on the south wall and which reproduces the detail already indicated. It is to be imagined that the look of this scheme is executed from below, as if the second floor of the school were a shell that detaches like a “doll’s house”. But this allows dimensioning the size and

narrative position of a painting in which, for the political, artistic, and intellectual conjuncture of Chile in 1941, it is extremely disruptive. There is no situation in the national plastic scene in which a painting becomes an analytical platform, for historical and political criticism, with this degree of interpretive audacity, both in discourse and in material execution.



Figure 3.b.08: Lobby of the Escuela México, Chillán, Chile (circa 2014).

The Escuela México is a two-story building, with a wide entrance that immediately faces a scale box that protrudes from the body of the building, surrounded in its non-structural part by glass bricks, which provides it with great luminosity, which contrasts with the theatrical chiaroscuro imposed by Siqueiros’s mural, which occupies the space that was destined for two classrooms, in the central part of the second floor. Before accessing the scale, on the structural beam that frames the access to the school, Xavier Guerrero painted a carpenter’s

level the size of the beam. It is visually impressive that access to a place of teaching is sanctioned by the image of a level, which sets the coordinates for carrying out the practices that take place there.



Figure 3.b.09: Detail of mural by Xavier Guerrero, at Escuela México (circa 2014).

To the right, at one end of the beam, is the director’s office. Indeed, it is necessary to use this word. Both to the right and to the left, the doors of the offices of the pedagogical administration delimit the scope of the symbolic force of the beam supporting the access. To the right, above the director’s door, an indigenous woman, seated in a teaching position, holds a plumb bob in her left hand, while in her right she holds an open compass. To the left, above the administration door, Guerrero paints an architecture drawing board on whose

blue paper, and under a T ruler, a hand holding an architect's pencil writes an exemplary phrase: "organized society is capable of ending the disorder of natural elements for the benefit of humanity." In the rest of the wall, outside the board, the existence of sources of fire threatens whose smoke obscures the rest of the cloth.

What to understand by «organized society»? Faced with Siqueiros's accusatory painting, Guerrero presents an educational action program, because his painting is on the walls, accessible to all who enter the premises. The school is the expression of the "organized society" that will face the instability of the elements. The school is the model building that converts knowledge into action to control nature.



Figure 3.b.10: Details of hand writing «La sociedad organizada...», from mural by Xavier Guerrero, at Escuela México (circa 2014).

The two access doors have three elements that normalize the space; plumb thread, compass, ruler. The beam indicates the strength of the horizon. What's more, the board is a similar scaffolding of painting. Then, on the rest of the walls, an indigenous couple holds in their arms some children injured by the cataclysm. Mexico is a welcoming mother. But at the same time, in the accesses of the ladder box, two "caryatids" represent a man and a woman who make an offering, just when the ladder begins, which operates as an ascending access to the objects that appear offered in the baskets: fruits and books; that is, food for the body and for the spirit.



Figure 3.b.11: Detail of man offering books and food, from mural by Xavier Guerrero, Escuela México (circa 2014).

Let's continue the tour. The dome of the scale box houses the image of a Mexican woman who with her left hand launches bursts of fire, as an incandescent argument, towards a universe that must be fertilized by the knowledge that is kept in the parchment that she holds in her right hand. This image is preceded by that of a male fist that in its contained virility holds a compass on the edge of which the engraved phrase can be read: «Man's most precious treasure». By pointing out the four cardinal points, what matters in terms of political projection is the idea of the intervention of the mechanics of time during human processes.



Figure 3.b.12: Detail of mural by Xavier Guerrero, «El tesoro más preciado del hombre», dome scale box, Escuela México (circa 2009-2010).

What collapsed on the morning of February 27, 2010 was the dome of the scale box, we would say, the most precious treasure. Precisely, because this incident will bring attention back to the Guerrero mural, which until now had suffered a kind of willful discrimination, since every time the Escuela México was mentioned, only Siqueiros was mentioned. So, for seventy years, you had to visit the school to realize that there was another muralist. However, given the chromatic opulence and violence of the combatant image in Siqueiros's mural, with programmatic evocations inscribed in the materiality of the image and its illusionary resources, Guerrero's mural dominates due to its allegorical friendliness, more linked to the "decorative" needs of a school space. Faced with the origin of images strongly sanctioned by the political imaginary of conquest and emancipation that are present in Siqueiros's mural, those of Guerrero correspond to what I will call the "Giotiana strategy", where the facial features of indigenous men and women emphasize the origin of a solidarity that can only come from a mestizo Mexico, with features that evoke purity, patience and fraternity.

There is another element that distinguishes and complements them: the painted texts of Guerrero. I have mentioned the two phrases, painted, one, handwritten, which increases subjectivity, the other, typographic, objective, sculpted on the box of the small compass. The first, on the drawing board, expresses the educational will to acquire the knowledge by which man will dominate nature. The second points to the north, not only because of the location of Mexico, in the sense that knowledge

would come from there as a donation, but also points to a task, so that it could be argued that the Guerrero mural is the spatial reception device for a visitor who must access the second floor to read the dimension of an assigned task on the mural concentrated in the library. First would be Mexican solidarity, and then would come the demand, universal, but prosecuted by the unique visual discourse supported by the mural.

An anecdotal element, but one that is not without value, and perhaps for this reason should be considered in its projection, are the portraits of the two presidents, made in the middle of the room, in two very appropriate segments of the wall, between two windows. So the mural remains there permanently, under the care of a will of the State, with the portraits of Ávila Camacho and Aguirre Cerda to seal this effective "cooperation agreement", which was activated at dawn on the indicated February 27, in which the dome of the scale box collapsed.

The restoration strategy, however, was not reduced to the Guerrero mural, but to that of Siqueiros, which had not undergone major alterations, but which made it necessary to carry out a study on the conditions of the nautical wooden support and the state of the pyroxylin paint. This forced the team to go to Concepción to start the study to reinforce the González Camarena mural, as prevention. The account of these interventions has been adequately documented in the book that I have mentioned, "Mural Rehabilitation", which has made it possible to reinforce the elements of a heritage conservation policy that commits the preservation

and consolidation of a local imaginary.



Figure 3.b.13: Damages at the dome, by seismic movement on february 27, 2010 at Chillán (picture 2010).

In this celebration of the centennial of Mexican muralism, it is worth rescuing the present effects of some works that, made in 1941 and 1963, are part of the Chilean heritage of contemporary painting. However, thinking about whether or not there was a decisive influence on the Chilean scene, I dare to say yes, first by way of exclusion, as something that would never have been possible if there had not been an express will to intervene. And then, by means of a supervised inclusion, if you will, since the immediate effect of these works could be revealed in the execution of the murals by De la Fuente (1948) and Escámez (1957), Chilean muralists who, following Guerrero's visual teaching, produced the works to which I have

referred. So, the paradox is that the most effective influence was that of the one who was least mentioned, throughout these years, although, at the very moment of its execution, an article signed by -no less than- María Izquierdo appeared, published in the magazine “Hoy” in Mexico City, in number 282, of July 1942.

In this article, María Izquierdo mentions Siqueiros, but is mainly dedicated to presenting Guerrero’s work, mentioning the reception that this donation had, in spheres of the new government and the right-wing press, which are constrained to admit the magnitude of the donation. María Izquierdo reproduces the enigmatic words of the Minister of Education, Mr. Ulises Vergara, upon receiving the donation of the building: “Chileans will give thanks with more actions than words, with more realities than hopes.” But, above all, at the end of her article, she reproduces the greeting that appears in a Santiago magazine, without mentioning her name:

« *Xavier Guerrero is the most significant personality of the Mexican people. Master of the restoration of fresco painting of his homeland, profound scholar of traditional Mexican art, and researcher and aesthete of the ancestral artistic movements of his people, source and mainstay of the vigorous muralist emancipation of 1923*».



Figure 3.b.14: Article by María Izquierdo cited in the book «Restauración Murales» (2014).

Justo Pastor Mellado

Justo Pastor Mellado (Santiago de Chile, 1949) is an art critic, art historian and independent curator, and currently works as director of the School of Visual Arts and Photography at the University of Arts, Sciences and Communication - UNIACC (Santiago de Chile). In addition, he is a member of the Metropolitan Regional Council of Culture of Santiago de Chile and of the Nemesio Antúnez Commission of Works and Art of the Ministry of Public Works. He has participated in various Latin American art curatorships, including the First, Second, Third and Fifth Mercosur Biennials of Visual Arts, the IX and X Curitiba Exhibitions, the Second Lima Biennial, the XXIV Sao Paulo Biennial and the San Juan Polygraphy Triennial (Puerto Rico).

Pastor Mellado was co-curator -together with Antonio Arévalo (Santiago de Chile in 1958)- of the Chilean pavilion of the 53rd edition of the Venice Biennale (2009), in which the work of the Chilean artist Iván Navarro (Santiago de Chile, 1972) was presented.

He has been a juror in contemporary Argentine art competitions, such as Cultural Chandon and OSDE. In 2000 he produced the third stage of the exhibition Chile Visual Arts 100 Years, under the title Histories of transference and density. He has written numerous essays on contemporary Chilean artists, such as José Balmes, Gracias Barrios, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Mario Navarro, among others. Likewise, he has developed significant work in the configuration of the emerging Chilean plastic arts. He has published: The Chilean novel of engraving (1995) and Two tactical texts (1998) and Strategic Texts (2000).



Reaffirmation of Muralism with Siqueiros in Argentina, and Portinari in Brazil.

By Margarida Nepomuceno (Brazil)

Figure 3.c.01:

Reconstruction of the murals by Miguel Alandia Pantoja discovered in the Milluni mine in El Alto, Bolivia, 2018. Foto de RC Bolivia. Picture available at <https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>



The History of Latin American Art and the History of Universal Art would be incomplete if it were not for the study on the importance of Mexican Muralism at the beginning of the century. This brought and still brings renewed reflections on the function and access to the production and enjoyment of art. With a new and updated form, the aesthetics of muralism, essentially characterized by being a public art, which does without moderators and intermediaries with society, is presented today with other denominations, with variants, such as Street Art, or Urban Art, a generous umbrella that covers a set of artistic manifestations, and that maintains communication ties directly with the public. There is recognition that urban interventions, and within these, the new muralism, especially those that maintained or updated some characteristics linked to the origin of modern murals, are shown as an aesthetic of resistance of art encapsulated in museums and galleries, and of public policies that exclude or take little account of popular culture.

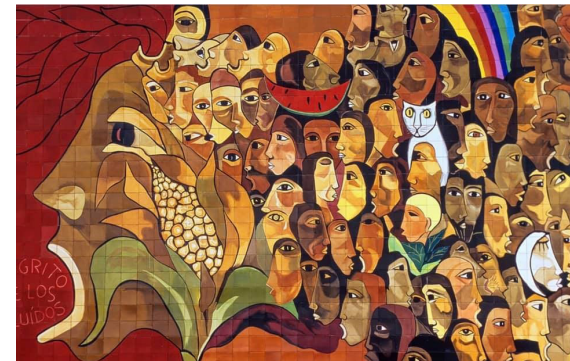


Figure 3.c.02: Cry of the Excluded, ceramic mural, Pavel Égüez. Cotacachi, Ecuador. 2001. 100 m2. Available at Cronicón. El Observatorio Latinoamericano.

I mention, in passing, the Ecuadorian artist Pavel Égüez, and his work with the mural “Grito de la Memoria” (Cry of the Excluded) to represent, albeit symbolically, the political violence that took place in most Latin American countries between

the 1970s and 1980s against military regimes. The mural was based on the findings of the Ecuadorian Truth and Human Rights Commission, and was motivated by the fight against impunity for critics of democracies. Like the Mexican muralists, the central characters were the activists who became political defenders of societies against the concentration of wealth, poverty, the mistreatment of social demands by public authorities, and human rights violations.

According to the presentation of the catalog "Grito de La Memoria": «*This pictorial work conceived and executed by Pavel Égüez aims to establish a dialogue with the man and woman of the street. It is not a decorative element (...). It is a work that invites society to reflect on justice, the fight against impunity and the search for a better life for all*» And he continues: «*In the mural the feelings of the painter and the elements of a historical period are intermingled; events that we must always keep in mind so as not to repeat them*». (Égüez, 2014, p.16).

According to his own statements, Pavel Egüez spoke with the work of Francisco Goya (The Executions, 1814) and with the Mexican muralists «*who took social art to its maximum expression in Latin America, making it part of public life and exposing it in the common space, referring to this mural*». (Idem)

Still looking for the dialogue that I believe is permanent with Mexican Muralism, the Ecuadorian artist adds a new element to the construction of the mural, which is consultation and collective creative work. Pavel visited several provinces and met with

the victims and their families, so that the conception of the mural, even before its construction, would be reflected in society. The characters in the mural are based on stories collected by the communities of Quito and represent the main popular leaders victims of political wars.

For decades, the artist has contributed his art to the demonstrations of the Cry of the Excluded, in Brazil.

I think that the scope of the muralist aesthetic of Mexican origin, which had as its pillars the democratization of art, art's commitment to an identity and a political-educational project of Mexican society, proliferated among artistic communities in various parts of the world, with peculiar characteristics of reality.

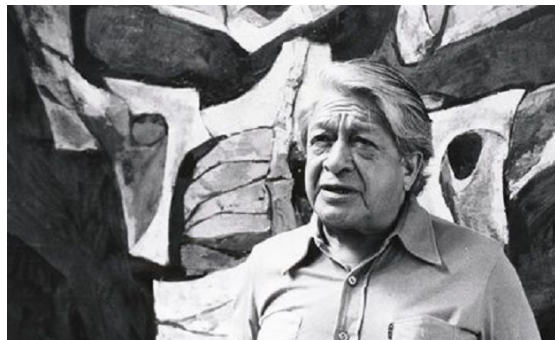


Figure 3.c.03: Oswaldo Guayasamín (1919-1999) Ecuador. Available at <https://historia-biografia.com/oswaldo-guayasamin/>

Now, the object of study exposed here: During the first half of the 20th century, artists from

various Latin American countries sought to approach the Mexican muralist aesthetic. Some simply passed through Mexico and many others began to live with the artistic environment, learning as observers of the main muralists or as their assistants. We could mention the Ecuadorian Oswaldo Guayasamín, for example, Orozco and Rivera's occasional assistant in that country, or the Bolivian indigenous painter Miguel Alandia Pantoja who, in the 1940s, engaged in the struggle of the Mining Union and exiled from the country, approached the muralists and social issues, without, however, abandoning indigenous issues. We mention other artists who remained in that country and specialized in mural painting, such as Leonora Carrington (UK/MEX), Rina Lazo (Guatemala), Grace and Marion Greenwood (USA).

There was also a contrary movement: muralist artists, men and women, who circulated through countries in Latin America, Europe, the US, even China, bringing their art, producing in workshops, giving talks, giving courses and conferences, as well as presenting themselves in exhibitions. I am speaking, for example, of the Mexican muralist María Izquierdo (1902-1955) in the US, Siqueiros in Argentina and then in Chile with Xavier Guerreiro, Rivera in Chile and then in Bolivia, Elena Huerta (1908-1997) (and her daughter Electa Arenal [1935-1969]) in Russia, Cuba and Honduras.

Electa Arenal (1935-1969), learned mural art with her mother, the muralist Elena Huerta, in the city of Saltillo, Coahuila, and was inspired by Mexican and Russian artists, with whom she lived for years under the protection of the Communist

Party. From a family of political activists, father, mother and sister, Electa circulated through the Soviet Union in the 50s, went to Honduras, and then to Cuba. There she executed numerous murals always extolling the Cuban Revolution, including *Canto a La Revolución*, 1962, *Atoms and Children*, 1963, and *the Cuban Revolution*, 1965. She innovated in technique producing large murals with inserts, as well as murals in low relief, in partnership with her husband, who was an architect. She created a sculpture and muralism workshop and the students, who were initially assistants, became great artists in Cuba, reinforcing the thesis that the Mexican muralist aesthetic was a defined current in the field that established a close symbiosis between art and politics. And the policy that marked great social transformations.

Models inspired by the first Mexican murals circulated in Latin America, which prioritized the mythological narratives of the heroes, and the historical record of the independence movements, as well as new experiments that sought to accompany or adapt to an architecture in transformation.

Figure 3.c.04: The muralist Miguel Alandia Pantoja (1914-1975), Bolivia, in front of the recently discovered and restored mural. Pantoja (white) met Rivera and spent time in Mexico. Picture available at <https://rcbolivia.com/reconstruyen-mural-de-miguel-alandia-pantoja-descubierto-en-la-mina-milluni-de-el-alto/>

Figura 3.c.05: David Alfaro Siqueiros. *Plastic Exercise*, 1940. Quinta de Los Granados. Argentina. Airbrush and projected photographs. Polygraph Equipment. 1940. Argentina. Available at *Ejercicio Plástico*. Barrio Y Wechsler.

Siqueiros inaugurated a new stage of Muralism in Argentina in 1933, when he went there with his wife, the Uruguayan writer Banca Luz Brum. In Don Torquato, a town near Buenos Aires, David Alfaro Siqueiros, invited by Natalicio Botana, founder of the *Crítica* newspaper, eccentric millionaire, and owner of Quinta Los Granados, executed the *Mural Ejercicio Plástico*¹ using innovative methods and tools for the time. He worked with *Equipo Poligráfico*, the name given to the artists who collectively worked on this new project: Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) Antonio Berni (1905-1981), Juan Carlos Castagnino² and the Uruguayan set designer Enrique Lázaro, using airbrush, cement and image projection, in such a way that the impression they wanted to leave was



that the characters in the mural lived in an immense transparent box that was submerged in imaginary waters. The public, upon entering that building full of narrow corridors, lowered ceilings, sinuous corners and vaults, felt watched by the submerged beings. Beings projected on irregular walls at a distance or not, presented various deformities. The photographic model used for the projections was Siqueiros' wife, Maria Brum. Everything was done so that the viewer started from multiple vanishing points and followed a narrative disorder, the result of a distorted and irregular movement of the characters in the submerged murals. The plasticity of *Ejercicio Plástico* is between the real and the imaginary.

What did Siqueiros contribute to this production? The shift from pre-drawn models in mortar sketches, and pigments combined with various elements (oil, water, and even eggs, in the old fashion of frescoes) -common in classical muralism- to irregular projections of photographs on so-called transparencies, and the airbrush that

replaced brushes, radically changed the system used until then by muralists, and led Siqueiros to make statements such as those presented by Néstor Barrio and Diana Wechsler, in a publication that analyzes the recovery of this mural, from the year 2003, 70 years after its production. This is how Siqueiros expressed himself:

Today's artists must adapt their resources to contemporary dynamics, as well as to the traditions of mural architecture.

«[...] if it is a Colonial Invoice, materials that work well with it can be used, but if it is modern, the artist will have to evaluate the need to work with new materials, [...] to guarantee the best results» (Barrio y Wechsler, 2014, pg. 14).

Another change in the production of the mural corresponds to the collective participation of other artists, now no longer as mere assistants, but as partners in this experiment at all stages of the process. The mural as a collective action and no longer as an individual action. In 1944, Antonio Berni created the Mural Art Workshop in Buenos Aires, together with Juan Carlos Castagnino, Lino Spilimbergo and Demétrio Urruchúa, whose work resulted after 2 years in the murals of the Galería Pacífico.

We do not know if Siqueiros adopted this collective method based on the Buenos Aires experience. In Chile, where he spent the 1940s in virtual exile from Mexico, being accused of participating in the articulation that led to Trotsky's assassination, his work on the buildings of Chillán, a city destroyed by an earthquake, was carried out individually.

Figure 3.c.06: Cícero Dias (1907-2003) Eu Vi o Mundo. Ele começava em Recife, 1926-1929. Watercolor Mural on paper. 15 m. D.P

In Brazil, although mural painting has not constituted a movement of great proportions and developments in artistic circles, as in Chile, for example, and in a hegemonic way in Mexico, we can gather painting productions by Brazilian artists in murals, or in large panels, which show their relevance in the history of Brazilian art.

We can mention Cícero Dias (1907-2003) from Pernambuco with his mural and panels on the imaginary universe of the sugar mill in the 50s and 60s, such as the mural: "I saw the world, he started in Recife"; Potty Lazarotto from Paraná and his vast production in wood, ceramics and concrete in the main buildings of the city of Curitiba, or Athos Bulcão (RJ, 1918-Brasília, 2008) and his modern graphics in stained glass windows and monumental panels in collaboration with architects, in the construction of Brasília. We could also mention ceramic works by Paulo Rossi-Ozir and frescoes/tempera by Francisco Rebollo, Volpi and Clovis Graciano who also made murals/panels in houses, churches and public spaces. And in the 1980s, there were movements created by



artists from Fortaleza, Ceará, around the Aranha Group, a collective that contrasted a hegemonic communication with murals, and the Portinari Brigades group, in Pernambuco, created on the lines of the Chilean Brigades, to support the left-wing candidacies around Miguel Arraes and other progressive politicians. They are collectives that acted in the transition period of the civic-military dictatorship that began after the 1964 coup and that sought, each in their own way, to adjust their artistic expressions to a still indefinite political time. The first group, Grupo Aranha, has a formation focused on conceptual art, led by the generation of Brazilian artists of the 1980s, but became famous for the production of murals in Praia Iracema, in Fortaleza, one of the cultural bastions of the State. The prominent names are Eduardo Eloy and Hélio Rôla.

Figure 3.c.07: Brigades Portinari. 1980. Recife. Biblioteca Central da UFRPE. Mural 1,90X3,94. Available at <http://ww5.ead.ufrpe.br/artesufrpe/obra5.php>

The second group, the Portinari Brigades, operated in Recife, PE, and maintained the activism of the Chilean brigades, acting politically in the State, contributing to the country's redemocratization campaigns, helping to elect, in 1986, the socialist governor of Pernambuco, formerly ousted politician, Miguel Arraes. They painted murals throughout the city of Recife, Olinda and the interior of the State. It was a long-lasting movement and in its various phases, Luciano Pinheiro, the architect Ivaldevan Calheiros and artists such as George Barbosa, Clériston Andrade, Alves Dias, José Carlos Viana,

Delano, Bárbara Kreuzig, Cavani Rosas, Maria Betânia, Lourenço Ipiranga, João Câmara, Ypiranga Filho, José Cláudio and Tereza Costa Rêgo, among others, stood out.

But it is with João Cândido Portinari and Di Cavalcanti that mural painting acquires an important dimension within Brazilian Modernism, constituting an important part of the trajectory of these two artists.

FFigure 3.c.08: Di Cavalcanti. Exhibition «Brasil en quatro fases». Instituto Tomie Ohtake.2021. Óils/lienzo. Available at Di Cavalcanti. Muralista. Rui Mesquita (org.).

The Di Cavalcanti Muralista exhibition, from 2021, organized by Rui Mesquita, at the Tomie Ohtake Institute, in São Paulo, reveals that, from 1925, when the artist produced large-format paintings, more specifically, in Samba and Serenata (1925), and Devaneio and Samba, both from 1927, the aesthetics of the Mexican muralists began to appear,



with the occupation of the entire space of the canvas by volumetric, modeled and colorful bodies that make up a scene of Brazilian parties. Below are his first murals, at the João Caetano Theater in Rio de Janeiro: Samba and Carnival, from 1929 to 1930, the references to the Mexican muralists are clear, as is the definition of his pictorial project (Mesquita, 23). For Mesquita, the murals of the João Caetano Theater constitute the artist's first monumental work and the "first of the group of modernists to fully and eloquently show the Brazilian, mestizo and suburban people." For Rafael Cardoso, this work precedes by many years the frescoes made by Portinari for the Ministry of Education. I would affirm that the two artists begin to work together on the murals. In 1928, the government of Washington entrusted Portinari with the task of creating murals in the recently built Monument on the Presidente Dutra Highway, on the border between Rio and São Paulo, in the Serra das Araras, in Pirai / 3c03³.

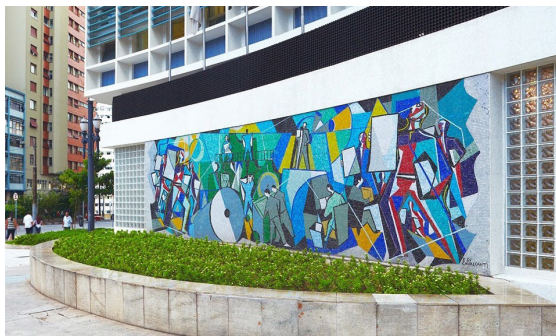


Figure 3.c.09: Di Cavalcanti. Printing press, 1952. Old location of the newspaper O Estado de São Paulo, OESP, na Rua Major Quêdinho, São Paulo. Ceramic mosaic. D.P.

If we remember the importance that Siqueiros gave to the plastic construction of his mural paintings, the appreciation of the geometric structure, with cones, cubes and cylinders, combined with the conception of the work and the volumetry, we will conclude that in these first murals by Di Cavalcanti and in the others that these references were followed, defined in the manifesto «Three calls for current orientation to the painters and sculptors of the new American generation» of 1921.

In «Lyrical Reminiscences of a Perfect Carioca», written in 1964, Di Cavalcanti declared his love for Mexican muralism and the importance of these references for his own aesthetics:

«When I returned from my trip to Europe (1923-1925), I fully felt the lyrical power of Rio de Janeiro and realized that I would live on that magic for the rest of my life. The Mexicans Diego Rivera, Orozco and Siqueiros began to influence my painting, not precisely in the technical aspect, but in the social background. Mexico created with its new teachers a theory of participation in the political life of the people. Revolutionary conquests through bloody struggles made the nation of Juárez a symbol of Latin America...»

Y continuó:

«He belonged to a group of intellectuals here in Rio who were hastily seeking teachings at the Mexican Embassy. There we find the distinguished and ardent Luis Quintanilla and the extraordinary

humanist figure of Don Alfonso Reyes. This influence of Mexican painting came at the opportune moment, definitively removing me from an innocuous aestheticism that still weighed on my personality as an artist.» (Emiliano Di Cavalcanti, 1964, p23)..



Figure 3.c.10: Portinari. Café, 1938 Palácio Ministério Educação e Saúde. Available at site Projeto Portinari.

Candido Portinari (1903-1962), a paulista from Brodoski, began his artistic activities as a teenager. He lived in Paris at the age of 25, as a prize winner of the Rio de Janeiro Fine Arts Exhibition, returning in 1931. The panels of the Rodoviário Monument, in Pirai, which we mentioned earlier, demonstrate the artist's social concern by representing the workers who built the Presidente Dutra highway. In the 1930s, Portinari produced large canvases for the offices of the Gustavo Capanema Palace during the government of Getúlio Vargas and murals inside and outside the

building (with ceramics), located in downtown Rio. The following panels are from that time (1936-1944): Coffee, Rubber, Iron, Tobacco, Mining, Cotton, Pau-Brasil [tree], Cocoa, Cattle, and Sugar Cane.



Figure 3.c.11: Portinari. Igreja de São Francisco de Assis. Complexo da Pampulha, BH-Minas Gerais.1948. Available at the site Projeto Portinari. Ceramic.

In 1939, he made his first murals for the foreign public, which would be exhibited in the Brazilian pavilion at the Universal Exposition in New York. But it was not until 1941 that the murals, composed on large wooden panels, would come to be seen as the center of attention of the artist and an important part of his social aesthetic. In 1941 he made murals, Discovery of the Earth, in the Hispanic Foundation of the Library of Congress in Washington. The themes developed in panels follow a certain direction of the conquest of America by the Portuguese and Spanish: The Discovery, The Catechesis of the Indians, The Entrance or Advance

of the Forest and The Gold Mine, the latter finished in 1941.



Figure 3.c.12: Portinari. Tiradentes. Tempera / wood. 3,5m x18 m. Memorial da América Latina. 1948. Exhibit at the Memorial de América Latina, São Paulo.

In 1945, with the architect Oscar Niemeyer, he contributed his murals to the works of the Pampulha architectural ensemble, in Belo Horizonte, Minas Gerais. He painted, in tempera, the mural Saint Francis of Assisi shedding his Clothes (7.50m X 10.60m), in the Church of São Francisco de Assis. Finally, he developed thematic ensembles with large canvases or panels, like those in the collection of the Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, or MASP.

For political reasons, in 1948 Portinari went into exile in Montevideo with his wife María, who was Uruguayan and there he painted the famous First Mass in Brazil, covering the historical themes that followed throughout his life (tempera on canvas)- 2.66m x 5.98m. From 1948 to 1949, also in tempera on canvas, he painted Tiradentes (3.09 m X 17.67 m), a work that is in the Memorial da América Latina. But it was with the murals Guerra y Paz, both painted in oil on wood, from 1952 to 1956, that

Portinari consolidated his international notoriety as a muralist.

Figure 3.c.13: Portinari. Mural War and Peace. Exhibit at the United Nations, New York (1952-1954). oil on naval wood. 14m X 10 m each of the murals.



Social issues have always accompanied Portinari, ever since Brodóski, but his practice and political militancy, not only in the Brazilian Communist Party, but around educational centers that thought about art, its teaching and its function, was what defined his aesthetics and political commitments to art.

He lived closely with José Oiticica, Villa Lobos, Andrade Muricy, Mario de Andrade and Lucio Costa, in Rio de Janeiro, around some educational centers, such as the University of the Federal District and the University of the People, created between the years 1935 and 46. It was an important moment in Rio de Janeiro, according to the art critic Frederico Morais, since it brought together two intellectuals such as Anísio Teixeira and Pedro Ernesto, then mayor « *who saw modern art and the democratization of education as two complementary concepts* ».

The University of the People, according to Miriam Finnberg, one of the founders, « was a creation of leftist movements, with the aim of expanding the relationship between artists, intellectuals and the people, increasing their awareness » (Morais, 1995, p27-28).



Figure 3.c.14: Portinari. A Primeira Missa, 1948. Montevideo 2,66 m X 5,98 m (témpera on canvas). Available at site Projeto Portinari.

As of 1945, with the deposition of Getulio and a period of relative redemocratization, (fruit of the results of the victory of the allied countries against Nazi fascism), the exiles of communist politicians in Latin America continued. The 1945 elections elected a robust group of PC members, with Prestes elected senator. Already in this election, Portinari ran and was not elected. In 1947 he participated again in the elections, contesting a position of deputy. He was not elected by a minimum of votes, configuring an electoral

maneuver that ended up making the PC illegal again. Portinari went into exile in Uruguay where he painted one of his main canvases, Primeira Missa no Brasil. He held an exhibition at the Solís Theater, promoted by the Association of Artists of Uruguay and the ICUB-Brazilian-Uruguayan Cultural Institute. He also exhibited in Argentina at the Peuser Gallery, where he presented 90 works of his authorship. In this moment of exile, Portinari took one of his main attitudes as a politician and plastic artist, which was to launch his manifesto for Social Art. He was received at special moments both in Argentina, with the rise of Perón, when he began his first presidential term (1946-1955) and in Uruguay by President Luis Batlle Berres, Batlle y Ordonéz's nephew, who was even at the opening of his exhibitions. Art critics from both countries studied Portinari's work and verified the similarity and coherence between discourse and work, between projections of a political activist who defended equality and solidarity between peoples and the aesthetic project of valorization of the Brazilian citizen in the field of his production. (Nepomuceno, 2016, 169-185).

Figura 3.c.16: Portinari. Murals, War and Peace (2). At UN since 1952. Oil/Wood. Available at the UN official site.



Figure 3.c.15: Portinari. Mural Paz. Exhibited at the UN since 1952. Oil /Wood. Available at the UN site.

Portinari is the example of the modern artist that Ana Maria Beluzzo speaks of, that is, one who uses historical painting, a symbol of the Western academic tradition, revealing a noble painting, and transforms it into a modern narrative, whose



features are recognized in its contemporaneity, sometimes more complex, sometimes simple, but always popular.

On July 26, 1947, Portinari gave a lecture at the Hall of the French Institute of Higher Studies, in Buenos Aires, invited by the Academy of Fine Arts, which he called the Social Sense of Art. Both in Argentina and Uruguay, where he gave the same presentation, his words marked a position in defense of artists' commitment to social issues. Social Sense of Art is not a manifesto, in its traditional format, since it does not express a collective will, programmed to mark the position of a specific thought on Art, it did not refer to something unprecedented - since the relationship between art and society was already a topic well debated in artistic circles -, but it worked as such, in the repercussion of cultural circles ⁴. Portinari spoke of the importance of the technique to express sensitivity in the work of art and the sensitivity of its author. Without these two qualities - technique and sensitivity - there is no work of artistic value. But that alone is not enough, says Portinari ⁵ «(...) *social painting is what aims to address the masses and painters in this category must have artistic and collective sensitivity. Both must be educated. (...)*» (PORTINARI, 1947, pág.20).

For the Brazilian artist, the painter develops collective sensitivity by getting in touch with the masses, listening to their expectations. He affirms that a painter is not a social painter just because he wants to be, but because he has a sensitive character, educated to observe, live and

suffer the expectations of the people ⁶. Later, he reaffirms his commitment as an artist committed to social causes:

«The development and orientation of any human activity are related to historical, political and economic events. A fair consideration today may not be fair tomorrow. We live in a contradictory world in which the artist, having a sensitivity to the surface and to a greater degree, suffers intensely. (The artist) goes in various directions and each one suffers and defends his world using much more feeling than reasoning». (Id. p. 312).

For Portinari, mural painting is the most suitable for the realization of social art, since *«a wall generally belongs to a community and at the same time tells a story, interesting a greater number of people. (...) Through this means, two results can be obtained: plastic education and collective education»* (p 313).

For the generation of Brazilian modernists who had been with the Mexican David Alfaro Siqueiros, in 1934, when he would have passed through Brazil on his return from Argentina, the form of mural painting had the meaning of revolutionary art. Equally for artists from Latin America..

Traducción: Nayive Castellanos Villamil

Referencias de la exposición:

7 _ 8 _ 9 _ 10 _ 11 _ 12 _ 13 _ 14 _ 15
16 _ 17 _ 18 _ 19 _ 20 _ 21 _ 22 _ 23

Margarida Nepomuceno

Journalist, professor and Art Historian, Masters Degree and PhD in Latin American Integration Sciences at PROLAM-USP, specializing in Art Museum Studies at MAC/USP. She is a researcher at the Faculty of Arts, Sciences and Humanities of the University of São Paulo and the Graduate Program in Latin American Integration. She is the editor and co-author of books including: *The Spanish Civil War and Latin America* (2019); *Art and Culture in Latin America Magazine of the Scientific Society of Art Studies* (2010, 2011, 2013, 2014, 2016); *Cuadernos Pensar y Repensar América Latina*, by PROLAM (2014, 2016, 2019); *EPAL Abstracts Books- Meeting of Latin American Researchers* (2013-2014, 2015, 2016, 2017, 2019); author of the book *Livio Abramo in Paraguay. Weaving Cultures and the Brazilian Cultural Mission in Uruguay* (in press). Co-editor of the

collections: The Dimension in the processes of Integration between Latin American countries; Intellectual Dialogues, Exchanges, Sociability Networks and International Organizations in Cultural Policies for Latin America (FFLCH/PROLAM), in 2021. Coordinator of Nanduti- Center for Education and Culture (2021-).

Email: margaridacn@gmail.com/www.nanduti.com.br



“Los Muralismos en Venezuela”: Muralisms in Venezuela (echoes, glazes and developments of Mexican Muralism).

By María Luz Cárdenas (Venezuela).

I. Introduction

The Muralism movement in Mexico is one of the sources with the greatest impact when it comes to tracing the origins of modernity in Latin America. Its echoes and repercussions place it among the avant-garde of the early 20th century, based on its innovations and formulations of a new language capable of synthesizing the social scope of art and the stylistic breaks of the time. Its birth in a post-revolutionary context with clear connections to a government oriented towards social justice, anchored its contents in a national historical imaginary with deep ties with the

purpose of initiating the education of the people for public participation and its recognition in the collective imagination, in large formats, with a monumental character integrated into architecture, with experimentation with different techniques and considerable research that brought together interest in politics, identity and history. The effects of Muralism resonated throughout the continent and, even though in Venezuela we cannot say that a Muralist School has been established as in other countries, it is possible to mention different ways of approaching the issue in the development of Venezuelan creation. Hence the mention of “Los Muralismos en Venezuela”, which covers the different modalities in languages and plastic expressions.

II. Background

Built on important significant backgrounds, the background of Mexican Muralism goes back to the Olmec civilization in the pre-Hispanic period and, later, in the colonial period, with murals aimed at reinforcing evangelization and Christian doctrine, so that it was not difficult for them to continue the modern tradition in the 19th century, which included a political and social theme. This was not the case in Venezuela, where it is only possible to appreciate an incipient modality that does not reach the denomination of parietal painting: schematic petroglyphs linked to mythical thought far removed from the representation of the natural world or history. Hence, the researcher and art critic Roldán Esteva-Grillet¹ decides on the term

Mural Decoration when referring to the painting practiced in Venezuela, on the walls, ceilings and vaults, whether in tempera on whitewashed surfaces, in coatings made with mosaics, in reliefs or in stained glass that replace the walls -even in the practices of covering the walls with tapestries, blankets, paintings or papers, even if they only contain geometric or floral motifs.

In Venezuela, Esteva-Grillet points out, «The phenomenon of large-format painting intended to cover architectural surfaces -mural painting- has a social nature and a historical charge that is very different from those that arose in Mexico since pre-Hispanic times.»². The author notices a mural decorative practice in convents and private homes since Colonial times, continuing in the Republican period, the Guzmancista or the Gomezcista period, of a thematic representation with European techniques and motifs. The greater closeness with some reason close to identity patterns typical of the indigenous natural environment or to the richness of the environment, can be seen in the incorporation of tropical fauna and flora. In this essay we propose the term of arrival stations of mural painting in Venezuela, focused on the development of patterns far from decorativeism made by artists during the 20th century -a bifurcated practice between the official practice and an Americanist proposal of Mexican influence and sociopolitical content.

III. Arrival stations

1. First station: Direct influences of Muralism. Venezuelan Artists in Mexico

The first rapprochement between Mexican Muralism and Venezuelan figurative tendencies occurred through direct contact between young Venezuelans in training and the Mexican mecca that was already extending the radius of its influences. Following the death of the dictator Juan Vicente Gómez in 1935, there was an impulse to open up and transform education, culture and political life, giving way to the exercise of democracy and the formation of modern political parties. The novelist Rómulo Gallegos, Minister of Education, took an important step towards the reform of the Academy of Fine Arts. With the application of new teaching plans that entered the scene, as a result of libertarian desires, new artistic trends that tended to break the hegemony until now were unquestionably exercised by the teachers of the *Círculo de Bellas Artes* and the School of Caracas. More than an emerging trend, the new artistic expressions were characterized by the call to assign a social role to art that was more committed to national life and the transformation of society. The young painters went to study in Mexico like Héctor Poleo (1910-1989), or in Chile like Gabriel Bracho (1915-1995), César Rengifo (1915-1980) and Elbano Méndez Osuna (1918-1973). They were joined by others such as Pedro León Castro (1913-2003). They made up the original nucleus of *Social Realism* in Venezuela, with a clear thematic influence from muralism. More than a pictorial style, social realism was established as a cultural historical process whose origins are linked to the dramatic situation that shook the entire world from the mid-thirties and early forties, such as the Spanish civil war, fascism in Italy and the French resistance. Artists such as Gabriel Bracho, César Rengifo,

Héctor Poleo, Braulio Salazar, Eulalio Toledo Tovar and Pedro León Castro saw Mexican muralism as an ideal model. The Mexican school conceived painting as an instrument of social redemption. This is the reason why they despised apamates, vases, still lifes and, in general, the themes that the generation of the School of Caracas had imposed on Venezuelan taste. The natural outlet for his artistic concerns seemed to be Social Realism, aimed at giving the human figure a leading role in his social drama. This is how the message of the revolutionary painter emerged, opposing an aesthetic that, like that of the *Círculo*, was considered formalist. The most important influence that acted on Venezuelan painting at that time was that of Mexican muralism, with its nationalist exaltation and its revolutionary message..

In general, the postulates of social realism in Venezuela were summarized in some aspects such as the return to the human figure in the main axis of the composition; reduction of the leading role of the landscape in favor of the anecdote or the theme of social or political content; representational symbolism; use of pictorial techniques derived from Mexican realism, with a predominance of static composition; scenic nature of the motif using one or more figures, generally in the foreground; recurrence of historical or political themes and little interest in the treatment of light or in the use of a range of light colors based on the observation of nature; literary or imaginative themes; emphasis on gestures and the dynamism of the masses, as in the case of Gabriel Bracho. Héctor Poleo, was the most prominent, internationally

recognized and the one who showed the greatest links with the Mexican school, especially with Diego Rivera, although Poleo did not develop the mural scale. César Rengifo made an emblematic mural that reflects the muralist legacy and the ideological guidelines of Social Realism. Rengifo had focused on agrarian issues, the peasant exodus and suburban marginality. In him one can see, even more than in any other representative of realism, the preeminence of the social message, to the point that in many cases his work –of a smooth invoice resolved with somber tones and academic layout– effectively serves a pathetic and sometimes naively propagandistic intention. *The Myth of Amalivaca*, 1954, is a mural 2.80 meters high by 28 meters long, where the artist brings together the story of two brothers (Amalivaca and Vochi) who led their people through the chaos of the overflowing waters, towards the Orinoco River in southern Venezuela. Later, in that area, the Tamanaco tribe, born from the sprouting of Moriche palm seeds, refounded the territory, after the teachings of their brothers in the arts of hunting, fishing, fruit gathering, planting or pottery. As we can see, it is a return to indigenous roots and creation myths, as a way of rescuing the sources of nationality. He describes the creation of the indigenous race, while becoming part of humanity's creation myths. This is one of the strongest resonances of Mexican muralism in Venezuela, which follows the language guidelines and the narrative sense of Diego Rivera. The other Mexican model was David Alfaro Siqueiros (1896-1974), who, due to his expressionism and politics, had a follower: Gabriel Bracho. In Bracho we find the militant and politically active sense requested

of social realism by its members; his work is deliberately pamphleteering, although it offers a certain thematic diversity that leads him to focus on landscapes or figures as well as on patriotic themes, in often unusual formats. His technique is looser and more vigorously gestural than that of his peers, and his composition generally implies, due to its narrative conception, an expansive craftsmanship and a mural surface to unfold on.

In this first station it is possible to include a correspondence that was more advanced temporarily in the 20th century, but that maintains relations with the purposes of Mexican muralism. It's about the wall *The builders of Venezuela*, 1999, by Pedro León Zapata, disciple of Diego Rivera, whose work manifested closeness to realism. It is about an immense gallery of personalities from the cultural, social and political world, which inevitably acquires resonances with the *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* from Rivera, as a kind of tribute to protagonists of history.

However, the point made by the art critic Juan Calzadilla is important, when he warns that «*Muralism did not represent such an important option as landscape and figuration found within the sphere of action of the Círculo de Bellas Artes, and its development was limited in Venezuela by various factors such as the formalist nature of our modern pictorial tradition, a tradition that comes from landscape and projects its influence to the avant-garde movements that emerged from 1945. And on the other hand, it can be seen that the success of realism was reduced due to the lack of a populist or*

revolutionary policy that would have made it possible to expand to an ambitious mural program like the one that, under more favorable conditions, espoused the Mexican State»³

2. Second station: muralism outside of political commitment

A very particular artist established himself as a bastion of the symbolic elements of nationalism, although he does not fit into the pattern of a socialist nature with political commitment. Pedro Centeno Vallenilla (1904–1988) constitutes an open and complex definition of the representation and reinterpretation of the figures of nationality. He proposed a narrative of historical events and popular imagery: history, mythology, legends, indigenisms, religion, heroes, saints... all of them formed an identity formulation for Centeno Vallenilla. In Centeno, the mural format adopted very special ways. If we measure the contemporary significance of this artist, he is interested in the way in which realism is unhinged and radically disobeys canonical precepts, creating an essential reference in the structuring of the Venezuelan collective imagination.

3. Third station: The mural in Venezuelan modernity. The University City of Caracas

Starting in 1952, one of the most complete and ambitious projects for the integration of the arts began in Venezuela, where the mural scale played an enormous role. It is the Ciudad Universitaria de Caracas by the architect Carlos Raúl Villanueva. Under the precept of functionalist architecture —

in principle contrary to all decoration— Villanueva included the work of national and foreign artists according to the ideals of artistic integration. As an echo of the Mexican revolutionary principles and the Russian productivist vanguards, the French painter Fernand Léger in 1952 maintained the following: «*Easel painting... is a strictly individual creative event, it has no public value, it runs out in a private apartment... But there is an event that day by day is gaining more importance and that is the demand for "mural painting"... The modern masses are sensitive to it, once prepared by posters, showcases, by objects presented in isolation in space. I think it is possible, quickly, a favorable reception of these large murals painted with free colors, capable of destroying the squalid schematism of certain architecture, stations, vast public spaces, offices. Why not?... Faced with the claim of the press for his status as a communist who "collaborates" with the government of a dictator, the painter knew how to defend his freedom with these words: "the dictatorship will pass and my work will remain"*»⁴. Víctor Vasarely (1908-1997), Fernand Léger (1881-1955), Alexander Calder (1898-1976), Baltasar Lobo (1910-1993), Wifredo Lam (1902-1982), Jean Arp (1886-1966), Antoine Pevsner (1880-1962), André Bloc (1896-1966), Sophie Taeuber Arp (1889-1943) and Henri Laurens (1885-1954) joined the venezuelans Mateo Manaure (1926), Carlos González Bogen (1920-1988), Oswaldo Vigas (1926-2014), Alirio Oramas (1924-2016), Omar Carreño (1927-2013), Pascual Navarro (1923-1985), Miguel Arroyo (1920-2004), Víctor Valera (1927-2013), Braulio Salazar (1917-2008) and Alejandro Otero (1921-1990). Other artists who remained aligned with the human figure and the stories of

symbolism, joined Villanueva’s selection: Francisco Narváez, Héctor Poleo and Pedro León Castro, who incorporated representations of realism in this fundamental space for the reception of the arts, which remained in history as a Universal Heritage of Humanity.

4. Fourth station: Muralism and cinetism. The controversies of abstract art.

The arrival of modernity in Venezuela privileged abstraction as the dominant language that has maintained hegemony in the arts, although always accompanied by controversies and attacks to kill between figuration and abstract art. Since the fifties, the confrontation between the writer Miguel Otero Silva and the painter Alejandro Otero –each defending a different language– opened a chapter in the history of art criticism in Venezuela. But in the seventies the situation was radicalized by the imposing presence of kinetic art in the urban space. The writer and art critic Marta Traba pointed to kineticism as a consequence of imperialist penetrations that tried to wash away the culture of resistance. The debate between realism and abstraction was brought to the field of ethics. Detractors of abstraction asked: Is an art without ethics possible?, to which they responded: Of course, kinetic art! It was understood that kineticism had no other purpose than to establish a kind of aesthetics of dizziness where the possible mission of representing and transforming reality was annulled –as if the fact of painting the exploitation of social classes or racism granted, *per se*, merits to one work over another that dealt with

such significant problems for the enrichment of perception, the viewer’s participation in the artistic proposal, the de/materialization of the object and its transformation into energy. The passage of time has put the themes in their place, and today it is possible to appreciate the grandeur of the aesthetics of the immaterial in Soto, through murals that extend their effects to the sensitivity of the viewer. Or the case of the mural by Carlos Cruz Diez at the Maiquetía Airport is also observed, which, being a kinetic work and apparently without content, became the symbolic emblem of the departure of Venezuelans into exile in the current times of the dictatorship. Kineticism ended up imposing an ethical position in its commitment to knowledge, science, viewer participation and the transformation of perception⁵.

5. Fifth station: Muralisms and new technologies–1: Image of Caracas by Jacobo Borges

Now, with the development of new image technologies, we could ask ourselves about the new paths taken by figuration and its mural scale: how to approach the subject in contemporary art, after post-conceptualist liberties and licenses? How to approach these problems from a free perspective, without the imprisonment of prejudice? Perhaps under a less quartered look and limited to the emotional and passionate representation of social problems, limited to painting and the elaboration of rigid images. We are dealing with artists who do not avoid their own responses to social reality, but use new resources, new disciplines, new media, new technologies to do so. A new narrative is produced, a new writing of the social. Traditional

social realism –even when it maintains an immense narrative and expressive force as in the case of the New Figuration– remains anchored to the image, while these new forms of realism turn to new concepts to transform reality.

With Jacobo Borges and his installation *Image of Caracas*, 1967, we have a first answer to these questions. Around 1966, Borges –the main representative of the new figuration in Venezuela– began the production of a grandiose show that would take him away from easel painting for several years. At a time of rebellion and dissent, he felt that painting alone was not an adequate medium. He began to dream of a spectacular production on the history of Venezuela. Slowly, he shaped his plan sponsored by the Municipal Council, which appointed Inocente Palacios, General Director and he commissioned the artist to execute it. This extraordinary project consisted of the realization of a multiple and epic historical picture of Venezuela. The purpose of the team was to create a theatrical and architectural space that allowed the full participation of the spectator. It included the collaboration of young artists –painters, filmmakers, musicians, sound specialists, writers, architects, musicians, actors, photographers– for the realization of a multiple and epic historical picture of Venezuela. The purpose of the team was to create a theatrical and architectural space that allowed the full participation of the spectator. One hundred kilometers of film scenes, in black and white and in color, would be projected onto eight huge screens in a purpose-built theater. The public would be surrounded by an octagonal space, and a

complex sound system would flood it from all sides. To complement the most important sequences, the team added another forty-one more screens, which hung from the ceiling, twenty meters high, and completed the total saturation of images and sound.

Borges was looking for a way to stimulate a critical response from the public: « *I am a communicator much more than a painter,* » he explained. « *A painter is a medium, a communicator is a conscious man. A painter is absorbed by his own instrument* ». He created a theatrical and architectural space that made possible the complete participation of the spectator and involved him in the very action of the work. But the most important thing is that the history of Venezuela was presented under a critical and novel aspect that related, in simultaneous images, the most significant events of the past with the present. Here is the conjugation, in a single work, of the multiple meanings that the representation of real events can acquire. Borges penetrated history, dismantled the figure of the heroes, the canonical accounts of coups d'état and revolutions. He materialized a crossed narration of temporality and the succession of events, looking for alternative ways to stimulate critical responses in the viewer, who was part of the work. The historical argument started from a critical interpretation of the processes of conquest and colonization where class conflicts and ideological divisions between the protagonists were accentuated. Image of Caracas opened the threshold to a critical interpretation of historical processes and ideologies, but also to heroic mythologies and stereotypes with the conjugation of simultaneous times and spaces.

6. Sixth station: Muralisms and new technologies –2: Contemporary encounters with a muralist spirit

The entry of digital technologies and the development of resources such as video art open a path for recent generations that propose sharp and penetrating critical visions of reality. Yucef Merhi (Caracas, 1977) is key in building new models of understanding reality due to the discursive quality of his work, which stands as a critique of social contexts and established mechanisms of power. The foundation is a solid philosophical articulation and an impeccable mastery of state-of-the-art technological resources, electronic computer circuits, video game applications, digital applications or hacking into government institutional pages, with which he manages to activate poetic constructions in the viewer or intimidating and questioning experiences of power systems. Such is the case of *Maximum security* and *Minimum security*, projects started at the end of the last century and in permanent transformation.

Maximum security destabilizes the protection schemes of government institutions, corporations or political figures. With this, he points to their vulnerability, appropriates them, reprograms them, subverts them and uses them as a source of deeply questioning action. Yucef hacked into the database of the Venezuelan government telephone company and accessed the personal email of then-President Hugo Chávez. With the messages received, he created a kind of hypertext-mural interspersed with anonymous requests,

communications from other presidents, dignitaries, and senior officials between 1998 and 2003. Minimum Security is the result of hacking into the database of the Identification Office of the Venezuelan Ministry of Interior Relations, from which he selected the ID numbers of all Venezuelans born on February 4 (date of Chávez's first coup attempt) in the last hundred years. The numbers are arranged according to the datagram system, which arranges the data like a wallpaper in a chaotic-geometric pattern designed by the artist. These two works lead to a questioning of the supposed privacy in the handling of data. It leads us to a state of reality that dislocates trust in the system. They are emblematic and definitive pieces in the structuring of new languages of art, on a mural scale, which support a questioning dimension of social processes.

In 2014 Antonio Briceño (Caracas, 1966) made *Omertá Petrolera*, a mural of video portraits of some victims of the excessive use of force by the security forces during the 2014 Venezuelan protests. In absolute silence, dressed in black on a black background, staring into the camera, their faces illuminated as if in an interrogation room and with frontal lighting, he asked them to remember their experience. The result is a cathedral where we shudder from the abysses of silence. Without registering the street fight, without a pose, away from the smoke and the detonations, with the sole gaze sustained and silent –but not silent–, it disturbs the viewer for all that it reveals in its silence and for all that it reveals of the complicit silence of the institutions and nations that prefer to remain silent rather than risk the oil gift.: « *There's*

too much oil here to be heard; too much money for them to hear. The pain of the abused does not appear to them. The vexation does not blush even when it is perpetrated in public light. Omertá general, as long as they give them their barrels. The oil company was silent. Shame on history», Antony then declared. These faces could be thought of as contemporary deities that denounce, without saying a word, the way in which money and oil buy consciences in the same well where fear, silence and shame coexist.

From the perspective of these creators who reformulate conflicts in experimental and conceptually deep terms, art becomes complex and involves us in a very interesting reflection on the social. In these cases, the artist's gift of clairvoyance unfolds in images that grow within the collective unconscious so that, sometime later, we end up understanding that reality always resembles art and art does not resemble reality.

7. Seventh station: Epilogue. A reflection about the wall paintings in the street, today

Muralisms in Venezuela are currently debated between ideological distortions and urban decorations. The national and municipal authorities favor visual chaos under the pretense of urban accommodations with few artistic criteria. On the one hand, we have street murals sponsored by city halls that represent flowers, macaws or landscapes, or also associated with the decoration of businesses that function as advertising strategies. Other modalities of political and contentious content also ascend with figures or scenes in the manner of

icons. They are anonymous actions, with precarious conservation systems and orientations of a political, ideological, ecological, social, educational, religious, urban, historical nature. In recent years, the government has stimulated political propaganda through the occupation of murals in buildings and leading spaces in the city. Through groups in neighborhoods that exalt tyranny with coarse slogans or call for violence to defend the regime..

After moments of splendor in the development of a country that became the spearhead of modernity, the best example of social realism today is the very ruin of the city, the enormous royal murals of colonies that hardly survive live between the columns of the river-sewer bridges that carry urban waste. We glimpse some recent expressions of expressive quality, in some programs in cultural centers where artists are invited to participate with their work on the walls of the buildings, with an ephemeral nature –among which we could highlight the expressive force of Jorge Pizzani who recounts the conflicts of the human condition. Meanwhile, all that remains is to defend from ruin and devastation the murals that remain as historical emblems of artistic creation in Venezuela.

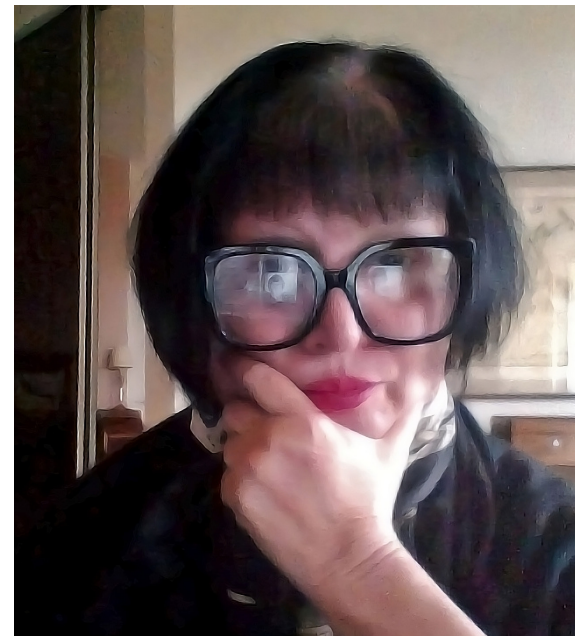
Referencias de la exposición:

[6](#) - [7](#) - [8](#) - [9](#) - [10](#) - [11](#) - [12](#) - [13](#) - [14](#)

María Luz Cárdenas

Researcher, Curator and Art Critic. Sociologist with Postgraduate in Philosophy. She has developed a professional career since 1977 as a researcher, curator and manager in Venezuelan museums –Sofía Imber Museum of Contemporary Art of Caracas (MACSI), Museum of Fine Arts, National Art Gallery– focusing her interests on the study of contemporary art problems, Latin American art and research methodology and art criticism.

President of the International Association of Art Critics, Venezuela Chapter (2011–2017 and 2022–2025). She is a member of the Council of members of AICA International (2021-2023) She currently advises projects in different institutions, as well as is dedicated to teaching at the Central University of Venezuela and the Metropolitan University. Among her most recent publications is the book *El MACSI, a different museum*, editions of the Andrés Bello Catholic University, 2023.



Chapter 4.

Modernism in the Caribbean Basin: departures and arrivals in the transformation of visual arts. (13 de octubre, 2022)

Poster:
Modernism
in the
Caribbean Basin:
departures
and arrivals
in the
transformation
of visual arts.

SEMINARIO EN LÍNEA:
Modernismo en
la Cuenca del Caribe:
SALIDAS Y LLEGADAS
EN LA TRANSFORMACIÓN DE
LAS ARTES VISUALES



Coordinación: Bélgica Rodríguez, Presidenta honoraria AICA Int.

Registro: Hasta 11 de octubre al mediodía

Fecha: Jueves 13 de octubre, 2022, 19:30 pm

Duración: 1:30 hrs

Figure 4.d.01:

Promotional poster for the webinar “Modernism in the Caribbean Basin, Departures and Arrivals in the Transformation of Visual Arts,” held on October 13, 2022. Note: Digital poster used on social media and other platforms by AICA International, 2022



APOYO:
PROLAM USP, Brasil/ Memorial da América Latina,
Brasil / ABCA (AICA) Brasil
ORGANIZACIÓN:
Federación de las AICAS de América Latina y el Caribe

E-mail: aicainternational.webinar@gmail.com

Politics, Visual Arts and Social Upheaval in the Caribbean (1940-1970).

By Carlos Acero Ruiz and Guadalupe Casasnovas (Dominican Republic)

I-First section:

I – XIX Century: Background

The Spanish influence is inevitable given the history of the Dominican Republic. Although independence was achieved in 1844, cultural contact with Spain and Europe was always maintained.

During the 19th century three important political events occurred:

1844: Independence of Haiti

1861: Annexation to Spain

1963: The Restoration War.

The Haitian military occupation of Santo Domingo in 1822 was a historical period that lasted 22 years, in which Haiti ruled the eastern part of the island, imposing itself on the new State of Spanish Haiti.

The Dominican War of Independence was the historical process that began with the proclamation of the Dominican Republic and its separation from Haiti in February 1844.

The complexity of all these sociopolitical processes endowed Dominican culture with a kind of sensitivity to the patriotic fact that was revealed as a marked tendency towards the Spanish in literature, music and in the visual arts. The artists turned to patriotic, costumbrist, religious and local themes. In this eagerness to search for our roots, the African past was ignored and an idealized and romantic Hispanic and indigenous past was reaffirmed.

As the main characteristic of the plastic arts in the 19th century and the beginning of the 20th century, academicism stands out with or without the academy. The first school of drawing and painting was founded by the Spanish José Fernández Corredor. Later some Dominicans formed schools and workshops acting as the teachers and their apprentices.

A spirit of national conservation was verified in the prevailing taste of the consumer

sector of these visual expressions, which were executed “just like in Europe”.

We can cite as examples from this period Luis Desangles (Sisito) (1861 – 1940) “Dream of Juan Pablo Duarte” (1890); “Virgin of Altagracia” (1895) by Alejandro Bonilla (1820 – 1901); “El Memphis” and “El Castine” (1917) by Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870 – 1933); “Las Hilanderas” (c. 1900) by Leopoldo Navarro (1862-1908) and the “El manuscrito de Montecristi” (1945) by Enrique García Godoy (1886 – 1947).

Coronation of Our Lady of Highest Grace in 1922.

In the Dominican Republic, this act was not only a great religious event, but also a patriotic one, because with this, the people confirmed to the interventionists their rejection of the US military government in Dominican territory, which ended that same year with the Hughes-Peynado pact.

II – XX Century: 1910 – 1940

Dominican artists were motivated to new searches for Dominican identity, taking into consideration their insular, geographical, ethnic and historical condition due to:

- The teachings of the Hostosian school (1875 – 1903);

- First US occupation (1916 – 1924):

The United States had troops since 1915 in Haitian territory; it occupied Puerto Rico (because of the Spanish-American War of 1899) and was not going to allow instability in the Dominican Republic. The empire wanted to keep the European powers away from the American continent and the Dominican government was falling behind in its loan payments to the US.

Below is a list of American countries occupied by the US at the beginning of the 20th century.:

1906: North American investments in Cuba, which in 1885 represented 50 million Cuban pesos, reached the figure of 200 million. In August of that year, an insurrection broke out against the puppet president Estrada Palma, who requested US military intervention. The Americans disembarked and appointed William Taft as controller.



Figure 4.a.1: Ozama Fortress 1916_1924

1907: Dominican Republic. The United States got the Dominican government to grant it the collection of customs revenue, a status that would be maintained for 33 consecutive years.

1908: North American troops intervene in Panama. In the next decade it would do so four more times.

1910: Yankee marines occupy Nicaragua to support the regime of Adolfo Diaz.

1911: Mexico. To “protect” US citizens, President William Taft orders the deployment of 20,000 soldiers to the southern border and eight warships off the coast of California.

1912: United States Marines invade Nicaragua and begin an occupation that will continue almost continuously until

1933. That same year (1912), President Taft declares: “The day is not distant when three stars and three stripes at three equidistant points delimit our territory: one at the North Pole, another at the Panama Canal, and a third at the South Pole. The entire hemisphere will in fact be ours by virtue of our racial superiority, as it is already ours morally.”

1914: The US Navy bombards the port city of Veracruz, an attack apparently motivated



Figure 4.a.2: National Palace 1916_1924

by the detention of US soldiers in Tampico. The Mexican government apologizes, but President Woodrow Wilson orders the army to attack Veracruz. One hundred Mexican soldiers, several cadets from the Naval Academy and civilian groups resisted heroically. There are 300 dead. Occupants remain for several months.

1915: Marines occupy Haiti to “restore order.” A protectorate is established that will remain until 1934. Secretary of State William Jennings Bryan, when reporting on the Haitian situation, commented: “Imagine this: blacks speaking French.”

1916: Marines occupy the Dominican Republic and remain until 1924.

1918: In Panama, the marines occupy the province of Chiriquí, to “maintain public order.”- The economic boom that produced the demand for agricultural products during the First World War (1918 – 1921).

- The economic boom caused by the demand for agricultural products during World War I (1918 – 1921).

As a reaction to the US occupation, nationalism and the search for Dominican identity are affirmed. In the plastic arts and in literature, cities and towns, their people, the fields, the sun, the peasant, the mulatto and the black populations began to be represented. After the American invaders left, a renewal of the Dominican plastic arts took place and proto-modern modes began to be introduced to Dominican society, through the academies.

Many artists and intellectuals travel abroad to educate themselves. USA, Cuba, Mexico and Europe are the favorite destinations for learning. Upon their return, they open academies in Santo Domingo and in the interior of the country. Teachings on Impressionism, post-impressionism, costumbrismo, Art Nouveau, etc. start the path to modernism in the Dominican Republic.

Celeste Woss y Gil (1891 – 1985) was the first woman to present an individual exhibition of her works (1924) and also the first teacher to establish the practice of copying from life, using nude models. She lived in Paris, Havana and New York (1922-1924 and 1928-1931). She learned a rationalist realism at the Art Students League which influenced her work. Her style evolved towards post-impressionism where geometric support stands out. The thick brushstrokes of her works from the 1940s bring her closer to expressionism.



Figure 4.a.3: AGN_Kurt Schnitzer Conrado Archive_Classes by Celeste Woss and Gil

Yoryi Morel (1901-1978); James Colson (1901-1975); and Dario Suro (1917 – 1997) revolutionized Dominican visual arts and entered into full creative activity before founding the National School of Fine Arts. Morel and Colson emerged at the end of the twenties while Suro did so in the mid-thirties. Coming from Santiago, Puerto Plata and La Vega respectively, they worked on various modern languages in isolation, creating the foundations of an art that sought to represent the Dominican. Like other Latin American artists, they were looking for new methods to rescue their authentic cultural roots.

Yoryi Morel never left the country, and

although he began his apprenticeship at the age of eleven with the painter Juan Bautista Gómez from Santiago, he considered himself self-taught. His first individual exhibition, held in Santo Domingo in 1932, caused a great impact on the public and since then he has been listed as the quintessential Dominican costumbrist painter. His work transitions between realism, impressionism and post-impressionism.

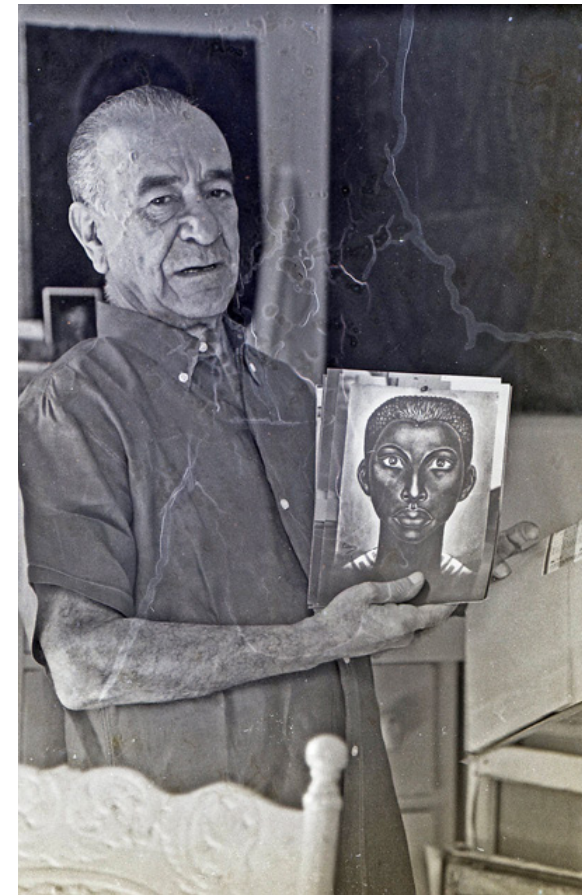


Figure 4.a.4: Thimo-Pimentel_Jaime-Colson_1969

In 1936 he exhibited at the Ateneo de Santo Domingo and in 1939 he obtained the gold medal at the International Exposition in San Francisco, United States. In 1942 he participated in the first Biennial held in the country and in 1952 he received first place in painting at the VI Biennial. He founded the School of Fine Arts in Santiago and for many years he dedicated himself to teaching. His teachings influenced several generations of Dominican artists.

Jaime Colson, unlike Yoryi Morell, tirelessly traveled the world. In 1918 he studied at the Escuela de la Lonja in Barcelona. From 1920 to 1923 he attended the Academia de San Fernando in Madrid and in 1924 he moved to Paris and made works with certain connections to Cubism and Dadaism in Europe. In 1934 Pedro Henríquez Ureña invited him to Mexico at the height of Mexican muralism where he worked as an artist and as a teacher. He worked and became friends with David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco and Diego Rivera. In Spain he made religious paintings and exhibited with great success at the Galería Pictoria in Barcelona. In 1949 he painted several murals in the chapel of Cala Murtra on the island of Majorca. When the Spanish Civil War ended he returned to Paris where he exhibited in a show in which Pablo Picasso also participated.

Upon his definitive return to Santo Domingo in 1950, he anxiously awaited the opportunities to carry out a large mural work for which he had prepared carefully. However, most of the important mural works were commissioned to the Spanish emigrant José Vela Zanetti, of whom he

commented: «Painting on walls, in our country, is monopolized by a Spanish “merchant peintre”».

In 1950 he was appointed Director of the National School of Fine Arts, a position he resigned after a few months, because he never agreed with the dictatorship of Rafael Leonidas Trujillo.

He traveled to Venezuela in 1957 and the works that he had exhibited in 1954 at the Santo Domingo Fine Arts Gallery from the series *La catarsis*, which caused a scandal due to their sexual themes, disappeared. From then on, he devoted himself solely to drawing and painting and teaching fresco mural techniques to a group of disciples including José Ramírez Conde, Amable Sterling and Said Musa, who would later create the murals that he was unable to paint in his country. In Mexico he taught classes at the Art Schools for Workers and in the city of Jalisco.

Dario Suro emerged in the 30s. He received classes from García Godoy and his first works are inserted in impressionism. In Mexico (1946 – 1948) he received classes from Diego Rivera, Agustín Lazo and Guerrero Galván. His works from this period have great expressive power, with an interesting mix of social concerns with an emphasis on ethnicity. During his stays in Madrid and New York he got to know informalism and abstract expressionism. In 1969 he wrote his book “Dominican Art”, dabbling in history and art criticism.

1930: President Rafael Leonidas Trujillo Molina is elected

1930: Cyclone San Zenón

The San Zenón cyclone occurred just two weeks after Trujillo assumed the Presidency of the country. The historiographical and political media agree that the Trujillo Era began after the impact of the San Zenón cyclone, the strong hurricane that



Figure 4.a.5: Cyclone San Zenon Avenida Independencia September 28, 1930 Postcard Guadalupe Casasnovas collection

devastated Santo Domingo on September 3, 1930. The hurricane attacked furiously and destroyed 70% of the homes, causing more than four thousand deaths.

This powerful phenomenon of nature was the perfect excuse for Rafael Leonidas Trujillo Molina to implement a social patronage policy, very well used in its original objective. The myth was created that Trujillo had rebuilt the city of Santo Domingo. A strong authority and the need for a strong hand to solve problems allowed him to gain recognition among various sectors of the population.

That allowed him to justify changing the name of the city years later (1936), from Santo Domingo to Ciudad Trujillo, a name that was kept until shortly after his execution in 1961.

1937: Haitian massacre

Trujillo promoted anti-Haitianism within the Dominican Republic, claiming that the large number of Haitian farm laborers meant the loss of jobs for Dominican peasants and the consequent unpopularity of the government.

The fear of invasions by Dominican exiles from Haiti also stimulated in Trujillo the desire to have a secure and clearly defined international border. In addition, the distrust of the Dominican masses towards Haiti would make popular any act of the Santo Domingo government to the detriment of Haitian immigrants.

The massacre in several successive weeks of more than 17,000 people considerably affected bilateral relations between the two states and caused an “enormous shock” that brought unexpected external pressure to the dictatorship.

The Haitian massacre ordered by Trujillo in 1937 had a shocking impact on the population, because it demonstrated the bloodthirsty capacity of the dictator and his henchmen.

From the silence of the shock, some painters internalized this violent repression of

blackness and consequently began to express the Black image or motif a posteriori. This was a fact that Darío Suro recalled in several works executed in Mexico, with amputated limbs, beheadings, and children thrown into the air to be skewered; or with a brutal, stark and denouncing expressionism like that offered by Radhames Mejía (1925 – 1977) in “La Matanza de los Haitianos” (oil 1962); or a fresco mural from 1974 painted by José Ramírez Conde (Condesito) (1939 – 1987).

1939: Arrival of the first contingent of Central European refugees

The reasons why Trujillo accepted this massive European migration were:

Desire to improve the Dominican “race” and emphasize Hispanicity.

Desire to Dominicanize the Dominican-Haitian border.

Economic aspect, since they charged large sums of money in exchange for granting the visa.

Appearance in front of the world as a “benefactor”.

Some 3,500 European refugees arrived in the Dominican Republic between November 1939 and June 1940. Among these refugees, the majority Spanish Republicans and others seeking better economic opportunities, came plastic artists,

intellectuals, professors and university professors, musicians, architects, engineers, art critics such as Manuel Valldeperes, María Ugarte, Erwin Walter Palm (Colonial Monuments of Hispaniola), etc.

Within a few years, many of these refugees would leave the Dominican Republic in search of better opportunities for their talents. Mexico, the United States, Venezuela, Puerto Rico, Argentina, would be places of final destination for a good number of refugees. According to some researchers, at the beginning of 1943 only a third of them remained in Dominican territory.

The specialists were soon inserted in the cultural and educational system at all levels, likewise they were inserted in various economic activities. The arrival of these refugees shook off the apathy in which the cultural sector found itself and accelerated the process of Dominican cultural transformation, exposing its actors to the new European vanguards. These influences have continued until the present day.

Many of these artists came to direct cultural institutions such as the National School of Fine Arts (1942), of which the sculptor Manolo Pascual would be its first director; the National Symphony Orchestra (1941), with Enrique Casal Chapi being its first conductor. They also influenced the creation of the National Conservatory of Music, the Elementary School of Music and the first National Theater School of Art.

Several exiles found or reaffirmed their

artistic vocations on Dominican soil. Everyone was dazzled by the luminosity of our insular, Antillean and Caribbean habitat, while the impact of Afro-Dominicanity emerged daily in drawings, paintings and sculptures.

Antonio Prats-Ventós and José Gausachs Aisa can be mentioned as a special case, who arrived very young with their parents and were fully trained in the Dominican Republic.

Eugenio Fernández Granell, first violin of the recently created National Symphony Orchestra, began his career in the plastic arts in the Dominican Republic encouraged by the visit of André Bretón and Wifredo Lam in 1941. Their presence, as well as the experience of the collective drawings or “exquisite corpses” that they made in the middle of the dialogue over coffee, becomes a provocation, a stimulus that awakened the painter who was sleeping in the latter.

Transversal relationships were generated between the various cultural manifestations (visual arts, music, literature) and reciprocal influences between Europeans and Dominicans.

1941: Visit of André Bretón to Santo Domingo

André Bretón, head of the European surrealist movement, Wifredo Lam, and the French poet André Massón, stayed for about 8 weeks, between May and June 1941, in Santo Domingo, in transit to the United States and Cuba.

Breton’s visit is closely related to the reception received by the Spanish Republicans in the Dominican Republic. The proof is that the person he most associated with during his time in Santo Domingo was the Spanish musician, painter and writer Eugenio Fernández Granell.

According to André Breton’s chronology that appears in volume III of his “Œuvres complètes en la famosa Bibliothèque de La Pléiade” (Paris, Gallimard, 1999), the father of surrealism arrived in Santo Domingo, coming from Martinique en route to New York, on the ship “Presidente Trujillo”, around May 25, 1941 and in July, without precision, of the same year he arrived at his destination. For at least six weeks they were staying at the Palace Hotel in the Colonial City.

André Breton, according to Granell, “was very curious about everything he saw: the life of the islanders, the activities of the black population, aspects of cultural life, the living conditions of the Spanish and the Jewish who had settled on the island...” At no time is there anything that even insinuates that he wanted to stay in the country. His opinion of Ciudad Trujillo is very generous when it comes to the dictator.

Bretón arrived in the “liberal” stage of the dictatorship and was fascinated by the treatment received by refugees from fascism.

During his stay, Bretón was in contact with *La Poesía Sorprendida* (the Surprised Poetry)

movement and the magazine of the same name. Regarding the movement, Breton he stated the following: “This work must be made known in Europe. You can be sure that in Latin America there is no magazine of such noble quality. Many of the collaborators enjoy universal renown” (Bretón, *La Poesía Sorprendida*, No. 17, January – April 1946).

Lam’s imprint on Dominican visual arts and the imprint of Dominican culture and its artists on Lam is evident by the similarity of images from that period – elongated bodies, resolved with slices of fruit or crescents – are verified, mainly, in the works of that period by Lam, Gausachs and Hernández Ortega. It is claimed that Lam’s first sketches for his most emblematic work, “La jungla” were made in Santo Domingo.

The stimulus of surrealism caused by Bretón’s two visits (1941 and 1946) and the exchange with Lam was decisive for Gausachs and Hernández Ortega. Lam came from exchanging ideas with the cultural sector in Paris, which at that time drank from African and Oceanian cultural manifestations. Like the Dominicans, Lam was a mulatto of Chinese and black descent. The appreciation of the black figure throughout Europe, promoted, especially in the work of Josep Gausachs, a post-impressionist who put the viewer in everyday environments of the beautiful Dominican mulatto women with copper skin and curly hair.

In Gilberto Hernández Ortega the influence of surrealism and Lam is more evident from the 1950s. At that stage, a palette of dark colors stands

out, ranging from blues, browns and violets, where he integrates an excellent management of drawing and an adequate management of color. In his works there are references to his spiritual imagination and the path towards an increasingly personal art, a definitive form of representation and expression.

Then the synthetic and syncretic lines begin, spirited and spiritual figures to populate the imaginary of his works in a universe of jungle, tropics and color, manifesting in him the stylization, the geometrization, the acute angles, the fragmented and symbolic aspects of the Afro-Caribbean roots.

1942: Creation of the School of Fine Arts

Within the framework of the cultural policy led by the great Dominican cultural manager, Rafael Díaz Niese (1898 – 1950), the first Director General of Fine Arts, the National School of Fine Arts was founded, the first official plastic arts teaching center. Trujillo wanted to manipulate cultural expressions for his specific purposes and



Figure 4.a.6: Professors of the National School of Fine Arts 00099174

welcomed the creation of the school.

The recently arrived artists acted in two ways, as teachers at the School of Fine Arts and as creators with constant exhibition activity.

The Spanish José Gausachs (1889 – 1959), Manolo Pascual (1902 – 1983); Eugenio Fernández Granell (1912 – 2001) and José Vela Zanetti (1913 – 1999); the German George Hausdorf (1894 - 1959), the Austrian Ernesto Lothar (1906 - 1961), the Hungarian Josep Fulop (1898 - 1983) who introduced abstractionism; Mounia André (1905 – 1974), who graduated from the Bauhaus; Dominicans Celeste Woss y Gil and Yoryi Morel join the School as teachers and constitute the group that will form the first graduates.

Gausachs, Pascual, Vela Zanetti and Fernández Granell are the Spanish artists who play a decisive role in the formation of sculpture, drawing, painting and muralism. The first three held the position of directors of the school.

Manolo Pascual, who came from Europe with a solid education and a rising career, implemented a very complete teaching program at the school, with discipline and encouragement for the young students. In 1949 he was accused of being a communist and was dismissed as director of the school. In 1951 he moved to New York City.

José Vela Zanetti replaced Manolo Pascual as director. Upon arriving in Santo Domingo, he had some studies with specialized teachers in Spain



Figure 4.a.7: National School of Fine Arts HAUSDORF, GEORGE (MASTER OF PLASTIC ARTS) 00108360

and Italy, but his great mural work began and was perfected in the Dominican Republic. In 1944 he was assigned murals in the Palace of Justice; in 1945 those of the University of Santo Domingo; 1948 murals in the Church of San Cristóbal, birthplace of the dictator Trujillo. He received a Guggenheim Fellowship to create a mural in the United Nations building. Upon his return, in 1960, he created the murals for the Church of La Altagracia in Higüey.

Eugenio Fernández Granell first became known as a violinist with the National Symphony Orchestra. In Santo Domingo he developed poetry, drawing, painting, journalism, art criticism and was co-editor of *La Poesía Sorprendida* (1943 – 1946), a periodical published by the group of the same name.



Figure 4.a.8: Conrado National School of Fine Arts 00108360

From a very young age he began his music studies and in Madrid he studied at the Escuela Superior de Música. During his stay, he began attending political and literary gatherings in Madrid cafes. After the Spanish Civil War he fled Spain and after briefly passing through various concentration camps in France, he embarked for Chile. Faced with the impossibility of reaching Chile, he took a detour and arrived in the Dominican Republic. In 1941 he met André Breton when interviewing him for the newspaper *La Nación*. From this encounter a friendship emerged that lasted until his death in 1966. Breton recognized his talent for the plastic arts and encouraged him to continue drawing and painting.

The works of this first Dominican stage are characterized by the heterogeneity of iconography and style, a consequence of various influences such as Picasso, Wifredo Lam or Miró.

Its most representative traits are ease of drawing, a greater tendency towards flatter colors than in other later stages, organic shapes, and an appreciation of the gap together with a certain dynamism, influenced by Picasso's work from the 1920s. In this stage there is also a presence of anthropomorphic figures.

He was the introducer of surrealism in the Dominican Republic. In his work the presence of Antillean magic is evident, and his handling of color is equally Caribbean. His pictorial work has been



Figure 4.a.9: José Vela Zanetti 00103501

classified as part of Antillean surrealism.

Josep Gausachs i Armengol was, among all the exiled Spanish artists, the most important and influential figure in Dominican art. With a solid artistic training, he had participated in the Parisian bohemian life of the era of Cubism and Fauvism. He arrived in 1940 and fully integrated into the country. He became one of the great masters of Dominican art, highlighting in his pictorial work ethnical, geographical, and cultural elements that define the Dominican Republic. Likewise, the light, the sea and the jungle are projected with a tropical sensuality.

In 1954 he was part of the group *Los Cuatro*, along with Jaime Colson, Gilberto Hernández Ortega and Clara Ledesma. The group's approaches confirm his political and ideological concerns.

1942: The First National Biennial of Visual Arts is celebrated:

300 works associated with 28 artists were exhibited. The state contributed the sum of RD\$3,500 for the acquisition of 40 of the most notable works of the exhibition. It was characterized by a selective participation, by invitation, without regulations or visible jury. The catalogue, which includes photographic records of the artists and an image of one of the works, is an invaluable historical document..

1943 - 1947: *La poesía Sorprendida* (Surprised poetry):



Figure 4.a.11: First Biennial Poster national arts 1942 00108360

In the years following the arrival of the European refugees, the increasingly repressive policy of the Trujillo dictatorship pushed both artists and writers to express themselves through symbols and abstractions. La poesía Sorprendida (Surprised poetry) (1943 – 1947) introduced the European and American avant-garde literary currents. Surrealism, existentialism, neo-naturalism, symbolism, social poetry... were published in the magazine of the same name, the movement's dissemination organ.

1945: The first promotion out of the National School of Fine Arts graduates. Outstanding: Gilberto Hernández Ortega (1924 - 1979), Marianela Jiménez (1925 - 2013), Clara Ledesma (1924 - 1999), Luichy Martínez Richiez (1928 - 2005), Antonio Prats Ventós (1925 - 1999).

1945: Josep Fulop presents the first abstract art exhibition in the Caribbean.

In Santo Domingo, the 50s are defined as the worst years of the repression of the Trujillo dictatorship. An environment of tension and persecution, and the impossibility of expressing their social or political concerns at the risk of losing their lives is the panorama that artists who emerge during this decade have to live with.

Some artists that emerge in these years will develop Dominican abstract art. Eligio Pichardo (1930 - 1984), Paul Giudicelli (1921 - 1965), Domingo Liz (1931 - 2013), Fernando Peña Defilló (1926 - 2016), Silvano Lora (1931 - 2003), Gaspar Mario Cruz (1925 - 2006), Antonio Toribio (1934) and Ada Balcácer (1930). They were all disciples of the Spanish and Dominican teachers who taught at the National School of Fine Arts.

Silvano Lora and Peña Defilló share with the El Paso group in Madrid, managing to stand out within the informalist production in Spain. In the Dominican Republic, Giudicelli and Eligio Pichardo use a modern language and produce geometric expressionist work without abandoning figuration. Gilberto Hernández Ortega also deals with abstraction as experimentation and the sculptors Antonio Prats Ventós presents works of organic reminiscences and Luichy Martínez Richiez presents a totemic eroticism

In Santo Domingo, the emergence of abstraction is marked by a repressive environment that leads artists to seek new ways of expressing



Figure 4.a.12: Conrado National School of Fine Arts 00108360

the repressive and suffocating environment of the Dominican people in abstraction. The designs of the Taíno pictographs are taken up again, with their thick, dirty lines. The surfaces are filled with textures and opaque like the earth itself.



Figure 4.a.13: ADA Balcácer in your home workshop _Victoria Thomén 2022

Paul Giudicelli, a native of the Porvenir Sugar Mill, San Pedro de Macorís, traveled to France with his family and upon his return he abandoned his business studies to get married at the age of sixteen. He did various jobs to finally enroll, in 1948, at the age of twenty-eight, at the National School of Fine Arts.



Figure 4.a.14: Paul Giudicelli in his workshop in the Colonial City

As soon as he graduated, in 1953 he had his first individual exhibition at the National Gallery of Fine Arts, in which he exhibited 70 works including oil paintings, gouaches, watercolors, drawings and essays for murals. He produces a determinant abstract work for Dominican art. In 1957 and 1959 he had his second

and third individual exhibitions at the National Palace of Fine Arts. In 1959 he presented his fourth individual exhibition at the San Cristóbal City Hall and in 1962, he presented his fifth and last individual exhibition at the Faculty of Architecture and Engineering of the Autonomous University of Santo Domingo.

At the XI Biennial of 1963, he won the First Prize for Painting with his painting *Meditation on the Armor of a Soldier*, a work with which he locates geometric deformation as the first step for his abstract painting.

His themes were linked to the pre-Columbian Taino world and the black culture of the sugar bateyes. He prepared his own pigments and created a mixture that he called oil-temper-plastic, with which he achieved bumps in the fabric and a matte finish. He was a pioneer in ceramic and mosaic work and made several murals for the municipal palaces of cities in the interior of the country. Paul Giudicelli experimented with thick lines, dark textures and tones, and Taino symbology. He later adopted African influences, always alluding to the past.

Eligio Pichardo's work, *The Sacrifice of the Goat* (1958) is totally free in the handling of visual resources, bold and with multiple interpretations, a work that addresses geometric abstraction through the reduction of figures to two-dimensional planes. He obtained the first prize for painting at the 1958 Biennial. Based on a popular ritual, the misery of the Dominican people is evident. A bolder look at

the context of Dominicanness and executed three years before the tyrannicide, it has been considered by many, announcing the fall of the regime, a premonitory work.

Paul Giudicelli and Eligio Pichardo were builders of new iconographies, where popular culture acquires an essential role in the new proposals, which constitutes a legacy of the utmost importance to contemporary times.

II – Second section:

The 1960s is a period of human and artistic openness. The artists participated in all their social and political processes and the majority identified with the needs of the Dominican people. Unlike previous decades, self-taught people emerge. The artists who had gone into voluntary exile return and integrate into the historical process with new influences and learning with a creative freedom as never before seen in the country. Abstraction, expressionism, figurative, social realism is worked on. The sizes of the works go beyond the easel and reach mural size.

In the Dominican Republic, four events of a political and social nature defined the cultural evolution of the Dominican Republic in the 1960s:

1 - 1961: Tyrannicide of Trujillo.

2 - 1963: Coup against Juan Bosch.

3 - 1965: The April Revolution and the 2nd US intervention.

4 - 1966: Election of President Joaquín Balaguer.

The assassination of the Mirabal sisters in November 1960 precipitated several plans to try to overthrow the dictator Trujillo. On May 30, 1961, a group of men belonging to the Dominican bourgeoisie, in a desperate act, executed Trujillo. This tyrannicide triggered a series of political events that led to a period of political instability.

The candidate Juan Bosch (writer and politician), founder of the Dominican Revolutionary Party (PRD), was elected president in December 1962 and inaugurated in February 1963.

In September, a few months into his presidency, he was overthrown. The following two

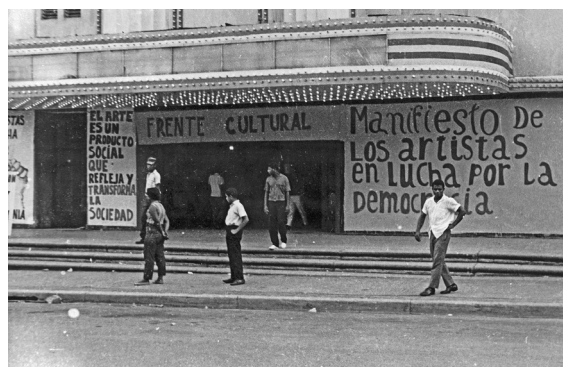


Figure 4.a.15: Civil War of April 1965 Juan Antonio Thomén Acevedo_Independencia Cinema _ Cultural Front 1965

years were marked by strong political instability with numerous strikes and conflicts.

Popular reactions were intense and covered all spheres of society. The plastic arts emerged with a new identity and modernizing impetus in this context and the artists assumed civic commitments of a group nature. Two modes of behavior were unleashed in the arts:

a tendency that deepens in the national expression with a marked social orientation and modernization of the artistic language; and the creation of artistic groups that incorporated artists, from art, to popular struggles.

Silvano Lora, the same year that Trujillo was executed, formed the group «Arte y Liberación» (Art and Liberation), made up of artists and poets who launched a manifesto that proclaimed a combative art and social commitment, “workers of art and culture”.

The transition from dictatorship to democracy produces plastic works that change the concept of reality. Everything is questioned and the transition from the modern to the contemporary begins. Self-taught artists emerge who achieve as much relevance as academics. The artists of the 50s who had gone into exile return and are integrated into the historical process with an updated art.

Plastic artists stood out within the group:



Figure 4.a.16: Exhibition during the Civil War of April 1965 Cultural Front Roberto Cassá Fund AGN

Iván Tovar, Silvano Lora, Ramírez Conde, Antonio Toribio and Asdrúbal Domínguez. The Art and Liberation group recognized the autonomy of the culture of the peoples; it condemned the intervention disguised as an alliance for progress, hypocrisy, inaction and indifference, making art an instrument of action that will modify the course of history, a creative gesture, a revolutionary act for the free self-determination of the Dominican people, for a culture of the people and for the people.

When the Government of Juan Bosch was overthrown, a tragic period of disastrous consequences for the people began, which would lead to the civil war of 1965 and the occupation by the United States. At this juncture of civic uprising of the Dominican people, in defense of democratic values, the Cultural Front emerged in Santo Domingo during the April revolution, a movement in which the plastic arts, theater, literature and music participated in the trenches together with

the armed combatants and the civilian population.

The following artists signed the manifesto, among others: Ada Balcácer, Ramón Oviedo, Asdrúbal Domínguez, Silvano Lora, Leopoldo Pérez, José Cestero, Dionisio Rodríguez, Saturnino, Soucy de Pellerano, Cándido Bidó, Manolo Quiroz, Elsa Núñez, Gisela Risk, Julio Susana and Virgilio García.

Silvano Lora points out that it was a commitment by artists and intellectuals in the face of the urgent situation and need in the country. A group of creators got involved in the daily life of the war and in the defense of the homeland. The fact of making art, of creating in these conditions and above all, taking their art to the so-called Constitutionalist

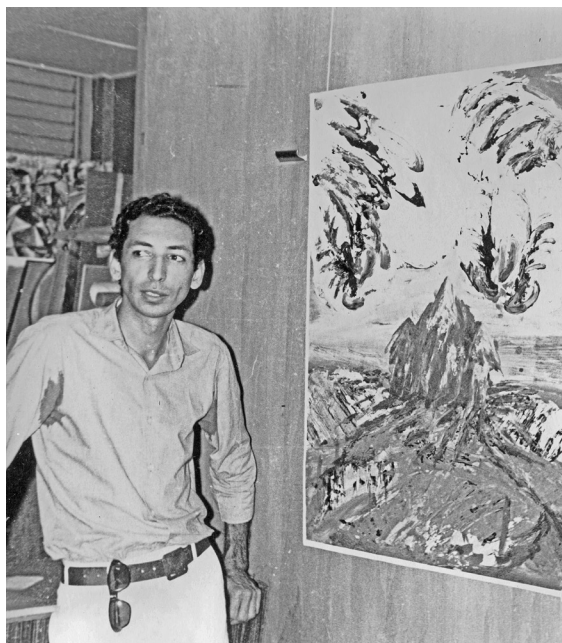


Figure 4.a.17: AGN Silvano Lora 1965

Zone, sometimes carried out outside the combat scene, was in itself a commitment, an attitude of defense and resistance, as others did with weapons.

The Cultural Front opened art galleries on the perimeter of the constitutional zone, and a workshop for propaganda and dissemination of ideas. Posters were made, many of gigantic proportions and crossed streets. The places where the people met and the rallies were held were set. There were film debates, theatrical performances and poetry readings. There was an integration of pure art with committed art and avant-garde art. Silvano Lora's own work is an example of the way in which the languages of struggle and resistance were integrated and combined with contemporary trends in art, as it was possible to appreciate in it the imprint of an abstract language that the artist had developed since his European years.

Two pieces by Silvano Lora draw attention in this sense. Helicopter in the Window and Homage to Jacques Viau. The first refers to the moment the Americans entered the constitutionalist zone: one morning there was a helicopter practically entering through my window. It was the symbolic effect of the penetration and violation of the domestic space of the Dominican community. Regarding the tribute to Jacques Viau, Silvano refers that the first important meeting of the cultural front was held at the Santomé cinema, and that unfortunately, at that time, Jacques Viau could not be found, who was in command of La Cucaracha. He did not want to abandon the armed struggle in which he died.

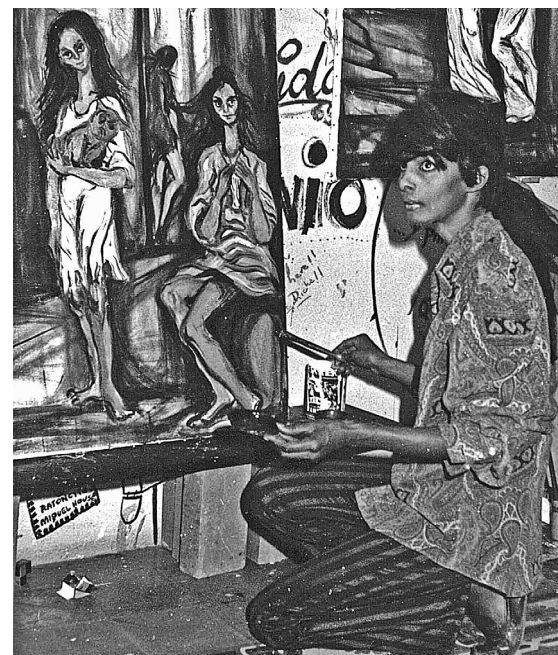


Figure 4.a.18: AGN Elsa Núñez 1967 General Archive of the Nation

Other works by artists mark the moment and the shocking nature of those circumstances: José Ramírez Conde, Justo Susana, Gilberto Hernández Ortega and Ramón Oviedo show us the horror of the April War. Ramón Oviedo's piece, April 24, has been considered by critics as the Dominican Guernica, due to its structure and drama according to Picasso's reference. However, an epic dimension stands out in this work by Oviedo that makes it a symbol of his historical moment. In the same way, and following the language of popular painting, Justo Susana made shocking versions of the air raids on the city.

Silvano Lora acknowledges that the groups Arte y liberación and La máscara, to which Aquiles

Azar, Elsa Núñez, Ángel Haché, Adolfo Piantini and José Ramón Rottellini belonged, were antecedents and part of a movement that had been taking place since the fall of the Trujillo dictatorship and the military coup against the government of Juan Bosch.

He specifies that the Cultural Front brought to the people an art that could stimulate the desires of the fighters and citizens. The group's manifesto contained important reflections: "Our art was at the service of the cause of the people in arms. Because the armed struggle does not only consist in the use of the rifle. But also, in the ideas that move the rifle. Arte y Liberación and Frente Cultural, synthesized the participatory desires of artists in critical moments of the nation.

The decade ended with the formation of the Grupo Proyecta in 1968: Domingo Liz, Ada Balcácer, Fernando Peña, Félix Gontier (Cocó), Thimo Pimentel, Mario Cruz, Ramón Oviedo and Leopoldo Pérez (Lepe). The artistic group proclaimed that within its activities it proposed "to disseminate at a popular level the reality of Dominican plastic arts and its historical trajectory in various and successive exhibitions of a definitely didactic nature, establishing direct and regular contact with the people." This manifesto marks the end of modernism and the beginning of contemporary art in Dominican artistic production. The Grupo Proyecta manifested itself in favor of new artistic positions towards the Dominican reality that no longer included direct action at decisive moments for citizen peace and patriotic defense, but that did request a space for art and artists in society.

A new stage was opening for Dominican art: an opening towards the new challenges of contemporary times, with everything and its network of complexities. The Dominican plastic arts verify an expansion of their practices with the inclusion of graphic design, engraving and photography, which was a trend throughout the Hispanic Caribbean region.

The works leave the galleries and museums to give way to assemblages with strong roots in popular culture, as can be seen in the works of Geo



Figure 4.a.19: Soucy by Pellerano



Figure 4.a.19: Group projects-1



Figure 4.a.20: Thimo Pimentel_ photo of a poster by the artist Ramón Oviedo_1965 from the Identify, Identify collection

Ripley and Soucy de Pellerano.

In these circumstances, photography, as an artistic expression, gradually began to surpass

the services it offered both to advertising and to commercial and political activity. In the Dominican Republic, the rise of photography began towards the end of the 1960s with the Foundation of Grupo Fotográfico Jueves 68 (the Thursday 68 Photographic Group), which was called as a club of fans by Wifredo García, Santiago Morel, Fermín and Julio González.

Referencias de la exposición:

[1](#) [2](#) [3](#) [4](#) [5](#) [6](#) [7](#) [8](#) [9](#) [10](#) [11](#) [12](#) [13](#)
[14](#) [15](#) [16](#) [17](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#)

Carlos Acero Ruiz

(1960, Santo Domingo, Dominican Republic)

Dominican visual artist, art critic and curator. He is a professor at the Faculty of Social Sciences, Humanities and Arts at the Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra and at the Altos de Chavón School of Design.

He is currently Director of the Santo Domingo Image Center, a position he has held since 2011, he is also Artistic Director and Curator of the PHOTOIMAGEN International Photography and Video Festival, since 2007.

Past Vice President of the International Association of Art Critics (AICA) (2016-2019) (2011-

2014), past President of the Congress Committee of the International Association of Art Critics (AICA) (2015-2018), past President of the Dominican Association of Art Critics (ADCA/AICA) (2012-2015). He is a member of the International Council of Museums (ICOM) and the Organizing Committee of the Santo Domingo National Biennial of Visual Arts. Guest Curator of the Karachi Biennale, Pakistan in 2017.

He has published several books, essays, multiple texts for catalogues, newspapers and specialized magazines, receiving awards for his curatorial work on several occasions.

He chairs the AICA Statutes and Regulations Committee since 2021. He received the Award of Excellence granted by the International Association of Art Critics (AICA) at the XLIX Congress, Havana, Cuba 2016.

Guadalupe Casasnovas

(1960)

Dominican architect, visual artist, researcher, curator and art critic. She studied at the Pedro Henríquez Ureña National University, the Autonomous University of Santo Domingo, the Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, APEC University, Dominican Republic.

She is the art editor of Arquitexto Magazine and a contributor to other media. She is currently the president of the AICA Dominican Republic section.

As a visual artist she has won numerous awards. She received one of the 10 equal prizes of the twenty-ninth Santo Domingo Biennial of Visual Arts, one of the 3 equal prizes of the 28th Eduardo León Jiménez Art Contest and a Prize at the II Photography and Video Biennial of the Image Center.



Caribbean Modernism: a “Decolonizing” Process?

By Gerald Alexis,
Dominique Brebion,
Alissandra Cummins,
Matilde dos Santos,
Maica Gugolati,
and Allison Thompson. (AICA Southern Caribbean)

Summarising the beginnings of modernism in a region as polyphonic as the Caribbean is a complex task. It encompasses multiple national narratives and a web of regional and international relationships. But it is possible to identify common preoccupations in this move towards establishing a Caribbean modernism. One of these is the call to decolonize.

Cuban artist Wifredo Lam has been described as the paradigmatic Caribbean artist and his 1943 painting *The Jungle* in particular has been regarded as an important moment in the development of a Caribbean modernism. Lam described his work at this time as ‘an act of

decolonization’ – a deliberate attempt to distinguish himself from European tradition. He compared himself to a Trojan horse, a disguised interloper he said, “*from which hallucinating figures would emerge, capable of surprising, and of disturbing the dreams of the exploiters.*”¹

The *Jungle* can be understood as a visual counterpart to the texts of Martinican writer Aimé Césaire, notably his *Cahier d’un retour au pays natal* – Notebook of a return to the native land. The painting and the text are both a reflection on a fraught re-engagement with the Caribbean after a prolonged stay in Europe, experiences which for both of them had been ones of intense intellectual and creative formation. Their encounter in Martinique in 1941 was the beginning of a long friendship and collaboration and can be seen as a pivotal moment in the articulation of a Caribbean modernism

Césaire was the first to return to the Caribbean after spending much of the 1930s in Paris. He had travelled to Europe in 1932 on a scholarship to further his formal education as part of the established trajectory in preparation for a career in the French colonial civil service. There Césaire joined together with fellow students from the Caribbean and Africa with a desire to affirm a black identity as a rejection of colonial assimilationist policies and the proliferation of racial stereotypes, embracing blackness to counter a legacy of colonial self-hatred.² Césaire’s activist ideologies during this period have traditionally been most closely linked with those of his fellow students, Léopold Senghor

from Senegal and Léon Damas from French Guiana and with the publication of the surrealist-inspired journal *L’Etudiant Noir* with its articulation of their shared ideology of Négritude. Although the three men eventually went in different philosophical directions, Négritude initially acted as a rallying cry for a subjective affirmation of black identity hitherto denied expression by the internalization of a Eurocentric worldview.³

Notebook of a Return to the Native Land, acknowledged as a masterwork of political

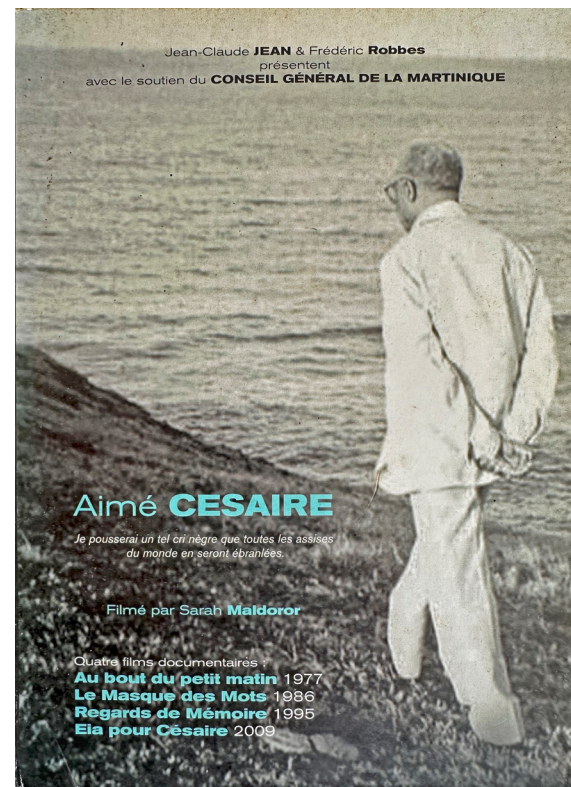


Figure 4.b.1: Césaire dvd

surrealist poetry, was first published in the journal *Volontés* in 1939, the year Césaire returned to Martinique where he took up a teaching post at the Lycée Schoelcher in Fort-de-France. The dissonance of return that is captured in Césaire's celebrated poem referred not to his impending transatlantic journey but rather to a psychic re-engagement with Martinique and denouncement of the French colonial rule that sought to marginalize and degrade the black population. In his efforts to establish a forum in Martinique through which his ideas about *Négritude* could continue to develop, Césaire, along with his wife Suzanne Roussi and fellow Martinican writer and philosopher René Ménénil founded the journal *Tropiques*, devoted to local poetry and cultural polemics. *Tropiques* declared itself to be a journal of international Surrealism with a focus for a developing black consciousness in the Caribbean region. Describing it as "the tightrope of our hope," the editors aimed to take a cautiously critical approach towards surrealism that directly addressed Martinican realities. ⁴

The interest in identity and the concept of *Négritude* nevertheless makes *Tropiques* much more than a surrealist journal. It is more a libertarian programme, a programme that today could be described as decolonial. These ideas found a reflection in the visual arts of Martinique in the work of the group of artists which became known as Atelier 45: Marcel Mistille, Raymond Honorien and Tiquant. While the group lasted only ten years, exhibiting together in 1945 and again in 1951 and 1954, their paintings resonate

strongly with those of the Brazilian modernists (which the editors of *Tropiques* had also referenced) in the desire to reject the classical ideal and European academicism. The painters of Atelier 45 sought to overthrow Eurocentric standards and dogmas and above all to assert a black identity.

Lam and Césaire never met in Paris although their time there briefly overlapped. Wifredo Lam, who was eleven years older than Césaire, arrived in Europe a decade before him in 1923 to continue the academic training he had begun at the San Alejandro Academy in Havana. In Madrid, Lam was drawn to the more avant-garde Academia Libre. He also became increasingly involved in Spanish politics, eventually enlisting in the Republican party during the Spanish Civil War. Lam reached Paris in 1938 where he was introduced to Picasso, and through Picasso to André Breton, the founder of the Surrealist Movement. ⁵ Like Césaire, Lam would find in Surrealism a language which enabled him to express his growing concerns for a revolutionary future.

With the outbreak of World War II and the German occupation of Paris in June 1940, all forms of avant-garde and alterity were viewed as subversive and a number of artists were forced to flee. Lam headed to Marseilles with the hopes of eventually finding passage to the Americas. Here he was joined by his companion Helena Holzer as well as Breton and other surrealists including Max Ernst, Victor Brauner, Oscar Dominguez and Andre Masson. The eight-month stay at the Villa Air

Bel was a challenging one but the group fostered an environment of collaboration and creative experimentation. ⁶

Finally in March 1941 Lam, Holzer, and Breton boarded a freighter bound for the French Caribbean island of Martinique.

It was in Martinique that Breton and Lam first encountered Césaire. Breton described finding a small journal with Césaire's writings in a shop in Fort-de-France. He later wrote: «*I could not believe my eyes. What was said there was what it was necessary to say, expressed not only in the best but also in the most powerful way it could be said.*» ⁷

Césaire was already well versed in the ideas and language of Surrealism which was long linked to anarchy and the anti-colonial struggle as part of its generalized revolt against the traditions and morality of Western Civilization. It provided a language through which both Lam and Césaire could articulate the position of the black colonialized subject in Europe and the experience of re-acculturation back into their respective native lands and particularly an acknowledgement of the centrality of the Afro-Caribbean experience within modernism. This challenge to western conventions and imperialism took on even greater potency with the disintegration of the colonial project during and after World War II.

While Breton would eventually find passage to New York, Lam, who could not obtain a visa, was obligated to return to his native Cuba. He

at first perceived this as a devastating set-back, and later described the profound sense of disorientation he initially experienced: « *If you want to know my first impression when I returned to Havana, it was one of terrible sadness...The whole colonial drama of my youth seemed to be reborn in me.*»⁸

But Lam soon found that his own return, like Césaire's, was a great stimulus to his imagination and he responded to the history, geography, culture and political climate of the time. In particular it provided him with a deeper insight, critical assessment and integration of the African presence in Cuba and it was in this environment that *The Jungle* was painted.

Following the end of World War II, Breton and Lam would both return to Europe but not before an important meeting in Haiti, in December 1945 and early 1946. Haiti had a community of avant-garde writers who had embraced surrealism and saw Breton as a leader. Breton delivered a series of lectures while Lam exhibited his paintings in Port au Prince, at the Centre d'Art, which had opened in May 1944 under the direction of the American Dewitt Peters. Perceiving that there were a number of self-taught painters producing work both for local / vodou functions as well as for the American troops in the island, Peters decided to encourage this by providing instruction, materials and gallery space. The Centre d'Art soon became the main promoter of a group of self-taught artists designated as 'Primitives', especially after American writer Selden Rodman became co-director in 1947.

While Breton described the commercial aspect of the Centre d'Art as 'tiresome', he did express emphatic interest in the anti-academic work of the self-taught artists, notably that of Hector Hyppolite whose work he declared had the "stamp of total authenticity" and that the artist who had created them «*was the guardian of a secret.*».⁹ Breton purchased a number of works by Hyppolite which he exhibited in Paris at the 1947 UNESCO exhibition and wrote about his work in his book *Surrealism and Painting*.¹⁰

But the Centre d'Art was soon plagued with problems related to the problematic prioritizing of what it called the Primitive School, a move which sought to set Haitian culture and by extension Caribbean culture outside of modernist advances as a political and revolutionary force. Researching documents from the archives of the Centre d'Art, Gerald Alexis writes that DeWitt Peters, in his desire to provide poorer Haitian artists with sources of income, had agreed to sacrifice the trained artists who, he thought had their own ways and means to survive. While many of these so called "Primitives" felt forced into the trap of commercialization and may have wanted to benefit from training if available, the Centre d'Art adopted the position that it was preferable and even necessary to prevent the popular artists from mounting what Rodman called the "*Band Wagon of 'modernity'*".¹¹ Rodman, it seems, felt that "*Western art had already gone too far in the direction of mere ego-tripping and minimal vacuity ever to recover.*" By contrast the work of the "Primitives" emerging from what Rodman called an underdeveloped culture provided an experience of



Figure 4.b.2: Etude masque Alexis

a thrill of nostalgia and the "*triumphs of native faith and rapture*" as had existed in a time that preceded the Italian High Renaissance.¹²

Lucien Price has been identified as one of those artists who worked to expand the programming of the Centre d'Art in a more inclusive, modernist direction and when that failed, collaborated with like-minded artists to open an alternative space – the Foyer des Arts Plastiques. Price, who came from an elite and wealthy family in Haiti and spent time studying in Paris in the early

1930s, became interested in the popular cultural life of Haiti and participated in the inaugural exhibition of the Centre d’Art. He held drawing classes there and contributed to Studio No.3, a publication of the Centre. Price met Wifredo Lam there in 1946 and was influenced by the Afro-Caribbean elements of his painting.

But the resistance mounted by Rodman and Peters to attempts to implement an educational programme aimed at helping to secure the financial independence of artists led to a rupture in 1950; artists from both groups, trained and self-taught, broke away from the Centre d’Art. In establishing the Foyer des Arts Plastiques, they explained their goals were “...to reestablish the scale of artistic values in the country and to give to all, the means to express themselves fully.”¹³

But by moving away from the Centre d’Art, the artists had also cut ties with the commercial markets the organization controlled and thus found themselves, once again, in a disastrous financial situation. The trained painters who were now labelled the “disgruntled ones”, and the “leaders of the rebellion”, were put under tremendous political pressure. Promoters of Haitian art in the U.S. were not ready to accept such radical activities which they equated with political extremism. These artists were accused of being communists, and the Haitian government of the time soon became displeased with the whole idea of the Foyer. Some of these artists went to prison and others were forced to leave the country. The events took a toll on Lucien Price who ceased

painting in 1953 and spent much of the next decade in various psychiatric institutions before committing suicide in 1963. Although the Foyer des Arts Plastiques did not survive, it is credited with establishing the modern idiom in Haitian art.

The continuing importance of these intellectuals who advanced a Caribbean modernism as a part of a decolonial movement are evident in the work of the French West Indian film maker Sarah Maldoror. Born in Guadeloupe, Maldoror, was in constant dialogue and involvement with the most important intellectual communities of the time including Aimé Césaire and Leon G. Damas, and was one of the first women to make movies on the African continent, working on anticolonial wars and African liberation movements. Annoucka de Andrade, Maldoror’s daughter, describes her as an audio-visual poet; she made political cinema on the African continent in countries including, Morocco, Algeria, Angola, Guinea-Bissau, and Cape Verde, as well as in the Caribbean region. Maldoror focuses on anti-racism and denounces the current colonial environments and powers using irony and the absurd as tools of aesthetic and political critique of inversion.

Maldoror made several films featuring Aimé Césaire where we are visually taken into the imaginaries of his poetic and political words. In these movies, their aesthetic focuses on a sensorial discussion between the filmmaker herself and Césaire, but also with and between the environment, the historical and natural landscapes, moving to a multisensorial combination of visual, sound and word, motifs that converse altogether.

In the documentary *Au Bout du Petit Matin, Un Homme, Une Terre* of 1977, Aimé Césaire declares: “Deep down, the surrealist mindset is one of primitive thinking. So as a result, it is not about ourselves becoming European or French; it is the French and the Europeans who through Surrealism became primitive”. Sarah Maldoror finishes this dialogue with the image of a cock crowing, suggesting the Caribbean tradition of cockfighting as a possible juxtaposition between different vernacularisms that cohabit in the same space.

Switching scenes to a plantation estate landscape, the discourse with Aimé Césaire continues “It is evident that we are a colonial country. I think the world has this. [while showing contemporary banana monoculture from Martinique]. Europe thinks that colonialism is in the past, but in Martinique it is still an everyday reality. The terms are the same but the reality is the same [...] the word department is only an alibi, it is a cover-up, it is a world of flatus vocis. [...] It is an hypocrisy”.

Sarah Maldoror’s film, *Et Les Chiens Se Taisent* of 1971, which takes place in the basement of the Musée de l’Homme in Paris, France, addresses the issues of internalized colonization. Maldoror interprets cinematographically Césaire’s poems and lets them live in the actors’ words. The movie develops per contrast: parallel “worlds” of systems are combined to emphasize the tension between them. Poetry is put in conflictual tension with museology, institutional linear vision with the complexity of postcolonial lives, are in constant visual and audio alternation and oxymoron.

Maldoror presents one scientific researcher, a woman of African descent (A), who accepts and maintains the systemic order symbolized by the museum, while a second character (B), a male researcher of African descent lives an inner crisis, feeling a sense of rebellion against the imposed identity from the dominant colonial and institutional perspective. (A): “Do you see? [she talks to an assistant] he doesn’t obey; he doesn’t renounce his bad vengeance; he doesn’t put away his anger!” (B) He responds looking at the listed and archived colonial African artefacts lined up in the basement, moving his gaze towards young black students who went to visit the museum “My family name: is ‘offended’; my first name: is ‘humiliated’; my state: rebelled; my age: the the stone age”. (A) continues mentioning the universal values of the human race of France: “My race, the human race. My religion is brotherhood”; (B) responds: “my race: the fallen race. My religion [...] it is me with my revolt and my poor clenched fists, and my bushy head. I remember.” And the image from the basements of the French museum transitions to the monoculture landscape of Caribbean sugar canes with the sea on the horizon.

Malador’s transition from the subterranean storerooms at the Musée de l’homme to the planation fields of Martinique creates a bridge from the extractive practices of the past to the lingering vestiges. As Césaire explains, colonial histories retain their mark on the landscapes of the present. The emergence of a deliberately distinctive Caribbean modernism is linked to growing critiques of colonialism’s legacy and the need to break free of

the hold this long and violent history continued to exert. In particular, Aimé Césaire adapted the anti-authoritarian, anarchical language of surrealism to formulate a Caribbean Surrealism which paralleled that of Wifredo Lam and his deliberate attempt to develop a visual language of hybrid imagery that would distinguish himself both from European modernism and its appropriation of African art. Their return to the Caribbean of the 1940s following a prolonged period in Europe, and amidst the chaotic and violent disruption of World War II was marked by an affirmation of Afro-Caribbean culture and experience and its centrality with modernism.

Lucien Price, like Lam and Césaire had discovered upon his return to the Caribbean a richness within the popular cultural life of Haiti. But in the same way that European art had labelled African Art as primitive, the American-directed Centre d’Art marketed a group of self-taught artists, particularly those connected with vodou practices as the ‘Primitive School’, a move which sought to set Haitian culture and by extension Caribbean culture outside of modernist advances as a political and revolutionary force. Neglecting or marginalizing the efforts of academically trained artists, Selden Rodman pushed through his own skepticism of modernism in favour of a romanticist view of an authenticity of faith or spiritualism based on his imagined constructions of a distant golden age embodied in the Italian Renaissance. Maldoror revives and contextualizes the voices of revolutionary figures such as Césaire to assert their visionary contribution in articulating the language of a modernism that was distinctly Caribbean.



Figura 4.b.3: Militaria. L. Price

Gerald Alexis

Holds an MA in art history (University of Texas @Austin) and is a retired Museum director in Haiti and consultant for art and heritage. He is presently a member of the Institut Canadien de Quebec and AICA Southern Caribbean. Recent publications include a monograph of Haitian artist Michèle Manuel, contributions to the AICA Southern Caribbean blog and Caribbean Modernism project, to *Faire Monde (s)*, to *Vèvè* (Haitian Art Society's newsletter), and the exhibition catalogue: *The World as I know it*, recent works by Edouard Duval Carrié at the Coral Gables Museum, Miami. For the past four years, Alexis has been researching 19th and early 20th century images of Haitian political figures in private and public, national, and international collections.



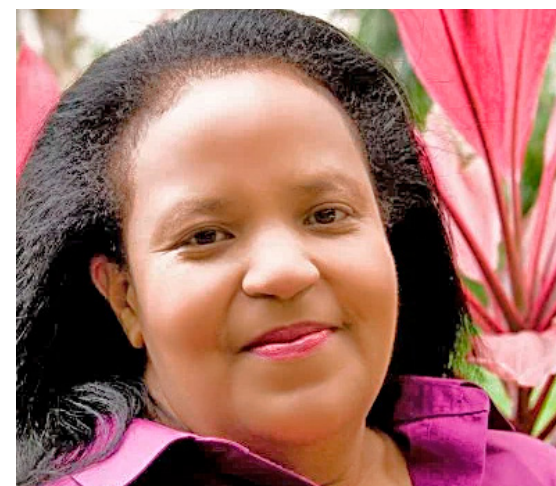
Dominique Brebion

Served as Arts advisor to the *Regional Cultural Affairs Board of Martinique* (Ministry of Culture) during 1987 to 2016. She was a founding member of AICA South Caribbean in 1998 and president of this section during 2007 to 2020.

Brebion is an Art Critic and Curator, founder of the review *Artheme* in 1999, of the videos collection *L'Oeil du lézard* in 2015 and of the web magazine *Faire Mondes* in 2019.

Alissandra Cummins

Director of the Barbados Museum and Historical Society, is an art historian, curator and scholar, and a leading expert on Caribbean heritage, museology, and art. Over the decades she has contributed to national/regional and international publications on Caribbean art and heritage, and has conceptualized and curated a series of exhibitions and catalogues documenting historical, modern and contemporary artistic practice in the Caribbean, most recently *Atlantic Rhapsody: Robert James MacLeod's Elegy to the Islands*. She is co-author with Allison Thompson and Nick Whittle of the influential publication *Art in Barbados: What Kind of Mirror Image* and is co-editor of *Curating in the Caribbean*. Cummins is currently Chairperson of the Barbados National Art Gallery board, and President of the International Coalition of Sites of Conscience. She is a founding member of the Museums Association of the Caribbean and AICA Southern Caribbean.



Matilde dos Santos

Is a historian and Ph.D. student in History of Art at the Université des Antilles, Martinique, where she teaches History and Image. Her passion for life stories led her to work on memory and transmission in performance art in the Caribbean. Since 2013, she is working as an independent curator and art critic. She has also given lectures on the history of modern and contemporary Brazilian art at the Campus Caraïbéen des Arts.



Maica Gugolati

Is a Researcher at the IMAF (Institut des mondes africains, Institute of African Worlds) in France and artist and independent art curator. Ph.D. in social anthropology specializing in performance studies and visual anthropology in the Caribbean region. She is a member of AICA Southern Caribbean. She published several articles related to art practice and anthropology published by *Faire Mondes*, *Esclavages/ Post Esclavages_ Slaveries and Post-Slaveries*, *CRNS Journal*, *APRIA: ArtEZ Platform for Research Interventions of the Arts*, Illinois Press, Routledge and *African and Black Diaspora International Journal*. She is a co-editor for *African Diaspora Journal* by BRILL and *Caribbean In-Transit*. Maica as an art-research-based artist, showed her works in collective exhibitions in the UK, Portugal, India, Mexico, Trinidad and Tobago, and Ghana. As an art curator, her art shows were online and onsite in France and Austria.



Allison Thompson

(Ph.D.) is a writer, curator and lecturer in the Division of Fine Arts at the Barbados Community College. She is co-director of PUNCH Creative Arena, Deputy-Chair of the Barbados National Art Gallery board and founding president of AICA Southern Caribbean (a regional chapter of the International Art Critics Association). She is co-author of the book *Art in Barbados: What kind of mirror image* and co-edited *Curating in the Caribbean* and most recently, *Liberation Begins in the Imagination: Writings on Caribbean British Art*.

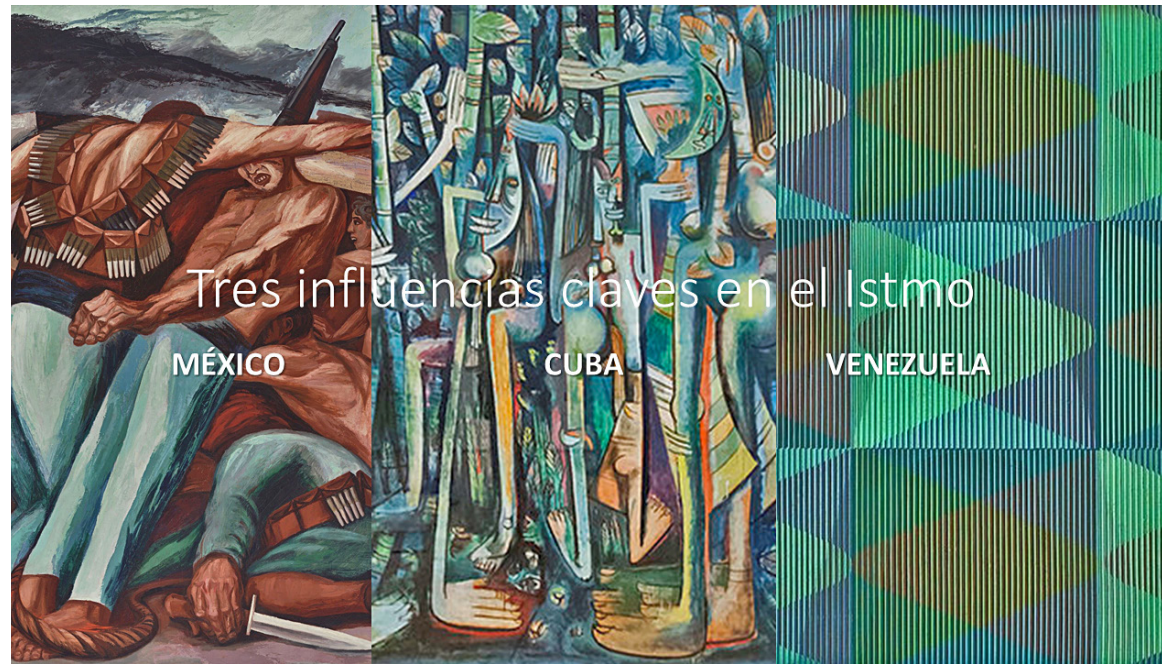


The modernist artwave: How Central America was influenced in its visual and critical production by Mexico, Cuba, and Venezuela

By Juan Carlos Flores Zúñiga (Costa Rica)

Despite important historiographical and critical efforts carried out mainly from the 1990s¹, the information available on the influence of modernism on the development of art in Central America and Panama remains limited.

Part of the problem is that the visibility of regional culture has been limited to cultural and archaeological studies focused on pre-Columbian



assets and heritage. As the Venezuelan critic and historian Bélgica Rodríguez, has pointed out, «In general, the art critic and historian jumps from Venezuela to Mexico, skipping over this important region of Latin America; and the artistic events that take place there, such as local salons, biennials, or individual exhibitions of important artists, are little or not publicized at all».²

Central America is world renowned for its pre-Columbian art, but when it comes to modern art, the region has long been dwarfed by its neighbor Mexico and by South America. However, no discussion of Latin American modernism can be complete without taking into account the vibrant and culturally diverse creations of the six Central American countries: Guatemala, Honduras,

Nicaragua, El Salvador, Costa Rica, and Panama.

This paper constitutes a continuity in the interest initiated by the undersigned since 1990



Figure 4.c.2: Copan, Honduras

to explain how the region produces prominent artists of the stature of Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Armando Morales, Guillermo Trujillo and Benjamín Cañas who have joined the irreversible “internationalization” that represents the end of regionalism, according to the critic Damián Bayón.³ but without this, consistently stimulate the formal study of the influences and appropriations in the artistic production of the Isthmus.

In this approach, it is essential to distinguish the difference between modern and modernist art for reasons of focus and time. The American art historian Robert Storr makes a useful distinction to the study of regional art developed between 1940 and 1970 when he affirms that «*Modern art is art produced in the modern age...Modernism is that art that takes itself—its compositional techniques, image-making methods, physical presence, and constructive or destructive relationship to art traditions—as its main subject matter. Rather than an image, a symbol, or the communication of an experience, modernist art deals with the logic and structure of the thing that has meaning, and how that thing came to be.*»⁴.

In this sense, there is a certain uniformity in affirming that the artists of the generation of the decades from the twenties to the thirties were modern, but not modernists. As we will see, on the one hand, there are cultural policies and initiatives in each Central American nation that promote modernity and, on the other hand, responses by local artists through inconsistent adoption of some technical, formal, and philosophical attributes of European and North American modernism, as a

result of having accessed lithographic prints, books, and magazines to political-aesthetic ideas and foreign artistic productions. The latter does not imply that they became inherently modernists.

If we go through Central America from north to south, we can identify two historical trends that led to the vertical adoption from the democratic or authoritarian political institutions of modernism as an era and, other times, to the adoption of the modernist rupture due to sociocultural and natural conditions. However, modern art in the region tends to reflect the political, social and cultural character of each country..

In Guatemala, José María Reyna Barrios (1854-1898) upon assuming the presidency in 1892, paved the way for modernism locally by visualizing the country as a «little Paris», welcoming the artistic trends that were emerging from Europe. That same year, the government established Guatemala’s first art school, the Instituto de Bellas Artes. The institute remained open for five years, recruiting the best local sculptors, engravers and painters to teach. A highly regarded sculptor, Justo de Gandarias (1846-1933) was brought from Spain in 1895 to direct it. This practice spread to other countries such as Costa Rica.

However, pre-Columbian heritage has been especially important in Guatemala where artists inspired by Mayan art and architecture created monumental facades and bas-reliefs for public buildings, while in other neighboring nations such as El Salvador, indigenous myths were transformed into modernist imagery instilling a sense of the surreal.

Nicaragua, for its part, was isolated from the main vanguard movements that were developing in the rest of the world due to political and social instability, caused in part by years of military occupation by the United States. In addition, a powerful earthquake destroyed its capital in 1931 causing enormous economic losses. During the 1930s, artists adhered to late 19th-century standards that were a legacy of colonialism, concentrating on realistic landscapes, portraits, and still life.

But, artistic modernism was closely linked to literary modernism, due to the influence of the late 19th and early 20th century poet Rubén Darío, who is considered the founder of the Spanish school of poetry called modernismo. These factors contributed to the advent of modern art in Nicaragua.

Honduras, since its declaration of independence from Spain in 1821, has been relatively isolated from global political, economic, and cultural developments due in large part to political instability and a struggling economy. Even so, modernism arrived in Honduras remarkably early and transformed the country’s artistic traditions, especially portraiture and genre scenes, into something new. But, a permanent emphasis has been the constant search for its own identity as a nation.

In the case of El Salvador, it was not until the beginning of the 20th century that modernism took root. This new style offered the techniques and “isms” of “modern” art being made in Europe and the United States at the time, while continuing to



Pintura al óleo cubista de Pablo ZELAYA SIERRA pionero del modernismo

Pablo ZELAYA SIERRA en Madrid

present some of the religious and spiritual content that had permeated Latin American art since Spanish rule. Part of that metaphysics, in the form of pre-Columbian myths and stories, occupies a prominent place in the work of most of the modernists in El Salvador, despite the fact that numerous authors testify to political violence originating in parallel social conflicts.

Costa Rica is, in several ways, different from other Central American nations. These differences are reflected in the development of modern Costa Rican art. On the one hand, Costa Rica is a longstanding democracy and has been a peaceful country, without a standing army since 1948. This has helped in the growth of a comparatively large middle class. In Costa Rica, engraving and sculpture have been the most popular artistic media (with international highlights being Francisco Zúñiga and Francisco Amighetti).

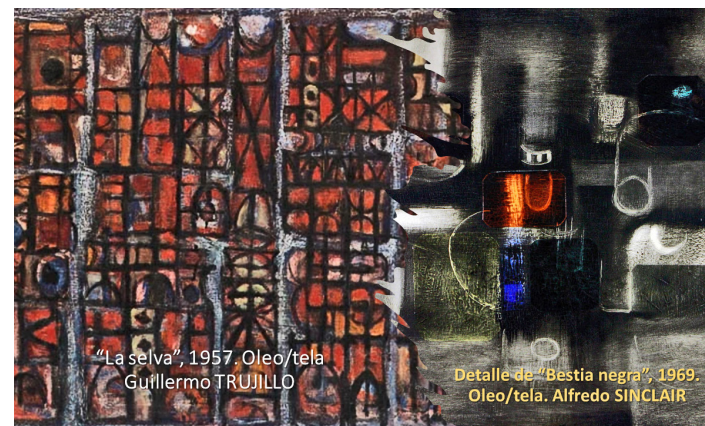
In the case of Panama, its history begins with its independence from Colombia in 1903... and

the artist Roberto Lewis (1874-1949). To commemorate this historic event, the government asked Lewis to paint a series of murals for the walls and ceiling of the new National Theater of Panama. Lewis, one of the first Panamanian artists to be influenced by European Modernism, was in Paris at the time. And while his fellow artists back home were producing the kind of neoclassical paintings that had been done for decades, he was showing his work at the 1900 World's Fair.

From the hand of Alfredo Sinclair influenced by abstract expressionism and Guillermo Trujillo by a tropical telluric figurative investigation, the new painting will be affirmed in this nation. Furthermore, the American-built canal has had a powerful presence, both literally and

figuratively, in the nation's modern art.

As the Costa Rican researcher Laura Bonilla-Merchav points out « There was no cannibalism among these artists, no attempt to devour European conventions, techniques, and styles to produce a completely new style of their own..»⁵, as the Brazilian avant-garde poet Oswald de Andrade suggested in his Manifesto Antropófago in 1928.



"La selva", 1957. Oleo/tela Guillermo TRUJILLO

Detalle de "Bestia negra", 1969. Oleo/tela. Alfredo SINCLAIR



"Cuatro mujeres de pie", 1974. Bronce. Francisco ZÚÑIGA

"Autorretrato sin antepecados", 1968. Xilografía. Francisco AMIGHETTI

With notable exceptions, what operated was more a process of aesthetic appropriation more than of modernist ideological militancy. The regional sociocultural and political-economic differences weighed so that it was imitated without deepening. By way of illustration, many Latin American artists reinvented forms and colors of modernist compositions such as those by Mondrian and Malevich

without knowing the originals. It is known, for example, the impact that it had for the Venezuelan Jesús Soto to discover when he visited Paris for the first time in 1950 that the surfaces of Mondrian's paintings were not smooth without visible brush strokes and that all straight lines joined the edge of the canvas.

But this apparent ignorance due to distance was not necessarily negative, as the historian Alexander Alberro explains, since for artists who could not find a place in the national context or acceptance « Modernism, more than an imposition, gave these artists the ability to speak and be heard in their own national contexts.» ⁶

Another important factor in terms of influences was the role of thinkers such as the Mexican José Vasconcelos, the Costa Rican Joaquín García Monge, and the Peruvians Raúl Haya de la Torre and José Carlos Mariátegui, as well as the influence of cultural magazines such as *El Maestro y Contemporáneos* in Mexico City, *Repertorio Americano* in Costa Rica, *Klaxon y Antropopagia* in Sao Paulo, *Martín Fierro* in Buenos Aires, *Amauta* in Lima, and *La Pluma* in Montevideo, *University* in Bogotá or *Revista de avance en Cuba*. ⁷

It should be borne in mind that both Vasconcelos and Haya de la Torre toured the region several times establishing cells to disseminate their Americanist ideas. This was not a historical or artistic setback, but an advance derived from the influence of modernism.

As stated by the Latin American art historian, Jacqueline Barnitz, « One of the contributions of modernism to painting was to make artists aware of their need for an art that expressed their own culture and experiences as Latin Americans. They began to take a closer look at their own daily life, the things around them, the local people, landscapes and contemporary life, in a more personal and subjective way than the previous generation. They examined their immediate surroundings up close rather than from a distance.» ⁸

Thanks to the work of researchers like Elaine O'Brien ⁹, Marie Carmen Ramírez ¹⁰ y and Esther Gabara ¹¹ in the last decade, it has been possible to establish a classification of key influences in the development of modernism in the region based on three ruptures that denote the influence exerted mainly by artists and movements developed in Mexico, Cuba, and Venezuela, respectively.

This influence must be clarified, it was more the result of the face-to-face participation of Central American artists in the cultural scene of the aforementioned countries, than the result of the flow of information facilitated by publications at different historical moments between 1940 and 1960.

There are three dominant artistic breaks from the modernist avant-garde (1910s to 1960s mainly) in breaking away from modernist beauty and poetry and producing radically modern compositions in the social and political in the region.

First, a social rupture, strongly influenced by the Mexican Revolution (1910-1920), took works of art out of the museum and private sphere and brought them to public spaces with programs of muralism, graphic arts, and popular education. In addition to Mexico's "Big Three"—Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros—Brazilian Cândido Portinari has gained so much influence that three of his murals grace the Hispanic Reading Room of the United States Library of Congress. The presence in that public sphere of women and peoples of various ethnic groups was an important issue throughout the continent. Nobel Prize-winning Chilean author Gabriela Mistral, who had a strong literary presence and lecturer in the Central American region, brought attention to girls' education to this widespread dedication to the pedagogy of the modern citizen.

Muralism in several Central American countries began strongly in the forties with Roberto González Goyri and Carlos Mérida in Guatemala, Margarita Bertheau and Francisco Amighetti in Costa Rica, among others.

Second, the avant-garde broke with colonial art history by incorporating aesthetic values of Amerindian and African descended peoples into movements known (among others) as indigenismo and "negritude." As we have already indicated, Mário de Andrade and Oswald de Andrade conceived this historical process as an "anthropophage" or artistic and cultural cannibalism, in which artists devoured the cultures of European, Indian and African peoples to produce their own. Fernando Ortiz invented a

related concept of “transculturation” to understand Cuban cultural diversity and its history of violence. José Vasconcelos proposed that “mestizaje,” or the mixing of ethnic groups in the Americas, formed the basis of Mexican identity and underpinned the future of the entire continent.

These proposals on Latin America and modern Central America are evident in the work of regional artists such as Elmar Rojas in Guatemala with his series of mythical archetypes, and the Honduran Miguel Ruiz Matute who was a disciple of Diego Rivera.

Since many of these artists and thinkers came from mixed races, their works combine attention to local aesthetic forms with the exoticism and racism that permeated the region.



Figura 4.c.6: Serie. “La hora de la siembra”, 1978-2006. Elmar Rojas

Artists such as Oswaldo Guayasamín, from a Quechua-speaking family in Ecuador, and Wifredo Lam, of Afro-Cuban and Chinese descent, made fundamental contributions to regional painting, sculpture, and photography. Guayasamín was physically present in Central America, and Lam worked closely with Costa Rican artists such as Max Jiménez and Manuel de la Cruz González during their several-years stays in Cuba and Venezuela. Jiménez was mistakenly included by the critic José Gómez-Sicre as a Cuban painter, since like the Cubans he combined studies of Amerindian abstraction and productions from the African diaspora with movements of European art to conceive a fundamentally different and personal pictorial plane.

The third rupture was expressed through the manifestos of the modernist avant-garde against the norms of figuration or mimetic representation. Certainly some of them foregrounded the novelty of their interventions, particularly the so-called

“isms” —surrealism, cubism, futurism, stridentism, and ultraism—, others elaborated a relationship between modernist abstraction and indigenous and Afro-descended traditions of abstraction in textiles, ceramics, painting, and landscaping.

A new generation of the modernist avant-garde flourished from the 1950s to the 1970s. They included various experiments with concrete art and geometric abstraction and kinetic art, as well as returns to figuration. Despite their visible differences, these avant-garde artists also addressed central themes of modernity.

Concretism explored the promise of abstraction as a universal form and valued reason. No strict opposition governs these avant-gardes: Neoconcrete artists followed a trajectory from monochrome geometric abstraction to sculptural installations of color, culminating in bodily proposals that invited the viewer’s participation.

CONCRETISMO Y ABSTRACCIÓN



In Central America, the Guatemalan Efraín Recinos, the Panamanian Antonio Alvarado, the Salvadoran Roberto Galicia and the Costa Ricans Lola Fernández and Manuel de la Cruz González stood out, the latter working with modernists such as Alejandro Otero and José Luis Soto in Venezuela until 1958.

In the 1960s and 1970s, the avant-garde saw an explosion of experiments with the body as its main artistic medium, outside of its traditional disciplines of dance and theater. These were shared by Central American architects and artists such as Bernard Dreyfus from Nicaragua, Luis Diaz from Guatemala and Mariano Prado in Costa Rica, nurtured by kineticists such as Julio le Parc (Argentina) and Carlos Cruz-Diez (Venezuela), whose moving machines and optical illusions increased the viewer's awareness of the physical act of perceiving art. Its impact goes beyond this space, but I must mention that the influence of Cruz Diez in Panama has allowed artists of this school to emerge, such as Cisco Merel, Emmanuel Moses or Damián Hernández in recent years.

Surprisingly, the figurative avant-garde of these same decades, associated to different degrees with Pop art and New Figuration, was echoed by later artists from throughout the region such as José Miguel Rojas from Costa Rica, Magda Sánchez from Guatemala, Virgilio Guardiola and Aníbal Cruz from Honduras, and Isabel de Obaldía in Panama, who shared this interest in a participatory viewer.

However, they place it more within the

context of the mass-produced image and debates about an emerging consumer culture. This generation expanded, or “liberated,” the pictorial space, the sculptural form, and the viewer of art.

Dr. Atl (Gerardo Murillo). While Jiménez was related to Alfonso Reyes, Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias, and César Vallejo with whom he lived in Paris.

NEOFIGURACION CENTROAMERICANA



Central American modernism was born when local artists traveled to Europe and brought what they had learned from avant-garde artists and critics there, combining these influences with indigenous iconography and themes from their national history. The European influence was key when it comes to modernism, because artistic instruction in Central America at the beginning of the 20th century was extremely conservative. The Costa Rican Max Jiménez and the Guatemalan Carlos Mérida are cases in point.

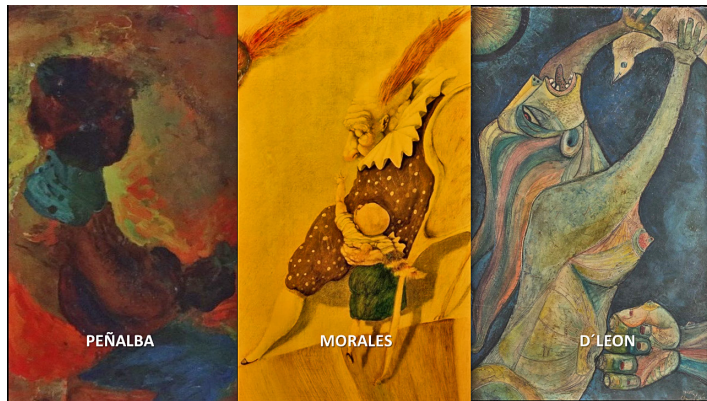
Both had an extensive European stay during which Mérida met Picasso, Mondrian and Modigliani, as well as the Mexican modernists who had preceded him there, including Diego Rivera and

Having absorbed the lessons of Cubism and the School of Paris, Mérida returned to Guatemala, as did Jiménez, both taking a deep interest in native art and culture, an interest that reflects the general orientation of the modernist avant-garde toward the “primitive” art of various world cultures. In the case of Jiménez we must add his fascination with Afro-descendant cultures.

In the case of Mérida, as in the case of most Central American artists, the inspiration was found at home, not in a museum of African and oceanic tribal art, as in, say, Picasso. Both were not limited to representing iconography and historical episodes, but rather graphically transformed them according to the lessons of modernist abstraction

that they had learned in Europe.

Painters like the Nicaraguan Rodrigo Peñalba returned to train a new generation of artists. After spending two decades in the US, Mexico, Spain, and Italy, he became director of the Nicaraguan National School of Fine Arts in 1948.



He encouraged his students to integrate local themes and images with modernist and academic formalism, and out of this unique mix emerged what is now known as Nicaraguan modern art. One of Peñalba's students was Armando Morales, who became the country's most internationally famous artist.¹²

Another of his students, Omar d'León, was not only an artist but an art entrepreneur who founded a gallery in Managua, Museo Galería 904, which served as a meeting place for artists during the 1970s, in the years of the Sandinista revolution, which dramatically altered the Nicaraguan art world, promoting a muralist movement.

Another Managua gallery, Galería Praxis, also had a great influence on Nicaraguan art. Founded in the 1960s by artist Alejandro Aróstegui, it was inspired by concern for the working class and politics in general; the associated group of artists who called themselves Praxis from 1963 took as their motto "action, dynamism and a state of permanent restlessness". Praxis was quite effective in attracting foreign art critics and historians, including John Canaday of the New York Times, to visit Nicaragua and witness the changes in art.

Various artists moved from classical European-style abstraction such as Benigno Gómez of Honduras to more indigenous abstraction such as Rodolfo Abularach of Guatemala, d'León's folkloric style, Peñalba's expressionism, Costa Rican engraver Francisco Amighetti's bold graphics, Salvadoran Benjamín Cañas' brightly colored surrealism, and effects inspired by rock art of the Panamanian Guillermo Trujillo.

What most artists with international experience and local residency share in common is the transformation of modernist influences from the 1930s to the 1960s, appropriating them through a personal and indigenous inquiry that sought to creatively integrate them into powerfully modern, yet distinctively regional art.

Juan Carlos Flores Zúñiga (1958)

President of AICA Costa Rica, established in 2021, being the first chapter in the Central American region. He is a communication specialist (M.A.), journalist (BSc.), critic and visual arts researcher, writer, audiovisual documentary maker and university professor. He was founding president of the *Círculo de Críticos de las Artes de Costa Rica* for 37 years. He has published art criticism in the Costa Rican mass media and specialized magazines in his native country, the United States, Spain, the Netherlands, Germany and Argentina for four decades.

Flores Zúñiga published the printed works «Brotherhood: pictorial testimony» in 1985, «Art and Criticism in the XX century» in 1986, «Memory, perception and fashion» in 1991 and «Magic and realism: Central American contemporary art», in 1992. He is the author of numerous essays, papers and catalogues. He was distinguished with the “freedom of expression award” in 1995 by the Union of the College of Journalists of Costa Rica. He has curated locally and internationally focused on the artistic production of the Central American Isthmus. He received the award for the best critic of AICA Costa Rica in 2022 and is one of the seven vice presidents of AICA International. His website is <https://arskriterion.blogspot.com>



**Notes and references
of the chapters**

Chapter 1 Notes:

“Art Criticism in the Eye of the Storm.”

- 1 Conforme os estudos e Renato Ortiz apresentado no livro A moderna tradição Brasileira.
- 2 <https://artsoul.com.br/>
- 3 <https://artload.com/>
- 4 <https://www.artequaeacontece.com.br/s>
- 5 <https://www.canalcontemporaneo.art.br/>
- 6 <http://abca.art.br/httpdocs>
- 7 <https://dasartes.com.br>
- 8 <https://artebrasileiros.com.br>
- 9 <https://www.select.art.br/>
- 10 <https://www.youtube.com/channel/UCxIruXzvzmLkaH-a-QGnnKQ>
- 11 <https://www.aarea.co/site/>
- 12 Estou com uma pesquisa em andamento, que disponibilizo informações de seus resultados no site do meu grupo de pesquisa ConectartBR <https://www.ufrgs.br/conectartbr/e> nas redes sociais, Instagram e Facebook.
- 13 En internet, la expresión caracteriza las retransmisiones en directo realizadas a través de las redes sociales, de forma sencilla y ágil, normalmente sin límites de tiempo de visualización ni de número de espectadores.
- 14 <https://revistagalileu.globo.com/>
- 15 <https://www.icom.org.br/?p=2121>
- 16 <https://fabiofon.com/bemwebart/>
- 17 Los tokens no fungibles son formas de registro de blockchain, una tecnología creada en 2008 basada en la idea de bloques de datos vinculados, que documentan cada información en su propia huella digital. Este es un método muy seguro de almacenar y registrar datos, ya que cada bloque contiene la huella de su sucesor, lo que hace que sea prácticamente imposible alterar lo que contiene. Su funcionalidad es similar a la de las criptomonedas, con la diferencia de que no son fungibles, es decir, cada NFT es único.
- 18 <https://www.bienalmercosul.art.br/online>
- 19 <https://projetoafro.com/>
- 20 <https://thewrong.org/>
- 21 https://issuu.com/abcainforma/docs/jornada_abca_2020

22. Facebook recuperó el primer lugar en accesos en Brasil en 2020 y lo mantuvo en 2021. La hazaña es aún más expresiva si consideramos que posee otras tres redes sociales con un aumento significativo de usos durante la pandemia (WhatsApp, Instagram y Messenger). Según un informe de We Are Social y Hootsuite, Instagram es la cuarta red social más utilizada en Brasil en 2021, con 110 millones de usuarios. Pierde ante YouTube, que casi le gana también a Facebook, por un cambio de metodología de la propia plataforma de streaming: solo contabiliza a los usuarios entre 18 y 65 años que puedan verse afectados por los anuncios. Por lo tanto, llega a 127 millones de brasileños viendo (y publicando) videos cada mes, ocupando el segundo lugar en Brasil. Referencia: sitio web oficial de Resultados Digitais <https://resultadosdigitais.com.br/marketing/redes-sociais-mais-usadas-no-brasil/>
23. Internet 3.0, también llamada Web Inteligente, se anuncia como la tercera ola de Internet, se proyecta estructurar todo el contenido disponible en la world wide web dentro de los conceptos de Web Semántica, trabajando con Inteligencia Artificial.
24. Los metadatos son datos sobre otros datos, es información que se añade a los datos y que tiene como objetivo informarnos sobre ellos para que te sea más fácil organizarlos
25. Tal como lo define Keiken Collective, «Metaverso significa un mundo virtual que se acerca a la realidad a través de dispositivos digitales. Es un espacio colectivo y virtual compartido, constituido por la suma de la realidad virtual, la realidad aumentada e Internet».

References

“Art Criticism in the Eye of the Storm.”

- 26 BEIGUELMAN, Giselle. Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- 27 BULHÕES, Maria Amelia. Desafios: arte e internet no Brasil. Porto Alegre, Zouk, 2022
- 28 CANCLINI, Nestor Garcia. Sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.
- 29 CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo, 2005
- 30 DANTO, Arthur. O que é arte. Belo Horizonte, Relicário, 2020

- 31 ESCOBAR, Ticio. Aura latente Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos Aires: Limón Tinta, 2021.
- 32 FLORIDI, Luciano. The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- 33 GROYS, Boris. Curating in the Post-Internet Age. e-Flux: Journal #94 – October. 2018. <https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age>.
- 34 MORIN, Edgar. É hora de mudarmos de via: As lições do coronavírus. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2020
- 35 ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Chapter 1 Notes:

“Contributions

of Contemporary Art and Criticism to the Exploration and Understanding of Current Global Conflicts, Based on the Works of Florencia Levy, Ariadna Pastorini, and Martín Weber.”

- 1 Derbecq, Germaine: Lo que es revelación, Iván Rosado, Rosario, 2020, pág. 51.
- 2 Giunta, Andrea: ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014. La historiadora del arte reflexiona sobre la noción de arte contemporáneo y dice: «Contemporáneo, con-tempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio, pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término “contemporáneo”, en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (...).»
- 3 Thornton, Sarah: Siete días en el mundo del arte, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pág. 155.
- 4 Se trata de revista de cultura Ñ, del diario Clarín, que se publica en forma semanal

- desde 2003.
- 5 Casanovas, Laura: (31 de octubre de 2020). «Accidentada estadia en China». Revista Ñ. pp. 22-23. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/florencia-levy-accidentada-estadia-china_0_5ZqbKSM3D.html
- 6 Casanovas, Laura: (28 de diciembre de 2019). «Retratos íntimos que se vuelven políticos». Revista Ñ. pp. 22-23. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/retratos-intimos-vuelven-politicos_0_wKiWY4iH.html
- 7 Casanovas, Laura: (11 de abril de 2020). «Microrrelatos de la cuarentena». Revista Ñ. pp. 18-19. https://www.clarin.com/revista-enie/arte/microrrelatos-cuarentena_0_qaWmRAke-.html
- 8 Crow, Thomas: La inteligencia del arte, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2008, pág. 148.
- 9 El ensayo fotográfico fue publicado en el libro Weber, Martín: Mapa de sueños latinoamericanos, Ediciones Larrivière, Buenos Aires, 2018.
- 10 En el sitio <https://performancesdeencierro.blogspot.com/> se encuentra el trabajo completo que reúne a 94 artistas de todo el mundo.
- 11 Berger, John: El sentido de la vista, Alianza Forma, Madrid, 2009, pág. 251.

Chapter 2 Notes:

“The Making of the Week: A Story Yet to Be Told.”

- 1 Texto de Lourival Gomes Machado, publicado en el catálogo de la I Bienal: I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Outubro a Dezembro de 1951. 2ª. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, p. 18.
- 2 A pesar de que siempre hubo controversia acerca de la participación o no de Oswaldo Goeldi en la I Muestra de la Semana.
- 3 Es necesario profundizar los estudios respecto a la penetración de la ideología del modernismo de 1922 en el palacio. Una pista: se puede verificar la presencia de los «modernistas» Menotti Del Picchia y Cassiano Ricardo al lado del poder.
- 4 LEAL, José Simeão. «Eliseu Visconti». In Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p.2.

- 5 Acerca del tema, véase: «Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira». Tadeu Chiarelli IN GONZAGA-DUQUE. A arte brasileira. Introducción y notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- 6 CHIARELLI, Tadeu. «Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção». In MILLIET, Maria Alice (coord. Edit.) Coleção Nemirovsky. Rio de Janeiro: MAM, 2003. Pág. 90.
- 7 El libro «De Anita ao Museu», pieza fundamental de la bibliografía del modernismo paulistano –tuvo una segunda edición en 1976, por la editorial Perspectiva, y una excelente nueva edición en 2015, por la Editora Terceiro Nome.

Chapter 2 Notes:

Brazil Week (a crossroads of glances one hundred years later).

- 1 PÉREZ ORAMAS, Luis: «Apostilla para fin de siglo». En: Venezuela siglo XX. Visiones y testimonios. Libro 2. Editado por la Fundación Empresas Polar, Caracas, 2000, pág. 593.

Chapter 2 Notes:

Xul Solar: Approaches to a total creator.

- 1 Pedrosa, Mário, «Semana de Arte Moderno» [1952] en Arantes, Otilia (org.), Académicos e modernos. Textos Escolhidos III. Mário Pedrosa, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.135.
- 2 Conferencia dictada por el poeta en la segunda jornada de la Semana, 1922.

- 3 Su nombre era Oscar Alejandro Schulz Solari (1887-1963).
- 4 Borges, Jorge Luis, «Versión completa del discurso del Señor Jorge Luis Borges, en el acto inauguración de la exposición del pintor Xul Solar, en el salón de exposiciones del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires el 17 de julio de 1968» en Borges, J.L., Jorge Luis Borges recuerda a Xul Solar, prólogos y conferencias 1949-1980, Buenos Aires, Fundación Pan Klub / Fundación Internacional Jorge L. Borges, 2013, p.25
- 5 Foglia, Carlos, «Xul Solar, pintor de símbolos efectivos», El Hogar, Buenos Aires, Año 49, 18 de septiembre de 1953.
- 6 Xul Solar, «Nota autobiográfica», Mirador, Buenos Aires, junio de 1957.
- 7 El 5 de abril de 1912, Xul partió rumbo a Londres. A lo largo de su estancia de doce años, vivirá en París, Milán, Turín, Florencia, Munich, Zoagli.
- 8 Artundo, Patricia, «Primera historia de un diario mágico», en los San Signos. Xul Solar y el I Ching. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini / Fundación Pan Klub, 2012.
- 9 Alejandro Xul Solar, «Pettoruti», texto sin datar (1923-1924) en Artundo, Patricia M. (Org), Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 98-99
- 10 Borges, Jorge Luis, «Prólogo Galería Samos. Muestra Xul Solar», en A. Xul Solar, Buenos Aires, Galería Samos, 18 de julio al 2 de agosto de 1949.
- 11 Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Libro Segundo, 1948.
- 12 Schwartz, Jorge, «Silabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo», en Cat. Exp. Xul Solar. Visiones y revelaciones, MALBA-Colección Costantini, Buenos Aires, 2005
- 13 Alejandro Xul Solar, «Pan-ajedrez o pan-juego o ajedrez criollo», texto sin datar (1945) en Patricia M. Artundo (Org), Xul Solar. Entrevista..., Op.cit., p. 195.
- 14 Entre ellas existe una dedicada a Heitor Villa-Lobos, músico que Xul no conoció personalmente pero que se esforzó por conseguir los datos precisos sobre la hora y la fecha de su nacimiento para su realización. El archivo del Museo Xul Solar conserva una carta de la Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, del 12 de noviembre de 1940, informando los datos requeridos.
- 15 Xul Solar, «Nota autobiográfica», Mirador, Buenos Aires, junio de 1957.

Chapter 3 Notes:

Centenary of Mexican muralism.

- 1 . Octavio Paz, Los privilegios de la vista, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 221.
- 2 Luis-Martín Lozano, «Arte moderno de México. Rendez-vous con la vanguardia», Arte moderno de México: 1900-1950, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, p. 34.
- 3 Véase Luis Rius Caso, entrevistado por Ana Laura Tagle Cruz, «La historia del mural de María Izquierdo que fue bloqueado por el machismo de Rivera y Siqueiros», Crónica, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2020.
- 4 Véase Luis-Martín Lozano, op. cit., p. 38.
- 5 Citado por Jorge Alberto Manrique, Arte y artistas mexicanos del siglo XX, México, CONACULTA, 2000, p. 16
- 6 Teresa del Conde, Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México, México, Random House Mondadori, 2003, p. 28. .
- 7 Guillermo Bonfil Batalla, México profundo: una civilización negada, México, Grijalbo, 1987, p. 197
8. Citado por Rita Eder, «El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad», Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 70.
- 9 Véase CONEVAL (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social), Comunicado No. 14, Ciudad de México, 17 de octubre de 2022
- 10 Teresa del Conde, op. cit., p. 38 .
- 11 Jorge Alberto Manrique, op. cit., p. 17.
- 12 Véase *Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural*. Catálogo de la exposición, bajo la curaduría de Mariana Pinto dos Santos, presentada en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, del 22 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019. Dirección General del Libro, de Archivos y Bibliotecas de Portugal, 2018..
- 13 Eduardo Subirats, El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 150.
- 14 Jorge Juanes, Diego Rivera. Pintor de templos de Estado, México, Ediciones Quinto Sol, 2016, p.96.
- 15 Véase María Ruiz Salas, «¿Qué mural estuvo detrás de AMLO en su Cuarto

Informe de Gobierno?», La silla rota, 2 de septiembre de 2022.

- 16 Véase Redacción, «Vandalizan mural de Alfaro Siqueiros en la UNAM», 24 Horas. El diario sin límites, 20 de febrero de 2023.

References

Centenary of Mexican muralism.

- 17 Bonfil Batalla, Guillermo, México profundo: una civilización negada, México, Grijalbo, 1987.
- 18 Caso, Luis Rius, entrevistado por Ana Laura Tagle Cruz, «La historia del mural de María Izquierdo que fue bloqueado por el machismo de Rivera y Siqueiros», Crónica, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2020.
- 19 CONEVAL (Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social), Comunicado No. 14, Ciudad de México, 17 de octubre de 2022.
- 20 Del Conde, Teresa, Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México, México, Random House Mondadori, 2003.
- 21 Eder, Rita, «El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad», Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- 22 Juanes, Jorge, Diego Rivera. Pintor de templos de Estado, México, Ediciones Quinto Sol, 2016.
- 23 Lozano, Luis-Martín, «Arte moderno de México. Rendez-vous con la vanguardia», Arte moderno de México: 1900-1950, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000.
- 24 Manrique, Jorge Alberto, Arte y artistas mexicanos del siglo XX, México, CONACULTA, 2000.
- 25 Paz, Octavio, Los privilegios de la vista, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- 26 Pinto Dos Santos, Mariana (curadora), Lo que cuentan las paredes: Almada Negreiros y la pintura mural, catálogo de la exposición presentada en el Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, del 22 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019, Dirección General del Libro, de Archivos y Bibliotecas de Portugal, 2018.
- 27 Redacción, «Vandalizan mural de Alfaro Siqueiros en la UNAM», 24 Horas. El diario sin límites, 20 de febrero de 2023.

Chapter 3 Notes:

Mexican murals in Chillán and Concepción.

- 1 Mellado, Justo Pastor, editor.
- 2 Emilio de la Cerda, Abraham Roberto Sánchez Ramírez, Renato Robert Paperetti, Justo Pastor Mellado, Esther Acevedo, Pilar García, Bárbara Lama Andrade, Gabriela Gil Verenzuela, Joseph Gómez Villar.

Chapter 3 Notes:

Reaffirmation of Muralism with Siqueiros in Argentina, and Portinari in Brazil.

- 1 Mural ejecutado de septiembre a diciembre de 1933. Mural de 123 metros cuadrados.
- 2 Juan Carlos Castagnino, integrante del Equipo Poligráfico (1908-1972), – autor de «Un Testimonio inédito: una visita que hizo época», 2000. IN Barrio y Wa Wechsler, 2014.
- 3 Fueron pintados por el artista y entregados en 1936, durante el gobierno de Getúlio Vargas, cuatro paneles de 1,0 m de alto y 8,0 m de largo, que representan a los trabajadores de la carretera. Los paneles están hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes, en RJ. Fueron sacados del sitio por su hijo João Candido en 1999, donde fueron abandonados. Portinari trabajó en estas obras con sus alumnos en el Instituto de Artes do Distrito Federal, Río de Janeiro, donde fue profesor. GRUPO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo513771/grupo-portinari>.
- 4 Leer GIUNTA, 2005.
- 5 La conferencia de Portinari fue publicada en el anexo (DOCUMENTO, p. 309) del libro Cándido Portinari y el sentido social del arte, en español. Todas las citas del texto fueron traducidas por la autora de este trabajo (traducción libre
- 6 CF. PORTINARI, 312. En GIUNTA, 2005

References

Reaffirmation of Muralism with Siqueiros in Argentina, and Portinari in Brazil.

- 7 BARBLIAN, Luciano. Miguel Alandia Pantoja e seu legado na arte Boliviana: as cores andinas na obra de um revolucionário. UFRS/ Instituto de Artes. <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223225/001127858.pdf>
- 8 BARRIO, Néstor; WECHSLER, Diana. Ejercicio Plástico. La reinención del Muralismo. UNSAM Edita. Colección Artes Y Letras. UNSAM Universidad Nacional General San Martí. Argentina, 2014.
- 9 COMISARENCO, Dina. La Eclipse de siete Lunas. Mujeres muralistas en México. Mirkin. Mexico City: Artes de México, 2017
- 10 DOCUMENTÁRIO I Candido Portinari. Entrevista con el hijo João Candido Portinari. Site oficial das Nações Unidas. <https://news.un.org/pt/story/2022/11/1805947>. Acceso en enero de 2023.
- 11 DOCUMENTARIO II Candido Portinari. Os painéis Guerra e Paz. https://www.youtube.com/watch?v=rsnhPRW_8Xg. Acceso en enero de 2023.
- 12 ÉGUEZ, Pavel. Grito de la Memoria. FGE/ Anaconda Comunicações SIM. CIA. Ltda. Quito, 2014.
- 13 FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. São Paulo. EDUSP,1996.
- 14 GIUNTA, Andrea (Org). Candido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires, Ed, Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- 15 GONÇALVES, Lisbeth Rebolo (org). DI CAVALCANTI. Museu de Arte de São Paulo. Catálogo Mostra Santiago do Chile, 1997.
- 16 GRUPO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponible en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo513771/grupo-portinari>. Acceso en enero de 2023.
- 17 GUAYASAMIN, Oswaldo. Uma América Pintada. Fundação Oscar Niemeyer/ Fundação Guayasamín. Brasil. 2010.
- 18 MESQUITA, Rui. (Org). Di Cavalcanti. Catálogo Mostra São Paulo, 2021.
- 19 MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1916-1994. Da Missão Artística Francesa à Geração 90. Rio de Janeiro. Topbooks,1995.

- 20 MUSEO PORTINARI (Monumento del Camino) encargado por Getúlio Vargas para Candido Portinari, 1938. Disponible en <https://www.museucasadeportinari.org.br/>, Acceso en enero de 2023.
- 21 ONU NEWS, site oficial das Nações Unidas. Painéis Guerra e Paz completam 65 anos mais atuais que nunca”. Disponible em <https://news.un.org/pt/story/2022/11/1805947>. Acceso en enero de 2023.
- 22 NEPOMUCENO, Margarida. Comunistas do Uruguai e do Brasil nos anos 30 e 40. Sonhos Interrompidos. São Paulo. Revista Arte e Cultura da América Latina. V Fórum Arte e Cultura. Tempo e Abrangência em Arte e Cultura Latino Americana. Vol. XXXIII e XXXIV/ 2015/2016, págs. 169-185.
- 23 PORTINARI, Candido. Sentido Social da Arte. Conferência pronunciada em 1947 no Instituto Frances de Estudos Superiores, em Buenos Aires. In Giunta Andrea (Org). Cândido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires, Ed, Veintiuno Editores Argentina, 2005.

Chapter 3 Notes:

“Los Muralismos en Venezuela”: Muralisms in Venezuela (echoes, glazes and developments of Mexican Muralism).

- 1 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000.
- 2 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 211.
- 3 CALZADILLA, Juan: Catálogo razonado Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Mérida–Venezuela, 1995.
- 4 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 215.
- 5 No podemos hablar de un veredicto consensuado hacia el tema del cinetismo en los espacios públicos, pero la discusión siempre será enriquecedora. Al

respecto, Esteva Grillet, cita al crítico brasileño Federico de Morais: ... «Un crítico brasileño, Federico Morais, defensor de la vocación constructivista de América Latina, fustigó tales excesos populistas en 1977: “Es cierto que, como tendencia internacional, el cinetismo se vuelve repetitivo y mecánico, haciendo triviales efectos y sensaciones. Tales aspectos negativos son enormemente acentuados cuando el cinetismo venezolano es llevado a la calle, diluyéndose en la ciudad. En este caso es francamente decepcionante, haciendo fracasar la utopía de la integración arquitectónica y/o urbanística de las artes plásticas, y tampoco logra resolver el acariciado proyecto de ‘arte en la calle’, o sea, de dar a las artes plásticas el sentido de plasticidad previsto por Vasarely. [...] Algunas de esas obras, a pesar de los títulos sofisticados, de carácter técnico, que les son dados por sus autores, rayan en el ridículo por la nulidad de su función y por la ausencia de placer estético”» ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII, número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000, pág. 220.

References

“Los Muralismos en Venezuela”: Muralisms in Venezuela (echoes, glazes and developments of Mexican Muralism).

- 6 BOULTON, Alfredo. Historia de la pintura en Venezuela, III, Editorial Armitano, Caracas, 1972.
- 7 CALZADILLA, Juan: Catálogo razonado Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta, Mérida–Venezuela, 1995.
- 8 CÁRDENAS, María Luz: Del realismo social al realismo conceptual (o cómo lidiar con la crisis en Venezuela, desde el arte contemporáneo), ARTISHOCK revista de arte contemporáneo (<https://artishockrevista.com/2018/06/28/del-realismo-social-al-realismo-conceptual-o-como-lidiar-con-la-crisis-en-venezuela-desde-el-arte-contemporaneo/>), 28 de junio de 2018.
- 9 ERMINY, Perán: Confluencias: una visión heteróclita. Texto del catálogo de la exposición Confluencias, Museo de Petare, Caracas, 1993–1994.
- 10 ESTEVA-GRILLET, Roldán: La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXII,

número 77, 2000; págs. 211-25, UNAM, México, 2000.

- 11 ESTEVA-GRILLET, Roldán: Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas, Siglos XIX y XX, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV), Caracas, 2001.
- 12 NORIEGA, Simón: Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX, Universidad de los Andes, Mérida, 1972.
- 13 NORIEGA, Simón: El Realismo Social en la Pintura Venezolana. Universidad de los Andes, Mérida, 1989.
- 14 NORIEGA, Simón: Venezuela en sus Artes Visuales. Universidad de los Andes, Mérida, 2001.

Chapter 4 References

Politics, Visual Arts and Social Upheaval in the Caribbean (1940-1970).

- 1 Avelino, F. A.; Giner de los Ríos, A.; Juan B.; Cassa de Quirós, B. C.; González Tejera, N.; Rancier, O.; Cassá, R.; Naranjo Orovio, C.; Miller, J.; Julián, A.; Del Castillo, J. y García Arévalo, M. (2010). *El exilio republicano español en la sociedad dominicana. Seminario internacional, marzo 2010*. Santo Domingo, R. D.: Comisión Permanente de Efemérides Patrias; Archivo General de la Nación Volumen CXIII; Academia Dominicana de la Historia Volumen LXXXIX.
- 2 Canahuate, M. (1999). *Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*. Santo Domingo, R. D.: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- 3 Casasnovas, G. (junio-agosto de 2005). Paul Giudicelli: padre de la pintura moderna dominicana. *Revista Arquitecto* (50) pp. 19-23.
- 4 Cassá, R.; De Tolentino, M.; De Los Santos, D. y Guerrero, M. (2010). *Huellas por la mar. Deslumbramiento-Alumbramiento*. Santo Domingo, R. D.: Comisión Permanente de Efemérides Patrias, Archivo General de la Nación Volumen CXIII y Galería Nacional de Bellas Artes.
- 5 Chez Checo, J. (Ed.), *Ensayos sobre Cultura Dominicana*. pp. 9 – 55. Fundación Cultural Dominicana y Ediciones Museo del Hombre Dominicano.
- 6 Colson, J. (1978). *Memorias de un pintor trashumante, París 1924 / Santo Domingo 1968*. Madrid, España: Fundación Colson, Inc.
- 7 Cordero, M. (2016). *La Mujer en la Revolución de Abril 1965*. Colección 50

- aniversario de la gesta patriótica de abril de 1965. Santo Domingo, R. D.: Comisión permanente de Efemérides Patrias. Volumen XIII.
- 8 Cruz Y., A., Ditrén, M. E., Gil Fiallo, L., Guerrero, M., López Meléndez, A. y de Los Santos, D. (2015). *Historia de la Bienal. La Bienal en la Historia 1942 - 2015*. Santo Domingo, R. D.: Museo de Arte Moderno.
- 9 De los Santos, D. (2003). *Memoria de la pintura dominicana*. Santiago de los Caballeros, R. D.: Colección Centenario Grupo León Jimenes.
- 10 Despradel, F (2005). *Historia Gráfica de la Guerra de Abril*. Santo Domingo, R. D.: Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana.
- 11 Díaz, K. (15 de agosto del 2015). Paul Giudicelli, el autodidacta de la pintura abstracta. *Diario Libre*. Recuperado de: <https://www.diariolibre.com/revista/cultura/paul-giudicelli-el-autodidacta-de-la-pintura-abstracta-KM916194>
- 12 Dimensiones Heroicas. *El arte de los 60 en la República Dominicana (2001), catálogo de la exposición*. Santo Domingo, R. D.: Museo de Arte Moderno.
- 13 García Arévalo, M. (1999). *El indigenismo y las artes plásticas dominicanas. Presencia de la cultura precolombina en el arte caribeño contemporáneo*. Santo Domingo, R. D.: Colección del Banco Central de la República Dominicana. Departamento Cultural.
- 14 León de Jorge, M. A.; Erf, L. K.; Wood, Y.; Hermann, S.; Dalmace, M.; Lockward, A. y Pineda, J. (2014). *Trenzando una historia en curso: arte contemporáneo dominicano en el contexto del Caribe*. Santiago de los Caballeros, R. D.: Centro Cultural Eduardo León Jimenes.
- 15 Miller, J. (1979). *Historia de la pintura dominicana*. Santo Domingo, R. D.: Banco de Reservas de la República Dominicana.
- 16 Miller, J. (1983). *Paul Giudicelli Sobreviviente de una época oscura*. Santo Domingo, R. D.: Galería de Arte Moderno.
- 17 Miller, J.; Ugarte, M. (1996). *Arte Dominicano, artistas españoles y modernidad 1920 – 1961*. Santo Domingo, R. D.: Centro Cultural Hispánico. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 18 Miller, J. (2015). *Sinergias Barcelona-Santo Domingo. Gausachs, Hernández Ortega, Ledesma*. Santo Domingo, R. D.: Museo Bellapart.
- 19 *Publicaciones y opiniones de La Poesía Sorprendida* (1988) Universidad Central del Este. Volumen LXX. Serie Literaria 15. San Pedro de Macorís, R. D.: Editora Taller C. Por A.
- 20 Vega, B. (1984). *La Migración Española de 1939 y los inicios del marxismo-*

- leninismo en la República Dominicana*. Santo Domingo, R. D.: Fundación Cultural Dominicana. Amigo del Hogar.
- 21 Vega, B. (1996). *La Herencia Indígena en la Cultura Dominicana de Hoy*. Santo Domingo, R. D.: Ediciones Museo del Hombre Dominicano.

Chapter 4 Notes:

Caribbean Modernism: a “Decolonizing” Process?

- 1 Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam* (New York: Rizzoli, 1976), 188.
- 2 Meredith Goldsmith, “Biography: Aimé Fernand Césaire,” in *Poetry Foundation*, accessed November 20, 2012, <http://www.poetryfoundation.org/bio/aimae-fernand-caesaire>.
- 3 Kobena Mercer, “Cosmopolitan Contact Zones,” in Tanya Barson and Peter Gorschlüter eds., *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic* (Liverpool: Tate Liverpool, 2010), 43.
- 4 Suzanne Césaire, “1943: Surrealism and Us” in Richardson, *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, 126.
- 5 Lowery Stokes Sims, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982* (Austin: University of Texas Press, 2002), 11-18.
- 6 Sims, 29.
- 7 Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of Andre Breton*, (New York: Da Capo Press, 1997) 498
- 8 Fouchet, 183.
- 9 Andre Breton quoted in Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (London: The South Bank Centre, 1989) 228.
- 10 Andre Breton, “Hector Hyppolite in *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor (Boston: BFA Publications, 2002) 308-312.
- 11 Selden Rodman, ‘A Caribbean Chapter’, *Americas* 20 (9) September 1968, 8-15.
- 12 Paul Waggoner, “Black Magic”, *Newsweek* (18 September 1978), 68.
- 13 Jean Chenet, Introduction to the exhibition brochure “Coup d’Oeil à travers la peinture en Haïti”, Foyer des Arts Plastiques, Port-au-Prince, 1950.

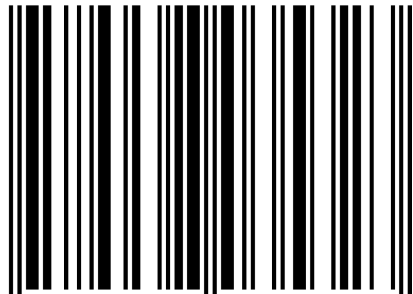
Chapter 4 Notes:

The modernist artwave: How Central America was influenced in its visual and critical production

by Mexico, Cuba, and Venezuela

- 1 A partir de la década del noventa se profundiza en publicaciones hemerográficas y críticos del arte centroamericano: Flores Zúñiga, Juan Carlos. *Magia y realismo: arte contemporáneo centroamericano*. Tegucigalpa, Honduras: Compacasa, 1992; Sullivan, Edward. *Latin American Art*. Phaidon Press, 2000; Rodríguez, Bélgica. *Arte centroamericano, una aproximación*. Editorial Ex Libris, Caracas, 1994; Morgan Mark y Brooks, Suzanne. *Central American Modernism*. Cap & Bells Press & Ford Fine Art, 2018.
- 2 Rodríguez, Bélgica. Un acercamiento al arte centroamericano. *Arte en Colombia Internacional*, No 46. Enero, Bogotá, Colombia, 1991. P. 78.
- 3 Bayón, Damián. *Aventura Plástica de Hispanoamérica*. Compendiums, Fondo de cultura Económica, México, 1974
- 4 Storr, Robert. *Arte moderno a pesar del modernismo*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2000.
- 5 Bonilla-Merchav, Laura. *Manuel de la Cruz González: Transnationalism and the Development of Modern Art in Costa Rica*. Thesis dissertation. Graduate Center, City University of New York, CUNY, 2014.
- 6 Alberro, Alexander. *Abstraction in reverse: how Latin American Modernists changed how we see*. University of Chicago Press, 2017.
- 7 Pini, Ivonne. *Las revistas culturales en la década de 1920 en América Latina: su tránsito intelectual*. AICA Próxima: Abril 2022, pp. 1-2.
- 8 Barnitz, Jacqueline. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Austin, TX: Prensa de la Universidad de Texas, 2001.
- 9 O'Brien, Elaine and others, eds. *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*. London: Wiley-Blackwell, 2012.
- 10 Ramírez, Mari Carmen and others. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press; Houston, Museum of Fine Arts, 2004.
- 11 Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil, 1920–1940*. Durham: Duke University Press, 2008.
- 12 Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

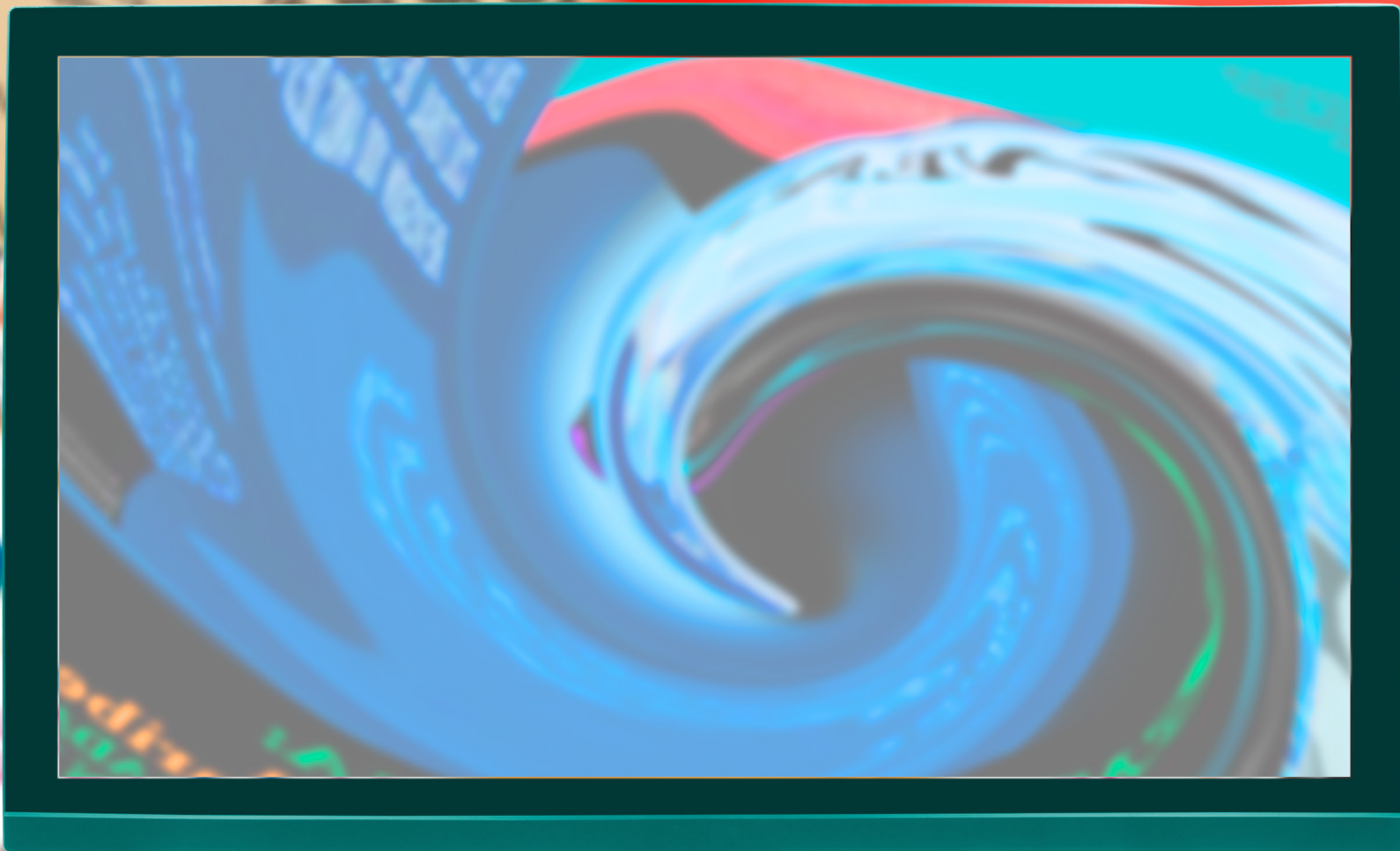
ISBN 978-9968-03-532-3



9 789968 035323

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte



ISBN 978-9968-03-532-3



9 789968 035323

aica

Association Internationale des Critiques d'Art
International Association of Art Critics
Asociación Internacional de Críticos de Arte