

los Periodistas, así como su proyecto presumiblemente resultado de un concurso convocado por la Arquidiócesis de Bogotá para las esculturas de santa Isabel de Hungría y san Luis Beltrán para rematar el frontispicio del proyecto de terminación de la fachada de la catedral de Bogotá; que realizó el arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz y cuyo remate escultórico finalmente lo realizó el escultor, también español, Ramón Barba.

Pocos artistas tienen el privilegio de hacer una obra que se convierte en icono urbano de una ciudad, como el Cristo Redentor del cerro del Corcovado en Río de Janeiro o entre nosotros, el Cristo Rey en el cerro los Cristales de Cali⁹ y Arcila la tuvo. En 1942 la Arquidiócesis de Bogotá, para la que ya había hecho el túmulo funerario del arzobispo Herrera en 1940, le contrató para erigir una estatua de la Virgen de Nuestra Señora de Guadalupe en la cumbre del cerro oriental donde estaba construida la capilla de esta advocación. El escultor diseña y construye una colosal estatua en actitud protectora con los brazos abiertos de quince metros de altura, la más grande de ese momento en el país, mediante módulos de ferrocemento fundidos en su taller y luego ensamblados en el sitio, sobre la logia o portada de la capilla existente, la cual le sirvió de pedestal y aumentó su altura que la hace visible desde muchas partes de la ciudad.

Solo restaría decir que debido a este esfuerzo investigativo y editorial, vuelve a ser visible el trabajo escultórico de Gustavo Arcila, olvidado de alguna manera tras su fallecimiento hace cincuenta años y hace vigentes estas palabras escritas ochenta y cinco años atrás en una revista francesa¹⁰:

La obra plástica de Gustavo Arcila Uribe impresiona vivamente, tanto por su fuerza de expresión como por la sensibilidad, la emoción, y, sobre todo, por la suave serenidad que se desprende de ella. Puede decirse que es muy completa y que abarca de una manera absoluta el dominio de la inspiración y la virtuosidad desde

el punto de vista de la técnica. [...] En todas las circunstancias y en los múltiples temas que él trata, sagrados o profanos, retratos o creaciones de su imaginación y fantasía, es un admirable evocador de la línea y de la forma pero especialmente del pensamiento. [pág. 49]

Luis Fernando Carrasco Zaldúa

Una referencia pausada y erudita

Pintura en América hispana

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

Luna Libros y Editorial de la Universidad del Rosario, Bogotá, 2012, 3 ts.

EN OCTUBRE de 2012 se presentaron en Bogotá los tres tomos de la *Pintura en América hispana* escritos por Santiago Londoño Vélez. La edición estuvo a cargo de Luna Libros, una nueva casa editorial independiente, con sede en Bogotá. La obra, coeditada con la Editorial de la Universidad del Rosario, forma parte de la colección América, de Luna Libros, cuyo lema es “leer América desde América”. El logo de la colección se inspira en el dibujo del artista uruguayo Joaquín Torres-García que muestra el mapa de Suramérica invertido y al pie su célebre frase “Nuestro norte es el sur” (Universalismo constructivo, Buenos Aires, 1941).

El primer tomo de *Pintura en América hispana* cubre del siglo XVI al XVIII, el segundo abarca el siglo XIX y el tercero el siglo XX. En total, los tres volúmenes suman 1045 páginas. La diagramación es sobria, amable con los ojos del lector y cada uno de los tomos se puede sostener y manipular con facilidad pues fueron impresos en un papel maravillosamente liviano.

En la portada del primer tomo figura *Santa Rosa de Lima con el Niño Jesús*, un óleo anónimo del siglo XVIII cuyo original reposa en el Museo Pedro de Osma en Lima. Para el segundo tomo se escogió la acuarela *Palo orejero* pintada del viajero inglés Edward Walhouse Mark en 1849 y para el tercer tomo, *El ladrón*,



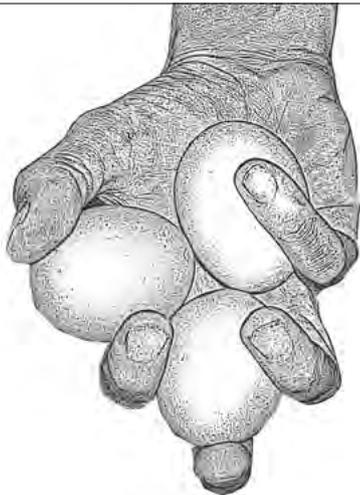
óleo pintado por Fernando Botero en 1980. Estas dos últimas obras provienen de la Colección de Arte del Banco de la República (Bogotá). En las contraportadas –de los tres volúmenes pues éstos se comercializan por separado– aparece un retrato de Santiago, dibujado y firmado por Débora Arango en 1997. Estas son las únicas ilustraciones de toda la obra, lo cual, por tratarse de una historia de la pintura, resulta sorprendente. Aunque el sueño inicial del autor era que estos libros fueran profusamente ilustrados, la dificultad de encontrar un editor que se le midiera a un texto en tres volúmenes, sumada al costo y la compleja logística que hubiera implicado gestionar los derechos de reproducción de los originales, dispersos en museos y colecciones de América, los Estados Unidos y Europa, explica que los editores optaran por publicar el texto sin láminas. Por fortuna, gracias a la Internet, muchas de las imágenes se encuentran en las páginas de los museos relacionadas en la bibliografía.

La prosa fue concebida para el gran público y está exenta de notas de pie de página. Las referencias bibliográficas se indican entre paréntesis: apellidos del autor, año de publicación de la obra en cuestión, y el número de las páginas, y al final del tomo se encuentra la lista completa de la bibliografía citada.

Los libros publicados anteriormente por Santiago Londoño Vélez en el campo de la historia del arte –él también escribe historia empresarial, literatura infantil y poesía, además de pintar y hacer grabados– han versado bien sea sobre un artista particular:

9. De autoría de los hermanos italianos Alideo y Aldino Tazzioli.

10. *Revue du Vrai et du Beau*, París, Compté Chabrier, 1927.



Déborá Arango (1997), Francisco Antonio Cano (2002), Fernando Botero (2003), Aníbal Gil (2009), o sobre la historia del arte en geografías o conjuntos más reducidos: pintura y grabado en Antioquia (1996), arte colombiano contado a partir de las colecciones del Banco de la República (2005), o la evolución de la fotografía en Antioquia (2009).

En el caso de la obra que nos ocupa, la pesquisa fue ambiciosa, una gestación de siete años, si nos atenemos a las fechas que el autor pone al final de su breve Introducción (6 págs.): “Medellín, enero 2005-julio 2012”. Los tres tomos cubren cinco siglos y la vasta geografía que va del río Grande a la Patagonia. Abarca los dos sistemas de organización político-administrativos tan diferentes que han marcado la historia de la América hispana desde cuando era una parte de las colonias en ultramar del poderoso Imperio español, hasta las repúblicas independientes que surgieron tras las guerras de Independencia. Un periodo tan extenso implicó estudiar épocas marcadas por espíritus, sensibilidades y equipajes mentales bien disímiles y considerar la obra pictórica de por lo menos los dos mil pintores listados en los Índices de artistas incluidos al final de cada tomo.

La abrumadora cantidad de información acopiada se hubiera podido organizar de diversas maneras: por países, por regiones, en orden cronológico y por fases o periodos, por artistas, por corrientes artísticas... el autor decidió agruparla en “grandes núcleos temáticos”. Para darles una idea: el tomo I aborda las expresiones pictóricas entre los siglos XVI y el XVIII, agrupadas en

cuatro grandes partes: Pintura para la evangelización (70 págs.), La estética de la Iglesia triunfante (40 págs.), Adopciones y transformaciones del barroco (160 págs.), Nuevas imágenes para la razón y la devoción (40 págs.).

Cada una de estas partes se divide en varios temas, algunos de los cuales, a su vez, comprenden diversos subtemas. Así, en la parte dedicada al barroco encontramos una sección sobre las “Monjas coronadas”, tema en el que alude a los curiosos retratos de monjas coronadas –vivas y muertas–.

La mayoría de las publicaciones sobre la historia de la pintura en los países de América hispana se limitan a examinar un solo país. Por citar algunos ejemplos, para México existen las clásicas historias del arte de Justino Fernández; para Colombia, los textos pioneros de Gabriel Giraldo Jaramillo, y entre publicaciones más recientes, los estudios de Laura Malosetti en Argentina o en Ecuador los de Alexandra Kennedy Troya. Por lo regular, dichos estudios abarcan lapsos más reducidos –una parte de la colonia o unos años de la era republicana, bien sea del siglo XIX o del XX–, y por lo regular sus autores poco miran a los países vecinos. Y entre las historias generales, la mayoría son obras colectivas, como ocurre en los tres volúmenes de *Historia del arte hispanoamericano* preparados por José Alcina Franch, Jorge Bernales Ballesteros y Damián Bayón, publicados en Madrid en 1987, libro que recorre desde la época precolombina hasta el siglo XX.

De los años noventa son bastante citados los libros *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, editado por Dawn Ades (Yale, 1993); y *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, coordinada por Ramón Gutiérrez (Madrid, 1995). También cabe destacar *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia* (Madrid, 1999), un texto de Santiago Sebastián López y otros, que corresponde al tomo 29 de los 52 lujosos volúmenes de la serie dedicada a la historia mundial del arte publicados por Espasa Calpe. Los pocos libros que consideran el conjunto de América Latina han sido fruto del esfuerzo predominante de académicos estadounidenses, como es el

caso de *The Arts in Latin America, 1492-1820* (Filadelfia, Los Ángeles, México, 2006).

Gran parte de las historias de la pintura para los países que nos incumben fueron escritas hace más de un decenio, por lo que hoy resulta difícil conseguirlas en el mercado. Además, inevitablemente empiezan a estar desactualizadas, en el sentido de que sus autores no pudieron incorporar los hallazgos del alud de investigaciones recientes, algunas inspiradas en nuevas corrientes de la historia y en nuevas fuentes que han ayudado a reevaluar o matizar interpretaciones tradicionales o han hecho involucrar puntos de vista antes pasados por alto. A veces los nuevos autores no comulgan con las ópticas o los acentos que los estudiosos de vieja data consideraban relevantes. Ahora, por lo regular, se considera una gama más amplia de imágenes visuales antes desdeñadas por no ser fruto de las academias o de los círculos artísticos convencionales.

De un tiempo para acá, desde distintas vertientes teóricas, la historia del arte busca entender las circunstancias históricas en las que surge una obra, incluyendo el ambiente político y los condicionantes económicos, sociales, culturales. En el campo de la pintura, interesa saber no solo quiénes pintaron, sino también, para quiénes y cómo pintaron, quién encargaba las obras y el uso que tenían. También se indaga por los pormenores acerca de las técnicas, los materiales disponibles y cómo se conseguían o producían. Se identifican los ideales o fuentes de inspiración y se estudian los canales de circulación y el mercado de las obras. Los tres tomos de la *Pintura en América hispana* abordan estos aspectos y exponen los hallazgos en una narrativa ágil, directa, sucinta, sin jergas o códigos cifrados que espanten al lector común. Santiago Londoño Vélez le ofrece al lector un panorama que supera la usual perspectiva desde las metrópolis o la que se ciñe a la biografía de los artistas más destacados. En esta historia tiene en cuenta, para usar sus propias palabras, “lo común y lo distinto”. Examina las tendencias dominantes, pero también las expresiones rezagadas y las disidencias.

A continuación resalto algunos aspectos y traigo a colación anécdotas

tomadas de los tres libros que nos ocupan, con el ánimo de antojarlos para que los lean y los consulten.

Tomo I - Siglos XVI al XVIII

La Conquista y la Colonia estuvieron marcadas por un arte pendiente de lo celestial. La pintura fue un instrumento de evangelización, afán que cedió un poco con el aire secularizador de la era de los Borbones. Este volumen muestra las rendijas por las cuales se colaron algunas imágenes visuales alusivas al entorno y a la gente de la época.

Un ejemplo de dichas imágenes, que contrastan con la visión europea sobre los pobladores del Nuevo Mundo, lo encontramos en los dibujos que el indígena Felipe Guamán Poma de Ayala hizo hacia 1615 al sur del virreinato del Perú para *El Primer Nueva Córónica* [sic] y *Buen Gobierno*, una carta de más de mil hojas, escritas en español y quechua, dirigida al monarca Felipe III clamando por el cese de la destrucción de la cultura amerindia. Una tercera parte de las hojas trae dibujos a tinta que documentan maltratos y abusos, atuendos, oficios y fisonomías, edificaciones, plantas y animales, alegorías y símbolos (págs. 20-22).

Otro tema abordado es el de los pioneros del manierismo en América. Acá el escritor resalta las pinturas del romano Angelino Medoro, quien vivió en América entre 1586 y 1624 y dejó obras en conventos e iglesias de Tunja, Quito y Lima. En esta última ciudad retrató a santa Rosa de Lima, con quien trabajó amistad. La influencia de su taller perduró y se extendió al sur de los Andes, gracias a sus aprendices (págs. 31-32).

Otro tipo de imágenes pintadas que brillan por su ausencia en las historias convencionales de la pintura son los catecismos ilustrados, testimonio de la estrecha relación que había entre las misiones y la pintura. Uno de ellos fue el catecismo en lengua náhuatl, con ilustraciones, escrito entre 1525 y 1528 por Pedro de Gante. Este defensor de los indígenas, exconfesor de Carlos V, recordado por haber fundado en 1523 en Texcoco el primer colegio del Nuevo Mundo, aprovechó, al igual que otros dominicos y franciscanos, la tradición pictográfica prehispánica para divul-

gar los rudimentos de la fe cristiana (pág. 39). En “Pintura milagrosa y milagros pintados”, el primer volumen examina casos como el de la Virgen de Guadalupe, culto que surge de una imagen pintada en la manta o tilma de un indígena bautizado (págs. 65-66).

La producción de los pigmentos es uno de los temas más llamativos que se presenta en este tomo. Explica las fuentes o modelos que inspiraron a los artesanos/pintores, tales como los grabados europeos y los tratados de arte, importados y de factura local, que circularon en el Nuevo Mundo. En ellos se plasmaron, entre otros, “los procedimientos para elaborar el añil (azul), el albayalde (blanco), el carmín y el bermellón (rojos), que muestran los procedimientos físicos y químicos que el pintor debía llevar a cabo en su taller, tales como moler, mezclar, calentar y hervir, hasta obtener los colores deseados” (pág. 90). Una de las gamas de rojo provenía del óxido de hierro, el bermellón del sulfuro de mercurio, el carmín o grana del insecto llamado cochinitilla (*Dactylopius coccus*) de México, Guatemala y Nicaragua. Los azules del añil o índigo. Los materiales para pinturas, retablos y esculturas pagaban impuestos, así que el contrabando campeó y “consiguieron unir lugares tan distantes como Buenos Aires y Potosí” (pág. 91).

La sección denominada “Milicias celestiales” repasa la invasión de ángeles en la pintura religiosa que floreció durante la Contrarreforma y el barroco en Europa, tradición que migró a la América española, como bien se observa en la iglesia de los jesuitas en Lima o en la iglesia parroquial de la pequeña población colombiana de Sopó. En esta última hay un conjunto “cuyo misterioso origen no ha sido desentrañado”, que incluye a *Uriel, fuego de Dios* con su espada, *Jehidiel* con un látigo, a *Ariel, comando de Dios* “un militar con una bandera” y *Esriel, justicia de Dios* envainando su espada (pág. 227).

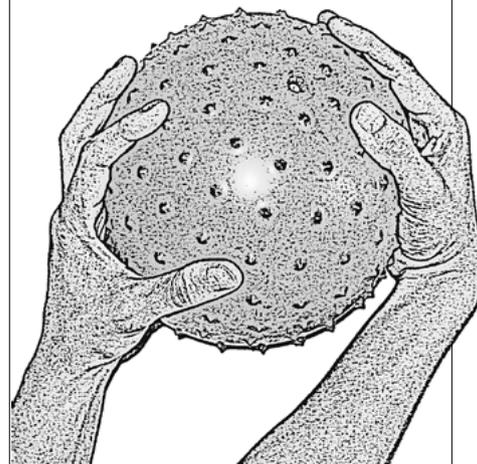
Termino este abre bocas sobre el primer tomo mencionando un tema fascinante, relativamente desconocido, fruto de las pesquisas de Serge Gruzinski y otros que han trazado las influencias pictóricas que llegaron vía el Galeón de Manila o Nao de China que entre 1573 y 1821 conectó el

Nuevo Mundo con China, Japón y Filipinas. Recordemos que desde mediados del siglo XVI, la gobernación de Filipinas dependió del virreinato de la Nueva España (hoy México). Entre las mercancías asiáticas que llegaron a los consumidores americanos por este conducto Londoño Vélez comenta los biombos y los “enconchados”, lienzos decorados con madreperla (págs. 255-256), objetos imitados por artesanos hispanoamericanos que pintaron en ellos escenas de la vida diaria.

Tomo II - Siglo XIX

Con el colapso del régimen colonial surgió la necesidad de inventar imaginarios nacionales. La pintura puso su granito de arena al glorificar los próceres, retratar los nuevos gobernantes republicanos, descubrir la población civil y el propio paisaje. Y como la apertura de las primeras academias de arte estuvo pendiente de lo europeo, sobre todo lo que venía de Francia, muchas de estas imágenes denotan una influencia neoclásica.

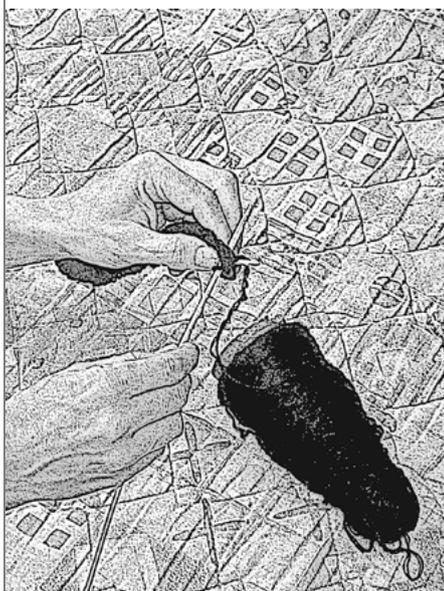
Las nuevas formas de ver fueron diseminadas en parte por el curioso contingente de artistas extranjeros, bien fueran viajeros de paso o los que vinieron para quedarse. En “El viaje pintoresco a Hispanoamérica”, comenta las nociones de lo bello, lo sublime y lo pintoresco bajo las cuales estos artistas documentaron los paisajes, la naturaleza y las costumbres americanas. Empieza con Alexander von Humboldt, pues su recorrido y su idea de los “cuadros de la naturaleza” sirvieron de inspiración a muchos artistas viajeros como el gran Johann Moritz Rugendas y otros que vinieron de Alemania, Gran Bretaña, Italia y



otras partes de Europa. El capítulo cierra con un conjunto menos conocido, el de los viajeros provenientes de los Estados Unidos. Entre ellos menciona a George Catlin (1796-1872), quien se dedicó a pintar retratos de indígenas, y a Frederic Edwin Church (1826-1900), alumno del paisajista Thomas Cole, quien inició la famosa Escuela del río Hudson. En los dos viajes que Church emprendió a mediados del siglo a Suramérica hizo una serie de bocetos que años después usó para pintar enormes telas al óleo, entre ellas *El corazón de los Andes* (168 × 302,9 cm), exhibida en Nueva York y luego en Londres. Reproducida una y otra vez en grabados, llegó a ser una obra de referencia para muchos pintores estadounidenses (págs. 92-97).

En las historias del arte anterior al siglo XX las pintoras son una minoría rara vez nombrada. El autor reconoce que a pesar de que “la creación artística era concebida como exclusiva del hombre” y de que no tuvieron acceso a las academias de arte, “algunas mujeres de las clases medias y altas practicaron la música y la pintura como aficiones aceptadas socialmente” (pág. 121). Entre ellos menciona a las hermanas Juliana y Josefa Sanromán Castillo, al parecer alumnas de Pelegrín Clavé.

Otro sugestivo título de este volumen alude a las “Miniaturas para los afectos”, preciosos retratos en miniaturas en boga durante los albores de la era republicana “desde México hasta el sur andino, en correspondencia con el auge del romanticismo y los precarios



medios de comunicación” (pág. 129). Ideales para lucir en camafeos y en broches o para exhibir en lujosas cajitas o portarretratos, servían de adorno y de compañía de un ser querido. Los hay en *gouache* o al óleo, sobre papel, madera, metal, pero los favoritos eran aquellos sobre láminas de marfil pues tenían una luminosidad especial. “El formato ovalado resulta de cortar delgadas láminas del colmillo del elefante; el redondo de aserrar bolas de billar, como hacía el colombiano Ramón Torres Méndez” (pág. 130). En Colombia, gracias a la experiencia adquirida por los pintores entrenados para hacer las láminas de la Expedición Botánica, el género alcanzó el perfeccionismo, entre otros en manos de Juan Francisco Mancera, quien le enseñó el arte de la miniatura a Ramón Torres Méndez, o de Francisco Javier Matiz, quien le enseñó la técnica a José María Espinosa (págs. 129-132).

A medida que el retrato de personajes civiles ganó adeptos en la pintura decimonónica entre el creciente número de artistas hispanoamericanos que viajaron a Europa a continuar su formación, el desnudo se fue volviendo un tema usual de los ejercicios o prácticas y de los temas plasmados en las telas. A pesar de lo recatado de las poses de la mayoría de esas pinturas —no se pintaba el vello púbico, el rostro de la modelo se dejaba semioculto—, los cuadros produjeron revuelo. Uno de los ejemplos más tempranos es la *Venus dormida*, pintada hacia 1850 por el peruano Luis Montero en París (págs. 143-144).

Una extensa sección incluida en el capítulo sobre los “Imaginario republicanos” acerca de la pintura de tipos humanos y escenas de costumbres. Emparentado con el costumbrismo literario y con los temas que introdujeron los artistas viajeros, el costumbrismo pictórico local en parte floreció fuera de las academias, razón por la cual algunos de sus autores hasta hace poco no figuraban en las historias del arte, como en México Casimiro Castro o en Perú Pancho Fierro, los equivalentes a nuestro Torres Méndez (págs. 177-208).

En Hispanoamérica, como en otras latitudes, la pintura de paisajes captó la atención de los artistas imbuidos del espíritu romántico. Aleccionados

entre otras influencias por el legado del barón Von Humboldt que ayudó a valorar la propia geografía, la pintura nacional de paisajes tuvo muchos seguidores en la segunda mitad del siglo XIX. Entre ellos sobresale el mexicano José María Velasco, quien conjugó la tradición del paisaje clásico con la del paisaje con parámetros topográficos practicada por los artistas viajeros extranjeros (págs. 219-221).

Tomo III - Siglo XX

La pintura de esta centuria estuvo marcada por la asimilación dispareja de vanguardias mundiales modernas y por el surgimiento de una gran variedad de aportes propios. Santiago Londoño repasa la influencia de movimientos como el impresionismo y el simbolismo, ejercida entre otros canales por los contactos directos de los artistas hispanoamericanos que vivieron en Europa. Al lado de los artistas de renombre rescata otros, como Fídolo González Camargo, inadvertidos en su época pero cuya obra ha cobrado vigencia con el paso del tiempo (pág. 14).

El lector encuentra en este volumen temas como el impulso que el arte académico recibió gracias a la celebración del centenario de la independencia y al reencuentro con la pintura española. Hitos tan conocidos como el muralismo mexicano, esa suerte de “catequesis pictórica” que dejó una estela en los Estados Unidos y otros países, se revisan acá en una perspectiva panorámica, crítica (págs. 51-90).

De las tendencias inspiradas por el indigenismo en los países andinos se destacan los casos de Ecuador, Perú y Bolivia, donde muchos artistas proyectaron la imagen del indio como eje de la identidad nacional. Es claro que algunas corrientes envejecen más que otras. Así lo demuestran los bachués, grupo surgido en los años treinta en Colombia en contravía a la herencia hispanizante y francesa. En Colombia surgió también otra vertiente encabezada por Pedro Nel Gómez y sus seguidores, una especie de humanismo nacionalista que exaltó los mitos populares y también a los artesanos y obreros. El autor comenta este legado con un desapego que contrasta con el culto usual en el que incurren otros estudiosos. Para Argentina, Venezuela

y Chile se detiene en la expresión de un nativismo permeado por la lente del realismo.

El capítulo “Nacionalizaciones de la modernidad” agrupa los pintores imbuidos de nociones futuristas, quienes reformularon el nativismo y quienes acogieron el posimpresionismo en contravía de los cánones académicos. Particular interés reviste el fenómeno de los modernistas rioplatenses activos durante el decenio de 1920, cuando Emilio Pettoruti y Xul Solar exhibieron su obra luego de volver de Europa. Pettoruti venía de familiarizarse en Italia con la obra de los futuristas, de apreciar las pinturas de Giorgio de Chirico, de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. En 1914 expuso en Florencia las primeras pinturas abstractas hechas por un latinoamericano. Antes de volver a Buenos Aires pasó una temporada en París donde pudo ver el trabajo de Picasso. La exposición de 86 obras que hizo en 1924 al regresar a su país despertó una acalorada polémica y hubo críticos que la consideraron ofensiva a la dignidad nacional (págs. 133-136). En contraste, la obra de su amigo, hijo de letón e italiana, un asiduo viajero que adoptó el extraño nombre de Xul Solar (por Lux o luz en latín, a la inversa, y Solar por Solari), fue recibida con desdén, con honrosas excepciones como la de Borges, quien vio en él un “ciudadano del universo” (págs. 138-142).

Así como las vanguardias del arte mundial tuvieron resonancia en las naciones hispanoamericanas, lo vernáculo se trató de expresar con cánones universales, iniciativa a la que se dedica un capítulo que abre con mención del curioso caso del venezolano Armando Reverón. Formado en Barcelona, Madrid y París, en 1917 Reverón se mudó a La Guaira, donde experimentó con el estilo impresionista mientras vivía en una choza (págs. 159-161). Parte del atractivo del capítulo “De vernáculo a lo universal”, es la atención que en este tomo se le presta a las ruedas sueltas o artistas que actuaron en contravía a las corrientes artísticas dominantes. Aparte de la ya famosa mexicana Frida Kahlo, destaca a la antioqueña Débora Arango (1907-2005), sobre quien Santiago Londoño ya había publicado un libro en 1997. Ahora, repasando su obra en

un contexto más amplio, reconfirma su singularidad (págs. 179-182).

Otro de los capítulos aborda las expresiones del surrealismo en Hispanoamérica. Esta corriente, inicialmente circunscrita a la literatura que surgió en la Europa desencantada tras la Primera Guerra Mundial, alimentada en las teorías de Freud y otros que reconocían el inconsciente y lo irracional, se fijaron en lo inarmónico y lo disonante. El movimiento tuvo eco en Hispanoamérica, donde entroncó con las estéticas vigentes entre artistas nacionales y entre expatriados europeos como la española Remedios Varo y la inglesa Leonora Carrington, ambas establecidas en México.

El capítulo sobre los aportes al arte abstracto abre con los desarrollos en el Cono Sur, y sigue con el peso de esta disidencia en otros países, pasando por la acogida del cinetismo en Venezuela y Argentina. Luego se examina el americanismo universalista del peruano Fernando de Szyszlo que simboliza la herencia del pasado, la reinención del paisaje y la geografía tropical por el colombiano Alejandro Obregón, y el viraje a un lenguaje no figurativo que logró expresar las soledades del mundo andino de la boliviana María Luisa Pacheco.

Santiago Londoño subraya la obra del uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949), establecido en Barcelona desde 1892 hasta 1920 cuando se mudó a los Estados Unidos, de donde pasó de nuevo a Europa para regresar a su Montevideo natal a la edad de sesenta años. Expuesto a la influencia del *art nouveau*, el cubismo, el fauvismo y la abstracción geométrica, a partir del decenio de 1930—marcado por la obra de Mondrian— desarrolló su idea del universalismo constructivo, un arte concentrado en planos y colores, ajeno a la naturaleza, al nacionalismo y a las alusiones históricas. Idea que no impidió que predicara un arte opuesto al colonialismo: “Nuestro norte es el sur”.

La parte sobre las “Reformulaciones de la abstracción”, incluye las manifestaciones del arte pop, el primitivismo cultivado en el arte popular, y la singular pintura del colombiano Fernando Botero. El volumen cierra con un capítulo “Fragmentos contemporáneos”, que recoge un popurrí de



temas alusivos a los treinta años finales del siglo XX: las reacciones contra el arte objetual del decenio de 1970, el reciente retorno a la pintura y al neoexpresionismo hasta el “conceptualismo como lenguaje internacional, así como la creación ecléctica de mitologías personales a la sombra de un imaginario cada vez más globalizado” (pág. 311). En esta parte el lector encuentra además algunos comentarios sobre el panorama actual de los curadores, las bienales, las grandes exposiciones, las subastas y el mercado de las obras pictóricas.

La cantidad y calidad de pinturas y de estudios consultados por el autor para los tres tomos es impresionante. La suma de las páginas finales de cada volumen donde se relaciona la bibliografía consultada suman en total setenta y siete páginas: veinte páginas en el primer y en el segundo volumen, y treinta y siete en el tercero. Las referencias comprenden libros, artículos de revistas especializadas, capítulos de obras colectivas, páginas de Internet—muchas de ellas de museos—, tesis de grado y otros inéditos, en español y en inglés. El autor cita escritos sobre la historia general del arte, del arte en América, estudios sobre aspectos teóricos y sobre los contextos de los países hispanoamericanos.

Todo investigador en el campo de la historia de América Latina sabe que a pesar de los avances producidos en decenios recientes en cuanto al surtido de bibliografía referida a

los países vecinos que hay disponible en las bibliotecas públicas en Colombia, sobre todo en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y a pesar del acceso a muchas fuentes que brinda la Internet, conseguir publicaciones académicas especializadas sobre dichos países sigue siendo una tarea ardua y compleja. Acopiar el material citado en *Pintura en América hispana* sin duda significó mil y un peripecias, encargos difíciles, una red de prójimos que ayudaran a buscar, a comprar, a traer en su equipaje.

Es curioso que el lanzamiento al mercado de estos tres tomos haya sido recibido con tanta parquedad y silencio, sin una sola presentación en ferias de libros, sin una reseña. A mi juicio, la obra ofrece una síntesis clara, amena, actualizada, erudita, y creo que con el tiempo se consagrará como una referencia esencial para los amantes y los estudiosos del arte hispanoamericano.

Patricia Londoño Vega

Más que conceptualismos: la fabulosa historia por contar

Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981

ALBERTO SIERRA MAYA (comp.)
Fondo Editorial del Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011, 377 págs., il.

Orígenes del arte conceptual en Colombia

ÁLVARO BARRIOS
Fondo Editorial del Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011, 200 págs., il.

A PRINCIPIOS de los años noventa, mientras el mercado neoyorquino empezaba a interesarse, algo tímidamente aún por el arte actual producido en América Latina, los entonces jóvenes

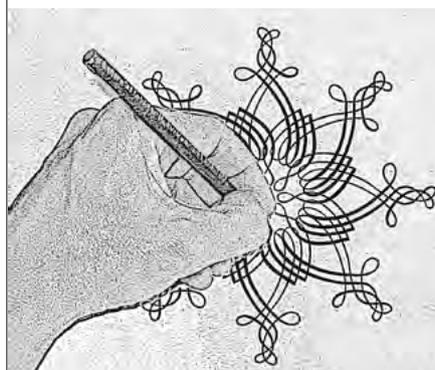
teóricos de esa parte del continente buscaban dar forma a la discusión sobre cómo llamarse y quiénes ser que se había ido organizando al menos desde una década atrás. De hecho, un año antes de la aparición en 1991 del mítico libro de Lucy Lippard, *Mixed Blessings*, se celebraba el encuentro “Identidad Cultural y Artística en América Latina” que un par de años después daría lugar a la publicación del título *American Visions/Visiones de las Américas*. En dicho encuentro la pregunta parecía clara y trataba de reunir más que distanciar: no obstante, algunas voces se dejaban oír alertando sobre los peligros de esa “visión conjunta” que era eficaz desde el punto de vista político pero que eliminaba las diferencias reales y tangibles entre unos y otros países.

Muchos de los participantes desde América Latina, desde Gerardo Mosquera, hasta Mari Carmen Ramírez—quien trataba el tema también desde una perspectiva de los artistas de América Latina en los Estados Unidos y veía el “multiculturalismo” como un arma de doble filo—o Paulo Herkenhoff; pasando por el escritor Milton Hatoum o el teórico García Canclini, alertaban sobre los problemas de la pérdida de matices en esos nuevos modos de nombrar. “Hoy la cuestión es cómo podemos evitar esta imagen estereotipada del continente donde las nociones de folclore y lo irracional penetrarían todas las relaciones y producciones”, comentaba en el volumen Ivo Mesquita, uno de los editores.

Y es aquí donde surge una suerte de paradoja que desde cualquier punto de vista resulta de enorme interés a la hora de revisar los discursos culturales y a la hora, sobre todo, de buscar “modelos” alternativos a los impuestos desde el mundo anglosajón, paradoja sobre la cual se sustenta la bien conocida polémica de “cómo llamarse”: ¿latinoamericano o de Latinoamérica?

De hecho, si es verdad que la década de los noventa fue permitiendo entrar, de forma paulatina, al mercado de Nueva York a los artistas de América Latina y a algunos críticos a los foros de debate, no es menos cierto que siguió perviviendo entre parte de dicha crítica y dichos artistas una especie de discurso de la resistencia

que admitió la denominación “latinoamericano” como fórmula de visibilización sí, pero teniendo en cuenta su reducción a “estereotipo”, pues ¿qué era en aquellos momentos para el mercado neoyorquino, entendida la palabra “mercado” de la forma más amplia posible, lo “latinoamericano”? Sencillamente, aquello que parecía más “latinoamericano”: lo cubano, lo brasileño. En pocas palabras y reduciendo al absurdo, aquello que recuperaba la tradición nostálgica de las vanguardias históricas, el “exotismo” —África— del cual el discurso hegemónico anda siempre ávido y que representaba “la infancia de la humanidad”.



No era éste, sin embargo, el único problema. Si es cierto que en todo centro hay una periferia, igual que en toda periferia hay un centro, cierto tipo de interés desde fuera borraba incluso el papel determinante de algunos países o ciudades en la conformación de esas nuevas formas de nombrar y de mirar y, en primer lugar, en esa búsqueda de unas raíces comunes que sirvieran como estrategia política para los diferentes países del continente. Una vez más, el proceso de visibilización terminaba por ser un proceso de homogeneización, peligroso siempre por las exclusiones que implica.

No obstante, no todo pasaba ni había pasado en São Paulo o Río de Janeiro, a pesar de que incluso históricamente mucho había pasado y pasaba allí. En otras ciudades del continente las discusiones fluían vivas y las estrategias se iban delineando. En pocas palabras: las historias—locales y compartidas—empezaban a tomar cuerpo. Había mucho camino por recorrer: era importante recuperar el tiempo perdido, en casi todas las naciones de América, por las distintas realidades