



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Máster Estudios Avanzados en Historia del Arte
Trabajo de Final de Máster

**Proceso y ámbito de reconocimiento de artistas
latinoamericanos del siglo XX.
Estudio de casos**

Autora: Karen Rosentreter Villarroel

Tutor: Dr. Vicenç Furió

2019

AGRADECIMIENTOS

A mi amado Martín, sigues siendo mi regalo del universo. Admiro profundamente tu perseverancia en la vida y todas las acciones íntegras que te caracterizan, eres sin duda un compañero excepcional. Gracias por tanto amor entregado en esta etapa, por ser el faro de mis días grises y el motor de mis locuras creativas. No hay nadie que disfrute tanto de mis logros como tú. Todas mis luchas felices llevan tu risa y tus abrazos que recomponen. Gracias por hacerme creer en todo lo que puedo alcanzar. Me siento afortunada de tenernos.

A todas las luces de mi vida. A mi madre ejemplo de lucha y fortaleza, a todas las madres del camino que me acogieron con el alma. Gracias a todos aquellos familiares y amigos que enriquecieron mis sueños con acciones amables y consejos invaluable, porque detrás de cada meta individual, siempre hay un triunfo colectivo.

Hay maestros que enseñan desde los conocimientos que viven, porque iluminan con ideas brillantes y enseñan desde la profunda convicción de sus ideales. Gracias Vicenç Furió por ser un profesor sin igual, por todo tu tiempo y comprensión, por ser un maestro de acciones consecuentes más que de discursos perecederos.

Estas páginas llevan un trozo de esa Latinoamérica que cargo desde mis venas, un pueblo multidireccional que respira a pesar de los muros de la historia. Estas páginas también tienen este sabor nuevo de los territorios que caminé y me muestran algo distinto para ver hoy.

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción y metodología	5
Capítulo 2. Estado de la cuestión	12
Capítulo 3. Antecedentes del arte latinoamericano en el siglo XX	21
3.1 Hitos importantes del arte de América Latina	21
3.2 Una mirada al desarrollo artístico de cada país	27
Capítulo 4. Exposiciones, críticas y monografías	31
4.1 Exposiciones	32
4.2 Presencia en publicaciones	34
4.3 Monografías	39
4.4 El efecto de las críticas en sus carreras	44
Capítulo 5. Política y reputación	50
5.1 El exilio de Roberto Matta y Feliza Bursztyn	51
5.2 María Izquierdo y su relación con la política	57
5.3 Lo reivindicativo como opción política de los artistas	59
Capítulo 6. País de origen y condiciones socioeconómicas familiares	65
6.1 Influencia del país de origen	65
6.2 Condición socioeconómica	69
Capítulo 7. La preconcepción de lo latinoamericano: Un factor en contra en el mundo del arte europeo y norteamericano	76
7.1 Efecto de la categorización del arte latinoamericano en el mercado y el boom de los años ochenta	77
7.2 Derribando paternalismos: La influencia no reconocida de los artistas latinoamericanos en el arte europeo y norteamericano	82
7.3 La estrategia de reconocimiento de Botero en comparación a la de Bursztyn	86
Capítulo 8. Género y reputación	91
8.1 Feliza Bursztyn y las barreras de invisibilización femenina	92

8.2 Tarsila do Amaral y su rol como modernista visionaria	95
8.3 María Izquierdo enfrentó a los tres grandes: Rivera, Siqueiros y Orozco	98
Capítulo 9. Redes, contactos y reconocimiento	102
9.1 Influencias, redes y contactos	102
9.2 Picasso y los artistas de América Latina	108
9.3 María Izquierdo más allá de Frida Kahlo	113
Capítulo 10. El Reconocimiento de los artistas latinoamericanos en el extranjero	120
10.1 Exposiciones en el extranjero y presencia en publicaciones	121
10.2 ¿Dónde comienzan a ser reconocidos los artistas?	126
10.3 Niveles de reconocimiento en el extranjero	128
Conclusiones	139
Bibliografía	149

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

A lo largo de la historia del arte, han existido artistas cuyas valoraciones en torno a su trabajo han cambiado con el tiempo. Muchos de ellos han sido redescubiertos muchos años después de su muerte, adquiriendo un reconocimiento que en vida no se imaginaron. Estas variaciones, pueden ser explicadas por pautas que comienzan a darse con frecuencia, y pueden llegar a repetirse en diferentes casos de estudio. El tener en cuenta estas constantes, permite comprender como ciertas carreras de los artistas tuvieron un desarrollo prestigioso o por el contrario, quedaron en el anonimato. El tema de la reputación en el arte es poco abordado, por lo que el siguiente estudio se perfila como una posibilidad de saber más en torno al tema del reconocimiento en el arte, pero específicamente de artistas latinoamericanos.

El libro *Arte y Reputación* del Vicenç Furió,¹ es un referente en las investigaciones en torno a la reputación dentro de la sociología del arte. El historiador, toma en consideración obras y artistas emblemáticos en la historia del arte, pero también casos menos conocidos cuyo análisis desvela ideas para el estudio del reconocimiento. *El éxito en el Arte Moderno*, de Nuria Peist² es otros de los textos que le otorga importancia a las relaciones y contactos de los artistas como medio para conseguir renombre. Este aspecto será clave para los objetivos de esta investigación, teniendo directa influencia en los artistas que se estudiarán desde el tiempo en que comenzaron a perfilar sus carreras. Dentro de estas conexiones, hay ciertos nombres que se repiten a mediados de siglo XX. Uno de los casos más emblemáticos es Pablo Picasso. Este último será tratado desde su capacidad de impulsar voluntaria e involuntariamente inclusive, a otros creadores en el mundo del arte, haciéndose reiterativa

¹ FURIÓ, Vicenç. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2012.

² PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores. Madrid, 2012.

su vinculación con artistas emergentes que, en su momento, lo buscaron como un gran referente.

Centrándonos en el objetivo principal de esta investigación, se analizará la carrera y la reputación de seis artistas latinoamericanos, y el mayor o menor reconocimiento que obtuvieron tanto en sus países como en el extranjero. Los artistas seleccionados son: la brasilera Tarsila do Amaral (1886-1973), el cubano Wifredo Lam (1902-1982), la mexicana María Izquierdo (1902-1955) el chileno Roberto Matta (1911-2002), el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y la colombiana Feliza Bursztyn (1933-1982). Se considerará cómo influyeron en su reputación factores de género, conflictos políticos de la época, las redes que cada artista pudo generar, el lugar de procedencia y condición socioeconómica de cada uno. Para llevar a cabo este análisis, se tomarán en cuenta algunos aspectos biográficos determinantes, pero principalmente, su presencia en exposiciones internacionales, publicaciones y, además, la cobertura que la crítica les dio en su tiempo y les ha seguido dando hasta ahora.

Todos los artistas seleccionados son artistas latinoamericanos nacidos entre 1886 y 1933. Estos artistas lograron romper los límites geográficos y culturales de sus lugares de origen, teniendo cierta presencia en el extranjero a mediados del siglo XX, específicamente en centros de arte de gran importancia en Francia, Estados Unidos y España, entre otros. Se pretenderá encontrar las diferencias y las similitudes en las circunstancias que cimientan sus carreras y cómo éstas pudieron determinar el nivel de reconocimiento que llegaron a tener. En razón de lo anterior, será de suma importancia comprender cómo se desarrolló el arte latinoamericano y de qué forma la preconcepción de lo latinoamericano, pudo ser un factor en contra para los artistas de dicho continente que salieron de sus fronteras.

La cautelosa elección de los artistas, se realizó entre más de veinte nombres que se contemplaron para ser parte de este trabajo. Cuando se determinó quienes serían los seis artistas de la muestra, se consideró que sus carreras se desarrollaran mayoritariamente a mediados del siglo XX y que fuesen de diferentes países. Se tuvo en cuenta este último aspecto con el fin de obtener una visión más amplia del continente, y así poder adentrarnos

en diversos contextos del desarrollo artístico latinoamericano. Finalmente, se buscó que la muestra contemplara tanto hombres como mujeres, para facilitar el contraste de aquellas ideas en torno al género, como determinante de éxito en el mundo del arte.

En la selección de artistas, el chileno Roberto Matta, se perfila como uno de los latinoamericanos más importantes hasta la fecha. Los centros prestigiosos a los que han llegado sus exposiciones y la cantidad de publicaciones en las que se habla sobre él, lo transforman en un artista sobresaliente que aportó a la construcción de la historia desde lo estético, pero también desde su actitud vanguardista, tomándose en cuenta que sus teorías y discursos, marcaron una época del arte no tan solo para Latinoamérica.

Caso similar sucede con el cubano Wilfredo Lam, quién con más de 80 años de trayectoria, ha incrementado sus exposiciones, aumentando además los estudios que se han realizado de su carrera, mayoritariamente fuera de su país de origen y en un tiempo posterior a su muerte.

La mexicana María Izquierdo, es un caso interesante de análisis si se toma en cuenta que es contemporánea a cinco de los más grandes artistas mexicanos de la historia: Siqueiros, Rivera, Orozco, Tamayo y por supuesto, Frida Kahlo. Comprender de qué forma estos referentes artísticos marcaron su carrera para bien o para mal y por qué esta artista, no ha podido alcanzar tales niveles de prestigio, es un aspecto importante a considerar para el desarrollo de esta investigación.

Uno de los casos más complejos de estudio es la escultora colombiana Feliza Bursztyn. Artista descocida hasta hace unos años y con una evidente trayectoria en ascenso. Su participación en un periodo complejo políticamente para Colombia, sumado a su rebeldía ante los cánones esperados para una mujer artista de la época, la han transformado en descubrimiento en materia de estilo escultórico y problemáticas de género. Próximamente, se está por estrenar una producción audiovisual sobre su vida y obra, lo que podría llegar a incrementarse su reconocimiento y validación de su trayectoria en el tiempo.

Otro de los artistas que se estudiarán es el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Su biografía es de gran interés, si se considera que fue un pintor de orígenes humildes, pero con redes y contactos influyentes en el mundo cultural de Latinoamérica. Fue representativo de la

corriente Indigenista, pero además, de un arte abiertamente reivindicativo en plena época de conflictos políticos y sociales, perfilándose como el artista más importante de Ecuador. Finalmente, la brasilera Tarsila do Amaral es una de las mujeres artistas latinoamericanas más influyentes del mundo del arte, considerada pionera del modernismo en Brasil y el resto del continente. En razón de lo anterior, es sorprendente que pese a haber tenido una destacada participación como artista vanguardista de la época, su trayectoria aún no sufra un salto significativo en materia de exposiciones y visibilidad mundial.

De la muestra escogida de artistas se estudiará aquellos aspectos vinculados a los orígenes de cada uno, comprendiéndose que será importante abordar pasajes biográficos, conflictos familiares, estudios cursados, manejo de idiomas y finalmente si contaron con recursos propios o se movilizaron con otras fuentes económicas para desarrollar sus carreras. Estrechamente relacionado con lo anterior, las influencias que pudieron tener con otros profesionales de la época, vinculados mayoritariamente a la literatura, son una constante en los casos estudiados, lo que de alguna forma merece especial atención.

La bibliografía que respaldará el cumplimiento de nuestros objetivos, será mayoritariamente de libros teóricos de arte latinoamericano, revistas culturales e investigaciones doctorales de importancia en el medio académico. Un texto importante a la hora de comprender el desenlace del arte latinoamericano y las interacciones entre sus artistas es el libro *América Latina en sus Artes*, de Damián Bayón, éste y otros textos de historiadores del continente, serán de mucha relevancia para contextualizar ideas y definiciones del arte en la época.

Es importante destacar, además, que se considerarán los sitios online oficiales que poseen la mayoría de los artistas, siendo claves para obtener datos de las exposiciones que realizaron y los efectos positivos que propició cada uno en ámbitos culturales dentro y fuera de sus países de orígenes.

Adentrándonos aún más en la estructura de esta investigación, otro de los aspectos que se abordará, será el estudio de la recepción de los artistas latinoamericanos como emigrantes, y por ende, como fueron embajadores de propuestas estéticas en sitios donde dominaron mayoritariamente corrientes europeas, que determinaron el transcurso del arte en general.

Descubrir si estas propuestas tuvieron cabida en estos escenarios, o si fueron relegadas a un arte de segunda categoría, permitirá explorar la hipótesis de si ser un artista latinoamericano, si es un factor determinante a la hora de evaluar el impacto de la trayectoria de un artista.

Los escenarios para discutir temas de género han proliferado en estos últimos años, por lo que, vislumbrar los conflictos que tuvieron las mujeres artistas de esta investigación, en comparación a las regalías que pudieron haber tenido los hombres artistas, será de gran aporte para aquellos estudios en torno al género y el éxito de un artista.

Si bien, la política como tal, es una manifestación social inherente en el ser humano, su desarrollo como factor condicionante en el mundo del arte, es muy relevante. Como afirma el filósofo Rancière, de manera voluntaria o involuntaria, todo arte es político, sin ser necesariamente reivindicativo o panfletario³. Se buscará determinar si los sucesos políticos que vivieron los artistas, desde sus países de orígenes y en los países a los cuales emigraron, tuvieron algún impacto en sus trayectorias, tomándose en cuenta el discurso que manifestaron como personajes públicos de la cultura y la implicancia que su misma actividad plástica pudo haber tenido en la época.

En materia de posturas políticas, María Izquierdo, afirmó en muchas declaraciones⁴ querer alejarse y no vincular su obra con aspectos políticos, sin embargo, terminó desarrollando un arte profundamente social y reivindicativo para México. En el caso de artistas como Roberto Matta y Oswaldo Guayasamín, el mensaje político estaba presente de manera intencionada en sus ideas creativas, viviendo directamente las consecuencias de conflictos políticos de sus países de orígenes y también de los países a los cuales emigraron. El periodo de tiempo que abarcan los artistas de esta muestra, involucra guerras significativas y de dolorosas dictaduras, lo que indiscutiblemente pudo marcar el sentido de sus producciones y el desenlace de sus carreras dentro y fuera de Latinoamérica.

³ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2005. Pág. 17.

⁴ MARTINEZ, Noemi y CAO, Marian. *Pintando el mundo. Diccionario de artistas Latinoamericanas y españolas*. Horas y HORAS. Madrid, 2000. Pág. 243.

Si bien están determinados los seis artistas a investigar, se buscará en los capítulos 7, 8 y 9 comprender su relación con otros grandes artistas de la época, al considerar que pudieron compartir espacios, técnicas y contactos, pero no necesariamente el mismo nivel de prestigio en la actualidad. Frida Kahlo, es un punto interesante de análisis desde la discusión del género y su vinculación a otras mujeres artistas. Desde lo anterior su presencia es determinante a la hora de estudiar el nivel de reconocimiento de María Izquierdo.

Otro de los trabajos comparativos que se realizarán, es del Feliza Bursztyn y Fernando Botero, ambos artistas colombianos. Como veremos con mayor profundidad en el capítulo 6, Colombia tuvo un tardío desarrollo artístico en comparación a otros países de América Latina. Pese a la situación anterior, Botero logró adquirir mayor visibilización en el extranjero por medio de una estrategia más comercial que sin duda, no es la que escogió Bursztyn. Estas formas poco similares para desarrollar sus carreras y las variantes que surgen de su comparación, pueden ser un interesante material de análisis para clarificar las diferencias de reconocimiento entre ambos y el tardío descubrimiento de Bursztyn como artista vanguardista.

Una temática que inevitablemente aparece cuando nos referimos al arte de América Latina, es el boom que éste tuvo en los años ochenta. Si bien viene antecedido por el boom literario de los sesenta y setenta, es indiscutible que desde ese periodo en adelante el continente comenzó a figurar con su propio arte, llegando a sitios prestigiosos como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), o el Centro Pompidou de París, que propiciaron su mercado y por ende el mayor reconocimiento de sus artistas. Se le dará atención a la presencia de estos artistas en el mercado del arte hasta la fecha y si efectivamente, el ser catalogados como artistas latinoamericanos (más que por su vinculación a algún movimiento vanguardista) les jugó en contra o a favor en el desenlace de sus carreras.

Con respecto a la metodología de esta investigación, utilizaremos cuadros comparativos con diversos datos de los artistas investigados. Los datos que se utilizarán tienen relación con la cantidad de exposiciones y el prestigio de los sitios donde se llevaron a cabo las

muestras. Por otra parte, los estudios y la procedencia socioeconómica de cada artista, son aspectos que también se considerarán en los esquemas.

Se procederá a evaluar la atención dedicada a los seis artistas en obras de referencia, como diccionarios y publicaciones de historia del arte, escritos en distintos países, para poder concluir si efectivamente hay diferencias entre ellos en relación a la cobertura que le entregan los medios académicos a cada artista. El procedimiento anterior, nos permitirá averiguar si el artista tuvo algún impacto en la época y cómo se mantuvo éste en el tiempo. Todo lo anterior, también nos permitirá comprender cómo es considerado dicho artista en relación a otros de su misma categoría.

Según lo descrito anteriormente y los puntos que se desean abordar en este trabajo final de máster, intentaremos ver lo que afecta en las trayectorias artísticas desde la categorización de los artistas; su lugar de origen, el género, la política de los países de procedencia y también de los sitios a donde emigraron, las redes de apoyo con que contaron y la condición socioeconómica de cada uno. Por otra parte, se prestará especial atención a la cantidad de exposiciones internacionales y locales que realizaron los artistas estudiados, junto con su participación en prestigiosos sitios de arte y su presencia en el mercado y textos de arte.

Lo interesante de esta investigación es que hasta el momento no hay estudios que analicen específicamente el tema de la reputación de artistas latinoamericanos, por lo que contribuye a seguir enriqueciendo la comprensión de cómo han sido validados en el extranjero y que pautas se repiten en aquellos que han conseguido un mayor prestigio. Este estudio también podrá servir como enfoque metodológico para futuras investigaciones que se interesen por el análisis de los procesos de reconocimiento de artistas de otros lugares del mundo.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Lo primero importante de precisar es que no se han encontrado estudios específicos que traten del ámbito de reconocimiento de los artistas latinoamericanos. En razón de lo anterior, podemos partir de la base que el estudio de los procesos de la reputación de artistas latinoamericanos es un tema muy poco tratado, con fuentes casi inexistentes que hablen del reconocimiento que adquirieron los artistas y menos de casos específicos como el de esta investigación. Afortunadamente podemos encontrar estudios que enriquecen el desarrollo del tema, como monografías y trabajos comparativos entre artistas, como es el trabajo en relación a María Izquierda y Frida Kahlo escrito por Nancy Deffebach. Esta publicación, que abordaremos con mayor precisión más adelante, fue de mucha utilidad por los aspectos inusuales que plantea de las trayectorias de las artistas. A continuación, nos referiremos a algunos estudios sobre reconocimiento artístico que nos han servido de marco teórico general y también a otras publicaciones que tratan el tema del reconocimiento desde los posibles factores que pueden influir en la reputación de un artista.

El libro de Vicenç Furió, *Arte y Reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*,⁵ aborda el tema de la reputación, a través del análisis de hechos históricos y una metodología a base de esquemas donde se consideran aspectos cualitativos. El historiador toma en consideración la presencia de los artistas en publicaciones de la época y la opinión de los críticos. Una de las principales conclusiones a las que llega este autor, es que los valores artísticos son cambiantes y relativos, pero no dependen de criterios personales. También plantea la existencia de dispositivos sociales que están detrás de los cambios que afectan estos valores artísticos.

En la misma línea que la publicación anterior, Nuria Peist escribe el libro: *El éxito en el arte Moderno. Trayectorias Artísticas y Proceso de Reconocimiento*.⁶ La historiadora estudia y

⁵ FURIÓ, Vicenç. Op. Cit.

⁶ PEIST, Nuria. Op. Cit.

pone a prueba la teoría de “los cuatro círculos de reconocimiento” de Alan Bowness, a través de la trayectoria de un grupo de artistas de la primera mitad del siglo XX. Peist analiza los mecanismos, los elementos que intervinieron, las constantes y los cambios que permitieron a los artistas obtener cierto éxito. La historiadora define dos momentos de reconocimiento: el núcleo del éxito (contiene los cuatro círculos de Bowness) y la etapa de la consolidación, una teoría que Furió también comparte.

Un estudio que trata el tema de la reputación de forma cuantitativa es “Quantifying reputation and success in art”⁷ escrito por Samuel Fraiberger y otros autores. Los autores realizaron la reconstrucción del historial de exposiciones de medio millón de artistas, considerando su lugar de origen, las instituciones a las cuales acudieron y si éstas eran de calidad, entre varios otros factores en torno a sus carreras. Los economistas crearon un modelo que se anticipe al éxito de la trayectoria de un artista. Una de sus principales conclusiones es que la pronta entrada a instituciones prestigiosas de arte, ofrece acceso de por vida a lugares de alto prestigio y una tasa de deserción reducida. Por el contrario, los artistas que comienzan en la periferia de la red, tienen una alta tasa de abandono, lo que les limita el acceso a las instituciones centrales.

Un factor considerado a la hora de considerar la reputación de un artista, es su presencia en el mercado del arte y la posible distribución de su obra. En razón de lo anterior, el artículo “The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return”⁸ del economista Sebastián Edwards es concluyente. Él utiliza los precios de las subastas para descubrir cuál es la relación entre la edad de los artistas latinoamericanos y la creatividad de éstos. Por otra parte, analiza el arte latinoamericano como una inversión en el tiempo. Parte de las conclusiones a las que llega este autor es que algunos artistas pudieron sostener una reputación internacional, en gran medida por la constancia de sus obras en exhibición y los precios de éstas en el mercado.

⁷ FRAIBERGER, Samuel; SINATRA, Roberta; RESCH, Magnus; RIEDL, Christoph; BARABÁSI, Albert-László. “Quantifying reputation and success in art”. *Network Science*. Volumen 362, noviembre, 2018. Págs. 825–829.

⁸ EDWARDS, Sebastián. “The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return”. *Economic Journal*. Volumen 4, Nº 2, marzo, 2004.

Considerando entonces que el mercado del arte es un factor influyente en la reputación de un artista, el artículo “El mercado del arte. Mercado del arte latinoamericano”, de Celia Sredni de Birbragher, publicado en el libro *Una teoría del arte desde América Latina*,⁹ realiza un recorrido por aquellos sucesos, metodologías y conductas que propiciaron buenos resultados en el mercado del arte latinoamericano. La escritora concluyó que este mercado ha cambiado constantemente a raíz del propio contexto cultural del continente, por lo que documentar las transacciones que se dan, es una valiosa herramienta para medir justamente aspectos de la trascendencia de los artistas, pero es una tarea compleja de elaborar. Otra de las conclusiones a las que llegó, es que las muestras itinerantes específicas de temas como arte latinoamericano, han contribuido al reconocimiento de los artistas y de los intelectuales, así como a la vinculación de éstos a las galerías de Estados Unidos y Europa.

Sobre la importancia de internacionalizar la carrera, hay publicaciones que abordan la vida y obra de los artistas que hacen su carrera en el extranjero, pero no específicamente de cómo se ha forjado su reputación. Michele Greet en su artículo “Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation”,¹⁰ plantea un debate en torno a la carrera del cubano y los conflictos que afrontó para conseguir reconocimiento internacional siendo latinoamericano. Uno de los puntos que aborda es el cuestionamiento hacia la originalidad de sus obras, en relación a la posible influencia de Picasso. La escritora da cuenta de fechas, fuentes bibliográficas y datos biográficos que esclarecen la autonomía de Lam. En cuanto a la perspectiva de la estereotipación por su lugar de origen, ésta entrega importantes directrices para abrir debates frente a otros casos de artistas latinoamericanos que pueden ser cuestionados por su trayectoria.

Con el mismo objetivo de mostrar las dificultades en las trayectorias de los artistas latinoamericanos, en el libro *Bursztyn/Obregón: Elogio de la locura* de Marta Traba,¹¹ la

⁹ SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia. “El mercado del arte. Mercado del arte latinoamericano”. En JIMÉNEZ, José, *Una teoría del arte desde América Latina*. MEIAC Turner. Madrid, 2011.

¹⁰ GREET, Michele. “Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation”. *Invisible Culture*. 2003. Disponible en: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/Michele_Greet/MicheleGreet.html

¹¹ TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón: Elogio de la locura*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986.

historiadora hace un recorrido por la carrera de Feliza Bursztyn. A diferencia de otras publicaciones de carácter biográfico, este trabajo considera aquellas dificultades que entorpecieron el desarrollo plástico de la artista, destacando el entorno conservador en que vivía la colombiana.

Las características propias de América Latina generaron un impacto en el desarrollo plástico de los artistas del continente, lo que pudo afectar la posibilidad de que ellos obtuvieran prestigio en el extranjero e inclusive a nivel local. Sobre el reconocimiento de los artistas latinoamericanos, no se encontraron investigaciones puntuales; sin embargo, existen estudios que construyen la noción de lo que es y no es arte latinoamericano, abordando indirectamente la trayectoria de los artistas que forman parte de este proceso. Estas fuentes dan cuenta de que uno de los factores que puede influir en la reputación de un artista es su lugar de origen, en este caso, provenir de América Latina. En esta línea, los ensayos recopilados en el libro *Arte Moderno en América Latina*, de Damián Bayón,¹² tiene como uno de sus temas centrales el análisis de cómo se asimilaron estereotipos errados en torno al continente, y por ende cómo es que esto afectó a la recepción de los artistas latinoamericanos en Europa. Los capítulos de esta publicación están categorizados por países, lo que facilita la comprensión de los sucesos claves en el arte de cada localidad y en cómo estas características puntuales fueron influyendo en el trabajo de los artistas de cada región.

En el camino de aclarar y difundir una nueva mirada al arte del continente, el texto *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*¹³ de Marta Traba, plantea una mirada más crítica del arte de América Latina, reconociendo que estuvo por siglos supeditado a seguir las normas que dictó Europa. Por otra parte, la teórica instauró la necesidad de liberarse de los patrones impuestos por otros, al reconocer a los artistas que lograron romper con el modelo pese a las adversidades. Junto a lo anterior, Traba analizó la influencia que comienza a tener Nueva York sobre el mundo del arte y a su vez,

¹² BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en América Latina*. Taurus. Madrid, 1985.

¹³ TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. Siglo XXI. Ciudad de México, 1973.

cómo es que transitan entre estas nuevas dinámicas los artistas latinoamericanos que emigran. El libro plantea aquellos códigos estéticos pertenecientes a Estados Unidos para concluir si efectivamente traspasaron la libertad creativa de los exponentes latinoamericanos, afectando de manera positiva o negativa en sus proyecciones artísticas. En la misma línea, el libro *Mirar en América*,¹⁴ hace un recorrido por aquellos aspectos que ya habían sido profundizado antes, pero con definiciones de conceptos claves y un mayor reconocimiento de artistas destacados en los procesos de transición del continente. Traba no escatima en dar una visión crítica de los hechos, por lo que esta publicación permite contrastar el nivel de aceptación de algunos artistas por sobre otros.

Con una mirada mucho más clara sobre las características del continente, el libro *Horizontes del arte Latinoamericano*, de Jiménez y Castro, compila diez ensayos que continúan con la discusión iniciada por Bayón y Traba, en torno a la identidad del arte latinoamericano y la mirada al territorio como una región unificada en su desarrollo cultural. Dentro de los que prestan especial atención a los conflictos de ser latinoamericano y cargar con las circunstancias inscritas en el origen, el artículo “Contexturas: Lo global a partir de lo local” de Mari Carmen Ramírez, reflexiona en torno al impacto de la globalización, desde el contexto de lo local y también desde los procesos transnacionales. El texto puntualiza en la falta de identidad latinoamericana frente a la necesidad de los artistas de tener que legitimarse frente a los Estados Unidos. Además, la autora afirmó que en América Latina hay una estrecha relación entre las cuestiones artísticas y las políticas, y que la dimensión estética permite una crítica social de carácter transversal.

Si pensamos en las características particulares del continente, es necesario detenerse en los aspectos económicos como limitante para la internacionalización de la carrera de un artista. Un libro que presta especial atención a aspectos como el anterior, es *América Latina en sus artes* de Damián Bayón, publicado el año 1972. A través de la voz de varios historiadores, se describe el paso del arte latinoamericano a la modernidad y cómo sus exponentes fueron pieza clave en los fundamentos que movilaron este cambio. Uno de los artículos que forma

¹⁴ TRABA, Marta. *Mirar en América*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2005.

parte de este libro es “El arte de una sociedad en transformación” de Saúl Yurkievich¹⁵ que analizó la significativa relación entre la plástica y la condición socioeconómica de los artistas del continente. Su trabajo permitió ahondar en cómo influyen los recursos en el desarrollo de la carrera de un artista y cómo hasta cierto punto esto puede determinar su posible consagración en el mundo del arte.

En medio de procesos políticos y sociales que pudieron fomentar los problemas económicos, y que propiciaron la emigración de artistas hacia el extranjero, surgen las Bienales en el continente. En el año 1981, el historiador Juan Acha escribió el artículo “Las bienales en América Latina de hoy”.¹⁶ Esta publicación repasó el funcionamiento de las bienales en Latinoamérica, y cómo éstas adquirieron mayor o menor prestigio dependiendo de los artistas que fueron participando en ellas desde Europa o Estados Unidos. América Latina comenzó a pronunciarse en la producción de eventos masivos de arte y pese a las falencias que presentó, generó no tan solo la visibilización de sus exponentes más importantes en el continente y el extranjero, sino también la promoción de espacios de debate en torno al arte latinoamericano.

Más allá de identificar los déficit del sistema artístico de América Latina, el artículo “El Arte Latinoamericano en los Estados Unidos durante el siglo XX” de María Luis Bellido,¹⁷ hace un desglose de las acciones que permitieron modificar la concepción del arte del continente, desde los vínculos artísticos entre Latinoamérica y Estados Unidos. Entre los aspectos más importantes, la escritora toma cuenta de aquellos hechos históricos que estuvieron relacionados con las inmigraciones de los artistas, las exposiciones, los efectos del boom del mercado del arte y el protagonismo de las instituciones del arte. Por otro lado, el artículo

¹⁵ YURKIEVICH, Saúl. “El arte de una sociedad en transformación.” En BAYÓN, Damián. *América Latina en sus Artes*. Siglo XXI. Ciudad de México, 1974.

¹⁶ ACHA, Juan. “Las bienales en América Latina de hoy.” *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*. volumen 2, Nº 6. 1981.

¹⁷ BELLIDO, María Luisa. “El Arte Latinoamericano en los Estados Unidos durante el siglo XX. Exposiciones, coleccionismo, museología”. *ILLAPA Mana Tukukuq*. Nº 14, 2017.

“Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”¹⁸ de Dagmary Olívar, también hace un recorrido por los hechos más significativos en el desarrollo del arte, pero presta especial atención a los años 70’s, donde se buscó reafirmar más la identidad del continente, al remover antiguos paradigmas del pensamiento latinoamericano. Este texto da una especial atención al rol de los teóricos en la reconstrucción de la historia a través de sus nuevos aportes en materia de crítica y teoría del arte.

En este recorrido por la construcción de la nueva historia del arte latinoamericano, hubo aportaciones de teóricos extranjeros que también contribuyeron al cambio ideológico del continente. En razón de lo anterior, la ponencia «Moreno Galván y la “nueva edad del arte” de América»¹⁹ de Miguel Ángel Rivero, conecta las teorías del español Moreno Galván y otros historiadores provenientes de América Latina, como Marta Traba, Juan Acha y Damián Bayón, entre otros. Su objetivo es reflexionar en torno a las similitudes y diferencias de los postulados de estos teóricos que pudieron intervenir en el desenlace de las carreras de los artistas más sobresalientes, pero buscando desmentir concepciones erróneas del arte Latinoamericano. Lo anterior favoreció la posibilidad de apreciar a los artistas sin la marca homogeneizadora de lo latinoamericano que se había impuesto anteriormente.

En relación al análisis anterior, en "Las posibilidades del arte en América Latina",²⁰ Juan Acha postula aquellos conflictos desde la mirada interna que el propio continente tiene de sí mismo. En su artículo, Acha critica aquella idea de éxito basada en obtener reconocimiento en el extranjero como único fin, interpelando a los artistas a producir desde sus propias necesidades locales antes de interesarse por los conflictos externos. El escritor plantea una nueva forma de movilizar el arte y conseguir mayor reconocimiento; pero, a diferencia de otros críticos, sus estrategias deben aplicarse desde adentro del continente hacia el extranjero.

¹⁸ OLÍVAR, Dagmary. “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”. *Semiosfera*. Nº2, marzo, 2014.

¹⁹ RIVERO, Miguel Ángel. «Moreno Galván y la “nueva edad del arte” de América». En ALCÁNTARA, Manuel; GARCÍA, Mercedes y SÁNCHEZ, Francisco (Coord.). *Arte y patrimonio cultural, Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2018.

²⁰ ACHA, Juan. "Las posibilidades del arte en América Latina." En *Ensayos y Ponencias latinoamericanistas*. Gan/Galería de Arte Nacional. Caracas, 1984.

Una vez considerados aspectos de gran impacto, como la categorización de lo latinoamericano, existen otros factores que pueden influir en la reputación de un artista, entre ellos, la política. En este sentido, las apreciaciones de Luis Camnitzer se hacen muy pertinentes. En su artículo "El acceso a las corrientes mayoritarias del arte"²¹, expresa que para los artistas de culturas oprimidas no es fácil el acceso a las corrientes mayoritarias del arte y mucho más conseguir éxito. En razón de lo anterior, declara que un artista proveniente de un país que fue colonia, tiene la responsabilidad de tomar un rol político, al considerar los conflictos de la identidad del continente y la desigualdad económica. El autor defiende la idea de que el arte debe estar explícitamente vinculado a la política y por ende reivindicativo para conseguir un cambio social radical y detener de una vez el colonialismo. Continuando con la discusión anterior, el artículo "Crisisss América Latina, Arte y Confrontación 1910-2010. Estrategias para integrar la estética de la protesta y la etnografía de lo político"²² de José Manuel Springer, plantea la idea de que el siglo XX fue un periodo de arte crítico, y que a raíz de eso se debe determinar una producción artística que genere espacios de reflexión en torno al contexto social, más que la elaboración de discursos estéticos pretensivos. El escritor propone la idea de que el arte abandone los espacios acomodados convencionales (museos, galerías, etc.) para hacerse más presente desde su rol denunciador, más activo que reactivo.

Otro de los factores que influye en la reputación que pueda llegar a tener un artista es el género. El texto *Pintando el mundo. Artistas Latinoamericanas y españolas*,²³ hace un extenso rescate de artistas mujeres iberoamericanas y plantea datos fundamentales para comprender el desenlace de las carreras de las artistas, y si efectivamente alcanzaron algún reconocimiento. Estos datos apuntan a temas de recursos económicos, estudios de arte y en algunos casos contactos y referencias de las artistas en pleno desarrollo artístico.

²¹ CAMNITZER, Luis. "El acceso a las corrientes mayoritarias del arte." *Plástica*. Volumen 1, Nº 20. 1991.

²² SPRINGER, José Manuel. "Crisisss América Latina, Arte y Confrontación 1910-2010. Estrategias para integrar la estética de la protesta y la etnografía de lo político". *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*. Nº12, 2011.

²³ MARTÍNEZ, Noemi y CAO, Marian. Op. Cit.

Un texto que persigue los mismos objetivos que el anterior, pero de manera más profunda y que aborda dos casos particulares es *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*.²⁴ Esta publicación del año 2015, escrita por Nancy Deffebach, tiene datos vigentes en torno a las trayectorias de ambas artistas, haciendo un análisis inusual de las estrategias y dificultades que afrontaron para alcanzar el éxito que cada una logró. Es un texto que aborda la trayectoria de las artistas, pero pone al descubierto situaciones de discriminación que conflictuaron las carreras de María Izquierdo y Frida Kahlo. Si bien, la autora solo hace referencia a estas dos artistas mexicanas, expone discusiones que enriquecen cualquier estudio que pretenda abordar los efectos del género en la trayectoria de artistas mujeres.

Desde el mismo punto de vista, pero con un caso más específico aún, el artículo “El muralismo Mexicano: Cuestión de hombres”²⁵ plantea directamente el tema de la discriminación que vivieron las mujeres en México, pero particularmente relata la situación que afrontó María Izquierdo con los “tres grandes muralistas mexicanos” y cómo esto afectó considerablemente su reputación. Sobre esto mismo, “Creadoras Mexicanas, más allá de Frida Kahlo”²⁶ de Alma y Diana Reza, es una publicación que tiene como fin reivindicar las carreras de cuatro artistas mexicanas. A diferencia de otras fuentes, este texto plantea hechos puntuales de cómo se vieron afectadas sus trayectorias por aspectos de discriminación de género, en torno a la valoración de sus trabajos y a cómo la historia del arte de México las dejó fuera.

²⁴ DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*. University of Texas Press. Austin, 2015.

²⁵ TORRES, Ana. “El muralismo Mexicano: Cuestión de hombres”. En RECÉNDIZ, Emilia; GUTIÉRREZ, Norma y ARAUZ, Diana, (coord.). *Presencia y Realidades. Investigaciones sobre Mujeres y Perspectivas de Género*. Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, 2011.

²⁶ REZA, Alma, Reza, Diana. “Creadoras Mexicanas, más allá de Frida Kahlo”. En *Nuevas Artemisias. Creación, tradición y mito*. Emblecat. Barcelona, 2014.

CAPÍTULO 3. ANTECEDENTES DEL ARTE LATINOAMERICANO EN EL SIGLO XX

Este capítulo tiene como fin analizar aquellos sucesos históricos importantes que marcan un antes y un después en la evolución del arte de América Latina. Tales eventos están directamente relacionados con la presencia del arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa, teniendo su mayor apogeo en los años ochenta y noventa, cuando se originó el *Boom* del arte de América Latina y el incremento de ese tipo de obras en el mercado del arte.

Entre los sucesos que analizaremos, se destacan algunos eventos de carácter académico y artístico que ayudaron a posicionar el arte latinoamericano, al generar importantes espacios de debate, despejando incertidumbres en torno al arte del continente. Por otra parte, estos encuentros en torno al arte, organizados desde dentro y fuera de Latinoamérica, permitieron visibilizar a los artistas, que fueron asentando sus carreras sin ser condicionados de manera permanente por la categorización de su lugar de origen.

3.1 Hitos importantes del arte de América Latina

Las décadas de 1920 y 1930 se caracterizaron por el estallido del arte latinoamericano y la incorporación del continente al mundo de las artes en general. Las prácticas artísticas se agitaron favorablemente desde lo teórico y también desde la crítica, no de manera inmediata, pero sí de una forma antes no vista. Se comenzó a cuestionar lo que hasta ese entonces se había considerado como identidad de América Latina, reestructurando y proponiendo una mirada más autónoma de su propia cultura, en lo que se dio a llamar “El despertar de la conciencia artística”.²⁷

Sucesos políticos y económicos de orden mundial tuvieron repercusiones en lo que se comenzaba a urdir en las nuevas formas de posicionar el arte latinoamericano. Para bien o para mal, tales sucesos movilizaron acciones que generaron nuevos paradigmas actitudinales entre los diversos mediadores artísticos y los artistas.

²⁷ RIVERO, Miguel Ángel. Óp. Cit. Pág. 965.

En 1929, la caída de la bolsa de Nueva York dio inicio a la crisis de la Gran Depresión, que tuvo un fuerte impacto a nivel internacional, siendo América Latina una de las regiones más golpeadas. Estos sucesos propiciaron conflictos mayores como la Guerra Civil Española, y posteriormente la Segunda Guerra Mundial. Ambas tragedias provocaron migraciones que propiciaron un significativo intercambio cultural. Mientras muchos de los artistas latinoamericanos que se encontraban en Europa tuvieron que movilizarse por distintos países, otros debieron permanecer varios años en un mismo lugar. Un ejemplo de esto último fue Wifredo Lam. Su tardía partida a París fue una consecuencia de los efectos de la Guerra Civil Española. Pese a ser cubano, luchó del lado republicano, defendiendo Madrid como un español más. A raíz de una enfermedad contraída en combate, tuvo que ser hospitalizado donde conoció al escultor Manolo Hugué, pieza clave en su llegada a París y futura amistad con Picasso.²⁸

El declive económico en el cual se veía envuelta Europa complicó las relaciones de intercambio artístico entre dicho continente y Norteamérica. Por lo que, en la necesidad de ampliar su campo artístico, Estados Unidos empezó a desarrollar con fuerza la idea de la solidaridad hemisférica, con el plan panamericanista. En relación a lo anterior, surgen muestras como la *Exposición de Nueva York 1939*. Lo destacable de este evento es que contempló a varios artistas latinoamericanos, y se comenzó a afianzar el coleccionismo latino en ese país.²⁹ Sin embargo, la idea de refrescar la escena cultural con exponentes de otras latitudes empezó a decaer a mediados de la década del cuarenta. Estados Unidos volvió a presentar un desinterés en el arte de América Latina, por la necesidad de potenciar a sus propios artistas y movimientos, como fue el caso del Expresionismo Abstracto.³⁰

Como se planteó anteriormente, los hechos políticos y sociales tuvieron un impacto en el desarrollo artístico y también en la consolidación de la historia del arte desde el discurso escrito. Había una necesidad de poner por escrito lo que estaba aconteciendo en América

²⁸ LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Destino Thames and Hudson. Barcelona, 1993. Pág. 83.

²⁹ BELLIDO, María Luisa. "El Arte Latinoamericano..." Óp. Cit. Pág. 120.

³⁰ *Ibidem*.

Latina, pero a cargo de académicos provenientes del mismo continente. Uno de los textos más importantes es *La pintura Nueva en Latinoamérica*, publicado el año 1961 por Marta Traba.³¹ Esta historiadora es considerada la primera teórica en aunar una idea más real del continente y su producción artística, reconociendo que muchas regiones estaban aisladas.³² Traba confrontó la mirada generalizada que se tenía del arte de América Latina, que lo concebía como un todo.

Durante la primera mitad del siglo XX, los países del continente desarrollaron diversos niveles de crecimiento en materia cultural. Un ejemplo de ello es Brasil, que se convirtió en uno de los principales centros mundiales del arte, tanto desde lo arquitectónico como desde lo pictórico. Dos de los eventos que posicionan a este país en esta categoría son la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, en 1922, y la Bienal de Sao Paulo, en 1951. Estos sucesos tuvieron un gran impacto para el progreso artístico del país y también para el continente en general, pues expandieron la tendencia de considerar el arte latinoamericano como temática central. A raíz de lo mismo, cabe mencionar como hitos significativos la 1° Bienal Hispano-americana realizada en Madrid el año 1951, la 2° Bienal Hispano-americana llevada a cabo en La Habana el año 1954, y la 3° Bienal Hispano-americana realizada en Barcelona el año 1956. Estos eventos posicionaron el arte de América Latina entre su programación. Dentro de las instituciones que tuvieron un rol propulsor del arte latinoamericano se encuentra el MoMA. Dentro de las diferentes muestras que organizó el museo se destaca una exposición retrospectiva de Roberto Matta, llevada a cabo el año 1957. Esta muestra no fue del agrado del artista chileno, pues solo se mostró todo aquello relacionado con su pertenencia al surrealismo europeo, sin hacer referencia a sus obras posteriores.³³

Otra de las muestras que se considera un aporte al posicionamiento del arte latinoamericano es la exposición *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's*, realizada el año 1966 en el Guggenheim de Nueva York. Lo interesante de esta exposición tuvo relación con la elaboración de su catálogo, ya que se incorporaron textos de críticos latinoamericanos. Esta situación no era común en ese

³¹ TRABA, Marta. *La pintura Nueva en Latinoamérica*. Librería Central. Bogotá, 1961.

³² OLÍVAR, Dagmary. "Del americanismo..." Pág. 173.

³³ BELLIDO, María Luisa. "El Arte Latinoamericano... Óp. Cit. Pág. 127.

entonces, ya que generalmente esta labor estaba a cargo de especialistas estadounidenses.³⁴

La elaboración de material bibliográfico de las exposiciones fue un gran aporte a la reconstrucción de la historia. Así también la elaboración de textos que recogían las impresiones del momento, como es el caso del libro *América Latina en sus artes*, editado por Damián Bayón en 1973. Este texto fue un aporte significativo a la redefinición de lo latinoamericano, necesidad latente entre los historiadores que buscaban darle solución al tema de la conciencia artística de Latinoamérica en el siglo XX.

Un hecho que marca un precedente durante el siglo es la primera bienal Latinoamericana llevada a cabo en Saó Paulo el año 1978. Este suceso no pasó desapercibido, pese a las complicaciones con que fue llevado a cabo. Si bien, el crítico Juan Acha dijo que fue un evento sin infraestructura material adecuada,³⁵ declaró además que el prestigio que se pensaba obtener, al compartir una bienal con europeos, venía de nuestro colonialismo mental o de la dependencia cultural hacia ellos. Acha organizó un simposio centrado en el latinoamericanismo con muchos prestigiosos historiadores que aportaron a la discusión, pero estaba convencido de que ni los artistas ni los estudiosos del arte estaban preparados para este evento.³⁶ Pese a la opinión negativa del historiador, es innegable que el encuentro abrió la posibilidad de nuevos espacios de discusión y enriquecimiento entre los expertos del momento. Otro de los historiadores que propició este tipo de instancias fue Damián Bayón al organizar el “Simposio de Austin”, a cargo de la University of Texas at Austin a fines de octubre de 1975. Este evento dio paso al primer encuentro oficial Iberoamericano de Críticos de Arte y Artes plásticas, llevado a cabo en el museo de Bellas Artes de Caracas en 1978. Además de la coordinación de Marta Arjona, directora del Patrimonio Cultural de Cuba,³⁷ participaron connotados historiadores y críticos de las artes, como es el caso de Marta Traba, Juan Acha y Aracy Amaral, entre otros. Las ponencias que presentaron fueron

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ ACHA, Juan. “Las bienales en...” *Óp. Cit.* Pág. 14.

³⁶ *Ibíd.* Pág. 16.

³⁷ ARJONA, Marta. «Proposición de la mesa de trabajo No 3, tema: "Contexto social del arte iberoamericano"». En *Primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*. Typed manuscript. Museo de Bellas Artes de Caracas. Caracas, 1978.

inéditas, y posteriormente fueron incluidas en compilaciones antológicas. Este hecho le otorgó un gran valor documental a estas conferencias, que pasaron a ser fuentes primarias.³⁸

Otro de los sucesos que resultan significativos en el camino que comienza a abrirse en el arte latinoamericano, es la presencia de Frida Kahlo en el extranjero. En 1976 la artista mexicana fue incorporada en la exposición *Women artists, 1550-1950*, celebrada en Los Ángeles, y que después itineró por diferentes ciudades de Estados Unidos hasta finalmente llegar a Nueva York. Este evento fue el inicio de la extensa masificación que se dio por todo el mundo en torno a la imagen de la artista.³⁹ La artista se transformó en una ventana particular de difusión del arte latinoamericano, pese a que con los años también terminó por convertirse en una categorización estereotipada de lo que debía ser el arte del continente.

Con el incremento del arte de América Latina en las subastas realizadas principalmente en Estados Unidos, y el protagonismo de Frida Kahlo, se extiende hasta los noventa lo que se conoce como Boom del arte latinoamericano.⁴⁰

A pesar de que mejoraron las condiciones en que comenzó a difundirse el arte de América Latina, siguieron existiendo los conflictos por la falta de conocimiento y coherencia con lo que se quería proyectar del continente. Una muestra que no estuvo fuera de polémicas fue *Art of the fantastic. Latin American, 1920-1987*. Ésta se llevó a cabo el año 1987 en el Indianapolis Museum of Art, y fue criticada porque vinculó a los artistas latinoamericanos con el surrealismo, bajo el estereotipo del que tanto se había querido escapar. La historiadora Aracy Amaral se refirió al poco conocimiento que demostraron los norteamericanos sobre América Latina en relación a esta exposición.⁴¹

³⁸ Referencia obtenida de Documentos del Arte Latinoamericano y Latino de Siglo XX: Proyecto de Archivo Digital y de Publicaciones. Disponible en: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/850349/language/es-MX/Default.aspx>

³⁹ BELLIDO, María Luisa. "El Arte Latinoamericano... Óp. Cit. Pág. 127.

⁴⁰ Este proceso del arte latinoamericano será abordado más adelante, en el capítulo 7.

⁴¹ AMARAL, Aracy. "'Fantástico' são os outros." En *Symposium of Indianapolis Art Museum*. Archivo personal de Aracy Amaral. Sao Paulo, 1987. Pág. 4.

Otra de las muestras que generó controversia fue *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, comisionada por la comisaria de la ciudad de Sevilla en 1992, y organizada por el MoMA,⁴² que la inauguró un año después. Esta gran exposición de arte moderno latinoamericano contuvo más de 300 obras, que abarcaron desde el inicio del siglo hasta esos años. Uno de sus principales objetivos fue mostrar las diferentes expresiones que caracterizaron el arte de América Latina. Resulta interesante, además, que en esta exposición se destacaron las contribuciones internacionales realizadas por más de noventa artistas latinoamericanos provenientes de diferentes países del continente.⁴³ Esta muestra generó el descontento de varios críticos de la época, como fue el caso de la presidenta honoraria de la “Asociación Internacional de Críticos de Arte” (AICA), Bélgica Rodríguez, que la catalogó de estereotipada y fragmentaria.⁴⁴

El siglo XX estuvo marcado por sucesos que enriquecieron la construcción de la historia del arte latinoamericano, y otros que dificultaron el desarrollo de las carreras de sus exponentes a nivel internacional. Hechos como la llegada de la democracia a Portugal y España, la caída del muro de Berlín, las fuertes dictaduras militares en Latinoamérica, cambiaron las formas de hacer y entender el arte, al intervenir en las formas de producción, en los consumidores del arte y en el desenlace de las carreras de los artistas dieron vida a la época.

Uno de los últimos sucesos que cierra el siglo y es importante mencionar, es la creación del primer Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires (MALBA), un suceso significativo para la historia del arte de América Latina. Este museo fue inaugurado el 20 de septiembre de 2001 gracias a Eduardo Costantini, quien donó más de 200 obras de su colección privada al establecimiento. El MALBA es reconocido como el más importante en su categoría;⁴⁵ sin

⁴² MALLETT, Brian. “La Crítica del arte latinoamericano y la crítica de en América Latina: El dado cargado”. *Historia Crítica*. Nº13, diciembre, 1996. Pág.18. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit13.1996.01>

⁴³ *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. RASMUSSEN, Waldo. The Museum of Modern Art. Nueva York. 6 de junio al 7 de septiembre de 1993. Pág.1

⁴⁴ MALLETT, Brian. Óp. Cit. Pág.18.

⁴⁵ GARCÍA, Ángeles. «Eduardo Costantini: “La culminación del coleccionismo es la donación”». *El País*. 21 de febrero del 2017. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/02/20/actualidad/1487618156_310389.html

embargo, no deja de llamar la atención que haya pasado tanto tiempo para que Latinoamérica tenga un espacio exclusivo en su territorio que le de protagonismo a su propio arte.

3.2 Una mirada al desarrollo artístico de cada país

En este apartado consideraremos algunos aspectos que se dieron de manera diferenciada en los países que forman el continente. Estos hechos y formas de actuar, que no siempre fueron consideradas a la hora de hablar del arte de América Latina, afectaron en mayor o menor medida las trayectorias de los artistas estudiados, si se toma en consideración los diversos desarrollos de sus países de origen.⁴⁶

Entre los antecedentes más importantes que impulsan esta nueva construcción de la historia del arte en América Latina, está el Muralismo Mexicano. Este movimiento artístico surge con una clara intención política, como parte de la revolución que generó la dictadura a la que habían sido sometidos los mexicanos durante los años 1876 a 1910. Uno de los objetivos principales de esta manifestación artística-social fue promover un arte nacional que representara las circunstancias concretas del país, para generar en las personas un mayor respeto por sus raíces. María Izquierdo, fue una importante exponente de los ideales de esta época, queriendo además producir una emancipación de las mujeres, al reafirmar su rol dentro de la sociedad. Estos ideales forjaron sus discursos como dirigente social y también motivaron gran parte de las temáticas de sus obras.

El efecto del muralismo y el espíritu nacionalista se proyectó hacia otros sitios del continente. En países como Bolivia, Ecuador y Perú, se desarrolló con fuerza la corriente del indigenismo. Este movimiento buscaba reivindicar las características del indígena por sobre todas las cosas, apelando a la necesidad de despojarse de concepciones erradas de identidad, impuestas durante los procesos coloniales. Se comenzó a distinguir un arte mucho más gráfico, con un sentido intencionadamente más narrativo, con un predominio

⁴⁶ La influencia del país de origen en la carrera de los artistas será abordada con mayor profundidad más adelante en el capítulo 6.

de lo expresivo por sobre una regulación de lo estético más formal. De esta corriente, y con un prestigioso reconocimiento, encontramos las obras de Oswaldo Guayasamín, ícono del indigenismo y la reivindicación de los pueblos originarios.

A finales del siglo XIX, los países del cono sur, Argentina, Uruguay, Chile, y también Brasil, asimilaron fuertemente la llegada del impresionismo desde Europa, por lo que la corriente del indigenismo no penetró con la misma fuerza que en los países andinos. La clara influencia de los razonamientos estéticos de las vanguardias europeas y un prevalecer de lo formal por sobre lo expresivo, fueron los cánones que movilizaron a la mayoría los exponentes de esta parte de América Latina.⁴⁷ Ese fue el caso de Roberto Matta, que si bien desarrolló su carrera en el extranjero y tuvo intenciones de involucrarse con su país y las problemáticas de Latinoamérica, el poco tiempo de permanencia en el territorio y conflictos políticos, no siempre le permitieron hacerlo.

Como se mencionó en el apartado anterior, Brasil tuvo un desarrollo artístico superior al de otros países del continente. En relación a las ventajas que presentaba el país, Tarsila do Amaral tuvo una fuerte conexión con los cambios que fue afrontando Brasil. Por circunstancias familiares, desde pequeña se mantuvo en contacto con Europa, viajando en reiteradas ocasiones fuera de Brasil. En 1920 se fue a estudiar a Paris, donde realizó exposiciones y generó proyectos con artistas de Francia. Sin embargo, nunca abandonó su desarrollo plástico en Brasil, donde realizó gran parte de su carrera y se implicó de manera activa en los cambios culturales y la instauración del modernismo.

Con respecto a países como Cuba, Colombia y Venezuela, la situación del arte transitó por diferentes dinámicas. Por un lado, se mantuvo la producción de un arte más reivindicativo, que demostrara explícitamente los orígenes y la identidad; pero por otro, se procuró no perder la rigurosidad estética en las obras realizadas. La intención era encontrar un equilibrio entre lo formal y lo expresivo.⁴⁸

En razón de lo anterior, Marta Traba afirmó que Wifredo Lam es uno de los precursores del arte nuevo en América Latina;⁴⁹ y el historiador español Moreno coincidirá con ella en que

⁴⁷ RIVERO, Miguel Ángel. Óp. Cit. Pág. 982

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 985.

⁴⁹ BAYÓN, Damián. *América Latina en...* Óp. Cit. Pág. 10.

él y la pintura cubana son una de las más genuinas manifestaciones de la “nueva edad del arte de América”.⁵⁰ Por lo tanto, según los historiadores de la época, Lam es pieza clave dentro de la construcción de la nueva historia del arte de América Latina.

En el caso específico de Colombia, el desarrollo de una línea artística activa se dio con lentitud. Los artistas colombianos tuvieron poca presencia en las muestras latinoamericanas realizadas en España, por no tener relación con movimientos artísticos que los vincularan con el contexto internacional, y por falta de sistematización de su historia del arte más reciente.⁵¹

Uno de los artistas que sobresalió en la escena cultural de ese entonces fue Fernando Botero. El colombiano se adaptó a las exigencias de la época, trabajando desde lo expresivo, pero sin descuidar la técnica y los aspectos formales esperados. Compartiendo espacios expositivos al inicio de sus carreras y siendo coetáneos, Feliza Bursztyn escogió un camino absolutamente diferente al de Botero. La escultora desarrolló un arte mucho más rupturista, que podía parecer inadecuado para lo que se proyectaba en el país de ese entonces.

Un suceso que generó un cambio generalizado en la actitud de los artistas latinoamericanos fue la Revolución Cubana (1959). Este proceso propició que durante las décadas del sesenta y setenta, los artistas latinoamericanos volvieran a prestar atención a temáticas más políticas, después de haberse mostrado lejanos a éstas. Ellos se hicieron más participes a través de sus producciones artísticas y también desde sus discursos, al acercarse a los problemas de sus sociedades y al integrarse en sus propias realidades.⁵²

Gran parte de los artistas latinoamericanos que se habían formado en Europa durante la primera mitad del siglo XX, cruzaron sus fronteras interesados en la idea de perfeccionarse, por lo que acudieron en su mayoría a la Escuela de París, refrescando la escena cultural de la época. Entonces, la presencia de estos artistas latinoamericanos pudo transitar en dos

⁵⁰ RIVERO, Miguel Ángel. Óp. Cit. Pág. 985.

⁵¹ RIBEIROS, Renata. “Colombia hoy en Exhibición. Arte colombiano del siglo XX en España. 1980-2012”. *Quiroga*. Nº 3, enero-junio, 2013. Pág. 58.

⁵² TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables...* Óp. Cit. Pág. 98.

funciones: revivir la llamada cuna del arte, París, y alcanzar la visibilidad que no estaban consiguiendo en ninguna de las metrópolis de donde provenían.⁵³

Algunos de los artistas latinoamericanos que se rehusaban a caer en el indigenismo, o a utilizar los recursos de la magia y lo exótico como fuente de sus creaciones plásticas, encontraron en sus experiencias en Europa un redescubrimiento de los rasgos de su propia identidad. Este fue el caso de Wifredo Lam, quién al volver a Cuba después de vivir en Europa, intencionadamente orientó su trabajo plástico a sus orígenes.

Algunos historiadores de finales del siglo XX cuestionaron tales avances en materia de independencia estética, afirmando que la actitud decidora de los artistas no bastaba para solucionar los conflictos de identidad que el continente presentaba. A mediados de los ochentas, Juan Acha se refiere a este dilema artístico de América, que parte por no centrarse en los conflictos propios de sus países, y además tiende a conflictuarse más con las exigencias y problemáticas de los europeos.⁵⁴ En relación a lo mismo, la historiadora Mari Carmen Ramírez expuso la idea de que “no importa desde qué ángulo nos interese enfocar la producción artística latinoamericana, el problema de la representación de la identidad de los grupos de artistas es y seguirá siendo un problema fundamental”.⁵⁵ Ambos historiadores no ven resuelto el problema del arte latinoamericano, aunque Ramírez es mucho más pesimista en plantear el conflicto de la identidad y el arte genuino como un problema latente inclusive hacia el futuro.

⁵³ WECHSLER, Diana. “¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas”. *Caiana*. Volumen1, Nº1, septiembre, 2012. Pág. 6.

⁵⁴ ACHA, Juan. “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”. En *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional. Caracas, 1984. Pág. 37.

⁵⁵ RAMÍREZ, Mari Carmen. "Between two waters: image and identity in Latino-American art." En Jacob, Mary Jane, Noreen Tomassi y Mesquita, Ivo. *American visions/Visiones de las Américas: artistic and cultural identity in the Western Hemisphere*. ACA Books in association with Arts International. New York, 1994. Pág. 16.

CAPÍTULO 4. EXPOSICIONES, CRÍTICAS Y MONOGRAFÍAS

Uno de los aspectos que nos permiten realizar una valoración más precisa del desempeño de los artistas estudiados, es la cantidad de exposiciones que han realizado. Los centros de importancia a los que han llegado las obras de estos artistas son un indicador del éxito que pudieron haber alcanzado durante su vida y también la reputación que adquirieron después de su muerte.

Como plantea Andreas Huyssen, el museo ha servido de “catalizador para la articulación de la tradición, la herencia, el canon”, contribuyendo a la “construcción de la legitimidad cultural”.⁵⁶ Quizá en este último punto se puede cuestionar que tanto aporta un artista a legitimar la cultura de su país si sus cánones no son los de otro lugar. Puede ser el caso de los artistas latinoamericanos que se formaron mayoritariamente en Europa, volviendo solo a exponer a sus países esporádicamente. Este es un tema que también cuestionamos a lo largo de esta investigación.

Con respecto a la crítica de arte, ésta implica una valoración de la obra y del artista, vertiendo sus apreciaciones en los medios que podrán corresponder o no a esa crítica. Una buena crítica puede generar interés en el público, pero si es negativa, puede generar un efecto adverso. La fuente de la cual provenga la crítica y la personalidad del crítico, debe tener méritos suficientes para validar su rol y posición.

Lo mismo sucede con las monografías o escritos que se realicen de un artista. Si el escritor tiene una trayectoria en el medio, potenciará mucho más con sus escritos a ese artista del cual escribe. Como dice Peist, una monografía hecha por un estudioso importante, organizará la entrada del artista a la historia.⁵⁷

⁵⁶ HUYSEN, Andreas. “De la acumulación a la *mise en scène*: El museo como medio masivo”. *Criterio*. Nº 31, enero-junio 1994. Pág. 151.

⁵⁷ PEIST, Nuria. Óp. Cit. Pág. 321.

4.1 Exposiciones

Las exposiciones son uno de los factores a considerar a la hora de evaluar el reconocimiento que un artista pudo haber tenido o no; sin embargo, es de mucha relevancia considerar el prestigio de los centros en que fueron expuestas sus obras. Hay museos que posicionan la carrera de un artista, entregándole mayor visibilidad y por ende haciendo que otras instituciones importantes también se fijen en él.

La tabla 4.1 muestra la presencia de los artistas investigados en importantes instituciones de Europa y Norteamérica, como forma de evaluar su impacto internacional.

TABLA 4.1 EXPOSICIONES EN CENTROS DE PRESTIGIO INTERNACIONAL

	MoMA (EEUU)		Pompidou París (Francia)		Museo Reina Sofía (España)		Guggenheim NY (EEUU)		Tate Modern (Inglaterra)		Metropolitan Museum of Art (EEUU)		Stedelijk Museum (Holanda)		TOTAL
	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	Ind.	Colec.	
Matta	-	23	1	5	1	10	-	3	-	-	-	-	-	8	51
Lam	-	5	2	4	2	5	-	4	1	-	-	2	1	6	32
Guayasamín	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Izquierdo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Bursztyn	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	2
Amaral	1	-	-	1	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	5

El museo que ha organizado un mayor número de exposiciones sobre los artistas de la muestra es el MoMA, dejando fuera a María Izquierdo que nunca ha exhibido sus obras en la institución.

De manera inmediata se aprecia que los hombres tienen mayor presencia en las instituciones que las mujeres, al considerar además que, si éstas están presentes en los museos, son con una cantidad inferior de exposiciones.

De las siete instituciones analizadas, Wifredo Lam expone en todas al menos con una muestra, y lo sigue Roberto Matta que tiene presencia en cinco de ellas.

Lam realizó su primera exposición individual en un museo importante el año 1967 en el Stedelijk Museum y luego en 1979 en el Pompidou de París.⁵⁸ Matta en cambio, lo hizo recién el año 1985 en el Pompidou de París y catorce años después en el Museo Reina Sofía.⁵⁹

De las mujeres artistas, la que tiene mayor visibilidad es Tarsila do Amaral con exposiciones en cuatro de las instituciones. Feliza Bursztyn posee obras en dos de los museos, pero la mexicana María Izquierdo no tiene ninguna participación en los siete sitios analizados.

Con respecto a la cantidad de exposiciones, indiscutiblemente Matta y Lam tienen la mayor cantidad de muestras individuales y colectivas.

De las mujeres, Tarsila do Amaral es la que posee mayor cantidad de exposiciones en las instituciones analizadas. Lo interesante de los datos expuestos de esta artista, es que es la única de los seis que tiene una exposición individual en el MoMA, superando inclusive a Matta y Lam, que tienen amplia mayoría de presencia en dicha institución, pero solo con exposiciones colectivas.

En relación a lo anterior, es pertinente la idea de Peist que menciona que los artistas cuando se consagran, no lo hacen de manera individual.⁶⁰ Tal apreciación cobra sentido al considerar que la mayoría de las exposiciones de Matta y Lam son colectivas, pertenecientes a los movimientos de los cuales formaron parte y ellos indiscutiblemente tienen mayor reconocimiento que el resto de los artistas. La historiadora también plantea la idea de que aquellos artistas que no son encasillados en ningún movimiento en los inicios de sus carreras, pasan a ser considerados padres precursores.⁶¹ Quizás sea la realidad de Tarsila do Amaral, pues pese a la importancia que se le reconoce como artista vanguardista, en pocas publicaciones de la época es considerada la pionera del movimiento, tal denominación es más recurrente para el escritor Oswald de Andrade, quien realizó el manuscrito del movimiento Antropofágico.⁶² Según lo anterior, la exposición individual y

⁵⁸ Consultado en: <https://www.wifredolam.net>

⁵⁹ Consultado en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39915.html>

⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 312.

⁶¹ *Ibíd.* pág. 313.

⁶² Los antropófagos son quienes comen carne humana, y el concepto se utiliza para reforzar la idea de dejar de favorecer a Europa, para mejor enriquecerse de ella. Generar arte autóctono y nuevo, pero cuidando no perder la identidad.

exclusiva para artistas de su categoría,⁶³ realizada el 2018 en el MoMA, genera una nueva mirada hacia su trayectoria, donde se le menciona como la inventora indiscutida del Modernismo brasileiro.

Al tomar en cuenta los países a los que pertenecen las instituciones utilizadas para esta investigación, es Estados Unidos, Francia y en tercera instancia España, los que han acogido en mayor cantidad a los artistas analizados. En el caso de Holanda, Stedelijk Museum, solo el artista Matta logra tener participación en dicha institución con una obra en la colección permanente. Sumado a lo anterior, en la biblioteca del museo hay material bibliográfico de Roberto Matta. En menor cantidad y pese a no tener obras de él, también hay literatura en torno a la carrera de Lam. Él ha expuesto en muestras colectivas seis veces en el museo. De lo demás artistas no existe ninguna referencia bibliográfica.

Otro de los aspectos que se pueden considerar al tomar en cuenta la vinculación de los artistas estudiados con las instituciones prestigiosas, es que la artista Feliza Bursztyn, posee cinco obras de manera permanente en la colección de la Tate Modern, siendo éstas las más reconocidas de su carrera. Resulta intrigante que este museo haya tenido tanto interés en obtener obras de esta artista, al tener en cuenta que su carrera recién ha comenzado a ser redescubierta y no tiene visibilidad (hasta el momento) en ninguna de las otras instituciones tomadas en cuenta.⁶⁴

Pese a que existe mucho material bibliográfico en torno a la carrera e importancia de la obra de Izquierdo y Guayasamín, su presencia en los centros indicados es casi imperceptible, quedando ambos artistas fuera de exposiciones claves de arte latinoamericano

4.2 Presencia en publicaciones

Las publicaciones son un importante material de análisis para descubrir la relevancia que pudo tener un artista en una época y cómo su carrera se proyectó en el tiempo. Para este

⁶³ Cuando hablamos de categoría, nos referimos a que es una artista latinoamericana y además mujer, por lo que resulta inusual que ocupe ese tipo de espacios.

⁶⁴ Consultado en: <https://www.tate.org.uk/search?q=FELIZA+BURSZTYN>

trabajo se analizaron dos tipos de publicaciones: libros de teoría del arte y diccionarios de arte en general de diversos países.

**TABLA 4.2 PRESENCIA EN DICCIONARIOS DE ARTE
(NÚMERO DE LÍNEAS)**

	Matta	Lam	Guayasamín	Izquierdo	Bursztyn	Amaral
Dictionnaire de l'art moderne et contemporain⁶⁵	127	76	31	-	-	27
Diccionario Akal de Arte del siglo XX⁶⁶	123	76	32	-	-	28
Diccionario de arte⁶⁷	23	47	-	-	-	-
Art and Artist Oxford reference⁶⁸	17	32	-	-	-	-
Dictionnaire Critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs⁶⁹	295	132	44	21	-	20
Dictionary of art⁷⁰	80	73	18	15	-	52

Matta y Lam tienen presencia en todos los diccionarios analizados, pero el chileno tiene 96 líneas en promedio, por sobre las 63 que posee Lam. Al artista cubano se le presta mayor atención que a Matta en el diccionario inglés *Art and Artist, Oxford reference* y el diccionario español, *Diccionario de arte*.

Por otra parte, el diccionario francés *Dictionnaire Critique et documentaire des peintres sculpteurs Dessinateurs et graveurs* le dedica 295 líneas a Roberto Matta, superando la

⁶⁵ DUROZOL, Gérard. Dictionnaire de l'art moderne et contemporain. Hazan. París, 1992.

⁶⁶ DUROZOL, Gérard. Diccionario Akal de Arte del siglo XX. Akal. Madrid, 1997.

⁶⁷ CHILVERS, Ian. *Diccionario de Arte*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.

⁶⁸ CHILVERS, Ian. *Art and Artist. Oxford reference*. Oxford University Press. Gran Bretaña, 1990

⁶⁹ BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire Critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateur et graveurs*. Gründ, París, 1999.

⁷⁰ TURNER, Jade. *The Dictionary of Art*. Grove. Nueva York, 1996.

atención que le da a todos los demás artistas. Este texto es el que presta mayor consideración a los artistas de la muestra.

Con respecto a la amplia presencia de Matta en los diccionarios franceses, esto pudo tener relación con que el chileno hablaba francés, lo que le permitió realizar sus propias intervenciones en el país, sin tener que depender de algún mediador. Caso diferente se dio con Lam, que declaró en varias ocasiones no hablar francés;⁷¹ sin embargo, al ser amigo de Pablo Picasso, que manejaba ambos idiomas, le permitió desenvolverse con mayor soltura en París. Este tema será profundizado más adelante.

De las mujeres, y con una presencia inferior a la que tienen los hombres, Tarsila do Amaral tiene un reconocimiento similar al de Guayasamín, (y ambos están presentes en las mismas cuatro instituciones como muestra la tabla 4.1). Amaral es la artista mujer con mayor presencia en esta medición. Muy por el contrario, la colombiana Feliza Bursztyn no aparece en ninguno de los diccionarios analizados. A raíz de lo anterior se consultó por su presencia en un importante diccionario de arte colombiano,⁷² para investigar si tal ausencia de información de la escultora se daba en los medios de su país. En el *Diccionario de artistas en Colombia* su trayectoria aparece ordenada cronológicamente y ocupa aproximadamente una página completa.

Con respecto a María Izquierdo su presencia en este tipo de publicación también es casi inexistente, si bien la mencionan en tres diccionarios, el promedio de líneas dedicadas a la artista no supera las 5 líneas.

⁷¹ Consultado en: <http://www.cnap.cult.cu/actualidad/wifredo-lam-el-regreso-de-un-desconocido>

⁷² ORTEGA, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Plaza & Janés Bogotá, 1979.

**TABLA 4.3 PRESENCIA EN LIBROS DE HISTORIA DEL ARTE
(NÚMERO DE LÍNEAS)**

	Matta	Lam	Guayasamín	Izquierdo	Bursztyn	Amaral
The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970 ⁷³	30	31	19	-	-	-
Historia del arte iberoamericano ⁷⁴	22	23	22	18	-	22
Arte desde 1900 ⁷⁵	Menciones en 7 páginas	-	-	-	-	-
El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX ⁷⁶	-	-	-	-	-	-
El Arte Moderno ⁷⁷	Menciones en 3 páginas	-	-	-	-	-
El arte moderno 1900-1945: La época de las Vanguardias ⁷⁸	Menciones en 2 páginas	Menciones en 4 páginas	-	-	Menciones en 1 página	-
El Siglo XX Arte Contemporáneo ⁷⁹	-	-	-	-	-	-

De los artistas estudiados, Roberto Matta es el único que aparece en cinco de los siete textos consultados. Además, es él el que posee la mayor cantidad de líneas y es mencionado en una cantidad mayor de páginas. Nuevamente Feliza Bursztyn es olvidada en los textos

⁷³ CANCEL, Luis; QUIRARTE, Jacinto; BENÍTEZ, Marimar; PERAZZO, Nelly; LOWERY, Sims; COCKCROFT, Eva; ÁNGEL, Feliz y STELLWEG Carla. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. The Bronx Museum of the Arts. Nueva York, 1988.

⁷⁴ GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ, Rodrigo. *Historia del arte Iberoamericano*. Lunwerg. Madrid-Barcelona, 2000.

⁷⁵ FOSTER, Hal; BUCHOLD, Benjamin; KRAUSS, Rosalind y BOIS, Yve-Alain. *Arte desde 1900*. Akal. Madrid, 2006.

⁷⁶ HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 1991.

⁷⁷ ARGAN, Giulio. *El Arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Torrejón de Ardoz, 1991.

⁷⁸ CREPALDI, Gabriele. *El arte Moderno. 1900-1945: La época de las Vanguardias*. Random House Mondari. Barcelona, 2006.

⁷⁹ ZUFFI, Stefano. *El Siglo XX. Arte Contemporáneo*. Electa. Milán, 2005.

de arte y no aparece mencionada e ninguno de ellos. Lo anterior demuestra que, pese a que ella desarrolló la mayor parte de su carrera a inicios de la segunda mitad del siglo XX (donde comenzaba a afianzarse una literatura de arte latinoamericano), no obtuvo la repercusión necesaria como para ser considerada en estos textos de historia del arte.

Una de las apreciaciones de la tabla 4.3 que genera curiosidad, es que en el libro *Arte desde 1900*, Wifredo Lam no aparece mencionado, al tener en consideración que este libro de extenso volumen es una publicación importante en materia de reconocimiento de artistas en el arte. En razón a lo anterior, es importante aclarar que, para la fecha de la publicación (2006), Lam ya poseía una trayectoria reconocida. De todas formas, la cantidad de latinoamericanos que parecen en el libro es considerablemente inferior a la de europeos y norteamericanos que se consideran. Como se mencionó antes, de esta muestra de artistas consultados, solo aparece Roberto Matta.

Guayasamín se menciona en dos de los textos analizados. De todos los hombres artistas es el que menos presencia tiene en las publicaciones de historia del arte. Durante los años carrera, tuvo presencia en los periódicos y revistas de arte de su país, pero al parecer eso no favoreció el que fuese considerado en los libros de historia del arte del siglo XX.

Con respecto a las mujeres, Tarsila do Amaral aparece mencionada en veintidós líneas y solo en uno de los siete textos analizados, y a diferencia de lo que pasó con los diccionarios, es superada por María Izquierdo que figura en dos textos, lo que por supuesto, sigue siendo muy insuficiente para hablar de reconocimiento en los medios literarios.

Como ya se mencionó anteriormente, Feliza Bursztyn es la artista que no aparece en ninguno de los textos utilizados para este punto de la investigación. Si su carrera está siendo redescubierta, puede que los nuevos escenarios en los que se exponga su trabajo, hagan pasar a un segundo plano la falta de información que hay en los libros de arte del siglo XX en torno a su carrera.

Como conclusión final, es importante mencionar que cuando se analizaron los libros, y se comprobó la presencia de los artistas de la muestra, la información que había de ellos era mayoritariamente superficial, a excepción del texto *Historia del Arte Iberoamericano*, que tiene una clara intención de incluir el arte latinoamericano en su relato. Resulta irónico que

en textos con títulos tan determinantes como *El impacto de lo nuevo* y *El Siglo XX. Arte contemporáneo*, no estén presente los artistas latinoamericanos más consolidados de esta investigación. Este tema tiene mucha relación con lo que abordaremos más adelante en torno a la falta de interés de Europa y Norteamérica por reconocer y valorar los aportes de los exponentes de América Latina a la construcción de la historia del arte.

4.3 Monografías

Con respecto a los trabajos monográficos, se considera que los artistas latinoamericanos están en desventaja en relación a los artistas europeos o norteamericanos. La razón es que la elaboración de material histórico en torno al arte de América Latina y por ende de sus exponentes, se dio con mayor retraso en este continente. Los primeros escritores dedicados a la teoría o inclusive a la crítica, se desarrollaron tardíamente en comparación a los academicistas europeos que llevaban tiempo en ello. Por otra parte, estos últimos tampoco se habían interesado en escribir acerca de lo que pasaba artísticamente en Latinoamérica. En la segunda mitad del siglo XX los debates en torno al arte latinoamericano adquirieron mayor complejidad. Comenzaron a aparecer libros que abordaban las manifestaciones artísticas latinoamericanas, produciéndose recién una profesionalización de la crítica de arte del continente.⁸⁰

Como podemos apreciar en la tabla 4.4 Lam es el artista al que se le han dedicado más monografías y libros. Sus textos han sido publicados en más de cinco idiomas, con una amplia cantidad de ellos en francés. Lo que sorprende en el caso de Lam, es que pese a provenir de Cuba, solo cuatro publicaciones de veintidós están hechas en español. En razón de los datos expuestos, se podría afirmar que las publicaciones de Lam fueron hechas en su mayoría en el extranjero, y que la carrera del artista no tuvo el mismo impacto en su país natal que como en el extranjero.

⁸⁰ RIVERO, Miguel Ángel. Óp. cit. Pág. 926.

TABLA 4.4 MONOGRAFÍAS Y TEXTOS ESPECÍFICOS SOBRE LOS ARTISTAS⁸¹

ARTISTAS	IDIOMAS						TOTAL
	Español	Inglés	Francés	Italiano	Alemán	Portugués	
Matta	12	1	1	2	1	-	18
Lam	4	4	12	1	1	-	22
Amaral	-	-	-	-		12	12
Guayasamín	7	4	1	-	1	-	13
Bursztyn	1	-	-	-	-	-	1
Izquierdo	2	2	-	-	-	-	4

La primera publicación hecha en torno al trabajo del cubano fue realizada el año 1950, *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*.⁸² Uno de los textos de considerable importancia y que fue utilizado para esta investigación es *Wifredo Lam* de Max-Pol Fouchet, publicado el año 1989. La última de las publicaciones dedicadas al pintor *Wifredo Lam*⁸³, fue editada el 2016 en la ciudad de Paris.

En el caso de Roberto Matta, el chileno posee dieciocho textos, entre los que también se incluyen publicaciones en cinco idiomas, pero a diferencia de Lam, la mayoría de éstas fueron escritas en español.

Uno de los libros más importantes que se escribieron sobre el artista chileno es *Conversaciones con Matta*, publicado por primera vez el año 1987, surgiendo posteriormente tres nuevas ediciones hasta el año 2011. Eduardo Carrasco revela en este trabajo las muchas facetas de Matta y aborda los conflictos profundos que le generó el exilio de Chile en la época de la Dictadura. El año 2002 realizó otra publicación muchos más íntima en torno al artista, *Autoretrato. Nuevas conversaciones con Matta*. Un aporte a la

⁸¹ Para obtener los datos de esta tabla, se utilizó el catálogo mundial online WorldCat, el catálogo online de la Pinacoteca de Sao Paulo, el catálogo online de artistas chilenos de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, el catálogo online de la Biblioteca Nacional de Colombia, el catálogo *Tarsila do Amaral* de la Fundación Juan March y el sitio online oficial de Tarsila do Amaral, Oswaldo Guayasamín y Wifredo Lam.

⁸² ORTÍZ, Fernando. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. Publicaciones del Ministerio de Educación. La Habana, 1950.

⁸³ FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Poligrafa/Cercle d'Art. Barcelona/Paris, 1976.

comprensión de la vida y obra de Matta que viene a completar lo que había comenzado el año 87.

Otro de los textos que hablan sobre la vida del autor es *Mitologías: homenaje a Matta*, de la cubana María Elena Blanco 2001.⁸⁴ Este trabajo literario genera un diálogo entre poesía de la escritora y las obras de Matta, aludiendo a esa transversalidad que siempre se vio presente en la carrera del artista.

Un aspecto a considerar del material editado en torno a Matta, son las producciones audiovisuales dedicadas al artista. Una de las más significativas es la realizada por su hijo, artista multidisciplinar, Ramuntcho Matta. El documental llamado *IntiMatta*⁸⁵ fue mostrado por primera vez al mundo el año 2011, el 11 del mes 11, día de nacimiento del pintor.

Oswaldo Guayasamín tiene trece publicaciones escritas por otros, en tres idiomas diferentes. Por otra parte, este pintor realizó sus propios escritos en torno a su trabajo en momentos en que su carrera estaba en pleno auge. Dentro de los textos más destacados de su autoría encontramos *El tiempo que me ha tocado vivir*⁸⁶, publicado el año 1988.

En relación a los textos que comienzan a consolidar la carrera del artista, encontramos *Guayasamín*, del historiador español José Camón Aznar⁸⁷, publicado el año 1973. En esta publicación el escritor hace una exhaustiva recopilación de datos, premios, obras y sucesos biográficos que proyectaban la carrera del artista, en ese entonces en pleno desarrollo.

En la categoría de monografía y descrita como tal, Fernando Mon publica el año 1981 el texto *Arte Iberoamericano: Oswaldo Guayasamín*.⁸⁸ Lo llamativo de esta publicación es que viene con veinticuatro diapositivas de sus obras lo que las hace (dentro de esta acción comercial) más accesibles al público. El escritor recoge la biografía del artista e incluye la crítica de su obra, dividiendo el libro en tres partes: el estilo, el aspecto social y la agresividad de su pintura. Era tal la admiración del crítico español por Guayasamín que

⁸⁴ BLANCO, María Elena. *Mitologías: homenaje a Matta*. Betania. Madrid, 2001.

⁸⁵ JORQUIERA, R. Matta, R. 2011. *IntiMatta*. Chile. GFilms.

⁸⁶ GUAYASAMÍN, Oswaldo. *El tiempo que me ha tocado vivir*. Cultura Hispánica. Madrid, 1988.

⁸⁷ CAMÓN, José. *Guayasamín*. Polígrafa. Barcelona, 1973.

⁸⁸ MON, Fernando. *Arte Iberoamericano: Oswaldo Guayasamín*. Movinter. Madrid, 1981.

declaró para un diario: “Nos encontramos ante un Picasso nacido en Quito”.⁸⁹Llama la atención que las dos publicaciones descritas anteriormente se realizaron por españoles, fuera de Ecuador, el país de origen del pintor, lo que resulta bastante inesperado.

De Tarsila do Amaral existen doce libros oficiales escritos en torno a la artista, pero todos tienen una valoración de carácter local y están escritos en portugués. El primero de los textos hace referencia a su faceta de escritora y cómo, a través de sus escritos relató sus vivencias de pintora modernista en Brasil. El texto se llama *Tarsila Cronista*⁹⁰ y fue escrito por la historiadora Aracy Amaral, que siguió de cerca la trayectoria de la artista. Otro de los libros que aporta a la construcción de la bibliografía de la artista es *Para Tarsila*,⁹¹ publicado el 2006. Por otra parte, *Tarsila: Os Melhores Anos*⁹², publicado el 2011, es el trabajo literario más completo que se haya publicado de la pintora. Para el lanzamiento de este texto se contó con la presencia de la nieta de Amaral, quien respaldó los nuevos hallazgos literarios en torno a la trayectoria de su abuela.

Es de esperarse que, en el caso de las mujeres, la bibliografía sea más escasa, entendiendo que esto puede estar relacionado con los conflictos latentes del género y la falta de incorporación de la mujer como artista a la historiografía del arte. El caso de Feliza Bursztyn es uno de los más complejos de analizar. Si bien, su personalidad irreverente para la época y sus esculturas innovadoras, dieron que hablar en los medios del país, no posee una monografía oficial y tampoco hay libros monográficos que documenten el desarrollo de su carrera. Uno de los textos que aporta significativamente al desarrollo de su trabajo fue escrito por Marta Traba el año 1986, *Bursztyn/Obregón: Elogio de la locura*.⁹³ Es importante aclarar que la mitad de este libro fue dedicado exclusivamente a la escultora, por eso fue incluido en la tabla 4.4. El trabajo de la historiadora Traba le entregó una importante

⁸⁹ Fernando Mon: “Nos encontramos ante un Picasso nacido en Quito”. ABC. 26 de junio 1982. Pág. 47. Consultado en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/06/22/047.html>

⁹⁰ AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*. EdUSP. Sao Paulo, 2001.

⁹¹ ISAIA, Aline. *Para Tarsila*. Alegoria. Porto Alegre, 2006.

⁹² MILLIET, Maria Alice. *Tarsila: Os Melhores Anos. M 10*. Sao Paulo, 2011.

⁹³ TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón... Óp. Cit.*

visibilidad a la artista, al ser enfática en corroborar la influencia que tuvo en la cultura colombiana de ese entonces.⁹⁴ Como se mencionó al inicio de este trabajo, prontamente se estrenará una película biográfica, pudiendo ser éste, el material monográfico más completo disponible hasta este entonces de Feliza Bursztyn.⁹⁵ Para la realización de esta investigación se contactó con la nieta de Bursztyn, quien administra una página de Facebook de noticias y datos inéditos de su abuela. Fue ella quien nos puso en conocimiento de esta información.

De la pintora María Izquierdo solo se han realizado cuatro libros monográficos. Los primeros fueron publicados en Estados Unidos el año 1997, *María Izquierdo 1902-1955*⁹⁶ y *Art of María Izquierdo*,⁹⁷ ambos están solo disponible en inglés. El libro más actual es *María cumple 100 años: retratos memoriosos de los amigos de María Izquierdo*.⁹⁸ Este texto está categorizado como libro biográfico y fue escrito con motivo de su natalicio el año 2002. Es importante destacar que pasaron cuarenta y siete años desde su fallecimiento para que surgiera una publicación de índole monográfico en México, país de origen donde realizó gran parte de su carrera, pese a haber expuesto en Nueva York y París.

A modo de conclusión, los artistas Lam, Matta y Guayasamín tienen la mayor cantidad de monografías, muchas de ellas escritas en el extranjero y en diferentes idiomas. En el caso de Matta, a parte de las monografías cuantificadas en la tabla 4.4, su bibliografía incorpora libros de poesía y variadas producciones audiovisuales. Se piensa que este hecho está relacionado con la cantidad de años que vivió, y en cómo los avances de la tecnología alcanzaron a influir en la cantidad de material informativo que se puede encontrar de él, considerando además que Matta es el artista más multidisciplinar de los seis que se investigan en este trabajo.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 11.

⁹⁵ Consultado en: <https://www.bardofilms.co>

⁹⁶ DEL CONDE, Teresa y LOZANO, Luis-Martín. *María Izquierdo 1902-1955*. University of Washington Press. Washington, 1997.

⁹⁷ FERRER, Elizabeth. *Art of María Izquierdo*. Americas Society. Nueva York, 1997.

⁹⁸ BURR, Claudia. *María cumple 100 años: retratos memoriosos de los amigos de María Izquierdo*. Tecolete. Ciudad de México, 2002

En relación a Izquierdo y Amaral, sin considerar los dos primeros textos de la mexicana que fueron publicados en Estados Unidos, todos los demás libros de las artistas fueron realizados en sus países de orígenes, es decir, hasta la fecha no hay publicaciones extranjeras en torno a sus carreras. Con respecto a Bursztyn, las monografías y los textos específicos en torno a la escultora son prácticamente inexistentes.

Si pensamos en las mujeres artistas a modo general, los vestigios bibliográficos de sus carreras son menores en relación al de los hombres artistas. Puede ser que este dato parezca un tanto predecible al considerar que los trabajos literarios que incluyen a las mujeres, en una reconstrucción de la historiografía del arte, recién surgen de manera oficial a principios de los noventa. Tal es el caso del texto *Mujer, Arte, y Sociedad*,⁹⁹ de la historiadora Whitney Chadwick. Ella es reconocida por escribir el primer libro que construye cronológicamente la historia del arte a través de artistas mujeres.

4.4 El efecto de las críticas en sus carreras

Los críticos de arte tienen la importante labor de crear un lenguaje que permita expresar las artes no verbales. Estas críticas pueden ser negativas o positivas, pero indiscutiblemente influyen en las carreras de los artistas, al generar mayor reconocimiento de su nombre y obra en los diversos medios literarios o muy por el contrario, una invisibilización del artista al ni siquiera mencionarlo.

Como es de suponer, los artistas analizados estuvieron expuestos a numerosas críticas de toda índole. En el caso de Guayasamín, en un momento de su carrera proliferaron las críticas negativas a su labor como pintor y promulgador de la cultura ecuatoriana. Un ejemplo de ello fue lo que Marta Traba, posiblemente la historiadora de arte más connotada de la época dijo: “hizo a la pintura moderna del Ecuador lo que hacen los muralistas a la mexicana, imponer terror y establecer una dictadura estética”.¹⁰⁰ Otra de las revelaciones

⁹⁹ CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino, Barcelona, 1992.

¹⁰⁰ TRABA, Marta. *Mirar en América*. Pág. 84.

que hace la crítica argentina en su texto *Mirar en América*, tiene relación con las habilidades que Guayasamín tuvo para manipular su éxito. Ella reconoce su habilidad para involucrarse por todos los espacios, pintando astutamente retratos de todos los presidentes regresivos de Latinoamérica y pero también personajes norteamericanos.¹⁰¹

Guayasamín también es vinculado de manera positiva a los mencionados muralistas mexicanos por el poeta Pablo Neruda, quién dijo que junto a ellos, Guayasamín era uno de los artista más importantes de Latinoamérica, sirviendo de inspiración para otros también (haciendo referencia a Joaquín Torres García).¹⁰²

Entre las últimas críticas hacía el artista, muchos años después de su muerte, encontramos las de Carlos Lasso, quien escribió un artículo titulado: “El odiado y odioso Guayasamín”. El nombre del texto ya sugiere la aceptación de la dualidad de expresiones que sugirió Guayasamín en su época. Dentro de los comentarios que hace en torno al artista, rescata las palabras del español José Camón Aznar, quien compara al pintor ecuatoriano con Miguel Ángel¹⁰³. Causa impresión que un crítico europeo compare a un artista latinoamericano con otro de tal reconocimiento mundial. De hecho, el libro que Camón escribe en torno al artista ecuatoriano, Guayasamín, está lleno de halagos y reconocimientos a su labor:

*“Recio, sólido, impetuoso, sensible hasta las lágrimas, convincente, requeridor de juicios, con una vitalidad irradiante, artista, sin pedertería [...] siempre dispuesto a derramar su genio por los grandes muros”.*¹⁰⁴

Las opiniones en torno a Guayasamín estaban divididas, pero el que se hablase con tanta admiración de él, mantuvo su nombre resonando en el tiempo y en diversos países, lo que generó un mayor interés en su pintura y sus discursos plásticos hasta la actualidad.

Otro Caso distinto sucedió con Roberto Matta, quien a pesar de tener una considerable presencia en los procesos del arte entre los años 40’s y 70’s, entre Europa y Norteamérica, además de su participación en el surgimiento de nuevos movimientos artísticos y la

¹⁰¹ *Ibíd.* 85.

¹⁰² *Descubriendo a Guayasamín.* Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2007. Pág. 3.

¹⁰³ LASSO, Carlos. “El odiado y odioso Guayasamín”. *Casa Nueva*. Nº 2, diciembre 2015. Pág. 20.

¹⁰⁴ CAMÓN, José. *Guayasamín*. Polígrafa. Barcelona, 1973. Pág.34.

finalización de otros, no obtuvo una crítica muy favorable en concordancia con todo lo que hizo. Dore Ashton, escritora y crítica de la Escuela de Nueva York, insiste en la opinión del crítico Clement Greenberg quien considera a Matta como «el príncipe de las tiras cómicas por el elemento narrativo de sus dibujos...».¹⁰⁵ En razón de lo anterior, la anulación misma del artista (no haberlo mencionado) lo perjudicó en aquel momento de su carrera. Los principales críticos de la época realizaron algunos comentarios acerca de su participación dentro de los grupos de pintores predominantes, pero no lo incluyeron en el resto de los procesos que surgieron y en muy pocos de los relatos de la época. Tampoco hicieron mención a sus ideas desarrolladas fuera de los grupos plásticos, en otros escenarios más teóricos en que también extendió su carrera.

Un crítico que sí le dio protagonismo a Matta y a su labor dentro de los surrealistas, fue el español Moreno Galván, quien afirma que Matta y Miró (los pone al mismo nivel), fueron los que sacaron al surrealismo de la “dictadura de la imagen”, según Moreno Matta es quien ha llevado, “a la imaginación al poder pictórico”.¹⁰⁶

A pesar de que algunos logros de Matta no fueron considerados por la crítica y los registros bibliográficos siglo XX, su trayectoria comenzó a ir en ascenso, posicionándose hoy en día como uno de los artistas latinoamericanos más importantes. En concordancia con la idea anterior, podemos leer la crítica del diario El País del año 2018 en relación a la obra del pintor: “La obra de Roberto Matta se podría calificar sin ninguna duda de colosal, tanto por su prolífica producción a lo largo siete décadas como por el tamaño de algunas de sus creaciones.”¹⁰⁷

Si al pensar en el caso de Matta podemos concluir que no fue siempre considerado en la construcción de la historia y los movimientos artísticos que configuró, el caso de María Izquierdo es realmente alarmante. El importante historiador y crítico de arte, Damián Bayón, y los escritores que incorporó en su libro *Arte Moderno en América Latina*¹⁰⁸, no

¹⁰⁵ ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Cátedra. Madrid, 1988. Pág. 217.

¹⁰⁶ RIVERO, Miguel Ángel. Óp. Cit. Pág. 984.

¹⁰⁷ SIMÓN, Federico. “Surrealismo colosal”. *El País*. España, 2011. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/02/16/cvalenciana/1297887495_850215.html

¹⁰⁸ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno...* Óp. Cit.

mencionaron en ninguna de las más de cuarenta páginas dedicadas a hablar de la historia del arte en México a Izquierdo.

En el año 1944 el crítico Raúl Pereira, se refería a la obra de María Izquierdo expuesta en Perú: “es una exposición importante [...] una exposición de evidente interés y que, finalmente, es una exposición de carácter polémico”. El último de los calificativos que le entrega a la exposición de la pintora, deja entre ver la importancia de ésta más por el revuelo que generó que por la calidad misma de su obra.

Muy por el contrario, sobresalen las declaraciones del escritor Antonin Artaud en relación a la genuinidad de la pintora: “Únicamente de, la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana [...] de las manifestaciones híbridas de la pintura actual de México, la pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante, de María Izquierdo, ha sido para mí una manera de revelación.”¹⁰⁹El prestigioso escritor la reconoce como la única pintura verdadera en representatividad de la identidad mexicana.

La trayectoria de María Izquierdo ha tenido un vuelco positivo en estos días, respaldada de además por la nueva ola de Feminismo que busca reivindicar la imagen de mujeres talentosas poco consideradas en su época. La obra de María Izquierdo pasó a ser Monumento Artístico de México¹¹⁰, un evento que hubiese resultado insólito para los críticos de su época.

Algo similar está sucediendo con Tarsila do Amaral. James Rondeau, el director de “The Art Institute of Chicago”, declaró para el diario CBS NEWS: “She is the Picasso of Brazil”.¹¹¹En el resto de la entrevista reafirmó la importancia de la artista, y explicó cómo el factor geográfico y de género influyeron en que recién se esté hablando de ella. Estas declaraciones poco tenían que ver con lo que se habló de la pintora en la época que vivió, si bien, no presentó los conflictos que vivió Izquierdo, también tuvo que afrontar el peso de la invisibilización en los movimientos que conformó. Damián Bayón tampoco le dio ningún

¹⁰⁹ ARTAUD, Antonin. "La pintura de María Izquierdo." *Revista de la Universidad de México*. Nº12. Agosto, 1963. Pág. 22.

¹¹⁰ Consultado en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/31694.html>

¹¹¹ Consultado en: <https://www.cbsnews.com/news/the-picasso-of-brazil-tarsila-do-amaral/>

protagonismo a Tarsila cuando relató la historia del arte de Brasil, y mencionó a los artistas más destacados de la época.¹¹²

Un punto a tener en cuenta para más adelante donde analizaremos cuestiones de género, es que Tarsila do Amaral en el presente está siendo comparada con Picasso, y en el pasado Marta Traba la comparó con Siqueiros.¹¹³ ¿Se valorará su trabajo alguna vez sin tener que compararla con otros referentes hombres?. Prácticamente no se encontraron críticas negativas a su desempeño en los años en que desarrolló su obra, lo que potencia aún más la incertidumbre de por qué después de tantos años recién está siendo reconocida.

Un caso muy distinto es el de Feliza Bursztyn. Del momento en que comenzó a su carrera fue sometida a incansables cuestionamientos. En 1961, Bursztyn presentó sus primeras esculturas en chatarra en la galería *El Callejón*. El conservador público colombiano la acusó de antiestética. No aceptaba que una mujer utilizara las mismas herramientas que usaban los mecánicos o los obreros.¹¹⁴ Las críticas comenzaron a mejorar con los años, aunque Bursztyn siempre provocaba con sus declaraciones y las obras que no pasaban desapercibidas. En 1986 el crítico de arte Germán Rubiano, en relación a Bursztyn dijo: “fue el primer artista que estableció en Colombia una relación nueva entre la obra y el espectador”.¹¹⁵ Este proceso en ascenso de su carrera se vio interrumpido, y está valiosa crítica llegó cuatro años después de su muerte.

Finalmente, uno de los artistas latinoamericanos que da que hablar hasta estos días es Wifredo Lam. Marta Traba dijo en el año setenta y tres que el cubano fue un genio moderno, “un aire salvaje y refrescante entre los pulidos pintores surrealistas, en la misma década”.¹¹⁶ El efecto positivo de Lam en la crítica fue inmediato, sin embargo, y al igual que Matta, tampoco se le reconocieron siempre sus aportes a los movimientos artísticos que conformó en Europa. En razón de lo anterior Gerardo Mosquera comenta: “Asombra que la crítica y la investigación del arte no hayan valorado a Wifredo Lam como el primer artista que

¹¹² BAYÓN, Damián. *Arte moderno...* Óp. Cit. Pág. 273.

¹¹³ TRABA, Marta. *Mirar en América*. Pág. 9.

¹¹⁴ URIBE DE URDINOLA, Maritza. "En un país de machistas, ¡hágase la loca!" *El Tiempo*. Nº 74, 30 de noviembre, 1979. Págs. 15.

¹¹⁵ RUBIANO, Germán. “Feliza Bursztyn. Escultora”. *Escala*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional. Año 1, 1986. Pág. 2.

¹¹⁶ TRABA, Marta. *Dos décadas...* Óp. Cit. Pág. 10.

presentó una visión desde lo africano en América en toda la historia de la plástica de galería”.¹¹⁷A Mosquera le asombra la falta de reconocimiento a su vinculación natural con las corrientes africanas y orientales, ya que fue desde sus propios orígenes, lo que lo hacía más creíble. Lam es sin duda, uno de los pintores Latinoamericanos más connotados del siglo XX, su trayectoria siempre fue en ascenso y tras su muerte aumentó mucho más. El diario español *El País* lanzó el siguiente titular tras su muerte: “Falleció el pintor cubano Wifredo Lam, figura del surrealismo histórico”¹¹⁸, en la publicación se destaca su participación directa en el surrealismo, aspecto que como se mencionó anteriormente no siempre fue reconocido.

Todos los artistas del estudio fueron objeto de críticas durante el desarrollo de sus carreras. En el caso de Matta, el pintor recibió apreciaciones negativas de uno de los críticos más importantes de la época, lo que lo dejó sin protagonismo en los relatos que éste realizó de los surrealistas. La carrera de Guayasamín recibió mucha atención de parte de los medios de prensa, pero no contó con la aprobación Marta Traba, historiadora clave en el desarrollo de la literatura en torno al arte latinoamericano. Las mujeres artistas fueron mencionadas por la crítica del momento, pero los historiadores (con excepción de Traba) las invisibilizaron sin ni siquiera mencionarlas. Se podría decir que el artista que mejor recepción tuvo de parte de la crítica y los historiadores fue Wifredo Lam.

¹¹⁷ MOSQUERA, Gerardo. “La apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam.” En *Arte, Historia E Identidad En América: Visiones Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Universidad. Instituto de Investigaciones Estéticas. Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1993. Pág. 537.

¹¹⁸ Consultado en: https://elpais.com/diario/1982/09/13/cultura/400716009_850215.html

CAPÍTULO 5. POLÍTICA Y REPUTACIÓN

Una de las razones de la migración de artistas latinoamericanos hacia Europa y Norteamérica, tiene estrecha relación con los conflictos políticos que se dieron a mediados del siglo XX en sus respectivos países. América Latina estuvo sometida a una serie de variados sucesos que influyeron de alguna u otra manera en el desarrollo de las carreras de los artistas, ya sea para bien o para mal. Hay casos en que el tema político fue determinante, al punto de influir en el sentido de las obras, en el reconocimiento que el artista alcanzó en su propio país, o inclusive en temas legales y de censura.

Con los reiterados conflictos en torno al crecimiento económico, la desigualdad y las dictaduras políticas, el curador y crítico de arte, José Manuel Springer declara que América Latina “sigue siendo una distopía, en donde realidad y ficción se entretajan estrechamente para crear una apariencia, un imaginario, una proyección, difícil de abarcar para propios y extraños”.¹¹⁹ A raíz de las características del continente, sigue habiendo una relación inminente entre el arte y la política y, en algunos sitios, una precariedad del medio en que se gestan las diferentes manifestaciones artísticas. Todo lo anterior propicia la relación de algunos artistas con procesos reivindicativos o denunciadores como algo inminente en sus creaciones. Tal fue el caso de Roberto Matta que, en varios momentos de su extensa carrera artística, movilizó su trabajo plástico por fuertes ideologías políticas que lo dejaron con la prohibición de volver a su país. En el caso de Feliza Bursztyn, sus obras no estuvieron directamente relacionadas con algún suceso político puntual, sin embargo, en varias declaraciones afirmó abiertamente sus convicciones políticas, lo que la marcó negativamente y la perjudicó cuando su carrera iba en ascenso.

Antes de desarrollar este apartado, es importante clarificar a qué nos referimos con política. Para el filósofo Rancière, el arte cumple una función política porque configura, a través de sus obras, un espacio común. El arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite, tampoco por la forma en que se representa la sociedad, los conflictos o las

¹¹⁹ SPRINGER, José Manuel. “Crisisss América Latina...” Óp. Cit. Pág. 49.

identidades de los grupos sociales.¹²⁰ Para Rancière, un arte “es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio”.¹²¹ Es decir, que lo que parece más alejado de la concepción que tenemos de arte político, puede ser mucho más político para el filósofo. En este punto, se insertan correctamente concepciones que movilizaron las carreras de los artistas analizados. Algunos se plantean desde un arte más reivindicativo, y otros desde manifestaciones visuales que rompen un espacio desde lo estético, más que desde el mensaje que pretenden llevar a la cotidianidad.

La teórica Nelly Richard se refiere a lo político en el arte, y afirmó que esto “designa una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos”.¹²² En relación al punto en cuestión de esta investigación, nos encontramos con artistas que reflexionan consiente y críticamente del espacio que habitan, pudiéndose dar estas inclinaciones de manera mucho más fuerte por el hecho de ser latinoamericanos, al considerar sus orígenes y el contexto en que se desarrollaron sus trayectorias. Es el caso de Lam, Guayasamín y Amaral. Sin embargo, estas cualidades propias de un arte denunciador, que se adelanta a los constructos sociales que puedan delimitarlo, no fueron una constante a lo largo de sus carreras.

5.1 El exilio de Roberto Matta y Feliza Bursztyn

Los artistas latinoamericanos que desarrollaron sus carreras entre las décadas de 1960 y 1970, pasaron de ser apolíticos a tener una fuerte militancia o una necesidad de integrarse a los conflictos de sus sociedades. Todos esto impulsado gran parte por la Revolución

¹²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas...* Óp. Cit. Pág. 17.

¹²¹ RANCIÈRE, Jacques. *El Malestar de la Estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires, 2011. Pág.33.

¹²² RICHARD, Nelly. “Arte y Política; lo político en el arte”. En OYARZÚN, César, RICHARD, Nelly y ZALDÍVAR, Claudia. (Eds.). *Arte y Política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis. Santiago de Chile, 2005. Pág. 17.

Cubana y un nuevo rol que adquirieron los artistas, el de rebeldes capaces de desafiar el sistema imperante.¹²³

A pesar de que Roberto Matta provenía de una familia de alto nivel socioeconómico, siempre se mostró interesado por aquellas causas que apelaban a combatir la desigualdad de Chile, Latinoamérica, y también se involucró con aquellas problemáticas propias de los países europeos que habitó. En diversas ocasiones declaró su afinidad con el pensamiento político de izquierda, específicamente el socialismo. La mayor parte de su carrera estuvo fuera de Chile, pero trató en varias ocasiones de hacerse partícipe de procesos sociales que encajaban con sus ideologías políticas. En 1964 pintó “Grima, a la hora de la verdad”, en homenaje a Julián Grimau, miembro del partido comunista español fusilado por orden del general Franco. También participó en las acciones del Mayo Francés de 1968, mismo año en que trasladó su exposición del Musée d’Art Moderne de la Ville de París a la fábrica Nord-Aviation, en señal de apoyo a los trabajadores a los que les habían negado sus derechos.¹²⁴ En 1967, viajó a Chile motivado por un homenaje que la Universidad de Chile le hizo a Cuba. Uno de sus objetivos en esta ocasión era convencer al presidente Eduardo Frei Montalva de reanudar las relaciones con Cuba.

Un suceso importante en torno a su vínculo con la política, ocurrió el año 1970, cuando regresó a Chile, para darle su apoyo al recién electo presidente socialista Salvador Allende. En ese entonces, Matta era mucho más reconocido en el extranjero que en su mismo país; sin embargo, participó en una serie de actividades de acción social, vinculadas a las Universidades y otras entidades públicas, que lo acercaron más a la población. Una de las labores que realizó y que lo hicieron pasar a la historia de esos años, fue pintar el mural “El primer gol del pueblo chileno”. Obra emblemática que reflejaba el triunfo del pueblo y la época positiva que estaban viviendo a nivel de cambios sociales.¹²⁵

¹²³ TRABA, Marta. *Dos décadas...* Óp. Cit. Pág. 98.

¹²⁴ BELLIDO, M^ª Luisa. “Roberto Matta: El creador de mundos personales”. *NORBA-ARTE*. Volumen 22 y 23. 2002-2003. Pág. 215.

¹²⁵ LOBOS, Leo. “Roberto Matta: El sol para el que sabe congregarse”. *Archipiélago*. Volumen 14, N^º54, 2006. Disponible en: <http://letras.mysite.com/llob160616.html>

El 11 de septiembre de 1973 ocurrió el golpe de estado en Chile, lo que generó que Matta se distanciara definitivamente de país natal. Un año después, su pasaporte fue anulado, y quedó prohibida su entrada a Chile.

Muchos de los rastros que el pintor había dejado por esos años fueron eliminados de Chile. La administración del Museo Nacional de Bellas Artes, cambió el nombre de la “sala Matta” solo por el pensamiento político del pintor. El mural que Matta había pintado en el año 1971, también sufrió daños por parte de los militares, quienes lo cubrieron con varias capas de pintura.

A raíz de la lamentable situación que se vivía en el país durante la Dictadura, Matta buscó la forma de estar presente desde el extranjero. Para ello ideó obras de pequeño formato con su firma (como si fuesen cheques), y los comenzó a enviar por correo para ayudar a sus amigos que estaban sufriendo fuertes penurias económicas. No se sabe cuántas de esas obras se encuentran repartidas por Chile y el mundo. Este suceso generó la creación de un documental que describe las acciones del pintor y busca la huella de estas obras, que funcionaron como herramienta de resistencia y una posible moneda de cambio en la dictadura.¹²⁶

Feliza Bursztyn también fue expatriada de su país, Colombia.¹²⁷ A diferencia de Matta, esto sucedió al final de su carrera y tuvo consecuencias muy tristes para la artista. Pese a que no realizó obras con contenido político partidista, como fue el caso del pintor chileno, sus trabajos tenían un mensaje reivindicativo desde el rol de las mujeres y también desde el impacto de la modernidad en la sociedad. En relación a lo que pensaba de la política, Bursztyn dijo: “Me encanta. No se puede pensar en vivir en nuestra época sin tener política. La posición política es absolutamente definitiva”.¹²⁸ La escultora jamás escondió su afinidad política: era de izquierda en un gobierno de ultra derecha, lo que le trajo fuertes consecuencias que terminaron por sacarla del país.

¹²⁶ El documental se llama “Cheques de Matta”, escrito y dirigido por Leo Contreras en el año 2014. Para mayor información consultar la página oficial: <https://www.chequesmatta.cl>

¹²⁷ Toda la descripción del perseguido político, su exilio y finalmente su muerte en París, la expresó Gabriel García Márquez en un breve relato que salió en diversos medios nacionales e internacionales. El 20 de enero de 1982 se publicó en el diario español *El País*. Disponible en: https://elpais.com/diario/1982/01/20/opinion/380329211_850215.html

¹²⁸ Extracto de la entrevista disponible en: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/Feliza/glosario.html>

Feliza Bursztyn comenzó a ser investigada por su posible relación política con Cuba, como mensajera entre dirigentes cubanos y el M-19.¹²⁹ Su casa fue allanada el 24 de julio de 1981. Se encontraba con su esposo y pese a que buscaron pruebas contundentes para inculparla, solo encontraron una caja de fotografías que Bursztyn había traído de La Habana, donde había viajado a una exposición de sus obras en la Casa de las Américas. Eran las fotos de una exposición colectiva de fotógrafos colombianos que se había realizado el año anterior. La Casa de las Américas le había pedido a Bursztyn que las devolviera a sus autores, cuyos datos estaban escritos al dorso de cada foto. También encontraron una antigua pistola que le había regalado un amigo cuando vivía sola, y que no estaba registrada. Posterior a eso, pasó once horas en un interrogatorio.

A Feliza Bursztyn la expulsaron del país. Lo que le generó mayor dolor es que tampoco le permitieron la entrada a Estados Unidos, donde estaba su madre, su hermana y sus tres hijas de nacionalidad norteamericana. Amigos de Bursztyn le consiguieron una beca en Francia, para que pudiese trabajar y mantenerse hasta que se regularizara la situación. La artista estaba muy triste, según su amigo García Márquez, eso le afectó notoriamente la salud. Su esposo viajó a verla y alcanzó a estar con ella dos días antes de que muriera de un ataque al corazón en un restaurante de París. El hecho de por qué salió de Colombia de esa forma nunca fueron esclarecidos, y qué tanta responsabilidad pudo llegar a tener el gobierno de ese entonces en su fatal desenlace, tampoco es algo de lo que se habló.

Las trayectorias de ambos artistas tuvieron consecuencias a raíz de sus convicciones políticas, aunque con diferente impacto. En el caso de Matta, esto no detuvo su carrera, aun cuando emitía juicios con claro contenido político, acerca de Estados Unidos: “Si es verdadero que después de Auschwitz la inteligencia huele a inmundicia, la CIA, la Central de Inteligencia de los Estados Unidos, huele a residuo atómico, que quiere inclinar físicamente, moralmente, intelectualmente y sistemáticamente a todos los pueblos que imperializa”.¹³⁰ Sus determinantes declaraciones en torno al rol de dicho país, no impidieron

¹²⁹ Organización guerrillera que actuó en contra del presidente electo fraudulentamente Misael Pastrana Borrero, el 19 de abril de 1970.

¹³⁰ GUASTAVINO, Luis. Torres, Guillermo. “Conversación con Matta”. *Araucaria de Chile*. Nº 1, primer trimestre, 1978. Pág. 84.

que siguiera exponiendo en sus museos, alcanzado un notorio reconocimiento hasta hoy en día. Lo anterior afirma que, pese a que este pintor tenía un fuerte discurso político, no fue excluido de espacios que pudiesen intervenir en su desarrollo artístico y, por otra parte, los fuertes sucesos políticos de Chile y las consecuencias como el exilio, tampoco hicieron que el pintor tomara distancia de instituciones vinculadas a Norteamérica. Como Matta había realizado su carrera fuera de Chile, e inclusive no vivía desde hace mucho tiempo en el país (y tampoco volvió cuando pudo hacerlo), no influyó en la reputación que éste pudo alcanzar con el tiempo a nivel internacional. Con respecto a Chile, sí influyó en el reconocimiento que el artista tuvo en los años de la dictadura. Hay que recordar que, cuando Matta viajó a Chile a cooperar con el gobierno de Salvador Allende, no era tan conocido o considerado por los círculos artísticos de esa época. Las acciones que logró concretar y que revertieron esa situación, fueron fuertemente silenciadas en los años de censura dictatorial, lo que generó un retroceso en la presencia activa del artista en su país. En 1990, reincorporada la democracia, se le otorgó el premio Nacional de Artes Visuales, en concordancia con su consolidada trayectoria en el extranjero. Algunas de las declaraciones del artista a un diario del país fueron: “Las separaciones dejan heridas. Esa separación cuando me fui de Chile fue una herida”.¹³¹ Evidentemente la situación con su país lo había afectado anímicamente, pero no lo inmovilizaron como artista, ya que siguió realizando muestras por todo el mundo. Para Feliza Bursztyn, las consecuencias en su trayectoria fueron mayores. Los hechos analizados anteriormente la marginaron de su país, al tener en cuenta que su carrera estaba en pleno desarrollo, y que la artista sentía un profundo amor por Colombia, como declaró en una entrevista para la revista *Mujer*: “¿Qué es para usted Colombia? -*La patria bobá*- Y entonces ¿por qué vive acá? -*Por su gente, es la más bella y encantadora del mundo*”.¹³² Si bien, no se puede afirmar que los conflictos que tuvo al ser expulsada de Colombia por razones políticas precipitaran su muerte, el perseguimiento que vivió incrementó el deterioro de su salud física y mental, pudo propiciar su muerte. Tuvieron que pasar veintisiete años desde el fallecimiento de Bursztyn, para que el Museo Nacional de

¹³¹ BUSTOS, J. “Fallo unánime: R. Matta Premio Nacional de Arte”. *El Mercurio*. 28 de agosto, 1990. Pág. C1. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0015836.pdf>

¹³² ZULUAGA, Beatriz. "Felisa Bursztyn: La mujer de las camas." *Revista Mujer*. N° 154, octubre, 1975. Pág. 72.

Colombia presentara una exposición de la artista. La muestra *Feliza Bursztyn: Elogio de la chatarra*, fue una retrospectiva que se mostró entre el 4 de diciembre de 2009 y el 28 de febrero de 2010.¹³³ Fue la única muestra individual de su trabajo realizada en Colombia durante treinta años.¹³⁴

Es un hecho que las inclinaciones políticas de los artistas afectaron sus carreras, teniendo un impacto mayor en el caso de Bursztyn, que recién comenzaba a consolidar una carrera en su país y en el extranjero. Con respecto a Matta, le favoreció el hecho de que desarrollaba su carrera en muchos países simultáneamente, por lo que el que no tuviese visibilidad en uno, de ninguna forma paralizaba su trabajo en otro. Un segundo aspecto a considerar es que ya tenía muchos años de experiencia cuando se prohíbe su paso a Chile y se bloquean sus obras, en ese entonces ya había se había consolidado como un integrante de los surrealistas en el extranjero. Además, en todos los años de carrera, nunca se vio afectado por sus principios socialistas e, incluso, las acciones que llevó a cabo por causas políticas en diferentes países jamás fueron vetadas.

Innegablemente los aspectos políticos influyen en la carrera de un artista, el impacto positivo o negativo dependerá de factores como el país de origen, el conflicto político vivido y el momento de la carrera del artista en que tiene que afrontar esos conflictos. No es lo mismo ser censurado al inicio de la carrera, que cuando ya se está consolidado como artista, sobre todo en ámbitos internacionales. Por otra parte, una censura, un exilio, una muerte trágica, son aspectos de la vida de un artista que pueden generar mayor interés hacia su persona y su obra, incluso muchos años después de su fallecimiento.

¹³³ Consultado en: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/Feliza/glosario.html>

¹³⁴ MEZA, Jaime. "Arte bajo el terror (v) / Feliza Bursztyn: chatarra, exilio y muerte". *La cola de rata*. 16 de abril, 2014. Disponible en: <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>

5.2 María Izquierdo y su relación con la política

Cuando le preguntaron a María Izquierdo sobre su obra, dijo: “Evito los temas anecdóticos, folklóricos y políticos porque no tienen fuerza expresiva ni poética...”.¹³⁵ Puede que para la pintora el concepto política se haya visto afectado por las malas acciones de los políticos de su tiempo, reduciéndolo simplemente a acciones panfletarias y partidistas de las que justamente Izquierdo quería escapar.

Izquierdo vivió la guerra civil mexicana y formó parte de la atmosfera artística agitada de la época. Había pocas mujeres dentro de este círculo de artistas, porque era habitual que los hombres lideraran estos espacios. La sociedad mexicana no estaba preparada para una mujer como María Izquierdo, ella se enfrentó al rechazo de una sociedad conservadora y proyectó con sus ideas nuevos paradigmas en el arte mexicano. La artista propició y lideró debates que involucraron a las mujeres como parte de la transformación social y cultural que el país comenzaba a buscar.¹³⁶

Izquierdo realizó acciones de fuerte peso político. En el año 1935 dirigió la exposición itinerante *Carteles Revolucionarios Femeninos*, que fue patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario. Dos años después, pasó a ser miembro de la sección femenil de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Seguido a lo anterior, organizó una subasta de arte mexicano para pagar la deuda petrolera de ese entonces. Participó en una exposición de propaganda política, exhibiendo un cartel con alto contenido social que contenía el siguiente escrito: “Proletario destruye a tus enemigos de la clase”. Fue en esa instancia en que declaró sus ideas en torno a la mujer y lo importante que era que dejara de ser un objeto de lujo, para transformarse en uno de lucha de clases sociales. En el año 1939 formó parte del comité Ejecutivo de la Sociedad Panamericana de Mujeres. Después, en el mismo año, dio una conferencia llamada “La mujer y el arte mexicano”. En esta oportunidad criticó ciertas posturas feministas y se refirió a aquellas mujeres que categorizó como de “intelectualoides”, que se contraponían a lo que ella

¹³⁵ MARTÍNEZ, Noemi y CAO, Marian. Óp. Cit. Pág. 243.

¹³⁶ TORRES, Ana. Óp. Cit. Pág. 590.

definía como mujer auténtica.¹³⁷ Cinco años después se transformó en la presidenta del Comité Organizador del Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritoras Antifascistas.¹³⁸

Indiscutiblemente, su quehacer artístico y social tenía un fuerte peso político para la época, pudiendo ser ésta una de las principales razones de por qué pasó tanto tiempo en considerársele artista clave de siglo XX para México. Llama la atención además que exista más material bibliográfico en torno al activismo de María Izquierdo que el de Frida Kahlo.¹³⁹

Como analizamos al inicio de este apartado, la artista declaró que no quería realizar obras con temas políticos, sin embargo, fue una mujer de muchas acciones políticas. En varios de sus trabajos pictóricos posicionó a la mujer en roles no habituales para la época. Además, las mujeres que retrataba eran trabajadoras. Evidentemente sus obras llevaban un fuerte mensaje reivindicativo, una crítica a las clases sociales. Puede ser que estas temáticas vanguardistas no tuviesen cabida en el México de ese entonces, pero principalmente, eran las vivencias de la propia artista que fue segregada constantemente de diversos espacios culturales. Como era su ideal, ella retrataba su propia realidad, por eso el tema de sus convicciones llegó a sobrepasar a la plástica en algunos momentos, dedicando gran parte de su tiempo a dar conferencias y transmitir oralmente sus ideas sociales.

Lo que parece evidente, es que sus obras fueron fruto de sus vivencias. Lo que no tomó en cuenta, fue que aquellas experiencias y opciones ideológicas que reflejaba en sus creaciones, siempre tuvieron un fuerte peso político. Izquierdo no solo se dedicaba a pintar, era una movilizadora de cambios políticos, situación bastante inusual como se mencionó. Lo anterior tiene que haber generado resquemores entre los líderes de la cultura mexicana de ese entonces, haciendo que con el tiempo se transformaran en detractores de su carrera e influyeran en su reputación.

¹³⁷ *Ibíd.* Pág. 591.

¹³⁸ *Ibíd.* Pág. 592.

¹³⁹ La diferencia de reconocimiento entre ambas pintoras será abordada más adelante en el capítulo 8.

5.3 Lo reivindicativo como opción política de los artistas

Todos los artistas analizados en esta investigación reflexionaron consciente y críticamente de los espacios que habitaron. Las diferentes circunstancias en que cimentaron sus carreras, hicieron que en algunos momentos se marcaran mucho más sus inclinaciones políticas, interviniendo en sus proyectos creativos y en sus discursos como protagonistas influyentes del escenario cultural de ese entonces.

TABLA 5.1 INDICADORES DE IMPLICACIÓN POLÍTICA

	Obras con temática de Indigenismo	Obras con temática reivindicativas de clases	Obras con temáticas reivindicativas de género	Rol público administrativo/directivo	Conflictos políticos que afectaron su carrera	Inclinación por algún sector político
Matta	✓	✓	-	-	✓	✓
Bursztyn	-	-	✓	-	✓	✓
Lam	✓	✓	-	-	✓	✓
Guayasamín	✓	✓	-	✓	-	✓
Izquierdo	-	✓	✓	✓	-	✓
Amaral	✓	✓	-	✓	✓	✓

- Obras con temática de Indigenismo: si se vinculó con esta manifestación política desde el quehacer de su trabajo plástico.
- Obras con temática reivindicativas de clases: si sus obras hacen referencia a la lucha o diferencia de clases sociales.
- Obras con temáticas reivindicativas de género: si manifestó la reivindicación del género a través de sus trabajos plásticos, es decir, no solo representó mujeres, sino que evidenció un protagonismo de éstas en sus obras.
- Rol público administrativo o directivo: adquirió un rol protagónico a cargo de alguna institución pública o evento estatal, desde sus influencias políticas.

- Conflictos políticos que afectaron su carrera: vivió sucesos políticos que afectaron el desarrollo de su carrera.
- Inclínación por algún sector político: manifestó su aprobación, cercanía o militancia con algún sector político determinado.

La artista que cumple con cinco de seis de los indicadores de la tabla es Tarsila do Amaral. En su obra se reconoce una estética primitivista y un profundo interés por reflejar la cultura ancestral brasileña. Tenía un fuerte interés por asimilar la modernidad, pero sin tener que sacrificar la tradición. En razón de lo anterior, en sus obras y discursos estéticos surge constantemente la imagen del indígena brasileño (el antropófago), que ingiere de la civilización occidental europea todo aquello que pueda para beneficiarlo, pero sin perder su identidad.

Gracias a la influencia de su amigo Júlio Prestes,¹⁴⁰ Amaral logra el cargo de conservadora de la Pinacoteca del Estado de São Paulo donde inició la organización del catálogo de la colección del primer museo de arte de esa ciudad. Ante la revolución de 1930, la artista pierde su cargo, por lo que no alcanza a terminar con dicha misión.¹⁴¹ En un viaje a la URSS, acompañada de su pareja César Osorio, se involucró en una militancia política que la llevó a realizar un arte mucho más social. La historiadora Aracy Amaral, afirma que esta nueva forma de hacer arte marcó la decadencia creativa en la artista: "En el caso de Tarsila, la pérdida de fuerza, de estilo, sucedió a raíz de la crisis del 29. A partir de entonces se empezó a interesar por la política y a hacer un arte social que es demasiado interesante".¹⁴²

Es casi al final de su carrera que Tarsila do Amaral cambia de rumbo ideológico y politiza en gran medida su trabajo plástico; sin embargo, como ya tenía una trayectoria en vías de consolidación, este cambio no le afectó significativamente. Con respecto al indicador de la reivindicación del género, este es un aspecto que la artista no desarrolló del todo, indistintamente de que haya retratado mujeres en sus obras. Actualmente, Amaral es

¹⁴⁰ Político brasileño, presidente del Estado de São Paulo y presidente electo de la República de Brasil.

¹⁴¹ Tarsila do Amaral. *Fundación Juan March. Madrid, del 6 de febrero al 3 de mayo de 2009*. Pág. 246.

¹⁴² LAFONT, Isabel. "Tarsila do Amaral, artista caníbal". *El País*. 7 de febrero 2009. Disponible en: https://elpais.com/diario/2009/02/07/cultura/1233961209_850215.html

considerada dentro de exposiciones que buscan visibilizar el rol de las artistas mujeres en el arte, pero no por tener un trabajo que se basó en visibilizar tales causas.

Izquierdo, Lam, Guayasamín y Matta, cumplen con cuatro de los seis indicadores.

Si tenemos que hablar de un arte reivindicativo de orígenes, Guayasamín es considerado uno de los íconos de esta ideología política. José Camón se refirió a las añoranzas del artista ecuatoriano en los siguientes términos: “Este pintor quiere recoger las grandes tristezas, la quietud de los siglos, la presencia de un pueblo que, como sus grandes ídolos, permanecen a la orilla del tiempo. Estas visiones interiores, que son como un gran poema de la raza india”.¹⁴³ Guayasamín no basó toda su obra en visibilizar a los indígenas de Latinoamérica, su desarrollo creativo también se orientó hacia el realismo social. Sin embargo, quedó marcado con la clasificación de pintor indigenista por todos los años de su carrera, y también después de su muerte. Pero este reconocimiento no siempre le jugó a favor, sobre todo cuando adquirió el cargo de director de la Casa de la Cultura de Quito. Damián Bayón escribió que tal suceso lo transformó en “el principal representante del indigenismo institucionalizado”.¹⁴⁴ Estas declaraciones se complementan con lo que dijo Traba en relación a lo que el pintor estaba haciendo: “golpe de muerte que se le dio al indigenismo y el desprestigio en el que cae, por culpa de manejos vulgares”.¹⁴⁵

Algo muy diferente sucede con Wifredo Lam. Él siempre tuvo presente sus raíces, todo lo que aprendió de sus influencias familiares extranjeras; sin embargo, cuando desarrolló su carrera en Europa, no idealizó tales conocimientos, evitando inculcarlos en sus experiencias creativas a toda costa. El interés por sus orígenes y la cultura africana, vino con mayor potencia cuando volvió a Cuba. Este pintor no pasó a la historia encasillado en un ideal político partidista, se incorporó a la política desde su necesidad de reivindicar la lucha de clases sociales a lo largo de diferentes experiencias que vivió inclusive fuera de Cuba. Una de sus más importantes declaraciones en torno a este tema fue: "Yo no soy político, soy un interlocutor cultural y prefiero no manifestarme sobre este asunto".¹⁴⁶ En contradicción con

¹⁴³ CAMÓN, José. Óp. Cit. Págs. 6-7.

¹⁴⁴ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno...* Óp. Cit. Pág. 258.

¹⁴⁵ TRABA, Marta. *Mirar en...* Óp. Cit. Pág. 85.

¹⁴⁶ SAMANIEGO, Fernando. “Los cuadros que Wifredo Lam conservó se exponen en España”. *El País*. 1de mayo de 2003. Disponible en: https://elpais.com/diario/2003/05/01/cultura/1051740002_850215.html

sus declaraciones, entró en contacto con varias organizaciones políticas y en 1936 se unió a las fuerzas republicanas en su lucha contra Franco. Dibujó carteles antifascistas y se encargó de la dirección de una fábrica de municiones. Tales experiencias inspiraron su obra *La Guerra Civil*.¹⁴⁷ Evidentemente Lam realizó un arte reivindicativo de los pueblos originarios y de las clases sociales y también se involucró en conflictos políticos y sociales del momento, pese a no querer definirse como un artista politizado.

Como se analizó en el primer apartado, Matta declaró abiertamente sus intereses políticos desde su rol de artista. Su larga trayectoria en vida le permitió transitar por diferentes inquietudes políticas, al participar en muchas causas reivindicativas de los diversos lugares donde vivió. Sin embargo, la dictadura que afectó a su país y que lo alejó prácticamente para siempre de Chile, fue uno de los sucesos políticos que más afectó anímicamente al artista, pero no al punto de paralizar su carrera.

También analizamos la influencia de factores políticos en el trabajo de Feliza Bursztyn. Si bien es la que menos indicadores de la tabla cumple, estuvo involucrada en un conflicto político que desató un desenlace complejo que terminó por afectar su carrera. En las obras de Bursztyn hay una crítica a la sociedad presente, que se oprime con la modernidad. Por otra parte, de todos los artistas de la muestra, ella es la que más reflexiona explícitamente de los conflictos en torno al género y las mujeres, pero no sucede lo mismo con su ideología política.

María Izquierdo también tuvo interés en la reivindicación de la lucha por las clases sociales y, en un momento de su carrera, también por la lucha por la igualdad de derechos de las mujeres. La gran mayoría de sus obras se potenciaban desde los conflictos que la pintora experimentó. Como ya vimos en el subtema anterior, su discurso artístico negó la necesidad de adherirse a algo político y folclórico, pero en la práctica sus acciones como movilizadora cultural, más que desde sus obras mismas, tuvieron un sitio fundamental en la búsqueda por la visibilización de las mujeres en México.

¹⁴⁷ Estos datos fueron extraídos de la biografía oficial de su página web. Consultado en: <https://www.wifredolam.net/es/biografia.html>

Podemos concluir que los artistas, que los que más quisieron alejarse de concepciones políticas, fueron los que más involucrados en aspectos reivindicativos terminaron. Por otra parte, un artista puede tener una postura política y expresar sus ideales en torno a ello, sin necesariamente evidenciarlo en sus obras. Podríamos decir que Matta y Amaral, fueron los que lograron combinar la mayor parte del tiempo sus roles de movilizadores culturales y de creadores de obras con mensajes directamente políticos. Una diferencia entre estos artistas es que su explosión creativa con fines políticos, se dio en diferentes momentos de su carrera. Tarsila do Amaral presenta este acercamiento notorio a la política casi al final de su trayectoria. Por otro lado, ella vivenció los conflictos políticos de su país desde dentro, y sufrió las consecuencias de una crisis en su carrera de manera directa. Como ya hemos mencionado, Matta tuvo un fuerte interés por declarar las injusticias de Latinoamérica y las aberraciones de la dictadura en Chile; sin embargo, lo hizo desde fuera. En cambio, conflictos como la Guerra Civil Española y el Mayo Francés de 1968 sí los pudo vivir desde cerca, pues se encontraba viviendo y desarrollando su carrera en esos países.

Uno de los aspectos a considerar de la tabla 5.1 es que ningún hombre presentó inquietudes por temas de reivindicación de género, aspecto esperable para la época. Además, todos los artistas de la muestra tienen una inclinación política de izquierda, lo que resultó llamativo al considerar que la mayoría provenía de situaciones socioeconómicas acomodadas. Sería interesante analizar en una investigación futura, si los artistas que triunfan en Latinoamérica tienen en su mayoría una inclinación política de izquierda, como sucedió con la muestra de esta investigación. Con respecto a la tendencia a representar temáticas indigenistas, es esperable que Lam y Guayasamín lo incorporen en su repertorio de temáticas, debido a sus inmediatas raíces familiares. El interés de Matta por esta ideología política puede resultar más sorprendente,¹⁴⁸ al tomar en cuenta que, aun siendo latinoamericano, siempre se le consideró uno de los que desarrolló a mayor cabalidad las enseñanzas europeas.

¹⁴⁸ Un ejemplo del trabajo de Matta en estas temáticas es la serie "Carné Amont" que se compone de seis obras en las que representa figuras totémicas aludiendo a lo precolombino y la mitología de los pueblos originarios de América.

Finalmente, se puede pensar que el que los artistas se vinculen con aspectos políticos puede beneficiarlos a la hora de conseguir cargos públicos o de renombre, como fue el caso de Guayasamín y Amaral; o puede perjudicarlos a la hora de ser perseguidos como a Bursztyn y Matta. Podemos decir que Lam se movió estratégicamente entre su ideología política y su carrera de artista, sin sacrificar ninguna por sobre la otra. Pese a que prefirió declararse apolítico, en varias ocasiones sí se involucró en causas reivindicativas, que no perjudicaron su trayectoria a corto ni a largo plazo.

De todos los artistas estudiados, la gran mayoría no vio afectada su reputación y el posible éxito de su carrera, por vincularse a la política a través de cualquiera de los aspectos antes mencionados.

CAPÍTULO 6. PAÍS DE ORIGEN Y CONDICIONES SOCIOECONÓMICAS FAMILIARES

En este capítulo examinaremos un asunto que surge reiteradamente en esta investigación: ¿Influye en la reputación de un artista su lugar de origen?, en el caso particular, ¿influyó en las carreras de los artistas estudiados el hecho de que fueran latinoamericanos? A continuación se analizarán datos que podrían llegar a ser significativos para responder estas preguntas.

Otro de los puntos significativos que abordaremos en esta parte de la investigación tiene relación con la condición socioeconómica del artista y si esto efectivamente tiene alguna relación con el desenlace de su carrera en el tiempo. Todo lo anterior tomando en cuenta la situación de América Latina en el siglo XX, al considerar aspectos de desarrollo económico y social, y también una mirada más específica a la realidad de cada país.

6.1 Influencia del país de origen

Cuando se comenzó a estructurar la bibliografía del arte latinoamericano, surgieron cuestionamientos en torno a la mirada global que se tenía del continente. Estos consistieron en una crítica directa a esa constante de clasificar de manera uniforme las regiones, sin considerar las divergencias de cada una. Tales diferencias generaron repercusiones en las producciones artísticas de los diferentes países y también en las conductas de los artistas cuando se plantearon sus carreras.

Gracias a los cuestionamientos de los historiadores de la época, esta situación comenzó a cambiar. Damián Bayón, en su destacado texto *Arte Moderno en América Latina*, divide los capítulos de su libro por países, haciendo un análisis exhaustivo de la condición del arte de cada sector, considerando la transición del arte desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En esta nueva mirada hacia el arte del continente, mucho más genuina de su realidad plástica, México es uno de los países que presenta un amplio protagonismo en lo que podría considerarse impacto cultural. Pese a pertenecer a la época y estar directamente vinculada con el muralismo mexicano, María Izquierdo no aparece en las descripciones que

se hacen de este movimiento artístico en México. Una de las razones que podrían considerarse es que este país, a pesar de tener un desarrollo artístico destacable, presentó un retraso en materia de derechos femeninos, impedimento para las mujeres que mostraron ideas innovadoras desde lo social y lo artístico.¹⁴⁹ Lo mismo sucedió con Feliza Bursztyn quien, en años posteriores y, al igual que Izquierdo, generó una revolución en los medios de la época. Sumado a los aspectos de discriminación de género, posiblemente le jugó más en contra el tardío desarrollo artístico de Colombia en materia de incorporación de vanguardias y estilos modernos.¹⁵⁰ Bursztyn fue demasiado rupturista para la escena artística de su país.

Un caso absolutamente diferente se dio con Roberto Matta. Entre los años 30 y 40, que es la época en que emigra a París, Chile ya había asimilado el impresionismo y otras corrientes europeas, por lo que de alguna forma este país estaba en contacto con expresiones artísticas más recientes. Sin embargo, a diferencia de los otros exponentes de la muestra, Matta comenzó su carrera de artista en el extranjero, no en Chile. Él salió de su país como arquitecto y cambió de rumbo profesional cuando comenzó a tratar con otros artistas y escritores que vieron un amplio potencial en sus dibujos.¹⁵¹ En este sentido, su país de origen no influyó directamente en los comienzos de su carrera. Caso contrario se da con Oswaldo Guayasamín, quién partió como pintor desde los diez años, edad en que comenzó a desarrollar su faceta de artista y retrató acontecimientos significativos del Ecuador.¹⁵² Este pintor es uno de los más importantes referentes del Indigenismo y, pese a que trabajó y expuso su obra en otros países como Estados Unidos y México, jamás se desapegó de ese estilo y vivió gran parte de su carrera en Ecuador. Posiblemente, su adhesión permanente a este movimiento y la falta de movilidad que si tuvieron otros artistas de esta muestra, no le permitieron experimentar la influencia total de las vanguardias, por lo que quedó excluido de otros escenarios que podrían haberle dado mayor visibilidad a su carrera.¹⁵³

¹⁴⁹ TORRES, Ana. Óp. Cit. Pág. 590.

¹⁵⁰ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en...* Óp. Cit. Pág. 240.

¹⁵¹ El encuentro con el artista Gordon Onslow-Ford (1912-2003), en 1937, fue uno de los grandes estímulos para dedicarse a las artes visuales.

¹⁵² CAMÓN, José. Óp. Cit. Pág. 19.

¹⁵³ Como podemos ver en el capítulo 3, Guayasamín es el pintor con la más baja presencia en publicaciones y diccionarios de arte de los tres artistas hombres analizados.

El artista de este estudio que logró encontrar un equilibrio entre sus orígenes y los nuevos conocimientos que pudiese entregarle el entorno europeo, es Wifredo Lam. Este pintor es reconocido por su estilo surrealista, y también por la influencia innegable de sus conexiones con África y China. A diferencia del pintor ecuatoriano, Lam sí pudo expandir sus conocimientos previos a nuevas ideas que le surgieron en su larga estancia por Europa, trabajando con artistas de la modernidad como Picasso. Cuando Lam retornó a Cuba, fue criticado por los nuevos conocimientos que traía y los pintores de la época trataron de excluirlo del medio nacional.¹⁵⁴ Pese a las dificultades, Lam logró desarrollar sus ideas plásticas también en Cuba, siendo considerado el artista más importante de su país y quizás el que permitió darle mayor visibilidad al arte cubano en general.¹⁵⁵

Con la artista Tarsila do Amaral sucede algo similar. Desde muy pequeña tuvo la posibilidad de viajar a Europa; sin embargo, sus intereses siempre estuvieron puestos en cambiar la escena cultural de Brasil y trabajar desde ahí. Afortunadamente, no fue del todo invisibilizada como le sucedió a Izquierdo y a Bursztyn, se consideraron sus ideas innovadoras y sus discursos políticos que también dieron que hablar. Hay que tomar en cuenta que Brasil es uno de los países que alcanzó mayor reconocimiento en materia artística,¹⁵⁶ por lo que sus exponentes tuvieron mayor visibilidad. Por otra parte, una de las hipótesis que se consideran al pensar en el tardío reconocimiento de Amaral, es el factor del idioma. Ella guardó mucho material de su vida y carrera y recién hoy se ha podido difundir como fuentes bibliográficas.¹⁵⁷ Muchos de los escritos de la época, académicos y sobre todo aquellos como revistas y periódicos, están en portugués. Una de las posibles razones por las que se han comenzado a valorar los aportes de Amaral a la historia del arte, es que contamos con medios tecnológicos y comunicacionales que nos permiten analizar documentos que, al estar en otro idioma, no habían sido estudiados.

A modo de conclusión podemos decir que cada artista desarrolló de manera diferente su carrera, tomando en cuenta el vínculo con su país de origen. Lam y Amaral, son los que

¹⁵⁴ GREET, Michele. Op. Cit. Pág. 12.

¹⁵⁵ RIVERO, Miguel Ángel. Op. Cit. Pág. 985.

¹⁵⁶ RIBEIROS, Renata. Op. Cit. Pág. 58.

¹⁵⁷ *Tarsila do Amaral*. Op. Cit. Pág. 13

poseen un régimen de conducta similar en relación al ascenso de sus trayectorias en sus países y su constante contacto con Europa.

Por otra parte, Matta, que podría ser el más reconocido de todos, demostró interés en conectarse con América Latina, pero extendió mayoritariamente su carrera desde Europa y Norteamérica al resto del mundo. Es el artista con más nacionalidades adquiridas (chilena, francesa, española) y el que en más lugares vivió. Pese a lo anterior, sigue siendo vendido y catalogado como artista latinoamericano primordialmente.

En términos generales, un artista latinoamericano del siglo XX, debía afrontar todo aquello que eso significaba: la falta de bibliografía y expertos de arte de América Latina; la hegemonía de Europa y Norteamérica en dictar las normas del arte y los discursos curatoriales; la conflictiva ubicación geográfica en relación a museos destacados de arte dentro y fuera del continente; las barreras del idioma y el capital cultural de los artistas, son algunas de las razones por las que se cree que un artista de ese continente entró más tarde al reconocimiento por parte del mundo del arte.

A pesar de lo anterior, los artistas de la muestra rompieron con ciertos parámetros del tiempo en que vivieron, por eso poseen la visibilidad que tienen o, en algunos casos, están comenzando a ser redescubiertos. El arte latinoamericano ha sufrido diversas reestructuraciones ante la crisis de identidad que lo persigue y la constante necesidad de tener que definirse. Un artista, si es clasificado como Latinoamericano, pasa inmediatamente a formar parte de los “otros”,¹⁵⁸ y competirá en el mercado del arte desde esa categoría y no desde el valor intrínseco que pueda tener su obra, aun tomando en cuenta casos sobresalientes como Matta, Lam, Rivera y la misma Frida Kahlo. Una situación diferente se da si hablamos de un artista europeo. Si bien, puede ser reconocido por su nacionalidad, el mayor interés por su trayectoria pasará por su obra y los proyectos que realizó. Entrará a categorías de valorización por su vinculación con algún estilo en particular, y no por la pertenencia a un lugar determinado de origen.

Un fenómeno diferente está sucediendo con los norteamericanos. La fuerte inmigración que han vivido este último tiempo, provenientes del Centro o Sur de América y África, a raíz

¹⁵⁸ WECHSLER, Diana. Óp. Cit. Pág. 5.

de restricciones económicas, la violencia de las dictaduras y los efectos de otras estrategias políticas desde el mismo Estados Unidos inclusive, los ha llevado a categorizarse internamente. Muchos de los artistas que vienen de estas inmigraciones poseen una doble identidad, que les favorece al participar en muestras nacionales y también internacionales como representantes de sus países de orígenes, pero a su vez están siendo invitados a exponer como estadounidenses en exhibiciones y otros eventos nacionales.¹⁵⁹ En el caso anterior estamos en presencia de un tipo de artista que posee muchas clasificaciones, lo que puede favorecerlo en el mundo del arte y los sitios en que son invitados. Matta operó de la forma en que lo hacen estos artistas hoy en día, sin embargo, prevalece hasta hoy su categoría de artista latinoamericano.

6.2 Condición socioeconómica

Para referirnos a la influencia de la situación socioeconómica en la carrera de un artista, es necesario analizar la relación entre el arte y la sociedad latinoamericana, pero estableciendo vínculos que no dejen fuera la especificidad de uno y otro ámbito.¹⁶⁰ Es decir, es importante tener en cuenta que el desarrollo económico de un sector, inevitablemente influirá en las oportunidades que las personas que se desarrollen en ese lugar puedan tener. Por lo tanto, los artistas de América Latina del siglo XX, y en particular los que estudiamos, parten su desarrollo profesional condicionados en mayor o menor medida por las características propias del continente. Un dato importante en relación a lo anterior, es que el Producto Interno Bruto por habitante en América Latina suponía, a principios del siglo XX, un tercio del de los países desarrollados. Esta diferencia se mantendría sin grandes diferencias hasta 1980, para luego reducirse a un 26% entre 1990 y 2008.¹⁶¹ La diferencia de ingresos es un indicador indirecto del bienestar, mientras más ingresos se posean, con

¹⁵⁹ RAMÍREZ, Mari Carmen. "Between..." Óp. Cit. Pág. 12.

¹⁶⁰ YURKIEVICH, Saúl. Óp. Cit. Pág. 173.

¹⁶¹ BÉRTOLA, Luis y OCAMPO, José. *Desarrollo, vaivenes y desigualdad. Una historia económica de América Latina desde la Independencia*. Secretaría General Iberoamericana. Madrid, 2010. Pág. 16.

mayor satisfacción se verán resueltas las necesidades básicas de un individuo y también aquellas que se relacionen con su educación y desarrollo profesional.

Cuando se realizó la búsqueda de los artistas para este trabajo, de quince de ellos, la mayoría provenía de un alto nivel socioeconómico¹⁶² (pese a ser latinoamericanos y estar en desventaja en relación a la vida que podrían llevar los europeos). Yéndonos a la muestra en particular, solo Oswaldo Guayasamín rompe con la constante descrita. Sus inicios fueron de bastante precariedad y el impulso a su carrera estuvo dado por financiamientos municipales y becas que le permitieron salir de la pobreza en que se encontraba. Con respecto a su vida familiar, fue el mayor de diez hermanos, con un padre conductor que pasaba ausente y una madre que murió sorpresivamente cuando era pequeño. Guayasamín pintó desde los diez años, y sus habilidades para el dibujo le permitieron obtener ganancia de sus obras desde muy pronto iniciada su beta artística.¹⁶³

El otro artista que también provenía de una situación socioeconómica similar, es Wifredo Lam. A diferencia del pintor ecuatoriano, Lam poseía una familia que a pesar de los modestos recursos con que vivían, fueron económicamente estables. El padre del artista era un hombre culto, hablaba varios idiomas y dialectos chinos, lo que le permitió trabajar como escriba público.¹⁶⁴ El bagaje cultural que Lam tuvo desde su infancia, al considerar las influencias de su madre que era mestiza africana y el de su padre que era chino, enriquecieron las experiencias de Lam al crecer en Cuba. Este capital cultural le permitió obtener más herramientas para emigrar a Europa. Su familia propició en todo momento su desarrollo como artista desde sus inicios, y el viaje al extranjero no fue la excepción.

El resto de los artistas de la muestra presenta una acomodada situación socioeconómica. El caso de Roberto Matta es uno de los más sobresalientes. Fue hijo de padres de gran renombre y recursos económicos en la sociedad chilena de su época. Dueños de propiedades, asiduos a viajes por Europa y de parientes extranjeros, propiciaron en el joven

¹⁶² Cuando se hace referencia al alto nivel socioeconómico, se refiere a aspectos como el nivel educacional que alcanzó el artista, el estatus de su familia, los idiomas que hablaba, el patrimonio familiar disponible antes de empezar su carrera, los viajes al extranjero, entre puntos a considerar.

¹⁶³ Datos obtenidos en la biografía de su sitio web. Consultado en: <https://www.guayasamin.org/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>

¹⁶⁴ GREET, Michele. Óp. Cit. Pág. 17.

Matta un desarrollo intelectual desde muy temprana edad. Matta, a diferencia de los otros artista de la época, llegó a París pudiendo hablar francés sin requerir un traductor, ya que estudió nueve años sistemáticos en un colegio donde se hablaba y escribía solo en francés.¹⁶⁵ Esa posibilidad lo llevó a ser su propio intermediario con grandes personajes de la época, como el arquitecto Le Corbusier de quién fue ayudante, y después con el escritor y teórico André Bretón. Con este último generó una estrecha amistad que inevitablemente lo ayudó a posicionarse como artista e integrante de los surrealistas. Matta también le fue de mucha ayuda, pues fue el intermediario de Bretón con los muralistas mexicanos, específicamente con Rivera y Kahlo en los diversos viajes que el francés programó a México. Esta situación se volvió a repetir cuando Matta se fue a vivir a Nueva York en el año 1939. Al chileno lo favoreció su intelectualidad y manejo del inglés, por lo que generó un puente entre los surrealistas parisinos que no lo hablaban, Breton, Tanguy, Léger y Max Ernst, y aquellos que constituían la Escuela de Nueva York, entre los que se encontraban Gorky, Pollock, Kline, De Kooning, Rothko y Motherwell.¹⁶⁶

Gracias al capital cultural que poseía Matta, logró ser su propio representante en el mundo del arte, transitando entre los mediadores del arte y los artistas. Lo interesante es que el chileno, pese a no estudiar formalmente arte, pudo ingresar rápidamente al círculo de artistas europeos. Las referencias que traía desde los contactos políticos y culturales de su familia fueron de gran ayuda. Como mencionamos anteriormente su amplio manejo de idiomas y los estudios que fue realizó, lo favorecieron para moverse con tranquilidad en un mundo altamente intelectual. Si lo comparamos con el caso más extremo de la muestra que es Guayasamín, evidentemente Matta llega al mundo del arte por sus habilidades sociales, pero principalmente movilizado por sus inquietudes creadoras, por su ímpetu de artista libre, y libre inclusive de la necesidad de tener que subsistir de las ventas de sus obras. En cambio, el ecuatoriano ve en su talento creador la primera instancia de resistencia económica y una forma de ayudar a su familia a salir de la pobreza. En concordancia con lo

¹⁶⁵ GALLARDO, Ernesto. "Roberto Matta Echaurren. Formación del Genio y del Caballero". *Escáner Cultural*. N°135, 16 de abril, 2011. Disponible en: <http://www.revista.escaner.cl/node/4384/track> (Consultado el 28 de mayo de 2018).

¹⁶⁶ YURKIEVICH, Saúl. Óp. Cit. Pág. 185

expuesto, son interesantes las declaraciones del crítico Carlos Lasso, que afirmó en torno a Guayasamín: “triunfó económicamente porque adquirió prestigio como pintor, habiendo comenzado muy pero muy pobre”.¹⁶⁷ En sus comentarios, el escritor le da gran énfasis al beneficio económico que el pintor obtuvo a raíz de su fama.

Guayasamín logra conseguir una reputación en Ecuador y fuera de los círculos locales de su país, gracias a los contactos y las relaciones que estratégicamente fue realizando. Ejecutó cientos de retratos a connotados personajes de la época, lo que fue una importante carta de presentación al mundo. Una de sus valiosas redes fue Nelson Rockefeller, empresario millonario que adquirió sus obras y lo ayudó a conseguir una beca para ir a Estados Unidos. En esa oportunidad el artista aprendió de pintores clásicos como El Greco y Cezánne, y también tuvo la oportunidad de ahorrar dinero para viajar a México y conocer al maestro muralista José Orozco.¹⁶⁸

México es un país que se caracterizó por su fuerte adhesión a las tradiciones. La inclusión de la mujer en la sociedad, con roles y derechos similares a los de los hombres, fue un tema que generó discordias en la época de María Izquierdo. La mexicana fue una de las pocas mujeres que se dedicó al arte como profesión. Se divorció de su primer marido con quién se casó a los catorce años y tuvo tres hijos, situación mal mirada para una mujer de ese entonces.¹⁶⁹ Los padres de Izquierdo tenían ocupaciones que les exigían estar constantemente de viaje, por lo que durante su niñez fue criada por sus abuelos maternos y una tía en un ambiente muy católico y tradicionalista. Izquierdo aprendió de estas enseñanzas, pero no siempre estuvo de acuerdo con todas las doctrinas religiosas que le impusieron.¹⁷⁰

La pintora mexicana fue la primera latinoamericana en realizar una exposición en Nueva York,¹⁷¹ y pese a que sus intereses estaban en México, mantuvo constantes lazos con París y otras ciudades del extranjero. Lamentablemente, el sistema de la época desfavorecía a

¹⁶⁷ LASSO, Carlos. Óp. Cit. Pág. 20.

¹⁶⁸ BUITRÓN, Gabriela. “Oswaldo Guayasamín”. En MALDONADO, Leonardo y SEPICH, Julieta. *Ensayos sobre la imagen*. Nº17. Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2018. Pág. 19.

¹⁶⁹ TORRES, Ana. Óp. Cit. Pág. 590.

¹⁷⁰ DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and... Óp. Cit.* Pág. 502.

¹⁷¹ REZA, Alma y Reza, Diana. Óp. Cit. Págs. 36-37.

las mujeres intelectuales, por lo que tuvo que afrontar conflictos que la dejaron excluida de espacios artísticos importantes de su país.¹⁷² Si bien, su vida comenzó con una estabilidad monetaria que le permitió tomar sus propias decisiones, sus últimos años los terminó con serios problemas económicos y de salud.¹⁷³

Feliza Bursztyn también fue una artista que dio que hablar en su época. Lo primero que llamó la atención es que una mujer se dedicara a la escultura, disciplina mayoritariamente desarrollada por hombres. Desde ese entonces, su trayectoria se vio afectada por discriminaciones y conflictos en torno a su “rebeldía” femenina. Esta rebeldía no era buscada, ya que su interés pasaba por seguir su propio ritmo creativo y no hacer vanguardia.¹⁷⁴

Bursztyn perteneció a una familia adinerada de judíos polacos, que ante su emigración a Colombia, experimentaron un éxito económico como comerciantes y fabricantes.¹⁷⁵

La escultora siempre contó con una vida acomodada que le permitió viajar a Europa desde pequeña. Estudiar en París y Nueva York era un privilegio bastante particular para una mujer latinoamericana de la época. La cotidianidad con que se movía en los diferentes escenarios (escena cultural de Europa y Colombia) se relaciona con la misma actitud que tuvo Matta de no necesitar un reconocimiento inmediato y de no tener que subsistir de su trabajo plástico. Si se mira desde ese punto, aquellos artistas que salen de América Latina con una situación económica resuelta, les es mucho más fácil experimentar y arriesgar a la hora de enfrentar nuevas propuestas artísticas. Feliza Bursztyn desafió la época desde el discurso de sus propuestas, la disciplina que realizó, los materiales que utilizó y también desde sus convicciones ideológicas. Como mencionamos anteriormente, Colombia presentó un tardío desarrollo artístico en comparación a otros países de América Latina, haciendo que prevalecieran las tradiciones en medio de intensos conflictos políticos.

¹⁷² Estos conflictos serán abordados más adelante en el capítulo 8.

¹⁷³ SERRANO, Héctor; BARRIO, Luisa; VERA, José Luis; PEÑA, Isabel; MONROY, M^a Trinidad y CUENCA, Laura. *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, 2005. Pág. 85.

¹⁷⁴ TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón...* Óp. Cit. Pág. 28.

¹⁷⁵ MCDANIEL, Gina. “The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony”. *Artelogie*. N^o 5, octubre, 2013. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article273>

Tarsila do Amaral también aprovechó las ventajas de la fortuna que heredó de su familia, tradicionales terratenientes propietarios de varias haciendas y de buen pasar económico.¹⁷⁶

La pintora brasileña viajó al extranjero en diversas ocasiones cuando era niña, estudió en Barcelona y luego de adulta en París.¹⁷⁷

Su desarrollo artístico cambió la escena cultural de Brasil, al formar parte del movimiento Antropofágico. Pese a tener amplios conocimientos del arte europeo, no renunció a sus ideales artísticos que perseguían imágenes reivindicativas de su tierra. Al igual que las otras artistas analizadas, trabajó en un discurso intelectual en torno al arte y no tan solo desde lo plástico. El bagaje cultural que poseía le permitió generar redes con importantes literatos de la época que potenciaron sus experiencias profesionales. Su apuesta estética fue fruto de un trabajo libre, de tener la posibilidad de movilizarse sin la presión del artista que necesita ascender y obtener un rápido reconocimiento en el mercado para hacer del arte su sustento. Al igual que María Izquierdo, Tarsila do Amaral terminó sus días con una situación económica diferente a la cual nació, perdió gran parte de su dinero en la Gran Depresión y vivió los conflictos de la dictadura que azotó a Brasil en 1964.¹⁷⁸

A excepción de Guayasamín y Lam, ¿Influyó la condición socioeconómica en la proyección de las carreras de los artistas estudiados? Según los distintos datos analizados anteriormente, sí tuvo una fuerte influencia la condición socioeconómica de los artistas en el desarrollo de sus trayectorias. Los viajes al extranjero a temprana edad, el manejo de idiomas, el capital cultural aportado por las familias y la no necesidad de tener que vivir de sus creaciones artísticas, favoreció el nivel de experimentación de los artistas, propiciando un impacto en la época que vivieron.

Es importante mencionar que las situaciones de estos artistas fueron privilegiadas, y que no necesariamente responden a la realidad de la mayoría de los artistas de Latinoamérica, teniendo en cuenta el desarrollo económico del continente de esos años y también el nivel

¹⁷⁶ BONET, Juan. «A “Quest” for Tarsila». En *Tarsila do Amaral*. Fundación Juan March. Madrid. Del 6 de febrero al 3 de mayo del 2009. Pág. 67.

¹⁷⁷ Cuando era pequeña viajó a París por primera vez. De joven, estudió en la Academia Julián de París en 1921. En un segundo viaje a la ciudad, tomó clases en los talleres de André Lhote, Gleizes y Fernánd Léger. Es un sitio del que estuvo yendo y viniendo a lo largo de su vida.

¹⁷⁸ Consultado en: <https://www.cbsnews.com/news/the-picasso-of-brazil-tarsila-do-amaral/>

educacional al que alcanzaba a acceder la población. El caso de Lam y Guayasamín, que son la excepción a la constante de esta muestra, podrían originar una investigación futura que aborde estos casos específicos en materia de prestigio en el mundo del arte, pues pese al bajo nivel socioeconómico del que partieron, lograron generar las redes que potenciaron los inicios de sus carreras, actuando con astucia al momento de proyectar sus ideas artísticas.

CAPÍTULO 7. LA PRECONCEPCIÓN DE LO LATINOAMERICANO: UN FACTOR EN CONTRA EN EL MUNDO DEL ARTE EUROPEO Y NORTEAMERICANO

En la medida que se fue hilando la historia del arte latinoamericano, fue fundamental entender aquellas preconcepciones erróneas que pudieron haberlo mantenido como un arte de segunda categoría en comparación a otros. La idea de tener que definirse ante el mundo puede significar algo complejo cuando existen diferentes preconcepciones de lo que se es en realidad. Por otra parte, aceptar la definición impuesta por otros, que además legitiman la escena cultural de un momento determinado, resulta complejo de comprender. Aquellos expertos que, sin conocer el territorio y los diversos mecanismos de funcionamiento desde lo global y lo local del continente, pueden llegar a definir erróneamente los principios que rijan el arte.

Los siguientes apartados buscan esclarecer aquellas preconcepciones de lo latinoamericano, surgidas especialmente desde Europa y Estados Unidos. Los expertos de la época tuvieron un rol fundamental a la hora de esclarecer lo que se estaba proyectando del arte, al considerar las desventajas que podrían presentar los artistas y también los mediadores que provenían de América Latina. Estos paternalismos dominantes y las definiciones poco certeras hacían ver el arte latinoamericano como de menor calidad. Estas definiciones, que lograban calar en el quehacer cultural de ese entonces, cruzaban todos los campos de desarrollo del arte, inclusive los medios literarios que producían las que llegarían a ser las fuentes primarias de ese entonces. Todo lo anterior estuvo en contra de los exponentes latinoamericanos, que pese a tener una destacada participación en momentos importantes para el arte en general, en muchas instancias quedaron rezagados en una segunda categoría por aquellos que imponían las normas del arte.

Como fue analizado en el capítulo 2, hay algunos historiadores que piensan que este sometimiento sigue presente hasta la actualidad, mientras otros afirman que desde los años ochenta, cuando se produce el boom del arte latinoamericano, las circunstancias cambiaron especialmente para los artistas. ¿Cuáles fueron los aspectos que posicionaron a un artista latinoamericano pese al contexto desfavorable del continente? La respuesta a esta

pregunta cruza todo este trabajo, sin embargo, casos como el de Fernando Botero y Feliza Bursztyn, recibirán una especial atención en este capítulo.

7.1 Efecto de la categorización del arte latinoamericano en el mercado y el boom de los años ochenta

En la última parte del siglo XX se produjo un fuerte interés por el arte latinoamericano, con un aumento en la exhibición de obras, la incorporación de artistas a muestras internacionales y también desde la documentación aportada por expertos. Cuando se hace referencia al *boom* del arte latinoamericano de los ochenta, inevitablemente se relaciona con lo acontecido en las décadas anteriores, es decir, la efervescencia literaria que marcó un incremento cultural generalizado para el continente.

Algunos historiadores apuestan a la idea de que este *boom* del arte de América Latina se produjo por la reactivación de la perspectiva exótica del continente,¹⁷⁹ mirada que se buscaba erradicar de la concepción artística como único referente.

Según la historiadora Mari Carmen Ramírez este auge se manifestó de dos formas: primero, por el incremento cultural de las capitales de América Latina y la dinamización de nuevos lugares que interactuaron con los centros hegemónicos de poder, como San José de Costa Rica y Rosario de Argentina, entre otros. La segunda razón tiene directa relación con el traslado de artistas latinoamericanos a los centros esperados de legitimación artística como Nueva York, Londres y Miami, y también a nuevas ciudades de encuentro artístico que surgieron en la escena cultural de ese entonces, como Oslo y Sydney,¹⁸⁰.

Otro de los factores que se mencionan como posible catalizador de este incremento por el arte latinoamericano, es el surgimiento de textos biográficos de Frida Kahlo y Diego Rivera, donde se contaron aspectos íntimos de su relación nunca antes expuestos. Estos sucesos

¹⁷⁹ HERNÁNDEZ, Carmen. “Más allá de la erotización y la sociologización del arte latinoamericano”. En MATO, Daniel. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Caracas, 2002. Pág. 205. Disponible en: https://www.clacso.org.ar/librerialatinoamericana/buscar_libro_detalle.php?id_libro=278&campo=autor&exto=

¹⁸⁰ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Contexturas: Lo global a partir de lo Local”. En Jiménez, José y Castro, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos. Madrid. 1999. Pág. 69.

en torno a los artistas motivaron el éxito en las subastas de arte latinoamericano.¹⁸¹ Así lo declaraba el diario El País en el año 1995: “Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano”¹⁸². Los montos millonarios recaudados marcaron un precedente en el mercado del arte.

Hay que recordar que el arte de América Latina entró mucho más tarde a competir en el mercado. Recién en 1977, Sotheby's llevó a cabo la primera subasta de arte latinoamericano en Nueva York. En 1981, Christie's de Nueva York, también incorporó este tipo de arte en sus propuestas.¹⁸³ La tardía presencia de los artistas en las subastas pudo influir en el desarrollo de sus carreras y reconocimiento en el tiempo. De los artistas de la muestra, los que tienen un sobresaliente desempeño en el mercado del arte son Matta y Lam hasta la actualidad.

A continuación se exponen algunos datos en torno a la presencia de los artistas en el mercado del arte latinoamericano. Con el fin de poder contrastar la presencia de los artistas de este trabajo, se incorporaron cuatro artistas sobresalientes en materia de reconocimiento: Fernando Botero, Rufino Tamayo, Diego Rivera y Frida Kahlo.

El 22 y 23 de mayo del 2019, Christie's¹⁸⁴ llevó a cabo la subasta *Latin american art*. En esta subasta de arte latinoamericano destacan cinco pintores por la mayor cantidad de obras que aportaron; Fernando Botero, Roberto Matta, Rufino Tamayo, Wifredo Lam y Diego Rivera. En este evento solo hubo 10 mujeres de un total de 76 artistas de los que fueron rematada sus obras. De los artistas de esta investigación solo figuran Roberto Matta y Wifredo Lam. Ninguna de las mujeres aparece mencionada.

¹⁸¹ TARROJA, Rosa. “La Política Cultural del Quinto centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?”. *Boletín Americanista*. Nº54, 2004. Pág. 200.

¹⁸² EFE. “Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano”. *El País*. 19 de mayo 1995. Disponible en: https://elpais.com/diario/1995/05/19/cultura/800834409_850215.html

¹⁸³ SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia. Óp. Cit. Pág. 240.

¹⁸⁴ Todos los datos de esta sección han sido sacados del sitio oficial de Christie's. Consultado en: <https://www.christies.com/latin-american-art-27560.aspx?lid=1&dt=230520190405&saletitle=>

TABLA 7.1 SUBASTA EN CHRISTIE'S 22 Y 23 DE MAYO 2019

	Roberto Matta	Wifredo Lam	Fernando Botero	Rufino Tamayo	Diego Rivera	Frida Kahlo
Cantidad de obras subastadas	7	6	14	6	3	-
Precio más bajo USD de 2019	50,000	20,000	30,000	35,000	62,500	-
Precio más alto USD de 2019	93,750	495,000	1,695,000	495,000	106,250	-

Según los datos expuestos podemos apreciar que Fernando Botero duplicó la cantidad de obras presentadas en relación a la mayoría de los pintores analizados. Además, los precios de sus trabajos son considerablemente más altos que el de todos los artistas que se expusieron en la tabla. Por otra parte, de la categoría de precios bajos, Diego Rivera es el artista con las más altas cantidades. El precio más bajo de una obra es de Wifredo Lam. En esta subasta no hubo obras de Frida Kahlo ni tampoco de otras mujeres artistas.

En las estadísticas históricas que Christie's presenta en su sitio web, los artistas de esta investigación que han subastado obras son Roberto Matta con 13 piezas, entre Nueva York, París y Londres, además de obras subastada de manera online. Wifredo Lam ha subastado cuatro obras, entre Hong Kong, Nueva York y París.

Siguiendo con la revisión de datos del mercado del arte, el sitio Artpice¹⁸⁵ ofrece los siguientes datos:

¹⁸⁵ Todos los datos de esta sección han sido sacados del sitio oficial de Artpice. Consultado en: <https://es.artprice.com>

TABLA 7.2 LOS ARTISTAS EN ARTPICE

	Remate más antiguo registrado	Remate más reciente	Cantidad de remates en total	Obras propuestas para subastas en el futuro
Roberto Matta	1984	2019	6.601	21
Wifredo Lam	1983	2019	3.799	22
Oswaldo Guayasamín	1985	2019	710	3
Tarsila do Amaral	1988	2019	193	2
María Izquierdo	1985	2018	99	-
Feliza Bursztyn	2012	2018	9	-
Fernando Botero	1985	2019	2.375	10
Rufino Tamayo	1985	2019	3.770	9
Diego Rivera	1985	2019	1.582	1
Frida Kahlo	1985	2018	66	-

El artista que más movimientos presenta en materia de obras subastada a lo largo de la historia es Roberto Matta. También es el que tiene más obras proyectadas a ser subastadas. Los otros artistas que destacan por su presencia en las subastas son Wifredo Lam y Rufino Tamayo, y un poco más atrás Botero. Lam, es el primer artista de la lista analizada que entró al sistema de subasta en el año 1983. Con respecto a las mujeres artistas, Tarsila do Amaral es la que presenta más obras en la recolección histórica de datos de los remates, seguida de María Izquierdo, que supera a la otra mexicana Frida Kahlo. Al igual que en las fuentes literarias, las mujeres tienen menos presencia en el mercado del arte que los hombres. A excepción de Bursztyn, Izquierdo y Kahlo, todos los demás artistas ya participaron en una subasta el año 2019. Una razón de por qué no han sido subastadas obras de los mexicanos

puede estar relacionado con que muchas de las obras de los artistas mexicanos más destacados son declarados patrimonios de la nación, es decir tienen clausuras específicas que limitan la posible salida del país de las obras y su comercialización en el mercado del arte.

En relación a la baja presencia de Feliza Bursztyn y tardía incorporación al mercado del arte, es importante recordar que la escultora no tuvo una producción tan elevada en comparación a los otros artistas. Por otra parte, al ser sus obras de grandes dimensiones y con sistemas de funcionamientos específicos, es muy poco probable que entrase al medio de subastas iniciados a finales del siglo XX. Si esta artista hubiese seguido su trabajo, posiblemente hubiese podido entrar al mercado del arte contemporáneo que apuesta a obras de sus características.

Las obras que Bursztyn tiene en la *Tate Modern*, fueron prestadas por *Tate Americas Foundation*, una organización benéfica independiente que apoya el trabajo de la Tate en el Reino Unido. También una de las esculturas fue presentada por Pablo Leyva, hijo del esposo de Bursztyn. Este artista se ha dedicado al estudio profundo de la obra de la escultora y vivió mucho tiempo en el que fue su taller.

A modo de conclusión podemos decir que el boom del arte latinoamericano estuvo marcado por una división de opiniones en torno a su origen y real importancia para el desarrollo del arte del continente. Proliferaron los espacios donde se podía encontrar arte latinoamericano, llegando a tener un exitoso debut en las subastas y el mercado del arte en general. Algunas hipótesis en torno a este incremento positivo en materia de cotizaciones de mercado, vino dado por el *boom* personal que tuvo la artista Frida Kahlo y su mediática relación con el otro connotado pintor Diego Rivera. Pese a esta apertura al arte de América Latina, los conflictos de identidad y estereotipación siguen latentes hasta la actualidad.

Con respecto a la influencia de este proceso de reactivación del arte latinoamericano en las carreras de los artistas que se investigan, podemos decir que favoreció la comercialización de sus obras y la posibilidad de poder desarrollar sus propuestas a escala mundial. Matta y

Lam son los artistas con mayor reconocimiento en las fuentes literarias analizadas¹⁸⁶ y también en el mercado del arte. Una de las causas es la amplia cantidad de obras que dejaron en sus extensas carreras, lo que favorece que de forma simultánea se estén exhibiendo pinturas en subastas y también en salas de diversas partes del mundo.

Las mujeres de la muestra siguen en desventaja en lo que tiene que ver con visibilización y en este caso con la mercantilización de sus obras. Tarsila do Amaral, sorprendentemente ha participado de muchas subastas, con una amplia cantidad de obras por encima de Izquierdo y Kahlo. Como se explicó anteriormente, Bursztyn es un caso especial ante las características de sus obras y la cantidad de producción que dejó antes de fallecer, por lo que se puede entender su baja presencia en el mercado. Sin embargo, si llegase a crecer su reputación en estos años, las pocas obras que se le conocen pueden resultar muy atractivas y por ende pueden ser muy bien cotizadas.

En relación a la cantidad de dinero pagado por la venta de sus obras, Fernando Botero sigue aumentando sus precios a medida que transcurre su larga carrera. Lo anterior se ve potenciado por su amplia producción pictórica.

Desde una mirada general al mercado del arte, éste sigue actuando en torno a categorizaciones; es decir, los artistas latinoamericanos siguen siendo expuestos bajo la marca de su lugar de origen más que su aporte a movimientos artísticos y la construcción de la historia del arte.

7.2 Derribando paternalismos: La influencia no reconocida de los artistas latinoamericanos en el arte europeo y norteamericano

El año 1992, Gerardo Mosquera declaraba: “El arte latinoamericano ha sido tradicionalmente subvalorado y marginado en los centros, los circuitos supuestamente internacionales y la Historia del Arte -que cada vez se descubre más como un gran relato eurocéntrico-, al igual que el resto de la producción contemporánea, no tradicional, del

¹⁸⁶ Este punto fue analizado con profundidad en el capítulo 4.

Tercer Mundo”.¹⁸⁷ Las declaraciones del crítico de arte a finales del siglo XX se encuentran enmarcadas en la necesidad, además de reivindicar el arte latinoamericano y romper los estereotipos, de romper con los relatos eurocentristas que abundan en la historia del arte. Muy relacionado con lo anterior, en el año 1994 el crítico de arte Edward Lucie-Smith publicó el libro *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Este libro es descrito como uno de los primeros estudios amplios del arte del continente. Sin embargo, el texto no incorpora en su bibliografía referencial los libros de Traba, *La pintura Nueva en Latinoamérica* de 1961, ni el de Bayón, *América Latina en sus artes* publicado en 1985, ambos reconocidos por ser de las primeras publicaciones que desarrollaron en profundidad lo que acontecía con el arte de América Latina. Otra de las críticas que se le hace a esta publicación, es que no reflexionó en torno al eurocentrismo (de lo que hablaba Mosquera al inicio) y cómo esto afectó a las categorías del arte, los artista y las obras de arte.¹⁸⁸ El mismo crítico expresó en las primeras páginas de su publicación: “Hasta hace muy poco, el arte latinoamericano del siglo XX fue menospreciado por los críticos europeos y norteamericanos. Se lo denigraba por considerarlo derivado e imitador del modernismo predominante en Europa Occidental y Estados Unidos. Al mismo tiempo fue rechazado por considerarlo especialmente híbrido, una fusión de tradiciones que era más débil que cualquiera de sus progenitoras”.¹⁸⁹ Aunque sus declaraciones coinciden con las de Mosquera, llama la atención que pareciera que daba por cerrado el conflicto de menosprecio hacia el arte latinoamericano, siendo un tema que genera debate hasta la actualidad.

Una forma que han tenido los europeos y los norteamericanos de menospreciar el desarrollo del arte de América Latina, es no considerarlo como un igual. Permanecer en la condición de apadrinado y recibir enseñanzas porque hay una necesidad de ser instruido, es una de las dinámicas que comienzan a quebrarse a mediados del siglo XX en Latinoamérica.

¹⁸⁷ MOSQUERA, Gerardo; PONCE, Carolina y WEISS, Rachel. Ante América. Departamento editorial del Banco de la República. Bogotá. 1992. Págs. 14-15.

¹⁸⁸ MÉNDEZ, Lourdes. “¿Quiénes dictan la regla en el arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente”. *Artes*. Nº11, 2006. Pág. 29.

¹⁸⁹ LUCIE-SMITH, Edward. Óp. Cit. Pág. 7.

Muchos de los textos elaborados durante la segunda mitad del siglo XX hablan directamente sobre la disyuntiva planteada anteriormente. Además, posicionan a Estados Unidos como legislador de lo que fue el arte latinoamericano y a Europa como el proveedor de los cánones que alguna vez los artistas de ese continente debieron copiar. Por otro lado, estos escritos evidenciaron cómo en los Estados Unidos se les exigió a los latinoamericanos y también a las minorías étnicas, sumisión ante sus proyectos nacionalistas asimilando sus discursos totalizantes.¹⁹⁰

Muchos de los artistas que lograron triunfar en el extranjero sufrieron la invisibilización individual, y solo se les consideró desde su incorporación a la colectividad de algún movimiento europeo, como fue el caso de Roberto Matta. En muchas publicaciones, el pintor fue vinculado a los surrealistas como un beneficiado de la influencia de ellos, más que de un contribuidor a lo que desarrollaron como movimiento.¹⁹¹ Por otra parte, el caso del cubano Wifredo Lam también encaja en estas dialécticas referenciales, al ser valorado su trabajo y la incorporación de sus raíces originarias a su obra, solo por estar vinculado y por contar con la influencia de Picasso, que en ese entonces estaba muy interesado en esas temáticas.¹⁹²

Un caso similar se dio con David Alfaro Siqueiros. Hay medios que hablan de cómo el mexicano le enseñó a Jackson Pollock técnicas de chorreado y lo influenció en el uso del acrílico; sin embargo, son muchas más las que hablan del estadounidense como el artista ícono del *dripping* y lo que fue su Expresionismo Abstracto, dejando completamente de lado las influencias de Siqueiros.¹⁹³ Podemos encontrar muchos más ejemplos que coinciden con estas dinámicas y conductas en que los artistas latinoamericanos quedan relegados a posiciones secundarias, sin tomar en cuenta sus aportes en la historia del arte y, en algunos casos, sin ser siquiera mencionados.

¹⁹⁰ FUSCO, Coco. "El performance latino: la reconquista del espacio civil". En JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos. Madrid, 1999. Pág. 95.

¹⁹¹ GOLDMAN, Shifra. "El Espíritu Latinoamericano: La perspectiva desde los Estados Unidos". *Arte en Colombia: Internacional*. Nº 41, septiembre, 1989. Pág. 51.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ BELLIDO, María Luisa. "El Arte Latinoamericano... Óp. Cit. Pág. 125.

Otra de las formas en que se vio afectado el desarrollo del arte latinoamericano, fue la falta de rigurosidad en la preparación de las muestras que se llevaron a cabo fuera del continente. Muchas de las exposiciones que se realizaron en torno al arte latinoamericano en Europa y Estados Unidos no contaban con expertos en la materia. Esto se explica, en primer lugar, porque fueron surgiendo de a poco los profesionales que se aventuraron a estudiar el arte del continente (como fue el caso del historiador español Moreno Galván); y, en segundo lugar, porque los mismos organizadores de las exposiciones veían prescindible la presencia de historiadores o críticos latinoamericanos que pudiesen aportar con datos más fidedignos de lo que se estaba hablando. Todo lo anterior generó un sistema de conceptos mal definidos que fueron replicándose, produciendo estereotipos de lo que el arte del continente realmente quería representar.¹⁹⁴ Recién alrededor de 1960 son incorporados los especialistas en arte de América Latina, en la construcción de catálogos o la preparación de exposiciones específicas de este tema. Sin embargo, esto no fue generalizado en las instituciones del arte, y en la actualidad es un asunto no del todo resuelto.

Es evidente que lo descrito anteriormente influyó en el desarrollo de las carreras de los artistas, haciendo que los obstáculos que cualquier artista pudiese afrontar al querer dedicarse a esa profesión se incrementaran por el hecho de ser categorizado como un artista de periferia. Además de lo anterior, hay que considerar los aspectos del idioma y la concentración de las instituciones más prestigiosas de arte en Europa y posteriormente en Estados Unidos.

Los artistas de esta muestra lograron sortear varios obstáculos, que los posicionan hoy en día como exponentes exitosos de la época. El crítico argentino de arte Saúl Yurkievich, declaró que gracias a estos artistas “América Latina pasa de la condición de receptora de formas artísticas a la de emisora, de la condición de adaptadora a la de creadora”.¹⁹⁵

La incorporación de los artistas latinoamericanos a movimientos de arte importantes y consolidados, hizo que se desactivara la mirada de lo folclórico y se revalorara el arte

¹⁹⁴ RAMÍREZ, Mari Carmen. “Contexturas: Lo global...” Op. Cit. Pág. 70.

¹⁹⁵ YURKIEVICH, Saúl. Op. Cit. Pág. 188.

latinoamericano.¹⁹⁶ Recordemos el importante rol que tuvo Matta como conector entre los artistas surrealistas y los de la escuela de Nueva York, además de la exitosa carrera que desarrolló, con exposiciones que llegaron a más de veinte países en todo el mundo.¹⁹⁷ Como hemos visto a lo largo de esta investigación, el rol de los historiadores y los críticos también ha sido fundamental en desmitificar la concepción errónea que se tiene del arte de América Latina. Un ejemplo importante de estos actos reivindicativos que abrieron nuevos espacios de diálogo, fue la exposición de arte latinoamericano *Ante América*, organizada al finalizar 1992, en la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Banco de la República en Bogotá. Esta muestra estuvo a cargo del curador Gerardo Mosquera, quién tuvo la intención de aclarar la posición frente al marco de la conmemoración del Quinto Centenario de la llegada de los españoles a América. Uno de los objetivos de la muestra fue convertir el evento en un espacio de reflexión, alejado de categorías estereotipadas como: “post-colonial”, “postmoderno” y “nuevo exotismo”. Mosquera declaró que su intención era: “Ver el arte de América desde él mismo y desde el sur, e intentar difundirlo en su complejidad, evitando las generalizaciones estereotipadas, las "otrizaciones" de un nuevo exotismo y la satisfacción de expectativas cliché”.¹⁹⁸ Esta exposición incorporó a artistas sudamericanos, caribeños, mesoamericanos, indígenas, chicanos, africano-norteamericanos y exiliados latinoamericanos en Europa. La elaboración del catálogo estuvo a cargo del mismo Mosquera como curador, y además incorporó otros profesionales del continente, incluyendo uno de Estados Unidos. Lo anterior deja entrever que no se operó con las conductas excluyentes que se practicaban en Norteamérica.

7.3 La estrategia de reconocimiento de Botero en comparación a la de Bursztyn

Feliza Bursztyn fue coetánea al pintor Fernando Botero. Con un año de diferencia de edad, compartieron espacios artísticos al inicio de sus carreras. Así lo dejó expresado Marta Traba:

¹⁹⁶ WECHSLER, Diana. Óp. Cit. Pág. 6?

¹⁹⁷ Según el sitio de artistas visuales chilenos que fue actualizado el año 2018. Consultado en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39915.html#exposiciones>

¹⁹⁸ MOSQUERA, Gerardo; PONCE, Carolina y WEISS, Rachel. *Ante América*. Pág. 10.

“El Primer Salón Intercol de Artistas jóvenes, donde fueron premiados, en pintura, Fernando Botero y, en escultura, Feliza Bursztyn. Este salón marcó el tono de la década. Los años sesenta en Colombia, como en todo el mundo, fueron asaltados por los jóvenes con una consigna similar de rebeldía”.¹⁹⁹ Tal como lo expresa la historiadora, durante 1963, estos jóvenes artistas comenzaban a remover la escena artística de Colombia.

Indiscutiblemente, Botero y Bursztyn no tuvieron la misma suerte en lo que fue el desarrollo de sus carreras. Como ya analizamos en el capítulo 4, la artista murió repentinamente a sus 49 años, para después ser expatriada en confusas circunstancias políticas. En el tiempo que alcanzó a compartir con el pintor, no desarrolló las mismas estrategias para destacar en los escenarios culturales del momento. Por otra parte, podemos considerar las desventajas que Bursztyn tuvo al ser mujer y desempeñarse en un medio tan masculino como lo era la escultura. Por otra parte, esta disciplina resultaba mucho más costosa y menos reconocida que la pintura, incluso para los hombres. Otro de los aspectos que marcan una considerable diferencia entre Botero y Bursztyn, es que las obras de la escultora fueron rupturistas para la época, teniendo en cuenta el desarrollo plástico del país en que las llevó a cabo.

Botero es para algunos el artista más reconocido de Colombia, y así lo declaraba Damián Bayón en los años ochenta: “Botero es, indiscutiblemente, el pintor más importante del país en los últimos años”.²⁰⁰ Este Pintor cuenta con una extensa trayectoria hasta la actualidad, y a sus 87 años sigue produciendo y participa activamente en variadas exposiciones. Algunas de las críticas que se le hacen al pintor, es que su reconocimiento pasa por la cantidad de dinero generado a través de la comercialización de sus trabajos, más que por el valor estético de su obra. Traba examina la exposición del colombiano en el *Hirshhorn Museum* de Washington y dice: “También es fatalmente previsible, en una lectura superficial de la obra de Fernando Botero, la alusión a los precios. Que un Botero cueste de cuarenta mil a cien mil dólares, antes que el pintor haya cumplido cincuenta años, deja sin habla a los comentaristas; quizás por lo mismo, para explicar este fenómeno que no coincide con la pobreza del mundo del subdesarrollo, todos se apresuran a recordar que Botero es un

¹⁹⁹ TRABA, Marta. *Mirar en América...* Óp. Cit. Pág. 289.

²⁰⁰ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en...* Óp. Cit. Pág. 237.

artista internacional".²⁰¹ Es tanto lo que ha dado que hablar en torno a las ganancias obtenidas, que fue vinculado a conflictos de lavado de dinero y venta de obras a narcotraficantes, hechos que negó rotundamente y que jamás han sido comprobados.²⁰² Volviendo al tema central, podríamos decir que la estrategia de Botero fue mucho más eficiente, ya que logró encajar rápidamente en el medio y hacerse notar en el extranjero. Muchas de las temáticas que trabajaba tenían que ver con escenas de la cotidianidad de Colombia, lo que lo acercaban a la parte del país más tradicionalista. Al mismo tiempo, su estilo peculiar para trabajar el volumen en la representación de las figuras humanas lo transformaron en un pintor con estilo propio que atrajo a mediadores del extranjero. Bursztyn tomó un camino más complejo. Sin ánimos de enriquecerse a través de la venta de sus obras, pero sí de romper con los cánones del momento, desde los materiales y las propuestas discursivas, creó grandes instalaciones que contaban con mecanismos que generaban movimiento. Ella fue la primera artista en colombiana que invitó al público a interactuar mecánicamente con sus obras.²⁰³

Es quizá predecible que Feliza Bursztyn tuviese mayores conflictos para sobrevivir a una sociedad colombiana conservadora y a un sistema poco favorable con los artistas latinoamericanos en general. Tampoco podemos analizar el desenlace de sus propuestas escultóricas en el tiempo, pero podemos aventurarnos a que se acercaban mucho a lo que hoy conocemos como arte contemporáneo.

En relación al discurso personal de cada artista y la seguridad puesta en este, Botero declaró para el diario El País que él es el pintor que más exposiciones ha realizado en el mundo.²⁰⁴ Quizás, una de sus mejores herramientas ha sido su actitud y convicción ante los medios, pese a las críticas que pudo haber recibido. Según estudios de mercado del arte, su

²⁰¹ TRABA, Marta. "Botero/Colombia en Washington." *Plástica*. Volumen 5, junio, 1980. Pág. 2.

²⁰² CARDOZO, Linng. "El mercado del arte y el lavado de dinero". *Economía personal*. 15 de mayo, 2015. Disponible en: <https://www.economiapersonal.com.ar/el-mercado-del-arte-y-el-lavado-de-dinero/>

²⁰³ RUBIANO, Germán. Óp. Cit. Pág. 2

²⁰⁴ CRUZ, Juan. "Soy el pintor vivo que más ha expuesto en el mundo. Hasta los niños chicos reconocen un 'botero". *El País*. 23 de febrero 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/02/21/actualidad/1550779614_150834.html

trayectoria ha ido siempre en aumento, vendiendo sus cuadros en sumas de dinero más altas a medida que avanza su edad.²⁰⁵

¿Será que Botero se supo acomodar a la necesidad de la época? ¿o que ha tenido muy buenos marchantes y galeristas que le han otorgado mayor visibilidad a sus obras? Como no es uno de nuestros casos de estudios, hay aspectos relacionados con sus redes, presencia en los medios literarios y exposiciones que no se manejan en profundidad; sin embargo, al comparar ciertas conductas del tiempo en que compartió con Bursztyn, se pueden obtener algunas conclusiones. Está claro que Botero tuvo mecanismos mediáticos absolutamente diferentes al de la escultora, que al parecer no evidenciaba grandes ambiciones. Con solo 32 años, el pintor ya estaba siendo mencionado por Traba, Bayón y otros críticos e historiadores del arte, impactando de forma casi inmediata en los medios literarios. Otro de los aspectos que le sirvió de puente a su consagración en el extranjero fue que incorporó réplicas de pinturas clásicas a su estilo con volumen, como fue el caso de su obra "Homenaje a Mantegna", de 1958. Por otra parte, que siempre se haya hablado de él (inclusive para mal) lo hacen un nombre reconocible, y pese a que ha mantenido su estilo característico en toda su carrera, sus pinturas son prácticamente una marca reconocible, muy similar a los fenómenos que se dan en el campo de la publicidad. De manera contraria, la obra de Bursztyn "Las histéricas" es pionera en el arte cinético de Colombia, pero para ese entonces era un estilo de escultura poco conocido y avalado por los expertos. Sus obras de arte resultaban experimentos arriesgados, tanto desde los materiales de chatarra que utilizaba, como de los discursos que planteaba. La escultora llegó a interpelar a la sociedad desde sus comportamientos sexuales hasta como fue oprimido el cuerpo femenino en la época. Su interés no pasaba por una consagración en el extranjero, más bien, estaba empeñada en desarrollar su arte en Colombia como prioridad.

Si bien, la carrera de Botero en comparación a la de Bursztyn, es mucho más exitosa y extensa, puede que estemos a comienzos de un redescubrimiento de la artista y esta condición cambie con el tiempo. Furió indica algunos aspectos que pueden influir en la

²⁰⁵ EDWARDS, Sebastián. Óp. Cit. Pág. 14.

nueva dirección de la trayectoria de un artista, como son: “los valores estéticos contemporáneos, el estado de la investigación erudita, la opinión de un artista o un entendido influyentes, la publicidad, un descubrimiento inesperado, la utilización del arte como propaganda política, los efectos del público y de las colecciones privadas, las estrategias de un marchante”.²⁰⁶ Podríamos sumarle a esta lista de factores influyentes para un redescubrimiento, el creciente interés por rescatar de la historia las trayectorias de las artistas mujeres. Por otra parte, existe la posibilidad de que la exitosa carrera que aún persiste de Botero pueda cambiar después de su muerte.

²⁰⁶ FURIÓ, Vicenç. Óp. cit. Pág. 27.

CAPÍTULO 8. GÉNERO Y REPUTACIÓN

En la actualidad, el tema del género sigue siendo uno de los grandes déficits que la historia del arte trata de subsanar. Si bien, diversas instituciones han tomado medidas para incluir cada vez más a mujeres en sus exposiciones individuales y colectivas, estas acciones siguen siendo insuficientes. Del mismo modo, estas muestras tampoco consideran a mujeres artistas de lugares periféricos, así como a artistas transgéneros.

Un ejemplo de lo anterior se observa en el libro *Mujer, Arte y Sociedad*, de Whitney Chadwick, mencionado en la introducción de este trabajo. Este texto es reconocido como una de las primeras publicaciones en reunir datos de mujeres artistas para reconstruir la historia del arte. Sin embargo, el rescate que hace de artistas de América Latina, África o Asia, es casi imperceptible.²⁰⁷ En el caso específico de las mujeres de esta muestra, solo se menciona en una sola línea a María Izquierdo.²⁰⁸ Como es de esperarse, Chadwick le da un mayor protagonismo a Frida Kahlo, siendo ella la excepción la mayor parte del tiempo.

Este capítulo pretende identificar aquellos factores de discriminación de género que influyeron en las carreras de las artistas estudiadas. Cada una debió enfrentar diferentes situaciones que las dejaron en desventajas ante los artistas hombres. El caso de María Izquierdo es el más complejo, pues tuvo que enfrentarse directamente al boicot de artistas que no quisieron compartir proyectos importantes con ella. Atacada desde las preconcepciones de lo femenino y la falta de valoración hacia su trabajo, Feliza Bursztyn sufrió otro tipo de presión en su época, al quedar silenciada su carrera por muchos años después de su muerte. De Tarsila do Amaral no hay datos oficiales de persecución o conflictos directamente relacionados con el hecho de ser mujer; sin embargo, en ella se mantiene la constante de invisibilización femenina. Su carrera fue poco difundida por muchos años hasta hace poco, en que su trayectoria comenzó a repuntar.

²⁰⁷ Un texto que hace una extensa recopilación de artistas latinoamericanas y españolas es *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Esta publicación, si bien no realiza un relato histórico, es una excelente guía para comenzar a profundizar en mujeres artistas. Se encuentra distribuido por países, lo que facilita más aun la búsqueda. Los datos específicos de este texto se encuentran disponibles al final en la bibliografía.

²⁰⁸ CHADWICK, Whitney. Óp. Cit. Pág. 294.

8.1 Feliza Bursztyn y las barreras de invisibilización femenina

Feliza Bursztyn vivió en una época en la que no fue fácil ser mujer, ni menos artista. La sociedad conservadora de Colombia y los constantes obstáculos que la artista tuvo que afrontar no impidieron que desarrollara sus inusuales esculturas. Un ingrediente extra que se sumó a todo lo anterior, es la fuerte y decidida personalidad que tenía la escultora, aspecto que prevaleció en algunos momentos a la hora de referirse a su trabajo.²⁰⁹ Muchos de sus discursos y propuestas artísticas fueron confrontaciones directas con la sociedad mexicana conservadora, que no estaba acostumbrada a que una mujer cuestionara las normas y roles establecidos. Bursztyn decidió divorciarse, lo que le generó fuertes conflictos con su padre y la familia en general, pues significaba un rompimiento definitivo con la colonia judía. Esta forma de actuar era inusual para lo que se esperaba de una “buena mujer” colombiana, pero por sobre todo, era algo muy incorrecto entre los judíos.

Feliza Bursztyn fue contestataria y directa y, además, jugó con la ironía y su característico sentido del humor que marcó muchas de sus creaciones.

En Bogotá las mujeres no se hacían partícipes de los escenarios públicos del arte. Por otra parte, tampoco era habitual en ellas que se dedicaran a la escultura y menos al trabajo de la soldadura de chatarra. En relación a lo anterior, la artista declaró: “Porque yo si creo que vivimos en un mundo machista. Y ser escultor y no ser hombre, es muy difícil” [sic].²¹⁰

Las propuestas de Bursztyn tuvieron de todo aquello que perturbaba en la época: El discurso de una artista atrevida, libre, poco ortodoxa para lo esperado, interesada en la política, en la reivindicación de las clases sociales y, por supuesto, en la revolución de las mujeres que empezaban a reclamar un sitio importante en la sociedad del país. Como si fuera poco, muchas de sus obras tocaban temas relacionados con el sexo y la liberación sexual, algo poco visto entre sus colegas artistas, y poco desarrollado en los medios del momento. Un ejemplo de esto fue su serie “Las Camas”. Aunque en la inauguración de esta exposición no

²⁰⁹ TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón...* Óp. Cit. Pág. 12.

²¹⁰ URIBE DE URDINOLA, Maritza. Óp. Cit. Págs. 15.

se mencionó el sexo como tema central, en varias declaraciones la escultora si hizo la relación con la temática.²¹¹

Según Traba, Colombia era un país que se resistía a las vanguardias, “y trata de marginarlas para asegurar la estabilidad y permanencia de sus valores”.²¹² Bursztyn claramente reflejaba una contradicción para aquellos principios que la sociedad colombiana pretendía resguardar.

Muchas de las entrevistas que se tienen de la escultora, fueron direccionadas a preguntas en torno a su vida personal, por sobre aquello que tienen que ver con sus propuestas artísticas. Alusiones a su aprobación de la cirugía plástica, o en torno a sus romances e inclusive a su aprobación o no de la religión, priman por sobre lo que la escultora creaba y proponía como artista plástica.²¹³

Es Imposible, además, no recordar los conflictos políticos que la persiguieron al final de su carrera. Tales conflictos terminaron por socavar su energía y le propiciaron una muerte triste, exiliada de su patria. Pasaron muchos años en que no se volvió a nombrar a Feliza Bursztyn en los medios artísticos y, peor aún, pasó mucho tiempo en que la artista no fue expuesta en su país que tanto apreciaba, Colombia.

Es el año 2009 cuando se produce un rebrote de su carrera, con motivo de su primera retrospectiva. Ésta fue llevada a cabo en el Museo Nacional de Colombia.²¹⁴ Este hecho fue potenciado por la creciente necesidad de redescubrir a artistas como Feliza, sepultadas por una historia que tuvo más rostros masculinos que femeninos.

En razón de lo anterior, la exposición “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985”, llevada a cabo en el *Hammer Museum* el año 2017,²¹⁵ fue un hecho clave en materia de género y reivindicación femenina en las artes. Esta muestra tenía como objetivo reunir a diversas mujeres que pudieron confrontar la época que les tocó vivir. Feliza Bursztyn fue una de las exponentes que representó a Colombia.

²¹¹ MCDANIEL, Gina. Op. Cit. Pág. 11.

²¹² TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón...* Óp. Cit. Pág. 28.

²¹³ Algunas de las apreciaciones de Bursztyn en torno a este tema pueden ser analizados en el siguiente artículo: ZULUAGA, Beatriz. "Feliza Bursztyn: La mujer de las camas". *Mujer*. Nº 154, octubre, 1975. Pág. 72.

²¹⁴ Consultado en: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/Feliza/glosario.html>

²¹⁵ Consultado en: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/>

Con respecto al tema puntual de si la escultora era feminista, se le preguntó si odiaba a los hombres (bajo la mala concepción de lo que podría ser el feminismo), a lo que ella contestó: “Si, claro, me encantan los hombres”.²¹⁶ Si bien, muchas de sus declaraciones eran irónicas, apuntaban a la búsqueda de la igualdad de condiciones para las mujeres, pero sin caer en una lucha directa con los hombres, más bien desde un plan resolutivo que involucrase a la sociedad y los entes políticos como responsables de cambiar la situación.

Pese a que Bursztyn recibió una preparación intensiva en el extranjero, en muchas ocasiones los críticos de arte fueron severos con sus comentarios sobre su trabajo. Walter Engel, uno de los críticos colombianos más influyentes del momento, dijo que la obra de Bursztyn carecía de valor plástico, aconsejándola de que dejara la escultura.²¹⁷ Pese a todo lo anterior, la artista siguió adelante sin titubear ante sus proyectos.

Su trayectoria artística fue juzgada desde prejuicios machistas que partieron desde la elección de la disciplina, la elaboración de obras con chatarra y el manejo de técnicas de soldaduras y materiales que eran habituales en los talleres de fundición, propios de un mundo masculino.

Se podría concluir que las condiciones de la época no le jugaron a favor a Bursztyn. Sus propuestas eran rupturistas para un escenario artístico mayoritariamente masculino y lleno de limitaciones para las mujeres. Por otra parte, como se discutió en el capítulo anterior, el compartir el tiempo con uno de los artistas más mediáticos y reconocidos de Colombia, Botero, pudo dificultar más la consolidación de su carrera.

Pese a que Bursztyn trabajó y estudió mucho tiempo en París y Nueva York, ciudades en las que había generado un grupo de amigos intelectuales que la apoyaron hasta el final de carrera, ella volvió a Colombia con el fin de poder expandir sus trabajos en su tierra natal. Lo que no previó, es que quizás le sería difícil encajar desde sus propuestas en una de las sociedades más retrogradadas de Latinoamérica. A diferencia de otros artistas como Matta y el mismo Botero, que salieron de sus países para consolidarse en el extranjero, Bursztyn volvió de la cuna del arte europeo para establecer una carrera permanente en Colombia.

²¹⁶ ZULUAGA, Beatriz. Óp. Cit. Pág. 71.

²¹⁷ MCDANIEL, Gina. Óp. Cit. Pág. 4.

Llama la atención que varios de los temas que salen en las entrevistas de Bursztyn, son sitios referentes a mujeres y cuestiones “femeninas”, no sitios preferentemente dedicados al arte. Afortunadamente la artista contó con el apoyo incondicional de la historiadora Marta Traba. Muchos de los escritos en torno a su obra y propuestas estéticas, fueron elaborados por esta última, prevaleciendo por sobre aspectos banales, lo que la artista proponía desde el arte cinético y la instalación. Gracias a Traba y su libro *Bursztyn/Obregón: El elogio de la locura*, se posicionó a la artista junto a otro escultor de trayectoria importante en Colombia, lo que le entregó mayor visibilidad a su carrera. Sin embargo, cuando ésta estaba en pleno desarrollo, fue sorpresivamente interrumpida. La misma historiadora declaró en su libro: “Repentinamente ocurrió algo terrible que ninguno de sus amigos pensó que fuera posible; Feliza Bursztyn murió. No quiero ni puedo hablar de eso”.²¹⁸ A raíz de su triste fallecimiento, Traba tuvo que cerrar inesperadamente el capítulo dedicado a Bursztyn.

Desde lo anterior, surge otro aspecto vinculado a la reivindicación del género, que sería interesante analizar en profundidad: la relación que Traba y Bursztyn desarrollaron en el tiempo que compartieron juntas. La conexión entre la escultora y la historiadora, podría formar parte de una investigación que rescate historias de mujeres que trabajaron desde diversas aristas el arte. Sería de mucha importancia en materia de género, analizar los lazos sororos que les permitieron potenciar sus carreras, sobreponiéndose a las desigualdades y a la anulación que vivieron las mujeres en la construcción de la historia del arte.

8.2 Tarsila do Amaral y su rol como modernista visionaria.

Como se dijo en la introducción de este capítulo, no existen datos suficientes como para comprobar que Tarsila do Amaral sufrió un menosprecio directo por ser mujer a lo largo de su carrera. Sin embargo, los efectos de la discriminación del género en ella se vieron reflejados por la falta de consideración en los medios escritos y también por su tardío reconocimiento a nivel internacional. Un ejemplo de lo anterior se aprecia en la descripción que Bayón realizó del arte de Brasil. Si bien, explicó brevemente en qué consistió el trabajo

²¹⁸ TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón...* Óp. Cit. Págs. 33-34.

de Amaral, su rol dentro del Modernismo no fue reconocido y, cuando el teórico mencionó a los artistas brasileros más importantes de la época, no figuró el nombre de la artista.²¹⁹ Esta situación es lamentable, al considerar el impacto que Amaral generó en su tiempo. Uno de los aspectos sobresalientes de la carrera de Tarsila do Amaral es que mantuvo un fuerte interés por instruirse intelectualmente, lo que la mantuvo en constante contacto con diferentes literatos y artistas, que potenciaron sus discursos estéticos. Como se vio en el capítulo 6, su condición socioeconómica facilitó ese estilo de vida, que no era común en las mujeres de su época. Sus estudios en el extranjero y las nuevas amistades que hizo, le permitieron empaparse de las corrientes europeas, pero sin perder sus ideales enraizados en su país. En consecuencia, con sus proyecciones de la cultura y su extenso trabajo como pintora e intelectual, logró instaurar a través de su pintura la corriente modernista en Brasil. De esta forma, la *Antropofagia* activó y reforzó aquellas controversias acerca de la relación que existía entre América y Europa y, particularmente, renovó la esfera artística de Brasil. La artista tuvo un romance significativo con el escritor Oswald Andrade, quien fue también protagonista del Modernismo. Se hizo habitual en las fuentes literarias prestar una exacerbada atención a las relaciones afectivas de las artistas y, en ocasiones, se les restó mérito a su trabajo, atribuyéndolo a sus parejas si estos también eran artistas o estaban vinculados al mundo de la cultura. En el caso de Tarsila do Amaral, primó su desempeño artístico por sobre aspectos personales, lo que le permitió trascender gracias a su arduo trabajo como artista.

Siguiendo con los grandes aportes de Amaral, muy pocas veces ha sido mencionado que gracias a ella se pudieron apreciar, por primera vez en Brasil, pinturas de la Escuela de París. En los viajes que la artista realizó a esa ciudad, y teniendo en cuenta su buen pasar económico, Amaral formó su propia colección de arte moderno, la que expuso con sus trabajos en Sao Paulo.²²⁰ Estas acciones demostraron su interés por cambiar la forma de mirar el arte de Brasil y confirmaron, además, su seguridad y fortaleza como artista, ya que

²¹⁹ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en...* Óp. Cit. Pág. 273.

²²⁰ GINTA, Andrea. "Género y feminismo. Perspectivas desde América Latina". *Exit Book*. Nº 9, 2008. Pág 90-91.

no escatimó en presentar estas obras europeas (que en la época podrían haber sido consideradas de mayor nivel) junto a las suyas.

Los trabajos de Amaral tenían un fuerte poder reivindicativo. En ellos desarrolló con fuerza aspectos propios del Brasil primitivo que se buscaba rescatar, pero lo innovador de esta propuesta y que se diferencia con otras miradas indigenistas, es que no evitó el contacto con el extranjero, tomó y aprovechó todo aquello que servía de Europa, pero sin transformarse en europea. Al contrario, Amaral buscó potenciar las raíces de su país, y apostó por un enfoque descolonizador.

Al analizar lo que se ha escrito de Tarsila do Amaral, llama la atención que, pese a su sobresaliente trabajo pictórico, en más de una ocasión ha sido comparada con el valor de artistas hombres, lo que puede nacer con la intención de resaltar su trayectoria, pero se transforma en una comparación injusta que no permite la valoración de la artista sin un referente masculino de por medio. Así fue como Traba declaró que Amaral “sería equivalente o la contrapartida de Siqueiros en México”.²²¹ Por otra parte, el diario CBS NEWS la llamó el “Picasso de Brasil”.²²² La idea de rescatar y valorar el trabajo de una artista debería estar acompañado única y exclusivamente de sus propios méritos y las aportaciones de su trabajo como creadora, esa también es una forma de contribuir con el derecho a tener el sitio que merecen las mujeres en el arte.

Si se mira con mayor amplitud lo que Amaral proyectó a través de sus pinturas, se puede concluir que contribuyó no tan solo a mejorar la escena artística de su país, sino que también a la ardua tarea de encontrar la tan malinterpretada identidad latinoamericana.

El breve repaso por las aportaciones de Amaral a la consolidación del arte latinoamericano, permite reforzar más aún la incertidumbre de por qué una artista con este extenso desarrollo profesional y significativas experiencias en el extranjero, fue tan poco valorada por tanto tiempo.

Amaral comenzó a tener un prestigio fuera de Brasil cuando, en 2018, el MoMA realizó una muestra retrospectiva de su vida y obra. Nunca antes se había realizado una muestra de la

²²¹ TRABA, Marta. *Mirar en América*. Óp. Cit. Pág. 9

²²² Consultado en: <https://www.cbsnews.com/news/the-picasso-of-brazil-tarsila-do-amaral/>

artista con estas características en el extranjero. En la actualidad se ha ido transformando en una de las artistas latinoamericanas más cotizadas en el mercado, pero seguramente su reconocimiento seguirá subiendo a medida que se visibilicen sus grandes aportes como artista visionaria.

8.3 María Izquierdo se enfrentó a los tres grandes: Rivera, Siqueiros y Orozco

María Izquierdo ha comenzado a sonar como un referente importante entre las artistas mexicanas, pero esta valoración no se consolidó hasta muchos años después de su muerte. De seguro, aquellos que se opusieron a su carrera en su tiempo, jamás imaginaron que en la actualidad la pintora estaría en la Rotonda de las Personas Ilustres de México. Este lugar fue habilitado en 1872 para homenajear a todos los que han contribuido al enriquecimiento del país, desde el desarrollo científico, social y cultural. Este tributo se ha realizado a 115 personas, de las que solamente 8 son mujeres.²²³ Lo que puede producir mayor sorpresa es que, dentro de este grupo de personas destacadas, María Izquierdo comparte el nombramiento con los que serían sus mayores detractores en un momento determinado de su carrera: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Son pocas las fuentes literarias de la época que hacen referencia a los fuertes conflictos que María Izquierdo tuvo con los muralistas. Recién hoy en día es un tema que ha salido a flote y se aborda con seriedad. Este pasaje de la trayectoria de la pintora puede ser analizado desde los conflictos propios de la desigualdad de género, pero además, desde un acto de profunda injusticia contra ella, ya que perdió la posibilidad de formar parte del movimiento de muralistas en México en el momento en que estaba en su mayor auge.

Lo que puede resultar irónico, es que si se revisan los inicios de la carrera de Izquierdo, hay un pasaje en que Rivera avaló las obras de la artista en formación. Los cuadros a los que el mexicano se refirió no estaban firmados con el nombre de la artista, sino más bien con siglas, por lo que sus comentarios positivos pudieron haber surgido de la posibilidad de que Rivera pensara que esas obras fueron pintadas por un hombre y no por una mujer, como

²²³ REZA, Alma y Reza, Diana. Óp. Cit. Pág. 22.

fue el caso. Estas ideas no han sido comprobadas, simplemente surgen desde las acciones negativas que el pintor, junto a sus compañeros de la época tomarían en contra de Izquierdo.

El conflicto principal surge cuando Izquierdo estaba adquiriendo un rol protagónico en la esfera cultural de su país.²²⁴ Se le ofreció la posibilidad de pintar un mural en un edificio de mucho prestigio en la ciudad, específicamente en el cubo de la escalera monumental del Palacio del Ayuntamiento, Ciudad de México. La pintora aceptó el desafío y comenzó con los preparativos al instante. Sin embargo, el entusiasmo de la artista se vio frenado rápidamente cuando el jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez, canceló el contrato que con María Izquierdo habían acordado hace cuatro meses. A la artista se le ofreció la posibilidad de pintar en otro muro, pero de menor categoría en la ciudad, a lo que Izquierdo se negó.

La noticia del mural que realizaría Izquierdo apareció en varios medios locales, por lo que, tras la cancelación del proyecto, la artista también los aprovechó para protestar ante la cancelación injustificada del trato. Aunque no ha sido comprobado directamente, se habló de una junta secreta de parte de los tres muralistas y el regente de la ciudad, para que reconsiderara la decisión, pues Izquierdo no tenía los méritos suficientes para hacerlo. El único de los artistas que reconoció haber dado su opinión en este conflicto fue Siqueiros. En relación a lo anterior, Rivera declaró: “el talento de esta pintora es equilibrado y ardiente, pero reservado y contenido, desarrollándose más en profundidad que en superficie”²²⁵. El pintor dejó entrever que Izquierdo no poseía las aptitudes para dicho desafío.

Simultáneamente al conflicto, los tres muralistas mexicanos formaron la Comisión Nacional de Pintura Mural (CNPM) para reglamentar la producción del muralismo mexicano y tener el control completo del movimiento. Esta acción dejó demostrado el poder que tenían los

²²⁴ Para saber más detalles de este conflicto se recomienda el siguiente artículo: GARCÍA DE LA CRUZ, Aura. «“Es un delito ser mujer y tener talento”, sentenció María Izquierdo, la pintora que enfrentó a los muralistas». *Relatos e historias en México*. Nº 105, mayo, 2017. Disponible en: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/es-un-delito-ser-mujer-y-tener-talento-sentencio-maria-izquierdo-la-pintora-que>

²²⁵ TORRES, Ana. Óp. Cit. Pág. 590.

artistas, y como pudo ser real su influencia en el cambio de dirección que tuvo el proyecto ofrecido a María Izquierdo.

Izquierdo buscó apoyo de otros artistas y también de importantes personajes de la cultura, entre los que se encontraba el mismo José Vasconcelos (propulsor del muralismo mexicano), pero no obtuvo buenos resultados.²²⁶ Los muralistas siguieron gozando de su reputación y privilegios en el país, y el conflicto con el tiempo se fue olvidando.

Si María Izquierdo hubiese pintado ese mural, hubiese roto con el monopolio masculino del muralismo y también hubiese generado un cambio significativo para la sociedad mexicana de la época, que no daba muy a menudo ese tipo de oportunidades a las mujeres.

Pese a que Izquierdo desarrolló una larga carrera y no escatimó en generar espacios de reflexión en torno a sus ideales sociales y feministas, no obtuvo reconocimiento inmediato y pasó mucho tiempo hasta que comenzara a tenerlo. Ineludiblemente, compartir la época con Frida Kahlo,²²⁷ y que ésta además tuviese una mediática relación con el mismísimo Diego Rivera, contribuyó indirectamente a un poco valoración de su carrera.

Otro de los aspectos que afectó el desarrollo profesional de la artista, fue la relación amorosa que mantuvo con Rufino Tamayo. En muchas de las críticas que se le realizaron a sus exposiciones se le recordaba constantemente la posible influencia que había obtenido del pintor Rufino Tamayo.²²⁸ Este pintor también desarrolló una importante carrera en México y su trayectoria ha crecido considerablemente con el tiempo; sin embargo, es poco probable que su talento sea cuestionado por su relación con Izquierdo.

La artista María Izquierdo debió desafiar varias situaciones que estaban en su contra, pero la mayoría de éstas tuvieron relación con aspectos propios de una sociedad con fuertes conflictos de género. Fue una mujer de mucho carácter para su época, con acciones claras pero polémicas. Sus ideales políticos en torno al rol de las mujeres en la sociedad y su lucha

²²⁶ DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and...* Óp. Cit. Pág. 368.

²²⁷ Este aspecto será profundizado en el capítulo 9.

²²⁸ PEREIRA, Raúl María. "La exposición de María Izquierdo." *La Prensa*. 10 de septiembre, 1944. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1146684/language/es-MX/Default.aspx>

por las clases sociales, son aspectos que fueron en contra de su visibilidad en la escena cultural de ese entonces.

De todas las artistas de esta muestra, María Izquierdo es la que sufrió directamente los perjuicios de una sociedad mexicana dirigida por hombres que no estaban dispuestos a ceder sus privilegios. A pesar de su trayectoria, su contribución fue infravalorada en la construcción del relato de la historia del arte, situación bastante común para la mayoría de las artistas mujeres que lograron tener algún protagonismo en su tiempo.

A modo de conclusión, las artistas escogidas reflejan diferentes variantes en las que se puede manifestar la desigualdad de género en el arte. Si bien, el caso más extremo fue el de María Izquierdo, la crítica mediática hacía Feliza Bursztyn y la invisibilización a los aportes trascendentales para Brasil en el caso de Tarsila do Amaral, representan diferentes situaciones en que las mujeres artistas pueden ser perjudicadas. Estos conflictos pueden aparecer durante el pleno desarrollo de sus carreras, o más a largo plazo, cuando se proceda a valorar sus trayectorias y se les declare exponentes sobresalientes en el mundo del arte.

CAPÍTULO 9. REDES, CONTACTOS Y RECONOCIMIENTO

Las primeras redes que una persona genera en la vida, son los familiares inmediatos y amigos. Si bien estas redes contribuyen a la formación desde lo valórico y lo actitudinal, también son fundamentales en la formación del capital cultural de una persona. En ocasiones, tener habilidades sociales y moverse de forma estratégica en los círculos que se frecuentan, puede permitir conseguir sobresalientes resultados a nivel laboral. La mezcla de habilidades, capital y redes, puede propiciar el desarrollo positivo de una carrera y, en el caso del arte, que es un medio que se mueve con reglas propias (a lo que podría ser trabajar en un banco), los contactos que se tengan y las influencias positivas durante el desarrollo de la carrera, son fundamentales para consolidar una trayectoria en el tiempo.

En este capítulo podremos ver el importante rol que tuvieron las redes y contactos de los artistas latinoamericanos estudiados y como, de alguna forma, sus habilidades para conseguirlos, les permitieron, entre otros factores que hemos analizado en la investigación, proyectar una trayectoria en el tiempo.

9.1 Influencias, redes y contactos

Una amistad significativa para Matta fue la que tuvo con Marcel Duchamp. Un ejemplo de lo anterior queda reflejado en 1947, cuando Matta participó en la Exposición Internacional del Surrealismo, realizada en la Galería *Maeght en París*. En esa ocasión expuso un altar dedicado al “Cuidador de la gravedad” de Marcel Duchamp.²²⁹ Por esos años también, Marcel Duchamp escribió el texto *Matta Peintre*, donde declaró: “Aunque todavía joven, Matta es el pintor más profundo de su generación”.²³⁰ Este texto fue publicado en 1950, dentro del catálogo de la *Collection of the Société Anonyme*.

A partir de los años cincuenta, Matta manifestó un mayor interés por las condiciones políticas y sociales de latinoamericana, ideales que aumentaron durante la década

²²⁹ DUROZOI, Gérard. *Diccionario...* Óp. Cit. Pág. 617.

²³⁰ DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. Pág. 184.

siguiente, y que lo llevaron a entablar amistad con Salvador Allende y Fidel Castro, entre otros políticos del momento.

Queda en evidencia que Matta se valió de muchas redes y contactos para llevar a cabo su carrera. Su itinerancia entre Europa y Estados Unidos, le permitió formar parte de importantes movimientos en el arte. Por otro parte, su interés por sus orígenes lo llevaron a generar proyectos y exposiciones en Latinoamérica.

Al igual que Matta, Wifredo Lam se rodeó de contactos mayoritariamente extranjeros que potenciaron su experimentación y desarrollo como artista.²³¹ Llegó en 1923 a España, donde permaneció por catorce años como consecuencia a la inestable situación política del país. En esta etapa de su carrera generó redes significativas para poder subsistir, pero en medio de fuertes cuestionamientos de cómo direccionar su carrera artística. Su amistad con el escultor Manuel Martínez Hugué fue clave para su llegada a París, ya que le entregó una carta donde lo recomendaba a Picasso.

Cuando Lam llegó a París, se encontró con amigos como Mario Carreño, Alejo Carpentier y Pablo Neruda, quien fundó, con César Vallejo, el “Grupo hispanoamericano de ayuda a España”. Cuando conoció a Picasso, éste sintió tal cercanía por el cubano que lo presentó a sus amigos como su “primo”. Dentro de los pintores, poetas y críticos de arte que pudo conocer, se encontraban Braque, Matisse, Miró, Léger, Eluard, Leiris, Tzara, Kahnweiler y Zervos. Wifredo Lam conoce además a Pierre Loeb, dueño de la Galería Pierre en París, donde realizó su primera exposición individual en 1939. En el año 1941, Lam ilustra el poema de Breton *Fata Morgana*, con quien comparte amigos y mantiene una relación cordial. Cinco años después se va a Nueva York y se reencuentra con Marcel Duchamp, también conoce a Jeanne Reynal, James Johnson Sweeney, Arshile Gorky, Nicolas Calas, Roger Wilcox, Mercedes Matter, Ian Hugo, Jesse Fernández, John Cage, Sonia Sekula y Yves Tanguy. A inicios de los cincuenta, el cubano comparte su vida entre Europa, La Habana y Nueva York. Se visita con numerosos artistas importantes del momento, entre los que se

²³¹ Los datos en relación a los viajes y contactos de Wifredo Lam fueron sacados de la biografía de su página oficial. Consultado en: <https://www.wifredolam.net/es/biografia.html>

encuentran Noguchi, Hare, Motherwell, Pollock, Asger Jorn y el grupo surrealista disidente CoBrA.

Si bien, Lam permaneció muchos años en España, su carrera se perfila con mayor firmeza en su estancia en París. Picasso lo acerca a sus contactos con el fin de que el pintor cubano se desarrolle plásticamente. Todas las redes que realizó en estos años de su carrera le permitieron volver a Europa y Estados Unidos en reiteradas ocasiones, sin tener que estar supeditado a permanecer en Cuba. Esta forma de vida, similar a la que llevó Roberto Matta, le permitió abarcar con sus obras muchos países y participar de diversos proyectos de manera simultánea.

El primer acercamiento que Amaral realiza con el arte fue a través del escultor sueco William Zadig, para quien la artista trabajó como ayudante en Sao Paulo. En el año 1919 tomó clases de pintura con George Elpons, artista alemán establecido en la ciudad. Estos hechos demuestran que sus primeras influencias artísticas formales pudieron ser europeas. Un contacto fundamental para Amaral fue la pintora Anita Malfatti, quien la puso en contacto con todos los intelectuales y artistas que habían participado en la Semana de Arte moderno de 1922, cuando Amaral viajó a París. Tarsila do Amaral y su pareja de ese entonces, Oscar Andrade, se instalaron en París un año después y recibieron la ayuda del poeta suizo-francés Blaise Cendrars. Este artista los puso en contacto con importantes personajes de la escena cultural como: los Supervielle, Gleizes y Juliette Roche, Léonore Rosemberg, Léger, Cocteau, Delaunay, Brancusi, Satie, entre otros.²³²

Durante la mayor parte de su carrera, la artista brasilera se movió entre Brasil y diferentes países de Europa; sin embargo, las acciones más significativas de su desarrollo plástico son originadas en Brasil. A diferencia de Lam y Matta, y pese sus constantes viajes a París, Amaral no logró cimentar una carrera permanente en esa ciudad, pero no queda claro si ese fue uno de sus objetivos.

Con respecto a las influencias que María Izquierdo tuvo en la pintura, una de las más importantes fue el pintor Rufino Tamayo. Ellos mantuvieron una relación amorosa que los

²³² *Tarsila do Amaral*. Óp. Cit. Pág. 238.

llevó a vivir juntos y se influenciaron mutuamente, como bien afirmó la pintora: “Yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe a mí bastantito”.²³³

Otro de los contactos que generó un impacto indiscutible en la carrera de Izquierdo fue Diego Rivera. En ese entonces el pintor mexicano era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de México, y mostró un gran interés en las obras de Izquierdo, lo que inmediatamente la hizo destacar entre sus compañeros. Ya vimos en el capítulo 8 como esta aprobación cambió con el tiempo.

El contacto que le otorgó visibilidad en los medios literarios del extranjero fue el escritor Antonin Artaud. Un ejemplo de ello fue en 1937, cuando realizó la presentación de la obra de Izquierdo en París, para la galería Van den Berg. Esta relación de amistad entre el escritor y la pintora se mantuvo en el tiempo, Artaud visitó en reiteradas ocasiones a la pintora en su casa de México.²³⁴

Una red importante que tuvo Izquierdo fue el poeta Pablo Neruda. La mexicana pintó una pequeña acuarela titulada “Tributo a Pablo Neruda” en 1943. En esta imagen representó a dos artistas circenses sosteniendo un ramo de flores bajo una cinta roja con las palabras “Para Pablo Neruda”.²³⁵ Pero la carrera de María Izquierdo se extendió en Latinoamérica cuando recibió la ayuda de Raúl Uribe, con quien terminaría casada después. En el año 1944 fue nombrada “embajadora del arte mexicano” en Perú y Chile. Lo que le permitió que ese mismo año realizara su primera exposición individual en Sudamérica, en el Ministerio de Educación en Santiago de Chile. En la recepción, Neruda leyó un poema en prosa titulado “Bienvenida a María Izquierdo”.²³⁶

Uno de los mayores referentes de Feliza Bursztyn es el artista francés César (César Baldaccini) a quien Bursztyn conoció mientras estudiaba en París iniciado el año 1952.²³⁷ Este escultor inspiró directamente el uso de las chatarras en sus obras. De la misma manera, tomó clases con los escultores Ossip Zadkine y Giacometti, que también tuvieron una importante labor en su formación como escultora.

²³³ PONIATOWSKA, Elena. *Las siete cabritas*. Txalaparta. Tafalla, 2001. Pág. 85.

²³⁴ *Ibíd.* Pág. 79.

²³⁵ DEFFEBACH, Nancy. “María Izquierdo: arte...” *Óp. Cit.* Pág. 26.

²³⁶ *Ibíd.* Pág. 27.

²³⁷ RUBIANO, Germán. *Óp. Cit.* Pág. 4.

Sin duda, el trabajo de Marta Traba hizo que Bursztyn fuese mucho más conocida en el medio colombiano. La gestión cultural que Traba realizaba fue un apoyo fundamental para que se considerara su nombre entre los grandes exponentes de la escultura en Colombia. El escritor Gabriel García Márquez tuvo un importante papel en la vida de Feliza, pues la escultora tenía muchos amigos escritores al igual que él, como Álvaro Cepeda Samudio y Jorge Gaitán Durán. Este último fue pareja de Bursztyn, y vivieron cuatro años en París. Según la misma escultora, Gaitán era un escritor muy sociable que tenía muchos contactos, ella declaró que tuvo un gran protagonismo en los inicios de su carrera.²³⁸

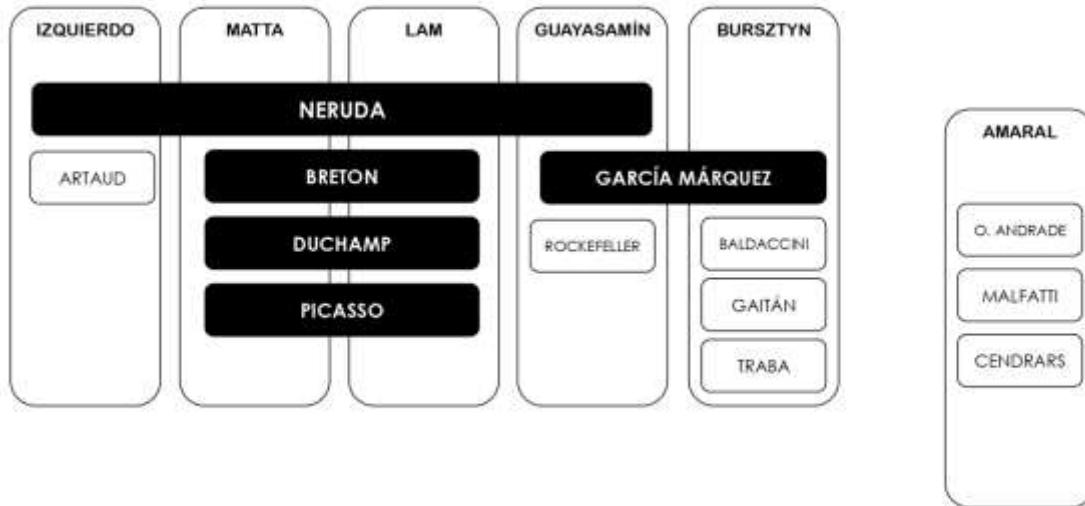
Cuando Feliza Bursztyn muere, García Márquez estuvo con ella, experiencia que relató en un texto que fue distribuido por diferentes medios nacionales e internacionales. Estas líneas dedicadas a su amiga tuvieron como objetivo reconocer su trabajo, pero también declarar al mundo la forma ingrata en que murió exiliada de su país.

Un punto interesante a destacar en la carrera de Bursztyn es que, si bien hay muchas fuentes que declaran el buen humor de la escultora y los muchos amigos que tuvo, en la mayoría de éstas se evidencia un trabajo individual por sobre uno colectivo, lo que pudo haberle jugado en contra a la hora de pasar a la historia en su país. En relación a lo anterior, y pese a que en ciertos momentos fue catalogada como artista cinética, ella no se identificó como tal; por otra parte, en Colombia no existía un colectivo que se identificara con este arte, hasta muchos años más adelante. Su trabajo era un tipo de arte rupturista para una sociedad conservadora y no hubo cohesión entre los artistas que lo practicaban como para sostenerlo en el tiempo. Según la historiadora Peist: “Un artista consigue el éxito cuando logra ser parte de la historia, y para ser parte de la historia hay que estar clasificado”²³⁹.

²³⁸ OSPINA, Lucas. «Feliza Bursztyn: “En un país de machistas, ¡hágase la loca!”». Uniandes.14 de enero 2019. Disponible en: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/feliza-bursztyn-en-un-pais-de-machistas-hagase-la-loc/>

²³⁹ PEIST, Nuria. Óp. Cit. Pág. 337-338.

ESQUEMA 9.1 INTERACCIÓN ENTRE LOS CONTACTOS MÁS INFLUYENTES DE LOS ARTISTAS



Las interacciones entre los artistas analizados y diversos personajes influyentes en el mundo de la cultura aparecen reflejadas en el esquema 9.1. Sobre este, es importante aclarar que no están todos los contactos que pudieron tener alguna incidencia en la carrera de los artistas, sino más bien se incluyeron aquellos que tuvieron algún rol significativo. Por otro lado, se destacan en él a aquellos personajes que se repiten entre los artistas, para poder llegar a alguna conclusión en torno a posibles conexiones entre ellos.

Al hacer un análisis de los contactos que frecuentaron a los artistas estudiados, Pablo Neruda es el que mantuvo relación con cuatro de ellos. Este escritor, Premio Nobel de Literatura, aparte de su reconocimiento en el mundo literario, tuvo un importante desarrollo en la política y las relaciones culturales entre Europa y Latinoamérica.

Por otra parte, Breton, Duchamp y Picasso tuvieron interacción con Lam y Matta, que comparten exactamente las mismas redes y que, excluyendo a Neruda, son todas europeas. Con respecto a Guayasamín, solo se consideró a Rockefeller porque fue su puerta de entrada al extranjero y, a pesar de que el ecuatoriano pintó muchos personajes influyentes de la época, no hay constancia de que haya generado una amistad profunda con ellos, ni que hayan influenciado su pintura. Guayasamín y Bursztyn tuvieron contacto con el también

Premio Nobel de Literatura, García Márquez, siendo importantes en el desarrollo de su carrera, sobre todo para la escultora que generó una amistad íntima con él.

La brasilera Tarsila do Amaral no tuvo contactos significativos a nivel internacional, pese a que el escritor francés Cendrars, estaba viviendo en París y le presentó a algunos pintores del momento. Una de las hipótesis ante esta situación puede ser el idioma, pero además y al igual que Bursztyn, sus contactos influyentes son mayoritariamente locales porque su interés de producción estuvo enraizado en sus países de origen.

A modo general, indiscutiblemente Lam y Matta tuvieron significativas relaciones con dos de los pintores más importantes del siglo XX, Picasso y Duchamp. Además, se rodearon en su mayoría de otros personajes influyentes en la escena internacional europea y norteamericana, lo que potenció su exitoso desarrollo en el extranjero.

Otro tema interesante es que, en general, los escritores tuvieron un importante rol en potenciar las carreras de los artistas plásticos. En este sentido, ocho de los contactos influyentes de los artistas de esta muestra son literatos: Neruda, Artaud, Breton y García Márquez son todos escritores de peso a nivel internacional, y dos de ellos son latinoamericanos.

Un aspecto no menos importante es que la mayoría de los contactos influyentes en las carreras de los artistas estudiados eran hombres y todos tuvieron una inclinación política de izquierda.

9.2 Picasso y los artistas de América Latina

Picasso fue una influencia para todos los artistas de su siglo. Desde su constante búsqueda por nuevos horizontes creativos, la experimentación plástica y la renovación de la escena cultural, el artista se transformó en un mentor por excelencia. La presencia del pintor español en un sitio, representaba un atractivo inminente para muchos artistas que añoraban conocerlo, quizás con la idea de conseguir un consejo, simplemente su aprobación, o la fórmula que los pudiese hacer más reconocidos.

Con respecto a los artistas latinoamericanos, ellos también presentaron un interés en las ideas y la personalidad de Picasso. Un ejemplo es el del ecuatoriano Guayasamín, que viajó hasta su casa con la ilusión de conocerlo; sin embargo, Picasso no pudo recibirlo.²⁴⁰

Hay artistas en los que se puede reconocer la influencia directa de Picasso. Relacionado con lo mismo, Guayasamín declaró para el diario El País: “Respecto a mi posible influencia de Picasso, he de decir que nadie en la pintura universal puede alejarse de la influencia de Picasso, y creo que hay que ser muy fuerte, poseer una vigorosa personalidad para arrancarse de esta influencia. Con él coincido más en su actitud de denuncia y solidaridad - reflejada en el Guernica- que en la forma plástica”.²⁴¹ Si bien, él manifestó que su cercanía con el pintor español era solo desde el discurso, en muchos medios de Ecuador se refieren a Guayasamín como el “Picasso ecuatoriano”, evidenciando que el español influyó mucho más que en la ideología de las obras del artista.²⁴²

Cuando Roberto Matta comenzó su carrera en Europa, el arquitecto Josep Lluís Sert le pidió de su colaboración en la organización de la “*Exposition Universelle de Paris*” de 1937. Es por este evento que Matta conoció a Pablo Picasso. El pintor chileno visitó más de quince ocasiones su taller y pudo conocer a su pareja de entonces, Dora Maar.²⁴³ Picasso se encontraba pintando el “Guernica” para la exposición en la que estaba trabajando Matta. Podríamos pensar, entonces, que Matta fue testigo presencial de la evolución de una de las pinturas más importantes en la carrera de Picasso. En el futuro se encontraron en exposiciones, pero para ese entonces, el chileno estaba en categoría de artista. Un ejemplo de ello fue la exposición *Large Scale Modern Painting*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1947.²⁴⁴

²⁴⁰ Esto fue contado por el mismo Guayasamín en una entrevista. MÁRQUEZ, Gonzalo y OSORIO, Amparo. “Sueño de un nuevo renacimiento”. *Común presencia*. Nº 8/9. Disponible en: <http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/oswaldo-guayasamn-entrevista.html>

²⁴¹ HARGUINDEY, Ángel. “Oswaldo Guayasamín y su peregrinaje por la crueldad humana”. *El País*. 24 de junio 1977. (sic). Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/06/24/cultura/235951201_850215.html

²⁴² Un ejemplo de esta denominación a Guayasamín es la noticia que se publicó en el diario de mayor circulación en Colombia EL Tiempo. “El Picasso ecuatoriano”. *El Tiempo*. 12 de marzo de 1999. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-882414>

²⁴³ MORENO, Ana Gabriel. *Roberto Matta: Visiones e Influencias de un Grabador Desconocido*. Tesis para optar al grado de doctor. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2014. Pág. 25.

²⁴⁴ *Ibidem*. Pág. 30.

En relación a la cercanía con Picasso, se podría decir que Wifredo Lam es uno de los pintores latinoamericanos que tuvo una de las relaciones más íntimas con él. Más allá de la admiración que motivó a Lam a conocer a Picasso, los artistas generaron una amistad en que la admiración terminó por ser mutua.

Lam y Picasso tenían muchas cosas en común. Cuando Lam llegó a París, no sabía muy bien hablar francés, por lo que le fue mucho más fácil comunicarse con Picasso. Por otra parte, tenían mucha afinidad en sus pensamientos políticos y sociales. De hecho, Lam participó activamente en la Guerra Civil Española a favor del bando republicano, cuando estuvo viviendo en Madrid. Otro aspecto que suma a esta conexión entre los pintores, es que la bisabuela de Picasso era cubana, y él sentía mucho aprecio por su cultura.²⁴⁵ Lo que complejiza esta relación tiene que ver con las influencias que Picasso pudo haber llegado a tener en Lam o viceversa. Indiscutiblemente, Lam está en desventaja, pues como se ha dado en el tiempo, y se pudo profundizar en el capítulo 7, la falta de consideración desde Europa y Norteamérica a los aportes de los pintores latinoamericanos se dio con bastante frecuencia. En razón de lo anterior, es casi evidente que no haya mucha intención en reconocer el aporte que Lam pudo haber tenido en Picasso, considerando además la sobresaliente trayectoria de éste. Relacionado con lo mismo, destaca el artículo *Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation*, por la nueva mirada que arroja sobre el tema. En esta publicación, el escritor busca esclarecer la mala interpretación que se hace de la obra de Lam que, según él, la mayor parte del tiempo parte supeditada a la obra o juicio de Picasso. También busca defender la idea de que Picasso nunca fue maestro de Lam, ni tampoco vivieron juntos como se menciona en varias ocasiones.²⁴⁶ El autor hace una descripción de todos los contactos con los que se vinculó Wifredo Lam junto a acciones particulares del cubano que enriquecieron su trayectoria y que no tienen vinculación con Picasso.

En relación a las mujeres de esta investigación, ninguna tuvo algún contacto directo con el artista. Y es que, más allá de las relaciones amorosas muy comentadas de Picasso, no se

²⁴⁵ GREET, Michel. Op. Cit. Pág 4.

²⁴⁶ Ibídem. Pág. 5.

encontraron relaciones profesionales, o lo que se podría llamar de “camaradería creativa”, con artistas mujeres. Inclusive, como se repite en varios otros ejemplos de la historia del arte, una de sus parejas, Dora Maar, fue artista también. Sin embargo, pasó a la historia como una de las mujeres de Picasso, más que por su desarrollo profesional.

Hay algunas fuentes que señalan que Tarsila do Amaral visitó el estudio de Picasso en París, pero es un hecho de su carrera al que no se le da tanto interés. Lo que sí se ha investigado en reiteradas ocasiones, es nuevamente la influencia que Picasso pudo haber tenido en la obra de Amaral, sobre todo con el período negro y el rescate que el pintor español hace de las máscaras africanas. Pero también es pertinente plantearse la idea al inverso, aunque esto requeriría de una investigación profunda para demostrarse o descartarse. En relación a lo anterior, el historiador Edgard Vidal dice que esta posible conexión puede darse “en la exageración del tamaño de los senos, el detalle inundando el cuadro, técnica que Tarsila utiliza varias veces, y que encontramos solo un poco después (a partir del verano de 1927) en la serie de figuras de playa [...] de Pablo Picasso”.²⁴⁷ Este escritor deja abierta las dos posibilidades, y no cierra por completo la relación entre ambos artistas. De todas formas, su análisis es poco habitual, teniendo en cuenta la gran cantidad de publicaciones que apuntan a la influencia de Picasso sobre otros artistas, pero no por eso menos válido.

Al referimos a María Izquierdo y su conexión con Picasso, no se encontraron fuentes que declaren que ellos se conocieron; pero, como es de esperarse, sí de la posible influencia que el pintor tuvo en la mexicana. En relación a los cuadros de Izquierdo, el escritor Antonin Artaud declaró: “Telas en las que se advierte de modo directo la técnica del arte europeo moderno, y en las que los resabios de Derairt, de Picasso, de Kisling, de Coubine, de Krerrieogne, hablan subterráneamente”.²⁴⁸ Como se puede apreciar, Picasso está entre los pintores que influenciaron a la mexicana según Artaud. Otra de las relaciones que se hacen entre Izquierdo y Picasso tienen que ver con su afición por el circo. Ambos artistas tuvieron una fuerte identificación con los artistas de este medio, pero Izquierdo estableció un vínculo

²⁴⁷ VIDAL, Edgard. «Trayectoria de una obra: "A negra" (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica». En Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme. *Artelogie*, N°1, septiembre, 2011. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>

²⁴⁸ ARTAUD, Antonin. Óp. Cit. Pág. 22.

con formas que son de estilos distintos y expresan ideas únicas para ella, que tienen relación con recuerdos de su infancia.²⁴⁹ La escritora Nancy Deffebach se refiere al tema: “The concepts underlying Izquierdo’s and Picasso’s identifications with circus performers are also significantly different.”²⁵⁰ En concordancia con las ideas de Deffebach, Izquierdo y Picasso tratan el tema del circo desde diferentes interpretaciones, por lo que no necesariamente Picasso tuvo una influencia directa en lo que la mexicana creó.

De todos los artistas de la muestra investigada, podríamos decir que la que menos se relacionó con Picasso fue Feliza Bursztyn. Si bien lo conoció en la escuela de Bellas Artes de París, no mantuvo una relación cercana con él. Lo que sí puede conectar a ambos artistas, es el instinto de experimentación en la escultura. Picasso y Bursztyn desarrollaron proyectos con materiales no convencionales y de uso cotidiano, ambos desafiaron la concepción clásica de la escultura.

A modo de conclusión, Wifredo Lam es el artista que más compartió con Picasso, lo que pudo influir mayormente en sus ideas creativas, y posiblemente en su reputación de la época. Por otra parte, no se puede cerrar la idea de que él también pudo significar una gran influencia para Picasso, que presentó gran interés por el trabajo y la cultura de Lam. Por otra parte, como Lam es latinoamericano, eso pudo aumentar los cuestionamientos en torno a esta posible influencia del cubano en Picasso. Como pudimos profundizar anteriormente dentro de esta investigación, el control hegemónico de las reglas del arte que ejercieron Europa y Norteamérica, no siempre estuvo dispuesto a reconocer los aportes de los artistas de América Latina y muy pocas veces los incluyeron en las fuentes bibliográficas que cuentan el desarrollo del arte en el siglo XX.

Guayasamín fue un gran admirador de Picasso, lo que se dejó entre ver en sus declaraciones y su obra. Sin embargo, ellos no tuvieron una relación de amistad y ni siquiera llegaron a conocerse, como sí se dio con Lam. Con respecto a Matta, tampoco tuvieron una relación con el nivel de cercanía que Picasso tuvo con el cubano; sin embargo, es interesante la

²⁴⁹ PONIATOWSKA, Elena. Óp. Cit. Pág. 69.

²⁵⁰ DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and...* Óp. Cit. Pág. 162.

dinámica en que se conocieron y como llegaron a compartir espacios expositivos en el tiempo.

En relación a Tarsila do Amaral, no hay muchas fuentes que defiendan la idea de que ella pudo haber sido un aporte en las ideas de Picasso, por supuesto que si las hay desde el caso contrario. Al igual que Amaral, Bursztyn conoció a Picasso, pero ese posible encuentro no tuvo mayor importancia en la trayectoria de ambas. En concordancia con lo anterior, es importante recordar que las relaciones de vínculo profesional entre Picasso y otras mujeres artistas, no fue algo tan común como las que sí generó con pintores hombres.

Compartir la época con un pintor del peso de Picasso, inevitablemente es un condicionante en la carrera de cualquier artista, tanto como para alguien que sí pudo conocerlo, como para aquellos que lo siguieron como un referente importante del momento. Está claro que haberlo conocido y formar parte de su círculo cercano, es algo que favoreció el reconocimiento de los pares y los mediadores de la época.

9.3 María Izquierdo más allá de Frida Kahlo

En la segunda edición del libro *Los privilegios de la vista. Arte de México* de 1988, el escritor Octavio Paz declaraba: "No me perdono no haber escrito nada sobre dos mujeres. Una es Frida Kahlo, a la que admiré intensamente desde que vi por primera vez un cuadro suyo [...] La otra es María Izquierdo, que todavía espera reconocimiento".²⁵¹ El escritor deja en evidencia la ausencia de estas artistas en su primera edición del libro en 1987. Cuando fue publicado este texto, ya había salido al mercado la biografía de Frida Kahlo, escrita por el historiador Hayden Herrera en 1983, que se convirtió rápidamente en un *best seller*. La artista mexicana adquirió además mucho prestigio en las ventas de arte latinoamericano y gozó de una popularidad en aumento. En cambio, María Izquierdo, tal como lo afirmaba Octavio Paz, no obtuvo un reconocimiento significativo.

²⁵¹ PAZ, Octavio. *México en la Obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Fondo de cultura económica. Madrid, 1988. Pág. 32.

Si tenemos que hablar de los artistas principales de México, es de esperar que la lista la encabezen Frida Kahlo y Diego Rivera. Estos pintores, han logrado traspasar las barreras de reconocimiento del arte latinoamericano en el extranjero, teniendo un fuerte impacto desde lo estético, pero también desde lo que fueron sus historias de vidas en la construcción del arte latinoamericano.

Al hacer referencia al caso de María Izquierdo y Frida Kahlo, es importante destacar que, pese a que Kahlo tiene un importante reconocimiento a nivel mundial, hay logros de María Izquierdo que son significativos y que poco a poco en la actualidad la han posicionado en un rol más protagónico en su país. En este punto de la investigación es importante dejar en claro que no hay ninguna pretensión de potenciar una rivalidad entre ambas artistas, ni cuestionar el valor de sus obras, poniendo una por sobre la otra. Más bien, el objetivo es comprender como Kahlo logró trascender en ciertos escenarios y, por otra parte, cómo es que Izquierdo pese a datos relevantes de su carrera, no tuvo un desenlace similar.

Uno de los primeros aspectos importantes a destacar de María Izquierdo fue su primera exposición, el año 1929 en la Galería de Arte Moderno de México, patrocinada por la Dirección de Acción Educativa, dependiente del Departamento del Distrito Federal Nacional. Esta muestra contó con el apoyo de Diego Rivera, situación anecdótica al considerar que más adelante sería un gran detractor de la artista. Rivera escribió la presentación de la muestra, en su rol de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes a la que Izquierdo pertenecía, y en donde se le consideró una de las promesas artísticas más atractivas de México.²⁵²

En 1930, Izquierdo fue la primera mexicana que presentó una exposición individual en el extranjero (solo un año después de su primera exposición), en el Art Center Gallery de Nueva York. El curador René d'Harnoncourt decidió incorporarla a la exposición *Mexican Arts* organizada por la American Federation of Arts en el Metropolitan Museum, la cual incluía obras de Rufino Tamayo, Diego Rivera y Agustín Lazo, entre otros.²⁵³ Su ascenso en

²⁵² MONCADA, Gerardo. "María Izquierdo el instinto y la raíz". *Otro Ángulo*. 3 de diciembre 2018. Disponible en: <https://www.otroangulo.info/arte/maria-izquierdo-el-instinto-y-la-raiz/>

²⁵³ *Ibidem*.

el mundo del arte fue rápido, pasó de ser la alumna de Diego Rivera a exponer junto a él. Este hecho relevante podría haberla catapultado en temas de reconocimiento mundial, pero no fue así. Algunos expertos de arte de Latinoamérica empezaron a reconocer mayoritariamente a aquellos artistas nacionales, solo cuando lograban triunfar en el extranjero, pero en esos años Nueva York aún no adquiría la importancia artística que tuvo pasado los años cuarenta, siendo esa quizás la razón por la que este hecho no fue reconocido como un gran mérito para los mexicanos.

Otro suceso que podría haber enriquecido la imagen de María Izquierdo, es que el importante escritor francés Antonin Artaud le dedicó una positiva valoración a su trabajo, lo que la ayudó a consolidar su imagen ante la crítica extranjera: “Toda la pintura de María Izquierdo se desarrolla en este color de lava fría, en esta penumbra de volcán. Y esto es lo que le da su carácter inquietante, único entre todas las pinturas de México [...]. Sus ruinas no evocan un mundo en ruina; evocan un mundo que se rehace”.²⁵⁴ Los comentarios del escritor, que destaca la pintura de Izquierdo como única en México, no significaron un aporte en el reconocimiento de la artista en el largo plazo.

Al igual que Izquierdo, Kahlo también expuso primero en Estados Unidos que en París. Vendió su primer cuadro a Edward Robinson y realizó su primera exposición en la galería *Julien Levy* de Nueva York en 1938. La presentación para el catálogo fue escrita por el destacado André Breton. Sin embargo, el artista que le brindó una ayuda trascendental fue Marcel Duchamp. Kahlo tuvo conflictos con sus obras cuando llegó a París, además de presentar problemas de salud, y fue el mismo Duchamp junto a su esposa los que la acogieron hasta que se recuperara. Además, el pintor le consiguió una exposición en la galería de Pierre Colle,²⁵⁵ hecho no menor por esos días para un artista latinoamericano.

Si consideramos la relación de Frida Kahlo y María Izquierdo a movimientos de feminismo y arte reivindicativo de mujeres, ambas estuvieron vinculadas a ellos, pero de diferentes formas. Cuando se habla de feminismo en el arte, inevitablemente la imagen por años ha sido Frida Kahlo. Con cierta responsabilidad por parte de la publicidad, la transformación

²⁵⁴ ARTAUD, Antonin. Óp. Cit. Pág. 23.

²⁵⁵ ALMA, Reza y Diana Reza. Óp. Cit. Pág. 29.

de su imagen en un ícono, y por supuesto un exacerbado interés por los detalles amorosos de su relación con Rivera, la han convertido en una imagen casi obligatoria de la lucha de igualdad de género, inclusive más allá del mundo del arte. Lo que causa extrañeza al indagar en los datos biográficos de las artistas, es que María Izquierdo realizó más acciones significativas en torno al arte y la cultura, y para defender a las artistas mujeres en su época. Hay documentos personales e históricos que comprueban sus pasos en materia de feminismo y reivindicación social; sin embargo, este es un tema poco desarrollado hasta ahora. Un ejemplo claro de lo anterior, fue la primera vez que María Izquierdo participó en un evento sobre los derechos de las mujeres. Éste consistió en la apertura de una exposición de carteles de mujeres artistas realizado el año 1935.²⁵⁶

Por otra parte, son pocas las fuentes que abalan el activismo feminista de Frida Kahlo y su participación activa de movimientos políticos o sociales que persiguieran estas causas en la época.²⁵⁷ La actitud contestataria feminista de Kahlo adquiere mucha fuerza en como ella utilizó su propia imagen: sus cejas, su forma de vestir, sus declaraciones, su reivindicación de la mujer desde la lucha, la fortaleza que la caracterizó teniendo en cuenta sus adversidades físicas y por otra parte, su relación de pareja que se fue desclasificando con el tiempo y no siempre trajo pasajes felices a la artista. Según la historiadora Nancy Deffebach, la participación de Kahlo en actividades feministas no ha sido registrada por ninguno de sus biógrafos,²⁵⁸ por lo que no se sabe si efectivamente la artista formó activamente parte de estos movimientos en su tiempo o simplemente el activismo es una parte de su vida a la que no se le ha dado importancia. Todo lo contrario sucede con María Izquierdo, pues hay documentos que la involucran directamente en movimientos activos de feminismo y arte de su época.

Otro punto para tener en consideración es cómo fueron abordadas las carreras de las artistas por los primeros escritores de arte latinoamericano. En el libro *Arte Moderno de América Latina*, en las más de 40 páginas que Bayón dedica a hablar de la historia de la pintura mexicana, partiendo inclusive desde el siglo XIX, no mencionó a María Izquierdo,

²⁵⁶ DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and ...* Óp. Cit. Pág. 539.

²⁵⁷ *Ibidem*. Pág. 527.

²⁵⁸ *Ibidem*. Pág. 536.

pero si habló de Frida Kahlo. Se refirió a ella como una representante del arte fantástico de la época y le dedicó menos de una página en su libro.²⁵⁹ En la introducción de su escrito al desempeño artístico de Kahlo, Bayón partió con referencias inmediatas a su esposo Diego Rivera y la relación entre ambos. Ahora, si analizamos cómo el escritor habló de Rivera, encontramos que le dedicó dos páginas exclusivas a su trabajo y lo mencionó además en más de cuatro ocasiones en el resto del capítulo dedicado al arte de México. Lo que llama la atención es que cuando habló del trabajo de Diego Rivera, jamás hizo referencia a Kahlo, haciendo exclusivamente referencias al desarrollo artístico del pintor, caso muy distinto a lo que hizo con la pintora.

Es importante mencionar que, si bien el texto hace un trabajo exhaustivo del acontecer artístico de México, sus referencias a mujeres artistas en general son muy escasas, la mayor parte de la investigación se centra en los tres grandes muralistas y el pintor Rufino Tamayo. Analizando a otra de las escritoras distinguidas de la época, Marta Traba, en su Libro *Arte de América Latina: 1900-1980*, habla de Izquierdo como uno de los pilares sólidos del realismo volumétrico, pero solo la menciona en una línea de todo el libro.²⁶⁰ Caso muy diferente se da con Frida Kahlo, quien aparece mencionada en más de diez páginas y la escritora hace un análisis mucho más profundo de su aporte al arte de México, pero también a su vinculación con el desarrollo del arte latinoamericano.

Según lo analizado, un factor importante para comprender el diferente nivel de reconocimiento de ambas artistas, se dio por la poca consideración que los historiadores de la época le dieron a María Izquierdo, aunque inclusive fuera tomada en cuenta por escritores extranjeros de peso como Antonin Artaud. Por otra parte, Kahlo siempre fue considerada, aunque en algunos textos se le diera más atención a su relación con Rivera que a su trabajo pictórico. Sumado a lo anterior, la publicación de su biografía con detalles desconocidos de su vida privada aumentó su popularidad, siendo respetada además como un ejemplo de lucha ante los tormentos de su enfermedad y los conflictos con su esposo.

²⁵⁹ BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en...* Pág. 167.

²⁶⁰ TRABA, Marta. *América Latina: 1900-1980*. Óp. Cit. Pág. 30.

María Izquierdo también tuvo una relación con un pintor destacado del arte mexicano y con una creciente reputación en el arte, Rufino Tamayo. Sin embargo, esta relación nunca fue expuesta como el caso de Rivera y Kahlo y, por lo demás, cuando se habló de este vínculo amoroso, en la mayoría de las ocasiones fue para hablar de la posible influencia del pintor en las obras de Izquierdo.

Ambas artistas estuvieron ligadas de diversas maneras a uno de los más importantes pintores de México, Diego Rivera. Kahlo desde una relación amorosa que, si bien tuvo momentos tristes por los engaños reiterados de su esposo, no fue razón para que la artista tomara represalia contra Rivera o se pusiera contra él, es más, se mantuvieron juntos hasta la muerte de la pintora. Caso muy diferente se dio con María Izquierdo. Si bien Rivera parte siendo un fuerte colaborador en su proyección artística, como se vio en el capítulo 8, el pintor terminó siendo partícipe de un complot en su contra. Inevitablemente pelearse con un pintor del peso de Rivera, fue motivo de exclusión en espacios artísticos y redes importantes de la época. El tema de este capítulo hace justamente referencia a la importancia de las redes y María Izquierdo, pese a los méritos pictóricos que pudo ir adquiriendo, no logró consolidar redes de apoyo que la ayudasen a trascender como artista en el extranjero, y tampoco que la apoyaran cuando quiso contrarrestar las injusticias vividas con los tres grandes muralistas de ese entonces.

Una situación muy diferente se dio con Frida Kahlo, que sí logró generar contactos significativos para el desarrollo de su carrera, entre los que podemos encontrar a Marcel Duchamp y André Bretón, piezas claves del arte europeo.

Un aspecto no menos importante, es que pese a que Izquierdo fue la primera mujer mexicana en exponer en el extranjero, específicamente en Nueva York el año 1930, lo hizo en un momento donde la ciudad aún no adquiría la visibilidad mundial en materia de reconocimiento artístico, que si adquirió una década después. En cambio, Frida Kahlo sí alcanzó a formar parte de exposiciones de alto prestigio en el nuevo centro de arte mundial. En temas de feminismo, ambas artistas se encontraron relacionadas desde diversas formas a lo largo de su carrera. Si bien, Kahlo representa un icono en lo que tiene que ver con reivindicación femenina, sus acciones fueron más desde de su imagen propia y discursos

personales, más que por la participación en un movimiento colectivo o vinculado a agrupaciones feministas. Aspecto muy diferente se dio en María Izquierdo quien, a parte de evidenciar temáticas de género en sus obras, fue una activista clara de la época en luchar por igualdad de derechos para las mujeres y visibilización de las artistas.

CAPÍTULO 10. EL RECONOCIMIENTO DE LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN EL EXTRANJERO

Cuando los artistas latinoamericanos comenzaron a emigrar a Europa, lo hicieron motivados por la búsqueda de nuevas oportunidades y, en muchos casos, como salida a conflictos políticos que podían atentar contra su bienestar. El proceso de adaptación a los nuevos espacios que habitaron, hizo que también influenciaran con sus conocimientos la escena cultural, transformándose en aportes para el desarrollo artístico de esos lugares.

Este capítulo tiene como objetivo analizar los diferentes niveles de reconocimiento que alcanzaron los artistas de la muestra. Para ello, se abordarán los aspectos más significativos estudiados en los capítulos anteriores y que pudieron influir en el desenlace de las carreras de los artistas. Por otra parte, esta parte de la investigación nos permitirá determinar quiénes de ellos alcanzaron un nivel de reconocimiento en el extranjero, pero además, si tuvieron presencia en Latinoamérica y en sus países de origen. Otro de los aspectos que se tomará en cuenta, será la cantidad de países a los que llegaron sus obras y si el progreso de sus carreras se dio desde el extranjero o mayoritariamente desde sus países natales.

Para hacer más preciso este análisis, al momento de estudiar sus trayectorias, se puntualizará también sobre el prestigio de las instituciones del arte. Junto con lo anterior, se examinarán importantes datos²⁶¹ que determinarán la presencia de ellos en diferentes publicaciones incluyendo monografías, como una manera de establecer su nivel de reconocimiento desde aspectos académicos.

Finalmente, se abordará el conflicto del género como factor de gran influencia en la reputación de las artistas investigadas, pero haciendo alusión a cómo éste, a diferencia de los otros aspectos de la trayectoria antes analizados, fue cambiando en el transcurso del tiempo.

²⁶¹ Para obtener los datos de este capítulo, se utilizó el catálogo mundial online WorldCat, el catálogo online de la Pinacoteca de Sao Paulo, el catálogo online de artistas chilenos de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, el catálogo online de la Biblioteca Nacional de Colombia, el catálogo *Tarsila do Amaral* de la Fundación Juan March y el sitio online oficial de Tarsila do Amaral, Oswaldo Guayasamín y Wifredo Lam.

10.1 Exposiciones en el extranjero y presencia en publicaciones

Durante la realización de esta investigación se reunieron datos de relevancia para cumplir con el objetivo principal que fue analizar la trayectoria de seis artistas latinoamericanos, con el fin de descubrir cuáles de ellos alcanzaron mayor reconocimiento en el extranjero y cuáles son las pautas que se repiten a raíz del estudio de sus trayectorias.

De los aspectos abordados, uno de los más importantes es la cantidad de exposiciones (en museos, galerías y otros centros) que el artista logró realizar en el extranjero y también cómo fue su desempeño dentro de América Latina. Por lo que, para completar esta parte del estudio, serán de mucha relevancia los datos analizados en el capítulo 4, donde se prestó especial atención al nivel de prestigio de las instituciones.

La tabla 10.1 contiene los datos históricos de las exposiciones en las que se mostraron obras de los artistas, en su lugar de origen, América Latina y el extranjero, tanto en forma individual como colectiva. La tabla 10.2 muestra el total de las exposiciones y la cantidad de países abarcados por cada artista a lo largo de su carrera.

TABLA 10.1 EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVAS EN EL EXTRANJERO, AMÉRICA LATINA Y PAÍS DE ORIGEN

	Individuales				Colectivas			
	P. Origen	Lat.	Extr.	Total	P. Origen	Lat.	Extr.	Total
Matta	54	28	266	348	47	28	149	224
Lam	24	23	189	236	7	8	83	98
Amaral	26	0	8	34	277	23	77	377
Guayasamín	113	115	121	349	189	61	49	299
Bursztyn	9	1	0	10	7	5	16	28
Izquierdo	12	2	3	17	16	4	13	33

TABLA 10.2 RESUMEN DEL TOTAL DE EXPOSICIONES Y DE PAÍSES²⁶²

	TOTAL				Nº de Países		
	P. Origen	Lat.	Extr.	Total	Lat.	Extr.	Total
Matta	101	56	415	572	9	19	28
Lam	31	31	272	334	9	23	32
Amaral	303	23	85	411	8	9	17
Guayasamín	302	176	170	648	20	17	37
Bursztyn	16	6	16	38	6	4	10
Izquierdo	28	6	16	50	7	4	11

TABLA 10.3 EXPOSICIONES EN EL EXTRANJERO SEGÚN TIPO DE INSTITUCIÓN

	MUSEOS			GALERÍAS			OTROS ²⁶³		
	EX.	AL.	Total	EX.	AL.	Total	EX.	AL.	Total
Matta	117	24	141	208	9	217	93	22	115
Lam	78	13	91	123	3	126	70	11	81
Guayasamín	30	48	78	49	36	85	86	88	174
Tarsila	31	20	51	9	0	9	31	5	36
Bursztyn	4	3	7	3	1	4	4	0	4
Izquierdo	8	1	9	2	0	2	5	5	10

En la tabla 10.3 podemos apreciar en qué categoría de instituciones se encuentran concentradas la mayor cantidad de exposiciones. Los datos que más llaman la atención son las elevadas exposiciones de Matta en los museos y galerías, y por otra parte la baja

²⁶² Los datos de exposiciones totales en América Latina y el extranjero presentan pequeñas diferencias entre la tabla 10.2 y 10.3. Estas diferencias se deben a que, en algunos casos, las fuentes no indicaban el tipo de institución en la que se realizó la exposición; en otras, en cambio, no se diferenciaba si correspondía a exposiciones individuales o colectivas. En cualquier caso, las diferencias son mínimas, sin alterar las tendencias generales.

²⁶³ A otros se refieren a edificios estatales, universidades y centros públicos que no necesariamente son dedicados al arte.

presencia de exposiciones de Lam, Amaral, Izquierdo y Bursztyn en galerías de América Latina.

Como se puede apreciar en la tabla 10.1, Guayasamín es el artista que más exposiciones ha realizado colectiva e individualmente hasta la actualidad. Sin embargo, su nivel de participación en instituciones importantes de arte es casi imperceptible. Solo fue parte de una única muestra colectiva realizada en el MoMA, el año 1943. Por otra parte, el ecuatoriano también es el artista que más presencia tuvo en exposiciones dentro de América Latina, y llegó a mostrar su trabajo en 20 países del continente. En razón de lo anterior, queda evidenciado que, pese a la alta cantidad de muestras que se realicen, éstas no llegan a ser significativas si es que no son en sitios de prestigio internacional, pues pese a superar incluso el número de exposiciones de Matta, Guayasamín no tiene el mismo nivel de reconocimiento que el chileno. Por otra parte, al mirar la tabla 10.3, la cantidad de exposiciones que el ecuatoriano realizó en lugares informales, es superior a la cantidad de exposiciones que realizó en sitios de mayor categoría artística.

Un aspecto importante a destacar es que todas las mujeres de la muestra tuvieron pocas o ninguna exposición individual en el extranjero. Sin embargo, esta cantidad aumenta cuando se trata de exposiciones colectivas, lo que podría indicar que las mujeres tienen patrones de reconocimiento diferente al de los hombres, y que en las etapas iniciales de este proceso es fundamental el trabajo colectivo.

Con respecto al desarrollo de las carreras de los artistas en sus países de origen, Tarsila do Amaral es la artista que se mostró más activa. De todos los artistas del estudio, es la que mantuvo mayor constancia en el tiempo, participando de exposiciones en Brasil hasta la actualidad. De manera contraria, la cantidad de exposiciones que Izquierdo y Bursztyn llevaron a cabo en sus países natales, son inferiores. Una de las posibles causas de esta situación viene dada porque su trabajo se mantuvo desconocido en el tiempo por más de veinte años después de sus respectivas muertes.

Si dejamos fuera a las artistas anteriores, al considerar que tienen una baja cantidad de muestras totales, el artista que tiene un bajo desempeño en el continente y también en su país natal, es Wifredo Lam. Según los datos, el artista concentró el desarrollo de su trabajo

en el extranjero, lo que lo llevó a quedar fuera de las muestras en Cuba y el resto del continente. Del mismo modo, Matta tiene un bajo rendimiento en exposiciones en América Latina, pero a diferencia de Lam, sí desarrolló su carrera en su país natal. En este caso, hubo instancias en que el pintor se encontró exponiendo en grandes instituciones internacionales y, simultáneamente, se encontraba participando de proyectos locales en su país.

Volviendo al caso de Tarsila do Amaral, llama la atención su alto nivel de muestras colectivas a nivel nacional, lo que demuestra la cohesión de los artistas brasileños a la hora de mantener vigente su arte nacional. Con respecto a su presencia en las instituciones de prestigio, ella ha participado de exposiciones colectivas en el Pompidou de París, el Museo Reina Sofía y el Guggenheim de Nueva York, pero lo que realmente la hace destacar entre todos los artistas, inclusive de Matta y Lam que son los que presentan los datos más favorables en tema de trayectorias prestigiosas, es que es la única de los artistas estudiados que ha tenido una retrospectiva en el MoMA. Esta exposición, realizada el 2018, podría significar un relanzamiento de su carrera en el extranjero, situación importante en su reputación, al considerar que han pasado cuarenta y seis años desde su muerte.

De todos los casos estudiados, Matta y Lam son los artistas que poseen un alto nivel de exposiciones en el extranjero, pero además con participación en la mayoría de las instituciones prestigiosas señaladas. Recordemos que en el capítulo 4 se realizó un seguimiento a las exposiciones que los artistas realizaron en centros de prestigio artístico internacional. Estos datos serán utilizados más adelante para el análisis final de los factores que pueden intervenir en el nivel de reconocimiento de los artistas.

Como se dijo al inicio de este capítulo, la mención de los artistas en diversos tipos de publicaciones también es una forma de poder evaluar su nivel de reconocimiento en el extranjero.²⁶⁴ Si bien las publicaciones que estudiaremos a continuación (ver tabla 10.4) no son exclusivamente dedicadas a éstos artistas, ellas entregan un aproximado de cuán conocido es su nombre y la cantidad de veces que son mencionados. Los datos de las monografías o textos específicos de cada artista fueron expuestos en la tabla 4.4 y serán

²⁶⁴ El capítulo 4 posee un análisis de la presencia de los artistas en libros de arte y diccionarios, datos importantes para tener en cuenta durante el análisis de esta parte de la investigación.

considerados en los esquemas posteriores que buscan validar los factores que influyen en el reconocimiento de los artistas.

TABLA 10.4 CANTIDAD DE MENCIONES EN DIVERSOS TIPOS DE PUBLICACIÓN

	Catálogos	Tesis	Libros Impresos	Artículos	Idiomas	TOTAL
Matta	117	26	1.496	733	19	2.391
Lam	152	31	1.328	243	22	1.776
Amaral	18	21	247	94	10	390
Guayasamín	58	3	293	44	11	409
Bursztyn	7	2	46	7	4	66
Izquierdo	8	1	24	69	2	104

Según la tabla 10.4, Roberto Matta es el más citado en las publicaciones y sobrepasa con mucha amplitud a todos los artistas de la muestra. El que lo sigue en cantidad de menciones en publicaciones es Wifredo Lam. Según los datos analizados en el capítulo 4, Lam posee la mayor cantidad de monografías, y éstas fueron realizadas en su mayoría en el extranjero, por lo que están en más de cinco idiomas. Estos datos tienen mucha relación con la alta cantidad de países en el extranjero a los que han llegado las obras de estos artistas.

El caso contrario se produce con Feliza Bursztyn, la artista menos citada en las publicaciones y que menos monografías posee. Si bien, sus cifras son bastante parecidas a las de María Izquierdo, la mexicana supera la cantidad de textos en que es mencionada y tiene cuatro monografías en total. Relacionado con lo anterior, es importante declarar que fue de mucha dificultad encontrar datos de estas artistas, lo que en algún momento dificultó el desarrollo de la investigación. Esta situación podría llegar a revertirse gracias al gran interés que hoy en día ha generado María Izquierdo entre los mexicanos.²⁶⁵ Con respecto a Bursztyn, se espera que la película que será protagonizada por su nieta, pueda contribuir a que la escultora colombiana sea más reconocida en su país. Esta falta de consideración de la artista en Colombia, genera extrañeza al saber que, en la actualidad, sus obras están siendo

²⁶⁵ Como fue abordado en el capítulo 8, algunas de las obras de María Izquierdo fueron declaradas monumentos estatales y se han realizado diferentes homenajes en su honor.

distribuidas por el extranjero gracias a que forma parte de la galería León Tovar Gallery en Nueva York.²⁶⁶

Los indicadores analizados previamente son una aproximación indirecta a la reputación de los artistas. El hecho de contar con mayores dedicaciones en publicaciones, mayor número de monografía, mayor número de idiomas de estas publicaciones, mayor número de exposiciones en el extranjero y en instituciones prestigiosas, es una muestra de la reputación que alcanzaron. En este caso, Matta y Lam se posicionan a la cabeza de los artistas de la muestra.

10.2 ¿Dónde comienzan a ser reconocidos los artistas?

Como ya se manifestó a lo largo de esta investigación, los artistas que cumplen con varios factores positivos a la hora de evaluar su reputación son Wilfredo Lam y Roberto Matta. Una constante entre estos artistas es que ambos desarrollaron la mayor parte de sus carreras desde el extranjero, mucho antes inclusive de tener algún impacto en sus países de origen. Como vimos anteriormente, Lam tiene una baja presencia en las exposiciones en Cuba, lo que viene dado principalmente por los extensos tiempos que pasó fuera de su país y quizá por las dificultades que afrontó cuando volvió a Cuba y quiso desarrollar sus propuestas artísticas. Con respecto a Matta, los últimos treinta años de su carrera en vida presentó un mayor interés por realizar exposiciones en Latinoamérica, movilizado principalmente por los sucesos políticos que afectaban la convivencia de los países del continente. Este interés del pintor chileno no tuvo un impacto negativo en su trayectoria, puesto que ya había consolidado una carrera en el extranjero y, por otra parte, poseía una amplia producción de obras que le permitían abarcar muchos lugares simultáneamente.

²⁶⁶ No olvidemos que esta artista forma parte de la colección permanente de la Tate Modern en Londres, y que sus esculturas han participado de importantes exposiciones como *Folding: Line, Space & Body Latin American Women Artists Working Around Abstraction* y *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, muestras que han sido llevadas a diferentes sitios de Estados Unidos, Rusia y Polonia.

Tarsila do Amaral es un caso que merece especial atención, ya que es la artista mujer con mayor representatividad de obras en el extranjero. Sin embargo, el tiempo en que permaneció en Brasil fue superior al que estuvo viajando por París y Estados Unidos. Su carrera aumentó su internacionalización después de su muerte y, como ya hemos comentado anteriormente, el 2018 fue un año clave para su redescubrimiento en el extranjero. Todo apunta a que, pese a que ella no permaneció grandes temporadas en el extranjero, como es el caso de Matta y Lam, puede llegar a conseguir una visibilización mayor fuera de Brasil, al tener en cuenta que su obra llegó a ocho países del continente y nueve del extranjero.

Un caso similar, pero con menor reconocimiento en instituciones de prestigio internacional, es el de Oswaldo Guayasamín. Este artista se dedicó a viajar constantemente fuera de Ecuador, pero no tan solo al extranjero, sino que desarrolló con la misma intensidad su carrera en el resto de América Latina. Al compararlo con la trayectoria de Matta y Lam, caracterizados por la relación entre la permanencia en el extranjero y su reconocimiento, podríamos decir que lo que retrasó el reconocimiento del artista ecuatoriano es que no permaneció suficiente tiempo en el extranjero como para consolidar una carrera internacional o crear redes de trabajo que pudiesen visibilizar su carrera. Como vimos en el capítulo 9, Guayasamín no generó redes con artistas internacionales importantes de la época, lo que pudo jugarle en contra a la hora de potenciar sus ideas creativas y también la posibilidad de conseguir reconocimiento en sitios importantes a nivel de valoración artística.

Con respecto a María Izquierdo, la mayor parte del tiempo lo permaneció en México interesada por las problemáticas locales más que aspectos globales que pudiesen ayudar a visibilizar su obra desde la temática en otros sitios. Si bien, viajó a París y Nueva York, al igual que Bursztyn, el tiempo de permanencia de ambas artistas en estos sitios es poco significativo para decir que lograron establecer una carrera en el extranjero. La diferencia en la actualidad entre ambas artistas, es que María Izquierdo ha comenzado a ser reconocida desde su propio país, y Feliza Bursztyn desde el extranjero. Lamentablemente, pareciera que los artistas latinoamericanos tienen la necesidad de ser validados por los

Europeos o los norteamericanos, antes que por sus propios sistemas de validación en Latinoamérica. Si esta situación se mantuviese en el tiempo, podríamos pensar que la escultora colombiana está mucho más cerca de conseguir reconocimiento internacional que la pintora mexicana.

10.3 Niveles de reconocimiento en el extranjero

Para aproximarnos al renombre internacional que pudieron adquirir los artistas, fueron importantes los datos analizados en los capítulos 4 y 7. En estos capítulos se estudiaron factores del mercado del arte, particularmente cifras que representan a los artistas en las subastas. También se investigó la relación de los artistas con instituciones prestigiosas y las exposiciones que realizaron en ellas. Por otra parte, se consideraron diccionarios y textos de estudio del arte, para descubrir la atención que se les prestaba a los artistas de la muestra. Finalmente, en este capítulo se entregaron cifras concretas de la cantidad de exposiciones internacionales (ver tabla 10.2) y la cantidad de diversas publicaciones dedicadas a los artistas (ver tabla 10.4).

Los datos más significativos de los capítulos 4 y 7 se presentan resumidos en la tabla 10.5, que muestra los principales factores que influyen en el reconocimiento de los artistas, categorizados según exposiciones, participación en el mercado del arte y características de las publicaciones en que son mencionados. El esquema 10.2 nos entrega una idea más concreta de cómo se posicionan los artistas, según los indicadores previos. Junto a ellas, se presenta el detalle del total de exposiciones realizadas en el extranjero por país, diferenciando entre las realizadas en América Latina y fuera de ella (ver Tabla 10.6 y Esquema 10.3). Es importante destacar que, en estos datos, no se consideraron las exposiciones realizadas en sus países de origen.

TABLA 10.5 FACTORES QUE INFLUYEN EN LOS NIVELES DE RECONOCIMIENTO

	Exposiciones				Mercado				Publicaciones			
	Cantidad expo internacionales		Cantidad de exposiciones en sitios de prestigio		Cantidad de subastas en total		Obras propuestas para subastar a futuro		Citados en Publicaciones		Cantidad de Monografías	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Matta	415	42,6	51	55,4	6.601	57,8	21	43,8	2.391	46,6	18	25,7
Lam	272	27,9	32	34,8	3.799	33,3	22	45,8	1.776	34,6	22	31,4
Amaral	85	8,7	5	5,4	193	1,7	3	6,3	390	7,6	12	17,1
Guayasamín	170	17,5	1	1,1	710	6,2	2	4,2	409	8,0	13	18,6
Bursztyn	16	1,6	2	2,2	9	0,1	-	0,0	66	1,3	1	1,4
Izquierdo	16	1,6	1	1,1	99	0,9	-	0,0	104	2,0	4	5,7
TOTAL	974	100	92	100	11.411	100	48	100	5.136	100	70	100

ESQUEMA 10.2 FACTORES QUE INFLUYEN EN EL NIVEL DE RECONOCIMIENTO

INTERNACIONAL

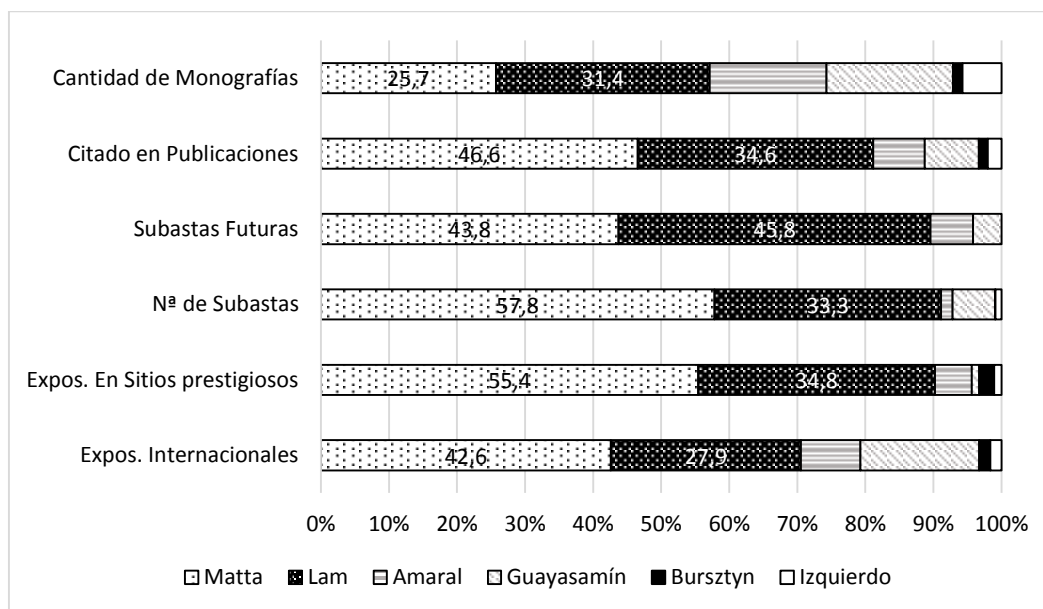
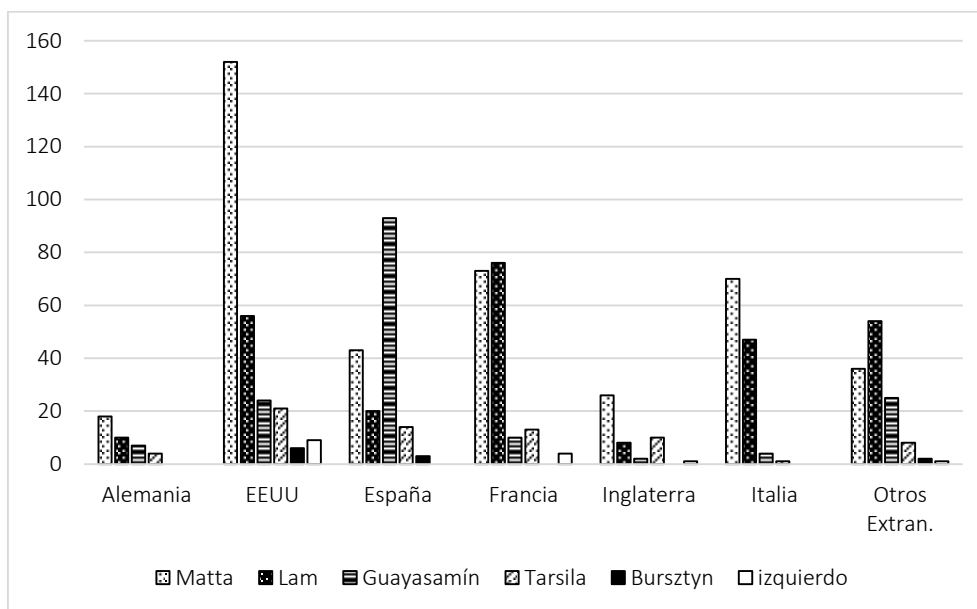


TABLA 10.6 EXPOSIONES EN EL EXTRANJERO

PAÍSES	MATTA	LAM	GUAYASAMÍN	TARSILA	BURSZTYN	IZQUIERDO
Alemania	18	10	7	4		
EEUU	152	56	24	21	6	9
España	43	20	93	14	3	
Francia	73	76	10	13		4
Inglaterra	26	8	2	10		1
Italia	70	47	4	1		
Otros						
Extran.	36	54	25	8	2	1
<i>Total Extra.</i>	<i>418</i>	<i>271</i>	<i>165</i>	<i>71</i>	<i>11</i>	<i>15</i>
Argentina	13	4	10	11	1	1
Brasil	9	6	11		1	1
Chile		1	36	7	1	1
Colombia	3	2	23			
Cuba	5		13			
México	8	4	8	4	1	
Perú	5		13	1		1
Venezuela	10	6	13	1		
Otros Latin.	2	4	45	1	0	2
<i>Total Lat.</i>	<i>55</i>	<i>27</i>	<i>172</i>	<i>25</i>	<i>4</i>	<i>6</i>
Total	473	298	337	96	15	21

* No se contabilizaron las exposiciones realizadas en sus países de origen

ESQUEMA 10.3 EXPOSICIONES FUERA DE LATINOAMÉRICA POR PAÍSES



En concordancia con los esquemas y tablas anteriores, y los objetivos propuestos para esta investigación, se han determinado tres niveles de reconocimiento:

- Nivel de reconocimiento alto: lo ocupan los artistas que logran marcar una tendencia en el mercado del arte y tienen una amplia presencia en las publicaciones de arte y una gran cantidad de exposiciones internacionales donde se contemplen instituciones de alto prestigio.
- Nivel de reconocimiento intermedio: es el nivel en que los artistas alcanzaron cierto reconocimiento en base a los aspectos considerados en el primer nivel, pero aun así no lograron consolidarse como artistas internacionales.
- Nivel de reconocimiento bajo: es el nivel donde los artistas no lograron ser reconocidos internacionalmente.

NIVEL DE RECONOCIMIENTO ALTO: este nivel lo ocupan Matta y Lam al considerárseles artistas de trayectoria internacional con un impacto menor en América Latina. Estos artistas tienen la mayor cantidad de exposiciones en el extranjero y en varios de los sitios de mayor prestigioso en el arte. Por otra parte, son los artistas latinoamericanos que cuentan con el mayor número menciones en publicaciones, al tener en cuenta que en el caso de Matta hablamos de 2.391 menciones y 1.779 para Lam, entre tesis, catálogos y libros impresos,

que suman más del 80% de las menciones de todo el grupo. La bibliografía de estos artistas está disponible en más de diecinueve idiomas, lo que aumenta la probabilidad de que sigan adquiriendo reconocimiento internacional. Estas publicaciones respaldan las aportaciones de estos artistas al desarrollo de las diversas corrientes estéticas del siglo XX en Europa, Estados Unidos y América Latina. Es importante reflexionar en que, si comparamos a éstos artistas con otros europeos o norteamericanos, los latinoamericanos siguen teniendo una visibilidad inferior en los libros de historia del arte, a no ser que éstos sean específicos de arte latinoamericano. Lo anterior tiene relación con los aspectos analizados en el capítulo 3, y que respaldan la hipótesis de que los artistas latinoamericanos tienen una carga extra al momento de ser valorados, ya que tienden a ser categorizados por su lugar de origen más que por la real aportación de su trabajo. Todo lo anterior bajo la preconcepción de lo latinoamericano y algunos estereotipos que se mantienen hasta la actualidad.

Si consideramos aspectos que no pueden ser medidos cuantitativamente, como el nivel de contactos que generaron estos artistas en el extranjero, sin duda son los que poseen una red más prestigiosa de amigos artistas, los que fueron fundamentales al inicio de sus carreras y el desarrollo de proyectos en el tiempo.

El reconocimiento póstumo de estos artistas se encuentra en pleno desarrollo en la actualidad. Un ejemplo de ello es que, tras siete años de gestión internacional, se podrán exhibir más de 90 obras de Roberto Matta en el *Museo Estatal del Hermitage* de San Petersburgo en la muestra titulada "Roberto Matta y la Cuarta Dimensión". El director del Museo resaltó la impronta latinoamericana y europea de Matta.²⁶⁷ Por otra parte, se están exponiendo obras de las últimas cuatro décadas de la carrera de Wifredo Lam en la *Gary Nader Art Centre*, en Miami, Florida.²⁶⁸

NIVEL DE RECONOCIMIENTO INTERMEDIO: La única mujer artista que se encuentra en este nivel de reconocimiento intermedio, es la brasilera Tarsila do Amaral. La pintora es la artista que más ha desarrollado su carrera en su país de origen, realizando 303 exposiciones en todo Brasil. Por otra parte, Amaral ha mantenido una frecuencia de participación en

²⁶⁷ Consultado en: https://www.dirac.gob.cl/exposicion-de-roberto-matta-llega-a-rusia-tras-siete-anos-de-gestion-internacional/prontus_dirac/2019-04-16/100424.html

²⁶⁸ Consultado en: https://www.garynader.com/news-det.php?item=558#.XPw5hi1t_Q

diferentes muestras nacionales e internacionales desde su fallecimiento. Uno de los aspectos que le juega en contra a la brasilera, es su baja presencia en las subastas de arte y el mercado en general. La situación anterior puede cambiar, a raíz de que, en 2019 el MoMA compró una de sus más famosas obras, “Abaporu”, en veinte millones de dólares, transformándose en el cuadro más caro de la historia de Brasil. Esta adquisición llamó la atención de varios medios de comunicación a nivel internacional y por ende, contribuyó a que se mencionara mucho más el nombre de la pintora.²⁶⁹ De todos los artistas de la muestra que no han alcanzado un nivel alto de reconocimiento, es la artistas con mayores posibilidades de ascender, sobre todo si instituciones prestigiosas como el MoMA siguen poniendo atención en ella. Por otra parte, los brasileños no han dejado de distribuir la obra de Amaral por diversas muestras locales, lo que favorece que la artista también amplíe su prestigio en América Latina. Entre más muestras cuenten con los trabajos de Tarsila do Amaral, también habrá más bibliografía que contemple la trayectoria de la artista, sobre todo si son sitios de alta reputación en el arte.

Otro de los aspectos interesantes para destacar de esta pintora es que además de su trabajo plástico, desarrolló un discurso estético que le permitió formar parte de un movimiento que pasó a la historia tanto en Brasil como en el resto del continente. Quizá otro de los aspectos que le jugó en contra a la hora de expandir su carrera en el extranjero fue que no logró consolidar una carrera en vida en París o Nueva York, pese a realizar estudios en esas ciudades y viajar constantemente a ellas. Su deseo de trabajar desde Brasil le hizo perder el ritmo de producción artística en el extranjero. Estos supuestos pueden ser invalidados, cuando pensamos en artistas que, pese a sus largas estancias en París o Nueva York, no lograron ser validados por los medios artísticos internacionales, por lo que no sabemos con certeza si efectivamente el haber permanecido más tiempo fuera de Brasil le hubiese asegurado un éxito mayor. Lo que sí podemos concluir es que, parte de la visibilidad que esta artista ha adquirido en la actualidad, viene potenciada por el gran interés de la historiografía por rescatar a mujeres artistas con méritos sobresalientes, que la historia dejó

²⁶⁹ OLIVEIRA, Joana. “El MoMA compra ‘A Lua’, de Tarsila do Amaral, por 20 millones de dólares”. El País. 28 de febrero, 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/02/27/actualidad/1551291870_688892.html

de lado por cuestiones de género. Por otra parte, los aspectos relacionados con la categorización de éstas por país de origen, también han comenzado a perder fuerza en algunos medios extranjeros, que justamente buscan integrar a artistas de la periferia sin caer en estas problemáticas.

En este nivel de reconocimiento también podemos situar a Guayasamín. Si bien, el ecuatoriano sigue teniendo exposiciones después de su fallecimiento, siempre tuvo poca presencia en las instituciones destacadas del mundo del arte, lo que con el tiempo se ha mantenido sin cambios. Por otra parte, algunos historiadores de arte latinoamericano de su época, como es el caso de Marta Traba, generaron escritos que en algún momento criticaron la labor del pintor, sin favorecer espacios para destacarla. Hay que considerar, además, que Guayasamín mantuvo pocas relaciones con artistas sobresalientes de la época que pudiesen ayudarlo a proyectarse con mayor constancia en el extranjero. Porque, si bien hay que recordar que retrató a personajes importantes de varios países, eso no significó que su desarrollo plástico se expandiera consistentemente a nivel internacional. Lo anterior podría ser una de las causas de por qué no ocupa el primer nivel de reconocimiento, pese a que tiene más 170 exposiciones en el extranjero. Éstas son en espacios de baja categoría y el fuerte de su labor como pintor fue mucho más intensa en América Latina, y principalmente en su país, Ecuador, donde realizó 302 muestras. Pese a fallecer hace más de veinte años, la constante itinerancia del trabajo de este pintor lo sigue haciendo participar de variadas exposiciones en el mundo. Un ejemplo de ello en la actualidad, son las más de 77 obras que se encuentran exhibidas en la Afundación de Santiago de Compostela, en España.²⁷⁰

NIVEL DE RECONOCIMIENTO BAJO: En este nivel encontramos a María Izquierdo. Si bien, la mexicana logró difundir su obra a lo largo del continente, su presencia en instituciones artísticas del extranjero sigue siendo baja, así como su participación en el mercado del arte, augurando una baja probabilidad de subir a un nivel de reconocimiento mayor. Como pudimos analizar en el capítulo 5, esta artista demostró un fuerte desempeño en cargos de

²⁷⁰ Consultado en: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/04/10/indigenismo-sentimiento-impregnan-muestra-guayasamin-santiago/00031554922709117708359.htm>

peso social y reivindicación de las mujeres. Lo destacable de la situación en que se encuentra esta pintora, es que hay un aumento de su valoración por parte de los mismos mexicanos. Hechos recientes como su condecoración como personaje ilustre del país, o la realización de una estatua municipal en su honor, la están potenciando paulatinamente en el acontecer nacional. Por otra parte, se han escrito recientes publicaciones en torno a su obra y éstas han comenzado a incluir los conflictos que tuvo con Diego Rivera, tema poco tocado hasta hace unos años por los mexicanos. En este caso, estaríamos en presencia de un redescubrimiento desde la esfera local, pero no sabemos si este impulso terminará por vincularla con el extranjero, pues según el resto de los casos analizados y la constante que se da, los artistas latinoamericanos adquieren un mayor prestigio cuando son reconocidos primero en el extranjero.

Un ejemplo de este creciente interés de parte de los mexicanos por recuperar la figura de la pintora, es que la Secretaría de Cultura de Jalisco y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de México, creó la I Bienal de Pintura “María Izquierdo”, llevada a cabo entre junio y agosto del año 2018.²⁷¹ Esta celebración tiene como objetivo abrir espacios a nuevos talentos, a través de la reivindicación de la artista mexicana. A pesar de ser un evento importante en el país, sigue teniendo una cobertura local, sin impacto en el extranjero y por ende, con pocas posibilidades de aumentar el reconocimiento de la artista.

A diferencia del redescubrimiento local de Izquierdo, la carrera de Amaral ha sido potenciada desde el exterior. El gran impulso de esta situación vino dado por la retrospectiva organizada en 2018 por el MoMA, titulada *Tarsila do Amaral: Inventando el Arte Moderno en Brasil*. Hasta el momento, María Izquierdo tiene una baja presencia en sitios prestigiosos de arte y también una baja frecuencia de muestras en el extranjero. Todo lo anterior se ve potenciado además por su casi nula presencia en el mercado. Si alguno de estos factores comenzara a revertirse podrían aumentar las posibilidades de que la mexicana suba de nivel de reconocimiento.

²⁷¹ Consultado en: <http://www.unionjalisco.mx/articulo/2018/06/29/cultura/convocatoria-primera-bienal-de-pintura-maria-izquierdo>

Feliza Bursztyn también se encuentra en el nivel bajo de reconocimiento de los artistas de la muestra. Sin embargo, sus circunstancias son muy diferentes a las de María Izquierdo. Lo que llama la atención de esta artista, es que, pese a que no tiene una presencia en los medios escritos en Latinoamérica ni en su propio país, sus obras han logrado salir de Colombia y se encuentran en importantes museos como la Tate Modern, y actualmente en la muestra virtual de arte latinoamericano que ha lanzado el MoMA. Junto a lo anterior, las obras de Bursztyn han logrado itinerar por exposiciones en diferentes galerías de Estados Unidos y Europa. Estas muestras están dentro del contexto de exposiciones reivindicativas de mujeres artistas, pero también de arte latinoamericano.²⁷² Que Bursztyn participe de estos eventos internacionales ha permitido que su nombre sea incorporado en noticias de diferentes países del extranjero y de América Latina.

Como vimos en el capítulo 6, uno de los aspectos que le jugó en contra a la escultora es que Colombia tuvo un desarrollo artístico más lento que otros países del continente. Cuando Bursztyn se establece en su país y comienza a crear sus obras, los colombianos se encontraban sumidos en un arte más conservador, donde las vanguardias no siempre fueron bienvenidas ni asimiladas con naturalidad. Por ello, la obra de Bursztyn nunca encajó en su país, y gracias al importante apoyo que tuvo de literatos como Traba y García Márquez, su historia quedó escrita en publicaciones que, aunque escasas, son oficiales. Estos vestigios bibliográficos son los que hoy le dan un mayor renombre a su trayectoria, pese a que no alcancen a ser reflejados en la tabla 10.4, ya que el nivel de impacto de las publicaciones de esta artista no es sobresaliente ni siquiera en su país. Por otra parte, no olvidemos que, de todos los artistas que estudiamos en esta investigación, la colombiana fue la más afectada por conflictos políticos, característicos de la época en que llevó a cabo su carrera y que pueden ser una de las razones por las que su trabajo permanece en el anonimato.

²⁷² Dentro de las obras escultóricas de finales del siglo XX presentadas el 2018 en La feria de arte ARCO de Madrid, se encuentran las de la colombiana Feliza Bursztyn. Consultado en: <https://www.efe.com/efe/english/entertainment/peruvian-art-in-the-spotlight-at-spain-s-madrid-arco-fair-exhibition/50000264-3909568>

Otro punto a destacar sobre Feliza Bursztyn es que, actualmente, sus obras despiertan-poco interés en el mercado del arte y tampoco se dio de forma diferente en el pasado. Esto se puede dar por el tamaño y las características de sus instalaciones que, al contener mecanismos con los que se puede interactuar, requieren de condiciones especiales para ser expuestas. De todas formas, esto puede cambiar en el tiempo, considerando que las obras de arte contemporáneo se han incorporado al mercado del arte cada vez con mayor eficacia. Por otra parte, y no menor en este aspecto, es la baja producción de obras de la artista, teniendo en cuenta que murió cuando su carrera estaba en auge. A pesar de las condiciones adversas, su baja valoración como artista podría revertirse si su obra empieza a difundirse en más sitios internacionales de prestigio y simultáneamente en su país. Muy en concordancia con estas ideas, es importante destacar que, el año 2018, el *Comité Colombiano de Historiadores del arte* formó un grupo de investigación que lleva su nombre.²⁷³ Y, como ya hemos mencionado anteriormente, su film biográfico puede contribuir a que aumente su nivel de reconocimiento.

En los análisis realizados en este capítulo, no se consideró el factor de género porque, a diferencia de los otros aspectos que se trataron, éste ha variado en el tiempo, particularmente desde los años 70. Si volvemos a los casos estudiados, María Izquierdo tuvo una amplia participación en movimientos vinculados al feminismo. El comportamiento de Izquierdo durante la primera mitad del siglo XX pudo haberle significado un perjuicio en su carrera, sin dejar de mencionar el conflicto que tuvo con Diego Rivera y las gestiones que éste realizó para apartarla de la escena cultural de México. Hoy en día, y a raíz de la cuarta ola del feminismo, el hecho de que las mujeres artistas estén vinculadas a movimientos de reivindicación de género puede significar una importante plataforma de exposición a sus trabajos e ideas y, por ende, un pequeño empuje en su carrera. Bajo ningún punto se busca decir que las artistas buscan aprovecharse de estos espacios, sino más bien, que lo que antes podía significar un retroceso en materia de reconocimiento artístico, hoy ya no tiene por qué serlo. La brecha de género en el mundo del arte sigue siendo dramática, pues la presencia de los hombres en cargos y ocupación de espacios sigue siendo mayor que el de

²⁷³ Consultado en: <http://www.ccha.co/grupos-de-investigacion/feliza-bursztyn-redes-arte-cultura/>

las mujeres. Un ejemplo de ello es la Feria de arte ARCO de Madrid, en donde el año 2018 participaron 335 mujeres de un total de 1323 participantes, lo que equivale a un 25,3% de toda la muestra.²⁷⁴ Pese a datos como los anteriores, hay un creciente interés en reivindicar a las mujeres que quedaron fuera de la historia del arte. MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas, realiza diferentes estudios que permiten visibilizar la desigualdad de género. Si bien, las acciones aún no son suficientes, ha comenzado a desarrollarse un cambio de actitud desde las instituciones y la academia, lo que puede potenciar futuras investigaciones que estudien el nivel de reconocimiento de las artistas mujeres.

Finalmente, podemos concluir que los artistas que logran una mayor valoración en el extranjero, son los que pueden llegar a tener un reconocimiento más global y no tan solo desde las periferias. Por otra parte, el rol que juegan las instituciones del arte es fundamental para revertir situaciones de trayectorias de artistas poco consideradas en la historia. Del grupo de artistas que estudiamos, los que se encuentran en un alto nivel de valoración son Matta y Lam, situación que se mantiene hasta la actualidad, pero que puede cambiar en el tiempo. Con respecto a la artista que tiene mayor posibilidad de subir de nivel es Tarsila do Amaral. En cambio, de Guayasamín no se observaron acontecimientos particulares que indiquen una revaloración de su carrera, incrementando las posibilidades de decaer en la posterioridad. Entre Izquierdo y Bursztyn, la colombiana es la que tiene más posibilidades de mejorar su reputación, ya que sitios importantes están comenzando a requerir sus obras para exponerlas en el extranjero, siendo este un factor importante para adquirir reconocimiento internacional.

²⁷⁴ MAV realizó un Informe sobre la presencia de las mujeres artistas en la feria de arte ARCO 2018, JUST MADRID, ART MADRID e HYBRID. Consultado en: <https://mav.org.es/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>

CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo como objetivo determinar el nivel de reconocimiento de seis artistas latinoamericanos en el extranjero. Para ello se analizaron diferentes factores que tuvieron influencia positiva o negativa en sus trayectorias, tales como el lugar de origen de los artistas, su situación socioeconómica inicial, las problemáticas de género, su participación en el mercado del arte, y los vínculos y redes que pudieron establecer a lo largo de su carrera. Una vez que fueron analizados los aspectos anteriores, se establecieron las pautas y tendencias que se dieron en el grupo de artistas estudiados, para finalmente concluir el nivel de reconocimiento que tuvieron.

El primero de los factores que se consideró en el estudio de las trayectorias de los artistas, fue el conflicto de la categorización por su lugar de origen y cómo los problemas propios de América Latina intervinieron en su nivel de reconocimiento en el extranjero. Uno de los aspectos propios de América Latina que más influyó en las reputaciones de sus artistas, fue la falta de estudios del arte del continente. Lo anterior provocó que la identidad latinoamericana fuese determinada por “otros”, que no consideraron los conflictos y particularidades del territorio. Ello desencadenó malas prácticas dentro del continente, como cargar con fuertes signos de inferioridad a la hora de validar a sus artistas. En razón de lo anterior es que se buscó constantemente la validación de sus trabajos en el extranjero, antes incluso que en sus círculos locales.

La teoría del arte latinoamericano como tal, comenzó a desarrollarse entre los años 1930 y 1940, y se dio con mayor regularidad recién en los setenta, donde ya había un número considerable de historiadores que comenzaron a construir un relato identitario desde el mismo continente. En medio de esta reestructuración de la historia, los artistas siguieron categorizados bajo concepciones erradas, que no les favorecían en el desarrollo de sus carreras. Las primeras exposiciones de arte latinoamericano que se realizaron en el extranjero, fueron concebidas por autores que no eran expertos en el tema, lo que ayudó a difundir la visión estereotipada que se tenía del arte del continente.

A raíz de lo acontecido con los artistas estudiados, se cree que un aspecto significativo en sus trayectorias es su país de origen. Más allá de las características propias del continente, cada territorio tuvo un nivel de progreso artístico diferente, por lo que los artistas latinoamericanos se desarrollaron en condiciones diferentes. Matta y Lam provenían de países abiertos a nuevas corrientes artísticas, lo que facilitó su inserción en el mundo europeo. De manera contraria, Feliza Bursztyn se enfrentó al proceso lento de asimilación de nuevas vanguardias en Colombia. La falta de aceptación al cambio le significó un tropiezo en su carrera. Recordemos que la escultora decidió tocar temas inusuales, que resultaban polémicos si provenían de una mujer. Las ideas de Bursztyn fueron rupturistas para su país y también para lo que se esperaba de su género. Otro caso importante es el de Tarsila do Amaral, que posee una sobresaliente cantidad de exposiciones en su país de origen. Esto puede explicarse debido a que Brasil destacó por su alto nivel artístico. Al contrario de Bursztyn, Amaral no fue invisibilizada en su país, formando parte de un movimiento artístico que la hizo trascender en la historia de Brasil. Feliza Bursztyn, en cambio, sigue sin ser reconocida por los colombianos.

La baja presencia en los libros de arte es otro factor que respalda la idea de las dificultades que afrontaron los artistas latinoamericanos. La mayoría de ellos fueron reconocidos con un rol secundario en los movimientos que conformaron, y otros ni si quiera fueron mencionados. Roberto Matta entra en esta dinámica de invisibilización, aun cuando haya sido mediador entre los artistas franceses y los norteamericanos, en plena transición artística. Sin embargo, son pocos los escritores que relatan esta parte de la carrera del artista.

Junto al origen latinoamericano de los artistas, un segundo factor que tuvo incidencia directa en su reputación fue el que algunos de ellos desarrollaran su carrera paralelamente con artistas de alta reputación en su país. El caso en el que más se profundizó fue el de María Izquierdo, quien compartió la misma época con Frida Kahlo y con los tres muralistas mexicanos, además del que fuera su pareja, el pintor Rufino Tamayo. Este vínculo sentimental hizo que se cuestionara la originalidad de las obras de la artista, ya que en varias ocasiones se le adjudicó el valor creativo del trabajo de Izquierdo a Tamayo. Es esperable

que la atención puesta en estos artistas de amplio reconocimiento en su país y también en el extranjero, pesara en la trayectoria de María Izquierdo que estuvo silenciada hasta pasado los años noventa en México. La efervescencia que generó Kahlo y Rivera en los ochenta dejó en segundo plano a varios artistas de su época.

Otro caso que presenta similitudes es el Botero y Bursztyn. Ambos artistas comenzaron a desarrollar sus carreras, primero desde disciplinas distintas, pero además con estrategias diferentes que aseguraron el rápido reconocimiento para Botero y el anonimato para Bursztyn. Botero supo acaparar la atención de su país, pero además logró destacar en el extranjero, situación inusual entre los artistas colombianos que ocupaban poco espacio internacional.

El factor económico también fue un problema derivado del origen de los artistas, que influyó en sus trayectorias. La mayor parte de los artistas estudiados provenía de familias adineradas que favorecieron el desarrollo de su carrera. El que rompe con esta constante es Oswaldo Guayasamín, quien presenta la situación socioeconómica más compleja. Aun así, no es el artista con más bajo nivel de reconocimiento en el extranjero. Si comparamos su situación con la de Matta, el artista chileno llegó a Europa con los recursos y contactos que traía desde Chile, los que le permitieron surgir sin pasar apuros, mientras comenzaba a perfilar su carrera internacional. Contar con recursos antes de conseguir un prestigio como artista, le permitió no estar supeditado a tener que ganar dinero con la venta de obras y, por ende, le permitió experimentar (cambiarse de profesión inclusive) sin miedo a arriesgar el sustento económico.

Relacionado con la situación económica se encuentra el capital cultural. El caso más evidente es el de Wifredo Lam quien, pese a provenir de una familia de clase media baja, poseía un amplio capital cultural gracias a la formación que recibió de su familia, que lo favoreció para desenvolverse en Europa. En cambio, la situación precaria de Guayasamín y su familia le obligó a ser el sostenedor económico desde muy pequeño, por lo que sí tuvo que buscar la forma de vender sus obras para subsistir. Su vida cambia cuando adquiere la beca que le ofrece Rockefeller. Gracias a ella pudo salir de Ecuador, conocer otros contextos artísticos y a valiosos contactos que le ayudaron a asentar su carrera. Estas redes, más los

contactos que conoció realizando retratos, le permitieron adquirir un rápido prestigio en el continente y una proyección en el extranjero. Sin embargo, Guayasamín jamás llegó a relacionarse con artistas destacados a nivel internacional, por lo que no formó parte de los movimientos de vanguardia, y por ende no trascendió entre los artistas extranjeros sobresalientes de la época.

Como tercer factor que influyó en la reputación, se encuentra la problemática de género. Todos los datos dan cuenta de que la presencia de las mujeres artistas del estudio es inferior a los hombres artistas del estudio, tanto en los diccionarios de arte, en textos específicos de arte y en publicaciones de arte. Esta situación concuerda con el bajo reconocimiento de las mujeres en la historia del arte en general.

La problemática de género también se refleja en el mercado del arte, así como la categorización según el lugar de origen de los artistas. En este sentido, podemos concluir que las mujeres artistas tienen una baja participación en el mercado del arte, lo que se ve más afectado si son latinoamericanas, dejando fuera de este análisis a Frida Kahlo. Por otro lado, un aspecto que todos los artistas de esta investigación tienen en común, es que siguen siendo categorizados por su país de origen, pese a la gran cantidad de años que permanecieron fuera de Latinoamérica, o inclusive si es que jamás volvieron a vivir al continente como el caso de Matta.

Con respecto a las críticas que recibieron los artistas y la influencia en su reputación, se corroboró que Wifredo Lam es el artista con más valoraciones positivas de parte de los historiadores latinoamericanos y otros teóricos de relevancia internacional en la época. Lo extraño de esta situación, es que el cubano tiene una baja presencia en exposiciones dentro de Latinoamérica, e inclusive sus monografías casi no se encuentran disponibles en español. Las apreciaciones en torno al artista apuntan a que fue uno de los pocos artistas del continente, que pese a desarrollar su carrera en el extranjero y obtener un amplio reconocimiento, ha mantenido un equilibrio entre sus orígenes y las influencias que recibió de Europa y Estados Unidos. Por otra parte, artistas como Matta y Botero, han sido fuertemente criticados por su excesiva “europeización”.

Otro de los factores que influyó fuertemente en la trayectoria de los artistas estudiados, es el de las relaciones y contactos que tuvieron. Lam y de Matta fueron los artistas que generaron más redes significativas, dentro y fuera del continente, y con una influencia positiva en el desarrollo de sus carreras y en la reputación que tienen actualmente. Por otro lado, pese a las muchas exposiciones que Guayasamín realizó en el extranjero, y sus constantes viajes fuera de Ecuador, esto no le aseguró un reconocimiento en el futuro. Una de las posibles razones que explican esto es la falta de redes importantes que lo vinculasen a algún movimiento colectivo de peso internacional. Aquellos artistas que lograron asociarse a movimientos artísticos junto a otros artistas ya validados, tuvieron mayor posibilidad de ser reconocidos. Así fue el caso de Lam y Matta, que fueron catalogados como surrealistas, y el de Amaral, que perteneció al grupo de antropofagismo que determinó el Modernismo en Brasil. Por otra parte, con menos impacto a nivel internacional pero sí dentro de América Latina, Guayasamín expandió el indigenismo que lo posicionó como el artista más reconocido de esta corriente cultural. Finalmente, las artistas de este estudio con menor reconocimiento, no se asociaron a ningún movimiento en particular. Pese a que desarrollaron estilos que podrían encajar en diferentes corrientes, Izquierdo y Bursztyn no se identificaron ni se vincularon con artistas de esos movimientos. Al igual que lo planteado por Peist, creemos que los artistas no se consagran solos, sino que a través de los movimientos que conforman con otros artistas. En este sentido, el tema de la colectividad es fundamental para adquirir visibilidad, ya que, de cierta manera, es el grupo el que pasa a ser reconocido, abriendo la posibilidad de que cada integrante pueda luego ser considerado valioso desde la individualidad.

Uno de los contactos reiterativos entre los artistas que logran reconocimiento fue Pablo Picasso. Todos los artistas hombres de la muestra se vincularon a él, porque compartieron proyectos artísticos en común, como fue el caso de Matta, o desde la admiración que generaba el español, como fue el caso de Guayasamín que trató de reunirse con él sin tener buenos resultados. Un caso diferente se dio con Lam quien estableció un importante vínculo con Picasso. Hay muchas fuentes que documentan esta relación, pero en su mayoría desconocen el aporte de Lam a la trayectoria de Picasso en su época de las máscaras

africanas. En cambio, la idea de que Lam tomó del pintor cubista las referencias de sus obras, es bastante común. Lo anterior tiene relación con los puntos expuestos al inicio de este apartado, que hablan de la desestima hacia los logros de los artistas latinoamericanos, por no ser considerados como iguales.

Con respecto a la relación que Picasso tuvo con las mujeres de la muestra, se puede concluir que es inexistente. Solo Tarsila do Amaral ha sido señalada como la figura femenina que emularía a Picasso en el contexto artístico de los brasileros. Por otra parte, no se encontraron relaciones de camaradería artística entre el español y otras mujeres artistas. Lo que sí fue un hecho clave, es que las mujeres artistas de esta investigación realizaron importantes vínculos con escritores destacados de la época, pero no con artistas prestigiosos del medio. El único caso que rompe con esta dinámica, es el de Frida Kahlo, quien en sus primeras experiencias en París contó con la ayuda y amistad de Marcel Duchamp, lo que le permitió entrar con mayor seguridad al medio extranjero. Como se dijo anteriormente, esta situación no se da con frecuencia entre los artistas.

Otro de los patrones inusuales que surgieron de esta investigación, es lo que está sucediendo con la trayectoria póstuma de Feliza Bursztyn. Como se mencionó antes, no fue reconocida en vida durante su carrera en Colombia y tampoco lo ha sido después de su muerte; sin embargo, la escultora ha comenzado a tener presencia en exposiciones colectivas internacionales. Lo que llama más la atención aún, es que forma parte de la colección permanente de la Tate Modern, una de las instituciones prestigiosas que consideramos para este estudio, así como en la León Tovar Gallery en Nueva York. Es posible que estos espacios de visibilidad que se han abierto para la artista, sigan mejorando su reputación en el extranjero, y también en su país.

Según lo anterior y como ha quedado demostrado en esta investigación, las instituciones prestigiosas son un importante aporte al reconocimiento internacional de los artistas. En el caso de Matta y Lam, les jugó muy a favor haber expuesto en vida en museos importantes, pues eso favoreció una continuidad de exposiciones en el extranjero. Tarsila do Amaral es quien tiene la mayor presencia en estos centros después de los artistas mencionados anteriormente. Lo peculiar de su situación es que es la única de los artistas de toda la

muestra que posee una retrospectiva en el MoMA, museo en el que Matta ha presentado obras en veintitrés exposiciones, pero ninguna ha sido de carácter individual. Este hecho puede hacer que otras instituciones importantes se fijen en ella. En concordancia con lo mismo, se podría pensar que aquellos artistas que no tuvieron prestigio internacional en vida, tienen más oportunidades de adquirirlo en su trayectoria póstuma, si sus obras circulan en este tipo de instituciones.

En relación a lo planteado anteriormente, cuando se contabilizaron las exposiciones en el extranjero, las artistas mujeres siempre tuvieron una cantidad superior de muestras colectivas por sobre las individuales. Este aspecto puede llegar a tener relación con que las mujeres presentan mayor dificultad que los hombres poder destacar individualmente en el extranjero. Por otra parte, son pocas las mujeres artistas que han logrado ocupar espacios prestigiosos con exposiciones individuales, y como lo demuestran las estadísticas, estos sitios son ocupados en su mayoría por hombres. Por ello, el ejemplo de Tarsila do Amaral puede marcar un precedente en el tiempo. Nuevamente hacen sentido las ideas de Peist, en torno a que triunfan individualmente aquellos artistas que son pioneros de un movimiento. Puede ser que Amaral esté teniendo esta validación internacional, justamente por ser la impulsora principal del Modernismo en Brasil.

Otro de los aspectos analizados y que arrojó diferentes tendencias es la política. Lo primero que se puede concluir sobre los casos estudiados, es que la política no tiene relevancia como un factor influyente en el reconocimiento de un artista. De los seis artistas latinoamericanos que se investigaron, solo dos se vieron afectados indirectamente por su vinculación a la política. El primer caso es el de Feliza Bursztyn que fue exiliada de su país en el momento en que su carrera estaba en pleno incremento de reconocimiento. Esta artista siempre declaró su inclinación política, y se cree que parte de las razones por las que no fue expuesta en Colombia durante veinte años después de su muerte, tienen relación con los conflictos que propiciaron su exilio, y que nunca se esclarecieron. Al contrario, Guayasamín fue potenciado positivamente por factores políticos. Según Marta Traba, al artista lo favorecieron las relaciones políticas que manejaba y el cargo público que adquirió, ya que eso le permitió exponer sus obras en importantes sitios de Ecuador. Otra de las

circunstancias que favoreció la carrera del artista, fueron los retratos que pintó de personajes importantes, trabajos que propiciaron su estadía por diferentes países de Latinoamérica y también en el extranjero.

Cuando decimos que la política no tuvo una influencia trascendente en la reputación de los artistas podemos citar de ejemplo a Matta. Gran parte de su carrera se dedicó a manifestar fuertes críticas contra Estados Unidos; sin embargo, es el país del extranjero donde ha realizado una mayor cantidad de exposiciones y con una importante presencia en los museos más prestigiosos. Esta situación da cuenta de que, si los artistas logran sobresalir en el medio artístico y, posterior a eso, logran ser reconocidos internacionalmente, sus opiniones políticas no intervienen en los circuitos por los que vaya exponiéndose su obra, a no ser que el mismo artista determine no exponer en un lugar en particular. Este no fue el caso de Matta, pues pese a sus punzantes declaraciones, hasta la actualidad siguen exponiéndose sus obras en Estados Unidos. Otro caso en que los aspectos políticos no son relevantes para la imagen del artista, es el de Tarsila do Amaral. En los últimos años de su carrera, la pintora se vinculó fuertemente a movimientos sociales y traspasó sus ideologías de izquierda a sus obras. Lo anterior significó la crítica de algunos historiadores de la época, pero su trayectoria póstuma no se vio afectada. Pareciera que las características propias del continente y los conflictos que arrastra desde de la descolonización, junto a las fuertes dictaduras que golpearon al continente en el siglo XX, marcaron un carácter político entre sus artistas. De los seis artistas de la muestra, cinco mantuvieron inclinaciones políticas que expresaron en sus obras en diferentes etapas de sus carreras, principalmente aspectos relacionados con la lucha de clase. La única artista que no se involucró con estas temáticas fue Feliza Bursztyn. Si bien la escultora mantuvo un fuerte discurso político en sus declaraciones, sus obras estaban enfocadas principalmente a tratar aspectos en torno a la reivindicación femenina, o a criticar la sociedad conservadora de ese entonces. Quizá el no estar tan politizadas sus obras, sea una de las razones por las que se está comenzando a reconocer su carrera en Europa y Estados Unidos, donde los temas políticos se abordan de manera diferente que en América Latina.

Finalmente, nuestro estudio nos permite afirmar que los artistas que obtuvieron mayor reconocimiento en el extranjero fueron Wifredo Lam y Roberto Matta. Ambos artistas cumplen varias de las condiciones que indican prestigio internacional, como exposiciones colectivas e individuales en el extranjero, donde sobresalen aquellas realizadas en importantes instituciones del arte. Por otra parte, son mencionados en diccionarios y textos de arte, independiente de que las publicaciones hayan sido realizadas fuera de Latinoamérica. Otro aspecto concluyente es que poseen monografías escritas en diferentes países y por ende en distintos idiomas. Sus nombres aparecen vinculados a importantes grupos de artistas de la historia, con repercusión internacional y no tan solo local. Además, sus obras siguieron circulando por el mundo después de fallecidos, adquiriendo una reputación póstuma. Finalmente, y considerando que el mercado del arte de América Latina se desarrolló mucho más tarde, ambos artistas tienen una considerable presencia en las subastas, con precios que han marcado diferentes records en el tiempo.

La artista con mayores posibilidades de subir su nivel de reconocimiento en el extranjero es Tarsila do Amaral, lo que en parte se debe a la retrospectiva realizada en el MoMA, que marca un redescubrimiento internacional de la artista, que puede seguir incrementado en el tiempo.

Con respecto a Guayasamín, aún no se ve tan claro qué posibilidades tiene de seguir aumentando su reputación en el tiempo. Si bien es un artista con muchas exposiciones en América Latina y en el extranjero, tiene una presencia casi imperceptible en las instituciones más prestigiosas a nivel internacional. Su caso nos permite concluir que por más alta que sea la cantidad de exposiciones que se tenga, eso no determina un reconocimiento a largo plazo. Por otra parte, el ecuatoriano no generó redes con artistas que sí fueron validados por la historia, lo que no le permitió trascender en la historia desde la colectividad. Si aumenta su representatividad en sitios de renombre, y con ello publicaciones de carácter internacional, quizá podría mejorar con el tiempo su reputación internacional.

Las artistas Feliza Bursztyn y María Izquierdo, están en situaciones similares en relación a los aspectos que se evaluaron en este trabajo. Baja cantidad de exposiciones en el extranjero, poco reconocimiento en sus países de origen, falta de contactos influyentes y

una baja presencia en el mercado del arte, no arrojan un pronóstico positivo para lo que podría ser su reputación póstuma. Lo que las diferencia en la actualidad, es que ambas están siendo redescubiertas desde diferentes sitios. La colombiana está paulatinamente adquiriendo presencia en instituciones internacionales, pero esto no mejora su reputación en su país de origen. Por otra parte, María Izquierdo ha comenzado a ser revalorada por los mismos mexicanos que han tomado diferentes medidas para reconocer el rol de la pintora en la construcción de la historia artística del país. Pero si tenemos en cuenta los casos expuestos en esta investigación, los artistas que alcanzaron un alto reconocimiento internacional son los que logran ser validados primero en el extranjero y después en sus países de origen. Según la reflexión anterior, si María Izquierdo no comienza a figurar en sitios importantes de nivel internacional, difícilmente podrá adquirir visibilidad en el extranjero.

Lo anterior es complejo si pensamos en la autonomía artística de América Latina y en los años transcurridos desde que los artistas del continente comenzaron a adquirir cierto reconocimiento. Por lo visto, el continente sigue supeditado a la valoración de los europeos o los estadounidenses para considerar si un artista es valioso o no.

Por último, es importante puntualizar que este estudio solo contempla seis artistas, por lo que las pautas extraídas también se manifestarían si examináramos a muchos más artistas latinoamericanos, lo cual es imposible de abordar en un trabajo como el presente. Sin embargo, a pesar de su limitado alcance, creemos que la metodología planteada ha dado resultados interesantes y puede ser útil para otros trabajos que puedan tener en cuenta un mayor número de artistas.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y revistas

- ACHA, Juan. "Las posibilidades del arte en América Latina." En *Ensayos y Ponencias latinoamericanistas. Gan/Galería de Arte Nacional*. Caracas. 1984.
- ACHA, Juan. "Las bienales en América Latina de hoy." *Re- vista del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*. volumen 2, Nº 6, 1981.
- ACHA, Juan. "Por una nueva problemática artística en Latinoamérica". En *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional. Caracas, 1984.
- AMARAL, Aracy. "'Fantástico' são os outros." En *Symposium of Indianapolis Art Museum*. Archivo personal de Aracy Amaral. Sao Paulo, 1987.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*. EdUSP. Sao Paulo, 2001.
- ARGAN, Giulio. *El Arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Torrejón de Ardoz. 1991.
- ARJONA, Marta. «Proposición de la mesa de trabajo No 3, tema: "Contexto social del arte iberoamericano"». En *Primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*. Typed manuscript. Museo de Bellas Artes de Caracas, 1978.
- ARTAUD, Antonin. "La pintura de María Izquierdo." *Revista de la Universidad de México*. Nº12. Agosto,1963.
- Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. RASMUSSEN, Waldo. The Museum of Modern Art. Nueva York. 6 de junio al 7 de septiembre de 1993.
- ASHTON, Dore. *La escuela de Nueva York*. Cátedra. Madrid, 1988.
- BAYÓN, Damián. *América Latina en sus Artes*. Siglo XXI. París, 2000.
- BAYÓN, Damián. *Arte Moderno en América Latina*. Taurus. Madrid,1985.
- BELLIDO, María Luisa. "El Arte Latinoamericano en los Estados Unidos durante el siglo XX. Exposiciones, coleccionismo, museología". ILLAPA Mana Tukukuq. Nº 14, 2017.
- BELLIDO, M^a Luisa. "Roberto Matta: El creador de mundos personales". *Norba-Arte*. Volumen: 22-23. 2002-2003. Págs. 207-222.

- BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire Critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateur et graveurs*. Gründ, París. 1999.
- BÉRTOLA, Luis y OCAMPO, José. *Desarrollo, vaivenes y desigualdad. Una historia económica de América Latina desde la Independencia*. Secretaría General Iberoamericana. Madrid, 2010.
- BLANCO, María Elena. *Mitologías: homenaje a Matta*. Betania. Madrid, 2001.
- BONET, Juan. «A “Quest” for Tarsila». En Fundación Juan March. *Tarsila do Amaral*. Madrid. Del 6 de febrero al 3 de mayo del 2009.
- BUITRÓN, Gabriela. “Oswaldo Guayasamín”. En Maldonado, Leonardo y Sepich, Julieta. *Ensayos sobre la imagen*. Nº17. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, 2018.
- BURR, Claudia. *María cumple 100 años: retratos memoriosos de los amigos de María Izquierdo*. Tecolete. Ciudad de México, 2002.
- BUSTOS, J. “Fallo unánime: R. Matta Premio Nacional de Arte”. *El Mercurio*. 28 de agosto 1990. Pág. C1. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0015836.pdf>
- CAMNITZER, Luis. "El acceso a las corrientes mayoritarias del arte." *Plástica*. Volumen 1, Nº 20. 1991.
- CAMÓN, José. *Guayasamín*. Polígrafa. Barcelona, 1973.
- CANCEL, Luis; QUIRARTE, Jacinto; BENÍTEZ, Marimar; PERAZZO, Nelly; LOWERY, Sims; COCKCROFT, Eva; ANGÉL, Feliz y STELLWEG Carla. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. The Bronx Museum of the Arts. Nueva York, 1988.
- CREPALDI, Gabriele. *El arte Moderno. 1900-1945: La época de las Vanguardias*. Random House Mondari. Barcelona. 2006.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino. Barcelona, 1992.
- CHILVERS, Ian. *Diccionario de Arte*. Alianza. Madrid, 1995.
- CHILVERS, Ian. *The Concise Oxford dictionary of art and artists*. Oxford University Press. Oxford, 1990.

- DEFFEBACH, Nancy. "María Izquierdo: arte puro y mexicanidad". *Co-herencia*. Volumen 15, Nº 29, julio – diciembre, 2018.
- DEFFEBACH, Nancy. *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art*. University of Texas Press. Austin, 2015.
- DEL CONDE, Teresa y LOZANO, Luis-Martín. *Maria Izquierdo 1902-1955*. University of Washington Press. Washington, 1997.
- Descubriendo a Guayasamín*. Museo Nacional de Artes Visuales. Montevideo, 2007.
- DUCHAMP, Marcel. *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- DUROZOI, Gérard. *Diccionario de arte del siglo XX*. Akal. Madrid, 1997.
- DUROZOI, Gérard. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. París, 1992.
- EDWARDS, Sebastián. "The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return". *Economic Journal*. Volumen 4, Nº 2, marzo, 2004.
- FERRER, Elizabeth. *Art of María Izquierdo*. Americas Society. Nueva York, 1997.
- FOUCHET, Max-Pol. *Wifredo Lam*. Polígrafa/Cercle d'Art. Barcelona/París, 1976.
- FOSTER, Hal; BUCHOLD, Benjamin; KRAUSS, Rosalind y BOIS, Yve-Alain. *Arte desde 1900*. Akal. Madrid, 2006.
- FRAIBERGER, Samuel; SINATRA, Roberta; RESCH, Magnus; RIEDL, Christoph; BARABÁSI, Albert-László. "Quantifying reputation and success in art". *Network Science*. Volumen 362, noviembre, 2018.
- FURIÓ, Vicenç. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2012.
- FUSCO, Coco. "El performance latino: la reconquista del espacio civil". En JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos. Madrid, 1999.
- GALLARDO, Ernesto. "Roberto Matta Echaurren. Formación del genio y del Caballero. Elástica Biográfica". *Escáner cultural*. Nº 135, abril, 2011. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/4384>
- GARCÍA DE LA CRUZ, Aura. «"Es un delito ser mujer y tener talento", sentenció María Izquierdo, la pintora que enfrentó a los muralistas». *Relatos e historias en México*. Nº

- 105, mayo, 2017. Disponible en: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/es-un-delito-ser-mujer-y-tener-talento-sentencio-maria-izquierdo-la-pintora-que>
- GINTA, Andrea. "Género y feminismo. Perspectivas desde América Latina". *Exit Book*. Nº 9, 2008.
- GOLDMAN, Shifra. "El Espíritu Latinoamericano: La perspectiva desde los Estados Unidos". *Arte en Colombia: Internacional*. Nº 41, septiembre, 1989.
- GREET, Michele. "Inventing Wifredo Lam: The Parisian Avant-Garde's Primitivist Fixation". *Invisible Culture*. Nº 5, 2003.
- GUASTAVINO, Luis. Torres, Guillermo. "Conversación con Matta". *Araucaria de Chile*. Nº 1, primer trimestre, 1978.
- GUAYASAMÍN, Oswaldo. *El tiempo que me ha tocado vivir*. Cultura Hispánica. Madrid, 1988.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ, Rodrigo. *Historia del arte Iberoamericano*. Lunweg. Madrid-Barcelona, 2000.
- HERNÁNDEZ, Carmen. "Más allá de la erotización y la sociologización del arte latinoamericano". En Mato, Daniel. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Caracas, 2002. Disponible en: https://www.clacso.org.ar/libreria/latinoamericana/buscar_libro_detalle.php?id_libro=278&campo=autor&texto=
- HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Galaxia Gutenberg. Barcelona. 1991.
- HUYSEN, Andreas. "De la acumulación a la *mise en scène*: El museo como medio masivo". *Criterio*. Nº 31, enero-junio 1994.
- ISAIA, Aline. *Para Tarsila*. Alegoria. Porto Alegre, 2006.
- JORQUIERA, R. Matta, R. 2011. *IntiMatta*. Chile. GFilms.
- LISSO, Carlos. "El odiado y odioso Guayasamín". *Casa Nueva*. Nº 2, diciembre 2015.
- LOBOS, Leo. Roberto Matta: "El sol para el que sabe congregarse". *Archipiélago*. Volumen 14, Nº54, 2006. Disponible en: <http://letras.mysite.com/llob160616.html>

- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Destino Thames and Hudson. Barcelona, 1993.
- MALLET, Brian. "La Crítica del arte latinoamericano y la crítica de en América Latina: El dado cargado". *Historia Crítica*. Nº13, diciembre, 1996. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit13.1996.01>
- MÁRQUEZ, Gonzalo y Osorio, Amparo. "Sueño de un nuevo renacimiento". *Común presencia*. Nº 8/9. Disponible en: <http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/oswaldo-guayasamn-entrevista.html>
- MARTÍNEZ, Noemi y CAO, Marian. *Pintando el mundo. Diccionario de artistas Latinoamericanas y españolas*. Horas y Horas. Madrid, 2000.
- MCDANIEL, Gina. "The Art of Feliza Bursztyn: Confronting Cultural Hegemony". *Artelogie*. Nº 5, octubre, 2013. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article273>
- MÉNDEZ, Lourdes. "¿Quiénes dictan la regla en el arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente". *Artes*. Nº11, 2006.
- MEZA, Jaime. "Arte bajo el terror (v) / Feliza Bursztyn: chatarra, exilio y muerte". *La cola de rata*. 16 de abril, 2014. Disponible en: <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>
- MILLIET, Maria Alice. *Tarsila: Os Melhores Anos*. M 10. Sao Paulo, 2011.
- MON, Fernando. *Arte Iberoamericano: Oswaldo Guayasamín*. Movinter. Madrid, 1981.
- MONCADA, Gerardo. "María Izquierdo el instinto y la raíz". *Otro Ángulo*. 3 de diciembre 2018. Disponible en: <https://www.otroangulo.info/arte/maria-izquierdo-el-instinto-y-la-raiz/>
- MORENO, Ana Gabriel. *Roberto Matta: Visiones e Influencias de un Grabador Desconocido*. Tesis para optar al grado de doctor. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2014.
- MOSQUERA, Gerardo. "La apropiación Afroamericana del Modernismo: Wilfredo Lam." En Instituto de Investigaciones Estéticas. *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones*

- Comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1993.
- MOSQUERA, Gerardo; PONCE, Carolina y WEISS, Rachel. *Ante América*. Departamento editorial del Banco de la República. Bogotá. 1992.
- OLÍVAR, Dagmary. "Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta". *Semiosfera*. Nº2, marzo, 2014.
- ORTEGA, Carmen. *Diccionario de artistas en Colombia*. Plaza & Janés. Bogotá, 1979.
- ORTÍZ, Fernando. *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*. Publicaciones del Ministerio de Educación. La Habana, 1950.
- OSPINA, Lucas. «Feliza Bursztyn: "En un país de machistas, ¡hágase la loca!"». Uniandes. 14 de enero 2019. Disponible en: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/feliza-bursztyn-en-un-pais-de-machistas-hagase-la-loc/>
- PAZ, Octavio. *México en la Obra de Octavia Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. Fondo de cultura económica. Madrid, 1988.
- PEIST, Nuria. *El éxito en el arte moderno: Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Abada Editores. Madrid, 2012.
- PONIATOWSKA, Elena. *Las siete cabritas*. Txalaparta. Tafalla, 2001.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Between two waters: image and identity in Latino-American art." En: Jacob, Mary Jane, Noreen Tomassi, and Ivo Mesquita. *American visions/Visiones de las Américas: artistic and cultural identity in the Western Hemisphere*. ACA Books in association with Arts International. New York, 1994.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Contexturas: Lo global a partir de lo Local". En Jiménez, José y Castro, Fernando. *Horizontes del arte latinoamericano*. Tecnos. Madrid. 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *El Malestar de la Estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2005.
- REZA, Alma y Reza, Diana. "Creadoras Mexicanas, más allá de Frida Kahlo". En *Nuevas Artemisias. Creación, tradición y mito*. Emblecat. Barcelona, 2014.

- RIBEIROS, Renata. "Colombia hoy en Exhibición. Arte colombiano del siglo XX en España. 1980-2012". *Quiroga*. Nº 3, enero-junio, 2013.
- RICHARD, Nelly. "Arte y Política; lo político en el arte". En Oyarzún, César, Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia. (Eds.), *Arte y Política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis. Santiago de Chile. 2005.
- RIVERO, Miguel Ángel. «Moreno Galván y la "nueva edad del arte" de América». En Alcántara, Manuel; García, Mercedes y Sánchez, Francisco (Coord.). *Arte y patrimonio cultural, Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2018.
- RUBIANO, Germán. "Feliza Bursztyn. Escultora". *Escala*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional. Año 1, 1986.
- SAMANIEGO, Fernando. "Los cuadros que Wifredo Lam conservó se exponen en España". *El País*. 1 de mayo de 2003. Disponible en: https://elpais.com/diario/2003/05/01/cultura/1051740002_850215.html
- SERRANO, Héctor; BARRIO, Luisa; VERA, José Luis; PEÑA, Isabel; MONROY, M^a Trinidad y CUENCA, Laura. *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana: una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, 2005.
- SPRINGER, José Manuel. "Crisis América Latina, Arte y Confrontación 1910-2010. Estrategias para integrar la estética de la protesta y la etnografía de lo político". *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*. Nº12, 2011.
- SREDNI DE BIRBRAGHER, Celia. "El mercado del arte. Mercado del arte latinoamericano". En JIMÉNEZ, José. *Una teoría del arte desde América Latina*. MEIAC Turner. Madrid, 2011.
- TARROJA, Rosa. "La Política Cultural del Quinto centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?". *Boletín Americanista*. Nº54, 2004.
- Tarsila do Amaral*. Fundación Juan March. Madrid, del 6 de febrero al 3 de mayo de 2009.

- TORRES, Ana. "El muralismo Mexicano: Cuestión de hombres". En RECÉNDIZ, Emilia; GUTIÉRREZ, Norma y ARAUZ, Diana, (coord.). *Presencia y Realidades*. Investigaciones sobre Mujeres y Perspectivas de Género, Zacatecas. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011.
- TRABA, Marta. "Botero/Colombia en Washington." *Plástica*. Volumen 5, junio, 1980.
- TRABA, Marta. *Bursztyn/Obregón: Elogio de la locura*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1986.
- TRABA, Marta. *La pintura Nueva en Latinoamérica*. Librería Central. Bogotá. 1961.
- TRABA, Marta. *Mirar en América*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, 2005.
- TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. Siglo XXI. Ciudad de México, 1973.
- TURNER, jade. *The Dictionary of Art*. Grove. Nueva York. 1996.
- URIBE DE URDINOLA, Maritza. "En un país de machistas, ¡hágase la loca!" *El Tiempo*. Nº 74, 30 de noviembre, 1979.
- VIDAL, Edgard. «Trayectoria de una obra: "A negra" (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica». En Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme. *Artelogie*, Nº1, septiembre, 2011. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>
- WECHSLER, Diana. "¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas". *Caiana*. Volumen1, Nº1, septiembre, 2012.
- YURKIEVICH, Saúl. "El arte de una sociedad en transformación." En BAYÓN, Damián. *América Latina en sus Artes*. Siglo XXI. México City, 1974.
- ZUFFI, Stefano. *El Siglo XX. Arte Contemporáneo*. Electa. Milán. 2005.
- ZULUAGA, Beatriz. "Felisa Bursztyn: La mujer de las camas." *Revista Mujer*. Nº 154, octubre, 1975.

Prensa

“El Picasso ecuatoriano”. El Tiempo. 12 de marzo de 1999. Disponible en:
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-882414>

CARDOZO, Linng. “El mercado del arte y el lavado de dinero”. Economía personal. 15 de mayo, 2015. Disponible en: <https://www.economiapersonal.com.ar/el-mercado-del-arte-y-el-lavado-de-dinero/>

CRUZ, Juan. “Soy el pintor vivo que más ha expuesto en el mundo. Hasta los niños chicos reconocen un ‘botero’”. *El País*. 23 de febrero 2019. Disponible en:
https://elpais.com/cultura/2019/02/21/actualidad/1550779614_150834.html

EFE. “Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano”. *El País*. 19 de mayo 1995. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1995/05/19/cultura/800834409_850215.html

GARCÍA, Ángeles. «Eduardo Costantini: “La culminación del coleccionismo es la donación”». *El País*. 21 de febrero del 2017. Disponible en:
https://elpais.com/cultura/2017/02/20/actualidad/1487618156_310389.html

HARGUINDEY, Ángel. “Oswaldo Guayasamín y su peregrinaje por la crueldad humana”. *El País*. 24 de junio 1977. (sic). Disponible en:
https://elpais.com/diario/1977/06/24/cultura/235951201_850215.html

LAFONT, Isabel. “Tarsila do Amaral, artista caníbal”. *El País*. 7 de febrero 2009. Disponible en: https://elpais.com/diario/2009/02/07/cultura/1233961209_850215.html

OLIVEIRA, Joana. “El MoMA compra ‘A Lua’, de Tarsila do Amaral, por 20 millones de dólares”. *El País*. 28 de febrero, 2019. Disponible en:
https://elpais.com/cultura/2019/02/27/actualidad/1551291870_688892.html

PEREIRA, Raúl María. "La exposición de María Izquierdo." *La Prensa*. 10 de septiembre, 1944. Disponible en:
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1146684/language/es-MX/Default.aspx>

SIMÓN, Federico. “Surrealismo colosal”. *El País*. España. 2011. Disponible en:
https://elpais.com/diario/2011/02/16/cvalenciana/1297887495_850215.html.

Fernando Mon: "Nos encontramos ante un Picasso nacido en Quito". ABC. 26 de junio

1982. Pág. 47. Consultado en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/06/22/047.html>

Páginas web:

<http://www.cnap.cult.cu/actualidad/wifredo-lam-el-regreso-de-un-desconocido>

<http://www.cronica.com.mx/notas/2002/31694.html>

<http://www.museonacional.gov.co/sitio/Feliza/glosario.html>

<http://www.unionjalisco.mx/articulo/2018/06/29/cultura/convocatoria-primer-bienal-de-pintura-maria-izquierdo>

<http://www.unionjalisco.mx/articulo/2018/06/29/cultura/convocatoria-primer-bienal-de-pintura-maria-izquierdo>

https://elpais.com/diario/1982/09/13/cultura/400716009_850215.html

<https://es.artprice.com>

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/>

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/850349/language/es-MX/Default.aspx>

<https://mav.org.es/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>

<https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39915.html>

<https://www.bardofilms.co>

<https://www.cbsnews.com/news/the-picasso-of-brazil-tarsila-do-amaral/>

<https://www.christies.com/latin-american-art-27560.aspx?lid=1&dt=230520190405&saletitle=>

https://www.dirac.gob.cl/exposicion-de-roberto-matta-llega-a-rusia-tras-siete-anos-de-gestion-internacional/prontus_dirac/2019-04-16/100424.html

<https://www.efe.com/efe/english/entertainment/peruvian-art-in-the-spotlight-at-spain-s-madrid-arco-fair-exhibition/50000264-3909568>

https://www.garynader.com/news-det.php?item=558#.XPw5hi1t_Q

<https://www.guayasamin.org/index.php/oswaldo-guayasamin/biografia>

<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2019/04/10/indigenismo-sentimiento-impregnan-muestra-guayasamin-santiago/00031554922709117708359.htm>

<https://www.tate.org.uk/search?q=FELIZA+BURSZTYN>

<https://www.wifredolam.net/es/biografia.html>