

Reseñas



*Conventos de monjas.
Fundaciones en el México virreinal*
de Concepción Amerlinck y Manuel Ramos

Introducciones de Josefina Muriel,
Pilar Gonzalbo y Manuel Ramos, México,
Centro de Estudios de Historia de México
Condumex, 1995

por
ANTONIO RUBIAL GARCÍA

Sin duda, 1995 pasará a la historia de la academia mexicana como “el año del monacato femenino novohispano”. Una enorme cantidad de artículos, libros, memorias de coloquios, ensayos y reseñas han tratado el tema desde diversos ángulos, enmarcados y motivados por la conmemoración del tricentenario de la muerte de sor Juana Inés de la Cruz.

El libro del que ahora nos ocupamos, aunque salió en “el año de sor Juana”, fue concebido bastante tiempo atrás, sin el apresuramiento y las pretensiones de las modas y la necesidad de sacar un trabajo conmemorativo, y ese carácter de obra madurada, producto de una acuciosa investigación de archivo y de un arduo esfuerzo, se nota desde las tres introducciones hasta las abundantes notas que están colocadas al final de la obra.

En el primer prólogo, Josefina Muriel avala con su autoridad indiscutible la serie-

dad de un libro que es algo más que un obsequio para los funcionarios y allegados del grupo Condumex. La doctora Muriel nos recuerda que hace cincuenta años se publicó su trabajo pionero, *Conventos de monjas de Nueva España*, en el que se ocupó de las fundaciones monásticas femeninas en la ciudad de México. Ahora, a medio siglo de distancia y después de numerosos estudios en las áreas de la historia social y de la historia del arte, Concepción Amerlinck y Manuel Ramos completan esa visión panorámica de los conventos de monjas a lo largo de los tres siglos virreinales y en todas las ciudades del territorio novohispano donde los hubo.

En el segundo prólogo, la investigadora Pilar Gonzalbo, autora de varios trabajos sobre la mujer en la sociedad de Nueva España, describe con su ameno estilo algunos aspectos de la vida de los conventos de monjas y menciona la actuación e importancia social y cultural de varias de las religiosas que los fundaron o que los habitaron. Haciendo hincapié en los mismos temas, el prólogo de Manuel Ramos nos introduce en las motivaciones que llevaron a realizar un proyecto tan ambicioso, así como en los porqués de la distribución geográfica de los conventos y de la autoría de los diferentes capítulos que conforman la obra. Gracias a este texto sabemos, por ejemplo, que Manuel Ramos —quien se ha dedicado desde hace quince años al estudio de la orden carmelitana— escribió los capítulos referentes a las fundaciones de la reforma teresiana, mientras que el resto de las monografías son obra

de Concepción Amerlinck, una de las investigadoras que más se ha ocupado del arte conventual femenino en Nueva España. La obra es, por tanto, un producto intelectual fraguado en cinco años de labor específica, pero avalado por muchos otros de investigación: los autores son especialistas en los temas que tratan y su experiencia da al libro una gran riqueza.

Además, el texto está bellamente ilustrado con más de 150 fotografías realizadas por David Luna, algunas de grabados y pinturas antiguas (varias de ellas inéditas) y otras de los edificios en su estado actual, lo que hace de este libro no sólo un objeto bello sino también un documento gráfico de enorme valor.

Todas estas características hacen excepcional a esta obra; en adelante, su consulta se volverá indispensable para quienes se interesen en temas relacionados tanto con la historia del arte como con la historia social. Con el enorme aparato crítico que se maneja y con las ricas referencias archivísticas de las notas, los investigadores podrán ampliar y completar una información expuesta de manera precisa y clara. Sólo es de lamentar la falta de índices, tanto temáticos como onomásticos, que harían más accesible la consulta de tan ricos materiales.

Josefina Muiel señala en su prólogo, muy acertadamente, que el libro está formado por pequeñas monografías relativas a fundaciones particulares, donde se destaca sobre todo el valor arquitectónico y la decoración de los templos y de los edificios conventuales; ésta es la primera impresión que se tiene después de una mirada rápida de la obra. No obstante, un análisis más detallado lleva a descubrir detrás de esas descripciones artísticas la presencia de una rica —y hasta ahora poco estudiada— historia social. Cua-

tro actores, cuya historia y participación podemos reconstruir a partir de la riqueza documental que la obra maneja, se nos muestran a lo largo del texto: las autoridades virreinales, los mecenas, los artistas y las religiosas.

La presencia de las autoridades, en una sociedad regulada por un complejo aparato burocrático, fue indispensable a lo largo de los procesos fundacionales y constructivos. Por la concesión pontificia del Regio Patronato, ningún templo o convento podía comenzarse sin que mediara la autorización del rey de España. Por su parte, los ayuntamientos de las ciudades y las autoridades virreinales eran quienes concedían los solares y los permisos para cortar madera, sacar piedra y allegarse materiales y mano de obra para la construcción de iglesias y edificios conventuales. En este sentido, también tenían un papel central los obispos y los provinciales mendicantes, quienes solicitaban y promovían tales fundaciones. Además, por estar sujetas en su mayoría a las autoridades episcopales, las religiosas dependían de éstas en su organización interna y en la administración de sus bienes; tal sujeción llegó a veces a ser conflictiva, como sucedió con las reformas a la vida común que llevaron a cabo en el siglo XVIII los obispos Fabián y Fuero y Lorenzana, reformas que afectaron no sólo la vida conventual sino incluso las construcciones. Con la salida de muchas sirvientas y de las niñas educandas, y con la obligación de hacer las comidas en comunidad, numerosos edificios fueron rehechos alrededor de un claustro.

La remodelación arquitectónica conventual no era algo nuevo: prácticamente desde su fundación, los monasterios de monjas sufrieron continuas transformaciones. En sus orígenes, muchos de ellos eran casas

familiares adaptadas a la vida religiosa, por lo que sus estructuras iban cambiando y ampliándose conforme aumentaba la comunidad que los habitaba o que los sufría. Por otro lado, inundaciones, temblores y modas hacían necesario transformar los espacios y a menudo incluso la decoración interior. Tales cambios requerían la inversión de enormes fortunas y la intromisión de los segundos actores sociales que hemos mencionado: los mecenas.

Los benefactores de los conventos procedían de los grupos dirigentes de la sociedad. En un caso excepcional (Jesús María en la ciudad de México), el mecenas fue el mismo rey de España. A veces los bienhechores eran los obispos, quienes en muestra de su dadivosidad dejaban al morir su corazón a las monjas, como prenda de su “amoroso cuidado”. En ocasiones era algún clérigo rico o una cofradía quienes aportaban los bienes para fabricar un retablo, una capilla o una ampliación. En la mayoría de los casos el mecenas fue un hombre prominente o una viuda rica que, al hacerse cargo de los gastos de una construcción, esperaba conseguir la salvación de su alma, además de dar amparo y seguridad a varias de sus hijas y sobrinas. Es curioso notar que hasta mediados del siglo XVII predominan como mecenas los hacendados y que a partir de entonces son los mercaderes los principales benefactores de las monjas.

Una buena parte de los bienes que aportaban estos mecenas se destinaba al pago de salarios de artistas y artesanos que forman el tercer grupo de actores sociales que mencioné arriba. Arquitectos, pintores, escultores, carpinteros, doradores, orfebres y muchos especialistas más fueron los creadores de esa riqueza que aún hoy nos asombra, a pesar de que sólo nos queda una mínima

parte de lo que salió de sus manos y de lo mucho que se ha perdido por los azares y avatares de la historia.

Por último están las monjas, promotoras mudas y habitantes y usufructuarias de esos edificios. Estos actores sociales —debemos mejor decir actrices— desarrollaron su vida diaria entre esos muros. Algunas entraron desde niñas a educarse con sus hermanas o tías, otras ingresaron como novicias a los quince años y aprendieron en sus celdas las reglas y constituciones de sus órdenes y las prácticas cotidianas de la vida comunitaria, o bien entraron, como donadas, a realizar junto con las sirvientas las labores pesadas. A veces, las religiosas habían sido mujeres “recogidas” que a instancias de un obispo convertían su beaterío en convento; en otras ocasiones, varias hermanas, parientes o amigas, apoyadas por un familiar rico o por un obispo, fundaban un nuevo monasterio para llevar una vida más rigurosa (como las carmelitas descalzas de México) o para poner fin a una conflictiva relación con su comunidad original (como sucedió con el convento de San Bernardo).

Las que ingresaban eran muchachas jóvenes, ricas o modestas, con vocación o sin ella, que vivieron una vida de encierro entre cantos, rezos, devociones, ayunos, trabajos, diversiones, amores y odios. En este laberinto de celdas, cocinas, patios, pasillos, escaleras y coros, las religiosas vivían con el rigor o la laxitud que sus personales inclinaciones les dictaban: algunas daban mayor atención a los placeres de la mesa y de la charla y a las pequeñas vanidades del mundo; otras, en cambio, se entregaban a cruentas prácticas ascéticas y eran atormentadas por visiones demoníacas o deleitadas con presencias celestiales. Sin embargo, todas estaban ahí por una creencia que compar-

tían con el resto de la sociedad: las oraciones de las religiosas eran un potente medio para librarse de catástrofes y desgracias y para atraer las bendiciones del Cielo.

A lo largo de la obra podemos entrever el drama de algunas de las vidas que transcurrieron entre esos muros. Abadesas rechazadas por sus comunidades, conflictos con los obispos, disputas familiares que se ventilan dentro de la clausura y, al final, la exclaustación y con ella la ruptura de las seguridades, la desesperación y el abandono en un mundo que les era desconocido.

Estos actores sociales salen a escena a cada paso a lo largo del libro de Concepción Amerlinck y Manuel Ramos. Su entorno, el escenario de su actuación, son los edificios conventuales descritos. Al igual que los seres que los construyeron y habitaron, estos ámbitos parecen estar vivos. A lo largo de la lectura se van transformando ante nuestros ojos: nacen como casas adaptadas a la vida conventual, les crecen dependencias, capillas, recovecos; después, como las crisálidas de las mariposas, se transmutan rejuvenecidos por la dadivosidad de algún mecenas o por las reformas conventuales del siglo XVIII; durante el siglo XIX sufren mutilaciones a raíz de la exclaustación o de la cortedad de miras de burócratas corruptos; muchos de ellos mueren bajo la picota, incluso a lo largo de las primeras décadas de nuestro siglo, pero la mayoría están aún vivos, fragmentados ciertamente, pero dando testimonio de lo que fueron en su época de esplendor. Estos templos y claustros son un símbolo de que la historia virreinal no es sólo un pasado muerto; por el contrario, es una presencia viva en este México que se aproxima al nacimiento de un nuevo milenio y que apenas ahora se está dando cuenta de la importancia que tiene mantener, pro-

mover y difundir los valores de nuestro patrimonio artístico y cultural. Ojalá que el ejemplo del grupo Condumex cunda entre otras empresas y que el interés por difundir este tipo de conocimientos se extienda a todos aquellos sectores que poseen los medios económicos para realizarlo.



Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America

introducción de Diana Fane

Nueva York, Brooklyn Museum, 1996, 320 p., ils.

por

CLARA BARGELLINI

Mucho hay que celebrar por la publicación en este volumen de 150 objetos de la importante y numerosa colección latinoamericana del Brooklyn Museum. Hay pintura, escultura y, en mayor cantidad, otros objetos de la cultura visual: tejidos, muebles, platería, documentos, utensilios varios y piezas en técnica mixta. Aunque algunas de las obras eran conocidas por los especialistas, la gran mayoría había permanecido dispersa en varias bodegas y prácticamente olvidada durante años —como explica Diana Fane en su ensayo introductorio—. Su “redescubrimiento”, conservación y exposición en una muestra que se vio en Brooklyn, Phoenix y Los Ángeles, y su futura instalación en galerías permanentes en Brooklyn, es un logro notable. Este libro acompañó la exposición.

No se trata, propiamente hablando, de un catálogo, porque las piezas de otros

acervos incluidas en la exposición no se encuentran aquí. Sin embargo, la mayoría de los objetos de la exposición eran de Brooklyn y éstos sí están catalogados en forma razonada, es decir, cada uno con una ilustración y un texto explicativo. Además, junto con los trabajos de estudio y exposición se siguieron procesos de conservación cuyos resultados también están consignados en algunos casos. La exposición tuvo una muy buena acogida en Estados Unidos y requeriría de una crítica distinta a la que sigue, que está dedicada únicamente a la publicación.

El catálogo razonado de los objetos está dividido en dos grandes secciones, correspondientes a los virreinos de la Nueva España y del Perú. Dos terceras partes de las piezas provienen de Sudamérica, ya que esa colección del museo neoyorkino es más numerosa que la mexicana. Dos ensayos introducen el conjunto y cada una de las secciones consiste de tres ensayos y las fichas de cada objeto. Aparte el indudable interés de todas las piezas fichadas y de la mayoría de los ensayos, a los que regresaré en un momento, la publicación sufre las consecuencias de un proyecto ambicioso apoyado en un material insuficiente. Por fascinantes y numerosas que sean, las piezas del Brooklyn Museum no pueden sostener un discurso que pretenda ser completo sobre el arte de las colonias españolas en América, tal como lo anuncia el título del libro, y a veces lo desvía. Faltan rubros fundamentales como, por ejemplo, la pintura y escultura religiosa de producción culta en la Nueva España. Tampoco existen los materiales que permitan comparar significativamente los dos virreinos. Por otra parte, se incluyen objetos que no tienen lugar en un libro sobre arte colonial hispanoamericano: pin-

turas y piezas del siglo XIX y un abanico brasileño.

El problema de compaginar un material específico con el deseo de dar una visión completa y comparativa no se pudo solucionar. Algunos de los ensayos presentan partes del acervo de Brooklyn, otros hablan en sentido general del arte colonial en México y en los Andes, pero haciendo pocas referencias a las piezas de Brooklyn; otros hablan de temas específicos que tienen interés para los estudios del arte colonial y corresponden a las inquietudes intelectuales de los organizadores de la exposición, que también examinaré en seguida, pero tampoco hacen referencia a las piezas catalogadas. Solamente el primer ensayo, de la propia Diana Fane, sobre la historia de la colección de Brooklyn, se apega totalmente al material presentado en su conjunto, mientras la comparación entre los dos virreinos se reduce a algunos comentarios en los textos de Edward Sullivan y Tom Cummins. Todo esto no es una crítica a ninguno de los textos del libro. Es un cuestionamiento de los criterios utilizados para incluir esos textos y no otros. Para un público inexperto, como ciertamente es el estadounidense en estos temas, la colección de textos no deja claro qué es lo que representa el acervo de Brooklyn aquí reunido respecto del conjunto del arte colonial, tanto de México como del Perú.

El libro desarrolla con mucho más éxito su principal tema explícito, la colección de Brooklyn, y no es exagerado decir que la historia de la colección determinó en buena medida las ideas básicas sobre el arte colonial que se exponen en los textos de este libro. El ensayo introductorio de Fane, "From Precolumbian to Modern: Latin American Art at The Brooklyn Museum,

1930-1950", revela, con base en un cuidadoso examen de los archivos del propio museo, el papel fundamental del curador Herbert J. Spinden en la formación del acervo durante los años treinta y cuarenta. Spinden, haciendo caso omiso de las manifestaciones cultas del arte colonial, relacionó el arte colonial con el arte "popular". Esta idea, junto con su corolario, que la cultura indígena no desapareció después de la Conquista, subyace en buena parte de los textos de este libro y son testimonios elocuentes del impacto todavía vigente de la actividad de Spinden.

Aunque Fane no parece notarlo cabalmente, es bastante claro, por las citas en su texto, que Spinden derivó la conexión entre lo colonial y lo "popular" del discurso nacionalista mexicano de aquellos años. De acuerdo con ese discurso, la supuesta unidad del arte nacional a través de los siglos se basaba en la creatividad y producción indígenas, que entonces se asociaba con las "artes populares". La idea es fundamental para entender el arte mexicano postrevolucionario, pero de dudosa utilidad para la historia del arte mexicano en su totalidad. Es notable que Spinden considerara que este discurso podría aplicarse no solamente a México sino también a todo el continente americano, incluyendo a Estados Unidos. Una explicación parcial sería que tal discurso incluyente era de mucha utilidad a principios de los años cuarenta, cuando Estados Unidos buscaba un acercamiento con el resto de América para asegurar su apoyo en la segunda guerra mundial; justamente, el momento de la mayor actividad coleccionista de Spinden en Sudamérica.

Es aún más notable, como parece desprenderse de este libro, que la misma idea unificadora todavía sea considerada útil para

comprender el arte colonial de Nueva España y el Perú. Me sorprendió la publicación, en dos páginas y antes de los textos introductorios de Fane y Sullivan, de una excelente fotografía de 1932, en que unos indios pueblo (¿o navajos?) de Nuevo México (supongo que son pueblo por los objetos a su alrededor) demuestran sus habilidades y productos en el espacio central del Brooklyn Museum. La fotografía nos muestra a los pueblo en primer plano y al público que los está observando al fondo y hacia la derecha. Implícitamente nosotros nos unimos como espectadores a los neoyorkinos en el ambiente neoclásico del museo. Es un documento elocuente de la capacidad del mundo occidental para apropiarse, a través de la vista —la vista como experiencia y como documento fotográfico—, de culturas lejanas.

Desde la actualidad, la publicación de esta fotografía podría encerrar cierta ironía. En efecto, tanto los pueblo como los neoyorkinos son especímenes de la raza humana que ahora podemos observar con más distancia. Sabemos que ninguno de los dos tiene una identidad pura o fija. El término "pueblo" fue un recurso de los invasores —en ese caso, los españoles (por cierto, también de identidades variadas)— para hablar de los habitantes originales de Nuevo México, a los cuales no supieron distinguir más allá de señalar su diferencia. La variedad de los neoyorkinos es inmensa, como todos sabemos. En cierto sentido, la fotografía ironiza acerca de todo lo que sigue en el libro respecto a la relación entre arte colonial hispanoamericano y arte "popular", porque los pueblo en 1932 estaban ya muy lejos del régimen colonial español. Si había colonialismo, tenía otro origen —el mismo que consideraba a toda América como su

“patio trasero”—. En esta perspectiva, la inclusión de la fotografía sería genial. El problema es que, por el contenido del resto del libro, no se puede tener la certeza que los autores tengan plena conciencia de la ironía de la situación. Queda abierta la inquietud de que todavía no se ha tomado suficiente distancia de la posición de Spinden. Por vanguardista y democrática que pudiera haberse considerado en su momento, y por abiertos a lo diferente que sean los autores del presente libro, falta camino por andar.

El segundo ensayo introductorio, “European Painting and the Art of the New World Colonies”, es de Edward J. Sullivan y se ocupa de la pintura hispanocolonial en su conjunto. El texto de Sullivan recoge, para un público general, los conocimientos adquiridos sobre el impacto de obras flamencas, italianas y españolas en la pintura colonial. Tiene el acierto de poner bastante énfasis en el arte flamenco, pero habla de obras que son justamente las que casi no están representadas en el catálogo. O tal vez por eso fue incluido, con el afán de presentar una visión más completa del mundo visual colonial. Respecto a los temas de la participación indígena y de lo “popular”, que son recurrentes en el libro, hubiera sido de utilidad una mayor precisión sobre el concepto “sincretismo”, invocado aquí en varias ocasiones.

En la sección correspondiente a la Nueva España, el primer ensayo es de Emily Umberger: “The *Monarchia Indiana* in Seventeenth Century New Spain”. Es una aportación valiosa al estudio de la iconografía indígena en la época colonial. Se trata del análisis de un biombo del Museo de América, cuya escena central es un palo de voladores, junto con un texto del padre Andrés Pérez de Rivas sobre ceremonias indígenas

para fiestas cristianas. Al final, sin embargo, el texto pierde algo de seriedad, pues en unos cuantos párrafos, con pocas y pobres anotaciones, trata de las actividades de posible raíz indígena en el siglo XVIII. Probablemente se trate de conclusiones apresuradas o, tal vez, de un texto recortado.

El segundo texto sobre la Nueva España es de Donna Pierce: “From New Spain to New Mexico: Art and Culture on the Northern Frontier”. Combina un tratamiento extremadamente general de las artes en la Nueva España desde el siglo XVI con noticias más específicas de la cultura visual de Nuevo México, de donde provienen muchas obras de la colección de Brooklyn. Sin embargo, la mezcla de noticias históricas y artísticas en las dos partes es poco feliz y el texto está mal anotado para los que quisieran profundizar. Además, si se trata de dar noticias históricas generales relevantes para el arte, faltan aspectos esenciales sobre Nuevo México, como la dominación franciscana y la relación con el obispado de la Nueva Vizcaya. Desafortunadamente, también hay información equivocada. Por ejemplo, se afirma sin titubeo que el retablo de los Reyes de la catedral de Puebla fue diseñado por Martínez Montañés, y parece haber un desconocimiento de la fase neóstila de la retablística novohispana, ya que la autora se sorprende del uso de la columna salomónica en Nuevo México a finales del siglo XVIII. En esto, como en tantas otras cosas, simplemente se estaban siguiendo modas del centro del virreinato.

Sigue Kevin L. Stayton con “The Algara Romero de Terreros Collection: A Mexican Aristocratic Family in the Colonial Era”. El ensayo presenta la colección de esta familia, que salió de México durante la Revolución y vendió sus obras, incluyendo cuadros de

Miguel Cabrera y documentos, al Brooklyn Museum en 1952 —destino seguro, sin duda, pero no exento de cierta ambigüedad como depósito de propiedades que habían sido de republicanos y liberales—. Me hubiera gustado que el texto hablara más de la colección. Aunque son útiles los datos sobre la familia, no se presentan grandes novedades sobre la nobleza novohispana, mientras que los objetos son muy notables.

Como conjunto, encontré más satisfactoria la sección peruana del libro, aunque reconozco que estoy menos calificada para juzgarla; de ahí la brevedad de mis comentarios. En verdad, la colección del museo es más rica en este rubro, así que la visión panorámica demuestra más equilibrio. El primer ensayo, "Textiles as Cultural Memory: Andean Garments in the Colonial Period", de Elena J. Phipps, es útil e interesante y muy a propósito, dada la importancia de los tejidos en la cultura andina y la extraordinaria colección de estos materiales en el Brooklyn Museum. La autora, además de informar sobre las piezas, examina cómo fueron cambiando a través del tiempo las actitudes hacia la indumentaria indígena.

El segundo texto andino es "A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation", de Tom Cummins. Se trata de un enfoque sugerente, manejado con inteligencia, que insiste en la importancia de las experiencias asociadas con lugares específicos para entender la producción artística.

El último ensayo es de Carolyn Dean, "The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Visual Culture". Desde la perspectiva de los usuarios, examina varias imágenes de culto de la zona andina. Al final también comenta los retratos de la nobleza inca. No cabe duda que el texto

es de mucho interés, pero siento que en ocasiones la insistencia en la visión indígena lleva a la autora a insertar comentarios que recuerdan la Leyenda Negra. Por ejemplo, no entiendo por qué los españoles y los criollos no serían capaces de darse cuenta que las rivalidades entre los grupos indígenas se manifestaban en las artes plásticas.

Un examen detallado del catálogo de obras, escrito por varios autores, como es usual, alargaría demasiado este texto; así que me limitaré a algunos comentarios generales. Primero, quiero volver a celebrar que un museo de Estados Unidos haya publicado con seriedad por lo menos una parte de su colección latinoamericana (en el prefacio se nos informa que el acervo completo es de más de mil piezas). Algunas fichas son modelos de información presentada apretada y claramente. Además, se agradece la preocupación de dar a conocer datos de procedencia cuando ha sido posible. En cuanto a la forma, hubiera querido que las notas acompañaran en la misma página, en vez de estar relegadas con todas las demás al final de cada sección. Finalmente, no puedo omitir expresar mi desconcierto al ver que en la sección de la Nueva España es notoria la ausencia de bibliografía mexicana reciente y hasta no tan reciente. Ya que se percibe esta misma falta en algunas notas de los ensayos y hasta se llega al extremo de traducir San Juan de los Lagos (;St. John of the Lakes!), tuve la duda si había sido un propósito explícito privilegiar textos en inglés para un público estadounidense. Sin embargo, una decisión de esta índole estaría anunciada en alguna parte. De todos modos, no tendría justificación en un libro serio, así que sobre este punto el desconcierto permanece.



*Beyond the Fantastic:
Contemporary Art Criticism
from Latin America*

edición de Gerardo Mosquera

Londres, Institute of International Visual Arts, 1996, ils

por

CECILIA FAJARDO-HILL

A pesar de que la crítica de arte latinoamericana ha proliferado durante los años ochenta y noventa, ésta ha aparecido en su mayor parte de manera fragmentada y dispersa en catálogos, libros y revistas de países diversos. El libro *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera y publicado por el Institute of International Visual Arts en 1996, es el primer libro antológico de crítica latinoamericana que se publica en lengua inglesa, llenando así un vacío informativo en esta área. Todos los que estamos interesados o trabajamos en el ámbito del arte latinoamericano contemporáneo sabemos lo difícil que es tener acceso a este tipo de información, de allí que *Beyond the Fantastic* constituya una fuente valiosa de información, si no indispensable, pues contiene ensayos seminales de muchos de los críticos más importantes de las últimas dos décadas.

Es irónico que *Art Nexus* —una de las revistas de arte latinoamericano más importantes hoy en día— presente *Beyond the Fantastic* como “[...] una recopilación de importantes ensayos y artículos que demuestran el nivel alcanzado por la crítica contemporánea del arte en América Latina”

(*Art Nexus*, enero-marzo, 1996, núm. 19, p. 131; *Art Nexus*, abril-junio, 1996, núm. 20, p. 127, y *Art Nexus*, julio-septiembre, 1996, núm. 21, p. 132). Este libro no está “demostrando” nada porque no necesita hacerlo. En ese caso, caería en discursos de legitimación de sí mismo —una presión ejercida sobre la mayoría de los artistas latinoamericanos— en relación con la crítica de arte *mainstream*.

En su excelente introducción, Mosquera expone claramente cómo los críticos latinoamericanos de los años sesenta y setenta, entre ellos Marta Traba, Damián Bayón, Néstor García Canclini, Juan Acha, Mario Pedrosa y otros, ya formulaban un discurso específico sobre el arte latinoamericano y sus circunstancias particulares. Mosquera explica el discurso crítico contemporáneo como producto del proceso crítico anterior y por su coexistencia, en primer lugar, con el final de los sueños de revolución política y modernización de los años ochenta y, en segundo término, con un proceso de fragmentación y diversidad sociocultural; asimismo, lo relaciona con ciertas nociones posmodernistas.

El radicalismo y el carácter ideológico de la crítica latinoamericana de los años sesenta y setenta fue una respuesta directa a la situación política y social que se vivió en esos años. La agenda de la crítica contemporánea, como explica Mosquera, está relacionada con el desarrollo de un conceptualismo sofisticado que es específico de la compleja realidad política, social y cultural latinoamericana actual; de allí que su discurso sea pluralista pero muy específico y que sea un discurso dinámico de deconstrucción, reapropiación y resignificación. Las condiciones de producción de arte y de crítica cambian con mucha rapidez en Amé-

rica Latina y en respuesta a estas condiciones, uno de los aspectos más relevantes del arte latinoamericano actual es justamente su especificidad.

En relación con esta “especificidad”, encuentro que el libro ofrecía unas oportunidades editoriales que han sido desaprovechadas. Como este libro no es antología común, y cada uno de los textos de este libro fue publicado en circunstancias específicas y para un público específico, habría sido pertinente que esta información hubiera sido incluida. Algunos textos, como “The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Community”, de Guillermo Gómez Peña, necesitan de una introducción. Éste texto ha sido citado extensamente desde hace años —y no sólo por críticos de arte— y ha adquirido atributos de manifiesto. Inicialmente fue publicado en 1989, en *High Performance* (Santa Monica, verano de 1989, vol. 12, nr. 3, núm. 47, pp. 18–27), y al año siguiente apareció en el catálogo de la exposición *The Decade Show-Framework of Identity in the 1980s* del MOCHA de Nueva York (no en 1993, como dice *Beyond the Fantastic*). Los resultados producidos por el fenómeno del multiculturalismo y nuestra percepción sobre éste hoy en día hacen insostenibles o incomprensibles muchos aspectos del texto —entre ellos su optimismo—, a menos que éstos sean interpretados dentro de la especificidad de su contexto de finales de los años ochenta en Estados Unidos. (El libro también se habría beneficiado de tener las referencias de publicación al inicio de cada ensayo o al pie de la página, dando mayor relevancia y acceso inmediato a esta información.)

También habría sido beneficiosa una introducción a cada sección del libro. Ésta habría clarificado el uso de cierta terminolo-

gía. Términos como “mainstream”, “periphery” o “multiculturalism” son particularmente problemáticos y merecen ser usados y tratados con cierta cautela. Como los textos de cada sección fueron escritos en diferentes periodos, estos términos habrían tenido connotaciones diferentes a mediados de los años ochenta que a comienzos de los noventa. Las introducciones también habrían explicado la relevancia de la elección de ciertos textos y de su agrupamiento bajo cierto título o temática. Por ejemplo, para un público que conoce el contexto del arte latinoamericano o chino— en Estados Unidos o Europa, el tema del multiculturalismo es de fácil acceso, mientras que para ciertos países latinoamericanos este tema necesitaría de una introducción. En definitiva, una introducción a cada sección habría dado aún más coherencia al libro y habría hecho más específicos los discursos allí contenidos.

Mosquera expone claramente que el libro no es una recopilación exhaustiva de crítica de arte latinoamericano, sino un libro estructurado alrededor de un conjunto de áreas de debate, autores y discursos: “Neither is it a survey of critics; it tries to structure its own discourses as a book through a conjunction of issues, authors and discourses” (p. 15). Dentro de la agenda propuesta por el libro, habría sido interesante la presencia de más textos centrados en lecturas específicas de la obra de artistas, como los textos de Mosquera, “Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam”, o de Nelly Richard, “Women Practices and Critique of Signs” (también los textos de Paulo Herkenhoff y Gustavo Buntix). Esto habría hecho más patente y dado mayor prominencia a la interrelación existente entre la retórica de estos textos y el arte en cuestión. (Por ejemplo, habría sido interesante si el

texto de Mónica Amor hubiera sido complementado con otro de la misma autora, donde su discurso fuera aplicado a algún artista o a un grupo de artistas.)

De no ser porque *Beyond the Fantastic* constituye una oportunidad de “contrarrestar” las tendencias a generalizar y descontextualizar el arte latinoamericano desde afuera, muchos de estos comentarios serían superfluos. Es indiscutible que *Beyond the Fantastic* constituye un libro de debate crítico de enorme importancia y que muchos de sus debates forman parte inseparable del proceso del arte contemporáneo latinoamericano hoy en día.



Vladimir Kaspé. Reflexión y compromiso

de Louise Noelle

México, Universidad La Salle, 1995.

por

LOURDES CRUZ GONZÁLEZ FRANCO

De origen ruso, con estudios en París, Vladimir Kaspé arribó a México en 1942 y adquirió la nacionalidad mexicana en 1946. Desde entonces se ha caracterizado por su entrega a la arquitectura, tanto profesionalmente como en la docencia. Asimismo, ha sobresalido por su trabajo como teórico y crítico de esa profesión. Por ello resulta fundamental la aparición de una monografía sobre su quehacer arquitectónico.

Louise Noelle —conocida por sus trabajos en este campo— invitó a tres archi-

tectos a compartir algunas breves reflexiones sobre Kaspé: Antonio Attolini Lack, Vicente Alonso Ibarra y Carlos González Lobo. Tanto Attolini Lack como Alonso Ibarra fueron discípulos de Kaspé y actualmente son colegas y amigos. Este último resalta la labor de este personaje en su búsqueda de la verdad y la libertad, al igual que su facilidad para concebir al ser humano como destinatario y razón última de su arquitectura. González Lobo, por su parte, hace notar en su texto la importancia de Kaspé como teórico riguroso y crítico lúcido de la práctica arquitectónica; igualmente, menciona la relevancia de sus obras, las cuales, a casi medio siglo de haber sido construidas, se conservan en muy buen estado, a causa de una atinada lectura del programa arquitectónico y de una visión entusiasta del sitio. Es interesante anotar que con estas tres participaciones, complementarias entre sí, el lector obtiene una visión global del personaje, que se hace más profunda conforme avanza la lectura del estudio de Noelle.

En el capítulo central del libro, titulado “Reflexión y compromiso”, Noelle presenta a la vez una biografía del arquitecto y un análisis crítico de su obra. De manera sencilla y amena, relata lo más trascendental del desarrollo de Kaspé, desde su país natal hasta nuestros días, resaltando su labor docente en varias universidades de la capital mexicana. También habla de su trabajo como teórico y crítico, publicado en varias revistas especializadas (tanto nacionales como extranjeras), y sobre todo en su libro *Arquitectura como un todo. Aspectos teórico-prácticos* (1986).

Por lo que toca al análisis arquitectónico, Noelle realiza una valoración general del desarrollo estilístico de Kaspé, así como de las influencias que a lo largo de su carrera

fueron definitivas. Explica cómo este arquitecto nunca adoptó posturas de moda; por el contrario, su personalidad —ordenada y reflexiva— lo llevó siempre a analizar cuidadosamente el todo y cada una de las partes de un proyecto arquitectónico. Por eso, los cambios formales en su obra nunca fueron radicales, sino que siguieron una secuencia lógica; incluso cuando se acercó al estilo internacional fue cuidadoso con las condiciones climáticas y con el entorno. En cuanto a las influencias que recibió Kaspé, se pueden considerar tres principales: las enseñanzas de Beaux Arts en París, Le Corbusier y un acercamiento al arquitecto José Villagrán García. Se trata, entonces, de un arquitecto que se integró perfectamente a nuestro país, con una arquitectura lúcida, clara, sencilla, funcional y nada ostentosa, y con una reiterado acento sobre el equilibrio y una preocupación constante por la escala humana.

Una selección de obras y proyectos se presenta a continuación. Por estar dispuestos en orden cronológico, el lector percibe claramente su desarrollo estilístico y la madurez que Kaspé obtiene a través de los años. Además de un texto explicativo y de una buena

variedad de fotos, se agradece la presencia de las plantas de todas las obras, ya que sólo con ellas se puede realizar una lectura total del edificio. Merecen especial atención el Super Servicio Lomas (1948-1952), el Liceo Franco-Mexicano (1950-1958), el Centro Deportivo Israelita (1955-1958), los laboratorios del Grupo Roussel (1962) y el nodo de servicios en el conjunto habitacional El Rosario (1976).

Para redondear el perfil del personaje, Noelle presenta también algunos de los excelentes dibujos y acuarelas realizados por Kaspé. Esta actividad, al igual que su interés por la música y la literatura, complementan su vida. Además, la autora juzgó necesario incluir una selección de textos escritos por Kaspé: de esta manera es posible conocer sus puntos de vista sobre diversos temas acerca de la arquitectura, y compararlos con su obra. El volumen, finalmente, está acompañado con una amplia bibliografía de Kaspé y sobre Kaspé. Cabe mencionar, por último, que la calidad del contenido y la excelente edición se complementan con una atinada selección de fotografías de época, en blanco y negro, que se deben al reconocido fotógrafo Guillermo Zamora. ❀