

América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano

Andrea Giunta

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Presentado en el International Seminar *Art Studies from Latin America*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996.

Mapas de ideas, deseos e intenciones las historias del arte latinoamericano diseñadas hasta el presente proporcionan una agenda de temas y problemas que resulta necesario revisar a la hora de discutir la posibilidad de encarar otra historia que pretenda posicionarse como "nueva".

Muchas de las versiones editadas hasta el presente dieron lugar a publicaciones lujosas y también ineludibles, entre otras razones, porque aportaron las insustituibles imágenes "a color", casi imposibles de obtener por medio de otra bibliografía, ya sea por la escasa circulación de las historias nacionales como por la baja calidad de reproducciones que suelen tener —en el caso afortunado de que sea posible publicarlas en el mundo editorial latinoamericano—. ¹ Los catálogos de las grandes muestras de arte latinoamericano perpetúan las exposiciones no sólo por su repertorio de reproducciones, sino también por sus selecciones, sus ordenamientos y sus interpretaciones, constituyendo museos impresos del arte latinoamericano, con los cuales, inevitablemente, tenemos que discutir a la hora de pensar en una historiografía del arte latinoamericano desde los años sesenta hasta el presente [1996].

Antes de entrar a considerar los nuevos problemas que abordaremos, como grupo reunido en seminario, entiendo necesaria una revisión sucinta de algunas historias del arte latinoamericano a fin de establecer una base de acuerdos mínimos acerca de lo hecho hasta el momento, que nos permita debatir y delimitar cuestiones nuevas.

No pretendo realizar un exhaustivo estado de la cuestión. Sólo me concentraré en algunos libros, catálogos y artículos producidos en dos períodos significativos: los años sesenta y los años noventa. Dos tiempos en los que el arte latinoamericano concitó interés en los países centrales y que aparecen, a su vez, señalados por circunstancias políticas e ideológicas que tuvieron un papel importante en la ampliación del mapa artístico hacia Latinoamérica.

Los años sesenta aparecen fuertemente marcados por el contexto de la Alianza para el Progreso y por la necesidad norteamericana de embarcarse en una iniciativa cultural que atendiera una región del planeta que, después de la Revolución Cubana, amenazaba caer bajo la órbita del comunismo y la Unión Soviética. Los noventa, por su parte, fueron convocados a revisar, conmemorar o celebrar el quinto centenario del "Descubrimiento de América", del "Encuentro de dos Mundos" o de la "Conquista de América" según sea la interpretación que se le de a los hechos. A este último ciclo habría que sumar también la imperiosa necesidad que el creciente mercado de arte

¹ Como se verá, este texto está escrito antes de que fuese posible acceder a imágenes a través de Internet. Sirve, en tal sentido, como un estado de situación antes del giro tecnológico que impactó en la circulación de la información y que fue central en el proceso de globalización de la cultura en el que nos encontramos en este momento (febrero de 2010).

latinoamericano tiene de justificar sus inversiones por medio de exposiciones e investigaciones que las avalen.

Lo que sostengo es que en las exposiciones organizadas desde fines de los años cincuenta hasta el presente y en los libros editados sobre arte latinoamericano, puede rastrearse un conjunto de ideas rectoras que siguen, en gran parte, pautando las historias más recientes.

Where is América?

La frase servía de título al editorial de una edición de *Art in America* que en 1959 dedicaba un extenso dossier al arte latinoamericano. La pregunta que se proponía, incluso, como una reinterpretación del nombre de la revista:

Esta edición de *Art in America* dedicada al tema de Pan America, refleja una definición editorial del arte americano [...] . Nosotros no interpretamos América como sinónimo de Estados Unidos. América es todo el territorio que se extiende desde el helado Círculo Ártico de Canadá hasta el extremo sur de Tierra del Fuego.²

Marcada la extensión geográfica, el editorial se lanzaba inmediatamente a definir los sentidos del arte de América vinculándolo con una amplia y mezclada tradición:

El arte de hoy, un lenguaje universal, no conoce divisiones. El arte de cada país está estrechamente conectado con el de otras culturas del mundo. Aquí, en América, no puede retornar el viejo concepto insular de un arte estrictamente regional cercado por límites geográficos, políticos y culturales. Solo puede haber éxito para un concepto de arte para el cual América es [...] descendiente de la originaria América indígena junto con todas las nacionalidades que ayudaron a poblar nuestro Hemisferio Occidental. Estos, juntos, producen el "arte de América" que ya no debe interpretarse como el arte de dos Américas, Norte y Sur, sino de una América.³

La revista asumía esta tarea reflexiva compelida, fundamentalmente, por tres exposiciones-festivales que se realizaban, en forma simultánea, con motivo de los juegos Panamericanos del verano de 1959 en Chicago, Denver y Dallas.⁴

² S/f, "Where is America?", *Art in America* no. 3, Fall 1959, pp. 20-21.

³ *Ibid.*

⁴ Las actividades fueron: entre fines de agosto y comienzos de septiembre el *Festival de las Américas*, con actividades culturales que representaban Canadá, Estados Unidos, Sud América, América Central y el Caribe. Museos y galerías de arte de la ciudad coordinaron exposiciones y presentaciones de arquitectura, música, teatro, Films, literatura y educación para introducir a los ciudadanos de Chicago y los visitantes de verano al arte de América. En el Museo de Arte de Denver se abrió, a mediados de septiembre, una exhibición especial que coincidió con la séptima convención nacional de la UNESCO, con el título de *Latin America-Then and Now*, que mostraba arte precolombino y colonial de América Central y del ur y trabajos contemporáneos de artistas latinoamericanos. Al mismo tiempo la ciudad de Dallas presentaba la exposición *South American Fortnight*, que reunía exposiciones, actividades culturales y la visita de personalidades de todos los países del continente, junto a una exposición de arte contemporáneo en el Museo de Bellas Artes reunida en Sud América por José Gómez Sicre. Todo esto se realizaba en el contexto de una reunión de negocios entre cuyos patrocinadores estaban las revistas *Visión* y *Time-Life International*.

Este año, posiblemente más que cualquier período previo, ha traído un intenso interés por todos los asuntos Pan Americanos. La recurrencia de la palabra "Renacimiento" en los periódicos sudamericanos confirma nuestra conciencia de una regeneración, quizás de un verdadero Renacimiento de las artes Americanas en este tiempo.⁵

Ante esta invasión de "nuevas" imágenes y manifestaciones culturales la revista interrogó a algunos de los asistentes a las exposiciones sobre sus impresiones acerca de las diferencias entre el arte contemporáneo de los dos continentes:

Su comentario señaló una sorprendente carencia de diferencias básicas, la extraordinaria coincidencia de propuestas y estilos [...]. Así como el mundo se contrae y llega a ser en verdad "un mundo", el arte cada vez más será aceptado como un lenguaje universal.⁶

Tal diagnóstico parece dar cuenta de una situación radicalmente nueva en la que América Latina y los Estados Unidos aparecen unidos en el amplio y a la vez restrictivo "Hemisferio Occidental". Sin naciones, sin regionalismos ni provincianismos, el arte del continente se define por un confuso aglutinamiento de tradiciones que se unen en un pasado común para toda América. "Un mundo" que redistribuye las relaciones culturales para compartir, al menos desde el discurso, aquella hegemonía artística que los Estados Unidos habían construido después de la Segunda Guerra mundial.

Después de lamentar el escaso conocimiento del arte latinoamericano y de enunciar los problemas que planteaba su difusión --"qué debería ser exhibido y cómo y dónde"--, José Gómez Sicre abordaba nuevamente el problema de su caracterización, su tradición y su internacionalismo:

Para algunos, el arte latinoamericano es "carnaval-type", descriptiva y superficial crónica pintada del pueblo Sudamericano y de las costumbres que atraen a los turistas. Este limitado concepto puede dañar la reputación [...] del arte latinoamericano entre los coleccionistas serios de todas partes [...]. Rica en tradición, América Latina está usando el lenguaje internacional del arte tanto como éste es usado en los Estados Unidos. Ya sea figurativo o no-objetivo, los nuevos pintores latinoamericanos están en la búsqueda de un estilo que pueda ser compartido por el hemisferio entero.⁷

Pero Gómez Sicre, a diferencia del editorial ya citado, no dejaba sin dirección ese patrimonio común que proporcionaba la utilización del "lenguaje internacional":

Los Estados Unidos, como el país más rico y desarrollado, debería ser la mayor fuente de conducción y el centro natural de la cultura que beneficiará a todas las naciones del continente.⁸

⁵ S/f, "Where is America?", art. cit.

⁶ *Ibid.*

⁷ José Gómez Sicre, "Trens-Latin America", *Art in America*, art. cit., pp. 22-23.

⁸ *Ibid.*

Gómez Sicre definía, incluso, algunas de las políticas que los países latinoamericanos tenían que seguir para hacer más sencilla la tarea del líder:

[...] abriendo nuevos museos en varias capitales de los países latinoamericanos y estableciendo una escala de valores. Esto, con la esperanza de que los Estados Unidos enviarán sus más avanzadas formas artísticas de expresión hacia los países latinoamericanos, los cuales, a su vez, podrán corresponder con bien elegidos ejemplos de su nuevo arte.⁹

La apertura, en esos años, de varios museos latinoamericanos, coincide con estos requerimientos. También el hecho de que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires se inaugurara con una espectacular muestra de arte moderno internacional que incluía obras de Pollock o De Kooning enviadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Los artículos de este dossier desarrollan hasta el cansancio un repertorio de temas que, con una insistencia cercana a los mecanismos de la publicidad, explicaban cómo debía ser entendido el arte latinoamericano para ingresar al mundo artístico. El concepto, siempre problemático de Panamericanismo,¹⁰ pronto sustituido por el menos conflictivo de interamericanismo y, finalmente, el de latinoamericanismo; la necesaria pertenencia a la cultura occidental; la valoración del lenguaje internacional como carta de legitimación que, correlativamente, debía eliminar todos los regionalismos, localismos y, por supuesto, todo justificativo que pasara por la necesidad de una narratividad vinculada a lo ideológico o a lo político; y, finalmente, la afirmación de un renacimiento del arte latinoamericano, con todas las referencias a un tiempo inaugural que el término implicaba: todos estos ejes se incorporaron a una matriz discursiva que remitía al comienzo de un nuevo "momento" para el arte latinoamericano.

Occidentales e internacionales, estos eran los condimentos imprescindibles en la redefinición de un arte latinoamericano que se inscribía en la dinámica de la Guerra Fría, en un mundo que se dividía en dos y que desde estos discursos solo consideraba legítima a una de sus partes.

El reconocimiento del arte latinoamericano, de un determinado y muy preciso arte latinoamericano, sería considerado una herramienta adicional en el proyecto de desarrollo económico que, bajo el lema "Alianza para el Progreso" recorría el continente. Desde los editoriales del *Boletín de Artes Visuales* de la Unión Panamericana, reiteradas veces Gómez Sicre incluyó a las artes visuales como estrategias del desarrollo:

En viajes frecuentes por nuestros países observo un despertar, una conciencia de la importancia que tiene para el destino de nuestro continente una evaluación de su propia cultura. Algunos técnicos comienzan a admitir, además, que poca o ninguna ventaja podrá

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Desde su surgimiento en el siglo XIX el término despertó polémicas y fue entendido como un concepto que respondía a las necesidades comerciales de los Estados Unidos, urgidos por mercados exteriores seguros para los excedentes de su joven industria en expansión. Ver Arturo Ardao, "Panamericanismo y latinoamericanismo", en Leopoldo Zea (Coord.), *América Latina en sus ideas*, México, UNESCO-Siglo XXI, 1986.

registrarse en el orden económico, en la incipiente industrialización de nuestras riquezas continentales, si no se llega antes a una plenitud de conciencia cultural. También se admite que hay pocos instrumentos de cultura más directos, más efectivos, menos alterables que las artes plásticas. De ahí la necesidad de estimular su desarrollo y su circulación para contribuir, aunque sea desde ese sector, a que se afirme ese inalienable instrumento que es la cultura.¹¹

No deja de sorprender la claridad con la que Gómez Sicre expone, con toda evidencia, el carácter instrumental y político que otorga al arte como parte de una cruzada cultural. Después de reiterar tópicos ya tradicionales entre la crítica norteamericana como "París ha dejado de ser "el centro" para convertirse en un centro más,¹² y de equiparar a la Coatlicue con la Victoria de Samotracia, Gómez Sicre plantea su programa militante:

El momento del arte de América no es de indigenismos, campesinismos, obrerismos ni demagogias. Es de afirmación de valores continentales de esencia universal. Debemos comenzar por saber apreciarlos, constatarlos dentro de nuestras propias fronteras que, aunque sólo por su vastedad, merecen una posición de respeto en el consorcio universal de valores. La Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana lo cree así y lucha por imponer su creencia en todos los frentes donde se le permite emitir su voz.¹³

El poder que esta sección y la figura de Gómez Sicre tuvieron en los años cincuenta y comienzos de los sesenta para trazar el territorio del legítimo "arte latinoamericano"¹⁴ puede constatarse en el artículo que Stanton L. Catlin escribe para el citado número de *Art in America* en el que, en su diagnóstico de los nuevos y promisorios tiempos que para el arte latinoamericano se anunciaban, utiliza abundante información que el *Boletín de Artes Visuales* de la Unión Panamericana aportaba sobre la actividad que se realizaba en cada país. Aun más: todos los artistas que Catlin cita, todas las obras que el artículo reproduce, figuran en las colecciones del Museo de Arte Moderno de NY o en las de la Unión Panamericana.¹⁵

Lo restringido de su punto de partida llega se exacerba cuando, después de señalar a la Argentina y al Brasil como los países que habían experimentado los mayores avances, confiesa la dificultad de evaluar el arte brasilero en términos de "artistas individuales" debido a la amplitud de direcciones que coexisten en este país. Aloisio Magalhaes —cuya obra también figuraba en la colección de la Unión Panamericana—era el único nombre que podía, en este caso, mencionar. Sus selecciones expresan, en definitiva, el más absoluto desconocimiento acerca de la pujante escena del arte brasileño.

¹¹ Gómez Sicre, "Nota editorial", *Boletín de Artes Visuales* no. 5, Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, Washington D.C., p. 1.

¹² Algo que, por cierto, los artistas latinoamericanos todavía no habían percibido. Prueba de ello es que hasta entrados los años sesenta seguían acudiendo a París como la meca del arte y como la arena desde la cual acceder al reconocimiento internacional.

¹³ Gómez Sicre, "Nota editorial", art. cit., p. 3.

¹⁴ No olvidemos su permanente participación en el diseño de las exposiciones de arte latinoamericano y su desempeño como jurado de premios y bienales.

¹⁵ Stanton L. Catlin, "New Vistas in Latin American Art," en *Art in America*, rev. cit., pp. 24-31.

Sin duda merecería un estudio detallado el peculiar gusto artístico de Gómez Sicre quien, de una manera decisiva, determinó la formación de la colección de la Unión Panamericana, incidió sobre la visibilidad del arte latinoamericano durante los años sesenta y tuvo un rol central en la formación de las colecciones latinoamericanas de los Estados Unidos.

¿Original o derivativo?

A la cruzada por el arte latinoamericano que se inicia a fines de los cincuenta se suma el crítico y poeta argentino Rafael Squirru –hasta 1963 fundador y director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– cuando ingresa como Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana. Como latinoamericano y como uno de los gestores de la gran empresa institucional estatal y privada de las artes que afectó a numerosos países del continente durante los años cincuenta y sesenta,¹⁶ su discurso buscó sostener el principio de originalidad del arte latinoamericano:

[...] una acusación molesta profundamente a nuestros artistas, una acusación que se resume en una palabra: *derivativo*. ¿Qué es lo que esta acusación significa? [...]. Todo arte es en un sentido derivativo.¹⁷

Su respuesta consistió en defender la idea de síntesis. Las formas de expresión son internacionales pero los artistas latinoamericanos las conduce, las utilizan, de una manera diferente, original. “¿Qué es, por otra parte, lo que diferencia esta manera de operar de las que han utilizado las culturas europea o norteamericana?”, se pregunta. Su selección de artistas –predominantemente argentinos– irá, en un sentido, un poco más allá de la que pautaba el gusto conservador de Gómez Sicre. Squirru consideraba destacables las apropiaciones del pop que en esos años se estaban desarrollando en Buenos Aires y las implicaciones sociales que muchas de sus obras incluían. La riqueza de tradiciones y de fuentes en las que el arte latinoamericano se inspira, provengan éstas de los Estados Unidos, de Europa o del propio pasado americano, enriquecen el nuevo arte latinoamericano “que es en verdad una de las fuerzas vitales del mundo artístico de hoy”.¹⁸

¿Internacional, continental, nacional?

“¿Puede o debe el arte latinoamericano ser internacional en ambición, en estilo, o su verdad y su tema residen en su geografía?”, se preguntaba Lawrence Alloway en 1965.¹⁹ ¿Cómo resolver la polaridad entre “modernidad” y “raíces”? Alloway responderá desde la revisión de la obra de diversos

¹⁶ No me refiero exclusivamente a la fundación de numerosos museos de arte moderno sino también al apoyo de empresas nacionales y multinacionales a premios y exposiciones.

¹⁷ Rafael Squirru, “Spectrum of Styles in Latin America,” en *Art in America* no.1, febrero de 1964, pp. 81-86. Destacado en el original.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Lawrence Alloway, “Latin America and International Art”, *Art in America* no. 3, junio de 1965, pp. 65-67. No debemos olvidar el papel central que estos críticos-curadores transnacionales *avant la lettre* jugaron, tanto en los Estados Unidos como en la redescubierta escena latinoamericana. Alloway, además de curador del Museo Salomon R. Guggenheim de Nueva York, fue quien realizó, junto a Paul Mills y Robert Wool, la selección de artistas para la exposición, seleccionados entre los artistas que expusieron en la II Bienal Americana de Arte de 1964.

artistas en los que valoraba el proceso de síntesis logrado sólo cuando "Los elementos nativos son sabiamente preservados, paralelos al estímulo internacional, y no reclaman las virtudes de la herencia racial o de las raíces de la tierra, como es exigido por los críticos regionales".²⁰

Pero el problema que Alloway introdujo en las cuestiones que estamos abordando consistió en plantear la necesidad de ir modificando la aproximación al arte latinoamericano como una expresión regional para entrar a considerar las diferencias que establecían las naciones e incluso las ciudades:

Hablamos y pensamos en Nueva York y París como unidades de identidad cultural, y no en Estados Unidos o Francia, pero todavía usamos Latinoamérica como un término comprensivo. Sin embargo, en tanto la información sobre el tema se incrementa, tan alto grado de generalización es limitado para terminar en referencias a países y ciudades.²¹

La diferencia substancial de la propuesta de Alloway apunta a establecer que ya no es posible aproximarse al arte latinoamericano como si fuese un todo unificado. Existen diferencias entre cada país e inclusive entre artistas de un mismo país que impiden referirse, por ejemplo, al "estilo nacional chileno".²²

La operación, que en un principio parece orientada a romper la idea de una común pertenencia continental —con todas las implicancias esencialistas que tal postura trae aparejadas—, indica un paso decidido hacia la ahistoricidad. Romper con los marcos de referencia regionales y nacionales para considerar las diferencias individuales entre un artista y otro constituye, en definitiva, la verdadera manera de ingresar a la deseada escena internacional por medio de "el Arte", esa expresión sin naciones, de definiciones únicas y absolutas. Esta línea de argumentación llegará a proponer un "etapismo" cuya instancia final apuntará, en definitiva, a romper todos los lazos con la historia. A la identificación continental debe seguir el análisis y la discusión entre los artistas, libres de la fidelidad continental que hasta el momento los limitaba.

Entonces, el internacionalismo que ha cambiado el arte latinoamericano afectará la identidad de los artistas, más allá incluso de sus niveles actuales de energía e imaginación. [...] las muestras nacionales y continentales, patrióticas o paternalistas, son escenarios intermedios en el desarrollo de cualquier arte.²³

En este sentido discurre también la argumentación que desarrolla Thomas M. Messer, quien va incluso un poco más allá al proponer una serie de pasos a seguir: 1. Establecer un patrón que funcione en los límites locales, regionales y eventualmente continentales; 2. Confrontarse con los modelos internacionales; 3. Formar alianzas que permitan establecer una imagen colectiva; 4. Cuando el reconocimiento colectivo se ha logrado ("la victoria"), hay que abocarse a borrar la imagen de grupo intentando desprenderse del vehículo que había permitido el logro, el reconocimiento

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

inicial, entonces "el énfasis retornará al punto en el que, en un último análisis, siempre estuvo —en el artista individual y en los trabajos en particular".²⁴

La importancia de estos artículos radica no sólo en las ideas que exponen sobre el arte latinoamericano sino en el hecho de que las mismas fueron llevadas adelante por múltiples exposiciones que implicaron a distintas instituciones de los Estados Unidos y de los países de América Latina: desde la Unión Panamericana hasta el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde la galería Bonino hasta la Fundación Interamericana para las Artes, desde las Industrias Kaiser hasta las Olimpiadas de México del '68, desde la Universidad de Yale hasta las de Texas y Cornell.

Los discursos se hicieron realidad. Los argumentos se concretaron en redes eficientes que distribuyeron por el mundo la idea de qué era el arte latinoamericano en esa década que, tan claramente, "había llegado a ser la década emergente para la pintura latinoamericana".²⁵

Estos artículos nos permiten, por otra parte, seguir un itinerario de ideas que van desde las aventuradas afirmaciones con las que Gómez Sicre anunciaba el nacimiento de centros internacionales de arte en el continente americano, colocando en pie de igualdad a Nueva York y a Buenos Aires, a Río de Janeiro y a Lima, a la Ciudad de México y a San Pablo, a Caracas y a Washington,²⁶ planteando, incluso, la posibilidad de un intercambio, de una mutua influencia entre los centros culturales hegemónicos y la reciente pero pujante escena latinoamericana, hasta, casi inmediatamente, introducir la diferenciación entre Norteamérica y Latinoamérica como dos áreas entre las que siempre es una la que pregunta a la otra sobre su especificidad, sobre su identidad y le señala incluso las etapas correctas para alcanzar el reconocimiento internacional, aquella marca ineludible para lograr un verdadero estatuto artístico.²⁷

Este repertorio de aseveraciones y sentencias fue insistentemente reiterado en los catálogos en los que, incluso, los artículos que cité figuran como el cuerpo más representativo de la bibliografía sobre el arte latinoamericano que se incluía.²⁸ Dieron lugar, por otra parte, a una problemática en torno a la identidad que sería discutida en Latinoamérica en la década siguiente.

²⁴ Thomas Messer, "Latin America: Esso Saon of Young Artists", *Art in America* no. 5, octubre-noviembre de 1965, pp. 120-121.

²⁵ Ibid.

²⁶ Gómez Sicre, art. cit., p. 2.

²⁷ Thomas Messer sintetiza con claridad este itinerario: desde la sorpresa inicial del público norteamericano que, cuando presentó en 1961 su exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, no encontró rasgos de un manifiesto contenido latinoamericano, hasta el reconocimiento de que, en definitiva, lo que provocaba tal impresión era el desconocimiento sobre América Latina en general. Señala incluso para quiénes es importante definir el tema de la tan manida identidad latinoamericana: "...Una definición del arte latinoamericano tiene que derivar de una definición precisa de la identidad misma de América Latina. [...] *Ver la esencia de América Latina a través de las formas creadas por el artista es más importante para nosotros en América del Norte que para quienes habitan el sur del continente.*" Ver Thomas Messer en el prólogo a la exposición *Magnet: New York*, realizada en México, en la Sala Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes en 1964. Citado en Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Samara, 1992, pp. 12-14. El destacado es mío.

²⁸ Nada más elocuente, en este sentido, que el catálogo de Thomas Messer, en el que aparecen la totalidad de los artículos citados y las publicaciones de la Unión Panamericana.

En este sentido, tampoco la exposición realizada por las Universidades de Yale y Texas, organizada por Stanton L. Catlin y Terence Grieder —que probablemente haya representado el proyecto de mayor envergadura y seriedad de la década—, puede escapar a estos condicionantes ideológicos al estructurar su aproximación al “nuevo” territorio cultural. Aun cuando estos investigadores se plantean la disyuntiva entre “arte latinoamericano” y “arte nacional”, consideran que al menos en esta etapa sólo debe analizarse el arte producido por artistas que hayan tenido una relación identificable con Latinoamérica en su totalidad. La estructura es entonces cronológica y sus cortes están determinados por los procesos políticos, culturales o ideológicos que pueden rastrearse en diversos países: la academia, la independencia, el Impresionismo, las preocupaciones sociales, la modernidad y, finalmente el internacionalismo, como la marca de la consagración:

El período V [1945-1965], el período contemporáneo, ha visto el triunfo del internacionalismo en el arte latinoamericano. El presente internacionalismo, nacido en Europa e impulsado desde los Estados Unidos, no es un estilo universal, sin más bien un nuevo lenguaje en el cual muchos estilos han sido formulados. [...] La aceptación general de este nuevo lenguaje por artistas, críticos, y concedores de Latinoamérica refleja una tendencia mundial, y ha sido posible por el hecho de que Latinoamérica ha estado implicada por las tradiciones de las sociedades y de los centros de innovación y experimentación en los cuales el nuevo lenguaje tomó forma. [...] Con la difusión de la influencia del internacionalismo, una reacción se ha producido contra las escuelas sociales revolucionarias, la escena social y el comentario social pintado, el cual, emanando de México, prevaleció en los '30 y tempranos '40, especialmente en Guatemala, y en los países del noroeste de Sud América: Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. [...] El Modernismo internacional ha prevalecido y, como resultado, el camino ha sido abierto para el desarrollo de muchos de los estilos que han capturado la atención en los principales centros extranjeros.²⁹

Pero no son sólo estas cuestiones las que quiero señalar. Me importa también poner en un primer plano el sentido político que alimentó esta compleja red de instituciones e intelectuales. Ya señalé el tono militante con el Gómez Sicre emprendía su cruzada cultural y el poder que concedía al arte al que entendía como un instrumento, bien alejado, por cierto, de la necesaria independencia artística esgrimida para discutir, por ejemplo, el apoyo del estado mexicano a un arte político, nacionalista e indigenista como el muralismo.

Tal utilización del arte es enunciada numerosas veces con una completa sinceridad. Así, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Magnet: New York*, realizada en la sala Diego Rivera del Palacio de Bellas Artes en 1964,³⁰ Robert M. Wool³¹ señalaba:

²⁹ Stanton L. Catlin, “Period V: 1945-1965”, en S. L. Catlin y T. Grieder, *Art of Latin America since Independence*, New York, Yale University and the University of Texas, 1966, pp. 123-125.

³⁰ Esta exposición se realizó en el contexto del I Festival Interamericano de las Artes que se hizo en forma paralela al III Simposio Interamericano organizado por la Fundación Interamericana para las Artes entre el 7 y el 12 de noviembre de 1964 en la ciudad de Chichén Itzá.

[...] la increíble ignorancia con respecto a América Latina que existe en los Estados Unidos. Pero esto ha de cambiar, de hecho está cambiando ya. Una de las razones que motiva este cambio es, por supuesto, la necesidad política: *Fidel Castro nos hizo ver que era indispensable aprender algo sobre nuestros llamados vecinos del sur y prestarles alguna atención.*³²

La respuesta latinoamericana

Tantas redefiniciones de lo latinoamericano tuvieron respuesta en el Simposio de Austin, realizado a fines de octubre de 1975.³³ El temario que incitaba el debate daba cuenta de la necesidad de formular respuestas a una serie de preguntas que, en gran parte, habían sido planteadas durante la década anterior.³⁴

Más que las consideraciones acerca de que el arte latinoamericano existe (Juan Acha, José Luis Cuevas) o no (Marta Traba), lo que me interesa ahora recuperar son aquellos fragmentos que de algún modo trazan un mapa de artistas y tendencias del arte latinoamericano, los que asumen posiciones frente a la incidencia norteamericana y, finalmente, los que buscan señalar caminos para el futuro.

Las afirmaciones de Marta Traba aportaron, sin duda, las posiciones más radicales:

Nosotros NO EXISTIMOS ni como expresión artística distinta, ni tampoco como expresión artística, fuera de los límites de nuestro continente [...] Teniendo en cuenta que el proceso del arte moderno y actual ha sido fraguado en dos metrópolis, primero Paris y luego Nueva York, y ha servido incondicionalmente a un proyecto imperialista destinado a descalificar las provincias culturales y a unificar los productos artísticos en un conjunto engañosamente homogéneo que tiende a fundar una cultura planetaria, nuestra existencia artística ni siquiera se plantea como una probabilidad.³⁵

³¹ Miembro del directorio de la citada Fundación.

³² Citado por Raquel Tibol, op. cit., p. 16. El destacado es mío.

³³ Promovido por la Universidad de Austin y organizado por Damián Bayón, quien también curó la exposición que se realizó en forma paralela *12 Artistas Latinoamericanos de Hoy*. Participaron, además de Bayón, Juan Acha, Aracy Amaral, Dore Ashton, Jacqueline Barnitz, Rita Eder, Stanton L. Catlin, José Luis Cuevas, Barbara Duncan, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Terence Grieder, Jorge Alberto Manrique, Frederico Morais, Octavio Paz, Kazuya Sakai, Fernando de Szyszlo, Rufino Tamayo y Marta Traba. Previo a este documento habría que ubicar el organizado por UNESCO cuyos resultados aparecen en el libro de organizado por Damián Bayón (Ed.), *América Latina en sus artes, México, Siglo XXI-UNESCO, 1974*.

³⁴ Estas eran: 1. ¿existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar?; 2. ¿puede el artista latinoamericano producir independientemente de los modelos extranjeros?; 3. ¿qué modelos operativos tiene el artista latinoamericano a su disposición: corrientes internacionales, movimientos indígenas, o cualquier otro recurso?; 4. ¿hasta qué punto el artista latinoamericano responde a sus circunstancias inmediatas: comunidad, recursos plásticos o cualquier otra circunstancia?; 5. ¿es cierta la queja de que la falta de crítica artística en América Latina obliga al artista a buscar respuesta en otros medios?

³⁵ Marta Traba en Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 38.

Para Marta Traba el arte Latinoamericano no contaba para nada en el proceso de internacionalización —cita, como ejemplo, el libro de Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*—. Sin embargo, esto no liquida su existencia. Frente al proyecto internacionalizador los artistas puede plegarse, “buscando coincidir miméticamente”, o interponer una “distancia voluntaria”. Quienes se deciden por esta última opción forman parte de lo que Traba denomina “cultura de la resistencia” —en la que incluye a Torres-García, Reverón, Matta, Szyszlo, Morales, Cuevas— y que en ese momento encuentra en aquellos artistas

[...] que manifiestan del modo más enérgico su repudio, su asco y su rechazo absoluto al proyecto, al organizar un verdadero renacimiento del dibujo y el grabado y regresar a una figuración que implica su reconexión política y cultural con los medios regionales. Además de su repudio al proyecto, la característica común a los artistas de la resistencia ha sido la voluntad de formular el arte como lenguaje, aclarar sus posibilidades de comunicación y afianzarlo como una semiótica, donde la estructura de la obra adquiere su valor sólo al ser interrogada y usada por un grupo humano.³⁶

¿Qué tienen que ver nuestras sociedades pretecnológicas —se pregunta Traba— con el proyecto del arte global que triunfó en Norteamérica y Europa, esas “repugnantes aberraciones y fetichismos desplegados por el body-art, el funk-art, el mec-art?”

El día que digamos tranquilamente y sin miedo “somos latinoamericanos” [...] tendremos alguna chance de proyectar nuestra existencia fuera del continente. Por ahora, el arte, la literatura y la crítica nos sirven sólo a nosotros: existen sólo para nosotros aunque, de vez en cuando, se tolere en las metrópolis una que otra obra artística, una que otra obra literaria, aprobándolas como objetos particulares para desvincularlas de su contexto.³⁷

En otra de las sesiones Terence Grieder responde a esta posición considerando la influencia que Siqueiros o Matta o la escuela mexicana en general han tenido sobre el arte norteamericano,

Los Estados Unidos han sido los que han recibido y no iniciado esta especie de imperialismo cultural. La Escuela de Nueva York ha sido la síntesis de muchas influencias, pero especialmente el único heredero directo del renacimiento artístico mexicano.³⁸

Las elecciones artísticas de Marta Traba no son muy lejanas de las de Gómez Sicre³⁹ y, en este sentido, también merecerían un estudio detallado y profundo. Parecen determinadas, en principio, por el valor que otorga a la comunicabilidad de la obra. Para Traba es fundamental que la obra no pierda

³⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 118

³⁹ De hecho los unía una gran amistad y también compartía un gusto equivalente. De hecho, Marta Traba tuvo una incidencia importante en la formación del Museo de la OEA.

sus nexos con el público,⁴⁰ algo que, sin duda, estaba ocurriendo en las más recientes expresiones a las que no dudaba en calificar como "payasadas".⁴¹ Si para lograr el ansiado reconocimiento era necesario seguir las vanguardias, entonces, afirmaba: "a mi no me importa nada que me reconozcan en Europa y en Estados Unidos".⁴²

El gusto de Marta Traba tenía debilidades. La respuesta vino de Rita Eder, quien le señaló la limitación a la libertad artística que tal planteo podría aparejar y, casi en el final del encuentro, los comentarios de Frederico Morais:

[...] yo no concuerdo con ella cuando dice que todo lo que se hace hoy, en los Estados Unidos principalmente y en Europa, es payasada. Evidentemente no concuerdo. Observe también que, en principio, encuentro correcta e interesante la categoría que ella propone en su libro y la resistencia de áreas cerradas o abiertas. Pero mi recelo aparece cuando esas categorías son aplicadas al análisis de determinados movimientos. Mi recelo es que todo eso se aplique a un arte que, en verdad, ya no tenga actualidad, un arte del pasado, que es un arte superado. Aún más, yo también le decía que la posición de ella acaba por favorecer un cierto tipo de mercado de arte que tiene interés en la clase de arte que ella defiende y que caracteriza como de "resistencia". Y tal vez podría decir —como dije ayer— que el tipo de arte que ella defiende en el plano político, en el plano social, lleva a posiciones, a mi ver, un tanto reaccionarias. Ahora encuentro que, de hecho, es preciso *resistir*; pero resistir en el lenguaje actual, el lenguaje de hoy, sería que nosotros tenemos que resistir realmente en términos nuevos.⁴³

Otro de los problemas que se abordó en la reunión fue el patronazgo del arte latinoamericano por empresarios norteamericanos, tema que, planteado en forma positiva por Barbara Duncan,⁴⁴ recibe también el apoyo de Terence Grieder:

El patronazgo del arte latinoamericano ha tenido tanto peso en los Estados Unidos, el diálogo ha llegado a ser un diálogo entre latinoamericanos creadores y coleccionistas norteamericanos. [...] Hay un tremendo aporte norteamericano en el diálogo y no se trata de imperialismo sino de patronazgo económico. Si los artistas

⁴⁰ Más adelante vuelve a insistir: "Cada vez la obra de los artistas dice menos, carece de posibilidad, por consiguiente, de incidir sobre la sociedad. Se trata de que se el bufón, el juglar, el que divierte a la sociedad y el que la entretiene". *Ibid.*, p. 45.

⁴¹ Incluía en este rubro a Le Parc, las actividades que se desarrollaban en el Di Tella y en especial a Jorge Romero Brest, luego le seguían las actividades del CAYC y Jorge Glusberg.

⁴² *Ibid.*, p. 49.

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴ "[...] en el área latinoamericana tenemos que admitir la existencia de lo que se llaman los negocios. Pues bien: el siguiente paso debe consistir en lograr un vivo cambio de ideas entre el sector cultural y el económico. Muchos hombres de negocios poseen una formación humanística y pueden captar la visión creativa en la obra del artista. [...] Mi marido integra un grupo de hombres de negocios norteamericanos y latinoamericanos que se llama Acción. Mi idea es que semejantes grupos deberían ocupar un lugar bajo los auspicios, por ejemplo, del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas." *Ibid.*, p. 101

latinoamericanos no están dispuestos a aceptar esta situación... se tienen que quedar en casa y vender localmente.⁴⁵

Ante esto, tanto Dore Ashton como Rolando Briceño —norteamericano chicano que participaba desde el público— denuncian la actividad de las compañías multinacionales e instituciones como la CIA de directa participación en hechos de censura y en golpes de estado como el que derrocó a Allende en Chile en 1973.⁴⁶

La reunión estuvo marcada fundamentalmente por la necesidad de asumir una posición frente a la política cultural de los Estados Unidos y por discutir hasta qué punto los artistas y los críticos debían apartarse de su influencia vinculándose al contexto latinoamericano.

Hacia el Quinto Centenario

Durante el resto de los años setenta y comienzos de los ochenta los esfuerzos editoriales sobre el arte latinoamericano pasaron, casi exclusivamente, por las manos de Damián Bayón.⁴⁷ A él se debe uno de los libros más sólidos en tanto posibilita análisis comparativos de movimientos y de instituciones de distintos países latinoamericanos.⁴⁸

La ausencia de aquellas exposiciones panorámicas que habían caracterizado los años sesenta es significativa. Evidentemente, el contexto de las violentas dictaduras militares que afectó a gran parte de las naciones latinoamericanas colocó entre paréntesis al menos diez años de esa historia de "intercambios" con los centros culturales. Para los países latinoamericanos, la nueva situación ponía de manifiesto la fragilidad casi escenográfica que había caracterizado a los otrora pujantes discursos panamericanistas, desarrollistas, latinoamericanistas e internacionalistas, orientados hacia ayudas y asistencias diversas. Para los Estados Unidos era, probablemente, la confirmación de que había formas más rápidas, más eficaces y quizás hasta menos costosas que los múltiples emprendimientos económicos, políticos y culturales que habían requerido las estrategias englobadas en el programa de la Alianza para el Progreso.

Desde 1987 y en gran parte como preparativos de los grandes festejos del Quinto Centenario, se inaugura un ciclo febril de exposiciones en las que, a diferencia de la anterior ola en la que dominaron aquellas orientadas a definir la "generación emergente", predominan los panoramas continentales de carácter temático e incluso, las exposiciones nacionales (sobre México y Brasil las más importantes). El ciclo llegó a su apoteosis en 1991-1992, años en los que probablemente se haya concentrado la mayor cantidad de muestras generales sobre arte latinoamericano realizadas hasta el presente.

Entre los libros se destaca el que publica en 1988 la Sociedad Quinto Centenario, *Historia del arte Iberoamericano* de Leopoldo Castedo, libro que cubre todo el desarrollo artístico del continente desde el período

⁴⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 144-145.

⁴⁷ Damián Bayón (Rel.), *América Latina en sus artes*, México, SigloXXI-UNESCO, 1974; *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultural Económica, 1974; *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977; *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona, Ediciones del Serbal-UNESCO, 1981.

⁴⁸ Damián Bayón (Ed.), *Arte moderno en América Latina*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985.

"precolombino" hasta los años sesenta. Un libro que, sin negar la violencia de la conquista, propone el reconocimiento de la capacidad de América de "generar formas peculiares de expresión" más que asumir una "copia trasplantada del modelo conquistador".⁴⁹ Pone al mismo tiempo en evidencia la forma de trabajo que adoptó, las "reiteradas expediciones por tierra, desde el Canadá hasta la Patagonia", en las que siguió "porque no había otro remedio" la carretera Panamericana, observando *in situ* y valiéndose de bibliografía agotada y reciente.

Su método sigue siendo el más utilizado actualmente en la elaboración de catálogos y libros. Podría afirmarse, casi, que la mayor parte de las visiones generales del arte latinoamericano, cualquiera sea el corte cronológico que adopten, fueron escritas por "viajeros" que emprendieron una tarea semejante a la de Castedo: "perfilar una imagen de la América hispano-portuguesa-indo-africana y de sus aportaciones culturales, expresadas en un arte al que todavía se le regatean sus valores" .⁵⁰

La legitimidad de las formas del arte latinoamericano obedece en este texto a un esquema conocido: repertorios internacionales adaptados a una nueva realidad y circunstancia en los que subraya que, por supuesto, "lo que cuenta es la capacidad para conseguir calidades universales a partir de valores locales". Más de 400 páginas que reiteran fórmulas gestadas y gastadas en gran parte durante los años sesenta, sumándose, en este caso, el esfuerzo monumental por cubrir, incluso, los tiempos prehispánicos.

En 1989 Dawn Ades, en la exposición que organiza, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, retoma los objetivos planteados en los años sesenta en los Estados Unidos en función de una nueva audiencia: "presentar al público europeo el relativamente desconocido arte latinoamericano de la era moderna".⁵¹ Declarada la necesidad de establecer una visión selectiva y parcial, Ades organiza su "museo temporal del arte latinoamericano" con un criterio cronológico y temático: desde el modelo academicista de la Independencia, hasta el modernismo, el debate entre arte político y autonomía estética, el indigenismo, el nacionalismo, el arte popular y los problemas de la identidad cultural.

Así, por ejemplo, en el capítulo denominado "El Modernismo y la búsqueda de las raíces", los movimientos y los artistas de distintos países van insertándose uno tras otro formando una red desde la cual definir los problemas de la modernidad en el arte de América Latina. Comenzando por la presencia de Diego Rivera en Europa, su itinerario sigue por *Amauta* y Mariátegui, Martín Fierro, *Actual* y el Estridentismo, la *Semana del 22* y Tarsila, Amalia Peláez, Figari, Xul, Torres-García, Reverón. El mismo esquema atraviesa el capítulo escrito por Guy Brett, "Un salto radical", en el que aborda los años sesenta en Latinoamérica, desde Mathias Goeritz, Helio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Otero, Cruz-Diez y Soto. El libro se aparta definitivamente de las perspectivas internacionalistas del estilo y aborda problemáticas específicas planteadas por los artistas latinoamericanos, pero aun así envuelve las generalizaciones que caracterizan a las historias generales.

⁴⁹ Leopoldo Castedo, "Introducción", en *Historia del arte Iberoamericano*, Madrid, Sociedad Quinto Centenario-Alianza Ed., 2 tomos, 1988, s/p.

⁵⁰ *Ibid.* Esto también lo señalaba Thomas Messer al destacar que su investigación le había llevado cuatro meses de viajes por el continente.

⁵¹ Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Centro Nacional de Exposiciones Quinto Centenario, 1989, p. 1.

¿Para qué una historia del arte latinoamericano?

¿Hasta qué punto estas historias dan cuenta de las distintas agendas? ¿Desde qué perspectiva podemos discutir las? ¿Cuáles son las objeciones de forma y de fondo? ¿Qué puntos de partida permitirían una nueva construcción que no tuviese como propósito llenar huecos? Podríamos incluso preguntarnos si tiene sentido para nosotros, como grupo, formular una historia del arte latinoamericano, ante las inevitables generalizaciones que la propuesta, en sí misma, involucra.

No tengo una propuesta alternativa sino algunas ideas que resultan, fundamentalmente, de la investigación que estoy desarrollando. Como vimos, uno de los rasgos comunes en las historias existentes radica en utilizar criterios temáticos y cronológicos para recortar zonas comunes entre, por ejemplo, el muralismo y el indigenismo peruano, entre el constructivismo de Torres García, el concretismo argentino y el cinetismo venezolano, entre los "surrealismos" o "realismos mágicos" que agrupan a Matta, Lam o Frida Kahlo. Completar estas historias agregando nombres o moviendo artistas como si fuesen fichas supone pretender abordar una "nueva historia" desde esquemas ya recorridos.

La más superficial comparación entre los proyectos modernos en Argentina y México en los '20, o incluso entre el indigenismo peruano y el muralismo mexicano, pone en evidencia las distancias. No sólo los programas artísticos fueron diferentes sino que, aun en el caso de que hubiera existido alguna intención de trasplantarlos, fueron articulados en campos artísticos diversos y con resultados divergentes.

Aun si consideramos el momento de auge de los discursos internacionalistas en los años sesenta, tendientes a crear esa ilusión de cultura común a la que me referí al comienzo, y vemos, por ejemplo, como se articularon en México y en Argentina, resulta difícil unir a Cuevas con Noé o a Gironella con Jorge de la Vega o con Heredia, o al Chucho Reyes con Pablo Suárez. Y esto no sólo resulta de las diferencias entre sus obras, sino también del hecho de que las realizaron en un contexto de instituciones e ideas radicalmente diferentes.

Las discusiones públicas y los debates periodísticos que se desarrollaron en México en torno al premio Esso o a la selección de obras de la Bienal Kaiser para la circulación internacional de 1964, no tuvieron un equivalente en Buenos Aires hasta 1968. El entusiasmo con el que Argentina asume el proyecto internacionalista en los '60 y decide llevarlo adelante organizando exposiciones en Estados Unidos y Europa, tampoco puede ser rastreado en México. Por otra parte, los términos del debate que el muralismo y la fuerte tradición pictórica y figurativa impusieron a la vanguardia en México fueron absolutamente diferentes a los que tuvo que enfrentar la vanguardia en Buenos Aires.

Este boceto tiende a puntualizar la limitación en la que redundaba una empresa que deje de lado los casos particulares, de la consideración de la específica articulación de los diferentes campos artísticos, de la delimitación de objetos precisos que eviten caer en historias generales.

Tanto como las específicas historias nacionales es necesario considerar las redes que en diversos tiempos delimitaron formaciones artísticas e intelectuales "a distancia". Redes que permiten también revisar las filiaciones que, hasta ahora, han registrado casi con exclusividad los lazos existentes entre los centros metropolitanos y latinoamericanos y no

los vínculos que efectivamente existieron entre los artistas latinoamericanos.

Hay problemas para los que los tránsitos de influencias europeas no dan respuesta. Pienso, por ejemplo, en Paraguay, cuya producción artística está más ligada a San Pablo o Buenos Aires que a Europa o los Estados Unidos.

Sirve para ejemplificar esto la categoría de "posimpresionismo bonaerense" que Ticio Escobar acuña para caracterizar un período de la obra de Ofelia Echagüe, amalgamando criterios estilísticos, geográficos y cronológicos para impedir que alguno de los elementos definidores del estilo de esta artista quede afuera. Reiteradamente recurre a denominaciones tan sugerentes como "metrópolis regionales", "sub-metrópolis", "subdependencia", para dar cuenta de la situación del arte paraguayo respecto del arte de Buenos Aires primero y de San Pablo más tarde. Ticio Escobar introduce esta dimensión desde el análisis de la específica configuración de la escena del arte paraguayo.⁵²

Una nueva historia del arte latinoamericano sólo tendrá sentido si contribuye a un análisis que evite y discuta las lecturas reduccionistas y descontextualizadas que guían gran parte de las exposiciones, catálogos y libros de historias generales del arte latinoamericano. El estudio de casos específicos en contextos históricos y la reconsideración de las redes de influencias existentes no solo entre Europa-Estados Unidos-Latinomérica, sino también entre distintos artistas de Latinoamérica, pueden constituir un punto de partida.

Pero todo esfuerzo tendiente a producir un nuevo conocimiento sobre el arte de estos países tendrá corto alcance si no se involucra, a la vez, en una empresa editorial con suficiente distribución como para consolidar su difusión y permitir la constitución de áreas problemáticas abiertas a debates e investigaciones futuras.

México, D. F., enero de 1996.

⁵² Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Tomo II, Asunción, Colección de las Américas-Centro Cultural Paraguayo Americano, 1984.