

París, 1930: arte latinoamericano en la Galería Zak

José Antonio Navarrete

(Texto no publicado de investigación en proceso)

Del 11 al 24 de abril de 1930, la Galería Zak, ubicada en el no. 16 de la calle de L'Abbaye, Plaza Saint-Germain des Prés, presentó la que fue titulada *Première Exposition du Groupe Latino-Américain de Paris*¹. Según el catálogo-invitación que la acompañó, en su sección de pintura se exhibieron obras de los uruguayos Gilberto Bellini (1908-1935), Carlos Alberto Castellanos (1881-1945), Pedro Figari (1861-1938) y Joaquín Torres-García (1874-1949); los argentinos Gustavo Cochet (1894-1979), Raquel Forner (1902-1988), Víctor Pissarro (1891-1937) y Juan del Prete (1897-1986); los chilenos Marco Bontá (1898-1974), Jorge Caballero (1902-1994) y Laura Rodig (1901-1972); los mexicanos Agustín Lazo (1897-1971), José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y Lola Velásquez Cueto (1897-1978), así como del cubano Eduardo Abela (1889-1965), el dominicano Jaime A. Colson (1901-1975), el guatemalteco Carlos Mérida (1891-1984), el

¹ La carátula de la invitación-catálogo de la muestra contenía la información siguiente: 1^{ère} Exposition du Groupe Latino-Américain de Paris / Galerie Zak, Place Saint-Germain-des-Prés, Paris / du 11 au 24 avril 1930 / vernissage le 11 avril, de 17 à 19 h.

La publicación incluyó un texto sin título firmado por H. D. Barbagelata y la relación por apellidos — sin nombres, lo que ha motivado errores en las escasas referencias posteriores al evento— de los artistas participantes en la muestra, distribuidos en las secciones de pintura y escultura. En algunos casos también incorporó los títulos de las obras.

Documento consultado en el Archivo del Museo Torres-García, Montevideo, Uruguay, el 28 de agosto de 2008.

brasileño Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970) y el ecuatoriano Manuel Rendón (1894-1982); mientras que en la sección de escultura se incluyeron piezas del mexicano Germán Cueto (1893-1975), la ya mencionada Laura Rodig y el colombiano Rómulo Rozo (1899-1964)².

Otra exhibición colectiva de arte latinoamericano del día se había celebrado en París seis años antes: del 15 de marzo al 15 de abril de 1924 fue presentada en el Museo Galliéra, que desde 1902 funcionaba como un salón de exposiciones adscrito al gobierno de la ciudad, la *Exposition d'Art Américain-Latine*, organizada por la Maison de l'Amérique Latine y la Académie International des Beaux-Arts. En ella se incluyeron obras de, entre otros, los argentinos Horacio Butler (1897-1982), Pablo Curatella Manes (1891-1962), Alfredo Guido (1892-1967), Emilio Pettoruti (1892-1971) y Xul Solar (1887-1963); los brasileños Angelina Agostini (1888-1973), Victor Brecheret (1894-1955) y Anita Malfatti (1889-1964), y los uruguayos Milo Beretta (1875-1935), Carlos Alberto Castellanos y Pedro Figari. Pero aún considerando la importancia de esta última muestra, la exposición de Zak sobresale históricamente como acontecimiento de difusión, en el París de la época, del arte contemporáneo de artistas de origen latinoamericano. Diversas razones, sin embargo, han contribuido a que ni siquiera forme parte en la actualidad de la hoja de vida de un buen número de artistas que participaron en ella.

² Como se señaló antes, esta exposición no ha sido atendida por la historiografía del arte latinoamericano sino como un hecho de cronología o una nota al pie de página. Una excepción la constituye: Álvaro Medina. "La fondation de l'art latino-américain, 1887-1930". *Art d'Amérique Latine, 1911-1968*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 12 novembre 1992-11 janvier 1993. Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p. 38 (catálogo).

La Galería Zak

Con sobrada razón el pintor José Clemente Orozco (1883-1949), al comentar las condiciones de surgimiento del movimiento muralista mexicano, escribió en su *Autobiografía*: “París fue una especie de bolsa de valores artísticos de toda Europa y, sobre todo, un mercado. Fueron los comerciantes los que en buena parte contribuyeron al desarrollo y expansión de la llamada ‘Escuela de París’, formada con aportaciones del mundo entero (...)”³ Las numerosas galerías privadas existentes en París en el período de entreguerras tuvieron un decisivo papel en la legitimación del arte moderno, y fue esa trama institucional, principalmente durante la década del veinte y, cada vez en menor medida, a lo largo de la siguiente⁴, la que allí dio visibilidad —por muy diferentes circunstancias con escasos resultados para su inscripción ulterior en el discurso hegemónico de la historia del arte— a la obra de los artistas de América Latina. Una de ellas fue la Galería Zak.

En 1913, la joven Jadwiga Kohn (1885-ca. 1944) se casa con Eugeniusz Zak

³ José Clemente Orozco. *Autobiografía*. Ediciones Era, S. A., México, D. F., 1970, p. 64. (Escrita en 1942, la *Autobiografía* de Orozco fue publicada por primera vez en 1945 por Ediciones Occidente.)

⁴ El fortalecimiento del franco y el encarecimiento de la vida en París a fines de los años veinte, así como el arribo a Francia de la crisis económica mundial desatada a partir de 1929, tienen como secuelas la contracción del mercado de arte de la ciudad y, más ampliamente, de su escenario artístico. Estas circunstancias desestimulan progresivamente los viajes de estudio de artistas extranjeros a la capital gala. A esto último también contribuyó el ascenso en Europa, desde comienzos de los años treinta —incluyendo a la misma Francia—, de los sentimientos xenófobos.

(1884-1926), ambos pintores de origen polaco-judío. Luego de años de residencia en el sur de Francia, Polonia y Alemania, en 1923 el matrimonio Zak, en compañía del único hijo que tendría, Janek, se avecinda en París. Allí, tras la temprana e inesperada muerte de Eugeniusz, Jadwiga funda una galería de arte, al parecer ya abandonada su intención de desarrollar una carrera artística. Muy rápidamente la Galería Zak se convirtió en un espacio acreditado, con un doble perfil dominante: la venta de obras de artistas modernos prestigiosos, alguno hoy poco recordado, y las exhibiciones individuales y colectivas de otros que, en su mayoría, no habían ingresado a la constitución en proceso de la *mainstream* moderna. Madame Zak, en consecuencia, se convirtió en un personaje notorio del ambiente artístico de París.

En el tono eufórico con que escribía para el público de su país sobre los acontecimientos culturales parisinos, el cubano Alejo Carpentier (1904-1980) describió a grandes rasgos la situación de la galería en diciembre de 1928, cuando en ella se celebraba la exposición de su compatriota Eduardo Abela: "(...) La *Galería Zak* es una de las más famosas pinacotecas avanzadas de París. Al igual que las tiendas de la Rue La Boetie, tiene rígidos criterios para lo que se refiere a la admisión de un pintor; quien pretenda colgar cuadros de sus testers, tiene que someterlos al detenido examen del experto de la casa, que determina si son aptos a no defraudar una bien cuidada clientela. En el *rez de chaussé* hay obras de los autores que sirven de genios tutelares a la *Galería*: Picasso, Braque, Pascin, Modigliani, Dufy, Waroquier... En el primer piso, Abela con quince lienzos importantes y una serie de dibujos. Afuera, las gárgolas de Saint Germain des

Prés.”⁵

Durante los primeros años de la larga vida de la galería —que se extendió hasta la década de los sesenta⁶—, y tomando aquí como tope el de 1930 completo, se realizaron en ella exposiciones individuales de los uruguayos Joaquín Torres-García y José Cúneo (1887-1977), del argentino Juan del Prete y del cubano Eduardo Abela —ya aludida—, entre los artistas latinoamericanos; de los rusos Marie Vassilieff (1884-1957) y Vassily Kandinsky (1866-1944) —la primera de éste en París—; del español Ismael González de la Serna (1898-1968) y el polaco Roman Kramsztyk (1885-1942), para mencionar unas pocas. También, muestras colectivas de artistas extranjeros, vinculados de un modo u otro a la escena parisina, como la de los italianos de París, la del grupo polaco Kapists y la que constituye nuestro objeto de análisis.

Torres-García y la exposición de artistas latinoamericanos en Zak

Durante buena parte del año 1929 y el primer semestre de 1930, Torres-García dedicó parte de sus energías al impulso de un proyecto de participación colectiva

⁵ Alejo Carpentier. “Abela en la Galería Zak”. *Social*, La Habana, vol. 14, n° 1, enero de 1929. Reproducido en: Alejo Carpentier. *Crónicas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, t. I, pp. 112-116. Cita de p. 112.

⁶ Durante la II Guerra Mundial, Madame Zak y su hijo fueron enviados al campo de concentración de Auschwitz, donde murieron. Restablecida en los años iniciales de la posguerra por quien fuera desde sus orígenes su director artístico, Vladimir Raykis, la actividad de la galería se extendió hasta 1966.

que respondía a las convicciones artísticas más profundas a que había arribado. Su interés por desarrollar una plataforma propulsora del arte constructivo, en un medio dominado por la figuración de la Escuela de París y el surrealismo “ortodoxo”, lo decidieron a crear un grupo constructivista internacional. Conjuntamente con el pintor y crítico de arte de origen belga Michel Seuphor (1901-1999), Torres-García funda la asociación Cercle et Carré, cuya membresía creció en pocos meses de sus aproximadamente 20 miembros iniciales a alrededor de 80 en enero de 1930, fecha en que acometió la edición de la revista homónima y los preparativos para una muestra del grupo. Pero, simultáneamente, el conocimiento directo de la práctica artística de ascendencia moderna que durante su estancia en la capital francesa desplegaban numerosos artistas de América Latina, con varios de los cuales tenía contactos a partir de su intensa participación en la vida artística de la ciudad, lo animó a crear un grupo de artistas latinoamericanos activos en París y a proponer la muestra que acogió Zak: una suerte de *mise en scène* de las búsquedas formales y conceptuales conducidas por éstos⁷.

Ambas iniciativas, de muy diferentes objetivos y postrer asiento en la historia del

⁷ En el texto sin título incluido en la invitación-catálogo de la muestra (ver nota n° 1) se afirma que la organización de esta fue iniciativa de Joaquín Torres-García. Para el momento, Torres-García ya había expuesto individualmente en la Galería Zak (diciembre de 1928) y tenía relaciones con el movimiento artístico polaco moderno. En 1929 había colaborado en la revista *Art contemporain*, publicada por Jan Brzekowski en París y dirigida al público local, y donado un cuadro para la colección de arte moderno que se estaba formando para el Museo Sztuki, de Lodz, Polonia. Ver: Cecilia Buzio de Torres y Ángeles Jaso. “Cronología”. *Torres García*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, junio-agosto, 1991; IVAM, Centre Julio González, septiembre-noviembre, 1991, p. 188 (catálogo).

arte, se manifiestan prácticamente de manera sincrónica: los tres números de *Cercle et Carré* se publicaron en marzo, abril y junio de 1930, y la exposición del grupo constructivista, que contó con 130 obras de 46 artistas, fue realizada en la Galería 23 entre el 18 de abril y el 1° de mayo del mismo año. El grupo de artistas latinoamericanos en París se empezó a constituir en el mismo mes de marzo de 1930, y la exposición que los reunió tuvo una semana escasa de precedencia en las fechas de inauguración y clausura respecto a la exhibición del grupo constructivista.

Artistas latinoamericanos en el París de los años veinte

El mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957), quien desde enero de 1924 trabajaba como caricaturista de celebridades para la revista neoyorquina *Vanity Fair*, se instala en París durante un año a partir de septiembre de 1926. En una carta al músico Carlos Chávez (1899-1978), fechada el 20 de julio de 1927, Covarrubias califica a París como una ciudad “pinche”⁸ e insoportablemente burguesa en el recuento que hace sobre la vida cultural que se desarrollaba en ella. En lo que concierne al estado de la pintura anotó:

En pintura no hay nada absolutamente nuevo. Los caballitos de batalla son como de costumbre Picasso, Derain y Matisse, que ahora se dedican a hacer cuadros para vender lo más pronto posible. Todo lo demás que se hace aquí

⁸ Mexicanismo que indica carencia de calidad o escasez estética, moral o cuantitativa.

no es más que una imitación de estos tres.⁹

Puede achacarse este juicio demoledor de Covarrubias a un desdén excesivo o a una falta de compenetración con los acontecimientos artísticos de punta que se producían a la sazón en la ciudad, pero —leídas sin prejuicio— de algún modo sus palabras nos alertan acerca de la visión sumamente amable, alabadora, que sobre la situación artística de París en ese tiempo ha circulado reiteradamente. Porque durante los años veinte París no fue sólo, en términos de las artes visuales, un sitio para la experimentación formal moderna más rica y variada; el de los estertores de dadá y el ascenso del surrealismo y su panoplia de invenciones; el de la perseverancia de las diversas orientaciones del arte constructivo por ganar para éste el crédito intelectual que antes había logrado el cubismo; el del triunfo de la idea de arte moderno y de distribución creciente, por distintos espacios discursivos, de los productos que la materializaban: desde sistemáticas exhibiciones hasta la prensa diaria, pasando por las revistas especializadas y la edición de libros; el de un mítico Montparnasse donde —otra vez según Carpentier— confluían con aire saludable, *sweaters* flamantes, telas inglesas y trajes de golf¹⁰, artistas o aspirantes a serlo de diferentes rincones del mundo, en

⁹ Carta reproducida en: *Miguel Covarrubias. Retorno a los orígenes* (editor: Alberto Tovalín; texto: Silvia Navarrete). Universidad de las Américas, Puebla / Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004, p. 46.

¹⁰ Alejo Carpentier. “Montparnasse, república internacional de artistas”. *Carteles*, La Habana, 24 de junio de 1928. Reproducido en: Alejo Carpentier. *Crónicas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, t. II, pp. 332-338.

Damián Bayón denominó como de “bohemia acomodada” la vida que hicieron muchos latinoamericanos en Europa en las condiciones de esa época concreta. Ver: Damián Bayón. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 73.

particular del resto de Europa, los Estados Unidos, Japón y Latinoamérica; el que servía, para los que venían de esos lares, como lugar de aprendizaje, agrupamiento e intercambio con sus “iguales”; de creación de relaciones personales —cuando no de trabajo— con la élite intelectual y artística de vanguardia ya reconocida; de exhibición y, no pocas veces, de residencia prolongada. También, y mezclado con todo eso, el París de los años veinte fue un lugar propicio a las confusiones y extravíos.

En testimonio de franqueza poco usual para un artista de temprano éxito, Eduardo Abela hizo balance público en las postrimerías de su vida de las vicisitudes que enfrentara durante su primera estancia en París, adonde llegó en 1927 buscando “aprender a pintar temas cubanos a la manera moderna”:

(...) en París había de todo, pintura de todas las épocas, mala, regular y buena, pero si no se contaba con una orientación certera no se sabía por qué camino tomar. Una vez allá, no era fácil para un cubano saber qué era lo bueno ni cómo adoptarlo como modelo...

Cuando llegué a París fui (...) víctima de la ignorancia. Había galerías y museos de todo tipo... Para un cubano que llegase sin entrenamiento visual ni técnico, en lo moderno, como era mi caso, París era una ciudad maravillosa... pero también cruel. Uno visitaba museos y galerías, leía revistas y periódicos, y lo veía todo... Ahora bien, ¿qué escuela adoptar, a qué pintor seguir? (...) ¹¹

No pueden leerse estas palabras de Abela simplemente como manifestación de

¹¹. José Seoane Gallo. *Eduardo Abela cerca del cerco*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 184.

una crisis de identidad artística que se pretendía resolver con la afiliación a un modelo tutelar. Ellas apuntan a algo más profundo. Durante los años veinte, la insuficiencia del capital artístico con que llegaban a París la mayoría de los jóvenes latinoamericanos que aspiraban a dominar el vocabulario moderno — como fue el caso de Abela— enfrentaba diversos obstáculos para su superación, dadas algunas peculiaridades de la escena artística que se desenvolvía en esta urbe. Eso, aunque entre ellos fueron numerosos los que se radicaron en París por unos cuantos años, con frecuencia haciendo viajes cortos a países cercanos como España, Italia y Alemania, principalmente.

Una primera dificultad con la que muchos debieron tropezar fue la del carácter poco sistematizado del aprendizaje directo del arte y, en particular, del arte moderno. Si bien en París existía a la sazón un variado tipo de academias, los lugares privilegiados para el desarrollo de conocimientos artísticos por los artistas recién llegados a la ciudad eran las academias de entrada libre —es decir, que no requerían matrícula ni estaban sujetas a deberes escolares, contasen o no con instructores—, y los talleres conducidos por figuras conocidas (Lhote, Léger, Ozenfant, Gleizes o Friesz, entre otros), en los cuales los interesados se enrolaban, generalmente, por lapsos breves¹². De entre ellos, la Académie de l'Art Moderne de Léger y Ozenfant (o Académie Moderne, como era comúnmente denominada), permitía, a través de su sistema de talleres conducidos por diferentes artistas, una preparación multifacética de buen nivel.

¹². No fueron numerosos los casos de artistas latinoamericanos que durante los años veinte-treinta tuvieron estancias prolongadas en los talleres parisinos de moda.

El más concurrido de los establecimientos de entrada libre, por el bajo costo de la sesión de trabajo y el prestigio de algunos miembros de su plantel docente, era la Academia de la Grande Chaumière; entre los talleres de artistas, el más accesible de todos, y al cual acudía el mayor número de latinoamericanos, era el de André Lhote (1885-1962) —pintor de fila del movimiento cubista que después de la Primera Guerra Mundial desarrolló una obra teórica erudita y formadora de opinión—, quien preconizaba en sus clases una estilización poscubista comprometida con la tradición pre-moderna. Este “aprendizaje” rápido en la academia o el taller lo complementaban los artistas o aspirantes con visitas por su cuenta a galerías y museos y, probablemente mucho más importante todavía, con las relaciones interpersonales que construían entre sí y con sus pares ya establecidos, las cuales tenían en las reuniones en el café una modalidad muy estimada de ocupación del espacio público. Para los grupos afines de artistas e intelectuales, incluyendo a las mujeres que formaban parte de ellos, el café terminaría funcionando no sólo como lugar de intercambio de ideas y experiencias —según lo fuera en los orígenes de la vanguardia—, sino también como de “roce y codeo”¹³. Quizás nadie mejor que Ambroise Vollard (1868-1939) pudo comentar la transformación sufrida por el café como *topos* de la vanguardia artística, pues por su ocupación de vendedor de cuadros había reunido las simultáneas funciones de actor y testigo del penoso ascenso y el auge alcanzado por la pintura moderna. Escribió Vollard:

¹³. Las vanguardias parisinas se desarrollaron principalmente en los intercambios entre artistas y el trabajo individual o compartido en los talleres. No tuvieron, como la vanguardia alemana con la Bauhaus, un sólido centro de estudios promotor de sus búsquedas.

La postguerra vio nacer la extraordinaria fortuna de los cafés del bulevar Montparnasse. En la terraza y en el interior, la gente señalaba los nuevos equipos de pintores y sus modelos. No tenían ninguna relación con el antiguo Montparnasse. Ya no existía el artista ingenuo, que fumaba su pipa ante un *bock* de cerveza y anunciaba: “Esto marcha, ya tengo un cuadro expuesto en la calle Laffitte”. (...) ¹⁴.

El París al que llegaban estos artistas era, también, el de la lectura del neoclasicismo reciente de Picasso y Derain en los términos de un restablecimiento de la continuidad entre arte moderno e historia del arte luego de los “excesos” vanguardistas. Era, en contigüidad con esto, el del expansivo éxito de una suerte de academización temprana del repertorio formal investigado por las primeras vanguardias, en especial del fauvismo y el cubismo. Según André Breton (1896-1966), en las artes plásticas de los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial –realmente, habla del acontecer parisino– se había desmoronado la “voluntad de modernismo”. Sobre esta premisa Breton concluía: “(...) El cubismo, dueño por un momento de la situación, muere a manos de sus exegetas, que lo reducen a las proporciones de un cursillo técnico, a falta de saber elevar la discusión.” ¹⁵

Y fue precisamente en ese París arriba aludido donde el *stablishment* local asocia

¹⁴ Vollard, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Fundación editorial el perro y la rana, Caracas, 2006, p. 274.

¹⁵ El artículo citado de Breton, “Distancias”, de 1923, fue incluido en su colección de ensayos *Los pasos perdidos*, editada por la *Nouvelle Revue Française* en 1924. Ver: André Breton. “Distancias”. En: André Breton. *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1972, pp. 129-133.

rápidamente la reciente modalidad pictórica de sus líderes vanguardistas de pre-guerra, junto a otras modalidades de la pintura figurativa que se postulaba por entonces como moderna, a la “noción” de Escuela de París que, presumiblemente con mejores razones, acuñara el artista y crítico André Warnod (1885-1960) en 1925¹⁶: una escuela muy variopinta y de desigual contribución al arte moderno. Ese era el París en que la muestra del grupo Cercle et Carré, ya aludida, recibió una acogida hostil por la prensa especializada, donde se le estimó inclusive como *demodé*, y, junto a ella, en bloque, al arte constructivista¹⁷. Se trataba del París donde para los artistas noveles, quizás más que otra cosa —aparte del talento y la perseverancia en el trabajo—, valía el instinto de orientación frente a la revuelta vitrina de obras rotuladas como modernas que se ofrecía.

Lo dicho no pretende negar las posibilidades que para el desarrollo de una propuesta artística de “avanzada” se contenían en el París de la época, pero

¹⁶ De todas maneras, la indefinición de origen de esta “noción” la hizo susceptible de una flexibilidad y capacidad de acomodo excesivas. Dos exposiciones que de distinto modo han tratado de ofrecer una interpretación de su alcance, realizadas en los últimos años en París, también pueden comprenderse como evidencia del impreciso lugar que esta noción tiene todavía en la historia del arte moderno. Nos referimos a *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000-11 mars 2001, y a *Voyages dans l'intimité de l'École de Paris*, Musée du Montparnasse, 29 avril-3 octobre 2004.

¹⁷ En un artículo escrito a comienzos de los años sesenta como balance de la actividad de Cercle et Carré, Michel Seuphor resumía el alcance inmediato de la exposición del grupo en los términos siguientes:

“(…) Ninguna obra vendida, deudas en la galería, ni el menor eco favorable en la prensa parisina. Se nos trataba de fantasmas, de atrasados, de charlatanes, de advenedizos (...)”

Michel Seuphor. “Círculo y cuadrado”. En: Michel Seuphor. *El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo*. Monte Ávila Editores, C.A., Caracas, 1970, p. 124.

quizás el ejemplo de Torres-García sea paradigmático de cómo una exploración artística rigurosa podía exigir para fraguarse la toma de distancia frente a las modas y gustos que se sucedían en la agitada vida cultural de esta capital. Si bien es cierto que fue en París donde Torres García elaboró las bases de su universalismo constructivo, como resultado de la compleja interacción entre su bagaje artístico previo y las experiencias culturales y artísticas que vivió durante su estadía allí entre 1926-1932 —las cuales él mismo valorara altamente—, tampoco lo es menos que sus concepciones y obras maduraron en una relación contradictoria con el surrealismo y distantes de la figuración de la Escuela de París, ambos por entonces en pleno auge.

La exposición latinoamericana de Zak

Por el número de artistas participantes, la cantidad de países que éstos representaban y la ruta por donde transitaban sus indagaciones, la muestra de Zak puede considerarse como la primera en que, de manera colectiva, compareció públicamente el arte latinoamericano de vocación moderna. Justamente París, por su categoría de capital internacional del arte y principal sitio de peregrinaje de nuestros artistas, era en el momento el lugar favorable para acometer un proyecto de ese tipo. Durante la década del veinte, las exposiciones de artistas de un país en otro dentro de América Latina no rebasaban, con alguna excepción, el vecindario inmediato, y el hacerlas dependía bien de la iniciativa de los propios

autores —como es el caso de Figari, quien se radicó en Buenos Aires entre 1921-1925 y formó sólidos vínculos con el medio cultural de esta localidad—, o bien a los impulsos directos de las comunidades de artistas e intelectuales de uno u otro país, dado el bajo nivel de institucionalización del arte predominante en todo el continente. En ocasiones, esas comunidades utilizaron las revistas a que se vinculaban como medio para divulgar algunas de las nuevas propuestas que emergían en el arte de la región. De todos modos, tanto las correspondientes acciones de intercambio entre nuestros medios vanguardistas como el evento de Zak están en los orígenes de lo que podría denominarse como una conciencia artística latinoamericana: durante el curso de la década referida se forja la noción de arte latinoamericano, que se promueve como tema de debate en el espacio cultural del continente.

La aplicación de una estrategia legitimadora anclada en la constitución de un grupo, modelo de accionamiento artístico que formaba parte del arsenal de recursos desplegados por las diferentes corrientes de vanguardia para impulsar su visibilidad y reconocimiento público, la condujo Torres García con los artistas latinoamericanos presentes en el escenario parisino a comienzos de 1930, como paso previo a la muestra de Zak, que constituía su principal objetivo promocional.

De entrada, era necesario hacer una suerte de inventario de los artistas del continente presentes en la ciudad en ese momento o que habían estado en ella en los últimos tiempos, aunque no se tuviese conocimiento exacto sobre su paradero posterior, para lo cual Torres García, presuntamente auxiliado por amigos como el mexicano Germán Cueto y el dominicano Jaime Colson, elaboró una serie de

listados por países. En el archivo Torres García se encuentran guardadas en un sobre listas por nacionalidades con nombres de artistas, escritas a lápiz previamente a la selección final realizada de los expositores de Zak, así como una nota firmada por Barbageleta con los de varios de distintas procedencias. Asimismo, aparece una nota identificada como Amigos del grupo, que más bien parece ser una propuesta que un listado definitivo, en el cual son incluidos los nombres de personajes públicos latinoamericanos o vinculados al medio cultural de la región, de menor o mayor relieve, que a la sazón estaban presentes en París. Barbageleta, Charles Lesca (1871-1948), Victoria Ocampo (1890-1979), Teresa de la Parra (1889-1936), Miguel Santiago Valencia, Leonardo Pena, Eugenio Labarca, Matilde Gomes, Marcelle Avelair (señora de Jean Prevost), entre otros, están anotados en ese listado.

En la pulcra agenda de Torres García correspondiente a este año de 1930, aparecen cuatro parcas anotaciones relacionadas con la constitución del grupo latinoamericano de París y la exposición de Zak: el 15 de marzo (sábado), primera fecha relacionada con el tema, fue programada una reunión del grupo; el 19 de marzo (miércoles), otra; el 26 de marzo (miércoles), la firma por Torres García con la Galería Zak del contrato correspondiente a la muestra, y el 28 de marzo (viernes), una nueva reunión del grupo. Como puede colegirse, la formación del grupo de artistas latinoamericanos de París y los prolegómenos organizativos de la muestra de Zak fueron realizados en tiempo récord, y el primero fue creado en función de la segunda. Aunque, según ya vimos, ésta recibió el título de *Première Exposition du Grupe Latino-Américain de Paris*, ni hubo una segunda ni, al

parecer, el grupo en cuestión rebasó la existencia de la efectuada. Los empeños organizativos de Torres García, además, estuvieron en lo inmediato puestos en función del fortalecimiento de la plataforma de acción constructivista.

De todos modos, la exposición no sólo contó con la presencia de trabajos de artistas latinoamericanos residentes en París al momento de realizarse, sino con los de otros que pudieron enriquecerla gracias al reconocimiento de su contribución al emergente arte moderno. José Clemente Orozco, incluido en ella, ni siquiera había visitado Francia todavía cuando se llevó a cabo la muestra de Zak. Su único y corto viaje a Europa de tres meses lo hizo Orozco —domiciliado entre 1927-1934 en los Estados Unidos— en el verano de 1932, con el interés de visitar museos de arte y cuando ya era un artista de ascendente reputación en ambas Américas. Incluso, París sólo fue en aquella oportunidad una escala de su itinerario, que abarcó también Londres y un recorrido más detenido por Italia y España. Sin embargo, al abrir la referida muestra de Zak, Orozco contaba con dos exposiciones personales realizadas con anterioridad en París: la primera de ellas en la Galería Bernheim-Jeune, en enero de 1925, y la más reciente en la Galería Fermé la Nuit, inaugurada el 24 de febrero de 1929. Por lo tanto, los únicos vínculos de Orozco con París podrían ubicarse en la difusión que su obra ya había tenido allí, así como en lo que el mexicano asimiló en su poética, de manera indirecta, de los movimientos artísticos gestados o conocidos internacionalmente a partir de su difusión en esta ciudad. Otros artistas, como Rivera, Mérida y Abela habían cumplido estadías en París: el primero, en la década anterior, mientras que los dos últimos las habían finalizado recientemente.

Las obras reunidas en la exposición de Zak fueron, por lo general, obtenidas en préstamo de sus propios autores o de otras galerías. Para la ocasión en que se organiza, la mayoría absoluta de los artistas congregados en el proyecto residía en París o usaba esta urbe como pasaje de sus desplazamientos por Europa: además de Torres-García, la relación respectiva podría incluir a Bellini, Bontá, Caballero, Castellanos, Cochet, Colson, los esposos Cueto, Figari, Forner, Lazo, Pissarro, del Prete, do Rêgo Monteiro, Rendón, Rodig y Rozo. También podría hacerse una lista relativamente extensa con los artistas que a la fecha ya habían realizado una o más exposiciones individuales en galerías parisinas —la cual habría de comprender, entre otros, a Abela, Castellanos, Cochet, Colson, Cueto, Figari, Mérida, Orozco, do Rêgo Monteiro, Rendón, Rivera, Rozo, Torres-García— o al menos participado en colectivas, incluyendo los Salones abiertos al arte moderno.

En la actualidad, el desconocimiento de la exacta serie de obras que se presentó en la *Première Exposition du Groupe Latino-Américain de Paris*, dada la insuficiencia de información originaria al respecto, sólo nos permite alcanzar una imagen aproximada de lo que pudo verse en la misma a partir de un recurso fundamental: el análisis del estado en que, en su coyuntura, se encontraban las indagaciones de los artistas integrantes de su nómina¹⁸. Aún así, debe tenerse en cuenta la limitación siguiente: durante su “entrenamiento” en el lenguaje moderno, más de un artista presente en la exposición pudo en corto tiempo dar giros

¹⁸ Quizás, con excepción de Rivera, cuya estadía en París había sucedido muchos años antes, entre 1911 y 1921.

bruscos —y también frecuentes— en el sentido de sus búsquedas, lo que plantea interrogantes acerca de cuál de sus propuestas recientes pudo ser la que se exhibiera en Zak. A esta limitación se agrega la carencia de investigaciones documentales sobre la etapa fundacional del arte moderno latinoamericano, en especial de las obras que conforman los repertorios artísticos, y, por último, el pobre conocimiento que hay, fuera de las fronteras de sus naciones de origen —si no también dentro de éstas—, de aquellos artistas con trayectorias y obras de modestas conquistas, como es el caso de varios de los que se juntaron en esta exposición (vg. Gilberto Bellini, Marco Bontá, Gustavo Cochet, *et alli.*)

No obstante las limitaciones señaladas, puede afirmarse que la muestra de Zak incluyó una serie de obras variadas, las cuales se entrelazaban con distintas orientaciones de la práctica artística de la época, incluyendo desde el constructivismo (v.g. Torres-García) hasta el surrealismo (v.g. Lazo). La exposición daba cuenta de dos fenómenos mutuamente eslabonados: uno, de las complejas relaciones que con los movimientos y contradicciones de la moderna escena artística de Europa, sobre todo de la parisina, tenía el intento de actualización llevado a cabo por los latinoamericanos; otro, del grado mayor o menor de independencia que cada uno de ellos había alcanzado en sus exploraciones, tanto en relación con el eurocentrismo artístico y cultural como con la petición de exotismo —de “color local” — que el propio *stablishment* parisino les hacía.

La noción de arte latinoamericano en la muestra de Zak

El texto que introducía la presentación en Zak del grupo latinoamericano correspondió a un miembro de la comunidad de artistas e intelectuales uruguayos establecida en París: el prolífico historiador y crítico literario Hugo David Barbagelata (1885-1971). En la retórica discursiva que el autor desplegó en el texto se localizan interconectados tres motivos que justifican la celebración de la muestra: uno, la procedencia geográfica de los artistas participantes, “venidos de los países más alejados”, todos de Latinoamérica, según reza en el propio título seleccionado para acreditar la conformación del grupo; dos, la pertenencia de los artistas “a las escuelas más diversas”, con lo que de entrada hacía frente a la variedad de exploraciones que convergían en el conjunto y se establecía su vínculo con los movimientos artísticos europeos y, más específicamente, con París, como también quedaba enunciado en el título de la exhibición; y tres, el aserto de que cada uno de los artistas tenía “su personalidad”, con lo que se validaba la escogencia según un precepto caro al campo del arte: la individualidad autorial¹⁹.

Pero Barbagelata buscaba avanzar en su texto sobre la doble inscripción de lugar adjudicada a los artistas comprendidos en la muestra: Latinoamérica y París —un asunto de temprana discusión en el arte latinoamericano cuyo eco alcanza a su historiografía contemporánea—, para distinguir, entre las inquietudes y búsquedas particulares que éstos desarrollaban dentro del espectro de modalidades del arte

¹⁹ Los entrecomillados son nuestros y corresponden al texto original de Barbagelata (ver nota n° 1). La traducción también es nuestra.

moderno, un horizonte de investigación compartido por algunos, que se asentaba en especificidades culturales. En cuanto a esto señalaba que varios de los autores expuestos estaban “influenciados por lo que hay de más elevado y más original en esas civilizaciones precolombinas todavía poco conocidas en Europa y con frecuencia tan caprichosamente interpretadas”²⁰.

Si bien con estas breves palabras Barbagelata validaba una preocupación central del arte moderno: el emplazamiento de una mirada descontaminada de la tradición representativa de Occidente, también con ellas aludía a la singularidad de las indagaciones de algunos artistas latinoamericanos de la época conectadas con el acervo cultural más antiguo del continente: el indígena (v.g. Mérida, do Rêgo Monteiro, Rivera, Rozo, Torres-García), aunque sus respectivos logros — agregaríamos nosotros— fueran muy desiguales. En ello reconocía, además, el trabajo con un material ajeno —por poco conocido y frecuentemente mal interpretado, como señalara explícitamente— al medio cultural europeo del momento, idea que podía extenderse a aquellos otros artistas, también presentes en la muestra, que asimilaban en su obra la herencia africana de distinto modo a como otrora lo había hecho el cubismo canónico (v.g. Abela, Figari.).

Bajo estas características, la exposición de Zak se postulaba como un hecho del arte moderno latinoamericano a la par que identificaba, entre los nutrientes de éste, a determinadas tradiciones culturales preexistentes en la región: un problema que fuera formulado por entonces como el de las correlaciones entre tradición y modernidad, y que se convertiría en acuciante para algunos de

²⁰ *Ibid.*

nuestros artistas modernos.