

01085  
1es. 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UN ANALISIS DE LA INFORMACION SOBRE EL ARTE  
LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO

TESIS PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE  
P R E S E N T A :  
ELSA BARBERENA BLÁSQUEZ

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO

1986



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción .....	1
Marco geográfico temporal .....	xiii
Metodología .....	xvi
Lista de tablas .....	xxi
Capítulo I.     Arte latinoamericano contemporáneo: colecciones do- cumentales. Su difusión .....	1
Capítulo II.    La información sobre el arte latinoamericano contem- poráneo en los libros .....	28
Capítulo III.   Las revistas profesionales sobre arte latinoamericana no contemporáneo: ausencias y limitaciones .....	68
Capítulo IV.    La importancia de la difusión del arte latinoameri- cano contemporáneo a través de la fotografía y la - falta de interés por aplicarla .....	105
Capítulo V.     Los catálogos, modelos y carteles como medida de ma- yor difusión del arte latinoamericano contemporáneo .....	159
Capítulo VI.    Recuperación de la información para ampliar el cono- cimiento del arte latinoamericano contemporáneo ...	178
Bibliografías Tesauros Bancos de información Programas cooperativos	
Capítulo VII.   Promoción del interés por el arte latinoamericano - contemporáneo a través de la información .....	206
Capítulo VIII.  Conclusiones .....	223

- ANEXO 1 - LIBROS - INDICE TEMATICO**
- ANEXO 2 - LIBROS - CITA BIBLIOGRAFICA**
- ANEXO 3 - ARTICULOS EN PUBLICACIONES PERIODICAS - INDICE TEMATICO**
- ANEXO 4 - ARTICULOS EN PUBLICACIONES PERIODICAS - CITA BIBLIOGRAFICA**
- ANEXO 5 - AISALAC - CATALOGOS**
- ANEXO 6 - ARTISTAS LATINOAMERICANOS ANALIZADOS**
- ANEXO 7 - AISALAC - LIBROS, CATALOGOS, ARTICULOS**
- ANEXO 8 - INSTITUCIONES CON COLECCIONES DOCUMENTALES SOBRE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO**
- ANEXO 9 - PUBLICACIONES PERIODICAS**
- ANEXO 9 PARTE A - TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR ORDEN ALFABETICO**
- ANEXO 9 PARTE B - TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR ORDEN DE NUMERO DE FRECUENCIA**
- ANEXO 9 PARTE C - TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS CON UNA SOLA PAGINA EN LA CITA BIBLIOGRAFICA POR ORDEN ALFABETICO**
- ANEXO 9 PARTE D - TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS DE ARTE LATINOAMERICANO POR PAISES QUE NO HAN SIDO ANALIZADOS**
- ANEXO 9 PARTE E - TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS DE ARTE LATINOAMERICANO ANALIZADOS Y POR ANALIZAR POR ORDEN CRONOLOGICO**

UN ANALISIS DE LA INFORMACION SOBRE EL ARTE  
LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO

INTRODUCCION

¿Por qué un análisis de la información sobre el arte latinoamericano contemporáneo?. Los conceptos implicados en el título son el arte latinoamericano contemporáneo y los instrumentos para su análisis.

¿Qué es arte latinoamericano contemporáneo?. Los artistas latinoamericanos que trabajan, exponen o venden en París o en Nueva York. Los grupos de artistas que trabajan en América Latina, unas veces con libertad de expresión y otras no. Los veinte y tantos artistas latinoamericanos conocidos.

Un arte por el que existe indiferencia, disgusto, falta de reconocimiento, de interés, de apreciación, incompreensión, desconocimiento, se le minimiza o se le da poca importancia; es decir, que no se acepta, se rechaza por una o varias de estas razones. Un arte que tiene identidad propia como una unidad. Una pluralidad de expresiones sin una unidad. Una pluralidad de expresiones con características propias del ser latinoamericano. Un arte que depende de París o Nueva York para su expresión y desarrollo. Un arte derivado inevitablemente de las corrientes universales, pero que tiene rasgos de originalidad. Un arte cuyas monografías o tratados generales son reducidos; cuyas revistas que lo ocupan son de po

ca duración y escasa circulación. Esto último ha limitado el conocimiento o quizás alentado la falta de reconocimiento y de apreciación de las artes plásticas tanto en América Latina como en el resto del mundo.

Me aventuro a decir que para mí la plástica latinoamericana abarca una pluralidad de expresiones dentro de una originalidad, en América Latina y fuera de ella, nacida a partir de las corrientes universales. La plástica latinoamericana se nutre de elementos como la magia, lo primitivo, lo ancestral, lo popular, a los cuales se han sumado nuevos asuntos: lo geométrico, lo figurativo, lo social, lo óptico, lo musical, y que si no ha sido ampliamente reconocido y apreciado ha sido por falta de conocimiento.

Cuestionamientos como los de Rita Eder, "Mientras no conozcamos y analicemos a fondo la realidad específica, las condiciones particulares de la producción artística en cada país de América Latina, nos estamos alejando del poder formular de manera coherente las semejanzas y las diferencias de este latinoamericanismo al cual aspiramos" (1), alientan al conocimiento del arte latinoamericano.

¿Cómo he tratado de conocer este arte latinoamericano contemporáneo? - He asistido a cursos universitarios, conferencias; he visitado museos; - he conversado con algunos artistas, críticos e historiadores de arte latinoamericanos; y, por último, he tratado de localizar material bibliográfico que me ha permitido conocerlo mejor.

A pesar de que el material bibliográfico no es suficiente, está disperso, es difícil localizarlo y no está indizado, me ha aportado conocimiento. Hasta se podría afirmar que existe un cierto desinterés por publicar documentos sobre arte latinoamericano contemporáneo. Estas circunstancias me animaron a elaborar un análisis del material y a ofrecer la estructura de la ciencia de la información como vía al conocimiento del arte.

A partir de esa experiencia ofrezco a los interesados un instrumental de análisis que explicaré más adelante.

Si consideramos que los objetivos del pensamiento en cuanto al conocimiento del arte son: la estética, la historia del arte, la teoría, la crítica y la museografía, uno de los medios a través de los cuales estos objetivos del pensamiento se comunican es la palabra escrita. Para difundir y conservar los resultados de su trabajo artístico a lo largo del tiempo, los artistas poseen no solamente la obra en sí, sino las publicaciones que sobre ella se han escrito, sean éstas estética, historia del arte, teoría o crítica. ¿Es posible, a través del análisis de la información sobre arte latinoamericano, difundir la estética, la teoría, la historia, la crítica?. Esta sería una difusión artística tan válida como lo es la museografía.

Miguel Salas Anzures podría considerarse como el iniciador en México del conocimiento y la difusión del arte mexicano, no solamente a través de la museografía, sino también por la palabra escrita y la imagen impresa

cuando inicia, en 1953, la publicación de Artes de México.

Artes de México, como lo apunto en el artículo en que presento la revista al International art periodicals que publicará Greenwood Press en breve, es una magnífica invención de Salas Anzures de un 'libro-revista'. - Carlos Pellicer dijo de esta publicación: "Una de las partes más importantes de la riqueza espiritual de México, que es enorme, tiene ahora como vitrina principal, este esfuerzo admirable ..." (2).

Artes de México refleja la variedad de estilos y movimientos artísticos que parece sin límite en la multiplicidad de formas que expresa el sentido plástico del arte mexicano, esto es, que posee características de pluralidad como el arte del resto de América Latina.

Artes de México documenta la continuidad histórica de la cultura artística, indispensable para un desarrollo de la conciencia nacional e independentista, solidaria, internacionalista, latinoamericanista, humanizadora, dignificadora, como lo señala Alfredo Guevara, organizador de la Dirección de Cultura de Cuba. (3)

Artes de México rescata la cultura nacional en la que está la raíz que une a México con la América Latina.

Juan Acha, quien estudia la problemática artística en América Latina bajo una nueva dimensión -la difusión artística como parte del proceso de

producción- considera la informática como un posible instrumental del -  
pensamiento moderno. (4)

Frente a la elaboración de este trabajo me pregunto: ¿Tiene cabida en es  
te análisis la ley de la informática que es el carácter secuencial e in-  
ternacional de los conocimientos acumulados por las generaciones anterio-  
res?. Toda creación artística es creación universal que depende en par-  
te de los contemporáneos y en parte de los precursores, el arte es enton  
ces producto de un proceso histórico.

En el conocimiento, el proceso de comunicación y los sistemas de informa  
ción juegan un papel importante. En la elaboración del análisis he tra-  
tado de detectar la necesidad de los sistemas de información y de consta  
tar que el proceso de la comunicación es una secuencia de actos que re--  
sultan en la transmisión de la información de un objeto o sobre un obje-  
to que se define como fuente hacia otro que es el destinatario.

El proceso se inicia con el objeto artístico en sí, pero si a este obje-  
to se le añade la información es al mismo tiempo objeto y fuente hacia -  
el destinatario o receptor.

Los documentos escritos -libros, artículos, catálogos-, en los cuales -  
los estéticos, los teóricos, los historiadores y críticos de arte expo--  
nen los resultados de sus investigaciones, constituyen el medio fundamen  
tal para transmitir los conocimientos del arte latinoamericano.

La palabra escrita se cita a menudo para afirmar posiciones, establecer puntos de contacto, delimitar hechos sociales.

¿Podría la escritura garantizar una auténtica acumulación de los conocimientos y conferirle al arte latinoamericano un carácter internacional - como lo confiere a la ciencia?. (5)

Se ha dicho que los objetivos del pensamiento en el arte latinoamericano contemporáneo no están bien estructurados; que no existen teorías en el arte latinoamericano; que la historia del arte es únicamente una cronología de obras y artistas sin ninguna conexión con la sociedad receptiva - del producto artístico; que los críticos de arte latinoamericano antepo- nen la literatura a la escritura crítica de arte; que no ha sido formulada una estética del arte latinoamericano.

¿Existe la posibilidad de que los elementos de rechazo se deban a esta - falta de objetivos bien estructurados del pensamiento y a la falta de conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo?.

Hasta aquí se ha hecho una breve explicación de por qué un análisis de - la información sobre el arte latinoamericano contemporáneo, y se han reunido elementos como: falta de conocimiento, rechazo, dependencia, bibliografía deficiente, validez de la difusión artística por medio de la in-- formación para llegar al conocimiento, reconocimiento de la informática como un instrumento del pensamiento moderno.

Existen otros elementos de importancia, tales como el valor y la originalidad del arte latinoamericano contemporáneo. El muralismo mexicano, la arquitectura brasileña, el cinetismo argentino-venezolano, el constructivismo de Torres García y la conexión entre el cartel como producto artístico y la sociedad en Cuba, han sido los aportes del arte latinoamericano. Hay originalidad y es exagerado afirmar que la mayor parte de lo que hoy se hace en América Latina viene de París o Nueva York.

Las circunstancias particulares de los países latinoamericanos son muy diversas unas de otras a través de sus propias historias. De 1920 a 1950 en México se pinta con preferencia lo 'social' para después pasar por el arte abstracto y ahora conceptual. En Sao Paulo la Antropofagia, movimiento cultural nacionalista, pretendía acabar con la influencia europea. En Argentina y Uruguay se pensaba en una sucursal de la Escuela de París por una parte, y por otra en instaurar un arte constructivista concreto, severo, opuesto a la Escuela de París. Chile miraba por el lado del surrealismo con Matta. Bolivia y Perú vivieron un indigenismo directo al principio que se ha convertido en abstracción 'telúrica'. Colombia se ha vuelto irónica con el humor negro de Botero y Beatriz González. Venezuela tiene, además del cinetismo derivado de la arquitectura de Villanueva, un representante neofigurativo: Jacobo Borges. (6)

La pluralidad del arte latinoamericano se refleja también en la individualidad de los artistas; es peligroso hablar siempre de 'ismos' que intentan reagrupar las artes cuando cada artista es prácticamente un movi-

miento.

¿Nos quedaremos con un puñado de nombres o con un grupo de países que representen el arte latinoamericano?.

Me inclino por la segunda consideración como punto de partida para: 1) - probar el poco interés; 2) acrecentar el interés iniciando el conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo por medio del análisis de la - información.

¿Sería posible, a través del análisis, detectar hasta qué punto se refleja en las publicaciones la dependencia del arte latinoamericano?. El - análisis revela mayor número de escritos publicados en América Latina - que en Europa o Estados Unidos. ¿Hasta qué punto éstos son independien-tes?.

Leopoldo Zea, al hablar de la filosofía latinoamericana, afirma que es - posible mitigar la influencia del concepto de dependencia conociendo la propia historia y considerando el pensamiento original latinoamericano, ya que puede existir una filosofía latinoamericana auténticamente inde--pendiente, sin negar el uso de la filosofía universal. El resultado se--ría una filosofía latinoamericana propia que enriquecería la universal.  
(7)

El mestizaje cultural de América Latina supone la existencia de dos cul-

turas diferentes: la autóctona o propia y la extraña o europea unida a la de la influencia de los Estados Unidos. En cierto sentido existe en el arte una condición colonial que imita los modelos europeos y estadounidenses, rechazando la originalidad del arte latinoamericano contemporáneo.

Este rechazo se acentúa, como lo menciona Romero Brest, porque no hay una adecuación entre la creatividad de los artistas y los grupos sociales en América Latina.

La opinión de Romero Brest es que el arte moderno en América Latina apareció de golpe en los '20 y los pueblos no tenían preparación para recibirlo, por lo que no pudieron asimilarlo.

¿Para quién o para quiénes pinta, esculpe, graba, construye el artista y el arquitecto en América Latina?. ¿Para las minorías ultraspecializadas en Buenos Aires y Sao Paulo que aceptan las proposiciones y experiencias del arte conceptual, arte pobre, arte ecológico, arte y lenguaje, y la arquitectura internacional de vanguardia?.

Romero Brest, en un intento por encontrar una política artístico-visual en Latinoamérica, no tiene una visión muy positiva del arte en América Latina. Los artistas han excluido a las mayorías. Los pintores, escultores, grabadores han dirigido su arte a la alta burguesía masificada que tiene otras expectativas que difieren de las rebeldías de indígenas,

mestizos y negros. (8)

¿Es la dependencia una de las razones de rechazo al trabajo artístico - contemporáneo en América Latina?.

Juan Acha, por otra parte, añade que en América Latina no solamente falta un pensamiento visual independiente, sino que la necesidad de tenerlo no se vislumbra.

¿Es factible que a mayor número de información aumente el conocimiento y aminore el rechazo al trabajo artístico contemporáneo en América Latina?.

La mayoría de los grupos sociales no tienen acceso a todos los museos y galerías que contienen obras de artistas latinoamericanos, y sí tendrían mayor acceso a la palabra escrita y a la imagen visual. Juan Acha comenta que, gracias a la actual reproducción de imágenes, gran cantidad de personas pueden conocer la obra sin haber visto el original, y cita el ejemplo de la 'Mona Lisa' de Leonardo da Vinci. (9)

En el área científica se tiene un universo enorme de información que ayuda a su desarrollo una vez que ésta ha sido estructurada con ayuda de la informática. En el campo del arte latinoamericano el universo de información es limitado en comparación con el científico. ¿Cuáles son las causas de su limitación?. Es necesario detectarlas, pues la información es un producto social que pertenece también al mundo del arte.

En la historiografía tradicional sobre arte, la información apenas se menciona. En el año 1960, Gombrich narra la anécdota de que durante la guerra escuchaba la radio y los mensajes le llegaban con interferencia. El esfuerzo por entender parecía que acallaba el ruido y lograba entender los mensajes; su propio conocimiento y las expectativas influyen en la audición. La transmisión y recepción de la comunicación, además del mensaje y el ruido, forman parte de la teoría de la información. La función del mensaje es que el receptor seleccione de un conjunto de posibles situaciones; cuando solamente hay una posibilidad de mensaje la alusión es en sí misma redundante y de hecho no existe un mensaje especial. Una serie de expectativas hacen que nuestra imaginación vaya hacia adelante. (10)

Los conceptos mensajes y comunicación relacionados con la información vuelven a aparecer en el año de 1976. Nelson Goodman habla del proceso de la comunicación en la teoría de la información: la nueva planta omnívora. El hombre es un animal social; la comunicación una exigencia de la relación social y los símbolos los medios de comunicación. Las obras de arte son mensajes que vehiculan hechos, pensamientos, sentimientos, y su estudio pertenece a la teoría de la información. (11) Las obras de arte en sí no son los únicos mensajes, sino también la información que sobre ellas se genere.

La información abre una variedad de ventanas, para continuar con el símil de Juan Acha, que considera la crítica de arte como ventana al públi

co de la investigación artística, a los museos como las ventanas de la producción de obras de arte como los salones en el siglo XVIII. La información podría considerarse como otra ventana a la difusión artística, que empieza a abrirse a mediados del siglo XX.

De esta ventana a la difusión artística pueden surgir varios estudios. - ¿Se podría generalizar que a mayor número y calidad de publicaciones, mayor conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo?. ¿Existiría la posibilidad de anotar prioridades de publicación que ayuden a este conocimiento?. ¿Qué relaciones existen entre el número de publicaciones y los acontecimientos artísticos?.

No obstante las posibilidades de estudios que presenta la elaboración de un análisis de la información del arte latinoamericano contemporáneo, el objetivo del presente estudio es comprobar las siguientes hipótesis: ausencia de teorías en el arte latinoamericano; el carácter cronológico de la historia del arte, sin conexión con la sociedad receptiva del producto artístico; la crítica de arte de tipo literario; la inexistencia de estudios sobre la estética del arte latinoamericano.

La falta de objetivos bien estructurados del pensamiento ha llevado a encontrar elementos de rechazo en el cúmulo de información del arte latinoamericano contemporáneo.

Este rechazo puede subsanarse en cierta manera con el conocimiento a tra

vés del acceso a la información impresa y visual contenida en libros, artículos, catálogos, microformatos, índices, tesauros, bibliografías, diapositivas, películas, videodiscos, carteles, modelos que se encuentran en bibliotecas, centros de información, diapositecas o fototecas.

#### MARCO GEOGRAFICO TEMPORAL

La representatividad de América Latina incluye el Caribe, en cuya vasta complejidad se encuentran raíces indígenas, europeas, mestizas, africanas, así como los idiomas español, portugués, holandés, francés e inglés.

Están representados los siguientes países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad Tobago, Uruguay y Venezuela. No se incluye México por ser ésta una investigación a realizar por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. No se encontró información sobre artistas de Barbados, Dominica, Granada, Guyana, Martinica, ni de Santa Lucía.

Lo anterior se refiere a los límites geográficos y culturales. En cuanto a los límites de definición entre el arte moderno y contemporáneo, a continuación se explica la dificultad que existe en definir los términos moderno y contemporáneo.

El periodo que se inicia en 1901 se caracteriza por una enorme riqueza, complejidad, multiplicidad y simultaneidad de ideas. El elemento de pluralidad existe en el arte latinoamericano, ya que, como dice Octavio Paz, coexisten en un mismo espacio y un mismo tiempo diversas escuelas y movimientos. Las nuevas tendencias aparecen y se propagan con gran velocidad. (12)

Al principio del siglo, las artes reciben de repente una sacudida que refleja el cambio de punto de vista del hombre en relación con el mundo - que lo rodea. Se efectúan reformas sociales, políticas y económicas; la ciencia, la filosofía y la psicología adquieren un gran desarrollo; los valores y sistemas tradicionales se desploman.

En el campo del arte se cuestiona y rechaza el pasado y más específicamente la tradición occidental desde el Renacimiento. Picasso, de tradición occidental, se alimenta de la cultura africana, y Wifredo Lam, africano-cubano, se nutre de la cultura europea; juntos exponen en la Galería Perls de Nueva York en 1939.

La experimentación era el método de trabajo, y ésta se inspiró en el desarrollo de la física que ayudó a impulsar la actividad imaginativa a nuevas direcciones. Los 'movimientos' que se sucedían uno tras otro hasta el punto, en 1960, en que su transición era imperceptible, tomaron el lugar de los 'estilos' en el sentido histórico de la palabra. Empezaron a surgir conceptos y la preocupación por las teorías, que muchas veces -

precedían los objetos artísticos. Los 'movimientos' modernos se acompañaban de manifiestos, documentos y declaraciones; los artistas no representaban un 'movimiento' en particular, y muchos de ellos se cambiaban - de uno para el otro.

Más tarde los 'conceptos' desplazan a los 'movimientos' y se habla en - términos de artistas o de obras de arte individuales; la obra de arte se considera un simple objeto de posesión, una manera de invertir dinero o una pieza decorativa.

Hoy en día los objetos artísticos empiezan a dejar de ser símbolos de - 'status', poder y riqueza, y solamente tienen sentido si se integran a - la sociedad. En el arte conceptual se produce un objeto artístico como una documentación para una idea, para un concepto puro. En suma, el arte moderno es velocidad y fragmentación múltiple y simultánea. (13)

El lapso que abarca la vida de muchos artistas como Figari (1861-1938); Pettoruti (1892-1972); Spilimbergo (1896-1964); Torres García (1874-1949); Reverón (1889-1954); Malfatti (1896-1964); se inicia desde fines del siglo XIX hasta bien entrado este siglo.

Para algunos autores el periodo moderno abarca las tres primeras décadas del siglo, pero la mayoría usa la palabra contemporáneo como sinónimo. - En este trabajo se trató de dar a este problema una solución por periodo cronológico que comprende el siglo XX, del año de 1901 hasta 1980.

## METODOLOGIA

En la elaboración del análisis se ha incluido arquitectura, dibujo, es-cultura, grabado y pintura del siglo XX en publicaciones y diapositivas disponibles en 19 bibliotecas (ANEXO 8), tres fototecas o diapositecas - (Capítulo IV), tres colecciones particulares (Capítulo V).

El análisis se ha elaborado tomando como fuentes de información disponibles publicadas de 1905 a 1980: 1,290 libros, 4,195 artículos de publica-ciones periódicas, 1,124 catálogos, 3,971 diapositivas, 2,715 carteles.

Para la elaboración del análisis del material de información se definie-ron dos técnicas:

- 1) La técnica manual en el indizado, donde se adoptaron los encabezamien-tos de materia del Art Index, y en la elaboración de fichas catalográ-ficas.
- 2) La técnica de codificación: a) distinguiendo por colores el artista, el título, la galería y la técnica para la colección de catálogos; - b) usando el formato de BIBLAT (Bibliografía Latinoamericana) del Cen-tro de Información Científica y Humanística de la UNAM.

La recopilación de la información se hizo por medio de la consulta a los catálogos de las bibliotecas, consulta directa a los libros, artículos, catálogos de exposiciones, diapositivas, la búsqueda en los índices y en los catálogos colectivos de publicaciones periódicas, la consulta a los

catálogos impresos de libros de las bibliotecas, bibliografías nacionales y a los bancos de datos.

La clasificación de la información en forma manual es alfanumérica y progresiva de libros y artículos de publicaciones periódicas, por separado. La clasificación automatizada de los catálogos es progresiva con símbolos indicativos de las colecciones. La clasificación de diapositivas y carteles es por nombre del artista.

El análisis de los catálogos de exposiciones, carteles y diapositivas es por artista.

A manera de síntesis se elaboró un elenco por país de los artistas analizados anotando el número de libros, artículos, diapositivas, carteles y catálogos de exposiciones que se refería a cada uno de ellos. (Véase - ANEXO 6 - ARTISTAS LATINOAMERICANOS ANALIZADOS).

Dentro de la fase de experimentación que siguió a la de indagación se presentaron 200 fichas anotadas y el elenco por país de los artistas analizados. La primera sugerencia recibida fue suprimir la anotación para propósitos de la presentación del proyecto, a ésta siguió la de añadir más información sobre artistas cubanos y, por último, debido a la amplitud del tema, circunscribir el proyecto a los países con mayor representatividad que coinciden con los que tienen mayor participación artística: Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela.

No obstante, los ANEXOS 1 a 7 incluyen información sobre el resto de los artistas latinoamericanos, con la excepción de México.

Se resume la información del análisis por medio de 21 tablas que ejemplifican los temas tratados en los diferentes capítulos. Al Capítulo I le corresponden cuatro TABLAS (I, II, III, IV); al II cinco (V, VI, VII, VIII, IX); al III cuatro (X, XI, XII, XIII); al IV tres (XIV, XV, XVI); al V tres (XVII, XVIII, XIX); y al VI dos (XX, XXI).

La tabla del Capítulo I y del ANEXO 8 incluyen bibliotecas y colecciones en México, Europa, América Latina y Estados Unidos.

Las tablas de los Capítulos II y III incluyen resultados del análisis por materia, idioma, año de publicación, país. La TABLA X incluye los artículos de los cuatro países con mayor participación artística: Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela.

Las revistas aparecen analizadas por título en el ANEXO 9 y en la TABLA XI; y por artículos en las TABLAS X y XII. El ANEXO 9 letras D y E incluyen las publicaciones periódicas de arte latinoamericano.

Las TABLAS XIV, XV y XVI contienen los datos estadísticos de las tres fototecas visitadas.

En el Capítulo V el análisis de los catálogos de exposiciones se elaboró

en forma automatizada en dos versiones. En la primera, el sistema automatizado permite la recuperación por técnica y por la totalidad de los - artistas incluidos en los catálogos, pero por razones de índole económica no se elaboraron los análisis. En la segunda, se contó con el apoyo del Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM para el - análisis de los catálogos cubanos; se utilizó el sistema BIBLAT (Bibliografía Latinoamericana) y la recuperación es por autor, país y palabra - clave.

Las TABLAS XVII, XVIII y XIX elaboradas en forma manual, correspondientes al Capítulo, analizan el idioma, el año de publicación y los países de las galerías representadas.

La bibliografía compilada por la Biblioteca del Museum of Modern Art de Nueva York se analiza en las TABLAS XX y XXI.

## NOTAS

- (1) Rita Eder. México en la Primera Bienal Latinoamericana. Artes visuales. (21), marzo-mayo, 1979. p. 20. -
- (2) Carlos Pellicer. Un aplauso más. Artes de México. Número especial. 1969. p. 89. -
- (3) Alfredo Guevara. Para presentar 50 años del arte nuevo en Cuba. - La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979. p. 7-8. -
- (4) Juan Acha. Arte y sociedad: Latinoamérica el sistema de producción. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 13. -
- (5) A. I. Mijailov, A. I. Cherni, R. S. Guiliarevskii. Fundamentos de informática. Moscú: Nauka. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Documentación e Información Científica y Técnica, 1973. 2 vols. -
- (6) Damián Bayón. Artistas contemporáneos de América Latina. - Barcelona: Ediciones del Serbal/UNESCO, 1981. p. 11. -
- (7) La filosofía de Leopoldo Zea. Ciclo de conferencias. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, enero de 1983. -
- (8) Jorge Romero Brest. Política artísticovisual en Latinoamérica. - Buenos Aires: Editorial Crisis, 1974. p. 84. -
- (9) Juan Acha. op. cit. p. 312. -
- (10) E. H. Gombrich. Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation. Londres: Phaidon, (1960) 1962. p. 171. -
- (11) Nelson Goodman. Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Barcelona: Seix Barral, 1976. p. 258. -
- (12) Octavio Paz. Vigencia del grabado. Artes de México. (199), 1981. p. 12. -
- (13) Nikos Stangos. Concepts of modern art. Londres: Penguin, 1974. - Prefacio. -

## LISTA DE TABLAS

## TABLA

I.	Colecciones de libros sobre arte latinoamericano contemporáneo con información completa .....	13
II.	Lista de colecciones de libros sobre arte latinoamericano contemporáneo con información incompleta .....	14
III.	Programas de estudios latinoamericanos en Europa .....	21
IV.	Estudios de arte latinoamericano y número de especialistas .....	23
V.	Títulos editados en artes plásticas .....	56
VI.	Títulos y editoriales de las colecciones sobre arte latinoamericano por países .....	57
VII.	Análisis de los libros por tema de los cuatro países seleccionados .....	62
VIII.	Libros por idioma .....	63
IX.	Libros por año de publicación .....	64
X.	Artículos por temas que abarca el análisis de los cuatro países con mayor participación artística .....	89
XI.	Títulos de publicaciones periódicas analizados por países .....	92
XII.	Artículos en publicaciones periódicas analizados por año de publicación .....	94
XIII.	Publicaciones periódicas analizadas por idioma .....	94
XIV.	UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. Fototeca .....	112
XV.	Universidad Iberoamericana. Diapositeca .....	114
XVI.	The University of Texas at San Antonio .....	118
XVII.	Colección de catálogos de exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo por idioma .....	166

## TABLAS

XVIII.	Colección de catálogos de exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo según años de publicación .....	167
XIX.	Colección de catálogos por países de las galerías representadas .....	169
XX.	Bibliografía de la Biblioteca del Museum of Modern Art - de Nueva York. Contenido de "A Selected Bibliography of Modern Latin American Art", 1981 .....	187
XXI.	Bibliografía de la Biblioteca del Museum of Modern Art - de Nueva York. Contenido de "Modern Latin American Art: A Bibliography", 1983 .....	188

## CAPITULO I

### ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO: COLECCIONES DOCUMENTALES. SU DIFUSION

#### Las bibliotecas de y sobre arte de América Latina

Las bibliotecas de y sobre arte de América Latina no han podido cumplir el cometido que menciona Penna como sistemas y vías de acceso a la información, a la cultura y al conocimiento <sup>(1)</sup> artístico del área, no solamente por la falta de recursos económicos y profesionales, sino por falta de interés. En resumen, no han comprendido o no han cumplido su función social de dar acceso a las ideas artísticas a través de la documentación. Las carencias han contribuido a crear un ambiente poco receptivo para el arte latinoamericano, y ésto, en parte, explica la actitud de museos, como el de Arte Moderno de Nueva York, que con conocimiento del arte de América Latina por sus colecciones, exposiciones, biblioteca y publicaciones, presta por tiempo indefinido su colección de pintura latinoamericana al Museo de la Universidad de Texas, en Austin, por considerarla de dudoso valor artístico y seguramente folklórica. (2)

Cabe mencionar que en esta Universidad se imparten las carreras de licenciatura, maestría y doctorado en estudios latinoamericanos, y cuenta con la Biblioteca "Nettie Lee Benson" especializada en América Latina.

Nuestra sociedad está basada en una cumulación de conocimientos y se man tiene activa por la producción y el uso de la información. Es por esto que la biblioteca de generación activa puede estimular el interés en el estudio de un tema específico y, por lo que toca a la esfera del arte, - podría reforzar los cambios sociológicos que pretenden obtener algunos - artistas.

Las bibliotecas de arte son bibliotecas de comunicación visual que pue-- den alentar la creación de lenguajes visuales, de educación visual y de expresión visual. Tradicionalmente las bibliotecas de arte se estable-- cieron para los historiadores de arte quienes hacen investigación, pero han excluido su papel social al no permitir el acceso a sus colecciones al público en general. La nueva tecnología facilita esta comunicación - visual del arte al público. Cualquier persona tendrá acceso a los recur- sos de la creación visual sin dejar la casa. La comunicación social se automatiza y ésto ayudaría a aumentar el papel social de las bibliotecas de arte. Los artistas y diseñadores se podrían beneficiar de las biblio- tecas de comunicación visual y, como progenitores de la imagen, ellos - también serían indispensables para su funcionamiento. (3)

Manuel Felguérez, artista mexicano, en el X Coloquio Internacional de - Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, celebrado en junio de 1985, menciona el poco interés por el arte latinoa mericano que no sea folklórico desde los años '50 hasta nuestros días, y la comunicación personal que existe entre los artistas latinoamericanos.

Al entrevistarlo sobre si los espectadores del arte en América Latina es tuvieran bien informados por medio de libros, artículos, catálogos, au--mentaría el interés por otro tipo de obra, dice ciertamente si la infor--mación fuera de manera continua. (4)

De acuerdo a Damián Bayón, en su charla sobre arte argentino contemporá--neo del 13 de junio de 1985 en la UNAM, se reflejó poco interés en la ex posición reciente de arte argentino en el Museo de Arte Moderno de la - Ciudad de México. Se podría afirmar que si las colecciones de las bi---bliotecas tuvieran más información sobre el nuevo realismo de Berni, el surrealismo de Porter y Segui, y la geometría sensible de Brizzi y - Polesello, y ésta se hubiera transmitido por los canales como el periódico o la televisión, la exposición hubiera tenido mayor acogida.

El autor al escribir un libro da como resultado una publicación primaria. De la publicación se pasa a la distribución primaria, en la que la bi---blioteca o centro de información al obtener el material bibliográfico lo organiza y difunde. La distribución secundaria que hace la biblioteca o el centro de información al ofrecer material bibliográfico al lector o - usuario cierra el ciclo de transferencia de la información, que es la razón de ser de la biblioteca.

En las bibliotecas analizadas (véase TABLA I) existe una mayor disponibi--lidad de libros de los siguientes autores: Acha, Amaral, Bardi, Bayón, - Boulton, Brughetti, Ferreira Gullar, Glusberg, Música Lainez, Pontual, -

Segre, Squirru y Traba.

### El bibliotecario

Si el bibliotecario cumpliera con su papel de mediador a través de su capacidad de comunicación, la difusión del arte latinoamericano habría alcanzado niveles equivalentes a los que obtienen los difusores de las artes visuales (mercantes, coleccionistas, críticos, directores de museos o centros artísticos). Un ejemplo de esta falta de cumplimiento por parte del bibliotecario es que Romero Brest en la política artísticovisual en Latinoamérica no lo menciona entre las personas que pueden actuar en esta política. No obstante, la difusión de las artes visuales por el bibliotecario es tan válida como la que presenta el coleccionista, el mercante, el museógrafo, ya que no solamente puede difundir las opiniones y críticas acerca de la obra de arte, sino que su difusión es más profunda porque cuenta con los estudios que publican los estéticos, los historiadores de arte y los críticos.

Jorge Alberto Manrique, crítico e historiador del arte, menciona las definiciones de la crítica de juicio, la didáctica y la creativa en la ponencia "Crítica en Latinoamérica: sincronías, disonancias", presentada dentro del programa del X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. La de juicio es difícil hoy en día por el pluralismo del arte en donde prácticamente no existen 'ismos', sino la individualidad de los artistas; la didáctica -

tiene una función instrumental y es la más modesta; la creativa es la más atractiva, ya que consiste en la creación de un texto paralelo con el objeto de arte; Federico Morais, incluido en el análisis, es un ejemplo de esta última.

En cualquier tipo de crítica, la documentación, ya sea ésta, artículo, libro o reseña en catálogos, es importante porque conserva las ideas del crítico. A los conceptos expresados, yo añadiría que la documentación comprende esta crítica, y el bibliotecario de arte debe ser el intermediario, el filtro, entre las ideas del crítico plasmadas en escritos y el lector interesado; el bibliotecario tiene un papel importante, ya que puede ayudar a aumentar el poco interés existente por el quehacer artístico de América Latina.

Romero Brest da importancia a los periodistas como ejecutores de la política artísticovisual porque tienen como instrumento la persuasión en la mano, ya que el público les escucha con credulidad. El público también da crédito a los bibliotecarios por la información que proporcionan, y su información, diría yo, es más objetiva que la de los periodistas porque pueden presentar diversas opiniones sobre tal o cual artista u obra de arte a través de la historia.

La función del bibliotecario tradicional como custodio de libros se ha transformado en hacer que la información de los libros esté disponible a todos basándose en la convicción de que toda persona tiene derecho al

conocimiento.

Nunca antes en la historia personas de todo tipo y clase han necesitado tanto de la información.

El proceso de información de los historiadores de arte incluye: los objetos de arte, las reproducciones de esos objetos y las descripciones escritas y observaciones acerca de los objetos de arte. (5)

Para efectos de la función del bibliotecario y su objetivo de fomentar interés, la información sobre artistas latinoamericanos y la disponibilidad de ésta se hace indispensable.

La información es una variante del campo más genérico que llamamos comunicación. Y en el caso de la información artística nos apoyaría una mejor comunicación visual a través de la difusión del arte de América Latina que es poco conocido.

Jacobo Borges, pintor venezolano, dice "soy un comunicador, mucho más que un pintor", y añade, "cuando la gente tenga conciencia de que la comunicación es un sistema, podrá verlo con distanciamiento crítico: en ese momento se podría formular un arte que quedaría implicado en niveles de comunicación mucho más amplios, no por ser realizado colectivamente, sino por ser recibido colectivamente". (6)

La recopilación de la información estructurada en un sistema únicamente no añade todo lo deseado al conocimiento si no es a través de un sistema experto, parte de la inteligencia artificial de los sistemas de comunicación en informática.

La labor de la información es una disciplina nueva y sus límites se encuentran mal definidos, siendo muchas veces su terminología ambigua. Además, los recursos humanos y económicos son escasos para producir, adquirir, organizar y difundir información en el área del arte de América Latina. A manera de ejemplo, en las 52 colecciones de arte universal existentes en la República Mexicana, de las 168 personas que trabajan en total, solamente 15 bibliotecarios (9%) tienen especialidad en las artes plásticas, o sea, pueden contribuir a incrementar el interés por el arte de América Latina a través de la información; 15 son profesionales en otras especialidades (9%); 60 son bibliotecarios (36%); y 78 no profesionales (46%) (7).

Por estas cifras se puede apreciar que el bibliotecario de arte o el especialista en artes visuales, por su número reducido, no ha podido comunicar interés por el arte a través de la información y la documentación.

Si el número de bibliotecarios con especialidad en las artes se incrementara y éstos se compenetraran de las necesidades de información de artistas, críticos, museógrafos e historiadores del arte, se podría incluir al bibliotecario de arte no solamente dentro de una política artístico

sual para América Latina, sino dentro de los conceptos expresados por -  
Manrique en relación a la crítica.

Habría que señalar una comparación del número reducido de bibliotecarios de arte en México con los 800 miembros individuales de la Asociación de Bibliotecarios de Arte de Norteamérica, ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America), y los 600 miembros de la IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions) Art Libraries Section. -  
Al mismo tiempo, la posibilidad de comunicar interés sobre el arte de -  
América Latina a estos mismos miembros, que en la mayoría de los casos -  
lo desconocen.

Los 10 miembros fundadores de la Sección de Arte de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A. C., creada en 1984, fueron entrevistados en relación al bibliotecario como vehículo de información para acrecentar el interés por el arte de América Latina. De los 10, solamente tres tienen especialidad en arte. La opinión general fue el que la razón de ser del bibliotecario es la transferencia de la información y, por consiguiente, del conocimiento; definen al bibliotecario como difusor del conocimiento de arte y que junto con el investigador hace que éste crezca; es por esto que puede considerarse como buen promotor para desarrollar el interés por el arte de América Latina.

### Los directorios de bibliotecas

La realidad de los recursos bibliotecarios es el resultado del análisis. Existe, en general, una pobreza de fondo bibliográfico en el área del arte latinoamericano contemporáneo y, al mismo tiempo, una desorganización y dispersión del poco material bibliográfico, así como una falta de catálogos de libros y directorios de bibliotecas y centros de información - que lo ofrezcan en una forma coherente al interesado.

### Las bibliotecas de arte de México

Los directorios de bibliotecas de arte publicados no representan la situación de las unidades de información en el campo de las artes plásticas en nuestro país, sino hasta 1985. Ejemplos:

- 1.- El Directorio de fuentes y recursos para la información documental (8), publicado por CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología), en 1978, bajo la Serie Directorios y Catálogos, no. 5, registra ocho bibliotecas en la República Mexicana con colecciones de arte bajo los temas siguientes: arquitectura, arquitectura y arte, artes plásticas, bellas artes, con un total de 77,583 volúmenes de arte en general. Este Directorio no especifica colecciones de arte latinoamericano contemporáneo e incluye únicamente bibliotecas participantes en el Catálogo Colectivo Nacional de Publicaciones Periódicas, o sea, colecciones organizadas de utilidad para el lec-

tor interesado en arte.

- 2.- El Directorio de bibliotecas de la República Mexicana (9), en dos volúmenes y un suplemento, publicado por la Dirección de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, en 1979-1980, incluye bajo los temas: arquitectura, arte, artes plásticas, bellas artes, es cultura y pintura, 14 bibliotecas, con un total de 107,970 volúmenes de arte en general, además de las ocho incluidas en el Directorio mencionado en el párrafo anterior, no especifica colecciones de arte latinoamericano contemporáneo. El enfoque de este Directorio es el de incluir todo tipo de biblioteca, aunque éste abarca mayor número de bibliotecas que el anterior, la información proporcionada es poco detallada.
- 3.- El Directorio Unidades de información en el área de las artes plásticas, publicado por la Asociación de Bibliotecarios de Instituciones de Enseñanza Superior e Investigación (ABIESI) y la Sección de Arte de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A. C. (AMBAC), en 1985, registra 52 unidades de información en la República Mexicana, incluyendo tres fototecas o diapositecas, 48 bibliotecas y un centro de información; el total de número de volúmenes es de 241,847 de arte en general; se detectan 25 colecciones que incluyen arte post-colombino de América Latina, o sea, un 48% de las unidades; desafortunadamente, no todas las unidades de información pudieron proporcionar el número de volúmenes que se refieren a América Latina.

Este último Directorio representa un 44.6% de incremento en el número de volúmenes con relación al Directorio de la Secretaría de Educación Pública; los tres Directorios incluyen unidades de información en la República Mexicana únicamente.

### Las bibliotecas de arte de otros países de América Latina

Por una parte, tenemos en México dos Directorios de bibliotecas que incluyen información sobre colecciones documentales en el área del arte, - aunque no son especializados en este campo; por otra, el Directorio de - Unidades de información, publicado en 1985, es especializado como tam-- bién lo es el Repertoire des bibliothèques d'art en Afrique, Amérique du Sud, Asie, Australie (10), publicado por la Round Table of Art - Librarians de la International Federation of Library Associations (IFLA), en 1980. La información contenida en este Directorio sobre arte latinoamericano no es estimulante, ya que de las 165 bibliotecas de arte solamente incluye dos bibliotecas en Brasil contra las 14 instituciones que se han detectado en este análisis en América Latina con colecciones en - el campo del arte.

Este análisis comprueba que los países más interesados en auspiciar bibliotecas de arte latinoamericano contemporáneo son: Argentina, Brasil y Venezuela con tres bibliotecas respectivamente; Bogotá con dos, una con sucursales; Cuba con dos; Uruguay con una. (Véase TABLA I y ANEXO 8).

Las bibliotecas de arte en Europa, Estados Unidos y Canadá

El Directory of art libraries in Europe (11), que publica también la IFLA Round Table of Art Librarians, en 1979, incluye 493 bibliotecas de las que solamente siete poseen información sobre arte latinoamericano contemporáneo, no especifica número de volúmenes. Este Directorio refleja el poco interés por el arte latinoamericano, es decir, únicamente un 1.4%.

El Directory of art libraries and visual resource collections in North America (12), publicado en 1978, incluye cuatro bibliotecas con libros de arte latinoamericano contemporáneo en los Estados Unidos, de las 1,414 bibliotecas de arte, sin especificar número de volúmenes. Este Directorio también refleja el poco interés en registrar la totalidad de las colecciones de libros de arte de América Latina que existen en Estados Unidos, esta vez el porcentaje es más bajo que en Europa, el 0.2%.

Los Directorios de bibliotecas no reflejan las colecciones de arte de América Latina que contienen otras bibliotecas, ni tampoco incluyen los títulos relacionados con el arte latinoamericano contemporáneo, por lo que se optó por analizar las colecciones. Los Directorios analizados incluyen un total de 35 bibliotecas de las 61 instituciones que he localizado y de las que se contienen documentación sobre arte latinoamericano contemporáneo. (Véase TABLA I y II y ANEXO 8).

Después de haber solicitado información a las 61 colecciones incluidas en el ANEXO 8, esta tabla es el resultado de las colecciones de libros analizadas con información completa.

TABLA I. COLECCIONES DE LIBROS SOBRE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO CON INFORMACION COMPLETA.

Bibliotecas	Total de volúmenes	Títulos de arte latinoamericano		* Títulos de arte latinoamericano que faltan	
		No.	%	No.	%
1. Biblioteca Central, Dirección General de Bibliotecas, UNAM.	300,000	71	0.02	1,947	96.5
2. Biblioteca José Martí, La Habana.	500,000	47	0.01	1,971	97.7
3. Biblioteca de la Embajada de Brasil en México.	6,000	7	0.12	2,011	99.7
5. Biblioteca Nacional de México.	1,000,000	47	0.00	1,971	97.7
+ 6. Biblioteca "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas, en Austin.	366,000	529	0.14	1,489	73.8
11. Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (CONESCAL).	10,000	5	0.05	2,013	99.8
13. El Colegio de México, Biblioteca "Daniel Cosío Villegas".	125,000	14	0.01	2,004	99.3
19. Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, UNAM.	7,000	3	0.04	2,015	99.9
24. Facultad de Arquitectura, UNAM.	7,000	2	0.03	2,016	99.9
30. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Biblioteca "Samuel Ramos".	115,000	18	0.02	2,000	99.1
37. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Biblioteca "Justino Fernández".**	13,105	51	0.39	1,967	97.5
# 40. Instituto Italo-Latinoamericano en Roma.	56,600	67	0.12	1,951	96.7
+ 44. Library of Congress, Latin American, Portuguese and Spanish Division.	1,000,000	518	0.05	1,500	74.3
+ 52. Museum of Modern Art Library, Nueva York.	35,000	272	0.78	1,746	86.5
+ 53. New York Public Library, Arts & Architecture Division.	100,000	139	0.14	1,879	93.1
58. Universidad Iberoamericana, Centro de Información Académica.	113,000	6	0.00	2,012	99.7
+ 60. University of California, Los Angeles, - Art Library.	70,000	149	0.21	1,869	92.6

\* El total de número de títulos publicados es de 2,018.

\*\* Si se incluyera los 360 libros y catálogos de Karno Books (no. 43 del ANEXO 8), las cifras cambiarían a 411 títulos de arte latinoamericano, con un 3.13%; 1,607 títulos faltarían, que representa un 79.6%.

o en México  
# en otros países de América Latina  
# en Europa

TABLA II. LISTA DE COLECCIONES DE LIBROS SOBRE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO CON INFORMACION INCOMPLETA.

◦ 4. Biblioteca "Luis Angel Arango", Bogotá.	' 29. Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana. Xalapa, Ver.
' 7. Casa de la Cultura de León, Guanajuato. Biblioteca.	◦ 31. Fundación Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo.
◦ 8. Casa de las Américas. Bibliotecas "José Antonio Echevarría", La Habana.	◦ 32. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas.
◦ 9. Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires.	# 33. The Hispanic and Luzo Brazilian Council, Canning House, Londres.
◦ 10. Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas (CINAP). Galería de Arte Nacional de Caracas.	# 34. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín.
+ 12. Colorado Springs Fine Arts Center Library, Colorado.	# 35. Institute of Latin American Studies, University of London, Londres.
' 14. Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Puebla. Biblioteca.	# 36. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
' 15. Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Biblioteca.	' 38. Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT). Biblioteca.
' 16. Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara. Biblioteca.	# 39. Instituto "Diego Velázquez", Madrid.
' 17. Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de "Benito Juárez" de Oaxaca. Biblioteca.	' 41. Instituto Mexicano del Cemento y del Concreto. Biblioteca.
' 18. Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías de la Universidad Juárez del Estado de Durango. Biblioteca.	' 42. Instituto Potosino de Bellas Artes de San Luis Potosí. Biblioteca.
' 20. Escuela Nacional de Artes Plásticas (La Academia) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca de Fondo Reservado.	+ 43. Karno Books.
' 21. Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda". Biblioteca.	◦ 45. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga.
' 22. Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA). Biblioteca. México, D. F.	◦ 46. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
' 23. Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Baja California. Biblioteca.	' 47. Museo de Arte Moderno, México, D. F.
' 25. Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Biblioteca.	◦ 48. Museo de Bellas Artes, Caracas.
' 26. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.	◦ 49. Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.
' 27. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato. Biblioteca "Diego Rivera".	◦ 50. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
' 28. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato, Gto., México.	◦ 51. Museo de Arte de Sao Paulo, Sao Paulo.
	+ 54. San Francisco Museum of Modern Art Library.
	+ 55. Taylor Institution Library, University of Oxford, Oxford.
	' 56. Unidad Docente Interdisciplinaria de Humanidades de Jalapa. Biblioteca.
	◦ 57. Universidad de Sao Paulo, Museu, Sao Paulo.
	+ 59. Tulane University, Nueva Orleans.
	+ 61. Yale University Library, New Haven, Connecticut.

Bibliotecas: ' en México  
 ◦ en otros países de América Latina  
 # en Europa  
 + en Estados Unidos

El bajo porcentaje de títulos sobre arte latinoamericano, en comparación con el total de volúmenes de las colecciones, es una muestra probatoria del poco interés que existe por parte de las bibliotecas en adquirir libros y catálogos sobre el arte latinoamericano de América Latina.

El porcentaje de títulos de arte latinoamericano sobre la colección total va del 0.00% de la Universidad Iberoamericana al Museum of Modern Art con 0.78%, y un término medio representado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con 0.39%.

Bibliotecas como la Central con 71 títulos, 0.02%; la de la Facultad de Filosofía y Letras con 18 títulos, 0.02%; la de la Facultad de Arquitectura con dos títulos, 0.03%; la de la Escuela Nacional de Artes Plásticas con tres títulos, 0.04%, de la UNAM, ofrecen poco apoyo a los cursos de historia del arte, ya que tienen una colección sobre arte contemporáneo latinoamericano muy limitado.

El Instituto de Investigaciones Estéticas con 51 títulos, 0.39%, y la Biblioteca Nacional con 47 títulos, 0.00%, de la UNAM, tienen prioridad en adquirir lo publicado sobre México y lo editado en México; no obstante, son pocos títulos en el área de otros países de América Latina.

Otra Universidad que ofrece cursos sobre historia del arte, la Iberoamericana, cuenta con información documental excesivamente pobre, seis títulos, 0.00%, en el campo artístico contemporáneo de América Latina.

La Biblioteca de la Embajada de Brasil, país que figura por su importancia en innovaciones en la arquitectura y por tener el segundo lugar en número de publicaciones, tiene un número muy reducido de títulos sobre arte contemporáneo, siete títulos, 0.12%.

La Biblioteca "José Martí" de Cuba, que es nacional, incluye 47 títulos, 0.01%, casi exclusivamente sobre arte cubano.

Las bibliotecas en los Estados Unidos son las que cuentan con mayor número de títulos, encabezada por la de la Universidad de Texas con 529 títulos, 0.14%, en la que se imparte la carrera de licenciatura, maestría y doctorado en estudios latinoamericanos, incluyendo asignaturas específicas sobre arte de América Latina; la de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos con 518 títulos, 0.05%, que es uno de los mayores repositorios de documentación en el mundo; el Museo de Arte Moderno de Nueva York con 272 títulos, 0.78%, que algo se ha interesado por adquirir y exponer pocas veces obras de arte latinoamericano y por publicar bibliografías de arte contemporáneo en América Latina; la Biblioteca Pública de Nueva York, con 139 títulos, 0.14%, sobre arte contemporáneo en Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela; la Biblioteca de la Universidad de California en Los Angeles con 149 títulos, 0.21%, que cuenta con un Centro sobre Estudios de América Latina y patrocina la indización de artículos latinoamericanos en la publicación Hispanic American Periodical Index.

En Europa, el Instituto Italo-Latinoamericano con 67 títulos, 0.12%, con.

sede en Roma, es el que muestra algo de interés en adquirir libros sobre el arte contemporáneo de América Latina; las otras cinco colecciones europeas no especifican número de volúmenes de arte latinoamericano.

Si se tomara el número de títulos publicados sobre arte contemporáneo latinoamericano, excluyendo México, 2.018 títulos (13), se podría constatar el alto porcentaje de libros sobre arte latinoamericano que faltan en las colecciones de las bibliotecas. El porcentaje más bajo es para la Universidad de Texas, con un 73.8%, y la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, con un 74.3%. De las colecciones mexicanas el porcentaje más bajo es el de la Biblioteca Central de la UNAM, con un 96.5%, seguido por el de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con un 97.5%. La colección europea del Instituto Italo-Latinoamericano representa un 96.7%.

Por otra parte, los 5,000 volúmenes de la Fundación Bienal de Sao Paulo, no. 31 de la TABLA II y del ANEXO 8, parece exagerado contra los 2,018 títulos publicados. La diferencia podría consistir en que al hablar de volúmenes se incluyen varios ejemplares de un mismo título, o a que la colección contiene los 1,000 títulos publicados aproximadamente del arte contemporáneo mexicano.

La inclusión de Karno Books, no. 43 de la TABLA II y del ANEXO 8, obedece a la posibilidad que existía en 1982 al iniciar la compilación de datos para el análisis, de adquirir el material bibliográfico que añadiría

360 títulos a la colección del Instituto de Investigaciones Estéticas, -  
aumentándola a 411 títulos y disminuyendo el porcentaje de faltantes de  
97.5% a 79.6%, o sea un 17.9%.

### Los estudios de arte latinoamericano

Los estudios de arte latinoamericano en América Latina se imparten en: -  
1) la Universidad de Buenos Aires, Departamento de Historia del Arte de  
la Facultad de Filosofía y Letras; 2) la Universidad Nacional Autónoma -  
de México, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras;  
3) la Universidad de Sao Paulo, Departamento de Historia da Arte, Facul-  
dade de Arquitetura e Urbanismo; 4) la Universidad Central de Venezuela,  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en Caracas, Venezuela; 5) la Uni--  
versidad Mayor de la República, Departamento de la Historia de la Cultu-  
ra, en Montevideo, Uruguay; 6) la Universidad Nacional Mayor de San -  
Marcos, Sección de Arte, Departamento de Humanidades, en Lima, Perú (14);  
7) el Centro de Estudios de América, en La Habana, Cuba.

Se hace notar que una vez más están incluidos los países que tienen ma--  
yor interés por el arte en América Latina: Argentina, Brasil, Cuba y -  
Venezuela.

Los estudios latinoamericanos de El Colegio de México y de la Facultad -  
de Filosofía y Letras de la UNAM no incluyen historia del arte de -  
América Latina.

La colección de 14 títulos sobre arte latinoamericano contemporáneo de El Colegio de México no podría apoyar algún proyecto de investigación histórica sobre la información artística que se relaciona con el desarrollo social y cultural de los países latinoamericanos.

Los 18 títulos que posee la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre arte latinoamericano contemporáneo haría imposible emprender investigaciones concretas en el campo artístico, no obstante que sus estudios se han vinculado originalmente con la reflexión en torno a la identidad y del ser latinoamericanos para adquirir después, en los años '50, un perfil más definido, concreto y diversificado, y enriquecerse con los aportes de historiadores, economistas, sociólogos y politólogos (15), sin incluir a los artistas ni estudios sobre historia del arte latinoamericano (16).

Y son también los artistas, historiadores del arte, críticos y museógrafos los que se debaten en torno a la teoría de la dependencia y sus cuestiones, a los modos de producción y su articulación específica en América Latina.

A la fecha se han incluido 74 historiadores del arte de América Latina en el directorio publicado por el Research Center for the Arts. (17)

Los estudios Latinoamericanos (18) se establecen en la mayoría de los casos en los años '60, lo que ratifica la década de los '60 como la que ha

tenido mayor interés en estudiar América Latina.

De las 36 instituciones que especifican fecha de fundación de sus programas de estudios sobre América Latina, solamente una incluye entre sus disciplinas, el arte, y ésta es el Latin American Studies Program de la Universidad de Essex, en el Reino Unido, fundado en 1968.

La Biblioteca de la Universidad de Essex se cuenta entre las 10 colecciones más grandes en Europa <sup>(19)</sup>, desafortunadamente no se recibió información sobre su acervo bibliográfico en arte latinoamericano contemporáneo ni se incluye en el Directory of Art Libraries in Europe <sup>(20)</sup>.

A continuación la TABLA III indica las fechas de fundación, los países y los temas tratados en los programas de estudios latinoamericanos en Europa. <sup>(21)</sup>

TABLA III. PROGRAMAS DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN EUROPA.

Fecha de Fundación	Países	* Temas
1930	Alemania Federal	Gen
1940-47	España	Hi, Ln, R
1943	Reino Unido	Gen
1945	España	Hi
1946	España	Gen
1951	Suecia	Ec, Hi, P, S
1954	Francia	A, Ec, G, Hi, Lt, P
1956	Alemania Federal	Hi
1961	URSS	Ec, Hi, P, S
1962	Alemania Federal	DES
1964	Alemania Federal	Ec
1964	Alemania Democrática	EI
1964	Holanda	DES
1964	Reino Unido	EI
1965	Austria	Gen
1965	Alemania Federal	DES
1965	Alemania Federal	P
1965	Reino Unido	EI
1966	Italia	Gen
1966	Reino Unido	EI
1966	Reino Unido	EI
1966	Reino Unido	DES
1967	Checoslovaquia	Hi
1967	Reino Unido	EI
1968	España	Cs
1968	Reino Unido	Ar, EI, Hi, Lt, P, S
1969	España	Cs, EI
1970	Alemania Federal	A, Ec, Hi, I, P, S
1972	Polonia	I, Lt
1972	Francia	I, Ln
1973	España	Gen
1974	Francia	EI
1974	Reino Unido	Hi, Lt
1975	Alemania Federal	Hi
1976	Polonia	Hi
1977	España	Hi

\* A = antropología  
 Ar = arte  
 Cs = ciencias sociales  
 DES = desarrollo económico y social  
 Ec = economía  
 EI = estudios latinoamericanos  
 G = geografía

Gen = general  
 Hi = historia  
 I = idiomas  
 Ln = lingüística  
 Lt = literatura  
 P = ciencias políticas  
 R = religión  
 S = sociología

La Universidad de Heidelberg, Kunsthistorisches Institut, también imparte cursos de arte latinoamericano. (22) No obstante el que solamente - dos instituciones se involucren en el arte de América Latina recalca la falta de interés expresada por un latinoamericanista británico: "El olvido de América Latina como una área de estudio serio en las universidades europeas, las publicaciones insuficientes de las editoriales europeas, - la esporádica información que sobre los sucesos latinoamericanos aparece en los diarios de Europa hasta los '60, refleja que para los europeos en general América Latina es una terra incognita." (23)

Los latinoamericanistas interesados en arte latinoamericano en Europa se incluyen en el rubro 'otros' (ciencias naturales y humanidades); este rubro es el último en orden de importancia, después de otras disciplinas - como la historia, la antropología-arqueología, la geografía-geología, la literatura-idiomas, la sociología, la economía y las ciencias políticas-leyes. Es fácil concluir que prácticamente son inexistentes. No obstante, la consulta al directorio publicado por el Research Center for the Arts (24) refleja que son nueve los interesados en Europa, cinco en Alemania, dos en España, uno en Austria y uno en Checoslovaquia.

En Estados Unidos y Canadá existen más de 100 centros, institutos o programas de estudios latinoamericanos. La Latin American Studies Association (LASA) se establece en 1965 con casi 2,000 especialistas. El National Directory of Latin Americanists, compilado por la Hispanic Foundation Reference Department de la Library of Congress, publicado en

su segunda edición, en 1971, por la Government Printing Office, Washington, D. C., incluye 2,695 especialistas en ciencias sociales y humanidades en América Latina. La Organización de Estados Americanos (OAS) elaboró un análisis sobre los programas de estudios latinoamericanos en los Estados Unidos, en 1978.

Por lo que se refiere a los estudios sobre arte latinoamericano y al número de especialistas, Joyce Bailey (25) nos dice que los programas de estudio se establecen en los años '40 y que en los '50, '60 y '70 los historiadores de arte latinoamericano aumentan. El directorio publicado por el Research Center for the Arts (26) incluye un total de 124 estudios del arte latinoamericano en los Estados Unidos y tres en Canadá.

TABLA IV. ESTUDIOS DE ARTE LATINOAMERICANO Y NUMERO DE ESPECIALISTAS.

Región	Instituciones	Especialistas
América Latina	6	74
Europa	2	9
Estados Unidos y Canadá	17	124
Totales	25	207

La TABLA IV refleja el poco interés que existe por el estudio sobre el arte latinoamericano y el reducido número de especialistas aún dentro de los programas de estudios latinoamericanos. De acuerdo a las fuentes consultadas (27) 140 instituciones (28) imparten estos programas y existen más de 3,982 especialistas, o sea que América Latina en su arte está

representada con un 18% en programas y con un 5% en especialistas.

A través del análisis se ha visto que la información existente en varias publicaciones hace necesario unir las para que resulten accesibles a los estudiosos. Es indispensable una cooperación entre bibliotecas para la formación de un catálogo colectivo de libros de arte latinoamericano con temporáneo, y ampliar la disponibilidad de ellos no solamente para saber dónde se pueden localizar, sino mediante proyectos conjuntos microfilmarse el material bibliográfico.

Por lo que se refiere a América Latina, en general, las bibliotecas de arte no cuentan con un número suficiente de fuentes de información, ni con bibliotecarios que se compenetren del trabajo mismo de los artistas para que se conviertan en mediadores eficaces entre el lector, usuario o receptor y el conocimiento escrito, para que puedan aliviar el poco interés que existe por el arte latinoamericano.

En el Capítulo II se han incluido las colecciones que tratan en su totalidad del arte contemporáneo, sin incluir historias del arte que comprenda periodos prehispánicos y colonial. Los resultados estadísticos ejemplifican el porcentaje por países de la producción del material bibliográfico en esta área. El análisis de las colecciones fuera de México necesita profundizarse, ya que la información recabada por escrito en el extranjero no es suficiente.

La necesidad de que se auspicie la creación de bibliotecas de arte latinoamericano contemporáneo dentro de las universidades o museos de arte, así como la de incrementar el material de información en las existentes, serían conclusiones a considerar para aumentar el interés y el conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo.

Arnold Belkin, en una entrevista reciente (29), afirma que su conocimiento del muralismo mexicano lo obtuvo al principio a través de los libros, así es como su interés creció por la información recibida.

Esta experiencia de un artista contemporáneo puede repetirse no solamente entre artistas, sino entre el público para acrecentar el interés por el arte de América Latina, y confirma que las colecciones de libros en la biblioteca y el bibliotecario de arte son vehículos de información y de conocimiento, elemento este último que en gran medida contribuye a fomentar el interés por el quehacer artístico latinoamericano.

NOTAS

- (1) Carlos Víctor Penna. Planeamiento de servicios bibliotecarios y de documentación. 2a ed. París: UNESCO, 1970. p. 50.
- (2) Szysslo inconforme. Uno más uno. México: 18 de marzo de 1985. p. 22.
- (3) Clive Phillpot. The social role of the art library. Art documentation. 2(6), diciembre, 1983. p. 177. -
- (4) Entrevista a Manuel Felguérez, por Elsa Barberena Blásquez. Ciudad Universitaria, México: 5 de junio de 1985. -
- (5) Deirdre Corcoran Stam. How art historians look for information. Art documentation. 3(4), invierno, 1984. p. 117-119. -
- (6) Marta Traba. Mirar en Caracas: crítica de arte: ensayos. Caracas: Monte Avila Editores, 1974. p. 27.
- (7) Elsa Barberena Blásquez. <sup>comp.</sup> Unidades de información en el área de las artes plásticas. México: Asociación de Bibliotecarios de Instituciones de Enseñanza Superior e Investigación, 1985. 70 p. -  
(Cuadernos de ABIESI, no. 13).
- (8) Directorio de fuentes y recursos para la información documental. - México: CONACYT, 1978. (Directorios y catálogos, no. 5). 361 p.
- (9) Directorio de bibliotecas de la República Mexicana. México: Secretaría de Educación Pública, 1979-80. 2 vols. 1 sup.
- (10) Repertoire des bibliothèques d'art en Afrique, Amérique du Sud, Asie, Australie. La Haya: International Federation of Library Associations and Institutions, 1980. 27 p. -
- (11) Directory of art libraries in Europe. París: IFLA Round Table of Art Librarians, 1979. 62 p.
- (12) Judith A. Hoffberg y Stanley W. Hess. Compiled for Art Libraries - Society of North America. Directory of art libraries and visual resource collections in North America. Nueva York: Neal Schuman, 1978. -
- (13) Handbook of Latin American art/Manual de arte latinoamericano siglo XX. Santa Bárbara, CA: ABC Clio Information Services, 1984. -  
2 vols.

- (14) Directory of historians of Latin American art. San Antonio, TX: -  
Research Center for the Arts, 1981. p. 43-47.
- (15) Julio Labastida Martín del Campo. Discurso pronunciado en el "En-  
cuentro Nacional sobre Balance y Perspectivas de los Estudios La-  
tinoamericanos". México: Coordinación de Humanidades, Facultad  
de Filosofía y Letras, UNAM, 1985. p. 11-14.
- (16) Entrevista a Elsa Cecilia Frost del Centro Coordinador y Difusor de  
Estudios Latinoamericanos de la UNAM, por Elsa Barberena -  
Blásquez. Ciudad Universitaria, México: 17 de octubre de 1985.
- (17) Directory of historians of Latin American art. p. 43-47.
- (18) Carmelo Mesa-Lago. Latin American studies in Europe. Pittsburgh,  
PA: Center for Latin American Studies, University of Pittsburgh,  
1978?. (Latin American monograph & document series, 1). p. 173  
-174.
- (19) ibid. p. 184.
- (20) Directory of art libraries in Europe.
- (21) Carmelo Mesa-Lago. op. cit. p. 173-174.
- (22) Directory of historians of Latin American art. p. 44.
- (23) Carmelo Mesa-Lago. op. cit. p. 176.
- (24) Directory of historians of Latin American art. p. 18, 22, 29, 32.
- (25) Joyce Waddell Bailey. The study of Latin American art history in -  
the United States: the past 40 years. Research Center for the -  
Arts review. 1(2), abril, 1978. p. 1-3.
- (26) Directory of historians of Latin American art. p. 2-33.
- (27) Carmelo Mesa-Lago. op. cit. p. 173-174, 182.
- (28) Directory of historians of Latin American art. p. 43-47.
- (29) Entrevista a Arnold Belkin, por Jaime Hernández. Novedades. La -  
Guía. México: 18 de noviembre de 1983. p. 4.

## CAPITULO II

### LA INFORMACION SOBRE EL ARTE LATINOAMERICANO EN LOS LIBROS

#### La producción del arte latinoamericano contemporáneo

##### Sus inicios

A principios del siglo XX la mayor parte de los artistas latinoamericanos hace su aprendizaje o perfeccionamiento en las academias oficiales o en los talleres libres de París y Roma, y vuelven a su país de origen - con las tendencias europeas. No obstante, las principales actividades - artísticas en América Latina reflejan una inquietud por parte de los artistas no solamente en trasplantar estas tendencias al territorio americano, sino en buscar una estética propia.

Entre las tendencias europeas que emigran al Continente con retraso está el impresionismo que llega a la Argentina en 1902; el pintor paisajista Martín Malharro, en 1910, siente la necesidad de expresar la honda poesía de la tierra en estas formas que eran nuevas para su tiempo <sup>(1)</sup>, de esta manera no solamente acepta la vanguardia, sino que le da una expresión propia.

Otra tendencia de vanguardia europea que llega a América Latina es el ex

presionismo, representado en su versión americana por dos exposiciones - en Sao Paulo: 1) la del pintor ruso-alemán Lasar-Segall, en 1913, quien enriquece su repertorio por influencia del clima cultural del Brasil (2); 2) la de Anita Malfatti realizada en 1917.

Desde 1921 se escucha la voz del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros quien en el "Manifiesto a los Plásticos de América", publicado en Barcelona, en el único número de la revista Vida americana, hace un llamado a los pintores y escultores de la nueva generación americana para que abandonen la labor extemporánea e incoherente que no produce nada perdurable que responda al vigor de las grandes facultades raciales de América Latina. En este mismo año, el pintor uruguayo Pedro Figari expresa un folclor esquematizado en sus figuras que parecen muñecos (3).

Un año más tarde se consolida la Escuela Mexicana que se interesa por la creación de una conciencia nacional plasmada en el "Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios en México", en donde de manera radical se insiste en el elemento social del arte, en su aspecto político-revolucionario y en colocar el arte popular como el mejor del mundo.

La figura del pintor mexicano Siqueiros vuelve a aparecer para repudiar la pintura de caballete y glorificar la expresión monumental del arte porque es propiedad pública.

A partir de 1922 la Escuela Mexicana es la pintura mural o muralismo me-

xicano que, a juicio de algunos críticos como el ecuatoriano Adoum, constituye la más conocida e imitada escuela plástica en América Latina no sólo por la calidad intrínseca de sus realizaciones, sino también por estar ligada a una gesta colectiva (4).

Ida Rodríguez Prampolini afirma que el muralismo mexicano es considerado por Alicia Azuela como producto de la Revolución Mexicana y como la más importante aportación que América ha dado a la producción artística mundial (5).

Por otra parte, el impacto del muralismo mexicano, de acuerdo al historiador Bayón, va a tener repercusión en los países como Colombia, Venezuela y Cuba (6); o como dice Antonio R. Romera, la corriente de la Escuela Mexicana encuentra eco únicamente en los países de tradición vernácula, como Perú (7).

Otro historiador argentino, Romero Brest, minimiza el impacto de la Escuela Mexicana, al decir: "creo que en los '20 la pintura mural fue solución, aunque siento que los panfletos, carteles y caricaturas son más eficaces, y estoy seguro de su ineficacia actual", e inclusive encuentra dos fallas en el muralismo mexicano: 1) el gusto popular no podía encontrar satisfacción en los murales; 2) el hacer una pintura caricaturesca. Para Romero Brest, Diego Rivera no penetró en el alma del pueblo, nunca fue revolucionario político y no pudo evadirse del cuadro; las imágenes pintadas, dibujadas o grabadas que expone Siqueiros, en Buenos Aires, -

son a juicio de este historiador, las de un pintor del siglo XIX (8).

En contraste con la Escuela Mexicana que tiene un objetivo nacionalista, está el movimiento modernista en Brasil que ofrece una doble actitud, mirar hacia la vanguardia europea y hacia la propia tierra. En la "Semana de Arte Moderna en Brasil", que tuvo lugar en Sao Paulo, en 1922, el pintor Cavalcanti declara "Rebelión es nuestra estética". Los principios fundamentales de este movimiento son: 1) el derecho permanente a la investigación estética; 2) la actualización de la inteligencia artística - brasileira; 3) el establecimiento de una conciencia creativa nacional.

México cuenta con el muralismo, Brasil con el movimiento modernista, en la Argentina se agrupan escritores y artistas plásticos que machacan sobre la necesidad de un cambio, fundan la revista Martín Fierro que da origen al movimiento Martinfierrista en 1924. En este mismo año se crea la "Asociación Amigos del Arte", en Buenos Aires. A partir de esta fecha, en Cuba, Víctor Manuel, Carlos Enríquez y Eduardo Abela asimilan las vanguardias y exponen un lenguaje vernacular (9).

En Brasil, no satisfechos con el llamado a una conciencia creativa nacional de Cavalcanti, se inicia un movimiento, en 1928, que tiene como objetivo volver a lo indígena; el movimiento Antropofagia que reúne a artistas y literatos.

Alfredo Guttero, pintor argentino, hace eco de este interés por la van--

guardia y lo vernáculo al organizar el Primer Salón de Arte Nuevo, en 1929, con la colaboración de la "Asociación Amigos del Arte".

Más tarde, artistas brasileños como Goe!di, Segall y Portinari se preocupan, en 1930, por encontrar en su grabado un lenguaje brasileño. A su vez, en ese mismo año, a pesar de la crisis económica y el golpe militar en Argentina, se experimenta un cambio de la pintura argentina hacia una expresión profunda. La década de los '30 es un periodo en el que el arte latinoamericano apenas adquiere conciencia de rebelión contra lo europeo, de cambiar rastreando raíces indígenas. De alguna manera en estos años se detecta una difusión incipiente del arte latinoamericano. Durante este década las acciones se realizan dentro y fuera de América Latina.

En los Estados Unidos surge interés por conocer el arte de América Latina; el 10 de diciembre de 1930 un grupo de acaudalados norteamericanos interesados en promover la amistad y las relaciones culturales entre la gente de México y la gente de los Estados Unidos organizó la Mexican Art Association, Inc. (10).

La presencia de Siqueiros se hace sentir una vez más en el ámbito latinoamericano, esta vez en la "Asociación Amigos del Arte", de Buenos Aires. En 1933, es invitado por la escritora y mecenas Victoria Ocampo, presenta una exposición de cuadros, litografías y reproducciones fotográficas de sus murales; da la primera de las tres conferencias programadas debido a la agitación política que produjo. Los argentinos reconocieron que

Siqueiros había llegado a sembrar una semilla de profundas inquietudes - (11). En este mismo año, Portinari, fuertemente influido por el muralismo mexicano, realiza pinturas inspiradas en los trabajos agrícolas brasileños, cuyo tema central era el trabajador (12).

Amelia Peláez, pintora cubana con fuertes raíces nacionalistas que trasciende hacia el arte internacional, empieza en Cuba, en 1934, a difundir el arte contemporáneo de América Latina.

Uno de los propósitos de la Mexican Arts Association, Inc. es "patrocinar exhibiciones especiales de las bellas artes de México... con el fin de estimular el interés, la demanda y la distribución de las artes mexicanas". Aunque la sede de la Asociación es en Chicago, probablemente influye en que el Museum of Modern Art de Nueva York empiece a coleccionar arte latinoamericano en 1935.

La arquitectura del Brasil da sus primeros elementos distintos de los modelos europeos y norteamericanos basados en una necesidad climática de América Latina. En 1938, Marcelo Milton, Roberto y Mauricio introducen el uso del 'brise soleil' como característica de la arquitectura brasileña.

Durante la década de los '40 continúa el interés por el arte de América Latina en los Estados Unidos. Esta vez es la arquitectura. La exposición "Brazil builds" se inaugura en el Museum of Modern Art de Nueva -

York en 1943.

Por lo que se refiere a América Latina, en ese mismo año se crea el Museo de Arte de Sao Paulo. El impacto mayor o menor del muralismo mexicano dura dos décadas, ya que en los '40 se observa un viraje hacia el abandono de la búsqueda de lo propio e inclusive desprecio sobre la Escuela Mexicana <sup>(13)</sup> por los artistas dentro y fuera de México.

En 1944, Lucio Fontana y discípulos escriben el "Manifiesto Blanco", en Buenos Aires, que auspicia la llegada de un arte espacial que superará los límites del cuadro de caballete, un arte espacial integrador de la arquitectura.

Dos actividades relacionadas con la necesidad de buscar una identidad se plantean en 1947: 1) el Taller Libre de Arte de Venezuela proclama una renovación del arte venezolano que conserve la identidad; 2) la conclusión a la que llega el 1er Congreso Nacional de Arquitectos Cubanos: en Cuba la arquitectura debe desarrollarse con las características propias del país.

Esta década es de progreso; en Nueva York no solamente se colecciona el arte latinoamericano, sino que se organizan exposiciones, y América Latina cuenta con un museo de arte contemporáneo en la Ciudad de Washington. El arte espacial integrador de la arquitectura de Fontana tiene relación con los espacios abiertos del Continente, y su integra---

ción con la arquitectura se podría relacionar con la importancia que ésta va adquiriendo principalmente en Brasil, aunque se manifiestan también inquietudes de cambio en Cuba.

### Hacia una creación artística original

En 1950, el mapa informe del arte de América Latina comienza a tomar cuerpo. Ciudades como Buenos Aires, Caracas, Sao Paulo, se caracterizan por su progreso, su afán de civilización, su capacidad de absorber y recibir lo extranjero. América Latina ha asimilado los trasplantes europeos y está en condiciones de convertirse en emisora de movimientos artísticos.

En este mismo año, el movimiento de arte concreto tenía un destino brillante no solamente en Europa, sino en Buenos Aires.

El Taller de los Disidentes de Venezuela replantea desde su raíz los temas y haberes de la vida y cultura latinoamericana.

En 1951, se inicia la Bienal de Sao Paulo y, por consiguiente, los artistas latinoamericanos ya tienen en su propio territorio una oportunidad de exponer e intercambiar experiencias.

La importancia de la arquitectura latinoamericana se deja sentir a través de la exposición "Latin American architecture since 1945" que se

inaugura en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1955; un año después se inicia la construcción de Brasilia.

En Estados Unidos se reconoce la obra de un pintor argentino, Pettoruti, quien obtiene el Premio Guggenheim de las dos Américas, en 1956.

El triunfo del movimiento insurreccional de Fidel Castro, en 1959, hace afirmar a Cossio del Pomar, un año después, que sí hay un arte cubano, - ya que la obra de los artistas cubanos contemporáneos lo afirman. Estos artistas mediante su actitud mental y sentimental han sabido asimilar la cultura europea dándole una prestancia de sensibilidad nacional (14).

A fines de la década del '50, la plástica cubana, con el triunfo de la - Revolución, llega a nuevas perspectivas y a nuevos puntos de partida: la gráfica y el cartel.

En la década del '50 al '60 no solamente Argentina y Cuba logran definir una tendencia estética mayoritaria, sino Venezuela con su arquitectura - de los años 1955 a 1957 y su pintura logra dar un impulso hacia una creación más original.

Las ciudades principales de América Latina son cosmopolitas; se encuentran otras salidas a la pintura de caballete: la gráfica y el cartel; el volver a lo indígena se enfoca con elementos de universalidad y no de regionalismo; los artistas latinoamericanos obtienen premios internacionales.

les; se siente un compromiso mayor entre el arte y la sociedad; Brasil - no es el único país considerado por su arquitectura original, sino también Venezuela.

### La década definitiva para las artes plásticas latinoamericanas

El año de 1960 es definitivo para las artes plásticas argentinas; el Instituto Torcuato di Tella forma un grupo de artistas originales. En 1960 Cuba rechaza las ideas artísticas norteamericanas y la Revolución cubana determina en gran parte el cambio de la apoliticidad y discusión teórica de los artistas latinoamericanos hacia una franca militancia o una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades. El artista se define como rebelde (15).

En la Mesa Redonda en torno al arte dentro de las Jornadas de la Cultura Cubana, en 1985, se comentó que a partir de los años '60 las artes plásticas se involucran en el proceso revolucionario cubano (16).

No solamente se conoce y aprecia la arquitectura brasileña y venezolana, sino que la arquitectura cubana tiene una difusión internacional con el Pabellón de Cuba, en Montreal, en 1967.

En Brasil, en la década del 60 al 70, logra un auge económico. En este año aparecen las galerías de arte en Brasil, y se funda la Universidad - de Brasilia que se considera como una unidad integradora de las artes -

plásticas. Los '60 en Brasil dan ejemplos de la pluralidad del arte latinoamericano y se consideran los años de los 'ismos'.

La exposición "The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's" se inaugura en el Museo Guggenheim de Nueva York; Thomas Messer, su director, la define como una mirada a la década decisiva de la pintura latinoamericana. En esta década los museos de Estados Unidos y también en Europa se interesan por el arte latinoamericano. En 1962 - el Museo de Arte Moderno en París exhibe obras de Otero, de la Vega, Cruz Díez, Kosice, Demarco, Soto, Le Parc, Tomasello, Lam y Alicia Peñalba.

Es a partir de esta década que el arte latinoamericano trata de colocarse al mismo nivel del universal. Es durante este periodo que podría recordarse la profecía de Voltaire: "Peut-être un jour les Américains viendront enseigner les arts aux peuples de l'Europe" (17).

La década de los '70 se caracteriza por una actitud más recogida, reflexiva, intelectualizada. La década de los '80 incorpora a la pintura que resiste y comprueba su vitalidad, las nuevas tendencias: fotografía, diapositivas, películas super 8 y televisión.

Durante estas últimas décadas el arte latinoamericano habla la misma lengua internacional del arte; ya no presenta sujeción a las tendencias europeas y trata de independizarse de la influencia norteamericana, aunque

"América Latina dice por fin 'su' palabra al mundo en materia de artes plásticas (18); todavía lucha por que se le acepte con su propia aportación en el mercado artístico.

### Impacto de las actividades artísticas

Paralelamente a las actividades artísticas que han existido en América Latina durante el siglo XX, y a la creación original de muchos de los artistas, se han desarrollado a lo largo del siglo actitudes de aceptación de su valor o de rechazo de su originalidad por considerarlas copia.

En la Argentina, por un lado, se encuentra el elemento de rechazo en los paisajes impresionistas realizados por el pintor Malharro y exhibidos en la Galería Witcomb en 1910.

El primer historiador argentino de arte contemporáneo, José Lozano Moujan, expresa, en 1922, con satisfacción que en la Argentina no existían tendencias de vanguardia, y que la opinión generalizada del país es que afortunadamente no existían las fantochadas cubistas, dadaistas y expresionistas (19); el cubismo aparece en 1924, una década y media después de su nacimiento en París. Es decir, de principio no se conocen ni se aceptan las vanguardias europeas.

En 1924 la exposición cubista de Pettoruti en la Galería Witcomb produjo un choque, casi un trauma en la vida artística de Buenos Aires. Se acu-

só al artista de querer "destruir el arte nacional" sin advertir que lo que hacía distaba mucho de serlo. Era la sustitución de una pintura de ilustración, decorativa y anecdótica por una plástica que le daba entrada al país en la cultura universal, lejos del academismo, del art nouveau y del folklorismo.

Otro artista argentino considerado peligroso porque sus cuadros indicaban modernidad ligada a la Escuela de París es Spilimbergo y sus compañeros, apoyados por la revista Martín Fierro y la "Asociación Amigos del Arte".

En Brasil en el campo de las artes era un mundo anacrónico, se encontraba fuera de tiempo y de la realidad artística universal, paralizado por el academismo. La exposición de la artista brasileña Anita Malfatti, en 1917, ocasionó una ruidosa reacción de escándalo y perplejidad; la Semana de Arte del 22 fue una semana de escándalos literarios y artísticos - (20).

Por otra parte, Jorge Glusberg, Director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), en Buenos Aires, dice que se acepta el valor del trabajo artístico latinoamericano porque en particular el brasileño y el argentino incluyen lo regional en su problemática, y los artistas sin evadirse de condiciones económicas y políticas determinadas trabajan las realidades propias con un lenguaje internacional. E inclusive Romero Brest afirma que los años '60 fue un gran momento en el mundo. En el Instituto de -

Tella, en Buenos Aires, los artistas se adelantaron a los Estados Unidos y a Europa. Se hicieron "experiencias" antes que el arte conceptual. - La Argentina en el campo de la escultura y la pintura estaba a la cabeza, al mismo nivel que Europa y los Estados Unidos.

La década de los años '60 se considera en los Estados Unidos como la decisiva de la pintura latinoamericana. En esta misma década Europa exhibe también obras de artistas latinoamericanos.

Damián Bayón nos habla de la originalidad del arte de América Latina que no necesariamente copia a París y a Nueva York. Octavio Paz y Federico Morais hablan de realidades plurales, diversas y multifacéticas del quehacer artístico latinoamericano. En una palabra, América Latina está de moda aunque, como dice Morais, el estar de moda no significa reconocimiento.

#### La respuesta del público

Las opiniones del público espectador o patrocinador demuestran poco interés y falta de reconocimiento por el arte de América Latina; estas opiniones se plasman en los libros. Bayón afirma que "nos ignoramos unos a otros con absoluta inconciencia", y que el público es apático por naturaleza (21).

Al artista latinoamericano se le considera creador sin público, pertene-

ciente a una clase minoritaria cuyos intereses son letra muerta para comunidades profundamente necesitadas e ignorantes, y quien es aceptado só lo por una parte de la burguesía.

El problema de la falta de patrocinador de una arquitectura que asimile tradiciones locales en América Latina se refleja en la arquitectura - ecléctica de modelos elaborados por la burguesía europea e impuesta por diseñadores extranjeros.

El público internacional considera el arte de América Latina como curioso y manifiesta interés sólo por el que tenga rasgos indígenas, como lo ha detectado el pintor mexicano Manuel Felguerez, entrevistado para este análisis. En la X Bienal de París, en 1977, se exhibe en sección separa da del resto de las obras artísticas.

La insistencia en la dependencia del arte latinoamericano de modelos extranjeros comentado por críticos, como Marta Traba, ha originado desinte rés entre el público consumidor del arte contemporáneo.

Las obras de arte están dispersas y por la enorme distancia entre emisor y receptor los artistas trabajan para un reducido círculo del público - con capacidad para comprender y/o adquirir las obras (22).

El rechazo de la obra de Emilio Pettoruti, que tuvo que exhibirse protegida por cristales para evitar ser mutilada, confirma que el público la-

tinoamericano no estaba preparado para recibir el arte del siglo XX. - Squirru agrega al respecto que "los latinoamericanos nos caracterizamos en nuestra herencia hispanoamericana por no celebrar con demasiado entusiasmo a nuestros propios valores. Más bien tenemos la tendencia a lo opuesto" (23).

El público argentino que aceptaba la pintura costumbrista realista no estaba preparado para acoger las obras de vanguardia y se notaba una hostilidad en el ambiente. Es hasta la década de los años '50 cuando en un vasto sector del público existe una mayor preparación y cultura artística. Se tiene un público ansioso de entender y amar la pintura y la cultura.

En Brasil el artista era considerado por el público en general como una clase desfavorecida y perteneciente a una clase económicamente inferior.

El interés del público en Venezuela empezó a cambiar a principios de siglo durante la formación del "Círculo de Bellas Artes", en 1912. No obstante, la familia de Alfredo Boulton, pionero de la historia del arte venezolano, se interesaba solamente por el arte francés, y es hasta 1930 - cuando compra su primera pintura de Reverón, el pintor de la luz blanca tropical de Venezuela.

Acha nos dice que el Museum of Modern Art de Nueva York, con el fin de buscar nuevos públicos para sus exposiciones, se implica que no existían

anteriormente, ofrece a cambio ocuparse de la difusión del arte del Continente en Europa y en los Estados Unidos.

### La crítica

El casi absoluto desconocimiento de la crítica latinoamericana se debe, en la opinión de Fermín Fevre, crítico argentino, a su escasa relevancia, a su poca consistencia intelectual y notorio fragmentarismo, además de ser pocos los libros de crítica de arte publicados e insignificante la influencia que han ejercido (24).

No se le puede exigir a la crítica en América Latina características reconocidas de madurez, ya que las prácticas crítico-artísticas en el Continente tienen la mitad de tiempo que las europeas. La crítica europea corresponde a un arte independiente y en América Latina los impulsos de independencia de la crítica se inician en 1920. El peso de esta dependencia mantuvo incluso la crítica de América Latina atrasada (25).

La crítica principia siendo literaria, y es hasta 1930 que recurre a los conocimientos modernos de la historia del arte como apoyo de su principal instrumento cognoscitivo que es la metáfora. De 1950 a 1975, continúa Acha, sigue prefiriendo la metáfora, construye utopías, filosofía y difunde nuevas ideas de arte; desarrolla habilidad en el análisis formal, y muy de vez en cuando piensa en el escenario social; actualiza al máximo sus conocimientos, pero continúa sumisa a los dictados de los centros

mundiales del arte. En 1976 la crítica latinoamericana tiene a mano el rico instrumental del pensamiento moderno (estructuralismo, semiótica, - informática, psicoanálisis, materialismo dialéctico e histórico).

Con la escasa relevancia de la que habla Fevre no coincide Federico - Morais, crítico brasileño, al señalar tres nuevos comportamientos en la crítica latinoamericana: haber descubierto Latinoamérica, recurrir a referencias político-sociales, cuestionar las vanguardias internacionales (26).

La poca consistencia intelectual la demuestra la crítica argentina al de - saprobar las manifestaciones artísticas renovadores. En la década de - los '30 se anuncia el surrealismo en Argentina con el grupo Orión, pero la crítica lo acoge con desdén hasta el grado de que el grupo se disuel - ve. La crítica continúa con comentarios poco favorables en los '50 cada vez que se presentan artistas de vanguardia.

No se podía esperar que la crítica apoyara las nuevas tendencias si los movimientos de vanguardia originados en Europa llegaban a la Argentina - con demora, agotados y desvitalizados (el impresionismo se conoció por - Malharro; no se conocían el post-impresionismo, el fauvismo, el expresio - nismo, el cubismo, el futurismo, ni el superrealismo). La crítica consi - deraba el impresionismo ya anticuado, y era adversa al esfuerzo moderno rechazando a Picasso, Braque, Gris, Severini y Mondrian. Por lo que se refiere a la arquitectura, el pensamiento moderno es acogido con mayor -

facilidad.

Otra razón por la que la crítica en América Latina va en contrapartida - de la vanguardia, nos dice el historiador venezolano Calzadilla, es porque el objeto de sus investigaciones era la labor titánica de los inventarios nacionales y el ocuparse del examen de las historias regionales - para rescatar la memoria artística del Continente. Para reafirmar la - opinión de Calzadilla, Boulton considera Venezuela como una tierra sin - grandes tradiciones en crítica de arte.

No obstante, en ocasiones, los artistas son creadores de teorías como es el caso de la teoría artística de Torres García, en el Uruguay. Por - otra parte, Acha insiste en que la crítica latinoamericana precisa crear su propia teoría independiente de los artistas y sus obras.

El análisis de los libros comprueba la opinión de Fevre "de ser pocos - los libros de crítica de arte publicados". (Véase la TABLA VII). Por - lo que se refiere a la influencia insignificante se comprende que es por ser éstos pocos.

En resumen, a los aspectos negativos de la crítica en el pasado se contraponen sus nuevos comportamientos que pueden ayudar a la aceptación - del arte latinoamericano contemporáneo por el que ha existido poco interés.

Los historiadores y los críticos de arte latinoamericano y su bibliografía

Es interesante hacer notar que las opiniones de historiadores y críticos que se encuentran en los escritos sobre el arte del Continente reflejan, en cierta manera, falta de interés por el arte latinoamericano.

Fermin Fevre, autor de numerosos libros, fascículos, notas críticas y capítulos de libros colectivos sobre temas de teoría e historia del arte, dice que el arte del Continente se ha nutrido en los últimos treinta años de una búsqueda constante de identidad (27). Es una necesidad del latinoamericano encontrarse a sí mismo.

Por lo que se refiere al arte, Romero Brest contrapone las ideologías del indigenismo y del universalismo (28). Los historiadores y críticos de arte en América Latina escriben en relación a estas ideologías.

Pontual, en su ensayo "El arte en Brasil (1950-1980) de lo moderno a lo postmoderno", nos habla del ciclo modernista que en sus comienzos tuvo un interés constante en equilibrar las influencias europeas con la realidad brasileña, y en el ciclo postmoderno cuando existió un predominio de una tónica internacional. Estos ciclos implican los conceptos de que el arte se origina en el país latinoamericano, alimentado por influencias extranjeras en el primer ciclo para pasar en el segundo al concepto de universalismo (29).

Romualdo Brughetti, en su Historia del arte argentino, 1965, (30), trata de establecer correlaciones entre el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, corrientes originadas en Europa, con Teotihuacan, los aztecas, - el dios Tlaloc y Machu Picchu, y difundir una estética del retorno a la tierra en su Geografía plástica argentina (31).

Las ideologías del indigenismo y del universalismo de Romero Brest aparecen también en Glusberg, al hablar del quehacer artístico latinoamericano.

Considero que en ambas ideologías existe falta de interés. El ámbito artístico internacional acepta, en la mayoría de los casos, el arte latinoamericano con ideología indigenista. Los historiadores y críticos de arte han detectado la falta de interés por el arte latinoamericano con ideología universalista. Por otra parte, los historiadores y críticos de arte de América Latina que pugnan por el universalismo demuestran poco interés por el arte de ideología indigenista.

#### Los críticos

Los críticos de arte más citados, Romero Brest, Pedrosa, Acha, Traba, - Bayón, Manrique, Eder, Lauer, Fevre, Yurkevitch, Glusberg, García - Canclini, Serrano, Carbonell, Amaral, Morais y Pontual, están de acuerdo en que en cuanto no haya una teoría sobre la realidad cultural de Continente no habrá un arte latinoamericano (32).

Los críticos latinoamericanos, en la opinión de Acha, deben pasar de conocedores de arte a productores de conocimientos artísticos. En este as pecto, a mi juicio, los críticos se acercan a los bibliotecarios porque también éstos pueden llegar a ser productores de conocimiento artístico a través de la información.

Federico Morais invita a caminar y a pensar juntos nuestras propias realidades para elaborar las teorías capaces de hacer avanzar la producción artística y promover dentro y fuera del Continente nuestros artistas y - las tendencias estéticas nacidas en América Latina (33).

Los críticos e historiadores de arte latinoamericano se han reunido en - varias ocasiones: en 1970 la reunión tuvo lugar en Quito; en 1975 en - Austin, Texas; en 1978 el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos se reúne en Caracas. El Simposio "Situación y Perspectiva de las Artes Visuales en América Latina" se lleva a cabo en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1976.

En estas reuniones se han discutido los problemas del arte de América - Latina: su dependencia, la necesidad de promover la pluralidad artística, el conocimiento de las interacciones que se establecen entre el arte y - la sociedad, el desarrollo de nuevos métodos de análisis adecuado al con texto cultural latinoamericano, la difusión local de las obras, las teorías, las ideas, las propuestas, el detectar las necesidades colectivas. A estas discusiones yo añadiría, para un próximo coloquio, la publica--

ción de material bibliográfico y su disponibilidad en las bibliotecas.

Dependencia o independencia en los historiadores y críticos latinoamericanos

Bardi, en su Historia da arte brasileira, trata de la necesidad de originalidad al mencionar la carta de Eça de Queiros a Eduardo Prado donde dice: "Yo quisiera que Brasil se instalase en sus vastos campos, y ahí - tranquilamente dejase que dentro de su vida rural, y por inspiración de ella fuesen naciendo ideas, sentimientos, costumbres, una literatura, un arte, una ética, una filosofía originales, toda una civilización armónica y propia del Brasil que no le debiese nada a los libros, las modas, - los hábitos importados de Europa" (34).

La idea de la dependencia que existe en el arte latinoamericano contemporáneo de Europa y de los Estados Unidos es elaborada por Marta Traba en su tesis de resistencia, y que es calificada por Morais como una situación pasiva. Marta Traba al decir que cuatro siglos de dominaciones culturales sucesivas explican, aunque no justifiquen, la docilidad con que al comenzar el siglo XX este arte latinoamericano copia los borradores - de París y Nueva York (35), lo clasifica como falta de empuje hacia un interés creado, respaldado por una realidad propia.

El concepto de dependencia está implícito en Ferreira Gullar (36) al hablar de un proyecto de liberación del arte latinoamericano que se puede

lograr en la medida en que los países tomen conciencia de sus propias especificaciones e identidades, ya que esa conciencia los lleva a identificarse entre sí, a unirse, a tener más poder de modificar el ambiente internacional genuino por el arte de América Latina.

Dependencia e independencia en los historiadores y críticos europeos y norteamericanos

Los historiadores de arte europeos, como Berenson, hablan de su disgusto por el arte latinoamericano en su libro Aesthetics and history in the visual arts, publicado en 1948.

Angel Guido comenta en su discurso América frente a Europa en el arte, en el acto de inauguración de cursos de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fé, Argentina, en 1936, cómo el filósofo Ortega y Gasset, en 1929, consideraba al arte latinoamericano como arte de fábrica, es decir que no sabe expresarse en su propia voz.

Los críticos de arte, como Gilo Dorfles, no le ven originalidad estética a la obra cinética de Julio Le Parc en la XXXII Bienal de Venecia donde obtuvo el 1er premio de pintura (37).

Sir Herbert Read excluye sistemáticamente todo arte latinoamericano que ha negado radicarse en Europa de su Historia concisa de la pintura moderna (38).

En los Estados Unidos la disciplina de historia del arte latinoamericano tiene poca importancia. No se estudia porque no se considera un trabajo original, sino una variante o derivación de lo que sucede en París o Nueva York (39).

James B. Lynch, profesor de arte de la Universidad de Maryland, comenta, en 1980, que los críticos norteamericanos han tratado el arte latinoamericano desde hace mucho tiempo, y especialmente sus manifestaciones contemporáneas, con actitudes que van desde el desdén, la condescendencia, la indiferencia, por lo que la autocrítica aparece a menudo a la defensiva (40).

Marc Berkowitz, en su artículo "Miles of painting, miles of sculpture", publicado en el Art news, en marzo de 1984, reitera que el arte latinoamericano merece ser más conocido en los Estados Unidos. Desafortunadamente, nos dice, la mayoría de las galerías y subastas difunden los artistas conocidos que ya tienen mercado, pero olvidan o ignoran que existen docenas de artistas jóvenes que representan el arte vital y original de América Latina.

Carmen Alemán de Carrizo, de Panamá, abrió hace poco la primera galería privada de arte latinoamericano de Boston porque "El arte latinoamericano es en gran parte un campo inexplorado" (41).

### Producción bibliográfica por países

Los libros y catálogos de exposiciones, como las obras de arte mismas, - se encuentran dispersos, y los editores publican pocas monografías de arte.

El historiador de arte venezolano, Boulton, se interesa en investigar sobre arte venezolano porque "éste permanecía sin investigar y se había publicado poco sobre él".

La opinión de Roberto Pontual, crítico de arte brasileño, es que existen condiciones difíciles para el campo cultural; permanece el antiguo espíritu de improvisación, de trabajo aislado, de desinterés por todo lo que se refiera a documentar científicamente nuestra realidad pasada y presente. Se carece de información, de catálogos, de equipo, de publicaciones.

Aracy Abreu Amaral, otra autora incluida en varias de las colecciones - analizadas y reconocida como crítica, historiadora y bibliógrafa, ha señalado la falta de interés por publicar monografías sobre el arte contemporáneo del Continente (42). Como bibliógrafa es editora, a nivel regional, de la sección sobre Brasil, en el volumen I, parte 2, South America art of the nineteenth and twentieth centuries, Handbook of Latin American Art/Manual de arte latinoamericano, publicado en 1984.

Donald Robertson, encargado de comentar la bibliografía sobre arte lati-

noamericano en el Handbook of Latin American Studies, menciona que de 1948 a 1965 es difícil encontrar material documental sobre el siglo XX. Robertson no se refiere solamente a Brasil, sino a América Latina, y añade que, si se encuentra, es de tipo efímero y de circulación limitada, disponible únicamente a los visitantes a las exposiciones y en ningún otro sitio.

La historia del arte de los países se escribe principalmente en los libros. El interés que ofrece el libro para el conocimiento del arte latinoamericano y como elemento que mitigue la falta de interés son las razones de su análisis.

A este respecto se dice que las generaciones en Argentina gozan de un privilegio desconocido para las anteriores -el libro especializado en arte. "Mediante el impreso el hombre argentino puede aprender las cosas esenciales para la comprensión de la plástica moderna" (43).

A pesar de esta afirmación, los títulos editados en artes plásticas no son suficientes. La TABLA V muestra un panorama de falta de interés por el arte en general. La información estadística no incluye México, porque se recordará que existe el proyecto de elaborar un análisis sobre el arte mexicano contemporáneo únicamente. Esta información, desafortunadamente, no es completa, ya que la mayoría de los países no da información en todas las décadas. Se nota un incremento en la producción de los años 1950 a 1979. La cifra de 1980 a 1982 es menor porque cubre tres

años, en lugar de los cinco años en las otras columnas.

El país que ha publicado más de la mitad de los títulos en artes plásticas es Argentina, 57.38%, seguido por Brasil, 23.21%, que ha publicado menos de la mitad de Argentina. Con Colombia se observa una desproporción, 4.13%; este país encabeza el grupo de países con producción casi la mitad menor que Brasil (Chile, Perú, Venezuela, Cuba, que cierra casi con el 2%). Los demás países no logran el 1%.

TABLA V. TITULOS EDITADOS EN ARTES PLASTICAS. \*

Países	1950-1954	1955-1959	1960-1964	1965-1969	1970-1974	1975-1979	1980-1982	Total	%
Argentina	-	358	1,982	3,097	3,982	3,951	2,412	15,782	57.38
Barbados	-	-	-	-	6	33	14	53	0.19
Bolivia	-	-	-	-	50	27	27	104	0.38
Brasil	194	204	857	434	767	3,928	-	6,384	23.21
Colombia	-	-	17	-	10	51	1,058	1,136	4.13
Costa Rica	-	-	1	17	25	6	-	49	0.18
Cuba	-	18	179	116	40	28	118	499	1.81
Chile	-	120	357	221	138	101	151	1,088	3.96
Dominica	-	-	-	-	-	3	-	3	0.01
República Dominicana	-	4	-	-	5	1	250	260	0.95
Ecuador	-	-	-	-	3	-	-	3	0.01
El Salvador	-	-	2	-	-	5	-	7	0.03
Guatemala	-	12	9	14	21	-	155	211	0.77
Guyana	-	-	-	-	3	19	7	29	0.11
Haití	-	-	5	4	-	-	-	9	0.03
Honduras	-	-	68	-	1	-	-	69	0.25
Jamaica	-	-	-	21	6	27	-	54	0.20
Martinica	-	-	-	-	-	3	2	5	0.02
Panamá	-	-	-	73	24	19	18	134	0.49
Perú	-	16	85	295	241	168	22	827	3.00
Santa Lucía	-	-	-	-	-	-	1	1	0.00
Trinidad Tobago	-	-	-	-	-	7	-	7	0.03
Uruguay	-	2	37	9	32	48	76	204	0.74
Venezuela	-	22	19	-	-	18	525	584	2.12
<b>TOTAL</b>	<b>194</b>	<b>756</b>	<b>3,618</b>	<b>4,301</b>	<b>5,354</b>	<b>8,443</b>	<b>4,836</b>	<b>27,502</b>	<b>100.00</b>

\* Incluye libros y catálogos.

FUENTE: United Nations Educational Scientific and Cultural Organization. Statistical yearbook/Annuaire statistique. 1963-1984. París: 1964-

A través del análisis directo de los libros de las colecciones de la -  
 TABLA I, se han podido obtener los siguientes datos:

TABLA VI. TITULOS Y EDITORIALES DE LAS COLECCIONES SOBRE ARTE LATINOAMERICANO POR PAISES.

Países	1	2	3	4	5	6	7
Argentina	335	41	376	33.0	45	380	36.5
Bolivia	10	1	11	0.9	0	10	0.9
Brasil	157	36	193	16.9	2	159	15.3
Colombia	51	11	62	5.5	5	56	5.3
Costa Rica	6	1	7	0.6	0	6	0.5
Cuba	60	16	76	6.7	5	65	6.2
Chile	91	18	109	9.6	4	95	9.1
Ecuador	7	8	15	1.3	2	9	0.8
El Salvador	2	0	2	0.2	0	2	0.1
Guatemala	13	1	14	1.2	0	13	1.2
Honduras	2	1	3	0.3	1	3	0.2
Nicaragua	1	0	1	0.0	0	1	0.0
Panamá	3	1	4	0.4	1	4	0.3
Paraguay	5	5	10	0.9	1	6	0.5
Perú	13	3	16	1.4	1	14	1.3
Puerto Rico	6	4	10	0.9	3	9	0.8
República Dominicana	7	1	8	0.7	0	7	0.6
Uruguay	98	26	124	11.0	10	108	10.3
Venezuela	87	8	95	8.3	5	92	8.8
TOTALES	954	182	1,136	99.8	85	1,039	98.7

- Leyenda: 1 títulos y editoriales sobre el país  
 2 títulos sobre el país de otras editoriales  
 3 total de títulos analizados  
 4 % de la columna 3  
 5 editoriales del país que tratan sobre arte latinoamericano -  
 de otros países  
 6 total de editoriales analizadas  
 7 % de la columna 6

A las columnas 1 y 2 habría que añadirle 154 títulos que tratan de arte de América Latina en general, para obtener el total de 1,290 títulos.

A la columna 6 habría que añadirle 19 editoriales de México, 130 de los Estados Unidos, 89 de Europa, una de Japón, una de URSS y 11 sin lugar - de publicación, para obtener el total de 1,290 títulos.

La información de esta TABLA es completa por incluir todos los títulos - de las colecciones. Argentina vuelve a encabezar la mayor producción de libros (véase TABLA V), aunque esta vez del total cubre únicamente un - 33.0%. Es decir, si Argentina se considera algo interesada en publicar libros sobre artes plásticas en general, por lo que se refiere a arte de América Latina, su interés decreció de 57.56% a 33.0%.

En los porcentajes de Brasil, que sigue en segundo lugar, la disminución es de 23.28% a 16.9%. En el caso de Uruguay, país que ocupa el tercer - lugar, los porcentajes se invierten: 0.71% de títulos de artes plásticas en general, en comparación con 11.5% de arte latinoamericano contemporáneo. No obstante que este es un país de gran actividad, cuyo exponente más destacado es Torres García con su teoría artística, cabe suponer que los datos recabados por la UNESCO sean incompletos. Chile se acerca más a los porcentajes de Brasil y Uruguay en esta TABLA que en la TABLA V, - donde solamente alcanza 1.73% en contraste con el 23.28% de Brasil.

Cuba aumenta su porcentaje de 1.73% a 6.7%; la causa de este incremento

puede ser un mayor interés en publicar libros de arte nacional. La publicación de libros sobre el arte contemporáneo de América Latina, en general, se refleja con un 11.9% de los 1,290 títulos.

El poco interés que existe por publicar material sobre arte latinoamericano se observa no solamente en los títulos, sino en el número de editoriales. En orden decreciente figuran Argentina con un 36.5%, Brasil con 15.3%, Uruguay con 10.3%, Chile con 9.1%, Venezuela con 8.8%, Cuba con 6.2% y Colombia con 5.3%.

Por lo que se refiere a comparaciones entre editoriales de América Latina, Europa y los Estados Unidos se observan los porcentajes siguientes: América Latina con 1,039 editoriales un 80.5%, Estados Unidos con 130 editoriales un 10.0%, Europa con 89 editoriales un 6.8%. Es decir, si los países de América Latina se han interesado muy poco por publicar el arte del Continente, en la esfera internacional el desinterés se agudiza. Las razones por las que el arte de América Latina se publica en otros países son varias: los autores son extranjeros, son traducciones, y en el caso de los Estados Unidos un gran número de las publicaciones son catálogos del Museum of Latin American Contemporary Art, en la Ciudad de Washington.

La diferencia entre los títulos y las editoriales se debe a que no todas las editoriales argentinas, por ejemplo, publican sobre arte argentino, y a que editoriales de otros países dentro y fuera de América Latina pu-

blican sobre el arte del Continente.

Indice temático de los libros

A falta de un Tesoro de arte y arquitectura, que se encuentra en formación pero aún no se publica, se utilizaron para el Índice Temático los encabezamientos de materia del Art Index de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, de Gloria Escamilla de la Biblioteca Nacional de México, y los de Carmen Rovira de la Organización de Estados Americanos. Los encabezamientos de materia no siguen necesariamente las reglas de estos instrumentos bibliográficos, sino que éstos sirvieron de base para organizar el material. Como ejemplos se citan:

Las entradas por Museos y Universidades directamente y no bajo el país.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CARACAS

La combinación de temas y nombres de los artistas en un mismo orden alfabético.

GRILO, SARAH  
GRUPOS ARTISTICOS = GRUPO ARTE NUEVO

La agrupación de nombres por: arquitectos, grabadores, escultores, pintores.

GRABADORES BRASILEÑOS

Véase también: BONOMI, MARIA  
CAMARA FILHO, JOAO  
GOELDI, OSWALDO  
LAU, PERCY  
SANTOS, ENEIAS TAVARES

No obstante los incrementos en algunos países en relación a títulos de artes plásticas en general y a arte latinoamericano contemporáneo reflejados en las TABLAS V y VI, el que el país con mayor número de títulos represente un 33% indica que existe poco interés en el propio Continente por publicar en esta área.

El análisis no solamente ha demostrado falta de interés por los países en publicar, sino se ha podido comprobar las hipótesis de ausencia de teorías artísticas (cuatro títulos: Brughetti (uno), Torres García (tres) ); de crítica de arte (cinco títulos: dos argentinos, uno brasileño, un colombiano, un venezolano); de inexistencia de estudios sobre estética latinoamericana (un título en Brasil); de falta de relación entre el arte y la sociedad (seis títulos: tres publicados en Chile, dos en México y uno en Argentina).

Continuando con el análisis temático, la TABLA VII presenta los temas de los cuatro países seleccionados, 752 títulos del total que representan un 58% de los libros analizados.

TABLA VII. ANALISIS DE LOS LIBROS POR TEMA DE LOS CUATRO PAISES SE--  
LECCIONADOS.

Tema	Argentina	Brasil	Cuba	Venezuela
Arquitectos individuales	376	9	2	1
Arquitectura	10	33	3	6
Arte	49	46	12	12
Arte y sociedad	1			
Exposiciones de arte	23	7	6	1
Artistas	7	11		1
Artistas individuales	4	1	2	3
Crítica	2	1		
Dibujantes	6	5		1
Dibujo y caricatura	4	4	10	1
Escultores	5	1	4	
Escultores individuales	25	4	4	2
Escultura	13	1	2	3
Estética		1		
Grabado	7	5	5	1
Grabadores	18	5		
Pintores	27	12	14	11
Pintores individuales	93	25	7	19
Pintura	24	16	6	27
Exposiciones de pintura	14	1	2	5
Bienales y salones	38	7	2	6
TOTALES	376	195	81	100
		<u>752 = 58%</u>		
GRAN TOTAL	1,290			

Producción bibliográfica por idioma y por año de publicación

Se han enumerado algunas razones por las que el arte latinoamericano se publica en otros países.

En el análisis por idioma de la siguiente TABLA se observa nuevamente la

falta de interés de las editoriales de Estados Unidos y de Europa por pu  
blicar libros sobre arte latinoamericano contemporáneo:

TABLA VIII. LIBROS POR IDIOMAS.

Idioma	Libros	%
Español	979	76
Inglés	132	10
Portugués	127	10
Francés	25	2
Italiano	14	1
Alemán	10	1
Sueco	2	0
Ruso	1	0
TOTALES	<u>1,290</u>	<u>100</u>

Los libros publicados en América Latina, de acuerdo a los porcentajes de idiomas, han podido acrecentar el interés dentro del Continente. Es importante observar, sin embargo, que las bibliotecas de Estados Unidos - son las que cuentan con mayor número de libros. (Véase TABLA I). Además del poco interés de los historiadores y críticos de habla inglesa se presenta la barrera del idioma como un obstáculo más para su difusión.

Por otra parte, los bajos porcentajes en las publicaciones en otros idiomas muestran, aunado a la falta de interés, la escasa difusión del arte latinoamericano contemporáneo en Europa a través de los libros.

A continuación se presenta el índice de crecimiento a partir de 1930 y -

hasta 1979 de los libros por año de publicación.

TABLA IX. LIBROS POR AÑO DE PUBLICACION.

Década	Número de títulos	Indice de crecimiento
Anterior a 1930	23	--
1930-1939	44	1930= 100
1940-1949	146	332
1950-1959	182	414
1960-1969	396	901
1970-1979	389	885
1980	12	--
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1,192</b>
Sin año		98
	<b>TOTAL</b>	<b>1,290</b>

La década de 1960 a 1969 es en la que se encuentra mayor índice de crecimiento. El número de títulos por década refleja no solamente que a mayor número de publicaciones mayor número de acontecimientos artísticos, sino el desarrollo del arte va en íntima relación con el interés y consiguiente información de los libros analizados.

Aunque la sección detecta aumento de las actividades artísticas, no necesariamente implica mayor reconocimiento, ya que no es sino hasta los '60 que se da un brinco en el material bibliográfico disponible y a partir - del cual se continúa con la lucha de colocar el arte latinoamericano al mismo nivel del universal.

NOTAS

- (1) J. A. García Martínez. Malharro. EN: Pintores argentinos del siglo XX. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. p. 8.
- (2) Jorge Romero Brest. La pintura del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. p. 362.
- (3) ibidem.
- (4) Jorge Enrique Adoum. El artista en la sociedad latinoamericana. - EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1974. p. 181.
- (5) Alicia Azuela. Diego Rivera en Detroit. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985. p. 5.
- (6) Damián Bayón. Artistas contemporáneos de América Latina. París: - UNESCO, 1981. p. 15-16.
- (7) Antonio R. Romera. Despertar de una conciencia artística (1920- - 1930). EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón. - México: Siglo XXI, 1974. p. 17.
- (8) Jorge Romero Brest. op. cit. p. 370, 374.
- (9) Adelaida de Juan. Las artes plásticas en Cuba y el resto del - Caribe 1920-1950. EN: Arte moderno en América Latina, por - Damián Bayón, ed. Madrid: Taurus, 1985. p. 191-192.
- (10) Alicia Azuela. op. cit. p. 74.
- (11) Raquel Tibol. Siqueiros introductor de realidades. México: UNAM, 1961. p. 227, 229.
- (12) Aracy A. Amaral. Brasil: del modernismo a la abstracción 1910- - 1950. EN: Arte moderno en América Latina, por Damián Bayón, ed. Madrid: Taurus, 1985. p. 276.
- (13) Jorge Alberto Manrique. ¿Identidad o modernidad?. EN: América - Latina en sus artes, por Damián Bayón, ed. México: Siglo XXI, - 1974. p. 29.
- (14) Felipe Cossío del Pomar. Arte contemporáneo en Cuba. Cuadernos. - París: (42), mayo-junio, 1960. p. 100.

- (15) James B. Lynch. Handbook of Latin American Studies: Humanities. -  
vol. 42. Washington, D. C.: The Library of Congress, 1972. p.  
16.
- (16) Uno más uno. México: 24 de octubre de 1985. p. 24.
- (17) Prieto María Bardi. Historia da arte brasileira: pintura, -  
escultura, arquitectura, outras artes. Sao Paulo: Edições -  
Meihoramentos, 1975. p. 22.
- (18) Jorge Alberto Manrique. op. cit. p. 19.
- (19) Julio E. Payro. Consideraciones sobre el arte argentino en el pe--  
riodo 1930-1950. Sur. Octubre-diciembre, 1950. p. 185.
- (20) Emiliano di Cavalcanti. Sao Paulo: Gráficas Brunner, 1976. p. 14.
- (21) Damián Bayón. Lo "nuevo" y la responsabilidad del crítico. Sur. -  
(297), noviembre-diciembre, 1965. p. 52.
- (22) Hans-Jorg Heusser. Una conversación con Alfredo Boulton, pionero -  
de la historia del arte venezolano. Boletín de los Archivos y -  
Centros de Documentación del Arte Moderno y Contemporáneo -  
(AIARC), 10(9), 1983. p. 24.
- (23) Rafael Squirru. Arte de América: 25 años de crítica. Buenos -  
Aires: Ediciones de Arte Gaglione, 1979. p. 62.
- (24) Fermín Fevre. Artes visuales en el "Cono Sur" los últimos treinta  
años 1950-1980. EN: Arte moderno en América Latina, por Damián  
Bayón, ed. Madrid: Taurus, 1985. p. 45.
- (25) Juan Acha. La crítica de arte en Latinoamérica. Boletín de los -  
Archivos y Centros de Documentación del Arte Moderno y -  
Contemporáneo (AIARC), 10(9), 1983. p. 9.
- (26) ibidem. p. 10.
- (27) Fermín Fevre. op. cit. p. 337.
- (28) Jorge Romero Brest. Artes visuales: Argentina, Uruguay, Chile, -  
Bolivia, Paraguay 1920-1945. EN: Arte moderno en América Latina,  
por Damián Bayón, ed. Madrid: Taurus, 1985. p. 303.
- (29) Roberto Pontual. El arte en Brasil (1950-1980) de lo moderno a lo  
postmoderno. EN: Arte moderno en América Latina, por Damián  
Bayón, ed. Madrid: Taurus, 1985. p. 282.
- (30) Antonio R. Romera. op. cit. p. 10.

- (31) Fermín Fevre. Las formas de la crítica y la respuesta del público. EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón, ed. México: Siglo XXI, 1974. p. 54.
- (32) Frederico Morais. Artes plásticas na America Latina: do transe ao transitorio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 16.
- (33) ibidem.
- (34) Pietro María Bardi. op cit. p. 28.
- (35) Marta Traba. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970. México: Siglo XXI, 1973. p. 1. -
- (36) Frederico Morais. op. cit. p. 37.
- (37) Gillo Dorfles. El devenir de la crítica. Madrid: Espasa Calpe, 1979. p. 130. -
- (38) Rafael Squirru. op. cit. p. 90.
- (39) Jacinto Quirarte. The study of Latin American Art: how did we get this way. Research Center for the Arts review. 2(4), octubre, 1979. p. 2.
- (40) James B. Lynch. op. cit. p. 16.
- (41) Verónica Gould Stoddart. Galerías de vanguardia. Américas. 37(5), septiembre-octubre, 1985. p. 60.
- (42) Aracy A. Amaral. Los Estados Unidos y el arte latinoamericano. - Arte en Colombia, (12), mayo, 1980. p. 66-70.
- (43) Julio E. Payro. op. cit. p. 191.

## CAPITULO III

### LAS REVISTAS PROFESIONALES SOBRE ARTE LATINOAMERICANO: IMPORTANCIA Y LIMITACIONES

#### La importancia de la revista como elemento de información artística

Pedro de Oraa, pintor cubano, en su intervención en el Primer Coloquio - de Pintura Cubana, celebrado en La Habana, en diciembre de 1984, afirma que el artista dotado o culto tiene que aspirar más allá de la experiencia técnica, a poseer la información integral que provee el conocimiento. E inclusive dice "formación es información". Un sistema de información, continúa, del que no disponemos, sería el instrumento propicio para el - conocimiento y análisis de la problemática de la estética contemporánea. Uno de los medios prácticos y dinámicos del sistema es la revista y la - instalación de hemerotecas. En la primera se proyectan ideas, se incluyen textos críticos y teóricos que auspician la discusión. En la segunda, diría yo, previa organización, se diseminan teorías e ideologías.

Esta necesidad de comunicarse por escrito la ha observado de Oraa más en los artistas jóvenes que en los de generaciones pasadas, quienes creían que la obra se explica por sí sola como producto de los sentidos y no como resultado del intelecto que interpreta una realidad.

Por otra parte, de Oraa reconoce que el panorama editorial es precario.

El dar noticias sobre el arte cubano es inexistente. La necesidad de información del pintor cubano contemporáneo se ve obstaculizada porque los recursos de comunicación inmediata propios de la revista, reseña, artículo, ensayo breve, son reducidos (1).

Concuerdo con la opinión de este artista, y añadiría que los recursos de comunicación son reducidos porque falta interés por el arte latinoamericano contemporáneo.

¿Cuántas y cuáles son las revistas que han provisto de información sobre el arte latinoamericano para ayudar a su conocimiento que implica reconocimiento de su valor?.

A través del análisis se ha visto que aunque son 705 los títulos analizados que cubren el arte latinoamericano contemporáneo a nivel internacional, 215 títulos publican información limitada a pequeñas notas descriptivas de inauguraciones de exposiciones en museos y galerías; 403 títulos se publican en América Latina y de éstos solamente 75 títulos son revistas especializadas en arte y arquitectura (véase TABLA XIV).

En parte concuerdo con de Oraa; el artista en América Latina cuenta, por lo general, con su experiencia técnica únicamente y carece de la continuidad y de la disponibilidad del instrumento que le ayudaría a conocer mejor el quehacer artístico propio y el de sus colegas del Continente: - la revista.

Y no solamente la publicación de la revista es precaria, sino que los análisis de la problemática del arte latinoamericano no se pueden discutir en artículos biográficos y mayormente acríticos; tampoco es posible seguir la trayectoria de movimientos y pluralismos artísticos en revistas que difícilmente llegan a la decena de apariciones.

Aunado a todo esto, las colecciones de revistas adolecen de las mismas características de la edición, a saber: pocos títulos, disponibilidad reducida de números de revistas por cada título, falta de continuidad de la mayoría de ellas que obstaculiza, lo que es más inconveniente en un sistema de información, la elaboración de índices que analicen su contenido.

A la falta de revistas que den a conocer las ideologías del arte latinoamericano a través de escritos de críticos, teóricos e historiadores de arte se suma la poca disponibilidad de las colecciones instaladas en las hemerotecas que no pueden difundir ni lo poco que se ha publicado sobre el arte de América Latina (2).

De acuerdo al pintor cubano de Oraa, la demanda de esta información comunicada por escrito se observa en los artistas jóvenes. Quizás porque ellos pertenecen a lo que se llama desde los años '50 "la era de la información" que muchos autores la detectan en el área científico técnica, y pocos en las humanidades.

Las revistas latinoamericanas con información sobre arte se inician desde el año 1907 con la revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales, NOSOTROS, publicada en Buenos Aires. No necesariamente la publicación de revistas implica la demanda de información de tectada por de Oraa, ya que como más adelante se menciona, los artistas críticos e historiadores de América Latina se han interesado desde antes de la llamada "era de la información" en plasmar por escrito sus inquietudes e ideologías.

Puede ser que el producto artístico contemporáneo es más obra del intelecto que de los sentidos, como lo anota Juan Acha <sup>(3)</sup>, y requiere para su apreciación completa de explicaciones o discusiones por escrito.

Existen varias razones para concluir que la revista de arte latinoamericano es un complemento necesario para conocer y reconocer el valor de la obra misma.

#### Las revistas en América Latina

Son 403 títulos publicados en América Latina de los 705 títulos analizados. Esto podría indicar mayor difusión del arte latinoamericano en los propios países que lo generan.

Los países con mayor producción de títulos son: Argentina (85), Brasil (71), Cuba (46), México (40), Colombia (25), Venezuela (25), Chile (22).

otros países (89). Pero de estos 403 títulos únicamente 75 son revistas especializadas, por lo común de vida precaria como para intervenir con poder de transformación, nos dice el crítico de arte Saúl Yurkievich (4).

Este poder de transformación se puede referir al interés por parte de algunos de los artistas de transformar la sociedad, pero también a la necesidad de transformar el arte latinoamericano que continúa dependiente, a una realidad propia y universal.

De los 403 títulos publicados en América Latina, solamente 16 títulos cuentan con un mayor número de artículos (4%): siete se publican en Cuba, dos en Brasil, dos en Argentina, dos en México, uno en Chile, Venezuela y Ecuador, respectivamente (véase ANEXO 9 PARTE B). De estos 16 títulos, 13 incluyen artículos de una sola página.

Por lo que se refiere a los artistas se encuentra en los artículos, como en los libros, el puñado de los más conocidos: Cruz Díez, Fontana, Le Parc, Lam y Soto.

A continuación se mencionarán las relaciones de algunos artistas, historiadores, arquitectos, con las revistas y otros comentarios pertinentes a la publicación de artículos en revistas generales y especializadas en arte y arquitectura.

En 1924, en Argentina, la revista Martín Fierro apoya la modernidad del

Grupo París: Forner, Badii, Berni, Spilimbergo y Centurión, que insisten sobre la necesidad de un cambio; se origina el Movimiento Martinierrista defensor de la vanguardia latinoamericana. Nelly Perazzo, artista argentina, tuvo a su cargo durante ocho años la Sección de Artes Plásticas en la revista Lyra, y después fue Secretaria de Redacción.

Lidy Prati y Tomás Maldonado, también argentinos, publican en 1946 el Boletín primero y luego la Revista (dos números únicamente) de la Asociación de Arte Concreto-Invencción, creada en 1945; son autores al mismo tiempo de las viñetas y de la portada, respectivamente.

La revista Arturo, considerada como el primer grito libertador de la tiranía de la Escuela de París y de su sucursal la Escuela de Buenos Aires, es fundada por los pintores Kosice y Arden Quinn; Kosice interviene también en las revistas Arte Concreto-Invencción y Arte Madi.

En 1948, la revista argentina de arte, literatura y pensamiento modernos Ciclo es diseñada por Hlito, del Prete y Girola; el diseñador gráfico es Maldonado; los textos sobre arte concreto de los dos únicos números publicados son de los escultores Iommi y Souza.

Maldonado elabora el proyecto de la revista Nueva Visión por la pérdida de Ciclo, y la fundan Hlito y Méndez Mosquera en 1951. Es la revista considerada de avanzada en el plano de la cultura visual. El número nueve y último aparece en 1957.

Abraham Hader, Raúl Lozza y R. H. Lozza escriben los fundamentos teóri--cos del Movimiento Perceptista, de 1950 a 1953, en los siete números publicados de la revista Perceptismo, que expone la nueva estructura espacio y tiempo, matemática y física en la nueva pintura, actuando en defen--sa del arte no figurativo.

En la revista Contrapunto, de literatura, crítica y arte, Maldonado, que además de pintor es crítico y teórico, defiende el arte concreto.

Es fácil suponer que un cambio tan fundamental de los criterios estéti--cos tradicionales despertó enconados comentarios, como el del doctor - Ivanissevich, Ministro de Educación del Gobierno Peronista al inaugurar el XXXIX Salón Nacional: "El arte morboso, el arte abstracto no cabe entre nosotros" (5).

A pesar del interés por parte de los artistas de colocar el arte argenti--no dentro de las vanguardias del arte universal, se observa que la opi--nión del público en general va en contra.

No solamente los artistas argentinos publican revistas, también los historia--dores de arte argentinos Aldo Pellegrini la revista Que, y Romero - Brest la revista Ver y estimar.

Existe la necesidad de reconocer la vanguardia por parte de los historia--dores, es así que el valor de los artistas de la Asociación Arte Concre--

to-Invencción se trata de justificar en los artículos de Romero Brest, -  
Brughetti y Córdova Iturburu, éstos últimos escriben en las revistas -  
Cabalgata y Clarín.

Al consultar la TABLA XII se observa que en Argentina los escritos sobre  
arte contemporáneo se encuentran en Cuadernos de historia del arte y -  
Nuestra arquitectura, dos revistas especializadas.

El arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, en el artículo A-2134 -  
del ANEXO 4, menciona la falta increíble de comunicación, de intercambio  
cultural y de información existente desde hace muchas décadas, y del ni-  
vel realmente asombroso de ignorancia de las vivencias recíprocas en que  
se encuentran los pueblos latinoamericanos que contrasta con la abundan-  
te información de que se dispone de origen norteamericano y europeo (6).  
Esta ignorancia por falta de comunicación, de intercambio y de informa--  
ción propicia la falta de interés dentro y fuera de los países de -  
América Latina. La revista venezolana que cuenta con mayor número de ar-  
tículos es la revista de carácter general, Revista Nacional de Cultura.

Los artistas cubanos, al igual que los argentinos autores de viñetas y -  
portadas, han incluido reproducciones de sus obras en la Revista de -  
Avance, publicada en Cuba. La Casa de las Américas, en La Habana, edito-  
ra de la revista del mismo nombre, es de acuerdo al ensayista y crítico  
cubano Ambrosio Fornet, la casa común del encuentro de todo lo que en -  
Latinoamérica ha estado disperso y fragmentado durante siglos: la plásti

ca, el teatro, la canción de protesta, la música, la literatura (7). Es decir, que la misma cultura latinoamericana fragmentada se ha reflejado en las revistas, situación más que propicia alentar el desinterés. Cabe hacer notar que aunque Cuba tiene el mayor número de títulos con alto porcentaje de artículos, véase ANEXO 9 PARTE B, el arte se difunde en todo tipo de revista y la especializada en arquitectura solamente tiene dos referencias. Esta situación tiene una ventaja, la difusión del arte llega a un mayor número de personas; y una desventaja, no se cuenta con artículos especializados para el análisis de la problemática de la estética contemporánea, como lo apunta de Oraa.

En las revistas publicadas en Brasil se detectan dos situaciones: la primera enfatiza la importancia de la arquitectura brasileña en Habitat, - que cuenta con el mayor número de artículos, y Módulo, revista que no solamente incluye la arquitectura, sino las artes plásticas; la segunda refleja, en la misma revista Habitat, la relación de la revista especializada con los historiadores del arte del Brasil - Geraldo Ferraz, Sigwart Blum y Theon Spanudis - que unidos a los críticos e historiadores brasileños del Capítulo II se suman a la tarea de defender el interés por el arte latinoamericano contemporáneo.

Las revistas mexicanas con mayor número de artículos, Artes visuales y - la Cultura en México, una especializada y la otra general añade a los críticos e historiadores mencionados en el capítulo de libros el nombre de Juan García Ponce.

Existen otras revistas entre las que contienen un máximo de hasta 30 artículos, la revista chilena especializada Revista de arte y las revistas generales de Venezuela y Ecuador: Revista nacional de cultura y Letras del Ecuador.

Las 75 revistas especializadas en arte no representan la totalidad, por lo que se utilizaron otros instrumentos bibliográficos (8-13) para obtener un mayor número de títulos. Los resultados de esta consulta se detallan en las PARTES D y E del ANEXO 9. Son 126 revistas especializadas en arte que unidas a las 75 de la TABLA XI suman 201 títulos de revistas de arte publicadas en América Latina, que deben ser consultadas para continuar o iniciar su análisis.

De estas 201 revistas especializadas en arte latinoamericano se concluye que los países con mayor número de títulos son: Argentina con 75, Brasil con 33, Venezuela con 18 y Cuba con 15 (véase TABLA XI y ANEXO 9 PARTE D).

El total de 201 revistas hace pensar que son suficientes para analizar la problemática del arte latinoamericano contemporáneo, y por consiguiente contar con el elemento clave en un sistema de información: el artículo. La realidad es que la falta de continuidad de ellas hace este número insuficiente.

De acuerdo a los datos obtenidos de las 201 revistas se continúan publicando 174, cifra muy alta porque en general la mayoría son esporádicas -

por falta de interés, por falta de apoyo económico, o por desintegración del grupo que las apoyaba.

La PARTE E del ANEXO 9 recoge 137 títulos de las 201 revistas especializadas y los agrupa por orden cronológico; 64 revistas no tienen año de iniciación.

De los 137 títulos, la década que cuenta con mayor número de títulos es la de los '50 con 40 títulos, seguida de la de los '60 con 31 títulos, - la de los '40 con 28 títulos, la de los '70 con 16 títulos, la de los '30 con 13 títulos, la de los '10 con 4 títulos, la de los '20 y la de los '80 con 2 títulos, respectivamente, y 1 título publicado en 1907. - La fecha de término se tendrá que ir corroborando al analizar cada título.

El mayor número de títulos se registra con la década de los '50 que es cuando se inicia "la era de la información", no obstante, hay que hacer notar que el proliferar de los nuevos títulos no significa, necesariamente, aumento en la información, ya que existe falta de continuidad en la publicación de las revistas.

La problemática de la revista de arte latinoamericano, escasez, falta de continuidad y de disponibilidad, hace difícil que se realice el aprendizaje del arte latinoamericano contemporáneo porque entre los elementos - que no existen (institutos, museos) está el asesoramiento bibliográfico (14).

Dicho asesoramiento debiera estar a la par con la proliferación de obras plásticas, pero, como dice Juan Acha, nuestros países no albergan en sus universidades y círculos intelectuales historiadores, teóricos y críticos de arte altamente especializados (13), a lo que yo añadiría que saquen del anonimato el valor de la plástica de América Latina.

### Las revistas en los Estados Unidos

Prácticamente son inexistentes los estudios sobre la publicación de revistas especializadas en arte latinoamericano.

El estudio de Joyce Bailey, historiadora del arte latinoamericano, en la Universidad de Harvard, se refiere a las épocas prehispánica, colonial y moderna. En éste se enfatiza que la revista profesional es esencial para la investigación y para poder ventilar los problemas metodológicos, filosóficos y de terminología tan necesarios en el desarrollo del arte latinoamericano (16).

La investigadora detecta un aumento en el número de artículos en los años '40, cuando la historia del arte en América Latina se establece como una disciplina académica, porque existe interés por América Latina en los Estados Unidos a partir: 1) de las exposiciones y de los artistas latinoamericanos trabajando en ese país durante los '30; 2) del establecimiento dentro del Departamento de Estado de la División de Relaciones Culturales, que de acuerdo con la Convención para la Promoción de Activi

dades Culturales Inter-Americanas, celebrada en Buenos Aires, en 1937, -  
inicia intercambio de personas para propósitos culturales; 3) de la Pri-  
mera Conferencia Americana de Comisiones Nacionales para la Cooperación  
Intelectual, celebrada en Santiago de Chile, en 1939, en la que los re--  
presentantes de los países americanos, incluyendo Canadá, ratificaron la  
necesidad de enseñar y estudiar el arte de América Latina; 4) de las re-  
soluciones de esta conferencia, o sea, al establecimiento de institutos  
de arte latinoamericano en cada país; 5) del cambio de interés, debido -  
al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, de los coleccionistas y museos  
por adquirir obras del continente americano y no del europeo; 6) del es-  
tablecimiento en 1949 del Archivo de Cultura Hispánica en la Hispanic -  
Foundation de la Library of Congress.

A esta situación de bonanza, Bailey añade que el programa de cursos en -  
los Estados Unidos de 1945 a 1978 parece alentador; se ofrecen cursos de  
arte latinoamericano en 40 'colleges' y en los 300 programas de estudios  
latinoamericanos.

Por otra parte, la propia investigadora señala un desequilibrio por lo -  
que se refiere a la época moderna, de la que dice existen menos publica-  
ciones. Menciona la negligencia de la College Art Association en tratar  
el arte latinoamericano en sus revistas: College art journal que conti-  
núa como The art bulletin y The art journal; las actitudes de los histo-  
riadores de arte europeos que al enseñar en los Estados Unidos desacredi-  
taron, en palabras de Pal Kelemen, el estudio del arte en América Latina

y la disminución de publicaciones en los '50, los '60 y los '70, cuando, a juicio de ella, los historiadores del arte latinoamericano aumentan.

Por lo que se refiere al análisis elaborado para esta tesis, se encuentra: 1) el directorio publicado por el Research Center for the Arts, véase página 23, incluye únicamente 17 instituciones en Estados Unidos y - Canadá que imparten estudios de arte latinoamericano y 121 especialistas; 2) el College art journal tiene cinco artículos publicados en 1942, 1954, 1959-1960, 1964-1966, el Art bulletin cuenta con un artículo publicado - en 1957 y el Art journal ha publicado 12 artículos en 1962-1963, 1971, - 1976 y 1980; la década de los '40 incluye un total de 244 artículos, es decir, un 27% con respecto a las demás (908).

Se podría considerar la información que contiene el directorio incompleta; parece ilógico - mayor número de programas, aumento de especialistas y disminución de publicaciones. No obstante, al aumentar especialistas y disminuir publicaciones se infiere que el interés del público por el - arte latinoamericano decrece.

En la PARTE B del ANEXO 9 se detecta que de los títulos con hasta 30 artículos, ocho revistas se publican en los Estados Unidos: Art news, Arts magazine, Art digest, Art in America, Architectural forum, Architectural record, Bulletin. Pan American Union y Américas. Las primeras seis son especializadas; las dos últimas son publicaciones de la Unión Panamericana, ahora Organización de Estados Americanos.

De los 155 artículos sobre arte latinoamericano contemporáneo de Art news, 126 son de una sólo página e incluyen información sobre Sergio Camargo, Fontana, Lam, Le Parc, Poleo y Soto. De los 99 artículos de Arts magazine, 79 son de una sólo página e informan, además de los artistas mencionados, sobre Oiticica, Paternosto y Pettoruti; uno de los artículos, A-0379 del ANEXO 4, menciona cómo las galerías de arte en Nueva York, en 1953, no mostraban interés por el arte de América Latina. Los 54 artículos del Art digest, 50 son de una sólo página e incluyen a los artistas Lam, Pettoruti, Poleo y Portinari. Los artistas pertenecen a los países con mayor representatividad artística: Fontana, Le Parc, Paternosto, Pettoruti, de Argentina; Sergio Camargo y Oiticica, de Brasil; Poleo y Soto, de Venezuela; Lam, de Cuba.

Las revistas especializadas en arquitectura: Architectural forum y Architectural record, tratan con preponderancia la arquitectura del Brasil con los arquitectos Niemeyer y Reidy y un poco menos la arquitectura de Villanueva en Venezuela.

Críticos como Cockcroft, en el artículo A-2749 del ANEXO 4, señala cómo el arte cubano tiene más valores sociales que estéticos, condición que ocasiona falta de interés y que se le delegue a un segundo plano. Otro crítico, Harris, en el artículo A-1169 del mismo ANEXO, menciona que la emigración de los artistas latinoamericanos a Roma y a París se debe a que no existe el patronazgo en América Latina y que la vanguardia en escultura se concentra en un grupo de artistas dedicados que trabajan ais-

lados; es decir, el interés por la escultura en América Latina es reducido.

Los críticos latinoamericanos que escriben sobre el arte de América Latina son: José Gómez Sicre, quien fue Director de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos, en Américas, Art in America, Art news y en el Boletín de la Unión Panamericana; Aracy Amaral, en Arts magazine; Rafael Squirru, quien fue Director del Departamento Cultural de la Unión Panamericana, critica el término derivativo aplicado al arte de América Latina <sup>(17)</sup> en Américas y Art in America.

"¿Deben nuestros artistas crear un arte de evidente contenido americano?" <sup>(18)</sup>, el concepto de derivación se discute no solamente en las revistas de Estados Unidos, sino también en la Revista Nacional de Cultura, de Venezuela, en la que el autor, después de hacer un análisis histórico del arte latinoamericano contemporáneo, se hace esta pregunta.

De alguna manera se presenta, como en los libros, la dicotomía de lo vernáculo y lo universal. Es decir, dentro de la problemática fundamental de nuestra época, que tiene indiscutible carácter universal, el "proclamar hoy en nuestro continente adhesión total a un determinado tipo de cultura o a un determinado tiempo de esa cultura resulta una toma de conciencia anacrónica, a espaldas de la historia" <sup>(19)</sup>.

La propuesta para disolver la polémica sobre la pintura latinoamericana

es la de crear una pintura y escultura de profundo contenido americano y utilizar la técnica y los medios expresivos del arte universal (20). -  
Conclusión con la que concuerda Squirru al decir que la versión abstracta en América Latina es distinta y la forma de expresión es internacional (21), para descartar la despersonalización, el mimetismo, la derivación que denunció Marta Traba y, por consiguiente, fomentar el interés y reconocimiento del arte latinoamericano contemporáneo.

Los críticos que escriben con más frecuencia en las revistas norteamericanas son Barnitz, Berkowitz, Messer. Hay que hacer notar que las revistas norteamericanas sí son analizadas por los índices comerciales, pero demuestran poco interés en publicar sobre el arte contemporáneo de América Latina, ya que de los 705 títulos de revistas analizados, solamente 124 se publican en los Estados Unidos (17.5%). -

#### Las revistas en Europa, Canadá y otros países

En Europa las 12 revistas con más de 30 artículos son especializadas, a saber: Architecture d'aujourd'hui, Art international, Das Kunstwerk, XXe Siecle, Aujourd'hui, L'Oeil, Architectural review, Domus, Art and artists, Goya, Studio, Werk. Todos los títulos incluyen artículos de una sólo página (véase TABLA XII). -

En las revistas europeas se continúa con más información sobre los países de mayor representatividad artística y con el grupo reducido de ar-

tistas; a éste último se podrían añadir las artistas conocidas en París: la pintora Raquel Forner, deslumbrada por los avances tecnológicos y la conquista del espacio, y la escultora Alicia Peñalba, que ha hecho su carrera en esa ciudad.

Las revistas especializadas en arquitectura, tales como Architecture - d'aujourd'hui, Architectural review y Domus incluyen las construcciones - de Brasil y Venezuela. Críticos latinoamericanos, como Glusberg, - Pontual, Barata y Payro, escriben en Art & artists, Goya, Aujourd'hui y Studio, respectivamente. Gallego, Moreno Galván, Sánchez Marín y - Dorfler son los autores con mayor número de artículos en las revistas pu- blicadas en Europa. El interés por publicar es de 22%, mayor que en los Estados Unidos.

El interés de Canadá por publicar sobre arte latinoamericano está repre- sentado únicamente por cinco títulos: Architecture Canada, Arts Canada, Bulletin. Toronto Art Gallery, Journal of the Royal Architectural - Institute of Canada y Vie des arts, publicados durante las décadas de - los '50, los '60 y los '70; la temática se relaciona con el arte y la ar- quitectura en América Latina en general, el arte en Chile y los artistas argentinos, Julio Le Parc y Raquel Forner; Soto, venezolano; Lam, cubano; Botero, colombiano; Regina Vater, brasileña; Szyszlo, peruano; y Torres García, uruguayo, además de arte y sociedad y 'arte correo' (mail art). Un total de 16 artículos, es decir, un 0.3% del total de artículos - (4,195) analizados.

En 1970 se publican cuatro artículos en la revista América Latina y uno en la revista Iskustivo, ambas en Moscú; la temática versa sobre el grabado en Brasil, el pintor Gabriel Bracho y pintura venezolana.

La revista Idea: international advertising art, de Japón, publica en 1970 dos artículos relacionados con el grabador Armando Paez Torres y el grabado en Brasil.

Diario o comercio, publicado en Luanda, Angola, en 1970, incluye un artículo sobre arte latinoamericano.

De un total de 23 artículos publicados en estos países, el 43% (10 artículos) son de una sola página. El poco interés se enfatiza no solamente por ser pocos los títulos relacionados con el arte de América Latina, sino por la poca información que representa casi la mitad de artículos con información limitada.

#### Acceso de información en las revistas

El análisis de información del arte latinoamericano contemporáneo incluye 4,195 artículos de publicaciones periódicas. Los artículos se incluyen no solamente en revistas especializadas de arte y arquitectura, sino en revistas de literatura, historia, política y moda. Ejemplos: Letras del Ecuador, Estudios americanos, Cuadernos americanos, Vogue.

La metodología empleada fue de dos formas: 1) revisar las publicaciones periódicas en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas - de la UNAM; 2) consultar los índices disponibles en el Centro de Documentación de la Dirección General de Bibliotecas y en el Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM.

El análisis de los artículos en publicaciones periódicas se elaboró en - forma manual, pero también se utilizó la terminal de SECOBI-CICH en donde se consultaron las siguientes fuentes: Art modern 1974-1978, Magazine index 1977-1980, Historical abstracts 1973-1978. De las 413 referencias proporcionadas por la terminal, solamente 141 fueron de utilidad; esta - cifra incluye libros, publicaciones periódicas y catálogos de exposiciones.

Los encabezamientos de materia son los mismos empleados en el análisis - de los libros (véase Capítulo I).

El análisis temático de los artículos en publicaciones periódicas com--- prueba, al igual que en los libros, las hipótesis de ausencia de teorías artísticas (dos títulos sobre la teoría artística: uno del pintor urugua to Joaquín Torres García y otro sobre el arte chileno); de arte y políti ca (16 títulos: la mayoría sobre arte de Chile, dos sobre Cuba y tres so bre arte latinoamericano en general); de pocos estudios sobre estética - latinoamericana (seis títulos: tres sobre América Latina en general, un artículo sobre arte argentino, cubano y chileno, respectivamente); de -

una relación mínima entre el arte y la sociedad (12 títulos: cuatro sobre arte latinoamericano en general, tres sobre Argentina y otros tantos sobre Chile, uno sobre Brasil y otro sobre Costa Rica); de crítica y críticos de arte (17 títulos de crítica: ocho de crítica argentina, cuatro de América Latina en general, dos de Brasil, uno de Colombia, Cuba y Venezuela, respectivamente; dos críticos de arte argentinos, uno brasileño y una colombiana).

No es posible el aprendizaje sin la crítica y sin la teoría; sin el aprendizaje no existe el conocimiento y, por consiguiente, tampoco el interés.

La TABLA X desglosa los temas de los cuatro países seleccionados, 3,301 artículos del total que representan un 78% de los artículos analizados.

TABLA X. ARTICULOS POR TEMAS QUE ABARCA EL ANALISIS DE LOS CUATRO PAISES CON MAYOR PARTICIPACION ARTISTICA.

	Argentina	Brasil	Cuba	Venezuela
Arquitectos	6	23	2	1
Arquitectos individuales	29	206	14	9
Arquitectura	54	341	28	25
Arte	39	53	39	10
Exposiciones de arte	8	9	27	1
Artistas	7	8	4	3
Artistas individuales	5	5	8	3
Dibujantes	1	4	72	1
Caricaturistas	-	-	43	-
Dibujo y caricatura	2	2	23	-
Escultores	9	18	6	1
Escultores individuales	50	58	33	3
Escultura	17	10	7	1
Exposiciones de pintura	20	23	52	10
Grabado	11	2	8	-
Grabadores	14	3	6	-
Gráfica	-	-	4	-
Pintores	245	117	28	25
Pintores individuales	579	265	272	130
Pintura	35	23	58	15
Carteles	-	-	28	-
TOTALES	<u>1,131</u>	<u>1,170</u>	<u>762</u>	<u>238</u>
GRAN TOTAL	3,301 = 78%			
	4,195			

No solamente se elaboró el análisis temático, sino por ser de interés se incluyeron seis tablas: los títulos analizados por orden alfabético y número de artículos; los títulos con mayor número de artículos; los títulos con artículos de una sola página; la producción bibliográfica por país, idioma y por año de publicación.

ANEXO 9 PARTE A. TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR ORDEN ALFABETICO. De los 705 títulos de publicaciones periódicas analizadas, 227 títulos son revistas especializadas en arte y arquitectura; es decir, un 32%, lo que implica poco interés por parte de las revistas profesionales en publicar artículos sobre arte latinoamericano contemporáneo. La información incluye, además del título, el organismo que la publicó, la ciudad donde se publica, las fechas de inicio y término, el número de artículos de cada título.

En el ANEXO 9 PARTE B. ARTICULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR ORDEN DE NUMERO DE FRECUENCIA, se detecta falta de interés por publicar artículos sobre el arte contemporáneo del continente, ya que de los 705 títulos, solamente 37 títulos cuentan con un mayor número de artículos; esto es, un 5% únicamente. Se observa que dos títulos rebasan los 100 artículos y que existe un alto porcentaje de artículos de una sola página. De los 37 títulos, con hasta un máximo de 30 artículos, 21 incluyen información de una sola página; es decir, un alto porcentaje (57%) es información superficial.

De la PARTE C del ANEXO 9. TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS CON UNA SOLA PAGINA EN LA CITA BIBLIOGRAFICA POR ORDEN ALFABETICO, - se concluye que de los 4,195 artículos analizados, 1,275 artículos (30%) son de una sola página, lo que implica que son breves notas sobre determinado artista o muchas veces anuncios de las exposiciones en galerías, a excepción de Interciencia, revista que incluye en la portada la reproducción a color de las obras. En otras revistas la ilustración se encuentra dentro; la cita de una sola página indica la reproducción de la obra únicamente, en blanco y negro o en color. Un total de 215 títulos de los 705 son los que figuran entre los que sus citas son de una sola página (30%); de éstos, 115 son especializados en arte y arquitectura - (53%).

De los 705 de publicaciones periódicas analizados que figuran en la - TABLA XI. TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR PAISES, los países con mayor número de títulos en orden descendente son Estados - Unidos (124), Argentina (85), Brasil (71), Cuba (46), Francia (43), - México (40), Venezuela (25), Colombia (25), Alemania (23), Chile (22). - Si tomamos en cuenta que son 124 los títulos relacionados con arte en - los Estados Unidos de los 705 títulos analizados, concluimos que el interés por el arte latinoamericano contemporáneo es del 17%. Si en América Latina se han publicado 403 títulos relacionados con el arte y solamente 75 títulos son especializados, se implica que no ha habido interés por - analizar un mayor número de títulos o que la mayoría de ellos se han dejado de publicar, y se concluye que el interés representa un 19%.

TABLA XI. TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR PAISES.

Países	No. de títulos	No. de títulos Revistas especializadas en arte y arquitectura
<b>América Latina:</b>		
Argentina	85	(21)
Bolivia	5	(1)
Brasil	71	(11)
Colombia	25	(3)
Costa Rica	5	(0)
Cuba	46	(8)
Chile	22	(7)
Ecuador	18	(1)
El Salvador	9	(1)
Guatemala	5	(2)
Haití	1	(0)
Honduras	5	(0)
Jamaica	1	(0)
México	40	(11)
Nicaragua	2	(0)
Panamá	7	(1)
Paraguay	1	(0)
Perú	18	(4)
Puerto Rico	3	(1)
Santo Domingo	2	(0)
Uruguay	7	(2)
Venezuela	25	(1)
	<u>403</u>	( 75)
Estados Unidos	124	( 81)
<b>Europa:</b>		
Alemania	23	(12)
Bélgica	5	(3)
Checoslovaquia	1	(0)
España	34	(4)
Finlandia	2	(0)
Francia	43	(19)
Holanda	3	(1)
Inglaterra	19	(16)
Italia	16	(8)
Portugal	1	(1)
Suecia	2	(1)
Suiza	6	(4)
	<u>155</u>	( 69)
<b>Otros:</b>		
Angola	1	( 0)
Canadá	5	( 5)
Japón	1	( 1)
URSS	2	( 0)
	<u>9</u>	( 6)
Sin lugar	14	( 0)
<b>TOTAL</b>	<u>562</u>	(231)

El número de artículos por década de la TABLA XII. ARTICULOS EN PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR AÑO DE PUBLICACION, refleja, como en el caso de los libros, que la década del '60 es la que tiene mayor número.

Por lo que se refiere al idioma, representado en la TABLA XIII. PORCENTAJE DE LOS TITULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR IDIOMAS, el español es el que alcanza el porcentaje más alto, 56% con 393 títulos. - ¿Hasta qué punto la difusión del arte latinoamericano se ha podido lograr?. Los obstáculos que existen son no solamente poco interés por el arte de América Latina, sino por el idioma español, falta de continuidad y poca disponibilidad de las revistas latinoamericanas. Los otros idiomas representan bajos porcentajes, el inglés con 145 títulos llega a un 20%, el portugués con 70 títulos al 10%, el francés con 48 títulos al 7%, el alemán con 27 títulos al 4%, el italiano con 15 títulos al 2%, los títulos en catalán, holandés, finlandés, ruso y sueco llegan al 1%, Por consiguiente, existe poco interés por parte de otros países en publicar sobre el arte latinoamericano contemporáneo.

### Indices

Al principio del análisis se pensó en incluir solamente las publicaciones periódicas latinoamericanas, pero al constatar que de los índices - por consultar sólo tres incluyen este tipo de publicación, el análisis - se amplió a publicaciones periódicas publicadas no solamente en América Latina.

TABLA XII. ARTICULOS DE PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADOS POR AÑO DE PUBLICACION.

Década	No. de títulos	Indice de crecimiento*
Anterior a 1930	13	--
1930-1939	109	1930 = 100
1940-1949	577	529
1950-1959	673	617
1960-1969	1,363	1,250**
1970-1979	1,359	1,246***
1980	16	--
	SUBTOTAL	
	4,110	
Sin año	85	
	TOTAL	
	4,195	

\* Se toma exclusivamente el índice de crecimiento a partir de 1930 - a 1979.

\*\* 1960-1969, en este periodo se refleja un salto brusco de índice de crecimiento.

\*\*\* 1970-1979, el índice de crecimiento de la década de los '70 se acerca a la anterior. Es un ejemplo de información que genera más información al consultar la obra Índice General de Publicaciones Periódicas Cubanas. Tal vez también se refleja el aumento de las actividades artísticas durante la década de los '60 en las publicaciones y sobre todo el quehacer artístico cubano.

TABLA XIII. PUBLICACIONES PERIODICAS ANALIZADAS POR IDIOMAS.

Idioma	No. de títulos	%
Español	393	56
Inglés	145	20
Portugués	70	10
Francés	48	7
Alemán	27	4
Italiano	15	2
Holandés	2	
Sueco	2	
Catalán	1	1
Finlandés	1	
Ruso	1	
	TOTAL	
	705	100

Los índices consultados son:

1) Art index. New York: H. W. Wilson, 1929-1980.

Este índice incluye 240 títulos de publicaciones periódicas de arte - en general, no incluye publicaciones periódicas latinoamericanas. - Desde enero de 1929, la Asociación Americana de Museos y la Asocia--- ción de Directores de Museos de Arte pidieron a la compañía H. W. - Wilson iniciar el índice para los museos y bibliotecas. Se publica - el primer número en enero de 1930. El índice incluye publicaciones - periódicas de arte en inglés, alemán, francés, italiano, holandés y - español, y lo patrocina y asesora la American Library Association. - La dificultad al consultar este índice consistió en buscar el nombre de los artistas latinoamericanos uno por uno, ya que no están agrupa- dos por países. En el ANEXO 3 - ARTICULOS DE PUBLICACIONES PERIODI-- CAS - INDICE TEMATICO, se trató de subsanar esta deficiencia agrupan- do a los arquitectos, dibujantes, grabadores, pintores, por país con mayor referencia de véase o véase también. Ejemplos:

ARQUITECTOS BRASILEÑOS.                    A-2805  
Véase también:

ANTUNES RIBEIRO, P.  
BERNARDES, Sergio.  
CALABI, D.  
Etc.

DIBUJANTES CUBANOS.

Véase:  
FERNANDEZ, Julio.  
-----  
FERNANDEZ, Julio.

A-2203

2) Arts & humanities citation index. Philadelphia, PA: Institute for -  
Scientific and Information, 1978, 1979.

Los índices incluidos desde 1977 son:

- a) Fuentes de información, cerca de 80,000 por año, con el autor, el título del artículo completo, la revista que lo cita, año de publicación, número de referencias en la bibliografía, dirección del autor, número y lista completa de las citas empleadas por el autor - en la bibliografía o notas al pie de página.
- b) Índice de citas (una lista alfabética ordenada por autor citado, - todas las referencias contenidas en las bibliografías y notas al - pie de página). Se indizan 160,000 referencias anualmente.
- c) Índice por tema (una lista alfabética de las palabras o frases importantes que aparecen en los títulos de los artículos indizados).
- d) Índice corporativo de autores y organismos especializados en las - artes y en las humanidades.

Desafortunadamente, de los 1,000 títulos que indiza, solamente se incluye el Artes de México dentro de los 58 títulos en el campo del arte y de los 16 en arquitectura. Incluye:

ARTES DE MEXICO. México, D. F.

3) Current contents: arts & humanities. Philadelphia, PA: Institute for  
Scientific Information, 1980.

Este índice incluye solamente la revista española Goya de las incluidas en el análisis.

- 4) HAPI (Hispanic American periodicals index). Los Angeles, CA: -  
University of California, Latin American Center, 1975, 1976.

Este índice continúa en cierta forma el Index to Latin American -  
periodical literature. Incluye:

AIESTHESIS. Santiago de Chile.  
ANALES. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. México, D. F.  
ARTES DE MEXICO. México, D. F.  
ARTES VISUALES. México, D. F.  
ATENEA. Concepción, Chile.  
BOLETIN. ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE PUERTO RICO. Santurce.  
CASA DE LAS AMERICAS. La Habana.  
REVISTA DE BELLAS ARTES. México, D. F.

- 5) Index to art periodical compiled in Ryerson Library. The Art -  
Institute of Chicago. Boston, MA: Hall, 1907-1962. 11 vols.

Incluye 355 títulos de publicaciones periódicas recibidas en la Bi---  
blioteca Ryerson. Los títulos de arte latinoamericano son:

BOLETIN DE LA REVISTA DE ARTE. Santiago de Chile.  
GALERIA. Santiago de Cuba.  
MEXICO EN EL ARTE. México, D. F.  
REVISTA DE ARTE. Santiago de Chile.

- 6) Indice general de publicaciones periódicas latinoamericanas: -  
humanidades y ciencias sociales. (Index to Latin American -  
periodicals: humanities and social sciences). Preparado por la Bi -  
blioteca Colón de la Organización de los Estados Americanos. -  
Metuchen, NJ: Scarecrow, 1929-1970.

Incluye las publicaciones periódicas recibidas en la Biblioteca Colón  
en Washington, DC. Los títulos de arte latinoamericano son:

ALCOR. Asunción.  
ANALES. INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS. -  
Buenos Aires.  
ANALES. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. México, D. F.  
ARQUITECTO PERUANO. Lima.  
ARQUITECTURA. Montevideo.  
ARQUITECTURA CHILENA. Santiago de Chile.

ARQUITECTURA. México, D. F.  
ARQUITECTURA. Río de Janeiro.  
ARS. México, D. F.  
ARTS: REVISTA DE ARTE. Buenos Aires.  
ATENEA. Santiago de Chile.  
BELLAS ARTES. Lima.  
BOLETIN. ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE PUERTO RICO. Río Piedras.  
BOLETIN. BURO INTERAMERICANO DE ARTE. México, D. F.  
BRASIL. ARQUITECTURA CONTEMPORANEA. Río de Janeiro.  
CASA DE LAS AMERICAS. La Habana.  
CUADERNOS DE ARTE Y POESIA. Quito.  
CUADERNOS DE BELLAS ARTES. México, D. F.  
CUADERNOS DE HISTORIA DEL ARTE. Mendoza.  
EUTERPE. Buenos Aires.  
GRAFOS. La Habana.  
HABITAT. Sao Paulo.  
IDEA: ARTES Y LETRAS. Lima.  
KHANA. La Paz.  
MENSUARIO. La Habana.  
MODULO. Río de Janeiro.  
NUESTRA ARQUITECTURA. Buenos Aires.  
REVISTA. INSTITUTO AMERICANO DE ARTE. Cuzco.  
REVISTA DE BELLAS ARTES. México, D. F.  
REVISTA DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL. Río de Janeiro.  
SALÓN 13. Guatemala.  
SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS (SCA). Buenos Aires.

7) RILA (Repertoire international de la litterature d'art). -  
Williamstown, MA: 1976-1980.

Lo poco que se encontró ya lo habían cubierto los otros índices.

8) Índice general de publicaciones periódicas cubanas. La Habana: Bi---  
blioteca Nacional "José Martí", 1970-1975, 1978 (1982).

Incluye 31 revistas relacionadas con el arte latinoamericano contempo-  
ráneo:

ALMA MATER. La Habana.  
ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS MARTIANOS. La Habana.  
ARQUITECTURA CUBANA. La Habana.  
BOHEMIA. La Habana.  
CAIMAN BARBUDO. La Habana.  
CASA DE LAS AMERICAS. La Habana.

CATALOGO. BIBLIOTECA ELVIRA CAPE. Santiago de Cuba.  
CUBA INTERNACIONAL.  
ESPAÑA REPUBLICANA.  
GACETA DE CUBA. La Habana.  
GRANMA CAMPESINO. La Habana.  
GRANMA RESUMEN SEMANAL. La Habana.  
ISLAS. Santa Clara.  
MAR Y PESCA. La Habana.  
MENSAJES.  
MUJERES.  
OCLAE (ORGANIZACION CONTINENTAL LATINOAMERICANA DE ESTUDIANTES). La Habana.  
PRISMA DEL MERIDIANO 80.  
REVISTA. BIBLIOTECA NACIONAL "JOSE MARTI". La Habana.  
REVISTA QUIMICA.  
REVOLUCION Y CULTURA. La Habana.  
ROMANCE.  
SANTIAGO. Santiago de Cuba.  
SIGNOS. Santa Clara.  
SOMOS JOVENES. La Habana.  
TRABAJADORES.  
UNESCO. BOLETIN. La Habana.  
UNION. La Habana.  
UNIVERSIDAD DE LA HABANA. La Habana.  
UPEC (UNION DE PERIODISTAS DE CUBA). La Habana.  
VERDE OLIVO.

De estas revistas solamente CASA DE LAS AMERICAS se ha incluido en -  
dos índices: HAPI (Hispanic American periodicals index) e Indice -  
general de publicaciones periódicas latinoamericanas: humanidades y -  
ciencias sociales.

En este índice no se encuentra la deficiencia del Art index de no -  
agrupar a los artistas por nacionalidad. Ejemplo del volumen de 1975:

CARICATURISTAS CUBANOS.  
Véase:

DAVID, Juan, 1911-  
NUEZ, René de la, 1939-  
PADRON, Juan, 1947-

La fecha de nacimiento y muerte se encuentran tanto en este índice como en el Art index.

Por lo que se señala en los párrafos anteriores, los artículos en publicaciones periódicas de arte latinoamericano están incluidos en una mínima parte. De 227 títulos sobre arte, se han indizado 75 (33%) y se ha duplicado la indización de: ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, ATENEA, ARTES DE MEXICO, CUADERNOS DE BELLAS ARTES, BOLETIN DE LA ACADEMIA DE ARTES DE PUERTO RICO, REVISTA DE BELLAS ARTES, REVISTA DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL.

Por otra parte, no se puede afirmar que el indizado sea exhaustivo, ya sea porque el Índice de publicaciones periódicas latinoamericanas: humanidades y ciencias sociales, de la Biblioteca Colón de la Organización de los Estados Americanos, y el índice de la Ryerson Library del Instituto de Arte de Chicago incluye solamente el material disponible en sus bibliotecas respectivas; y el HAPI (Hispanic American periodicals index) y el Arts and humanities citation index no incluyen todos los números publicados.

De lo anterior se concluye que es necesario emprender el indizado de las 126 publicaciones periódicas de arte latinoamericano que no han sido indizadas (véase ANEXO 9 PARTE D), de utilizar los propios índices de algunas publicaciones periódicas latinoamericanas <sup>(22)</sup>, de tratar de persuadir a los editores para que publiquen índices y de completar el análisis

de las revistas no incluidas en los índices publicados.

Se ha observado la importancia de la difusión de los movimientos artísticos a través de las revistas, pero también se ha reflejado el desinterés hacia el arte latinoamericano contemporáneo al disponer de un número reducido de revistas de difícil acceso.

NOTAS

- (1) Pedro de Oraá. "Vicisitudes de la información de arte". Unión: - revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. (2), 1985. p. 164-165.
- (2) Biblioteca del Congreso de Washington, la Colección Latinoamericana "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas en Austin, del - Instituto de Investigaciones Estéticas, del Centro de Estudios - Mayas, del Instituto de Geología, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la Biblioteca "Daniel Cosío Villegas" de El - Colegio de México, del Centro de Documentación Nuclear, del Centro Cultural "Isidro Fabela", del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, de la Universidad Iberoamericana, de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, de la Universidad Veracruzana, las Bibliotecas Nacionales de Argentina, de Brasil, de Colombia, de Cuba, de Chile, de Perú y de - Venezuela; sino a las Bibliotecas como la Library of Congress, - la New York Public Library, el Art Institute of Chicago, el - American Museum of Natural History, las Universidades de Harvard, de Duke, de Northwestern, de Arizona, de Illinois, de Texas, de Southern California, de Idaho, de Cambridge, la Biblioteca Colón de los Estados Unidos, la Bodleian Library, la British Library, el Canning House Hispanic and Lusso-Council Library, el Kings - College Library, las Universidades de Glasgow y Essex en - Inglaterra, la Queens University Library en Canadá y el Instituto Italo-Latinoamericano en Italia.
- (3) Juan Acha. El arte y su distribución. México: UNAM, 1984. p. 63.
- (4) Saúl Yurkievich. Arte latinoamericano: de la práctica dispar a la unidad teórica. Artes visuales. (13), 1977. p. 16.
- (5) Nelly Perazzo. El arte concreto en la Argentina en la década de los '40. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglione, 1983. p. - 121.
- (6) Carlos Raúl Villanueva. Algunas observaciones sobre el desarrollo actual de la arquitectura iberoamericana. Cuadernos hispanoamericanos. 68(202), octubre, 1966. p. 153.
- (7) Alexis Márquez Rodríguez. 25 Aniversario Casa de las Américas. Arte plural de Venezuela. 3(8), 1984. p. 27.
- (8) Irene Zimmerman. A guide to current Latin American periodicals. - Humanities and social sciences. Gainesville, FL: Kallman Publ. Co., 1961. 357 p.

- (9) Ulrich international periodicals directory. 18th ed. A classified guide to current periodicals. New York: R. R. Bowker, 1979. - 2,156 p.
- (10) Research sources for Ibero-American studies: a union list of serials in the fields of the humanities and social sciences held by Washington University Libraries. St. Louis, MO: Washington University, 1960. 202 p. (Library studies; 4).
- (11) Latin American art: current periodicals. EN: Bibliotecas. (3), febrero, 1980. Austin, TX: The University of Texas. The General Libraries, Benson Latin American Collection. 2 p.
- (12) Repertorio de publicaciones periódicas actuales latinoamericanas/ Directory of current Latin American periodicals/ Répertoire des périodiques en cours publiés en Amérique Latine. Paris: UNESCO. Unión Panamericana, 1958. 264 p.
- (13) Latin American serials 3: literature with language, art and music. London: Committee on Latin America (C. O. L. A.), 1977. 253 p.
- (14) Saúl Yurkievich. op. cit. p. 18.
- (15) Juan Acha. La crítica de arte en Latinoamérica. Boletín de los Archivos y Centros de Documentación del Arte Moderno y Contemporáneo. 10(19), 1983. p. 10.
- (16) Joyce Waddell Bailey. The study of Latin American art history in the United States: the past 40 years. Research Center for the Arts review. 1(2), abril, 1978. p. 1-3.
- (17) Rafael Squirru. Spectrum of styles in Latin America. Art in America. (1), 1964. p. 81-86.
- (18) Inocente Palacios. El preconceito en el arte latino-americano. Revista nacional de cultura. 27(171), septiembre-octubre, 1965. p. 36.
- (19) ibid. p. 40.
- (20) ibid. p. 42.
- (21) Rafael Squirru. op. cit.
- (22) Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México, D. F., 1937-
- a) Bibliografía del Instituto de Investigaciones Estéticas (1935-1965), por Danilo Ongay Muza. México, D. F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1966. 149 p.

- b) Dos décadas de trabajo del Instituto de Investigaciones Estéticas: catálogo de sus publicaciones, índice de sus anales. México, D. F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1957. 64 p. (Suplemento no. 2 del no. 25 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas).
- Artes de México. Índice de "Artes de México" nos. 1-60, por Elsa Barberena Blásquez. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1982. 301 p. (Cuadernos de historia del arte; 22).
- Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Universidad Central. Caracas, 1964-. Índice del no. 1 al no. 5. EN: Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. (6), 1966. p. 129-134.
- Cuadernos de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, D. F., 1960-1964. Índice completo de la Revista Cuadernos de bellas artes. 1960-1964.
- La Cultura en México. México, D. F. Índice de la "Cultura en México" (1962-1972), por Alfonso González. Los Angeles, CA: Latin American Studies Center. California State University, 1978. 452 p.
- Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales. Buenos Aires, la época, 1907-1914; 2a época, 1936-1943.
- Este índice cubre los artículos de sociología, psicología, educación y ciencias políticas, pero no incluye los artículos sobre arte.
- Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério de Educação e Cultura. Rio de Janeiro, nos. 1-10, 1937-1960. Índice publicado EN: Boletim 1 da Biblioteca Almeida Cunha. nos. 1-10.
- Revista Nacional de Cultura. Índice no. 1 al 150. Caracas: Ministerio de Educación. Dirección de Cultura. s. f. 336 p.
- Summa. Buenos Aires, 1963-. Índice general, nos. 1-14, 1963-1968. Por autor y tema.

## CAPITULO IV

### LA IMPORTANCIA DE LA DIFUSION DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO A TRAVES DE LA FOTOGRAFIA Y LA FALTA DE INTERES POR APLICARLA

#### Importancia de la fotografía

A los participantes al "International Seminar on Information Problems in Art History" reunidos en Oxford, en marzo de 1982, se les recordó que - los historiadores de arte en 1873 utilizaban para sus investigaciones - los tratados históricos, las monografías, los catálogos de exposiciones y las publicaciones periódicas, pero no contaban con la variedad de comunicación no verbal que existe ahora (1) y que más tarde, en 1893, hacía que Bernard Berenson pronunciara la frase "Fotografías, fotografías, fotografías; en nuestro trabajo nunca tendremos suficientes". La fotografía ha llegado a ser el instrumento indispensable para los historiadores, como lo ha constatado el propio Berenson; el mejor historiador del arte era el que poseía mayor número de fotografías (2). Más tarde, André - Malraux proclamaba que "por los últimos cien años... la historia del arte ha sido la historia que se puede fotografiar" (3).

La fotografía está disponible en forma de diapositivas, impresos y en microformato. Las nuevas tecnologías, como la holografía y el disco óptico, tendrán muy pronto las fotografías digitales -fotografías sin negati

vos.

Para los historiadores de arte, en el siglo pasado, la fuente de información primaria era el objeto de arte mismo. Los historiadores de arte - contemporáneos pueden estudiar no solamente de mirar el objeto en sí, si no también de la información que se incluye en libros, artículos, docu--mentos, reproducciones. No es posible ver siempre las obras de arte originales, y éstas, para estudios comparativos, se encuentran dispersas en colecciones públicas y privadas, en sus lugares de origen o en museos - por todo el mundo. El historiador de arte las puede mirar por lo menos en reproducciones que reunidas forman verdaderos "museos sin paredes" en los departamentos de historia del arte de universidades y en bibliotecas especializadas. Estas colecciones de reproducciones tienen funciones de difusión artística, ya que aún los museos más grandes ofrecen solamente fragmentos de la herencia artística de los países.

Las colecciones de fotografías se deben organizar porque su valor no radica solamente en la cantidad, sino en la disponibilidad.

Para que exista una mayor disponibilidad, es necesario que el sistema de organización sea compatible con estándares a niveles local, nacional e - internacional. Hasta 1983 ésto no existía y se seguía un criterio de - historia del arte para catalogarlas; es decir, por técnica, lugar de origen, ubicación y tema iconográfico. Recientemente se trabaja en adaptar un formato común de comunicación para la organización de las reproduccio

nes de imágenes.

Phillip Pacey, del Preston Polytechnic de Lancashire, Gran Bretaña, y -  
Presidente de la International Federation of Library Associations and -  
Institutions, Section of Art Libraries, dice que vivimos en la 'Edad de  
la Imagen'. Las imágenes están por todas partes, en anuncios, publica--  
ciones, cine, televisión. Las imágenes reproducidas por medio de la fo-  
tografía han hecho que los títulos de publicaciones periódicas cambien;  
ejemplo, el ARLIS/NA Newsletter cambió a Art documentation para darle a  
las fotografías, que son documentos, la misma importancia que en siglos  
pasados se les daba a libros y revistas como conductores de la informa--  
ción artística. La tecnología ha hecho posible que las terminales trans-  
mitan registros escritos y documentos pictóricos simultáneamente (4).

En Cuba, la Revolución encontró un ambiente social propicio. Ningún -  
otro país de América Latina tiene una mayor profusión de imágenes que -  
reiteran la identidad nacional (5).

#### Colecciones de diapositivas sobre arte latinoamericano contemporáneo en México

El origen de las diapositivas se remonta al siglo XVII cuando se dibuja-  
ba en vidrio de 3/4" x 4" verdaderas obras de arte, y es hasta el año de  
1884, al inventar George Eastman el rollo de película, cuando empieza a  
tomar forma la diapositiva que ahora conocemos. Es en el laboratorio -

Kodak donde, en 1930, se perfecciona el proceso de revelado en color y se obtiene la diapositiva de 35 mm., de 2" x 2", que es la aceptada generalmente.

Ya en 1906, Melvil Dewey, creador de la clasificación decimal para la clasificación de los libros en las bibliotecas, afirma que el nombre de "biblioteca" ha perdido su etimología, ya que significa una colección no solamente de libros, sino una agencia central de diseminación de la información, y que, cuando ésta se puede hacer llegar mejor o más rápidamente por una imagen que por un libro, la imagen toma la delantera.

Las colecciones de diapositivas, en su principio, se usan para ilustrar las clases de historia del arte en las universidades y de aquí se extienden hacia los museos.

En Latinoamérica casi no existe literatura en relación al inicio de colecciones de diapositivas, pero coincide su origen en las universidades y su proyección en los museos. No obstante, críticos de arte como Fermín Fevre hacen notar que a través de las reproducciones fotográficas el público en 1950 se acercó con interés, lo que puede implicar que existía desinterés a las artes plásticas (6).

En México, la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, creada en 1935, la Diapositeca de la Universidad Iberoamericana, creada en 1962, las colecciones del Museo del Ex-Convento de Churubusco

y del Convento de Culhuacán, se pueden considerar como especializadas en la materia de historia del arte. Las colecciones del Ex-Convento de Churubusco y del Convento de Culhuacán ilustran el arte colonial en México; el CIFFA (Centro de Información Fotográfica de la Facultad de Arquitectura) y la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, la Diapositeca de la Universidad Iberoamericana, cuentan con un acervo reducido de diapositivas de arte latinoamericano contemporáneo.

I. La fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

Esta Fototeca fue fundada en 1935; el personal es profesional con estudios en historia del arte y sabe manejar equipo fotográfico. La colección de diapositivas es de aproximadamente 120,000 unidades catalogadas y codificadas con el sistema ONIONS <sup>(7)</sup> (véase letra E); la codificación está en proceso; se ha codificado la época prehispánica, los pintores mexicanos del siglo XIX y parte de la colección de la época colonial y contemporánea. La colección de la Fototeca incluye 15,000 negativos en blanco y negro.

Los objetivos se reducen a la información visual a través de diapositivas y fotos de negativos en blanco y negro sobre arte mexicano, arte universal y arte latinoamericano. El arte mexicano representa un 80% en sus épocas prehispánica, colonial, moderna y contemporánea, dándosele preferencia a las épocas prehispánica y colonial. El arte universal, aunque se considera tercero en orden de preferencia, se lleva un 15% de

la colección. El arte latinoamericano representa escasamente un 2.5% en su época colonial y un 2.5% en las épocas moderna y contemporánea.

El orden de preferencia por el arte mexicano sobre el latinoamericano es de esperarse toda vez que las investigaciones del Instituto se basan principalmente en estudios sobre arte en México. No es muy razonable la preferencia que se le ha dado al arte prehispánico y colonial en relación con el moderno y contemporáneo. La preferencia se debe, tal vez, al porcentaje de investigadores que se interesan por los periodos ya mencionados, porque hasta ahora no se ha llevado un plan sistemático para enriquecer la colección, sino que ésta se ha basado en las necesidades específicas de los investigadores que solicitan el material para sus estudios.

La diferencia entre el arte universal y el arte latinoamericano es quizás el punto crítico de la colección. El arte universal es sin lugar a dudas un campo fértil de comparación y de formación para el investigador o el historiador de arte, pero en el arte latinoamericano se siente un gran vacío tanto de autores como de obras de los artistas más relevantes. Al igual que con el arte de México no se ha formado la colección de arte latinoamericano de una manera sistemática, y debido a que las solicitudes de los investigadores y el número de estudiantes han sido menores en esta área la colección es muy reducida.

No es sino hasta el año de 1974 que se incrementa el interés por colec--

cionar material visual de artistas latinoamericanos contemporáneos, y lo que es más significativo, por evaluar el existente. No obstante, los presupuestos no alcanzan para cubrir el interés.

Ya se ha mencionado en los Capítulos I y II la inclusión del Librero - Karno que ofrecía 300 títulos que hubieran enriquecido la colección de la Biblioteca del Instituto y no se pudieron comprar.

Por otra parte, el número de artistas representados en la Fototeca del Instituto (631) en relación con el total de artistas del ANEXO 6 (1,922) representa un 32.8% (véase TABLA XIV).

La colección de arte latinoamericano es básicamente en pintura, muy poca escultura y pocos ejemplos de arquitectura. Las diapositivas se han tomado generalmente de libros y de algunas exposiciones que han tenido lugar en la Ciudad de México, otra de las causas por lo que no hay suficiente material iconográfico; son pocas las diapositivas representativas de los artistas sobresalientes.

La colección de diapositivas incluye obras de 15 países de América Latina: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, Haití, Nicaragua, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. No se incluye Costa Rica, El Salvador, Honduras, Paraguay y República Dominicana porque en general no se consideran países rectores en América Latina, y por el número menor de artistas. En el análisis,

Costa Rica y El Salvador están representados con 15 artistas respectivamente, República Dominicana con 12, Honduras con siete y Paraguay con seis. Si se comparan con el país (Argentina) con mayor número de artistas (329) en el análisis (véase TABLA XIV) los porcentajes oscilan del 4.5% al 1.8%. Por lo que respecta a la escultura, la representatividad disminuye, siendo Argentina, Brasil, Colombia y Perú los países representados en el Instituto. Los ejemplos de arquitectura latinoamericana se reducen a los siguientes países: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Perú, Uruguay y Venezuela. La gráfica latinoamericana está representada por Argentina y Cuba, y el dibujo por Argentina únicamente.

TABLA XIV. UNAM. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. FOTOTECA.  
 Colección organizada por país y por artista.  
 Contenido: pintura, escultura, arquitectura, dibujo en América Latina en el siglo XX.

País	No. de artistas	No. de obras
Argentina	329	1,009
Bolivia	7	11
Brasil	105	871
Colombia	13	37
Cuba	32	123
Chile	17	47
Ecuador	11	52
Guatemala	3	3
Haití	26	48
Nicaragua	1	13
Panamá	4	4
Perú	12	30
Puerto Rico	2	2
Uruguay	21	129
Venezuela	48	256
<b>TOTALES</b>	<b>631</b>	<b>2,635</b>

## II. La Diapositeca de la Universidad Iberoamericana

Como su palabra lo indica, la colección es únicamente de diapositivas -  
-se fotografían directamente del libro, y en algunas ocasiones se acude  
a las exposiciones a fotografiar directamente las obras, 71.5% de temas  
artísticos, 20.5% otros temas. Se ha formado desde 1967, creándose for-  
malmente en 1970, alrededor de las necesidades de docencia a nivel de li-  
cenciatura en historia del arte. El personal es profesional con estu-  
dios de licenciatura en historia del arte (8).

La Diapositeca cuenta con aproximadamente 101,140 diapositivas, de las -  
cuales 215 (véase TABLA XV) representan la pintura de los siguientes paí-  
ses de América Latina: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, República -  
Dominicana, Uruguay y Venezuela. No cuenta esta Diapositeca con repre-  
sentantes en escultura y dibujo. La arquitectura latinoamericana se li-  
mita a vistas de ciudades (117 diapositivas) como Río de Janeiro, -  
Santiago de Chile, Bogotá, Quito, Ciudad de Guatemala y Ciudad de Panamá.

El número de artistas representados en la Diapositeca (52) en relación -  
con el total de artistas del ANEXO 6 (1,922) representa un 2.7% (véase -  
TABLA XV).

El sistema de catalogación está basado en las Reglas Angloamericanas y -  
la clasificación apoyada en la de la Biblioteca del Congreso de los -  
Estados Unidos (9). Este sistema cuenta con cinco índices diferentes: -

forma de arte, geográfico, cronológico, onomástico y temático; puede formar un banco de datos para la recuperación sistematizada mediante computadora (10). La autora del sistema, María Antonieta Graf, afirma la necesidad de tener una carpeta por número de adquisición de la diapositiva para aclarar casos y lo útil que resulta un catálogo donde se incluye el artista, el título de la obra, los temas y la cronología. Estos últimos elementos bibliográficos se pueden suplir con el uso de listados por computadora, por artista, fecha y país presentado; los temas por un índice key word (índice por palabras claves de los títulos), un kwoc (key word out of context: índice por palabras claves fuera del contexto), un kwic (key word in context: índice por palabra clave en el contexto).

TABLA XV. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA. DIAPOSITECA.

México, D. F.  
 Colección organizada por país y por artista.  
 Contenido: pintura de América Latina en el siglo XX.

País	No. de artistas	No. de obras
Argentina	25	87
Brasil	17	56
Colombia	1	2
Chile	2	2
República Dominicana	1	1
Uruguay	1	8
Venezuela	5	59
TOTALES	<u>52</u>	<u>215</u>

### III. Centro de Información Fotográfica de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (CIFFA)

El CIFFA, creado en 1985, cuenta con una colección de 30,000 diapositivas sobre historia de la arquitectura universal y arquitectura de México. Sobre arquitectura latinoamericana la colección incluye 100 diapositivas sobre Brasil, principalmente del arquitecto Niemeyer.

#### Colecciones de diapositivas sobre arte latinoamericano contemporáneo en otros países latinoamericanos

El análisis de las diapositecas y fototecas es posible hacerlo de tres formas: 1) visitas personales; 2) consulta a directorios; 3) solicitar información por escrito.

Las visitas personales se pueden organizar una vez que se conozca la ubicación de las colecciones. Latinoamérica cuenta con muy poca información sobre acervos de imágenes.

La consulta a directorios hace posible, además de organizar las visitas, solicitar información por escrito.

El directorio a nivel internacional publicado recientemente por la International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) <sup>(11)</sup> en su versión final, se publicaron tres listas preliminares, incluye úni

camente información de la Biblioteca y no de la Fototeca del Instituto - de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y datos sobre seis unidades de información en Brasil con colecciones que incluyen diapositivas y foto--grafías sin especificar la cantidad sobre arte latinoamericano contemp--ráneo.

La poca representatividad de artistas contemporáneos de América Latina - no se circunscribe a las instituciones de docencia e investigación, sino que abarca el ámbito de las casas comerciales que difícilmente se intere--san en ofrecer fotografías de los artistas latinoamericanos, o si las - ofrecen se circunscriben a los artistas de América Latina más conocidos.

Las dependencias gubernamentales, como el Fondo Nacional para las Artes de Argentina, la Organización de los Estados Americanos, el Museo de Ar--te Moderno de Caracas, así como el Centro Universitario de Estudios Cine--matográficos y la Dirección de Cinematografía de la UNAM, en México, ela boran material audiovisual que incluye no solamente diapositivas, sino - películas, audioramas y videocassettes <sup>(12)</sup>. No obstante, no hay sufi--ciente interés por incluir un mayor número de artistas.

Sólo recientemente se demuestra interés por la imagen artística de Améri--ca Latina. El proyecto "Picture collections: Mexico", auspiciado por la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, y los fondos de la Fundación Skaggs y el National Endowment for the - Humanities, están compilando un directorio de casi 500 colecciones de fo

tografías -el primero de su naturaleza en América Latina que publicará - Scarecrow Press en 1987.

En la actualidad, las diapositivas son un elemento esencial para un estudio histórico o comparativo. En el caso de la pintura y escultura latinoamericanas del siglo XX es de trascendencia por las alteraciones que - algunas obras puedan haber sufrido. Por lo que se refiere a la arquitectura la actualidad de la colección es de vital importancia, toda vez que los edificios son en los que surgen mayor deterioro por los procesos de urbanización de nuestros días. En este aspecto, la colección desde el - punto de vista histórico y comparativo con la situación actual es imprescindible. Desafortunadamente con las colecciones analizadas no es posible por ahora lograr un estudio de esta naturaleza.

No se ha contemplado en este estudio el análisis del contenido de las - pinturas o esculturas dentro de los marcos histórico, paisajista, costumbrista, social, naturaleza muerta, etc. Esta aclaración sirve para sugerir un estudio posterior del contenido en la pintura, la escultura, el - dibujo y la gráfica latinoamericana del siglo XX.

Colecciones de diapositivas sobre arte latinoamericano contemporáneo en los Estados Unidos

Con el fin de detectar otras posibles colecciones de diapositivas fuera de México, se consultó el directorio publicado por la Special Library -

Association (13). Después de esta consulta se pidió información a otras instituciones (14).

La única colección que se visitó fue la del College of Fine and Applied Arts, Division of Art and Design, de la University of Texas at San Antonio. La colección está organizada por país y por artista. El porcentaje alcanzado por esta colección en relación al total de artistas analizados (1,922) y el número de artistas representados (305) es de 16%.

TABLA XVI. THE UNIVERSITY OF TEXAS AT SAN ANTONIO.

College of Fine and Applied Arts.  
Division of Art and Design.  
Colección organizada por país y por artista.  
Contenido: pintura de América Latina en el siglo XX.

País	No. de artistas	No. de obras
Argentina	123	736
Bolivia	6	7
Brasil	47	196
Chile	12	71
Colombia	39	177
Costa Rica	1	1
Cuba	7	83
Ecuador	7	12
El Salvador	1	1
Guatemala	7	8
Honduras	1	1
Nicaragua	3	23
Panamá	1	1
Paraguay	3	6
Perú	5	65
Puerto Rico	1	1
República Dominicana	1	1
Uruguay	13	45
Venezuela	27	186
<b>TOTALES</b>	<b>305</b>	<b>1,621</b>

Las colecciones de diapositivas en México y los Estados Unidos se resumen en el ANEXO 6. Los países con mayor número de artistas y de diapositivas son: Argentina, 557 artistas, 1,705 diapositivas; Brasil, 356 artistas, 638 diapositivas; Cuba, 275 artistas, 235 diapositivas; - Venezuela, 122 artistas, 591 diapositivas.

Colecciones de diapositivas sobre arte latinoamericano contemporáneo en Europa

La "Disponibilidad Universal de Publicaciones", que incluye los textos - ilustrados y los materiales audiovisuales, ha sido uno de los objetivos de la IFLA apoyada por la UNESCO desde 1973. Al mismo tiempo, la Mesa - Redonda de Medios Audiovisuales de la propia IFLA ha enfatizado la importancia de estos materiales como vehículos de información, y yo añadiría de conocimiento. La disponibilidad universal de las imágenes en palabras de Philip Pacey significa que cualquier persona, en cualquier lugar, debe tener acceso a las imágenes que necesita (15).

La Asociación Internacional de Críticos de Arte (IAAC/AICA), con sede en Zurich, se ha mostrado interesada en la importancia de las imágenes y ha apoyado la creación del Comité sobre el Arte de la Imagen: Imágenes del Arte (16).

La Image Access Society fue citada en la Conferencia de la IFLA, que tuvo lugar en Munich, en 1983, por el Director de la Bunting Memorial -

Slide Library de la University of New Mexico (17).

Por otra parte, la UNESCO tiene un proyecto "Colección internacional de diapositivas sobre arte planeada a los 60's y 70's" (18).

### Videodiscos

El videodisco se considera una diapositeca excepcional. Existen dos tipos de videodisco: el magnético y el óptico.

El magnético consiste en un disco plástico que almacena información. El óptico o de rayos laser es un disco de plástico con aluminio. La información es almacenada en el disco marcando el aluminio con rayos laser y así es leído por otro rayo de menor intensidad. Estos discos no pueden ser borrados. El disco óptico tiene la ventaja de que la información es codificada digitalmente y es manejado con un microprocesador que puede comunicarse con otros equipos digitales, como las computadoras (19).

Una de las características dominantes de los discos ópticos es su alta capacidad para almacenar información; estos discos ofrecen actualmente la capacidad más alta de almacenaje, esto es de 50 a 200 veces más que la capacidad de almacenaje de los discos magnéticos (20).

La tecnología del videodisco permite almacenar 54,000 fotografías que se identifican con los números del 1 al 54,000. El videodisco no requiere

cuidado especial por lo que se refiere al manejo y almacenamiento como - la película. Se ha mencionado cómo el videodisco se puede combinar con un sistema de microcomputadora; la información almacenada se 'lee' por - medio de una pantalla de televisión; automáticamente se puede pasar del marco 201 al 607 para efectos de comparación o de consulta en un tema es pecífico. Entre las ventajas se encuentran: 1) su periodo de duración - es mayor que el de la película; 2) gran capacidad o densidad de informa- ción. Las limitaciones son: 1) no se puede obtener copia de la fotogra- fía, solamente una copia de la referencia a la fotografía; 2) es costoso producir el original, ya que no se encuentra el equipo fácilmente.

Desafortunadamente no existen videodiscos de pintores latinoamericanos. - contemporáneos. El Proyecto del Massachusetts Institute of Technology, llamado 'Picassofile', incluye a la fecha 800 imágenes y cada obra se - puede recuperar por: título, fecha, localización, número de acceso, núme ro de marco en el videodisco, material y técnica, periodo o estilo, tema, obras de arte relacionadas, obras importantes en Picasso o para la histo ria del arte contemporáneo, secuencia de una obra con tema común, opinio nes sobre la obra, obras que influenciaron al artista.

El ARCHFILE es una base de datos en arquitectura con 5,500 registros, - con nueve campos de información: 1 y 2, localización del edificio; 3, ti po de edificio (religioso, funerario, residencial, hospitalario, público, gubernamental, escolar, bibliotecas, comunicación y transporte, comer- - cial e industrial); 4, arquitecto; 5, fecha de construcción; 6, nombre -

del edificio; 7, vista (interior, exterior, detalle); 8, índice del edificio en el archivero; 9, código de cinco dígitos que transmite la computadora a la unidad de discovisión para localizar y mostrar el marco relevante en el disco óptico (21).

El desarrollo tecnológico ha hecho posible incorporar la imagen a los sistemas de información uniendo los bancos o bases de datos con los videodiscos.

En México no es sino hasta 1986 que se inicia un proyecto de base de datos de artistas latinoamericanos. Este proyecto lo inicia la Sección de Arte de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A. C. (AMBAC), cuyos miembros fueron entrevistados para este análisis en relación al concepto del bibliotecario como vehículo de información y de conocimiento (véase Capítulo I).

### Microfilmación

La microfilmación, como técnica fotográfica, es otra manera de reproducir no solamente texto, sino imágenes.

El uso de los microformatos no tiene una aceptación amplia, se le atribuyen obstáculos como dañino a la vista, ausencia del sentido del tacto y cansado para consultar. Los técnicos de la microfilmación afirman que no daña ni cansa la vista, y añaden que la disponibilidad de la informa-

ción está muchas veces por encima del gusto en tocar el papel, la piel, la tela, la tinta en el libro o en la revista.

La selección del microformato se basa en factores como:

- 1.- Disponibilidad de la información. Las micropelículas en rollos de carretes de 16 a 35 mm., los cartuchos, los cassettes, los jackets, las microfichas, las tarjetas de apertura o de ventanilla, la ultraficha, los micro-opacos, son de gran utilidad para incrementar la disponibilidad de la información.
- 2.- Difusión de la información a través de la capacidad del microformato de duplicarse. Proyectos como la microfilmación de colecciones completas de publicaciones periódicas de arte latinoamericano contemporáneo y de colecciones de diapositivas de las obras de artistas en América Latina tienen cabida en el objetivo de aumentar el interés por el arte latinoamericano dándolo a conocer (22).
- 3.- Seguridad de que el documento se conserve. Las revistas o publicaciones periódicas de arte en general y sobre todo de arte latinoamericano contemporáneo no se encuentran completas. Es necesario consultar varias hemerotecas para obtener desde el primer número publicado hasta el último. La tecnología de la microfilmación ha ayudado a completar estas colecciones, y se conocen cerca de 49 títulos de publicaciones periódicas en arte que ya se ofrecen en el mercado de micropelículas a través -

de la casa editorial Chadwyck-Healey, en Cambridge, Inglaterra, y Somerset House on Teaneck, en New Jersey; el poco interés por conservar el documento sobre arte latinoamericano contemporáneo prevalece, ninguno de estos títulos se refiere al arte de América Latina.

4.- Centralización o descentralización de la información a través de las bibliotecas o centros de información. Como se ha visto en el Capítulo I, las bibliotecas muestran poco interés por incluir en sus fondos documentarios el arte latinoamericano contemporáneo; la misma situación se observará al tratar sobre los centros de información en el Capítulo VI. La información sobre el arte contemporáneo de América Latina se encuentra disperso, por lo que se ha incrementado el desinterés hacia él.

5.- Incremento en el número de personas que consultan la información. - El público en general ha mostrado poco interés por el arte latinoamericano contemporáneo. El incremento se tendría que contemplar desde el punto de vista de que la información auspiciara una aceptación mayor por este arte.

6.- Facilidad de consulta de la información deseada. Este punto se relaciona con el anterior -al facilitar la consulta, el microformato incrementaría el número de personas que consulten la información, que obtengan un mejor conocimiento y una mayor aceptación.

7.- Costo reducido en la disponibilidad y difusión de la información. -

La necesidad de la información y los altos costos que muchas veces se emplean para obtenerla hacen pensar que la tecnología ofrece una solución parcial a esta necesidad y, al mismo tiempo, ayuda a mantener los costos de la información un poco más bajos que si se hiciera la diseminación - por medio de papel. A manera de ejemplo, en el Capítulo V, se ha incluido una microficha de un catálogo de exposición que incluye la informa---ción impresa en letra e imagen de arte latinoamericano contemporáneo.

8.- Compatibilidad con otro aspecto de la tecnología: los sistemas automatizados. Como en el caso de los videodiscos, los microformatos se pueden comunicar con las computadoras.

Existen archivos completos de obras de arte que han sido fotografiados y puestos a disposición del interesado a través de programas de microfilmación. En el área prehispánica está la colección precolombina de Robert Wood Bliss <sup>(23)</sup>, en Washington, DC. En el área de arte latinoamericano contemporáneo no se conoce un proceso parecido.

Otros ejemplos son: el Index iconologicus, que es un índice artístico de imágenes con la información literaria e histórica, con aproximadamente - 60,000 referencias; las 1,200 reproducciones en diapositivas y en microfichas en color de la colección de manuscritos iluminados de la Pierpont Morgan Library, en Nueva York.

Se ha comentado cómo el crítico de arte es literario, ya que da más im--

portancia a las palabras que a la sensibilidad de las formas de la creación artística. Las limitaciones del idioma para describir los fenómenos estéticos y visuales los ha sentido no solamente el crítico de arte, sino el historiador y el bibliotecario de arte. El proceso de descifrar el lenguaje visual de las imágenes es tema de la semiótica (24). La habilidad de la imagen para comunicar la información que no puede realizarse a través de la palabra es de valor único. El valor de la imagen al comunicar la información es su impacto visual y su proximidad. La imagen fotográfica es un recurso de información visual.

Juan Acha, en una reciente nota periodística sobre la exposición de Diego Rivera, reclama la presencia de recursos filmicos, televisuales y audiovisuales para elaborar documentales que subrayen la importancia de los murales y enseñen al público a percibir los aspectos artísticos y estéticos de Diego Rivera (25). Esta reclamación encaja en la poca importancia que se le ha dado esta vez no solamente en América Latina, sino a nivel universal a la enseñanza de la historia del arte por medio de la educación programada.

#### Educación programada

Antes de pasar a la organización de las colecciones, es necesario hacer notar que la 'Edad de la Imagen' para la difusión y por consecuencia el conocimiento y la aceptación del arte latinoamericano contemporáneo presenta la alternativa de la educación programada.

No obstante, después de revisar el Art Index de 1932 a la fecha se encontraron solamente cinco artículos, dos en alemán y tres en inglés, relacionados con la educación programada; los artículos en inglés son de revistas de arquitectura y diseño; ninguno trata sobre arte latinoamericano. También se consultó la base de datos del RILA (Repertoire International de la Litterature d'Art) y no aparecieron artículos sobre la educación programada en historia del arte.

Es necesario no solamente animar a los productores de material visual a producir, sino que hay que ampliar la disponibilidad por medio de la catalogación y clasificación de diapositivas, audiovisuales, películas o documentales, video-cassettes, videodiscos y microformatos.

La educación programada, con el apoyo del material impreso y visual debidamente organizado, formaría parte de programas de museos, bibliotecas y centros de información. El material visual incluiría entrevistas con los artistas de América Latina para que la falta de comprensión y el rechazo a la creación artística latinoamericana se subsanara en parte.

#### Organización de las colecciones

#### Catalogación y clasificación de las diapositivas

Por lo que se refiere a la catalogación de los materiales gráficos y visuales es interesante observar su trayectoria. En 1978 se publica la 2a

edición de las "Anglo American Cataloging Rules" (26), y en 1980 la traducción en México (27). La International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) envía en 1983 un borrador a sus asociados y personas interesadas en la descripción de la información del material 'no-libro' que incluye imágenes (28); en éste se contemplan las reglas - angloamericanas de catalogación publicadas en 1978.

El formato CCF (The Common Communication Format) es el resultado de varios, y tiene como objetivo el proveer un método detallado y estructurado para registrar los elementos bibliográficos en computadoras y poder - así intercambiar la información entre dos o más sistemas. Sin embargo, este formato también se puede utilizar para registrar la información de manera manual. El formato CCF (29), que también toma en cuenta las reglas angloamericanas, recibe el apoyo de la UNESCO, y se publica en 1984 con la colaboración de la IFLA, la Library of Congress, la National - Library of Canada, la British Library, el International Centre of the - International Serials Data System y la University of British Columbia.

Después de presentar siete sistemas de clasificación a manera de síntesis, se propondrá en las siguientes páginas dos sistemas de organización de diapositivas. El sistema de catalogación y clasificación de diapositivas es la razón de ser de su producción, su autoría, el país que representan y su necesaria actualización. Es un reto reconocido internacionalmente el encontrar el sistema idóneo.

En México, ya se mencionó el sistema de la autora Graf, este sistema está apegado a las necesidades inmediatas de la Diapositeca de la Universidad Iberoamericana. Por ser su objetivo limitado al usuario de esta Diapositeca puede servir de ejemplo, pero no se puede adoptar universalmente.

En el caso del proyecto de tesis de la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía (30) no se profundiza ni en la catalogación ni en la clasificación, y sólo se menciona en pocas páginas la problemática que ha interesado a tantos bibliotecarios.

En la literatura publicada en los Estados Unidos el número de referencias a posibles sistemas de catalogación y clasificación de diapositivas es mayor.

A) BOGAR, Candace S. Classification for an architecture and art slide collection. Special libraries. New York: 570-574, 1975.

La colección de 40,000 diapositivas tiene como principal objetivo la docencia en la Art and Architecture Library de la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Se efectuó una reclasificación del material de mayo de 1973 a enero de 1975. Se adoptó un sistema de localización fácil para una plantilla máxima de personal (un profesional, una mecanógrafa de medio tiempo, un auxiliar de medio tiempo, un profesor rectificando la información). El sistema de catalogación es individual para cada diapositiva -

con una ficha topográfica para cada una; esta ficha contiene los encabezamientos de materia en el reverso. Se descartó la ficha principal. - El fichero o catálogo público consiste en encabezamientos y registros adicionales. Cualquier persona que sepa la ubicación en arquitectura o el nombre del artista en otras formas de arte encuentra la diapositiva directamente en el archivo.

La clasificación consiste en:

1. Arquitectura.
2. Pintura, dibujo.
3. Escultura.
4. Cerámica.
5. Muebles.
6. Textiles.
7. Joyería.

1. Arquitectura.

- 1.1. País o continente en orden alfabético.
- 1.2. Ciudad o área geográfica.
- 1.3. Tipo de edificio.

Otras formas de arte:

- Anónimo.
- Nombre del artista.

Ejemplo No. 1:

IU59	New York City. Empire
N48	State Building.
8.1	Plan. Shreve, Lamb and Harmon,
E4 A	architects. 1930-1931.

1 = arquitectura. U = país U. S. 59 = número de Cutter para U. S.  
N48 = número de Cutter para la ciudad.  
8.1 = tipo de edificio = oficina.  
E4 = número de Cutter para el nombre del edificio. A = vista.

Ejemplo No. 2:

02	Richardson, Henry Hobson,
R5	1838-1886.
A100 1	Portrait.

02 = autorretrato.

R5 = Richardson, Henry Hobson.

A100 1 = número de Cutter del fotógrafo y número de serie.

- B) CLAWSON, Catherine R. Classification and cataloging of slides using color photocopying. Catherine R. Clawson y Charles A. Rankowski. Special libraries. New York: 69(8), 281-285, 1978.

La autora analiza tres tipos de diapositivas, después de haber obtenido en el Banco de Datos de Eric Educational Documents Index 128 referencias, de las cuales 102 resultaron sistemas de información infantiles, nueve usan sistemas de catalogación conocidos, dos se refieren a talleres de material audiovisual, 10 se estudiaron y cinco se observaron más de cerca.

1.- Diapositeca del Philadelphia Museum of Art - por número de adquisición y fichero algo convencional.

2.- Diapositeca del Philadelphia College of Art - por forma de arte, - nombre del artista, país y siglo (tarjetas azules); subdivisión de la materia, materiales o cronología (tarjetas naranjas); título (tarjetas rosas); referencias cruzadas (tarjetas blancas). Cada diapositiva contiene toda la información que se encontraría en una ficha catalográfica.

3.- Biblioteca de un "college" - por forma de arte: pintura (P), arquitectura (A) y escultura (E). Se usan las Reglas Angloamericanas de Catalogación.

Ejemplo No. 3:

P	Pintura.
B748 Re	Botero.
	Retrato de Cecilia y Pedro.

P = pintura.  
B = artista o país (número de Cutter). Re = las dos primeras letras del título de la obra.

4.- Combustion Engineering, Inc. Refractories Research and Development Library. El sistema de esta Biblioteca se basa en la reproducción de la diapositiva en color (xerografía en color) en la ficha catalográfica a través de la máquina Xerox modelo 6,500. Se coloca la diapositiva directamente en la máquina, las hojas donde pasa la diapositiva llevan adhesivo, la xerografía se pega a la ficha catalográfica. Se complementa así la información escrita con la visual. Se usa el sistema simplificado de las Reglas Angloamericanas de Catalogación. Los encabezamientos de materia son básicamente los del sistema de Wendell W. Simons y Luraine C. - Tansey (véase letra F) aunque con más divisiones. Por ejemplo: el tema -MATERIALES DE ALTA TEMPERATURA- requiere no una división: QUIMICA-MINERALOGIA, sino 45 diferentes. La identificación visual disminuyó el tiempo de localización considerablemente. Este sistema es factible de computarizar.

Ejemplo No. 4:

MICRO	MICROSTRUCTURES.
C48	Chrome alumina (número de Cutter para el título).
FR.2	Cuadro No. 2.
30	Diapositiva No. 30.

C) LIBRUNAM.

El proyecto LIBRUNAM de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM - es un sistema automatizado. El proyecto reproduce en línea el catálogo oficial de la Dirección General de Bibliotecas, dependencia coordinadora del sistema bibliotecario, de aproximadamente 300,000 títulos.

El LIBRUNAM ha adoptado el formato MARC (Machine Readable Cataloging), - diseño de una estructura de formato compuesto de: códigos (conjunto de - reglas dispuestas según un plan metódico), etiquetas (símbolos de información que constituyen claves para la computadora), símbolos, letras y - números (los cuales son usados conforme a normas establecidas y permiten que cualquier dato bibliográfico pueda ser leído por computadora). El - formato MARC ha sido desarrollado por la Biblioteca del Congreso de - Washington, y su implementación en la Dirección General de Bibliotecas - de la UNAM responde a las condiciones específicas de las bibliotecas universitarias.

La información almacenada en este banco de datos LIBRUNAM, relativa a - los libros, discos y otros materiales, podrá obtenerse de la manera si--

guiente:

a) Las consultas podrán hacerse por medio de terminal, de tarjetas o de microfichas. Cuando las consultas sean hechas por terminal, existirá la opción de obtener resultados por la terminal y/o por la impresora.

b) Los argumentos que se podrán usar para la recuperación de la información son cualquier elemento de la ficha catalográfica.

Libro

Clasificación  
Autor  
Título y subtítulo  
Edición  
Lugar de edición  
Nombre de la casa editorial  
Año  
Descripción física  
Tema  
Serie  
No. de adquisición

Diapositiva

Clasificación  
Artista  
Título  
Original o duplicado  
Localización  
Colección  
Fecha  
Técnica, medida  
Tema  
Fuente  
No. de adquisición

Ejemplo No. 5:

AUTOR	Morales, Armando.
TITULO/GALERIA	Paisaje/Galería Bonino, Nueva York.
FECHA	1964.
TECNICA	Oleo sobre tela.
TEMA	Paisaje.
CLASIFICACION	NDB2
	M5PA
	1964

Diapositiva:

ND82	Pintura nicaraguense.
M5PA	Autor: número de Cutter abreviado y las dos primeras letras del título.
1964	Fecha.

D) METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK (31).

La diapositiva se lee en los archivos a través de guías claras y visuales. El sistema es alfabético. La clasificación es una especie de diccionario. La ficha provisional del catalogador duplica la información de la diapositiva y se queda en su lugar cuando ésta se presta. Las diapositivas son fotografías de las obras del Museo o de casas comerciales. Existe casi un 100% de probabilidades de conseguir el original, por lo que no conservan un archivo permanente de su colección de 350,000 diapositivas, de las cuales circulan anualmente un 50%. De las 252,000 fotografías en blanco y negro, se consultan un promedio de 60,000 al año.

Las divisiones en el Arte Occidental, forma de arte:

- Arquitectura.
- Escultura.
- Pintura.
- Dibujo y acuarela.
- Grabado.
- Fotografía.
- Artes decorativas.

Cada forma se subdivide en la forma más pertinente a sus características:

- Area geográfica.
- País.
- Periodo.
- Siglo.
- Artista anónimo.
- Nombre del artista.
- Título.
- Tema.
- Tipo de objeto.
- Vista.
- Dirección.

- Detalle.
- Procedencia.
- Colección y ciudad.

Ejemplo No. 6:

GUAYASAMIN, O. Ecuador.  
Retrato de José Gabriel Navarro;  
1942; óleo sobre tela.  
Quito, Viuda José Gabriel Navarro.

Aunque el sistema ofrece posibilidad de computarizarlo, los administradores de la colección lo recomiendan para colecciones generales y no para especializadas como la de este Museo.

E) ONIONS.

DIAZ, Max. ONIONS: sistema para manejo de bibliografía. Max Díaz y Juan Ludlow. México: UNAM, Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas, 1978. (Comunicaciones técnicas; 9(168)). 2 v.

ONIONS es un sistema de información automatizado para el manejo de bibliografía que utiliza la computadora Burroughs B-6,700. Con este sistema es posible crear, actualizar y modificar bancos de datos. Se puede recuperar la información por autor, título, materia y palabras-clave (kwic), etc. (véase página 114) a través de una terminal remota.

En particular, ONIONS ha sido usado para obtener nombres y direcciones y para el manejo de referencias musicales. ONIONS actúa como un núcleo ca

paz de manejar la información, en donde el usuario puede definir sus pro  
pias rutinas de impresión o modificar las ya existentes si fuese neces-  
rio.

ONIONS, que ha sido diseñado para trabajar eficientemente con una biblio-  
teca de tamaño medio, es una alternativa para la computarización de las  
diapositivas, una vez que se decida el sistema de catalogación y de cla-  
sificación para ellas.

El próximo ejemplo se refiere a la utilización del sistema computarizado  
ONIONS implementado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la -  
UNAM en una diapositiva de pintura colombiana contemporánea (véase pági-  
na 109).

Ejemplo No. 7:

REF1	(Clasificación numérica o alfanumérica = colocación).
CLASS	(Código países).
AUTOR	Botero, Fernando.
TITULO	Retrato de Cecilia y Pedro, 1974, carbón, 0190-0170 cms.
REF2	Colección de Cecilia Botero, Bogotá, Colombia (0001).

F) SIMONS, Wendell W. A slide classification system for the organiza-  
tion and automatic indexing of interdisciplinary collections of -  
slides and pictures. Wendell W. Simons and Luraine C. Tansey. -  
Santa Cruz: University of California, 1970. 263 p.

Campos:

1. ARTE - CRONOLOGIA.
2. ARTE - PAIS Y DIVISIONES GEOGRAFICAS.
3. ARTE - FORMA.
4. ARTE - ESTILO.

5. ARTE - ORIGEN.
- 6-7. ARTE - DIVISIONES Y SUBDIVISIONES POR TIPO, TECNICA, TEMA...
8. ARTE - TITULO.
- 9-10. DETALLE.
11. EL NOMBRE DEL AUTOR ESCRITO COMPLETO.
12. EL TITULO COMPLETO.
13. LA FECHA.
14. LA COLECCION Y CIUDAD.
15. LA FIRMA COMERCIAL.

Explicaciones necesarias relacionadas a los campos:

2. ARTE - PAIS Y DIVISIONES GEOGRAFICAS.

800 CENTRO AMERICA

- 802 Costa Rica
- 803 El Salvador
- 804 Honduras
- 806 Nicaragua
- 807 Panamá
- 815 Cuba
- 816 República Dominicana
- 830 Puerto Rico

840 SUDAMERICA

- 845 Argentina
- 846 Bolivia
- 847 Brasil
- 848 Norte
- 849 Nordeste
- 851 Distrito Federal
- 852 Sur
- 853 Centroeste
- 854 Chile
- 855 Colombia
- 856 Ecuador
- 861 Paraguay
- 862 Perú
- 863 Uruguay
- 864 Venezuela

La subdivisión de Brasil hace suponer divisiones similares en otros paí-

ses o la posibilidad de descartar esta subdivisión por lo que se refiere al arte contemporáneo.

3. ARTE - FORMA.

- A Arquitectura anónima
- B Arquitectura conocida
  
- C Escultura anónima
- D Escultura conocida
  
- E Pintura anónima
- F Pintura conocida
  
- G Dibujo anónimo
- H Dibujo conocido
  
- J Arte del libro anónimo
- K Arte del libro conocido
  
- L Gráfica anónima
- M Gráfica conocida
  
- N Fotografía anónima
- P Fotografía conocida
  
- Q Cerámica y vidrio anónimos
- R Cerámica y vidrio conocidos
  
- S Mosaico, vitrales anónimos
- T Mosaico, vitrales conocidos
  
- U Moda, textiles anónimos
- V Moda, textiles conocidos
  
- W Artes menores anónimos
- X Artes menores conocidos
  
- Y Teoría del arte, arte comercial anónimos
- Z Teoría del arte, arte comercial conocidos

Las formas de arte difieren un poco de la división del Metropolitan -  
Museum of Art de Nueva York. No aparece la técnica de la acuarela, y el

término de "artes menores" ya no se usa.

4. ARTE - ESTILO.

La subdivisión únicamente es para México en la época prehispánica. No se contempla una subdivisión para el colonial y moderno ni en México ni en Latinoamérica. Por lo que se refiere al arte contemporáneo tampoco existe una probabilidad, aunque quizás el sistema lo acepte.

5. ARTE - ORIGEN.

Se incluye el nombre del artista, el lugar o la subdivisión de estilo. Se incluyen solamente algunos nombres de artistas latinoamericanos.

6-7. ARTE - DIVISIONES Y SUBDIVISIONES POR TIPO, TEMA, TÉCNICA...

Arquitectura por tipo de edificio.

Escultura por tema y subdivisiones: copia del artista, copia del original, modelo, maqueta, réplica, restauración.

Pintura por tema y subdivisiones: copia del original, restauración, fotografía ultravioleta, fotografía rayos X.

Dibujo por tema.

Artes del libro por técnica y subdivisión por tema.

Gráfica por tema y subdivisión por técnica.

Fotografía por tema y subdivisión por técnica.

Cerámica y vidrio por forma y subdivisión por tema.

Mosaicos y vitrales por forma y subdivisión por tema.

Moda y textiles por producto y subdivisión por material.

Artes menores por producto y subdivisión por material predominante.

Teoría del arte, arte comercial por técnica.

Ejemplo No. 8:

Diapositiva:

Campos 1 a 10 --	P855E	BOTERO-----	Campo 11
	B748J.W.	FRANK LLOYD Y SU FAMILIA EN LA ISLA-	Campo 12
	F__A.B.	PARAISO 1972-----	Campo 13
	BAHAMAS:	LLOYD-----	Campo 14
		BOTERO/KLAUSS GALLWITZ-----	Campo 15

Campo 1 - (P) siglo XX.

Campo 2 - (855) código geográfico para Colombia.

Campo 3 - (E) identifica que es una pintura de artista conocido.

Campo 4 - Estilo (para el siglo XX no está identificado).

Campo 5 - (B748) número de Cutter para el artista.

Campo 6 - (J) figura de nombre.

Campo 7 - (W) retrato.

Campo 8 - F\_\_\_ número de Cutter para el título.

Campo 9 - (A) la ilustración es el cuadro completo.

Campo 10 - (B) indica que es la segunda diapositiva.

Campo 11 - BOTERO - el nombre del artista completo, ya que sirve de índice.

Campo 12 - FRANK LLOYD Y SU FAMILIA EN LA ISLA PARAISO - el título de la pintura completo, ya a que sirve de índice.

Campo 13 - (1972) fecha.

Campo 14 - (BAHAMAS: LLOYD) indica la colección y la ciudad.

Campo 15 - La fuente: BOTERO/KALUSS GALLWITZ.

G) Producción de fichas catalográficas que contienen una reproducción en el servicio de información de los E. U. A. en Washington, DC.

Es similar al empleado por la Biblioteca del Combustion Engineering, Inc. (véase letra B.4 página 132). En un sólo paso se fotografían en la máquina Xerox los datos escritos y la diapositiva en tarjetas de 3 x 5 cms. La información verbal es una combinación del lugar, el artista, el monumento, una pequeña descripción de la imagen, la fecha, la fuente, el crédito fotográfico y los temas. Las diapositivas se colocan por orden cronológico dentro de unas láminas de vinilo, que a su vez se guardan en sobres de manila. En el archivo existen originales y duplicados. El costo es de 12 centavos de dólar por tarjeta.

Ejemplo No. 9:

78-4099c  
Washington, D.C.: The Lincoln  
Memorial, Washington Monument  
and Capitol Building, photo-  
graphed from the Virginia side  
of the Potomac River.  
Source: USICA  
Credit: Joseph Pinto

Statues and Memorials - Lincoln  
Statues and Memorials -  
Washington  
Government - Buildings -  
Capitol  
Cities & Towns -  
Washington, D.C.



Original  Dupe \_\_\_\_\_  
Rights:  Full \_\_\_\_\_

El Grupo de Investigación Visual de la Asociación Mid America, College - Art Association (MACAA/VR), que se formó en 1972, con sede en la Universidad de Missouri, Kansas City, piensa publicar dos guías para clasificar y catalogar diapositivas.

Sistemas sugeridos para la catalogación y clasificación de diapositivas

Por lo que se ha estudiado en los sistemas presentados, el panorama antes de 1983 era una multitud de formatos adecuados a necesidades individuales (véase letras A-G). Después de este año, el objetivo es lograr - uniformidad de formatos que no necesariamente es de sistemas, ya que las nuevas tecnologías han facilitado la comunicación de la información contenida en los materiales gráficos y visuales entre los sistemas computarizados.

La catalogación de los materiales gráficos y visuales contempla los siguientes puntos:

1. Area de título.
2. Area de edición y responsabilidad.
3. Area de los detalles específicos del material.
4. Area de publicación y distribución.
5. Area de la descripción física.
6. Area de la serie.
7. Area de las notas.
8. Area del número estándar y de los términos de disponibilidad.

Estos puntos están contemplados en los sistemas sugeridos: Sistema 1 y - Sistema 2. Ambos sistemas son factibles de utilizarse de manera manual

o de manera automatizada siguiendo el formato CCF: The Common -  
Communication Format, cuya versión en español está a punto de publicar -  
el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México.

Los sistemas sugeridos:

- son fáciles de aplicar y de entender.
- requieren un mínimo de personal para implantarlos.
- se basan en sistemas de catalogación y clasificación ya establecidos.
- simplifican el sistema para mantener la facilidad en la aplicación y -  
en su entendimiento.
- son factibles de computarizar.

### Sistema 1

Se basa en las combinaciones usadas por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Se usa una ficha provisional que contiene todos los datos - con la posibilidad de automatizar esta información. En la diapositiva - se anota una versión abreviada.

Forma de arte: (arquitectura, escultura, pintura, dibujo, gráfica, fotografía, arte decorativo: cerámica, miniaturas, joyería, etc.).

Combinaciones: área geográfica, país, periodo, siglo, nombre del artista o anónimo, título, tema, tipo de objeto, vista, dirección (norte, sur, - este, oeste), detalle, procedencia, localización (colección y ciudad).

Formas de arte: A = arquitectura  
E = escultura  
P = pintura  
D = dibujo  
GR = gráfica  
AD = artes decorativas 1, cerámica

Países: Argentina (AR), Bolivia (BO), Brasil (BR), Colombia (CO), Costa Rica (CR), Cuba (CU), Chile (CH), Ecuador (EC), El Salvador (ES), -  
Guatemala (GU), Haití (HA), Honduras (HO), Nicaragua (NI), Panamá (PA), -  
Paraguay (PR), Perú (PE), Puerto Rico (PR), República Dominicana (RD), -  
Uruguay (UR), Venezuela (VE).

1. ARQUITECTURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

- 1.1. PAIS.
- 1.2. ARQUITECTO.
- 1.3. EDIFICIO.
- 1.4. AÑO.
- 1.5. CIUDAD.
- 1.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 1.7. MATERIAL.
- 1.8. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 10:

Ficha catalográfica:

A. BR. NIEMEYER, OSCAR  
Casa do Baile  
1942 Pampulha  
Arquitectura latinoamericana 1930/1970/Francisco Bullrich  
0005

Diapositiva:

A. BR. NIEMEYER  
Casa do Baile 0005

2. ESCULTURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

- 2.1. PAIS.
- 2.2. ARTISTA.
- 2.3. TITULO.
- 2.4. AÑO.
- 2.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 2.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 2.7. MATERIAL.
- 2.8. MEDIDA.
- 2.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 11:

Ficha catalográfica:

E. CR. COSTA, TONI  
Dinámica visual  
1965  
Beyond modern sculpture/Jack Burnham  
0006

Diapositiva:

E. CR. COSTA  
Dinámica visual 0006

3. PINTURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

- 3.1. PAIS.
- 3.2. ARTISTA.
- 3.3. TITULO.
- 3.4. AÑO O SIGLO.
- 3.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 3.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 3.7. MATERIAL.
- 3.8. MEDIDA.
- 3.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 12:

Ficha catalográfica:

P. BR. CAVALCANTI, BENITO  
Pescadores  
1942 Coelho, Sao Paulo  
Oleo/tela  
0001

Diapositiva:

P. BR. CAVALCANTI  
Pescadores 0001

4. DIBUJO LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX.

- 4.1. PAIS.
- 4.2. ARTISTA.
- 4.3. TITULO.
- 4.4. AÑO O SIGLO.
- 4.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 4.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 4.7. MATERIAL.
- 4.8. MEDIDA.
- 4.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 13:

Ficha catalográfica:

D. VE. VILLANUEVA, CARLOS RAUL  
Bocetos para C. U.  
1946 Villanueva, Caracas  
Arte latinoamericano desde la independencia  
Carbón/gris  
0002

Diapositiva:

D. VE. VILLANUEVA  
Bocetos para C. U. 0002

5. ACUARELA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

- 5.1. PAIS.
- 5.2. ARTISTA.
- 5.3. TITULO.
- 5.4. AÑO O SIGLO.
- 5.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 5.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 5.7. MATERIAL.
- 5.8. MEDIDA.
- 5.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 14:

Ficha catalográfica:

AC. CH. TORAL, MARIO  
Sin título  
Galería Carmen Waugh, Santiago de Chile  
Arte latinoamericano desde la independencia  
Acuarela  
0004

Diapositiva:

AC. CH. TORAL  
Sin título 0004

6. GRAFICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX.

- 6.1. PAIS.
- 6.2. ARTISTA.
- 6.3. TITULO.
- 6.4. AÑO O SIGLO.
- 6.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 6.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 6.7. TECNICA.
- 6.8. MEDIDA.
- 6.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 15:

Ficha catalográfica:

Diapositiva:

GR. AR. QUINQUELA MARTIN, BENITO	GR. AR. QUINQUELA MARTIN
Puente nuevo	Puente nuevo 0003
Museo de Artes Plásticas, Buenos Aires	
Arte latinoamericano desde la independencia	
Grabado	
0003	

7. ARTES DECORATIVAS 1, CERAMICA.

- 7.1. PAIS.
- 7.2. ARTISTA.
- 7.3. FORMA.
- 7.4. AÑO O SIGLO.
- 7.5. COLECCION Y CIUDAD.
- 7.6. PROCEDENCIA (LIBRO, FOTOGRAFO, CASA COMERCIAL).
- 7.7. MATERIAL.
- 7.8. MEDIDA.
- 7.9. NUMERO DE ADQUISICION.

Ejemplo No. 16:

Ficha catalográfica:

Diapositiva:

AD1. AR. BARTOLINI, CARLOS	AD1. AR. BARTOLINI
Linterna	Linterna 0008
1965	
Subsecretaría de Cultura, Buenos Aires	
Escultura y cerámica argentina	
110 x 46 x 30 cms.	
0008	

### Ventajas del Sistema 1

- Es de fácil lectura.
- Reúne a los artistas por forma, país y nombre.
- Utiliza el número de adquisición como inventario de la colección.
- Facilita el préstamo del material.
- Incluye el artista y el título de la obra para una mejor identificación.
- Da a conocer la fecha, las medidas, la forma y el material empleado.
- Se conoce la colección y el lugar donde se encuentra la obra.
- Se sabe la fuente de información para esclarecer dudas o duplicar material.
- Es posible el uso de la computadora para recuperar información por artista, título, tema, técnica, año, colección.
- No requiere de personal calificado para aplicar un sistema de clasificación.

### Desventajas del Sistema 1

- En la diapositiva incluye la forma abreviada. La diapositiva no incluye otros datos, con excepción del artista y el título que se incluyen en la ficha catalográfica únicamente.

Sistema 2

Se presenta otro sistema alternativo: Sistema 2, apegado estrictamente - al número de clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington - con un número para el apellido del artista y una inicial para el título de la obra; emplea las Reglas Angloamericanas de Catalogación simplificadas.

N Artes visuales  
NA Arquitectura  
NB Escultura  
NC Dibujo, diseño, ilustración  
ND Pintura  
NE Gráfica  
NK Artes decorativas y aplicadas. Decoración y ornamento  
NX Artes en general

La ficha catalográfica contiene todos los datos.

ND139 Polesello, Rogelio, 1939-  
P6IM Imágenes indígenas 1962. Oleo sobre tela.  
1962 Colección del Museo de Bellas Artes, Caracas.  
0007 Arte latinoamericano desde la independencia.

En la diapositiva se anota el número de clasificación Únicamente.

ND139 Pintura argentina.  
P6IM Artista: número de Cutter abreviado y las dos primeras le  
tras del título.  
1962 Fecha.  
0007 Número de adquisición.

Si este sistema se computariza, se puede descartar la ficha catalográfica y, en su lugar, se hacen listados por artista, título, tema, país, fe

cha; para efectos de inventario se puede hacer un listado por número de adquisición.

Hay que hacer notar que los sistemas automatizados de recuperación bibliográfica varían de cinco campos, como es el caso de ONIONS, a los 14 campos, como es el de Simons y Tansey o el LIBRUNAM. Cada sistema tiene sus ventajas y desventajas y, sobre todo, hay que considerar los recursos con los que cuenta el Centro de Cómputo que vaya a programar el sistema.

#### Ventajas del Sistema 2

- Reúne a los artistas por técnica, país y nombre.
- Utiliza el número de adquisición como inventario de la colección.
- Facilita el préstamo del material.
- Da a conocer la fecha, las medidas, la forma, el material empleado.
- Se conoce la colección y el lugar donde se encuentra la obra.
- Se sabe la fuente de información para esclarecer dudas o duplicar material.
- Es posible el uso de la computadora para recuperar información por artista, título, tema, técnica, año, colección.

#### Desventajas del Sistema 2

- No es de fácil lectura.

- La diapositiva incluye la clasificación únicamente.
- La diapositiva no incluye el artista, el título de la obra y otros datos que se incluyen en la ficha catalográfica únicamente.
- Requiere de personal calificado para aplicar la clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington y las Reglas Angloamericanas de Catalogación.

Debido a la situación por la que atraviesan las diapositecas de falta de recursos económicos y humanos, se recomienda el Sistema 1 que además - ofrece la posibilidad de agilizar la difusión de la información tanto pa ra el bibliotecario como para el usuario.

NOTAS

- (1) Trevor Fawcett. Citado por Wolfgang M. Freitag. The indivisibility of art librarianship. EN: 48th IFLA Conference. Special Libraries. Art Libraries. Montreal, 22-28 de agosto, 1982. p. 1.
- (2) Jacques Thuillier. La révolution informatique et l'histoire de l'art. AICARC bulletin. 2/1984-1/1985. p. 22.
- (3) Freitag. op. cit. p. 2.
- (4) Philip Pacey. Information technology and the universal availability of images. IFLA journal. 9(3), 1983. p. 230.
- (5) Saúl Yurkievich. El arte de una sociedad en transformación. EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1974. p. 203.
- (6) Fermín Fevre. Las formas de la crítica y la respuesta del público. EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1974. p. 59.
- (7) Amada Martínez Reyes. ONIONS Sistema automatizado aplicado al manejo de material fotográfico. EN: Los medios audiovisuales en la biblioteca. Memorias. Aguascalientes, Ags., 1980. México: ABIESI, 1981. p. 127-138.
- (8) La Directora de la Diapositeca hasta 1985, María Antonieta Graf, escribió su tesis de licenciatura sobre el origen y funcionamiento de esta Diapositeca, que ha sido prácticamente obra suya.
- (9) Para tal efecto, fueron consultados los bibliotecarios de la Universidad Iberoamericana.
- (10) María Antonieta Graf. El material visual y el usuario en la Diapositeca de la Universidad Iberoamericana. EN: Los medios audiovisuales en la biblioteca. Memorias. Aguascalientes, Ags., 1980. México: ABIESI, 1981. p. 127-138.
- (11) IFLA Directory of art libraries. <sup>comp.</sup> Compilado por Jacqueline Viaux. - Londres: Garland, 1985.
- (12) Películas:  
- Artistas brasileiros do Museu de Ontario, Canada. Director fotógrafo: André Paluch. Río de Janeiro: Productores Light-Brascan, 1974. Corto metraje en color.

- La Obra de Botero Televisión Alemana, 1976. 40 minutos.
- Rubem Valentim e sua obra semiológica. Director: Aecio Andrade. Productor: Heitor Humberto Andrade. Fotografia: Julio Romiti. Certificado de Clasificación especial del Instituto Nacional del Cine. Río de Janeiro: Kratex Productora Cinematográfica, 1974. Corto metraje en color.
- La Terre est un homme. Texto de Roberto Matta. Guión en castellano, escrito en Estocolmo, para una película que no fue rodada. 1936. 162 escenas.
- Tres encuentros del arte hispanoamericano. Fotografía: Joseph Fabry. Director: Bernardo Kaufman. Narración en español por Arturo Uslar Pietri. Documental en color premiado en la IV Muestra del Cine Internacional de México, en el XVIII Festival del Cine Internacional en San Francisco, 1975. Premio Anual de Reporteros en 1976.
- Triunfo hermético. Rubens Gerchman: sobre sus esculturas, rituales y objetos con palabras en el paisaje. Nueva York-Río de Janeiro, 1972. 16 mm. 13 minutos.
- Ver oír: sobre la obra de Antonio Dias, Roberto Malganaes y Rubens Gerchman, por Antonio Carlos Fontoura. 1966. 16 mm. 18 minutos.
- World of a primitive painter, José Antonio Velásquez. Narración en inglés por Shirley Temple Black, en español por María Elena Walsh. 1972. Mención honorífica Bratislava International Film Festival. Premio CINE'S Golden Eagle. Color. 16 mm. 20 minutos.

- Producidas por el Museum of Modern Art of Latin America, Washington, DC: Organización de los Estados Americanos:
- Torres García and universal constructivism. Narración en inglés Paul Anthony, en español China Zorrilla. 1975. Color. 16 mm. 30 minutos.
  - Manabu Mabe paints a picture. Narración en inglés por William D. Clark. Color. 16 mm. 13 minutos.
  - David Manzur paints a picture. Narración en inglés por William D. Clark. Color. 16 mm. 13 minutos.
  - Alejandro Obregón paints a fresco. Narración en inglés por William D. Clark, en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 21 minutos.
  - Fernando de Szyszlo of Peru paints a picture. Narración en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 22 minutos.
  - South Americans in Cordoba: artists represented at the Cordoba Biennial in Argentina. Narración en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 13 minutos.
  - ESSO Salon of Young Artists. Narración en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 16 minutos.
  - Art of Central America and Panama. Narración en inglés por William D. Clark, en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 29 minutos.

- Julio Rosado del Valle: a visit to the artist's studio in San Juan, Puerto Rico. Narración en español por Luis Vivas. Color. 16 mm. 13 minutos.
- Nine artists of Puerto Rico. Narración en inglés y en español por José Ferrer. Color. 16 mm. 16 minutos.
- Moire: kinetic works of Venezuelan artist J. M. Crucent. Narración en inglés por William D. Clark, en español por Amelia Bence. Color. 16 mm. 8 minutos.
- Soto. Narración en inglés por William D. Clark and Herbert Morales, en español por N. Pérez González. Premio CINE'S Golden Eagle. Color. 16 mm.
- Vibrant mirror of the sun: a kinetic work by Venezuelan artist Alejandro Otero. Color. 16 mm. 10 minutos.
- Poleo and poetic figuration. Narración en español por Andrés Morales y Héctor Myerston. Color. 16 mm. 28 minutos.
- The Magic work-shop of Reverón. Narración en inglés por Roger Wikison, en español por Héctor Myerston. Color. 16 mm. 23 minutos.
- Delta Solar and the four seasons: the kinetic sculpture by Alejandro Otero at the Air and Space Museum in Washington. Narración en inglés por Renée Channey, en español por Herbert Morales. Color. 16 mm. 13 minutos.
- The Museum of Modern Art on Latin America. Narración en inglés por Renée Channey, en español por Ivan Silva. Color. 16 mm. 14 minutos.
- Cosmogonía. /Remedios Varo/. Narración por Eduardo Leiva. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1984. Color. 16 mm. 9 minutos.
- Manuel Alvarez Bravo, fotógrafo. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 1984. Color. 16 mm. 29 minutos.
- 11 películas de pintores mexicanos. México: Dirección de Cinematografía, UNAM.

Audioramas:

- Antonio Grass. Ampliación audiovisual de tres temas de investigación: el círculo, la marca mágica, animales mitológicos.
- A arte de Rubem Valentim, por Frederico Morais. Rio de Janeiro, 1974.
- 10º Salão de Campinas, 1975. Sao Paulo: Museo de Arte Contemporâneo de Campinas, s. a.
- Joao Camara Filho, por Frederico Morais. Rio de Janeiro: Olinda, abril, 1976. 161 diapositivas. Música Ary Barroso. Texto discursos de época. 20 minutos.

Video-cassettes:

- The Group of the Thirteen: Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glugsberg, Jorge

- González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marota, Luis Pazos, -  
Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, -  
Horacio Zabala.  
Sony A. B. blanco y negro. 30 minutos. 50 Hertz 1/2" sonora  
carrete.
- The 60's por Marta Minujin. Interview with outstanding -  
artists of the sixties. Interview with the creators of that -  
period. Analysis of aesthetic pretentiousness.  
Sony A. S. blanco y negro. 30 minutos. 60 Hertz 1/2" sonora  
carrete.
- Perspectives on Argentine art since the 1940s. New York: -  
Barbara Duncan Publications, /1982/.
- (13) Picture sources 3: collection of prints and photographs in the -  
U. S. and Canada. New York: Special Libraries Association, 1975.
- (14) ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, Nueva York.  
Número de diapositivas incluyendo duplicadas 65.  
Contenido: artistas latinoamericanos contemporáneos.
- CENTER FOR INTER-AMERICAN RELATIONS, Nueva York.  
Colección organizada por países en orden alfabético por artista  
dentro de cada país.  
Contenido: artistas latinoamericanos contemporáneos.
- COLUMBIA UNIVERSITY. Department of Art History and Archaeology. -  
Photograph Collection. Nueva York.  
Colección organizada por país, por ciudad y por artista sin divi  
sión por nacionalidad.  
Contenido: fotografías de artistas y arquitectos de América -  
Latina por las técnicas de pintura, escultura, grabado y dibujo.
- COLUMBUS MEMORIAL LIBRARY. Organización de Estados Americanos. -  
Washington, DC.  
Colección en proceso de reorganización.
- THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. Museum of the Hispanic Society, -  
Nueva York.  
Colección organizada por artista.  
Contenido: se especializa en las artes y la cultura de la Penín-  
sula Ibérica. Hay poco sobre Hispanoamérica y muy pocas obras -  
de artistas latinoamericanos. No incluye arquitectura del siglo  
XX de América Latina.
- THE LIBRARY OF CONGRESS. Archives of Hispanic Culture Collection.  
Prints and Photographs Division. Washington, DC.  
Colección organizada por técnica: arquitectura, escultura, graba  
do, pintura y por país.  
Contenido: 19,000 fotografías, 3,200 diapositivas, 2,500 negati-  
vos, 1,700 tarjetas describiendo fotografías y negativos de ar-  
tes plásticas de América Latina de 1940 a 1944.

THE MUSEUM OF MODERN ART. Painting and Sculpture Department, Nueva York.

Colección organizada por país y por artista.

Contenido: pintura y escultura con el título de la obra, fecha y medidas.

SANDAK, Inc. Stanford, Connecticut.

Colección de 196 diapositivas en la serie Arte de América Latina desde 1800 hasta el presente. La serie se divide en: 1800-1835, 1835-1875, 1875-1910, 1910-1945, 1945-1965.

MUSEUM OF MODERN ART OF LATIN AMERICA, Washington, DC.

Colección de 180 diapositivas que incluyen: arquitectura de -  
Brasilia, pintores venezolanos y dominicanos, grabadores latinoamericanos, y a los artistas Figari, Lam, Matta, Otero, Peláez, -  
Poleo, Reverón, Soto y Torres García.

- (15) Pacey. op. cit. p. 232.
- (16) Desafortunadamente la carta enviada al Presidente de la AICA, Sección Francia, no fue contestada.
- (17) A. Zelda Richardson. Computer applications to slide collections. -  
EN: IFLA General Conference. Special Libraries. Art Libraries.  
Munich, 1983. p. 11.
- (18) No se escribió la contestación a la carta dirigida al Director de -  
la División de Estudios y Difusión de las Culturas de la UNESCO.
- (19) Antonio Ayesterán. Nuevas tecnologías informáticas como apoyo a la  
investigación. Documento de trabajo. s. f.
- (20) William R. Nugent. Optical discs-an emerging technology for -  
libraries. IFLA journal. 12(3), 1986. p. 175.
- (21) Patrick Purcell, Henry Okun. Information technology and visual -  
images: some trends and developments. EN: IFLA General -  
Conference. Special Libraries. Art Libraries. Munich, agosto  
1983.
- (22) Entre las revistas microfilmadas e incluidas en el análisis de artí-  
culos en publicaciones periódicas está VVV "poesía, artes plásti-  
cas, antropología, sociología y psicología", cuyos editores, -  
André Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst, publicaron cuatro núme-  
ros, de junio de 1942 a febrero de 1944, en Nueva York. Esta re-  
vista surrealista incluye obra del pintor chileno Roberto Matta.
- (23) Elizabeth P. Benson ed. Dumbarton Oaks Collections. Pre-Columbian  
art. Chicago, IL: The University of Chicago, 1976. 16 p. 1 mi-  
croficha en color.

- (24) Freitag. op. cit. p. 23.
- (25) Juan Acha. Lectura estética: Diego Rivera, una retrospectiva. Uno más uno. 7 de octubre de 1986. p. 25.
- (26) Anglo-American Cataloging Rules (AACR). 2a ed. Chicago, IL: American Library Association, 1978. -
- (27) Reglas de catalogación angloamericanas. 2a ed. Materiales audiovisuales. Capítulos 3, 5 a 11, por Gloria Escamilla. - México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1980. - Capítulos 7 y 8.
- (28) International Federation of Library Associations (IFLA). - International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials (ISBD (NBM)), 1983. -
- (29) CCF: The Common Communication Format, editado por Peter Simmons and Alan Hopkinson, para el General Information Programme and UNISIST. París: UNESCO, 1984. -
- (30) María del Carmen Urrutia Espinosa. Los materiales audiovisuales y la biblioteca. México: Escuela Nacional de Bibliotecarios, 1978. (Proyecto de tesis de licenciatura).
- (31) Entrevista con Margaret Nolan. Bibliotecaria principal de la colección de fotografías y diapositivas.

## CAPITULO V

### LOS CATALOGOS, MODELOS Y CARTELES COMO MEDIDA DE MAYOR DIFUSION DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO

#### Los catálogos

Los catálogos de las exposiciones están relacionados con los museos y galerías que exhiben el arte latinoamericano contemporáneo. La negligencia hacia el arte de América Latina se refleja en los catálogos porque - existe también en los museos.

Es la Galería Aele de Madrid la que inicia la década de los 20's con una exposición de dibujos de artistas latinoamericanos en 1923. Argentina - está representada por Deira y Greco; Brasil por Mira Schendel. Colombia, Costa Rica, Chile y Panamá son los otros países que exponen. No obstante, España cuenta en este análisis únicamente con 12 catálogos de un total de 1,124 (véase TABLA XIX).

La Asociación Amigos del Arte, creada en Buenos Aires en 1924, organiza una exposición de pintura del paisajista argentino Malinverno, en 1928, y otra del pintor uruguayo Carlos W. Aliseris, en 1935. Obras de este - pintor se exhiben en el Palacio de la Música de Montevideo en 1933. Sin embargo, esta Asociación en las décadas 1920-1930 no es muy activa si se considera el número limitado de catálogos de exposiciones disponibles en

este análisis.

El Museum of Modern Art de Nueva York, que mostraba interés por el arte latinoamericano, ha dedicado únicamente 25 exposiciones a América Latina desde noviembre de 1929 hasta diciembre de 1977, de un total de 1,190. - Entre ellas está: "Rivera", en 1931, que podría relacionarse con la fundación de la Mexican Art Association en 1930 (1); "20 Centuries of Mexican Art", en 1940, que cubre el arte mexicano en las épocas prehispánica, colonial y contemporánea; la exposición "The Latin American Collection of the Museum of Modern Art" que se consideraba, en 1943, como la gran exposición pero que recientemente prestan por tiempo indefinido a la Universidad de Texas, en Austin, por considerarla de valor folclórico; también en 1943 el impacto de la arquitectura brasileña se deja sentir en la exposición "Brazil builds"; y más tarde, en 1955, "Latin American architecture since 1945"; en 1977, cinco artistas latinoamericanos expusieron en la colección del Museo: el chileno Matta, el colombiano Botero, los mexicanos Orozco, Siqueiros y Tamayo, cada uno con una obra únicamente.

La University of Texas, en Austin, receptora del préstamo del Museum of Modern Art organiza con la Yale Art Gallery de la Universidad de Yale la exposición "Latin American art since Independence" en 1966. Su catálogo-libro es una de las fuentes obligatorias de consulta más para el siglo XIX que para el XX en América Latina.

De impacto para el arte del siglo XX es la exposición "The Emergent - decade: Latin American painters and painting in the 1960's", que organiza el Museo Guggenheim, en Nueva York, ya que a partir de ella Thomas - Messer llamará la década de los 60's decisiva para el arte latinoamericana no contemporáneo. En 1980 este Museo expone una retrospectiva del pintor Tamayo.

En 1979, el Brooklyn Museum presentó una exposición de mujeres pintoras en los últimos 400 años hasta 1950; sólo fue presentada una latinoamericana, la mexicana Frida Kahlo.

En la sala sobre constructivismo del Philadelphia Museum of Art el único latinoamericano representado es Torres García.

En el Hirshorn Museum de Washington se encuentran una obra de Botero, - una del venezolano Soto y otra de Matta.

En el diccionario Contemporary artists (2), que incluye 997 artistas, - América Latina está representada en un 3% con 33 artistas, cuyas obras - figuran en museos de América Latina, Estados Unidos y Europa; 11 son argentinos, ocho mexicanos, cuatro brasileños, tres venezolanos, dos colombianos, dos chilenos, un cubano, un portorriqueño y un uruguayo. Los museos que incluyen mayor número de artistas latinoamericanos son, en - América Latina: el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, y el Museo de Bellas Artes, en Caracas; en los Estados Unidos: el Albright -

Knox Art Gallery, en Buffalo, Nueva York, y el Museum of Modern Art, en la Ciudad de Nueva York; en Europa: el Centre Georges Pompidou, en París.

Aracy Amaral menciona la indiferencia que existe en el continente americano por su propio arte, la poca atención de los museos y de la crítica local de los Estados Unidos por reseñar el arte latinoamericano que, a - consideración de un artista latinoamericano en Nueva York, tampoco interesa a los países de América Latina.

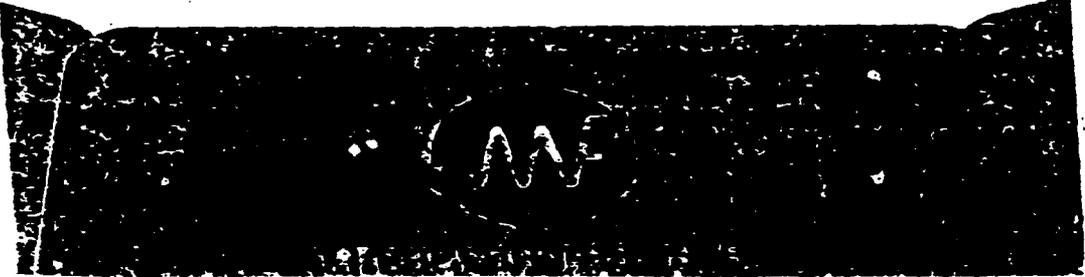
El Departamento de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos tiene un programa vigoroso de exposiciones e investigación, y - crea en 1978 el Museo de Arte Latinoamericano/The Museum of Latin - American Modern Art en la Ciudad de Washington; se afirma que la prensa especializada ignora a los artistas totalmente (3).

Los catálogos de exposiciones representan una fuente de información variada y rica. Es por ello indispensable el incrementar el interés por - organizar exposiciones de artistas latinoamericanos en museos y galerías que traerá por consecuencia un mayor número de catálogos de exposiciones. La disponibilidad de los catálogos es relativamente fácil, ya que se pueden obtener solicitándolos a los museos y galerías o a los mismos artistas. Se pueden obtener por obsequio, intercambio o compra (4); también se pueden conseguir en colecciones privadas y microfilmarse para formar no solamente un Centro de Información, sino de Documentación en el área de arte latinoamericano contemporáneo. Como ejemplo se cita el Art -

exhibition catalogs subject index de la Arts Library de la Universidad - de California, en Santa Bárbara. Esta colección es una de las más grandes e incluye 32,000 catálogos de todas las épocas en museos y galerías en el mundo, organizada por número consecutivo. A continuación se incluye un ejemplo de microficha de dos catálogos pertenecientes a las colecciones privadas mencionadas:

1. CONGRESS OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS (AICA) 13, 1978.  
2. AMARAL, ANTONIO HENRIQUE

CONGRESS OF THE INT. ASSO. OF ART CRITICS (AICA), 13, 1978  
AMARAL, ANTONIO HENRIQUE



Los catálogos contenidos en este análisis son 1,124, de los cuales pertenecen a la colección de catálogos de la Biblioteca "Nettie Lee Benson" - de la Universidad de Texas, en Austin, 634 catálogos, o sea el 56%, y a colecciones privadas 222 catálogos, o sea el 20%. Posteriormente se contó con la información de la Biblioteca Nacional "José Martí", en La Habana, y se pudieron consultar los volúmenes de la Bibliografía Cubana que incluyen las exposiciones de 1973 a 1979, que dieron 220 catálogos, o sea el 19%. El 5% restante, o sea 48 catálogos, pertenecen a otras colecciones como la del Museo de Arte Moderno, en México.

#### Análisis de los catálogos

El análisis de los catálogos se puede elaborar manualmente porque es factible recuperar la información de uno o más artistas, pero la información de los catálogos colectivos es difícil.

El carácter del catálogo se presta a procesarlo por medio de la computadora, ya que en pocas páginas ofrece información que difícilmente se localiza en otro sitio: información biográfica, exposiciones individuales y colectivas, premios, críticas, reproducciones, colecciones en donde se encuentra la obra del artista, técnica empleada, fases por las que atraviesa la obra del artista.

El catálogo se puede referir a un sólo artista o, como ya se mencionó, a más de uno, hasta presentar catálogos colectivos, por ejemplo de 21 ar--

tistas.

Se trató de romper el mito del alto costo del uso de la computadora, que se afirma en una ponencia presentada en el Primer Congreso Latinoamericano de Biblioteconomía y Documentación, celebrado en San Salvador, Bahía, Brasil, en septiembre de 1980 (5).

Los catálogos de la Biblioteca del Museo Carlos Costa Pinto, de Brasil, se analizaron en forma manual debido a los pocos recursos económicos con los que cuenta la institución.

El análisis de los catálogos se elaboró con la ayuda de la computadora. Se anexa la información proporcionada por MECANIMEX, la compañía que procesó la información (6). Este análisis se procesó utilizando el sistema Card System Gama 10 de Honeywell Bull, sistema versátil y de bajo costo que resultó adecuado para las necesidades del análisis.

En el ANEXO 6 - ARTISTAS LATINOAMERICANOS ANALIZADOS, y por los objetivos planteados en el análisis, se incluye la información de los catálogos de uno a cuatro artistas, pero la información de catálogos con más de cuatro artistas se puede consultar únicamente en el trabajo de la computadora ANEXO 5 - AISALAC (Un análisis de la información sobre arte latinoamericano contemporáneo, 1979). El ANEXO 7 se elaboró con el Sistema automatizado BIBLAT (Bibliografía Latinoamericana) disponible en el Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM.

En ambos sistemas automatizados, MECANIMEX y BIBLAT, se pueden elaborar listados no solamente por autor, sino por el título del catálogo, la galería o el editor que publica el catálogo, el autor de las breves reseñas incluidas en el catálogo y por técnica.

Se recupera más información en menos tiempo si el análisis de los catálogos se elabora por medio de la computadora. El Art exhibition catalogs subject index mencionado se publica en microfichas COM (Computer output microfiche) de un banco de datos elaborado por la Arts Library de la Universidad de California.

A continuación se presentan tres tablas, resultado del análisis de los 1,124 catálogos.

TABLA XVII. COLECCION DE CATALOGOS DE EXPOSICIONES DE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO POR IDIOMA.

Idioma	Número de títulos	%
Español	578	51
Inglés	442	40
Portugués	50	4
Francés	20	2
Italiano	20	2
Alemán	13	1
Holandés	1	0
T O T A L	<u>1,124</u>	<u>100</u>

Una vez más como en los libros y en las publicaciones periódicas es el -

idioma español el de mayor representatividad, en este caso el 51%. También aquí se refleja el grupo reducido de artistas representados: Raquel Forner y Noemí Gerstein, de Argentina; Amaral, Tenreiro y Valentim, de Brasil; Mariano Rodríguez y Sosabravo, de Cuba; Alejandro Otero y Soto, de Venezuela.

Por lo que se refiere al idioma inglés, los catálogos en este idioma son principalmente los publicados por el Museum of Latin American Modern Art de la Ciudad de Washington que se encuentran en la Biblioteca "Nettie - Lee Benson" de la Universidad de Texas, en Austin.

Prácticamente el interés en publicar catálogos se circunscribe a los idiomas español e inglés, ya que los porcentajes de los otros idiomas son muy bajos.

TABLA XVIII. COLECCION DE CATALOGOS DE EXPOSICIONES DE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO SEGUN AÑOS DE PUBLICACION.

Década	Número de títulos	%
1920	4	{ 1
1930	3	
1940	10	1
1950	80	7
1960	351	31
1970	590	52
1980	16	1
sin fecha	70	7
	<b>T O T A L</b>	<b>1,124</b>
		<b>100</b>

La década de los 70's es la que tiene mayor número de títulos (590), es decir, representa el 52% del total. Esto se debe a que la mayoría de los catálogos pertenecen a la galería de la Unión Panamericana, ahora Organización de los Estados Americanos, en Washington, D. C.; esta galería al cambiar su nombre en 1978 a Museo de Arte Latinoamericano/Museum of Modern Art of Latin America se dedica a difundir el arte contemporáneo de América Latina organizando exposiciones regularmente, y a que las exposiciones cubanas se analizan en un apartado especial en la Bibliografía Cubana a partir de 1973.

Por una parte tenemos que la influencia de las exposiciones del Museo de Arte Latinoamericano no es suficiente o existe poco interés por parte de otros museos y galerías en organizar exposiciones y en publicar catálogos. Por otra parte solamente Cuba se interesa en el análisis detallado de los catálogos en la bibliografía nacional (7).

Las bibliografías en Argentina (8), Brasil (9) y Venezuela (10) incluyen libros, publicaciones periódicas, oficiales, partituras y folletos, sin especificar en el caso de los folletos, que pueden incluir catálogos de exposiciones, cuales son al incorporarlos en los datos estadísticos con los libros.

Tal parece que sigue la definición formulada de acuerdo a la Recomendación sobre la Normalización Internacional de las Estadísticas Relativas a la Edición de Libros y Publicaciones Periódicas aprobada en 1964 por -

1a Conferencia General de la UNESCO (11).

TABLA XIX. COLECCION DE CATALOGOS POR PAISES DE LAS GALERIAS REPRESENTADAS.

País	Número	País	Número
Alemania	16		
Austria	1		
Bélgica	2		
España	12		
Francia	21		
Holanda	4		
Inglaterra	4		
Italia	25		
Suecia	2		
Suiza	4		
SUB-TOTAL	91		
Canadá	1		
Estados Unidos	409		
SUB-TOTAL	501		
		SUB-TOTAL	501
		Argentina	123
		Bolivia	1
		Brasil	57
		Colombia	22
		Cuba	220
		Chile	1
		Ecuador	1
		Guatemala	3
		Haití	1
		Honduras	1
		Jamaica	2
		México	37
		Panamá	37
		Perú	10
		Puerto Rico	22
		República Dominicana	1
		Uruguay	33
		Venezuela	51
		SUB-TOTAL	623
		T O T A L	1,124

El país que cuenta con mayor número es Estados Unidos (409) por las razones ya mencionadas, la publicación de catálogos del Museo de Arte Latinoamericano de la Ciudad de Washington y por la disponibilidad que existe del material en la Biblioteca "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas. Desafortunadamente, aunque el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM cuenta con una colección de catálogos no está accesible

al público.

En conjunto, los países latinoamericanos representan la mayoría (623) - 55%. Una vez más los países de América Latina con mayor participación artística, Cuba (220), Argentina (123), Brasil (57), Venezuela (51), son los que tienen mayor número de catálogos.

La disponibilidad de los catálogos cubanos en la Biblioteca Nacional "José Martí" representa un acierto, además de su análisis detallado, por parte de los responsables de la bibliografía cubana.

Los catálogos incluyen con mayor frecuencia a los artistas (véase ANEXO 6) de los países de mayor representatividad: Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela. Esto es, Argentina representa el 25% de la colección total - con 286; Cuba el 18% con 204; Brasil el 13% con 153; Venezuela el 6% con 71. En esta ocasión Chile sobrepasa a Venezuela con un 8%, ya que sus - artistas aparecen en 88 catálogos.

### Modelos

Los modelos o reproducciones de museos en el arte latinoamericano son - prácticamente inexistentes.

Existe en San Rafael, California, un departamento especializado en repro - ducciones de esculturas de museo, Alva Museum Replicas Inc., que de -

América Latina incluye únicamente el periodo prehispánico. Las reproducciones del Alva Museum Replicas Inc. son vaciadas directamente del original bajo la supervisión del museo donde se encuentra la obra, o del propio artista. Cada obra se termina manualmente e incluye una descripción de la misma aprobada por el museo poseedor de la obra. Alva Museum - Replicas Inc. vende la reproducción con un costo que varía de \$8.50 a los \$2,100.00 dólares; ofrece el 25% al 40% de descuento a las bibliotecas que organicen una colección para préstamo a domicilio. Ejemplos:

- 1) Jugador de pelota, México, periodo clásico, 600-900 A. D., Museo Público de Milwaukee. \$20.00 dólares.
- 2) Mlle. Pogani II, Constantin Brancusi, 1920, Albright-Knox Art Gallery. \$995.00 dólares.

El campo de las reproducciones en el área del arte latinoamericano contemporáneo es muy vasto, aunque quizás sería necesario elaborar un análisis de la oferta y la demanda. Las colecciones latinoamericanas de arte contemporáneo son generalmente de obras originales.

No está por demás pensar en una mayor difusión, y entonces sí existe la posibilidad de iniciar una colección de reproducciones de esculturas latinoamericanas contemporáneas.

### Carteles

Tanto los catálogos de exposiciones como los modelos o reproducciones es

tán relacionados estrechamente con las funciones de los museos que los publican y reproducen, museos cuyo objetivo principal es la difusión para un mejor conocimiento.

El cartel es otro de los elementos considerados artísticos y que han contribuido a la educación visual del pueblo; nadie puede ya sostener que las masas no lo comprenden (12).

Los carteles se incluyen en concursos de arte internacional, se les dedican salas en diversos museos de arte contemporáneo.

El primer cartel aparece en 1871 cuando Frederick Walker, pintor británico de la Academia Real, lo crea con la adaptación escénica de "La Mujer en Blanco" de W. Collins.

Es a partir de la Segunda Guerra Mundial que se acrecienta la consideración de la gráfica en su función social y, a la vez, como manifestación artística.

A partir de la década de los 60's, década de explosión técnica y tecnológica y de movimientos de liberación, como los de Vietnam, Argel y Cuba, se crean bienales dedicadas a la gráfica donde se incluyen los carteles.

La gráfica cubana se considera una de las manifestaciones más originales. El cartel cubano aparece en los años '60 y enseña que el artista puede y

debe tener una función suya, precisa en la sociedad socialista (13).

La Bibliografía Cubana dedica desde el año 1973 una sección especial para carteles que abarcan una variedad de temas, tales como: cine, conferencias y congresos, deportes, divulgación, educación, exposiciones, literatura, museos, política, teatro y turismo. De 1973 a 1978, 251 artistas cubanos han diseñado un total de 2,715 carteles.

En el público de museo se incluye a todos los que ven las reproducciones de obras museables, en libros, revistas y fotografías, a los que miran en catálogos de exposiciones, modelos o reproducciones, y a los que visitan las salas dedicadas a los carteles. Este público de museo es lo que se llama un usuario potencial de bibliotecas y centros de información - que al estar informado conocería los artistas latinoamericanos contemporáneos y disminuiría la indiferencia de la que se ha hablado al principio del Capítulo.

NOTAS

- (1) Alicia Azuela. Diego Riviera en Detroit. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985. p. 74.
- (2) Contemporary artists. 2a ed. Londres: MacMillan, 1983.
- (3) Aracy Amaral. Los Estados Unidos y el arte latinoamericano. Arte en Colombia. (12), mayo, 1980. p. 66.
- (4) Karno Books de Los Angeles incluye catálogos en su material bibliográfico a la venta.
- (5) Indexacao de catalogos de exposicoes de artistas. EN: Primer Congreso Latinoamericano de Biblioteconomía y Documentación. San - Salvador, Bahía, Brasil: septiembre, 1980.
- (6) Véase páginas 176 y 177.
- (7) Bibliografía Cubana. La Habana: Biblioteca Nacional "José Martí", 1973-  
Bibliografía de Centroamérica y del Caribe, que al finalizar el - cuarto año de publicación incluye Argentina y Venezuela; esta bibliografía la compiló el Grupo Bibliográfico Cubano José Toribio Medina y la publicó la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO con sede en La Habana, de 1956 a 1961.
- (8) Boletín Bibliográfico Nacional. Buenos Aires: 1937.  
Bibliografía Argentina de Artes y Letras. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1959-
- (9) Bibliografía Brasileira. Río de Janeiro: 1938-  
BBB: Boletín Bibliográfico Brasileiro. Río de Janeiro: 1952-  
Bibliografía Brasileira Mensal. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967-  
Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Nacional. Río de Janeiro: - 1951-
- (10) Bibliografía Venezolana. Caracas: Centro Bibliográfico Venezolano. Biblioteca Nacional, 1970-  
Anuario Bibliográfico Venezolano, índice acumulativo de la información trimestral actualizada Bibliografía Venezolana. Como Anuario se publica desde 1942-
- (11) Publicación no periódica impresa, editada en el país y puesta a disposición del público, y que, en general, es publicación que debería figurar en las bibliotecas nacionales de los diferentes paí-

ses.

Categoría - obras ilustradas: colecciones de grabados, reproducciones de obras de arte, dibujos, etc., siempre que tales colecciones constituyan obras completas y paginadas y que los grabados vayan acompañados de un texto explicativo, por breve que sea, referente a esas obras o a sus autores; álbumes, libros, folletos ilustrados cuyo texto se presente como narración continua - acompañada de imágenes para ilustrar determinados episodios.

- (12) Edmundo Desnoes. Affiches cubanos. Amsterdam: Stedelijk Museum, - 1971.
- (13) Adelaida de Juan. Arte y difusión en la gráfica de la Revolución - Cubana. Universidad de La Habana. (207), enero-marzo, 1978. - p. 113-131.

# "MECANIMEX"

## EQUIPOS Y MANTENIMIENTO DE INFORMATICA

ASTURIAS 21-2  
COL. ALAMOS

TELEFONO 530-36-70

México, D. F., a 23 de Noviembre de 1980. MEXICO D. F.

Srita. ELSA BARBERENA S.

P R E S E N T E:

Con esta fecha, hago a Ud. entrega del trabajo solicitado por su conducto, mismo que hemos denominado "AISALAC", siglas de Un Analisis de la información sobre arte latino-americano contemporaneo.

Al mismo tiempo, se le hace entrega de CINCO CAJAS de tarjetas de 80 columnas, base del mencionado proceso, del que recibe Ud. 4 tantos en carpetas de Press Board de 18 X 11 pulgadas.

Este, es un proceso logrado en un CARD SYSTEM CAMA 10 de Honeywell Bull de la segunda generación, tan versatil que aún se sigue explotando en la actualidad.

No es posible comparar los metodos usados con el sistema "ONION", oziwo en los resultados aparentes, ya que comprendida la intención, se procedió a su ejecución siguiendo la idea del "ONION" - que por razones técnicas no es posible explotar con el sistema utilizado.

La programación es un tanto primaria en cuanto a "lenguajes" se refiere, ya que requiere de ir formando instrucción por instrucción hasta lograr secuencias que permitan la explotación del sistema; a este lenguaje se le denomina "Auto Coder" que resulta ser una especie de lenguaje exclusivo, poco explotado, pero que ha servido de base para originar los Super Lenguajes utilizados mas tarde por otras series de computadores.

Los registros procesados son 2,602; cada uno comprende de 3 a 4 ó más tarjetas de 80 columnas, cuya composición es como sigue:

TARJETA 1:	COLUMNAS	CONTENIDO
	1	CLAVE (1)
	4 a 11	ORIGEN
	12 a 14	NUMERO CONVENCIONAL. ( control )
	15 a 60	NOMBRE DEL ARTISTA.
	61 a 64	AÑO DE NACIMIENTO DEL ARTISTA (colores y falleció).
	65 a 69	AÑO DE NACIMIENTO DEL ARTISTA (NORMAL MENIE) & DE FALLECIMIENTO (en su caso)
	76 a 80	CLAVE ESPECIALIDAD (se usó de una a las cinco cols. dependiendo del núm. de especialidades abarcadas).
		TAPICERIA = 1
		PINTURA = 2
		DISEÑO = 3
		GRABADO = 4
		MISCELANEA = 5

para a hoja # 2

## EQUIPOS Y MANTENIMIENTO DE INFORMATICA

ASTURIAS 21-2  
COLL. ALAMOS

TELEFONO 930-36-70  
MEXICO 13. D. F.

HOJA # 2

### COLUMNAS

### CONTENIDO

#### TARJETA 2:

1 a 14  
15 a 65  
66 a 69  
76

ESCALA = 6  
ARQUITECTURA 7 y  
CERAMICA = 8.

IGUAL A LA ANTERIOR.  
TITULO DEL CATALOGO.  
FECHA ( si la tiene ).  
CLAVE ESPECIALIDAD. (aquí sólo se  
utilizó una, la de numeración  
más baja.

#### TARJETA 3:

1 a 14  
15 a 65  
66 a 69  
76

IGUAL A LAS ANTERIORES.  
GALERIA ó EDITOR.  
FECHA ( si la tiene ).  
CLAVE ESPECIALIDAD.

#### TARJETA (S) 4:

1 a 14  
15 a 69  
76

IGUAL A LAS ANTERIORES.  
NOMBRE DEL AUTOR.  
CLAVE ESPECIALIDAD.

(esta tarjeta puede no existir, ó existir solo una ó más de una,  
dependiendo de si tiene y si es uno o mas los autores; se hizo  
una tarjeta por cada autor).

Los resultados obtenidos, nos muestran:

Número secuencial de registros, Localización y Fecha. = Tjta. 1.  
TITULO del Catálogo. = Tarjeta 2.  
Galería o Editor y Fecha. + tarjeta 3.  
Autor o Autores. = Tarjeta (s) 4. y  
Técnica (s). = nuevamente Tarjeta 1.

Si observamos que en determinados casos no ha sido respetado el -  
término de sílabas para la división de palabras, esto es debido a  
que se estableció la división por zonas de memoria de computador,  
y éste ejecutó en forma mecánica dicha división, para llevar la in-  
formación a la impresora.

En espera de haber satisfecho fielmente sus deseos, me es grato re-  
petirle a sus apreciables órdenes.

A T E N T A M E N T E

JORGÉ MARAT PÉREZ T.

## CAPITULO VI

### RECUPERACION DE LA INFORMACION PARA AMPLIAR EL CONOCIMIENTO DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO

A continuación se presentan cuatro elementos importantes a considerar en la recuperación de la información: bibliografías, tesauros, bancos de información y programas cooperativos.

Se ha considerado en este análisis que existe poco interés por el arte - latinoamericano; la escasez en unos casos y la ausencia en otros de estos elementos lo confirman. Por otra parte, se ha considerado que a mayor información mayor conocimiento; por lo tanto, estos elementos ayudarían a fomentar el interés.

La recuperación de la información en el pasado se hacía básicamente mediante las bibliografías para lo que se utilizaban los encabezamientos - de materia; es decir, una lista de temas por orden alfabético.

La explosión de la información, lo específico de las disciplinas y las - necesidades de información de los usuarios aunados a las tecnologías hicieron surgir otro tipo de vocabulario por disciplinas - los tesauros.

La importancia que se le ha dado a la información dio como resultado los bancos de información que mediante los tesauros la hacen accesible.

La disponibilidad de la información no se limita a la cita bibliográfica; el usuario de la información requiere del documento al que se refiere la cita. Es por esto que los programas cooperativos entre bibliotecas y centros de información y de documentación hacen disponible la documentación y por consecuencia satisfacen la necesidad del usuario, ayudan al conocimiento y pueden fomentar el interés por el arte latinoamericano.

### Bibliografías

Al principio del siglo XX los hechos contradicen la definición de los diccionarios: bibliografía = la ciencia del libro. La bibliografía más que en ninguna otra época cobra conciencia de la variedad de los productos de la mente.

Las resoluciones de la "Conferencia de la UNESCO para el Mejoramiento de los Servicios Bibliográficos" nombró 11 categorías a incluir en las bibliografías nacionales, entre ellas: libros, folletos, tesis, índices a artículos de revistas (1).

Las bibliografías son listas de referencias de publicaciones primarias - (libros, artículos, catálogos) establecidas según un orden y fin determinado (2).

Este análisis incluye bibliografía sobre un tema específico: arte latinoamericano contemporáneo, pero no sobre un sólo tipo de documento sino de

varias formas de publicación. Como ejemplo transcribo la reseña de -  
Josefa Sabor a la Bibliografía argentina de artes y letras: "El material  
incluido es libros, publicaciones periódicas, además de artículos conte-  
nidos en revistas argentinas y en revistas extranjeras cuando tratan te-  
mas argentinos" (3).

### Bibliografías publicadas en América Latina

Las bibliografías sobre arte latinoamericano contemporáneo publicadas en  
América Latina se inician en los '50. A continuación se listan los títu-  
los por orden cronológico y su disponibilidad:

- 1955 Arte brasileira: publicacoes de 1943-1953: bibliografía -  
comentada con índice remissivo, por José Valladares. Salvador,  
Brasil (L-1121 del ANEXO 2).\*
- 1958 Arte brasileira: publicacoes de 1954: bibliografía comentada -  
con índice remissivo, por José Valladares. Bahía, Brasil -  
(L-1122 del ANEXO 2).\*
- 1959 Bibliografía argentina de artes y letras, publicada por el Fon-  
do Nacional de las Artes de Buenos Aires desde 1959.\*\* (4)
- 1960 Catálogo bibliográfico de filosofía, psicología, arte, -  
historia de Venezuela en orden alfabético de autor con índice -  
de materias y títulos, de la Universidad de los Andes, Mérida,  
Venezuela. Caracas. (L-1102 del ANEXO 2).\*
- 1968 Bibliografía básica de obras de referencia de artes y letras -  
para la Argentina, por Josefa Sabor y Lydia H. Revellio. -  
Buenos Aires.\*\*\*\*
- 1970 A bibliography of cumulative indexes to Latin American -  
journals of the XIX and XX centuries: humanities and social -  
sciences, por David S. Zubatsky. Revista de historia de -  
América (70), julio-diciembre. pp. 421-469. México.\*\*\* (5)

- 1973 Publicaciones periódicas que contienen información sobre artes y artesanías de la Universidad del Trabajo de Uruguay. -  
Montevideo. (L-1103 del ANEXO 2).\*
- 1976 Bibliografía de historia de la arquitectura de América, por -  
Daniel Schavelson. Buenos Aires. (L-1002 del ANEXO 2).\*

Como se podrá observar, las bibliografías detectadas publicadas en -  
América Latina son muy pocas: tres en Argentina, dos en Brasil, una en -  
México, otra en Uruguay y una más en Venezuela. Se publican tres en los  
'50, dos en los '60 y tres en los '70. Tal parece que no abundan los bi  
bliógrafos especializados en arte latinoamericano contemporáneo, o qui--  
zás debido a la baja producción editorial de libros y revistas no se -  
cuenta con suficiente material documental para elaborarlas. Es así que  
se refleja poco interés en publicar bibliografías especializadas sobre -  
arte de y en América Latina.

Para el crítico Fermín Fevre es a través de una mayor bibliografía que -  
el público se puede acercar con interés a las artes plásticas en América  
Latina; también sostiene que poca y mala información da cuenta muy par--  
cialmente del quehacer cultural y artístico, y toma como ejemplo la esca  
sa y mal difundida bibliografía artística. Los pocos libros editados no  
han tenido difusión; desinterés y apatía han contribuido en forma lamenta  
ble a la comunicación (6).

- \* Biblioteca "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas en Austin.  
\*\* Biblioteca Nacional de México.  
\*\*\* Instituto Panamericano de Geografía e Historia.  
\*\*\*\* Biblioteca del Museum of Modern Art.

Por otra parte, el escritor venezolano Francisco da Antonio hace "constancia del lamentable estado de pobreza en que se encuentra la bibliografía referente a los pintores venezolanos" (7).

Es así que este análisis confirma las opiniones de dos latinoamericanos relacionadas con la escasez de bibliografías que impide la difusión y el conocimiento y acrecienta el poco interés por el arte contemporáneo de América Latina.

#### Bibliografías publicadas en los Estados Unidos de Norteamérica

Títulos de las bibliografías por orden cronológico y disponibilidad:

- 1936 Handbook of Latin American Studies (HLAS), compilado por la Library of Congress en la Ciudad de Washington. A partir de 1961 y hasta 1963 se publica la información sobre arte prehispánico en forma separada, y a partir de 1968 el arte de los siglos XIX y XX.\*
- 1948 A Guide to the Art of Latin America (GALA), por Robert C. Smith y Elizabeth Wilder. (Hispanic Foundation Latin American Series, no. 21). Washington, DC.\*
- 1962 Bibliography on the Evolution of Cities in Latin America, publicada por el Council of Planning Librarians de Eugene, Oregon.\*\* (8)
- Bibliography on Urban Planning in Latin America, publicada por el Council of Planning Librarians de Eugene, Oregon.\*\* (9)
- 1964 Bibliography on Urban Planning in Brazil, publicada por el Council of Planning Librarians de Eugene, Oregon.\*\* (10)
- 1974 Bibliografía mínima de arte cubano, por Martha Castor. Austin, Texas. (L-9258 del ANEXO 2).\*\*\*

- 1981 A Selected Bibliography on Modern Latin American Art, elaborada por James A. Findlay. New York.\*\*\*\* (11)
- 1983 Modern Latin American Art: A Bibliography, compilada por James A. Findlay. Westport, Connecticut.\*\*\*\* (12)
- 1984 Handbook of Latin American Art/Manual de arte latinoamericano. Vol. 1. Santa Barbara, California.\* (13)

La compilación de bibliografías sobre arte latinoamericano en los Estados Unidos se inicia en 1936, aunque es un sistema de recuperación de información propiamente desde el año de 1945 en que tuvo lugar la conferencia "Studies in Latin American Art" en el Museum of Modern Art de Nueva York; y no es hasta 1984 que se decide compilar una bibliografía especializada sobre arte latinoamericano. Esta bibliografía incluye obras desde 1942 y no es exclusiva del periodo contemporáneo, ya que cubre los periodos prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo.

En febrero de 1981 se tenían 22,000 referencias del Handbook of Latin American Studies (1935-1978) y 247,000 del catálogo topográfico de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, en Washington, DC.

El vol. 1 cubre los siglos XIX y XX, tiene 11,000 registros provenientes de la propia Biblioteca y de la colección particular de la editora Joyce Bailey, así como información de otras fuentes.

\* Library of Congress.

\*\* Biblioteca "John F. Kennedy Memorial Library" de la Universidad del Estado de California.

\*\*\* Biblioteca "Nettie Lee Benson" de la Universidad de Texas en Austin.

\*\*\*\* Biblioteca del Museum of Modern Art.

La editora Bailey ha hecho un análisis de los estudios realizados en los diferentes periodos. La documentación en la época prehispánica se relaciona más con las ciencias sociales que con consideraciones humanísticas. El periodo colonial se ha beneficiado con los estudios realizados con el material de los archivos y publicado por los historiadores. Los periodos moderno y contemporáneo no se han tomado en consideración debido a actitudes críticas y académicas hacia esa época de la historia del arte (14) (15).

Con las conclusiones de la editora Bailey concuerda la coleccionista - Barbara Duncan, quien señala que la falta de interés por el arte latinoamericano contemporáneo se debe en forma preponderante a la ausencia de buena bibliografía que proporcionaría una infraestructura para desarrollar su apreciación. La coleccionista afirma que no es hasta los años '70, cuando se funda la Association of Latin American Art (ALA), que se vislumbra algo de interés. No obstante, por Alicia Azuela sabemos de la creación en 1930 de la Mexican Art Association, que por lo visto no deja impacto en la elaboración de bibliografías. Por otra parte, no se tiene conocimiento que la ALA continúe activa a la fecha.

Las bibliografías publicadas en los Estados Unidos son nueve: una se inicia en la década de los '30; otra se publica en los '40; tres relacionadas más con el urbanismo que con la arquitectura del Brasil se publican en los '60; en los '70 una; en los '80 se compila una y se publican dos. Estas dos últimas publicaciones se distribuyen en Inglaterra.

Fuera de América Latina y de los Estados Unidos no se han compilado bibliografías sobre el arte latinoamericano contemporáneo.

Bibliografías compiladas por James A. Findlay

"A Selected Bibliography on Modern Latin American Art", 1981.

"Modern Latin American Art: A Bibliography", 1983.

La bibliografía compilada y publicada por el bibliotecario especializado en arte de América Latina del Museum of Modern Art se analizó en detalle por dos razones: 1) para comprobar el bajo porcentaje que existe de bibliografías en el área, y 2) para reforzar la hipótesis de que los países con mayor representatividad artística son los que publican más. (Véase TABLAS XX y XXI).

La bibliografía compilada en 1981 no incluye ni las bienales nacionales ni los salones de artes plásticas, y no lista títulos de publicaciones periódicas. La bibliografía publicada en 1983 sí los registra, a lo cual se debe la diferencia en las cuantificaciones.

Por lo que se refiere al periodo, el compilador menciona la inclusión de algunas obras del periodo pre-moderno, o sea que abarca los siglos XIX y XX, ambas incluyen libros, catálogos de subasta y de exposiciones, no incluyen obras de artistas individuales ni tampoco artículos; su arreglo -

es geográfico por los diferentes países de América Latina con las subdivisiones siguientes: 1) bibliografías y guías a la literatura; 2) diccionarios, enciclopedias y directorios; 3) catálogos de subasta; 4) arte general; 5) arquitectura; 6) grabado; 7) pintura; 8) fotografía; 9) escultura; 10) publicaciones periódicas; 11) otros (tipografía, diseño, tapicería, video, encuadernación).

Las bibliografías combinan el tipo de documento con el tema, no son anotadas e incluyen una breve descripción cuando el título del libro no es indicativo de su contenido.

La compilación "A Selected Bibliography of Modern Latin American Art" - tiene 325 registros, en cambio "Modern Latin American Art: A Bibliography" incluye 2,378 registros.

TABLA XX. BIBLIOGRAFIA DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEUM OF MODERN ART DE NUEVA YORK.  
Contenido de "A selected bibliography of modern Latin American art",  
1981.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	TOTALES
América Latina	9	4	3	8	4	5	7	2	1	43
Argentina	5	1		8	3	3			2	22
Bolivia				3			2			5
Brasil	6	6		20	17	1	6			56
Chile	1	2		5	1	1	5		1	16
Colombia	1	2		6	4	2	2	1		18
Costa Rica							1		1	2
Cuba				4	5	3	7		1	20
Ecuador	1			5			3			9
El Salvador					1					1
Guatemala				4			2		1	7
Haití			3	4			1			8
Honduras							2			2
Jamaica				2	1					3
México	7	3	1	12	6	4	18	1	1	53
Nicaragua				1						1
Panamá				1	1					2
Paraguay		1		4	2	1				8
Perú				3	2	1	2			8
Puerto Rico		1		2	1	1				5
República Dominicana	1			1	1	1	2	1		7
Uruguay				6	1	1				8
Venezuela	1		1	7	1	2	7	1	1	21
TOTALES	32	20	8	106	51	26	67	6	9	325

1. Bibliografías y guías a la literatura
2. Diccionarios, enciclopedias y directorios
3. Catálogos de subasta
4. Arte general
5. Arquitectura

6. Grabado
7. Pintura
8. Fotografía
9. Escultura

TABLA XXI. BIBLIOGRAFIA DE LA BIBLIOTECA DEL MUSEUM OF MODERN ART DE NUEVA YORK. Contenido de "Modern Latin American art: a bibliography", 1983.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	TOTALES
América Latina	12	12	9	164	16	30	36	8	1	6	1	295
Caribe	1	-	-	10	2	-	3	-	1	-	-	17
Antillas Holandesas	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	2
Argentina	4	3	-	236	11	27	97	4	18	38	2	440
Barbados	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Bolivia	-	1	-	5	-	2	9	-	-	1	-	18
Brasil	10	10	-	197	28	45	61	12	2	27	9	401
Chile	1	4	-	46	5	4	38	2	5	14	1	120
Colombia	2	4	-	58	8	9	10	3	1	4	2	101
Costa Rica	-	-	-	7	-	-	1	-	1	18	-	27
Cuba	-	-	-	49	14	18	34	2	2	5	-	124
Ecuador	2	1	-	16	-	-	6	2	-	-	-	27
El Salvador	-	-	-	1	1	-	-	-	-	1	-	3
Guatemala	-	-	-	8	1	-	3	-	1	1	-	14
Guyana	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	2
Haití	-	6	-	15	-	1	11	-	-	2	-	35
Honduras	-	-	-	2	-	-	-	-	1	-	-	3
Jamaica	-	-	-	8	1	-	1	-	1	-	-	11
Martinica	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
México	9	14	5	156	31	40	137	8	8	28	4	440
Nicaragua	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Panamá	-	1	-	3	1	-	2	-	-	1	-	8
Paraguay	-	1	-	7	2	1	-	-	-	-	-	11
Perú	-	-	-	16	4	1	16	1	3	3	-	44
Puerto Rico	-	1	-	14	1	3	5	-	1	1	-	26
República Dominicana	-	-	-	15	2	1	3	1	-	-	-	22
Surinam	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Uruguay	-	-	-	33	2	5	13	-	2	5	-	60
Venezuela	-	2	-	54	3	11	35	4	4	9	1	123
TOTALES	42	60	14	1124	133	198	523	47	52	165	20	2378

1. Bibliografías y guías a la literatura  
 2. Diccionarios, enciclopedias y directorios  
 3. Catálogos de subasta  
 4. Arte general

5. Arquitectura  
 6. Grabado  
 7. Pintura  
 8. Fotografía

9. Escultura  
 10. Publicaciones Periódicas  
 11. Otros (tipografía, diseño, tapicería, video, encuadernación)

## Tesauros

El tesauro es una herramienta de control terminológico utilizada para - llevar el lenguaje natural a un lenguaje documental (lenguaje de informa - ción) y viceversa. Un vocabulario controlado simplifica el trabajo de - búsqueda de la información en la literatura.

Esta última década ha presenciado una proliferación de recursos para in - dizar la literatura, principalmente la de publicaciones periódicas en to - das las disciplinas. Mientras que en el campo científico existen varios tesauros, en el campo del arte se sintió la necesidad de indizar dicha - literatura posteriormente.

La proliferación de índices y la necesidad de organizar y recuperar la - información del material bibliográfico y de los objetos artísticos por - parte de las bibliotecas y de los museos ha hecho ya imperiosa la necesi - dad de un tesauro. Es decir, un sistema de indizado que controle los te - mas de la literatura y de los documentos artístico-visuales, ya que no - existía un vocabulario que describiera o indizara materiales artísticos (16).

Para responder a esta necesidad (de un tesauro de arte y arquitectura) - se ha reunido un grupo de historiadores y bibliotecarios para planear su estructura. Los participantes son: Dora Crouch, Historiadora de Arqui - tectura del Center for Advanced Study in the Visual Arts, National -

Gallery of Art, Washington, DC; Pat Molholt, Directora Asociada de Bibliotecas del Rensselaer Polytechnic Institute, Nueva York; y Toni Petersen, Directora de la Biblioteca Crossett del Bennington College, Bennington, Vermont.

La Sra. Petersen se encarga de la selección y de la organización de los términos del tesoro; la Sra. Molholt de la manipulación manual y computarizada; la Sra. Crouch de la diseminación y promoción del tesoro. Además de este grupo directivo, se han entrevistado aproximadamente 100 consultores en la construcción de tesauros, en museos, en procesamiento de datos y en historia del arte.

Los trabajos de computación se efectuarán en el Rensselaer Polytechnic Institute. El tesoro se llama AAT Project (Art and Architecture Thesaurus), y hasta ahora ha recibido subvenciones del Council on Library Resources del National Endowment for the Humanities y la Andrew W. Mellon Foundation. Por lo que respecta a asociaciones que lo apoyen se encuentra ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America), the College Art Association of America, the Society of Architectural Historians, the American Institute of Architects, the International Conference of Architecture Museums.

El proyecto empezó en mayo de 1981; en 1983 se inicia la fase operativa dentro del Art History Information Program de J. Paul Getty Trust. Se pretende tener acceso a este tesoro de manera impresa y automatizada.

Los tesauros en su fase inicial se pueden basar en listas normativas, tales como las listas de encabezamientos de materia. En el caso del proyecto AAT se preparó una lista elaborada por computadora de todos los términos relacionados con arte y arquitectura que aparecen en la novena edición del Library of Congress Subject Headings (LCSH). Para este mismo proyecto se ha empezado el análisis del lexicon y del catálogo del Detroit Institute of Art, el índice del Journal of the Society of Architectural Historians y el Tesoro de los Picture Archives de Canada (17). Esta lista (LCSH) ya se ha utilizado en la producción de la base de datos RILA (Repertoire International de la Literature d'Art).

Hasta aquí por lo que se refiere a un tesoro en el idioma inglés, probablemente se traduzca al francés. En español no se ha pensado siquiera en la estructura de uno.

A continuación se enumeran los puntos a considerar antes de construir un tesoro (18):

1. Tema a cubrir.
2. Tipo de literatura que se indizará.
3. La cantidad de literatura (el tamaño y el crecimiento se reflejan en el costo de los documentos a indizar).
4. Periodo a cubrir; - ¿es retrospectivo, o es un sistema de diseminación selectiva de información?.
5. El usuario; - ¿lo manejará él mismo o necesitará un científico de la información?.

6. Si el usuario lo maneja, el lenguaje debe ser simple y se debe utilizar el menor tiempo posible para su recuperación.
7. El número de usuarios y qué porcentaje usará el sistema.
8. El tipo de pregunta - amplia o restringida (si es amplia, un vocabulario detallado no es necesario) - y cuántas preguntas al año (si el número es grande, el tesauo debe ser más exhaustivo).

Una vez hechas estas consideraciones, se decidirá por el tipo de tesauo:

- a) Lista de descriptores, en la cual los nexos jerárquicos y de otro tipo se hacen explícitos, o sea que cada descriptor en secuencia alfabética es seguido por sus términos relacionados semánticamente designados por las siguientes abreviaturas: TG (término genérico), TE (término específico) y TR (término relacionado). Ejemplo:

TG	EDIFICIOS COMERCIALES
TE	HOTELES MOTELES EDIFICIOS DE OFICINA MERCADOS CENTROS COMERCIALES RESTAURANTES
TR	EDIFICIOS ESCOLARES ESCUELAS UNIVERSIDADES COLEGIOS

- b) Lista de términos que no muestra las relaciones anteriores limitándose por lo general a una lista de términos con referencias cruzadas de sinónimos y homógrafos relacionados. Ejemplo:

CENTROS COMERCIALES.  
USE PARA EDIFICIOS COMERCIALES

ESPACIO (ARQUITECTURA)  
ESPACIO (PINTURA)

-----

EDIFICIOS COMERCIALES.  
USE:

HOTELES.  
MOTEL.  
EDIFICIOS DE OFICINA.  
MERCADOS.  
CENTROS COMERCIALES.  
RESTAURANTES.

### Bancos de información

#### En Latinoamérica

A la fecha no existe una base de datos (primordialmente bibliográfica) - ni un banco de información (definición que abarca la información bibliográfica y la de datos concretos) sobre arte latinoamericano contemporáneo. Los esfuerzos de compilación bibliográfica recientes se han detenido en la documentación impresa, aunque para el Manual de arte latinoamericano contemporáneo se hayan utilizado sistemas automatizados y aunque toda la documentación se encuentre en el Centro de Documentación de la Universidad del Nordeste, Resistencia, Chaco, Argentina.

La recuperación de la información de este análisis del arte latinoamericano contemporáneo se ha elaborado en forma manual y automatizada. Es -

decir, el análisis de la documentación: libros, artículos de publicaciones periódicas y catálogos se presentan con la técnica manual en los ANEXOS 1, 2, 3, 4, 6 y con la técnica automatizada en los ANEXOS 5 y 7. La documentación está disponible en las instituciones visitadas.

Para los análisis tanto manual como automatizado se utilizaron tarjetas con la información bibliográfica pertinente; por cada libro y por cada artículo se utilizaron una tarjeta principal por autor o título con número consecutivo, y de una a cinco tarjetas de temas.

La recuperación de estos análisis manuales se puede hacer por autor, por título y por temas. En el caso de los libros la recuperación se hizo por autor, por algunos títulos y por los temas. Por lo que respecta a los artículos la recuperación se elaboró por los temas básicamente. No es imposible hacer la recuperación manual por todos los autores y títulos, pero por limitaciones de tiempo y espacio no se efectuó, además que una vez que esta información se automatize la recuperación es automática.

El análisis de 1,290 libros (ANEXOS 1 y 2), con un promedio de 2.5 tarjetas por libro, representa un total de 3,225 referencias; el análisis de 4,195 artículos de publicaciones periódicas (ANEXOS 3 y 4), con un promedio de dos tarjetas por artículo, suma un total de 8,390 referencias.

Por lo que se refiere a catálogos la recuperación automatizada se hizo por artistas, por fechas de nacimiento y/o muerte, por título del catálogo

go, por galería o editor, por autor de la reseña y por técnica.

Por razones económicas solamente se presenta el listado por artista que incluye todos los datos anteriormente mencionados, pero no se elaboraron listados por cada uno de ellos. El análisis de 1,124 catálogos (ANEXO - 5) representa la recuperación automatizada de aproximadamente 3,934 registros procesados con promedio de tres tarjetas y media por cada uno.

"Un análisis de la información sobre el arte latinoamericano contemporáneo" cuenta con un total de 15,549 referencias.

En este análisis se tomó en consideración al usuario de la información, y se trabajó un etapa de experimentación. Los artículos de publicaciones periódicas, números 0001 a 0268, se presentaron como un trabajo de resúmenes de los propios artículos. Esta etapa de experimentación de los artículos de publicaciones periódicas se evaluó y se decidió el análisis a libros, a catálogos y a diapositivas sin incluir los resúmenes, sino en una etapa posterior que se pretende sea automatizada.

El análisis puede ser un ejemplo de estructura de un banco de información en el arte latinoamericano contemporáneo. El banco de información podría formar parte de un proyecto de un sistema de recuperación de información en el campo del arte latinoamericano, en donde se tendría que pedir la colaboración de los investigadores y profesores para que junto con los científicos de la información lo formulen.

La dependencia tecnológica de los países latinoamericanos es conocida y se empiezan hacer esfuerzos tendientes a manufacturar tecnología propia.

Existe otra dependencia de la que se desconocen sus efectos: la dependencia de la información. Existe en América Latina una monopolización de la economía de los países, pero siendo que esta economía está basada en parte en la información, es ahora más importante monopolizar la información.

Si los países latinoamericanos no se percatan de este peligro y empiezan a generar sus propios bancos de información, seguirán dependiendo de los bancos extranjeros que no reflejan las necesidades de información de estos países.

En el área de las artes la información de las bases de datos extranjeras es escasa, hasta ahora no existía interés por conformarlos y no reflejan la actividad artística que se genera en América Latina. El trabajo de los artistas latinoamericanos se puede equiparar con el de otros países. Esta creación ha sido menospreciada por la falta de una estructura bibliográfica que disemine información y ayude al conocimiento.

#### En los Estados Unidos

La base de datos RLIN (Research Libraries Information Network) que se llamaba BALLOTS (Bibliographic Automation of Large Library Operations) -

y que lo opera el RLG (Research Libraries Group) contaba a fines de 1979 con un total de 61 miembros, entre ellos el Cleveland Museum of Art, el Museum of Fine Arts en Boston, el Philadelphia Museum of Art, las bibliotecas del Art Institute of Chicago, el Metropolitan Museum of Art y el - Museum of Modern Art en Nueva York, y la Fine Arts Library del Harvard - College. El RLIN cuenta con bases de datos especializadas: 1) On Line - Avery Index to Architectural Periodicals; 2) SCIP10 (Sales Catalog Index Project Input on Line).

El índice en línea de las publicaciones periódicas de arquitectura es - una versión del índice publicado por la Universidad de Columbia y la editorial G. K. Hall de 1963 a 1979. Se indizan 500 títulos de publicaciones periódicas recibidas en la Biblioteca Avery de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad de Columbia. A la fecha el banco de datos cuenta con 6,200 registros.

SCIP10 es una base de datos sobre catálogos de subasta de arte. Se publican alrededor de 4,000 de estos catálogos en Estados Unidos y Europa. El Art Institute of Chicago, el Cleveland Museum of Art y el - Metropolitan Museum of Art de Nueva York crearon el banco de datos que - incluye los catálogos de subastas de arte recibidos desde 1971. El banco de datos cuenta con 5,600 registros.

Los objetivos del Programa RLG (Research Libraries Group) en arte y arquitectura (RLG Art and Architecture Program) son coleccionar, organizar,

conservar y dar información a la comunidad de usuarios. Estos objetivos han sido las funciones de las bibliotecas con algunos programas cooperativos inter-institucionales. Estos objetivos con la ayuda de la automatización se hacen más ágiles, más eficientes y abarcan un radio de acción mayor y a menor costo. Los programas del RLG pretenden cortar las fronteras tradicionales de los servicios bibliográficos, ser una red regional con personal en cada una de las bibliotecas miembro y proveer servicios, tales como control de autoridades, sistemas de adquisición, estándares de catalogación y disponibilidad del material bibliográfico a través del préstamo inter-bibliotecario.

Existe también el proyecto del sistema de información PARIS (Pictorial and Artifact Retrieval and Information System) de la Control Data Corporation. Este proyecto se originó por la solicitud que hizo el Museo del Hermitage para indizar y recuperar la información de una colección de más de 25 millones de obras de arte.

### En Europa

El Centre de Documentation Sciences Humaines que depende del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en Francia tiene una base de datos en las ciencias humanas desde 1970 - FRANCIS-H (Fichier de Recherches Bibliographiques Automatisées sur les Nouveautés, la Communication et l'Information en Sciences Humaines et Sociales) que incluye el arte de América. Desafortunadamente este repertorio hasta 1981

no incluía información sobre el arte latinoamericano contemporáneo. En 1983 el CNRS publica el Bulletin Bibliographique Amérique Latine y empieza a incluir en el apartado Arte algunas fichas bibliográficas sobre América Latina.

La British Library ha desarrollado la base de datos BLAISE que tiene referencias a libros, informes, actas de sesiones, revistas y materiales audiovisuales que cubre todas las áreas, pero no la del arte latinoamericano contemporáneo.

La J. Paul Getty Trust auspicia a nivel internacional las Conferencias de automatización de datos y documentos sobre historia del arte, y tiene como meta para 1986 la compilación de un directorio sobre proyectos de automatización Report on Data Processing Projects in Art (19).

El Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales y Humanidades de España tiene la base de datos ISOC-HU que ofrece el acceso a documentos publicados en revistas españolas de geografía, historia, arte, arqueología, filosofía, lengua y literatura. Desafortunadamente en México no es posible conectarse a esta base de datos por razones de carácter técnico, por lo que no se pudo consultar.

#### Programas cooperativos

La cooperación entre los artistas es conocida en América Latina desde

que los pintores, escultores y arquitectos prehispánicos unidos crearon obras en conjunto; desde que artistas y artesanos de la época colonial - integraron la pintura y la escultura a la arquitectura; desde que los muralistas mexicanos adaptaron la composición de su pintura a la arquitectura existente; desde que los grupos contemporáneos unen sus inquietudes como la creación de una colectividad.

La cooperación para los bibliotecarios en México se inicia en el área - científica con la publicación de un catálogo colectivo de publicaciones periódicas especializadas en medicina y ciencias biológicas en 1943. - Fue el objetivo del Seminario de Cooperación en Bibliotecas y Centros de Información, que tuvo lugar en Saltillo, Coahuila, en 1978. Se habló de la experiencia del CONACYT en 1971 con el Catálogo Colectivo de - Publicaciones Periódicas; de la adquisición cooperativa de publicaciones periódicas en el área biomédica de la Universidad Autónoma de San Luis - Potosí y de la Universidad Autónoma de Aguascalientes; de la cataloga--- ción automatizada compartida de la Universidad Autónoma de San Luis - Potosí y de la Universidad de Guanajuato; de la colaboración a los siste--- mas de información agropecuaria AGRIS-AGRINTER del Instituto Nacional de Investigaciones Pecuarias por medio del Centro de Información Pecuaria y de la Biblioteca y de la Escuela Nacional de Agricultura. A estas expe--- riencias se podría añadir la del Centro de Información y Documentación - Nuclear que capta, analiza y difunde la información en energía nuclear a través de estudios, publicaciones y programas; además, establece conve--- nios de intercambio informativo con otros centros similares a nivel in---

ternacional, como el Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA), en Viena.

Desafortunadamente los ejemplos se dan en el área científica únicamente. El concepto de cooperación es conocido en los ámbitos artísticos a nivel de los artistas y en los bibliotecarios pero no en la especialidad de información sobre las artes. No obstante, es posible incluir en este análisis proyectos cooperativos que redundarán en un mejor conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo y en una disminución de la falta de interés.

Los servicios que se pueden considerar dentro de los proyectos cooperativos pueden ser:

- 1) Consulta manual y automatizada de la información sobre arte latinoamericano contemporáneo (20).
- 2) Catálogos colectivos de libros y publicaciones periódicas relacionadas con el arte contemporáneo en América Latina (21) (22).
- 3) Diseminación de la información de estos catálogos colectivos mediante fichas que se elaboren directamente en la computadora.
- 4) Elaboración de directorios: de unidades de información (23) (24) (25) y de historiadores (26).
- 5) Accesibilidad de la información bibliográfica obtenida por los catálogos colectivos y los bancos de información (27).
- 6) Posibilidad de compartir en México la adquisición del material bibliográfico por razones de costo y de disponibilidad.
- 7) Disponibilidad del material bibliográfico en México a través del préstamo interbibliotecario (28).

Estos servicios generalmente se prestan dentro de sistemas organizados - de cooperación, ya sea por tipo de biblioteca o centro de información, o por área geográfica. En el caso de América Latina se considera el tipo de biblioteca o centro de información en el campo del arte, y por área - geográfica, América Latina y el Caribe.

Lo anterior representa únicamente unos primeros pasos en la cooperación bibliotecaria en el campo del arte, y aunque la participación de América Latina en la nueva era de la cooperación bibliotecaria se deja sentir en los 47 miembros de la IFLA (International Federation of Library - Associations and Institutions) en América Latina y el Caribe, o en - ACURIL (Association of Caribbean University and Research Libraries) cuyo primer objetivo manifestado en 1969 es el de compartir recursos biblio-- gráficos regionales, o la Association for Latin American Art con 109 so- cios, el camino por andar es mucho todavía.

En un extremo tenemos en América Latina mucho por iniciar y en el otro - tenemos 100,000 colecciones organizadas con 32,000 bibliotecas partici-- pantes en las numerosas redes núcleo de los Estados Unidos.

Si se han considerado ya los servicios que prestan los sistemas organiza- dos de cooperación, podríamos plantear la posibilidad de una red latinoa americana de información en el campo del arte, que se detalla en el próximo capítulo.

NOTAS

- (1) Frances Neel Cheney y Wiley J. Williams. Fundamental references - sources, 2a ed. Chicago: American Library Association, 1980. - pp. 16-17, 21.
- (2) Nuria Amat Noguera. Técnicas documentales y fuentes de información. Barcelona: Bibliograf, 1978. p. 87.
- (3) Josefa Sabor. Bibliografía argentina de artes y letras. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1959. p. 208.
- (4) Mary Gormly. Resources for Latin American Studies. ed. rev. Los Angeles: California State University, Latin American Studies Center, 1977. 284 p.  
Bajo el encabezamiento ARTE/ARQUITECTURA lista nueve títulos de bibliografías anotadas, de las cuales solamente cuatro títulos pertenecen al área contemporánea.
- (5) Cubre seis revistas del siglo XX: NOSOTROS, SUMMA, REVISTA DO PATRI MONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL, ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS, BOLETIN DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES HISTORICAS Y ESTETICAS, y CUADERNO DE BELLAS ARTES.
- (6) Fermín Feyre. Las formas de la crítica y la respuesta del público. EN: América Latina en sus artes, por Damián Bayón. México: Siglo XXI, 1974. pp. 45, 59.
- (7) Francisco da Antonio. Un comentario en torno a "El Gallo Azul". - Revista nacional de cultura. (28), enero-abril, 1964. p. 128.
- (8-10) Mary Gormly. op. cit.
- (11) James A. Findlay, bibliotecario de arte latinoamericano de la Museum of Modern Art Library en Nueva York, presentó la bibliografía durante el Congreso de ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America) en febrero de 1981.
- (12) James A. Findlay. Modern Latin American art: a bibliography. London, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- (13) Handbook of Latin American Art/Manual de arte latinoamericano: a bibliographic compilation, editado por Joyce Waddell Bailey. Vol. 1, The nineteenth & twentieth centuries. Part 1: North America, Part 2: South America. Oxford, Santa Barbara, California: ABC Clio Information Services, 1984.

- (14) Aracy Amaral. Los Estados Unidos y el arte latinoamericano. Arte en Colombia. (12); mayo, 1980. pp. 66-70.
- (15) Joyce Waddell Bailey. The study of Latin American art history in the United States: the past 40 years. Research Center for the Arts review. 1(2), abril, 1978. pp. 1-3.
- (16) Pat Moholt. The art and architecture thesaurus project. EN: IFLA General Conference. Section of Art Libraries. Munich, agosto, 1983.
- (17) Art and architecture thesaurus bulletin. (14), septiembre, 1983. - p. 7.
- (18) Documentación - directrices para el establecimiento y desarrollo de tesauros monolingües. Bogotá: FID/CLA, ICFES, 1981. 71 p.
- (19) En este directorio se incluye el Banco de Información MEXICOARTE - que está elaborando la Sección de Arte de la AMBAC (Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A. C.), y es posible que los anexos de este análisis también se puedan conformar como una base de datos sobre arte contemporáneo de América Latina. (LATINOARTE).
- (20) En cuanto a los catálogos de artistas contemporáneos en este análisis, ANEXO 5, ya se cuenta con las tarjetas perforadas con la posibilidad de transferir esta información al sistema QUESTEL - (donde se encuentra MEXICOARTE) para poder consultarlas en la terminal. La recuperación automatizada del ANEXO 7, AISALAC, se puede consultar en la base de datos BIBLAT del Centro de Información Científica y Humanística de la UNAM.
- (21) Art serials. Union list of art periodicals and serials in research libraries in Washington, DC. Metropolitan area. Washington, DC: Washington Art Library Resources Committee, 1981. 161 p. Incluye 5,300 publicaciones periódicas localizadas en 37 bibliotecas especializadas.
- (22) Entre los objetivos de la Sección de Arte de la AMBAC está la publicación de un subproducto de El Catálogo Colectivo de Publicaciones Seriadadas Existentes en las Bibliotecas de la República Mexicana, de CONACYT: un catálogo colectivo de las publicaciones periódicas sobre arte.
- (23) Répertoire des bibliothèques d'art en Afrique, Amérique du Sud, Asie, Australie. La Haya: IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions), 1980. 27 p.
- (24) Elsa Barberena Blásquez, comp. Unidades de información en el área de las artes plásticas. México: ABIESI, 1985. p. v. (Cuadernos de la ABIESI, No. 13).

- (25) Jacqueline Viaux, comp. IFLA Directory of art libraries. Londres: Garland, 1985.
- (26) Directory of historians of Latin American art. San Antonio, Texas: Research Center for the Arts, 1981.
- (27) La información contenida en este análisis se puede obtener en las bibliotecas, hemerotecas, fototecas o diapositecas citadas. Los ANEXOS 2, 4, 5 y 7 las registran.
- (28) Este análisis representa la posibilidad de obtener el material bibliográfico y visual a través de la cooperación de 10 bibliotecas y tres fototecas.

## CAPITULO VII

### PROMOCION DEL INTERES POR EL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO A TRAVES DE LA INFORMACION

La información es un proceso así como un producto del cerebro humano. - Como proceso intelectual la información es un requisito previo para el - comportamiento humano. Como producto es un elemento esencial de la comunicación humana. El común denominador de la bibliotecología y de la - ciencia de la información es la comunicación. La comunicación es de lo que tratan las bibliotecas y los centros de información.

Cabe en este capítulo hacer la aclaración que los términos biblioteca, - centro de documentación y centro de información pueden encontrarse combinados en un sólo sitio o actuar de manera independiente.

El común denominador de los tres organismos es la información. Las bi--bliotecas han almacenado la información, la han clasificado y la han di--seminado. El centro de información utiliza información especializada y no necesariamente la almacena físicamente, sino que utiliza la infraes--tructura de las bibliotecas para sus objetivos de difusión y producción. El centro de documentación proporciona la información por medio de la reprografía. Las bibliotecas, los centros de información y los centros de documentación pueden usar medios automatizados o nuevas tecnologías para proporcionar sus servicios. Estos servicios se orientan hacia el objeti

vo de proporcionar la información al usuario. Si en un momento las personas que acudían a las bibliotecas se llamaban lectores, ahora que no solamente obtienen material de lectura sino también visual y auditivo se denominan usuarios de los nuevos sistemas de información.

Por lo que respecta al centro de información en el campo del arte, la comunicación tiene lugar no solamente por la palabra impresa, sino por la imagen visual que puede encontrarse en las páginas e ilustraciones de un libro, las imágenes en un microformato, película, diapositiva, fotografía, cartel o videodisco. La sociedad de hoy en día está más acostumbrada a la comunicación de la imagen que a la de la palabra. Se ha llegado a afirmar que las personas son analfabetas porque leen muy poco y su aprendizaje se efectúa visualmente.

Juan Acha dice que el mito de la palabra impresa y el prestigio de la alfabetización y del libro como llaves maestras de la cultura y progreso individuales y colectivos nos habitúan sin advertirlo a mirar todas las artes y cosas como si fuesen conjuntos de palabras y no de formas; las miramos con el pensamiento y no con la sensibilidad. El hombre oral era más sensible al hecho visual, que nosotros, modelados por la tipografía (hoy reforzada por la fotografía) (1).

Mi opinión es que el problema radica en que los escritos de arte se han detenido en la palabra o en un preciosismo literario más especializado; de lo contrario tendríamos un enriquecimiento de la palabra y de la for-

ma, como de hecho existe en la tipografía que es reforzada, como lo afirma Acha, por la imagen fotográfica.

En pocas palabras necesitamos Baudelaires latinoamericanos no ya de gusto personal sino que incluyan el arte como totalidad o fenómeno sociocultural, pero que sean críticos antiliterarios y especializados.

Los centros de información no solamente incluyen la palabra impresa sino las imágenes, por lo que resultan de apoyo a éste mirar con la sensibilidad del que habla Acha. No está por demás subrayar la importancia de la obra de arte original, pero ante la imposibilidad de mirarla está la posibilidad de la información visual.

Las palabras biblioteconomía, documentación e información implican la organización sistemática de libros, artículos, documentos e imágenes para ponerla a la disposición de los interesados. De estas tres palabras, la palabra información ha adquirido tal importancia que ha modificado el nombre de algunas sociedades, escuelas y publicaciones periódicas. Ejemplos: American Institute of Documentation (ADI) ahora American Society of Information Science (ASIS); Library Science Abstracts hoy Library Information Science Abstracts (LISA); Documentation Abstracts ahora Information Science Abstracts; Boletín de la UNESCO para las bibliotecas hoy Revista de la UNESCO de ciencia de la información, bibliotecología y archivología.

La transmisión del conocimiento fue primero oral y posteriormente escrito; mucho más tarde aparecen los libros, las revistas, los documentos y las fotografías. La información que contienen estas fuentes documentales es imprescindible para el conocimiento y consecuente apreciación del arte latinoamericano contemporáneo.

El papel que actualmente juegan tanto las bibliotecas como los centros de información debido a la actual proliferación de material informativo y a las nuevas tecnologías es de vital importancia.

El perfil de interés de los usuarios ha sustituido al archivo de lectores; los tesauros especializados responden a las necesidades de los encargamientos de materia; los servicios de alerta han perfeccionado las listas de adquisición sobre temas específicos (2).

#### Centros de información

Los tres organismos, biblioteca, centro de documentación y centro de información, organizan el material con el fin de diseminar la información de manera manual o automatizada. No obstante, las características y funciones del centro de información son diversas y desafortunadamente poco conocidas. A menudo se crean centros que carecen de una estructura básica.

A continuación se enumeran las características propias de un centro de -

información para la difusión de las artes plásticas latinoamericanas:

- 1) Manejar información especializada lo que les permite proporcionar ser vicios concretos y oportunos.
- 2) Sus fuentes de información son: editoriales, bibliotecas, hemerotecas, fototecas, diapositecas, mapotecas, archivos, centros de información, instituciones de educación superior, oficinas de estadística, indus--trias, museos, galerías, investigadores, críticos y todas aquellas - personas y entidades que produzcan información importante.
- 3) Los usuarios son personas interesadas en el área cubierta por el cen--tro; es decir, investigadores, maestros, estudiantes, artistas.
- 4) Se localizan en donde puedan cumplir sus objetivos con eficacia, como son: centros de investigación universitaria o, en general, lugares ac cesibles a los usuarios y que permitan fácil enlace con fuentes de in formación. En el caso de las artes plásticas se encuentran en museos o son organismos independientes.
- 5) Se requiere de personal especializado tanto en lo que es la ciencia - de la información como en el área del conocimiento cubierta por el - centro. Por lo que se refiere a las artes plásticas, los historiado--res de arte, críticos y artistas son el personal adecuado.

Entre las funciones del centro de información se pueden mencionar:

- 1) Adquisición selectiva del material informativo.
- 2) Análisis de la información.

- 3) Clasificación y almacenamiento del material elegido en el análisis.
- 4) Recuperación de la información que consiste en localizarla en un momento dado para ponerla a disposición de los usuarios.
- 5) Difusión de la información entre los sectores interesados.
- 6) Generación de información propia.

Su principal función es la difusión, ya que además de solicitar información como lo hace la biblioteca, la requiere para generar más información. La información proporcionada debe ser completa, pertinente, oportuna y adaptada a las necesidades de información de los usuarios.

Los servicios que ofrece un centro de información son: respuestas a preguntas específicas, boletines bibliográficos, publicaciones periódicas - con los avances recientes, informes especializados, índice a reseñas, estudios recapitulativos, reproducciones fotográficas y traducción de documentos.

Hasta la fecha existen bibliotecas en el área de las artes plásticas - bien estructuradas, pero cumplen con sus funciones y actividades tradicionales. Se ha tratado de crear centros de información sobre el arte latinoamericano, pero solamente han sido esfuerzos y proliferación de organismos que no satisfacen las demandas de información de esta disciplina.

La información es un apoyo para la difusión del arte latinoamericano y -

para fomentar el interés. Esta difusión que ayuda al conocimiento del arte de América Latina no se podrá llevar a cabo mientras no se unifiquen esfuerzos para organizar un centro de información sobre arte latinoamericano; mientras no se evalúen los centros existentes con el fin de detectar las fallas en recursos humanos, bibliográficos y económicos; mientras no se delinee los objetivos del centro; mientras no se planifique en forma centralizada o descentralizada la creación de un(os) centro(s) por regiones tomando en cuenta los recursos disponibles.

#### Centros de documentación

Se ha tratado de definir y ubicar el centro de información en el área de las artes plásticas de América Latina. Queda por definir el centro de documentación que examina, evalúa y distribuye las fuentes de información.

El centro de documentación utiliza el material bibliográfico catalogado y ordenado por la biblioteca; procesa la información reunida y dispone de los medios para compilar, editar y reproducir por impresión, fotocopia, duplicación o microfilmación los documentos que serán suministrados a los usuarios o difundidos a través del país y canjeados o intercambiados con centros similares.

Jean Meyriat, experto de la UNESCO, enumera algunos problemas para establecer centros de documentación que son también sintomáticos en la posi-

ble creación de un centro de información (3).

Los problemas enumerados por Meyriat son: insuficiencia o falta total de algunos medios materiales, falta de personal calificado, aislamiento de los especialistas (investigadores, artistas), dificultad para obtener documentos, escasa densidad de la red de comunicación, lo cual estorba la circulación de la información.

Por lo que respecta al arte latinoamericano contemporáneo, la bibliografía es insuficiente para diseminar la información y contribuir al conocimiento del arte. Esta insuficiencia se debe al poco interés de los historiadores de arte y a los editores.

La eficacia de un centro de información o un centro de documentación depende de la calidad del personal. El personal le da prestigio y amplía su campo de acción. Se ha dicho que una de las características del centro de información o de documentación es que se localice en donde pueda cumplir sus objetivos con eficacia, como los centros de investigación - universitarios, por lo que el personal de base debe representar por lo menos una cuarta parte del número total de colaboradores del centro de investigación. Los secretarios especializados, los técnicos de análisis o de clasificación deben representar igualmente una cuarta parte del efectivo total. Siendo la unidad mínima de personal: un responsable, un ayudante especializado, una secretaria.

Los países de América Latina se encuentran geográficamente aislados, por lo que no hay un intercambio de experiencias entre todos los artistas ni contacto entre los investigadores.

La dificultad para obtener documentos se agrava porque no se cuenta con catálogos colectivos, porque no existe continuidad en las publicaciones, porque no se cumple con la ley del depósito legal en la mayoría de los casos y las bibliotecas nacionales de los países no pueden dar a conocer sus propias publicaciones.

A este respecto es común encontrar colecciones más completas fuera de los países productores de la información. La experiencia de Venezuela es que se encontraron más libros sobre y editados en Venezuela en los Estados Unidos que en el propio país.

Además de los términos "centros de información" y "centros de documentación" que se emplean en los Estados Unidos y en Europa, existe para rusos y franceses el "centro de informática", o sea donde se analiza y disemina la información con el uso de la computación, pero cuyas características y funciones son similares.

#### Centros de información y documentación en América Latina

En América Latina es común que los centros se denominen Centros de Documentación y de Información. Ejemplos: Centro de Documentação e Informa-

ção sobre Arte Brasileira Contemporanea, fundado en 1976; el Centro de -  
Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de -  
América Latina en el Museo de Bellas Artes de Caracas; el Centro de Docu-  
mentación de la Universidad del Nordeste, Resistencia, Chaco, Argentina,  
donde se encuentra toda la documentación de la investigación relacionada  
con el Handbook of Latin American Art/Manual de arte latinoamericano; el  
Centro de Arte y Comunicación (CAYC), en Buenos Aires, que edita los ca-  
tálogos de artistas argentinos que intercambia con los catálogos de expo-  
siciones publicados por los museos; dos centros del Instituto Nacional -  
de Bellas Artes <sup>(4)</sup>; el CIDAP (Centro de Información y Documentación de  
Artes Plásticas), fundado en 1974, y el CENIDIAP (Centro Nacional de In-  
vestigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), creado en  
1985; el CIEP (Centro de Investigación y Experimentación Plástica), en -  
México; el Centro de Documentación en el Museo Alvar Carrillo Gil, que -  
ahora se trasladó al CENIDIAP; el Centro de Documentación del Museo de -  
Arte Moderno, en México.

La Unidad de Información de Arte Latinoamericano (UIAL) <sup>(5)</sup> del Institu-  
to de Investigaciones Estéticas de la UNAM, creada en 1979, formada por  
el archivo histórico, la biblioteca y la fototeca, no funcionó como un -  
centro de información sino como una coordinación de servicios.

#### Centros de información en los Estados Unidos

En el año de 1973, junto con la planeación del Handbook of Latin -

American Art/Manual de arte latinoamericano, se aprobó la creación de un Centro de Arte Latinoamericano en el Mount Holyoke College, S. Hadly, - Massachusetts, pero no sobrevivió.

El Archivo Latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York funciona como un centro de información, ya que el Archivo solicita a los artistas de América Latina que envíen información y documentación sobre su trabajo.

Otros ejemplos son: el Research Center for the Arts llamado posteriormente Research Center for the Arts and the Humanities de la University of - Texas, en San Antonio, y el Art Information Center (AIC) de Nueva York.

#### Centros de información en Europa

Parece ser que América Latina es la que cuenta con mayor número de centros, 10, Estados Unidos con 4 y Europa con 2: el Art Information Registry (AIR) de Londres y el Centre National d'Art Contemporain (CNC) en París.

El Centro tiene como función principal reunir información impresa y audio-visual sobre arte y artistas desde el año de 1900, y objetivo ambicioso, ya que con palabras del crítico de arte italiano Gillo Dorfles, - se menciona que todo edificio consagrado a la documentación debe conservar todo, desde una simple invitación a una exposición, para permitir a

los historiadores, en el futuro, mirar el arte desde el punto de vista - psicológico de nuestro tiempo (6).

La promoción del interés por el arte latinoamericano contemporáneo a través de la información no solamente se da publicando más libros, más artículos, más catálogos y más imágenes. Es necesaria la infraestructura de esta información que la hace accesible para asegurar la transferencia y por consecuencia el conocimiento.

El campo de conocimiento y trabajo relacionado con el acceso a la información especializada, particularmente la contenida en libros y publicaciones periódicas, era competencia exclusiva de las bibliotecas y archivos. En el umbral de la 'era de la información' éstos no son suficientes y surgen los centros de información y de documentación que los van a apoyar para contribuir a fortalecer uno de los adjetivos de la información - se difunde, es atomizable (7).

La educación del gusto como resultado de una mejor información a su vez amplía las posibilidades de deleite artístico (8). Una educación estética del público no se podrá lograr mientras no se considere a la información como elemento de difusión del arte latinoamericano contemporáneo; - mientras no existan centros de información y de documentación que junto con las bibliotecas y archivos formen parte de redes de información artística y a su vez de los sistemas nacionales de información de los países.

### Redes de información

Al existir unidades de información, como el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), en Buenos Aires; el Centro de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM; el Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México; el CIEP (Centro de Investigación y Experimentación Plástica), el CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas) y el CIDAP (Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas) del Instituto Nacional de Bellas Artes; el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina; el Museo de Bellas Artes, en Caracas; el plan de establecer el Center for Hispanic American Arts en San Antonio, Texas; se podría pensar en una red de información de arte latinoamericano cuyos objetivos, cobertura, organización, metas y usuarios potenciales, serían como sigue:

#### Objetivos:

- 1) Aumentar el conocimiento sobre el arte latinoamericano.
- 2) Difundir el conocimiento que se obtenga.
- 3) Proporcionar una información exacta, actualizada y en su oportunidad.
- 4) Organizar el sistema de publicaciones impresas y visuales.
- 5) Proporcionar fichas bibliográficas o catalográficas.
- 6) Facilitar la adquisición compartida.
- 7) Poner a la disposición del usuario no solamente la información sino

la documentación requerida.

**Cobertura:**

Este análisis trata del arte plástico latinoamericano contemporáneo, pero al hablar de una red de información ésta debe cubrir América Latina - en su totalidad: cronológica, geográfica e idiomática. Por lo que respecta a los periodos a cubrir son: el precolombino, el colonial, el moderno y el contemporáneo. En relación a los países, abarcar América Latina y el Caribe. En cuanto a los idiomas, incluir el español, el portugués, el inglés y el francés. Considerar las técnicas de la arquitectura, la cerámica, el dibujo, la escultura, la fotografía, el grabado, - la pintura y los textiles.

**Organización:**

Es necesaria la participación de las bibliotecas, los centros de información y de documentación, y los museos a nivel internacional que tengan - colecciones sobre el arte plástico en América Latina y el Caribe. El comité de la red de información se puede constituir con los responsables - de los organismos participantes, quienes a su vez elegirán una mesa directiva compuesta por un presidente, un vice-presidente, un secretario-tesorero y tres vocales de acuerdo a los periodos a cubrir.

**Metas:**

- 1) Identificar las bibliotecas, los centros de información y de documentación, y los museos que tengan colecciones de arte plástico latinoamericano.
- 2) Negociar con los organismos antes mencionados la creación de una red de información de arte plástico latinoamericano.
- 3) Inventariar las colecciones de estos organismos para conocer el material impreso y visual con que se cuenta.
- 4) Establecer prioridades de acuerdo a las necesidades de información de los usuarios potenciales.
- 5) Captar información para formar una base o un banco de datos.
- 6) Registrar esta información en la base o en el banco de datos.
- 7) Proporcionar servicios de información en una primera fase y de documentación en una segunda.
- 8) Iniciar una etapa experimental y previa evaluación de ésta proseguir de acuerdo con las prioridades.

**Usuarios potenciales:**

- 1) Artistas.
- 2) Investigadores.
- 3) Historiadores.
- 4) Maestros.
- 5) Críticos.

6) Estudiantes.

7) Estudiosos.

Una red de información del arte latinoamericano contemporáneo parece utópico, pero no lo es si se considera que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM ya ha procesado las diapositivas de su fototeca.

El banco de información MEXICOARTE y el futuro LATINOARTE, junto con el interés que ha mostrado la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) en organizar una red de información de arte mexicano <sup>(9)</sup>, hacen pensar en que se vislumbra a muy corto plazo la infraestructura para apoyar el desarrollo de la apreciación del arte latinoamericano y erradicar la falta de interés detectado a lo largo de los siete capítulos de este análisis.

NOTAS

- (1) Juan Acha. Arte y sociedad Latinoamérica sistema de producción. - México: Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 305.
- (2) Estela Morales Campos. La Biblioteca, Centro de Documentación, Centro de Información. EN: Memorias Seminario de Arquitectura para las Bibliotecas. Morelia, Mich. México: ABIESI, 1979. - p. 7.
- (3) Jean Meyriat. Guía para establecer centros de documentación en centros de documentación en ciencias sociales en los países en vías de desarrollo. México: UNAM, 1973. 115 p. -
- (4) Elsa Barberena Blásquez y Carmen Block Iturriaga. Diagnóstico de la información y documentación artísticas en los Centros de Documentación e Información del Instituto Nacional de Bellas Artes. Elaborado para la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A. C. - Sección de Arte, auspiciado por CONACYT. México: 1986. p. 9-12, 14-15. -
- (5) Amada Martínez Reyes. ONIONS. Sistema automatizado aplicado al manejo del material fotográfico. EN: Mesa Redonda Los Medios Audiovisuales en la Biblioteca. Aguascalientes, Ags. México: ABIESI, 1981. p. 177-196. -
- (6) Musée National d'Art Moderne. Service documentation du Musée National d'Art Moderne, 1986. p. 5. -
- (7) Pat Moholt. The nature of information an its influence on libraries. Special libraries. 75(3), julio, 1984. p. 250. -
- (8) Luis Islas García. De la contemplación artística. México: Universidad Iberoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, 1959. p. 43.
- (9) Elsa Barberena Blásquez y Carmen Block Iturriaga. op. cit.

## CAPITULO VIII

### CONCLUSIONES

La tesis dentro de un universo restringido de material de información - disponible procura demostrar que el rechazo al trabajo artístico contemporáneo en América Latina se debe a la falta de objetivos bien estructurados del pensamiento en el arte latinoamericano contemporáneo y a la - falta de una buena bibliografía que proporcionaría una infraestructura - para desarrollar su apreciación. El rechazo se define como la no acepta ción por razones de diversa índole, tales como: minimizarlo o darle poca importancia, falta de reconocimiento, de interés, de apreciación, indiferencia, desinterés, incomprensión, desconocimiento.

El número de títulos sobre el arte latinoamericano da una idea del poco interés que existe por parte de las editoriales para publicar libros sobre el tema. Los editores dicen que no existe público interesado. En - comparación es mayor el número de artículos en publicaciones periódicas, aunque se nota en ellos que son estudios aislados sin ninguna conexión - entre sí. Y esto es patente no solamente entre publicaciones diferentes, sino dentro de una misma serie donde los análisis o descripciones no con tinúan, no parecen servir unos de base a otros. Prácticamente se redu-- cen a noticias biográficas y algunas descripciones someras de la obra de los artistas.

Desafortunadamente no sólo las publicaciones son incipientes sino que carecen de continuidad. Los títulos de publicaciones periódicas difícilmente alcanzan una veintena de años. Hacen esfuerzos que duran muy poco; por el afán de cambiar los títulos y objetivos de las publicaciones al finalizar una época de dirección se presentan pocos números de cada título. Los ejemplares de éstos son limitados y lo que pudiera encontrarse fácilmente por ser pocos los números publicados se dificulta porque no existen colecciones completas.

Se detectó una estructura bibliográfica deficiente en general, pero más pronunciada en lo que se refiere a los objetivos del pensamiento artístico; esto es falta de estudios sobre estética, teorías, crítica e historia del arte. Esta falta de objetivos en el pensamiento artístico de América Latina se ha reflejado en un desinterés por publicar, que va en paralelo con las discusiones de la falta de originalidad del arte en América Latina y la falta de un público receptivo; este desinterés por el arte latinoamericano contemporáneo se refleja en las publicaciones.

Con miras a mejorar la situación, se recomienda una manera de coleccionar, organizar y diseminar la información del arte contemporáneo de América Latina a través de bibliotecas, centros de información, fototecas, con sus libros, publicaciones periódicas, catálogos de exposiciones, fotografías y carteles.

Con este análisis se piensa ofrecer la posibilidad de la creación de un

banco de información de arte latinoamericano contemporáneo que sirva de ejemplo para la inclusión de la información sobre el arte mexicano contemporáneo siguiendo la metodología y las técnicas manuales y automatizadas empleadas. Se elaboró información y así se apoyó un mejor conocimiento sobre el arte contemporáneo de América Latina a través de la difusión del propio análisis que presupone ya la elaboración de más información.

La visita personal y consulta a las colecciones de 12 de las 14 bibliotecas, de las tres fototecas, el envío de correspondencia a 51 instituciones, el contacto directo con las asociaciones de bibliotecarios especializadas en arte, el escrutinio de 40 publicaciones especializadas, el análisis directo y completo de los catálogos de exposiciones, dieron como resultado un elenco de artistas analizados por país que ya es instrumento de información y conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo.

Al circunscribir el análisis en una segunda etapa a los cuatro países más representativos del arte en América Latina, Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela, se profundizaron las hipótesis (falta de teorías, estética, crítica, historia del arte) y la tesis (el rechazo al trabajo artístico contemporáneo en América Latina por falta de objetivos bien estructurados del pensamiento en cuanto al conocimiento del arte y por la falta de una buena bibliografía como infraestructura para desarrollar su apreciación). Al mismo tiempo el análisis dio pie a formular no solamente la

tesis del rechazo sino a posibles soluciones para aminorarlo, ya que artistas argentinos, brasileños, cubanos y venezolanos no solamente están al mismo nivel que otros artistas contemporáneos, sino que han aportado experiencias originales al arte universal.

En el Capítulo I, Arte latinoamericano contemporáneo: colecciones documentales. Su difusión, se constató que las bibliotecas de arte de los países estudiados son pocas, no cuentan con un número suficiente de fuentes de información ni con bibliotecarios mediadores eficaces entre lector, usuario y conocimiento escrito como resultado del trabajo artístico.

Para que la biblioteca y el bibliotecario sean verdaderos vehículos de información se recomienda: 1) auspiciar la creación de bibliotecas con colecciones de arte latinoamericano contemporáneo; las 19 bibliotecas en México, las 14 de América Latina, las siete colecciones latinoamericanas en Europa y las 10 de los Estados Unidos no son suficientes; 2) incrementar el material de información para que el bibliotecario sea elemento de apoyo en el conocimiento del arte y ayude a subsanar las razones de rechazo; 3) formar el bibliotecario especializado en arte ya que es prácticamente inexistente en América Latina.

Es necesario la experiencia de artistas que han llegado al conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo por medio de los libros, y la aceptación de la información como posible instrumental del pensamiento moderno y por consiguiente del pensamiento artístico de América Latina -

por parte de críticos de arte.

En el Capítulo II, La información sobre el arte latinoamericano contemporáneo en los libros, se deduce que la escasez de estudios monográficos, 359 monografías, 106 catálogos de exposiciones, 83 títulos de publicaciones periódicas de Argentina; 162 monografías, 49 catálogos de exposiciones, 71 títulos de publicaciones periódicas de Brasil; 82 monografías, - 252 catálogos de exposiciones, 32 títulos de publicaciones periódicas de Cuba; 90 monografías, 56 catálogos de exposiciones y 24 títulos de publicaciones periódicas de Venezuela, refleja la poca aceptación a las obras artísticas contemporáneas por parte del público latinoamericano.

Se considera que los 1,290 libros disponibles en 14 bibliotecas forman - un universo restringido, pero pueden considerarse como muestra para comprobar las hipótesis de ausencia de teorías artísticas, de crítica de arte, de inexistencia de estudios sobre la estética del arte latinoamericano, de falta de relación entre el arte y la sociedad.

Se comprueba la tesis de Bailey que afirma que la influencia negativa de algunos historiadores del arte ha hecho que la disciplina de historia - del arte latinoamericano tenga poca importancia en los Estados Unidos. - Solamente las editoriales de Argentina (381), Brasil (146), Cuba (69) y Venezuela (90), con un total de 686, sobrepasan las casas editoriales de los Estados Unidos, 128.

En la década de los '60 a pesar de ser pocas las publicaciones se observa un incremento de ellas debido quizás a un mayor número de acontecimientos socioculturales.

En el Capítulo III, Las revistas profesionales sobre arte latinoamericano contemporáneo: ausencias y limitaciones, se concluye que la revista profesional no solamente ha sido vehículo de movimientos artísticos en varias ocasiones, sino que es esencial para la investigación. Aunque la disponibilidad de los artículos es mayor que la de los libros por la utilización de los índices (arte y política, 16; arte y sociedad, 12; crítica de arte, 17; críticos de arte, 4; estética, 6; teoría artística, 2), también se refleja una negligencia en la publicación sobre el arte latinoamericano contemporáneo. De un total de 191 títulos de publicaciones latinoamericanas de arte, se indizan 72 únicamente y no en forma completa. De un total de 702 títulos, 339 tienen citas de una sola página.

Por lo que se refiere a la conclusión de que a mayor número de acontecimientos artísticos mayor número de publicaciones, la década de los '60 se repite con mayor información.

También se puede determinar que el desarrollo del arte en los países seleccionados está relacionado con la información. De los 599 artículos de Argentina, 247 tratan de pintores argentinos; de los 764 artículos de Brasil, 341 se refieren a arquitectos brasileños; de los 654 artículos de Cuba, 178 están relacionados con pintores cubanos; de los 130 artícu-

los de Venezuela, 29 y 25 incluyen pintura y arquitectura venezolana.

En el Capítulo IV, La importancia de la difusión del arte latinoamericano contemporáneo a través de la fotografía y la falta de interés por aplicarla, se afirma la importancia que tiene para los historiadores y críticos de arte contemporáneos el estudiar las reproducciones fotográficas sistematizadas ante la imposibilidad de ver las obras de arte originales y para estudios comparativos.

Se concluye que la poca representatividad de los artistas y obras en las diapositivas, películas, audioramas, video-cassettes, videodiscos, microformatos, ha obstaculizado el conocimiento del arte contemporáneo de América Latina y ha propiciado el poco interés.

Ante la falta de un sistema para organizar las diapositivas se proponen dos sistemas de organización. Se sugiere la introducción de películas, audioramas y videos para establecer cursos de educación programada en museos, bibliotecas y centros de información. Intimamente relacionados con los museos y galerías y sus funciones de difusión del arte se encuentran los catálogos de exposiciones, modelos y carteles mencionados en el Capítulo V.

Los museos de arte de América Latina se encuentran distantes y la comunicación entre artistas, investigadores, historiadores, críticos e interesados es limitada.

Se ofrece una alternativa de comunicación a bajo costo para la difusión y el conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo: los catálogos de exposiciones, los modelos y carteles.

El Capítulo VI, Recuperación de la información para ampliar el conocimiento del arte latinoamericano contemporáneo, presenta como conclusión la posibilidad de crear una red de información del arte latinoamericano contemporáneo como la infraestructura para desarrollar la apreciación de este arte y disminuir su rechazo. Los lineamientos del análisis son un inicio.

El análisis ha demostrado: 1) que el arte de los cuatro países con mayor representatividad artística cuenta con mayor información, que ha servido de apoyo para un mejor conocimiento; 2) que al no haber una historia general del arte latinoamericano contemporáneo por países, por escuelas, - por movimientos, vivo reflejo de una falta de infraestructura bibliográfica, no queda sino ejemplificarla a través de casos individuales de un puñado de artistas, de los veinte y tantos artistas latinoamericanos conocidos.

Los cuatro países, Argentina, Brasil, Cuba y Venezuela, tienen las características de pluralidad de expresiones dentro de una originalidad.

La Argentina, de acuerdo a los documentos analizados, cuenta desde 1954 con un grupo de artistas de vanguardia muy conscientes de sus fines, po-

seedores de una gran maestría técnica y de una asombrosa madurez espiritual y estética. La prueba de ello son los premios internacionales obtenidos por Antonio Berni y Julio Le Parc en la Bienal de Venecia XXXI y XXXIII respectivamente. Son 557 los artistas argentinos incluidos en el análisis y los más representados son: Le Parc con 40 artículos, Maccio con 59 diapositivas, Pettoruti con 39 artículos, Polesello con 36 diapositivas, Seguí con 39 diapositivas, Sakai con 107 diapositivas, Tomasello con 32 diapositivas.

Brasil tiene como aporte a la originalidad del arte latinoamericano la arquitectura. La arquitectura del Brasil nace de una necesidad local, pero no se queda ahí, pasa a ser reconocida internacionalmente. Esta arquitectura parece seguir uno de los principios esenciales del Movimiento Modernista del año 1922; esto es, además del derecho permanente a la búsqueda estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña, la estabilización de una consciencia creadora nacional. Son 356 artistas brasileños incluidos en el análisis. Entre los arquitectos más representados están: Alfonso Reidy con 25 artículos, Rino Levi con 29 artículos, Niemeyer con 39 artículos. Otros artistas brasileños representados son: Tarsila do Amaral con 23 diapositivas, Sergio Camargo con 28 diapositivas y 21 artículos, Cavalcanti con 31 diapositivas, Manabu Mabe con 35 diapositivas, Oiticica con 15 artículos, Portinari con 59 diapositivas, 34 artículos y cinco libros, Inacio Rodríguez con 58 artículos.

El arte en Cuba se distingue por su afán de liberarse de dependencias -

que no permiten el desarrollo de una creación propia. En Cuba existe un acercamiento al país representado en los gallos de Mariano, las naturalezas muertas de Peláez, la jungla de Lam. El arte cubano trata de llegar a las mayorías y utiliza las dotes de dibujantes y gráficos para presentar el cartel como vehículo de comunicación. Lam está representado con 119 diapositivas, 114 artículos y 10 libros.

Los documentos analizados mencionan la vitalidad y la alta calidad técnica del arte venezolano contemporáneo que se constata en la recreación de la luz que Reverón convierte en la protagonista del espacio. Reverón - aprehende la enceguedora luz tropical y descubre el blanco como valor luz; la luz cede al dibujo. El cinetismo venezolano es el arte oficial de Venezuela como el muralismo es el arte oficial de México y tiene sus representantes en las fisiocromías de Cruz Díez, los coloritmos de Otero, los penetrables de Soto. Son 122 los artistas venezolanos incluidos en el análisis. Entre los artistas más representados están: Borges con 16 diapositivas; Cruz Díez con 68 diapositivas, 20 artículos, dos libros y dos catálogos de exposiciones; Mateo Manaure con 23 diapositivas, cuatro artículos, tres libros y cuatro catálogos de exposiciones; Poleo con 41 diapositivas, 23 artículos, dos libros; Reverón con 36 diapositivas, dos artículos, tres libros y un catálogo de exposiciones; Soto con 99 diapositivas, 46 artículos, dos libros y cinco catálogos de exposiciones.

En el último Capítulo, Promoción del interés por el arte latinoamericano contemporáneo a través de la información, se afirma que la información -

como un producto del cerebro humano es un elemento esencial de la comuni  
cación humana y que por consiguiente la información escrita y visual ayu  
da a la comunicación. Para que ésta exista, los centros de información  
organizan y difunden la información. La difusión que auxilia en el cono  
cimiento del arte en América Latina no se podrá llevar a cabo mientras -  
no se unifiquen esfuerzos para organizar un centro de información de ar-  
te latinoamericano; mientras no se evalúen los centros existentes; mien-  
tras no se planifique en forma centralizada o descentralizada la crea---  
ción de uno o más centros por regiones.

Se concluye que una educación estética de la población no se podrá lo---  
grar si no se considera la información como elemento de difusión del ar-  
te latinoamericano contemporáneo y mientras no exista un centro de infor  
mación del arte latinoamericano operante.

La plástica latinoamericana abarca más artistas del puñado del que tene-  
mos más información. ¿Cómo poder aumentar y robustecer la lista?. A -  
través de la información que genera conocimiento y aminora las razones -  
del rechazo a la pluralidad de expresiones originales que constituye el  
arte contemporáneo de América Latina.