La otra búsqueda en la pintura de María Luisa Pacheco: la síntesis creadora

The other search in Maria Luisa Pacheco´s painting: the creative synthesis

Jorge Luna Ortuño
Licenciado en Filosofía por la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz). Boliviano. Filósofo e Investigador en Artes. Gestor y planificador de proyectos culturales de desarrollo. Autor de los libros *Pensamiento inalámbrico* (2012) y *Lorgio en los anillos. Murales en relieve cerámico realizados por Lorgio Vaca en Santa Cruz de la Sierra* (2019).
Correo: jorgelunaortuno@gmail.com

Fecha de recepción: 26/11/2023
Fecha de aprobación: 20/06/2024

Resumen

A partir de la noticia de dos recientes exposiciones dedicadas a la pintura de la artista boliviana María Luisa Pacheco, este ensayo propone renovar la apreciación de su obra, a partir de una crítica a la interpretación tradicional que somete el arte abstracto de Pacheco al simbolismo andino, y encasilla su obra dentro de las románticas representaciones del paisaje altiplánico. Se propone una lectura más ligada a los fundamentos del expresionismo abstracto, donde se entiende que una superficie azul no busca representar el cielo o el mar, sino que expresa un gesto independiente de la realidad, creación de una experiencia visual propia de la pintura. Tomamos como eje una conferencia sobre el arte dictada por María Luisa Pacheco en 1976, en la ciudad de La Paz, explorando en la filosofía espontánea de la artista (cercanía con el idealismo alemán, dialéctica hegeliana y la visión indígena del tiempo en los Andes bolivianos). A Pacheco le interesaba más el proceso artístico que el producto, por lo que preservó su sentido de autenticidad y reivindicó una práctica que diluyera la aparente dicotomía entre lo local/universal, durante su viaje hacia la liberación de la pintura.

Palabras clave: *Arte, pintura, filosofía, abstracto, dialéctica.*

Abstract

Two recent expositions dedicated to María Luisa Pacheco´s abstract painting promoted the writing of this essay. The main objective is to vindicate a different validation of her painting, through a criticism of the traditional local interpretation that submits her work under the umbrella of the andino symbolism and the Altiplano landscape. We try an approach from the

CC BY NC

fundaments of abstract expressionism, where the painting of a blue surface does not relate to a representation of the heaven or the sea, but to create an independent visual experience. For this purpose, we studied a conference dictated by Pacheco in 1976 in La Paz city; this document reveals a spontaneous philosophy of the artist (German idealism, Hegel´s dialectic, cubism and indigenist time´s conception). Pacheco was more interested on the process than in the results, therefore she preserved an authentic sense of herself, meanwhile claimed a practice that dissolved the apparent local/universal dichotomy, during her journey towards painting´s liberation.

Keywords: *Art, painting, philosophy, abstract, dialectic.*

Introducción

La artista boliviana María Luisa Mariaca Dietrich de Pacheco (La Paz, Bolivia 1919-New York, Estados Unidos 1982), conocida como María Luisa Pacheco, es una de las más significativas representantes del expresionismo abstracto en las Américas. Se hizo conocida con su apellido de casada (Pacheco), y así firmó siempre sus pinturas, aunque la mayor parte de su trayectoria artística ocurrió después de que se divorciara, es decir siendo más Mariaca que Pacheco, lo cual no incide en el análisis de la valía y calidad de su obra. Sin embargo, nos permite subrayar su fortaleza mental puesto que, habiendo sido invitada en 1956 a exhibir sus obras en New York, emigró definitivamente a los Estados Unidos, y se fue así en calidad de madre joven con dos hijos a un mundo internacional del arte donde la gran mayoría de los renombrados eran hombres, una elección que retrata a una mujer segura de su talento además de comprometida con su descendencia.

María Luisa vivió en Estados Unidos en la época en que el centro mundial del arte se había trasladado de París hacia Nueva York, y aún se desarrollaba uno de los últimos ismos de las vanguardias como era el expresionismo abstracto.

Pacheco fue una artista de espíritu vanguardista, comprometida con una práctica liberadora del arte versada entre el dibujo, la pintura previamente organizada y la experimentación con collage. No es casual que continúe siendo una de las más reconocidas exponentes bolivianas del arte en el mundo (junto a María Núñez del Prado). Fue también parte y testigo de la formación embrionaria en Bolivia de un nuevo fenómeno que hoy conocemos como arte contemporáneo, o arte sobre el presente, y que tiene como uno de sus capítulos iniciales a la primera exposición de pintores abstractos en el Salón Municipal de La Paz, en 1953.

A pesar de que Pacheco destacó a nivel internacional por practicar una pintura moderna sin objeto, el grueso de los historiadores y críticos locales, Guillermo Francovich entre los más destacados, pusieron empeño en implantar una mirada localista para valorizar sus cuadros. "El amor por el paisaje boliviano y en particular por las montañas está en la médula de su obra" (Francovich, 2010, p. 36). Se empeñaron en remarcar los planos angulares, las composiciones verticales y su manipulación del espacio como alusiones o alegorías del paisaje andino altiplánico y las culturas indígenas de tierras altas. La hicieron pintora de una estética andina, adjudicándole una devoción sagrada hacia las montañas que ella no manifestaba. "María Luisa cultiva un abstraccionismo cuyos colores puros y cuyas líneas rectas se quiebran imitando la geometría violenta de las cordilleras" (Francovich, 2010, p. 36).

Se perdió de vista la potencia desordenadora de su expresionismo abstracto, lo cual pone en tela de debate hasta el día de hoy qué tan abstracta era la pintura de Pacheco, y la recoloca más bien en el lugar de un semifigurativismo expresado con técnicas mixtas. Esta lectura resultó también muy práctica para los más cómodos críticos de Nueva York de las décadas de los 70 y

80, que no encontraban mejor opción que referenciar los cuadros de Pacheco con la influencia cultural del lugar de origen de la artista.

Para efectuar el análisis crítico partimos de la noticia de dos exposiciones de homenaje que le dedicaron a la pintura de la artista entre fines del año pasado y principios del 2024: la primera con el título *Monumental*, inaugurada el 15 de agosto del 2023 en la Casa Melchor Pinto en Santa Cruz de la Sierra, misma que reunió una abreviada, pero a la vez representativa selección de obras con la curaduría de Cecilia Bayá Botti. La otra exhibición tuvo lugar en Washington (EEUU), *Geografías de la abstracción. La Paz, Madrid, Nueva York*, inaugurada el 20 de octubre del mismo año en el Art Museum of the Americas, con la curaduría de Olga U. Herrera y Adriana Ospina.

El documento central en el que se basó este artículo fue el libro *María Luisa Pacheco* (2010), publicación de gran formato (30x39cm) y tapa dura que la curadora Cecilia Bayá editó con el apoyo de la familia de la artista. La razón es que este libro publica la transcripción de una conferencia sobre el arte que Pacheco dictó en una de sus visitas a La Paz, el 24 de agosto de 1976. La lectura de esta conferencia permite ahondar en la forma de pensar de la artista en sus propios términos, habiendo ocurrido sólo seis años antes de su fallecimiento, por lo cual brinda una noción bastante cercana a su último periodo de evolución.

El libro recopila también una selección de artículos de crítica y análisis sobre la pintura de María Luisa, combinando con abundantes páginas a todo color de cuadros de diferentes épocas en su obra. Entre los artículos destaca el inédito de Jacqueline Barnitz, además del texto de José de Mesa y Teresa Gisbert, y las invaluables citas breves de Marta Traba y Félix Ángel. A nivel temático, lo más interesante del libro es la convivencia entre dos lecturas sobre la pintura de Pacheco: una tradicional, más localista, liderada por Francovich, que en general identifica el inicio de Pacheco en el realismo académico, pintando paisajes y la figura humana, hasta alcanzar su máxima expresión en la atención a las montañas de los Andes con el manejo de las formas geométricas y del collage. La otra lectura, en cambio, proveniente de críticos como Marta Traba, Félix Ángel o Jacqueline Barnitz, reivindica una interpretación más universal, que identifica un periodo inicial, semiabstracto figurativo, que evoluciona hacia la abstracción efectuada a partir de la exploración de materialidades, textura y acercamiento formal al arte, adoptando diversos vocabularios estéticos.

La existencia de estas dos aproximaciones se evidencia también en las dos exposiciones mencionadas sobre su pintura: *Monumental* (Santa Cruz de la Sierra, 2023), más enfocada en su selección a un discurso que intenta confirmar la lectura tradicional de María Luisa como insigne pintora de la esencia abstracta de las montañas andinas. En su catálogo escribe el arquitecto Carlos Villagómez en un tono casi devocional:

> Todo el recurso estético para que sientas lo mismo que cuando estás ante la montaña. Te abruma su magnitud. Te fatiga esa mole mineral, y por ende te tornas introspectivo y absorto, te coge el mutismo. Las montañas de Pacheco representan la potencia de esa presencia, y aunque están desarrolladas en formatos pequeños en comparación al propio sujeto artístico, te convocan a ese recogimiento místico que por milenios a los seres montaraces nos ha ensimismado. (Villagómez, 2023, p. 14).

En cambio, la muestra *Geografías de la abstracción* (Washington, 2023), más amplia en su concepto, no se centra en el dato de la pertenencia identitaria de la artista a una geografía natal, sino que se enfoca en tres "geografías abstractas" que marcaron su obra, Bolivia, España y Estados Unidos, con una selección de obras que destaca el carácter de superficies planas multiformes en las composiciones de la artista.

El estudio de estos documentos, sumados a la revisión de otros estudios realizados por historiadores como Pedro Querejazu en *Pintura en Bolivia en el siglo XX* (2018) o Carlos Salazar Mostajo en el artículo "La pintora más cercana a la cumbre", incluido en el libro *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico crítico* (1989), llevó a la escritura de este ensayo analítico exploratorio, teniendo como objetivo profundizar en la comprensión de la pintura de Pacheco, pero evitando caer en la rápida asimilación al simbolismo andino o la repetición del cliché. Se busca reafirmar una apreciación que no etiquete su pintura por el objeto que representaría -el paisaje o los colores o la luz de los Andes- y que, sin mutilar este componente, sea más amplio, enfatizando la expresión abstracta y su manejo de diversos lenguajes estéticos, tratando de que sea lo más cercano al tono y a las ideas brindadas por la misma artista en la conferencia de 1976. Escribimos algo que captura ciertas claves de la filosofía espontánea de su discurso, algo que probablemente la alegraría.

Desarrollo

El cubismo y otras referencias en su formación

Cualquier estudio sobre la obra de María Luisa Pacheco tiene que considerar la enorme influencia que tuvieron en su formación artística su paso por España y el haber residido en Nueva York expuesta a las vanguardias artísticas. Pero todo comenzó en la casa de sus padres en La Paz, con su pasión por el dibujo, que practicó desde temprana edad en el estudio de arquitectura de su padre, Julio Mariaca. La impresionaron vivamente las clásicas ilustraciones de Gustave Doré para la *Divina Comedia* de Dante. En 1936, empezó a asistir a la Academia de Bellas Artes en La Paz, llegando a estudiar con Jorge de la Reza y Cecilio Guzmán de Rojas, impulsor del indigenismo en la pintura boliviana. Su paso por el diario La Razón como ilustradora entre 1948 y 1950 amplió su abanico de conversaciones con otros personajes del ámbito de la literatura y de la poesía paceña. Pero el primer gran giro en la trama de su vida se produjo cuando salió becada a España de 1951 a 1952, asistiendo a la Real Academia de Bellas Arte en Madrid y estudiando de manera privada con el artista David Vásquez Diaz. Guillermo Francovich cita a Pacheco relatando sus impresiones de aquel primer viaje:

> En cuanto llegué a Madrid fui al Museo del Prado. Al ver los cuadros de Velásquez y el Greco me sentí a punto de desplomarme. Me sentí tan conmovida que tuve que salir del edificio para recobrar el aliento en una banca de la entrada del museo. (Pacheco, 2010, p. 34).

Con aquella beca, Pacheco aprovechó para viajar por Francia e Italia absorbiendo la energía del arte de postguerra, que crecía en su deseo de ampliar las barreras formales de la abstracción. En este viaje, Pablo Picasso (1881-1973) se convertiría en un referente conceptual para Pacheco. *El arte tuvo un nuevo significado para mí*[1]. En 1907, Picasso presentó la pintura *Las señoritas de Aviñón*, con la cual se delinean los comienzos del cubismo. Su manera de descomponer las figuras consistió en utilizar el geometrismo en diferentes esquemas con el arte negro, consiguiendo profundidad al superponer los planos. Esto le permitió romper con las ideas convencionales que se tenían sobre la pintura figurativa. Fragmentó la perspectiva en ángulos, cuadrados y volúmenes. El título de "Las señoritas de Aviñón" hace referencia a un burdel ubicado en Barcelona. En el lienzo, las mujeres están desfiguradas y desnudas, mientras dos de ellas utilizan máscaras africanas.

El cubismo desfiguró la realidad. Fue el primer movimiento artístico de vanguardia del siglo XX. Se le considera precursor de la abstracción y de la subjetividad artística en su sentido

1 María Luisa Pacheco, citada por Guillermo Francovich en "María Luisa Pacheco", p. 34.

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471

contemporáneo. El cubismo resultó ser una revolucionaria idea que modificó la representación tradicional al cambiar la perspectiva en sus obras, pues logró que no existiese un punto de vista único, haciendo proliferar varios simultáneos.

En Bolivia se había vivido la Revolución de abril del 52 con repercusión a nivel mundial, lo cual se tradujo en históricas reformas para el país. Pacheco retornó a Bolivia en 1953, admirada por el cubismo de Picasso y la pintura informal española, también desconectada de la efervescencia social local, llegando para ayudar a formar el Grupo "Ocho Contemporáneos". Ese mismo año este grupo organizó la famosa exposición de los abstractos en el Salón Municipal en La Paz, que resultó ser la primera de pintura abstracta en Bolivia. El crítico Carlos Salazar Mostajo resalta aquel acontecimiento como fundacional para el abstraccionismo a nivel institucional en Bolivia. Para Mostajo, muy influyente en esa época, el abstraccionismo era una importación desde Occidente que constituía una invasión de valores alienantes de Europa, sólo explicable porque la revolución nacional había arrinconado a las tendencias conservadoras, que encontraron una salida en la posición abstracta, desligándose de su relación con la realidad (Salazar Mostajo, 1989). Los artistas figurativistas en cambio, impulsados por sus lecturas marxistas y el Muralismo Mexicano en gran parte, confirmaron al indio como figura central y se ciñeron dentro de una pintura figurativa realista. Pedro Querejazu les llama los "artistas sociales", por haberse relacionado temáticamente con las luchas sociales de la época. "La pequeña historia de estos dos grupos: pintores sociales y pintores abstractos, es en cierto modo la historia de nuestro arte contemporáneo" (De Mesa y Gisbert, 1967, p. 3).

De modo que luego del largo periodo que tuvo a Cecilio Guzmán de Rojas en el centro, pintando abundantemente figuras de indios, casi hasta cansar a los propios pintores nacionalistas como sugieren José de Mesa y Teresa Gisbert, aparece la pintura abstracta como una novedad en Bolivia de la noche a la mañana. El crítico Salazar Mostajo afirmaba que aquella nueva tendencia en pintura pretendía "salir de la asfixia y del retraso en que amenazaba caer la pintura boliviana" (Salazar Mostajo, 1989, p. 109), aunque él no creía en la noción de progreso dentro del arte, como sí lo hacía Pacheco.

En el grupo pionero de abstractos que armó aquella exposición de 1953, figuran junto a María Luisa Pacheco, María Esther Ballivián, Armando Pacheco, Fredy Velasco, Jorge Carrasco Núñez del Prado, entre los más representativos. Todos ellos con referencias heterogéneas, aunque era en el cubismo de Picasso donde parecían encontrarse.

A Pacheco la distinguió dentro de los abstractos su veta expresionista, ya que la movilizaba la pintura como una vía de expresión auténtica, y no el afán de representar una tendencia artística en particular. Como parte de la influencia de Daniel Vásquez Días en España, que fue su mentor, desarrolló la necesidad de agregar un componente que dé curso a su rico mundo interior. Por ello trabajaba en ocasiones a partir de la fotografía de un paisaje, no para representarlo, sino para extrapolarlo con su propio mundo subjetivo. La mirada del artista moderno no buscó representar o imitar formas u objetos de la realidad, sino desordenar las formas y llegar a las Ideas, alcanzar un estado superior de observación, desde las *Tres sillas* de Joseph Kosuth, pasando por los colores negros de Rotko hasta el *action painting* de Pollock.

El despliegue del espíritu del arte en la visión de Pacheco

Veinte años después de haber emigrado, retornaba María Luisa Pacheco a La Paz, esta vez para brindar la histórica conferencia de 1976 en el Museo Nacional de Arte. En la escena boliviana todavía persistía el debate entre "artistas sociales" y "artistas abstractos". La artista llegó para

compartir visiones de su camino singular, deseaba acrecentar las capacidades de apreciación de la pintura en la escena boliviana, se dirigía primariamente a los espectadores y a estudiantes de arte.

> No pretendo hacer una defensa de la pintura contemporánea, sino contribuir a una mayor comprensión, llevada por mi admiración y entusiasmo, como resultado de mi vinculación con ella, desde el momento que pude admirar la obra de los grandes maestros contemporáneos. (Pacheco, 2010, p. 56)

En el inicio delimitó el marco semántico, definió la función de la abstracción en dos sentidos: uno cuando el artista abstrae de la realidad los elementos que le interesan para componer su obra y otro cuando abstrae de su paleta los valores tonales concretos con los que logrará la orquestación del colorido.

Luego avanzó en la explicación de su propia construcción, lo cual permite ver una filosofía espontánea[2] en el pensamiento de Pacheco. Es notoria la influencia del idealismo alemán, aunque no cite a los exponentes de esta corriente filosófica, puesto que su lectura es artística: ella toma lo que le sirve y lo usa, no se propone hacer filosofía, sino que lo toma para su pintura. Puede notarse que Pacheco reivindicaba una Idea (un Espíritu) de la pintura que se ha ido actualizando y superando a lo largo de diferentes eslabones en el tiempo; del mismo modo, hablaba de una comprensión del movimiento de la pintura explicada a partir de la contradicción de fuerzas que se oponen y se combinan para dar forma a un estadio superior.

> Por eso insisto en que la pintura contemporánea no es una búsqueda, sino una evolución y que cuanto más se estudie a los grandes maestros, clásicos y modernos, más se aprende. La pintura moderna tiene por base, el sentir y el pensar, el cerebro y el espíritu. (Pacheco, 2010, p. 61).

Consecuente con su idealismo, Pacheco concebía el paso del arte a lo largo de la historia como un avance evolutivo, tal cual el despliegue de una Idea o del Espíritu rumbo a la emancipación; leía ese avance diferenciado por secuencias dentro de una cadena, donde cada nuevo progreso representaba un eslabón dentro del conjunto. Veía a los grandes pintores de la historia como encarnaciones de "la creciente sublevación del espíritu y de las artes plásticas" (Pacheco, 2010, p. 59). Donde otros veían contradicción de opuestos, como por ejemplo entre figurativistas y abstractos, María Luisa aprendió a ver la existencia de un proceso evolutivo que tomaba de ambos bandos, era el paso dialéctico hacia una síntesis que surgía como resultante.[3] La Pintura Moderna, para Pacheco, era un estadio más elevado de ese largo camino que había transitado el arte, porque se había liberado de las trabas impuestas por el naturalismo. "La razón de esta emancipación definitiva se debe fundamentalmente a las sabias reglas practicadas, al proceso cultural progresivo y a la emancipación definitiva de la tiranía de la imitación" (Pacheco, 2010, p. 59).

Influida como estaba en buena parte por los valores de la Modernidad, parecía suscribirse en cuanto a sus creencias con la idea del progreso, la invención de lo nuevo, la superación respecto de las condiciones del pasado, y entendía que su época era producto de esa evolución.[4] También por ello daba mucha importancia a la cronología, incluso en su mismo trabajo, donde cada cuadro

2 Gilles Deleuze, *Pintura, el concepto de diagrama*. Cactus Serie Clases, Cactus. Buenos Aires, 2007.

3 No extrañaría enterarse que la artista haya sido lectora de los filósofos alemanes idealistas, como Kant, Fichte, Schelling y Hegel, y expresara de una manera no-filosófica su comprensión de aquellos conceptos en su propia pintura.

4 María Luisa afirma en su conferencia: "La pintura moderna, que tras larga y laboriosa evolución ha terminado por imponerse, llega al pintor por procesos graduales", p. 60.

debía considerarse como una etapa que tenía por base al cuadro anterior[5].

> Y tomando el aspecto general del arte, vemos que los creadores de una forma determinada de expresión que han marcado un eslabón o una época en la historia del arte, son fuerzas personales que ejecutan desplazamientos basados en las líneas generales de las escuelas anteriores, unas veces hallando un antagonismo y otras una síntesis. Esto no significa que el arte realista ha de quedar enterrado para siempre... (Pacheco, 2010, pp. 59-60).

Algunos conceptos que utiliza la artista al expresar su comprensión del desarrollo de la pintura revelan también su cercanía con el método de la dialéctica hegeliana[6]. La dialéctica concibe tres términos cuya interacción se podría resumir así: en un primer momento existe la fuerza afirmativa, que por su sola existencia da vida a su opuesto, la negación; en la contradicción entre algo que afirma y otro que lo niega, surgirá un tercero que es una síntesis, que se eleva como resolución sin eliminar a los términos en conflicto. La dialéctica concibe una función de lo negativo que no aplasta ni hace desaparecer a aquello que niega. Siguiendo la cita anterior, Pacheco afirma:

> Esto no significa que el arte realista ha de quedar enterrado para siempre, sino por el contrario, surge como una nueva fuerza dentro de una de las facetas de la pintura contemporánea, llena de vigorosa expresión, consciente de lo que lleva como historia. De no ser así, supondría un engaño, pues significaría cerrar los ojos a las diferentes etapas de la evolución. (Pacheco, 2010, p. 60).

Por tanto, la postura de la artista no es de oposición al arte realista o al figurativo, simplemente los coloca en un estadio más elemental dentro del proceso de desarrollo de la pintura. Esto no lo excluye, sino que lo hace parte de una secuencia. Hallar una síntesis conciliadora entre dos opuestos en conflicto suele ser producto de una maduración en cualquier campo, lo importante es que siendo la realidad movimiento, ninguna síntesis será estática. De esta forma, como amiga de la síntesis, Pacheco escapó de los maniqueísmos y se mostró conciliadora.

Pacheco se sabía muy relacionada con su país y tierra natal, y encontraba en el paisaje del Altiplano una imagen conceptual de su síntesis creadora: la síntesis entre lo alto y lo plano, que llevaba al trabajo en las superficies planas del lienzo. Al mismo tiempo, entendía que la pintura era una disciplina universal, su interés estaba en sintonizarse con la evolución misma de la pintura que trascendía las nacionalidades y atravesaba la Historia. En el apartado de Notas, en *Pintura contemporánea en Bolivia* (1967), escrito por José de Mesa y Teresa Gisbert, precisan lo siguiente:

> Después de Cecilio Guzmán de Rojas, los pintores quisieron comenzar de nuevo y como lo habían hecho nuestros artistas del siglo XIX, recurrieron nuevamente a las corrientes externas para nutrir su arte. (...) La consigna de los pintores abstractos era mirar afuera y conseguir valores universales para la pintura. (p. 182).

Pacheco en concreto buscaba alcanzar una síntesis entre los opuestos: local vs. universal, arte ideológico vs. arte alienado, o pintura social vs. pintura abstracta. Por ello comenzó su con-

5 Para una exposición retrospectiva de su obra, en caso de contar con una cantidad suficiente de obras de la artista, sería importante colocarlas en sala en orden cronológico, y elaborar una línea de tiempo paralela que mencione los estadios de su evolución en cuanto a su práctica artística y los detalles técnicos de su realización.

6 Para Hegel, la dialéctica era una forma de comprensión entre el pensamiento y la realidad; el movimiento de lo real estaba dado como resultado de las tensiones internas que son inseparables en todas las formas de la materia. Cada nueva etapa implica siempre una negación de la anterior.

ferencia aclarando que no existía propiamente un movimiento abstraccionista, sino una práctica que podría llamarse "expresionismo abstracto", con la cual se identificaba. Era otra manera de hablar de una síntesis, que debía ser una superación a las aparentes dicotomías que le planteaba la época y su propia historia. Uno de los gestos distintivos de Pacheco fue evitar en todo lo posible alinearse a las nuevas tendencias por pura inercia, lo cual se veía en su distanciamiento respecto de la pintura indigenista en La Paz o del Pop Art en Nueva York, por dar ejemplos. Tampoco le interesaba que la etiquetaran según los ribetes aceptados para incluirla en una exposición (indigenismo, feminismo, socialismo, costumbrismo). Mantenía una relación tensa con el presente en términos conceptuales, la cual no podía entenderse vagamente como el último grito de la moda o lo que es aceptado "ahora".

La pintura como superficie plana cubierta de colores

> "La pintura actual, antes de ser un paisaje o una figura, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores" (Pacheco, 2010, p. 63).

Una búsqueda por la síntesis creadora en Pacheco debe pasar por esta cita esclarecedora: la pintura es esencialmente una superficie plana..., es cierto que la artista adoptaba en muchos de sus cuadros la composición vertical, y dejaba ver tonalidades rocosas, puntas sobresalientes, y sensación de grandeza por elegir el punto de vista de alguien que ve desde abajo hacia algo inmenso, todo lo cual parece haber distraído la atención a los críticos-historiadores locales sobre otros elementos de análisis, como ser el gran detalle en su trabajo de los planos, la multiplicidad de capas que acentuaba dividiéndolas con líneas oscuras, la superposición de esos planos, yuxtaposición de puntos de vista, y los entrecruzamientos de materiales, texturas, colores. Era un paquete de imágenes conceptuales de geografías, pero no de una sola. Recordemos la obra "Anamorfosis" de 1971, un collage abstracto producido por Pacheco, que el Museo Guggenheim adquirió.

Si bien autores como Francovich, el mismo Salazar Mostajo, o Villagómez han catalogado a Pacheco como artista referente en la representación del cosmos andino, a partir de la alusión en algunos de sus cuadros a las montañas que rodean a La Paz -en especial al Illimani- ha habido también otras apreciaciones críticas que intentaron liberarla del condicionamiento de las fuentes culturales de su entorno geográfico natal. Estos últimos notaron que los críticos en Estados Unidos solían elogiar la pintura de Pacheco de modo simplista, pues se saltaban el análisis dentro de sus componentes formales y su contenido, simplemente reseñaban lo abstracto en términos formales. El país de origen de la artista parecía delimitar a ojos de los críticos neoyorquinos las posibilidades semánticas de su producción pictórica, tal como les pasaba a otros pintores latinoamericanos residentes en Estados Unidos.

En el artículo que abre el libro, Jacqueline Barnitz lo expone magistralmente: recuerda que, en 1986, el Museo de Arte Moderno de América Latina, en Washington D.C., realizó la exposición *Tribute to Maria Luisa Pacheco of Bolivia* en conmemoración del décimo aniversario del museo. Este homenaje póstumo dio lugar a un texto en el catálogo ("The work of Maria Luisa Pacheco"), escrito por el colombiano Félix Ángel, quien cuestiona esa tendencia general de la crítica:

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471

> Muchos aseguran que las composiciones de María Luisa Pacheco están llenas de alusiones a las culturas precolombinas de Bolivia, al aire cristalino de los Andes, y al austero, monótono paisaje altiplánico. Estas alusiones sin embargo son el invento de quienes desean encontrar estas semblanzas en la realidad externa. [...] En todo caso, desde su inicio semicubista hasta la configuración de su último periodo, su obra contiene una reconocible fuerza telúrica más no identificable a los clichés de la literatura turística en lo concerniente a lo típicamente boliviano. (Ángel, 1986, p. 10)

Poderosas palabras que contagiaron la necesidad de investigar, un cuestionamiento a la visión de Francovich, tan sumisa frente a la moda de los críticos neoyorquinos. Incluso Jacqueline Barnitz hace notar la insistencia de Francovich sobre el impacto de las montañas en la obra de Pacheco, particularmente del Illimani, en ocasión de una entrevista que éste realizó a la artista, en 1981. Barnitz cita la respuesta de María Luisa, que desdibujaba la pretensión romántico andinista de Francovich:

> ... la impresión producida por el Illimani es la misma que me producen todas las otras montañas que rodean la ciudad de La Paz. Al mismo tiempo, yo noto que he producido pinturas con la ambientación de las playas de East Hampton; las dunas de arena tienen el color que repito en muchas de mis pinturas. (Pacheco, 2010, p. 20).

Pacheco declaró que en realidad todos los paisajes en su vida la afectaron de una u otra manera, y ella sabía que se alojaban en el subconsciente. De su visita a Tiwanaku, la pintora también afirmó que sólo le había interesado como paisaje.

La relación binaria sujeto-objeto y artista-realidad no entraba en su manera de concebir la creación artística, puesto que significaría moverse dentro del arte representacional y fuera de su comprensión dialéctica en triadas. La creación sucedía en la síntesis entre la estructura previa sensorial que ella preparaba y la imagen mental que se había forjado. Es decir, el artista estaba dentro de lo real y lo real estaba en él o ella como parte de un movimiento continuo. Citando a Picasso, María Luisa señala: "Yo no copié esa luz ni le puse especial atención, pero estaba empapado de ella" (Pacheco, 2010, p. 61).

A este respecto, Francovich solía recordar a Paul Cézanne y su serie de cuadros de la montaña Saint Victorie (1886-87), como referencia para aproximarse a la pintura de María Luisa Pacheco[7]. Así, Francovich hacía una analogía, recordando que el pintor francés veía algo sagrado en ese objeto de su pintura. Pero hablar en términos de veneración o de la dimensión sagrada de la naturaleza resulta poco apropiado en cuanto a la propuesta de Pacheco. La postura que ella transmitía era una síntesis entre la admiración y la irreverencia, una suerte de indiferencia empática con el telurismo, pues reafirmaba su propia singularidad expresiva. Desde ahí conviene leerse su famosa frase: "Las montañas están ahí como un desafío, me siento llena de humildad ante ellas, pero me siento también dueña de ellas". (Pacheco, 2010, p. 37). Hay que tener la precaución de no tomar esta frase como una obvia reverencia a las montañas, pero sin percibir la irreverencia creadora que manifiesta en ella, pues el asunto de María Luisa estaba en trascender lo que ya ha se había hecho en la pintura figurativista en términos de evocación del mundo andino. No existe como tal montañas ni materialidad pétrea en el expresionismo abstracto de la artista, solo expresión libre que le atañe a la pintura más que a la representación de la realidad, existe un producto informe de la síntesis creadora que sigue su proceso. La pintura informal no llega a las formas, aunque pueda partir de ellas.

7 Sobre este cuadro de Cezanne ver: https://www.paulcezanne.org/mont-sainte-victoire-1885.jsp

El artista, para Pacheco, es una antena sensible y un receptáculo de emociones que vienen de todas partes. Sin duda el contexto vivencial es un factor a considerar en la fase creativa del artista, pero cuando se ha poblado lo suficiente y conocido de muchas partes, las geografías que habitan a un artista son múltiples y a veces indiferenciadas. Por ello el título de la exposición *Geografías de la abstracción* que le organizaron en Washington, nos parece muy acertado en su concepto.

En la cuestión de su búsqueda sintética, Pacheco elogia sin reparos al mexicano Rufino Tamayo, un arquetipo de la síntesis creadora a la que ella aspira por su propio camino.

> Un pintor auténticamente mexicano y universal. En su obra existe una verdad, angustiosa, similar a las más crudas concepciones del expresionismo. [...] Él mismo dice: tener los pies firmes, hundidos si es preciso en el terruño; pero tener también los ojos bien abiertos, escudriñando todos los horizontes, es en mi opinión la postura correcta. Recoger y aprovechar sin temor la experiencia en todas partes, y a la vez enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal. (Pacheco, 2010, p. 64).

Claramente, se trata de una mujer que caminaba entre la moderación y el eclecticismo, tanto en la técnica y el empleo de materiales no tradicionales como en los procedimientos. Estaba abierta siempre a lo nuevo, cuidándose de preparar exhaustivamente sus cuadros y aborreciendo la inmovilidad o la cesación del proceso. "Una postura inmóvil en la pintura señalaría un momento de decadencia y la formación de un academicismo estéril. El academicismo puede convertirse en buena artesanía, pero nunca en buen arte" (Pacheco, 2010, p. 63).

Lo que la distingue del proyecto de la Modernidad, tan obsesionado con desembarazarse del pasado, viene gracias a su sensibilidad respecto de lo que veía en el país: la existencia plenamente vigente de un mundo anterior, los rastros de unos saberes ancestrales como el caso de los tejidos indígenas que sólo alcanzaba a admirar. En este sentido, María Luisa se alejó del proyecto de la Modernidad que buscaba la negación del pasado en la forma de una superación. La síntesis creadora la impulsaba a trabajar por un aporte que pudiese leerse en el marco de la historia universal de la pintura, pero sin negar los antecedentes. "En mi opinión, no debemos reemplazar el pasado, sólo tenemos que añadir un eslabón más" (Pacheco, 2010, p. 63).

Esa breve cita es un embrión de la actitud contemporánea para el arte boliviano: su pintura visiona el asunto del tiempo como algo a observar, la maravilla de diversas capas del tiempo existiendo juntas, lo cual era pensar el presente en su evolución. Jacqueline Barnitz (2010) lo pondrá en estas palabras:

> Lo que compartía con los expresionistas abstractos era un sentido de intemporalidad opuesto al enfoque del Pop Art en el ahora. En este aspecto, Pacheco esquivó la demanda de la sociedad de consumo por novedades constantes, a favor de una forma de arte que dependía de un sostenido proceso de desarrollo con un propósito estético. (p. 23).

Pacheco creía en el proceso histórico que desarrollaba las manifestaciones artísticas, una evolución que iba más allá de la época particular en la que circunstancialmente vivía. Estaba conectada con ese tiempo trascendente, dentro de la temporalidad que su cuerpo físico le hacía percibir como el ahora. La sensación de su país le conectaba a una pluralidad de "ahoras" que componían lo que entendemos como presente. La concepción de los pueblos indígenas sobre lo cíclico en el tiempo abriría otros campos de estudio más relevantes que la simple alusión al

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471

paisaje místico. A esto debe referirse Barnitz cuando señala que María Luisa encontró su propia voz fuera de las corrientes en boga. No sólo respecto del nacionalismo indigenista que instauró Cecilio Guzmán de Rojas en Bolivia, sino también en la capital del arte, Nueva York, siendo que vivió la época de los 60´s en Estados Unidos, dominada por la novedad del Pop Art, Optical Art, happenings, instalaciones, minimalismo, dentro de un gran carruaje de propuestas visuales. María Luisa en cambio, sin cerrarse a aquellos lenguajes, perseveró en sus estudios en el expresionismo abstracto, por lo que mantuvo cercanía con los pintores españoles, aunque su vida externa transcurriera más cercana al imaginario urbano de Manhattan y las nuevas corrientes señaladas. Las visitas a Bolivia por otra parte, le permitían renovar la relación con el centro oculto de su país, parafraseando al poeta Jesús Urzagasti.

La crítica de arte Marta Traba planteó el concepto de "la resistencia" para referirse a diversos artistas latinoamericanos, entre ellos Pacheco, a quienes veía resistirse a las incursiones de corrientes artísticas generadas en Estados Unidos que no sólo eran arte, sino que traían en el paquete un modo de pensar. Pacheco tenía clara la "realidad interna" que movía su proceso, e intuía de este modo su propio procedimiento:

> Yo comienzo a pintar cuando se establece un contacto entre la obra y la imagen que formé en mi mente. La estructura total en la cual la belleza decorativa no existe...el espacio es la realidad cortada y llenada con expresiones íntimas y subjetivas de mi persona. (Pacheco, 1976, p. 19).

La "Expo-Arte 81: América Latina" en Santa Cruz

La última noticia de María Luisa Pacheco visitando Bolivia pudo encontrarse por gentileza de Dolly Méndez, bibliotecaria del Museo de Arte en Santa Cruz de la Sierra. Data del 20 de agosto de 1981, cuando los periódicos El Mundo y El Deber daban cuenta de otra conferencia que daría la pintora en la Casa de la Cultura en Santa Cruz, con el título "Arte Contemporáneo en Latinoamérica". Se anunciaba esta conferencia como una introducción a la muestra internacional "Expo Arte 81: América Latina", a realizarse en el mismo espacio, en el que se presentarían 60 obras de 40 artistas de 11 países del continente. Se trataba de una exposición de talla internacional, que era pionera para la aún reducida escena de arte en Santa Cruz de la Sierra[8]. Financiada en Bolivia por la Casa de la Cultura de Santa Cruz y el Centro Pedagógico y Cultural Portales de Cochabamba, esta muestra itinerante llegaba después de haberse presentado en Washington D.C. (1977-1978).

En aquella época, la Casa de la Cultura "Raúl Otero Reiche" vivía aún su época dorada pues era autónoma, estaba administrada por un Directorio de notables personajes de la cultura. La Jefa de la Galería de exposiciones en ese entonces era la curadora Ana Esther Rengifo, quien trabajó de manera cercana con Pacheco en la organización de aquella exposición. "Fue gracias a la invitación de María Luisa que los artistas de otros países quisieron venir a exponer sus obras, la tenían en muy alta estima y la respetaban" (A.E. Rengifo, Comunicación personal, 03 de noviembre de 2022). Recuerda también un dato llamativo y es que la exposición estaría vigente sólo durante dos semanas, ya que esa era la política de rotación que tenía la galería de la Casa de la Cultura para dar opción a más artistas para mostrar su trabajo.

En el diario El Mundo se subrayaba las gestiones de Pacheco para este evento:

8 Considérese que la Bienal de Artes Plásticas, creada en 1977, tenía un alcance nacional, con una convocatoria donde primaba la participación regional.

> Cabe destacar que EXPO-ARTE 81: AMÉRICA LATINA", pudo realizarse gracias a la amistad que tiene la señora Pacheco con sus colegas artistas de América Latina, quienes se interesaron en presentar sus obras por primera vez en Bolivia. Muchos artistas del exterior relievan la trascendencia histórica del país, con sus raíces culturales ancestrales, y lo consideran un privilegio y un desafío exponer ante un público para ellos desconocido, pero con el cual están relacionados por encima de toda frontera. (Redacción El Mundo, 1981).

En el catálogo de aquella exposición, al que se pudo acceder para este trabajo también gracias a Rengifo, escribe Bárbara Duncan (1978) al inicio:

> El arte contemporáneo en Latinoamérica ha sido descrito como en gestación, o en búsqueda de un nuevo modo de expresión. La proliferación de artistas en Latinoamérica sugiere el hallazgo de un modo efectivo de transmitir sus convicciones acerca del hombre, de su ambiente y del rumbo hacia el futuro. Esta preocupación humanista representa la confrontación filosófica con el arte moderno. Los artistas de esta muestra transportan un mensaje humano acentuado de una visión latinoamericana y universal. (p. 2)

Se trataba de una muestra polifacética, donde las obras combinaban técnicas experimentales con otras tradicionales, como era el caso de la técnica extra-pictórica del argentino Miguel, los esmaltes de fuego del chileno Esteban Pérez, el realismo monocromático en las litografías del chileno Claudio Bravo, el abstraccionismo geométrico en los grabados de los venezolanos Alejandro Otero y Mercedes Pardo, las litografías del nicaragüense Armando Morales, el expresionismo abstracto de Fanny Sanin de Colombia y de Tomie Ohtake de Brasil, o el surrealismo abstracto en el pintor cubano Emilio Sánchez y en el brasileño Enrique Amaral, tal como se informa en el catálogo.

No pasaría mucho tiempo después de aquel exitoso evento hasta la muerte repentina de María Luisa Pacheco. Falleció en abril de 1982 en New York, tenía sólo 62 años. Le habían diagnosticado una enfermedad terminal sólo meses antes. Ella vivía allá con su hijo. Todo esto lo recuerda Ana Esther Rengifo "Conversé con ella por teléfono a inicios de 1982 y me enteré de que estaba algo delicada, le habían diagnosticado un tumor cerebral" (A.E. Rengifo, Comunicación personal, 03 de noviembre de 2022). La partida de la artista solo unos meses después representó una enorme pérdida, primero a nivel humano y luego para el eslabón del arte boliviano que significaba su obra, habiéndole faltado tiempo para desarrollar el último periodo de su pintura y las bases de su pensamiento, que la llevaban hacia una comprensión más profunda de lo que hoy en día denominamos arte contemporáneo. La artista buscaba dialogar más con la producción latinoamericana, abriéndose camino frente al rumbo que se veía en la escena de Nueva York, la capital entronizada del arte moderno y contemporáneo.

Conclusiones

Toda aproximación a la obra de Pacheco haría bien en considerar que el proceso evolutivo que le daba movimiento estaba en franco desarrollo cuando fue interrumpido por la muerte de la artista. Su obra se decantó entre la liberación de las formas y la superación del figurativismo, pero sin llegar a ser contundentemente abstracta. Siguiendo sus propias palabras, lo más cercano que se pueda hallar a su práctica era el expresionismo abstracto. El expresionismo abstracto al que llegó Pacheco fue una síntesis creadora para su tiempo, que se explica en tanto que una conjunción entre la riqueza histórica que respalda el proceso pictórico de cada lugar, la refinación que alcanza el artista en su propia evolución, y el equilibrio entre la técnica cerebral y la expresión emocional.

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471

Las etiquetas formales le interesaban poco, en cambio la convocaban los nombres propios de artistas singulares que contribuyeran a formar nuevos eslabones en el desarrollo histórico del arte, como fue en su momento Picasso con el cubismo o los impresionistas como Van Gogh, que ella tanto citaba. Le concernía mucho más el arte como ejercicio de libertad de expresión. Esta libertad sin embargo tenía que ser conquistada a través del exhaustivo estudio y la preparación consciente. Su autoexigencia la llevó a ser merecedora de tres becas consecutivas John Guggenheim, en el Instituto de Cultura Hispánica, lo cual le permitió desarrollar sus estudios con los pintores españoles abstraccionistas. Salir del país la expuso a otras realidades, a las expresiones artísticas del Viejo Mundo, a conocer museos reconocidos de España y Francia, ver obras clásicas y formatos monumentales en persona, y mezclarse con las corrientes en boga, lo cual amplió su forma de pensar más allá de las fronteras bolivianas. Es claro que no habría invertido tanto tiempo vital en su formación para acabar practicando una pintura tímidamente abstraccionista que fuera mera alegoría de los paisajes andinos de su país natal. No era esa la cima que habremos de reconocerle.

Su gran aporte, ligado coherentemente con el idealismo alemán con el que guiaba su visión, debe hallarse en el campo de las ideas y los conceptos. Desde la organización de la exposición de pintura abstracta, en 1953 en La Paz, hasta la Expo-Arte 81 en Santa Cruz, María Luisa desenvolvió su vocación vanguardista, como artista y gestora, avanzando tras el rastro de un problema filosófico de su tiempo: la inversión del Modernismo a manos de las corrientes postmodernas en el pensamiento. Si el proyecto de la Modernidad buscaba destruir sus relaciones con el pasado para inventar el futuro, los postmodernos en cambio relativizaron cualquier idea de progreso y cancelaron las creencias en la evolución de una Idea a través de la Historia. El arte experimental de la Postmodernidad se interesaba por averiguar todas las posibilidades expresivas en el ahora, interrogándose sobre el presente incierto, cada nueva obra era un intento de dislocación de los valores que habían dominado en la Modernidad.

Damos por seguro que María Luisa, artista de una fina sensibilidad y extrema lucidez, no fue indiferente a las nuevas frecuencias en sus años de madurez. Por ello, en sus pinturas se observa un trabajo complejo con diferentes planos de colores y de texturas que se superponen o que se conectan, a veces divididos por notorias líneas negras -siguiendo la influencia de Picasso-, o al mismo tiempo la proliferación de diferentes puntos de vista de un mismo horizonte colocados dentro de una sola superficie que es el lienzo. Mirada poliédrica, sustratos en movimiento. Capas de suelos geológicos entrecruzadas, en obras de gran formato, invitando a una experiencia visual que buscaba la inmersión del espectador, en lugar de su mirada a distancia como sujeto.

El curador francés Nicolás Bourriaud expresa con claridad el asunto central del arte que entendemos como contemporáneo, al indicar que el gran asunto de la estética contemporánea es la organización de lo múltiple. Los estudiosos de la arqueoastronomía coincidirían plenamente desde su propia disciplina. Ante la explosión de las diversidades, la simultaneidad de realidades, la comunicación instantánea a nivel global, la problemática contemporánea tiene que ver con la sutura, darle sentido al encuentro de realidades heterogéneas dentro de un mismo presente.

Este predominio del tiempo va de la mano con una concepción heterocrónica del tiempo; más allá de una pura presencia y de la instantaneidad que eran los atributos de la obra-planeta modernista, el arte contemporáneo postula la simultaneidad de las temporalidades: “una representación del tiempo que evoca la constelación” (Bourriaud, 2015, p. 77).

Cabe subrayarse la palabra constelación. Este concepto propio de la astronomía sirve para referirse a una multiplicidad de elementos en el horizonte que están aparentemente agrupados.

Aunque pudiera parecer que estas estrellas, o nodos de la constelación, se encuentran cerca unas de otras, la realidad es que no están nada próximas entre sí. Las constelaciones son agrupamientos de estrellas que, con el apoyo de la imaginación humana, también se asocian con alguna figura. Lo que es más fascinante es que muchas de estas estrellas que brillan y reconocemos como parte de una constelación, se encuentren ya muertas y por tanto apagadas en el tiempo actual. El retardo en la visión desde los instrumentos ópticos que ha creado el ser humano, tiene que ver con que las estrellas se encuentran a millones de años luz, lo cual hace que la luz deba viajar todavía un tiempo muy considerable por el espacio para transmitirnos la imagen actual.

La imagen de las constelaciones habilita una comprensión del tiempo en la que conviven varias temporalidades, muy adecuada para Bolivia, marcada por la fuerte presencia de las raíces culturales ancestrales, la reproducción todavía vigente del colonialismo y el afán permanente de la Modernidad por imponerse, dando lugar a ciudades plurales, contradictorias y a la vez caóticas y desparramadas, donde por lo mismo existe también una mística diferente, una vida que transcurre en distintos planos, de diferentes formas, al mismo tiempo.

Intuiciones que corresponden a realidades de pueblos de América, donde coexisten con mayor o menor presencia diferentes culturas ancestrales. No es casual la gran admiración que Pacheco tenía hacia los textiles indígenas aymaras, acaso el arte abstracto más de avanzada en este lado del mundo. Por ello, en definitiva, cabe reconocerse que Pacheco recogió cualidades del arte y la arquitectura ancestral de Bolivia, pero evitó fuertemente cualquier referencia específica a formas totémicas. El rasgo de lo ancestral en la experiencia visual que creaba Pacheco, era sólo un componente más de su interés por problematizar el tiempo, las diferentes temporalidades simultáneas de la territorialidad que ella habitaba, y la habitaba a ella, no solo física sino también afectivamente, conexión de planos, desde La Paz hasta Madrid y desde ahí a Nueva York.

Referencias

Ángel, F. (1986). The work of María Luisa Pacheco" en *Tribute*, Museum of Modern Art of Latin America.

Barnitz, J. (2010). María Luisa Pacheco en el mundo del arte internacional en Bayá (Ed.), *María Luisa Pacheco* (pp. 9-21). Editorial Oxígeno.

Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo editora.

De Mesa, J. y Gisbert, T. (1967). Pintura contemporánea en Bolivia. *Cuadernos Hispanoamericanos, 214*, 181-185. https://www.cervantesvirtual.com/obra/pintura-contemporanea-en-bolivia/

Duncan, B. (1978). Arte contemporáneo de Latinoamérica. Expo-arte 81: América Latina. Catálogo, pp. 1-11.

Francovich, G. (2010). María Luisa Pacheco en el mundo del arte internacional en Bayá (Ed.), *María Luisa Pacheco* (pp. 33-39). Editorial Oxígeno.

Pacheco, M. (2010). Conferencia de María Luisa Pacheco sobre el arte (1976) en Bayá (Ed.), *María Luisa Pacheco* (pp. 58-65). Editorial Oxígeno.

Redacción El Mundo (4 de septiembre de 1981). Expo 81 llega a Santa Cruz. *El Mundo*.

Salazar, C. (1989). *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. Talleres Gráficos de Empresa Editora Urquizo.

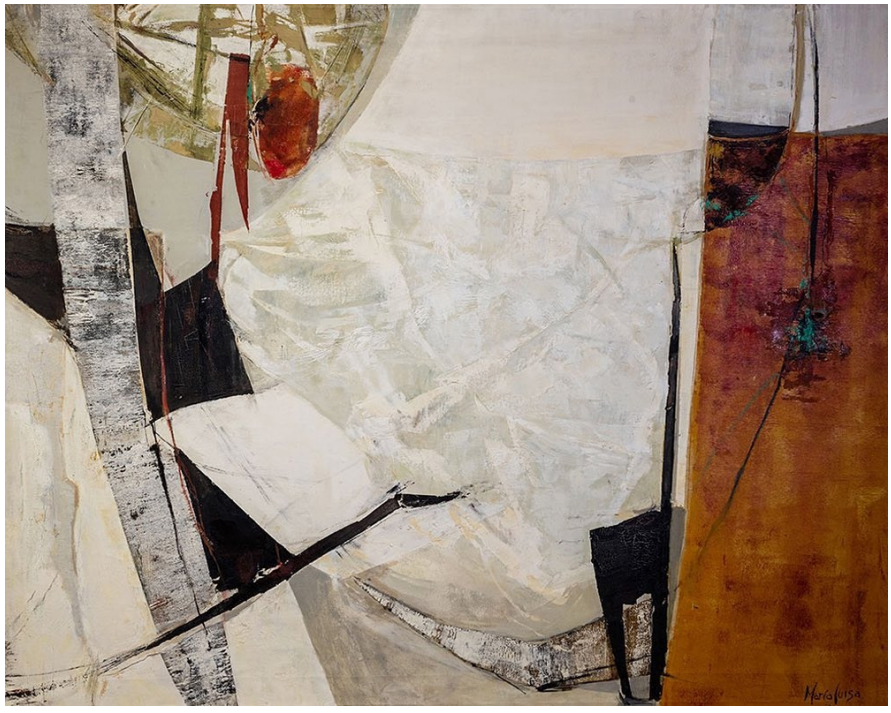
Villagómez, C. (2023). María Luisa Pacheco: luz del ande. Monumental. María Luisa Pacheco. Catálogo de la exposición en la Casa Melchor Pinto, p. 14.

Anexo

María Luisa Pacheco
Título desconocido
Óleo sobre lienzo
Geographies of Abstraction - Madrid, La Paz, New York
OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection

María Luisa Pacheco, (La Paz, Bolivia 1919 - 1982 New York, New York)
Untitled, 1954
Oil on canvas
Gift of Anne Sprightley Ryan in honor of James D. Oles 2020.29
Davis Museum at Wellesley College

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471



María Luisa Pacheco (Bolivia, b.1919, d.1982)
Composition, 1960
Oil on canvas, 48 x 61"
OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection

María Luisa Pacheco
Sin título
Óleo sobre lienzo
OAS AMA | Art Museum of the Americas Collection

APORTES Nº 36 | Junio de 2024 | Pág. 115-134 | ISSN: 2306-8671 | DOI: 10.56992/a.v1i36.471

CASA
MELCHOR
PINTO
REPSOL
María Luisa Pacheco
Monumental
Una exposición homenaje
a una artista considerada entre las más
importantes del arte latinoamericano del SXX
MARTES
15
AGOSTO 2023
19:00 HRS
5TO CICLO
DE ARTE EN LA CASA
SALA NEGRO ROMERO
CALLE SUCRE # 50
Cecilia Bayá Botti
CURADORA