

ENSAYOS
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ**

EDITOR

EGBERTO BERMÚDEZ
Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

ENRIQUE CÁMARA DE LANDA
Phd. Universidad de Valladolid,
Valladolid, España

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Phd. Universidad Alberto Hurtado,
Santiago, Chile

ÁLVARO MEDINA
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

FERNANDO QUILES GARCÍA
Phd. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla,
España

FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Phd. Universidad de Bergamo, Bergamo, Italia

RUBÉN SIERRA MEJÍA (1937 - 2021)
Profesor Pensionado
Universidad Nacional de Colombia

ÁRBITROS DE ESTE NÚMERO

MARTA FAJARDO DE RUEDA
Profesora pensionada,
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

NILS GROSCH
Paris Lodron Universität Salzburg,
Salzburgo, Austria

AURELIO HORTA
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

JULIANA PÉREZ GONZÁLEZ
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

CORRECCIÓN DE ESTILO

MAURICIO POMBO

DISEÑO

JUAN LUIS RESTREPO VIANA

ASISTENCIA EDITORIAL

GINA PAOLA CORTÉS

PERIODICIDAD

SEMESTRAL

TÍTULO CORTO

Ens.hist.teor.arte

CORRESPONDENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Cr. 30 No. 45-03
Edificio 314 Sindú
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá D. C., Colombia
insinve_bog@unal.edu.co

CORREO ELECTRÓNICO

revensa_farbog@unal.edu.co

DOI

10.15446/ensayos

PÁGINA WEB

Instituto de Investigaciones Estéticas
www.iiie.unal.edu.co/Numeros.html
Portal de Revistas UN
www.revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo

INDEXADA Y RESUMIDA EN

Citas Latinoamericanas en ciencias sociales
y humanidades (CLASE, UNAM)
DIALNET (Universidad de la Rioja)
Handbook of Latin American Studies (HLAS)
Hispanic American Periodicals Index (HAPI)
LATINDEX (UNAM)
Publindex Colciencias en Categoría C
Ulrich's Periodicals Directory

Todos los contenidos de este número se encuentran bajo
licencia Internacional Creative Commons Attribution 4.0
(CC BY 4.0)



Catalogación en la publicación
Universidad Nacional de Colombia

Ensayos: Historia y teoría del arte.- Bogotá: Universidad Nacional de
Colombia. Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993-
v. : il.
Semestral
ISSN: 1692-3502
1. Artes - publicaciones seriadas

ENSAYOS.
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
Vol. XXV, Número 40, enero-junio 2021
ISSN 1692-3502
Ens.hist.teor.arte

Contenido

Artículos

- ARTE**
7
Divulgación de la investigación sobre las artes:
una mirada al Brasil
Erika Cristancho y Maritza León
- 23
Un lienzo, una época: *Las lanzas* o *La rendición
de Breda* de Diego Velázquez
Ángel Marrero Pimienta
- 47
En la herida de la rama: poética de la prótesis
en *Nuevas floras* de María Elvira Escallón
Adryan Fabrizio Pineda Repizo
- MÚSICA**
59
"Purists Will Wince": Constructing Authenticity
During the Bossa Boom
Markus Sejkora

Erika Cristancho

kikacristanchodg@gmail.com

Maritza León

maritleo@ucm.es

Ens.hist.teor.arte

Erika Cristancho, Maritza León, “Divulgación de la investigación sobre las artes: una mirada al Brasil”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 7-20.

RESUMEN

Normalmente al hablar de investigación el foco de atención se centra en las ciencias, sin embargo, las artes, convergentes a otras disciplinas estaban hace algún tiempo fuera de éste. En Brasil como uno de los mayores productores de investigación, tecnología e innovación de América Latina se insiste en los estándares de calidad, en consecuencia este artículo reflexiona sobre las formas de divulgación de la investigación sobre las artes en este país, enfocándose en las entidades promotoras y reguladoras y en las revistas especializadas dedicadas a los quehaceres artísticos.

PALABRAS CLAVE

Artes, ciencias, investigación, revistas especializadas.

TITLE

Dissemination of research on the Arts: The case of Brazil

ABSTRACT

Normally in discussing research the accent is located on sciences, the arts, convergent with other disciplines tend to be left out of this focus. Brazil is one of the leaders of research technology and innovation in Latin America with high requirements for quality standards, hence, this article reflects on promotion of research products on the Arts in that country, focusing on institution in charge of promoting and regulating research products; and particularly in research journals centered on the Arts.

KEY WORDS

Arts, sciences, research, research journals

Erika Cristancho

Diseñadora gráfica de la Corporación Unificada Nacional de Educación CUN, Bogotá y estudiante de Maestría en Artes 2018-2020 en la Universidade Federal do Para (Brasil), con beca académica de la OEA. Sus líneas de investigación mi se enfocan a la producción visual a través de la ilustración enlazada a la memoria, identidad y cultura.

Maritza León

Profesional en Sistemas de Información y Documentación de la Universidad de la Salle, Bogotá, Colombia, Máster en Gestión de la Documentación. Bibliotecas y Archivos de la Universidad Complutense, Madrid, España y estudiante del doctorado en Ciencias de la Documentación de la misma universidad .Sus líneas de investigación, se enfocan hacia los estudios de impacto científico y social, métricas y gestión del conocimiento.

Recibido 3 de octubre de 2019
Aceptado 28 de enero de 2020

Divulgación de la investigación sobre las artes: una mirada al Brasil

Erika Cristancho
Maritza León

La investigación artística

Es usual que al hablar de investigación la mente nos remita primero a un espacio físico como lo es un laboratorio, actividades médicas, algunas observaciones ambientales a la química o un sinfín de actividades que nos llevan a las ciencias aplicadas. Por tanto, las investigaciones en el campo de las artes se desarrollan previamente a la elaboración de una obra de arte de tipo espacial, temporal o en completa armonía espacio-temporal. Si lo observamos desde otro punto de vista, hace algunos años un sinnúmero de universidades e instituciones de investigación han venido ofreciendo programas de estudios en el área de las artes, más específicamente en la educación superior (pregrados, posgrados) y si nos remitimos a una actualidad postdoctorados, en los cuales se fomentan la participación de la investigación desde la academia artística en la composición de textos en revistas con criterio científico. De este modo, el estudio de las artes se ve inmerso en procesos y metodologías de investigación e impulsan a la reflexión de temas artísticos y generan contenidos teóricos que fomentan la investigación de las artes. Así es como la autora Zaira Espíritu señala que: “la investigación en las artes no es un método específico para crear una obra, sino que se revela más como un conjunto de búsquedas creativas para configurar situaciones que exploran diferentes realidades, capaces de suscitar un encuentro entre vivencias, disciplinas y conocimientos disímiles y distantes a través de ese espacio de libertad que otorga el arte”. Más adelante complementa que “la investigación artística no solo comprende el informarse sobre un tema para ilustrarlo en una obra, sino que hace evidente y comunica aquello que se incorpora y se revela al indagar desde diversas

disciplinas, acciones y saberes”¹. Por tanto, el fomento de la investigación artística y de otras disciplinas por medio de la divulgación científica conlleva un esfuerzo de las investigaciones artísticas por adaptarse a estas formas de transmitir las investigaciones en textos científicos. Arturo Valencia Ramos, señala que:

“Es probable que la idea del conocimiento científico haya cambiado poco en los últimos dos mil años del mundo occidental; sin embargo, la idea del arte ha variado mucho según el período histórico específico que se trate. De ahí que abordar sus formas y manifestaciones resulte más complejo que el abordaje de los espacios de diferenciación entre las ciencias”².

En este sentido, el autor Arturo Valencia Ramos señala los cambios que han tenido las artes de acuerdo con el período histórico, y han sido muy variados. Además, es de agregar que las formas de concebir y visibilizar el arte han cambiado con los años, esto gracias a los cambios sociales, culturales y tecnológicos. Sin embargo, el autor también afirma que la idea del “conocimiento científico ha cambiado poco en los últimos dos mil años”, limitando la creación epistémica a un centrismo un tanto irracional, es probable que el conocimiento deba reinventarse y resurgir dependiendo de las necesidades de una época y de una cultura, así las nuevas teorías que se han basado en antiguas pueden tomar el carácter verídico para hacer ciencia. Por tanto, como el mismo autor lo menciona, las artes también varían y se resignifican dependiendo del espacio y tiempo donde se ejecuten, sin que sean estrictamente normativas a una sola época: “Por eso, el descubrimiento inesperado no es simplemente real en su importancia y por eso el mundo científico es transformado desde el punto de vista cualitativo y enriquecido cuantitativamente por las novedades fundamentales aportadas por hecho o teoría.”³.

Pues bien, para fundamentar a las artes dentro de una cualidad, es común que las clasificaciones disciplinares sean incluidas en el área de las humanidades; y a las artes junto con la filosofía entre otros estudios más relacionados de las ciencias sociales: ya que es considerado confuso el reconocimiento científico que resulta de estudios en artes, dado que se basarán los resultados de dicha investigación en otras áreas de conocimiento, cayendo en comparaciones con metodologías de investigación utilizadas en las ciencias aplicadas y exactas. Por tanto, en los proyectos de investigación artística es necesario encontrar una ruta pensando en las diferencias de las ciencias con las artes y en la misma clasificación de las artes (ver figura 1).

¹ Zaira Espíritu, *Investigación artística: Una aproximación panorámica*, México D.F.: Portavoz Haciendo Cultura, 2018, s.p.

² Arturo Valencia Ramos, “La investigación desde las artes”, en *Mito. Revista Cultural*, 33 (12 de mayo de 2016), s.p..En <http://revistamito.com/la-investigacion-desde-las-artes/>

³ Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 29-30.

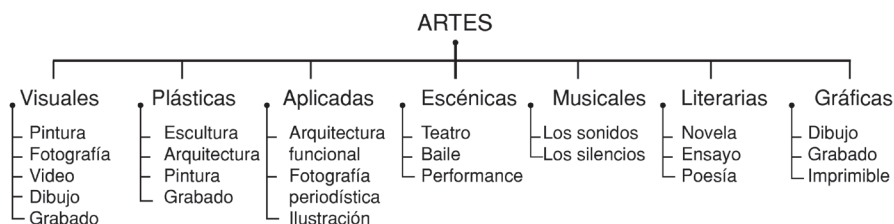


FIGURA 1. Clasificación de las artes. Fuente: elaboración como producto de reflexión de las autoras.

De acuerdo con lo anterior, las artes, como un tópico cultural, han sido clasificadas en diferentes tiempos desde la antigüedad reconociendo la expresión “séptimo arte” para denominar al nuevo arte que se añadía a la lista⁴, hasta una contemporaneidad con expresiones menos usadas de octavo, noveno y décimo arte, para denominar algunas otras manifestaciones artísticas actuales sin tener un orden universal aceptado. Hemos sintetizado, a partir de varios autores, en grandes géneros que a su vez tendrían subgéneros con enfoques y desarrollos puntuales para cada uno, teniendo claro que algunas fluctúan entre sí y algunas otras actúan como lenguajes independientes. Esto para esclarecer que no se puede pretender generar resultados de investigación basándose en un mismo sistema metodológico, ya que es de saber que las artes con el tiempo han evolucionado tanto como los desarrollos sociales y se han ido adaptando incluso a las tecnologías. Para soportar esta idea, agregan autores como Gerard Vilar que la investigación artística, “por su carácter indisciplinado y postmedial, no se puede referir solamente al tipo de cualidades artísticas y estéticas de las formas de arte anteriores... tal vez sea posible encontrar una vía pensando la diferencia entre el arte y la ciencia”⁵. Stella Veciana Schultheiss: “una forma de aproximarnos a la divergencia entre el arte y la ciencia puede ser el estudio del orden y la clasificación heterogénea del conocimiento”⁶. ¿Pero qué tipo de conocimiento sería este?

Por tanto, teniendo en cuenta que el conocimiento abarca un sinfín de posibilidades y puede ser un concepto plural, valdría la pena centrarse en este caso en el conocimiento estético o, como lo ha llamado Mario Perniola, estética cognitiva, “el auténtico motor

⁴ Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las Siete Artes*, París: falta editorial, 1911, s.p. En <https://proyectoidis.org/manifiesto-de-las-siete-artes/>

⁵ Gerard Vilar, “¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística?”, en *ANLAV Revista de Investigación en Artes Visuales*, Universidad Politécnica de Valencia, 1 (2017), p. 5. En <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>

⁶ Stella Veciana Schultheiss, *Research Arts: La intersección arte, ciencia y tecnología como campo de conocimiento y de acción*, Tesis doctoral, Ciencias de las Artes y Letras, Universitat de Barcelona, 2004, p. 26.

de la estética cognitiva consiste en una motivación de orden exclusivamente filosófico [...] ahora se trata de reivindicar el carácter esencialmente teórico del arte y reconquistar para la jurisdicción filosófica aquellos territorios de los que las ciencias humanas se han apropiado”⁷. De esta manera, podríamos empezar a darle una dirección con el rigor académico-científico que atañe a la investigación artística y que se pone como manifiesto por la validación que demanda la academia en auge de la producción de las publicaciones intelectuales, en otras palabras: la comprobación de los resultados de la investigación artística. Cabe resaltar que, para que los resultados de la investigación artística sean comparados, debe haber una previa divulgación de los mismos. Entonces, este artículo ha pretendido revisar los medios de divulgación científica de las artes y a su vez revisar el caso específico de Brasil.

Divulgación de la investigación: Las revistas académicas con rigor científico

Uno de los mecanismos más comunes para la divulgación de la actividad académica e investigativa son las revistas con rigor científico. “Su contexto histórico data desde 1665, es desde entonces cuando se comienzan a proporcionar condiciones para que las investigaciones se divulgaran por medio de revistas académicas, años más tarde en los años 60 se desarrolla el área que estudia los aspectos cuantitativos de la información científica: la *cienciometría*”⁸. En los últimos años, las revistas académicas han tomado gran fuerza y cada vez es más usual que cada facultad académica tenga su propia revista. En algunos casos, las universidades abren oficinas editoriales para gestionar todas las publicaciones institucionales y desde allí promover la divulgación de las investigaciones académicas, buscando lograr posicionarse y tener estándares de calidad, de acuerdo con directrices seguidas por las mismas instituciones de las cuales son fruto. Lo anterior en pro de estar presentes en bases de datos reconocidas y de alta calidad académica, a su vez apoyar la misión de las universidades en la investigación y visibilizar la disciplina.

Para contextualizar, las revistas científicas son publicaciones producidas comúnmente por universidades o centros de investigación, además, son publicaciones periódicas —anuales, semestrales, trimestrales entre otras—. Las responsabilidades de estas publicaciones, generalmente las tienen: el director, quien aprueba el presupuesto de la revista, contesta a los autores que presentan quejas en el proceso de publicación de sus artículos, co-aprobar los artículos y propuesta de caratula de la revista; el editor, quien realiza seguimiento del gestor de revistas OJS entre otros, de acuerdo a la postulación de los autores, aprueba los

⁷ Mario Perniola, *La estética del siglo veinte*, Madrid: Machado Libros, 2001, p. 107.

⁸ Sara Mendoza y Tatiana Paravic, *Origen, clasificación y desafíos de las revistas científicas*, Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2006, pp. 49–75.

artículos que, de acuerdo a los conceptos de pares académicos, son aprobados para ser publicados, autoriza las instituciones para realizar el canje, promueve la revista en congresos y demás espacios de interés de la disciplina; asistente editorial: está a cargo de las actividades administrativas y de indexación de la revista; comités académico y científicos, grupo de expertos en el tema de la revista que acompañan las publicaciones y agentes tomadores de decisión. En resumen, el proceso de publicación de artículos se sintetiza en la unión de expertos en el esfuerzo de visibilizar las disciplinas; es así como, cuenta con procesos organizados en búsqueda de publicar investigaciones de calidad.

Por otra parte, el auge de la tecnología y la adaptación de esta a los procesos de educación en general ha dado paso a grandes retos que afronta la sociedad artística en esta era del conocimiento y de divulgación de las artes a través de revistas académicas. Dividiéndolos en tres grandes grupos: 1) Lograr aumentar la visibilidad de las investigaciones artísticas por medio de las revistas académicas en el sector cultural, público, institucional o hasta comercial, entre otras. 2) Encontrar nuevas formas de divulgar las investigaciones artísticas, ya sea con fuentes de datos de la *web* social (twitter, facebook y otros) o *web* social académica (Academia.edu, ResearchGate, Mendely, entre otras) y 3) Corroborar la pertinencia de las investigaciones desarrolladas, el impacto en las sociedades y la participación ciudadana. No obstante, cabe resaltar que cada investigador asumirá de acuerdo con sus intereses el mejor medio de divulgación de su investigación u obra como resultado final. Sin lugar a dudas, muchas disciplinas se han adaptado a estos cambios y han propuesto metodologías aplicables para el desarrollo de sus actividades, pero es de cuestionarnos ¿qué ha pasado con la divulgación de la investigación artística y cuáles son los retos para fomentar tales investigaciones? ¿Cuál es el estado de la cuestión de la divulgación de la investigación artística en Brasil? ¿Cuál es la presencia de las revistas de arte en bases de datos académicas? ¿Cuál ha sido y es el apoyo institucional y nacional para el fomento de las investigaciones artísticas? A continuación, el desarrollo de estos interrogantes.

Divulgación de la investigación artística en Brasil

Las actividades prácticas de la promoción a la investigación artística, científica y tecnológica desde hace algún tiempo son acciones prospectivas. Estas se han ido afianzando en un solo camino que marca la importancia actual que las artes necesitan como vínculo científico para ser atendidas con la misma aceptación en comparación a otras disciplinas. En Brasil es liderado por la Coordinación para la Mejora del Personal de Educación Superior, sigla en portugués CAPES, que se encarga de la educación superior, este organismo es fundado por el Ministerio de Educación en el año de 1951, llamado inicialmente consejo nacional de pesquisas CNPq, que en actualidad es una institución administrada por el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Innovación y Comunicaciones y se encarga de la investigaciones científicas y tecnológicas, manteniendo constantes cambios para hacer

de la calidad su bandera de la investigación. Por tanto, CAPES es la entidad que exige y regula los programas de todo el Estado por medio de evaluaciones cuatrienales.

Entre sus tantas actividades CAPES, respecto a la investigación en las artes, exige a los programas de posgraduación que sus estudiantes tengan una participación activa dentro de las líneas de investigación de cada uno; es decir, que para culminar sus estudios, algunas universidades, facultades o programas fomentan la participación (a veces obligatoria) de publicaciones en revistas con una calificación que acredite la calidad de la revista como científica a nivel nacional o internacional con diferentes parámetros, lo que les dará algunos créditos académicos requeridos por las diferentes modalidades de cursos de postgrado, y/o eventos artísticos o congresos que publican textos completos como requisito esencial para su aprobación⁹. Tema que dentro del país es convencional pero que a nivel internacional puede que no todos tengan dichas características de publicación. Asunto que hace que no cuente o no sume dentro de los créditos académicos del estudiante, tornándose así un desestimulante para provocar la salida de investigadores estudiantes del país y, por tanto, la visibilidad y cooperación internacional entre los estudiantes en diferentes plataformas internacionales. De esta forma, CAPES pretende que los programas den las condiciones para producir artículos académicos que fortalecerán el área de las artes, resaltando que los programas de posgraduación son parte importante de la producción científica y de investigación en el caso de Brasil.

Para ejemplificar se trae a colación la gráfica de crecimiento en los programas en el área de las artes desde el año de su creación hasta la actualidad en todo el país, esto para identificar la evolución de esta población que aporta a la investigación, y que es parte fundamental del fomento de la divulgación científica de los conocimientos en artes producidos por investigadores vinculados a instituciones brasileras. Adicionalmente, se puede ver en la figura 2 que el crecimiento de programas está dividido entre programa de posgraduación en artes y programa profesional. Esto no hace referencia a los demás programas diferentes a las artes sino que hay que tener en cuenta que, en Brasil, el sistema educativo diferencia los programas académicos de los profesionales, por tanto hacen referencia a las artes los dos enfoques de programas descritos en la gráfica con líneas -rojo y azul-, pero el diferencial de su enfoque es que los programas profesionales abarcan una necesidad técnica dirigida directamente al desempeño de un alto nivel de calificación a diferencia de la académica que además de esto incluye el ejercicio docente¹⁰.

⁹ CAPES, *Qualis Artístico / Classificação de Eventos*, 2019. En <https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/10062019-qualis-artistico-classificacao-de-eventos-pdf>

¹⁰ Luciane Stallivieri, *El sistema de Educación superior de Brasil: características, tendencias y perspectivas*, México D.F: Unión de Universidades de América Latina y El Caribe, 34 (2007), pp. 47–61.

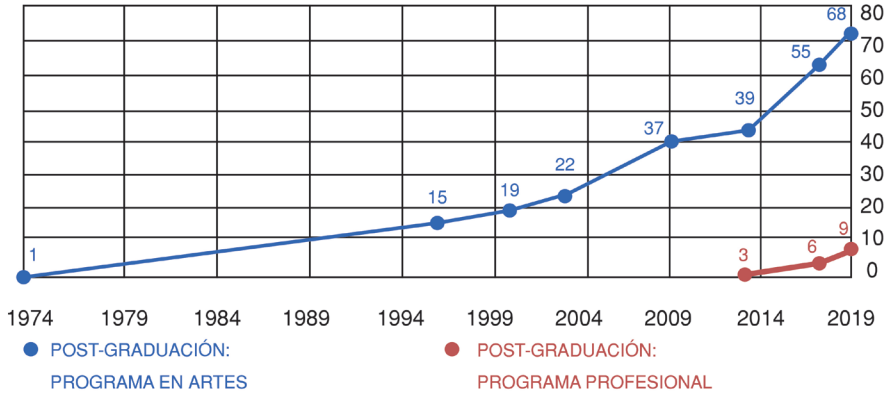


FIGURA 2. Crecimiento de los programas de posgraduación en artes de Brasil¹¹

Estas producciones han sido puntualmente más efectuadas por las subáreas de música, seguidas por las visuales, historia y crítica de artes como se puede ver en este gráfico:

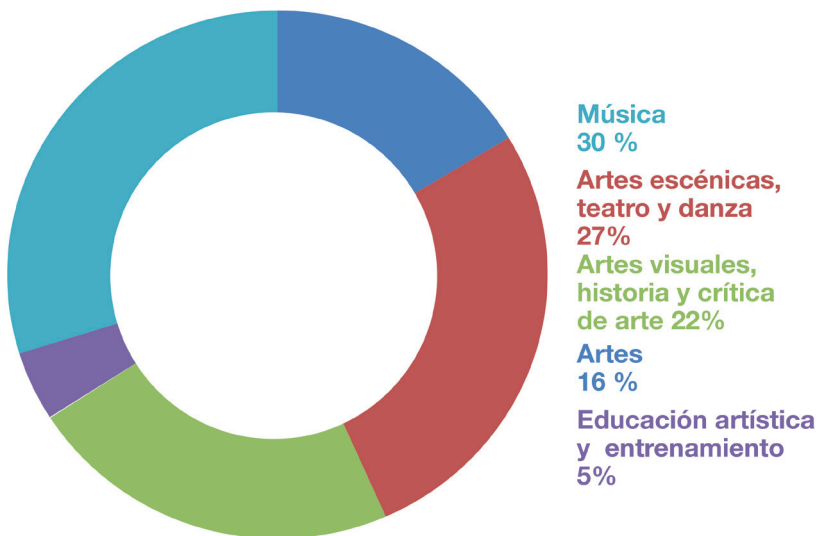


FIGURA 3. Crecimiento de la investigación de los programas de posgraduación por cada especialidad.¹²

¹¹ Vera Beatriz Siqueira, Jacyan Olivera, Lucas Robatto, *Documento de área en Artes*, Brasília: Fundação CAPES, 2019, p.23.

¹² *Ibid.*, p. 24.

En otras palabras, CAPES es quien está impulsando parámetros definidos dentro de los investigadores-estudiantes, para que las instituciones académicas sean parte de esta divulgación dentro de las mallas curriculares de los programas; por tanto, los programas dan para sus investigadores-estudiantes parámetros de publicación científica en revistas nacionales e internacionales por medio de calificación que denominan “*qualis de periódicos*”, que da incentivo académico de crédito, dejando de lado que son artistas acostumbrados a otro tipo de divulgación, tales como las prácticas performativas, las curadurías en museos o galerías, las actuaciones en instituciones artísticas o aquellas que son expresamente ligadas al patrimonio cultural o la industria cultural, la producción en ámbitos privados o el llamado mercado de las artes que deberían ser considerados incentivos dentro del área como parámetros de investigación, más son denominados “*qualis de eventos*” que da incentivo dentro del currículo personal, pero además este último “*qualis evento*” currículo para el programa de posgraduación para determinada universidad que lo ofrece. En una opinión formas de evaluar la producción científico-artística de estudiante un poco desfasada, puesto que se debería considerar parte de la investigación artística el proceso creativo del artista sin que exista un texto completo, como es el caso de los artículos o publicaciones en general que en este caso tienen un proceso demostrable de otras formas: sonoras, visuales, digitales-virtuales o hasta palpables.

Por tanto, la producción de investigación artística en Brasil esta acondicionada desde la academia como exigencia y requisito. En nuestra opinión, estas exigencias benefician el crecimiento de la producción científica en artes de Brasil e incluso puede extenderse a una región latinoamericana. Sin embargo, se reflexiona que los criterios de evaluación e incentivo para con los estudiantes que presentan sesgos y altos requisitos generan frustración, asunto que puede conllevar la proliferación del cumplimiento del crédito académico, contraria a la producción de calidad y de posible aporte importante a la disciplina. Mas en tanto, existen programas que también están creando redes de investigación dentro y fuera del país en ámbitos más libres y fluidos, como la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Sao Paulo con siglas en portugués FAPESP que proporciona fondos y becas para proyectos de innovación, educación y apoya la investigación en múltiples áreas¹³, es una institución muy importante para los investigadores brasileiros que por medios de una clasificación de áreas de conocimiento provenientes de la ciencia, la tecnología y la innovación ponen a disposición, por una parte el dote del gobierno estatal y, por otra, ingresos tributarios de la población para el desenvolvimiento de la investigación.

Sus inversiones están dirigidas al fomento y la innovación, para ello tienen grandes áreas del conocimiento para distribución de sus fondos y llamados de propuesta. En el tema

¹³ FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2019. <https://fapesp.br/?fbclid=IwAR2JxGVYnVf0rKyepouBHJTxxkK9bAHJM1qTjeMZlbfXFsAIJkLZ11K4hzLs>

de las artes tienen una distribución así: la primera gran área de conocimiento la lingüística, letras y artes seguido por la segunda: Artes, y una tercera y última: Fundamentos y crítica de las artes, bellas artes, música, baile, teatro, ópera, fotografía, cine, videoarte, educación artística y que a través del Centro de Investigación de Arte y Comunicación, Amadora (CIAC), reúne informaciones y parámetros para las convocatorias que auxilian a los artistas¹⁴, creando redes de cooperación con instituciones de enseñanza e investigación en el exterior del país, lo que genera mayor acercamiento con las instituciones del mundo, sin limitaciones y con un amplio desarrollo artístico, no solo de publicación sino también enfocado en las diversas manifestaciones y lenguajes de las artes, siempre y cuando se conserven las buenas prácticas científicas.

Cabe resaltar entonces que, la divulgación artística en Brasil, en cuanto a otros países de Latinoamérica, están sometidos a los programas académicos y los programas de apoyo a la investigación que se dan por medio de becas y producción intelectual, que podrían tener una mayor participación internacional, en tanto los parámetros de evaluación de las entidades que regulan la calidad se ampliaran para las disciplinas artísticas que tienen otras modalidades de presentar resultados.

Revisión de la producción científica: una mirada a las investigaciones del Brasil

Para conocer la presencia y participación de las revistas académicas en artes, se revisarán las clasificaciones en CAPES y, por último, se revisarán las bases de datos. En primer lugar, en CAPES la clasificación de las revistas de artes está incluida en el área de conocimiento *lingüística, letras y arte*, esta área tiene tres subáreas: Artes, con 283 revistas vinculadas; Letras, con 614 revistas vinculadas y Lingüística, con 564 revistas vinculadas, para un total de 1.044 revistas vinculadas a estas áreas de conocimiento. Como se puede observar, las artes son la subárea que menos revistas tiene clasificadas en esa área de conocimiento, además, cabe resaltar que este número de revistas clasificadas en CAPES tienen afiliación nacional e internacional. De acuerdo con lo anterior, este apartado busca conocer la presencia de las revistas de algunas bases de datos destacadas en Latinoamérica (Scielo y Redalyc) y bases WoS y Scopus y en el directorio Latindex. Estas bases de datos y directorios Latindex se revisarán para conocer la presencia de la divulgación científica en artes de Brasil en importantes bases de datos tanto regionales como internacionales.

¹⁴ CIAC, & FAPESP. (2019). Centro de Investigaçao em Artes e Comunicaçao, Amadora (CIAC) - BV FAPESP. https://bv.fapesp.br/pt/instituicao_exterior/1728/centro-de-investigacao-em-artes-e-comunicacao-amadora-ciac?fbclid=IwAR3XPubbo-VEY3-z3fOHg9YoXmW-JYdUTb_pGN48TN8lNc-Ve9fa-09bCRCs

Base de datos Scielo y Redalyc:

Scielo es una base de datos brasilera que tiene incluidas aproximadamente 424 revistas de instituciones académicas e investigativas de Brasil, de estas 424, 16 corresponden al área de conocimiento Lingüística, letra y arte y específicamente a la subárea artes corresponden las siguientes tres revistas (ver tabla 1). Redalyc, base de datos de la Universidad Nacional del Estado de México, tiene incluidas aproximadamente 113 revistas de instituciones académicas e investigativas de Brasil, de estas 113, 19 corresponden al área de conocimiento Humanidades -arquitectura, arte, filosofía, historia, lengua y literatura, y teología, específicamente a la subárea artes solamente tiene incluida una revista, ver descripción en la siguiente tabla:

TABLA 1.

REVISTA	AFILIACIÓN	SCIELO	REDALYC	ESTADO
ARS	Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo	X		Vigente
Revista Brasileira de Estudos de Presencia	Universidad Federal de Rio Grande do Sul		X	Vigente
Per Musi	Escuela de Música de UFMG	X		No vigente desde 2017

Fuente. Elaboración de las autoras

Base de datos Web of Science Wos y Scopus:

El WoS pertenece a Thomson Reuters desde 1955 tiene una cobertura internacional incluyendo publicaciones en diversas áreas del conocimiento: ciencia, tecnología, ciencias sociales, artes y humanidades¹⁵. Scopus pertenece a la editorial Elsevier, y al igual que WoS es una base de datos de resúmenes y citas de producción científica evaluada por pares académicos que incluye publicaciones en las áreas de la ciencia, la tecnología, la medicina, las ciencias sociales, artes y humanidades, tiene una colección cercana a 18.000 revistas¹⁶. En la búsqueda de revistas afiliadas a instituciones universitarias e institucionales de Brasil, solamente se encontró una revista incluida en Scopus y que fuese especializada en artes, tal como se puede ver a continuación:

¹⁵ Thomson Reuters, About us, 2019, september 18, 2019. <https://www.thomsonreuters.com.br/pt/sobre-nos.html>

¹⁶ ELSEVIER, About Elsevier, 2019, september 18, 2019. <https://www.elsevier.com/pt-br/about>

TABLA 2.

REVISTA	AFILIACIÓN	SCIELO	REDALYC	ESTADO
Trans/Form/Ação	Universidade Federal do Rio de Janeiro		X	Vigente

Fuente. Elaboración de las autoras

Directorio Latindex:

Este directorio es una iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente tiene 6.614 revistas con afiliación académica de instituciones de Brasil. En el área de humanidades, específicamente en artes, hay 57 revistas, de las cuales se eligieron las que se consideraban especializadas en esta área (ver lista de revistas en la tabla 3). También se puede observar en la figura 4 el porcentaje de revistas por año:

TABLA 3.

JOURNAL	AFFILIATION	YEAR OF CREATION
9ª Arte	Universidad de São Paulo	2012
Academia Belas Artes	Faculdade de Belas Artes de São Paulo	2004
Acorde	Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes	2003
Aleph	Universidade Federal Fluminense (UFF)	2004
ARS	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo	2003
Art&Sensorium	Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes do Paraná	2014
Arte da Cena	Universidade Federal de Goiás (UFG)	2014
Artefilosofia	Universidade Federal de Ouro Preto	2006
Aurora	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	2007
Bakhtiniana	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	2009
Caleidoscópio	Universidade de Brasília (UnB)	2017
Clasica	Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC)	1988
Controvérsia	Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)	2005
Crítica Cultural	Universidade do Sul de Santa Catarina	2006
Cultura Visual	Universidade Federal da Bahia	2008
DATJournal	Universidade Anhembi Morumbi	2016
Diálogos	Universidade de Pernambuco (UPE)	2006
Dramaturgia em Foco	Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF)	2017

JOURNAL	AFFILIATION	YEAR OF CREATION
Dramaturgias	Universidade de Brasília (UnB)	2016
Educação Gráfica	Universidade Estadual Paulista (Unesp)	1997
El mosaico	Faculdade de Artes do Paraná (FAP)	2009
Elo	Universidade Federal de Viçosa (UFV)	2012
Estudios en Diseño	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)	2007
Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte	Centro Universitário Senac	2008
Opsis	Universidade Federal de Goiás	2001
OuvirOUver	Universidade Federal de Uberlândia (UFU)	2005
PesquisAtoR	Universidade de São Paulo	2012
Phília	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	2019
Pós	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	2011
Revista Belas Artes	Centro Universitário Belas Artes de São Paulo	2009
Revista de Estética e Semiótica	Universidade de Brasília (UnB)	2011
Revista de Estudos de Cultura	Universidade Federal de Sergipe	2015
Revista Gearte	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	2014
Revista GEMINIS	Universidade Federal de São Carlos	2010
Revista Geometria Gráfica	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	2017
Revista Hon No Mushi	Universidade Federal do Amazonas (UFAM)	2016
Revista Limiar	Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)	2013
Revista Nós	Universidade Estadual de Goiás (UEG)	2016
Revista Poliedro	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFRS)	2017
Revista Práxis	Universidade Feevale	2004
Revista Topus	Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)	2015
Sapere Aude	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)	2010
Scripta	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)	2008
Sillogés	Associação Nacional de História (ANPUH)	2018
Somanlu	Universidade Federal do Amazonas (UFAM)	2000
Teatro	Universidade Federal do Tocantins (UFT)	2013
Travessias	Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)	2007

JOURNAL	AFFILIATION	YEAR OF CREATION
Verinotio	Universidade Federal Fluminense (UFF)	2004
Visualidades	Universidade Federal de Goiás (UFG)	2003

Fuente: elaboración de las autoras con datos recabados en Latindex¹⁷.

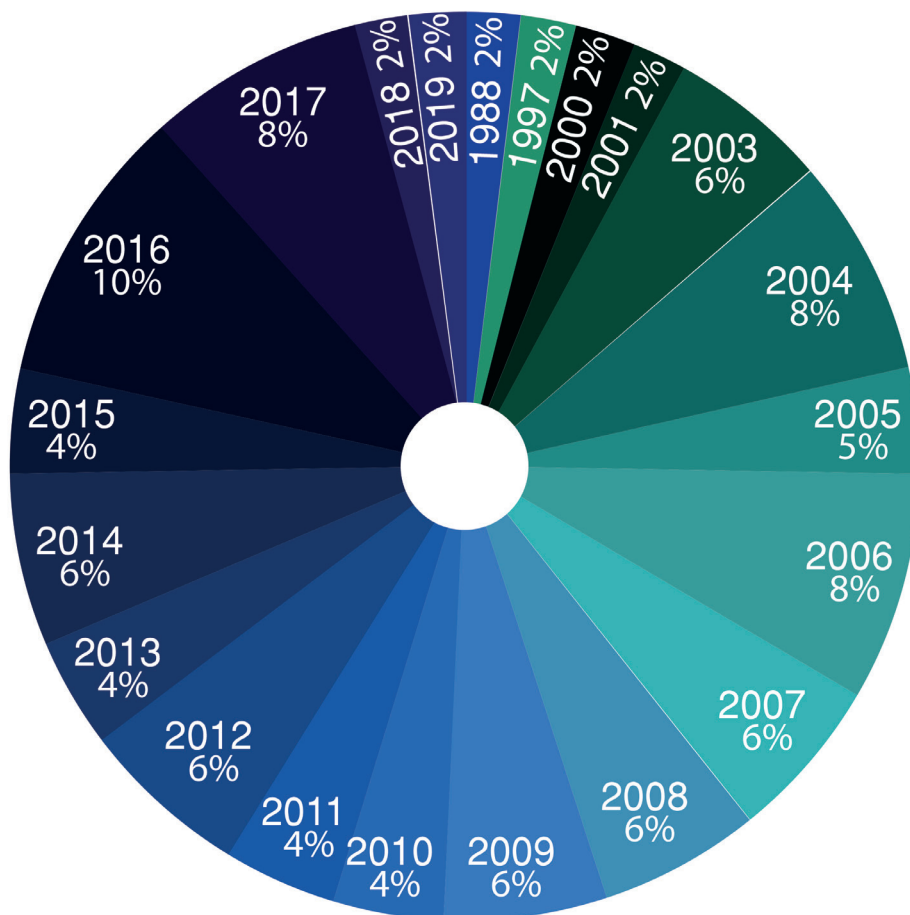


FIGURA 4. Revistas incluidas en Latindex por años.

Fuente: elaboración de las autoras con datos recabados de Latindex.

¹⁷ Latindex, *Catálogo de revistas brasileiras Universidad*, México D.F, 2019, s/p.

Discusiones

En este trabajo hemos presentado una breve revisión de la divulgación de las investigaciones artísticas en revistas académicas con rigor científico, poniendo en manifiesto los resultados de las búsquedas de revistas especializadas en artes con afiliación de instituciones académicas de Brasil e incluidas en algunas bases de datos y directorio Latindex. Los datos arrojados en estas búsquedas nos demuestran que la visualización de las investigaciones artísticas es escasa en las bases de datos más destacadas de Latinoamérica y en Wos y Scopus, esto ya que en cada base de datos el número de revistas incluidas es menor a diez revistas. Ahora, en comparación con el directorio Latindex, los resultados han sido muy diferentes, para este caso se evidencian cerca de 72 revistas vinculadas con las artes, sin embargo, en este estudio se relacionan solamente las revistas que son especializadas en artes. Si bien es cierto, existe una relación crítica de la investigación científica con las artes, este discurso intelectual de las actividades de las ciencias por normalizar la producción de conocimiento artístico es probable que sea un aspecto a resaltar y entender la baja presencia de las revistas especializadas en artes con relación a otras disciplinas.

Por otra parte, la trayectoria que tiene Brasil con la divulgación de la investigación desde la perspectiva artística está impulsando la calidad de los programas académicos y profesionales. Sin embargo, por la naturaleza de las investigaciones en artes se hace necesario encontrar una mayor apertura de metodologías que se adecúen a la gran variable de actividades artísticas, y así incluirse como otros creadores de ciencia en las revistas, los anales y los textos académicos, sin encontrar sesgos en la forma de aceptación para tales medios de divulgación.

Más qué pasa cuando el quehacer artístico nos invita a reflexionar y a pensar desde el yo, en tanto qué significado tiene el hacer arte si solo se evalúan las demostraciones escritas, abrir las posibilidades evaluativas de programas como CAPES permitirá creativamente que el artista desarrolle su conocimiento a través del proceso que tiene intrínseco el valor científico, mostrar a través de la postura documental o de las memorias escritas de artistas no solo de manera poética, sería una forma de ampliar tales horizontes, abordar los espacios divulgativos a manera formal como la *web* social, la *web* académica, con posibilidades de registro que tengan un rigor científico, no es lo mismo investigar en arte escrito que investigar en arte en base al color, la forma, el movimiento el cuerpo o el sonido.

Por tanto, para lograr dicho estatus, el investigador y productor artístico deberá hacer parte de un valor no orgánico que permita permearse en las humanidades, como la medicina o las ciencias aplicadas; de lo contrario, seguirá siendo una labor casi imposible crear y escribir sobre las artes, si no se logra entender que su base primordial científica es diferente pero convergente con las otras.

Ángel Marrero Pimienta

angel.marrero1697@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Ángel Marrero Pimienta, “Un lienzo, una época: *Las lanzas o La rendición de Breda* de Diego Velázquez”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 23-44.

RESUMEN

Tras la apertura del Museo Nacional del Prado en el siglo XIX, la pintura de Velázquez, a partir de su reconocimiento masivo, ha suscitado una amplia admiración entre los artistas, aficionados y estudiosos. El objetivo principal de este artículo es presentar un nuevo y breve acercamiento a través del análisis de varias de las posibles fuentes artísticas más reconocidas, que pudieron servir de referencias determinantes en la creación de una de las obras más representativas de la pintura española del Siglo de Oro: *La rendición de Breda*.

PALABRAS CLAVE

Breda, Velázquez, Ambrosio Spínola, Felipe IV, Casa de Austria.

TITLE

One Canvas, one Age: The Spears or The Surrender of Breda by Diego Velázquez

ABSTRACT

Due to its massive recognition after the opening of the Museo Nacional del Prado in the 19th century, Velázquez's paintings had aroused wide admiration among artists, fans and scholars. The main objective of this article is to present briefly a new and approach through the analysis of several of the most recognized possible artistic sources, which could serve as determining references in the creation of one of the most representative works of Spanish painting of the Century of Gold: *La rendición de Breda (The Surrender of Breda)*.

KEY WORDS

Breda, Velázquez, Ambrosio Spínola, Felipe IV, House of Austria.

Ángel Marrero Pimienta es historiador del Arte por la Universidad de La Laguna, Tenerife, España. Activo además en el campo de la literatura es redactor oficial de La Cámara del Arte, proyecto de difusión de contenidos culturales puesto en marcha por profesionales de la Historia del Arte,

Código ORCID de investigador:

<https://orcid.org/0000-0002-2144-2188>

Recibido 19 de noviembre de 2021
Aceptado 28 de marzo de 2022

Un lienzo, una época: *Las lanzas o La rendición de Breda* de Diego Velázquez

Ángel Marrero Pimienta

I. La obra al desnudo: análisis y contextualización

Desde el punto de vista histórico, la rendición de Breda no fue, quizás, nada más que uno de tantos acontecimientos en la larga contienda entre españoles y holandeses. Los primeros luchaban para evitar la pérdida de un territorio cuya enajenación implicaría la merma de prestigio en un momento en que las inmensas fuerzas de sus ejércitos empezaban a decaer. Los segundos se batían desesperadamente para mantener el control de sus crecientes recursos económicos, establecer su independencia y, en este periodo de ardor religioso, defender su fe¹. No es nada sorprendente que los holandeses prefirieran continuar luchando antes que aceptar un tratado bastante generoso que les había ofrecido el Conde-Duque² con tal de que estuvieran dispuestos a someterse a una muy reducida autoridad española y tolerar la religión católica. En efecto, la presencia de este fugitivo esplendor del poderío español ha logrado perdurar en nuestra memoria más gracias al éxito de su representación artística que a su importancia histórica. Tomando como referencia este apartado, cabe destacar que la pintura barroca española va a experimentar un cambio

¹ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/velazquez-calderon-y-el-sitio-de-breda>, consultado en junio del 2021.

² Jonathan Brown and J. H. Elliott, *A Palace for a King*, New Haven: Yale University Press, 1986, p. 236.



FIGURA 1. La rendición de Breda (*Las Lanzas*). Diego Velázquez, 1635. Museo del Prado, Madrid. Creative Commons CC0 License.

radical hacia los años veinte del siglo XVII. Gracias a las influencias de Italia, Francia y el norte de Europa, los pintores se van adaptando al espíritu de la Contrarreforma, adoptando un nuevo estilo cuya característica principal es el naturalismo, pues como decía Pacheco: “Yo me atengo al natural para todo”³. Los rostros, las indumentarias y las actitudes imitan con precisión lo que muestran, visten o hacen las gentes de la calle. Los esquemas compositivos comienzan a dinamizarse y la luz y el color van a evolucionar desde el tenebrismo de colores terrosos hacia el luminismo neoveneciano y los colores vivos de Rubens.

³ Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El arte de la pintura de Francisco Pacheco; estudio de sus fuentes teóricas e iconográficas y edición crítica*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1989, p. 434.

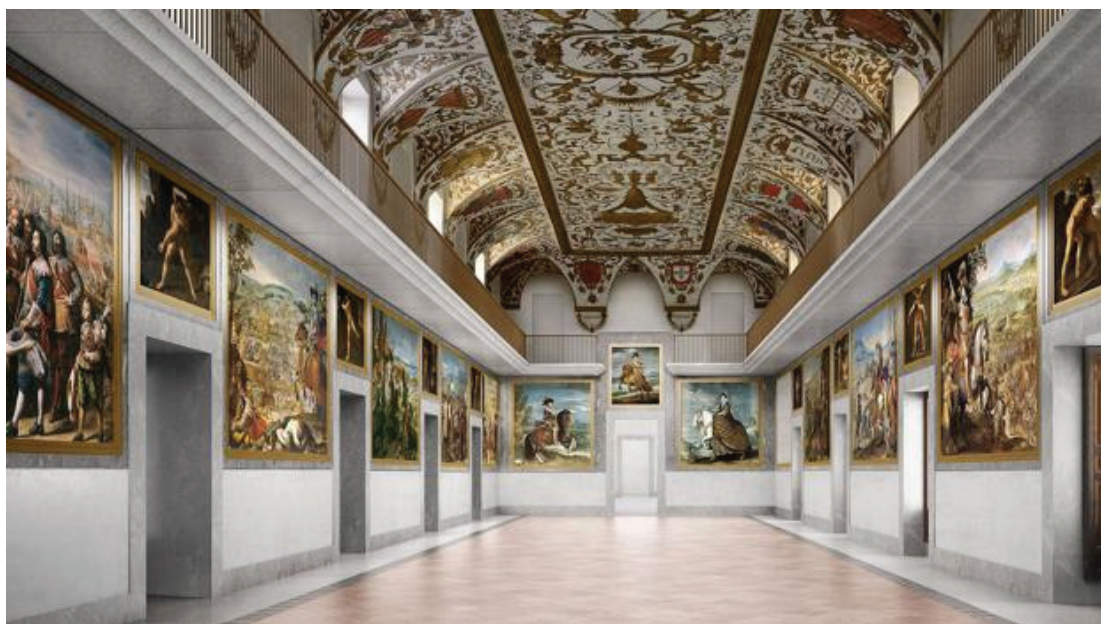


FIGURA. 2. Reconstrucción virtual del antiguo Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.
<https://www.investigart.com/2014/11/27/la-rendicion-de-breda-la-teatralidad-en-el-barroco-espanol/>
[Fecha de consulta: 17 de Julio de 2021].

Pero bajo este naturalismo esta pintura barroca posee un variado repertorio de mensajes religiosos, políticos o alegóricos, como ocurre en la obra central en la que se desarrolla en este artículo. Con unas medidas totales que rondan los 307 por 367 centímetros, la obra conocida por algunos teóricos como *La rendición de Breda* (figura 1) y reconocida de manera popular como *Las lanzas*, es uno de los lienzos de mayor tamaño que se conservan de la producción artística realizada por Diego Velázquez, excluyendo naturalmente la obra desaparecida *La expulsión de los moriscos*⁴.

A pesar de sus considerables dimensiones, esta no sería concretamente la razón del prestigio inagotable de uno de los cuadros, no solo más idolatrados por el público, sino también por los propios especialistas concededores de las dotes artísticas del pintor sevillano. Como aspecto cronológico, la obra se encontraba en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (figura 2), permaneciendo en dicho salón entre un contexto que se ubica aproximadamente desde 1635 hasta el año 1703, para luego ser trasladado al Palacio Real, que según cuentan las fuentes documentales de la época, permaneció allí desde 1772 y 1794, para concluir su viaje con su instalación definitiva en el Museo del Prado tras la

⁴ Francisco Calvo Serraller Et. Alt., *Velázquez*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.A., 1999, p. 125.

fundación del mismo en el año 1819. El mimo y la dedicación empleada en esta pintura, como así lo muestra por su calidad compositiva, le han otorgado un reconocimiento, llegando a considerarse por Historiadores del arte como Carl Justi: “*el mejor cuadro de historia que se ha pintado en el mundo*”⁵.

Esta precisa afirmación de un teórico de la talla de Justi, nos permite ubicar la obra, no solo en el género pictórico de historia, sino concretamente en el apartado de historia épica, que se relaciona a la celebración de alguna hazaña militar como puede ser el caso que analizamos. En primera instancia acerca de nuestro elemento de estudio, se trataba de representar un hecho histórico reciente, siendo personalidades de la más alta aristocracia protagonistas principales, pero a su vez, en un segundo término de carácter iconológico, presenta una evidente finalidad simbólica: la exaltación de una victoria militar como uno de los episodios triunfales más referenciales de la primera etapa del reinado de Felipe IV, el último heraldo glorioso de la monarquía española, todavía en el cénit de su poder universal⁶.

Precisamente valorando el contexto, la década de 1620 refleja las intenciones de un nuevo monarca, el ya mencionado Felipe IV (figura 3), y su valido, el ya brevemente mencionado conde-duque de Olivares (figura 4), ambos conjuntamente ligados en el propósito de recuperar el cada vez más atacado prestigio español. Ante toda esta situación, la idea de llevar a cabo la construcción del Palacio del Buen Retiro, y especialmente las hazañas celebradas en el Salón de Reinos, que se produjeron concretamente en la década de 1630, reflejan un claro componente y finalidad política, que era el de intentar disfrazar con la mayor pomposidad iconográfica una situación en el poderío hegemónico hispánico que cada vez era más progresivo en su deterioro y comprometido.

En un primer término, “*La rendición de Breda*” celebra la rendición de la plaza fuerte de Breda el 2 de junio de 1625, tras un periodo total de unos nueve meses de considerable asedio. Este acontecimiento se enmarca en el contexto bélico conocido como la *Guerra de los Ochenta Años*, que en el caso de España fue reconocida como *la Guerra De Flandes*. La rebelión contra el monarca, que en aquel periodo era Felipe II, comenzó en el año 1568 en tiempos de Margarita de Parma, gobernadora de los Países Bajos y finalizó en 1648 con el reconocimiento de la independencia de las Siete Provincias Unidas, conformadas bajo el acuerdo de Utrecht de 1579, hoy conocidas como Países Bajos. Aunque no está confirmado con exactitud, la obra no sería pintada por el maestro sevillano hasta unos diez años después del desenlace del conflicto, en el año 1635, aunque hay algunos teóricos que opinan que pudo ser realizada incluso en una fecha más

⁵ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid: ESPASA-CALPE, S.A., 1953, p. 361.

⁶ Calvo Serraller Et. Alt., p. 126.



FIGURA 3. *Felipe IV*. Diego Velázquez, ca. 1653. Museo Nacional del Prado, Madrid.
Creative Commons CC0 License.

avanzada a la que se estipula⁷. Sin meternos de lleno en debates entre expertos, hay que destacar que dicha plaza mencionada recientemente, se perdió de manera definitiva en el año 1637, suceso que irónicamente coincide con la exaltación pictórica de la anticuada hazaña militar.

⁷ *Ibid.*, p. 127.



FIGURA. 4. *Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares*. Diego Velázquez, 1625-1626. Madrid, Colección José Luis Várez Fisa. Wikimedia, Creative Commons CC0 License.

II. Posibles influencias, simbolismos e interpretaciones de la obra

Con respecto a su proceso creativo, las fuentes que utilizó Velázquez para darle cierta apariencia ambiental a la composición pictórica se ubican en la época en el que habría tenido lugar la victoria frente a lo que estaba ocurriendo en el momento que se pintaba. Entre las mismas, podemos mencionar el libro realizado por el jesuita Herman Hugo, titulado *Obsidio Bredana armis Philippi III., auspiciis Isabellae, ductu Ambr. Spinolae perfecta*, Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, 1626 (figura 5), que presentaba un gran número de mapas cartográficos y planos de todo el lugar, donde se realiza una descripción meticulosa de la campaña (figura 6). Por tanto, Velázquez se influenciaría de la información reflejada en ese documento para recrear con el mayor acercamiento posible el visible paisaje del fondo que se observa con claridad en el lienzo.

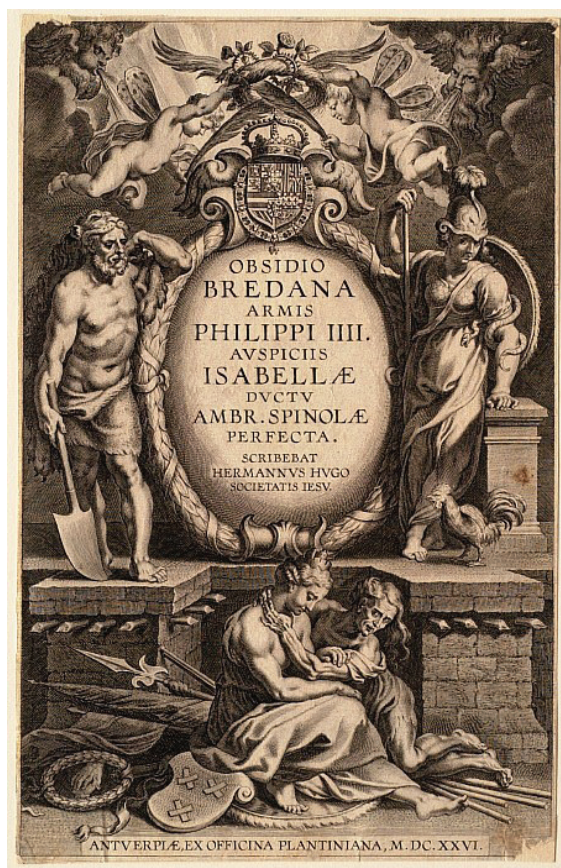


FIGURA 5. Madrid, Banco de España, Repositorio Institucional.
Hugo Hermann,
Obsidio bredana armis Philippi III, auspiciis Isabellae ductu Ambr. Spinolae perfecta, Antverpiae : ex Officina Plantiniana : Balthasaris Moreti, 1626.

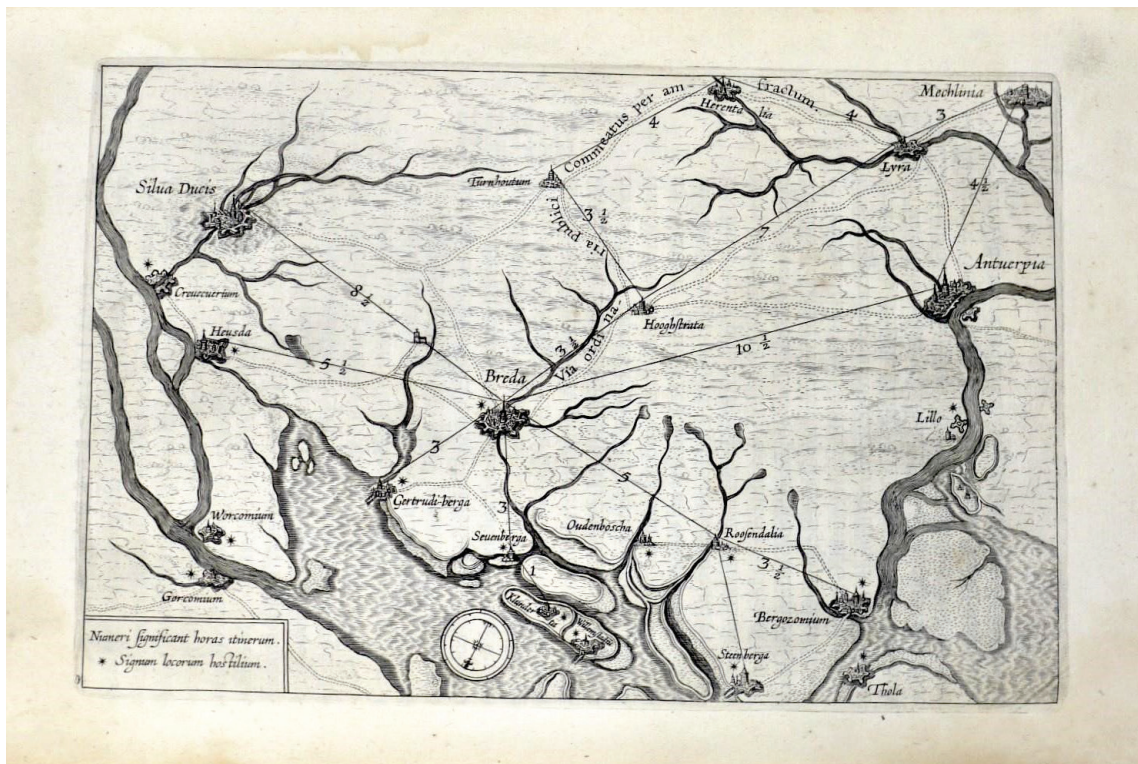


FIGURA 6. *Obsidio Bredana*, detalle con algunas de las representaciones cartográficas de Breda.

Algunos teóricos también sostienen que Velázquez conoció los grabados realizados en París en 1633 por Jacques Callot, *Misérias y desgracias de la guerra* (figuras 7 y 8), como un posible modelo para *Las lanzas*⁸. Sin embargo, hay que aclarar que la calidad del cuadro no dependió de otras fuentes gráficas consultadas por el pintor sevillano. Hay que resaltar especialmente, que uno de los grandes detalles compositivos en esta obra de Velázquez, es su capacidad para lograr que un cuadro típico de batallas, en el que la información de carácter topográfico sería un punto esencial, se convierta en un cuadro de historia en el sentido más literal de la terminología. Para comprender esta afirmación, habría que mencionar una fuente literaria en concreto: El aspecto compositivo del lienzo de Diego Velázquez, se marca especialmente, por el abrazo condescendiente del vencedor,

⁸ *Ibid.*, p. 128.



FIGURA 7. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*. Jacques Callot, 1633. Biblioteca Nacional de España. Dominio público.



FIGURA 8. *Les Grandes Misères et Malheurs de la Guerre*. Jacques Callot, 1633. Biblioteca Nacional de España.



FIGURA. 9. *Las Lanzas*, detalle del abrazo entre Ambrosio Spínola y Justino de Nassau.

Ambrosio Spínola, y el vencido en la contienda, el gobernador de la plaza que se ha rendido, Justino de Nassau, siendo el momento representado (figura 9), un acto pregnante que podría estar inspirado en varios versos de la comedia dramática escrita en 1632 por Pedro Calderón de la Barca (figura 10), que fue representada en palacio y se la conoce como *El Sitio de Breda*. Pese a que numerosos estudios insisten en la gran relación que existe entre la pintura y el teatro en el siglo XVII, concretar este vínculo ha tenido una gran dificultad. Diferentes teóricos han valorado de formas muy diversas el concepto de estilo barroco, pues como señala J.A. Maravall: “*el Barroco no fue solo un movimiento estético o literario, sino una ideología de la cultura y una estructura histórica*”⁹. El teatro en el siglo XVII era la afición más común en la sociedad española, tanto en la Corte como en los corrales municipales, lo que nos daría mayor testimonio de las influencias que este acontecimiento supuso culturalmente, en este caso, en España.

Al establecer un componente jerárquico en la acción mencionada, administrando sus diferentes partes en el cuadro, además de crear el número y la variedad de personajes representados, el pintor sevillano reflejaría una completa concordancia con la doctrina pictórica de la composición histórica establecida por Leon Battista Alberti, la cual no solo alaba la

⁹ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1983, p. 11.

COMEDIA FAMOSA.
 EL SITIO DE BREDA.
 DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

<i>El Marques Espinola.</i>	<i>Don Luis de Velasco.</i>	<i>El Principe de Polonia.</i>
<i>El Conde Juan de Nasau.</i>	<i>Don Vicente Pimentel.</i>	<i>Justino de Nasau.</i>
<i>El Baron de Barlanzon.</i>	<i>El Capitan Alonso Ladron.</i>	<i>Alberto Viejo.</i>
<i>Ablos Ballon.</i>	<i>Enrique de Nasau.</i>	<i>Carlos Niño.</i>
<i>El Marques de Belveder.</i>	<i>Madama Flora.</i>	<i>Morgan Ingles.</i>
<i>Don Francisco de Medina.</i>	<i>Madama Laura.</i>	<i>Un Ingeniero.</i>
<i>Don Fadrique Bozan.</i>	<i>Madama Estela.</i>	<i>Un Sargento.</i>
<i>Don Gonzalo de Cordoba.</i>	<i>El Conde Enrique de Vergas.</i>	<i>Una espia de villano.</i>

JORNADA PRIMERA.

Tocan cajas y trompetas, y salen el Marques Espinola y Alonso Ladron.

Alons. Hoy es, señor, el venturoso día,
 que obediente á las ordenes
 que diste,

donde te espera tanta bizarría,
 que el tiempo de lisonjas y honor viste,
 porque el bronce y las armas á porfía
 le ven alegre, y le obscurecen triste,
 quando confusos entre sí presumo,
 que es la aurora su luz, la noche el
 humo.

Aquí la plaza de armas has mandado
 hacer, y aquí la frente de banderas,
 que son ciento y noventa, y numerado
 el exercito ya por sus hieras,
 es la muestra que han hecho, y se ha
 hallado,
 que entre propias naciones y extrange-
 ras,

de exercitos del Rey solo son treinta
 y quatro mil seis cientos y noventa.
 Las del país, que llaman escogidos,
 son dos mil, de felices esperanzas,
 y seis mil y ochocientos prevenidos
 de los que llaman gente de finanzas,
 de la liga catolica lucidos
 cinco mil y trescientos, que á venganzas

ya se previenen, cinco mil la gente
 de nuestro Emperador noble y va-
 liente.

Hasta aquí repetí la Infantería,
 y no menos admira la opulenta
 magestad de la gran Caballería,
 si se reduce á número su cuenta,
 de exercitos del Reyno, mas habia
 siete mil y seis cientos y sesenta,
 dos mil (no sé si diga Martes fieros)
 de bandas, de hombres de armas, y
 de archeros.

Esp. Mi humilde zelo, mi temor piadoso
 dichosamente sus aplausos fia
 á la fe de Filipo poderoso,
 Quarto Planeta de la luz del día:
 y espero que su intento religioso
 ha de asombrar en Flandes la heregía;
 dando el sangriento fin de alguna ha-
 zaña
 alabanzas al cielo, honor á España.
 Estos quien son.

Tocan dentro cajas.

Alons. Seis Regimientos llegan,
 dos Borgoñones, quatro de Alemanes,
 cuyos tercios al Conde Juan se entregá

A

y

FIGURA. 10. Fragmento de la obra *El Sitio de Breda*. Calderón de la Barca, 1632.
 Biblioteca Nacional de España, disponible en Biblioteca Virtual Cervantes. Dominio público.



FIGURA 11. *La captura de Parma por Federico II*. Tintoretto, 1580. Alte Pinakothek, Múnich. Wikimedia Commons, dominio público.

variedad, sino que esta sea a su vez moderada y grave acorde a la relación entre la dignidad y la modestia¹⁰; dicha doctrina presentaba una argumentación que se convirtió de nuevo en un medio de debate en las décadas centrales del siglo XVII, concretamente, en la época en la que se ubicarían los dos viajes que se sabe que Velázquez realizara a Italia.

Consideramos que es importante mencionar el referencial impacto que provocó en Diego Velázquez su primera travesía italiana, ya que cuando llega a Roma, el sevillano encontraría un panorama marcado por el desarrollo de una polémica, la cual acabamos de mencionar, que llegará a dividir a los principales artistas del momento entre los bandos clasicistas y barroquizantes, en donde el pintor español se decantará por el primer frente,

¹⁰ Calvo Serraller Et. Alt., p. 130.

siendo un claro partidario y defensor del planteamiento albertiano, un posicionamiento que se transmite a su propio cuadro, puesto que la obra refleja ese propio significado: el orden como elemento básico frente a una descontrolada confusión¹¹.

Resaltando el notable gusto de la pintura veneciana por parte de Velázquez, con los grandes maestros del siglo XVI que pudo conocer a través de la Colección Real, antes incluso de marchar a Venecia, el historiador del arte Werner Hager nos establece una comparación entre la obra de Tintoretto: *La captura de Parma por Federico II* (figura 11), y nuestro cuadro analizado. En esta comparación, Hager nos determina que, frente a la notable teatralidad del cuadro del pintor veneciano, con un marcado dinamismo en su movimiento que llega a lo excesivo, se contraponen una visible claridad con la que se organiza el equilibrado esquema de las figuras en la obra de *Las lanzas*¹².

A partir de dicho orden y equilibrio, se permite que cada figura ocupe el lugar asignado y se muestre claramente individualizada, que se convierta en un elemento de carácter singular. Lo que más resaltaría de esta estructuración es que el pintor sevillano lo logra a partir de dos ejércitos enfrentados, que habitan de una forma heterogénea el primer plano reflejando especialmente un instante que se graba directamente en la retina de aquel que la contemple. Por otro lado, en medio de una luminosa claridad, se puede atisbar por toda la obra un sutil claroscuro, que ingeniosamente provoca la graduación de los matices dramáticos del primer término y la profundidad del espacio. Sin duda un aspecto determinante en el aspecto compositivo de la obra es el denominado “*vacío central*”, a través del cual no solo logra separar la sustancia dramática de la escena, el ya mencionado abrazo entre el vencedor y el vencido, sino que, a través del mismo, marca la configuración de los ejes que enlazan y a su vez contrarrestan de manera armónica los dos grupos enfrentados.

Dicho vacío, algo que el propio Alberti ya mencionaba como recurso compositivo, es utilizado por el artista sevillano para abrir un pequeño hueco visual que adentra al espectador hacia un segundo plano, encontrándose alineados los tercios frente a los que se repite el aspecto simbólico de rendición en los vencidos y sus armas. A partir de este aspecto, observamos una progresiva profundidad con un punto de horizonte con cada vez mayor elevación, en donde se suceden diversos accidentes del terreno, concretamente, la vasta llanura del horizonte holandés, marco de la batalla. La composición se muestra en su totalidad equilibrada, con un claro componente armonizado hasta el más pequeño de los detalles, siendo un punto de convergencia entre la mayoría de teóricos, por el propio impacto que genera en el espectador, que queda embaucado por esa clara sensación de ser un cuadro compacto y a su vez profundamente esclarecedor. Tal nivel de equilibrio llega al punto de que no se dejan de hacer conjeturas para identificar a cada uno de los personajes

¹¹ *Ibíd.*, p. 132.

¹² Werner Hager, *Velázquez: La rendición de Breda*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 11-12.



FIGURA 12. *Las Lanzas*, detalle donde se destaca el autorretrato de Velázquez.
<https://lavozdelmuro.net/eres-capaz-de-encontrar-el-autorretrato-del-artista-16-pinturas-que-encierran-enigmaticos-secretos/> [Fecha de consulta: 20 de Julio de 2021]. Creative Commons CC0 License.

de primer plano, donde aparece autorretratado el propio Velázquez (figura 12), de manera discreta pero perceptible en el ángulo derecho, donde el enorme caballo hasta ahora no mencionado, parece ser un elemento intermedio que separa su figura con la del resto de personajes del primer plano.

Tras mencionar algunas de las fuentes que inspiraron al maestro para la realización de aspectos como el paisajístico, es momento de mencionar aquellas que le sirvieron para la esencia del cuadro. Entre las más referenciales de la escena fundamental que organiza el cuadro, el célebre abrazo, algunos teóricos han identificado por algunos aspectos verosímiles, la lámina del abrazo de Abraham y Melquisedec (figura 13), realizada por el grabador Bernard Salomon, activo en Lyon (con la cercana colaboración del impresor Jean I de Tournes), y publicada en el libro *Quadrins historiques de la Bible* de 1553¹³. Al parecer, el pintor sevillano trascendió el significado simbólico de la lámina de Salomon, y especialmente, transfiguró la escena en un apartado pictórico.

Otras posibles fuentes artísticas recurridas para el aspecto compositivo, cabe destacar de nuevo para el propio el abrazo de Spínola y Nassau, obras como el *Jesús y el centurión* realizada por Veronés (figura 14), o el lienzo de la *Reconciliación de Esau y Jacob* realizado por Rubens (figura 15). Con respecto a otros detalles, suele aludirse para aspectos como el friso de cabezas que acompañan en medio séquito a ambos generales, a la figura del Greco

¹³ <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/9029>, consultado en julio del 2021.



FIGURA 13. *Abraham y Melquisedec*. Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon: Jean de Torunes, 1553, Genese IV. Grabado de Bernard Salomon (1506-1561). Gallica, dominio público.



FIGURA 14. *Jesús y el centurión*. Veronés, ca. 1571. Museo del Prado, Madrid. Creative Commons CC0 License.



FIGURA 15. *La reconciliación de Jacob y Esaú*. Rubens, ca. 1624. Staatsgalerie Schleissheim, Múnich.
Creative Commons Attribution-ShareAlike License 4.0.



FIGURA 16. *El Expolio*. El Greco, 1577-79. Sacristía de la catedral de Toledo, España.
Creative Commons CC0 License.



FIGURA 17. *El entierro del conde de Orgaz*. El Greco, 1586-1588. Parroquia de Santo Tomé de Toledo, España. Creative Commons CC0 License.



FIGURA. 18. *El caballo grande*. Dürero, 1505. Fundación William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Suiza. Creative Commons CC0 License.

como antecedente, el cual Velázquez siempre tuvo muy presente, poniendo como posibles ejemplos por parte de algunos expertos, obras como pueden ser el *Expolio* (figura 16), pero también teniendo presente la del *Entierro del conde de Orgaz*¹⁴ (figura 17). Por otro lado, centrándonos en aspectos como el visible equino ya mencionado anteriormente, ubicado en lado derecho donde se encuentra la tropa española, podría estar inspirado en la estampa *El caballo grande* de Dürero (figura 18). A pesar de esta gran multitud de influencias, aquel que contemple con detenimiento la obra de Velázquez, y hace una comparación de estas posibles fuentes pictóricas, se da cuenta rápidamente de que la realización de la obra en sí misma, parte de la total originalidad del maestro sevillano.

Más allá de lo ya mencionado en este análisis, con un significado que representa la rendición de una plaza fuerte y la correspondiente simbólica entrega de las llaves del vencido al vencedor, hay que destacar el nuevo planteamiento que hace de la temática

¹⁴ Justi, p. 356



FIGURA. 19. *Retrato del Marqués Ambrosio Spínola*. Rubens, ca. 1627. Galería Nacional de Praga, República Checa. Wikimedia Commons, dominio público.

Velázquez. A diferencia de lo que se hacía habitualmente con respecto a los lienzos pertenecientes al género de cuadros de batallas con la clara exaltación victoriosa, en esta obra en concreto, se prescinde de cualquier elemento de carácter glorificador. En primera instancia, se ha elegido especialmente el momento posterior a la batalla, privando al espectador de la frenética ebullición que alude a una contienda victoriosa., siendo este un caso, en el que el pintor sevillano arriesga por una visión poco convencional, y catalogándose de “realista”. En este aspecto, nos referimos como un cuadro realista, porque especialmente su significado se atiene a lo que sucedió realmente: la victoria de Spínola estuvo más ligada a un asalto estratégicamente logrado que con directos lances armamentísticos, obteniendo como resultado, la negociación de una rendición noble.

Centrándonos precisamente en un apartado contextual, varios teóricos han abordado el trasfondo político relacionado a este hecho bélico y del papel desempeñado por el propio Spínola en la guerra de Flandes y, en general, en el apartado estratégico y militar español durante el primer tercio del siglo. Ambrosio Spínola Doria (figura 19), miembro de una familia genovesa de alta aristocracia, cuya importancia se relacionaba a las finanzas más que al apartado bélico, había combatido al servicio de la corona española desde el comienzo de las hostilidades en Flandes y había logrado un papel muy destacado en el establecimiento de la primera tregua, cuya conclusión coincidió concretamente con los primeros años de gobierno de Felipe IV¹⁵. Al parecer, tuvo que sufragar con sus propios recursos, en más de una ocasión, la sostenibilidad de la tropa y, por lo tanto, era conoedor a la perfección del considerable inconveniente de intendencia que suponía la continuidad de esta guerra.

Por otro lado, se había dado cuenta de que la tregua había fortalecido notablemente la posición de los rebeldes y que una simple victoria en absoluto arreglaba lo que se decidía en aquel momento, que no era solamente la independencia de las provincias del norte, sino la supremacía hegemónica española¹⁶. La imposición y la represión sanguinaria practicada al principio del conflicto por el duque de Alba ya no solo había dejado de ser factible, sino que se valoraba como una visión a descartar por completo. En definitiva, estableciendo un análisis acerca del trasfondo histórico que se vive, no solamente en relación con la fecha en la que tuvo lugar la victoria de Spínola en Breda, sino incluso, con la que pintó el sevillano este lienzo, reflejan notablemente que España, se encontraba en una posición que le impedía cualquier gesto arrogante.

¹⁵ Justi, p. 359.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 360-361.

III. Valoración crítica y conclusiones

Cabe mencionar, que, aunque en aquella España se viviera esta contienda como una hazaña militar española, hay que recalcar que Spínola era genovés y que la mayor parte de su estado mayor, y especialmente la tropa que mandó en la propia toma de Breda era en su mayoría de índole extranjera. Aunque para un historiador la visión que se le presenta se puede considerar parcial, no hay que olvidar que *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, a pesar de referirse a un hecho histórico en concreto al que se le suman una serie de circunstancias externas, es por encima de todo un lienzo realizado por un pintor sevillano, destinado a ser un elemento de contemplación para el público español. En relación a este último aspecto, la obra representa una específica visión española y velazqueña, resaltando la originalidad moral de su mensaje y de los elementos que este cuadro presentaba, especialmente, de carácter español.

Como último apunte, cabe subrayar que esta obra se trata de su segunda composición de carácter alegórico, tras la tristemente desaparecida *La expulsión de los moriscos*. Si hacemos caso a las indicaciones que parecen afirmar que el lienzo analizado se realizó a partir del año 1635, cuando el sevillano tenía unos treinta y seis años, poco después de su primer viaje a Italia ya mencionado, esta obra nos atestiguaría el inicio de su madurez artística como pintor.

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

apinedar@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Adryan Fabrizio Pineda Repizo, “En la herida de la rama: poética de la prótesis en *Nuevas flores* de María Elvira Escallón”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 47-57.

Profesor, Programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional a Distancia

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión en torno a la poética de la prótesis a partir de la obra *Nuevas Flores* de María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* es presentada por la artista como un encuentro entre la rama viviente y un ejemplar de mobiliario colonial. La obra, un encuentro entre la vitalidad del árbol y la “naturaleza” simbólica del mueble, abre una línea de reflexión estética de las tensiones internas a la categoría: dependencia de una ausencia ineludible, extensión de la potencia de acción. Poética de la prótesis que anuncia el vínculo con el lugar ausente del árbol y la tierra a la que no se puede acceder sino mediante la fotografía y con lo real traumático del mundo simbólico que borra su herida constitutiva.

PALABRAS CLAVE

María Elvira Escallón, Nuevas Flores, prótesis, poética, arte contemporáneo, Colombia

TITLE

In the wound of the branch: Poetics of the prosthesis in Nuevas flores by María Elvira Escallón

ABSTRACT

This article presents a reflection on the poetics of the prosthesis based on the work *Nuevas Flores* by María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* is presented by the artist as an encounter between the living branch and a specimen of colonial furniture. It is an encounter between the vitality of the tree and the symbolic “nature” of the furniture. The work opens a line of aesthetic reflection on the tensions internal to the category: dependence on an inescapable absence and extension of the power of action. A poetics of the prosthesis announces the link with the absent place of the tree and the land that cannot be accessed except through photography; and with the traumatic reality of the symbolic world that erases its constitutive wound.

KEY WORDS

María Elvira Escallón, Nuevas Flores, prosthesis, poetics, contemporary art, Colombia.

Recibido 7 de agosto de 2021
Aceptado 1 de marzo de 2022

En la herida de la rama: poética de la prótesis en *Nuevas floras* de María Elvira Escallón

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

¿Qué tienen las cosas, sobre todo las cosas elaboradas por nuestra pericia para uso diario, que fascinan y que pueden, aun sobreviviendo a su lugar rutinario, seguir hablando en el lugar de una obra de arte? Los objetos de uso cotidiano son entidades con las que conversamos todos y todos los días: su funcionalidad es nuestra satisfacción o frustración, pero -o a la vez- su simbolismo es nuestra aceptación y (in)diferencia social o nuestro estigma y escarnio. Fuera de ellos solo hay piel. El universo objetual constituye la primera capa material de significación de la “naturaleza” social, de nuestro entorno mediador, de todo lo que es (percibido como) nuestra realidad cotidiana y que damos por sentado como seguridad de nuestra rutina y estilo de vida. Incluso, esta naturaleza se expresa en el exceso de cosas y en su ausencia, pues en ambos casos materializan hasta la angustia la realidad de lo que es posible vivir (tener). Resulta entonces inevitable, adentrados en la contemporaneidad del pensar, reconocer en esta faceta lo que ya desde hace unas décadas ha signado al objeto de uso, a saber, su distribución social en virtud de su rol de mercancía. En las relaciones de consumo, la estetización de la relación con la mercancía ha fetichizado múltiples objetos-mercancía y las posibilidades de acceder a la alta jerarquía de valores estéticos suntuosos mediante la permutación del objeto por el sujeto vía su adquisición o, en otros términos, las formas de intercambio y el consecuente sometimiento a su renovación, como el iphone.

Este universo de significaciones compone esa naturaleza social materializada en el objeto-mercancía y ello es motivo de reflexión o al menos de selección en muchas obras de arte que se apropian del objeto, particularmente evidente desde el pop-art. Sin embargo,

en el contexto del arte contemporáneo colombiano, el recurso a la apropiación del objeto parece distinguir entre la crítica de la sociedad de consumo y la reflexión sobre la vitalidad de los individuos a partir de su relación personal con los objetos. María Teresa Hincapié acaricia y lleva a pasear sus cosas personales; Beatriz González transita los viejos pasajes artesanales, poco suntuosos, culturalmente ricos de vida popular; Doris Salcedo rescata las heridas de muebles testigos del conflicto colombiano; Óscar Muñoz se embelesa con su propio lavamanos; Erika Diettes convierte un objeto común en un relato funerario; Rosemberg Sandoval cura y hiere los objetos para exponer crudamente una excluyente vida social. Hay aquí una distancia amplísima con el guion narrativo de arte vs. mercancía que vincula a Duchamp, al surrealismo, al minimalismo, a Andy Warhol, a Piero Manzoni, a Maurizio Cattelan y compañía. En la segunda piel de los objetos de uso, la naturaleza se evidencia y se extraña.

Curiosamente, es María Elvira Escallón quien juega literalmente con esta liminalidad de la objetualidad y de la naturalidad de nuestra relación con los objetos de uso a través de su obra *Nuevas Flores* (2003). No es una obra de/con/sobre objetos “apropiados”. La apropiación yace en la relación, que Escallón hace patente, entre nuestra “naturaleza” material y la materialidad “natural” de origen de los objetos. La artista la describe para Gonzalo Sánchez de la siguiente manera:

Aunque uno se valga de la materia para hacer los trabajos, ello no quiere decir que estos sean una reflexión sobre la materia exclusivamente. Un trabajo reciente llamado *Nuevas flores*, son una serie de tallas elaboradas en ramas y troncos de árboles nativos, en cuya madera se modelan elementos pertenecientes a la cultura. Los árboles a su vez seguirán procesando estas intervenciones. La talla no es el punto final del proceso. En el momento en que se inicia una intervención se está abriendo un camino y la obra contempla el seguimiento y registro de lo que suceda a partir de ese momento¹

Son partes de los mismos muebles que he visto en mi historia, mi casa, mi familia, mi territorio. Son referentes de, como señala Escallón misma, nuestra arquitectura y mobiliario colonial. Y, además, están incrustados en árboles de la sabana entre Sopó y La Calera. De modo que en el encuentro las lecturas se multiplican: el árbol se transforma en pieza de talla, pero también, allí incrustada, la talla es absorbida por el árbol en un sino de lenta y fatal desaparición; la mano corta la rama y la trabaja con pericia para absorber un referente cultural de mobiliario tradicional que convierte el árbol en parte de un bien mueble, pero a la vez esa parte de mueble simbólico se demuestra como es, una imposición cultural muerta sobre la materia viva; Escallón convierte mediante su intervención en un espectáculo lo ignorado de la flora nativa que circunda la capital, y sin embargo, decide que la obra solo

¹ Gonzalo Sánchez y María Elvira Escallón, “Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre una artista y un historiador”, *Análisis político*, 60, (mayo-agosto de 2007), p. 85.



FIGURA 1. Escallón. De la serie "Nuevas Floras", 2003. Impresión sobre papel. Dimensiones 80 X 100 cm. Galería Santafé. <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-maria-escallon/>

circule por fotografías negando la ubicación de los árboles; el título *Nuevas Floras* tiene el carácter de la novedad que circula con y que circunda a los objetos que compramos, incluso con ese actual carácter de revitalización de lo antiguo, pero es la misma naturaleza en su materialidad la que se ve rota, herida, trastocada en una interesada inutilidad y, empero, la que también atraviesa en su propio tiempo esta rotura germinando nuevas flores.

Escallón relata que la obra tiene dos atractores: por una parte, el hecho de que ella no es estática, sino que se extiende en el tiempo de vida de los árboles, tal y como de la talla más radical, un cubo en medio del tallo de un Sauce, afloran nuevas ramas al cabo de cinco meses; por otra parte, reconoce su acción como una falsación protésica: "Este proyecto empezó haciendo prótesis, cogíamos una rama, tallábamos en esa misma madera y después íbamos e incrustábamos eso allí donde el árbol denotaba que había tenido una

rama que se había perdido por ejemplo”². Escallón señala la dificultad que le significó intervenir en un ser vivo, pero era la única manera de mantener la tensión entre estos dos polos. Entre el tiempo de revitalización de la sección amputada y la incrustación de la prótesis falseada (no se sustituye por lo que era para el árbol, una rama, sino por lo que podría ser para el artesano, un referente de mobiliario) se expresan las posibles lecturas en tensión. Pero, además, en ellas mismas se evidencia lo que se muestra en el extrañamiento del otro: el mundo cultural del mueble emerge en el extrañamiento del árbol y la potencia de vitalidad del segundo en el extrañamiento que causa la herida-prótesis de la talla.

José Roca ve en esta obra el cuestionamiento de los límites entre lo natural y lo cultural, pero no un límite rígido e impenetrable, sino abierto y dinámico: “Lo natural es aquí entendido como «el estado natural» de las cosas -que justamente al estar naturalizado se acepta como un orden incontrovertible- y la obra de Escallón se encamina a perturbar la naturalidad de ese orden, introduciendo un elemento que lo pone en cuestión”³. Diríase entonces que las prótesis de Escallón son objetos-frontera donde confluyen y se interrumpen las percepciones automáticas y las significaciones normalizadas que compartimentan el mundo a la mano. Es un encuentro poético el que plantea así este objeto-frontera, que, aunque remita al uso, no puede ejercerlo y aunque explote la naturaleza, no puede aprovecharla. Trae en sí lo propio de los objetos de uso dados al estético mundo del consumo y, sin embargo, mantiene las barreras de la materia natural en su des-humanizado lugar propio.

Boris Groys en *Volverse público* defiende la pertinencia de dar prioridad a la poética de los objetos en arte y en diseño en lugar de a la estética de la cultura contemporánea y de la tradición teórica. Ello en función de invertir la perspectiva de análisis, pues para Groys la estética remite a la relación del objeto con el público consumidor, mientras que la poética remite a la relación con el productor. ¿Cuál sería la ganancia de su invitación? Para decirlo con franqueza, se trata de evidenciar *lo que puede un objeto*. Cuando “todo puede ser visto desde una perspectiva estética, todo puede servir como fuente de la experiencia estética y convertirse en objeto del juicio estético”⁴, ni el arte ni el objeto tienen una posición privilegiada o un aporte que brindar. De modo que siempre encontraremos un vacío o una banalidad de sentido en la dirección que va de la fruición estética común y reproducible a lo que este *topoi* o esta *doxa* dicta que debe ser el arte o el objeto de consumo. Por el contrario, cuando adoptamos la dirección inversa y partimos del objeto mismo, más aún

² G. Alarcón, ‘Entrevista a María Elvira Escallón. Reflexiones sobre «Nuevas floras», 2003. Premio Luis Caballero, ‘tercera versión’, 29 de noviembre de 2017 en <https://vimeo.com/296218377>

³ José I. Roca, “María Elvira Escallón: Nuevas Floras”, *Columna de arena*, 28 de agosto de 2003, en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col53/index.htm>

⁴ Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 13.

cuando el objeto es el que se introduce en -o como- la obra de arte, es posible encontrar cómo desde allí se evidencian las crisis de lo contemporáneo, la sensibilidad ante el propio tiempo y vida en común, y, en consecuencia, en palabras de Groys, la posibilidad de asumir desde el artista productor “la construcción autopoietica de su propio yo”⁵.

Es por esta razón que, si bien Groys es explícito en afirmar que el arte contemporáneo debe ser analizado desde su poética, este autor prefiere dar raíz a su análisis en el diseño del siglo XX. “El diseño industrial moderno, tal como surgió a comienzos del siglo XX, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies”⁶. El diseño ha dejado la lección de la relación fundamental de las cosas -objetos, imágenes y espacios- con los sujetos, pues es en la actividad de los sujetos que las cosas adquieren sentido y relevancia y, a la vez, es por mediación de ellas que los primeros encuentran sus propias maneras de ser y hacerse en el mundo. “La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados sólo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro”⁷. El efecto de esta relación es que en la medida en que el siglo XX multiplicó los motivos de diseño hasta abarcar prácticamente la totalidad de las posibilidades de experiencia -del propio entorno a la propia genética-, el ser humano mismo es una cosa diseñada y cada sujeto vive la interpelación de asumir la responsabilidad del diseño de sí. Lo real para cada individuo yace, no tanto en la asimilación adormecida del consumo ni en la “shockeante interrupción de la superficie diseñada”, sino en el hacer técnico y práctico del autodiseño.

Lo interesante es que por esta vía retornamos a la estética, o mejor, a “actos de estetización” que en sí mismos aparecen como un suplemento con un potencial crítico: aquello que puede hacer lucir mejor “también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara”⁸. En ello se muestra el juego del arte contemporáneo: su permanente juego con todas las superficies de diseño y las múltiples formas de diseño de sí abren el conflicto con lo dado, “un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la historia por medio del arte. Este es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo”⁹. Si el repertorio de patrones de diseño que pululan en la sociedad de consumo es servil al consumo y es reproductor de su estructura

⁵ Groys, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 92.

y de su continuidad, la alteración, la repetición, la transgresión o el extrañamiento de esos patrones en el espacio del arte -y de algunas formas de diseño independiente- deja abierta la rotura para formas otras de ser (o de diseño de sí).

¿No es un juego entre la superficie diseñada y la no tocada por la mano el que se manifiesta en las prótesis de Escallón? Si el diseño del mundo se percibe como una cobertura, evidenciar su raíz y su intervención material es dejar emerger nuestra dependencia y nuestra causación. Escallón es quien usa la palabra prótesis y ésta tiene la doble acepción de ser miembro artificial, falsedad natural (desde la pierna de palo), y a la vez ser extensión de la acción, potencializador de la propia limitación (las gafas o el brazo robótico)¹⁰. Tener una prótesis es aceptar la dependencia por sustituir aquello que se ha perdido y utilizar los recursos para, en esa pérdida, dar vía a la acción. Pero también es explotar la potencia del recurso y convertirlo en un asunto de mejoramiento del miembro original. La causa que aquí se evidencia, empero, es que esa dependencia muestra nuestra debilidad: la prótesis de Escallón debilita al objeto, rompe sus patas y columnas, y con ello los simbolismos de herencia y tradición que aún dominan y circulan, pero ahora reducidos a lo que son, un pedazo de madera. A la vez, esa prótesis pierde su potencial de mejoramiento al notar que su lugar no le aporta algo al árbol, solo, mediante el extrañamiento, evidencia al árbol y la innecesaria realidad de su causa, de la herida que Escallón misma le impartió injustamente como una cuenta más en la contabilidad de árboles caídos. Por ello, esta obra hace de la prótesis ese objeto-frontera en el que el estado presente, contemporáneo de la frontera rama-mueble, es aquel de la evidencia del caso y de la banalidad del motivo que circunda la vida material del individuo y deja abierto el interrogante por una u otra forma de ser.

Todo el trayecto del texto de Groys -del que sólo hemos adoptado unas líneas- parece llegar al deseo de revisar lo contemporáneo en un sentido similar al que aquí hemos asumido: “Aquí me gustaría poner en juego un significado un poco distinto de la palabra «contemporáneo». Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar

¹⁰ Conviene reconocer una lectura diferente en Miguel Rojas al afirmar: “Para Escallón, la obsesión se da al momento de desnudar el árbol. En *Nuevas Flores* se da un proceso paralelo al científico; primero se identifican la(s) especies a intervenir bajo premisas claras de forma, textura, densidad y resistencia; luego se toma posesión de ellas, en este caso directamente en el paisaje; finalmente se intervienen implantando un nuevo modelo estético/ontológico, mediante usos tradicionales (talla directa) y costumbres culturales locales y globales (modelos estéticos de alta cultura en el diseño mobiliario y formas artesanales y populares). El resultado es un travestismo formal y una intervención en el paisaje que alude de nuevo a prácticas históricas de la modernidad/colonialidad. Una violencia moderna de doble ritmo, natural y cultural donde no se pone en cuestión el modelo pues se le usa como moneda de cambio” Miguel Rojas, “Una flor (modernidad) marchita”, *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1, 1 (2016), p. 95. doi:10.14483/udistrital.jour.ea.2016.1.a06. Empero, la idea del travestismo en la obra implica una lectura de falsación identitaria que no corresponde con la idea de la prótesis, donde ambas partes son al tiempo en la obra.

aquí y ahora; significa estar «con el tiempo», más que «a tiempo»¹¹. Sin embargo, ronda el peligro de desconocer los vicios perniciosos de este tiempo, en particular con relación a las actuales posibilidades de ser, de hacer subjetividad en este tiempo. Estimo que, usando las palabras que han salido de entre las *Nuevas flores*, conviene repensar el carácter protésico de la propia forma de subjetividad, hacer patentes los conflictos naturales que la automatización de la rutina y la significación cotidiana obliteran, en otras palabras, extrañar la continuidad de la relación -y permutación- entre objetos y sujetos: tal es el potencial del arte -prótesis de nuestro sentir y pensar- que está “con nuestro tiempo”.

Lo cual abre dos posibilidades. Por una parte, deja al arte en un estado de riesgo permanente de caer en el “a tiempo”, en la tendencia del momento. Zygmunt Bauman extrae de su despensa de líquidos un frasco de arte líquido: grandes nombres como Damien Hirst y otros conforman el *jet set* del circuito del arte contemporáneo, en donde las obras circulan con precios astronómicos y una total carencia de inmortalidad. Para Bauman, “el consumo es exactamente lo contrario de la inmortalidad”¹². Siguiendo a Arendt, Bauman adscribe al arte la duración y continuidad de los contactos temporales con la obra, de modo que puede compensar lo efímero del objeto de consumo. “Los objetos de consumo, por su parte, se gastan al consumirse, pierden toda o parte de su sustancia, menguan o desaparecen”¹³. Sin embargo, en un mundo en el que la obsolescencia es deseada y el consumo es diversión, los resguardos de perpetuidad resultan cada vez menos agradables.

El *jet set* del arte funciona precisamente por ofrecer un escenario de sensaciones explosivas, diversas e incluso amorfas como parte de la diversión a consumir en el instante y, con ello, el grado cero de expectativas o de extrañamientos. “La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del *déjà vu* en lugar de la aventura”¹⁴.

Pero ¿es posible afirmar sin pudor que una obra como *Nuevas Flores* es una obra de arte líquido? ¿O, asimismo, que es una obra de arte sólido o nostálgicamente sólido? Hay algo que se escapa a estos polos. Ciertamente el *jet set* del arte cabe muy bien dentro de este hacerse espectáculo y diversión, pero difícilmente captura todo lo que con el tiempo en la mano puede expresar el objeto-frontera de Escallón. Si es cierto que “en el mundo de la modernidad líquida, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como

¹¹ Groys, p. 93.

¹² Zygmunt Bauman, “Arte, muerte y posmodernidad”, en Z. Bauman, & et al. (eds.), *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

una amenaza”¹⁵, hay entonces, en efecto, algo amenazante en las prótesis de Escallón: lo que es líquido pertenece al carácter transitorio e indeciso de las identidades sociales y los paradigmas culturales, no a la obra; por el contrario, la externalización cruda de todo el aparato simbólico que expresan los objetos más cotidianos expuestos como prótesis aún dependientes de la rama desnuda, esas tensiones en frontera entre objeto y árbol, mantienen una solidez que perturba como la piedra que cae en un charco. No en vano los objetos de las prótesis son mobiliario colonial: patas de silla Reina Ana, columna salomónica, etc. Pero tras estos nombres se esconde la experiencia cotidiana, pues antes de ser mobiliario colonial relatan <los muebles de la casa de los abuelos>, aquellos a los que me subía a saltar de niño y embadurnaba de dulce.

En el relato de la historia familiar, vital, tradicional, cultural del que hacen parte los objetos elegidos en estas nuevas floras se incrusta o, mejor, se injerta la herencia que aún los mantiene reconocibles. Si el problema hubiese sido solamente el del objeto consumido, probablemente habría sido suficiente a la artista ir a un almacén de mobiliario. Pero el injerto aquí es entre dos herencias también, la propia del árbol, la propia del mueble viejo de la casa grande; entre las dos, la fusión se hace sólida, en tanto terminan, de hecho, acoplando sus fibras de madera, y también amenazante, pues allí se reaviva lo antiguo, se confronta lo líquido.

Por otra parte, si lo anterior puede corresponder a la función de dependencia de la prótesis, el objeto-frontera de Escallón también expresa el potencial de expansión de la acción humana. Si el diseño de sí es inevitable, si la prótesis es potencial, debe haber formas de circular el potencial, de generar diseño de lo posible. En *El hombre sin contenido*, Agamben nos recuerda que lo que es para sí se da en la pérdida de sí que se forma en su contrario, en el “espíritu extrañado de sí mismo”. Una condición que atraviesa la poética del arte yace en un desgarramiento del contenido cultural, de la mirada automática cotidiana para poder abrirse a una sensibilidad que, por amenazante de sí que sea, libera las posibilidades de ver la realidad concreta. En este distanciamiento, afirma Agamben, “el artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión, ni otra consistencia que este incomprendible estar a este lado de sí mismo”¹⁶. Por el contrario, si el arte se encuentra en una incapacidad para alcanzar dicha cimentación, lo que se expresa entonces es una crisis de la *poiesis* humana, hoy expandida y restringida por los intereses y la técnica de la producción industrial global y la biopolítica del trabajo. Para Agamben, empero, este panorama es a la vez explicativo de las reacciones artísticas. Frente a la producción técnica y la reproducción industrial, nacen formas híbridas del arte como el *ready-made* y el *pop-art* “que muestran al desnudo

¹⁵ Bauman, “Arte líquido”, en Z. Bauman, & et al., (eds.), *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, p. 43.

¹⁶ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona: Áltera, 2005, p. 91.



FIGURA 2. Escallón. De la serie "Nuevas Floras", 2003. Impresión sobre papel. Dimensiones 80 X 100 cm. Galería Santafé. <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-maria-escallon/>

el desgarramiento existente en la actividad poética del hombre"¹⁷. Así, Duchamp somete a extrañamiento un objeto cualquiera de almacén y lo hace pasar de la funcionalidad técnica a la unicidad estética. El pop-art también somete a perversión la actividad productiva, pero de manera invertida, pues retorna el objeto de la condición estética de la sociedad a la situación de producto industrial reproducible.

En ambos casos, el tránsito imposible en la cotidianidad de un registro a otro puede tener lugar al plantear el extrañamiento de su propia condición en el marco de la poética artística particular que le ha adoptado, donde queda "suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto

¹⁷ *Ibid.*, p. 103.

al *ready-made* como al *pop-art* todo su enigmático sentido”¹⁸. Es en esa espacialidad de la rotura, de la indefinición provista por la distancia, que retorna no solo la poética artística con el potencial de extensión de otras posibilidades de hacer y ser en el mundo, sino que retorna también lo estético que se había extraviado de fondo en la obra. Puesto que ese mundo del que el hombre sin contenido debe tomar distancia para encontrar su poética es también un mundo lleno de vida estética, con sus discursos, valores y jerarquías dominantes, el extrañamiento en la obra de los objetos de allí adoptados también señala otras posibilidades o alteridades del sentir; o mejor, traspasada la frontera que distinguía la doble naturaleza y que enmarcaba la estética como recurso discursivo para la justificación de la mercancía, se abre un pensamiento sobre lo real en el que del sentir emerge la posible alteridad en medio de la unidad del mundo social.

Hay que recuperar la estética, pero hay que extrañar su marco y su objeto. Hay que darle lugar al pensamiento desde el sentir para liberar la mirada y el pensar mismo. Pero en ello, un recordatorio: el objeto-frontera de Escallón no puede ser visto sino por fotografías; no puede ser convertido en lugar de visita; si fuera llevado a la sala de exposición habría que matar el árbol. Asimismo, el objeto mueble aludido, la silla, la cama colonial, no son vistos, no son presentados; su miembro es el único índice presente, de lo contrario todo el mueble se impondría con los siglos de simbolismo que porta dejando muerto el acontecimiento protésico mismo. Es en el encuentro de una doble ausencia, de un ser vivo completo que no tocamos y un objeto que solo recordamos que se abre el espacio, la rotura del pensamiento y en el que el objeto-frontera pone en evidencia las tensiones y valoraciones que exceden los extremos originales.

La estética es también un pensamiento de frontera que no puede seguir acordonado al insípido lugar de vigía de artes y de embellecimientos. Por el contrario, se aboca, como Foster gusta pensar, a perseguir desde el sentir ese real traumático que cada vez que se señala ya se ha fugado pero no sin dejar la huella, la melancolía, la necesidad de repetir la escena¹⁹. De muchas maneras el arte contemporáneo persigue en su propio extrañamiento -vaciamiento y desgarrar en palabras de Agamben- ese real que se hace concreto en la obra. El objeto apropiado, alterado, trastocado y vuelto a presentar es un privilegiado modo de hacerlo particular y potentemente, pues el trabajo poético sobre él retorna lo real en la versión de aquello que no queríamos ver, ese abyecto que a la vez da cuenta del sujeto que se va con él. Así, Escallón nos abre en este particular objeto-frontera el sentir de aquello que día a día no deseamos ver, que ocultamos y arrojamos para favorecer la cotidiana significación de la vida. Pero la doble condición de la prótesis (dependencia y potencia) que expresa la rama-mueble de Escallón abre una estética en la que la rotura que esconde

¹⁸ Agamben, p. 104.

¹⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001, p. 134.

desde lo concreto de su poética a la vez es la expresión de un sentir humano ineludible y está presente en toda nuestra protésica realidad: en el fondo no hay más que una relación entre el ser sintiente, árbol que se sostiene, y el cadáver objeto que nos expresa y signa. “Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver”²⁰. La estética que invita pensar ese objeto en el arte es aquella que rota la barrera, no es ni naturaleza original ni naturalidad del mundo cultural, sino lo que puede mostrar y pensar el sujeto en los linderos de lo real traumático: el cadáver o, en el sentir de Escallón, el escombros que es necesario ver.

²⁰ Foster, p. 170.

Markus Sejkora

markus.sejkora@stud.sbg.ac.at

Ens.hist.teor.arte

Markus Sejkora, “Purists Will Wince”: Constructing Authenticity During the Bossa Boom”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 40 (enero-junio 2021), pp. 59-79.

ABSTRACT

After a short historical introduction this paper argues that the lack of a binding theoretical framework for the parameters that define the ‘bossa sound’ led to the emergence of “authenticity” as a value term by which to judge bossa nova played by non-Brazilians. Through the analysis of historical journalistic and promotional sources are, this study reveals modes of advertising, marketing and criticising bossa nova products that frequently rely on pointing out the presence or the lack of hypothetical authenticity. It also concludes that this authenticity discourse can be seen as a template for 19th century bourgeois aesthetic beliefs and notions of US American hegemony.

KEY WORDS

Authenticity, Brazil, Bossa nova, discourse analysis, popular music.

TÍTULO

“Los puristas se disgustarán”: La construcción de autenticidad durante el apogeo del Bossa Nova

RESUMEN

Tras una breve reseña histórica, este artículo sostiene que la falta de un marco teórico vinculante en cuanto a los parámetros que definen el “bossa sound” condujo a la aparición de la “autenticidad” como término de valor para juzgar el bossa nova interpretada por los no brasileños. A través del análisis de múltiples fuentes históricas periodísticas y promocionales, este estudio revela que los modos de anunciar, comercializar y criticar los productos de bossa nova se basan frecuentemente en señalar la presencia o la falta de una hipotética autenticidad. Además, se concluye que este discurso de autenticidad puede considerarse un modelo de las creencias estéticas burguesas del siglo XIX y de las nociones del hegemonía estadounidense.

PALABRAS CLAVE

Música popular, Brasil, bossa nova, análisis del discurso, autenticidad, purismo.

Sejkora studied Musicology B.A. at the Leopold Franzens University Innsbruck and now at the master’s program in Music and Dance Studies at the Paris Lodron University Salzburg. He has written program for the Salzburg Philharmonic and is publisher in the journal MusikTexte and interviews with composer Manos Tsangaris, conductor Elisabeth Fuchs, saxophonist Mulo Francel, and pianists Luisa Imonde and Chris Gall.

Recibido 25 de septiembre de 2020
Aceptado 26 de noviembre de 2020

“Purists Will Wince”: Constructing Authenticity During the Bossa Boom

Markus Sejkora

I. Introduction

Not long after its introduction to the musical landscape of the USA jazz musicians such as Charlie Byrd, Stan Getz and Herbie Mann were quick to adapt the Brazilian bossa nova and merge it with their own jazz idiom. The considerable commercial success of some of these outputs led to the so-called “bossa boom”¹ in the early 1960s, characterised by excessive marketing strategies, an abundance of recordings published as bossa nova material and heated discussions surrounding the “new beat from Brazil”². The extreme discrepancies between the resulting, often contradictory theoretical definitions and the multi-faceted recordings labelled as bossa nova music fuelled the emergence of a value term by which to decode and judge exponents of this emerging genre, whose aesthetics had not yet been formalised and canonised. The vague term “authenticity” offered a powerful tool which could be applied to any bossa nova performance in order to objectify individual approval or scorn. The style’s exotic origins constituted the idea of an illusionary authentic approach as opposed to an outsider’s approach. Claims of authenticity due to an insider’s

¹ “Outlook for ‘63: It Shapes Up as One of the Big Ones as Jazz Spills Into Pop Field”, in *Billboard. The International Music-Record Newsweekly*, 5 January 1963, <<https://books.google.de/books?id=ICIEAAAAMBAJ&clpg=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 18. (All online issues of *Billboard* were last accessed on 9 July 2020.)

² Barry Kittleston, “Bossa Nova Quickens The Jazz Sale Pulse”, in *Billboard. The International Music-Record Newsweekly*, 5 January 1963.

knowledge of the “ways of the natives” – unknown to the regular North American citizen – were quickly employed by both marketing experts and musicians in order to differentiate their product from the bulk of bossa material suddenly around.

The following paper consists mostly of citations taken from music magazines, advertisements and LP liner notes. They are amassed and interpreted in order to make apparent the ways in which the construction of authenticity in bossa nova music was achieved through an interplay of individual remarks presented in institutional contexts. The data used for analysis stems almost exclusively from the years 1960 to 1965 and is confined to North American sources; hence, the resulting picture can hardly be called complete. A comprehensive survey of the authenticity construct so intrinsic to the bossa nova discourse and its political implications would have to take into account later, international reactions, as well as scientific descriptions. The following text can be viewed as an introduction to the problem, preceded by a concise historical outline of the American bossa boom.

II. The Bossa Boom. Historical Outlines

The term “bossa nova” first appeared in the U.S. around the year 1960. In the 5 September 1960 issue of *Billboard* a mention of a new single by the Roy “Little Jazz” Eldridge Quartet called “Bossa Nova” can be found.³ Obviously though, in the U.S. the words were not yet connected to any particular style of music; the Eldridge single features a straight 4/4 backbeat with Eldridge blaring a “Minnie the Moocher”-like melody on his muted trumpet, without a hint of Latin influence.

The general American public first learned of bossa nova as a new Brazilian musical movement through guitarist Charlie Byrd. The jazz artist had come to know the bossa nova first hand during his State Department tour of South America. Byrd was the second jazzman selected to officially represent North American culture to visit Latin America; the first had been Dizzy Gillespie in 1956.⁴ Together with bassist Keter Betts and drummer Buddy Deppenschmidt,⁵ Byrd played in 16 different countries from 12 March to 5 June

³ “Reviews of this Week’s Singles”, in *Billboard Music Week*, 5 September 1960, <<https://books.google.de/books?id=xx4EAAAAMBAJ&dq=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 33.

⁴ Don DeMichael, “Jazz in Government”, in *Down Beat. The Bi-Weekly Music Magazine*, 30, 2, 17 January 1963, p. 15, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438213>>. (All online issues of *Down Beat* were last accessed on 31 May 2020.)

⁵ John Storm Roberts, *Latin Jazz. The First of the Fusions, 1880s to Today*, New York, 1999, p. 116.

1961.⁶ According to Felix Grant, he “returned convinced that the Brazilians had something extraordinary to offer”⁷ – and, no doubt, something marketable, too. At the press conference marking the completion of the State Department tour, held on 6 December in New York, the guitarist was reported to speak of the bossa nova (misunderstood by the *Billboard* journalist describing the event as “bossanora”) as a “new Latin dance rhythm” which “sounds something like the samba but with modern jazz overtones”. He also hinted at the possibility of the style “sweep[ing] the Western world” and was sure to point out that he would record it soon.⁸ Even though Paul Winter and his sextet had been touring South America at about the same time as Byrd, had recorded bossa nova in Rio de Janeiro in 1961⁹ and had even learned a little Portuguese prior to their arrival in Brazil,¹⁰ Byrd had beat Winter to the “bossa race”. The trio had brought transcriptions of bossa songs with them to play at the “Showboat” club in Washington, among them Antônio Carlos Jobim’s soon-to-be classic *Desafinado*, which they recorded with Stan Getz, Gene Byrd and Bill Reichenbach on 13 February 1962. The entire Byrd-Getz collaboration was released as *Jazz Samba* in April 1962.¹¹ The album remained on *Billboard*’s list of top-selling LPs from September 1962¹² until January 1964¹³ and *Desafinado* spent ten weeks on the Top 40 list.¹⁴ This success cemented Byrd’s reputation as the man who had brought bossa nova to the U.S.¹⁵

⁶ “Next Latin Dance Craze in Brazil?”, in *Billboard Music Week*, 12 June 1961, <<https://books.google.de/books?id=ByEAAAAMBAJ&dlpg=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&cf=false>>, p. 6.

⁷ Felix Grant, liner notes to: Charlie Byrd, *Bossa Nova Pelos Passaros*, CD, Riverside OJCCD-107-2 (RLP-9436), USA 1992, <https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity%7Cliner_notes%7C2263256#page/1/mode/1/chapter/bibliographic_entity|liner_notes|2263256>, (text reproduced from original 1962 LP; last accessed on 9 July 2020).

⁸ “Next Latin Dance Craze in Brazil?”, p. 6.

⁹ John S. Wilson, review of Paul Winter’s *Jazz Meets the Bossa Nova*, in: *Down Beat*, 30, 1, 3 January 1963, p. 28, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438178>>.

¹⁰ DeMichael, “Jazz in Government”, p. 45.

¹¹ Roberts, *Latin Jazz*, p. 118.

¹² “Top LP’s For Week Ending September 15”, in *Billboard Music Week*, 15 September 1962, <<https://books.google.de/books?id=hBcEAAAAMBAJ&dlpg=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&cf=false>>, p. [III].

¹³ “Top LP’s For Week Ending January 4, 1964”, in *Billboard*, 4 January 1964, <<https://books.google.de/books?id=F0UEAAAAMBAJ&dlpg=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&cf=false>>, p. 20.

¹⁴ Roberts, *Latin Jazz*, p. 118.

¹⁵ Contemporary writings frequently credit *Jazz Samba* with initiating the U.S. bossa wave. See e.g.: Dan Morgenstern, “The Bossa Nova: Everybody’s Doing It”, in *ASCAP Jazz Notes*, 7, November 1962, p. 1, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1470387>> (All online issues of *ASCAP Jazz Notes* were last accessed on 31 May 2020.); [Advertisement], “Jazz

Now that the commercial appeal of the new style was evident, other American labels followed suit and started releasing bossa nova albums. Ira Gitler's hope that the new beat would "not [be] overdone"¹⁶ was blown to the wind and in September 1962 *Billboard* came to the conclusion: "[T]he world of jazz [...] is flipping over a new dance rhythm called the Bossa Nova."¹⁷ The end of August and the beginning of September saw the release of bossa nova titles by Shorty Rogers (*Bossa Nova*, Reprise), Barney Kessel (*Bossa Nova*, Reprise) and Zoot Sims (*Recado Bossa Nova*, Colpix).¹⁸ By the end of October *Billboard* reported of newly available albums by Herbie Mann (*Right Now*, Atlantic), Paul Winter (*Jazz Meets the Bossa Nova*, Columbia), Lalo Schifrin (*Lalo = Brilliance*, Roulette; *Bossa Nova New Brazilian Jazz*, Audio Fidelity), Coleman Hawkins (*Desafinado*, Impulse!) and Vi Velasco (*Cantando Bossa Nova*, Colpix). The market was also flooded with English versions of mainly Jobim songs, such as *Desafinado* or *Samba de uma Nota Só*; well-known examples are Ella Fitzgerald's version of the first tune and June Christy's version of the latter one. Saxophonist Bill Ramal, a.k.a. Bellino, was apparently one of the first to merge bossa with another pop genre, creating *Bossa Rock* (1962, Duel), "featur[ing] strong tenor sax blowing in front of rhythm"¹⁹. Ventures such as this were crucial in establishing the notion of a truly authentic native Brazilian music being mutilated, as will be seen later on.

Another type of bossa fusion – the orchestra/big band approach employed by Shorty Rogers, Zoot Sims, Lalo Schifrin and others – was eventually taken up by the "big" jazz labels, and at the beginning of November 1962 Mercury and Verve, respectively, published Quincy Jones' and Stan Getz' *Big Band Bossa Nova* albums.²⁰

Samba & Bossa Nova & Verve", in *Billboard Music Week*, 24 November 1962, <<https://books.google.de/books?id=ARgEAAAAMBAJ&clpg=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>, p. 8; "Today's Top Record Talent. Charlie Byrd", in *Billboard*, 6 April 1963, <<https://books.google.de/books?id=MQoEAAAAMBAJ&clpg=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 46; Carlos C. Costa, "More On The B. N. Origins", in *Down Beat*, 30, 31, 5 December 1963, p. 10, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1499702>>.

¹⁶ Ira Gitler, review of Curtis Fuller's *South American Cookin'*, in *Down Beat*, 29, 13, 21 June 1962, p. 23, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437443>>.

¹⁷ "Bossa Nova Wave Loses Nothing in Translation", in *Billboard Music Week*, 1 September 1962, <<https://books.google.de/books?id=VhcEAAAAMBAJ&clpg=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jack Maher, "It's a Great Big Bossa-Filled World We Live In, Says Almost Everybody", in *Billboard Music Week*, 27 October 1962, <<https://books.google.de/books?id=9RcEAAAAMBAJ&clpg=PA1&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 4.

²⁰ "Bossa and Bands Three Minds With One Latin Thought", in *Billboard Music Week*, 3 November 1962, <<https://books.google.de/books?id=CBgEAAAAMBAJ&clpg=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>, p. 5.

The high and turning point of the bossa nova “fad” was a large-scale concert held at Carnegie Hall on 21 November 1962, which went down in history as a major disaster. The event, presented by Audio Fidelity Records and Show Magazine and co-sponsored by the Brazilian government,²¹ was supposed to “show what the real bossa nova is like”, as the record label’s owner Sidney Frey put it.²² To achieve this goal – highly reminiscent of exhibitions of exotic peoples at world’s fairs – a large number of performers were flown in from Brazil,²³ resulting in three and a half hours of playing time and a financial loss of nearly \$10,000.²⁴ Featured musicians were, among others, the Oscar Castro-Neves Quartet, Bola Sete, Sergio Ricardo, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Agostino Dos Santos, Lalo Schifrin (with Leo Wright, Art Davis and Chuck Lampkin), Stan Getz (with Billy Bean, Al Harewood and Tommy Williams) and a big band starring Getz and Bob Brookmeyer under the direction of Gary McFarland as the final act.²⁵ The organisers were obviously unable to cope with the logistical challenge of managing a spectacle of such scale. Emcee Leonard Feather, who had to “hurry [the performers] on and off stage”²⁶, and a “constant stream of stagehands, running around like Keystone Kops”²⁷ were necessary to keep the concert from going on even longer. *Down Beat* cited one observer as commenting, “It looked like a bossa nova supermarket.”²⁸ Another problem was the microphone arrangement, which only favored Audio Fidelity’s, CBS-TV’s and the U.S. Information Service’s recording equipment, muffling the sound for the audience and hiding the performers.²⁹ *Down Beat* editor Bill Coss came to the conclusion that “there was little to recommend what could be heard. Almost without exception

²¹ “If at First You Don’t Succeed ...”, in *Down Beat*, 30, 1, 3 January 1963, p. 11, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438161>>.

²² Jack Maher and Bob Rolontz, “Saga of the Bossa Nova Rolls On & On: Now Big Bands Busting Into the Act”, in *Billboard Music Week*, 3 November 1962, p. 26.

²³ Bill Coss, “Bossa Nova. Carnegie Hall, New York City”, in *Down Beat*, 30, 1, 3 January 1963, p. 35, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438185>>.

²⁴ Sam Chase, “Saga of the Bossa Bath at Carnegie: Musicians Cost a Lot of Cruzeiros”, in *Billboard Music Week*, 22 December 1962, <<https://books.google.de/books?id=txgEAAAAMBAJ&pg=PP1&chl=de&pg=PP1#v=onepage&q&cf=false>>, p. 16.

²⁵ Coss, “Bossa Nova. Carnegie Hall, New York City”, p. 35; Jack Maher, “Bossa Concert: Bossa Suffers Shoddy Showcase”, in *Billboard Music Week*, 1 December 1962, <<https://books.google.de/books?id=OhgEAAAAMBAJ&pg=PP1&chl=de&pg=PP1#v=onepage&q&cf=false>>, p. 10.

²⁶ Coss, “Bossa Nova. Carnegie Hall, New York City”, p. 35.

²⁷ Maher, “Bossa Concert: Bossa Suffers Shoddy Showcase”, p. 10.

²⁸ “If at First You Don’t Succeed ...”, p. 11.

²⁹ Maher, “Bossa Concert: Bossa Suffers Shoddy Showcase”, p. 10; Coss, “Bossa Nova. Carnegie Hall, New York City”, p. 35.

there was no variety of tempo.”³⁰ *Billboard* journalist Jack Maher concurred: “The music as a whole was good, though little effort was made at programming pace and variety. ‘Desafinado’, for instance, was performed five different times and ‘One Note Samba’ almost as many.”³¹ An attempt to compensate for the event was soon afterwards forwarded by Dora Vasconcellos, Brazil’s New York consul general. This second bossa nova concert took place at the Village Gate on two evenings early in December 1962 and showcased Jobim, Gilberto, Bonfá, Menescal, Lyra, Sergio Ricardo, Sergio Mendes and, as U.S. representative, Herbie Mann, who also functioned as emcee.³²

The Carnegie Hall fiasco did not immediately put an end to the bossa trend; “bossa nova continue[d] to grow”³³ and record labels were busy drowning the audience in bossa albums and singles, which were increasingly being imported from Brazil, as well.³⁴ In the spring of 1963 jazz bossa recordings by Dave Brubeck (*Bossa Nova U.S.A.*, Columbia) and Julian “Cannonball” Adderley (*Jazz Workshop Revisited*, Riverside) were published.³⁵ By May *Billboard* reported of disk men acknowledging that “the name [bossa nova] itself might have lost some of its magic”, but the release of new bossa material did not decrease. Maher identified the bossa sound (which he characterised as “subtle back seat”) in Ruby and the Romantics’ *Our Day Will Come* (Kapp), the Corvells’ *One (Is Just a Lonely Number)* (Cub), Joe Harnell’s *Fly Me to the Moon* (Kapp) and, of course, Eydie Gormé’s still widely known *Blame It on the Bossa Nova* (Columbia).³⁶ However, Maher’s prediction, “[This utilisation in pop music,] along with its absorption into TV and radio commercials, and the fashion and footwear worlds, will keep it around for a long time to come”³⁷, would not quite

³⁰ Coss, “Bossa Nova. Carnegie Hall, New York City”, p. 35.

³¹ Maher, “Bossa Concert: Bossa Suffers Shoddy Showcase”, p. 10.

³² “If at First You Don’t Succeed ...”, p. 11; Bill Coss, “Bossa Nova Revisited”, in *Down Beat*, Vol. 30, No. 2, 17 January 1963, p. 42, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438240>>.

³³ Mauricio Quadrio, “Hopes Dim for Brazil Getting Carnegie Disk”, in *Billboard Music Week*, 8 December 1962, <<https://books.google.de/books?id=OBgEAAAAMBAJ&pg=PP1&chl=de&cp-g=PP1#v=onepage&q&f=false>>, p. 5.

³⁴ Mauricio Quadrio, “Requests Pour in For Bossa Tapes”, in *Billboard Music Week*, 15 December 1962, <<https://books.google.de/books?id=KRgEAAAAMBAJ&pg=PP1&chl=de&cp-g=PP1#v=onepage&q&f=false>>, p. 29.

³⁵ Barry Kittleson, “With the Dealers: Couple of New Bossas Nova Up the Business”, in *Billboard*, 16 March 1963, <<https://books.google.de/books?id=eQsEAAAAMBAJ&pg=PA1&chl=de&cp-g=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 10.

³⁶ Jack Maher, “Label Planning Leans Heavily on New Style”, in *Billboard*, 4 May 1963, <<https://books.google.de/books?id=YwsEAAAAMBAJ&pg=PA1&chl=de&cp-g=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

prove true. As the audience's interest was declining, in the summer of 1963 A&R men were already on the lookout for the next "Latin tempo [to] catch the ear of the American public", and the bongoson, the fado, the guarania and the bambuco were named as possible new trend-setters.³⁸ (Naturally, nobody could expect what really was to come, namely, salsa.) By the beginning of 1964 the music press was in unanimous agreement that the bossa nova fad was coming to an end: In January *Billboard* observed, "bossa nova has hit the crest of its popularity"³⁹, and in February Lester Koenig noted that bossa nova was no longer being emphasised.⁴⁰ The trend's last great commercial success, *Getz/Gilberto* (Verve), was released in March 1964, paving the way to stardom for Astrud Gilberto,⁴¹ and inducing Capitol Records to attempt to imitate the album's sound by founding a group called "Brasil '65".⁴² So while the idiom obviously still held some commercial appeal, its marketing as bossa nova – and thus, the fad – had ended. The eerie absence of the term from album titles and advertisements was explained by Nesuhi Ertegun as stemming from rapidly deteriorating sales of bossa nova merchandise, resulting in the record industry's quiet consensus: "The words "bossa nova" are taboo on albums"⁴³.

III. Constructing Authenticity

III.1. Dance Album Marketing

While companies and individuals offered highly contradicting views regarding most components of a true bossa nova sound, there is one aspect on which everybody seemed to agree

³⁸ Sam Chase, "How to Spot Next Latin Craze? That's What A.&R. Men Ask", in *Billboard*, 27 July 1963, <<https://books.google.de/books?id=WgsEAAAAMBAJ&lpq=PA1&chl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 12.

³⁹ "With Bossa Nova Rise, BMI Bolstered Latin Position", in *Billboard*, 25 January 1964, <<https://books.google.de/books?id=-kQEAAAAMBAJ&lpq=PA1&chl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 74.

⁴⁰ Eliot Tiegel, "Music As Written. Hollywood", in *Billboard*, 22 February 1964, <<https://books.google.de/books?id=M0UEAAAAMBAJ&lpq=PA1&chl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 35.

⁴¹ Bryan Daniel McCann, *Getz/Gilberto* (= 33 1/3 Brazil), New York 2019, <<http://dx.doi.org/10.5040/9781501323997>>, p. 3ff (last accessed on 9 July 2020).

⁴² "Latin Jazz Stages Comeback", in *Billboard*, 24 April 1965, <<https://books.google.de/books?id=ZCkEAAAAMBAJ&lpq=PA1&chl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 41.

⁴³ "Atlantic Releasing Its First Album of Brazil '65 Group", in *Billboard*, 17 July 1965, <<https://books.google.de/books?id=2CgEAAAAMBAJ&lpq=PA1&chl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 8.

to be the key component of the new sound: the *rhythm* or *beat*. The authentic rhythm is singled out as the one aspect that makes bossa nova identifiable. Indeed, “bossa nova” and “bossa beat” were often used interchangeably.

The emphasis on the rhythmic aspect was of particular importance in the marketing of dance albums, especially ones directed at the pop audience. Such releases often featured a big band delivering a mixture of new Brazilian songs such as *Desafinado*, modern pop songs and old jazz standards. The application of the words “bossa nova” to a product did not necessarily describe its content, rather were they often used as a mere eye-catcher. Barney Kessel’s *Bossa Nova* provides a good example of such misleading advertising. The front cover depicts a dancing woman underneath prominent orange letters and in the liner notes Kessel speaks of the bossa nova as “one beat [that] particularly impressed” him. However, further down it is revealed that the album presents only an attempt at renewing the old big band swing tradition and its tunes, employing “rhythms, melodies, and harmonies proven to be accepted by the general public.” Rather than utilising the stylistic developments of Jobim, Gilberto et al, Kessel had set out to “create [his] own Bossa Nova.”⁴⁴

Another bossa nova album very straightforwardly intended for dancing is René Touzet’s *Bossa Nova! Brazil to Hollywood* (1963, GNP Crescendo). This set of Hollywood film songs and bossa nova tunes by Jobim, Gilberto and Touzet was “designed for dancing” and was accompanied by a bossa nova dance instruction of the Arthur Murray Dance Studios.⁴⁵ Dance instructions were also provided for The Continentals’ *Bossa Nova for All Ages* (1963, Canadian American), claiming that the dance was “patterned after the steps and movements used by the native Brazilians who first swayed to the rhythm of the Bossa Nova in the little nightspots of Rio de Janeiro.”⁴⁶

RCA also tried to link dance music to native Brazilian bossa nova on the album *Dance the Bossa Nova* (1962, RCA Camden), subtitled “A top Brazilian band plays the new dance craze”:

⁴⁴ Barney Kessel, liner notes to: Barney Kessel Plus Big Band, *Bossa Nova*, LP, Reprise Records R9-6049, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Barney-Kessel-Bossa-Nova/release/3202275>>. (All *Discogs* links were last accessed on 9 July 2020.)

⁴⁵ René Touzet and His Orchestra, *Bossa Nova! Brazil to Hollywood*, LP, GNP Crescendo GNP 87, USA 1963, <<https://www.discogs.com/René-Touzet-And-His-Orchestra-Bossa-Nova-Brazil-To-Hollywood/release/6762245>>.

⁴⁶ Bernie Lawrence, liner notes to: The Continentals, *Bossa Nova for All Ages*, LP, Canadian American CALP 1009, USA 1963, <<https://www.discogs.com/The-Continental-Bossa-Nova-For-All-Ages/release/5773120>>.

“[...] [H]ere [...] you will hear the authentic bossa nova – recorded in Brazil by one of that country’s outstanding orchestras specializing in in the new beat. [...] Dance the bossa nova, listen to the bossa nova – but get with the original and authentic styling that made it famous in the first place!”⁴⁷

Rather than making the effort of describing how to actually dance the bossa nova, the anonymous liner notes author creates the illusion of a genuine bossa step already in existence. The text accompanying Les Summers’ *Dance Bossa Nova* (1963, Time Records) goes even further and claims the bossa nova “has carved a niche into the dancer’s repertoire”⁴⁸.

The record companies’ obvious need to legitimate the marketing of bossa nova as dance music stems from the fact that said style – unlike other post-war Latin imports such as rumba, tango, cha cha, paso doble, bolero et al⁴⁹ – was never intended for dancing.⁵⁰ Labels’ attempts at marketing bossa nova like any other Latin genre and their struggle to establish an official dance in hindsight was regularly met with ridicule. In November of 1962, John Tynan pointed out that “thus far bossa nova ha[d] eluded the dance masters”⁵¹. In November, Verve Records started an extensive campaign to promote *Jazz Samba* via radio and television, organising dance parties and contests with participants performing samba to *Desafinado* and other selections from the album.⁵² But the samba apparently proved unsatisfactory for bossa; there was “no bossa nova dance in general circulation”⁵³ and by December “a new dance to go with the music [was still] being pushed by the dance studios.”⁵⁴ According to deejay Dick Stewart, the main problem was that bossa “confuses

⁴⁷ Liner notes to: Zaccarias and His Orchestra, *Dance The Bossa Nova*, LP, USA 1962, RCA Camden CAS-749, <<https://www.discogs.com/Zaccarias-And-His-Orchestra-Dance-The-Bossa-Nova/release/5098831>>.

⁴⁸ Liner notes to: Les Summers and His Orchestra, *Dance Bossa Nova*, LP, Time Records 52089, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Les-Summers-And-His-Orchestra-Dance-Bossa-Nova/release/2167825>>.

⁴⁹ See “With Bossa Nova Rise, BMI Bolstered Latin Position”, in *Billboard*, 25 January 1964, p. 28

⁵⁰ Dick Stewart, “San Francisco Beat: Boast Kids Not Dancing in Streets Over Bossa Nova”, in *Billboard Music Week*, 17 November 1962, <<https://books.google.de/books?id=QxgEAAAAM-BAJ&clpg=PP1&chl=de&cp=PP1#v=onepage&q&cf=false>>, p. 36.

⁵¹ John Tynan, “The Real Story of Bossa Nova”, in *Down Beat*, 29, 28, 8 November 1962, p. 21, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437959>>.

⁵² Jack Maher and Bob Rolontz, “Saga of the Bossa Nova Rolls On & On: Now Big Bands Busting Into the Act”, in *Billboard Music Week*, 3 November 1962, p. 5.

⁵³ Jack Maher, “Flying High: Bossa Has No Step, But It Sure Has Lotsa Climb”, *Billboard Music Week*, 17 November 1962, p. 6.

⁵⁴ Dan Morgenstern, “Bossa Nova Doings”, in: *ASCAP Jazz Notes*, No. 8, December 1962, p. 2, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1470396>>.

the kids, most of whom try to dance it with a sort of modified twist.”⁵⁵ The Arthur Murray steps propagated through the Touzet LP seem to have been moderately successful at providing a unified bossa nova dance; teachers of the dance school were even employed by the former twist palace *Interlude* to demonstrate it.⁵⁶ However, there were also other dances in circulation, e.g. one by the 105 Fred Astaire Dance Studios, which was distributed by Colpix Records, who also entered a liaison with Thom McAn to promote special “bossa nova shoes”.⁵⁷

For the above-mentioned reasons all-out dance bossa albums remained a minority. Other pop-oriented packages were ambiguous on the subject, leaving the decision whether to dance to the music or not up to the listener. Joe Harnell’s highly successful *Fly Me to the Moon* LP (1963, Kapp) featured the statement: “[...] Bossa Nova is a melodic, soothingly rhythmic experience – and always an exciting one. Whether you dance to the new beat or simply listen, you’ll discover the truth in what we say.”⁵⁸

III.2. Authenticity in the Music Press

It should come as no surprise that such bossa nova pop recordings were belittled by jazz critics, who came to describe their perceived lack of intellectual substance as “in-authentic”. Bossa nova and its Brazilian protagonists became weapons in the continued bourgeois “honest high art vs. commercial low art” debate fought by writers and musicians alike. Authenticity was mainly linked to the involvement of Brazilian performers or to the main performer’s knowledge of the “native” style, acquired through “field work” with Brazilian musicians or intensive self-study. The widely accepted understanding of bossa nova as a hybrid of samba and (cool) jazz fueled the notion that jazz bossa presented a legitimate, authentic approach, whereas pop bossa was marked as a crime against the style’s roots. A review by Leonard Feather of the above-mentioned Kessel album illuminates this quite clearly:

“I don’t know who is kidding whom, but the album is a strange farrago of sounds that are closer to Twist music or rock and roll than to bossa nova. There is nothing wrong with his doing this

⁵⁵ “San Francisco Beat: Boast Kids Not Dancing in Streets Over Bossa Nova”, in *Billboard Music Week*, 17 November 1962, p. 36.

⁵⁶ “West Coast Adds Momentum With Club Dancing”, in *Billboard Music Week*, 1 December 1962, p. 5.

⁵⁷ “Shoe Time: Thom McAn Puts Kick in Bossa”, in *Billboard Music Week*, 15 December 1962, p. 4.

⁵⁸ Liner notes to: Joe Harnell His Piano and Orchestra, *Fly Me to the Moon and the Bossa Nova Pops*, LP, Kapp Records KS-3318, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Joe-Harnell-His-Piano-And-Orchestra-Fly-Me-To-The-Moon-And-The-Bossa-Nova-Pops/release/842124>>.

if he wants to make some fast bread; but he should have done it under a pseudonym if he wishes to retain the respect in which all of us in jazz have long held him. He is too fine a musician to lend his own name to this kind of gimcrackery.”⁵⁹

One of the main self-declared experts in bossa nova was the flutist Herbie Mann, whose previous Latin music explorations, collaborations with Brazilian musicians and public declarations helped his ventures be sanctified as legitimate: “[A touch of authenticity] is supplied most effectively when Mann plays a conventional flute”⁶⁰, observed Feather. Mann’s high authenticity status was certainly strengthened by the report that “the Brazilian consul and an entourage, including Miss Brazil, arrived at [a Village Gate concert] to show appreciation for the flutist’s interest in the music” in the autumn of 1962.⁶¹ Two articles confirm that Mann – constantly reminding the public that only few American bossa nova recordings had anything to do with the original – was regarded as one of the first to bring bossa nova to the USA.⁶²

Even when questioning bossa nova’s solely Brazilian origin, writers felt compelled to link the sound’s emergence to a Brazilian protagonist. Harry Babasin and John Tynan credited Laurindo Almeida with being of paramount importance in developing the bossa nova sound in Hollywood in the early 1950’s. Almeida, on the other hand, named Gilberto as the originator of the bossa nova rhythm.⁶³ The nationalist stance of bossa nova being a nativist Brazilian product was intentionally or unintentionally reinforced by *Down Beat* in the form of readers’ letters to the editors. For instance, Suzi Clarke from New York City wrote: “Regarding your bossa nova articles – I find it appalling that the man who created bossa nova, Joao Gilberto, not even mentioned [sic]! Laurindo Almeida, indeed!”⁶⁴ Paul Winter also felt the need to defend the Brazilians: “It is very disappointing that The Real Story of Bossa Nova (DB, Nov. 8) is a very wrong story. Bossa nova was no more invented

⁵⁹ Leonard Feather, “Record Reviews. Bossa Nova Bandwagon”, in *Down Beat*, 29, 28, 8 November 1962, p. 24, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437962>>.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ “Strictly Ad Lib: New York”, in *Down Beat*, 29, 29, 22 November 1962, p. 12, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438006>>.

⁶² Dan Morgenstern, “Bossa Nova Doings”, in *ASCAP Jazz Notes*, 8, December 1962, p. 2, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1470396>>; “Further Comments And Definitions On Bossa Nova”, in *Down Beat*, 29, 31, 20 December 1962, p. 10, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438108>>.

⁶³ Tynan, “The Real Story of Bossa Nova”, p. 21f.

⁶⁴ Suzi Clarke, “Chords & Discords. Bossa Nova Banter”, in *Down Beat*, 29, 30, 6 December 1962, p. 6, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438054>>.

on our West Coast than jazz in Recife. [...] Give the Brazilians credit for their music.”⁶⁵ And Stephen Agetstein from Baltimore wrote:

“If the publicity men would treat the new movement with respect and artists would play the music as bossa nova instead of trying to conform by using modern jazz writing, b.n. could become a new, accepted part of jazz. As it is, however, it is a disgusting farce.”⁶⁶

A review by Richard Hadlock also ties the ability to play authentic bossa nova to the nationalist discourse:

“[N]on-Brazilian musicians seldom achieve the saucy, almost frivolous overtones that characterize so much of Brazil’s brighter music. [...] By adding one or two qualified percussionists here (drummer Paulo is a Brazilian) [Lalo Schifrin’s] band comes closer to authentic rhythms than a group with a single jazz drummer possibly could.”⁶⁷

Leonard Feather’s explanation why Lalo Schifrin presented a legitimate bossa interpreter, despite his Argentinean origin, provides an entertaining example of “I liked him before he was cool” reasoning: “[H]e was in the vanguard of the new samba movement and was recording material of this kind many months before the current craze got under way.”⁶⁸ This “pioneer bonus” was also handed to Dizzy Gillespie by Don DeMichael: “[H]e’s never gotten proper credit for being among the first to introduce bossa nova in this country – I know, personally, that he was playing it as early as March, 1961.”⁶⁹

The construction of “Brazilian” as a synonym for “authentic” was a brittle one, though, and quickly came apart during some of Leonard Feather’s “Blindfold Tests”, conducted for *Down Beat*. Charlie Byrd, lauded by Felix Grant as knowing the real way Brazilians play bossa,⁷⁰ was dismantled by Schifrin: “[H]e doesn’t have the same approach to bossa nova as the Brazilian guitarists do. [...] this record in itself doesn’t have any value. I don’t think this guy is Brazilian either. Even in the jazz flavor, it would be monotonous and dull.”⁷¹

⁶⁵ Paul Winter, “Chords & Discords. Bossa Nova Banter, Part II”, in *Down Beat*, 29, 31, 20 December 1962, p. 6 and 8, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438102>>.

⁶⁶ Stephen Agetstein, “Chords and Discords. Bossa Nova Lament”, in *Down Beat*, 30, 1, 3 January 1963, p. 9, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438159>>.

⁶⁷ Richard B. Hadlock, “Record Reviews. Lalo Schifrin”, in *Down Beat*, 29, 31, 20 December 1962, p. 30, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438126>>.

⁶⁸ Leonard Feather, “Blindfold Test: Lalo Schifrin”, in *Down Beat*, 29, 31, 20 December 1962, p. 38, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438134>>.

⁶⁹ Don DeMichael, *Down Beat Music*, 8, 1, p. 21, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1471244>>.

⁷⁰ Felix Grant, liner notes to: Charlie Byrd, *Bossa Nova Pelos Passaros*.

⁷¹ Feather, “Blindfold Test: Lalo Schifrin”, p. 38.

And bossa missionary Herbie Mann was accused of playing *Desafinado* with the wrong chord changes and without the bridge.⁷² Another Blindfold Test saw Frank Rosolino questioning the authenticity of the mainly Brazilian Castro-Neves big band: “Actually, I think it sounds less authentic than a lot of American bossa nova things I’ve heard.”⁷³ Whereas to him, Brookmeyer’s playing sounded “as authentic as bossa nova can ever be.”⁷⁴ The panning of Charlie Byrd was repeated by Laurindo Almeida: “Was that meant to be bossa nova? I don’t know who the guitarist was, but it sounds like one of those gauchos from the Brazil-Argentina border.”⁷⁵ Regarding the Castro-Neves big band, he was seen to be in disagreement with Rosolino, as he complimented them as sounding “very Brazilian”⁷⁶.

While the authenticity debate among critics and musicians was by no means homogenous or unquestioned,⁷⁷ the construction of bossa nova as an exotic folk music that required special insider knowledge or Brazilian roots to be performed properly provided a convenient way of conveying legitimacy and, thus, market value. This was also obvious to the American record labels, who were quick to assimilate that debate into their marketing operations.

III.3. Jazz Album Marketing

The first label to pull the authenticity rabbit out of the hat was Verve, building on the success of *Jazz Samba* and its reputation as the album that started the bossa boom in the first place. It was soon advertised as the “album that started it all” and even as the very “[f]irst Bossa Nova album”⁷⁸. In an attempt to capitalise on its major success, Verve launched a series of other bossa albums: Getz’ *Big Band Bossa Nova*, Bob Brookmeyer’s *Trombone Jazz Samba* and Cal Tjader’s *Contemporary Music of Mexico and Brazil* were all released in 1962;

⁷² *Ibid.*

⁷³ Leonard Feather, “Frank Rosolino Blindfold Test”, in *Down Beat*, 30, 3, 31 January 1963, p. 31, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1497123>>.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Leonard Feather, “Laurindo Almeida Blindfold Test”, in *Down Beat*, 30, 5, 26 February 1963, p. 35, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1497175>>.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ See e.g. Quincy Jones’ remark, “the purist approach to bossa nova was silly in that it claimed pure Brazilian parentage and wanted not what its proponents call ‘bastards.’”. “Conference of Jazz Pays Bossa Nova Brief Notice”, in *Down Beat*, 30, 13, 6 June 1963, p. 11, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1497349>>

⁷⁸ “The Bossa Nova Jazz of America Is on Verve!”, in *Billboard Music Week*, 29 September 1962, <<https://books.google.de/books?id=j0UEAAAAMBAJ&clpg=PA1&chl=de&cp=PA1#v=onepage&q&f=false>>, p. 33.

in 1963 Getz' *Jazz Samba Encore!*, *Getz/Gilberto* and *With Guest Artist Laurindo Almeida* followed suit. The 1962 *Jazz Samba* follow-ups were advertised as “three more brilliant [additions] to [Verve's] growing library of authentic Bossa Nova”⁷⁹, implicitly denoting Verve as the only label offering “true” bossa nova. Later advertisements made the implicit explicit, emphasising the record company's pioneering role in supplying the American audience with genuine authentic bossa nova, thus creating an aura of exclusivity. The use of superficial analytical vocabulary fortifies this notion:

“Bossa Nova is music with a different harmonic structure, due, perhaps, to the cultural and language difference of Brazil. Bossa Nova is not, as some make-do albums would have you believe, merely swinging music played over a vague samba rhythm. Bossa Nova – the real thing – is the new influence on American jazz. To make jazz sense, the soloist plays in his own idiom and fits his improvisation to the exciting new harmonic and rhythmic structure of Bossa Nova. As Stan Getz has done on *JAZZ SAMBA* and *BIG BAND BOSSA NOVA*; as Cal Tjader has done on *CONTEMPORARY MUSIC OF MEXICO AND BRAZIL*. Bossa Nova was another Verve first. The jazz of America – all the Americas – is on Verve.”⁸⁰

Here, jazz-bossa is presented as a true hybrid, merging the exotic with the unknown. While the feeling of otherness (“cultural and language difference”) as the very fuel of exoticism remains intact, the idea of togetherness (“all the Americas”) guarantees bossa nova's South American authenticity to remain intact even when being fused with North American jazz; so long as the jazz musicians are schooled in the “real thing”.

Apparently, Verve's strategy for enhancing the “authentic” feeling of their bossa product line consisted of either replacing American artists with Brazilian ones or pairing musicians of both nationalities. Accordingly, Getz' and Brookmeyer's rhythm sections featured percussionists Carmen Costa and José Paulo (both of whom appeared on numerous bossa recordings),⁸¹ while Tjader was paired with guitarist Laurindo Almeida.⁸² For subsequent releases Getz was paired with Almeida, Luiz Bonfá (who replaced Charlie Byrd on *Jazz Samba Encore!*), and João Gilberto.

⁷⁹ “Jazz Samba & Bossa Nova & Verve”, in *Billboard Music Week*, 24 November 1962, p. 8.

⁸⁰ “What Is Bossa Nova?”, in *Down Beat*, 29, 27, 25 October 1962, p. 27, <<https://jazz.ripm-fulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437907>>.

⁸¹ Stan Getz, *Big Band Bossa Nova*, LP, Verve Records V6-8494, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Stn-Getz-Big-Band-Bossa-Nova/release/1352810>>; Bob Brookmeyer, *Trombone Jazz Samba*, LP, Verve Records V6-8498, USA 196, <<https://www.discogs.com/Bob-Brookmeyer-Trombone-Jazz-Samba-Bossa-Nova/release/997026>>.

⁸² Cal Tjader, *Cal Tjader Plays the Contemporary Music of Mexico and Brazil*, LP, Verve Records V6-8470, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Cal-Tjader-Plays-The-Contemporary-Music-Of-Mexico-And-Brazil/release/8559303>>.

Verve, naturally, was not the only label employing the formula “Brazilian musicians = authentic = good”. The list of jazz artists getting paired with Brazilian or generally Latin musicians is extensive. E.g., Riverside recorded Julian “Cannonball” Adderley with a group unmistakably called “Brazilian Sextet” (*Cannonball’s Bossa Nova*);⁸³ Colpix provided Zoot Sims with Latin-sounding names for his rhythm section: Willie Rodriguez and Tommy Lopez (*New Beat Bossa Nova, Vol. 2*);⁸⁴ Capitol placed at least one Latin percussionist, Frank Guerrero, in Stan Kenton’s orchestra (*Artistry in Bossa Nova*);⁸⁵ Vee Jay equipped Eddie Harris with percussionists Jack Del Rio and Osvaldo Cigno (*Bossa Nova*);⁸⁶ Prestige put Montego Joe and Juan Amalbert in charge of the Latin rhythm section for Willis Jackson’s *Bossa Nova Plus*;⁸⁷ and Blue Note opted for Willie Bobo and Patato Valdez to accompany Charlie Rouse (*Bossa Nova Bacchanal*).⁸⁸

That quite a few of the Latin musicians involved in American bossa productions had had little to no part in shaping the new style in Brazil in the late 1950’s or, in some cases, were not even Brazilian – as can be seen from the examples above – was apparently of little concern to the labels. Cal Tjader’s involvement with Latin jazz since the 1950’s was enough to choose him as representative for contemporary Brazilian and Mexican music, even though he was born an American of Swedish descent.⁸⁹ Laurindo Almeida, on the other hand, really was of Brazilian origin,⁹⁰ and the rumours of his pioneering role made him a quasi-ambassador for bossa nova in the States (he was even referred to as “one of the

⁸³ “They’ve Got an Awful Lot of Bossa in Brazil”, in *Billboard Music Week*, 29 December 1962, <<https://books.google.de/books?id=TRgEAAAAMBAJ&lpq=PP1&hl=de&pg=PP1#v=onepag e&q&f=false>>, p. 5.

⁸⁴ Pete Welding, “Record Reviews. Ole!”, in *Down Beat*, 30, 25, 12 September 1963, p. 25, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1498779>>.

⁸⁵ John S. Wilson, “Record Reviews. Ole, Again Yet”, in *Down Beat*, 30, 26, 26 September 1963, p. 22, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1497600>>.

⁸⁶ John Tynan, “Record Reviews. Overloaded Bandwagon”, in *Down Beat*, 30, 10, 25 April 1963, p. 26, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1497260>>.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Lise Waxer, “Tjader, Cal[en Radcliffe]”, in *Grove Music Online* (2001), <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049882>>. (All *Grove Music Online* articles were last accessed on 9 July 2020.)

⁹⁰ Ronald C. Purcell, “Almeida (Nobrega Neto), Laurindo (José)”, in *Grove Music Online* (2001), <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043173>>.

fathers of Bossa Nova”⁹¹). That he had emigrated to the USA in 1947,⁹² long before the bossa boom started, was of no great importance, it seems. Besides the aforementioned Tjader and Getz albums, Almeida – classified by Leonard Feather as “ubiquitous”⁹³ – appeared on numerous bossa albums where a guitarist was needed. Shorty Rogers’ *Bossa Nova* (1961, Reprise),⁹⁴ Herb Ellis’ *Three Guitars in Bossa Nova Time* (1963, Epic),⁹⁵ Steve Allen’s *Bossa Nova Jazz* (1963, Dot Records),⁹⁶ Vic Lewis’ *Bossa Nova at Home and Away* (1963, His Master’s Voice)⁹⁷ and Joanie Sommers’ *Softly, the Brazilian Sound* (1964, Warner Bros. Records)⁹⁸ all featured Almeida as sideman. Five bossa nova albums credit him as main artist: *Viva Bossa Nova!* (1962, Capitol),⁹⁹ *Acapulco ‘22* (1963, Tower Records),¹⁰⁰ *Ole! Bossa Nova!* (1963, Capitol),¹⁰¹ *It’s a Bossa Nova World* (1963, Capitol)¹⁰² and *Guitar from Ipanema* (1964, Capitol).¹⁰³ Despite this omnipresence on the American bossa scene Almeida’s

⁹¹ Liner notes to: Steve Allen, *Bossa Nova Jazz*, LP, Dot Records DLP 3480, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Steve-Allen-Steve-Allen-Plays-Bossa-Nova-Jazz/release/4566278>>.

⁹² Purcell, “Almeida (Nobrega Neto), Laurindo (José)”.

⁹³ Leonard Feather, “Bossa Nova Bandwagon”, in *Down Beat*, 29, 28, 8 November 1962, p. 29, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437967>>.

⁹⁴ Feather, “Bossa Nova Bandwagon”, in *Down Beat*, 29, 28, 8 November 1962, p. 24, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1437962>>.

⁹⁵ Welding, “Record Reviews. Ole!”, p. 25.

⁹⁶ Steve Allen, *Steve Allen Plays Bossa Nova Jazz*, LP, Dot Records DLP 25480, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Steve-Allen-Steve-Allen-Plays-Bossa-Nova-Jazz/release/3666857>>.

⁹⁷ Vic Lewis, *Vic Lewis Plays Bossa Nova at Home and Away*, LP, His Master’s Voice CSD 1492, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Vic-Lewis-And-His-Bossa-Nova-All-Stars-Vic-Lewis-Plays-Bossa-Nova-At-Home-And-Away/release/3788670>>.

⁹⁸ “Pop Spotlight”, in: *Billboard*, 28 November 1964, p. 28.

⁹⁹ Laurindo Almeida & The Bossa Nova Allstars, *Viva Bossa Nova!*, LP, Capitol Records ST 1759, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Laurindo-Almeida-The-Bossa-Nova-Allstars-Viva-Bossa-Nova/release/2458888>>.

¹⁰⁰ Laurindo Almeida, *Acapulco ‘22*, LP, Tower Records T 5060, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Laurindo-Almeida-Acapulco-22/release/5178304>>.

¹⁰¹ Laurindo Almeida & The Bossa Nova Allstars, *Ole! Bossa Nova!*, LP, Capitol Records ST 1872, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Laurindo-Almeida-The-Bossa-Nova-Allstars-Ole-Bossa-Nova/release/4812558>>.

¹⁰² Laurindo Almeida & The Bossa Nova Allstars, *It’s A Bossa Nova World*, LP, Capitol Records ST 1946, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Laurindo-Almeida-And-The-Bossa-Nova-All-Stars-Its-A-Bossa-Nova-World-International-Hits-In-Jazz-Samb/release/585427>>.

¹⁰³ Laurindo Almeida, *Guitar from Ipanema*, LP, Capitol Records ST 2197, USA 1964, <<https://www.discogs.com/Laurindo-Almeida-Guitar-From-Ipanema/release/2270606>>.

competence in presenting the style authentically was questioned by at least some. Regarding his playing, Oscar Castro-Neves observed:

“[T]his is the classic feeling. Classical guitar is something that is usually the same feeling for all the tunes. Always the same sound everywhere, because you have the playing with the fingers, the technique is more or less the same, the arpeggios and the scales, you know? It can be Brazilian, because we play very much this way there, but not because it’s real Brazilian feeling.”¹⁰⁴

Multiple Brazilian artists such as Baden Powell or Jobim were featured on Herbie Mann’s *Do the Bossa Nova* (1962, Atlantic), while on Paul Winter’s *Jazz Meets the Bossa Nova* (1962, Columbia) an original Brazilian rhythm section could be heard. Both of these examples were at least partially recorded in Rio de Janeiro,¹⁰⁵ showcasing the major labels’ conviction to outdo each other with a maximum of perceived authenticity. This is illustrated by an advertisement for the Paul Winter album: Underneath a whisky bottle whose label reads “100 Proof Pure Bossa Nova”, it is stated that “Columbia Records gives it to you straight with the most authentic instrumental Bossa Nova album on the market. This is the real selling sound that will leave the watered-down imitations high and dry.”¹⁰⁶

For music critics already involved in the authenticity debate, the marketing apparently did the trick. *Down Beat*’s John S. Wilson wrote:

“This disc was recorded partially in Rio de Janeiro during the group’s South American trip and partially in New York City on its return. As a result, much of the bossa nova material in the set was recorded prior to the arrival of the bossa nova fad up here. It is, possibly because of this, simply stated, unpretentious, and representative of the charming side of the bossa nova that made it initially attractive.”¹⁰⁷

Note that, according to Wilson, Columbia could also have presented themselves as introducing bossa nova to the U.S., with Paul Winter “discovering” the new style at about the same time as Charlie Byrd. The reason the label refrained from doing so has most likely to do with the fact that *Jazz Samba* was released before *Jazz Meets the Bossa Nova*. The advertisement cited above dates from 24 November 1962 and the album first appeared among *Billboard*’s top-selling LPs in December of that year.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Leonard Feather, “Oscar Castro-Neves Blindfold Test”, in *Down Beat*, 30, 12, 23 May 1963, p. 35, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438689>>.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁶ [Advertisement], *Billboard Music Week*, 24 November 1962, p. 7.

¹⁰⁷ Wilson, review of *Jazz Meets the Bossa Nova*, p. 28.

¹⁰⁸ “Top LP’s For Week Ending December 29”, in *Billboard Music Week*, 29 December 1962, p. [II].

While advertisements and personnel names were important in creating a superficial authentic atmosphere, liner notes were of utmost importance in explaining just *why* one recording was more authentic than another. Most authors tried to back up their goal with analytical descriptions of the characteristics and the origins of bossa nova, rounded up by providing evidence of the main artist's understanding of the new style's secret aesthetics. Dan Morgenstern's text for Coleman Hawkins' *Desafinado* fits this schema perfectly: A short account of how bossa nova entered the USA is followed by long lines of justification.

"Nothing could be more fitting than a union of this newest of jazz trends with one of the most durable of jazz masters. [...] He has survived all the 'new things' [...]. [...] Hawk applied himself to 'One Note Samba,' trying out a variety of approaches to get through to the essence of the bossa nova. [...] By the end of the date, he had become a bossa nova expert, completely at home in a style which isn't at all simple."¹⁰⁹

Morgenstern then supplies the reader with basic bossa nova aesthetics before he comments on the individual tracks. On *Samba Para Bean* he observes: "Both composition and interpretation are authentic bossa nova, engendering a gently lyrical mood with a tinge of passion underneath."¹¹⁰

The notes to Zoot Sims' *New Beat Bossa Nova* follow the same approach. The text carefully constructs the image of an authentic native style, which, however, suits skilled American jazzmen perfectly due to its

"definite jazz overtones, which allow the soloist to improvise rather freely. Sims and Hall do just that, but their message never intrudes or invades. [...] The authentic bossa nova requires several, specific percussive instruments – all of which are used on this recording. [...] On this recording a regular set of drums is used, but for authenticity, the main attacks are light use of the snare and cymbals [...]. [...] Al Cohn and Manny Albam have studied the bossa nova and come up with amazingly perceptive and authentic settings."¹¹¹

The excessively apologetic tone that dominates this writing is somewhat rare. Most liner notes authors utilise a subtler style, much like Morgenstern.

Gene Lees, writing for Paul Winter's *Jazz Meets the Bossa Nova* also makes sure to emphasise the nativist origins of the bossa nova: "[I]t's not [a synthesis of jazz and samba]

¹⁰⁹ Dan Morgenstern, liner notes to: Coleman Hawkins, *Desafinado*, CD, Impulse! IMP 12272, Europe 1997, <<https://www.discogs.com/Coleman-Hawkins-Desafinado/release/10844072>>, p. 3ff (text reproduced from original 1962 LP).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹¹ Liner notes to: Zoot Sims, *New Beat Bossa Nova Means the Samba Swings*, LP, Colpix Records SCP 435, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Zoot-Sims-And-His-Orchestra-New-Beat-Bossa-Nova-Means-The-Samba-Swings/release/4109835>>.

– not exactly. It’s something the Brazilians have achieved for themselves.” But the Paul Winter Sextet had learned its secrets: “[O]f all the U.S. attempts to play bossa nova I’d heard since we got home, this was the only one that really captured its essence – its sensitivity, its subtlety.”¹¹²

Unsurprisingly, the authenticity trick was applied generously to Herbie Mann’s *Do the Bossa Nova*. “When playing Brazilian music, play it like the Brazilians do. That’s Herbie Mann’s musical philosophy. [...] That’s why Herbie Mann took his beard and his two flutes to Rio to record this album.” The author then places the “real Bossa Nova” heard on this album over the “synthetic Bossa Nova” heard on most American albums, accounts of Mann’s disgust with “the way [One Note Samba] had been done on American recordings”, and finally assures the reader that the “Brazilians told him he played [Bossa Nova] like a native.” All doubts surrounding Mann’s total legitimacy are wiped away with the closing statement: “He went to Brazil [...] just to make these recordings, so that America could finally hear the *real* Bossa Nova. It’s the next thing to being there!”¹¹³

Barbara Gardner is sure to point out the involvement of Brazilian musicians on Ramsey Lewis’ *Bossa Nova*: “[Lewis] was fortunate in having Josef [sic] Paulo and Carmen Costa to woodshed with the trio. These artists are two of the most sought after performers in the Bossa Nova rage.”¹¹⁴

The authenticity-providing José Paulo and Carmen Costa are also underlined on Bob Brookmeyer’s *Trombone Jazz Samba*: “Also present are two Brazilians. Jose Paulo draws an unusual spectrum of colors and accents from the *pandeiro*, a Brazilian tambourine. Carmen Costa, a celebrated singer in Brazil, is heard in much of the album on the *cabassa*, a gourd-like percussion instrument [...]”¹¹⁵

George Biagio tries to transfer the pioneer image surrounding Charlie Byrd onto Lionel Hampton, who also recorded with Paulo and Costa:

“During a recording session in the spring of 1962, Hamp picked a rhythm section comprised of some of Brazil’s top musicians. With these native Brazilians supplying the authentic Latin beat, Hamp blended in his own inimitable style of jazz, and from this session came the first Bossa

¹¹² Gene Lees, liner notes to The Paul Winter Sextet, *Jazz Meets the Bossa Nova*, LP, Columbia CS 8725, USA 1962, <<https://www.discogs.com/The-Paul-Winter-Sextet-Jazz-Meets-The-Bossa-Nova/release/12922147>>.

¹¹³ Dick Kleiner, liner notes to Herbie Mann, *Do the Bossa Nova*, LP, Atlantic 1397, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Herbie-Mann-Do-The-Bossa-Nova/release/2867532>>.

¹¹⁴ Barbara J. Gardner, liner notes to The Ramsey Lewis Trio, *Bossa Nova*, LP, Argo LP 705, USA 1962, <<https://www.discogs.com/The-Ramsey-Lewis-Trio-Bossa-Nova/release/4462936>>.

¹¹⁵ Nat Hentoff, liner notes to Bob Brookmeyer, *Trombone Jazz Samba*, LP, Verve Records V6-8498, USA 1962, <<https://www.discogs.com/Bob-Brookmeyer-Trombone-Jazz-Samba-Bossa-Nova/release/997026>>.

Nova jazz recording released in this Country. Now [...] he has brought this group together again to record what we feel is authentic Bossa Nova jazz as interpreted by the master of the vibes.”¹¹⁶

Biagio's claims seem to have gone quite unnoticed, though.

Felix Grant's accompanying notes to Byrd's *Bossa Nova Pelos Passaros* shall provide a final example for authenticity-centred bossa nova marketing. After reminding the reader of Byrd's State Department tour and, thus, of his pioneer status, Grant singles out the guitarist as the first U.S. Americans to truly understand the style:

“[A]fter having heard this music he seriously set out to interpret it in the manner of the Brazilians. [...] Although some American musicians came back from South American trips and recorded an occasional bossa nova or so, to my knowledge Byrd was the first to listen carefully, play it nightly on the job, and to record a complete album in this idiom. His awareness of the background of the music is, I believe, what clearly sets Charlie apart from the current crop of trend-followers who hire a bongo player, head for a recording studio – one eye on the clock, the other on the arrangements – and then have the effrontery to claim that they have recorded the real thing. His present position as a key individual in “bossa nova: U.S. style” surely reflects the difference.”¹¹⁷

IV. Conclusion

Bossa nova's lack of strong uniform musical characteristics provided – and still provides – a perfect vehicle for ideological beliefs. Regarding jazz critics and musicians, authenticity is conjured up as rhetoric weaponry against commercialisation and exploitation of a people and their music. This attitude is nourished by ideas of nationalism and a *l'art pour l'art* conviction which are in line with 19th century European high art philosophies of national styles and absolute music. U.S. critics imposing authenticity upon South American musicians can be seen as a subconscious prolongation of North American hegemony claims, politically reinforced through the Organization of American States. The Verve slogan, “The jazz of America – all the Americas – is on Verve”, testifies to this mentality. The same goes very much for most of the remarks cited in this paper and is especially evident in Gene Lees' article “Anatomy of a Travesty”, in which he eloquently paints the picture of Antônio Carlos Jobim and João Gilberto as helpless victims of U.S. American corporate greed.¹¹⁸ Defending South America against the record industry or communism appear as two sides of the same coin.

¹¹⁶ George Biagio, liner notes to Lionel Hampton, *Bossa Nova Jazz*, LP, Glad-Hamp Records Inc. GHLP 1004, USA 1963, <<https://www.discogs.com/Lionel-Hampton-Bossa-Nova-Jazz/release/7612430>>.

¹¹⁷ Felix Grant, liner notes to: Charlie Byrd, *Bossa Nova Pelos Passaros*.

¹¹⁸ Gene Lees, “Bossa Nova. Anatomy of a Travesty”, in *Down Beat*, 30, 4, 14 February 1963, p. 22–24, <<https://jazz.ripmfulltext.org/RIPMJAZZ/Permalinks/1438316>>.

This paper should be regarded as one first step towards a broad analysis of the continuing debates and controversies surrounding bossa nova. Ever since this illusive style's inception it has been utilised as a template for nationalist or aesthetic debates that draw on multiple Western bourgeois value categories, either for affirmative or deconstructive purposes. Regarded thusly, the construction of authenticity is but one aspect of the bossa nova discourse, where a highly subjective and ambiguous term becomes a placeholder for subversive socio-aesthetic and nationalist remarks.

Normas de presentación de originales

FOTOS, ILUSTRACIONES Y TABLAS

Las fotos, ilustraciones o tablas deben estar relacionadas directamente con el texto y ser de excelente calidad, en lo posible tomadas de originales.

Su resolución debe ser de al menos 300 dpi y en lo posible en formato TIFF. En caso de tablas de Excel, obtener las de mayor resolución como imágenes.

PIES DE FOTO

Deben identificar plenamente la obra o documentoreproducido, incluyendo datos de publicación, ejecución, técnicas y la colección a la que pertenecen y el nombre del fotógrafo.

PERMISO DE REPRODUCCIÓN

El autor es responsable de obtener el permiso de reproducción de cualquier fotografía o ilustración, ya sea de materiales publicados en forma de libros, artículos impresos o digitales o de cualquier otro tipo de publicación en la Internet.

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La recepción de artículos es permanente.

Artículos. Los documentos se deben presentar en la redacción definitiva, a doble espacio, en Word.

Idiomas. Se reciben contribuciones en español, inglés, francés, italiano, portugués y alemán.

OTROS REQUISITOS

Cada artículo debe venir acompañado de un resumen del contenido en español, de máximo 90 palabras, y la respectiva traducción al inglés. Un máximo cinco (5) palabras clave en español y en inglés y una breve hoja de vida (máximo 120 palabras).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Todas las referencias bibliográficas deben ser incluidas en las notas de pie de página. No se reciben listas

Artículos de revistas o periódicos.

Nombre y apellido del autor; título del artículo entre comillas; nombre de la revista o periódico en bastardilla (cursiva), tomo, volumen y número, fecha completa; página o páginas citadas.

Libros.

Nombre y apellido del autor; título de la obra en bastardilla o cursiva; lugar de publicación seguido de dos puntos; editorial seguida de coma; año de la edición (en cifras arábigas); página o páginas citadas. Si se citan diferentes páginas deben ir separadas entre sí por una coma.

Los títulos de obras y artículos deben citarse completos en la primera referencia que se haga de ellas. En las siguientes se usará solamente el apellido del autor seguido de las páginas citadas. En caso de que se cite más de una obra de un autor, estas obras se diferenciarán usando la primera palabra del título y se procederá de la forma indicada.

En caso de faltante del año de publicación: s.f., del lugar de publicación: s.l., y de editorial, s.e. En el caso de autopublicación o publicación del autor, se usa [Publicación del autor].

CITAS Y OTRAS CONVENCIONES

Citas textuales. Las citas extensas se escriben en un puntaje menor, en párrafo aparte y sin comillas. Las citas breves se destacan entre comillas.

Comillas. Las comillas sencillas se utilizan para: indicar los significados de las palabras estudiadas, llamar la atención sobre un tecnicismo o usar una palabra en sentido peculiar.

Años. Siempre van en números arábigos y sin el punto después de los miles, así: 1810, 1981, etc. Para los siglos se usan números romanos en mayúscula. En lo posible los números menores de veinte irán en letras (once, doce, etc.). Para referirse a décadas se prefiere 1840s, 1850s, o en el caso que el contexto lo permita, años cuarenta, cincuenta, sesenta, etc.

Abreviaturas. Se usan: p., pp., vol., t., ts., núm., núms., fasc., fascs., f., ff., sig., sigs., ed., cap., caps., art., ms., mss., col., cols., íd., ibid., loc. cit., cf., vid., passim, sic., etc.

Corchetes o paréntesis angulares [...]. Se emplean cuando, al hacer una cita o transcripción, se omiten letras palabras o cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto o se desea aclarar el sentido de este. Se usan solo tres puntos para indicar los suspensivos.

Superíndices. Deben colocarse siempre después de las comillas y antes de la puntuación.

Cobertura temática

La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, con sede en Bogotá. Su principal propósito es dar a conocer resultados de investigaciones y artículos de reflexión en torno a la historia y la teoría de las artes visuales, la arquitectura y la música. Sin descartar aportes originales en torno a estos temas en el arte mundial,

la revista acoge con especial interés aquellas contribuciones en las áreas del arte colombiano, en particular, y el latinoamericano, en general. Los textos que en la revista se publican se presentan a manera de artículos ilustrados, reseñas de otras publicaciones y reproducciones comentadas de documentos de interés histórico. La revista ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE está destinada primordialmente a la comunidad académica internacional.

IMAGEN DE PORTADA:

Escallón. De la serie "Nuevas Floras", 2003.
Impresión sobre papel. Dimensiones 80 x 100 cm.
Galería Santafé.