

# VISION DEL ARTE LATINOAMERICANO

## EN LA DECADA DE 1980

### Compendio de artículos:

Susana T. Leval  
Bernardo Subercaseaux  
Nelly Richard  
Ticio Escobar  
Néstor García Canclini  
Roberto Puntual  
Aracy Amaral  
Efraín Barradas  
Edward Sullivan  
Shifra M. Goldman  
Ignacio Gutiérrez Zaldívar  
Carla Stellweg  
Luis Camnitzer  
Guy Brett  
Wim Beeren  
Jurgen Harten  
Jorge Glusberg  
Gerardo Mosquera  
Carolina Ponce de León  
Milan Ivelic  
Milan Ivelic y Gaspar Galaz  
Luis Carlos Emerich  
Mariana Figarella



VISION DEL ARTE LATINOAMERICANO EN LA DECADA DE 1980  
CENTRO WIFREDO LAM

VISION DEL  
ARTE LATINOAMERICANO

EN LA DECADA DE 1980



© Diciembre de 1994 , Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, Perú en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam.



# PRESENTACION

Con la satisfacción que entraña ver una obra terminada, resultado de varios años de trabajo riguroso, me complace presentar al lector este libro que, gracias a la colaboración de UNESCO, tenemos la oportunidad de dar a conocer.

Desde su creación, a principios de los años ochenta, el Centro Wifredo Lam ha estado realizando numerosas investigaciones que hoy día van configurando su más valioso patrimonio. No sólo por los materiales obtenidos como resultado de ellas sino sobre todo, porque las mismas se han convertido en una de las principales vías de formación de sus especialistas.

En la actualidad, el equipo de investigaciones de esta institución desarrolla sus estudios sobre el arte contemporáneo del Tercer Mundo en dos direcciones fundamentales una de ellas relacionada con la proyección de la Bienal de La Habana y la otra encaminada a mantenerse actualizados sobre las corrientes fundamentales del pensamiento en las regiones objeto de estudios.

El material que en esta oportunidad ponemos a disposición de los interesados surgió entre otras razones, del interés de facilitar el acceso a textos que nos resultaron de extraordinaria utilidad, durante los años que recién finalizaron y que a nuestro juicio no debían quedar olvidados. En el curso de su realización sus objetivos fueron creciendo junto con la profundización cada vez mayor de la autora en el tema.

La presente antología no es simplemente una recopilación de artículos de incuestionable interés para el conocimiento de la época. La misma se ha estructurado con gran flexibilidad de manera que permita una aproximación creativa al tema.

El objeto de estudio lo constituye un período de gran importancia para el arte latinoamericano.

El decenio de los ochenta fue, sin duda testigo de muchas transformaciones en los medios artísticos de la región.

Por entonces se escuchaba con mucha frecuencia el criterio de que era imposible hablar de arte latinoamericano, por la diversidad de la producción artística de los países del continente. Sin embargo, en la práctica se ha venido aceptando cada vez más el punto de vista que defiende una visión integradora frente a aquellos que pretenden ver por encima de todo las diferencias.

A lo largo de estos fructíferos años se pasó, de una ausencia casi total de referencias acerca de las expresiones del arte latinoamericano que se estaban produciendo en el momento, a una presencia más activa de éstas en los principales circuitos internacionales. De otra parte, en pocos años, comenzaron a multiplicarse las voces de la crítica de arte y del sector investigativo de estos países en seminarios, conferencias y otras actividades académicas, no ocurriendo lo mismo en las publicaciones internacionales.

Pero ese proceso no transitó por un terreno fácil.

Es cierto que en los últimos años ha crecido el interés sobre el arte latinoamericano. Sin embargo, para algunos expertos, las acciones encaminadas a la divulgación del mismo resultan aún insuficientes, a los efectos de lograr una más clara comprensión de sus características actuales.

La década comenzó y continuó en la misma situación durante muchos años, con la organización de exposiciones sobre arte latinoamericano preparadas desde diversas instituciones europeas y norteamericanas, las que utilizan a sus propios curadores en lo que podría suponerse la aceptación de un juicio o prejuicio tácito de la inexistencia de expertos en nuestro continente. En el mejor de los casos esas instituciones buscaban la asesoría y colaboración de sus colegas latinoamericanos pero en muy contadas excepciones corrieron el riesgo de entregar un proyecto completo a un curador de la región.

Dentro de ese mismo espíritu, las exposiciones de mayor alcance en su mayoría estuvieron encaminadas a ofrecer visiones panorámicas e históricas con énfasis en las primeras vanguardias -quizás en un intento por llenar el desconocimiento sobre el tema, mientras el arte más reciente quedaba reducido a pequeñas muestras como resultado, más de una curiosidad que de una real evaluación del fenómeno artístico que tenía lugar en Latinoamérica. Con excepciones muy notables, como se puede apreciar en este mismo libro.

No sería difícil, por otra parte, el hecho de que durante ese período, la presencia del arte más actual de la región en los museos de reconocido prestigio internacional -creadores de estados de opinión sobre lo relevante en el arte contemporáneo-, fue relativamente modesta. Lo mismo ocurrió con los eventos internacionales de mayor relieve, en los que continuaron estando significativamente ausente, muchos de los artistas que configuraban el ambiente artístico del área. Y en ese mismo sentido, se podría agregar que incluso aquellos que lograron acceder a estos medios, eran repetidos en las diferentes exposiciones, lo que reducía considerablemente la imagen del panorama artístico actual latinoamericano.

Contrastando de cierta manera con esta situación, el mundo del comercio del arte se comportó con mayor agresividad. En ese sentido hay que recordar que durante dicho decenio, las galerías obtuvieron un protagonismo indiscutible, frente al retraimiento de las instituciones públicas y al calor de auge del mercado. El arte movió mucho dinero por entonces y los galeristas de luz larga tuvieron a bien buscar nuevos productos que ofrecer a un mercado floreciente. De manera que junto a los «clásicos» del arte contemporáneo latinoamericano, asimilados por el «establishment» comenzaron a aparecer artistas de las nuevas generaciones en las nóminas de galeristas de larga ejecutoria, al tiempo que surgían otras instituciones comerciales interesadas en concentrarse exclusivamente en el arte de la región.

En estrecha relación con el mercado, el sector del coleccionismo -muy influyente dentro del mundo del arte- empezó, muy lamentablemente a interesarse por los artistas latinoamericanos más jóvenes, cuya presencia se fue también multiplicando en los stands de las ferias y en algunas acciones de las Casas de Subasta, mientras que las páginas de promoción de algunas revistas de notable circulación internacional se fueron llenando con los anuncios que sobre estos artistas pagaban sus galeristas. En consecuencia, se produjo un crecimiento de la información visual sobre los artistas de la región en muchas revistas a partir de una selección determinada por el ojo del galerista. Con todo y sus limitaciones, lo cierto es que mientras la información visual sobre las obras en venta y por ende sobre los artistas creció no se produjo un aumento proporcional en lo que se refiere a la publicación de textos elaborados por críticos latinoamericanos, en esas mismas revistas, las que prefirieron mantenerse más cautelosas a la hora de divulgar el pensamiento crítico latinoamericano. La mayoría de los textos aparecidos por entonces, por añadidura escasos, provenían de colegas fundamentalmente europeos o norteamericanos que comenzaban a interesarse por el famoso boom del arte latinoamericano.

Si bien es cierto que algunos críticos de nuestros países han logrado abrirse un espacio dentro de algunas publicaciones de gran circulación lo cierto es que como resultado del interés surgido por este tema durante el decenio se han multiplicado los estudiosos sobre el arte latinoamericano actual procedentes de otras regiones a quienes se abren más fácilmente las páginas de las revistas. Sin duda hay que celebrar este hecho, que ha contribuido de manera notable a la difusión de muchos de los artistas más jóvenes; pero no debiera ser obstáculo a la difusión de los puntos de vista de la crítica de la región que podría contribuir a enriquecer el panorama analítico.

Al publicar esta analogía, nos anima la esperanza de que se continúen divulgando textos sobre los temas más actuales del arte latinoamericano que permitan conocer de una parte la producción artística y de otra las ideas que se debaten en torno a ella con la rapidez que requieren estos tiempos.

Si bien el período que se trabajó -los años ochenta- comenzó con el extendido y justo reclamo de una mayor atención sobre la realidad artística latinoamericana, no cabe duda que terminó con una situación muy diferente, ilustrada por los acontecimientos que hasta ahora sorprende a todos. La supervivencia y cada vez más sostenida existencia de la Revista Arte en Colombia y la celebración de las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana, en medio de un mundo en que las circunstancias económicas hacen difíciles la sistematicidad de cualquier actividad. Ellas han demostrado que si bien resulta necesario luchar por una mayor participación del arte latinoamericano en los circuitos internacionales, resulta más eficiente crear mecanismos propios de divulgación de nuestras realidades que favorezcan su comprensión.

La autora de esta Antología, la Licenciada Margarita Sánchez, investigadora del Centro Wifredo Lam, recibió el encargo de esta institución de estudiar el período y contribuir a ofrecer una imagen amplia de lo que en esos años ocurrió. Minuciosa, seria y con un extenso conocimiento sobre el tema, pone a disposición del lector diversos materiales aparecidos en diferentes medios en lo que constituye una contribución al conocimiento de los aspectos más sobresalientes de la época.

Entre los mayores aportes de su antología está la propia estructuración de los capítulos que favorece la lectura de la época.

Naturalmente, muchos serían los comentarios que podrían hacerse sobre la significación de este libro pero, comprometida como me siento con el mismo prefiero simplemente estimular a su lectura en el propósito de que continúen apareciendo esfuerzos similares, que incluso lo superen, y puedan contribuir a modificar la imagen deformada y reducida que sobre el pensamiento crítico y el arte latinoamericano pudieran aún persistir.

*Lilian Llanes  
Directora  
Centro Wifredo Lam*

# INTRODUCCION

El Centro Wifredo Lam lleva a cabo un amplio proyecto de investigaciones sobre el desenvolvimiento de las manifestaciones artísticas tercermundistas, realizado a partir del vasto fondo documental con que la institución cuenta.

Los resultados de este trabajo, materializado en artículos, introducciones a catálogos y textos, constituyen formas de divulgar los logros creativos del llamado Tercer Mundo, independientemente de la vía de difusión más conocida: la Bienal de la Habana.

El presente libro responde a este cometido. Pero no se trata de un texto fortuito o el fruto de un plan programático, como la celebración bianual del evento expositivo. Las diversas fuentes documentales así como la propia actividad institucional, señalaban la importancia de la década del 80 en la historia de las artes plásticas de una de las regiones de nuestra competencia: América Latina.

Los 80 fueron para esa zona del orbe una década marcada por la confrontación cultural. Fenómenos como la postmodernidad y el boom del arte latinoamericano generaron reflexiones en los analistas de dentro y fuera del continente. En ellas se pusieron de manifiesto enfoques plurales con relación a este arte, sustentados en valoraciones heterodoxas, intereses de mercado y políticas de poder. En lo que respecta a la identidad y desarrollo local de las artes visuales, el pensamiento teórico de la región tuvo un desempeño particular en el debate postmoderno.

Los juicios evaluativos de la teoría estética y la crítica de arte son determinantes en la conformación del concepto de arte y valor artístico. En relación a ellos es sabido que alcanzaron rango de universalidad los prefijados por la experiencia artística europea, de acuerdo al desarrollo de sus contextos. Por ende, los criterios de artisticidad y calidad que prevalecieron fueron los regidos por sus modelos y parámetros. Asimismo, el arte norteamericano se fundamentó en similares principios y tomó como basamento teórico los criterios de la historiografía europea. De esta forma quedó acuñado un concepto «occidental» del arte, con el cual identificamos la producción metropolitana.

La producción contemporánea no occidental acusa rasgos híbridos fruto de los cruces culturales ocurridos en sus contextos hoy postcoloniales. Dentro del conglomerado de países que esta producción tiene como escenario, se distingue América Latina por occidentalidad, a pesar de que sus expresiones contemporáneas son también ontológicamente heterogéneas.

No creo necesario detenerme en el relato histórico que explica su grado de occidentalidad ni en los factores que intervienen en su compleja entidad.

Baste señalar que desde las vanguardias artísticas que fructificaron en la segunda década del siglo XX, la región ha generado un arte tan complejo como su propia realidad. En él se conjugan elementos culturales endógenos, problemáticas contextuales y lenguajes importados. De estos últimos, el artista latinoamericano se ha apropiado de manera creativa y desprejuiciada sacando ventaja de lo que, de hecho, es uno de los elementos constitutivos de su cultura: el «Occidente».

Definir la identidad colectiva del continente sobre la base de su multiplicidad ontológica, echa por tierra argumentaciones peyorativas y reduccionistas fundamentadas en el mimetismo y en la ignorancia de las particularidades que caracterizan la producción latinoamericana. Sin embargo, cierta crítica metropolitana insiste en elaborar juicios que la conducen a interpretaciones despreciativas y unilaterales, al tomar como modelo su producción artística para evaluar la latinoamericana.

Sin pretender forzar la reflexión hacia fundamentaciones sociológicas, debemos recordar que el arte de cada región se corresponde en última instancia con las estructuras sobre las cuales se asienta. En los países centrales, excepto por la contaminación que aportan las migraciones y los fenómenos interculturales, la cultura en términos de identidades y temporalidad es casi tan homogénea como su modelo de modernidad, a diferencia de América Latina donde dicho modelo se desenvuelve de manera desigual: a nivel horizontal entre los países, y a escala vertical en tanto la modernización no llega de igual forma a las distintas capas o sectores en que está estratificada su sociedad. Se ha hablado de que éste es un continente de contradicciones y operaciones inconclusas y no dejan de tener razón. Una vez más proliferan los «ismos» culturales sin completar los proyectos económico-sociales: modernismo sin concluir la modernización, postmodernismo sin postmodernidad o sociedad postindustrial. Ejemplo de ello es que en muchos de estos países, donde las instituciones y mercados locales respaldaron en los 80 las propuestas emparentadas con las poéticas postmodernas -como el Neomexicanismo en México y la Nueva Imagen en Argentina-, todavía sus programas económicos priorizan las aspiraciones modernizadoras y los planes desarrollistas.

El arte de América Latina demanda valoraciones que se correspondan con su especificidad regional. Uno de los rasgos sobresalientes es su relación orgánica con el contexto. Mientras la estética euroamericana pone el acento en los lenguajes artísticos, la latinoamericana se carga de contenidos extraartísticos muy vinculados a las experiencias del artista con su realidad.

En dos grandes problemáticas podemos delimitar la confrontación cultural en que se ha debatido el arte contemporáneo latinoamericano: la correcta valoración y el reconocimiento en un plano de igualdad en el "establishment" cultural, o lo que es igual, el espacio internacional.

La valoración del arte latinoamericano y de los períodos por los que transita, depende en gran medida de presupuestos teóricos, herramientas conceptuales que expresen sus singularidades y aquellas definiciones que demanden las contingencias del devenir histórico.

En este sentido, aunque no muy abundante es notoria la producción teórica de los expertos latinoamericanos que se publica en los 80. Los hallazgos conceptuales referidos fundamentalmente al tema de la identidad, denotan la madurez alcanzada en la interpretación de la realidad cultural y artística de América Latina.

Paradigmas categoriales -tradición y modernidad, arte culto y arte popular, local e internacional, hegemónico y subalterno, eurocentro y periferia- y las interpretaciones de ciertas disciplinas que abordan otros campos de la cultura como la sociología del arte, la antropología, las ciencias de la comunicación y el folklore, auxiliaron en el análisis de una producción simbólica híbrida que nace de la intersección de estos cruces y se nutre de múltiples acervos.

Por otra parte aflora un contradiscurso endógeno surgido al calor del debate postmoderno, donde los analistas de la llamada «modernidad periférica» reflexionan acerca de los postulados postmodernos, en un intento de desmitificar el pluralismo cultural que estos principios enarbolan. Los latinoamericanos están conscientes de que tales estrategias, supuestamente reivindicativas, no dan al traste con la universalidad centralizada, perpetuada en nuevas fórmulas encubiertas por el relativismo.

Si sacáramos un saldo de estas reflexiones, hablaríamos de una jerarquización de nuestros valores y la consolidación de una actitud afirmativa y desprejuiciada fundamentada en la autoconciencia de nuestro ser cultural.

Esta fue la postura que prevaleció en el foro latinoamericano ante la perspectiva de las celebraciones de 1992: la misma comportó una intención revisionista, que persiguió

construir los discursos del poder basados en el menosprecio de los valores y formas artísticas de la cultura latinoamericana. Su triunfo se evidenció en la sustitución del término eurocéntrico «descubrimiento» por el de «encuentro», que corresponde a una concepción plural y multiétnica de la cultura.

Estos criterios y otros hechos están recogidos en los textos que integran los tres capítulos que estructuran el libro. Así como en la presente Introducción, la valoración del arte latinoamericano obliga a priorizar los aspectos teóricos para explicar la dinámica que rodeó su reconocimiento internacional y las regularidades de la estética local latinoamericana, de igual modo se ordenaron y distribuyeron en capítulos los trabajos centrados en dichos tópicos. Sin embargo, los planteamientos de orden teórico aparecen según se precise y de acuerdo al nivel de conceptualización de sus autores a lo largo del libro.

De esta forma, el primer capítulo lo conforman textos representativos de los debates teóricos de la década; el segundo, una colección de los que abordan el boom y los hechos externos vinculados a este fenómeno, y, el tercero, aquellos que ofrecen una panorámica de la producción plástica de algunos países del continente.

En el primero, los trabajos de Torruella Leval y Shifra Goldman introducen el tema de la identidad colectiva y su significación para América Latina. Al caracterizarla, adelantan algunos de los rasgos de la estética latinoamericana. La Goldman esboza la evolución (histórica) de la actitud del artista latinoamericano en relación a la identidad y las manipulaciones depreciatorias a que ha sido sometida su creación artística.

La problemática de la relación entre lo propio y lo exógeno, lo local y lo internacional, queda esbozada por Bernardo Subercaseaux en el modelo de la apropiación cultural. Esta tesis, fundamental en la valoración del arte latinoamericano, devalúa la hipótesis del modelo de reproducción según el cual, la cultura latinoamericana es una copia mimética de la originada en contextos foráneos.

La autoría de un pensamiento de vanguardia en el discernimiento de las claves de nuestra conducta cultural e identidad actuales, la encontramos en Nelly Richard. Sus textos paradigmáticos, en la demarcación -categorial- de supuestos con que la postmodernidad rearticula las cuestiones y prácticas del sujeto latinoamericano, tiene un rol protagónico en los debates teóricos de la década.

Ticio Escobar enriquece ciertos tópicos de la polémica postmoderna al privilegiar en su análisis la producción de las culturas autóctonas o comunidades indígenas. Ellas, en su condición precapitalista constituyen ejemplos de la alteridad latinoamericana.

De los textos antológicos de Néstor García Canclini, con toda intención hemos seleccionado el presente, de 1991, para cerrar el capítulo. Si abrimos con el trabajo de Torruella Leval y Goldman que ofrece el enfoque de la evolución histórica de la identidad, en éste, Canclini propone repensar sus definiciones ante las nuevas condiciones de «... transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas (...)» (1) en que se produce el arte hacia el final de los 80. La exacerbación de estos fenómenos y contingencias, y su continuidad, predicen rasgos del arte de los 90.

No sólo estos fenómenos trascienden la década. Un acontecimiento «inédito», cuyos exiguos precedentes autorizan este calificativo, eclosiona en los escenarios metropolitanos hacia el segundo lustro de los 80. Se trata de la súbita prosperidad que en esos circuitos experimenta el arte latinoamericano expresada en el incremento notable de sus exposiciones, el alza inusitada de sus precios en casas de subastas y galerías y la atención de la crítica.

El boom de la plástica latinoamericana, como se le ha dado en llamar, es un fenómeno externo que resume la confrontación aludida.

Bruselas, Frankfurt, París, Amsterdam, Londres, Stuttgart, acogen en sus museos muestras del arte latinoamericano. Otras tantas se organizan en los Estados Unidos, país donde el boom se le identifica con la tercera ola de interés. Las dos precedentes, surgen al calor de conflictos entre los hemisferios del área y la necesidad de dispensar atención y tratamiento a las cuestiones latinoamericanas. La última deviene en boom y presenta matices más complejos en todos los sentidos.

Expertos de opuestas latitudes estiman que el creciente incremento de la población hispana en Estados Unidos, cuyo número alcanza la cifra de 30 millones, ha devenido factor político y económico a tener en cuenta -por la cantidad de votos que esta representa, y el poder económico y adquisitivo de un amplio sector de sus representantes (2)-, además de activar el multiculturalismo con toda su carga de comportamientos culturales por puro empuje demográfico.

Entre otras razones, es muy probable que el fenómeno multicultural haya tenido un peso considerable en la formulación de la política del "correctness" en los 80.

Es bien visto por esta política -la cual promueve la coexistencia separada de identidades diversas- que algunas instituciones otorguen espacios a exposiciones de arte de las minorías dentro de sus programas anuales.

Tampoco debemos descartar que la firma del Tratado de Libre Comercio, casi al cierre de la década, creó un clima de «patrocinio» en las corporaciones norteamericanas con intereses más allá de sus fronteras.

Otros especialistas consideran que más que por sus valores estéticos y aportes a la contemporaneidad global, el arte latinoamericano ha logrado su boom gracias «...al pluralismo cultural ahora de moda en el mundo artístico, el cual aprecia las expresiones idiosincráticas regionales en contraposición con la uniformidad de la corriente principal internacional (...)» (3). Y que por esta razón, Europa, ajena a los procesos transculturales que aporta la presencia hispana en Norteamérica y mucho antes del V Centenario del Encuentro, se haya sumado al interés, organizando exposiciones tanto históricas como de los logros artísticos más recientes del orbe latino.

Aunque éstos sean los factores que desde la pasada década justifiquen el sostenido interés en el arte latinoamericano, lo cierto es que el boom y la postmodernidad han traído aparejado una revaluación de las figuras y producción artística latinoamericana.

Junto a un diagnóstico crudo del fenómeno, sus analistas -y esto es lo más relevante- reclaman una justa valoración estética de las expresiones latinoamericanas. Llama la atención que el reclamo parta de algunos historiadores norteamericanos y europeos quienes, de manera expresa, denuncian las actitudes erróneas que han prevalecido en la percepción del arte latino.

Las distorsiones y estereotipos se han debido y deben a causas harto complejas. Aunque por los efectos del multiculturalismo en Estados Unidos ha habido una evolución en este sentido y Europa cuenta con críticos de renombre carentes de estos prejuicios, todavía subsisten algunas de estas actitudes.

Con respecto a Norteamérica, en las décadas que preceden al boom -excepto en los periodos que enmarcan las dos olas de interés- hubo cierta desatención hacia el arte de América Latina: las publicaciones eran escasas y se realizaron aisladas muestras. El arte latinoamericano estaba excluido del curriculum de gran parte de las universidades norteamericanas, lo cual explicaba la dificultad de encontrar estudios sistematizados y la imposibilidad de realizar doctorados de especialización, con la honrosa excepción -que conocamos- de la Universidad de Texas, en Austin.

Aunque las grandes exposiciones de arte latinoamericano que se exhibieron en los principales museos norteamericanos durante las olas de interés contribuyeron a mejorar su conocimiento, estos loables esfuerzos no lograron abarcar el universo de orientaciones y tendencias artísticas contemporáneas de los países de América Latina, como tampoco suplir los vacíos y silencios previos o posteriores a dichas muestras.

Ya explicamos cuán fatal resulta aplicar modelos metropolitanos para evaluar el arte de América Latina, sin olvidar que tradicionalmente los enfoques neocolonialistas han enfatizado la condición periférica de las artes regionales frente a la supuesta superioridad de los productos del «establishment». A ello se unen los peligros de la ignorancia que traen como consecuencia las sobresimplificaciones apriorísticas y una tendencia a homogeneizar, manipular y estereotipar la producción creada fuera de los parámetros y gusto del canon hegemónico.

Algunos críticos han temido que el boom se reduzca a la moda de un nuevo estereotipo, y que el realismo social que despuntó en las olas de interés precedentes, de

modo particular en la primera, a causa de las exposiciones sobre el Muralismo Mexicano y la huella de este movimiento en Estados Unidos, iba a ser sustituido por el culto a lo fantástico, de acuerdo a las perspectivas creadas por el boom literario de los 60 y 70 y a la repercusión de la exposición *Arte de lo Fantástico*, exhibida en el Museo de Indianápolis en 1987.

Indiscutiblemente hubo algo de esto. Sin embargo, la diversidad de temas y contenidos de las exposiciones hablan de un abanico mayor de intereses y demandas.

Este asunto de los estereotipos nos obliga a comentar dos aspectos contrastantes del mismo. Por un lado, como los estereotipos pueden ser generados por la propia cultura «reivindicada» y, por otro cómo la euroamericana se interesa por eludirlos. Es sabido que el boom fue posible gracias a que el arte latinoamericano posee características que lo hacen más próximo y fácil de asimilar por los centros: códigos y lenguajes occidentales en uso son portadores de aquellos elementos regionales con la suficiente dosis de exotismo -contenida en lo maravilloso, lo primitivo y lo popular- como para satisfacer las expectativas de lo que se espera de la región, además de que el grado de occidentalidad de sus morfologías las acerca a ese modelo. Las posibilidades de espacios y mercado internacionales que el boom y el interés postmoderno por el «Otro» han concedido a los artistas latinoamericanos, han provocado cierto tipo de reacción en algunos de ellos: la (disposición) de «otrizarse» o estereotiparse para satisfacer las preferencias por un neoexotismo periférico del mercado mayormente eurocéntrico. De ahí que ciertos especialistas comenten el éxito comercial de los artistas cuyas obras se acercan a una latinoamericanidad estereotipada.

Por otro, nos llama la atención que una parte de la crítica euroamericana haya celebrado -e incluso entienda la importancia- que especialistas de América Latina sean los responsables o participen junto a los norteamericanos y europeos en la curaduría de exposiciones de arte latinoamericano exhibidas en las metrópolis. Según ese grupo de críticos, ésta constituiría una buena forma de evitar los estereotipos y las reiteraciones, y al mismo tiempo ampliaría la imagen del arte latinoamericano que consume el público extranjero por medio de una selección que tuviera en cuenta qué obras según los especialistas latinos son importantes en sus propios contextos. Además sería la visión del arte latinoamericano desde una perspectiva latinoamericana, sin aquellos filtros u ópticas foráneas que condicionarían la presentación.

Otro factor que favorece el boom del arte latinoamericano en Estados Unidos por encima del de cualquier otra zona del llamado Tercer Mundo, es que, independientemente de la considerable presencia latina allí, por razones históricas existen canales de intercambio y comunicación entre Estados Unidos y los países del hemisferio sur, que hacen las operaciones de mercado más expeditas. De ahí la existencia de circuitos de galerías entre Estados Unidos y uno o más países del área, con sedes respectivas.

Más allá de los condicionamientos del mercado, el boom brindó la oportunidad de conocer la diversidad de propuestas y temáticas que hoy están presentes en el arte latinoamericano. Aspiramos que a la larga los prejuicios y estereotipos cedan paso a una mejor comprensión e interpretación de sus variadas orientaciones, sin que prevalezca o tergiversarse alguna de ellas: que la natural disposición a la fantasía y la fabulación no se esgriman para ocultar los dramas sociales; que la necesidad de transmitir ciertos conflictos no sea considerado una actitud panfletaria o idealista, sino meramente humana; que el reencuentro con nuestras raíces no se entienda como un falso folklorismo o un refugiarse en el pasado, sino un interés en difundir valores y cosmovisión de nuestros ancestros; que las expresiones populares se entiendan como una respuesta espontánea de la cultura vernácula paralelo al generalizado cosmopolitismo; que como dice Shifra Goldman, «la calidad de lo regional fusionado con lo internacional» traduzca problemáticas de actualidad contextual de índole estética y antropológica.

Que así se entienda no se logra de inmediato. Lo que sí es innegable es que el boom ha permitido ampliar el conocimiento de la plástica latinoamericana. Y que ya sea por la novedad o por otras razones mencionadas ésta ha encontrado un reconocimiento y un mercado -no obstante se mantenga la disparidad de precios entre las obras latinoamericanas y las netamente occidentales.

Hacia fines de la década, el impacto causado por el multiculturalismo y el boom lograron, si no movilizar los parámetros del canon vigente, al menos fundar un debate en



torno a sus posibles redefiniciones y las oportunidades de representación de las minorías en la corriente principal en Estados Unidos.

Los pocos años que median de entonces a acá nos ha permitido constatar la repercusión de estos fenómenos y su trascendencia más allá de los 80. Así lo demuestra el hecho de no haber decaído el interés en el arte latinoamericano y la presencia de las minorías, en un evento del «mainstream», como la Bienal de Whitney en 1992.

La complejidad del tema del capítulo segundo obligó a una distribución interna de los trabajos en tres partes. De ellas, la primera brinda la visión plural de autores latinos y no latinoamericanos sobre aquellas muestras gigantes -incluidas las problemáticas más debatidas, inherentes a los enfoques y propósitos de sus curadorías- y circunstancias que hicieron posible el boom. La segunda trata dos aspectos del tema del mercado de obras latinoamericanas: por un lado, su comportamiento a partir de la información de dos galeristas, Gutiérrez Zaldívar y Carla Stellweg, quienes realizan sus actividades en América Latina y Estados Unidos respectivamente; y por otro, la entrada de estas obras a la corriente principal a través de un artículo de Luis Camnitzer, quien afirma que «abordar el asunto del acceso al «mainstream» es plantear el tema del éxito en el mercado». El tercer núcleo está conformado por los textos introductorios de los catálogos de tres muestras sobre el arte de uno o un grupo de países de América Latina, realizadas en Londres, Amsterdam y Dusseldorf que, siendo significativas, no son nombradas en los artículos que fueron escogidos para integrar la primera parte.

Se ha evitado citar individualmente las exposiciones que los autores mayormente focalizan. En su lugar preferimos que el lector se remita a los análisis autorales sobre las mismas.

El tercer capítulo ofrece un panorama del desarrollo local de las artes plásticas durante el decenio. Está integrado por textos que abordan por separado lo acontecido en el Caribe y ocho países del continente.

Con toda intención este capítulo está representado exclusivamente por autores latinoamericanos. Es importante que queden expuestos los puntos de vista y valoraciones de la crítica continental sobre la producción estética de sus propios territorios; además, como ya se ha referido, el decenio latinoamericano presencia desarrollos en ese sentido, a diferencia de otras regiones del llamado Tercer Mundo donde aún hoy dependen de la crítica extranjera para la evaluación de sus expresiones artísticas contemporáneas.

Los textos hacen referencia a la variedad de orientaciones y tendencias artísticas que fructifican en el período en cada uno de los países seleccionados. Al abordarlas, algunos autores analizan (conceptualmente) la compleja entidad y las características consideradas «endémicas» de la estética latinoamericana, en tanto muchas de estas tendencias son portadoras de contenidos extrartísticos y nuclea elementos de sistemas culturales diversos en su concreción en esta área geográfica. Sobre la base de estas definiciones generales, los autores explican cómo se produce la asimilación creativa de determinadas corrientes internacionales -con preferencia la postmoderna, aunque subsisten con fuerza los planteamientos conceptuales-, teniendo en cuenta requerimientos de los contextos, contingencias históricas nacionales -como los casos de Chile y Colombia por ejemplo-, y otras condicionantes de índole subjetiva y cultural que se combinan en el proceso gestor de la plástica latinoamericana de los 80.

Son a veces riesgosas las clasificaciones ortodoxas debido a la hibridez que subyace en la estética latinoamericana. Por ello los autores prefieren hablar de transformaciones enriquecedoras de los «ismos occidentales», y de cómo se manifiestan y conviven vertientes lexicales diversas.

El instrumental del conceptualismo ha sido aprovechado por nuestros artistas. La sofisticación estructural de su lenguaje, donde los tropos semánticos traducen referentes contextuales, ha servido para proyectar reflexivamente la compleja realidad latinoamericana, muchas veces con un interés antropológico.

La postmodernidad signó varios aspectos de la actividad de la plástica en América Latina. El capítulo primero dejó constancia de su incidencia en el plano teórico, mientras éste alude a su acción en la praxis artística. Los inclusivismos, la licencia estilística y la

valuación de las expresiones regionales que los postulados postmodernos preconizan, potenciaron los estilos históricos nacionales y las estéticas locales afines a su poética dando lugar a las manifestaciones postmodernas de la plástica latinoamericana. Así indistintamente aparecen en las obras formas vernáculas, el kitsch popular, la figuración neoexpresionista y el resurgimiento de aquellos planteos que exaltaban o parodiaban las identidades nacionales a través de citas históricas o clichés culturales.

Dentro del contexto postmoderno y como una de sus estrategias para garantizar su triunfo en el mercado, la pintura recupera su protagonismo, desplazando las morfologías efímeras y conceptuales, así como otras tipologías no comerciales de las artes visuales. Esta moda se afianzó con la revitalización de la actividad de las galerías privadas y el auge del mercado local, consecuencia de la acentuación de las políticas neoliberales en algunos países de América Latina, como Brasil, Colombia, Venezuela, entre otros.

Algunos trabajos dan cuenta del papel desempeñado por instituciones y entidades responsabilizadas con la organización de exposiciones, salones y bienales en la promoción del arte latinoamericano durante los 80. La labor de los curadores locales, los aportes de críticos y teóricos en la actividad difusora de dichas entidades y el movimiento de las galerías indican un fortalecimiento de los sistemas artísticos latinoamericanos.

Jorge Glusberg, Aracy Amaral, Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera, Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Luis Carlos Emerich, Ticio Escobar y Mariana Figarella son los autores del panorama de Argentina, Brasil, Colombia, Caribe y Cuba, Chile, México, Paraguay y Venezuela, respectivamente. Aunque desfasados con respecto al período que aquí se analiza, decidí incluir el texto de Ticio Escobar por ser igualmente valiosa la información sobre Paraguay que ha llegado a nuestras manos.

Para finalizar, debo añadir que esta publicación, estructurada a la manera de selección de lecturas, fue concebida con el objetivo de ofrecer una visión de conjunto sobre la década de interés en el tema que nos ocupa. Tomar como base temática del libro sólo alguno de los aspectos que cualifican la década no cumpliría nuestros propósitos. Implicaría, por un lado, brindar una imagen demasiado parcial del período histórico -discriminación que atentaría incluso contra la cabal comprensión del fenómeno que se seleccione, pues ellos están relacionados entre sí, directa e indirectamente-, y, por otro, restaría la debida importancia a aquellos que quedarán fuera de nuestra atención.

Hasta el momento no hay referencias de que exista un libro con estas características. Por lo tanto, el volumen que ponemos a disposición del lector es un intento de llenar este vacío. Es el resultado de una labor de investigación y selección de artículos dispersos en publicaciones periódicas, catálogos y folletos, que abordan los temas álgidos de la década, y en contados casos de la contribución de expertos que han aportado sus trabajos a este fin.

*Margarita Sánchez Prieto*

- 
- 1    García Canclini, Néstor: «Arte e Identidad en la época de las culturas postnacionales». Ponencia presentada en la Conferencia «Identidad cultural y artística en América Latina», Memorial de América Latina, Sao Paulo, 1991. p.2
  - 2    Al respecto se recomienda la lectura de la «Declaración del patrocinador de la exposición» que aparece publicada en el catálogo «El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos 1920-1970». Museo de Artes del Bronx, Nueva York, 1988, p.6.
  - 3    Torruella Leval, Susana: «El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad». *Latin American Art*. (Scottsdale, AZ) VI, No. 1, verano 1989, p.42.

## RECONOCIMIENTOS

Mis primeras palabras de reconocimiento están dirigidas a la Dra. Lilian Llanes Godoy, de quien surgió la iniciativa de realizar este proyecto editorial en el Centro Wifredo Lam. De ella y, en segundo lugar, de la Licenciada Ibis Hernández Abascal, recibí las principales recomendaciones y el aliento para mis esfuerzos.

Deseo agradecer la contribución de los autores Jorge Glusberg, Ticio Escobar y Carolina Ponce de León: ellos aportaron los trabajos acerca del panorama de las artes plásticas de sus respectivos países.

También debo expresar mi gratitud a Iván de la Nuez por facilitarme el texto de Bernardo Subercaseaux, e igualmente a Ignacio Gutiérrez Zaldívar, Milán Ivelic, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera y Luis Carlos Emerich, quienes suministraron las versiones originales de sus textos, que habían sido previamente localizados en publicaciones periódicas.

Por último, quiero hacer una mención especial a los investigadores del Centro Wifredo Lam, colectivo cuya labor nutrió reflexiones y conocimientos que subyacen en la concepción de este libro.

## **CAPITULO I**

# **Debates teóricos de la década, identidad y postmodernidad en América Latina**

# EL ARTE LATINOAMERICANO Y LA BUSQUEDA DE LA IDENTIDAD

*(Dos autoridades eminentes ofrecen su apreciación de las dificultades y complejidades inherentes a cada intento de definir una identidad latina característica y omnímoda.)*

SUSANA T. LEVAL

¿Vale la pena tratar de definir una identidad latinoamericana? Naturalmente que sí. La procedencia del arte siempre ha revestido importancia, ya que ello determina, en parte, su acento, textura y significado particulares. En la historia del arte no ha perdido vigencia el hecho de que un pintor sea sienés o florentino, francés o italiano, japonés o mexicano.

Con frecuencia se describe a los artistas latinoamericanos como seres enfrascados en «la búsqueda de su identidad», frase marcada, en gran medida, por la ambigüedad. Esa búsqueda no va encaminada a crear una identidad, sino más bien a encontrar los medios con qué analizar una fuerte sensación de identidad histórica, que desde hace mucho tiempo ha fascinado a los latinoamericanos, en general, y a los artistas, en particular. Este esfuerzo entraña la necesidad de desenredar los hilos multiétnicos que componen la rica textura individual de cada país para volver a tejerlos y comprender mejor su urdimbre y trama.

América Latina no tiene una sola identidad, sino muchas. En algunos países predominan las raíces antiguas de sus poblaciones indias. En otros prevalece la riqueza del patrimonio africano. Incluso en otros, con poblaciones predominantemente europeas, la orientación cultural hacia ese continente es más fuerte. Pese a que comparten aspectos de su historia, cada uno de los más de veinte países latinoamericanos es *sui géneris* y debe considerarse en su individualidad.

Sin embargo, en esta variedad radican afinidades que identifican creencias colectivas. El sentido latinoamericano de sí mismo está indiscutiblemente vinculado a los valores humanistas clásicos —la fe en la dignidad de cada ser humano, el respeto a los logros personales y la confianza en el poder del hombre para influir en la historia. La fuerza de las tradiciones africanas e indias, junto al clasicismo y catolicismo europeos, preserva una opinión cohesiva de lo individual— conservando su dimensión espiritual, incluso mística.

El arte latinoamericano revela su sentido particular de la realidad mediante una afinidad natural con la fantasía, un deseo de explorar su fuero interno en estados de ser extraordinarios, y la utilización penetrante de la metáfora y el simbolismo para transmitir numerosos niveles de la realidad.

El arte latinoamericano ha estado y aún está profundamente vinculado a la idea de que tiene un significado social y estético. Sus formas variadas transmiten un intento de expresar valores humanos de manera desenfadada, sin tener en cuenta la moda vigente. Este deseo de significación se une al amor latino por contar cuentos en la concepción de la narrativa humana. A medida que evoluciona el cuento, se va creando un sentido de la historia, expresado en el amor a la patria y las raíces y una fascinación por el pasado de América Latina, sus pueblos y tradiciones antiguas, sus mitos y dioses.

La persistencia con que el arte latinoamericano expresa estos valores profundamente arraigados ha sabido marginarlo de la corriente principal de moda en Estados Unidos. El largo predominio de la abstracción modernista hizo que se le considerara atrasado,

por lo general, discordante respecto de la vanguardia. La ironía y el antihumanismo que han predominado en las artes visuales norteamericanas durante los últimos dos decenios aún hacen que sus preocupaciones humanistas se consideren «románticas», «idealistas» y «sentimentales». Está por ver si el revisionismo postmodernista de los años 80 contribuirá a una reevaluación del arte latinoamericano conforme a sus propias condiciones.

El interés actual por definir una identidad latinoamericana tiene una larga tradición. La búsqueda ha perdurado en ambos continentes, sustentada intensamente en América Latina desde el siglo XIX y aflorando de manera periódica en este país durante los años 20.

El interés de las naciones latinoamericanas por definir su propia identidad es tan antiguo como su independencia de España. A medida que cada país se iba independizando, acometía un autoanálisis crucial para diferenciarse de otros países latinoamericanos y del conquistador vencido. Además de conducir a este importante diálogo introspectivo, el proceso condujo a otro diálogo más amplio entre las nuevas naciones con historias y aspiraciones comunes. El gran libertador de las naciones latinoamericanas, Simón Bolívar, fue también el principal defensor de la identidad colectiva de éstas y describió, elocuentemente, las dificultades con que se tropezaba al tratar de definir su identidad: «No somos europeos, no somos indios, sino una especie de medio camino entre aborígenes y españoles. Como americanos por nacimiento y europeos por derecho, nos encontramos inmersos en un conflicto, no sólo con los nativos por los títulos de propiedad y nuestro derecho a permanecer en la tierra en que nacimos, sino también con los invasores: nuestra situación es sumamente extraordinaria y compleja.»

En América Latina, la necesidad perentoria de definir una identidad colectiva se ha seguido reforzando durante este siglo. En la fase que comenzó con los primeros años del decenio de 1920, el esfuerzo se centró en la preservación de una identidad especialmente nacional contra la influencia extranjera homogeneizante de los movimientos vanguardistas internacionales. Una fase posterior surgió después de la Bienal de Sao Paulo de 1951. Esa Bienal fue el primer foro que reunió artistas de todos los países de América Latina, rompiendo con el aislamiento que existía con anterioridad entre ellos y con respecto al resto del mundo. Ello trajo como resultado el intento de buscar una identidad «latinoamericana» a partir de la nacionalista. Esta búsqueda de una identidad colectiva continúa hasta nuestros días.

El interés actual de América del Norte por la identidad latinoamericana se alimenta, en parte, del pluralismo cultural ahora de moda en el mundo artístico, que aprecia las expresiones idiosincráticas regionales en contraposición con la uniformidad de la corriente principal internacional. Las instituciones artísticas, después de una prolongada obsesión por sus propios logros de la postguerra, finalmente parecen prestas a tomar en cuenta las expresiones estéticas de otras culturas.

Siempre será interesante explorar las diferencias culturales que existen entre una Kahlo y un Botero, un Matta y un Diego Rivera, un Torres García y un Mondrian, un Orozco y un Pollock. Cuando se establezcan diferencias sensatas entre las obras latinoamericanas y se comprendan y respeten sus diferencias con el arte norteamericano y europeo, el discurso podrá proseguir más allá de la etapa actual de «crisol» asimilativo y las presiones de la uniformidad internacionalista. Entonces las muchas identidades de América Latina se reconocerán y tendrán en cuenta, y su diálogo con América del Norte podrá convertirse en un diálogo entre iguales.

## SHIFRA M. GOLDMAN

El «arte latinoamericano» es un concepto lleno de complejidades, y, por su propia naturaleza, difícil de definir. No habrá ninguna etiqueta para tanta diversidad. Ni los latinoamericanos ni ningún otro pueblo permanecen inmóviles en su propia nación o su propia categoría. Son muchas las lenguas que se hablan en América Latina, con frecuencia, incluso dentro de una misma nación, donde los grupos raciales se mezclan entre sí. Los latinoamericanos (como los norteamericanos) han copiado servilmente la cultura de sus colonizadores europeos o la han rechazado de modo enérgico en favor, por completo, de la autóctona o regional. Y para complicar aún más las cosas, en el siglo XX los «nacionalistas» han utilizado lenguajes artísticos de la vanguardia internacional para promover sus intereses nacionales, mientras que los «internacionalistas» han dirigido la mirada a sus atributos culturales internos para recalcar la veracidad de su expresión artística. Así los mexicanos Diego Rivera y Rufino Tamayo se nutrieron en gran medida no sólo del cubismo europeo, sino también de la cultura precolombina y la cultura popular aborigen; el cubano Wifredo Lam, la argentina Raquel Forner y el chileno Roberto Matta recibieron la influencia del surrealismo europeo, pero lo interpretaron a su modo y, a su vez, influyeron en artistas más jóvenes del exterior y de su propio país.

No obstante, es evidente que los intelectuales y artistas latinoamericanos siempre se han preocupado por un patrón de auto-exploración y búsqueda de una identidad. A veces la cuestión que se plantea es la de una identidad latinoamericana; otras, la de una identidad nacional.

El historiador francés Jacques Lafaye señala que ya en el siglo XVII apareció en Nueva España un nacionalismo incipiente que culminó en 1810 con la Revolución Mexicana contra la dominación española. Al triunfo de los mexicanos siguió la independencia de casi toda América española y portuguesa para 1826. Sin embargo cabe señalar que esa independencia era, en gran medida, nominal: las élites de las nuevas naciones seguían en espíritu atadas a Iberia, culturalmente dependientes de Francia, y sometidas en lo económico primero a Gran Bretaña y después a Estados Unidos.

Un profundo impulso hacia el nacionalismo era la respuesta lógica de aquellos cuyo desarrollo histórico se veía frenado por la dependencia económica y cultural. Al terminar el siglo, el nacionalismo se había convertido en la fuerza motriz de los cambios sociales y políticos, y lo sigue siendo hoy. Cualquier intento por definir la cultura latinoamericana debe comenzar, ante todo, por interrogantes: «¿Qué es lo mexicano?» o «¿Qué es lo venezolano?», y así sucesivamente. Sus historias difieren en la geografía, los recursos naturales, la demografía y el poder, pero están vinculadas por un pasado común de conquista, el neocolonialismo subsiguiente, la cultura y los idiomas ibéricos.

Como la identidad nacional de los países latinoamericanos (y, por extensión, de los latinoamericanos que residen en el extranjero) está relacionada con los efectos del colonialismo y el neocolonialismo, muchos artistas de esta región sienten la preocupación

social con más agudeza que los de Europa y Estados Unidos, donde la cultura es, discutiblemente, más autónoma. Hasta los nombres de los movimientos literarios son diferentes a los de Europa, como señala Jean Franco en **La cultura moderna de América Latina**. El «modernismo», el «nuevo mundismo» y el «indianismo» definen actitudes sociales, mientras que el «cubismo» o el «impresionismo» se refieren a las técnicas. Una nueva situación social define la posición del artista que entonces improvisa o absorbe una técnica que se ajuste a sus propios objetivos.

Es precisamente esta adopción de técnicas lo que ha llevado a caracterizaciones peyorativas de las culturas latinoamericanas, así como a la creación de estereotipos. En una publicación reciente, el ensayista uruguayo Eduardo Galeano resumió brevemente las actitudes eurocéntricas hacia los latinoamericanos de la forma siguiente: se les permite ser objetos, pero no sujetos; recursos humanos, pero no seres humanos; tener supersticiones, pero no religiones; tener folklore, pero no cultura; producir artesanía, pero no arte. De esta manera, la historia moderna de la autobúsqueda latinoamericana o de la preocupación por la identidad no es totalmente ontológica ni existencial, sino una posición defensiva que probablemente date de la conquista. Como Galeano formula poéticamente en **Las venas abiertas de América Latina**, «los europeos renacentistas se aventuraron a cruzar el océano y clavaron sus dientes en las gargantas de las civilizaciones indias», creando las regiones de «venas abiertas». Todo, el suelo y sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y sus capacidades para el trabajo y el consumo, se transformaron en capital.

Para mantener una relación de dependencia era necesario desacreditar la cultura y los sistemas de valores, incluidas las formas de arte, comparándolas con los productos «superiores» de los colonizadores. Lo autóctono era «primitivo», «exótico» o «folklórico». Después, si el arte latinoamericano adoptaba técnicas y estilos europeos (y más tarde, norteamericanos), se decía que era decadente o imitativo.

Es sorprendente entonces que, cuando algunos artistas europeos o estadounidenses se apropiaron de modelos latinoamericanos u otros del Tercer Mundo, ello se consideró no sólo loable, sino muy original. Dos ejemplares de estos prodigios de ingenio fueron Henry Moore que basó en los **chac-mool** de México su serie vitalicia de figuras inclinadas, y los expresionistas abstractos que tomaron de las fuentes de fantasía y las técnicas de los muralistas nativos de América, el Pacífico Sur y México.

Desde la Primera Guerra Mundial, la posición defensiva de los intelectuales latinoamericanos ha sido reemplazada paulatinamente por una actitud afirmativa. Ambos, América Latina y Estados Unidos, volvieron sus espaldas a la fracasada cultura europea para investigar sus ricas tradiciones propias en una expresión exuberante de nacionalismo y regionalismo. Entre los afroamericanos del Caribe, Brasil y Harlem, surgió la celebración del «patrimonio africano», mientras en México, América Central y los Andes, el nacionalismo tomó la forma de indigenismo —antiguo y moderno—, vinculado a la reforma social contemporánea. Los artistas y escritores trataron de crear sus propias voces y temas artísticos.

Cuando, producto de una sobreextensión de sus estructuras de precios en lo tocante al europeo y estadounidense, el mercado internacional de arte se inclina hacia el arte moderno de los artistas latinoamericanos, comienzan a «descubrirse» de repente, con sorpresa, la fuerza y originalidad de las obras de las regiones «al sur de la frontera», como sucede con los artistas latinos residentes desde hace mucho en Estados Unidos. Elizam Escobar, artista y ensayista de Puerto Rico que escribe en **Left Curve** (1987), ha adoptado una posición sorprendente que promete reiniciar el debate: «La tarea de un artista no se puede definir ni decidir en relación con su «territorialidad» ni reducirse a ella. El arte no es una estrategia para resolver o producir un «lenguaje regional», al igual que la ciencia no debe ser un instrumento de las ideologías. A partir de sus particularidades, ambos deben contribuir a la realización de la humanidad en lo tocante a sus necesidades y aspiraciones comunes.»



# LA APROPIACION CULTURAL EN EL PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

BERNARDO SUBERCASEAUX

Nos proponemos indagar lo que ha sido un problema recurrente en el intento por perfilar el pensamiento y la cultura latinoamericanos: la relación entre lo local y lo internacional, entre lo propio y lo exógeno. Preguntamos —en definitivas— por las características y por la singularidad —y si es que acaso la tiene— de este pensamiento con respecto al europeo o al euronorteamericano. El **corpus** que tendremos en consideración es el que ha sido relativamente canonizado en esa subdisciplina conocida como historia intelectual o historia de las ideas de América Latina.(1) Incluye el ensayismo, el pensamiento político y social, el pensamiento económico y estético, pero excluye el pensamiento mágico y mítico, el religioso y popular, y también el que está presente en discursos imaginarios, como la poesía o la novela.

Nos interesa desplegar dos modelos básicos de comprensión de este **corpus**, como también algunos de los supuestos subyacentes a ellos. Se trata por una parte del modelo de reproducción y, por otra, del modelo de apropiación cultural.

## El modelo de reproducción

Tiene su base en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de América Latina: su relación con Europa y su pertenencia al mundo hegemónico de Occidente desde su integración a la historia mundial. Desde esta perspectiva, el pensamiento y la cultura latinoamericanos se habrían visto forzados desde su origen colonial a reproducir el pensamiento y la cultura europeos, a desarrollarse como periferia de ese otro «universo» que, a través de sucesivas conquistas, se constituyó en una especie de sujeto de su historia. En la medida en que este enfoque implica concebir el pensamiento latinoamericano como la cristalización de procesos exógenos más amplios, supone el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones provenientes de la historia intelectual y cultural europea. Se trata de un modelo que opera y que ya está presente en el siglo XIX, pero que posteriormente ha sido rearticulado, sobre todo en las últimas décadas, con el apoyo de concepciones historiográficas, económicas o sociológicas. Pensamos, por ejemplo, en las teorías del orden neocolonial y de la dependencia,(2) o en algunos conceptos pares como los del centro y periferia, metrópolis y polo subdesarrollado.

Uno de los aspectos que tematiza este enfoque es el rol de las élites ilustradas o de los intelectuales, en tanto sector diferencial de la sociedad latinoamericana que desde la independencia vendría articulando el pensamiento foráneo. El modelo de reproducción implica un sobredimensionamiento del papel de estas élites en relación al contexto en que ellas actúan. Este sobredimensionamiento implica también a menudo una acusación a esas élites, en palabras de José Martí: «a esos hombres montados a caballo en libros» que han tratado siempre de «vencer a los hombres a caballo en la realidad». Se ha dicho que estas élites se han autopercebido como europeas, mostrando una extraordinaria voracidad que tiene su contrapartida en un desinterés por la producción local, ya sea coetánea o anterior.(3) Se produce así una situación permanente de cortocircuitos y de falta de continuidad en la reflexión. En el plano teórico, estas élites tenderían a reproducir el debate internacional de los países europeos, sobreponiendo con ello la validez general de lo teórico y lo metodológico a las temáticas locales, cuando debería ser —se argumenta— todo lo contrario.

Concibiendo así el rol de las élites surge de manera necesaria el tema del desfase o de las máscaras, al que tan sensible han sido desde distintos ángulos Octavio Paz y Mario Vargas Llosa. El desfase se produciría porque ciertas corrientes de pensamiento o artísticas, que surgen en Europa de condiciones históricas específicas y concretas, empiezan a existir en América Latina sin que las condiciones que las generaron originalmente logren todavía una presencia o una fuerza suficiente. Tendríamos en consecuencia barroco sin contrarreforma, liberalismo sin burguesía, positivismo sin industria, existencialismo sin Segunda Guerra Mundial, postmodernismo sin modernidad, etcétera, etcétera. Este desfase provocaría un pensamiento incesantemente epigonal, capaz de servirnos para proyectar utopías, pero incapaz de desocultarnos por completo una realidad que tendrá siempre ángulos rebeldes a pensamientos no elaborados en la propia circunstancia. El pensamiento europeo que se ha venido reproduciendo tendría entonces un carácter epidérmico, sería una máscara, carente de una relación orgánica con el cuerpo social y cultural latinoamericano. Ello nos empujaría casi de modo ineluctable hacia el ideologismo, a ser ideológicamente antes de ser en realidad. Dentro de esta vocación ideologista (que sería una especie de pecado original latinoamericano), las ideas tenderían a transformarse en esquemas absolutos con respuestas para todos los ámbitos o inquietudes. Las máscaras o idearios sin piso orgánico pasarían por ende a ocupar (a modo de respuestas *avant la lettre*) el lugar que deberían tener los procesos de elaboración de ideas o de creación de símbolos. De allí entonces el desequilibrio entre una carencia de producción teórica y una abundancia de reproducción teórica. O la tendencia a buscar herramientas conceptuales, no a partir de las realidades o procesos sociales que vivimos, sino a partir de un reflejo casi compulsivo por estar actualizados.

Tras el tema de las máscaras y el desfase subyace una visión dual de la cultura de América Latina. Ello implica, por un lado, la existencia de un núcleo cultural endógeno, de un componente autóctono, de sustrato precolombino, indígena o rural, y por otro de un componente ilustrado, foráneo e iluminista. Desde esta perspectiva, el proceso de modernización que ha vivido América Latina sería externo y a menudo contradictorio con el *ethos*, con los particularismos culturales y con las tradiciones endógenas de la región.(4) En su postura extrema esta visión tiende a desconocer la interpenetración constante que se viene produciendo entre ambos componentes, en todos los niveles y desde la propia conquista. Implica también desconocer la significación que han tenido algunas ideas exógenas como la «libertad», tanto en la conformación de los estados nacionales como en el curso posterior del continente.

Otro aspecto que releva el enfoque de la reproducción es el de la mala conciencia. Mala conciencia e incomodidad de un pensamiento y de una cultura que se sienten postizos, que se perciben condenados a la fatalidad de la traducción y del reflejo.(5) Un lenguaje que se siente condenado a pensar en inglés, francés, alemán o español y portugués, estos últimos también —lamentablemente— lenguas europeas. Las incitaciones que se hacen a romper la cadena mimética están también impregnadas del síndrome de la periferia: en 1929, el venezolano Rufino Blanco Fombona se percibió como parte de una familia de «monos y loros». Somos, dice, «imitadores y repetidores de Europa [...] nuestra alma se parece y está moldeada por la de otros pueblos cuyos libros leemos [...] somos espíritus sin geografía [...] pensadores sin estirpe [...] inteligencias sin órbitas [...] mentes destacadas [...] nuestros corazones no tienen sangre sino tinta procedente de libros foráneos».

Por otra parte, en las últimas décadas y casi como un espejo a la mala conciencia latinoamericana, ha correspondido en el pensamiento europeo el síndrome del etnocentrismo, dando origen a una especie de latinoamericanización de las culturas centrales y teorías que intentan convencernos de la centralidad de la periferia.

En el caso latinoamericano, detrás del malestar de una cultura de la reproducción y por habernos sentado en el banquete de la civilización cuando la mesa estaba ya servida, late —qué duda cabe— la ideología del nacionalismo o del latinoamericanismo cultural como ideología; parte de considerar lo propio y la personalidad espiritual del país (o del continente) como un valor absoluto e incuestionable, imagina el proceso cultural como un proceso endogámico, interno; en su postura extrema suele, por ende, concebir los préstamos culturales o la presencia de otras culturas como una amenaza. En *Nuestra América*, José Martí señala: «La Universidad Europea ha de ceder a la Universidad Americana... Nuestra Grecia —dice refiriéndose a los incas y a los aztecas— es preferible a la Grecia que no es nuestra.» Aunque compartamos el valor ético y el sentido político de lo que señala Martí, desde el punto de vista del pensamiento y la cultura cabría preguntarse

si en rigor es así, si efectivamente «nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra»: preguntarse también si esa Grecia que él considera ajena no es acaso «nuestra» desde el descubrimiento y la conquista.

Las cuatro notas de la quena o de la trutruca son defendibles y valiosas en muchos aspectos, pero resultaría difícil sostener que musicalmente son preferibles a la música docta de occidente.

Por último, en términos de políticas culturales, el modelo de reproducción —en su versión crítica— tendería a oponer la cultura autóctona a la occidental, los valores tradicionales de la comunidad a los de la sociedad moderna. Ello se traduciría en políticas favorables a la preservación de lo propio, de las lenguas indígenas y de la tradición oral. Por otra parte, en su versión parcial al modelo, las políticas culturales incentivarían un sistema de cañerías que asegurasen la ósmosis y la circulación inmediata de la cultura transnacional. En el primer caso, el ideal buscado sería la autarquía o la independencia cultural, y en el segundo, una especie de sucursal difusora de lo norteamericano.(6) Se trata del anverso y el reverso de una misma postura: aquella que configura la relación entre lo propio y lo exógeno sólo a través del modelo de reproducción cultural y de los supuestos que él implica.

### El modelo de apropiación cultural

Las insuficiencias del modelo de reproducción son evidentes. Se hace, por ende, necesario complementarlo y matizarlo con el modelo de «apropiación»:(7) más que una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en «propios» o «apropiados» elementos ajenos. «Apropiarse» significa hacer propio, y lo «propio» es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de «influencia», «circulación» o «instalación» (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone entonces el concepto de «apropiación», que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio.

El modelo de apropiación no desconoce el rol de las élites ilustradas ni de los intelectuales, pero tampoco lo sobredimensiona. Son instancias mediadoras que están subsumidas en un contexto; desde esta perspectiva serán las condicionantes socio-culturales las que en definitiva instituyen la legitimidad del proceso de apropiación. A través de la contextualidad operan también los nexos y las hegemonías socio-políticas que se hacen presentes en cada momento histórico. En este sentido sólo cabe hablar de máscara y de pensamiento epidérmico en una dimensión muy puntual, puesto que a mediado y largo plazo el pensamiento latinoamericano tendrá siempre una vinculación orgánica con el cuerpo social y cultural del continente, una vinculación que por supuesto será distinta a la que tuvo en sus orígenes europeos.

Refiriéndose al tránsito del liberalismo al positivismo en el mundo latinoamericano del siglo XIX, Octavio Paz dice: «cambiamos las máscaras de Danton y Jefferson por la de Augusto Comte y Herbert Spencer [...] en los altares erigidos por los liberales a la libertad y la razón, colocamos a la ciencia y al progreso» y a sus máximos fetiches, «el ferrocarril y el telégrafo.»(8) Concibe así el advenimiento del positivismo como el resultado de una especie de posta entre intelectuales. En el caso de Chile, nuestras investigaciones nos indican que esta visión —que responde al modelo de la reproducción— es completamente inadecuada. Que el cambio, lejos de ser una posta inorgánica y epidérmica, responde a condicionantes socio-culturales muy precisas. Que se inscriben en una contextualidad cuyos rasgos más destacados son, entre 1870 y 1900, el cambio de rol del Estado y su influencia creciente (gracias a los excedentes salitreros), un nuevo escenario social con una oligarquía que se autopercibe en crisis y con la presencia emergente de sectores medios y populares, el conflicto entre el laicismo y el clericalismo, el predominio en el plano cultural y doctrinario de las ideas liberales pero su debilitamiento como fuerza política, y un proceso de modernización social en marcha (en que el Estado tiene un rol protagónico) que requieren urgentes reformas educativas, administrativas y jurídicas.

Es desde este contexto social que Valentín Letelier se apropia del positivismo europeo (de Spencer y Littré más que de Comte) y de las doctrinas con que el Imperio Alemán había combatido la Iglesia Católica entre 1872 y 1875 (la Kulturkampf). Lejos de ser un receptor pasivo, Letelier es altamente creativo y le da a estas ideas una articulación

específica, que por ser contextual es también única y singular. Quien hoy día lea su libro **La lucha por la cultura** (1895) tendrá que reconocer que partiendo de las condicionantes socio-culturales finiseculares, Letelier se apropia eclécticamente del positivismo europeo vigente en su época, yendo en ciertos aspectos más allá de sus fuentes. Por ejemplo, en el campo de las relaciones entre política y cultura llega a formular conceptualmente (aunque sin usar los mismos términos) las ideas de hegemonía y sociedad civil.

Si bien en el período que estamos considerando circulan otras vertientes positivistas que podrían calificarse como epidérmicas (por ejemplo el positivismo mesiánico del último Comte, difundido por los hermanos Lagarrigue), no es menos cierto que las corrientes epigonales, en la medida en que son inorgánicas, operan sólo como un referente, y que por ende terminan por contribuir a la apropiación de la vertiente que está siendo legitimada por las condicionantes socio-culturales. El funcionamiento del pensamiento como fuerza vital de la historia estará siempre en relación directa con su grado de articulación a la contextualidad. «No se puede detener un gaucho a pleno galope con un decreto de Hamilton», decía José Martí. Es precisamente la distancia que media entre la orientación foránea progresista y el galope tendido del gaucho la que deberá ser zanjada por la creatividad articuladora del pensamiento latinoamericano. Se trata de dos códigos tan dispares que la distancia sólo podrá ser zanjada con la invención de un nuevo código.

Si aceptamos el rol de la contextualidad en el proceso de apropiación tendremos también que convenir que no se puede hablar de liberalismo en América Latina, o de positivismo en América Latina o de marxismo en América Latina, sino de liberalismo latinoamericano, de positivismo latinoamericano y de marxismo latinoamericano, lo cual es muy diferente. Tampoco sería posible, en rigor, una historia de las ideas o una historia del pensamiento al modo tradicional. Sólo cabría una historia de las apropiaciones, o lo que es lo mismo: una historia de la cultura.

El modelo de apropiación cultural se contrapone a una visión dual de la cultura de América Latina; por definición, el proceso de apropiación niega la existencia de un núcleo cultural endógeno incontaminado, rechaza el mito del purismo cultural y los esencialismos de cualquier tipo, puesto que lo latinoamericano no sería algo hecho o acabado, sino algo que estaría constantemente haciéndose, y que por lo tanto no podría ser comprendido a partir de aproximaciones preconceptuales o precategóricas. Desde esta perspectiva, el positivismo de Valentín Letelier, el marxismo de Mariátegui o el eclecticismo de Octavio Paz, serían tan propios como el quipu incaico o la cosmogonía del Popol Vuh. El concepto de identidad latinoamericana se «des-sustancializa» y pierde su lastre ontológico y finito, convirtiéndose así en una categoría en movimiento, en una dialéctica continua de la tradición y la novedad, de la coherencia y la dispersión, de lo propio y lo ajeno, de lo que se ha sido y de lo que se puede ser.

El modelo de apropiación cultural implica que se participa en el pensamiento y la cultura de Occidente en términos distintos a los puramente imitativos o miméticos, y resulta entonces un modelo productivo para comprender las relaciones de identidad y diferencia en la cultura europea. De este modo se matiza la mala conciencia y se disuelve el síndrome de la periferia. Tras el enfoque de la apropiación subyace la visión de una cultura ecuménica, abierta y no endogámica, una cultura latinoamericana que se autopercibe como parte de una cultura cosmopolita. El cosmopolitismo, que es una forma de humanismo universal, implica el derecho de los latinoamericanos a ser universales sin complejos ni culpas. Las fronteras culturales dejan de ser rígidas y de coincidir con las fronteras físicas o políticas, la autarquía y el nacionalismo cultural aparecen entonces como posturas rancias y sin fundamentos. Desde esta perspectiva se matiza también la oposición maniquea entre lo autóctono y lo extranjero, entre lo original y lo supuestamente imitado. Oposición esta que impedía ver la originalidad o creatividad de lo apropiado a la parte rutinaria o carente de energía cultural de lo autóctono.(9)

El enfoque de apropiación cultural implica prestar atención no sólo a la dimensión racional del pensamiento, sino también a su dimensión simbólico-expresiva, a su voluntad de estilo, porque en el lenguaje, tanto en el «como se dice» como en el «qué se dice», quedan inscritas las huellas de la articulación con el texto social. Es por ende un enfoque más perceptivo y sensible a lo híbrido, a los acoplamientos, a los sincretismos, a los rasgos y matices que se van configurando en el proceso de hacer propio lo ajeno.

El modelo de apropiación cultural resulta también adecuado para comprender la relación entre el pensamiento actual y el del pasado. La tradición del pensamiento que

opera en un momento histórico dado no es una supervivencia inerte del pasado; por el contrario, toda tradición opera selectivamente,<sup>(10)</sup> y responde por ende a una versión interesada de un pasado y de un presente preconfigurado. La contextualidad y las distintas constelaciones político-culturales son los factores que inciden en el hecho de que una determinada tradición (y no otra) aparezca como significativa para el orden contemporáneo. Así como hablamos de apropiación en un sentido sincrónico (relación entre lo local y lo internacional), también puede hablarse de apropiaciones en un sentido diacrónico (relación entre el pensamiento latinoamericano actual y el pensamiento latinoamericano del pasado).

En un plano histórico, cabe señalar que en América Latina ha habido climas político-culturales propicios a la vigencia de uno u otro enfoque. El momento de la independencia y de las generaciones funcionales que les siguieron fue más bien afín al modelo de reproducción cultural. Hacia 1890, con la incorporación estructural de la región al mercado capitalista mundial, y el entorno de las *belles époques* criollas hay un clima —sobre todo entre la intelectualidad modernista— favorable al modelo de apropiación cultural.<sup>(11)</sup> En el siglo XX, entre 1910 y 1950, con la Revolución Mexicana, la vigencia de una sensibilidad criollista y la americanista del indigenismo latinoamericano pareciera predominar en el enfoque de la reproducción. Hoy en día, y sobre todo en la última década, con la globalización de la economía y de las comunicaciones, con las nuevas tecnologías y con una marcada tendencia a la uniformación transnacional de la pintura, el clima aparece como más propicio al modelo de apropiación.

Estamos conscientes de que este instinto de periodización es precario y que tiende a ocultar las diferencias y a presentar los momentos históricos mencionados como si fueran homogéneos, en circunstancias que ello dista de ser así. Por ejemplo, en el momento latinoamericano actual es posible distinguir al menos tres matices político-culturales bien distintos, que a su vez implican afinidades con uno u otro modelo. En el área del Caribe y Centroamérica predomina una corriente intelectual que percibe el cambio de estructuras con una condición previa y necesaria para el desarrollo del pensamiento y la cultura del continente.

Se enhebra así un discurso en el que prima la denuncia de la manipulación foránea y la visión redentora de la cultura popular de tradición campesina —junto con los valores que se gestan en la lucha por la emancipación—, como el sustrato del desarrollo cultural futuro.

Otra matriz es la que aparece con frecuencia en intelectuales de países con gran población indígena, particularmente en Perú, Bolivia, Ecuador y Paraguay. Víctimas de lo que perciben como un etnocidio que se inició en la conquista, se sitúan en el marco de una concepción dualista, oponiendo la cultura nativa a la occidental, lo autóctono a lo exógeno, la cultura popular a la culta y la sociedad tradicionalista a la moderna. Desde esta dicotomía perciben incluso al analfabetismo como una forma de resistencia, dentro de una lucha política que es para ellos de tipo cultural. Son entonces partidarios, en su proyección más extrema, de una cultura anticontemporánea y antioccidental. Sin dudas que estas dos primeras matrices tienen afinidad y son funcionales al modelo de reproducción.

La tercera matriz es la que proviene básicamente de intelectuales del Cono Sur, México y Brasil. Se trata de una matriz que busca una síntesis entre la sociedad tradicional de América Latina y la modernización contemporánea. Una matriz más abierta a los nuevos escenarios tecnológicos de la comunicación y la cultura, pero también preocupada por lograr una síntesis en que se preserve (o se conquiste) la identidad y la no dependencia de la región. Una matriz que tiene conexiones y a la que le resulta funcional el modelo de la apropiación.

En el plano del estudio y de la comprensión del pensamiento latinoamericano cabe, por último, señalar que ha primado casi sin contrapeso el modelo de la reproducción, y que con respecto al enfoque de apropiación cultural está casi todo aún por hacerse.

No se trata por supuesto de promover este enfoque por un mero prurito académico. Lo latinoamericano es, a fin de cuentas, una construcción y una representación intelectual. Desde esta perspectiva, el estudio del proceso de apropiación tiene mucho que aportar al imaginario social y a una visión más compleja y menos esquemática de nuestra autopercepción como latinoamericanos.

---

**Notas:**

- 1 Véanse, entre otros, Francisco Romero. «El pensamiento hispanoamericano.» **Philosophy and Phenomenological Research**, 1943, p. 132-153; Leopoldo Zea. **The Latin American Mind**; Augusto Salazar Bondy. **Historia de las ideas en el Perú**; Harold Eugene Davis. «The History of ideas in Latin American.» **Latin American Research Review**, 1972; Arturo Ardao. «La historia de la historiografía de las ideas en Latinoamérica.» **Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos**, 1977; Wilson Martins. **Historia de inteligencia brasileira**, 1978.
- 2 Véanse, entre otros, Andrés Gunder Frank. **Capitalism and underdevelopment in Latin American**; Celso Furtado. **Subdesarrollo y estancamiento en América Latina**; Tulio Halperín. «Surgimiento del orden neocolonial.» **Historia contemporánea de América Latina**.
- 3 Roberto Schwartz. «Nacional por substracción.» **Punto de Vista**, 1968.
- 4 Véase esta postura en Pedro Morandé. **Cultura y modernización en América Latina**.
- 5 Roberto Schwartz. **Op. cit.**
- 6 Bernardo Subercaseaux. **El debate sobre políticas culturales** (documento de trabajo CENECA).
- 7 Se trata de un concepto que ha sido trabajado en la teoría de la arquitectura latinoamericana. Véase Cristián Fernández. «Universalidad y peculiaridad en la dimensión simbólica: un marco teórico», y Roberto Fernández. «Hacia una teoría de la apropiación.» **ARS**, 1984.
- 8 Octavio Paz. **Los hijos del imo**.
- 9 Un ejemplo de esta ceguera para ver la creatividad de lo apropiado son ciertas opiniones sobre Rubén Darío, a quien en su época se acusó de «galicismo mental» y de cuya obra se llegó a decir que pasaría «a la patología literaria como triste ejemplo de los abusos de la imitación y los estragos del contagio».
- 10 Raymond Williams. **Marxismo y literatura**.
- 11 José Martí decía: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas.» Y Rubén Darío defendía la incorporación de todas las corrientes de pensamientos extranjeros «siempre que vengan a dar y no a quitar».

# MODERNIDAD, POSTMODERNISMO Y PERIFERIA

*(Ponencia presentada en el Coloquio Latinoamericano «Modernidad y Provincia», organizado dentro del marco de la Bienal de Trujillo, Perú, en noviembre de 1987.)*

NELLY RICHARD

## El patrón de la modernidad internacional

Es sabido que la modernidad(1) internacional traza su eje (histórico, filosófico, político, económico y cultural) siguiendo una vocación triplemente unificadora-uniformadora.

Primero, los fundamentos iluministas de su empresa filosófica e histórica la definen como proyecto de racionalización. Es decir, como «avance de la racionalidad cognoscitiva-instrumental» cuyo proceso de abstracción está destinado a categorizar y sistematizar el desarrollo de la historia y la evolución de la sociedad en base a los valores de razón y progreso. Valores que funcionan como ideales reguladores de un proyecto necesariamente universalista, puesto que descansa en la conciencia objetiva de un metasujeto absoluto.

Segundo, la modernidad instrumenta su diseño de sociedad tecnificando las condiciones de eficiencia de su racionalidad funcionalista. Lo hace generando un reticulado burocrático-administrativo y tecnológico que encuadra sus competencias institucionales y científicas bajo la normativa de un sistema sometido a la transparencia de un cálculo de «performatividad».

Y tercero, el avance «civilizador» de la modernidad ligado a un modelo desarrollista del progreso industrial, asocia esta modernidad a la expansión del capitalismo multinacional y a sus lógicas de mercado atravesadas por la red metropolitana de concentración del poder económico.

Esta triple fundamentación de la pretensión normadora de la modernidad bastaría para demostrar la vinculación de su proyecto con los enfoques universalizantes de una cultura que busca producir y reproducir el consenso en torno a sus modelos dominantes de verdad y progreso.

Tanto a nivel de su tradición filosófica como de su edificación cultural y su resolución económica, la modernidad busca sintetizar sus ideales progresistas y emancipadores en una visión globalizante e integrativa del sujeto de la historia y sociedad. Visión que descansa en la legitimación de un centro (es decir, en la unicidad y superioridad de una posición de control establecedora de jerarquías y dominios) y en la autoevidencia de su legitimidad como Centro.

Aplicada al mapa geográfico y político-cultural de los intercambios económicos y comunicativos, la tendencia unificadora-uniformadora del eje modernista busca **regular** la adaptación de sus receptores a las referencias-modelos y, por ende, nivelar conductas identificatorias. Cualquier desnivelamiento —producto retrasante de inadecuaciones o desajustes— es resentido como obstáculo o freno a la dinámica prescriptiva de los centros internacionales.

Es así como la modernidad concibe a la «provincia» como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de las metrópolis.

### **América Latina y la colonización cultural; el traspaso mimético**

¿Cómo la provincia misma (o más ampliamente, las subculturas del margen o la periferia) suelen experimentar las vicisitudes de su encuentro —atracción o rechazo— con las retóricas internacionales de esta modernidad dictaminante o persuasiva?

Desde sus comienzos, la empresa modernizadora desplegada en América Latina cobra una forma **européizante**: fija las referencias a imitar (realizaciones industriales, esquemas económicos, comportamientos sociales, valores estéticos), proponiendo como modelo de desarrollo y perfección su propio transcurso europeo dominante.

La construcción histórica que esa modernidad hace valer como progreso (avance rectilíneo de una temporalidad supuestamente homogénea) es juzgada postiza en América Latina, ya que ese modelo evolutivo de una temporalidad uniforme obedece a un tipo de racionalización histórica ajeno a las estratificaciones irregulares y discontinuas de una historia cruzada de múltiples pasados sedimentados en memorias fragmentarias y mestizas.

La ideología de lo Nuevo que configura el discurso de la modernidad europea descansa en la regularidad de una extensión temporal modulada por una frecuencia de cambios, la cual resulta artificiosa una vez trasladada a América Latina, puesto que los resortes diacrónicos que articulan su lógica de periodicidad y secuenciamiento no se ajustan a la conflictiva yuxtaposición de procesos tan recortados como los que aquí coexisten entrechocadamente.

Los desniveles generados entre las imágenes de «tradición» y «ruptura» contrapuestos por la dialéctica internacional de lo Nuevo y sumados a la precariedad de una base social y cultural no capacitada para integrar procesualmente estas imágenes que suelen derivar en meras caricaturas oportunistas de la tendencia a «ponerse al día», llevan la relación de América Latina con la modernidad a ser constantemente vivida como **disociativa** por quienes aspirarían a la coherencia de un sistema identificador de lo «propio».

En el campo de la cultura propiamente tal (el arte, la literatura, la historia de las ideas), esa relación dependiente e imitativa frente a la modernidad europea —instrumentada por el rol de las «élites» como relevo transmisor de los patrones de representación extranjeros— ha condicionado una serie de mecanismos que definen un particular modo de aplicar la relación centrop periférica, comprendido bajo la categoría de «reproducción».(2) Ese modelo explica cómo las referencias trasladadas desde los «exocentros» (Europa o Estados Unidos) hacia la periferia latinoamericana son condicionadas por un proceso de mimetización cultural que las lleva a menudo al simple calco o remedo.

La modernidad internacional reparte fórmulas y ofrece subterfugios de aplicaciones que son ocupados como «respuestas», en circunstancias que las preguntas a las que aluden no han sido aún articuladas como tales por el medio que finge acogerlas; de ahí el carácter eminentemente postizo de categorías o estilos cuyo traslado no obedece a ningún requerimiento contextual;(3) el anquilosamiento de signos condenados a permanecer inactivos, ya que no han sido puestos en marcha por los dispositivos de recontextualización crítica que permitirían procesar la sobreinformación arrastrada, al refundirla en una productividad local. No redibujadas desde las opacidades que refractan su brillo internacional, las teorías o movimientos importados actúan en el —contexto latinoamericano— como meros suplementos ortopédicos de una cultura desligada de las confrontaciones de fuerza capaces de darle relieve textural y densidad histórica a su transferencia de signos. Es así como dicha producción suele agotarse en simples reiteraciones formales o «amaneramientos doctrinales»; en teorías-sustitutos desvinculadas del campo de pugna intelectual en el que conceptos e interpretaciones originalmente debatían sus apuestas valóricas e ideológicas; en fetiches culturales incrustados en una trama de simples retoques ornamentales.

### **La identidad latinoamericana y su dialéctica de lo propio y lo ajeno**

Las críticas a la modernidad como patrón distorsionador porque extranjerizante, han sido formuladas desde varios campos (el arte, la literatura, la sociología, etcétera) que reposicionan de diferentes maneras la cuestión de la «identidad latinoamericana».

Desde ciertas tendencias de la sociología o la teología,(4) se declara —por ejemplo— que el proyecto homogeneizador de la modernidad habría sepultado la memoria de un



cruce engendrado por una multiplicidad de pasados (precolombinos, barrocos, etcétera), la cual debe ser rescatada para oponerla al reduccionismo histórico europeo de una temporalización uniforme, de modo que América Latina logre finalmente coincidir consigo misma en la conjugación **mestiza** de sus tradiciones continentales.

La modernidad europea como propuesta funcionalista y secularizadora —según Morandé— también habría censurado la dimensión **ritual** de una cultura profundamente extraña a la síntesis conceptualista y racionalizadora del Logos, y habría reprimido el «sustrato católico» de una religiosidad popular cuya reserva de valores y símbolos es la que contiene e identifica el «ethos» latinoamericano.

Desde el arte y la literatura, toda una reflexión sobre el rol enajenante de la modernidad internacional como surtidora de ficciones europeas, descansa en la defensa de una cultura latinoamericana apoyada en un trasfondo autóctono: una cultura ligada a los **contenidos** de identidad (imágenes o representaciones de lo «propio» generalmente asimiladas a lo nativo) que expresarían la autenticidad de una cultura «pura» sellada por el mito de sus orígenes. Pureza anterior al cruce heterogeneizador y desintegrativo de la modernidad internacional y a la expansión contaminante de la industria cultural del capitalismo multinacional.

Estas concepciones —esencialistas y metafísicas— de una latinoamericanidad mitologizada y folklorizada en innumerables versiones (indigenistas, nacionalistas y tercermundistas) recubren distintas formas de primitivismos según los cuales lo latinoamericano consistiría en un depósito **prefijado** de identidad. Su revelación pasaría por el trayecto mítico y arcaizante de un retorno a las fuentes: representación estática de un origen (el sustrato indígena) o de una memoria (el pasado mestizo) ritualizados por la fijeza de una tradición.

Incluso en sus versiones más renovadas, los reclamos por un arte o una literatura «latinoamericana» siguen respondiendo a este esquema dualista que contrapone categorías-esencias derivadas de la oposición entre **lo propio (internalidad)** y **lo ajeno (externalidad)** tales como: lo local (lo auténtico) y lo internacional (lo falso), el pasado (raíz vernacular y el presente (disolución de los nexos de pertenencia comunitaria), la cultura popular (arraigo nacional) y la cultura de masas (dispersión comunicativa), etcétera.

Según esta «ecuación maniqueísta» (Subercaseaux), la modernidad sería el agente culpable de haber desdibujado y enmascarado los rasgos de una **identidad propiamente** latinoamericana mediante un régimen de influencias, sentido como amenaza en cuanto pretende falsificar el **núcleo-esencia** de lo originario = lo auténtico y autenticante.

#### **Inversión de escena: el subterfugio de lo otro**

¿Cuál es la ruptura que ejerce la llamada postmodernidad en este marco —delineado por la modernidad— de condicionamientos y subordinaciones? ¿Permite reflexión postmodernista, si es que se la concibe como puesta en crisis de los supuestos de la modernidad, modificar la lectura del rol que la «provincia» (o las culturas del margen o la periferia) han tenido que jugar en el mapa de las dependencias trazado por la red metropolitana de las influencias internacionales?

Así como la modernidad estaba indisolublemente ligada al proyecto escritural, a la consignación libresca de la palabra escrita y fundante; a la representación del sentido centrada en una referencia maestra, la postmodernidad, en cambio, busca deshacer el compromiso de tener que **fijar** significaciones en un texto canónico. Desconfía incluso de toda estructura monológica o unisignificante, y reclama la **desestabilización del sentido** como producto de la deslegitimación del saber universal.

La práctica postmodernista de la diseminación como red abierta y multiplicativa de signos en continuos traslados, cruces y mutaciones, afecta no sólo la ilusión que los textos son depositarios de un sentido definitivo. También —y sobre todo— combate el supuesto que la cultura y la sociedad como Textos siguen obedeciendo a la regulación de un sentido tutor, ya que desaparecieron los puntos de vista privilegiados en cuanto únicos, y se cancelaron las posiciones de dominio que fijaban sus jerarquías interpretativas.

¿Hasta dónde esta crítica a la universalidad del sentido, dirigida contra el sistema hegemónico de una cultura autocentrada, es capaz de liberar nuevas conductas cuyo efecto sea **descolonizador**?

Esta es la pregunta que nos interpela desde el nuevo cruce entre postmodernismo y periferia.

El juego de coordenadas que introduce el postmodernismo para distanciarse polémicamente de lo que oficiaba como modernidad es singularmente ambiguo.

Sugiere primero invertir las antiguas dependencias y la cadena asociativa de sus marcaciones de poder (centro-periferia: avance/retraso, modelo/copia, etcétera) en una nueva jerarquía. Casi por primera vez, Latinoamérica tendría la oportunidad de ser el escenario privilegiado, y hasta anticipatorio, de lo que la cultura internacional hoy consagra como novedad. En efecto, y aunque sólo vino a reconocerse como tal llamado por el repertorio internacional de los nombres prestados, el comportamiento histórico-cultural de Latinoamérica habría prefigurado el modelo hoy celebrado como «postmodernista». Por una parte, la heterogeneidad de las tradiciones que conforman el espacio latinoamericano y el mestizaje de una memoria compuesta de pasados híbridos y, por otra, la multiplicidad de los vectores económicos y comunicativos de transnacionalización cultural que segmentan conductas e identidades locales, definirían los rasgos —de **fragmentación y diseminación**— que más nítidamente identifican la sensibilidad hoy divulgada como postmoderna. Pero apenas la periferia latinoamericana pareciera haberle ganado al discurso internacional la distinción de ser postmodernista **avant la lettre**, alcanzando así una sincronisidad de formas con el discurso internacional, el mismo postmodernismo se dedica perversamente a suspender el privilegio de tal distinción, cancelando la oposición centro/periferia y anulando por lo mismo la favorabilidad —recién ganada— de su escenario de competencias. Son múltiples las señales que el postmodernismo organiza en discurso para persuadirnos de la obsolescencia de esta oposición centro/periférica y convencernos del efecto retardatario de seguir posando de víctimas del colonialismo. Ambas categorías (las del centro y periferia) habrían ya conmutado sus significados al haberse, por ejemplo, desmontado la relación modelo/copia debido a los efectos de «planetarización» de la tecnocultura y la supresión masmediática de la relación original/reproducción.<sup>(5)</sup> O bien, el centro mismo se habría dejado ya asaltar por la periferia,<sup>(6)</sup> al haberse fragmentado en microterritorialidades disidentes que pluralizan y descomponen su rol de autoridad como Centro.

El primer y decisivo montaje que realiza el postmodernismo consiste en declarar haber previsto en su interior el lugar nuestro: el lugar «descentrado» del sujeto del margen o la periferia; del sujeto en crisis de centralidades. Lugar adornado por las figuras de lo plural y de lo heterogéneo, de lo diseminante, que reconfigurarían la opinión de Lyotard según la cual el postmodernismo «refina nuestra sensibilidad a las diferencias» y complicita nuestra atención en todo lo que se propone disentir de los hegemonismos de una representación: particularismos y regionalismos, fracciones minoritarias del cuerpo social y programas de micropolíticas zonales, tradiciones residuales y conocimientos subyugados. Pero la verdad es que estas diferencias (sexuales, políticas, raciales, culturales, etcétera) apenas reclamadas y exaltadas, son rápidamente disueltas en la metacategoría de lo **indiferenciado**, bajo la cual todas las singularidades devienen irreconocibles entre sí, intercambiables unas con otras, en una nueva y sofisticada economía de lo «mismo». El postmodernismo se defiende contra los efectos desestabilizadores de lo «otro», integrando sus manifestaciones a la marcha de un conjunto perfectamente entrenado para nivelar diferencias y reabsorber contradicciones. El Centro, aunque se travista de desintegrado, no ha dejado de operar como tal, archivando lo desviante bajo un repertorio de figuras cuyas claves, semánticas y territoriales, siguen administrando con plena exclusividad.

### **Collage postmodernista e identidad latinoamericana**

Si bien es factible desmontar el mecanismo según el cual esta nueva «tercermundialización de la metrópoli» —reflejo invertido de la mala conciencia eurocentrista— es parte camuflada de una empresa casi puramente retórica, tal desmontaje no agota el interés que presenta el debate postmoderno para Latinoamérica, aunque ésta lo ocupe como pretexto para retopografiar sus **márgenes**.

El postmodernismo es hoy la enseña internacional que designa la quiebra de todos los valores de cultura y sociedad que habían postulado —en nombre de una re-

presentación autocentrada— su escala en cuanto universal. Pero ¿qué ocurre en el caso de formaciones que, por periféricas, fueron sistemáticamente excluidas de este dominio representacional? Quizás no tengan por qué salir tan perjudicadas de la constatación de esta quiebra, ni compartir con igual énfasis la perplejidad o angustia que acompañan el desvanecimiento de los sueños forjados por la ilusión de un metacontrol que nunca antes las había beneficiado. De hecho, el habitante latinoamericano no tendría como vivir el cansancio de pertenecer a una cultura saciada, sobreacumulativa, ya que su nexo a esta cultura ha sido más bien de desposesión. Si el derrumbe valórico de toda una construcción histórico-cultural llamada «modernidad» ha sido tan duramente resentido por el pensamiento europeo dominante, es porque esta construcción resguardaba sus prerrogativas eurocentristas. De ahí el lamento narcisista frente a su pérdida. Vale preguntarse hasta dónde, entonces, la catástrofe de sentido que envuelve esta caída de ideales afecta un sujeto, el latinoamericano, desde siempre expulsado de su esfera de autorreferencias y privilegios. Pudiera ser también que esta rotura de ilusiones y el debilitamiento de las identidades culturales cuya tradición (la europea dominante) había sido hasta ahora considerada paradigma de autoridad, fuera finalmente propicia para revisar más **desinhibidamente** el itinerario de falsedades y de autoevidencias que fundamentaban sus presuposiciones de orden y poder.

Al convertir la modernidad en material de relectura crítica, el postmodernismo nos ofrece también la posibilidad de formular las latencias de su «no dicho» y volver a tensionar sus núcleos de opacidad o resistencia con la potencialidad de significados todavía inéditos.

A escala continental, esta revisión de la modernidad nos permite —por ejemplo— replantear la cuestión del sujeto latinoamericano. Sujeto que nace del cruce entre los múltiples lenguajes transcritos y circulantes que se superponen de manera fragmentaria en la definición de una identidad cultural asumida como zona de colisiones: producto fracturado y tensional de la sintaxis de la modernidad, internacionalmente reguladas por el mercado euronorteamericano de la información, resultado de las operaciones **recombinatorias** que deforman y transforman los módulos importados (patrones de consumo, estilos de vida, referencias culturales o símbolos económicos) de acuerdo a las articulaciones de un dispositivo local que reinstrumenta críticamente las series programadas desde afuera.

La periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependentista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética, sino que son también generadores de **heterogeneidad** (de diversidad y multiplicidad) en la medida en que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por los calces y descalces producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales de traspasos que estimulan así la taticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reemplazo de materiales preexistentes (por ejemplo, los prefabricados por la industria de la cultura multinacional) e innovar respuestas ligadas a estrategias de **reocupación** de los fragmentos recortados por los aparatos transmisores y distribuidores.

Quizás la identidad latinoamericana, vista desde el **collage** postmodernista, no consista sino en la exacerbación retórica de los procedimientos descentrados y reapropiativos con los que la periferia va dejando su **marcademarcación** en los conjuntos de enunciados serializados por la cultura dominante. Reciclando dichos enunciados mediante combinaciones de subconjuntos que pervierten las sistematicidades primeras, torciendo su legalidad de origen, desviando el marco estatutario de sus reglamentaciones de valores y usos.

---

**Notas:**

- 1 José Joaquín Brunner. «Los debates sobre la modernidad y el futuro de Latino-América» (documento FLACSO, 1986): consultar la apretada reflexión sobre la modernidad en América Latina, que revisa antecedentes internacionales y formula hipótesis locales relacionadas con el corte postmodernista.
- 2 Bernardo Subercaseaux. «La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano.» **Revista Estudios Públicos**. 1988: «El modelo de la reproducción tiene su base en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de América Latina: su relación con Europa y su pertenencia al mundo hegemónico de Occidente desde su integración a la historia mundial. Desde esta perspectiva, el pensamiento y la cultura latinoamericana se habían visto forzados a reproducir el pensamiento y la cultura europea, a desarrollarse como periferia de ese otro «universo» que, a través de sucesivas conquistas, se constituyó en una especie de sujeto de su historia (...). Uno de los aspectos que tematiza ese enfoque es el **rol de las élites ilustradas** o de los intelectuales, en tanto sector diferencial de la sociedad latinoamericana que, desde la independencia, vendría articulando el pensamiento foráneo.»
- 3 Cristián Fernández. «Identidad cultural y arquitectura en Chile.» **Chile Vive**: «En los recurrentes períodos en que las élites niegan nuestra realidad cultural, el consecuente vacío de autoteoría subyacente (identidad) tiende a ser llenado con problemáticas, categorías y valoraciones ajenas, propias de los exocentros de prestigio (...) Esta contradicción se resuelve en el plano simbólico mediante la mimesis: la representación del gesto ajeno, que a la vez proporciona la vivencia de la pseudoapropiación de sus valores: se representa ser y en cierto modo se vivencia ser lo que no se es (...) Mimesis por cuanto representó el gesto, ignorando su argumento: copiamos la imagen importada desconociendo el contenido de su origen, y sin preocupación mayor acerca de si era o no relevante a nuestra realidad.»
- 4 Pedro Morandé. **Cultura y modernización en América Latina**.
- 5 Rosa María Ravera. «Modernismo y postmodernismo en la plástica argentina.» **Revista de Estética**, No. 3: «Mario Permiola, autor de una personal reflexión sobre el simulacro, observa que el triunfo planetario de las comunicaciones anula toda posible confrontación con modelos y es el mismo concepto de copia subalterna que desaparece en la vertiginosa reproducción de modos de vida y de pensamiento en lugares, tiempos y contextos socio-culturales completamente diversos de los que los habían originado, sin que tal contaminación consista en la unificación de un solo registro, sino en el reconocimiento de singularidades propias.»
- 6 Hal Foster. «Recordings.» **Bay Press**, 1985: «Certainly, marginality is not now given as critical, for in effect the center has invaded the periphery and viceversa.»

# LATINOAMERICA Y LA POSTMODERNIDAD : LA CRISIS DE LOS ORIGINALES Y LA REVANCHA DE LA COPIA

*(Ponencia presentada en el XXII Congreso AICA: «Arte y tecnocultura en el final del postmodernismo», AICA, Buenos Aires, 1988.)*

NELLY RICHARD

## Diferencia de diferencias

Una brusca paradoja surgida de la retórica postmoderna de lo disgregado convierte a Latinoamérica en nueva protagonista transcultural del fragmento. Pero este súbito protagonismo implica múltiples ambigüedades y sospechas. Después de tan repetidos esfuerzos para construirse polémicamente como «otredad» frente al modelo colonizador de la cultura europeodominante, Latinoamérica se encuentra hoy seducida por un discurso que la urge como diferencia de diferencias. Si es cierto que el discurso de la postmodernidad ha ya teorizado y re teorizado la fractura de todas las identidades en cuanto referentes unitarios y centrados, Latinoamérica vendría entonces a sumarse a esta explosiva cadena de diferencialidades como una simple fractura más, ya **concertada** por el discurso metropolitano (en este caso, el postmoderno). El que funcionaba precisamente para ella, hasta hace poco, como el referente unitario y centrado y contra cuya polaridad represora la periferia debía rebelarse.

¿Hasta dónde esta (nuestra) condición de **suplemento** a dicha cadena, de añadidura a lo preconcebido de su montaje, nos impide o —aún nos permite— actuar en su interior como contraposición denunciante a lo acomodaticio de su lógica de la alteridad? ¿Hasta dónde el hecho que el discurso postmoderno de la crisis de centralidades y dominancias juegue a incluirnos en su repertorio oficial bajo el lema tolerante de lo «otro», nos arrebatara la posibilidad de ser actores, y no sólo figurantes, de nuestra propia reformulación de discursos?

Estas son algunas de las preguntas a través de las cuales me parece que las retorsiones y contorsiones de la dominante postmoderna interpelan el sujeto latinoamericano.

## ¿El post del post?

Pero antes de entrar en materia, quisiera comunicar un vértigo frente al espíritu de ultimidades que complace el título de este Coloquio.

Ni en sus contextos de origen, la postmodernidad ha concluido el reconocimiento de su trance en medio de tanta dispersividad y heterologías; parte significativa de Latinoamérica aún no termina de meditar sobre las irresoluciones de sus proyectos de modernidad; recién comienza a perfilar sus dudas frente a la encrucijada postmodernista, y ya el título de este Congreso argentino (Arte y Tecnocultura en el Final del Postmoderno) la instala en el reborde apocalíptico de aquella duración no completada.

Es cierto que todo señalamiento de rasgos destinado a sujetar Latinoamérica al recorte de un símil de definición esté siempre amenazado por el desfase que separa cualquiera de sus emergencias (tendencias, manifestaciones, procesos) del nombre que le asigna el discurso internacional acorde con una reserva prestada de sufijos (los «ismos») y de prefijos (los «pre» y los «post»), aquí inmanejable por lo interrumpido y recesivo de las temporalidades comprometidas en su búsqueda de ordenamiento.

El «final del postmoderno» declarado en este título no podría evidentemente significar para Latinoamérica nada de lo que, de modo precipitado, tal certificación concluye o anticipa para Europa o Estados Unidos, ya que la fase recorrida y discurrecida por él no tiene cómo ser aquí secuenciada como tal. Recordemos por lo demás que este final anunciado no logra expresar —ni siquiera dentro del ámbito postmoderno— el presentimiento (desdramatizado o catastrófico) de que la incógnita de su «después de» pueda ser verosímilmente traducida a futuro. Y eso porque ningún imaginario histórico se atreve hoy a prefigurar el final (el post del post) de algo —la historia— que ha dejado de respetar la consecutividad de un orden lineal de acabamientos y superaciones.

¿Cómo —entonces— programar finales o rehabilitar sucesiones (el «final del post») desde la crisis titulada de las programabilidades?

### El «lugar común» de la reproducción

Postmodernismo y tecnocultura se interdesignan bajo un mismo sistema de condicionantes que modelan una nueva sensibilidad a las mutaciones tecnológicas del entorno comunicativo; fragmentación y dispersión del saber repartido en micropartículas informativas; sobresaturación de los efectos mediatizadores de los códigos que desrealizan lo real y lo convierten en espectáculo de sí mismo abismado en la imagen de su propia evanescencia; disolución de las fronteras entre cultura superior y cultura popular, como resultado del entrecruzamiento de las redes difusoras que indiscriminadamente vehiculan cualquier tipo de mensaje trastocando los privilegios de formas o contenidos, etcétera.

Propongo interrelacionar estas designantes culturales por medio de una reflexión que les resulte **común** al ámbito postmoderno y a la cultura latinoamericana: punto de cruce de discursos y contextos que dialoguen o polemiquen entre sí bajo el acento de una relación compartida.

Propongo que esta relación sea la de **modelo/copia**, en cuanto por una parte— tal relación ha sido estructurada del modo que tuvo América Latina de pensarse a sí misma bajo el signo modernista de la dependencia y —por otra parte— ésta resulta clave para el debate postmodernista que comenta sus fallas relacionándolas, tanto con el derrumbe de los modelos (en cuanto depositarios de una quintaesencia del sentido), como con la crisis de los originales introducida por la tecnocultura en la lógica de la reproductividad.

### Modelos y sospecha

La primera discusión que afecta jerarquías y prevalencias —dentro del marco de la postmodernidad— concierne al «modelo» tomado en el sentido de la ejemplaridad de una construcción, o de su peso valórico como referente de autoridad.

El comentario postmoderno ha difundido la sospecha que los grandes relatos evolutivos o dialécticos de la modernidad han agotado los presupuestos de racionalidad e historicidad que le servían de guías emancipatorias, y que los contenidos de verdad de sus representaciones científicas o filosóficas han perdido crédito universal, en la medida en que han estallado las categorías de sujeto o de conciencia que fundaban su legitimidad y coherencia. Una multiplicidad dispersa de perspectivas quebradas y saberes fragmentarios, de versiones laterales y tradiciones soterradas, de conocimientos residuales y hablas limítrofes, ha reventado la esfera de lo homogéneo (de lo pleno y lo uno) que consagraba el «yo» soberano de la cultura occidental.

No sólo los modelos que la modernidad erigió en preeminentes sino la noción misma de «modelo», como ejemplificador y transmisor de certezas, pasan a ser cuestionados por esta revisión generalizada de todo lo que pretende regir como paradigma totalizante. En efecto, la deslegitimación de los grandes relatos en cuanto a narrativa globalizadora del Todo social e histórico (Lyotard), hizo que cayera bajo **crisis de unicidad** no sólo los referentes cuya superioridad era considerada por la modernidad como absoluta, sino el pensamiento mismo que afianzaba la creencia que determinadas claves de realidad o de interpretación pudieran ser tomadas por definitivamente seguras más allá de la provisionalidad de las operaciones que de modo local justificaban sus pactos. La noción misma de «modelo» sufre hoy de esta relativización de los absolutos que invalida todo supradominio cultural. Varias manifestaciones sincronizan con esta misma sospecha lan-

zada en contra de los privilegios consolidados sobre la base de una posición de centralidad ocupada para forzar obediencias y consentimientos al orden de la razón.

Es el caso, por ejemplo, de las filosofías de la «diferencia» que han contribuido a desmistificar el modelo como **origen**: origen de la verdad o la representación y verdad o representación de un origen: el modelo como garantía de anterioridad y superioridad debido a su lugar supuestamente fundante en la cadena de las repeticiones. En Derrida, es la diseminación de la escritura en cuanto tejido de espaciamiento y diferencialidades la que revocaría lo originario como presencia canónica de una autoridad de sentido depositada en una huella primigenia.

Junto con las filosofías de la «diferencia» y su manera de escindir la unicidad del concepto, las estéticas de la simulación (Baudrillard) declaran también la obsolescencia del modelo: en «la era de los simulacra», queda invalidada toda pregunta acerca de la pureza o integridad del original (llámese real o naturaleza), ya que toda imagen es imagen de una imagen redoblada por la sobreexposición de códigos dentro una mecánica de transposición enteramente artificial.

La misma red de comunicación audiovisual que despliega la tecnocultura ha alterado la perceptualidad de las categorías de espacio y tiempo implícitas en la concepción aurática del original, modificando radicalmente los modos de la presencia por desmaterialización de la imagen, multiplicando su «aquí y ahora» en la simultaneidad dispersa de todos los presentes intercomunicativos que la red de circulación iguala entre sí nivelando formatos de percepción. Esta reestructuración del universo comunicativo sobre la base tecnocientífica de los nuevos instrumentos, tanto de almacenamiento como de multiexpansión de la materia informativa, su impacto en cuanto al modelaje de una sensibilidad cultural enteramente diseñada por y para el espectáculo massmediático de representaciones, han exigido —en más de un sentido— reorientar la discusión en torno al impacto del fenómeno de la industria cultural. Las críticas antes elaboradas en la línea de la Escuela de Frankfurt denunciaban las manipulaciones de conciencia de una ideología del consumo fetichizadora y enajenante. Hoy, en cambio, la lógica en que se inscribe el producto de masas es transcomunicativa: el producto-mercancía se ha convertido en **imagen-signo**, desplazándose el énfasis de la producción hacia la circulación, el consumo hacia la recepción. La crítica ideológica de Adorno ha sido reemplazada por el **flirt** estético de Baudrillard, en el sentido de una cultura que se complace en **jugar** con esta reverberación de los códigos de hipermediatización de la imagen, para sacar efectos —no de verdad ni de conciencia, sino de placer y fascinación— del vértigo desrealizante en que compiten dobles y símiles.

### América Latina y la subalternidad de la copia

¿De qué manera la relación modelo/copia ha sido tradicionalmente convertida por América Latina en clave interpretativa de su complejo de subordinada? El esquema iluminista y culturizador de la modernidad histórica ha operado mediante cadenas de transmisión y relevos —principalmente accionada por el rol divulgador de las élites nacionales— que suelen ordenar las manifestaciones culturales de los países dependientes según una lógica principalmente **reproductora**. Es decir, sumisa al convencimiento eurocentrista de una superioridad de origen que la periferia buscaría remedar a través del perfeccionamiento de las copias. Determinadas construcciones de pensamiento erigidas en soberanas por la conciencia occidental y determinados sistemas de referencias prescritos como absolutos por la tradición europea, suelen ser fielmente obedecidos en contextos situados bajo el dictamen colonizador en cuanto se las perciben rodeadas de un doble privilegio que conjuga antecedencia histórica y jerarquía intelectual.

Esta periferia ha sido tradicionalmente acusada de reproductora e imitativa por los defensores de una identidad-propiedad latinoamericana; al relacionarse de manera mimética con sus polos de influencia extranjeros, la periferia habría traicionado el sustrato autóctono de su cultura continental, convirtiéndola en simple extensión refleja de una identidad deformada y sustitutiva.

Para el discurso colonialista, la relación modelo/copia traduce la división entre culturas principales o **activas** (productoras de modelos) y culturas secundarias o **pasivas** (reproductoras de copias), haciendo que la precesión del **original = lo fundante** desvalorice, como repetidas y subalternas, cualquier operación realizada por la periferia

en su manía del doblaje. Para el discurso anticolonialista, es esta misma relación —aunque invertida—la que sigue estructurando la relación Centro-Periferia mediante un giro que ahora coloca el modelo por el lado de lo falso y de lo engañoso: referencia distorsionadora porque extranjerizante, culpable de adular el transfondo originario de una cultura local. La enajenación de la copia como falsa conciencia y brillo importado es acusada por este discurso de distraer a lo latinoamericano de su verdad esencializante, seduciéndolo con la pasión modernista de lo Nuevo que las metrópolis exacerbaban forzando el aceleramiento de un doble mecanismo de puesta al día: en lo cultural, la traslación mecánica de la sucesión de «ismos» consagrada por la tradición de la ruptura de las vanguardias europeas que internacionalizaban la historia del arte; y en lo socioeconómico, la uniformización de hábitos de vida normados por las pautas de consumo del mercado transnacional. En ambos casos, la dinámica cosmopolita de la puesta al día y su celebración de lo Nuevo como categoría foránea acontece mediante **reproducciones**, tomadas en el doble sentido de **imágenes** (por ejemplo, las reproducciones fotográficas que divulgan las obras maestras del arte de museos) y de **copias** (símbolos empobrecidos de la moda importada).

### Mixtura de códigos y estéticas del reciclaje

El discurso antimperialista de la «penetración» cultural ha siempre concebido la lógica modernizadora como externa y contaminante, frente a los remanentes de **pureza o virginidad** de una matriz primitivo-continental; discurso cómplice de un esquema dualista de oposiciones y de la concepción estética de una identidad latinoamericana replegada sobre la interioridad de una sustancia mitificada como «propia», en circunstancias que tanto el mestizaje histórico-cultural de Latinoamérica como la heterogeneidad de los contextos de referencias y sus mecánicas locales de formación-deformación-transformación han refundido vivencias y tradiciones en una mixtura de códigos de la que ningún pensamiento esencialista logra dar cuenta.

La misma tecnocultura de la postmodernidad ha despertado una hipersensibilidad a las estéticas del reciclaje en el caso de imaginarios saturados de representaciones duplicantes, la que no puede sino estimular una relectura de las estrategias resemantizadoras desplegadas por las culturas de «segunda mano» de la periferia latinoamericana.

Consumidora de las imágenes y símbolos que tanto la modernidad como la postmodernidad internacionales rematan en sus franjas de desgaste, la periferia ha tenido que perfeccionarse en el manejo de una «cultura de la resignificación», supliendo la falta de un repertorio «propio» con la agilidad táctica del gesto de «apropiación»: gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que, por un lado, cuestiona lo impuesto al desviar su prescriptividad de origen y que, por otro, readecua los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico.

Los descálces entre los signos importados y la trama local de enunciación en la que deberán aprender a reinsertarse mediante riesgosos —porque inéditos— «juegos de lenguaje», cumplen con desplazar acentos y remodelar inflexiones hasta que la linealidad misma del discurso de origen se encuentre torcida: las huellas de esa (ex)torsión imprimen el **estilo** de cómo son desajustadas las premisas autoritarias o colonizadoras de la cultura oficial, mediante esta actividad receptora-transcodificadora de un destinatario periférico que reelabora sentidos a partir de mensajes siempre preconfigurados, deformando el original (y por ende, cuestionando el dogma de su perfección) traficando reproducciones y generando versiones en el trance paródico de la copia.

### La proliferación de los márgenes

Si bien la característica productiva de una cierta periferia ha sido la de contestar los mensajes prescritos por la red metropolitana, buscando desarticular su gramática de la uniformidad, debemos convenir que la postmodernidad introduce variables que desafían ese manejo.

Relevemos entonces las más sugerentes y provocativas en cuanto a la reacentuación de un giro latinoamericano:

La transparencia comunicativa parecería ser hoy el estatuto del nuevo universo de mensajes en que los códigos de representación no ocultan nada, ya que su habilidad disimuladora está enteramente referida a la tarea de ostentar su brillo como artificios representativos.



Junto con la transparencia, la simultaneidad de la percepción es hoy la nueva modalidad del registro informativo que pone a circular —a lo largo y ancho de su red de tecnología planetaria— miles de imágenes que circulan al mismo tiempo por todas partes.

Pero estas nuevas coordenadas que modifican la trama de los intercambios comunicativos en su densidad espacio temporal (simultaneidad/ubicuidad) y consistencia (translucidez que desvela la ficticidad de un puro juego de superficies-espejos) sufren aquí especiales modificaciones: la velocidad-luz de las tecnologías informativas de las sociedades postindustriales se halla de alguna manera **desacelerada y oscurecida** cuando ingresa al espacio latinoamericano, al toparse con que cada imagen—debido a los ritmos dispares de instrumentación social— contiene múltiples temporalidades sedimentadas de modo irregular que la convierten en un compuesto perceptivo de estratos técnicos y representacionales socialmente heterogéneos. La transparencia aquí deviene opacidad al sobreimprimirse dentro de la misma imagen matrices de socialización necesariamente en conflicto ya que retienen la cuenta de los desfases —económicos y culturales— acumulados en la sombra del progreso, y que se encuentran yuxtapuestos de manera brusca en el interior de un mismo módulo comunicativo, sin haber tenido antes la oportunidad de medir y procesar sus desniveles de aprendizaje; la cultura de la parodia o del simulacro patentadas como estrategias del doblaje y de la reconversión de códigos por el discurso postmodernista le ha dado a la periferia motivos y razones para realzar los vicios de su tradición en el arte prestidigitacionista de la copia.

Como toda cultura secundaria, Latinoamérica ha estado desde siempre acostumbrada a relacionarse con los «originales» (tomados en el sentido de modelos de verdad y perfección) mediante traducciones vulgarizadoras o sustitutos rebajados: una cultura de la imitación-fatalizada como modalidad invalidante por el discurso latinoamericano de lo «propio» —que ha encontrado en el repertorio postmodernista un sorpresivo estímulo para desinhibirse frente al complejo plagiarlo.

Hasta se podría afirmar —recogiendo las sugerencias de dicho repertorio— que las culturas secundarias o dependientes están mejor preparadas que las culturas principales para prescindir de modo definitivo del culto aurático a los modelos, y jugar ilusionistamente con el reflejo de los dobles paródicos, ya que desde siempre se educaron en la tradición de lo falso y de lo postizo: en la renuncia obligada a la sacralidad de los originales y en la costumbre burlona del pastiche cultural.

La postmodernidad permite que ese déficit de originales y de originalidad (consustancial a una cultura de la reproducción) se revalorice hoy —casi vengativamente— como **plus** retórico en la exageración cínica de la copia; el discurso latinoamericano de una cultura de lo «propio» ha solido comprometer su demanda de identidad con un reclamo formulado desde la contraposición modernista Centro-Periferia. La mecánica tanto de autoridad como de cuestionamiento de esta autoridad (modelizada por el rol dictaminador del Centro en la geografía de los intercambios de poder) es concebida como bipolar y la oposicionalidad de ambas categorías —la de Centro y Periferia— es proyectada unilateralmente.

¿Qué ocurre cuando el esquema de penetración denunciada por la Periferia como imperialista renuncia a la rigidez de la verticalidad adoctrinadora o concientizadora (estructura-tipo de la comunicación ideológica) para alivianarse y sutilizarse en una esquiva constelación de imaginarios relucientes: imágenes juguetonas y placenteras del deseo y de sus travestimientos (como en el video-clip), que atraen más que convencen, que seducen más que persuaden, que distraen más que enajenan?

Todo ello también como producto de una etapa en que las políticas culturales —incluyendo las neoimperialistas— se despliegan a través de la red global descentralizada de la «tercera etapa del capital multinacional» (Jameson), cuya extensidad dispersa (fluida y desmultiplicada) escapa a la rigidez del esquema Metrópoli-Periferia.

La noción misma del Centro —polo confrontacional que los intelectuales de la Periferia tienden a concebir homogéneo por comodidad estratégica de su empresa resistente— no puede sino sentirse concernida por la crisis que hoy afecta toda centralidad. La liberación de flujos y corrientes soltados por la heterogeneización de lo Uno de la que nos habla la postmodernidad ha logrado potenciar lo minoritario en la desterritorialización del margen: razón por la cual la Periferia debe reajustar su crítica a la nueva multiplicidad

de un Centro diversificado en sus estratos, también fragmentado por las hablas disonantes que expresan una nueva revuelta de lenguajes en el interior mismo —ahora pluridiscursivo— de sus cadenas de dominancia; la cultura postmoderna ha desplegado todo un repertorio de categorías anti-Uno destinadas a semantizar lo otro bajo los nombres de lo plural y de lo heterogéneo, de lo descentrado. Este repertorio promete prestarle especial atención a todo aquello que diverge de los hegemonismos discursivos basados en absolutos de representación, de los sistemas unidimensionales o de las claves monológicas de conciencia e interpretación. Esta desuniversalización de los valores que sustentaban las jerarquías acompañando el dislocamiento del Centro (al menos, como polo unitario) y la proliferación de los márgenes, parecería auspiciar un lugar finalmente tentador para una «diferencia» latinoamericana reconciliada por la postmodernidad con su estatuto marginal o limítrofe.

Pero hace falta seguir averiguando hasta dónde esta glorificación postmodernista de lo descentrado llega a ser más que un mero subterfugio retórico, en circunstancias en que el Centro —aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición— sigue funcionando como **base de operaciones y puesto de control** del discurso internacional.

Preguntemonos qué ocurre cuando hasta la metáfora del «descentramiento» es administrada y **rentabilizada** por un discurso que sigue dotado de la prerrogativa de decidir las claves que le darán renombre y distintividad a esta nueva crisis de títulos y dominios.

# POSTMODERNISMO/PRECAPITALISMO

*(Trabajo presentado en el Simposio de Críticos de la III Bienal de Trujillo, octubre de 1987. )*

TICIO ESCOBAR

Impulsadas casi siempre desde afuera, hacia un ideal de progreso ubicado en un punto futuro que parece cada vez más lejano, las sociedades latinoamericanas ven pasar, desorientadas, un movimiento contrario que regresa de la modernidad, incrédulo ante grandes discursos suyos tenidos hasta hace pocas décadas como dogmas inmutables: el papel salvador de las vanguardias, las promesas de la ciencia y la tecnología de construir un mundo mejor, el triunfo de un modelo civilizatorio único lleno de augurios de buenaventuranza, etcétera.

El proyecto de la modernidad está en el banquillo de los acusados: sus paradigmas tecnológicos y sus mitos racionalistas ya no convencen; se descubre el lado oculto de sus sueños y el fraude de sus utopías y se denuncia el fracaso de la razón totalizante. El prefijo **post**, cortante y definitivo, sonoro, traza un tajo en la historia que hoy mismo vivimos y etiqueta el propio presente impidiendo esa perspectiva básica necesaria para mirar la etapa, que, supuesta o realmente, dejamos atrás; ese tiempo mínimo indispensable para poder elaborar la pérdida. Y nosotros, moradores de regiones periféricas, espectadores de segunda fila ante una representación en la que muy pocas veces participamos, vemos de pronto cambiado el libreto. No terminamos aún de ser modernos —tanto esfuerzo que ha costado— y ya debemos ser postmodernos.

Confusamente, entre brumas y empellones, recibimos la información de que estamos —o debemos estar— del otro lado de un tiempo nuevo al que, por otra parte, ya no parece preocupar demasiado ser nuevo.

Y si este giro brusco de la historia sorprende a la cultura erudita aún esmerándose por acceder al título de moderna, las culturas populares, en general lesionadas, cuando no rotas, por un proyecto modernizador ajeno cuyas ventajas tienen aún menos posibilidades de percibir aunque compartan sus costos, son vistas a través del doble cerco de prefijos que delimitan dominios y marcan ritmos extranjeros: son consideradas como residuos **precapitalistas** que desembocan en un mundo **postmoderno**; culturas tan periféricas y postergadas que no parecen tener derecho a un estatuto ontológico propio y deben ser definidas en cuanto ubicadas en un punto anterior a sí mismas, comprendidas en cuanto a carencia. ¿Qué ocurre en este terreno fantasma y crepuscular desarrollado entre el **pre** y el **post**, el antes y el después de un proyecto al que ha sido uncido como furgón de cola?

¿Qué ocurre ahora con las culturas de regiones locales, de comunidades y grupos subordinados, culturas enredadas siempre con las fuerzas hegemónicas modernas en un forcejeo continuo que marca su devenir?

Para el proyecto moderno, ciertas culturas que ni siquiera han pasado por la modernidad parecen ya no tener más destino que refugiarse en el pasado, alimentándose de recuerdos, o engancharse en algún compartimiento suyo y acceder a la modernidad por la puerta de atrás.

Aparentemente, el postmodernismo piensa distinto. Escéptico en cuanto a las posibilidades redentoras de la alta cultura, aburrido de esperar el **happy end** que rematará en una única línea histórica progresivamente desplegada, deja un margen para que se

levanten otros imaginarios y hasta los mira con simpatía. Pero este nuevo espíritu de los tiempos que se presenta como más indulgente hacia lo otro, ¿es apenas un recurso más del sistema hegemónico internacional, que debe aflojar por un lado para sujetar mejor por otro, o constituye realmente una posibilidad impugnadora que terminará por desmascarar las mistificaciones modernas y humillar a la soberbia sociedad postindustrial? Creo que ni lo uno ni lo otro; la cultura es siempre tanto factor de legitimación como recusación de lo instituido. La cuestión es que —según se viene diciendo hace mucho tiempo— lo que debe hacerse desde el lugar de una cultura subordinada es asumir una posición crítica ante la dependencia. Y cuando hablo de dependencia no me estoy refiriendo a la imposición unilateral de discursos dominantes, sino a ese escurridizo y complejo mecanismo de seducciones, conquistas y violaciones difícilmente reductible a una visión maniquea, que en América Latina sirve más de coartada que de resorte contestatario. Por eso cuestionar la dependencia no es demonizar lo ajeno sino interceptarlo y seleccionar lo que sirve a los proyectos propios. Y si es necesario, tergiversarlo para que pueda adaptarse a estos proyectos. Ante la postmodernidad debería, en última instancia, tomarse la misma postura que ante su madre, la modernidad: ese saludable oportunismo que mencionaban los ya muy modernos brasileños en la década del 20 (Semana de Sao Paulo) y que ha dejado no pocos frutos y abierto caminos varios.

En esta ponencia, en forma inevitablemente simplificada, se proponen algunos puntos relativos a qué aspectos podríamos tomar del postmodernismo (entendido en sentido amplio como crítica general a la modernidad) y qué componentes suyos conviene dejar de lado; el problema de los que se impondrán de cualquier modo (nos gusten o no) configura ya otro asunto. En principio, la ponencia se refiere básicamente a los sectores populares (entendidos acá como conjunto de minorías discriminadas y grandes mayorías oprimidas en lo económico o social), pero también incluye, en cuanto ocupan una posición subordinada, a las minorías productoras de cultura erudita de los países periféricos. Aunque suele reservarse el término **modernidad** a la teoría social y el de **modernismo** al ámbito del arte, en este trabajo se utilizan ambos términos en forma indistinta.

### Comunidades precapitalistas: culturas en antesala

En primer lugar es necesario discutir el concepto de precapitalismo, que planea sobre grandes sectores de la producción cultural latinoamericana. La cultura indígena y la campesina son a menudo consideradas como expresivas de sistemas fatalmente condenados, rémoras, residuos de mundos agonizantes. Si la cultura es respuesta a condiciones históricas, reprimidas éstas, los símbolos de las sociedades tradicionales se vacían y sólo pueden sobrevivir momificados como artesanía folklórica o pieza arqueológica. Este es el argumento favorito de los apocalípticos vaticinios de la muerte del arte popular: consideradas como premodernas, las comunidades étnicas y rurales no tienen otro futuro que desembocar en una omnipotente modernidad que no perdonará formas propias y hará olvidar las tradiciones. Pero, en primer lugar, el título mismo de **precapitalismo** corresponde a un mundo típico del modernismo desarrollado a partir de la concepción de la historia como despliegue evolutivo de un modelo civilizatorio único: el capitalismo occidental moderno; lo que no es capitalista es porque no ha tenido tiempo, oportunidad o capacidad para serlo. No hay otra opción; el pensamiento moderno es reacio a admitir procesos sociales diferentes a los que culminaron en su propia experiencia y, soberbio, reduce siempre lo otro a un estado anterior a sí mismo (lo prehistórico, prelógico, etcétera). Acá la crítica postmoderna, cuestionadora de esa lectura de la historia basada en un modelo evolutivo que admite un solo tronco, puede presentar alegatos firmes y abrir frentes de discusión.

Otro mito moderno también fundamenta aquella sentencia que condena a ciertas formas de la cultura popular: el del discurso de las grandes totalidades que tejen articulaciones secretas entre todas las particularidades y regiones y terminan por ligarlas en una sola idea. La razón totalizante es uno de los **grands récits** de la modernidad; su impugnación, una demanda postmoderna. Esgrimiéndola, puede refutarse el supuesto de que no hay lugar para proyectos alternativos. De hecho, esta discusión ha sido iniciada en América Latina hace tiempo; por ejemplo, García Canclini cuestiona una «concepción teleológica» del sistema capitalista que considera a éste como todopoderosa fuerza capaz de arrasar con todo lo que se le ponga al paso. Esta concepción desconoce tanto las posibilidades críticas de los sectores populares, como las mismas limitaciones de aquel sistema e, incluso, su interés en conservar, por diversos motivos, otras formas de organización social (v. García Canclini, 1986).

### Los avatares del modernismo latinoamericano

Aun bajo el riesgo de obviedad, no está de más subrayar que el postmodernismo no puede ser considerado como un bloque compacto: si, en sentido amplio y asumiendo sus ambigüedades, el postmodernismo es una reacción antimodernista, habrá tantos postmodernismos como modernismos. Hasta ahora al menos, el postmodernismo es un fenómeno reactivo, casi no tiene entidad propia y aparece como pura oposición a, como pura negatividad; el mismo hecho de estar definido por un **post** le casa enseguida con el momento que recusa o que pretende superar. Por eso había que ver primero cuál es el modernismo (los modernismos) a considerar como punto de partida para una discusión de lo moderno en América Latina; y, segundo, qué modernismos o qué aspectos del modernismo han sido asimilados por corresponder a realidades propias y cuáles han sido, o deberían ser, refutados.

Por supuesto que el modernismo tiene en América Latina un sentido muy particular; ni arranca del empuje de procesos propios ni tiene el mismo costo y los mismos beneficios que en las metrópolis. Es una modernidad confusa y refleja, entrecortada y desigual. Por eso es esencialmente incompleta: ha dejado cabos sueltos por todos lados, y hay sectores enteros ajenos a sus proyectos (aunque involucrados siempre en ellos). Por otra parte, su propio carácter fragmentado le impide comprenderse como totalidad, y cumplir, en consecuencia, una de las grandes aspiraciones modernas. Este carácter de la modernidad dependiente hace que Brunner hable de una suerte de postmodernismo propio latinoamericano. Pero este término, aplicado a las culturas periféricas, tiene el mismo problema que el de precapitalismo; toma como parámetro una experiencia sólo en parte asumida. Lo que ocurre es que el gran proyecto moderno al rebotar en otro terreno se fractura, se dispersa. Allí hay una coincidencia de hecho con la postmoderna cultura del fragmento, pero este encuentro corresponde al cruce casual de procesos distintos, uno de ida, de vuelta el otro; quizás, eso sí, ambos concuerden en su ser a-modernos. Y si para analizar las sociedades industriales actuales suena demasiado pretenciosa la afirmación de que el modernismo es un ciclo cumplido (recordar por ejemplo a Habermas) la misma es insostenible cuando se habla de América Latina.

Por otra parte, en cierto sentido los postmodernismos (por lo menos los que tienen una dirección crítica) se levantan contra la oficialización de la cultura moderna; desgastado su resorte innovador, aquélla se habría visto copada por la hegemónica y utilizada para legitimar la dominación. Y es arriesgado sostener que en las sociedades latinoamericanas, en las que cultura erudita y oficial no son idénticas entre sí y devienen a menudo conflictivas, el modernismo se haya oficializado; en verdad, los fulgores de la ilustración han iluminado poco el camino de ciertas oscurantistas dictaduras militares que aún consideran a Picasso como subversivo y entienden que la emancipación es una amenaza para el orden público.

Por eso existen conquistas modernas que aún tienen mucho que dar en América Latina. Y, por eso, la elección o la recusación de los tiempos modernos debe corresponder al ritmo de las necesidades y los deseos propios. Si se analizan las tantas imágenes y formas escapadas de la década del 40 que perduran, vigentes y sanas, en tantas ciudades latinoamericanas, se verá que este fenómeno nada tiene que ver con la lentitud de un proceso que desgrane perezosamente sus estadios ni muchísimo menos, con ningún antojo postmoderno de moda **retro**; corresponde a la elección de una cultura que al avanzar sin mucha convicción detrás de promesas de progresos cuyos resultados por ningún lado aparecen, decide detenerse en un punto con cuyas características se siente identificada.

Otro ejemplo. La propia entrada al modernismo estético tiene en América Latina, muchas veces, accesos profundamente no modernos. De manera inevitable, muchas experiencias tuvieron que postergar el anhelo de estar al día (esencia de lo moderno) al enfrentarse a los límites y las posibilidades de sus condiciones concretas. En Paraguay, para citar un caso bien ilustrativo, el cubismo y el expresionismo son seleccionados para apuntalar las nuevas formas y canalizar los contenidos apremiantes de la historia propia recién en la década del 50.

La crítica a cierta temporalidad moderna, construida sobre un modelo evolutivo del cambio, puede servir también para remover algunas dicotomías que se exacerbaban en contacto con el ámbito cultural latinoamericano y estorban su comprensión. El pensamiento moderno, heredero directo de venerables legados, se hace cargo de ciertos dualismos que

separan pasado y presente y los enfrentan como sustancias adversarias; ¿a cuál de ellas ser fiel —se pregunta ya lleno de culpas el novel arte de América Latina—; a la tradición propia o al brillante futuro ajeno? Un tanto caricaturizada, para su exposición mejor, la transacción a la que se llega es más o menos la siguiente: el arte popular se queda con la tradición; el culto, con el futuro. El primero tiene prohibido innovar, so pena de contaminar su arcaica pureza; el otro debe estar lanzado a un maratón agotador de infinitas innovaciones. Entre ambos puntos se tiende una línea recta que vertebra, episódica y ordenadamente, la historia. Por eso escribe Lauer que «lo indígena se convierte en el punto de partida inmóvil desde el que se mide la modernidad» (Lauer, 111, 1982). La citada crítica a esta postura moderna permitirá sin duda complejizar la comprensión de procesos cuyos momentos no pueden ser opuestos abstractamente entre sí como si fueran alternativas excluyentes, sino que deben ser comprendidos como aspectos enfrentados en tensiones fecundas, en inevitables contradicciones cuya resolución dependerá de las situaciones concretas que las hayan incubado.

### **Vanguardismo y utopía**

Fracasado el mesianismo de la vanguardia, motor moderno del cambio, frente de iluminados que señala el camino correcto, la cultura de hoy, en especial la artística, se repliega, doblegada y dispersa, y asume (dice que asume, al menos) posiciones menos ambiciosas. Ya no pretende salvar ella solita el mundo ni autoerigirse en representante de todos.

Si evaluamos los resultados de la anterior, esta posición es por lo menos tan inofensiva como aquélla y tiene la gran ventaja de evitar ciertos peligros populistas.

La cuestión de la utopía, ligada a la precedente, es más complicada porque las sociedades de América Latina no pueden compartir ese malestar propio de culturas saciadas (uso una expresión de Nelly Richard), escépticas ante la posibilidad que la expansión avasallante de sus ficciones puede ya conmover lo suficiente al mundo como para iluminarle caminos nuevos.

América Latina —realidad incompleta, carencia, herida— necesita siempre imaginar otros tiempos, soñar con el otro lado de las verdades impuestas. Y aunque sea importante compartir el descrédito de una ilustrada avanzadilla de redentores, no tenemos por qué participar del hastío de experiencias que nosotros apenas barruntamos, ni renunciar a producir símbolos que enfrenten a una historia que no nos favorece.

Al fin y al cabo, negar que lo imaginario pueda descubrir flancos ocultos de la realidad que la hagan transformable suena tan cándido como creer a pie juntillas en promesas mesiánicas y en utopías omnipotentes. De hecho, a diario ciertos pueblos oscuros y olvidados de América Latina construyen versiones poéticas de sus realidades postergadas, capaces a veces de conjurar la muerte y seguras siempre de reafirmar el deseo. Son utopías vigentes que aún pueden desafiar lo imposible; tal vez no señalen el porvenir (carácter básico de la utopía moderna) y sueñen orígenes recurrentes, pasados por venir o futuros ya sidos.

Son utopías que, más movidas por resortes míticos que hechizadas por los cantos de sirena de la modernidad, a veces casi inaudibles, no deben cargar con las consecuencias de los errores de ésta. Además, el hecho de sacudirse del peso de los desengaños ajenos implica desde ya un cierto valor impugnador, quizás una otra utopía.

### **Postmodernismo y arte popular**

Uno de los rasgos básicos de lo moderno es su voluntad de desgajarse en regiones autónomas y diferenciadas; el arte, la ciencia y la moral —aunque mantengan secretos pactos de construir una gran totalidad— trazan con firmeza los lindes que les separan y promulgan códigos de vigencia circunscrita. El arte se convierte en los dominios en donde reina la forma pura y soplan, constantes, los turbulentos vientos del genio. A partir de esta delimitación, lo que se reconoce como gran arte es sólo aquel conjunto de prácticas regido por la forma estética y animado por la originalidad de la expresión genial; todas aquellas manifestaciones que no cumplan con estos requisitos dejan de ser consideradas como artísticas y son discriminadas como géneros menores (aunque están provistos de las condiciones que la propia estética occidental reconoció siempre como las definitorias de

lo artístico; el manejo de formas sensibles —no necesariamente autónomas— y la posibilidad de revelar otras verdades a través de esta operación). Por ejemplo, el arte de los pueblos indígenas y el correspondiente a inmensas zonas rurales de América Latina, involucrado en destinos plurales, no puede aislar el momento estético-formal ni garantizar la genialidad individual del artista, y se convierte en mera artesanía, inofensivo producto de destreza manual.

Ahora bien, esta restricción no sólo revela la autosuficiencia eurocéntrica, a la que nos referiremos en el próximo punto, sino que deviene insuficiencia como contorno conceptual de lo artístico y genera problemas graves, detectados de inmediato ya por los primeros modernos: la separación del hecho artístico de las diversas fuerzas que condicionan su producción, y la alarmante distancia abierta entre los especialistas del arte y el gran público. Prisionero de su autonomía y contradiciendo grandes proclamas de la ilustración que hereda, el arte moderno se aparta desdeñoso y solitario de la vida y de la sociedad que pretende imaginar.

Por supuesto que el propio arte se dio cuenta enseguida de las paradojas de su libertad cautiva, e intentó resolverlas como pudo desde el principio. Apenas el impresionismo, en el umbral inaugural de lo moderno estético, termina por desprender la forma pura, queda, asustado, con el puro significante en la mano, e inicia un confuso movimiento que intenta, simultáneamente, mantenerlo asido y sumergido en el ámbito de lo esencial y lo social, sin que se contamine con su flujo turbio ni se zafe y se diluya en él.

En el momento mismo de iniciarse, el modernismo incubaba ya su autocrítica; es justo reconocer que el movimiento moderno creció con la conciencia de sus limitaciones y la ansiedad por superarlas, y que las primeras vanguardias hicieron, dentro del todo heroico que las marcaba, esfuerzos considerables por romper el hermetismo de esa esfera que aislaba la forma hasta amenazar con asfixiarla. Las desavenencias del arte con la vida y la sociedad sembraron culpas sombrías que obsesionaron la conciencia moderna y desencadenaron torrentes de ingeniosos contubernios y dramáticas propuestas de reconciliación. El mingitorio de Duchamps es una bofetada a la concepción metafísica del arte como cualidad intrínseca de ciertos objetos y un provocativo alarde de modernismo (cualquier cosa puede ser arte si un genio le encuentra la forma), pero también es un intento desesperado de abolir el muro que la autonomía del arte levanta entre él y la vida. Y muchas experiencias estéticas modernas se pasaron durante decenios tratando de desmentir el ostracismo del arte o, por lo menos, aminorar sus efectos: por ejemplo, **happenings**, instalaciones y distintas propuestas de arte noobjetual quieren mezclar no sólo los diferentes géneros artísticos entre sí, sino las formas mismas del arte con otras formas socio-culturales, evocando el camino de antiguos ritos que el arte occidental tanto se esforzó en desandar.

Quizás en América Latina los afanes emancipatorios de la forma artística no causaron tantas preocupaciones, pero, de hecho, sus consecuencias se mantuvieron incólumes e, incluso, se agudizaron al redoblar los factores ideológicos que se habían acoplado a las asépticas razones del pensamiento ilustrado: la división arte no arte descubre un sentido discriminatorio disimulado en las metrópolis en la maraña de mil conceptos, pero claro y vigente en América Latina ya desde los primeros tiempos.

Ahora se discute aquel impecable trazado de linderos epistemológicos, se duda de la castidad de la forma y se considera ingenua la angustia moderna por recortar el perfil de lo que es arte y desprenderlo de la confusión de lo que no llega a serlo. Buena ocasión para reivindicar los derechos de prácticas estéticas diferentes, capaces de renovar sentidos y conquistar verdades nuevas a través de formas propias, aunque éstas no puedan arrancarse del tejido social y aunque no están animadas por musas y genios individuales, sino por los fantasmas de todos.

Y creo que es importante reivindicar el título de **arte** para ciertas expresiones del pueblo, no sólo para contradecir el mito, tratado en el último punto, de que solamente un privilegiado momento de la cultura tuvo el mérito de escalar hasta las borrascosas cumbres del espíritu absoluto (argumento legitimador de hegemonías y marginaciones), sino como un alegato para abogar por el reconocimiento y el respeto de las particularidades expresivas. Demasiadas veces esa defensa se apoya en la denuncia de la opresión y en la lucha por la tierra. Aspectos indispensables pero no suficientes; si no se reconoce que, a pesar de la explotación y del saqueo de sus suelos, muchas comunidades, miserables

y humilladas, reconstruyen tercamente sus mundos de sentido, se estaría ignorando la existencia de construcciones simbólicas sin las cuales la comunidad se quiebra y se dispersa. A veces de manera deliberada se escamotea ese aspecto fundamental: fundamental sobre todo para las culturas étnicas que, sometidas a procesos etnocidas, se desvertebran y se alinean. Muchos proyectos misioneros e indigenistas que buscan convertir e integrar al indígena a toda costa olvidan interesadamente que la lucha por un ámbito propio de creación es tan importante como la orientada a conseguir un espacio para vivir, y que el apoyo de ésta jamás debe convertirse en un chantaje para posponer la otra.

### Postmodernismo y alteridad

El último argumento antimoderno tratado en esta ponencia es el que más posibilidades ofrece de apoyar el derecho a lo alternativo de culturas dependientes y marginales: discute el mito de la superioridad de la cultura occidental moderna y rechaza el avasallamiento de sus modelos erigidos en arquetipos universales. A los teóricos que abordan este punto les gusta, justificadamente, exhumar un texto de Ricoeur de más de veinte años que dice:

Nadie puede decir lo que será de nuestra civilización cuando haya conocido realmente diferentes civilizaciones por medios distintos a la conmoción de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en el nivel de un auténtico diálogo.

Esta es la razón de que nos encontremos en una especie de intervalo o interregno en el que ya no podemos practicar el dogmatismo de una sola verdad y en el que no somos todavía capaces de conquistar el escepticismo en el que nos hemos metido.

Es un hecho que el triunfo planetario de las comunicaciones ha desencadenado un proceso destructivo de las culturas diferentes: el imperialismo tecnológico irrumpe en la historia moderna y cruza su devenir arrasando con particularidades, homogeneizando y nivelando los terrenos desiguales. En el plano de la producción estética, la imposición (y la aceptación sumisa) de los modelos del **international style** de postguerra han vertido en molde único la producción artística de pueblos, comunidades y regiones periféricas, produciendo en serie versiones tardías de los modelos metropolitanos; versiones que pocas veces han tenido el valor y la fuerza como para zafarse del humillado destino de remedos que les tenía asignado un proyecto cultural trazado por otros.

Desde los primeros años 60, considerados como una suerte de pre-post-modernismo, en los propios centros metropolitanos (en especial en Estados Unidos) comienzan a lanzarse voces que proponen la valorización de otras culturas en contra de la eficiente función colonizadora de la racionalización estética. Esta actitud, dice Huyssen, se da básicamente como desafío al gran arte, tradicional o moderno; si el arte, culto institucionalizado, se ha divorciado de las grandes mayorías, se ha convertido en aliado del **establishment** y desempeña un papel esencial en la legitimación de la hegemonía, la contracultura de los 60 recurre a los repertorios de los discursos populares, la música folk, las imágenes y signos de las minorías como una alternativa desmistificadora.

Ahora bien, esta vuelta sobre las tradiciones alternativas, emergentes o residuales, que en parte se proyecta sobre todo el postmodernismo posterior, es fundamentalmente populista. Se alimenta de lo diferente desde afuera porque es aún una (moderna) operación de vanguardia, y la vanguardia quiere ubicarse siempre delante del pueblo y hablar en su nombre. No deben desconocerse las válidas posibilidades que presenta la apropiación de elementos de culturas diferentes; el **pop art** es apenas un ejemplo de un fecundo filón de la cultura moderna de respetable tradición: Picasso, Giacometti, Gauguin, por citar algunos nombres, embretados ante el callejón sin salida de procesos estancados, necesitaron nutrirse de formas, soluciones espaciales y colores de culturas **primitivas**. Pero acá no me estoy refiriendo a la apropiación de elementos ajenos hecha desde el lugar de uno mismo, sino al intento, tramposo aunque no mal intencionado, de usurpar el lugar de otro o de desplazarlo. La posición que criticamos quiere obligar al sistema del gran arte a ensanchar su extensión metiendo de contrabando a las formas postergadas, y no entiende que, simplemente, hay otros sistemas de arte. Y la cuestión no está en salvar a las culturas discriminadas haciéndolas subir, camufladas, al pedestal del gran arte, sino en reconocerles un lugar diferente de creación. Por eso esta posición es aún moderna: se mueve en el dintel de que es y no es arte (como paradigma normativo). Las posturas camp son un



ejemplo claro del populismo de los 60: están encantadas con el kitsch, pero no lo aceptan como tal en su propio terreno, sino sólo habiendo desmontado sus discursos y rearmando luego sus piezas según otra clave de lectura. Y muchos postmodernismos son herederos de esa vocación expoliadora.

Las metrópolis tienen todo el derecho de renovar sus cansados **stocks** imaginarios apropiándose de los símbolos periféricos (como las culturas subalternas tienen el de usufructuar los hegemónicos), pero no pueden incautar historias ni fingir recuerdos ajenos en lo que sería un mecanismo fraudulento, signo otra vez de la rapacidad del desarrollo y del letargo de una imaginación satisfecha.

La cuestión está en centrar el eje cultural en el propio cuerpo comunitario y mantener el control de los símbolos que en torno a él se generan. A partir de ahí, tanto las minorías productoras de cultura erudita dependiente, como los sectores populares, podrán siempre resistir el empuje de formas invasoras seleccionándolas de acuerdo con sus necesidades propias, toda penetración cultural es sólo hasta la mitad impuesta, el resto es aceptación seducida, estratégica apropiación o resignado consenso. Y entonces ya no será tan importante estar atento a las señales que desde afuera demonicen o bendigan innovaciones, retrocesos, mitos o utopías; lo fundamental será tratar de conquistar, recuperar o conservar la decisión sobre el derrotero propio hecho siempre de avances y repliegues, de atajos y bifurcaciones, de caminos paralelos y cruzados.

Indiferente o fascinada, la cultura de América Latina ha visto pasar sucesivas tandas de los más diversos escuadrones modernistas. En ocasiones les salió al paso o evitó el encuentro. A veces hizo de escolta o de comitiva y hasta encabezó alguna incursión que abrió delgados senderos. Pero nunca participó de grandes botines ni conquistó muchos dominios nuevos. Sólo en parte creyó en el viejo logos europeo, y no terminó de aceptar las razones de una razón tan poco convincente ni de comprobar los avances de un siempre demorado progreso, ni de aprovechar el resguardo de monumentales totalidades ajenas. Quizás por eso se reservan retazos de historias viejas, se conservan mitos perdidos, jirones de antiguos sueños. Ahora, la crítica a la modernidad le disculpa esos fragmentos, cree comprender el discurrir enrevesado y recurrente de su tiempo y le concede el permiso de mirar otra vez hacia puntos oscuros ubicados fuera de la ruta del progreso. Pero su compromiso sólo a medias con una modernidad extraña, aún permite a las culturas subalternas derechos en aquel umbral perdidos.

Además, seamos sinceros, mal que les pese, los postmodernistas tienen todavía mucho de la seducción de la moda europea, y a gran parte de la cultura latinoamericana nunca le ha preocupado demasiado estar al día. Allí también se abre un camino.

# REDEFINICIONES

## ARTE E IDENTIDAD EN LA EPOCA DE LAS CULTURAS POSTNACIONALES

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Hasta los años 60 y 70 se concebían los procesos culturales y artísticos en relación con las identidades nacionales. Aún cuando las vanguardias de principio de siglo ya exhibían una composición multinacional y tendían a expandirse más allá de su país de origen, eran identificadas como sociedades particulares: se hablaba del futurismo italiano, el constructivismo ruso y el muralismo mexicano. Todavía en la segunda mitad de este siglo los nombres asignados a muchos movimientos artísticos sugieren que los perfiles nacionales podrían servir para definir sus proyectos innovadores. Así se procede cuando se habla del neorrealismo italiano, la nueva ola francesa o el nuevo cine alemán, del pop estadounidense, la transvanguardia italiana o el neomexicanismo de ciertos pintores jóvenes.

Este trabajo quiere reflexionar sobre la contradicción entre esta manera de caracterizar los movimientos artísticos y las condiciones transnacionales en que se produce, circula y se recibe el arte en nuestro fin de siglo. ¿Qué significan las identidades nacionales en un tiempo de transnacionalización e interculturalidad, de coproducciones multinacionales y exposiciones «París-Berlín» o «París-New York», de acuerdos de libre comercio e integraciones económicas regionales, donde las obras, los artistas y los capitales atraviesan constantemente las fronteras?

No se trata sólo de un problema de las artes plásticas. Supone cruces entre los géneros y los territorios de las distintas artes, como se aprecia en esas exposiciones intercuidades que acabo de citar y en películas como *El estado de las cosas*, de Win Wenders, iniciada como un drama más o menos metafísico que se filma en Europa y concluida como un *thriller* en las calles multiétnicas de Los Angeles. Tampoco es un proceso que ocurra sólo en el mundo artístico.

Para entender las nuevas condiciones en que se producen las artes hay que verlas en medio de la transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas. Es necesario, por lo tanto, examinar estos contextos para repensar las definiciones estéticas y las prácticas artísticas actuales.

### **¿Puede ser aún el arte escenario de la identidad nacional?**

Esta pregunta exige detenerse en una coincidencia: la reestructuración de las relaciones entre prácticas artísticas y culturas nacionales se produce en el mismo período en que las artes cultas (plástica, literatura) y populares tradicionales (artesanía, música folklórica) pierden su lugar hegemónico en la vida social frente a las tecnologías electrónicas de la imagen destinada al consumo masivo (televisión, video, etcétera). Las ideologías nacionalistas conservan cierta verosimilitud en la medida en que usan como soporte simbólico el repertorio iconográfico de las artes cultas y del folklore, pero han perdido la capacidad de generar políticas y proyectos culturales adecuados a la reorganización de los mercados culturales producida por las nuevas tecnologías comunicacionales. Es lógico que en las instituciones y los grupos dedicados a esas prácticas tradicionales mantenga cierto eco la teoría de la dependencia de los años 70, que «explica» las dificultades de las culturas latinoamericanas por la dominación de las metrópolis. Esa teoría fue útil para hacer visibles algunos dispositivos utilizados por los centros internacionales de producción artística y comunicacional que condicionaban, y aún condicionan, el desarrollo en los países periféricos. La persistente asimetría entre lo que los dependentistas llaman el Primer y

Tercer Mundo, y el intercambio desigual de bienes, mensajes y capitales entre uno y otro, confiere aún cierta verosimilitud a esas posiciones.

Los datos recientes del mercado artístico internacional y la política de exposiciones en los museos metropolitanos contribuyen a esta perspectiva de análisis: los cuadros de Tarsila, Botero y Frida Kahlo, los artistas latinoamericanos más cotizados, rara vez alcanzan el millón de dólares, o sea un precio cincuenta veces menor que los Picasso y los Van Gogh. En cuanto al auge de las exposiciones del arte tercermundista en Estados Unidos y Europa, se deben más a la persecución de lo exótico y a una ampliación marginal del mercado que al reconocimiento de aportes creativos del mercado que al reconocimiento de aportes creativos e innovadores de los países periféricos.

Sin embargo, los cambios ocurridos en las últimas tres décadas en las interacciones entre centro y periferia en las condiciones tecnológicas e industriales de producción y comunicación cultural no pueden ser explicadas desde ese modelo popular y esquemático. Hay al menos tres clases de procesos que requieren reformular el paradigma de análisis:

a) El primero es la reorganización transnacional de los mercados culturales por las nuevas tecnologías (televisión, video, satélites, fax, fibras ópticas, etcétera). Todo esto volvió obsoleta la pretensión de las políticas culturales nacionalistas de atrincherarse en repertorios folklóricos regionales. La cultura nacional, que se concebía como expresión de un ser colectivo, es vista ahora como una construcción histórica, en buena medida imaginaria, que se reorganiza constantemente al interactuar con bienes y mensajes transnacionales.

Un estudio sobre consumo cultural que realizamos recientemente en México, muestra el predominio de los medios electrónicos de comunicación sobre las ofertas culturales locales (del barrio, la propia ciudad o región). No llega al 10 por ciento el sector que se relaciona con la alta cultura institucionalizada (cine, teatro, conciertos), ni tampoco supera ese porcentaje la franja de quienes dicen asistir con regularidad a espectáculos o fiestas populares tradicionales. Si esto ocurre en un país como México, con fuertes tradiciones étnicas y populares, más promovidas por el Estado que en otras sociedades, es imaginable que en los restantes la vida simbólica local cuenta aún con menos eco. En tanto, encontramos que el 95 por ciento de los hogares de la ciudad de México tiene televisión, el 87 por ciento radio y el 52 por ciento videocaseteras: estas cifras, junto con las referencias dadas sobre el alto porcentaje de tiempo que esos aparatos ocupan en el uso del tiempo libre, revelan una reorganización de los hábitos culturales, cada vez más dedicados a los mensajes audiovisuales que se reciben en la casa y que expresan códigos internacionales de elaboración simbólica.(1)

La parte principal de la información y el entretenimiento de las mayorías procede de un sistema deslocalizado, transnacional, de producción cultural, y cada vez menos de la relación distintiva con un territorio y con los bienes singulares producidos en él.

b) Este avance creciente de la cultura audiovisual transmitida por medios electrónicos suele asociarse a una presencia mayor de la cultura metropolitana y un predominio sobre las culturas «propias» de los países periféricos. Esto es parcialmente cierto, sobre todo en las naciones con industrias culturales poco desarrolladas. Sin embargo, la situación resulta más compleja si miramos lo que ocurre en casos como Brasil y México, donde la masificación e industrialización de la cultura no implica —como se suponía en los 60 y 70— una mayor dependencia de la producción extranjera. De 1971 a 1982, la producción de películas brasileiras en las pantallas de ese país creció de 13,9 al 35 por ciento. Los libros de autores nacionales, que ocupaban el 54 por ciento de la producción editorial en 1973, subieron al 70 por ciento en 1981. También se escuchan más discos y casetes nacionales, mientras descienden las ventas de importados. En 1972, un 60 por ciento de la programación televisiva en Brasil era extranjera; en 1983, bajó al 30 por ciento. Simultáneamente con esta tendencia a la nacionalización de la producción cultural, Brasil se ha convertido en un agente muy activo del mercado internacional exportando telenovelas. Como su cultura penetra en los países centrales, alcanzó a ser el séptimo productor mundial de televisión y publicidad, y el sexto en discos. El sociólogo Renato Ortiz extrae esta conclusión: pasamos «de la defensa de lo nacional-popular a la exportación de lo internacional-popular.»(2)

El crecimiento de esta tendencia opuesta a la imposición de bienes culturales del centro sobre la periferia no es generalizable a muchas naciones. Tampoco elimina las preguntas de cómo distintas clases se benefician y son representadas con la cultura de cada país. Pero esta reorganización de las direcciones de producción, circulación y consumo cuestiona la asociación «natural» que solía hacerse de lo popular con lo nacional y la oposición igualmente apriorística de lo nacional con lo internacional.

c) En tercer lugar, las migraciones masivas de países periféricos a las metrópolis exigen también reformular el maniqueísmo con que solía representarse la oposición entre culturas nacionales y extranjeras. Desde mediados de este siglo, las migraciones de los países dependientes hacia Estados Unidos y Europa ya no son sólo actividades exclusivas de escritores, artistas y políticos exiliados. No ha disminuido la asimetría entre las metrópolis y los países latinoamericanos, pero no podemos explicar mediante el esquema unidireccional de la dominación imperialista la dinámica presencia socio-cultural de veinte millones de mexicanos, centro y sudamericanos en Estados Unidos: según cálculos recientes, son un 38 por ciento de la población total de Nuevo México, 25 por ciento en Texas y 23 por ciento en California. El enorme mercado en Estados Unidos de bienes que circulan en español e inglés y que surgen de matrices culturales latinoamericanas ha llevado a una presencia muy dinámica de lo «hispanico» en la cultura norteamericana. Algunos de los indicadores que lo muestran son las más de doscientas cincuenta estaciones de radio y televisión en castellano, más de mil quinientas publicaciones en la misma lengua y un expansivo interés por la literatura, la música y las artes plásticas «étnicas» o «periféricas».

Al percibir el peso creciente de las culturas latinoamericanas en las metrópolis, sus efectos en los mercados simbólicos, en los centros culturales y en la vida cotidiana, algunos antropólogos hablan de una «implosión del Tercer Mundo en el Primero». Las nociones de comunidades cerradas y autosuficientes, culturas nacionales totalmente autónomas o «auténticas», ya no pueden ser sostenibles, dice Renato Rosaldo, «excepto quizás como una «ficción útil» o una distorsión reveladora». (3) Otro antropólogo, Roger Rouse, que estudió cómo los migrantes mexicanos a California se comunican fluidamente con sus amigos y parientes que siguen en México a través de la circulación continua de personas, dinero, mercancías e información, cuestiona también el uso de la noción de comunidad y la oposición entre centro y periferia.

Se suponía, dice él, que los vínculos entre miembros de una comunidad serían más intensos al compartir un territorio único, pero aún en sectores indígenas o populares con bajo nivel económico y educativo se observan interacciones intensas entre grupos que están a dos mil millas de distancia, en países diferentes.

En cuanto a la polaridad centro/periferia, se veía como «expresión abstracta de un sistema imperial idealizado», en el que las gradaciones de poder y riqueza estarían distribuidas concéntricamente: lo mayor en el centro y una disminución constante a medida que nos movemos hacia zonas circundantes. El mundo funciona cada vez menos de este modo. Necesitamos, reclama Rouse, «una cartografía alternativa del espacio social», basada más bien en las nociones de circuito y frontera.(4)

En esta dirección habría que reconceptualizar las complejas relaciones de las imágenes artísticas de lo nacional y lo latinoamericano reformuladas por pintores que viven en las metrópolis, cuyas obras se difunden a través de circuitos transnacionales de galerías y museos, e influyen en públicos multiculturales. Y esta reformulación del enfoque en términos de circuitos transnacionales y transculturales es necesaria también para entender el modo en que opera la producción artística de las metrópolis. Quizás la expansión internacional del pop y el expresionismo abstracto como representaciones estéticas de la cultura estadounidense, que ésta impuso a los países periféricos, fue el último momento en que una cultura nacional metropolitana podría pretender exportarse y actuar como patrón para otras sociedades; para analizar ese período sigue siendo válido el modelo empleado por Shifra Goldman(5) y otros autores que interpretan las relaciones centro-periferia como dominación de una cultura imperial sobre las dependientes. Pero para los movimientos posteriores, desde el conceptualismo a la transvanguardia, necesitamos un paradigma que analice cómo las redes metropolitanas (Nueva York-Londres-París-Milán-Tokio) construyen su hegemonía, más que a partir de movimientos nacionales, mediante el procesamiento simultáneo de múltiples culturas y estéticas nacidas y desarrolladas transnacionalmente.

### Espejos inestables cuando se borran las fronteras y las colecciones

El desafío, entonces, es reconceptualizar la identidad cultural en medio de la reorganización de los mercados y los consumos por la circulación transnacional de las nuevas tecnologías de la imagen, por el predominio de las culturas electrónicas sobre las locales y artesanales, por las migraciones masivas de personas y objetos entre sociedades diversas. Para apreciar cómo se manifiestan estos cambios macrosociales en las artes, me parece necesario analizar dos movimientos: por un lado, lo que podemos llamar procesos de desterritorialización y multicontextualidad; por otro, los de descoleccionamiento e hibridación.

**1. Desterritorialización y multicontextualidad.** Hubo una época en que la identidad cultural se construía mediante la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. Tener una **identidad** era tener un país, una ciudad o un barrio, una **entidad** donde todo lo compartido por los que habitaban ese lugar se volvía idéntico e intercambiable. Los objetos y signos más valorados se guardaban en museos y se consagraban en monumentos que parecían condensar la matriz originaria, la versión auténtica, la «esencia» de la identidad.

Esta ideología territorial y sustancialista conserva cierta vigencia, tanto en concepciones tradicionales como modernas. Los tradicionalistas o fundamentalistas suelen definir la identidad en los países latinoamericanos mediante una síntesis que integra la herencia novohispana, cierta simbología católica asociada a un orden jerárquico de la sociedad y a veces algunos ingredientes de las culturas indígenas. Con ese conjunto, en verdad muy heterogéneo, arman una colección de bienes que suponen ontológicamente representativos de lo que define ese pueblo y su particular relación con el territorio que habita. El arte es concebido como la reproducción y celebración de ese patrimonio, por lo cual queda proscripta toda experimentación que introduzca innovaciones en esa matriz, o, peor, juegue paradójicamente con los símbolos nacionales. Pienso en los grupos de fanáticos católicos que irrumpieron en 1988 en varios museos de arte mexicanos para impedir exhibiciones que alteraban la imagen ortodoxa de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe y la de Cristo mezclándose con Pedro Infante.

La otra versión de esta definición territorial de la identidad es la que establece un patrimonio moderno y más abierto, en el que pueden integrarse diferentes herencias étnicas y las tradiciones conformadoras del Estado-Nación. Esto se ha logrado ejemplarmente en el Museo Nacional de Antropología de México. Mediante una museografía compacta, que unifica los patrimonios de los cincuenta y seis grupos indígenas sobre los que se edificó el México moderno, el Museo de Antropología funciona como metáfora de la cultura nacional. Como el Estado-Nación que logró soldar en un proyecto histórico común tradiciones diversas, muchas veces enfrentadas, la colección de dioses y estelas monumentales junto a objetos cotidianos de todas las regiones, al ensamblar todo en un solo discurso, obtura la comprensión de los conflictos. Para dar verosimilitud a esta unificación abstracta de la modernidad, el Museo congela la herencia precolombina en el momento de la conquista: describe a los indígenas sin los objetos de producción industrial y consumo masivo que desde hace muchas décadas forman parte de sus prácticas. Ni las ambientaciones ni las cédulas permiten imaginar qué significa que la supervivencia de hábitos antiguos está condicionada por la crisis de la producción agraria, las migraciones a las ciudades y a Estados Unidos, la adaptación de sus artesanías a las demandas estéticas de consumidores urbanos y turistas.<sup>(6)</sup>

Al percibir cómo se constituye el patrimonio a través de una puesta en escena, mediante estas operaciones de selección y combinación, de monumentalización y miniaturización, al servicio de un proyecto político, debemos repensar la noción de cultura nacional. Lo que se define como cultura propia en cada nación no es la representación realista de un territorio y de la organización social a través de la cual se lo apropia, sino la metáfora de una alianza histórica en la que ciertos actores lograron ordenar un sentido de los bienes y establecerlo como «verdadero».

¿Puede seguir habiendo museos nacionales en un tiempo de transnacionalización de la cultura, cuando las alianzas sociales trascienden las fronteras? ¿Sólo para mantener el espectáculo de una memoria sin soporte social en el presente? ¿Se trata de ritualizar una ficción y conservar alguna verosimilitud para el consenso que necesita Estados nacionales, mientras éstos se disuelven en los procesos de privatización y transnacionalización de la economía y la cultura? Debemos seguir todavía un camino complejo para evitar sim-

plificaciones en la respuesta a estas preguntas. Pero para adelantar algo sobre las reinterpretaciones y reutilizaciones que experimentan hoy los patrimonios nacionales recordemos lo que afirman varias críticas a la gran exposición «México: una Obra de Arte», presentada en el Museo Metropolitano de Nueva York y que ahora recorre Estados Unidos: se ha dicho que la invención, históricamente discutible, de una única cultura nacional y continua, con «treinta siglos de esplendor», debe entenderse como parte de la diplomacia político-cultural que acompaña las negociaciones del libre comercio entre México y su vecino del Norte.

En el estado actual de las teorías de la cultura y del arte no son convincentes las concepciones esencialistas de la identidad. Cuando se presenta a las culturas nacionales sustancializadas en un conjunto fijo de objetos, que tendrían un único sentido en relación con el territorio en el cual surgieron, corresponde interrogarse sobre los fines socio-políticos de quienes lo hacen. Esa operación interesa menos como afirmación científica o estética que como síntoma de una estrategia de poder.

Un buen número de científicos sociales y de artistas latinoamericanos y estadounidenses está proponiendo una concepción distinta, desterritorializada y abierta, de las dinámicas culturales en las que se configuran las identidades. Pienso, por ejemplo, en el brutalismo expresionista de Luis Felipe Noé y en su modo de repensar una estética «que no necesite pasaporte». No podemos, dice, interrogarnos por la identidad como simple reacción contra la dependencia cultural: plantearlo así es como proponerse «responder a un policía que requiera documentos de identidad o como un funcionario que solicita la partida de nacimiento». Por eso, afirma que la pregunta de si existe el arte latinoamericano es una pregunta «absurdamente totalitaria».(7)

Más que dedicarnos a la nostálgica «búsqueda de una tradición inexistente», propone asumir el barroquismo variable de nuestra historia, reproducido en muchos pintores contemporáneos por «una incapacidad de hacer síntesis frente al exceso de objetos». (8) Aboga por una pintura expresionista, como la de su propia obra: intento de sentirse primitivo frente al mundo, pero excedido, no tanto por la naturaleza, sino por la multiplicidad y dispersión de las culturas. Por eso, sus pinturas escapan del cuadro, continúan por el techo y el piso, en paisajes tempestuosos que «redescubren» el Amazonas, las batallas históricas, la mirada del primer conquistador.

Quizás el artista que más radicaliza esta concepción desterritorializada y multicultural es Guillermo López-Peña. En sus performances y en sus textos, producidos en la frontera Tijuana-San Diego y ahora en Nueva York (que también concibe como ciudad fronteriza), busca «desmexicanizarse para mexicomprenderse». Trata de expresar a una generación que creció «viendo películas de charros y de ciencia ficción, escuchando cumbias y rolas del Moody Blues, construyendo altares y filmando en super 8, leyendo **El Corno Emplumado** y **Art Forum**». Esa formación híbrida se le vuelve aún más evidente «cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica»: «no puedo responder con una palabra, pues mi «identidad» ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen «chilango» o «mexiquillo»; en la capital «pocho» o «norteño» y en Europa «sudaca». Los anglosajones me llaman «hispanic» o «latinou» y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con «turco o italiano.» No es fácil ni cómodo vivir en esta versatilidad: «nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida.» Pero también hay algo que se gana en este proceso: «Una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante.»(9)

En un texto reciente, Gómez Peña ofrece la noción de **multicontextualidad** para concebir la ubicación fronteriza, la necesidad de los artistas contemporáneos de vivir en la intersección de varias culturas: «Como artistas que tenemos que rendirle cuentas a múltiples comunidades, en ambos lados de la frontera, hemos desarrollado estrategias de movilización horizontal, de una comunidad a otra. Esta movilidad intercontextual nos convierte de alguna manera en alquimistas; tenemos que cambiar constantemente nuestras estrategias estéticas, nuestras recetas culturales, e incluso las proporciones entre el idioma inglés y el español. Dependiendo del contexto podemos ser más o menos humorísticos, experimentales, o biculturales.»(10)

**2. Descoleccionamiento e hibridación.** El ordenamiento de las culturas nacionales en relación con un territorio particular, y las divisiones dentro de ella entre lo

culto y lo popular, eran consagradas por colecciones. La identidad de un pueblo era reflejada y preservada en un repertorio fijo de objetos, guardados en los museos, en los libros de arte e historia, divulgados por las escuelas y los medios masivos de comunicación.

Estas colecciones de objetos de arte culto y popular, enlazadas bajo la noción de cultura nacional, fueron dispositivos para ordenar los bienes simbólicos en que una población se reconocía y jerarquizar los que correspondían a las clases altas. La historia del arte y la literatura establecían cuáles eran los límites de las colecciones «cultas» y los requisitos que debían cumplir los objetos que merecen el nombre de «obras». El folklore ordenaba otro repertorio de objetos —las artesanías, las leyendas y músicas tradicionales—, cuyo arcaísmo o familiaridad con las clases populares los volvían su patrimonio específico.

Se han caído esas divisiones entre lo culto y lo popular. Ahora en los museos de arte suelen haber muestras de artesanías, instalaciones que incluyen objetos populares y televisores, performances efímeros de artistas que ya no creen en las obras y rehusan producir objetos coleccionables. Por otro lado, las vasijas y los tejidos artesanales no se encuentran sólo en los pueblos indígenas y los museos; circulan profusamente en mercados urbanos y tiendas, podemos comprarlos en las *boutiques* de México y Acapulco, Río de Janeiro y Los Angeles. Los bienes cultos y populares son resumidos, a la vez, por los medios masivos de comunicación, y en ellos se comparan y mezclan los distintos países.

La agonía de las colecciones revela que las culturas ya no se identifican por patrimonios fijos y estables. Los repertorios de objetos renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y cada usuario puede hacer su propia colección. Las tecnologías de reproducción permiten armar en nuestras casas un conjunto de discos y casetes que combinan lo culto y lo popular, músicas de varios países, incluyendo a los artistas que deliberadamente buscan la hibridación en la estructura de las obras: Piazzola y los rockeros que mezclan el tango con el jazz, la música romántica con lo más *heavy*; Caetano Veloso y Chico Buarque que combinan los juegos lingüísticos de los poetas concretos, las tradiciones afrobrasileñas y la experimentación electrónica.

Pero donde mejor se aprecia el desvanecimiento de las colecciones es en los dispositivos tecnológicos de producción y reproducción de imágenes que desestructuran los órdenes semánticos establecidos por las historias del arte y del folklore. La videocasetera nos permite almacenar grabaciones de espectáculos deportivos y conciertos, telenovelas y videos experimentales, mesas redondas sobre política nacional y el «espectáculo» de la última guerra internacional: se reorganizan las oposiciones entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo extranjero, las noticias y las diversiones, la política y la ficción. Los videoclips son en sí mismos una producción híbrida, hecha con melodías e imágenes de diversas épocas, citadas despreocupadamente, fuera de contexto: retoman los proyectos de Magritte y Duchamp, pero para públicos masivos. El espectador «engendrado» por estos instrumentos es alguien que cada vez se interesa menos por los relatos y la progresión de los hechos. Se complace en la discontinuidad de los fragmentos, las aceleraciones visuales, la percepción fugaz de lo real. El mundo es mirado como una eferescencia discontinua de imágenes. No hay narraciones universales ni nacionales que totalicen coherentemente la diversidad, que jerarquicen las tradiciones cultas y populares, los períodos históricos ni las localizaciones territoriales.

No encuentro muchas razones para lamentar la descomposición de las colecciones rígidas que, al separar lo culto de lo popular, promovían las desigualdades, y al oponer enérgicamente lo nacional y lo extranjero, a menudo favorecían el chovinismo. Tampoco veo posibilidades de que se restaure ese orden clásico de la modernidad. En ocasiones, esta hibridación irreverente ayuda a relativizar los fundamentalismos religiosos, nacionales, étnicos y artísticos que absolutizan ciertos patrimonios y discriminan a los demás.

Sin embargo, hay que señalar que la descolección y la hibridación de las culturas es igualitaria. Las posibilidades de aprovechar las innovaciones tecnológicas y adecuarlas a las propias necesidades productivas y comunicacionales son diversas en los países centrales —generadores de inventos, con altas inversiones para renovar sus colecciones y apropiarse de las de otros— y en América Latina, donde las inversiones están congeladas por carga de la deuda y las políticas de austeridad, donde los científicos y artistas a menudo deben emigrar para continuar sus búsquedas.

También hay capitales culturales y disposiciones estéticas desiguales en diferentes clases sociales. La descolectión y la hibridación no son equivalentes para los adolescentes populares, que van a los negocios públicos de video juegos, y para los de clase media y alta que los tienen en su casa, y combinan esas experiencias recreativas con amplia información sobre el arte y el saber contemporáneo.

### **De la síntesis a la exasperación de las incertidumbres**

Es innegable que este proceso de desconstrucción de los estereotipos tradicionalistas y modernos de las identidades nacionales abre nuevos horizontes. Experimentamos con los patrimonios de diversas culturas, cruzamos y fusionamos sus símbolos: el arte se redefine hoy como síntesis abierta de fragmentos heteróclitos, donde se juntan las experiencias tenidas en diversos territorios.

Pero el arte es también —sobre todo cuando no se deja domesticar por las complacencias del mercado— el lugar en el que se exacerban todas las incertidumbres. La armonía de la composición en la plástica moderna o en jazz clásico construía una coherencia más o menos ficticia, que simulaba la integración de las etnias o las tradiciones culturales diferentes convocadas en la obra. El ejemplo más claro de la hibridación moderna, donde la diversidad es subordinada a un relato unificador, me parece el jazz clásico: cada músico toca su partícula, improvisa sobre ella, por momentos parece que va a perderse, pero finalmente todos se salvan en una interpretación conjunta que articula todas las partes. En cambio, la hibridación postmoderna se caracteriza por fusiones del jazz, el rock y las músicas étnicas en las que la coexistencia muchas veces no se resuelve. La música desgarrada de hoy expresa las tensiones y los conflictos entre varias tradiciones, entre sus cambios y fracasos.

Este arte que se hace cargo de los desplazamientos incesantes de la heterogeneidad y de la fragmentación de las experiencias en el espacio, intenta condensarlas a veces en el tiempo instantáneo de la obra: los «acontecimientos» de John Cage, los performances de Paxton, exasperan este sentido del presente sin historia. «Nosotros estamos en tren de vivir cada momento por su calidad única. La improvisación no es histórica», dijo Paxton.

Estamos en el extremo opuesto de los retratos de Rembrandt, en los que Georg Simmel veía el intento de reunir en la densidad del claroscuro el itinerario coherente de una vida. Ahora, la mezcla arbitraria de estilos y épocas propiciada por los artistas postmodernos persigue la superposición desjerarquizada de los períodos de la historia del arte, de las historias social y nacional, de las historias personales.

Quiero decir aquí, con la mayor crudeza, que veo, en la unilateralidad con que muchas veces se exaspera este proceso, un gesto suicida del arte contemporáneo. Porque en una época de globalización de la economía (incluido en mercado artístico), de concentración planetaria de la hegemonía como nunca había ocurrido, renunciar a interrogarse en el arte por el sentido de la historia colectiva es ausentarse de los dramas contemporáneos.

### **Reconstruir un lugar para el arte en la historia latinoamericana**

Por eso, quiero retornar a las condiciones socio-culturales que describía parcialmente al principio. A esa puesta en situación de lo que está sucediendo en la cultura latinoamericana le falta un análisis de nuestra crisis y nuestro empantanamiento histórico.

El desarrollo desterritorializado de la cultura, que intensifica los intercambios multidireccionales, pone en cuestión el paradigma binario y polar con que se pensaban las relaciones entre centro y periferia. Sin embargo, no clausura la asimetría ni las desigualdades, no disuelve las preguntas por la identidad y la soberanía nacional; más bien las recoloca en un escenario multifocal, lleno de cruces, atravesado por estrategias multideterminadas. Vamos a proponer algunos de los problemas y perspectivas de análisis que, a nuestro juicio, podrían ayudar a avanzar en la situación presente.

1. La globalización de la economía y la creciente independencia fomentada por la transnacionalización de las industrias culturales adquiere formas específicas en los países de América Latina como consecuencia del debilitamiento de los aparatos estatales y del empobrecimiento de las economías periféricas. Los latinoamericanos intentamos incorporar a los procesos de regionalización con acuerdos y proyectos propios de integración



latinoamericana. Pero la recesión y el estancamiento de nuestras economías, la hemorragia de la deuda externa, las caídas en la inversión estatal y privada, la reducción de la producción y el consumo cultural, nos colocan en pésimas condiciones para integrarnos e intercambiar nuestros bienes. Los Estados se reiteran de la promoción cultural: en Brasil ha vuelto a subir la proporción de cine extranjero en los últimos años por el simple hecho de que el Gobierno cerró Enbrafilme y la producción nacional bajó a tres o cuatro películas por año. Algo semejante se observa en las industrias del libro y los discos, incluso en países que habían tenido un alto nivel productivo, como Argentina. Se promueve la integración cultural latinoamericana en el momento en que tenemos menos para intercambiar y el empobrecimiento de los salarios disminuye el consumo de las mayorías.

2. Con frecuencia se habla de la fortaleza que nos daría en los procesos de integración o en los acuerdos de libre comercio con Estados Unidos la vitalidad y riqueza históricas de las culturas latinoamericanas. Efectivamente, no veo razones para tener una visión apocalíptica respecto de las culturas popular-tradicionales. Si quinientos años de subordinación —primero colonial, luego a las élites modernizadoras— no extinguieron las culturas regionales y nacionales, no entiendo cómo podría lograrlo el actual movimiento de planetarización. Sin embargo, es previsible que la integración subalterna que ahora nos proponen los países centrales —especialmente Estados Unidos— tenga algunos efectos parciales y rápidos en las áreas más dinámicas de la producción, circulación y consumo de la cultura: las que implican el uso de tecnologías complejas y altas inversiones financieras.

Esta subordinación muy asimétrica no ocurriría del mismo modo para los diversos sectores sociales. Las nuevas tecnologías culturales se aplican en forma segmentada: por una parte, en las redes de comunicación masiva dedicadas a los grandes espectáculos de entretenimiento (radio, cine, televisión, video); por otro lado, en circuitos restringidos de información y comunicación destinados a quienes toman decisiones (comunicaciones por satélite, fax, teléfonos celulares, conexiones exclusivas con bancos de datos mediante fibra óptica, computadoras y módem). En la primera línea —la producción de mensajes recreativos e información para mayorías—, los países más desarrollados de la periferia (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, México) disponen de recursos tecnológicos, económicos y humanos para generar con cierta autonomía su producción nacional y quizás expandirse en la región. En la segunda tendencia —la información, el **know how** y la cultura para tomar decisiones e innovar—, todo indica que la distancia y la desigualdad entre experiencias innovadoras en las artes plásticas, el video y la literatura se ubica cada vez en forma más exclusiva y excluyente dentro de los circuitos restringidos de las minorías.

3. ¿Cómo elaborar políticas culturales, científicas y educativas que contribuyan a la democratización y el desarrollo de nuestras sociedades en estas condiciones? No veo otra salida que revertir la tendencia a la privatización de las decisiones, que no es transferencia del Estado a la sociedad civil, sino transferencia de la función estatal a los grupos más concentrados del capital nacional y transnacional. A diferencia de lo que se sostenía en los 60 y 70, no creo que el refortalecimiento necesario de los Estados deba hacerse en nombre de una nacionalismo telúrico. Para reencontrar un papel de los Estados en la actual coyuntura es necesario repensar su concepción y sus funciones como agentes del **interés público** en medio del cruce nacional e internacional de fuerzas económicas y culturales. El Estado, concebido como un espacio democrático y plural, es indispensable para evitar el reduccionismo de los bienes y las búsquedas culturales a mercancías, para defender todo lo que en la vida simbólica de las sociedades no puede ser comercializable: por ejemplo, los derechos humanos, las innovaciones estéticas, la construcción colectiva del sentido histórico. En esta línea, considero que aún necesitamos que existan espacios como los museos nacionales, las escuelas públicas y los centros de experimentación subvencionados por los Estados o por sistemas mixtos donde la colaboración de gobiernos, empresas privadas y agrupaciones independientes garantice que el interés público y las necesidades de información, recreación y experimentación de las mayorías no serán subordinadas a la rentabilidad comercial.

4. El estudio de las políticas culturales en América Latina demuestra una vocación casi unánime de éstas para desubicarse en el actual contexto internacional (11). Suelen reducirse a preservar patrimonios monumentales y folklóricos dentro de la concepción más tradicionalista y restringida de la Nación; se apoyan las artes cultas con públicos minoritarios (plástica, literatura, etcétera); se reproduce, en suma, una concepción del desarrollo cultural que dejó de ser hegemónica a mediados de este siglo. Si bien estas tareas siguen

siendo necesarias —y en muchos casos es urgente que se suban los presupuestos para evitar la asfixia de partes vitales del arte y la cultura—, los procesos de modernización, así como de integración regional centro-periferia, y entre los mismos países latinoamericanos, exigen promover políticas de interés público en las zonas más dinámicas del desarrollo cultural. Es decisivo para el futuro de nuestras sociedades reencauzar las políticas culturales en las condiciones transnacionales establecidas por el desarrollo tecnológico de la cultura, y reorientarlo en función de las necesidades de las mayorías.

Luego de este replanteamiento, no temo decir —usando palabras que no están de moda en la última temporada— que un arte así renovado, que se plantee los desafíos actuales de la producción, la circulación y el consumo cultural, puede participar en la construcción de un humanismo donde la dispersión se resuelva en solidaridad. Quizás entonces el debilitamiento de las iconografías nacionales vaya desembocando en nuevos conjuntos abiertos y plurales de símbolos en que podamos reconocernos y volver a encontrarnos.

---

#### Notas:

- 1 Una primera versión de este estudio fue presentado en la reunión del Grupo de Políticas Culturales de CLACSO, realizada en el Memorial de América Latina, Sao Paulo, en junio de 1990: Néstor García Canclini, Mabel Piccini y Patricia Safa. «El consumo cultural en México.» (inédito).
- 2 Renato Ortiz. **A moderna tradição brasileira**, p. 182-206.
- 3 Renato Rosaldo. **Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis**, p. 217.
- 4 Roger Rouse. «Mexicano, chicano, pocho. La migración mexicana y el espacio social del postmodernismo.» **Página Uno**, suplemento de **Unomásuno**, p. 1-2.
- 5 Shifra Goldman. **Contemporary Mexican Painting in a Time of Change**, traducido al español en México: **Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio**.
- 6 Desarrollo con más amplitud este análisis del Museo Nacional de Antropología de México y otros puntos del presente trabajo en mi libro **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**, cap. IV.
- 7 Luis Felipe Noé. «Does art from Latin America need a passport?», en Rachel Weiss y Alan West. **Being America. Essays on art, literature and identity from Latin America**.
- 8 Luis Felipe Noé. «La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina», p. 46-51.
- 9 Guillermo Gómez-Peña: «Wacha ese border, son.» **La Jornada Semanal**, 25 de octubre de 1987, p. 3-5.
- 10 Marco Vinicio González. «Un chilango conquista Estados Unidos.» Entrevista con Guillermo Gómez-Peña. **La Jornada Semanal**, 8 de septiembre de 1991.
- 11 Cf. Néstor García Canclini (ed.) **Políticas culturales en América Latina**, especialmente los artículos de García Canclini, Jean Franco, Sergio Miceli y José Joaquín Brunner.

## **CAPITULO II**

**Boom del arte latinoamericano.  
Exposiciones y mercado.**

# LA MIRADA DEL VIEJO MUNDO HACIA EL NUEVO MUNDO

ROBERTO PUNTUAL

## I. El momento oportuno de América Latina

Después de la reciente celebración del bicentenario de la Revolución Francesa nos espera un nuevo aniversario en el calendario de las conmemoraciones: en 1992, los quinientos años del Descubrimiento de América, precisamente en el mismo momento en que Europa, su autora, entra en la era de la comunicación de bloque. No es extraño, sin embargo, que en el fondo de una conmemoración vibre, de manera vergonzosa, la energía de la mala conciencia, manteniendo con ardor el sentimiento de responsabilidad por los estragos que se ocultan detrás de la gloria. Cuando Colón pisó tierra incógnita y encontró a sus habitantes nativos, no pudo dejar de resumir su doble espanto en una frase modeladora del futuro: «Ellos están convencidos de que yo vengo del cielo.» El propio término «descubrimiento», en su impune falsedad, abriga siglos de evidencia imperial europea, en ocasiones clara y otras veces subrepticia. División que da al brillo un lado de densa sombra.

...La ya larga historia del concepto de América Latina nos enseña bastante respecto a la persistencia de una ideología colonial, que nuevas imposiciones económicas acabaron por cambiar geográficamente. América Latina es una designación cultural y política que tuvo su origen alrededor de 1850 en el contexto de la diplomacia francesa para enfrentar, dentro de las ventajas de un bloque, la problemática diferencia entre las antiguas colonias españolas y portuguesas, transformadas en poco tiempo en naciones independientes. Francia también había conocido con anticipación la realidad de las luchas independentistas, con el ejemplo de Haití, libre desde 1804. Con el tiempo y el nuevo mapa de poder del mundo, la figura latinoamericana se convirtió en centro determinante, instalándose con armas y equipajes en Estados Unidos, esta parte anglosajona de América que se considera más americana que su vecina latina y que, por ello, guarda la división del continente como una forma oportuna de mantener su hegemonía y mistificar las dos áreas necesariamente diferentes pero entrelazadas. Mística y mistificación tienen, en fin de cuentas, la misma raíz.

El hecho es que, si analizamos la producción artística de América Latina, por lo menos cuatro corrientes demuestran, en nuestro siglo, que el interés por la reflexión global en relación con ella tiene su origen fuera del área. Se trata siempre de una mirada desde fuera que obliga a los de adentro a buscar ansiosamente su identidad. Como dijo el crítico y ensayista uruguayo Emir Rodríguez Monegal en 1975: «Si nos preocupamos tanto por saber si somos o no latinoamericanos, ya estamos enfocando la cuestión erróneamente. Claro que somos latinoamericanos. ¿Qué se le va a hacer? ¿Tenemos cara de australianos? ¿Nos expresamos en alguna de las lenguas orientales? Somos, a pesar nuestro, latinoamericanos. Y una de las características del latinoamericano es preguntarse lo que es un latinoamericano. ¿Para qué? Porque nos impulsieron de afuera buscar esa identidad.»

La primera corriente se sitúa en los años 30 y se extiende hasta el comienzo de la década siguiente, antes de que la guerra absorbiera toda la atención. Se integra a la restauración que inició Roosevelt en 1933 con el **new deal** y la política del «buen vecino» y responde al extenso trabajo de los muralistas mexicanos Orozco, Siqueiros y Rivera en los EUA, al finalizar los años 20. Quien más impulsó entonces ese interés fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que se inauguró en 1929. Ya en 1933 expondría las

«fuentes americanas de arte» que despertaron el entusiasmo ante la herencia azteca, maya e inca, muestra que se completaría, siete años más tarde, con veinte siglos de arte mexicano. El Museo trató también de reunir una colección sustancial de arte oriundo de América Latina, poco exhibida desafortunadamente en sus salas permanentes. Luego le dio preferencia a las presentaciones individuales de artistas latinoamericanos, como es el caso del brasileño Cândido Portinari, presentado en 1940, después del premio que conquistó en Pittsburg con su pintura *Café*, en 1935, y antes de los paneles que realizara en 1941 para la Biblioteca del Congreso en Washington.

La segunda corriente esperó el término del conflicto mundial, la consolidación de Estados Unidos como potencia líder y la acentuación de la política de los dos bloques antagónicos con la guerra fría. La Revolución Cubana comenzaba a contribuir con su originalidad atrayente y explosiva en el seno, hasta entonces protegido, de América Latina. Estados Unidos puso en marcha con rapidez la alianza para el progreso con el objetivo de mantener en sus redes a los países aún «amigos». Prueba de su éxito es la toma del poder por los militares de derecha en Brasil en 1964. Durante ese período, dos exposiciones confirman la necesidad de abarcar el tratamiento de las cuestiones latinoamericanas. En 1966, a una de ellas le correspondió dar amplia cuenta del pasado, y, a la otra, en forma concentrada, del presente. «El arte de América Latina desde la Independencia» circuló por cinco ciudades de Estados Unidos (New Haven, Austin, San Francisco, La Jolla y New Orleans), organizada por la Universidad de Yale, convirtiéndose en el prototipo de la gran muestra histórica en el sector. «La Década Emergente: Pintores e Pinturas de América Latina en los Años 60», vista sólo en el Museo Guggenheim de Nueva York, se encargó de propiciar la continuidad contemporánea de los esfuerzos por exaltar la memoria.

Transcurridos pocos años, surgió una tercera corriente a partir de 1974, paralela con la crisis mundial del petróleo y el inicio de la gran deuda de los países latinoamericanos. En 1974, el Museo de la Universidad de Texas, en Austin, donde se estaba creando una nueva colección de arte latinoamericano, la primera retrospectiva en Estados Unidos de la obra del maestro uruguayo Joaquín Torres García. Al año siguiente, una nueva retrospectiva del mismo artista, pero entonces limitada a su fase constructiva (1929-1944), ocupó el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, mientras Austin reiteraba su presencia con la realización del doble simposio, sobre arte y literatura de América Latina, hasta hoy la más amplia y eficaz de las reuniones referentes al asunto. Había en el ambiente curiosidad o gusto por el arte de América Latina, y la Bienal de los Jóvenes de París resolvió entrar en el juego, dedicándole una sección especial en la edición de 1977. Nada se hizo: a pesar de las nuevas intenciones del proyecto y la concretización de ese espacio, todo se redujo a una simple e incómoda idea.

De cualquier manera, la corriente de la segunda mitad de los años 70 tenía una característica diferente, que es importante señalar. Sus manifestaciones no tuvieron lugar sólo fuera de América Latina, como ya se había convertido en práctica. Así, en 1978, se celebraron las primeras Bienales Iberoamericanas de Pintura (ciudad de México), Latinoamericana de Arte (Sao Paulo con el tema *Mitos y Magia*), se efectuaron la Reunión Interamericana de Directores de Museos de Arte (Oaxaca) y el Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y de Artistas Plásticos (Caracas) y se presentó, en el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro, la muestra de América Latina: «Geometría Sensible», la cual se quemó a consecuencia del incendio que destruyó el Museo.

América Latina, por motivos y caminos diferentes, experimentaba en aquel momento un sentimiento inédito de progreso y poderío que el futuro próximo trataría de impedir. Era normal que de ella partiera también la insistencia sobre la investigación de su carácter «latinoamericano».

De inmediato surgieron un vacío y un silencio profundos. La más absoluta ausencia de América Latina en el ámbito internacional del arte marcó la primera mitad de la década de 1980. El Tercer Mundo se abolió prácticamente a toda la entrada de las manifestaciones vanguardistas con sede en Europa, de Venecia a Kassel, de Londres a Colonia, de Amsterdam a París, con el imperio de la transvanguardia italiana y del neoexpresionismo alemán que reducían y homogeneizaban el repertorio. Pero casi enseguida ese imperio se sumergió también en la crisis, en la medida en que comprendió que la postmodernidad sobre la cual se apoyaba, más que una promesa era algo ya vacío. En ese caso, la autoridad artística no tuvo otra salida que abrir nuevas fuentes, incitada por

los fantasmas del **impasse** y del prejuicio. Esto dio origen a la corriente más reciente de interés para América Latina, cuya reserva siempre está disponible: El Dorado que ninguna miseria logra apartar de la imaginación.

Interés cuyos ejemplos no dejan de acumularse... El comienzo de la retrospectiva de Roberto Matta en el Centro Pompidou, en 1985, se enfrentó a la vieja política local de cierre a todo lo procedente de América Latina (aunque en el caso del cosmopolita Matta, su origen chileno en nada hubiera contribuido a la decisión de exponer allí su obra). En el mismo año, la nueva exposición de la obra constructiva de Torres García ocupó la Hayward Gallery de Londres, que al año siguiente prolongaría su dosis con la retrospectiva de Diego Rivera, vista previamente en el Instituto de Artes de Detroit. Aún en 1985, la publicación de la biografía de Frida Kahlo por Hayden Herrera, en Nueva York, despertó una ola de entusiasmo internacional en torno a la pintura de la sufrida mujer de Rivera. Y en 1986, la bienal que lleva el título de Mes de la Foto, en París, contó con un sector latinoamericano, en el cual se reunían casi treinta muestras, individuales o colectivas, relacionadas con la tierra y con el tiempo en América Latina.

Los últimos ejemplos de «redescubrimiento» del Nuevo Mundo comprueban la aceleración de la tendencia. En 1987, se añadieron a la lista «Tesoros del México Antiguo» (Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas), «Imágenes del México Contemporáneo» (Francfort), «Arte en lo Fantástico: América Latina, 1920-1987» (Museo de Arte de Indianápolis) y «Modernidad: Arte Brasileño del Siglo XX» (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París). Prosigue, en 1988, «El Espíritu Latinoamericano: Artes y Artistas en los EUA, 1920-1970» (Museo de Arte del Bronx), «Proyectos Brasileños» (P.S.I., Nueva York) y «Brasil Ya» (Leverkusen y Stuttgart). Concluimos, por el momento, con la enciclopédica muestra «Arte de la América Latina: la Era Moderna, 1920-1980», organizada una vez más por la Hayward Gallery y completada por un simposio en el castillo inglés de Leeds, a partir de mayo de 1989.

Aunque incompleta, la lista impresiona por su extensión y diversidad. Sin embargo, más significativa es la atención que las mayores empresas mundiales de subastas de arte dan a la pintura latinoamericana desde hace algún tiempo, como es el caso de Christie's y Sotheby's. A finales de 1988 cada una de ellas promovió en Nueva York su subasta con obras de activos pintores de América Latina a lo largo de nuestro siglo. En el caso de Christie's con doscientos veintiocho lotes, las ventas alcanzaron 4,4 millones de dólares relativos al remate del 77 de las ofertas; en el Sotheby's el 80 por ciento de los doscientos setenta y siete lotes anunciados se adquirieron por un valor de 4,5 millones de dólares. Nada tiene que ver aún con las cifras supermillonarias de otras subastas que protegen el arte europeo o norteamericano (ninguna obra de un artista latinoamericano alcanzó hasta hoy, en ese tipo de venta, la suma de medio millón de dólares); sin embargo, los dos montantes demostraron un cambio evidente de la actitud del mercado que, en 1987, después del desastre de Wall Street, había asimilado los Iris de Van Gogh a un precio astronómico, al mismo tiempo que se despreciaba profundamente la pintura de los maestros latinoamericanos.

El resultado de estas sucesivas corrientes es que el público y el medio especializado disponen al fin de los instrumentos necesarios para conocer mejor y apreciar la producción artística oriunda de América Latina. Bien o mal, las exposiciones hicieron circular obras de primera importancia, los encuentros y debates incrementaron el intercambio de ideas y la bibliografía cada vez más extensa y variada facilitó el ejercicio indispensable de la formación. Ya no se camina con un desconocimiento total de nombres, obras y hechos, como era la norma hasta hace pocos años, norma en parte responsable del desinterés prejuiciado que tanto sufrió el continente. Este es un aspecto innegablemente positivo de la situación actual. Pero aún quedan dificultades colosales por vencer para que el arte de América Latina, como el del resto del Tercer Mundo, garantice la presencia duradera y eficaz y la actuación de igual a igual, sin restricciones desestabilizadoras, en el ámbito internacional.

La primera de estas dificultades es la aceptación del derecho a la modernidad. Los centros hegemónicos ya no se muestran encasillados en el rechazo a los elementos propiamente históricos con que se realizó desde sus inicios la evolución de la creación artística en América Latina. Sin hablar del tesoro precolombino, valorado y acogido con entusiasmo general, la pintura y la escultura del período colonial, con su apogeo en la invención de un barroco peculiar; la herencia neoclásica transmitida a los innumerables

academicismos más o menos obedientes y apreciables del siglo XIX; las visiones pintorescas, eruditas o ingenuas a través de las cuales se fueron reflejando las realidades de esos nuevos países independientes; y hasta las rupturas y conquistas del primer modernismo avanzado en América Latina entre 1920 y 1950, todo ese patrimonio local ya se integra al flujo universal. La historia le abrió sus puertas y lo asimiló como una contribución respetable y necesaria.

Donde aún se interpone una poderosa barrera es en el trato a la producción contemporánea de los artistas latinoamericanos, o sea, aquella que siguió a la introducción de la modernidad en los países en cuestión. Si el muralismo mexicano, por ejemplo, recibe la mejor de las acogidas, cuando se decide a presentarse en el extranjero, la práctica de los lenguajes abstractos informales o geométricos, por parte de los pintores y escultores latinoamericanos, continúa chocando con la desconfianza ilimitada de la crítica internacional, que la considera incapaz de la invención y la autonomía en el seno de lo que la historia oficial del arte registró como pilares de la tendencia. Existe, claro está, en el caso especial del movimiento cinético, en cuyo panteón comenzaron a aparecer los venezolanos Soto y Cruz-Diez y el argentino Le Parc, entre otros latinoamericanos. Pero no se debe olvidar que el reconocimiento fue muy favorecido por el hecho de que esos artistas realizaron lo esencial de sus obras en pleno medio europeo con su origen nacional ya aclarado o en suspenso.

Mientras la historia «tipificada» tiende a volver insignificante las manifestaciones que el tiempo fue separando de nosotros, el presente favorece la ambivalencia y su energía intriga y engendra olas de rechazo. De esta forma, todo lo que resulta más novedoso en el arte latinoamericano, al trasladarse de la periferia al centro, enfrenta la sospecha de ser puro mimetismo ante los patrones que se consideran de primera mano. La prueba es que la muestra «Arte de América Latina: La Era Moderna», recientemente presentada en Londres, desistió de llevar su proyecto hasta la realidad de hoy. Por el contrario, prefirió detenerse en la referencia a la ruptura radical que artistas de ciertos países como Brasil, Argentina, Uruguay y Venezuela ensayaron en los cincuenta años mediante el concretismo/neo-concretismo del movimiento Madí y del cinetismo. Para Europa, América Latina aún no ha sobrepasado la infancia de la modernidad: la trata como un niño que balbucea y patalea y que sólo sabe imitar a quien admira. Una visión perjudicial e interesada, sin dudas, de quien se defiende al sentir amenazado su espacio. (...)

Por ende, la conclusión sugiere que a pesar del reciente despertar del interés por el Otro, en el fondo Europa continúa comportándose como alguien volcado insistentemente hacia sí mismo. Sin dudas, ante sus propias dificultades, algo nuevo sucede en ella y la empuja a cambios; sin embargo, por el momento sigue siendo el discurso lleno de fórmulas altruistas el que predomina en la dura realidad de la acción concreta. El hábito colonial subsiste escondido y su mala conciencia provoca equívocos desvíos en las actitudes más desprendidas y valerosas. Tal vez lo que falta con toda urgencia es que los países situados al margen del circuito artístico internacional (porque están marginados en el reparto del poder global) puedan tomar en sus manos su propio destino y probar, sin la mediación de otros, que además de artefactos también generan y administran ideas. (...).

# ART IN LATIN AMERICA: PERMANENCIA DE LO PINTORESCO

ARACY AMARAL

Una exposición de arte, organizada por otro medio cultural, siempre es motivo de perplejidad e hipersensibilidad por parte de la cultura focalizada. Si un europeo tuviese que curar una muestra de arte asiático, difícilmente los orientales aceptarían su enfoque: si aquí preparáramos una exposición sobre arte de Estados Unidos en el siglo XX, tal vez los críticos americanos sonreirían con ironía ante la elección. Así, cuando los europeos o norteamericanos realizan exposiciones sobre arte latinoamericano es difícil que los artistas e intelectuales de abajo del Río Grande acaten con placer esas curadurías.

Ultimamente esas exposiciones han sido frecuentes; tal vez debido al mismo momento vivenciado por el arte: en 1987, en el Museo de Indianápolis, estuvo la exposición llamada «Art of the Fantastic: Latin America», en la cual se incluyó hasta a Torres-García. En 1988, el Bronx Museum de Nueva York, en un largo trabajo de Luis Cancel, focalizó el arte latinoamericano expuesto en Estados Unidos de 1920 a 1970; enfoque, en el fondo, que ambicionaba proyectar un pretendido retrato de cuerpo entero (!) de un aspecto parcial del arte latinoamericano.

«Modernidade», a pesar de todas las críticas hechas en Brasil y de las no críticas, sino sólo reportajes simpáticos de Francia, en diciembre de 1987, fue la única exposición en la cual su curadora europea, Marie Odile Briot, deseó compartir su trabajo con brasileños.

Este año, de nuevo en Londres, en la prestigiosa Hayward Gallery, a orillas del río Támesis, está abierta la exposición «Art in Latin America», organizada por la curadora Dawn Ades, historiadora de arte, especializada en surrealismo («Dade», «Fotomontaje», entre otras de sus obras) y profesora de la Universidad de Essex. Y aún más: en el Hirshhorn Museum, de Washington, se prepara desde hace algún tiempo una muestra de arte de nuestro continente.

La verdad es que el curador no suelta ni por un momento su autoría en la concepción y selección de obras, puesto que piensa en una exposición para «su» público y no para el público del (los) país (es) focalizado (s). Por lo tanto, lo que emerge en la realización final es siempre el punto de vista del curador y de su cultura, sin otra alternativa. Podemos irritarnos o menospreciar esa óptica, pero la verdad es que todo nos conduce a un sentimiento de modestia al verificar siempre que cada cultura tiene su propio punto de vista. Y aunque las metrópolis occidentales sean una realidad en la historia del arte, no por eso dejan de existir en el espacio periférico artistas no tomados en cuenta por el primer mundo, ciego este, encerrado en un provincianismo de «centro de universo», a creadores que pomposamente ignoran. Los ejemplos son innumerables.

Por otro lado, ver en Londres, simultáneamente, la exposición de América Latina y «100 Años de Arte en Rusia», a partir de las colecciones privadas de la Unión Soviética, nos confirma bien esa idea de que hay varias historias del arte sin que forzosamente el arte de pueblos no metropolitanos debe ser de «segunda», como fue en general la tónica de las **reviews** inglesas en relación con la muestra de la Hayward Gallery.

La exposición «Art in Latin America. The Modern Era 1920-1980» puede tener varias lecturas: a través de la exposición en sí misma, con su cuidadoso libro-catálogo de trescientas sesenta y una páginas muy ilustradas, que puede proporcionar a través de la



sencilla relación de obras otra apreciación; otra lectura, mucho más severa, por su limitación y desactualización, sería a través de la bibliografía del final del libro-catálogo; y, finalmente, se puede tener otra apreciación a partir de los recortes de la prensa londinense.

El primer contacto que tuvimos con Dawn Ades fue en Buenos Aires, a finales de 1986, cuando ella ya tenía en manos un primer anteproyecto para su exposición, y que titulaba «Art of Latin America since Independence», desconociendo, por lo tanto, la antológica muestra que con el mismo nombre fue realizada en 1966 por Stanton Catlin (Yale University, y University of Texas, en Austin). En aquella ocasión, Dawn Ades conoció a Catlin y le confió uno de los textos del catálogo de su exposición sobre los artistas viajeros del siglo XIX; otro, relativo al segmento «un salto radical», abordando neoconcretos, cinéticos venezolanos y otros artistas, sería confiado a Guy Brett. Cuando vino a Brasil en 1987, para la Bienal, ya había avanzado en su anteproyecto, el cual conservaba un enfoque histórico acentuado.

Las reservas de nuestra parte frente a la selección de Dawn Ades se deshacen relativamente cuando tenemos conocimiento de que hay sólo cincuenta latinoamericanistas en Inglaterra (en todas las áreas: economía, política, historia, literatura, artes, etcétera). Así no podemos dejar de expresar nuestra consideración profesional por alguien que desafía el «sistema» de las artes y su circuito doméstico, que está totalmente centrado en el eje Estados Unidos-Europa, para intentar proyectar el arte de gente nacida en el hemisferio sur. Resulta casi como encontrar por aquí a alguien muy interesado en el arte marroquí contemporáneo, chino, egipcio o australiano...

Por esa misma razón, la prensa inglesa «promedio», si no fue irónica, fue simplemente colonialista. Si Edward Lucie Smith focaliza la exposición a partir de la óptica mercadológica, no deja de tener razón al extrañar la ausencia de Pettorutti (Argentina), el primer cubista del continente, o de un maestro como Szyszlo (Perú) e ironiza con corrección al decir que ni los latinoamericanos se interesan por su propio arte, a no ser como inversión o forma de ascenso social (en el caso de la mafia de la droga en Colombia). Incomodó mucho a Dawn Ades que Lucie Smith supervalorase el patrocinio de una cuarta parte de la exposición (cubierto por Christie's, una fábrica de cerveza en México, un banco y dos coleccionistas venezolanos), cuando tres cuartas partes de los costos fueron subsidiados por el British Council. La verdad, sin embargo, es que el catálogo no explicita esa proporción.

Si en *The Independent*, Graham-Dixon enfatiza que en el contexto de las historias del modernismo el arte latinoamericano parece muy fechado, al mismo tiempo (ese comentarista) percibe claramente la debilidad del último segmento de la exposición, que debería ser el del arte contemporáneo, y que Dawn Ades tituló «Historia e Identidad»(?), y que tiene como resultado un **pot-pourri** de algunos países y artistas a los cuales quizás tuvo un acceso irregular, y además de esto, sin ningún nexo. El único conceptual que ahí aparece es Santiago Cárdenas, de Colombia, con una obra de los años 70 (¿y dónde está el colombiano Antonio Caro, o el mayor conceptual brasileiro Cildo Meirelles?). La presencia del escultor uruguayo Díaz Valdez posiblemente se debe a una indicación del crítico Angel Kalemberg, de Montevideo, integrante del Comité de la exposición.

Por cierto, el artículo más fulminante fue el de Tim Hilton, en el *Guardian*, titulado «A feast and famine» («Un banquete y hambre»), que reduce a cero el arte de nuestro continente: colocando el visualismo primitivo como un asunto al cual Europa ya se acostumbró «como un asunto pequeño-burgués»: «Hay un área en el arte latinoamericano, en el cual el popular y el «naíf» encuentran lo conscientemente político. Los europeos tienden a encontrar efectos placenteros en esas pinturas, no todos calculados por el pintor.» En cuanto a la selección de Guy Brett, si no llega a hacer justicia a los venezolanos, subvalorados en un espacio menos que discreto, obtuvo de este periodista un ácido comentario: «Sus reivindicaciones sobre un salto concreto-óptico-cinético de los años 50 y 60 no son convincentes cuando se mira la obra. Soto, Cruz Diez, Camargo, et al son tan malos como lo parecían ser cuando aparecieron en Londres por primera vez en los años 60.» Y ni siquiera se acuerda de mencionar a Otero, el tercer nombre de la triada venezolana del cinetismo, así como a Le Parc del Groupe de Recherches Visuelles, argentino inexplicablemente fuera de la exposición.

En su enfoque histórico, Dawn Ades aborda la tierra, la religión y la magia del Nuevo Mundo, el hombre y su trabajo, la participación del artista en la problemática social del continente. Sin duda, una visión europea. Pero cuando argumentamos con la curadora

sobre este aspecto, ella reconoce lo siguiente: «Cuando me imaginé la exposición, me di cuenta de que mi punto de vista tenía que ser subjetivo, como europea que soy. Sería falso decir que podría ser objetiva al ver ese arte.»

Cuando intentamos discutir que la exposición según el catálogo es hasta 1980, y prácticamente no presenta casi nada después de 1960, o casi residual en el conjunto, su respuesta, parecida a la que se registra en su «Introducción» del catálogo, es que hasta 1980 sería demasiado: «Eso ya sería otra exposición.»

México domina la muestra y, al lado de su representación, la presencia de todos los demás países se opaca. Dawn Ades reconoce, de hecho, haber sido seducida, como le insinuamos, por ese país fascinante por su historia y por sus realizaciones artísticas de todos los tiempos («tal vez porque conozco mejor el arte mexicano»). Hay prácticamente cinco salas especiales dedicadas al arte mexicano: aquella de los paisajes del pintor Velasco (siglo XIX), Posada y la tradición gráfica popular. Muralismo, Taller de Gráfica Popular y la del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, de extraordinario talento.

Pero, en conjunto, seguimos siendo focalizados como un espacio dominado por lo pintoresco: el «costumbrismo» es la técnica de la exposición, así Dawn Ades acepte o no esta crítica. Lo urbano es un espacio inexistente, o quizás un espacio europeo (¿o del hemisferio norte?). En ningún momento se visualiza en las salas de la exposición (además, la museografía en realidad transfiguró el espacio de la Hayward Gallery, transformada en museo) la preocupación europeizante que dominó el comportamiento de las sociedades de los diversos países recién independizados de América Latina en el siglo XIX, lo que es claramente visible en las pinturas académicas. Este dato, que no comparece en la exposición, es visible en la historia de la pintura cubana, puertorriqueña, mexicana, venezolana, brasileña, argentina y uruguaya, por ejemplo, del siglo pasado. Con todo, las obras expuestas —seleccionadas a dedo— muestran la naturaleza, el mestizo, en fin, lo diferente. Un ejemplo bien claro es el de Brasil: en lugar de Belmiro de Almeida, Amoedo, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Visconti, los escogidos son Debret, José Correia Lima, Leandro Joaquim, Miguel Benicio Dutra, Almeida Junior (**el Guitarrista**), además de Weingartner (con un paisaje de la selva) y Porto Alegre (dibujo focalizando una **Selva brasileña**), además de innumerables trabajos de todos los países de autores anónimos, populares, o de autoría de viajeros europeos por nuestra tierra.

Parece significar una reafirmación de que estamos condenados a ser rurales, exportadores de materia prima, mandriles de comportamientos «eruditos» que sólo pueden ser oriundos del... Primer Mundo. De ahí la falta de consideración por lo urbano o lo suburbano que engloba la mayor parte de la población de América Latina de hoy, su industrialización y, en consecuencia, su condición de productor de manufactura.

Entonces, además del enfoque «pintoresco», es como dice el articulista del **Guardian**: «The fault of the show is that it is culture-happy (El defecto de la muestra es que es cultura feliz).» Y fuera de nuestro aspecto «exótico», por ser diferentes, solamente interesa la unión del arte con lo social, con la política.

Nadie pone en duda que muralismo mexicano sea uno de los más poderosos movimientos del siglo, al anticipar la intrincada relación arte-política, que envolvería a todos los países occidentales a partir de los años 30. Sin embargo, ¿cómo aceptar que bajo el título de «Mundos privados y mitos públicos» se mezclen artistas tan diversos como Matta y GTO, Mestre Didi y Mérida, Tamayo y primitivos de Haití al lado del metafísico Aizemberg, de Argentina? Es evidente que en este segmento, área de su especialidad —el surrealismo—, Dawn Ades hubiera preferido focalizar todas las expresiones del inconsciente de la magia, mezclando los nombres anteriores e igualándolos con Remedios Varo, Leonora Carrington y con la dolorosa obra de Frida Kahlo. Pero lo más grave está en haber pasado la tijera por nombres tan importantes como los mencionados antes, sin dar la proyección debida a artistas que no son cubanos o chilenos o latinoamericanos, como Matta y Wifredo Lam, y sin embargo, son grandes artistas por su contribución en la historia del arte occidental de nuestro siglo. No proyectar, en sus debidos términos, la contribución de Matta, ignora no solamente su vinculación con Gorky y Masson, sino su presencia decisiva en Estados Unidos, en la emergencia del movimiento expresionista abstracto norteamericano, así como la influencia del surrealismo sobre éste.

Al mismo tiempo, fue particularmente infeliz la focalización de los movimientos constructivos de América Latina, gran contribución de nuestros artistas al arte de este siglo. Así, esta tendencia se encuentra fragmentada en tres: Torres-García, el autor del «universalismo constructivo», inspirador de los concretos argentinos (¡y de Nevelson!) está débilmente representado por dos telas y un relieve en el sector de «Modernismo y Búsqueda de Raíces», y no junto a los concretos argentinos que emergen en los años 40 (Madí y Arte Concreto/Invención). Estos, a su vez, también discretamente representados (Girola, Iommi, Kosice y Quin), no presentan las fuerzas de la ruptura con el plano bidimensional de la tela articulándose con el espacio, la gran innovación del grupo Madí. ¿Y por qué no se confió a Guy Brett la curaduría de todo el constructivismo latinoamericano años 30, Uruguay; años 40, Argentina; años 50 y 60, Brasil; años 60, Venezuela, y años 70, México? Sin duda habría propiciado, a través de la sensibilidad de este crítico, una lectura de la fuerza de esa tendencia reflejando el ímpetu de la industrialización en esos países a través de expresión urbana.

En el segmento de Guy Brett, a su vez, se refleja una visión personal, afectiva, vinculada a sus anteriores contactos: rinde homenaje a Mira Schendel, recientemente fallecida; destaca obras de Oiticica y Ligia Clark, aunque el espacio destinado a ellos no sea propicio para demostrar la trayectoria ejemplar de este artista.

Observamos, por otro lado, que Mathas Goeritz, de México, está representado únicamente por la «maqueta» de su *Serpiente*, cuando este gran artista escultor anticipó el minimalismo de Estados Unidos. Así, como es inexplicable la ausencia de (por lo menos) reproducciones de las *Torres de la ciudad satélite*, obra de 1957 y que anuncia, escultóricamente, el carácter escenográfico de la arquitectura postmoderna.

En el caso de los grandes cinéticos venezolanos, Otero, Cruz Diez y Soto, la misma economía; presente sin obras notables. Tal vez, debería haberse concedido un gran espacio a las ausentes esculturas ambientales de Otero, o se imponía el indescriptible penetrable sonoro de Soto, existente en su museo de Ciudad Bolívar, en Venezuela. Son tres artistas que trabajan a escala urbana, gigantesca, y que están representados aquí por pequeños trabajos. El concretismo de Sao Paulo, a su vez, no aparece ni con el *Manifiesto ruptura* (entre los demás listados al final del catálogo), aunque la contribución poética de los hermanos Campos y Pignatari sea mencionada.

En suma, toda la exposición proyecta un encantamiento mayor por la visualidad seleccionada del siglo XIX además de destacar a México por sus artistas de preocupación social, y una clara dificultad de la curaduría en lo que respecta a las tendencias de otros tiempos y culturas. O sea, dejándose de pensar en términos de «pintoresco» es difícil focalizar el arte fuera de Europa, o de la cultura norteamericana que ya tiene una marca. La misma dificultad, claro está, surgiría al intentar mostrar las particularidades en el arte de hoy del Canadá, Australia, Nueva Zelandia, Africa del Sur, etcétera. Se comprende la preocupación de mostrar siempre, en cada segmento de la exposición, el arte popular del continente (al fin de cuentas, es nuestra gran masa poblacional y cultural), lo que, de Brasil, la curaduría tuvo la posibilidad de hacer, gracias a la colección Jacques van de Beuque, de Río de Janeiro. Pero en lo que toca a la comunicación a través de las artes visuales, permanecemos en un diálogo de sordos. O, como siempre, se dice aquello que se desea oír.

---

#### Notas:

- 1 **El Nacional**, 25 de junio de 1980: al respecto señala Manuel Espinosa, entonces director de la GAN, anteponiendo un criterio más cuantitativo que cualitativo: «El Museo de Bellas Artes en 40 años reunió 966 obras de arte p. venezolano. La GAN incorporó en dos años y medio a su patrimonio 908 obras [...]»
- 2 Entre estas exposiciones se encuentran: «Simón Bolívar, Bicentenario de su Nacimiento, 1783-1983» (junto con la GAN), «Dos Siglos de Arte Ruso», «Tesoros del Ermitage», «Testimonio Arqueológico de México», «Arte Colonial del Ecuador y Perú» e «Iconos Búlgaros».

- 3 Daniel Bell. **Las contradicciones culturales del capitalismo.**
- 4 Aunque ésta es una característica propia de un nuevo tipo de artista que habita en los grandes centros mundiales del mercado del arte, en Venezuela, algunos artistas asumen esta conducta. El ejemplo más representativo es Carlos Zerpa cuando, a través de su imagen (disfrazado de Mickey Mouse o Pewee Herman), publicita sus exposiciones.
- 5 Tal es el caso del joven artista Julián Schnabel, a quien el Museo Whitney de Nueva York le organiza, a los treinta y dos años de edad, una muestra retrospectiva.
- 6 Ronald Nava. «Intervención inmediata del Presidente para frenar fugas de obras de arte piden artistas y directores de Museos.» *El Nacional*, 11 de abril de 1984, p. 17, y José Pulido. «Hipnotizadas por el dólar se fugan obras de arte.» *El Nacional*, 29 de marzo de 1984, p. 17.
- 7 Beatriz González. «1980-1988. ¿Y ahora qué nos depara el pasado?» *Arte en Colombia*, 1er. semestre de 1990.
- 8 Teresa Alvarenga. «El dibujo grande y coloreado recorre un falso camino» (entrevista a Iván Petrovsky). *El Nacional*, 10 de agosto, p. 15, y Eliseo Sierra. «Entre la ilustración y la no convención.» *El Universal*, 22 de julio de 1984, p. 3.
- 9 Mara Comerlati. «Diego Barboza se despide del lenguaje de acción» (entrevista a Diego Barboza). *El Nacional*, 18 de junio de 1981, p. 24.
- 10 Francisco Calvo Serrater. «El desconocimiento de la pintura.» *El País*, 15 de julio de 1984, p. 12.
- 11 **Ibid.**
- 12 A propósito, consúltense María Luz Cárdenas. «La pintura de Ernesto Leó.» *El Universal*, 17 de marzo de 1985, p. 7, y Leonor Arraiz. Texto para el catálogo de la exposición de Carlos Zerpa en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en septiembre-noviembre de 1985.

# ARTE LATINOAMERICANO EN ESTADOS UNIDOS: AL MARGEN DE ALGUNAS EXPOSICIONES

EFRAÍN BARRADAS

## Nuevo marco para un cuadro viejo

En el maremagnum de exposiciones de artes plásticas que anualmente se presentan en las grandes ciudades estadounidenses, pocas, muy pocas, poquísimas, son de arte hispanoamericano. Casi nada se ve de nuestra plástica en este país y menos aún se conoce de ellas. Hasta el visitante culto de museos y galerías sólo puede reconocer o nombrar a lo sumo un puñado de artistas hispanoamericanos: Frida Kahlo, Fernando Botero, Wifredo Lam, Roberto Matta (a quien se considera francés) y Diego Rivera forman la nómina de nombres reconocibles para ese hipotético estadounidense culto. Claro, no hablo de algunas galerías y casas de subasta que ya han ampliado esta nómina limitadísima con nuevos y desconocidos **hot artists** de nuestros países: el venezolano Borges y el mexicano Toledo son los casos más notorios. Pero, a pesar de ello, el arte latinoamericano resulta nuevo, sorprendente y hasta exótico en Estados Unidos porque, en general, se le ignora.

Recientemente, la situación ha cambiado un poco. Parece ser que la exposición retrospectiva de Diego Rivera organizada por el Museo de Bellas Artes de Detroit junto con el de Ciudad de México, en celebración del centenario del natalicio del gran pintor mexicano, ha abierto un hueco en esa cortina de ignorancia. Tras esta monumental exposición, en Indianápolis, Nueva York, Chicago, Boston, El Paso, Gainesville y Miami, se vieron una de tres exposiciones de arte hispanoamericano que presentan aspectos desconocidos de nuestro arte para el gran público estadounidense.

El Museo de Bellas Artes de Indianápolis organizó una exposición de arte hispanoamericano de tema fantástico que viajó por otras dos ciudades norteamericanas —Nueva York y Miami— antes de que fuera vista en Ciudad de México. El Museo de Bellas Artes de la Rhode Island School of Design compartió con otras ciudades —Boston, El Paso, Gainesville— una muestra de su colección de arte latinoamericano; la Nancy Sayles Day Collection. Mientras que el Chicago Art Institute organizó una exposición de las nuevas corrientes en el dibujo en nuestros países. Menciono estas tres porque son quizás las exposiciones más importantes de arte hispanoamericano que se ofrecen al público en Estados Unidos en 1987 —el año anterior hubo importantísimas dedicadas al arte maya, al pintor uruguayo Torres-García y la ya mencionada de Diego Rivera— y fueron las tres que tuve la oportunidad de ver o de estudiar sus catálogos.(1)

Al pensar en estas tres exposiciones, de inmediato nos tenemos que preguntar cuál es la razón de este relativo, sorprendente y nuevo interés por nuestra plástica que va más allá de los parámetros previamente establecidos, los que sólo daban entrada a un número reducidísimo de artistas nuestros a los museos de Estados Unidos. ¿Por qué de momento y de golpe y porrazo esta apertura a nuestra plástica?

No se necesita ser un devoto creyente en las relaciones del arte y los acontecimientos histórico-sociales para relacionar este interés con el reconocimiento de graves problemas político-sociales en Hispanoamérica —específicamente en Centro América— por parte del gran público norteamericano. Los conflictos en esta región de América Latina se hacen sentir en este país y, como para los ojos estadounidenses, somos todos iguales, de momento se piensa en nuestro arte como totalidad, al pensar sólo en parte de nuestro mundo. Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala, Costa Rica, hacen pensar al público

norteamericano que hay algo más allá de México.(2) Lo mismo ocurrió en la década de 1960 cuando, después de la Revolución Cubana, el gran público estadounidense descubrió la existencia de nuestras letras. Pero también entonces se descubrieron autores particulares —Borges, pero no Carpentier; García Márquez, pero no Rulfo; Neruda, pero no Vallejo, a pesar de que se tradujeron obras de todos los mencionados—, pero no se descubrió la literatura hispanoamericana en general. Estas tres exposiciones hacen que nos volvamos a plantear problemas ya en parte estudiados, pero no del todo resueltos. Aunque ya otros críticos se han ocupado de estas tres exposiciones por separado —Goldman y Bonetti entre otros—, creo que verlas en conjunto sirve para ampliar algunos puntos ya señalados por otros y para descubrir nuevas claves explicativas de este fenómeno de recepción estética. Ese es el propósito de este comentario.

### El dinero como sistema

Los museos estadounidenses, ricos en muestras de arte europeo y asiático en particular, atesoran pocas obras maestras del arte latinoamericano contemporáneo. Con la excepción de *La jungla* de Wifredo Lam en el MOMA, los murales de Diego en el Museo de Bellas Artes de Detroit y uno de los autorretratos de Frida Kahlo en el de la Universidad de Texas en Austin, estos museos sólo tienen —cuando tienen— obras representativas o de importancia de nuestras plásticas modernas, pero no tesoros mayores, como ocurre con el arte europeo y el asiático, y hasta con nuestro arte precolombino. Muchos museos norteamericanos ni siquiera tienen colecciones mínimas de nuestra pintura ni de nuestra gráfica. Tres son las excepciones mayores a esta norma: el Museo de la OEA en Washington, el ya mencionado de la Universidad de Texas en Austin y, en mucho menor grado, el de la Rhode Island School of Design en Providence. En general, son museos menores y localizados al sur del país los que le prestan atención a nuestro arte. Sorprende, pues, que un pequeño museo del noreste de Estados Unidos, el de la Rhode Island School of Design, tenga una de las mejores colecciones de nuestro arte contemporáneo en Estados Unidos. Esa colección tiene una historia y ésta explica muchas de sus fallas.

En 1964, al morir Nancy Sayles Day, una rica matrona de Nueva Inglaterra, su familia decidió recordarla a través de algún medio cívico. Por su asociación con el museo de la Rhode Island School of Design, se decidió que esta institución sería el medio para homenajear y recordar mejor a la difunta. Se le donó a éste una cantidad de dinero para formar una colección de arte que llevara su nombre, y el museo, por razones puramente económicas, decidió que la colección sería de arte latinoamericano. Se coligió que la cantidad no cuantiosa ofrecida por la familia Day daría para más si se compraba arte latinoamericano contemporáneo, ya que éste no había alcanzado los precios del arte europeo, el asiático ni el norteamericano mismo. Esa misma decisión económica hizo que el museo ignorara a los artistas ya consagrados o que comprara de ellos, en la mayoría de los casos, sólo las obras menores. En cambio, se compraron piezas de artistas jóvenes y, en algunos casos, de artistas consagrados, pero que se obtuvieron a precios muy bajos. Este factor determinó y deformó la Nancy Sayles Day Collection of Latin American Art.

Los museos estadounidenses, ricos en muestras de arte europeo y asiático en particular, atesoran pocas obras maestras de arte latinoamericano contemporáneo

Esta colección no es —no puede ser— representativa del arte latinoamericano contemporáneo. En ella aparecen obras de primera calidad de grandes maestros hispanoamericanos —Lam, Matta, Torres-García, Botero—, pero predominan ejemplos de segunda de escuelas importantes —la Nueva Figuración argentina, el geometrismo venezolano—, o piezas menores de artistas de poca monta. La colección sorprende por sus Torres-García, por sus Alvarez Bravo, por su Botero, por su Cruz-Azaceta, por un pequeño pero importante Portinari. Pero, en general y vista en conjunto, ésta revela demasiado fácilmente su principio organizador: amasar la mayor cantidad y calidad de arte con el pequeño presupuesto que se tiene a mano. La colección de arte latinoamericano de la Rhode Island School of Design, a pesar de sus aciertos, no forma un todo homogéneo ni revela un gusto particular que la fue formando. Uno de los atractivos mayores de una colección particular, cuando es formada por su dueño o dueña, es que a través de las piezas que acumula se puede percibir y estudiar una estética individual y hasta un sentido artístico de época. Esto no ocurre con esta colección, que fue esencialmente formada según criterio económico y no por un sentido estético, ni profesional, ni personal.

A pesar de ello, y cuando se ven sus piezas como obras individuales y no como componentes de un conjunto, esta colección es digna de cualquier museo en Estados Unidos y aun en Hispanoamérica, donde la mayoría tiene obras sólo del país propio e ignoran el arte producido en el resto de Hispanoamérica. Quizás con la excepción del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, ningún museo en nuestro mundo tiene abundantes obras representativas del resto de los países hispanoamericanos. El poder, por ejemplo, ver un cuadro neoexpresionista del cubano Cruz-Azaceta junto a una pieza neofigurativa del argentino Jorge de la Vega nos ayuda a entender las conexiones en el arte latinoamericano de nuestros días. Esta colección fallida, pues, no deja de tener sus méritos.

### Dibujo de gustos y prejuicios

Si la colección de arte latinoamericano que posee el museo de la Rhode Island School of Design se formó bajo las limitaciones de un pequeño presupuesto, la exhibición de dibujos de artistas latinoamericanos que se presentó en el Art Institute de Chicago, y que no forma, por suerte, una colección, se formó —y deformó— bajo los prejuicios políticos —más que estéticos— de su organizador José Gómez-Sicre, ex director del Museo de Arte Latinoamericano de la OEA, que fue el curador invitado de esta exposición. Sus gustos la permean y la deforman. Bajo el título de «Recent Developments in Latin American Drawings», Gómez-Sicre ofrece una muestra de artistas que retratan directamente sus gustos estéticos, e indirecta, pero más claramente, sus disgustos políticos.

Si una colección formada por una persona en particular interesa porque retrata los gustos y prejuicios de ese o esa coleccionista, una exposición organizada por un profesional que debe conocer la totalidad de su campo de estudio y presentada como representativa del estado del arte debe ser fiel a la realidad, a la historia del arte que muestra y no a los prejuicios, positivos y negativos, de quien la organiza. A mí no me puede gustar —y lo digo por ejemplo y sólo por ejemplo— la pintura de Fernando de Szyszlo, pero si voy a organizar una exposición de pintura abstracta hispanoamericana de 1940 a 1980 tengo que incluir a este pintor peruano, porque ha desempeñado un rol importantísimo en el desarrollo de la abstracción en su país y en el resto de Hispanoamérica. Excluir a Szyszlo de esa hipotética exposición sería faltar a la verdad y dejar que mis gustos y prejuicios dominaran. Y eso es lo que ha hecho José Gómez-Sicre al organizar esta exposición de dibujo latinoamericano de nuestros días.

Una exposición hecha con un mínimo de profesionalismo debería reconocer los logros artísticos aun por sobre los prejuicios políticos del organizador

Un examen de los países de origen de los treinta y siete artistas incluidos por el curador como muestra del desarrollo reciente del dibujo en nuestros países sirve de prueba evidentiísima de esta falta imperdonable de profesionalismo. Incluye cinco artistas mexicanos, cuatro colombianos y argentinos, dos puertorriqueños (Arnaldo Roche y Juan Ramón Velázquez), nicaragüenses, peruanos y venezolanos, un panameño, chileno, guatemalteco y dominicano y doce cubanos (casi un tercio del total de artistas en la exposición). Pero ninguno de los cubanos ni de los nicaragüenses vive en Cuba ni en Nicaragua. La falla de Gómez-Sicre es grave y doble: por un lado peca de exceso de nacionalismo y amiguismo, y por otro de ceguera política. El desarrollo del dibujo en Cuba o entre los artistas cubanos que viven en el exilio no es tal que justifique la inclusión desmedida de estos en una muestra que debía evidenciar **recent developments in Latin American drawings**, y no los gustos del organizador ni su lista de amigos. Una exposición hecha con un mínimo de profesionalismo debería reconocer los logros artísticos aun por sobre los prejuicios políticos del organizador. Al menos éstos no se deberían hacer evidentes de manera tan obvia.

Si se ignoran estos graves problemas, la exhibición de dibujos latinoamericanos de Chicago tampoco se salva por la calidad de las obras incluidas. Estas también evidencian un marcado prejuicio en contra del arte de tono político-social y en favor de la abstracción y el neoexpresionismo despolitizados. Hay obras de interés y de gran valor entre las incluidas por Gómez-Sicre: la del chileno Claudio Bravo, la del mexicano Francisco Toledo, la del argentino Ricardo Cinalli (a pesar de su gran deuda a Sandro Chia). Pero, dado que ésta debía ser una muestra profesional de lo que ocurre en el dibujo de Hispanoamérica, y ese objetivo no se cumple, nos enfrentamos a una exposición vergonzosamente fallida que puede explicar por qué, a veces, los norteamericanos tienen una imagen errónea de

nuestro arte: algunos hispanoamericanos le ofrecen un cuadro distorsionado de éste, y, en otras ocasiones, esa distorsión va más allá del arte, hasta abarca toda nuestra realidad.

### La excusa de lo fantástico

Ya Shifra M. Goldman señalaba al comentar la exposición de arte de tema fantástico en América Latina organizada por el Museo de Bellas Artes de Indianápolis como «the notion of the fantastic allows foreign visitors to Latin America to ignore the debilitating poverty and misery, the violent dictatorships (often supported by European or North American powers), the thriving urban culture and the complex histories of colonization and subjugation».(3) Bajo la etiqueta de fantástico se puede esconder mucho de lo que los otros no entienden o de lo que no es tan fantástico para nosotros. Y esto ocurre con el arte que se agrupa en esta exposición. ¿Es verdaderamente fantástico el mundo creado por Fernando Botero? ¿Habla ese mundo deformado de su imaginación fantasiosa del colombiano más que de una realidad que no se puede atrapar y recrear de ninguna otra forma? ¿No se le quita fuerza crítica y agudeza política a los cuadros del uruguayo José Gamarra y a los de la colombiana Beatriz González cuando se colocan en una exposición de arte fantástico? ¿Sirve la categoría de lo fantástico para explicar el constructivismo americanista de Torres-García? Muchas preguntas de esta índole se pueden multiplicar hasta llegar al cansancio. Pero éstas valen para demostrar que la categoría de lo fantástico, según la emplean Holliday T. Day y Hollister Sturges, organizadores de esta exposición y cuyo campo de especialidad no es el arte contemporáneo de nuestros países, es tan amplia que, en el fondo, resulta inútil.

No cabe duda de que a los artistas y escritores latinoamericanos les ha fascinado lo fantástico. Pero hasta el presente este tema ha sido estudiado en nuestra producción literaria casi ignorando por completo el mismo fenómeno en nuestras plásticas. Las ideas y manifiestos de Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri y Gabriel García Márquez, por ejemplo, y de sus críticos abundantísimos, atestiguan sobre el gran interés nuestro por esta temática. Esta exposición pudo ser la ocasión para ese necesario reexamen y estudio de lo fantástico en nuestro arte. Desafortunadamente —y a pesar de sus grandes méritos— no llega a serlo.

La vaga e inútil categoría de lo fantástico que Sturges y Day emplean puede servir para evadir el problema de presentación de una imagen fiel de nuestro arte para un público que esencialmente lo desconoce. Es más que válido presentar una exposición temática de cualquier arte, pero siempre hay que recordar que no se le hace un buen servicio al público que la ve si el mismo no tiene una idea, aunque sea vaga, de la totalidad de ese arte. El ensayo de Edward Luce-Smith, historiador del arte inglés, que abre el catálogo de esta exposición, no cumple esa función. Peor aún: esta muestra de arte hispanoamericano tomada fuera de contexto y el contexto no se brinda— puede confundir más que iluminar al público que desconoce la historia de nuestro arte. Tras el inmenso éxito en Estados Unidos de las obras literarias latinoamericanas que cultivan el tema de lo fantástico, la presentación de una exposición de este tipo puede servir para cambiar un estereotipo por otro. Aquí está el grave peligro de esta muestra. Tras verla el público norteamericano tendría razón para pensar que nuestros mejores artistas y sus mejores obras sólo tratan el tema de lo fantástico. La reducción de nuestro mejor arte o de nuestro arte más representativo al realismo de los muralistas mexicanos —reducción cultivada aún en nuestros días— se ha combatido con muestras de literatura, y ahora de arte, que tratan de presentar exclusivamente la otra cara: el cultivo de lo fantástico.(4)

Pero ni una ni otra es la única cara verdadera de nuestro arte, porque las dos lo son. Nuestro arte de tema fantástico sirve a una función social de la misma forma que lo mejor de nuestro arte realista nunca niega, por ejemplo, los elementos fantásticos. Pero esa flexibilidad del tema no se evidencia en las definiciones ofrecidas por Day y Sturges en su introducción al catálogo de esta exposición. Afortunadamente el principal conductor para ésta, Damián Carlos Bayón, convenció a los curadores norteamericanos que debían añadir al catálogo una sección de ensayos sobre cada uno de los artistas incluidos escritos por críticos hispanoamericanos. De esta forma se provee una visión más cercana a la realidad de estos artistas. Desafortunadamente no se presenta también un estudio general sobre lo fantástico en nuestra pintura desde una perspectiva latinoamericana. Ese examen hubiera ampliado la perspectiva limitada que Sturges y Day ofrecen y hubiera servido para romper el nuevo estereotipo de nuestro arte que, me temo, empezará a sustituir tras esta importante exposición el que hasta hace poco se nos imponía.



A pesar de los numerosos estudios que sobre lo real maravilloso y lo fantástico en nuestro arte —particularmente en literatura— se han hecho, todavía necesitamos nuevas perspectivas sobre este fenómeno: esta exposición así lo hace evidente. Sería iluminador, por ejemplo, comparar nuestra pintura de tema fantástico con la estadounidense del mismo tema. Valdría la pena estudiar el realismo mágico de los pintores estadounidenses y los postulados de su crítica —pienso en la exposición organizada por Alfred H. Barry y Dorothy C. Miller en el MOMA en 1943: «American Realists and Magic Realists»— con los de los nuestros y la suya. Este trabajo, en parte, serviría para definir más claramente lo fantástico en nuestra plástica y para investigar hasta qué punto tal tema ha servido para definir parcelas de nuestro arte. Necesitamos un estudio sobre nuestra pintura que sea paralelo al que para el tema de lo real maravilloso en literatura ha hecho Irleamar Chiampi. El catálogo de esta exposición no lo es, aunque comienza a sentar pautas para tal estudio.

#### Para verte mejor...

Las tres exposiciones que aquí comentamos nos obligan a plantearnos el grave problema de la representación de nuestro arte en Estados Unidos. A pesar de sus fallas, dos de ellas, al menos, son acontecimientos culturales de importancia para el conocimiento de las plásticas latinoamericanas en este país. Pero las fallas hablan claramente de las distorsiones que nuestro arte sufre al pasar por el filtro de los gustos norteamericanos o por los de los curadores hispanoamericanos que no respetan la verdad de nuestro arte. Los organizadores de estas exposiciones tienden a sacar nuestro arte fuera de contexto y a verlo como algo exótico, ingenuo, sin contactos con el contexto mayor de lo occidental pero, a la vez, sin llegar a crear un contexto propio y nuevo. Y todo arte, no sólo el nuestro, pierde cuando se saca fuera de su contexto. Pero, quizás, si se continúan organizando exposiciones como éstas, el público estadounidense llegue a conocer ese contexto y a conocernos mejor.

---

#### Notas:

- 1 Advierto también que, por el momento y por merecer atención especial, dejo sin comentar la exposición de arte «hispano» en Estados Unidos, organizada por la Corcoran Gallery de Washington y el Museo de Bellas Artes de Houston. Tampoco se comentan las múltiples organizadas por el Museum of Contemporary Hispanic Art y el Museo del Barrio en Nueva York.
- 2 La presencia de obreros mexicanos en la parte sureste del país hace imposible ignorar la existencia de México, país que por su cercanía a Estados Unidos tiene mayor reconocimiento cultural aquí que el resto de Hispanoamérica.
- 3 Shifra M. Goldman. «Latin Visions and Revisions.» *Art in America*, p. 138-147 y 198-199.
- 4 Sería interesante en este contexto comentar también otra reciente exposición de arte latinoamericano presentada (noviembre de 1987 a enero de 1988) en Nueva York: «Abstract Visions», y organizada por el Museum of Contemporary Hispanic Art. Esta —no cabe duda de ello— intenta ofrecer pruebas de que nuestro arte contemporáneo ha roto con el muralismo y la gráfica de intenciones políticas. La prueba, en este caso también, es válida: sólo hay que lamentar la falta de contexto en que se presenta la obra. La exposición puede llevar al gran público a otra visión errónea de nuestro arte.

# MITO Y REALIDAD ARTE LATINOAMERICANO EN ESTADOS UNIDOS

EDWARD SULLIVAN

Este artículo fue publicado en forma abreviada en *The Journal of Art*, en diciembre de 1988. Se refiere a las actitudes y prejuicios norteamericanos hacia América Latina y el arte latinoamericano, y como esta postura ha afectado la organización de varias exposiciones realizadas en Estados Unidos en los últimos años.

Una o dos de las muestras discutidas aquí fueron reseñadas recientemente en *Arte en Colombia*; esta sintética mirada a las exposiciones y las bases teóricas de su creación pueden contribuir desde otra perspectiva en esta importante materia.

El 11 de julio del año pasado la revista *Time* publicó un número especial dedicado a la «nueva conciencia» de la cultura hispana en Estados Unidos. No obstante el carácter insatisfactorio e incluso ofensivo del término «hispano» (que abarca una multitud de definiciones, la mayoría racistas cuando no colonialistas), la revista prosiguió utilizándolo en una discusión de ciertos aspectos de la sociedad norteamericana (desde la comida rápida hasta el arte) que se habían originado en los países del Caribe de habla española, en América Central y del Sur. Aunque el artículo que sirvió de introducción a la serie de textos hizo referencia a la literatura y otras artes «serias», el enfoque fue dirigido principalmente hacia la cultura popular. El material visual constó en su mayor parte de imágenes tales como Linda Ronstadt vestida como una china poblana (con el traje típico de las mujeres de Puebla de los siglos XVIII y XIX) y modelos tocando las maracas. La sección sobre música mencionó a la reina de la salsa, Celia Cruz, pero hizo caso omiso del director de orquesta Eduardo Mata; el ensayo sobre literatura fue dedicado a Gregory Rabassa, el traductor norteamericano de García Márquez, Cortázar y otros escritores cuyos nombres fueron mencionados sólo de pasada. La sección sobre arte constó de una reseña de Robert Hughes de la exposición «Arte Hispano en Estados Unidos: 30 Pintores y Escultores Contemporáneos. Hughes señaló que «el arte étnico repite los problemas enfrentados por los museos en cuanto a la presentación de arte femenino: sufre de una tendencia a ser estereotipado fácilmente». Luego calificó esta muestra interesante, pero altamente estereotipada, como «sin lugar a dudas el esfuerzo más detallado y más serio jamás realizado para reseñar la pintura y la escultura contemporáneas de los hispanos norteamericanos».(1)

Las expresiones del arte latinoamericano se han puesto repentinamente de moda. Antes de finales de este año, tres grandes muestras habrán emprendido una gira nacional, y por lo menos seis exposiciones más pequeñas arte de países individuales o de grupos habrán sido presentadas a nivel regional en Estados Unidos. Varias otras, cuyo tamaño varía de modesto a extravagante, se encuentran actualmente en preparación. Cuando tratamos de explicar las razones de esta repentina abundancia de muestras de arte latinoamericano, sería grato poder pensar que los norteamericanos por fin han comenzado a darse cuenta del significado intrínseco de las múltiples culturas que florecen al sur de sus fronteras. Aunque esto es en parte verdad, un análisis más sobrio del fenómeno parece indicar una historia bastante diferente.

En respuesta a la pregunta: «¿Por qué hay tantas muestras de arte latino?», un curador influyente de Nueva York contestó: «El dinero está disponible.»(2) La razón por la cual hay tanta financiación disponible —la mayoría de la cual proviene de las corporaciones, aunque algunos fondos son otorgados por el gobierno— es bastante obvia. El mercado

hispano, tanto en Estados Unidos como en el exterior, es grande y cada día más lucrativo. En los años treinta, el gobierno de Estados Unidos, en su afán de impedir simpatías por parte de América Latina con el Eje, gastó cantidades considerables de fondos en programas culturales y de otras índoles para promover su «política de buenos vecinos». En aquel entonces se organizaron varias exposiciones de arte latinoamericano en Nueva York, tal como la muestra titulada «Veinte Siglos de Arte Mexicano» en el Museo de Arte Moderno en 1940 y en otras ciudades. Fondos para programas similares fueron otorgados de nuevo en los años 50 y 60, cuando el temor de alianzas comunistas motivó a los sectores privado y público a dirigir sus esfuerzos a lograr una mayor conciencia de América Latina por parte del público. Desde aquel entonces se han presentado muy pocas exposiciones de arte o de artistas de América Latina con la excepción de aquellas consagradas a figuras reconocidas a nivel universal y cuya obra es de venta fácil, tales como Tamayo, Botero, Lam y Matta. Buena parte de la actividad actual en este campo ha sido llevada a cabo por las corporaciones que tratan de conquistar a sectores cada día más grandes e influyentes de la población de origen latino, o al deseo insaciable del mercado de arte —es decir, las galerías, las casas de subasta y los museos— de buscar nuevos horizontes que se caracterizan por su viabilidad económica y que están de moda. Sean cuales sean los motivos, las exposiciones han presentado una gran cantidad de obras de muchos artistas latinoamericanos importantes, la mayoría de los cuales son desconocidos por el público norteamericano y, por esta razón, todas estas muestras pueden ser apreciadas. Pero el hecho de que podamos ver actualmente tantas muestras interesantes de arte no deben cegarnos a las estéticas y las políticas que rigen la organización de estas exposiciones. Para apreciar con corrección lo que nos ofrecen, tenemos que comprender por qué lo miramos de la manera que lo miramos. La idea tentadora de presentar exposiciones de «nuevo» material, tal como el arte latinoamericano, encierra muchos problemas intrínsecos. Así como ha ocurrido con frecuencia en campos menos conocidos, y aún menos comprendidos, estas muestras son organizadas por personas que confunden su entusiasmo con su carencia de perspicacia.

Uno de los conceptos más incidiosos que sirve de base a buena parte de lo que los norteamericanos escriben y piensan acerca de América Latina es una percepción errónea de lo que a veces se llama hispanidad —la idea de que existe en alguna parte un espíritu de unificación latina que podemos aplicar a todos o por lo menos a la mayoría de los productos culturales de países situados entre el Río Grande y la Tierra del Fuego, incluyendo Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Esta «etnicidad» suele evocarse en la mente de la gente en términos de colores vistosos, irracionalidad, violencia, magia, y la costumbre de «pensar en el plexo solar», para utilizar una frase citada por Shifra Goldman.<sup>(3)</sup> Esta utilización de estereotipos culturales en cuanto a América Latina tiene raíces demasiado profundas y complicadas para analizar en este artículo. Sería útil, sin embargo, mencionar algunas de las bases más triviales, las cuales a menudo son las más penetrantes de estas ideas.

El período comprendido entre los años 20 y 40 presenció otro **boom** del «chic latino». La ropa y los estilos latinoamericanos fueron imitados, y la música latina se puso de moda. Películas como **Volando a Río** y **Rumbo a Argentina** ofrecieron a millones de personas un modelo de cómo lucían, hablaban y pensaban los latinoamericanos. Los «nativos», en estas películas, fueron representados habitualmente o como tipos coléricos estilo Carmen Miranda, o como estúpidos ineptos que llevaban sombreros. Las películas de esta época —pese a esfuerzos sobresalientes, tales como **Que viva México** de Eisenstein—, se hicieron muy populares. México tenía la ventaja de ser un país relativamente cercano a Estados Unidos, y a la vez exótico, de modo que era fácil visitarlo para conocer, por ejemplo, todas las cosas evocadas en el influyente libro de Anita Brenner **Idolos detrás de los altares** (1929). Esta fue también la época en la cual los muralistas mexicanos hicieron sentir su presencia en Estados Unidos, cuando su arte fue ampliamente acogido, y tuvo consecuencias importantes en los numerosos murales WPA realizados en los años 30.

Posteriormente surgió un interés más amplio por parte de los norteamericanos en la cultura latinoamericana en los años 70 a raíz de la publicación de varias novelas sorprendentes; la más importante fue **Cien años de soledad**, de García Márquez. Este libro, no obstante su brillo extraordinario, ayudó —al igual que algunas de las novelas de Jorge Amado y en especial las versiones cinematográficas de estos textos, por ejemplo **Doña Flor y sus dos maridos**— a restablecer una actitud de distanciamiento por parte del público norteamericano, quien se maravillaba de la «imaginación salvaje» y las cualidades surreales de tales escritos. Inclusive, yo diría que esta novela ha sido una de las fuentes individuales más importantes de nuestra visión de la cultura «fantástica» de América Latina.

De las exposiciones recientes presentadas al público norteamericano hay una que ha sido acompañada de mucha más publicidad en cuanto a reseñas y ensayos críticos se refiere: **Arte de lo fantástico: América Latina, 1920-1987**, que fue organizada por el Museo de Arte de Indianápolis e inaugurada en junio de 1987, conjuntamente con los Juegos Panamericanos celebrados en aquella ciudad. Posteriormente fue presentada en el Museo Queen, de Nueva York, en el Centro de Bellas Artes, de Miami. La crítica mexicana Teresa del Conde, calificó con razón la muestra como «interesante pero discutible». (4) La idea que sirvió de base a la exposición fue sugerida por el crítico argentino radicado en París, Damián Bayón. En el prólogo del catálogo, los curadores Holliday T. Day y Hollister Sturgis escriben que «los artistas del siglo XX de América Latina utilizan imágenes fantásticas como vehículo para definir su identidad cultural particular [...]». (5) Un texto sin firma que sirve de introducción al catálogo dice que «el arte fantástico se caracteriza por su utilización de yuxtaposiciones, distorsiones o la amalgama de ideas y materiales que enriquecen la experiencia por su contradicción formal o iconográfica de nuestras expectativas habituales [...] lo fantástico bien puede ser un ingrediente de casi todos los estilos, incluyendo el arte geométrico. Como medio para explicar lo inexplicable en el mundo exterior, se puede considerar como un elemento utópico en la medida en que trasciende las normas de la realidad percibida, lo fantástico lleva al espectador hacia un mundo donde lo inverosímil se vuelve factible». (6)

Dentro de este amplio y a veces desconcertante marco, la muestra presentó lo que fue definido como tres generaciones de artistas modernos. En cada categoría hubo obras muy estimulantes y esclarecedoras —muchas de las cuales eran nuevas para la mayoría del público. De los «modernistas tempranos», esencialmente artistas cuyas carreras se maduraron entre los años 20 y 40, los cuadros de la pintora brasileña Tarsila do Amaral fueron tal vez los más fascinantes. Una de sólo cinco mujeres incluidas en la muestra, Tarsila fue imbuida de la sensibilidad modernista particular de la época —algunas de sus obras lisas y tubulares recuerdan a Léger—, aunque su obra es de un país casi mítico en los trópicos. Alejandro Xul Solar, de Argentina, pintaba pequeñas acuarelas, delicadas como joyas, con una ingenuidad consciente que ha sido comparada correcta y favorablemente con la obra de Paul Klee. Frida Kahlo estuvo representada con cuadros que ilustran obsesiones introspectivas. Pero las obras de Armando Reverón, el impresionista venezolano y de Torres-García, el constructivista uruguayo, llevaban al extremo de una confusión desesparante los límites del término «fantástico».

Una selección igualmente heterogénea conformó la segunda generación que alcanzó la madurez en los años cincuenta y sesenta. Esta «generación en conflicto», tal como el catálogo la califica, «dotó de una fuerza extraordinaria a sus angustias expresadas en la medida en que las relacionó con sus experiencias personales como latinoamericanos. En respuesta a las interminables incongruencias que vieron a su alrededor, estos artistas comenzaron a percibir la realidad misma como algo fantástico». (7) Roberto Aizenberg, Argentina, y José Gamarra, Uruguay, pertenecen a los pintores menos conocidos de este grupo, el cual incluyó también a Fernando Botero, Colombia; Armando Morales, Nicaragua; Alberto Gironella y Francisco Toledo, ambos de México. La generación más joven fue a la vez la más problemática y la más pluralista. Los cuadros de Guillermo Kuitca, Argentina, que se refieren a la angustia de la represión política y la tragedia de los desaparecidos no son disímiles en su espíritu o estilos a las obras expresivas de artistas de Berlín, Londres o Nueva York. La pérdida, la separación y el exilio —pero de ninguna manera la fantasía en sí— aparecen en las parábolas de inmigración forzada de Luis Cruz Azaceta, Cuba. Las imágenes neopop del brasileño Alex Vallauri tampoco lucirán fuera de lugar en los clubes de las Avenidas A o B.

Muchas de estas obras debilitan el poder del argumento escogido por los curadores para enfocar esta muestra. La variedad y el vigor de mucho de lo que fue mostrado nos lleva inevitablemente a preguntar si el término «fantasía» o los otros estereotipos con respecto al arte latinoamericano —el color violento, el emocionalismo estridente, la fidelidad a tradiciones populares— pueden considerarse de alguna manera válidos. No digo que estos elementos no existan en algunos sectores del arte latinoamericano. Es indudable que estos rasgos son característicos de muchos de los ejemplos del excelente arte de varios de los países del continente. Pero debemos tener mucho cuidado de no reunir todo y ver al arte latinoamericano como un todo monolítico que debe ajustarse a categorías elaboradas de manera errónea y a veces sin sentido. En última instancia, las muestras o los estudios del arte latinoamericano más exitoso son aquellos que tratan de realzar la enorme di-

versidad de las culturas individuales de las muchas naciones que conforman el continente, o los que investigan más profundamente acerca de la producción visual de los países, movimientos o grupos específicos.

México es un país que ha experimentado muchas etapas en el desarrollo de la historia de su arte y los adjetivos «colorido», «nacionalista», «popular» o «fantástico» podrían ser aplicados, y con razón servir para definir elementos predominantes en su pintura, escultura y obra gráfica. Después de la Revolución de 1910 surgió la llamada Escuela Mexicana: Rivera, Fernando Leal, Julio Castellanos, Frida Kahlo, María Izquierdo, Jesús Guerrero Galván y otros utilizaron elementos arraigados en la realidad de la vida mexicana, e intentaron deliberadamente hacer un arte separado de los elementos característicos del arte europeo, que había dominado la práctica y enseñanza desde la época colonial hasta la segunda década de este siglo. La exposición titulada «Imágenes de México: la contribución de México al arte del siglo XX», y su enorme catálogo —con veinte ensayos escritos por especialistas mexicanos y alemanes— analizan este tema, con referencia especial a la pintura, el arte gráfico y la fotografía desde el período prerevolucionario hasta aproximadamente 1960. La muestra, que originalmente fue organizada para el Schirn Kunsthalle en Frankfurt, fue presentada después en el Messenpalast, en Viena y en el Museo de Arte de Dallas. Fue la más grande muestra de pintura mexicana de este período jamás reunida en una sola exposición. Muchas de las obras, cuya selección fue idiosincrática, demostraron el aspecto colorido e indigenista del arte mexicano que ciertamente existió, pero que de ninguna manera puede cubrir la totalidad de esta opulenta cultura visual. Igualmente evidente es el hecho de que muchos miembros de la Escuela Mexicana y de los movimientos posteriores no tenían ningún interés en la utilización de colores vistosos o de tradiciones populares. Sería difícil encontrar tales características en la mayoría de las obras de Orozco, por ejemplo. Desde los años 50, el color en la obra de Tamayo ha sido sin lugar a dudas de carácter «mexicano», pero prácticamente ninguno de sus temas puede identificarse con preocupaciones nacionalistas.

La falla más importante de la muestra fue su falta de claridad con respecto al desarrollo del arte mexicano en los años 50 y 60, cuando surgió un movimiento de ruptura con el pasado. Artistas figurativos tales como José Luis Cuevas, Francisco Icaza, Francisco Corzas, y los abstraccionistas Günther Gerszo, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y muchos otros crearon imágenes que tenían más que ver con las tendencias actuales de Estados Unidos y Europa que con el arte de sus antepasados mexicanos. Tanto los pintores socialmente comprometidos e introspectivos del movimiento Nueva Presencia, como los expresionistas abstractos de México, son estética e históricamente tan importantes en su época como lo fueron los murales de Rivera en su tiempo. El catálogo es tal vez el aspecto más interesante de este proyecto. Aunque la calidad de los ensayos —la mayoría de los cuales son de carácter introductorio y a veces han sido mal traducidos— varía mucho, el hecho de que tanta información y tantas reproducciones —en general de excelente calidad— hayan sido publicadas en un sólo volumen es de gran utilidad.

Una exposición, junto con su catálogo, que sí trató de arrojar luz sobre un fenómeno relativamente nuevo en el arte mexicano fue «Visiones Enraizadas: El Arte Mexicano de hoy». Aunque la muestra sufrió la falta de obras importantes de algunos de los artistas representados, la exposición —organizada por el Museo de Arte Hispano Contemporáneo de Nueva York— hizo un esfuerzo importante para interpretar la compleja imaginaria de numerosos artistas en sus 20, 30 o 40, quienes desde los primeros años de los 80 han abandonado el enfoque internacional de la generación anterior para reexaminar muchas de las mismas tradiciones populares e indígenas que llamaron la atención de artistas en la época postrevolucionaria. Las obras de Julio Galán, Nahum Zenil, Rocío Maldonado, Dulce María Núñez y Adolfo Patiño lucen muy diferentes —pero no del todo— de las de Kahlo, Rivera y otros, al mismo tiempo que reinterpretan las mismas fuentes. Los ensayos en el catálogo de Carla Stellweg, Teresa del Conde y Gobi Stromberg ofrecen interpretaciones perspicaces e inteligentes de este fenómeno.

Existe una fuerte tentación por organizar grandes exposiciones que recorren mucho territorio y que hacen declaraciones «importantes». En el caso del arte latinoamericano, a raíz de conceptos erróneos con respecto a la supuesta homogeneidad de la expresión visual «hispana», esta tentación se facilita en apariencia y evidentemente se vuelve más peligrosa. Esto no quiere decir que no se hayan presentado de manera inteligente exposiciones multinacionales (examinaré varias de estas muestras a continuación), sino que son más difíciles de organizar bien. Las exposiciones enfocadas en el arte de un solo país tampoco

conducen a un mayor entendimiento de los países de América Latina. La muestra reciente de arte contemporáneo de Brasil en el PSI de Nueva York es un ejemplo de esto: la exposición era tan confusa que no logró plantear ningún concepto específico acerca del arte de este país. El visitante pasó de las salas de instalaciones de videos, con telenovelas brasileñas y publicidad de televisión, a una muestra de trajes de samba y fotografías y artefactos de la obra del brillante conceptualista Helio Oiticica. Hubo poca explicación de la situación general de la pluralidad del arte brasileño de los años 70 y 80, de modo que la muestra ofreció al público menos ideas nuevas de las que eran esperadas.

La exposición titulada «La pintura puertorriqueña: entre el pasado y el presente», organizada por Mari Carmen Ramírez, directora del Museo de la Universidad de Puerto Rico (y autora también del catálogo) fue un esfuerzo inteligente para explicar otro aspecto de la producción artística de esta nación mal entendida con frecuencia. La muestra incluyó obras desde 1980 hasta 1987 y trató, en general con éxito, de cubrir muchas de las grandes figuras que trabajan en la isla (pero no las que están radicadas en Estados Unidos, cuya obra a menudo se caracteriza por otros enfoques y preocupaciones). Muchos estudios generales del arte en América Latina han hecho caso omiso de Puerto Rico, considerado como un producto secundario de la cultura de Estados Unidos, pero nada está tan lejos de la verdad, tal como cualquier visitante sensibilizado con este país —cuya situación ambigua con respecto a Estados Unidos es una fuente constante de disputa— lo puede comprobar. El gigante vorazmente homogeneizador del Norte ha hecho muy poco para cambiar los patrones culturales de la isla. La historia del arte en Puerto Rico y las actitudes que han surgido al respecto son analizadas en el bastante corto ensayo del catálogo, aunque Ramírez dispuso de suficiente espacio para dar una idea perspicaz y concisa de las dificultades que los artistas de la isla han tenido que vencer. Desde la época colonial, poca atención fue otorgada a las artes visuales. Pintores como el maestro del siglo XVIII José Campeche —una exposición de su obra fue recién presentada en el Museo Metropolitano— eran prácticamente anómalos, al igual que el brillante realista-impresionista Francisco Oller. «Ser pintor en Puerto Rico durante las tres primeras décadas de este siglo fue un acto de lucha contra un medio hostil», dice Ramírez.<sup>(8)</sup> Con posterioridad, el arte de maestros de primera categoría tales como Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera y Rafael Tufiño sirvió de modelo para varias generaciones de jóvenes pintores. Muchos de los artistas de esta exposición trabajan obra gráfica —un campo en el cual los artistas de Puerto Rico han sobresalido siempre— y es una lástima que la muestra y su catálogo no hayan abarcado también esta actividad de crucial importancia.

En contraposición a «Pintura Puertorriqueña», que no incluyó a los puertorriqueños radicados en Nueva York, Chicago y otras ciudades de Estados Unidos, otras tres exposiciones significantes examinaron la cuestión de artistas latinoamericanos que trabajaban en los centros tanto urbanos como rurales de este país. Una de estas muestras fue limitada a artistas de Nueva York, mientras que las otras dos trataron de la «presencia latina» en diferentes áreas de la nación. Nadie que haya visto «Arte Hispano en Estados Unidos: 30 pintores y Escultores Contemporáneos», organizada por John Beardsley y Jane Livingston —quienes son los autores, junto con Octavio Paz, del lujoso catálogo publicado comercialmente— podrían negar que la exposición incluía obras llamativas, exitosas y en muchos casos extraordinarias. Todos los artistas, con una excepción, viven y trabajan en Estados Unidos. Algunos nacieron allí y otros llegaron en diferentes momentos de sus vidas. Casi todos han presentado exposiciones individuales o participado en muestras colectivas en museos y galerías en numerosas ciudades. Sin embargo, la muestra ofreció varias sorpresas. Carlos Alfonso llegó a la Florida en el barco «Mariel» en 1980. Su obra consta de telas de gran formato cubiertas con símbolos semiabstractos que se refieren a las prácticas de santería, religión sincrética relacionada con el vodú de Haití y el candomblé de Brasil. La intensa espiritualidad y las referencias a la magia de esta obra recuerdan enseguida el impacto de Lam, pero a un nivel diferente y mucho menos europeizante. Las imágenes altamente elaboradas de Arnaldo Roche Rabell son el resultado de su reivindicación de la técnica del *frottage*. Aunque comenzó a pintar en su Puerto Rico nativo, recibió la mayor parte de la formación profesional en Chicago, y su obra se caracteriza por su dimensión urbana. Las obras de Luis Jiménez y Frank Valadez encierran elementos importantes de las experiencias chicanas y méxico-americanas. El primero se dirige a las imágenes de la vida rural en regiones fronterizas de California, Arizona y Texas, mientras que el segundo es «obsesivamente urbano», para citar una frase de Jane Livingston.<sup>(9)</sup> Estos artistas representan las corrientes principales de la exposición. Hay también otros casos individuales, tales como Feliz A. López y Luis Egidio Tapia, cuya obra está casi totalmente arraigada

en la tradición santera del suroeste; o el escultor en apariencias anómalo, Robert Graham, cuyos torsos clásicos y cuerpos de atletas en bronce enterizo parecen haber surgido de otra exposición diferente por completo. Su arte no habría sido tan llamativo si no se hubiera distanciado tanto de la premisa implícita de la muestra. «Artistas Hispanos» es una exposición que constituye un ejemplo perfecto de la imagen del arte «latino» que ha sido impuesta al público norteamericano. Al mirar el catálogo y pasear por la exposición estamos casi asediados por el color chillón, las líneas rasgadas, la exageración, la «fantasía» y, en general, los otros estereotipos que desde hace años han sido promovidos como características esenciales del arte «hispano». Una vez más me permito enfatizar que estas cualidades en sí no son «malas», y que muchas obras exitosas de artistas latinoamericanos han sido realizadas de esta manera. Pero me parece cuestionable que una muestra que pretende ofrecer una representación general de la sensibilidad latinoamericana en Estados Unidos, o en cualquier otra parte, otorgue tanta importancia al arte enfocado de esta forma.

Al evaluar esta muestra es importante también señalar varios otros factores. El uso de la palabra «hispano» es desafortunado, porque es un término ambiguo y a la vez ofensivo para muchas personas. La distribución geográfica de la exposición fue especialmente extraña: dieciocho artistas chicanos y México-americanos, cuatro cubanos, tres puertorriqueños, tres colombianos y un artista de Uruguay y otro de Chile. Finalmente, no me parece demasiado petulante lamentar la inclusión de Martín Ramírez, un esquizofrénico, paranoico crónico, muerto en 1960, quien dibujó para liberarse de los terrores de la institución mental donde pasó numerosas décadas de su vida. Aunque su arte es sin dudas fascinante, es apenas representativo de la presencia latina en Estados Unidos. Tengo que expresar también mi oposición a la observación de Octavio Paz según la cual la obra de Ramírez puede ser considerada como una metáfora de la situación del artista hispano en Estados Unidos hoy en día.<sup>(10)</sup>

La exposición titulada «Artistas Latinoamericanos en Nueva York desde 1970» no fue presentada a nivel nacional y recibió poca atención en comparación con «Arte de lo Fantástico» y «Artistas Hispanos», pero fue una de las reseñas más inteligentes de su género en los últimos tiempos. Organizada por Jacqueline Barnitz, profesora de historia de arte latinoamericano en la Universidad de Texas, en Austin, la muestra fue limitada en su alcance, aunque la selección de obras y los ensayos del catálogo —por Barnitz, al igual que Janis Behrman-Carton y Florencia Bazzano Nelson— presentaron y explicaron la gran variedad de estilos, preocupaciones temáticas e ideologías. La exposición incluyó a treinta y ocho artistas, generalmente con sólo una o dos obras por cada uno. Los visitantes pudieron ver los fotomontajes de compromiso político de Catalina Parra, Chile; la escultura minimalista de Luis Camnitzer, Uruguay; y las instalaciones multimedia de Leopoldo Maler, Argentina; al igual que las telas «fantásticas» y coloridas de Jorge Tacla, Chile; Francisco Toledo, México, y otros. A un nivel puramente visual, esta muestra no fue tan estimulante como algunas otras ya mencionadas con anterioridad, pero era más honesta desde el punto de vista intelectual. Entiendo, sin embargo, que las exposiciones cuyo propósito es atraer al gran público no siempre están organizadas según los mismos principios que se utilizan en los foros más intelectuales, tales como los museos de arte universitarios —y en cierto sentido no hay razón para que sean organizadas de esta forma. Pero el esfuerzo loable de Barnitz para presentar una visión más abierta y multifacética del arte latinoamericano es una estrategia que en última instancia bien podría romper un concepto simplista de «hispanidad» o «sentimiento latino» que es demasiado persistente.

La exposición titulada «El Espíritu Latinoamericano: Arte y Artistas en Estados Unidos, 1920-1970», que fue inaugurada a comienzos de octubre en el Museo de las Artes del Bronx, fue la más satisfactoria de las muestras recientes, en términos tanto visuales como intelectuales. No le hacía el juego a los estereotipos tradicionales de Estados Unidos, presentó una gran variedad de obras que mostraban la diversidad y complejidad del arte latinoamericano producido en Estados Unidos a lo largo de muchos años. La introducción al excelente catálogo por el director del Museo, Luis R. Cancel, hizo una serie de observaciones oportunas acerca de la indiferencia mostrada al arte latinoamericano en muchos de los sectores del mundo artístico regido por la tradición, incluyendo varias escuelas prestigiosas de estudios de postgrado en la ciudad de Nueva York. En su texto, Cancel señala que las colecciones importantes de arte latinoamericano en algunos grandes museos, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, permanecen continuamente en la bodega. El catálogo y la exposición no trataron del arte después de 1970, y esto es una lástima, porque el contraste con las generaciones anteriores hubiera podido ser muy interesante, aunque así

se evitaron muchas polémicas del mundo artístico. Los ensayos del catálogo son todos lúcidos e informativos; incluyen el estudio de Jacinto Quirarte de artistas mexicanos y méxico-americanos; el ensayo de Nelly Perazzo sobre constructivismo y abstracción geométrica, el texto titulado «Dadá en Nueva York y el surrealismo del Nuevo Mundo», de Lowery Sims, y el estudio Carla Stellweg de performances y tendencias afines. El ensayo de Marimar Benítez titulado «El caso especial de Puerto Rico» se lee mucho más como un tratado político que un estudio de arte y estética; aunque incluye mucha información, su presentación es un poco torpe.

La muestra emprenderá un largo recorrido. Después del Bronx viajará a museos e instituciones culturales en El Paso, San Diego, San Juan y Vero Beach, Florida. No será presentada en ninguna de las grandes ciudades del país, tales como Boston, Washington, Chicago, Dallas, Los Angeles o San Francisco, pero, por otro lado, el catálogo ha sido publicado por un editor «importante»: Harry N. Abrams.

---

**Notas:**

- 1 Robert Hughes. «Heritage of Rich Imagery. Hispanic Art Celebrates a Diverse Ethnic Spirit.» *Time*, 11 de julio de 1988.
- 2 Citado por Susana Leval en su artículo sobre exposiciones latinoamericanas recientes. *Santa Fe Reporter*, 5 de octubre de 1988.
- 3 Shifra M. Goldman. *Latin Visions and Revisions. Art in America*, mayo de 1988, p. 139.
- 4 Teresa del Conde. «Art of the Fantastic: una exposición interesante, pero discutible.» *Viva el Arte*, marzo de 1987, p. 10.
- 5 Hollyday T. Day y Hollister Sturges. *Arte de lo Fantástico: América Latina, 1920-1987*, p. 10.
- 6 *Ibid.*, p. 38.
- 7 *Ibid.*, p. 121.
- 8 Mari Carmen Ramírez. *Puerto Rican Painting: Between Past and Present* (catálogo de la exposición del mismo título), p. 19.
- 9 Jane Livingston. «Recent Hispanic Art: Style and influence.» *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, p. 105.
- 10 Octavio Paz. *Art and Identity: Hispanics in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors*, p. 35.



# EL ESPIRITU LATINOAMERICANO LA PERSPECTIVA DESDE ESTADOS UNIDOS

SHIFRA M. GOLDMAN

Si la década de los años 60 es conocida por el **boom** literario que llamó la atención del público norteamericano por escritores tales como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa, los años 80 son sin lugar a dudas la década del **boom** del arte latinoamericano. Los **booms** en el campo artístico se pueden identificar en términos de numerosas exposiciones gigantes de gran circulación, la atención otorgada por los críticos establecidos, la proliferación de exposiciones en las galerías y una actividad desarrollada por las casas de subasta. Todos estos «síntomas» han aparecido desde comienzos de los años 80 y el escenario está listo para la década de los 90 por lo menos hasta el Quinto Centenario, en 1992, de los viajes de Colón al Nuevo Mundo. Otro **boom** semejante está en vía de formarse con respecto al arte soviético el cual, si Gorbachov y la **glasnost** mantienen su posición,<sup>(1)</sup> seguramente durará hasta bien entrada la próxima década. Tanto el arte latinoamericano como el arte soviético, ambos ignorados y menospreciados anteriormente, tienen la virtud —para los magnates del arte en los escalones más altos de la inversión en esta área— de ofrecer objetos de alta calidad, pero de precios moderados en el recalentado mercado del arte.

El **boom** en sí comenzó en 1984, cuando la Universidad de California del Sur presentó su gran exposición nacional titulada **Aquí**, que destacó a artistas latinoamericanos y latinos<sup>(2)</sup> que viven en Estados Unidos y que fue organizada bajo la curaduría de un equipo de Nueva York y Los Angeles. Posteriormente vinieron otras muestras: una retrospectiva de obras de Diego Rivera (1986), «Arte Hispano en Estados Unidos: Treinta Pintores y Esculturas Contemporáneos» (1987); «Arte de lo Fantástico: América Latina, 1920-1987» (1987); e «Imágenes de México» (1988). Antes del otoño de 1990, la Galería Wight de la Universidad de California en Los Angeles presentará una exposición titulada «Arte Chicano: Resistencia y Afirmación», mientras que el Museo Metropolitano de Arte está preparando, de acuerdo con los rumores, una enorme exposición de arte mexicano para el mismo año. Cada una de estas grandes exposiciones está acompañada —como la ballena con sus peces— de muestras más pequeñas, financiadas por sectores tanto públicos como privados, mientras que el número de galerías privadas que representan a los artistas latinoamericanos están aumentando considerablemente.

Al mismo tiempo, el creciente interés en el arte latinoamericano ha trazado un territorio de confrontación entre los artistas, las instituciones alternas sin ánimo de lucro que han presentado de modo constante la obra de artistas de origen latinoamericano desde hace casi treinta años, y la corriente principal. Financiados por los fondos provenientes del Gobierno y las corporaciones, muchos museos norteamericanos —que anteriormente hicieron caso omiso del arte latinoamericano o lo menospreciaban— andan ahora adquiriendo información, o algunas nociones de este arte que se ha puesto de moda, con el propósito de organizar exposiciones en este campo «nuevo». El debate es amplio, aunque se puede reducir a una serie de preguntas clave: 1) ¿Existe un grupo de características (estilo, temática, contenido) que distinguen el arte latinoamericano en términos de tiempo y espacio? 2) ¿Hay normas especiales para evaluar la calidad del arte latinoamericano que son diferentes de las que se aplican al arte en Europa y en América del Norte? 3) Como corolario, ¿cómo se forma el criterio del gusto y cómo se establecen las reglas de calidad? 4) ¿Debería ser presentado el arte latinoamericano en muestras especializadas e integrado dentro de la corriente principal, en la medida en que las muestras especiales

sólo sirven para establecer **ghettos** artísticos? 5) ¿Se puede considerar el mercado del arte como un indicador válido de calidad artística? 6) ¿Tienen los curadores, historiadores de arte y los críticos la responsabilidad de establecer un marco histórico y de desarrollar el conocimiento del arte latinoamericano? ¿Qué pueden hacer para erradicar los estereotipos anteriores y evitar la creación de nuevos prejuicios? 7) ¿Deberían los artistas latinoamericanos esforzarse para adaptar sus ideas conceptuales y estéticas a lo que se considera como aceptable a nivel internacional, o deberían mantener la actitud que algunos califican de provincial y retrógrada? Finalmente, 8) ¿Deberían las referencias regionales y nacionales ser suprimidas en favor de normas universales o tales normas han sido controladas desde hace mucho tiempo por los poderes que ejercen una hegemonía internacional en muchos campos de la actividad humana?

En otras palabras, ¿existe un apoyo serio de la verdadera pluralidad y del intercambio mutuo o más bien se abren las puertas sólo a los conceptos preestablecidos de lo que es aceptable, valioso y comercial? ¿O se abrirán estas puertas sólo para que el arte tradicional de Occidente se apropie de lo que es nuevo y vigoroso para renovar su estética agotada, tal como sucedió en el caso del arte asiático en el siglo XIX y el arte de Africa, del Pacífico del Sur y el arte originario de Estados Unidos en el siglo XX?

### **El espíritu latinoamericano**

De todas las exposiciones espectaculares presentadas hasta la fecha, sólo «El Espíritu Latinoamericano: Arte y Artistas en Estados Unidos, 1920-1970», gran muestra organizada por el Museo de las Artes del Bronx, y actualmente en gira por Estados Unidos, fue concebida por el director de un museo latinoamericano en estrecha colaboración con historiadores y críticos de arte, tanto latinoamericanos como norteamericanos. Sean cuales sean las fallas y debilidades de la muestra, éstas son más que mitigadas por los logros de la exposición y su fuerza innovadora. La muestra, y en especial su catálogo, constituyen el más completo panorama de arte moderno de América Latina que se ha visto en Estados Unidos desde la extraordinaria exposición titulada «El Arte de América Latina desde la Independencia» (1966).<sup>(3)</sup>

El propósito de esta nueva exposición, según sus organizadores, era presentar una reseña cronológica de los artistas latinoamericanos más significantes dentro del marco de los cincuenta años establecido por su título. El elemento que sirvió de enfoque a la muestra fue el papel integral desempeñado por Estados Unidos como estimulante, origen, refugio, receptor y lugar de las obras presentadas. Con este fin, la idea fue escoger entre los artistas nacidos en países de América Latina, pero cuya estadía en Estados Unidos se había revelado como una experiencia significativa en el desarrollo de sus estilos individuales, o quienes habían contribuido de manera especial a la cultura de Estados Unidos, aquellos que habían emigrado a Estados Unidos, o los nacidos en ese país.

Estrictamente hablando, la idea en sí no fue original del Museo Bronx. La ex-historiadora de arte de Nueva York, Jacqueline Barnitz, quien asesoró el proyecto «Espíritu» y que ahora enseña en la Universidad de Texas, en Austin, inició entre 1981 y 1987 una serie de tres muestras en galerías dedicadas al mismo tema: «Artistas Latinoamericanos en Estados Unidos antes de 1950», «Artistas Latinoamericanos en Estados Unidos. 1950-1970» y, finalmente, «Artistas Latinoamericanos en Nueva York desde 1970». Desafortunadamente, el Museo Bronx no incluyó este último período tan rico y complejo, con su florecimiento de artistas chicanos, puertorriqueños de Nueva York y del Medio Oeste, la nueva generación de cubano-americanos, el influjo de artistas latinoamericanos más jóvenes y la creciente presencia de mujeres.

Al mismo tiempo, hay poca duda de que el director del Museo Bronx, Luis Cancel, tuviera en cuenta hasta cierto punto la controversia despertada por la muestra titulada «Arte Hispano en Estados Unidos», organizada para el Museo de Bellas Artes de Houston por dos curadores norteamericanos vinculados con la galería Corcoran de Washington, D. C., quienes insistieron en que sus propios criterios estéticos eran superiores y que no necesitaban trabajar ni consultar con curadores, críticos ni historiadores expertos en el campo del arte latinoamericano. A raíz de la crítica generalizada, «El Espíritu Latinoamericano» se convirtió en un vehículo de respuesta a las fallas conceptuales de la muestra anterior. Cancel estableció claramente que quería luchar contra los estereotipos predominantes, según los cuales el arte latinoamericano era homogéneo, y limitado a los colores vivos y cálidos, brochazos expresionistas, narrativa folklórica y exotismo. «Los artistas

latinoamericanos del siglo XX —dijo— han trabajado con todos los estilos, desde el surrealismo hasta la abstracción geométrica, el conceptualismo y la figuración expresiva. El problema radica en que los curadores han tenido sus propias ideas de lo que constituye el arte latinoamericano.» Finalmente, como puertorriqueño que experimentó dificultades en aprender mucho del arte de los latinoamericanos mientras estudiaba en Nueva York, Cancel quería destacar la actividad cultural puertorriqueña tanto en la isla como en Estados Unidos.

No era posible que la muestra en sí pudiera alcanzar todos estos objetivos. La instalación original en el Museo de las Artes del Bronx (29 de septiembre de 1988-29 de enero de 1989) incluyó más de doscientas cincuenta obras de ciento treinta artistas de catorce países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela y Estados Unidos. Sin embargo, en sus dos presentaciones siguientes —en el Museo de Arte de El Paso, Texas, y el Museo de Arte de San Diego, California— sólo se mostraron alrededor de ciento setenta obras, de las cuales faltaban varias piezas estelares. Sólo el Museo de San Diego cumplió con el propósito de destacar las piezas puertorriqueñas. Lo que sucederá en las ciudades faltantes —en el Instituto de Cultura Puertorriqueña (14 de agosto-8 de octubre de 1989) y el Centro de las Artes, Vero Beach, Florida (28 de enero-31 de marzo de 1990) está por verse. Uno se pregunta cómo será recibida esta exposición por la comunidad cubana exiliada en la Florida, la cual organizó pequeñas revueltas y logró la anulación de algunos eventos programados en Miami con respecto a exposiciones anteriores. Las protestas se concentraron en la inclusión de Wifredo Lam y Amelia Peláez, ya fallecidos, criticados por no haber renunciado a su país ni abandonado la Cuba revolucionaria. La muestra incluye obras de estos dos artistas, además de afiches cinematográficos postrevolucionarios en serigrafía de artistas reconocidos internacionalmente como Raúl Martínez, René Azcuy y Eduardo Muñoz Bachs.

### El público frente a la muestra

A raíz de toda esta actividad, nuevos nombres están llamando la atención del público norteamericano. Artistas tales como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo y Rufino Tamayo (cuya obra ha influido en el arte de Estados Unidos desde los años 30 hasta el presente) son conocidos desde hace muchos años. Sin embargo, pocos visitantes de los museos en todo el país han oído hablar de Joaquín Torres-García, cuyo constructivismo utópico de los años 40 influyó no sólo filosóficamente a sus discípulos uruguayos, como el pintor Julio Alpuy y el escultor Gonzalo Fonseca, y a muchos artistas suramericanos más jóvenes. La historia del surrealismo europeo sería incompleta sin mencionar los universos fluidos del chileno Roberto Matta o las evocaciones afrocubanas de Wifredo Lam. Sin embargo, muchos estudiantes norteamericanos de arte sólo conocen algunos nombres ilustres de Europa, ignorando el impacto ejercido por Matta y Lam en la Escuela de Nueva York en los años 40 y 50. Asimismo, poca atención ha sido otorgada a los pintores y grabadores importantes de Argentina, como el realista social Antonio Berni y la surrealista social Raquel Forner, los murales expresionistas y las pinturas del brasileño Cândido Portinari, ni al color incandescente y las formas abstractas y andinas del peruano Fernando de Szyszlo, ni a las presencias semifigurativas del colombiano Alejandro Obregón. Igualmente desconocidas son las críticas sociales del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y las xilografías de gran calidad en las que la caligrafía se convierte en arte excelente en las obras de Lorenzo Homar, de Puerto Rico. Inclusive, dibujantes y grabadores sobresalientes como el argentino Mauricio Lasansky y el uruguayo Antonio Frasconi —quienes han vivido en Estados Unidos desde los años 40— son relativamente desconocidos.

Se podría sostener de manera convincente que estos artistas han quedado fuera de la corriente principal en Estados Unidos a raíz de la hegemonía de la abstracción desde la época del crítico Clement Greenberg, el «papa» ideológico de los expresionistas abstractos hasta el presente. Los artistas figurativos norteamericanos, con la excepción del **pop**, igualmente experimentaron dificultades hasta la década de los 80. Se podría citar el caso de León Golub, cuya obra no fue mostrada en museos ni reseñada en revistas como *Art in America* durante casi cuarenta años. Esto, sin embargo, es solamente una parte de la historia. Los artistas abstractos y conceptuales latinoamericanos fueron casi ignorados durante el auge y los resurgimientos históricos de estos estilos. Las excusas y las racionalizaciones para la exclusión por parte de las principales instituciones constituyeron, en su totalidad, la prevalencia de estereotipos y la existencia flagrante de complejos de superioridad que

siempre han caracterizado las actitudes de los colonizadores con respecto a las costumbres y la producción cultural de los colonizados, asunto que merece mayor atención.

Con respecto a este punto escribí en un artículo reciente,(4) que las características peyorativas de la cultura latinoamericana y los estereotipos resultantes han sido prácticas ideológicas necesarias que permitieron a Estados Unidos y a varios países europeos mantener una relación de dependencia por parte de los países de América Latina y otros del Tercer Mundo. El menosprecio de los sistemas culturales y de valores de los «otros» y su comparación con los productos «superiores» de los colonizadores son viejas técnicas utilizadas en mil formas diferentes desde la época de la ocupación británica de la India en el siglo XVIII, con su filosofía de la «cruz» del hombre blanco de llevar la civilización a los otros pueblos, hasta las depreciaciones más sutiles de finales del XX. Lo que los siglos anteriores alcanzaron mediante la ocupación física se logra hoy en día por intermedio del FMI, la deuda agobiante, los mercenarios militares y los gobiernos marionetas. Forzando la metáfora al riesgo de supersimplificación, podríamos decir que el éxodo de artistas latinoamericanos hacia centros culturales y mercados de arte como París y Nueva York no sólo constituye una fuga de cerebros para sus países de origen, sino que funciona con respecto a los mercados de arte de las metrópolis de manera análoga a la crisis de la deuda en el mercado económico. Las agonías del choque cultural, las presiones de la competencia en el contexto metropolitano, las ambigüedades de autoidentidad, el temor de «vender», los principios y los valores artísticos para «triunfar», son la contraparte cultural de las presiones económicas impuestas sobre las naciones para instaurar programas de austeridad que afectan negativamente a sus poblaciones, permitir aún más penetración extranjera de sus industrias y recursos nacionales y tolerar violaciones de su soberanía nacional en asuntos políticos y militares. Inclusive, se podría decir que los precios de mercado más bajos del arte latinoamericano reflejan los bajos precios de las materias primas de América Latina, los cuales perpetúan, en ambos casos, el modelo de dependencia y aumentan la deuda. Así, el neocolonialismo hoy en día es acompañado por el neocolonialismo cultural.

### Estilos del arte latinoamericano

Durante el medio siglo reseñado por la exposición, el arte latinoamericano experimentó una serie de cambios, categorizados en la muestra según seis temas: 1) constructivismo y nueva geometría; 2) arte de compromiso social; 3) surrealismo del Nuevo Mundo; 4) perspectiva figurativa; 5) espíritu abstracto; 6) ideas y procesos. Se podrían cuestionar estas categorías —por ejemplo—: ¿no sería posible combinar todo el arte abstracto (tal como lo hago a continuación), aunque una parte es constructiva, otra geométrica y otra orgánica? Dicho lo anterior, las categorías sugieren simultáneamente una cronología de la historia del arte y una asociación de ideas que son pertinentes al desarrollo latinoamericano.

La perspectiva figurativa incluye el realismo y la neofiguración, los cuales representan diferentes periodos y actitudes. Entre las dos guerras mundiales, el movimiento figurativo está representado por José Clemente Orozco, José Chávez Morado, Raúl Anguiano y otros mexicanos, incluyendo desafortunadamente la selección de una obra de gran formato estilo **kitsch** de Diego Rivera: **In Vinum Veritas** (1945). Antonio Berni, de Argentina, participa con una magnífica tela tamaño mural titulada **Nuevo Club Atlético de Chicago** (1937), en el estilo mágico-realista. Vale la pena anotar que, en otra categoría, Berni brilla también con una gran obra en óleo y collage sobre madera, **Juanito Laguna trayéndole comida a su padre, peón metalúrgico** (1961), en la cual la constante preocupación del artista con temas sociales fue transformada exitosamente, con su realismo social anterior y su surrealismo social cediendo el paso a un lenguaje **pop** utilizado con gran maestría. Berni también fue el «estadista mayor» del grupo argentino. Otra figuración, cuyo núcleo incluyó a Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge Macció, los cuatro representados en esta exposición. A comienzos de los años 60, estos artistas formaron parte de un movimiento continental de jóvenes, conocido como la Nueva Figuración (o Neohumanismo), que dejó de lado el realismo social para generar una versión de la pintura existencial y crítica inspirada en Goya, el expresionismo alemán, Francis Bacon, Willem de Kooning, elementos **pop** y en las fuentes regionales de sus países respectivos. El cuadro especialmente elocuente de Macció, **Vivir sin garantía** (1963), muestra una cabeza humana monstruosa y vociferante cuyo interior está lleno de rascacielos y caos. La caricatura brutal y casi abstracta titulada **El presidente en el balcón** (1963) está enfocada con una serie de brochazos diagonales y curvos que conforman el rostro, los hombros y la faja presidencial.

Durante el mismo período, Fernando Botero cambió su estilo pictórico de los años anteriores a 1960, ejemplificado por *El niño de Vallecas (según Velázquez)* (1959), en ricos colores oscuros, a pinturas de suave textura, colores más claros y muy detallados de cuadros basados en las obras de grandes maestros, o sus versiones irónicas de las clases altas colombianas. La obra sardónica en óleo y collage titulada *Detente* (1966) de su compatriota Leonel Góngora gira alrededor del papel de represión sexual de la Iglesia Católica, tal como se refleja en la imagen de un Cristo tejida en una ringlera de alfombra auténtica fija a la tela pintada que muestra al artista y a sus modelos desnudos. Góngora, por su parte, trabajó entre 1961-1963 dentro del grupo mexicano de la nueva figuración llamado Nueva Presencia y representado en esta muestra por José Luis Cuevas y Arnold Belkin. En una nota de parodia más liviana (por la cual es bien conocido), la obra de Antonio Seguí, de Argentina, titulada *Mi mamá, el auto* (1963), incluye un texto y marcadores rojos para señalar a una señora de clase alta vestida de manera pomposa con un peinado enorme y el carro anticuado, con chofer, del cual baja.

La categoría «abstracción» incluye el cubismo sintético del argentino Emilio Pettoruti, con las simetrías en amarillo, negro y pardo de *Copa armónica* (1973), además del color brillante de Cuba de los bodegones cubistas de Amelia Peláez. Junto con las pinturas constructivistas de Torres-García, esta sección también incluye una obra tallada en madera pintada de Julio Alpuy, *Génesis* (1964), y dos excelentes construcciones en tela pintada y madera del argentino Marcelo Bonevardi. La obra titulada *El puente (homenaje a Paul Foster)* (1968), del colombiano Edgar Negret, utiliza formas semiorgánicas estructuradas con aluminio industrial pintado de rojo y con remaches. Se podían ver también las fascinantes ilusiones espaciales pintadas de formas plegadas en negro, gris y blanco, del compatriota de Negret, Omar Rayo.

El artista cinético de Venezuela, Jesús Soto, se concentra en vibraciones visuales producidas por cuadrados metálicos colocados encima de superficies de madera rayadas, en tanto que Rogelio Polesello, de Argentina, seduce al espectador con las capas de colores sensuales y transparentes de su abstracción titulada *Fase A* (1965), basada en formas y mallas derivadas de la fotografía y pintadas con spray. Estas formas hacen contraste con la geometría minimalista entrelazada de la cubana Carmen Herrera. El guatemalteco Rodolfo Abularach está representado con una abstracción extraordinaria sin fecha, *Luz apresada (...x...)*, en la cual emergen campos blancos y luminosos de los grises y negros formados por pequeños trazos ejecutados en tinta china sobre papel. En términos generales, los diversos «campos» de abstracción latinoamericana representados en esta exposición incluyen lo formal, lo puramente perceptual y lo que se puede denominar lo «romántico» o lo «metafísico».

Lam y Matta están bien representados en el «surrealismo del Nuevo Mundo», sección que perdió una de sus piezas más imponentes cuando la muestra se trasladó a la costa oeste: el monumental doble retrato de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939), pintado luego de su divorcio de corta duración, de Diego Rivera. Sus dos seres, cada uno de los cuales muestra un corazón abierto, el uno con el vestido de clase alta del siglo XIX y el otro con el traje típico tehuana más simbólicamente revolucionario, dicen muchísimo de la relación entre lo personal y lo político. En su cuadro *Estudio para un encuentro en el espacio azul* (1967), el cubano Mario Carreño —residente en Chile desde los años 50— utiliza formas humanas clásicas provenientes de De Chirico como elementos orgánicos y sensuales organizados como presencias icónicas o totémicas. El brasileño Marcelo Grassman presenta reunidas una belleza clásica estilo Picasso con una «bestia» alada derivada de El Bosco, en un aguafuerte de 1962 de ricas tonalidades y textura. Carlos Raquel Rivera, de Puerto Rico (como Antonio Berni), es uno de los muchos artistas latinoamericanos que se dividen entre lo fantástico y la crítica social —un campo denominado surrealismo social. El primer plano de su obra de pesadilla *Paroxismo* (1963) es ocupado por una bestia azul, como un cocodrilo, detrás de la cual aparecen tres personas de aspecto maligno y una familia aterrorizada.

En la sección titulada «Arte comprometido», Carlos Raquel Rivera continúa su surrealismo social con sus grabados en linóleo como *Huracán del norte* (1955), una crítica de esos puertorriqueños que escuchan las sirenas de la ideología norteamericana y su dinero dispensado por un esqueleto volador. La majestuosa xilografía titulada *Unicornio de la isla* (1965-1966), de Lorenzo Homar, en celebración de la poesía de Tomás Blanco; la sofisticada fotoserigrafía sobre papel gráfico de Carlos Irizarry Biafra (1970); del neoyorkino Jorge Soto un intrincado dibujo en acrílico y tinta de un Adán y Eva truncados estilo

afroindio bajo un aplastante sol tropical, y el grabado en linóleo titulado **Cortador de caña** (1951-1952), de Rafael Tufiño, ofrecen un magnífico panorama de la maestría gráfica que ha caracterizado el arte puertorriqueño desde los años 50.

En la misma sección aparecen también dos obras de Luis Jiménez, una escultura en lustroso vidrio fibroso rojo y resina apoxídica, de tamaño más grande que el natural, **Hombre incendiado** (1969-1970), bajo la influencia de Orozco, y su sardónica escultura **pop El sueño americano** (1967-1969), donde una rubia de pecho voluminoso está copulando con un automóvil rojo y brillante. Con la teatral invocación **pop** de Mel Casas, **Paisaje humano No. 65 (Nuevos horizontes)**, de agricultores bajo la bandera de la Unión con su pájaro negro del trueno y del rayo, la contribución de Texas al arte crítico de los chicanos está bien representada.

Ninguna reseña de esta exposición sería completa sin mencionar la sección titulada «Ideas y procesos», que pone en evidencia que en el arte latinoamericano también hay planteamientos conceptuales. Pasamos de la máquina de escribir del argentino Leandro Katz, vomitando centenares de palabras en un largo rollo de papel, a la instalación de Cildo Meireles de tres botellas de Coca-Cola acomodadas en billetes de dólares y cruzeiros, a la ambientación electrónica interactiva del chileno Juan Downey, **Contra las sombras** (1969), en la cual bombillas eléctricas se encienden en respuesta al movimiento humano, la secuencia de diez fotoaguafuertes de la argentina Liliana Porter, que siguen la vida de una hoja de papel que se arruga, la obra titulada **Sobras** (1970) del uruguayo Luis Camnitzer: 80 cartones apilados e identificados con números de estencil y cubiertos de gasa «teñida de sangre», los cuales hablan elocuente, pero indirectamente, de los desaparecidos y asesinados de América Latina (o de cualquier otro lugar).

### El catálogo

Más libro que catálogo, esta excelente colección de ensayos editados en inglés y español constituye un importante complemento a la literatura sobre el arte moderno de América Latina. Después de la introducción de Cancel, siguen los ensayos titulados «Artistas mexicanos y mexicano-americanos, 1920-1970», del historiador de arte de Texas, Jacinto Quirarte; «El caso especial de Puerto Rico», de la historiadora y crítica de arte Marimar Benítez de Puerto Rico; «Constructivismo y abstracción geométrica», de la historiadora de arte argentina Nelly Perazzo; «Dadá en Nueva York y el surrealismo del Nuevo mundo», de la curadora del Museo Metropolitano Lowery S. Sims; «Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social», de la crítica y muralista Eve Cockcroft; «La presencia latinoamericana» por el artista colombiano Félix Angel, curador del Museo de Arte Moderno de América Latina en Washington, D. C., y «New-York-Imán: el arte conceptual, ambiental, instalaciones y performances», de la crítica y curadora Carla Stellweg. Además, la publicación incluye las biografías de los artistas, una bibliografía y doscientas dieciséis ilustraciones en blanco y negro y en color.

### Post Scriptum

No se puede decir que no surjan problemas en «El Espíritu de América Latina». Hay un excedente de obras de segunda clase, inclusive de artistas de primera categoría, aunque hay también muchas piezas excelentes y aún superlativas, tal como se señaló anteriormente. El segundo problema es más sutil y tiene que ver con el primero. La selección de obras para una muestra de artistas latinoamericanos basada en el criterio de residencia en Estados Unidos implica una serie de dificultades inherentes. Esto podría ser una estrategia apropiada para despertar el interés del público norteamericano, obsesionado como está con sí mismo y con el continente europeo, aunque representa —a mi modo de ver— un primer paso hacia un compromiso más amplio. Sin embargo, ésta es una exposición rica en significados. El arte es tanto experimental como tradicional y mezcla de manera muy libre ideas y formas personales con estilos y métodos internacionales. Meditativo, especulativo, metafísico, formal, sensual, emocional o altamente racional, el arte de aquellos latinoamericanos —que visitaron o han vivido en Estados Unidos entre 1920 y 1970— ofrece un amplio panorama de la enorme variedad y complejidad de la imaginación e invención de América Latina.

---

**Notas:**

- 1 Este artículo fue publicado en septiembre de 1989, es decir, cuando todavía no se había desintegrado la URSS (N. del E.)
- 2 En Estados Unidos actualmente la palabra «latino» ha adquirido el sentido de residentes permanentes de origen latinoamericano, sea cual fuere el lugar de nacimiento, prefiriéndose este término a la palabra «hispano». Como es obvio, este empleo es más político que etimológico.
- 3 Es aún demasiado pronto para evaluar el impacto de la enorme exposición de la galería Hayward, en Londres, de cuatrocientas obras de ciento setenta artistas de once países de habla española, más Haití. Bajo el título de «Arte en América Latina», la muestra fue inaugurada en mayo de 1989 en Londres y será presentada en Estocolmo y Madrid. Su alcance es más amplio que el de «El Espíritu de América Latina», puesto que comienza con el período de independencia, a principios del siglo XIX. El catálogo ha sido publicado por la Universidad de Yale, la cual editó también el catálogo de «El Arte de América Latina desde la Independencia». El catálogo de la muestra de Hayward incluye un ensayo de Catlin, que fue uno de los principales asesores para la muestra «El Espíritu...».
- 4 Número inaugural de *Latin American Art* (primavera de 1989), Scottsdale, Arizona, p. 42, en un artículo que no sólo perdió su título independiente («Por qué preguntar «¿Qué es el arte latinoamericano?»»), sino que fue acortado drásticamente por el editor.

# MIRANDOLE LA BOCA A CABALLO REGALADO

SHIFRA M. GOLDMAN

En el decenio de los 80 apareció un fenómeno desconocido desde antes de la Segunda Guerra Mundial cuando se produjo, en los años 30 y 40, una fértil interacción entre México y Estados Unidos. Eran frecuentes las exhibiciones de arte mexicano, grandes y pequeñas, y los norteamericanos aprendieron de los mexicanos sobre pinturas murales. El fenómeno es el de la asombrosa proliferación de exhibiciones de arte latinoamericano en los principales museos de arte de Estados Unidos y en numerosas galerías. En el pasado, muestras espectaculares se han presentado en momentos estratégicos, muy de tarde en tarde. Tal fue el caso de la exhibición «Artes Mexicanas» realizada en 1935 en el Museo Metropolitano de Arte durante los años de la depresión económica, cuando Diego Rivera y José Clemente Orozco estaban comenzando a ser conocidos en los Estados Unidos. Otro caso fue el de la exhibición «Veinte Siglos de Arte Mexicano» celebrada en 1940 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, un año antes de que Estados Unidos entrara en la Segunda Guerra y buscara apoyo y aliados en los países latinoamericanos que eran cortejados por los nazis. Cabe también incluir en la lista la exhibición viajera «Obras maestras del arte mexicano», que tuvo lugar en los años 60 cuando la guerra fría estaba en su apogeo y el simposio México Hoy, realizado quince años más tarde (1978), con una duración de un año, cuando las negociaciones por el petróleo y el gas natural en el mundo se hallaban en peligro. No es sorprendente que la mayor atención en Estados Unidos estuviera dirigida hacia el arte mexicano, siendo México la nación más cercana y el socio comercial más importante en América Latina, sin mencionar el hecho de que ese país ha sido una fuerza artística mayor en todas las Américas durante el siglo XX. Sin embargo, aunque el arte mexicano aún conserva la primacía, se han presentado ahora cambios en esas situaciones, al hacerse más muestras del arte de otras naciones latinoamericanas, que se ha vuelto más visible, aunque no lo suficiente. Ese arte tampoco se ha liberado de las presentaciones distorsionadas de los museos, ni ha alcanzado paridad con el eje euroamericano, por lo cual ha dejado de ser desconocido.

Las espectaculares exposiciones viajeras más recientes comienzan y terminan en México. En 1986 se abrió en el Instituto de Artes de Detroit una retrospectiva de Diego Rivera. En 1987 comenzó su trayectoria la exposición «Arte Hispano en Estados Unidos: 30 Pintores y Escultores Contemporáneos», en el Museo de Bellas Artes de Houston. También en 1987 el Museo de Arte de Indianápolis organizó la muestra «El Arte de lo Fantástico: Latinoamérica, 1920-1987». En 1988, el Museo de las Artes del Bronx abrió la exposición «El Espíritu Latinoamericano: Arte y Artistas en Estados Unidos, 1920-1970». En el mismo año, el Museo de Arte de Dallas recibió la muestra «Imágenes de México», procedente de la Schirn Kunsthalle de Franckfurt. La galería Wight de la UCLA está organizando para 1990 «Arte Chicano: Resistencia y Afirmación», y el Museo Metropolitano de Arte ha programado, también para este año, la exposición más grande de arte mexicano jamás realizada (así dice el rumor).(1) Todos los eventos mencionados se acompañan, por supuesto, de catálogos lujosos y bien ilustrados que ayudan a llenar el vacío creado cuando dejó de imprimirse en Estados Unidos la última reseña en inglés sobre arte latinoamericano. (Cuán certero y balanceado es el punto de vista presentado en los catálogos resulta, por supuesto, otro asunto. Los mejores catálogos, como es obvio, serán aquellos cuyos editores requieran la colaboración de ensayistas versados en el tema.) Todas las exhibiciones fueron elegantemente montadas en las instituciones que las realizaron (aunque algunas sufrieron



daños durante los viajes) y muchas se complementaron con programas diversos que fueron desde conciertos y filmes hasta simposios.

Las muestras mencionadas han sido (o serán) rodeadas por un chaparrón de comentarios en cada uno de los sitios visitados. A juzgar por lo ya aparecido hay en ellos poco análisis y aún menos evaluación crítica. Los críticos, para no mencionar los historiadores de arte, saben muy poco de arte latinoamericano. Por lo tanto, los comentarios, con excepciones notables, han fluctuado entre lo efusivo y lo estereotipado. Este ensayo se propone explorar un aspecto del **boom** del arte latinoamericano, que no se ha considerado previamente: el de los asuntos extraartísticos que hay detrás del fenómeno.

Escritos críticos recientes tienden a descartar viejas nociones sobre el arte, como su trascendentalismo o su apelación estética universal, y a enfocarse más en las fuerzas sociales y el mercado de inversiones de arte que hoy enmarca la presentación de éste. (*Arte en América* publicó una edición extraordinaria en julio de 1988 sobre arte y dinero.) Algunos historiadores y críticos (entre quienes me incluyo) afrontan la incómoda realidad de que todo lo que escriben es, queriendo o no, harina del molino del mercado de arte. Este fenómeno no es nuevo; el desarrollo de ese mercado ha sido seguido en retrospectiva hasta llegar al concepto integral de la vanguardia modernista en un artículo provocativo en el que revisé nuestros puntos de vista sobre el cubismo.<sup>(2)</sup> Lo que es nuevo en Estados Unidos es la aparición del fenómeno en relación con el arte latinoamericano y con el arte latino que, de pronto, se pusieron de moda.

Probablemente es más cómodo (y no por necesidad contradictorio) ser un idealista con fe en las extraordinarias capacidades de la raza humana para crear estructuras sociales en las que el arte no sea una simple mercancía, sino que posea una función comunicativa y emocional independiente de su valor de intercambio comercial para una pequeña élite de coleccionistas internacionales. Sin embargo, frente al mundo conflictivo y manipulador en que hoy vivimos, es fuerte la tendencia (y la responsabilidad) a continuar la descomposición de la superficie exterior de las cosas, buscando las razones que existen detrás de las muchas cortinas de humo ideológicas que enmascaran nuestras aparentes realidades. Es así como, mientras uno celebra el hecho de que las principales instituciones de arte de Estados Unidos decidieran, a lo largo del decenio de los 80, aportar fondos para investigar y montar una cantidad sin precedentes de exhibiciones de arte producido por latinoamericanos —residentes en sus países de origen, en Europa o en Estados Unidos—, es necesario mirar más de cerca los proyectos y las intenciones de los patrocinadores. En mi concepto, también existe la necesidad de echar una mirada crítica sobre la configuración real de las exhibiciones: las inclusiones y exclusiones de artistas y movimientos en ellas, su museografía, su publicidad, los ensayos de sus catálogos, los eventos que las rodean y sus fuentes de financiación (sobre los cuales se dirá algo más). Y lo último, pero no lo menos importante, es la necesidad de tener en cuenta las relaciones sociales, políticas y económicas que proporcionan la estructura y el ambiente para esas exposiciones de arte latinoamericano que, en cierto sentido, rompen el curso usual de los hechos. ¿Por qué esas exhibiciones y por qué en este momento?

Se ha afirmado que el uso de obras de arte como portadoras y mediadoras de una política y como propaganda para ideologías seculares y religiosas... es un fenómeno viejo. Los griegos y romanos del Imperio fueron los primeros en reconocer que el poder estético de las obras de arte trasciende a sus creadores, al incrementar la identificación de la audiencia con ese poder. Asimismo se aumenta, por un efecto de halo, el **status** del patrocinador de la obra ante los ojos de esa misma audiencia. Si las obras de arte son de significación universal y su mensaje trasciende las fronteras culturales, su patrocinador o su dueño ganan también fama internacional. Sin embargo, la presentación de la obra de arte debe ser cuidadosamente «orquestada» si su patrocinador desea cosechar los beneficios de su deseada «aureola».<sup>(3)</sup> Hoy día, los patrocinadores van desde los gobiernos nacionales hasta los locales, desde las corporaciones gigantes hasta los pequeños negocios, desde las compañías petroleras hasta los bancos, desde las fundaciones privadas hasta los coleccionistas privados.

La presentación «orquestada» de las obras de arte se ha tornado más complicada y más necesaria en los años recientes, cuando las obras de fama mundial se han venido utilizando cada vez más en la competencia entre las diversas potencias nacionales y se las ha hecho desempeñar varios papeles en la propaganda internacional.<sup>(4)</sup> Este ensayo propone un esquema para considerar las relaciones entre el aumento fenomenal de la

cantidad de exposiciones de arte latinoamericano y la política internacional, económica y electoral de Estados Unidos durante el mismo período. Obviamente, esto no es *per se*, ni historia ni crítica de arte; es, más bien, una aproximación a la sociología de la cultura, que puede considerarse como el mayor paradigma dentro del cual se inscriben tanto la historia como la crítica.

Para comenzar veamos tres fragmentos de noticias a lo largo de dos administraciones republicanas:

1. El nombramiento hecho por Ronald Reagan del tejano Lauro F. Cabazos, presidente de la Universidad Tecnológica de Lubbock, como Secretario de Educación y el primer «hispano» (entiéndese, mejor, mexicano) en un cargo del Gabinete Ministerial de Estados Unidos. Según la revista *Time*, Cabazos fue nombrado como señuelo para restarle votos hispanos a los demócratas en noviembre de 1988.<sup>(5)</sup> Lo irónico de ese nombramiento es que ocurriera durante los meses finales de la administración Reagan, que no se distinguió, durante sus ocho años, por su interés en políticos de origen latino, ni en la masa de empobrecidos mexicanos que ahora viven en Estados Unidos, ni, a propósito, por los problemas del mismo México. George Bush (tan orgulloso de su dominio del español en su ruta de campaña) tuvo, asimismo, el cuidado de nombrar a Manuel Luján en su Gabinete como Secretario del Interior.

2. La entrega, por parte de la administración Reagan, del prestigioso Premio de la Herencia Hispana a un artista visual colombiano casi desconocido, residente en Laguna Beach, California, y cuyos quince años de residencia en Estados Unidos transcurrieron sin ningún vínculo con la gran población de artistas latinos de la vecina ciudad de Los Angeles. Este latino trunco que se llama a sí mismo Orlando A. B. (quizás porque sus apellidos Agudelo-Botero eran muy difíciles para conquistar patrocinadores que no hablen español) parece que tiene como méritos principales haber gozado de un éxito comercial aparente, haber respaldado públicamente el proyecto antidrogas preferido por Nancy Reagan y haber pintado un cuadro en el que figuran un bailarín, la bandera americana, las palabras de la Ley de Derechos (Bill of Rights) y las del himno de batalla de la República. El otorgamiento del premio mencionado fue considerado como un insulto por el representante Albert G. Bustamante, de Texas, presidente del Grupo de Congresistas Hispanos, porque no se tuvieron en cuenta<sup>(6)</sup> a artistas latinos residentes durante largo tiempo en Estados Unidos y que han participado en su comunidad y contribuido a ella. Parece que al otorgar el premio nadie tuvo en cuenta la calidad o la importancia de la obra de los artistas.

3. La aparición de un informe especial titulado «La cultura hispana irrumpe desde el barrio» y subtítulo «Una oleada latina sobresale en la corriente principal», publicado en la edición del 11 de junio de 1988 en la revista *Time*. En su carátula aparecía el retrato del actor chicano Edward James Olmos en un mural pintado rápidamente. En apariencia, «llegó el tiempo» para que los artistas visuales y los actores mexicanos, cubanos y puertorriqueños de Estados Unidos (sobre todo los primeros) reciban, no sólo mayor atención, sino también mayor espacio en la revista *Time*. La revista presentó en la citada edición una mezcla de artes visuales y de actuación, literatura, comidas, modas y diseños, todo con el propósito de informar a sus lectores que Estados Unidos está siempre presto a tomar lo mejor de otras culturas, y que una nueva onda elegante de influencia hispana había aparecido en la corriente principal de la cultura americana. Oculta en un artículo de la misma edición había, sin embargo, una consideración mucho más mundana, según la cual, en los últimos diez años ha habido un aumento explosivo de la inmigración procedente de los países latinos hacia Estados Unidos y, en consecuencia, «los mayores anunciadores están muy deseosos de canalizar a su favor el poder de compra que tienen los americanos hispano-parlantes, calculado en \$134 billones».

### **Política internacional**

Parece que en los primeros años 80 comenzó la proliferación de exhibiciones de arte latinoamericano moderno en Estados Unidos. La administración Reagan hizo público en 1981 su compromiso ideológico de desestabilizar el gobierno sandinista de Nicaragua y de acallar cualquier aspiración revolucionaria que los pueblos de El Salvador y Guatemala expresaran con miras a liberarse de las dictaduras militares y de las condiciones opresivas de vida. No se produjeron, sin embargo, soluciones fáciles, ni con la intervención militar, a través de los Contras en Nicaragua, ni mediante la militarización de Honduras o la masiva asistencia militar a El Salvador y Guatemala. Se trataba (y aún se trata) de guerras

impopulares para la mayoría de los norteamericanos que no desean repetir Viet-Nam. Entre 1982 y 1983 también se levantó la oposición entre los países latinoamericanos mayores a las políticas centroamericanas de Estados Unidos. México, Venezuela, Colombia y Panamá constituyeron el primer grupo de Contadora, que demandó soluciones políticas en vez de militares en Centroamérica. En 1986, se les unieron Argentina, Uruguay, Brasil y Perú para formar el llamado Grupo de los Ocho. Estos países tienen más del 80 por ciento de la población total de América Latina y puede mencionarse también que a ellos pertenecen los artistas modernos más famosos de la región. El proceso político y la influencia de los ocho países en la opinión mundial no eran para tomarse a la ligera. Por lo tanto, es difícil que nos puede sorprender que, precisamente en enero de 1986, Frank Hodsell, presidente del Fondo Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts-NEA), firme partidario de Reagan, hiciera una intervención especial en la reunión de la Asociación Americana de Directores de Museos de Arte, celebrada en Puerto Rico, para ofrecer la financiación del intercambio cultural entre Estados Unidos y América Latina. Cantidades significativas de fondos del NEA han sido canalizados hacia muchas exhibiciones de arte latinoamericano, y hay todavía más en el presupuesto.

Las razones por las cuales las obras de arte se consideran políticamente útiles varían con las personas. Según Norton Simon, industrial y coleccionista de arte, al estilo Medicis, de Los Angeles, «El arte puede llegar a la gente y hacerla descubrir cosas como ningún otro medio lo consigue». Peter Solmssen, consejero de artes en el Departamento de Estado en 1976, fue más explícito: «Un visitante que ha pasado varias horas admirando obras de arte de una colección extranjera, con poca probabilidad alterará significativamente sus puntos de vista políticos [...] [pero] si al mismo tiempo el visitante adquiere una mejor comprensión de la cultura que produce el arte y **del pueblo que ahora lo conserva**, ello [...] tiene valor político para Estados Unidos» (el subrayado es mío). Otros continúan insistiendo en la noción tradicional de que el arte está por encima de la política: «En su máxima expresión —dice un editor del *New York Times*—, el arte posee una integridad que lo coloca aparte del inacabable dar y tomar de la política.»<sup>(7)</sup> Mientras que lo anterior puede ser cierto para el artista, aunque la producción de arte claramente político en su contenido parece contradecirlo, la citada frase del editor no se aplica a los organizadores extraartísticos de eventos de arte. La mayor ironía está en que obras de arte no políticas u opuestas a la ideología de los usuarios pueden, con la misma rapidez, ser puestas al servicio de la política.

Se puede afirmar y comprobar que, cuando un grupo de obras de arte de alta calidad resulta embarazosamente política, por su abierta oposición a la ideología de sus organizadores, se puede eliminar. Es difícil para un crítico de arte quejarse de la exclusión de obras en cualquier exposición, aunque se pueda demostrar de modo convincente que dicha exclusión fue de naturaleza ideológica. Tal fue el caso de un grupo de exhibiciones de arte mexicano moderno que circuló por Estados Unidos en 1978 durante un año completo, como parte del programa México Hoy. Organizadas en Washington, D. C., con fondos de NEA y otras fuentes, las muestras eran notables por la ausencia (con pocas excepciones) de artistas pertenecientes a la Escuela Mexicana que incluye a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, y de artistas jóvenes con obras de arte socialmente críticas. Las obras de arte del programa México Hoy conformaban grandes retrospectivas de los pintores Rufino Tamayo y Carlos Mérida, y del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo; Tamayo era, sin dudas, la figura dominante. Al concentrarse en esos tres artistas (en realidad de gran mérito), que pertenecen al grupo «estético» o «contemplativo» del arte mexicano contemporáneo, se distorsionó la observación que el público hacía de este arte. Entre los jóvenes artistas, los escogidos como participantes en el programa fueron aquellos que representaban una alternativa para lo que se ha llamado **el arte declamatorio y politizado, de moda en México**. Uno podía decir, frente a estas exclusiones masivas, que Estados Unidos acometió la tarea de reescribir la historia del arte mexicano. Tras el programa anual de México Hoy estaban las negociaciones petroleras entre México y Estados Unidos, que comenzaron en 1973 con el descubrimiento de vastos yacimientos en México.<sup>(8)</sup>

### **Economías internacional y doméstica**

Siguiendo con la relación mostrada entre arte y economía, es interesante considerar de nuevo las implicaciones que tienen las naciones centroamericanas desde el punto de vista económico. Es difícil creer que la economía no juegue ningún papel cuando uno recuerda que la intervención actual de Estados Unidos está ocurriendo en una región cuyos países fueron conocidos por mucho tiempo como «repúblicas bananeras» y dominados por

la United Fruit Company. Aunque ahora son otros los nombres de las compañías norteamericanas (Coca-Cola y otras industrias han entrado en la competencia), la dinámica del proceso que ellas generan sigue siendo la misma. Para los países del grupo de Contadora existe el problema de la deuda externa, de la cual la mayor parte corresponde a bancos de Estados Unidos. Cuando esos países hablan del problema y promueven el cese del pago de los intereses o la renegociación de sus tasas, la discusión se convierte en economía política. Debe recordarse que México y Venezuela, que son ambos grandes productores de petróleo y grandes deudores, fueron los organizadores iniciales de las actividades de paz del Grupo de Contadora. Si, a pesar del problema formidable de la deuda externa, las exposiciones de arte latinoamericano pueden demostrar la buena voluntad de Estados Unidos, la utilidad de las muestras está garantizada.

Tocando el tema de la economía doméstica, es necesario recordar la interesante afirmación entresacada de la revista *Time* sobre el potencial de \$134 billones de ventas a la comunidad hispanoparlante. Esta comunidad está formada en gran parte por clase trabajadora, pero ostenta también una clase media creciente y próspera que aumentó con los chicanos y puertorriqueños que lucharon por una mejor educación en los años 60 y 70. Brillantes revistas presentan ahora a ese grupo móvil, y los anunciadores llenan sus páginas y la de los periódicos locales. Fabricantes de bebidas fuertes y suaves aparecen en la vanguardia de la búsqueda de buena voluntad y de imagen limpia en esas comunidades. Entre ellos están las cervezas Miller y Budweiser y el whisky Canadian Club, que han hecho aportes considerables de dinero para las muestras de arte latino en todo el país. Un ejemplo de ello es la exposición de arte hispano «¡Mira!», que ha circulado durante tres años con el patrocinio de Canadian Club. La compañía de cerveza Coors, con sede en Colorado, abrió en 1988 su muestra viajera de arte «Expresiones hispanas», buscando rectificar (sin mucho éxito) años de racismo, quiebra de sindicatos y otras actividades de ultraderecha. Grandes contribuyentes en la promoción de exposiciones de arte latinoamericano han sido la fundación Rockefeller y la corporación Arco, que financió la costosa exhibición viajera «Arte Hispánico en Estados Unidos: Treinta Pintores y Escultores Contemporáneos».

A un nivel puramente local, en Los Angeles (y seguramente hay historias parecidas en otras ciudades), la gran cadena de supermercados Wons abrió en el este de la ciudad un almacén llamado Tianguis, de estilo mexicano y con avisos bilingües. Además, un bien conocido restaurante para *gourmets* llamado Spago's, colaborando con TELACU, que es un gran grupo sin ánimo de lucro, integrado para financiar pequeños negocios mexicanos, abrió su restaurante Tamayo (sostenido por el artista en persona), que planea negocios de intercambio al atraer clientela no mexicana a un vecindario chicano, que suele evitarse, para que allí cenen con lujo junto a la clase media de origen mexicano.

El impacto económico más grande y más directo sobre el arte y los artistas latinoamericanos se halla en los confines del mercado del arte. El fenómeno comenzó en 1977, casi al tiempo con el programa México Hoy, cuando Sotheby Parke Bernet, de Nueva York, abrió su primera subasta de arte mexicano moderno con tanto éxito que, desde entonces, Sotheby's continuó, cada seis meses, con subastas de arte moderno latinoamericano. A medida que el mercado de los maestros europeos «viejos» y «jóvenes» aumentaban los precios, los inversionistas y los especuladores (incluyendo a muchos latinoamericanos) se dirigieron a América Latina donde los precios eran —y todavía son— relativamente bajos en el mercado internacional del arte. Por ejemplo, los coleccionistas en 1977 compraron obras de Rivera, Tamayo, Siqueiros y Frida Kahlo a precios bajos. Una de las primeras obras importantes de Siqueiros se vendió por US \$1 500, y una obra de Kahlo (una pintura particularmente buena) se vendió por US \$19 000. Hacia 1981, una gran obra de Tamayo se vendió en US \$27 500: según Sotheby's fue «el precio más alto jamás pagado por una obra de arte latinoamericano». Por los mismos años se pagaron US \$75 000 por un Man Ray, US \$330 000 por un Miró y US \$620 000 por un Max Ernst. Desde la época del *boom*, los precios de las obras de arte latinoamericano han venido subiendo, aunque nunca tan alto ni tan rápido como las de las obras de los europeos y los norteamericanos.

Como consecuencia de lo anterior, en todo el país, las galerías que previamente no habían tenido ningún interés por el arte latinoamericano se han apresurado a encontrar artistas de esos países y de continuo se están abriendo nuevas galerías. El «éxito instantáneo» de un pequeño número de artistas latinos de Estados Unidos (comparable al de muchas «estrellas» internacionales del momento) no ha sido siempre saludable. Sus lemas podrían ser «De los murales a la corriente principal», «De los harapos a las

riquezas», «De la política a las personalidades». El fenómeno debe ser bienvenido cuando saca a la luz pública a artistas y formas de arte originales que hubieran sido motivo de escenario sólo hasta hace pocos años. Es de esperar que no sea simplemente una moda o un capricho pasajero.

### Política electoral

Los mexicanos han sido tradicionalmente demócratas en Estados Unidos y constituyen el bloque de votantes hispanoparlantes más grande del país. Por eso resulta muy claro entender de cuánto serían capaces los republicanos para lograr en el suroeste un cambio de partido del electorado. Los candidatos a la presidencia y otros cargos locales en el suroeste, en Nueva York y en Miami, se ven forzados, por consideraciones demográficas definidas, a apelar al voto latino, y una de las maneras de hacerlo ha sido apoyando y promoviendo las artes y la cultura.

Se han presentado aquí brevemente, y quizás de modo supersimplificado, los puntos de vista más convincentes acerca de los factores extra-artísticos operantes en el fenómeno nacional experimentado frente al arte latinoamericano. Estas anotaciones buscan contrarrestar la reacción facilista que se escucha repetidamente entre los artistas latinoamericanos y sus partidarios: «Oh, —dicen ellos— finalmente nos están reconociendo y la gente está cambiando de opinión sobre nuestra cultura.» Es más exacto sugerir que ese cambio no se basa por completo en consideraciones estéticas. Yendo más allá, el arte latinoamericano debe ser presentado y evaluado en el campo internacional, en sus propios términos. Los artistas jóvenes no deben desviarse y limitar su producción a la que tiene salida comercial o es aceptable para el establecimiento artístico. Lo anterior debe tenerse en cuenta para que el arte latinoamericano mantenga el poderío y la originalidad, la fantasía y el propósito social, la ironía, el ingenio y la crítica sardónica, y la calidad de lo regional fusionada con lo internacional, que han inspirado admiración aún cuando no estaba de moda. Por eso, es necesario mirar la boca de este caballo regalado para observar si realmente es un regalo.

---

### Notas:

- 1 La retrospectiva de «Diego Rivera» incluía doscientas cuarenta y ocho pinturas, dibujos y estudios murales; «Arte Hispánico» incluía treinta artistas (cada uno con cinco obras) de seis países, contando Estados Unidos; «El Arte de lo Fantástico» tenía veintinueve artistas de once países, con ciento veinticinco obras; para «El Espíritu Latinoamericano» se escogieron más de doscientas treinta obras de ciento sesenta artistas (de catorce países, incluyendo Estados Unidos); «Imágenes de México» mostraba más de trescientas cincuenta obras. (Todas las cifras anteriores se basan en catálogos, listas o publicidad de las exposiciones originales.)
- 2 Ver Robert Tonsen. «La vanguardia y el comercio del arte.» *Art Journal*, invierno de 1988, p. 360-367. Una referencia más antigua al vanguardismo y su relación con el mercado es la de Nicos Hadjinicolau. «Sobre la ideología del vanguardismo.» *Praxis*, no. 6, 1982 (originalmente 1978), p. 39-70.
- 3 Judith Huggins Balfé. «Las obras de arte como símbolos en política internacional.» *International Journal of Politics, Culture and Society*, invierno de 1987, p. 5.
- 4 *Ibid.*
- 5 Miles Tones. *Time*, 22 de agosto de 1988.
- 6 Betty Cuniberti. «An Artist's White House award Draws a Puzzled Look from Latinos.» *Los Angeles Times*, 16 de septiembre de 1988, p. 1.
- 7 Citado en Balfé. *Artworks as Symbols in International Politics*, p. 6.
- 8 Ver Shifra M. Goldman. «Rewriting the History of Mexican Art: The Politics and Economics of Contemporary Culture.» *Mexico: A Country in Crisis*, p. 96-115.

## EL ARTE LATINOAMERICANO Y EL MERCADO INTERNACIONAL

IGNACIO GUTIERREZ ZALDIVAR

Las dos casas dedicadas a las subastas de arte más importantes que actualmente hay en el mundo, es decir, Sotheby's y Christie's, coincidieron en iniciar la década recién cerrada con remates de arte latinoamericano. En mayo de 1981 ambas empresas realizaron su primera subasta dedicada a esta «clasificación» del arte, iniciando así las operaciones de sendos departamentos que, con éxito creciente, siguen organizando estas ventas especializadas.

Bajo esta denominación de arte latinoamericano concentraron las obras de artistas nacidos en esta parte del continente, siendo éste el único criterio de selección y dejando de lado la época, imagen o lugar de actuación de dichos artistas.

Estas subastas comenzaron, en el ya citado año de 1981, con un volumen de negocios que orilló los 7 millones de dólares americanos, y hoy, al finalizar la década, durante el pasado 1990 su volumen ha sido de 40 millones de la misma moneda, lo que equivale a casi seis veces más en relación al año en que se iniciaron las operaciones.

Pero la realidad es que, para llegar a tener un volumen que justificara la existencia de estos departamentos de arte latinoamericano, tanto Sotheby's como Christie's colocan en las subastas que éstos organizan a artistas que deberían participar con sus obras en los remates de arte moderno o de arte contemporáneo.

Es interesante tener en cuenta que las obras de tan sólo tres artistas representan el 40 por ciento de las ventas de los remates de arte latinoamericano: éstos son los maestros contemporáneos Rufino Tamayo (mexicano) y Fernando Botero (colombiano), así como el ya fallecido Diego Rivera, padre del muralismo mexicano.

Si a estos artistas le sumáramos otros tres, los también contemporáneos Roberto Matta Echaurren (chileno) y Francisco Zúñiga (Costa Rica), y el creador del constructivismo, el uruguayo Joaquín Torres-García, veríamos que con las obras de estos seis grandes maestros estamos cubriendo el 50 por ciento del volumen general de las ventas en las subastas.

Resulta obvio que cualquiera de estos seis artistas podría ver sus obras ofrecidas en el contexto de remates dedicados a otras clasificaciones, como arte moderno o arte contemporáneo. Lo que nos hace concluir esta clasificación algo arbitraria de arte latinoamericano es tan sólo una estrategia comercial, respetable y hasta elogiable por cierto, de las dos casas líderes del ámbito de las subastas de arte.

Sin pretender introducirnos en el territorio de los críticos, creemos que el arte latinoamericano puede clasificarse en tres segmentos bastante bien definidos. Uno de ellos, el «indolatinoamericano», cuyo mayor exponente es sin dudas el arte mexicano. Otro, el «afrolatinoamericano», con expresiones en los países de América Central y el Caribe, así como, parcialmente, en Brasil. El tercero, el «eurolatinoamericano», que podría estar representado por el arte de América del Sur.

A manera de ejemplos, consideramos que en la primera clasificación estarían Rivera, Tamayo y Zúñiga. En el «afro...», Wifredo Lam, los artistas haitianos, así como Cándido Portinari. Finalmente, en la tercera categorización, Torres-García, Matta y el argentino Pettoruti.

La realidad del mercado del arte en los países latinoamericanos es que el mismo no está interrelacionado. No es nada común que se realicen exposiciones en las principales plazas de otros artistas que no sean los locales. Es más, para los artistas de América Latina, sus mejores mercados son, además de su propio país, Estados Unidos, Francia y España. Incluso hay artistas, como Matta y el también chileno Claudio Bravo, por ejemplo, que tienen mayor suceso en Europa que en su propio país. Y esto tiene una razón, que no es artística, sino meramente económica. Cuando los artistas nacidos en esta parte del mundo logran el reconocimiento del mercado internacional, sus precios pasan a estar desproporcionados frente a los ingresos o las posibilidades de los coleccionistas de su mismo país.

Pensar que un chileno o un argentino pueda pagar más de un millón de dólares por una obra de Matta o de Pettoruti es una utopía, por lo menos hoy.

Diferente es la situación de los coleccionistas mexicanos, colombianos y venezolanos, que han pasado por momentos de rápidos enriquecimientos, y los **marchands** que actúan en esos países han sabido explotar la veta de prestigio social que implica el atesorar obras de arte. Y esto con el adicional de que en dichos países el nacionalismo está mucho más arraigado que en las naciones del Cono Sur.

### **Algunos mercados del continente**

México, por ejemplo, tiene una fuerte tradición en lo que se refiere al arte y el coleccionismo. La reciente exposición que se realizara en el Metropolitan Museum de Nueva York es una prueba cabal de ello. Incluso la historia política y social de ese país tiene incluido un capítulo en el que los artistas y sus obras tienen una participación preponderante. En otro orden de cosas, la inmediata vecindad con Estados Unidos hace que el conocimiento que del arte de México tienen los coleccionistas norteamericanos sea mucho mayor que el que pueden alcanzar con referencia al arte de otros países de América Latina. Y esta circunstancia, en términos de mercado, resulta decisiva. Como bien puede verse en el cuadro que hemos preparado, de los diez artistas cuyas obras se registran entre las que mayor precio han alcanzado en subasta, seis son mexicanos.

En el caso de Venezuela, sus raíces no son tan profundas. Quizás esto favoreció el que sus coleccionistas fueran los primeros en adoptar el arte moderno, lo que generó, entre otras cosas, un fuerte mercado de arte cinético, cuyo principal líder fue Jesús Rafael Soto.

Colombia tuvo una explosión en su mercado del arte que coincidió con la consagración en Europa y Estados Unidos de Fernando Botero. Si a esto agregamos algunas compras importantes por parte de personas que habían ganado dinero a través de la comercialización de drogas, se completa un panorama de crecimiento del mercado. Pero es evidente que este crecimiento sólo puede explicarse en función de la propia evolución del arte colombiano, que creemos es la más importante del continente. Estamos convencidos que Colombia nos brindará las grandes figuras del arte latinoamericano del siglo XXI.

Brasil, producto tanto del Imperio como de un desarrollo cultural con fuerte influencia de Portugal y Francia, es sin ninguna duda el más importante mercado de obra gráfica de nuestro continente. Y en la pintura y la escultura ha logrado un lenguaje propio que aún no ha alcanzado la trascendencia internacional que merece.

Uruguay, pese a su escasa población, y al hecho de que de los tres millones de orientales sólo el 70 por ciento viva en sus tierras, ha generado una increíble cantidad de buenos artistas. Y su mercado, pequeño, sin duda, está fuertemente influido por las compras que los extranjeros realizan en Montevideo y Punta del Este.

En Chile, el mercado del arte ha crecido al amparo de la bonanza económica del gran país trasandino. Y hoy es un mercado en franco crecimiento y genuino demandante de obras de arte.

Argentina es, como en otros órdenes, un mercado singular. Fuerte importador de obras y objetos de arte durante la primera mitad del siglo, tiene una actividad cultural que no condice con el volumen de su mercado. Prueba de ello es que se realizan más de mil exposiciones por año sólo en Buenos Aires, y su mercado de pintura y escultura, exclusivamente de artistas locales, tiene un volumen apenas mayor a los 30 millones de

dólares americanos. Como particularidad de esta década se ha producido un fuerte incremento en la pintura moderna realizada hasta 1950. Esta pintura, muy influida por España, Italia y Francia, tiene como característica una imagen de tono internacional que la hacen muy competitiva en cualquier rincón del planeta, aunque adolece de un sabor local.

#### **Algunos artistas y su mercado**

Fernando Botero tiene en la actualidad un precio promedio que ronda los 300 000 dólares. Sus valores han aumentado diez veces en la década que hemos cerrado, y su mercado principal se encuentra en Estados Unidos y Alemania. En América Latina, salvo en Colombia, pocos son los coleccionistas que poseen obras de su autoría. Creemos sin dudas que este colombiano es y será el artista de mayor evolución dentro del mercado internacional de obras de arte, sólo comparable a lo que ocurre con las obras de Picasso y de Chagall.

El mexicano Rufino Tamayo tiene su mercado principal en su país natal y en Estados Unidos. El pasado año se realizaron exposiciones en Berlín y Moscú, procurando una mayor trascendencia internacional de su obra. Sus trabajos de la década de 1940-1950 son los más demandados por los coleccionistas, y resulta fundamental en la evolución de su mercado la representación que la Marlborough Gallery hace de su obra. Sus precios han crecido cinco veces en la década.

La obra del uruguayo Joaquín Torres-García fue manejada en la década del 70 por la Maeght Gallerie de París, pero fue recién en esta década, y a partir del desgraciado incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en el que se perdió una parte importante de su producción, que las obras de este maestro se han cotizado con valores internacionales. Estos fluctúan entre los 550 000 dólares (sus obras «constructivas» y los 50 000 dólares (su obra figurativa realizada en Montevideo). Más de ciento veinte obras de Torres-García han sido ofrecidas en subastas durante la pasada década, y su cotización se ha incrementado en más de doce veces.

Roberto Matta Echaurren, chileno más conocido por su primer apellido, Matta, tiene su mercado principal en Francia y Estados Unidos. Hay una gran discriminación en sus valores cuando la obra es previa a los años 50, que es la que alcanza las mayores cotizaciones, rondando entre los 600 000 y 1 200 000 dólares. Por las obras más recientes, esta cotización fluctúa entre los 25 000 y los 100 dólares americanos.

La obra del cubano Wifredo Lam ha sido ampliamente promocionada durante los años 80, y hoy su mercado es internacional, sin preponderancia de ninguna plaza en especial. Su cotización oscila entre los 20 000 y los 100 000 dólares por sus obras en papel, mientras que sus importantes obras al óleo alcanzan los 600 000 dólares americanos.

Emilio Pettoruti es el artista argentino de mayor demanda internacional. Sus obras son adquiridas por coleccionistas de todo el continente, y en la República Dominicana existen fuertes coleccionistas de sus obras. Su escasa producción, y la irregularidad con que sus obras aparecen en el mercado, hacen que la evolución de sus precios haya sido menor que la registrada en los casos antes citados. Podemos estimar que su obra se ha revalorizado en un 300 por ciento durante la década cerrada.

#### **Formas de promoción del mercado de arte latinoamericano**

Sin duda, la parte más importante de este mercado se comercializa a través de las galerías de arte, en cada una de las plazas donde los artistas están activos.

En el estado de Florida se ha abierto en los últimos años una significativa cantidad de galerías que operan exclusivamente con el denominado Arte Latinoamericano.

En cambio, en Nueva York fracasaron las galerías que intentaron comercializar arte de este continente, y hoy los artistas latinoamericanos, con muy buen criterio, son promocionados sin tener en cuenta, o hacer hincapié, en su nacionalidad de origen.

Las subastas han representado, a través de sus resultados, un índice de referencia que ha ayudado a la valoración de los artistas latinoamericanos. Y es muy interesante tener en cuenta que las subastas especializadas en esta clasificación, que ya hemos señalado como «arbitraria», han demostrado ser uno de los segmentos más fuertes y estables del mercado



del arte. Baste recordar que en los remates realizados en noviembre de 1990, en medio de una caída generalizada de las ventas (del orden del 40 por ciento), y con picos más álgidos en las pinturas impresionistas y en el arte contemporáneo, el arte latinoamericano se erigió como una de las pocas alternativas brindadas por las casas líderes que creció en volumen, cerrando el ejercicio del año con los 40 millones de dólares americanos a los que ya hemos hecho referencia.

Pero pese a esto igualmente creemos que habrá un cambio en la comercialización de los autores más significativos del arte del continente, ya que estamos convencidos de que éstos tendrían una mayor valoración si sus obras fueran ofrecidas junto, por ejemplo, a las de Bacon, Delvaux o Jaspers Johns.

Hay algunos artistas que, por diversas razones, recién en los años 90, en la década que iniciamos, habrán de protagonizar su proceso de fuerte valoración. A manera enunciativa pienso en las obras del uruguayo Pedro Figari, del colombiano Obregón, el argentino Molina Campos o el mexicano Siqueiros.

Y creo también, sin dudar de ello, que desgraciadamente la comercialización de obras de arte de nuestro continente que se realice poniendo el acento en su carácter «latinoamericano» condenará a éstos a una suerte de «ghetto comercial» que ya ha demostrado ser contraproducente por completo.

---

**LOS PRECIOS MAS ALTOS, EN SUBASTAS,  
DEL ARTE LATINOAMERICANO**

AUTOR	TITULO Y FECHA	CASA	FECHA EN US\$	PRECIO
Kahlo, Frida (1949)	Diego y yo	Sotheby's	Mayo '90	1 430 000
Matta	Desastres del misticismo (1942)	Sotheby's	Mayo '90	1 155 000
Varo, Remedios	Hacia la Torre (1961)	Christie's	Mayo '90	825 000
Tamayo, Rufino	Mujeres cantando (1940)	Sotheby's	Mayo '90	770 000
Botero, Fernando	Familia protestante (1969)	Christie's	Nov. '89	715 000
Lam, Wifredo (1943)	La mañana verde	Christie's	Mayo '90	605 000
Rivera, Diego	Delfina Flores (1937)	Sotheby's	Mayo '90	605 000
O'Gorman, Juan	Los mitos paganos (1947)	Christie's	Nov. '89	550 000
Torres-García, Joaquín (1931)	Composición simétrica	Sotheby's	Mayo '90	550 000
Siqueiros, David Alfaro	Niña madre (1936)	Christie's	Nov. '89	363 000

---

# ENTRANDO EN LA CORRIENTE: EL MERCADO DE ARTE LATINOAMERICANO

CARLA STELLWEG

A lo largo de la nación, el **boom** del mercado de arte latinoamericano acapara la atención de un entusiasta mundo artístico, señalando su muy retardada y magníficamente merecida entrada en la corriente.

En los últimos tres años, el mercado del arte latinoamericano en Estados Unidos ha florecido. Tanto por las principales exposiciones de arte latinoamericano que recientemente han viajado por el país, como por el siempre creciente número de galerías dedicadas al trabajo de artistas latinoamericanos, y también por el rápido incremento de los precios que este arte dicta, está claro que el arte latinoamericano se ha convertido en una fuerza considerable. Esta reciente atención va paralela a un renovado interés por la cultura latinoamericana en general. Con esta creciente concientización y valoración, ahora un grupo más diversificado de Estados Unidos, Europa y Japón, participa como ejecutante en el mercado del arte latinoamericano, subrayando el hecho de que este arte, menospreciado y de precios inferiores, está al fin en el camino de integrar la «corriente».

Cuando una pintura contemporánea de importancia, como **White Flag** (1955-1958) de Jasper John, se vendió en Christie's en noviembre último por 7,04 millones de dólares, y la noche siguiente su **False Start** (1959) alcanzó un segundo precio record en Sotheby's remontándose a 17,05 millones, el hecho impactó pánico al medio como al público. Esto significó que «el maridaje de arte y dinero» indica una de las formas más seguras de invertir y vencer la inflación: más seguro que el mercado de las acciones o los patrones convencionales del oro. Las fenomenales ventas de Sotheby's y Christie's en noviembre pasado, ascendentes a 430 millones en una sola semana, además de lo que se vendió en galerías y de forma privada, demuestra claramente que el arte es ahora una de las industrias de más rápidas ganancias que existen.

En este ambiente lucrativo es un hecho sorprendente para los coleccionistas y comerciantes de arte latinoamericano que una pintura sobresaliente de Diego Rivera, Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Roberto Matta o Fernando Botero puede aún adquirirse por debajo de los 500 000. Si bien a estos precios asequibles han aportado gente nueva en busca de buen arte, también es índice de que es una inversión que vale la pena perseguir. Lo cierto es que este arte se ha vuelto más atractivo que nunca antes.

Las principales casas subastadoras han jugado un papel esencial en el aumento del conocimiento del arte latinoamericano. La estrategia de Sotheby's ha sido la de ampliarse e incluir algunos de los artistas latinoamericanos más nuevos o menos conocidos. Con ventas totales anuales de 8 064 527 en 1985 —que en 1988 aumentaron a 9 037 215— puede afirmarse que esta idea no arriesgó sus ganancias. En 1985, la venta anual de arte latinoamericano en Christie's ascendió a 2 874 000 con un notable ascenso en 1988 a 8 928 130. Lisa Palmer, la directora de Ventas Latinoamericanas de Christie's, señala: «En 1985 teníamos obras de precios más bajos, mientras que ahora podemos ofertar obras más importantes. Existen muchos más licitadores con más dinero disponible para el arte.»

Si bien es cierto que las casas subastadoras son una suerte de barómetro para el mercado del arte en sí, lo cierto es que la creación de las subastas latinoamericanas en Sotheby's y Christie's, a principios de la década del 80, ha influido e incrementado en gran medida la visibilidad y comercialización de este arte.

Mary-Anne Martin, comerciante de arte neoyorkina, debe recibir el crédito de haber estado entre las primeras en ver las posibilidades de este mercado. Mientras trabajaba en el departamento impresionista de Sotheby's comenzó a conformar las consignaciones y los licitadores potenciales para una venta de pintura mexicana. Las dos primeras ventas —1977 y 1978— fueron altamente exitosas y, como resultado, Sotheby's inició en 1980 dos subastas de arte latinoamericano cada año, bajo la dirección de Martin. Christie's la imitó, celebrando su primera subasta latinoamericana en 1981.

Otro dueño de galería que puede acreditarse con un temprano reconocimiento de la viabilidad de los artistas latinoamericanos es Bernard Lewin, de Galerías B. Lewin, en Palm Springs. Lewin ha negociado con arte mexicano durante más de treinta años y recuerda: «Cuando vi arte mexicano por vez primera, se le trataba fundamentalmente como una artesanía en lugar de bellas artes; si se considera que forma parte de una cultura que se remonta a miles de años, era asombroso.» Lewin cree que los precios del arte mexicano son extremadamente bajos en comparación con otros mercados. Considera, sin embargo, que las subastas latinoamericanas han sido una gran ayuda, y afirma: «Una galería sola no puede hacerlo todo». Lewin piensa que la mayoría de estos artistas han sido diseñados por los museos y las principales publicaciones de arte de Estados Unidos, y cree que existe una tremenda necesidad de un programa dedicado a estos artistas.

Con la disparidad de precios entre los artistas latinoamericanos y aquellos norteamericanos de la «corriente», es evidente que el mercado del arte latinoamericano aún tiene mucho camino por andar. Como destaca Lewin, las obras de Rufino Tamayo, incuestionablemente uno de los más grandes maestros mexicanos, reciben sólo \$300 000 a \$400 000; muy por debajo de lo que costaría el trabajo de artistas norteamericanos semejantes. No obstante, con precios establemente en aumento, tanto en las galerías como en la subasta, más compradores descubren y les entusiasma conocer este mercado muy nuevo. Museos, comerciantes y coleccionistas que contribuyeron en el pasado ahora ven que, donde una vez fueron parte de un pequeño grupo de «aficionados», su interés está siendo fuertemente validado por el mercado actual.

Mary-Anne Martin ve una tendencia muy positiva en el mercado actual, y dice: «La gente con dinero extra, y que obtiene alguna satisfacción de la pintura, buscará mercados nuevos y asequibles.» El comerciante neoyorquino Mauricio Quintana observa un enorme crecimiento en el mercado. El le atribuye los recientes elevados precios del arte latinoamericano a la existencia de más personas con dinero disponible interesadas en diversificar sus inversiones. «Las compañías y las corporaciones colocan parte de su capital en arte como una inversión. Todo esto contribuye a que el arte y el dinero sean una y la misma cosa», dice Quintana.

Respecto a la necesidad de una mayor exposición del arte latinoamericano, Nohra Haime, de la Galería Nohra Haime de Nueva York, hace una notable afirmación: «No se puede coleccionar algo que no se sabe que existe. Las muestras recientes y las subastas han ampliado los horizontes de los coleccionistas. Sin embargo, artísticamente sucede mucho más de lo que está o no está incluido en catálogo o libro.»

El punto de vista del curador y del historiador sobre el mercado aportan otra perspectiva dinámica respecto a la reciente atención que disfruta el arte latinoamericano. El curador e historiador de arte Giulio Blanc mantiene que, «a no ser que una pintura moderna profundamente significativa como *La jungla* (1943), de Wifredo Lam, sea entendida y validada junto a, y como respuesta consciente a *Las señoritas de Avignon*, de Picasso; Amelia Peláez se coloque en iguales condiciones que una Georgia O'Keefe, y Rufino Tamayo y Pedro Figari cuelguen junto a otros maestros modernos en los museos americanos, el arte de América Latina no será parte de la «corriente» del mercado internacional. Me temo que los historiadores del arte mantienen una actitud condescendiente y paternalista hacia este arte. El mercado se ve afectado por los museos, y la historia del arte tiene que validar a estos artistas como parte del arte occidental.»

Lowery Sims, curadora asociada de arte del siglo XX en el Museo Metropolitano de Nueva York, comenta que, «si bien fui un tanto cínica respecto a la aceptación del arte latinoamericano, ahora pienso que ha ocurrido un verdadero impacto, y la sensación que recibo es muy positiva. Con la galería y los críticos se da un sistema de apoyo que respalda su posibilidad de entrar en la «corriente»».

Petra Berreras, directora del Museo del Barrio en Nueva York, considera que «la forma en que se comporta el mercado parece indicar que está en un punto en que la necesidad de obras a precios razonables llevará a los artistas latinoamericanos a primeros planos. Ellos proporcionan trabajos de gran calidad por precios en extremo competitivos».

Ed Leffingwell, director de Artes Visuales en la Galería de Arte Municipal de la Ciudad de Los Angeles, destaca algo interesante cuando dice. «Existe una oposición artística a la supuesta hegemonía de Nueva York; parece que ha habido una ruptura con esa idea. Europa parece ser más importante. Cuando un joven artista de Brasil o México expone en Europa se le recibe con respeto, y sólo entonces alguien en Nueva York lo recoge.»

David de la Torre, director del Museo Mexicano en San Francisco, cree que el arte latinoamericano ya se ha convertido en parte de la «corriente», pero señala que, «Al igual que nuestra sociedad tiene consistencia multicultural, en la medida en que estos artistas se introduzcan, la noción de «corriente» desaparecerá. Aspiro a que veamos cambios significativos».

Sin lugar a dudas, el cambio ya está en marcha. Numerosas muestras de arte latinoamericano de importancia han viajado por Estados Unidos en el pasado reciente, con varios otros escenarios programados a lo largo de 1992. Además, ha existido un mar de fondo de interés a nivel local y regional que se refleja en el número de exposiciones en museos, muestras de galerías, festivales en comunidades, simposios y otros relacionados con el arte y la cultura latinoamericanas. La pregunta obvia es: ¿Por qué toda esta súbita atención cuando los latinos han estado en Estados Unidos durante décadas? La respuesta reside en parte en las cifras relacionadas. Se prevé que para el año 2000, unos treinta a cincuenta millones de hispanos constituirán la mayor minoría de Estados Unidos. Entre 1980 y 1988 hubo un incremento del 35 por ciento en la población hispana de Estados Unidos, con un 85 por ciento de ellos concentrados en centros financieros y políticos claves tales como Los Angeles, Nueva York, Chicago, Miami, San Francisco y Houston. Es por tanto difícil ignorar la influencia que ya se siente. Aun cuando el ingreso medio de este grupo es relativamente modesto, hay muchos hispanos en niveles de ingreso más elevado que participan activamente en el apoyo y desarrollo de sus expresiones culturales.

La mayor interrogante referida a la naturaleza y contribución del arte latinoamericano en Estados Unidos permanece sin respuesta por la mayoría de estas exhibiciones. En ninguna parte se ha hecho referencia a su profundidad y diversidad, de modo en verdad comprensivo. Los museos no le han dado a este arte suficiente exposición, en términos de la cantidad de muestras; y las publicaciones de arte más importantes han sido vagas en sus coberturas. El mercado comercial, por el contrario, se ha comprometido activamente en la incorporación y promoción de muchos de los talentos dentro del país y del extranjero.

Galerías de Estados Unidos se abren cada vez más, dando mayor cobertura que nunca al arte latinoamericano; una señal de bienvenida para los artistas dinámicos y de inventiva cuyos esfuerzos deben ser recompensados con el acceso a la «corriente» del mundo del arte. De costa a costa hay un sentido de cambio, en tanto que el mercado de arte abre sus brazos para recibir a los muchos talentos latinoamericanos.

En California numerosas galerías muestran el trabajo de artistas latinos. La Galería James Baum, en Los Angeles, por ejemplo, representa a Roberto Gil de Montes desde 1983. Jan Baum recuerda que, «En 1982, cuando vi el trabajo de Gil de Montes por vez primera, éste me atrajo porque parecía decirme cosas que no me podía decir ningún otro. Cuando lo incluí en una muestra colectiva en 1983, obtuvo reconocimiento inmediato por parte de curadores de museos. Hoy día podemos venderlo todo por precios que ascienden hasta \$6 000».

En la Galería Jan Turner, también en Los Angeles, Carlos Almaraz ha expuesto durante casi diez años. Su visualización inicial resultó de su muestra en «Los Cuatro», exposición del museo del Condado de Los Angeles (LACMA), en 1974. Poco tiempo después, Almaraz se separó del grupo y se dedicó a su trabajo propio exclusivo. Desde entonces se le colecciona ampliamente y trabaja un extenso espectro de medios con precios que oscilan entre los \$3 000 para pasteles, hasta \$10 000 por pinturas de gran formato.

Teresa Iturralde, de la Galería Iturralde, en La Jolla, afirma que «Tratamos de promover fundamentalmente las más nuevas generaciones de artistas, como el peruano

Fernando de Szyzlo, que vende entre \$10 000 y \$40 000, o Francisco Toledo, de México, que vende entre \$5 000 y \$80 000.

En Pasadena, la Galería Lizardi/Harp presenta una variedad de artistas latinoamericanos tales como Frank Romero, de la muestra original «Los Cuatro», en el LACMA, cuyas esculturas oscilan entre los \$900 y los \$9 000 y Judith Gutiérrez, con trabajos que venden entre los \$1 500 y \$8 000, así como una reciente inclusión de la galería, Eloy Torrez, cuyos trabajos van desde \$900 a \$3 000.

La Galería Saxon-Lee, en Los Angeles, recientemente celebró una muestra de la serie «Gran Hotel», de Gronk, cuyos trabajos se venden desde \$1 800 hasta \$7 000. Daniel Saxon afirma que «Gronk es de una herencia hispánica que la gente percibe a través de ciertos rasgos.» Pero estos trabajos constituyen una declaración compleja, que trata con aspectos sociales, políticos y psicológicos de las escenas humanísticas representadas. Además de ocuparse de los trabajos de numerosos artistas no hispanos, la Saxon-Lee ahora maneja el trabajo de Raúl Guerrero (\$3 000-\$4 000); Rupert García (\$6 000-\$15 000); John Valadez, cuyos trabajos ascienden hasta \$12 000 y Luis Serrano (\$2 500-\$7 500), así como a Gronk.

La profundidad y el alcance del panorama del arte latinoamericano en California es impresionante, con el número de galerías que exhiben este arte en rápido ascenso. Otras destacadas galerías de California son: D. Justin Lester Fine Arts, en Los Angeles, que presenta pasteles de María Manasserio entre \$2 200 y \$4 200 y la escultura de Víctor Gutiérrez, en el rango de los \$1 800-\$45 000; y la Galería Pasquale Iannetti, en San Francisco, que exhibe la escultura de Armando Amaya que oscila en precio entre \$8 000 y \$45 000; y en el trabajo de Francisco Zúñiga, cuyos dibujos reportan \$6 000-\$8 000 y su escultura comienza en \$15 000. Iannetti también posee el arte de Mario Martín del Campo, cuyos óleos sobre papel se venden en cerca de \$2 000.

Las Galerías B. Lewin, en Palm Springs, ha sido pionera en la venta y promoción de artistas mexicanos durante muchos años. La relación de los artistas representados aquí es altamente impresionante: Tamayo, Orozco, Siqueiros, Zúñiga y Mérida, para sólo mencionar unos pocos. En Lewin los precios de la escultura de Felipe Castañeda oscilan entre \$5 000-\$40 000; los dibujos de José Luis Cuevas, entre \$3 000-\$6 500 y las pinturas de Vladimir Cora desde \$5 000 a \$12 000.

En Arizona existe un fuerte y creciente interés por el trabajo de los artistas latinoamericanos, con una gran variedad de muestras en galerías y exposiciones en museos que defraudan a su relativamente baja población. Scottsdale, en particular, disfruta de fama creciente como un centro de arte latinoamericano. La Galería Riva Yares, en Scottsdale, es un caso en cuestión con un fuerte inventario de artistas internacionales tales como Matta, Botero, Yves Klein, Günther Uecker, Rotraut Moque y Paul Bury; así como a un joven artista mexicano, Roberto Márquez. Oriundo de Guadalajara, Márquez presentó su primera muestra en Estados Unidos en la Galería Yares, en 1987, y se vendió completa. El director de la Galería, Douglas Webster, afirma que «sus trabajos oscilan en precio entre \$3 000 y \$15 000, y pueden describirse como pinturas metafóricas con sus raíces en la poesía. Aparte del enorme interés de los coleccionistas, ha recibido mucho apoyo de la crítica».

También en Scottsdale está la Galería Sette, que tiene trabajos de Luis Cruz Azaceta (\$4 500-\$19 000); Roberto Juárez (\$5 000-\$25 000); y Patricia González (\$3 500-\$9 000) entre otros.

La Galería Marilyn Butler, en Scottsdale, con sucursales en Santa Mónica, California y Santa Fé, Nuevo México, representa el trabajo de Jesús Bautista Moroles, cuyas esculturas venden entre \$10 000 y \$30 000; Luis Jiménez, con sus esculturas que comienzan alrededor de \$18 000, y Gilbert Luján y Rolando Briseño, que venden ambos entre \$1 500 y \$5 000. La Galería también posee trabajos de Carlos Almaraz, Gil de Montes y otros.

Nuevo México es otra área que experimenta un tremendo auge del interés por el arte latinoamericano. La Galería Ernesto Mayáns, en Santa Fé, ha estado en la avanzada de la promoción del talento de los artistas latinoamericanos en esta zona del país. Mayáns posee trabajos de algunos de los pintores latinoamericanos más conocidos, incluyendo a Diego Rivera (\$200 000-\$500 000); Joaquín Torres-García (\$150 000-\$250 000) y Pedro Figari (\$20 000-\$100 000). Además, la Galería exhibe los trabajos de otros artistas latinos, inclu-

yendo imágenes fotográficas de Manuel Álvarez Bravo (\$500 000-\$5 000) y esculturas de Fernando Mayáns (\$1 000-\$3 000).

En Texas, muchos artistas de origen latino han encontrado varias tribunas para sus trabajos. Desde las galerías de arte universitarias y los museos regionales de Bellas Artes, hasta las galerías comerciales, una creciente actitud de interés hacia el arte «cultivado en casa» ha llevado a algunos artistas latinoamericanos a primeros planos. La Galería McMurtrey, en Houston, se ocupa del trabajo del puertorriqueño Ibsen Espada, quien reside en Houston desde hace trece años. Su arte, que oscila desde \$1 900 por los dibujos hasta \$11 000 por las pinturas, con frecuencia se asocia a Miró y Klee, pero recuerda ciertos aspectos de Lam y Matta. La galería también atesora trabajos de Carlos Alfonzo, de Miami, quien ha exhibido por todo el país con precios en el rango de los \$10 000 a \$15 000. Eleanor McMurtrey expresa: «No hay duda de que el trabajo de ambos artistas refleja una herencia específica, y, sin embargo, forman parte definitivamente del mercado general del arte. Existe un aumento del conocimiento y el interés por la cultura latinoamericana. Las personas adquieren más educación, y en la medida en que se atrae la atención del público sobre éstos artistas mediante exposiciones en museos, muestras en galerías y publicidad sobre este arte, sus exposiciones les permiten incorporarse a la «corriente.»»

Kevin Mercier, propietario de la Galería Brent, en Houston, ve un compromiso basado en el interés de trabajar con el arte de otros lugares. «Busco obras que pueda introducir aquí como un vehículo cultural del que uno puede aprender. Mi objetivo ha estado en los artistas latinoamericanos.» Con respecto a las respuestas a sus elecciones, Mercier afirma: «Lourdes Cué tuvo una «personal» aquí que fue tremendamente bien recibida. Su trabajo es muy avisado y ella tiene la capacidad de llevar una idea a un pronunciamiento cristalino. Vende entre \$2 500 y \$3 000. El trabajo de Adolfo Patiño se vende desde \$300 a \$4 000. Luego tengo dos fotógrafos, Francisco Barragán, de Monterrey, México, y María Inés Roque, de Argentina; el trabajo de ambos se vende por \$250. Otro mexicano, Esteban Azamar, se vende entre \$300 y \$2 400. Existe cada vez más atención por este trabajo en Houston, pero no ha sido fácil.»

Muchas otras galerías por todo el Estado, en San Antonio, Dallas, Austin y en otras partes, están dando la impresión de que los artistas latinoamericanos son parte de un «paisaje texano» que hoy día, según atestiguan las observaciones de muchos reseñadores, celebra su propia marca de «nacionalismo».

En la Florida, un grupo grande de cubano-americanos talentosos han hallado apoyo a su trabajo con Virginia Miller, de Galerías Virginia Miller, en Coral Gables. Ella comenzó a presentar a algunos de estos artistas en 1975, cuando era menos que elegante hacerlo. Cuando comenzó le fue necesario propiciar un proceso educacional que sólo recientemente comienza a surtir efecto. Miller considera que «es importante que la gente sepa qué se está haciendo. Cuando las personas entran en mi galería se asombran al ver la calidad y la frescura de estos artistas, y también cuando ven sus precios, que son reflejo de la calidad del trabajo y no un jeringazo comercial. Sólo la gente que está en ciertas listas de correos está siendo concientizada respecto a lo que está sucediendo. Lo que falta es una buena revista sobre este arte, que amplíe el auditorio y que permita que muchas más personas comparen y vean la riqueza y creatividad del arte latinoamericano, cuestión que a su vez estimula el mercado».

Miller considera que el aumento de la población hispana en la Florida y en otros lugares ha creado un mercado. «Los precios son accesibles, y donde antes los latinoamericanos eran desplazados tanto económica como socialmente, ahora participan.» Miller agrega: «Yo vendo una Gina Pellón, una cubana que vive en París, por \$ 3 000-\$15 000; Freddy Rodríguez, de República Dominicana, por \$2 000-\$10 000, y en junio exhibirá a Paloma Cernuda y Liliana Porter —ambas por vez primera—, cuyos trabajos se venden entre \$3 000 y \$20 000.»

También en la Florida, Marta Rodríguez, quien comercia el arte latinoamericano desde hace trece años, destaca que los incrementos considerables de los últimos años la llevan a ser muy optimista. Ella posee trabajos de los cubanos Gustavo Ojeda, que vende alrededor de \$3 000 y Carlos Alfonzo; así como del peruano Fernando de Szyszlo y el nicaragüense Armando Morales, quien, señala Rodríguez, vende mucho mejor desde su traslado a Europa, presentando sus precios un salto extraordinario de \$8 000 a \$90 000 en los últimos tres años.

En Washington, D. C., Elena Kimberley, quien inauguró la Galería de Arte Kimberley hace año y medio dice: «La identidad latina es muy fuerte y compleja, pero no existen suficientes libros y otras informaciones que mostrarle al presunto coleccionista.» Kimberley se encarga del trabajo de Mario Toral, de Chile, cuyos precios van de \$5 000 a \$15 000; y Günther Gerszo, cuyos precios fluctúan en Estados Unidos, mientras que en su nativo México existe una lista de espera por sus trabajos.

Respecto a dificultades pasadas que ella ha tenido en la promoción de artistas latinoamericanos, Kimberley se refiere a la exhibición que hizo Víctor Chab (\$8 000-16 000): «Tuve que, literalmente, rogarle a la embajada argentina que asistiera a la inauguración. Por el contrario, en las subastas latinoamericanas he visto que los mexicanos compran y apoyan a sus artistas, al igual que hacen los cubanos, quienes tienen también un fuerte sentido de identidad, así como los recursos para respaldar a sus artistas.»

Muchas galerías neoyorquinas encuentran un nuevo y próspero mercado en sus representaciones de artistas latinoamericanos. Por ejemplo, la prestigiosa Galería Malborough se ocupa de los maestros latinoamericanos de reconocida reputación internacional, tales como Fernando Botero, Rufino Tamayo y Claudio Bravo; con Arnold Herstand y compañía exhibe a Roberto Matta, Wifredo Lam, Gonzalo Fonseca y Joaquín Torres-García, junto a otros maestros modernos como Picasso y Giacometti.

Otra galería destacada, Bellas Artes Mary-Anne Martin, ha tenido éxito considerable no sólo con maestros latinos, sino también con la promoción del trabajo de artistas menos conocidos. La muestra de Nahum Zenil, en mayo de 1988, se agotó con precios que oscilaban entre \$1 500 y \$7 000; y la tercera parte de la muestra de José Luis Romo, en enero pasado, se vendió a precios de \$1 200 a \$3 000. A pesar de sus éxitos, Martin cree en la necesidad de más exposición e información sobre el arte latino. «Existe una riqueza tan grande sobre la cual dibujar», expresa. «Vivimos una época de intereses especializados y las publicaciones más importantes no dedican más de una fracción en sus ediciones a este trabajo. Una revista sobre este arte tendría todo el sentido del mundo.»

En la Galería Nohra Haime, los trabajos de Jorge Tacla se venden en el rango de los \$3 000-\$20 000; Ramiro Llona en cerca de \$20 000, y Julio Larraz aporta precios en el nivel de los \$40 000.

Uno de los establecimientos más progresistas, la Galería Scott Alan, en Soho, se ha dedicado, desde su apertura en mayo de 1987 a organizar muestras colectivas e individuales de jóvenes artistas, mayormente mexicanos. La galería ha atraído coleccionistas, en su mayoría no latinos, lo que confirma la amplia aceptación de estos artistas.

Al preguntársele acerca de la dirección que tomará el mercado en el futuro, el propietario Scott Alan dice que «el mercado del arte latinoamericano se fortalece constantemente y continuará haciéndolo» El piensa que el arte latinoamericano ha sido ignorado durante mucho tiempo, pero recientemente ha atraído la atención de la gente. Alan considera que los factores que influyen en este conocimiento son la afluencia de latinoamericanos hacia este país, así como una mayor incorporación de Estados Unidos a la comunidad internacional, e interesarse éstos menos estrictamente por lo que sucede dentro de sus propias fronteras. También, dice Alan, «el alza de los precios en las subastas hace que la gente preste atención, en términos de inversiones futuras, y ahora este arte registra precios razonables». Otro factor, piensa Alan, es la cantidad de exposiciones de arte latinoamericano en museos, porque «la gente responde a lo que hacen los museos».

En estos momentos Alan posee obras de Ismael Guardado (\$2 800- \$10 000); los cuatro hermanos Castro-Leñeros (\$3 000-\$12 000); Alberto Venegas (\$5 000-\$6 000) y muchos más.

Otros artistas mexicanos importantes en Nueva York son Ray Smith, cuyos trabajos pueden alcanzar los \$40 000 y es representado por Sperone Westwater, y Julio Galán (\$14 000-\$20 000), quien celebra una exposición personal esta primavera en la Galería Annina Nosei. Los brasileños Jean-Clair Cemin y Bruno Schmidt, que se exhiben en las galerías Massino Audiello y la de la Calle Bleecker 56, respectivamente, son dos artistas que no se deben perder de vista tampoco.

En la ciudad de Nueva York los artistas latinos han estado representados en muchas muestras colectivas y personales en los últimos años. El artista conceptualista

cubano Félix González-Torres integra el Grupo Materia y tiene una muestra individual en la Galería Rastovski, en Soho, con precios que oscilan entre los \$800 y \$5 000. También se exhiben en Rastovski las pinturas minimalistas (?) de la pintora nacida en Cuba Carmen Herrera, que se venden entre \$5 000 y \$40 000. Allen Frumkin representa a Luis Cruz Azaceta y piensa organizar una muestra con jóvenes hispanos esta temporada en California. El fotógrafo Andrés Serrano, de ascendencia cubano-hondureña, cuyos trabajos oscilan entre los \$200 y \$4 000, exhibe en la Galería Stux, en Soho, junto con el colega fotógrafo Randolpho Roche (\$2 000-\$8 000), y el conceptualista Lik Muniz (\$1 500-\$5 000). Los trabajos de corte surrealista del artista cubano Juan González, cuyas acuarelas, dibujos y pinturas se venden entre \$500 y \$22 000, y las pinturas del puertorriqueño Rafael Ferrer (\$3 500-\$26 000) se exhiben en la Galería Nancy Hoffman, mientras que Pedro Pérez, de Cuba, expone en la Galería Marilyn Pearl, con precios que van desde \$1 800 a \$15 000.

A pesar del creciente número de artistas latinos que se exhiben por todo el país, y el incremento de atención que sus trabajos imponen, está claro, según observaciones expresas, que el mercado latinoamericano sólo podrá aumentar a su máximo potencial cuando se le considere a partir de sus méritos individuales, como miembro legítimo del mercado internacional. Estos artistas serán absolutamente reconocidos y respetados cuando sean vistos, no sólo como latinos, sino más bien como artistas con una peculiar herencia latina.

Es sin duda difícil para un Rufino Tamayo o Wifredo Lam ser incluidos en los libros de historia del arte y en las mentes del público con su merecido lugar junto a Picasso. Sin embargo, para los artistas más jóvenes es posible que mientras se escriba la historia ellos lleguen a ser vistos como centro de nuevos movimientos artísticos. década ha sido testigo de cómo el público se ha tornado cada vez más interesado y motivado hacia un arte de tradiciones diferentes a las occidentales. Una comunidad comprometida de latinoamericanistas y de profesionales del arte de orientación hispánica, persigue y modela nuevos escenarios desde los cuales hacer este arte más visible y comprendido. Pero aún queda bastante por hacer y muchos son los obstáculos: desde el racismo a la intolerancia y hasta la simple ignorancia.

Depende de los coleccionistas, comerciantes, curadores, críticos y en última instancia, de los artistas mismos, juzgar cada trabajo sobre la base de sus méritos propios, redefiniendo los términos en que este arte se valorará y aceptará. Entonces, en un clima de verdad intercultural, será posible que el trabajo de los artistas más jóvenes sea justamente comparado con el de sus contemporáneos y que el de los artistas de mayor edad sea re-evaluado.

En términos de precios, los artistas mayores y más consolidados, como Rivera, Lam, Tamayo, Matta, Torres-García, Peláez, Carreño, Varo, Pettorutti y Botero, aumentarán radicalmente en los próximos dos años, alcanzando el nivel del millón de dólares. Cuando se consideran y comparan con los precios que reciben sus contrapartes generacionales de otros lugares, esto parece ser una enorme probabilidad. A su vez, la segunda y tercera generación de artistas latinoamericanos tales como Bonevardi, Toledo, Toral, Cuevas, Bravo, Cárdenas, Soriano y Szyszlo, serán re-evaluados. Esto ocurrirá primero en términos de la brillantez artística de sus carreras, que dictará un incremento del valor de al menos un 30 por ciento anual por sus mejores trabajos o los más significativos. Este panorama será igualmente respaldado por el surgimiento de los artistas más jóvenes que continuarán fomentando y estimulando el interés del mercado al mostrar la fuerza, riqueza y complejidad temática del arte latinoamericano. Esto es lo que atrae a los nuevos osados coleccionistas que pueden invertir cualquier cantidad, entre \$1 000 y \$10 000 por un Julio Galán, Carlos Alfonzo, Arnaldo Roche, Luis Cruz Azaceta, Robert Gil de Montes, Gronk, Carlos Almaraz y otros talentosos recién llegados al terreno.

Es indudable que este mercado ha despertado un tremendo interés entre los más destacados comerciantes y coleccionistas de Estados Unidos, asegurando su bien merecida entrada en la «corriente» del mundo del arte.



# EL ACCESO A LAS CORRIENTES HEGEMONICAS DEL ARTE

LUIS CAMNITZER

Abordar el asunto del acceso a las corrientes mayoritarias o **mainstream** del arte es plantear el tema del éxito en el mercado. Por ello, siempre ha suscitado emociones encontradas —fundamentalmente ambición y resentimiento—, emociones que se dan con singular intensidad en los artistas marginados del grupo social que produce y sostiene lo que se considera arte mayoritario. A pesar de que el término se reviste de repercusiones democráticas al sugerir la existencia de una institución liberal que goza del apoyo de la mayoría, es en realidad un ordenamiento más bien elitista que refleja una clase social y económica en particular. En realidad, la corriente mayoritaria presume la existencia de un grupo reducido de cancerberos culturales y representa un grupo selecto de naciones. Denomina una estructura de poder que promueve una cultura hegemónica autodesignada. Por ello, la ambición de llegar a formar parte de este ordenamiento y el deseo de echarlo abajo a menudo surgen a la par en aquellos individuos que se sienten o son preteridos por el mismo. Del origen o trasfondo de cada individuo dependerá cuán difícil se torne el acceso de unos y otros.

El debate sobre las tribulaciones de los diversos grupos étnicos o nacionales, las anécdotas en torno a los triunfos y fracasos en sus intentos por lograr el acceso a la corriente mayoritaria del arte, no esclarecen el asunto; por el contrario, lo confunden. Lo que sí amerita atención son los elementos comunes a la experiencia de todos ellos, es decir: el colonialismo como fuerza que afecta tanto a las colonias internas como a las externas; los valores inculcados por instituciones educativas que disocian a los individuos de su identidad; la consagración por el mercado del triunfo individual como fetiche por sobre el proceso de creación de la cultura. Estos son los asuntos medulares. Es por medio de estos elementos que el mercado se convierte en herramienta de homogeneidad, y la corriente dominante se convierte en un eufemismo de sus propias acciones.

Este siglo ha sido testigo de la introducción de métodos nuevos y productivos de análisis de los procesos y problemas de arte. Algunas de las actitudes irracionales y oscurantistas previas se descartaron, y ahora podemos concebir el arte más bien como un modo de conocer y de formular y resolver problemas dentro de ese modo. Esto, que acogemos con beneplácito, ha despejado un tanto el campo del arte. Ha tenido también consecuencias menos positivas: cuando estas premisas analíticas se extremaron, se llegó a la conclusión de que el arte debía percibirse en términos formales, y que estos términos —no muy distintos de los matemáticos— deberían homogenizarse y desembocar en un «estilo internacional». De hecho, el concepto de «estilo internacional» es uno que puede considerarse útil para el logro de la hegemonía política y el expansionismo cultural.

El modernismo que se desarrolló en los centros culturales occidentales durante este siglo —en específico el mito del arte abstracto— siempre se asoció con la promoción del estilo internacional, y éste se utilizó, a la larga, como respuesta cultural al «totalitarismo», que a su vez fue un término de la Guerra Fría ideado para menoscabar la autocracia soviética al clasificarla junto con el régimen nazi. A la par con este desarrollo, «nacionalismo» advino a ser símbolo de regresión cultural, lo que redujo la utilización del concepto como instrumento anticolonial. Dado a que este expansionismo cultural comprendió un crecimiento del mercado, fue fácil que el mercado aceptase estas condiciones como normas. Como resultado, los artistas étnicos y nacionales que pertenecían a culturas sometidas sólo

podían triunfar en el mercado si trabajaban siguiendo un repertorio formal aceptable, mientras que las expresiones étnicas y nacionales debían restringirse al contenido. Este etnicismo residual daba lugar a que el producto se percibiese como un tanto exótico, lo suficiente como para que el mercado retuviese, de forma satisfactoria, una imagen propia de amplitud y pluralismo. El etnicismo residual también evidenciaría las «raíces» del artista en su comunidad natal. No obstante, el orgullo comunal fijaría su atención en el hecho de que el artista «llegó a ser alguien» en el mundo del arte, en vez de preciar la aportación del artista a la cultura de su comunidad. Por ejemplo, a artistas tales como Romare Bearden o Fernando Botero, se les reconoce en sus comunidades por los precios que atraen sus obras en el mercado, más que por los posibles cambios de perspectiva que puedan haber aportado a sus compatriotas o grupo étnico. Un síntoma evidente de colonización es la tendencia de considerar el pasar de una cultura subordinada a una cultura hegemónica como señal de progreso o de superación.

En años recientes, el eclecticismo en boga en el mercado —el **pastiche** postmodernista— por el momento ha ocasionado algunas fisuras en este cuadro. A la identidad italiana y a la alemana —según las proyectaron los neoespressionistas y los transvanguardistas— se les concedió un espacio, a pesar del hecho de que no conforman del todo la noción de la hegemonía internacional. A través del arte del **graffiti** y del arte feminista, la afirmación de una identidad grupal distintiva ha logrado el derecho a exponer, y al **kitsch** se le permitió desafiar el purismo formalista. Mientras los participantes en esta diversificación de las corrientes mayoritarias no han asumido a cabalidad la responsabilidad por la ideología implícita de sus obras, es evidente que sus contribuciones tienden a engranar en las dos categorías del postmodernismo: el izquierdista y el derechista. El postmodernismo derechista —tomemos por ejemplo a David Salle— reintroduce productos mercantiles viejos, casi regurgitados, revitalizando su potencial en el mercado. El postmodernismo de izquierda —tomando a Kenny Scharf como ejemplo de la expresión de identidad y a Hans Haacke en lo político— ha introducido en el mercado elementos hasta ahora inaceptables cuyo éxito alienta la esperanza de que la definición de la corriente mayoritaria pueda cambiarse.(1)

La desilusión le pisó los talones a la esperanza. Una galería multinacional reinternacionalizó estos ofrecimientos. Hasta tanto las galerías y los precios multinacionales las equiparon, Alemania e Italia eran el equivalente artístico de lo que Corea y Taiwan son para la industria. Lo **chic** templó el filo del postmodernismo izquierdista para ajustarlo mejor a las exigencias de las galerías. La diversidad se fundió en el repertorio más amplio del mercado y lo que pudo haber sido una innovación cultural fue reducida a no más que un incremento en el abasto de mercancías. Existe una tienda en Massachusetts que ofrece «comida auténtica de **fast food**.» Lo que quizás intentaba ser una sátira incisiva terminó prestando carta de autenticidad a un **ersatz**, al ser usurpada por la misma institución que atacó a sus inicios. La amenaza se disipó rápidamente y el balance fue restablecido.

Tildar al mercado de malévolos es fácil. Sus incentivos distorsionantes, su fariseísmo pedante, su aplanadora cultural y su arraigado racismo lo convierten en un blanco vulnerable. Pero en gran medida, estas acusaciones parten de la premisa de que, dadas ciertas condiciones, se puede enmendar el mercado si tan siquiera existiesen críticos y curadores minoritarios, si al menos el acceso fuera más fácil para los artistas minoritarios, si tan sólo hubiese más galerías para las minorías, y más espacio para los artistas minoritarios en las galerías del arte dominante. Cuando las críticas al mercado de arte siguen este rumbo, perdemos de vista el hecho de que el mercado responde en primera instancia a su propio interés, se sirve a sí mismo y a un sistema socio-económico determinado y que continuará haciéndolo así, no importa los cambios en raza, sexo o nacionalidad de los que lleven la voz cantante en el mismo. Ampliar el ruedo de los participantes sin duda ayudará a que los individuos sobrevivan mientras trabajan. Pero este logro no debe confundirse con una revolución en contra del mercado. Las culturas oprimidas o periferales continuarán en desventaja en tanto y en cuanto sus propios mercados permanezcan en desventaja. Prevalecerá la erosión de los mismos siempre que la internacionalización servil se perciba como una señal de prestigio.

El acceso al mercado dominante del arte es de hecho la mercantilización del artista. A fines de los años 60 se dio impulso a lo que se llamó Capitalismo Negro. Evidentemente, promocionaba más el capitalismo que la negritud. El supuesto incuestionado era que el capitalismo es la mejor —si no la única— forma de vida, y que al dignarse a invitar a que participen del mismo o al prestar alguna ayuda para ello, los problemas críticos se desvanecerían. No se trataba —según se alegaba— de un asunto de «integración» —

en el cual los problemas de dos contendientes se analizarían con la intención de crear una tercera alternativa. Era cuestión de tolerar el acceso de una de las partes a la corriente controlada por la otra. No se suponía que el capitalismo cambiase, se trataba de una expansión del mismo.

Ha llegado el momento de concentrar nuestro esfuerzo crítico sobre el artista colonial, más bien que sobre el mercado. El artista colonial es esquizoide e inseguro. Por un lado, nos morimos por exhibir en un museo o en las galerías más prestigiosas. Si fallamos nos consideramos un fracaso. Por el contrario, si alguien lo logra nos huele a soborno. Si un comentarista blanco anglosajón opina sobre algún «asunto de minorías», percibimos sus comentarios como ignorantes o paternalistas, no importa si está bien informado o si sus intenciones son las mejores. Si quien comenta es miembro de una minoría dentro del contexto de mercado, descartamos su opinión como parte del margen de libertad que calculadamente se le concede a quien forma parte de una cuota representativa; no aceptamos a cabalidad la declaración como prueba de que en realidad la corriente mayoritaria ha cambiado.

La razón de ser de esta reacción ambivalente no radica en el contenido de las declaraciones y sí en el contexto en el que fueron hechas, y evidencia una desconfianza que pudiera ser saludable si se utilizara adecuadamente. Es nuestro enfoque obsesivo en el mercado, permeado por la frustración de la inaccesibilidad real, lo que entorpece el uso correcto de nuestro instinto. Sólo cuando nos resignamos al fracaso es que apartamos la mirada y criticamos. Mientras hay la posibilidad de triunfar criticamos en parte, pero nuestros hechos contradicen las palabras. Mientras la crítica nos da una sensación de vinculación con nuestra comunidad de origen, nuestra meta apunta a entrar en la corriente, cueste lo que cueste.

Todo lo que el mercado acoga es arte, todo lo que repudie se considera ajeno al arte. Esta división simplista pasa por alto el proceso que tenemos que padecer en nuestro intento por lograr acceso al mercado y las distorsiones poderosas a las que se nos somete. El ímpetu de los artistas minoritarios dirigidos a lograr su tajada en el mercado, a hallar un lugar en el centro de la cultura hegemónica, es producto de la colonización. Para lograrlo tenemos que pasar por un proceso de asimilación. Cuando fallamos en nuestro proceso de mimesis, quedamos en estado de afectación notorio y patético.

En todos los casos de minorías admitidas al mercado mayoritario —los artistas extranjeros, los capitalistas negros que tocan a la puerta del mercado dominante— el proceso de colonización lleva a la internalización del deseo de asimilarse. Cuando la colonización triunfa, la asimilación se torna en algo «natural» e inevitable. Se nos permite entonces competir y ser parte de la libre empresa, de modo que todos nos convirtamos en los felices y crédulos poseedores de una oportunidad igualitaria. Pero camino a este nivel, ocurren ciertos cambios en las formas de expresión del individuo. Algunos de estos cambios se hacen creíbles, otros no tanto. Si son creíbles, la asimilación ha sido un éxito total. Si no lo son, lo único logrado es afectación. Lo expresado se percibe como muestra de kitsch, de «advenedismo» o «arribismo». Encubrimos, a duras penas, la cultura que deseamos olvidar con la cultura que hemos adquirido a medias, o reinterpretamos espúreamente una cultura mal recordada para complacer una cultura que apenas entendemos.

Una reseña reciente sobre un concierto de la cantante peruana Yma Sumac decía: «Su espectáculo fue una estilización chabacana y sensual de la ópera al estilo del lado sur de la frontera en la cual la cantante representó a una diva en armonía mística con las fuerzas de la naturaleza.» Y continúa: «Réplicas de deidades de espuma de estireno estaban colocadas a cada lado del escenario y la cantante, con un vestido morado un tanto revelador, se comportó con altivez teatral.» Aunque es poco probable que el reseñador esperase que la señora Sumac tomara prestadas deidades incas auténticas del Museo Metropolitano, no obstante la reseña es un inventario excelente de las muchas formas en que la cantante transgredió los modales de la alta cultura hegemónica.

Hasta la posible originalidad de sus violaciones fue considerada de segunda categoría en una comparación con la «teatralidad de Liberace» hecha luego. Ausentes de la reseña, como es de esperar, quedan las transgresiones a su propia cultura, las violaciones realizadas para conformarse al mercado que acogía a Liberace y al reflejo de este mercado en Perú.

Colonización, asimilación y afectación, todos son peldaños de la misma escala que sólo se distinguen por su distancia de lo que se considera el peldaño superior. Casi todos los que hemos arribado de culturas diferentes hemos pisado estos tres peldaños, en parte por decisiones personales, pero mayormente por presiones culturales y sociales que no reconocimos. Los tres pasos implican una sustitución de valores culturales, una pérdida de lo que poseíamos. Más grave aún, hemos lesionado nuestra habilidad para escudriñar nuestra propia realidad y dar con los fundamentos de nuestra propia independencia. Los artistas que emigramos de otros países fuimos objeto de escuelas de arte estructuradas tardía y parcialmente al estilo de aquellas en los centros culturales. A los que vivíamos en los centros culturales se nos procesó directamente para fundirnos en el crisol de las razas. En ambos casos, se nos infundieron dos conjuntos de necesidades artificiales que nos llevaron a creer que, de hecho, los centros culturales y sus valores definen el tope de la escalera y que nuestras culturas nacionales —las oprimidas— son inválidas. Sin embargo, en algún lugar, permanece un eslabón con vida que nos repatria a estas culturas definiendo el germen de una conciencia opuesta a la corriente dominante.

En nuestra búsqueda para alcanzar la cumbre, terminamos ubicados entre dos ejemplos interesantes: el de Lang-Shih-ning y el de las damas de la alta sociedad uruguaya. Lang-Shih-ning era el nombre chino del pintor italiano Giuseppe Castiglione, que vivió de 1688 al 1766. Fue a China, trabajó con el emperador Chien Lung, y trató arduamente de erradicar, con poco éxito, su adiestramiento artístico occidental en aras de convertirse en un pintor cortesano chino. En Uruguay, a fines de la década de 1950 se puso en boga entre las damas de sociedad ociosas el cultivar su creatividad pintando acuarelas orientales. Se celebraban varias exposiciones en cada temporada, y cuanto más «auténtica» luciera la pintura, mayor crédito recibía. El primer ejemplo trata de la asimilación mercenaria dirigida a mejorar el desempeño artístico. El segundo, de pecar de afectación. En sus actividades, ni Lang-Shih-ning ni las damas uruguayas fueron llevados de la mano por el colonialismo, como lo somos nosotros. Pero a todos se nos conduce hacia una sustitución cultural cuestionable, una que no se debe permitir que ocurra casual e incautamente a través de un impulso mimético inconsciente.

Se nos enseñó a considerar el arte como un proceso apolítico, desprovisto de consecuencias políticas y que opera en un ámbito no político. Cuando la política se filtra en nuestro trabajo, su presencia se limita a un contenido residual que aplaca de algún modo nuestra conciencia, pero sin obligarnos a revisar nuestras estrategias. Nos negamos a ver que la política no se reduce simplistamente a mero contenido. Vivimos el mito enajenante de creer que somos primordialmente artistas. No es así. Somos, en primera instancia, seres éticos que discernimos entre el bien y el mal, lo justo y lo injusto, no sólo en el ámbito individual, sino también en el contexto comunal y regional. Para sobrevivir como seres éticos necesitamos una conciencia política que nos ayude a comprender nuestro ambiente y desarrollar estrategias para actuar. El arte se convierte en herramienta que hemos seleccionado para poner en práctica estas estrategias. El optar por ser artistas constituye una decisión política, independientemente del contenido de nuestra obra. Lo que definimos como arte, la cultura que hemos de servir, el público al cual nos dirigimos y lo que hemos de lograr con nuestra obra, son todas decisiones políticas.

Por lo tanto, no se trata de nuestra entrada a la corriente mayoritaria, se trata del acceso de la cultura mayoritaria a nosotros. Sólo concebido de esa manera, la corriente mayoritaria puede actuar como una caja de resonancia de nuestras actividades sin arrancarnos las entrañas. Si nos acoge o nos ignora es secundario. De importancia primordial es que permanezcamos en el oficio de crear cultura y conozcamos al detalle qué cultura estamos forjando y para quién. De igual importancia es aplacar nuestro ego. La idea de que somos creadores de una cultura puede llevarnos a creer que lo hacemos sin ayuda. De hecho, nuestro papel se equipara al que de un bloque más en la construcción de un edificio. En ciertas circunstancias esta actitud puede interpretarse como una posición separatista; no lo es. No implica una regresión al nacionalismo provincial o a la intolerancia. Es una posición que sostiene que lo que atrae al mercado no necesariamente beneficia nuestros intereses, mientras que detener el colonialismo sí. Hay una diferencia sustancial entre autonomía cultural y patriotería. La autonomía cultural genera individuos independientes, la patriotería sólo conduce al racismo y, concediéndole el poder, al imperialismo. Imperialismo no es más que provincialismo con poder de atropello. En realidad, lo que aquí se plantea es el reordenamiento de prioridades en un momento en el cual un cambio social, radical y urgente, todavía parece fuera de nuestro alcance.

---

**Notas:**

- 1 Es difícil que en el arte se califiquen las ideologías en categorías, dados los niveles múltiples de lectura de su contenido, referencias y uso del elemento formal. Existen casos fuera del ámbito de las artes que parecen ofrecer ejemplos más claros. Los muñecos transformables —robots polimorfos— parecen ser un ejemplo mucho más pristino de la estética del *pastiche* derechista. Su poder estético depende, no de la apariencia propia de cada etapa de la transformación, sino de las transiciones inconspicuas de una imagen adecuada a otra, sin alejarse del contexto militarista letal. El nuevo furor de imitar al cantante, en sincronía con la música, es otro ejemplo. En este caso al «artista» se le releva de su responsabilidad como creador, mediante la fusión de su voz con la de otro. Por otro lado, el personaje de la serie televisiva L. A. Law, Markowitz, se convierte en símbolo del postmodernismo de izquierda. En reto a los conceptos formalistas de belleza y atractivo sexual, el personaje rechoncho y bajito que pasaría inadvertido en la calle es elevado a la categoría de símbolo sexual dada su simpatía, ternura e inteligencia. Los dioses del celuloide que nos han oprimido con eficacia han sido destronados al menos por un tiempo.

# TRANSCONTINENTAL

*(Fragmentos de «Preface: Assembly» y «Booder Crossings», pertenecientes al catálogo de la exposición «Transcontinental, 9 Latin American Artists», exhibida en marzo de 1990 en Manchester (Cornerhouse) y Birmingham (Skon Gallery).*

GUY BRETT

/.../ Se ha empezado a hablar de un **boom** del arte latinoamericano tal como existió hace un tiempo en la literatura latinoamericana, al menos para ciertos escritores. Una cantidad de exposiciones «latinoamericanas» han tenido lugar en los museos de Europa y Estados Unidos en los últimos dos o tres años, incluyendo una gran retrospectiva en la Hayward Gallery de Londres en 1989. El rol que juegan en estos cambios las políticas del poder, el dinero y la moda, y cuán durables sean, pudiera ser el tema de un considerado análisis (los latinoamericanos están acostumbrados a **booms** y reventones). Hasta ahora, el interés ha sido principalmente en arte histórico, pero importantes artistas latinoamericanos aún no están representados en los museos europeos y norteamericanos. Hacer que estos artistas sean más visibles y conocidos debe ser algo positivo, pero ni los **booms** culturales ni la moda cambian las divisiones fundamentales y las desigualdades en el mundo. Estas se expresan, entre otras cosas, en diferencias de infraestructura cultural y, por lo tanto, en la posibilidad de producir arte.

Otro aspecto de estas desigualdades es que las estrategias curatoriales usadas en las metrópolis occidentales, sea por elección o necesidad, en exposiciones de «arte latinoamericano», han sido diferentes y mucho más crudas que las aplicadas al arte europeo. Algunas toman la forma de una vista panorámica, con sus inevitables sobresimplificaciones e hiperhomogeneizaciones de la realidad (también la imposibilidad de incluir todos los artistas que podrían y deberían ser representados bajo tal estrategia). Otras perpetúan el mito de la odisea: un relato de la exploración de tierras lejanas y desconocidas en busca de arte. Viajando en la otra dirección, por así decirlo, ocurrió un evento como «Márgenes e Institución: Arte en Chile, 1973-1989» (The Showroom, Londres, 1989), donde el deseo de los artistas vanguardistas chilenos de presentar su trabajo en Europa requirió de la táctica «guerrillera» de un «informe preliminar» condensado y urgente, en **slides** y video. Por diferentes razones, tales exposiciones han tendido a enfatizar una relación polarizada entre el «acá» y el «allá», entre «nosotros» y «ellos».

Los mismos artistas tienden a ser uniformados como un grupo «de por allá»: la última novedad, la última entrega de nuestros modelos de consumo cultural, que para orgullo nuestro se estarían volviendo cada vez más cosmopolitas. Más que consumo, se necesita un diálogo, una discusión sobre la efectividad de la pluralidad de tácticas que existen hoy.

Este libro debiera aclarar sus propios límites. Como la exposición en la que se basa, no trata de ser una visión panorámica. Respecto al término «Latinoamérica» es obvio que los artistas discutidos aquí vienen de sólo tres de los países más al sur del continente. Sus trabajos pertenecen a una práctica urbana internacional del arte y pueden, por lo tanto, ser trasladados más fácilmente a una galería europea que otros tipos de trabajos que necesitarían una preparación diferente para no perder su contexto y su fuerza. Pero esto no es una disculpa. El trabajo de estos artistas irrumpe en la escena bajo la forma de estrategias lúcidas y poderosas, nuevas y complejas metáforas, en las que «lo local» no puede realmente separarse de lo que es «global».

Incluso el complicado proceso logístico de montar la exposición (el montaje de los materiales se transformó en el montaje de los componentes activos de la metáfora, tendió

a quebrar las rígidas polaridades. En el caso del trabajo de Jac Leiner **Os Cem (Los cientos)**, por ejemplo, los billetes tenían que venir de Brasil, su poder como signos, conectado a la hiperinflación y su **graffiti** testimoniando de las opiniones y sueños de la gente en esas condiciones específicas. Las bolsas plásticas de **Nomes (Nombres)**, otro trabajo de Jac Leiner, fueron recogidas internacionalmente. De manera similar, el concepto de **Error** de Jac Leiner es expresado por la propaganda comercial de la televisión brasileña y a través de su equivalente en la británica (juntada durante la Pascua de 1989 por la Ikon Gallery para que Jac Leiner la trabajara).

Un proceso parecido ocurrió con cada artista. En **Analogía**, de Víctor Grippo, algunos objetos tenían que venir de Argentina, pero las papas y los artículos eléctricos baratos (y esto es parte del significado) se pueden encontrar en casi cualquier parte. Los magnetos de Tunga provienen de una fábrica en Sheffield y eran los desechos de importaciones británicas de Brasil. Las monedas de Cildo Mereiles en **Cómo construir catedrales** son peniques ingleses, aludiendo aquí a una realidad social opresiva como aquella establecida por las misiones jesuitas durante el siglo XVIII en el sur de Brasil. Algunas de las plumas en la instalación de Regina Vater y Roberto Evangelista: **Nika Uíicana (Unión del pueblo)**, son producto de la muda de plumas de los pájaros tropicales que languidecen en el zoológico de Twycross, cerca de Birmingham. Las piezas de granito de Waltercio Caldas vinieron por barco, pero su **Espejo con luz** fue hecho aquí. Juan Dávila, quien vive en Australia, pintó tres telas de siete metros especialmente para la muestra, en parte para abaratar el costo del transporte, pero sobre todo para «replicar», para dar respuesta crítica a algunos aspectos de la cultura «británica», incluyendo puntos de vista occidentales sobre América Latina.

Con las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn no hubo que hacer ningún esfuerzo logístico de conexión especial, ya que, al mostrarse los sobres en que venían, ellos incorporan en su estructura artística su propio proceso de viajar. Su tránsito por el correo se vuelve parte de una meditación sobre la cercanía y la distancia, la «periferia» y el «centro», el contacto y el abismo.

Si estos componentes del lenguaje material son una mezcla de lo «local específico» y de lo planetario, este agrupamiento de artistas representa el encuentro de lo típico con lo abstracto. La palabra «abstracto» tal vez necesita ser redefinida hoy, librada de la estereotipia de su nexo a lo que se llama cultura esotérica o «alta» cultura. La abstracción representa una especie de libertad espacial y temporal, una elasticidad de lenguaje más allá de toda atadura, una potencialidad de sentido. Por lo tanto, y de cierto modo, esta exposición y este libro son acerca de la relación, la tensión, entre lo abstracto/vacío y lo contingente, localizado, urgente y conflictuado (...). Los centros de poder siempre han asumido el derecho a definir y explicar el resto del mundo. El occidente asume, consciente o inconscientemente, que es «la medida de todas las cosas». (Oí esta frase recientemente en boca de un estudiante de Alemania del Este, quien se quejaba en la televisión británica de que el reportaje de la prensa occidental sobre la destrucción del muro de Berlín daba la impresión de que el Occidente estaba virtualmente «tutelando» los cambios en su país: «Hablan como si nosotros sólo estuviéramos siguiendo el camino que ellos marcaron hace cuarenta años, como si todo lo que quisiéramos es lo que ya tienen. Ellos no pueden entender que tal vez hay otra cosa, algo nuestro», dijo él.) Estas suposiciones llevan a un dilema sin solución cuando se refiere a la presentación de arte latinoamericano en los centros metropolitanos. Se vuelve un complejo juego de positivo y negativo. Si estas presentaciones enfatizan la similitud cultural, son positivas en el sentido de reconocer que América Latina es parte de las principales corrientes de la cultura moderna, pero surge el peligro de asimilar el trabajo a la banalidad de un «arte internacional» que desestima el contexto de procedencia de este arte, y especialmente la brecha fundamental entre los niveles de vida del Primer y Tercer Mundo. Si por otra parte la presentación enfatiza la diferencia, da cuenta de que América Latina tiene una historia, culturas y condiciones en el presente diferentes a las de Europa, pero acarrea el peligro de definir esas diferencias en términos telúricos, folklóricos, esencialistas. Ambos conjuntos de alternativas llevan inevitablemente a separar mediante categorías restrictivas para los artistas. Ellas limitan su libertad de preocuparse de cualquier asunto. A ningún artista europeo se le pide que su trabajo de cuenta de su «identidad europea», pero esto es siempre lo primero que se espera de un latinoamericano. Esta categorización restrictiva es tan poderosa, y el supuesto de eurocentricidad tan implacable, que a menudo da igual si la respuesta del Occidente es de elogio o condena.

¿Existe la posibilidad de una «tercera manera» que vaya más allá de estas alternativas de homogeneización y polarización y de todo lo que ellas entrañan? ¿Hay algún modelo más sofisticado que tome en cuenta los movimientos y travesías de los artistas mismos, o de los modelos que despiertan actitudes hacia el arte experimental? ¿Es posible hablar del encuentro y choque de culturas en términos de profundas diferencias —y por lo tanto de inevitables malentendidos—, y, a la vez, en términos de la creación de identidades no esencialistas y múltiples?



# «INTRODUCCION DE UABC, CATALOGO DE IGUAL NOMBRE DE LA EXPOSICION DE PINTURAS, ESCULTURAS Y FOTOGRAFIAS DE URUGUAY, ARGENTINA, BRASIL Y CHILE, PRESENTADA EN STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM, EN 1989

WIM BEEREN

En 1966 rompimos las relaciones con la vida artística latinoamericana, y así con un arte que poseía muchos elementos maduros. En 1944, en Argentina, Madí era una interesante agrupación que propugnaba el arte concreto y abstracto. Gyula Kosice, Diyi Laan, Juan Mele, Juan Bay y Arden Quin eran unos artistas magníficos. En los 60 y los 70, artistas argentinos de gran significación, entonces y ahora, trabajaban no sólo en sus obras, sino también en política.

Pienso sobre todo en los neofigurativos: Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Seguí, Antonio Trotta, Juan Carlos Romero. En Brasil trabajaban, entre otros, Lygia Clark y Hélio Oiticica y Sergio Matthias Goeritz y Lygia Pape, que se han ganado el derecho de nuestro mayor interés. Espínola Gómez en Uruguay, Matta en Chile, que se fue pronto y que no volvió. Pero manteníamos los contactos a través de París, o nos mandaban información. La posición y el trabajo de Jorge Glusberg desde Buenos Aires era única en su género. Personalmente, o como director del Centro de Arte y Comunicación (ya desde 1968), dio un lugar al arte en Argentina y creó una red de contactos con los lugares y las instituciones con empuje dentro del mundo del arte, manteniendo, al mismo tiempo, relaciones con la vanguardia internacional. En los años 70 encontrábamos regularmente la información del CAYC en nuestra correspondencia. Y esto ocurría, en parte, bajo el régimen militar. De esta manera, Glusberg ha seguido desde su país una política diferente a la holandesa, y en una pequeña área, pero con una distribución fantástica, ha logrado mantener los contactos.

En el Congreso del ICOM/CIMAM de 1987 y en el Congreso de la AICA de 1988, ambos realizados en Buenos Aires, estaba presente en primer plano o entre bambalinas, un anfitrión que con autoridad podía mostrar el arte contemporáneo.

## Preguntas

Estamos en 1985. La democracia se restableció en Argentina, Brasil y Uruguay. ¿Qué concepto puedo formular para una exposición sobre arte latinoamericano? ¿Qué países? ¿Qué período? ¿Qué medios? Con respecto al problema del «concepto» tengo que decir que me desagrada sobremanera nombrar algo cuando aún no se sabe qué es y con quién se puede encontrar uno. En estas circunstancias opto ante todo por realizar una investigación. No quiero dejarme llevar por fijaciones apriorísticas, hechas a partir de especulaciones. ¿Qué países? Un optimismo ingenuo nos lleva a elegir, en un instante, «todos los países». Desde un comienzo nos preguntamos si México también debía formar parte. Bueno, es parte de América Latina, pero no de Sudamérica. ¿Y qué período? Uno piensa, el de los 80. Pero me llamaron la atención sobre el fructífero período anterior a éste, y al que lo precedió, y al que lo precedió a éste, etcétera.

¿Qué medios? Sabemos que la arquitectura sudamericana es muy pregnante y valiosa, incluso la que podemos encontrar fuera de Oscar Niemeyer. ¿Debe la arquitectura tener un lugar al lado de la pintura y la escultura?, me preguntaba entonces. Y la fotografía, que es una sección normal dentro de las actividades de nuestro museo. ¿Artes aplicadas, diseño? ¿Debe ser una exposición de artistas jóvenes? Sí, me dije, de artistas jóvenes.

## Viajes

Decidí no apurarme. El continente está a una distancia considerable de Europa y la distancia entre los países latinoamericanos es enorme. Los consejos que necesito, pensaba, no tienen que venir de un solo lado. Se trata de cuestiones de arte, lo sí, pero tengo que encontrar también la manera en traer las obras a Holanda. Me puse contentísimo cuando en el mismo año, 1985, Gijs van Tuyl me pidió que junto a él y Piet de Jonge participara como miembro de la selección de artistas holandeses que participarían en la Bienal de Sao Paulo. Para el envío que entraría en la sección «histórica» escogimos a Ouborg. Y para la sección de arte contemporáneo a Ansuya Blom, Marlène Dumas y Rob Scholte.

A través de su directora Sheila Leirner, la Bienal había impuesto un concepto claro en la disposición que tendrían las obras expuestas. Tres calles principales en las que colgaban unas al lado de las otras, en una fila sin fin, las obras de artistas «occidentales» junto a las del sud. La corriente salvaje de sus ideas y concepciones eran canalizados de esta manera. Pero esta metáfora es quizás errónea. En esta Bienal había calles que en su conjunto formaban una especie de bazar de los artículos más variados y que, por su estrechez, no permitían que las obras de los artistas pudieran apreciarse plenamente. Además, la longitud de estas calles acentuaban el ramo variado y sin fin que se puede encontrar en el mundo del arte. Por fortuna, había en la Bienal otros espacios que favorecían la concentración. Estaba claro que aquí el arte era incorporado dentro de la dimensión cósmica del intercambio de información en el que hoy nos movemos. Es ésta una perspectiva que no es particularmente atractiva en términos de realizar una exposición (y que a muchos artistas les llevaba a la desesperación, ya que se les había quitado la individualidad), pero que parecía indicar que la identidad expresada de manera más aguda ya no es capaz de ejercitar un poder centralista.

Los artistas europeos expresaron sin tapujos su opinión negativa sobre sus colegas sudamericanos. Se notaba un reflejo, debo admitirlo, de las revistas internacionales de arte. Sin embargo había algunas excepciones, por ejemplo Daniel Senise, que forma parte de esta exposición. Durante los días de apertura de la Bienal conté a algunos críticos y artistas sobre mi plan de organizar en el Stedelijk Museum una exposición de arte latinoamericano. El crítico Casimiro Xavier de Mendonça, me aconsejó, con respecto a Brasil, no reducirme al eje Río-Sao Paulo. Por mi parte le prometí que la próxima vez iríamos juntos al norte, en donde, según afirmaba, se podía encontrar artistas con posiciones más auténticas. Las palabras de Mendonça acordarían con lo que más tarde me diría en Brasilia: «Dedíquele atención: este país es grande.»

El Ministro acababa de volver de Manaus y otras ciudades del noroeste de Brasil, en las que había realizado una visita con el fin de ver la nueva arquitectura de la región. Es un hombre muy erudito, economista de profesión, que durante el régimen militar en Brasil había trabajado en París y que tras la restauración de la democracia, hacía ya un año en 1985, había sido nombrado Ministro de Cultura. Parecía que hasta él estaba sorprendido, luego de sus años de exilio en Europa, de la extensión inmensa de su país. «Nuestro país es tan grande. Mire, en línea recta estamos a dos mil kilómetros. Y desde Manaus a Río Branco o a Boca de Acre hay otros mil doscientos kilómetros.» Un enorme mapa de varios metros de ancho colgaba en su oficina igualmente enorme. En él iba señalando las distancias y las ciudades. «En esta zona se están haciendo construcciones interesantes, tiene que verlas. Va a tener que trabajar duro si quiere hacer una exposición como la que piensa.»

Estaba en el Ministerio en Brasilia, en octubre 1986. La audiencia con el Ministro, que la había arreglado desde Holanda el Agregado Cultural, en realidad más por sugerencias que por mi iniciativa, se había pospuesto unas horas. Cuando llegué a la hora acordada tuve que atravesar las barreras de la portería para llegar a las grandes y confortables salas de espera. La espera duró dos *cafezinhos*. Pero luego vino una charla interesante con el Ministro y con un joven miembro de su equipo. Este hombre, imponente y reservado, me hizo ver lo difícil que sería darse una impresión de este inmenso país. Acaso veía también su mandato ministerial como una tarea pesada, al tener que dirigir, desde esta ciudad artificial y lejos del antiguo centro de Gobierno, las actividades culturales del país. No hace mucho tiempo que los funcionarios de Brasilia recibían billetes de sus ministerios para salir del desierto y pasar los fines de semana a Río. Poco después estuve con los funcionarios de Asuntos Exteriores. La habitación se llenó en poco tiempo de críticos de arte, artistas y profesores de academias. Venían para una especie de simposio con el

Ministro, que se estaba reuniendo con ellos durante tres días para tratar la situación de las artes plásticas. Este amable y muy interesado grupo de colegas estaba más que dispuesto a responder con amabilidad a muchas de mis preguntas. Finalmente acordamos que iría a Río, novecientos sesenta kilómetros, para visitar Funarte, una fundación que organiza exposiciones en y para Brasil. Me volví a mi hotel.

En Sao Paulo hablé con Sheila Leirner y con Aracy Amaral, en ese entonces Directora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo. Con Dudi, un artista del que había comprado una pintura en 1985, fui a ver exposiciones de arte brasileño que daban una imagen más completa o diferente, de todas maneras más favorable, de lo que se hacía en el país. Al mismo tiempo no estábamos rodeados de la excitación del público de la Bienal, y eso era bueno. Vi, por ejemplo, trabajos de Amílcar de Castro, obras seguras, estables, realizadas en hierro, siguiendo un concepto inteligente. Pero estos conceptos de un sexagenario habían sido ya explorados en Holanda. Lo mismo era válido con respecto al trabajo definitivamente intrigante de Lygia Clark (que, como Castro, había nacido en 1920). Clark había trabajado con Léger y por supuesto se había ocupado en su obra de la problemática de Max Bill. Pero ella no era alguien para esta exposición. Además, si elijo a Clark, ¿qué espacio queda para elegir artistas jóvenes? ¿Y Camargo? ¿Y Mavignier? Ya habían cumplido su rol en Europa, y con mucha estima.

Pero con respecto a Hélio Oiticica (1937-1980) me entraron serias dudas. Sus trabajos son tan personales, tan intensos y refinados, realizados con materiales tan originales, que creo que puede despertar mucho interés. Pero de todas maneras sería mejor, en su caso, una exposición individual.

Continuó mi viaje. A Salvador, en donde me encontré con aquellos maestros plásticos. Pero el destino final es Fortaleza, de nuevo a ochocientos ochenta y cinco kilómetros de distancia. En esta ciudad de un millón trescientos mil habitantes, hay una pequeña galería dirigida por Dodora Guimaraes, que tiene obras de artistas jóvenes, y en un parque había una gran exposición de esculturas. ¿Tuve que hacer tantos kilómetros para ver sólo esto? Hay de verdad buenas obras, pero el ambiente es como el que había en Holanda antes de la exposición «Sonsbeek Buiten de Perken», allá por mediados de los 70. Y, desgraciadamente, sin los grandes clásicos. Pero el encuentro con las obras y con los jóvenes artistas de la galería es interesante y me tomó de sorpresa: pintan acuarelas y tienen entre dieciséis y dieciocho años. No van a academias ni a escuelas de bellas artes, pero parecen haber heredado algo de su cultura por la manera como las flores y criaturas en sus obras están trabajadas. ¿No era ésta la intención de mi viaje? ¿No era esto lo que andaba buscando? ¿No estoy yendo demasiado lejos en mi búsqueda de «jóvenes»? Esta pregunta quedará en el aire hasta bien entrado los preparativos de la exposición.

Vuelo de vuelta a Río en donde conozco a Thomas Cohn, uno de los promotores más sensibles del arte de América Latina. No hace mucho abrió su galería. Representa a Dudi y exhibe en ella trabajos de Leda Catunda, Hilton Barredo y otros. Cuando lo visité tenía una muestra de Robert Yarber, un artista de Estados Unidos, que luego participaría en la exposición Horn of Plenty.<sup>(1)</sup> Los trabajos de Leda Catunda, improvisadamente extendidos sobre la pared o en el suelo, son para mí una experiencia completamente nueva. Uno de ellos está hecho a partir de una estera de coco, que ha recortado. Una obra absolutamente personal dentro de las posibilidades que habían sido ya marcadas dentro de las artes plásticas.

Sigo mi viaje rumbo a Buenos Aires, en donde tengo que asistir a las reuniones de la CIMAM dentro del Congreso del ICOM. A lo largo de la semana del 27 de octubre veríamos muchas facetas del arte contemporáneo y moderno. En museos, galerías, en exposiciones especialmente organizadas para la ocasión, como la exposición de Madí (por iniciativa de Jorge Glusberg), en grandes colecciones. Una fanática estudiante parisina intentaba convencerme con insistencia de la importancia de la obra de Berni, Noé y otros. Las obras de estos las vimos en lo de Ruth Benzacar, en su galería y en su casa, y en otras colecciones. Todavía no sé si este capítulo del arte argentino debe estar presente en la exposición. Estoy convencido de la calidad de estas obras, aunque a algunas les falta concentración. En muchos lugares, también en lo de Glusberg, veo demasiadas pinturas que me llevan a pensar que nunca va a llegar a nada este arte latinoamericano. Tanto gesto, brillo, apresuramiento innecesario, tanta pintura rápida, carente de paciencia y amor por el arte de pintar. Me acuerdo del **Manifiesto blanco** de Fontana, de 1946, escrito por sus

discípulos en Buenos Aires. ¿Quieren los argentinos acaso terminar rápido con la pintura por una falta de interés?

Afortunadamente hay ahora dos figuras especiales. Cada vez que veo sus obras me ponen bien. La originalidad de Luis Benedit, su integridad y galantería de otra época, reconfortan. Los lienzos de Guillermo Kuitca mantienen su poder. La primera vez que los vi me quedé fascinado. Aunque la limitación dada por la forma ilustrativa con que Kuitca coloca sus historias en gran formato quedó, en mi recuerdo, como un machacón contraste. También en él encontré esa falta de enamoramiento y de toque de pinceladas en esas grandes superficies pictóricas. Por puro acto de simpatía, tuve en un momento ganas de mandarle un telegrama que dijera: ¡No te olvides de pintar!» Creo que no se lo mandé. Pero Kuitca continúa pintando de una manera que es superior en creatividad e inteligencia.

### **Un concepto**

Al empaparme más del tema durante una segunda visita a América Latina, me fui afirmando más en el concepto de la exposición. Pues, por supuesto, todo el mundo me preguntaba por el concepto y yo no podía darles una respuesta clara. Por mi parte, yo interrogaba a Dawn Ades, que preparaba la exposición «Art in Latin American» para la Hayward Gallery de Londres.<sup>(2)</sup> Y Jean -Hubert Martin, que aún se encontraba en Berna, pensaba enviar a miembros de su equipo a América Latina como parte de los preparativos de la exposición «Magiciens de la Terre».<sup>(3)</sup> Yolle Granath, director del Moderna Museet de Estocolmo, pensaba llevar la exposición de la Hayward Gallery a su museo. ¡El virus iba creciendo! Algunos colegas aún no tenían una idea clara. Sólo Dawn Ades había escrito un escenario y yo sólo pude decirle que aún estaba investigando. Acordé con Ades que podríamos cooperar eventualmente en la sección de arte contemporáneo, pues ella preparaba una exposición de carácter histórico que intentaría dar una visión hasta el presente. Pensamos incluso que no todo podría caber dentro de la Hayward y que, por lo tanto, habría que buscar otro espacio, por ejemplo el de Serpentine.

### **Puntos de partida y objetivos**

Pensé en el espacio de las pinturas de Kuitca. En su arte encontraba un lenguaje universalmente comprensible y sentía que había una historia dramática que yo no esperaba que se produjera en Europa y que estaba dispuesto a encontrarlo americano, incluso argentino.

Aunque ninguno de los trabajos de los otros artistas se le pareciera, por lo menos yo había encontrado mi norma. No quería una moda o movimiento, no quería el pasado reciente. No quería de América Latina nada más que el encuentro con algunos individuos que ponían todo lo suyo en un arte que no funcionará como una especie de bandera nacional, ni como reflejo del mercado artístico occidental.

Empezaba a tener más claro qué puntos de partida deberíamos elegir para nuestra exposición. La muestra tiene que concordar con el arte que hoy se hace en los países latinoamericanos. Un arte, por lo tanto, que disfruta de las nuevas circunstancias políticas. Lo que dará una imagen diferente que si, digamos, nos pusieramos por meta una exposición con arte hecho en la diáspora. Para nosotros se trata de presentar un arte que forma parte de la vida de los países mismos.

Desechamos la idea de que «todos los países» tenían que estar representados en esta exposición y nos limitamos a Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Los países ABC era un concepto político que describía aquellos países con fuertes lazos de unión con Europa. Uruguay también es uno de ellos.

También hay razones prácticas para limitarnos: la extensión de los países latinoamericanos, los costos, el tiempo que hace falta para poder viajar por todos ellos y la imposibilidad, financiera, de transportar desde todos ellos obras de arte.

Las obras, además tienen que haber surgido en los últimos años. En la exposición no habrá lugar para el arte que ha surgido en otras circunstancias y que goce de cierta fama, sobre todo a través de París. Hay en la exposición sólo una excepción: las pinturas

de Espínola Gómez de Montevideo. Sus obras son en realidad únicas y al mismo tiempo son tan poco conocidas, que tienen que ser mostradas ahora. Hemos optado por un arte joven y no (exclusivamente) por un arte hecho por jóvenes.

Nos tendremos que limitar en la cantidad de artistas que invitemos con el buen propósito de poder presentarlos adecuadamente y tratar, de esta manera, de crear un espacio que permita una mejor comprensión de su trabajo. Se tratará, además, de un tipo de arte con la calidad para poder ser expuesto (y apreciado y discutido) en el Stedelijk Museum. Hay muchos nombres que han sido descartados luego de largas y serias deliberaciones. Somos de la opinión que una exposición con un buen nivel puede tener mejores consecuencias para la notoriedad del arte latinoamericano, que una exposición que muestra poco de muchos, o mucho de lo que ya se conoce en Europa, o demasiado de lo que los colegas holandeses pueden encontrar de poca talla. Fue difícil aplicar estas normas durante las visitas a los talleres, lejos de casa como estábamos y ante el calor de tanta simpatía.

Con respecto a la política pudimos constatar que apenas se puede encontrar un arte político. A veces aparece, pero a menudo provoca resistencia por parte de muchos artistas. No obstante he escogido a Gustavo Nakle de Uruguay. El ve América Latina como una yegua que es cogida y violada por todos los costados y por los países capitalistas. La mayor parte del arte que se produce es diferente. De alguna manera todo el arte es aquí político y nuestra elección ha sido desde un comienzo política: hemos ido a buscar el arte precisamente en los países democratizados. El efecto parece ser que los artistas hacen suya la libertad no dejándose llevar por panfletos políticos. Pero, haciendo uso de hallazgos occidentales, esperan encontrar en el contenido su identidad. Esto también es una toma de posición política, si pensamos que uno se encuentra falto de contactos. Nosotros, que somos partidarios de la democracia, también para los países latinoamericanos, no debemos dejarles ahogarse en las deudas sino que debemos saldar nuestra propia deuda.

Para un museo como el nuestro, que sigue los desarrollos internacionales del arte, significa que debemos ser anfitriones y medio también del arte latinoamericano. Personalmente, me siento enriquecido, no sólo por haberme visto confrontado con la producción reciente del arte de Occidente, sino por haber podido experimentar, de forma directa, la tensión vibrante del eje Unión Soviética-América Latina.

---

**Notas:**

- 1 «Horn of Plenty: Sixteen Artists from NYC.» Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- 2 «Art in Latin America: The Modern Era, 1920-1980.» The Hayward Gallery, Londres, 1989.
- 3 «Magiciens de la Terre.» Centre Georges Pompidou, París, 1989.

## **CAPITULO III**

### **Panorama de las artes plásticas en los 80 en algunos países del continente**

## PREFACIO Y AGRADECIMIENTO

*Tomado de Kuba O. K. Arte actual de Cuba, catálogo de la exposición de igual nombre expuesta en Städtische Kunsthalle Düsseldorf, en colaboración con el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Cuba, desde el 1.º de marzo al 13 de mayo de 1990.)*

JURGEN HARTEN

«Hoy nos alegramos de no haber cometido nosotros el error que cometieron los países del este de Europa: la represión de la cultura.» Omar González, uno de los representantes del Ministro cubano de Cultura que inició nuestro diálogo con esta significativa frase, no tenía sin duda ninguna necesidad de explicarme el por qué la **perestroika** del Big Brother soviético, por no hablar de sus consecuencias en Europa, no puede apenas aplicarse al «socialismo» cubano. Parecía más bien querer buscar simpatía cuando, adelantándose a posibles críticas, insinuó que es justamente en el sector cultural donde menos reproches pueden hacerse. El gran modelo de la Revolución Cubana, el Héroe Nacional José Martí, fue un memorable **homme de lettres**, y ni Fidel Castro ni el Che Guevara han sido nunca exponentes de conceptos culturales dogmáticos. Ya en los años 60, el intento de algunos camaradas ortodoxos de imponer un realismo socialista según el modelo estalinista fue un fracaso.

González se abstuvo de cualquier tipo de polémica, hasta de la positiva. De otro modo, hubiese podido decir que el socialismo cubano no sólo no excluye la libre evolución de las artes, sino que el arte cubano incluso forma parte del intento de un especial desarrollo social que abarca el progreso. Un progreso tanto desde el punto de vista económico e higiénico, como también cultural. Que el arte cubano de una joven generación ciudadana sea considerada hoy día como el más vivo de toda América Latina puede atribuirse en efecto al fomento y a la amplia y continua formación de los artistas, siempre abierta a sugerencias internacionales. Por otro lado, el arte parece sacar provecho del papel tradicional que ha desempeñado la Isla de Cuba haciendo de emporio entre Europa, África y las dos Américas, y que, pese al persistente bloqueo norteamericano, en la actualidad vuelve a representar como avanzadilla del Tercer Mundo. Sin embargo, dado que las libertades culturales se logran y se reafirman en la vida pública, es precisamente ahí donde el arte cubano se impone con una necesidad casi dialéctica buscando la contradicción. En la antigua Fortaleza del puerto de La Habana se ha venido celebrando desde mediados de los años 80 una serie de exposiciones de artistas jóvenes, cuya estimulante franqueza provocó en casos aislados la desaprobación de los organizadores.

La exposición nos podría interesar como un ejemplo de la lúdica dimensión —moralmente amoral— del arte en el mundo de hoy, cada vez más libre de ideologías, siempre y cuando no cometamos el error de, irreflexivamente, considerar el trasfondo sociológico del arte cubano sólo como el subdesarrollado decorado de fondo en el gran circo del consumo. Los artistas cubanos, ellos y ellas, no son «Magiciens de la Terre» — para evocar el romántico título de una importante exposición parisina que se atrevió nada menos que a poner en duda el centrismo cultural euroamericano. No obstante, cuando se confrontan con el legado policultural de su país, contribuyen a una cultura de gran sentido ecológico y no a una que se mueve por meros intereses económicos. Se apropian de fragmentos de su historia eurocristiana y afrocubana, pero lo hacen usando los típicos métodos internacionales. Conocen tan bien a Lévi-Strauss como el arte conceptual, y sus técnicas de asimilación van desde una mezcla del pop-art y soz-art, pasando por la actual **appropriation** de los americanos, hasta llegar —en mi opinión— a una representación muy personal de modelos histórico-artístico del Museo Imaginaire.

Pero no estaríamos en Cuba si no existiese un consenso en torno a la obligación social del artista, y no estaríamos tratando de un arte sumamente crítico si tal obligación

no se experimentase como un conflicto entre la exigencia artística individual y la estética cotidiana de la mayor parte de la población. En el arte cubano se manifiesta una íntima relación con el *kitsch*, con el «picío» de los artículos religiosos cristianos y los utensilios rituales del culto yoruba, todavía practicado en secreto. También cita con agrado el mundo de los carteles con los *slogans* oficiales. Pero se aproxima a su temática al alejarla de sí mismo, demostrando justo con ello su comprometida independencia. En este empeño, llama la atención que diversos artistas suministren literalmente el fondo de sus obras, para que el cuadro se muestre sobre su propio papel pintado y el *poster* en su bastidor, siempre y cuando no trabajen directamente en la calle sobre las paredes y realicen instalaciones dependientes de la situación concreta. También en Europa se ha dado últimamente el caso de artistas que con sus propios componentes de acción y la específica disposición del espacio se han enfrentado a la no localización del arte.

«Cuba o.k.», el perfil cultural de un país, se presentará en Düsseldorf como parte de una serie de exposiciones que empezó en 1988 con el arte alemán y americano de los últimos años de la década de los 80 (BINATIONALE) y continuará en 1991 con el arte actual israelí y soviético. Además, se ha dado la coincidencia de que tras la exposición cubana se celebrará la muestra de Marie Luise Syring «Um 1968 - Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft», («En Torno a 1968 - Utopías Concretas en el Arte y la Sociedad»). Quien quiera puede interpretar tal casualidad como una indicación a posibles comparaciones. A este respecto es de mencionar que Joseph Beuys (alias *San José Bais*), quien goza hasta la fecha de gran admiración entre los artistas, organizó una muestra titulada «Homenaje a Hans Haacke», que se cerró tan rápidamente como en su época la exposición de este artista sobre el patrimonio de los *trustees* del Guggenheim Museum; que el nombre de Palermo resalte en letras amarillas sobre la puerta en el interior de una clase de pintura de la Academia de Arte de La Habana; y que algunos artistas cubanos organizaron hace poco un partido de béisbol para que la opinión pública se diera cuenta de que también son capaces de realizar actos útiles, de modo muy parecido a sus colegas alemanes cuando hace veinte años se dedicaron al deporte *Lidl*. Por su parte, la segunda muestra que sigue a la exposición «En Torno a 1968», después de «Cuba o.k.», es una paradoja. Está dedicada a la RDA, es decir, de acuerdo con una nueva fórmula de expresión, a la «Revolución Democrática Alemana».

El estímulo que me indujo a adentrarme en el arte cubano tengo que agradecerlo a Lillian Llanes, directora del Centro Wifredo Lam, que, sin ningún compromiso, me invitó en noviembre de 1989 a visitar en La Habana la III Bienal del Tercer Mundo. El hecho de que la exposición haya llegado a celebrarse no habiendo tenido más que doce semanas para prepararla hubiese sido imposible sin la energética ayuda del Centro para el Desarrollo de las Artes Visuales de Cuba. Quisiera expresar mi gratitud especialmente a su directora, doña Beatriz Aulet, y a sus colaboradoras y colaboradores, por la asistencia prestada en la consecución de nuestros planes. Asimismo, deseo manifestar mi agradecimiento por el generoso apoyo en la organización de esta imprevista exposición al Consejo Nacional de Arte, en la persona de su presidente, don Omar González, y del Delegado para Relaciones Internacionales, don Helmo Hernández.

Finalmente quisiera agradecer a todos los participantes, a los autores, al intérprete, señor Heriberto Fleitas, y sobre todo al señor Tonel. Además, nunca olvido la hospitalidad de los numerosos cubanos que me han mostrado su país y que me han invitado a compartir sus preocupaciones y esperanzas en la conversación.



# LOS PINTORES DE LA GENERACION DEL 80

JORGE GLUSBERG

## Nacimiento y renacimiento

Hacia fines de 1880, tras la última —y la más breve— de las guerras civiles que habían azotado el país durante sesenta años, la ciudad de Buenos Aires —fundada tres siglos antes— se convirtió en la capital de Argentina. Este hecho político y administrativo señala el comienzo de nuestra historia moderna.

Un descollante grupo de hombres de acción y de pensamiento condujo aquel proceso de hondas transformaciones: se le denominó la **generación del 80**. Pero no se limitaron a consolidar el Estado, sino además el periodismo, la literatura, la poesía, la ciencia, el arte, el teatro, la enseñanza, la Universidad. De este impulso nacerá, tres décadas más tarde, la democracia y la integración cultural.

Una centuria después, y ahora al cabo de una guerra exterior (con Gran Bretaña), otra **generación del 80** salía a recuperar una República abatida por la última —y la más larga— de las noches despóticas que asolaron a Argentina desde 1930. De nuevo, los hombres de acción y de pensamiento se asociaban en la empresa refundadora, a partir de los últimos días de 1983, cuando finaliza una terrible dictadura militar. No era preciso ya afianzar lo construido, sino reconstruir lo afianzado. Y los artistas tampoco faltaron a la cita histórica.

Al margen de los precursores, el arte argentino —como el de las demás naciones americanas— se institucionalizó a partir de 1880. Sus protagonistas —como los del resto de América— volvieron entonces al país desde Italia, Francia, Alemania y España, donde habían aprendido un naturalismo académico; salvo Cándido López, el más grande pintor argentino del siglo XIX, quien hizo en 1884 su primera y única exposición y vivió aislado del mundo artístico.

Cien años más tarde, el arte argentino, que se había desenvuelto con propiedad y obtenido una destacada independencia, tuvo, sin embargo, que resurgir, como los otros factores sociales. Muchos de sus protagonistas retornaron del extranjero, aunque no habían salido del país para estudiar sino para exiliarse; y muchos más regresaron, pero del ostracismo interno. La hora de la libertad no establece diferencias de estilos ni de edades. Excepto algunos casos, nadie había abandonado la actividad artística en los tiempos oscuros; no obstante, ese arte sigiloso, subterráneo, solitario, no era por cierto un arte pleno: le faltaba comunicarse con sus destinatarios.

La segunda **generación del 80**, de la que vamos a ocuparnos aquí, simboliza, representa y compendia este reflorecimiento del arte argentino. Es obvio que de él participaron los creadores ya consagrados (concretos, geométricos, informalistas, neofigurativos, conceptuales), pero también es obvio que el mayor desafío era para los más nuevos y los recién llegados. De algún modo, la segunda **generación del 80** afrontaba situaciones parecidas a las que había vivido la primera. Verdad es que, en la década del 80 de este siglo, el camino estaba avanzado en materia estética, al revés de lo sucedido una centuria antes; sin embargo, sobre los creadores de la segunda generación recayó la tarea de probar que efectivamente el camino estaba avanzado.

Su obra da testimonio de que así lo hicieron, restituyendo el **continuum** del arte argentino, sin perder de vista el horizonte internacional: por lo contrario, se insertaron en él desde una afirmación regionalista diseñada por sus antecesores inmediatos, y una perspectiva postmoderna que también esbozaron aquellos a comienzos de la década del 70.

Cesantes las vanguardias estéticas, los creadores del 80 supieron ubicarse en otra vanguardia: la del compromiso social, que exige al artista ser, ante todo, un ciudadano. No fueron, sin duda, los primeros en hacerlo, pero es importante señalar que fueron quizá los primeros —por motivos circunstanciales— en sentirlo como condición inexorable, de argentinos y latinoamericanos.

Es que, creemos, el compromiso social —que no necesariamente abarca lo político y lo partidario— presupone en sustancia una condición del arte mismo.

### Las dos realidades

Los creadores a quienes hemos elegido para pasar revista a la **generación del 80** comparten, es evidente, denominadores y objetivos, desde posiciones diversas. Pertenecen, sobre todo, a un tiempo y un espacio de neto origen transicional: de la dictadura a la democracia (o, si se quiere, de la muerte a la vida), en el país, y del súbito recrudescimiento de la Guerra Fría a la caída de los sistemas comunistas, en el mundo. Dentro del campo artístico, nunca desligado de las vicisitudes sociopolíticas, los une el retorno a la pintura que siguió a la honda ruptura del conceptualismo, ese formidable replanteo indagador del arte desatado por el agotamiento de la modernidad, después del cual nada volvería a ser lo mismo. Por eso hemos dicho que el retorno a la pintura no fue un retorno de la pintura (aun la no tradicional), ni, mucho menos, una pintura de retorno.

Aunque varios de ellos, por razones de edad, empezaron a exhibir a fines de la década del 70, su irrupción significativa —otro elemento que los convierte en una generación, en sentido orteguiano— se da en el decenio siguiente, pero también su desarrollo. Con los más jóvenes, desde luego, no podía ocurrir sino de esta manera. (1)

Sin abusar de la taxonomía, distinguimos en nuestros pintores, en cuanto a las posiciones diversas que anotábamos arriba, cinco tendencias: las de la **nueva imagen**, la **figuración crítica**, la **cultura surreal**, la **geometría sensible** y el **neoconceptualismo**. Pero los límites apuntados no son infranqueables, como es natural: hay toques surreales en casi todos, aun en los geométricos, y huellas expresionistas en los surreales, así como elementos del conceptualismo en las demás vertientes. Nuestras categorías pretenden, entonces, indicar las diferencias más ostensibles, en un horizonte animado por su espíritu común.

Así, hallamos en los creadores de la **nueva imagen** una taxativa recodificación del expresionismo, pero menos como estilo histórico que como actitud cuestionadora. Pintora de la circunstancia, Ana Eckell (n. 1947) pone a la realidad en tela de juicio en cada una de sus obras. A través de una dialéctica autorreferencial de la deducción, desciende de lo general a lo particular para describir situaciones cotidianas y personajes comunes, a partir de una visión que satiriza, a veces con flagrante causticidad, mitos y costumbres argentinas, tales como la solemnidad, el engolamiento y la hipocresía.

Vasta en la capacidad narrativa e inagotable el imaginario de Fernando Fazzolari (1949). Las formas de sus personajes y los elementos que constituyen sus escenas tienen rasgos espectrales y jamás terminan de afirmarse en sitio alguno. Irónico y sensual, es siempre, ante todo, el artista que se adentra en su obra para reconocerse en ella y reconocer el mundo y el arte.

Eduardo Médici (1949) centra su pintura fastasmática en los cuerpos humanos, en los que se ve la mínima denominación de la humanidad y aun del cosmos, el depósito de una vida entregada a la pasión, en su sentido original de sufrimiento y resistencia, pero también como yacimiento de deseos y nostalgias. Sus obras adquieren así un hálito de estampas religiosas secularizadas, porque es secular el hombre de quien se ocupa.

En cuanto a Marcia Schwartz (1955), aborda en sus escenas y retratos la «textura multiforme de lo popular», sobre la cual posa una mirada sin prejuicios, aunque afectiva y añorante.

Su figuración y su temática son soporte sensible de una materialidad que no desea ser expresiva, sino la expresión misma, en una postura enemiga del ilusionismo pictórico. Entre los artistas de la **figuración crítica**, que no desdeñan la actitud neoexpresionista, el acento recae en especial sobre la subjetividad. Carolina Antoniadis (1961) toma el espacio doméstico del hombre como cifra de su visión del mundo, y exterioriza esa interioridad resignificando materiales cotidianos (telas de tapizar, por ejemplo), para proponer imágenes entrecortadas, agobiadoras y hondamente sentidas del vivir humano, observando a través de los objetos elementales que lo circundan (o, quizás, lo asedian). Guillermo Kuitca (1961), uno de los siete artistas latinoamericanos invitados a la Documenta de Kassel de 1992, ha venido socavando de tal manera el territorio de la figuración que su lenguaje terminó por asumir un estado original e impredecible. En sus escenas y en sus mapas hay una epopeya subjetiva ligada a las maneras en que el hombre, desde sus creaciones mitológicas, presenta los dramas más importantes de la existencia. Es el más exitoso de la nueva generación y participa en un sinnúmero de muestras internacionales.

Aunque predomina en él la sensibilidad social, Gustavo López Armentía (1949) no es un pintor atormentado, ni lo es su pintura. El uso de ritmos primarios y de un verismo fantástico y personal síntesis, no polaridad, de abstracción y figuración—, el hecho de que sus múltiples espacialidades están traducidas por equivalentes pictóricos antes que por métodos de representación, configuran imágenes de una original y profunda armonía. Duilio Pierri (1954) alega sus disparatadas y estremecedoras memorias del futuro (1979-1984), sus anticipaciones del pasado mitológico (1985-1986) y las historias del presente que narra desde 1988, en pinturas que combinan el expresionismo con una representación irónica y a la vez poética de la realidad cotidiana.

#### Entre delirio y pensamiento

En la **cultura de lo surreal** predomina el delirio, el onirismo, el rechazo de toda norma, aun las antitradicionales. Eduardo Hoffmann (1957) es un creador atento a las analogías y sugerencias de los soportes, así como al llamado de las formas y los sentidos. Pintor de la razón ardiente, escruta el mundo alucinado y rutinario del hombre, en obras de abigarradas y explosivas imágenes, o de sucintos y esquemáticos dibujos lineales, con humor, irreverencia y agudeza.

La presencia de lo insólito es la clave de la obra de Jorge Macchi (1963). Esa presencia se advierte en las grandes bóvedas que pinta sobre telas y en los trípticos de madera a los que adosa elementos de desecho. Estas reliquias simuladas son las de nuestra civilización y aparecen sometidas al ataque de cuerpos extraños y de objetos desconocidos.

Las creaciones de Osvaldo Monzo (1950) provienen de un universo ensimismado, que despierta en nosotros oscuras premoniciones y residuos oníricos. Las imágenes que asocia, los elementos que antagoniza y las texturas con las cuales legitima un proceso libre de generación de formas, rompen nuestro contacto con el mundo y nos apartan de la realidad aparente, para conducirnos a la realidad subjetiva o utopía.

Las obras de Santiago Spinosa (1961) son parábolas sobre lo inusitado y, a la vez, alusiones a nuestra perenne resistencia contra lo absurdo. Sus telas, sin desplantes de color y de una figuración postnaturalista, combinan la ironía (y el sarcasmo) con la piedad, desde la certidumbre de que lo imaginario tiende a devenir en lo real.

La **geometría sensible** ha abandonado el rigor sistemático, en busca de una poesía formal. Elizabeth Aro (1961) la recupera en las tradiciones de la cerámica y los tejidos precolombinos, cuyos símbolos mítico-religiosos traduce a una lengua contemporánea, viva y suelta, precisa y melodiosa.

Fabio Kacero (1961) practica un neominimalismo pictórico, y por eso ajeno, casi distante de las pinturas y esculturas de aquella tendencia. Sus obras son indagaciones de formas y colores, que llevan la marca de una especie de renacimiento romántico, metódico, intuitivo y muy despojado.

En cuanto a Pablo Siquier (1962), sus telas emblemáticas —hechas con símbolos creados por el artista y repetidos con absoluta simetría— buscan redefinir el espacio material para fundar un espacio artístico que suponga, en definitiva, un espacio público de en-

tendimiento, reintegrando al arte la capacidad de razonar, pero fortaleciendo su aptitud de sentir.

Llegamos así a nuestra quinta escala. Si el auge de la **etapa conceptualista** cesa alrededor de 1977, al cabo de diez años, no cesan, en cambio, sus aportes: por el contrario, ellos se integran decididamente al universo artístico en una medida significativa. Tanto, que nos lleva a entender al conceptualismo como una **ruptura epistemológica** (siguiendo a Bachelard) en el campo de las manifestaciones estéticas, la segunda del siglo después de la operada hacia 1913 —en una dirección precursora similar— por Marcel Duchamp con sus **ready mades**.(2)

Sin embargo, cuando hablamos de **neoconceptualismo** remitimos a quienes centran sus obras en variantes recodificadas de las asociaciones intelectuales, de la «idea del arte como idea» (Kosuth). Así, Guillermo Conte (1956), con sus pinturas basadas en fotografías de detalles arquitectónicos o dibujos de objetos cotidianos, no establece escenas ni episodios: produce reconocimientos suficientes y nuevos módulos creativos. Su énfasis sobre la elasticidad del **corpus pictórico** deriva en telas que ejecuta con autoridad y con audacia.

Más que hacer objetos, Roberto Elía (1950) resignifica elementos; más que pintar, inscribe y escribe. Sus telas y dibujos, pero sobre todo sus cajas y pequeñas esculturas, son aproximaciones al **azar subjetivo** (contrario al **azar objetivo** de los surrealistas bretonianos) y productos de una imaginación que percibe materias bajo las formas y viceversa.

Al cabo de una década de ausencia de las galerías, Alfredo Prior (1952) exhibe regularmente, desde 1980, una obra hecha con juegos de extraordinaria riqueza visual y metafórica. Nos lleva así por el mundo de la vida cotidiana, los acontecimientos históricos, las leyendas populares y las situaciones de todo orden que admiten lecturas contradictorias. Con uno de los lenguajes más actuales en el campo del arte y una sutil textura de ideas, Prior atiza la imaginación del espectador mediante apelaciones a lo onírico y a lo lúdico.

En la **figuración crítica**, una derivación regional de la **nueva imagen**, en los últimos años de la década, queremos señalar a Enrique Burone Risso (1956), cuyas vivaces estampas urbanas de cuño surreal derivan de un neoexpresionismo que oscila entre la ironía y lo patético, el júbilo y la pesadilla; Eugenio Cuttica (1957), también cercano a esta categoría de lo surreal, elabora —desde una perspectiva matérica— sus inmensas telas, a la manera de tapices o frescos, sobre el mundo de hoy; José Garófalo (1964), que no busca, sino ejerce, la naturalidad y la sencillez del arte **naïf** en su recuperación —afín a la nueva imagen— de mitos, creencias y hábitos populares, y Martín Reyna (1964), con sus obras que acumulan estereotipos, naturales y culturales, para reconstruir episodios verdaderos o imaginarios de la vida y de la memoria.

### La utopía de América

Los heraldos de la postmodernidad sostienen que ella advino al derrumbarse los grandes relatos sobre el progreso unitario e incesante de la razón y la justicia (Lyotard), y establecerse el dominio de la informática y las telecomunicaciones (Vattimo). De ahí las características que se señalan, en el terreno de las manifestaciones estéticas, a lo postmoderno: la heterogeneidad, el eclecticismo, la pluralidad.

Pero también se ha dicho que la postmodernidad implica el fin de la utopía del arte como herramienta de cambio del hombre y el mundo. Nuestros pintores del 80 están inmersos, por cierto, en la heterogeneidad, el eclecticismo y la pluralidad en que se sustenta la creación contemporánea. Pero, al mismo tiempo, desmienten la tesis del fin de la utopía del arte, como la desmienten sus demás colegas en todas las latitudes.

Por lo contrario, afirma su certeza sobre la validez del arte como agente decisivo y decisivo en la formación de la sociedad y sus individuos. Saben que la utopía es un plan de superación y no en su sentido vulgar— un hecho de quimera; y aun cuando se suponga a la utopía como un equivalente de ilusión, saben también que el arte no vive sin ilusión. En todo caso, creen que el arte sigue siendo la gran aventura del espíritu y de la mente, y se embarcan en ella utópicos y quiméricos, pero sin arrogancias ni actitudes hegemónicas, seguros como están de la trascendencia social de su oficio. Son, además, raigalmente latinoamericanos, y materializan (no sólo en sentido estético) esta pertenencia a través de un regionalismo crítico que localiza lo universal para universalizar lo local, desechando

tanto la claustrofobia demagógica como la agorafilia indulgente. Nuestros pintores de la **generación del 80** aportan a esa creación sucesiva, interminable, a esa «alma continental» de que hablaba José Martí en **Nuestra América**, su luminosa profecía de 1981.

---

**Notas:**

- 1 En su estudio **Las generaciones argentinas**, Jaime Perriau, que aplica las teorías de Ortega y Gasset, enumera trece generaciones a partir de 1753. La decimocuarta sería, pues, la de quienes nacieron entre 1948 y 1962, aproximadamente, y los términos que abarcan los artistas aquí tratados, desde Ana Eckell (1947) a Martín Reyna y José Garófalo (ambos de 1964).
- 2 Joseph Kosuth, uno de los fundadores del conceptualismo, comentaba en 1982 que el retorno a la pintura —por él rechazado— era «una especie de citación visual, como si el artista hubiera hallado los fragmentos de un discurso roto». Pero señalaba también que esta nueva pintura «había internalizado, de manera crítica, los grandes temas (de debate) de fines del 60 y comienzos del 70, y estaba atada, en cierto modo, aun a través de la negación a la obra (conceptual) de entonces».

# UNA NUEVA GENERACION: BRASIL

ARACY AMARAL

Durante el primer semestre de 1983 se presentaron en Sao Paulo artistas con veinte años apenas cumplidos, con el deseo de exponer en museos y salas de exhibición. Eran tantos que parecían un enjambre, en su gran mayoría salidos de la Escuela de Arte de la Fundación Armando Alvarez Penteado. La novedad era que querían ser pintores, ya que la generación anterior se apegó al conceptualismo. Otro punto importante: su «eje» ya no residía en Estados Unidos, como sucedía desde el decenio de 1960, sino en Europa, en particular en Alemania e Italia, la primera por la efervescencia de su nueva pintura, y la segunda por el mismo motivo, acentuado por la presencia teórica de Bonito Oliva, que tiene para esta generación la importancia de Pierre Restany para los jóvenes de hace veinte años. Los trabajos de pintura de esta nueva generación configuran una actitud de postlibertades conquistadas a partir de las rupturas del decenio de 1960 (que llevaron el objeto a la **performance**, al **happening**, etcétera. Ninguna palabra se utiliza tanto en el famoso ensayo de Bonito Oliva como «el placer de pintar», o lo que denomina el cuadro como depósito de energías, la despreocupación hacia la cultura **high** o **low**, el placer del espíritu, la distancia de la ideología, y suma a estas características algunos datos locales, como la restauración de su cultura por Alemania, que registró y que coincide con la inmensa prosperidad económica de ese país desde la postguerra, así como «la obra como lugar de transición, de paso de un estilo a otro sin esquema fijo» (el caso de Italia). (1)

En la actualidad se insiste en la inexistencia de las vanguardias. No obstante, la «transvanguardia» de Bonito Oliva no deja de representar la tendencia de «avanzada» del decenio de 1980, precisamente por la inexistencia de experimentos que derrumben movimientos ejercitados con anterioridad; es decir, la transvanguardia pasaba a ser una «vanguardia», a pesar del revisionismo que la caracterizó.

Las características de esa generación que vimos al inicio de la década pasada fueron la pintura sin chasis, la lona en sustitución del lino, los soportes lo más libres posible, autonomía para seleccionar formatos y dimensiones inusuales, su gigantismo para jóvenes que apenas se iniciaban y que aún no tenían mercado, una marcada postura profesional y la inspiración en el lenguaje europeo asimilado con imaginación.

Al respecto nos vienen a la mente dos planteamientos que nos mantienen en una reflexión inconclusa: uno, del crítico y poeta Ferreira Gullar (**Vanguardia e subdesenvolvimento**, 1969), que comienza su libro preguntándose: «¿Un concepto de vanguardia estética, válido para Europa o Estados Unidos, tendrá igual validez en un país subdesarrollado como Brasil?»(2)

El otro es de Clement Greensberg, quien en 1945 señala «dos tipos de provincialismo en el arte». Uno, la del artista que, cualquiera que sea su tendencia, trabaja con un estilo fuera de moda, o con una tendencia que el centro metropolitano, París, Roma o Atenas, no toma en consideración. «El otro tipo de provincialismo es el del artista, generalmente de un país lejano, que con toda honestidad y admiración se consagra al estilo que se desarrolla comúnmente en el centro metropolitano, aunque no logre, de una manera o de otra, comprender de qué se trata.» (3)

Si bien en Río de Janeiro el «padre» de la generación local del 80 fue Aquila da Rocha Miranda, un pintor del decenio de 1970, que nunca abandonó las tintas por lo

conceptual, y profesor de la Escuela del Parque Laje, en Sao Paulo, casi toda la generación que florece a inicios del decenio de 1980 es deudora de tres grandes artistas procedentes del decenio de 1960 y que fueron profesores de una gran parte de esta ola de jóvenes: Nelson Lairner, Julio Plaza, Regina Silveira. «Regina Silveira me enseñó a pensar coherentemente en mi desarrollo», recuerda Nina Moraes. Julio Plaza fue, en rigor, el artista que se sitúa conceptualmente en el puente entre la tecnología y el arte, un guía para los jóvenes aprendices. Leirner actuó como el libertador de la intuición, de los lances audaces.

Estos artistas nuevos se reunían eventualmente en pequeños grupos para trabajar juntos en algún estudio; aunque ese dato no debe generalizarse, es importante en la medida que señala la necesidad de discutir sobre el arte y sus trabajos. La exposición de Leonilson (1983), que tuvo lugar de forma simultánea en Sao Paulo y Río de Janeiro, trajo con alarde y alegría la nueva imagen de la pintura de los años 80. Leonilson sería a lo largo de todo el decenio el artista errante entre Sao Paulo, Alemania y Francia; eterno viajero que estableció contactos y expuso a un nivel de igualdad con los jóvenes artistas de los países que visitaba.

El mismo año 1983 se presentaría en el Museo de Arte Contemporáneo de la USP la exposición «Pintura como Medio», lanzamiento colectivo de nuevas tendencias en la pintura con Leda, Romagnolo, Ana Tavares, Nieulitebeff y Cozzolino. Al mismo tiempo, dos artistas jóvenes preparaban en Sao Paulo, en el segundo semestre de ese año, un gran evento con **out doors** por las calles de esa capital, a través del MAC-USP: surgía con ímpetu una nueva generación, al lado de artistas reconocidos. Allí se encontraban carteles/obras de Nina Moraes, Leda Catunda, Jao Leirner, Grupo Seis Manos, Ana Horta, Guto Lacaz, Eduardo Duar, Leonilson. Al año siguiente, el evento movilizaría al medio artístico del país cuando se realizó en tres capitales (Sao Paulo, Brasilia y Río de Janeiro) con artistas nuevos que mostraban una articulación inédita.

El gran evento de 1984, que tendría carácter consagratorio por la generosidad de la prensa de Río y por el impacto que causó, fue la exposición evento «¿Cómo vas, Generación del 80?», organizada por Marcus Londra en la Escuela Parque Laje, de Río de Janeiro, y que reunió a los jóvenes ya conocidos y principiantes sobre todo de Sao Paulo, Río de Janeiro y Belo Horizonte.

El mercado también aquí estuvo atento al nuevo mensaje visual. Surgieron **marchands** para esta generación (además de los interesados desde el primer momento, como Luisa Strina). De esa forma, la nueva galería Thomas Cohn, de Río, llevó a la Feria Arco/Madrid, de 1984, ejemplares de la nueva generación, como Barredo, Cozzolino, Leda, Romagnolo, Leonilson y Claudio Fonseca.

A fines de 1983, el «Panorama da Pintura Brasileira» en el MAM de Sao Paulo, presenta artistas veteranos, de vuelta a la pintura, así como la tendencia gestual impresionista **neo fauve**, en clara demostración de que ellos también veían a los figurines del arte. El «Salón Nacional de Arte Moderno» de ese año reflejaría asimismo esta nueva imagen de la pintura gestual y vibrantemente colorida como tónica.

¿Cuáles son las motivaciones del joven artista que comienza a hacer arte en este momento? De clase media, en su mayoría urbano, estimulado en su formación por **comics** y **graffiti**, autodidacta o procedente de una escuela de arte, curioso intelectualmente y lector asiduo de revistas internacionales de arte. Aunque no conoce como es debido el arte de Brasil, está atento a lo que pasa en el exterior. A pesar de que culturalmente, como producto de los medios masivos de información, está por debajo de lo deseable en materia de formación, tiene «garra», deseo de pintar, y lo hizo con compulsión durante los primeros años del decenio de 1980. Expone a veces con una secuencia preocupante para quienes siguen su trabajo. Las solicitudes llegan de todas partes, porque un hecho nuevo surge en esta década en el arte brasileño, en 1985; se abre una galería especializada en artistas jóvenes (Subdistrito), poco después seguida de otra (Casa Triángulo, en 1988). A partir de mediados del decenio, numerosos coleccionistas, así como jóvenes empresarios, poseen obras de estos nuevos artistas.

En Brasil, nunca una generación de artistas fue tan tempranamente solicitada tanto en el país como en el extranjero. En Europa, a partir de mediados de esa década, en particular directores de museos y comerciantes de Holanda, Alemania e Inglaterra, buscan a estos artistas para sus galerías, bienales o museos. ¿Cuál es el grado de peligro-

sidad, en el límite delicado entre el estímulo y el exceso de halago? ¿Cuál es la densidad creadora que resiste la erosión causada por la demanda excesiva? Estas preguntas sólo se podrán responder en los próximos años.

En realidad, la otra pregunta que nos hacemos es: ¿por qué se hace tanto arte en Brasil, que es un país poco lógico y contradictorio en su paradójica potencialidad ante su realidad soturna y brillante? ¿Será igual que la práctica devota de la religión, que atrae y ocupa el lugar de la realidad hostil e injusta? ¿Será la dificultad de sumergirse de forma constructiva en lo cotidiano caótico? ¿O será porque liberando la «licencia poética» se participa a nivel de la actividad artística de otro universo utópico?

La Bienal Internacional de Sao Paulo de 1985 marcó una división de aguas en esta producción: el famoso «corredor» de transvanguardia, montado por la administradora Sheila Leirner, confirmó cabalmente el cansancio de la información. Parecía que todo el mundo pintaba igual. Desaparecieron las sutilezas en función de una homogeneidad (en dimensiones, técnica, estilo). Hasta la velocidad en la acción de pintar era parecida a nivel internacional.

Una vez clausurada la Bienal, la joven generación brasileña parece que se recogió para hacer una evaluación. El resultado se comenzó a percibir uno o dos años después. Los materiales ya eran otros: de papel kraft se pasó a pintar sobre tela. Lo dramático cedió su lugar a un denso materialismo monocromático; de la pigmentación pesada a un delirio de colores con la incorporación de los más diversos materiales; se deshicieron grupos en nombre de la preservación de las inquietudes individuales, y, de repente, comenzaron a surgir objetos y las instalaciones a adquirir importancia. En éstas, como en Frida Baranek, el hierro y los metales corroídos por el tiempo, desechos industriales que, sin embargo, constituyen materia prima para su discurso visual. La poética se instala en la obra de un Daniel Senise, que madura de manera impresionante. Además del manierismo, surgen composiciones plenas de alusiones simbólicas, a primera vista kieferianas, aunque distantes de la problemática moral siempre presente en obras alemanas. Con sensibilidad, mantienen un distanciamiento, tanto de la abstracción fácil como de la figuración obvia. La poética hace su entrada en la pintura en la segunda mitad de la década del 80, en el trabajo de Paulo Pasta, sutileza de vestigios arquitectónicos, así como en Marco Gianotti, que trabaja sobre la base de texturas obtenidas a través del collage de entretelas sobre el lienzo, cuya superficie se pinta posteriormente con pigmento mezclado con cola. Y, al fin, la línea se insinúa como un diseño libre, como un gesto de casi abandono y que recorre el espacio generoso. Esta pintura, donde el diseño y las formas parecen ausentes en la primera etapa de la segunda mitad del decenio de 1980, también tiene cierta melancolía propia de esta generación, a pesar de sus rasgos de receptividad. Existe en esas superficies pastosas y pesadas una carga que otros artistas disfrazan bajo una capa de humor o del colorido que se esperarían fácilmente de un arte **made in Brazil**.

Algunos jóvenes recorrieron este camino a partir del año 1985: es ejemplar el caso de Nano Ramos, quien, al abandonar por un tiempo el expresionismo gestual, realiza una especie de «servicio militar» por el reduccionismo más radical, en construcciones con madera y cal. Muy pronto, retornó a la pintura de materia densa, en verdadero cuerpo a cuerpo con el soporte, sobreponiendo los más diversos materiales industrializados con una visión agresiva. Paulo Monteiro, por el momento reduccionista, seguiría una gestualidad feroz, que alternaba con el diseño y el relieve.

Jac Leirner realiza en el área de lo conceptual dos trabajos inteligentes y sensibles: en el primero, trabaja con acumulaciones y reúne en «círculos» o formas serpenteantes miles de billetes brasileños fuera de circulación y registra también todas las frases grabadas por las manos por las que pasaron esos billetes, en una relación sociológica y conceptual. El segundo trabajo, que le da la consagración generacional, lo realizó a partir de cientos de mazos de cigarros «Marlboro», también con un sistema acumulativo muy riguroso, pues disecó cada componente de la cajetilla de cigarros: la tira dorada que cierra la cajetilla, el celofán que la envuelve, el papel plateado que encierra los cigarros, y luego dispuso esos núcleos en montajes ascéticos.

La sensualidad, así como la poética, mencionadas en diversas ocasiones después de la segunda mitad del decenio de 1980, parece ser una tónica en los trabajos de esta generación. También es el caso de la sorprendente sensibilidad de Ernesto Neto, que, valiéndose de materiales inusuales (medias de nylon, bolitas de plomo y de poliespuma)



realiza instalaciones fascinantes, donde tensión, gravedad y densidad se combinan con los placeres sensoriales del tacto y las transparencias.

Barrao, a su vez, transfigura efectos electrodomésticos con raro humor e inventiva, distante del *clean* y *cool* de un Jeff Koons. La sociedad de consumo es una motivación permanente en la selección de soportes de Leda Catunda, quien trabaja con materiales industrializados y nos habla mucho de la permanencia del universo infantil, presente en parte de la temática de la pintura de esa generación internacionalista. (4)

Por otra parte, ¿cómo explicar lo catastrófico del universo de Karen Lambrecht, que reside en el apacible Porto Alegre? ¿Y el realismo dulce, de clima insinuante perverso, de los personajes monstruosos de Florian Raiss? Nina Moraes presenta ya la problemática del tiempo como constante, con la mutación implícita de situaciones en sus objetos intimistas, o en sus relaciones de cosas sin importancia: organizar, clasificar, ordenar. También Octavio Roth, y un «inventor» lleno de humor como Guto Lacaz, se complacen en componer con fragmentos del universo del tedio. Al igual que Tony Cragg o Lílana Porter, parece una preocupación unir, reformular, para obtener el sentido perdido de este momento en que vivimos.

A partir de la mención a la poesía es inevitable citar a dos artistas de Minas Gerais: Marcos Benjamín y Fernando Lucchesi, por su quehacer obsesivo, entregado a lo interior, y que tiene mucho que ver con la artesanía y la religiosidad. Otra tendencia que surgió en la década del 80 fue asumir el decorativismo como Mónica Nador y Beatriz Milhazes son dos artistas que enfatizan la belleza de una decoración.

La estilización del medio artístico brasileño (anteriormente reunido en los dos grandes centros, Río y Sao Paulo), junto con la fundación de Brasilia, provocó, a partir de 1970, el desarrollo de varias capitales como centros culturales de relativa autonomía. Es el caso de Belem, que se encuentra en el extremo norte de Brasil, desde donde Emanuel Nassar nos comunica el encanto de la visión suburbana. En plena Amazonia, Sergio Vieira Cardoso y Bernardete denuncian la potencialidad ecológica de la región, en un país donde esa temática siempre se considera con menosprecio.

En este fin de siglo en que las revisiones parecen ser más vitales que los «ismos» inexistentes, ¿cómo enfrentar la producción artística efervescente y variada de un país donde no hay memoria cultural o museos estimulantes? ¿Será que la excitación necesaria para esta creatividad reside exactamente en la inestabilidad permanente de la crisis? Estas son las preguntas que continúan sin respuestas ante el fenómeno de la generación del 80.

---

**Notas:**

- 1 Achille Bonito Oliva. *Trans/ avat/ garde international*.
- 2 Ferreira Gullar. *Vanguardia e subdesenvolvimento*, p. 3.
- 3 Clemente Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, p. 3.
- 4 Algunos artistas de Sao Paulo, en el caso del grupo Casa 7, revelaban a comienzos de la década una admiración singular hacia la pintura contemporánea norteamericana, atentos al expresionismo abstracto en general, aunque en particular se sentían atraídos por la pintura de Philip Guston, presente en una de las últimas Bienales de Sao Paulo a fines del decenio de 1970. Además del interés de ese grupo, los únicos artistas de Estados Unidos que llamaron la atención de esta generación parece que fueron los ex grafitistas Keith Haring, Basquiat y Kenny Schart.

## AFRICA DENTRO DE LA PLASTICA CARIBEÑA

GERARDO MOSQUERA

El título trata de precisar que no se refiere a una influencia sino a una presencia constitutiva, porque lo africano es parte integrante de la cultura del Caribe. La formación de ésta resulta de varios procesos, y uno de los más característicos es la mixación etnogenética de poblaciones muy diferentes, principalmente europeos y africanos, en un medio geográfico y social nuevo para ellos. A pesar de la diversidad de todo tipo de los pueblos que agrupamos bajo el rubro **Caribe**,<sup>(1)</sup> pueden aislarse algunos rasgos comunes esenciales que van más allá de una mera determinación geográfica y permiten identificar lo caribeño como «un concepto histórico-cultural que comprende aspectos de carácter territorial, económico, social y étnico, vinculados por los distintos tipos de comunicaciones, migraciones y sucesos internacionales localizados en esta zona». <sup>(2)</sup> Así, Armando Hart lo ha caracterizado <sup>(3)</sup> «por la presencia africana en América», abarcando las zonas que «recibieron la influencia europea y africana bajo el signo de la economía esclavista y de plantaciones». <sup>(4)</sup> Henri Bangou ha enunciado este concepto histórico-cultural del Caribe precisándolo como la identidad socio-étnica y económico-política de una región que ha conocido masivamente la exterminación de los amerindios (caribes y arahuacos), la esclavitud de los africanos y el poblamiento de los europeos, la colonización y la economía de plantación y, en cuanto a algunos países, el neocolonialismo ligado al imperialismo que todos, de una manera u otra, afrontan en la hora actual. <sup>(5)</sup> Es el criterio que se ha impuesto comúnmente, presidiendo la organización de los Carifesta y otros agrupamientos basados en lo cultural.

Para nosotros, pues, lo caribeño será una etnocultura general que abarca numerosos etnos latinoamericanos, <sup>(6)</sup> algunos constituidos en nación (por ejemplo, Haití), otros en grupos con particularidades étnicas propias dentro de la nación (por ejemplo, la costa de Colombia) y otros como pueblos y nacionalidades (por ejemplo, la gente de Islas Vírgenes). Y será siempre la presencia de los ingredientes africanos la que peculiarizará en mayor medida la identidad de las culturas del Caribe, aunque en algunos casos, como Surinam, el cuadro étnico resulta de una multiplicidad asombrosa. De ahí que cuando hablemos de África en el Caribe, cualquiera sea el tema, siempre habrá que tener en cuenta a África dentro del Caribe.

El mestizaje es una constante a lo largo de la historia de todos los pueblos. Si se ha insistido en él como concepto clave del Caribe y en general de América Latina, es porque aquí no se manifestó como integración interétnica, o sea, como contacto entre pueblos diferentes que origina la aparición de rasgos comunes sin que aquéllos pierdan su integridad. No estamos ante una mutua influencia entre civilizaciones ni frente a los préstamos, asimilaciones y mezclas que se ven en el desenvolvimiento de todas las culturas. En nuestro continente se produjo un encuentro de pueblos que, separándose de sus etnos originales, se hibridaron para dar lugar a nuevas comunidades étnicas. El mestizaje fue, como indica con exactitud la terminología del antropólogo soviético Yulian Bromlei, <sup>(7)</sup> una mixación etnogenética, una mezcla generadora de un nuevo etnos, de otra cultura diferente, dueña de trazos propios que en parte son resultados de una interacción a una síntesis de aquellos de las culturas mezcladas.

Para comprender la cultura artística y literaria del Caribe —y también de América Latina— es necesario aislar dos aspectos de esta mixtura. El encuentro de pueblos que se produce en estas tierras parece cosa de ciencia ficción. La región es un espacio «nuevo» y bien delimitado donde, bajo circunstancias históricas únicas, se topan y revuelven gentes

en extremo disímiles, tanto por su raza y su cultura como por su tiempo. Los variados pueblos indoamericanos, europeos, africanos y asiáticos que se reúnen en este laboratorio genético que ha sido el Caribe, integran e hibridan no sólo los rasgos etnoculturales que los personalizan, sino también su tiempo histórico. Se unen, interactúan y mezclan costumbres y maneras culturales hijas de la originalidad de cada pueblo, y también aquellos aspectos culturales correspondientes al tipo de estructura social en que cada uno de ellos se encontraba.

Es el mestizaje del tiempo, la hibridación de hombres y mujeres del incipiente capitalismo, del feudalismo, del «modo de producción asiático», de la «comunidad primitiva»..., donde cada uno aporta características propias de su conciencia social. Este aspecto de la mixación resulta muy importante a la hora de analizar el arte y la literatura del Caribe. Determina la presencia frecuente en la conciencia de nuestros pueblos de formas de pensamiento mágico-mitológico, que coexisten sin contradicción con aquellos correspondientes a la conciencia «moderna», lo que ha brindado a artistas y escritores una facilidad de mitologización muy espontánea donde, al modo de la cosmovisión «primitiva», lo real no se separa de lo fabuloso.(8) La familiaridad con el mito vivo no les impide la participación en las búsquedas contemporáneas del arte y la literatura de origen europeo, pues ambos costados integran su cultura. Por el contrario, es esta dualidad la que ha posibilitado los más fuertes impulsos dados por América Latina a la dinámica artística y literaria.

El proceso de mestizaje se desarrolla dentro de una relación cultura dominante-cultura dominada en su polaridad máxima: de un lado colonizadores europeos y del otro africanos esclavizados e indios sometidos a formas de servidumbre y semiesclavitud. A pesar de esto, las culturas dominadas no llegan a ser silenciadas y logran una participación activa en la formación del nuevo etnos, participación que, insisto, resaltará de manera muy sobresaliente en su perfil. El colonialismo impone su cultura rectora, pero no consigue una aculturación completa de los dominados, produciéndose más bien una transculturación; como decía Ortiz, un «toma y daca», aunque ya del lado de la cultura de Occidente, que origina los nuevos etnos latinoamericanos y caribeños, extraño caso de culturas occidentales (o sea, de rasgos europeos y correspondientes al capitalismo) en cuya constitución participan ingredientes de No Occidente (rasgos de origen indoamericano y africano, y correspondientes a distintos estadios «precapitalistas»).

El mestizaje no es un **fifty-fifty**. Lo occidental predomina en muchas esferas, lo no occidental en otras, y casi todo transformado en desarrollos nuevos. Debemos estar en guardia contra una hiperbolización del término que, con fines ideológicos, lo lleve a representar una participación falsa de las culturas dominadas en la formación de las sociedades latinoamericanas, centradas por las burguesías criollas de ascendencia europea, y pronto sometidas al neocolonialismo.(9) Además, el mestizaje es un proceso en movimiento, y la verdadera armonía, sólo se alcanzará cuando cambios en las estructuras económicas, políticas y sociales impongan la participación decisiva de todas las culturas en el proyecto nacional.

A la vez que se gestan las culturas mestizas que llamamos latinoamericanas y caribeñas, muchas culturas indoamericanas conservan núcleos donde mantienen su perfil tradicional, haciendo que numerosos países del continente sean multinacionales. Al revés de lo que ocurrió en Europa, en América Latina los procesos de formación del nuevo etnos coinciden con la formación de la nacionalidad, no la preceden.(10) Es decir, no hay comunidades étnicas estables (francos, germanos) que centran el nacimiento de las naciones modernas (Francia, Alemania). Esto se debe a lo muy reciente de su constitución ya en época del capitalismo. Aquí corren parejos la separación de su núcleo original y la mixación de los etnos que se juntan (andaluces, bakongo, mexicas) y la integración de las nacionalidades (cubanos, mexicanos) que son portadas por los nuevos etnos, de tipo moderno, ligados definitivamente al territorio y no dependientes de la consanguinidad como sistema de cohesión basado en el elaboradísimo control de las estructuras de parentesco. Las naciones del continente son dominadas por los etnos mestizos que las portan, y las culturas tradicionales quedan como minorías nacionales que paradójicamente, como ha señalado Retamar, en algunos países constituyen la mayoría de la población.

### Lo afroamericano

Lo anterior no ocurre con los africanos, salvo el caso de los **bush negroes** en las Guyanas y en algún otro lugar, donde los palenques llegaron hasta hoy como nuevas

comunidades africanas en América. El hombre y la mujer de Africa, separados de su tierra, de su cultura y de su tiempo, homogeneizados bajo la esclavitud, por fuerza no pudieron conservar sus comunidades étnicas de origen, favoreciendo el proceso de mixtura e intervinendo con mayor fuerza en la formación de la nacionalidad.

No obstante, los africanos consiguieron salvar su cultura. Una hazaña de la historia del espíritu fue la conservación de la cultura africana por los esclavos traídos a América Latina. La conservaron en terreno extraño y fuera de las comunidades y estructuras sociales a las cuales respondía, dentro de la separación forzosa del etnos de origen. Sobrevivió en la mente y el corazón de cada individuo. Fue una resistencia realizada en condiciones difíciles, y de la cual somos deudores los pueblos del Caribe, por las riquezas que aportó a nuestras culturas.

Los africanos que llegaron a América provenían de pueblos muy diversos y numerosos. Aquí, por supuesto, en las condiciones que acabamos de mencionar, no podían restablecer comunidades étnicas separadas; tuvieron que acriollarse por fuerza, interviniendo después en el mestizaje que generará los etnos latinoamericanos y en la formación de la conciencia nacional. El acervo de las distintas culturas africanas tiende a integrarse entre sí y a fusionarse en la nueva cultura. Sin embargo, algunas etnias de presencia cuantiosa intentaron conservar cierta unidad, sobre todo mediante los cabildos de nación, agrupaciones culturales, religiosas y de ayuda mutua, principalmente de los negros libres de cada grupo étnico importante, establecidas por el régimen español en las Indias para fomentar la división cultural, dificultando la unión de la masa negra. Pero era un intento de cohesión que no se oponía al acriollamiento: más bien formaba parte de él. Lejos de buscar establecer alguna suerte de «minorías étnicas», procuraba una afirmación de identidad dentro del proceso mismo de acriollamiento y mixación, enriqueciéndolo en lugar de ir en su contra.

La práctica de religiones fue el vínculo principal para la conservación de elementos etnoculturales en un estado bastante próximo al de su origen. Ultimamente se ha acuñado la denominación de «cultos sincréticos» para agrupar estas religiones, vivas en el Caribe. Ella enfatiza en la mezcla entre sí y con creencias europeas e indoamericanas experimentada por los cultos africanos en América, lo cual es, a mi juicio un factor menos caracterizador. Mucho más significativo me parece el que hayan conservado un elevado por ciento de su estructura africana original en un medio diverso y adverso, y que ésta sea su columna vertebral. De otro lado, «cultos sincréticos» es una denominación demasiado general que, por ejemplo, sería aplicable en mayor grado a las iglesias cristianas, pues difícil es encontrar una religión más sincrética que el cristianismo, cuyo surgimiento mismo se basó en la integración y mezcla de creencias muy diferentes. (11) Mucho más preciso sería llamarlas religiones afroamericanas, en general, y afrocubanas o afrobrasileñas, según sus manifestaciones particulares.

### **Caribeño y afroamericano**

Conservaré el término afroamericano para referirme a la presencia en nuestro continente de componentes culturales de origen africano en estado bastante «puro», no sintetizados en el etnos general caribeño ni en sus concreciones particulares, y mantenidos casi siempre en las prácticas religiosas o en vínculo con ellas. Retomemos la célebre metáfora de Ortiz: «Cuba es un ajiaco», extendiéndola a todo el Caribe, lo cual es perfectamente posible sin forzar para nada su sentido. Tendremos así el Caribe como un gran sopón donde se han cocinado los ingredientes más heterogéneos, y donde el caldo del fondo significa la cultura nueva, síntesis de todo lo cocinado, «que ya tiene un carácter propio de creación». (12) En esta ocasión, lo afroamericano serían huesos, carnes y semillas duras que nunca llegan a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo. Así, por un lado tendremos la mixtura, resultado de la desintegración de todos los componentes en un producto nuevo y, por otro, elementos que conservan cierta integridad, aun cuando contribuyan con sus esencias al caldo.

De este modo, los hombres y mujeres mantenedores de las tradiciones afroamericanas se sienten puertorriqueños, dominicanos o trinitarios, y como tal actúan, integran el etnos y la nacionalidad de sus países o zonas igual que el resto de la gente. Pero mantienen vivos acervos africanos no disueltos en la nueva cultura mestiza, «fossilizados» en ciertas prácticas, creencias, costumbres y visiones de la realidad. Estos acervos dejaron hace tiempo de estar ligados a relaciones étnicas, de parentesco y de origen comunal: hasta

los blancos participan igual que cualquiera. No constituyen tampoco grupos ni subdivisiones etnoculturales. No hay, por tanto, minorías étnicas, ni comunidades africanas, como decía Bastide,(13) ni tampoco «subculturas»(14) verdaderas, sino manifestaciones religioso-culturales africanas sin disolver, conservadas en el marco de una cultura nacional.

Enumero las principales. La santería o regla de Ocha, surgida en Cuba del culto yoruba a los orishas, se ha extendido por América Latina, Estados Unidos y España junto con la emigración cubana. Tiene un equivalente aproximado en el candomblé, el xango y el batuque de Brasil. El vodú haitiano, la más sincrética y original de todas, muestra no obstante un predominio de elementos ewe-fon. Palo-monte se denomina en Cuba a la presencia de prácticas mágico-animistas de origen congo. Las prácticas bantú predominan también en la macumba brasileña, aunque mezcladas cada vez con otros componentes africanos, europeos y amerindios. El culto de Changó, formado en Trinidad de tradiciones yoruba, se ha expandido a otras islas. La sociedad secreta abakuá o ñañiguismo es un caso absolutamente singular. Se trata del único traslado a América de una institución paraestatal muy extendida por África Occidental: la sociedad secreta masculina. En tres ciudades portuarias del Oeste de Cuba —y sólo en ellas: La Habana, Matanzas y Cárdenas— se estableció en la primera mitad del siglo XIX una versión de la sociedad ngbe, la sociedad secreta de los hombres-leopardo del pueblo ejagham, adoptada por otras etnias afines como los efik y los efut. Es posible que su desarrollo estuviera ligado a necesidades de tipo gremial entre los trabajadores del puerto, lo cual representaría un curioso empleo de una institución correspondiente a la comunidad primitiva para resolver funciones propias del capitalismo, conservando el ritual esotérico de origen.

Todas estas manifestaciones religioso-culturales parten de reelaboraciones del acervo africano, además de ser sincréticas, y continúan absorbiendo material muy diverso.(15) La mezcla comienza por los propios componentes africanos, algo que resultaría imposible en África, al igual que el hecho de que se pueda pertenecer a varias reglas a la vez, y al mismo tiempo ser católico y otras cosas sorprendentes. Ahora bien, insisto en que las bases estructurales, la liturgia, el enfoque, la génesis y la mayor parte del cuerpo de estas manifestaciones son africanos.

Para hacer explícita la diferencia entre lo caribeño y lo afroamericano, comparemos dos tambores: una tumbadora o conga y un batá. La primera es un instrumento de indudable origen africano, que interpreta ritmos de igual procedencia dentro de una orquesta donde figuran instrumentos europeos que suenan melodías y armonías de base europea. Pero la música de esta orquesta no es ya ni africana ni europea, sino algo nuevo, una nueva entidad que participa de ambas: es música cubana, brasileña, dominicana..., en fin, caribeña. Esta música se hace además para oír y bailar fuera de toda funcionalidad ceremonial o religiosa. Esta música es arte en el concepto occidental de actividad autosuficiente que desempeña funciones específicas en el plano de la conciencia. La tumbadora, por último, es un simple objeto producido industrialmente, que se usa para tocar y ya. Este tambor es un ente cultural mestizo, es cultura occidental con componentes no occidentales en una sola pieza, es cultura caribeña.

En cambio, un batá es un tambor ritual que interpreta música sagrada yoruba dentro de una liturgia. Su música no es arte en el sentido occidental de una actividad autónoma, pues está indisolublemente ligada a funciones que llamaríamos extrartísticas: religiosas y ceremoniales, dentro de un conjunto prefijado de actividades rituales. El tambor no es un objeto, es una fuerza religiosa viva, participante, a la cual hay que «dar de comer» y tratar ceremoniosamente. Su confección es manual y constituye un ritual en sí mismo, lleno de detalles de obligatorio cumplimiento, que culmina en su consagración. El batá es un tambor africano, yoruba, conservado en Cuba dentro de las prácticas de la santería. El batá es un tambor afroamericano.

Cuando se construyen batás industrialmente para aprovechar su timbre en conjuntos y orquestas de música popular o aun en conciertos, tenemos un ejemplo de asimilación por la etnocultura caribeña de acervos afroamericanos. El tambor se mestiza ipso facto debido a la nueva función a la cual es sometido y su consecuente desacralización, a su concurso en una música mestiza, a su transformación de fuerza viva en objeto. El batá seguirá siendo un batá en lo físico pero no en la conciencia. Y hasta dicen que no suena igual.

Lo afroamericano, por el hecho mismo de haber conservado una personalidad no disuelta en el etnos, ha sido un riquísimo almacén cultural para el arte y la literatura

de este último. Cuando éstos se han inspirado en los mitos, formas, sonidos y movimientos afroamericanos, han establecido una línea de integración al nivel de la cultura «cult», que los asimila muy orgánicamente porque, según se ha insistido, lo africano participó en la mezcla antológica que dio ser a la cultura del Caribe.

### **Africa en el arte popular**

En América Latina, y sobre todo en el Caribe, es frecuente el vínculo entre lo «culto» y lo «popular». Más aún, mucho de lo mejor del arte y la literatura «cultos» del Caribe se fundamentan en directo en el folklore, muy activo y fuerte. Hasta en alguna ocasión pudiera decirse que **vienen** de él, como si fueran una versión «cultivada» de lo popular que desarrolla sus valores, contenidos y puntos de vista, con distintos públicos y niveles de lectura. De ahí el carácter «carnavalesco» que los bajtinianos han señalado en la literatura latinoamericana actual —y a veces en el arte—,(16) indicando un sentido paródico, una «multitonicidad» y una presencia vertebral del grotesco como rasgos tipologizadores. Sea como fuere, dado el carácter de cultura dominada que la oriunda de Africa ha tenido en el Caribe, lo africano ha participado decisivamente en la caracterización de nuestro folklore y, por lo tanto, en su influencia sobre la cultura «cult».

La presencia africana en la cultura popular de América Latina aparece en dos vertientes: la caribeña y la afroamericana, para seguir con nuestro esquema. Dentro de la primera la encontramos en su acción interna sobre numerosas manifestaciones del folklore «mestizo». En la plástica se hace notar en buen número de artesanías, y tiene su expresión más deslumbrante en la parafernalia del carnaval, con sus trajes, máscaras, decoraciones y carrozas; tal vez la creación visual más rica y de más exuberante originalidad del Caribe.

No es casual que este logro plástico se encuentre vinculado con la música y la danza, pues las zonas de fuerte presencia africana son muy fecundas en ambas manifestaciones —que constituyen su máxima expresión artística desde temprano— y menos en la creación visual. Hasta cierto punto sucede lo contrario que donde prevalece la presencia indígena. Esto puede tener varias razones. La demografía africana en América se concentra en la costa, vinculada con las plantaciones exportadoras. En la costa siempre fue mayor el uso de objetos importados; se trabajaba para exportar y se importaba mucho de lo necesario y lo suntuario. Una razón de más peso es que la mayor parte de la masa africana vivía la existencia carcelaria del barracón, que obstaculizaba cualquier labor artesanal. Los mulatos y negros libres, perdida la comunidad de origen, se acriollaban con rapidez y desempeñaban los oficios europeos al dejarles el terreno libre los blancos, quienes, debido a las deformaciones del régimen esclavista —donde toda industria manual era cosa de negros—, consideraban esta ocupación inferior. La tradición era quebrada tanto por las condiciones de vida y trabajo como por la imposición de los modelos europeos.

En cuanto a la vertiente afroamericana, resultó también muy afectada por el catolicismo colonial, atento a reprimir toda confección de «fetiches». Los objetos rituales debían disimularse, y la imaginería católica era adoptada sincretizando sus representaciones de santos y vírgenes con los panteones yoruba y ewe-foñ, algo bien coherente con el politeísmo encubierto en la devoción mariana y a los santos, originado en la expansión del cristianismo primitivo entre los «bárbaros». Si Santa Bárbara vestía de rojo, sostenía un arma y para colmo se asociaba al rayo, esto bastaba para identificarla con Changó, el viril dios yoruba del trueno. Y la contradicción en el sexo se explicaba a lo Derrida, diciendo que Changó era «Santa Bárbara macho». Todavía hoy en las casas de los creyentes en Cuba suele aparecer en la sala el altar «católico», y sólo en las habitaciones los objetos religiosos de raigambre africana. Pero de todos modos el altar ha sido estructurado semántica y formalmente de acuerdo con lo exigido por el Africa parapetada en los cuartos.

No ocurría lo mismo con la música, cantos y bailes africanos. Como los europeos no bailaban ni tocaban tambor en sus liturgias, pensaron que los negros no practicaban actos «paganos» al hacerlo. Eran vistos como diversión tolerable y hasta conveniente para mantener contenta a la «negrada». Esto permitió una actividad expandida con gran impacto de lo ritual a lo profano, dando lugar a la acción más fuerte de la cultura de Africa en América. En la música y la danza lo africano pudo manifestarse con gran riqueza, tanto en los complejos religiosos afroamericanos como en las tabernas, las salas de baile y los espectáculos, al extremo de conocerse ritmos de ese origen desde el siglo XVI.

A pesar de todas las dificultades, pudo hacerse una plástica afroamericana, pobre si la comparamos con sus antecedentes en Africa, pero muy férax en invenciones criollas.

Su carácter está en adaptar los cánones de origen, recreándolos de acuerdo con las nuevas condiciones y materiales, a veces en un despliegue exuberante. Así, tenemos toda una original tradición gráfico-emblemática afroamericana, desplegada a partir de grafías congo, con elementos occidentales incorporados en una proliferación lineal de gran elegancia, con un estilo muy propio, que varía según la manifestación particular. Incluye los **veve** del vodú, las firmas del palo-monte, los **pontos riscados** de la macumba y la umbanda, el sistema **erenivó** de los abakuá —que proviene además de la escritura ideográfica **nsibidi** de los ejahem— y los dibujos en el suelo de los **shouters** de Trinidad.

Los numerosos objetos rituales, realizados en barro, metal, madera, cuentas, textiles y otros muchos materiales, van de una relación formal bastante estricta con sus antecesores de Africa a una reinención que conserva sólo los significados y funciones, a menudo también reacondicionados a la nueva situación que deben servir, y llegan hasta la pura invención criolla, sobre todo en las religiones sincréticas como la umbanda. Muchos de estos objetos participan en la espectacular escenografía de los altares, quizás la máxima expresión estético-ritual afroamericana en la plástica. Los altares figuran en los distintos complejos religiosos, y alcanzan su mayor despliegue en la santería, el candomblé y la umbanda. Constituyen verdaderas instalaciones «postmodernas» de los objetos más diversos, algunos confeccionados al efecto y otros apropiados como **ready modes**, resemantizadas con gran desembarazo para estructurar un discurso simbólico y estético muy complejo, donde los cánones religiosos no impiden una nueva creación vernácula que integra lo tradicional y lo contemporáneo.

En Brasil es notable la fantasía carnavalesca de los trajes rituales, que poco o nada tienen que ver con los posibles modelos de Africa, salvo en lo simbólico, que es lo fundamental a los efectos religiosos. En la santería encontramos los tronos de los iniciados, una fantasía criolla que despliega el mismo carácter escenográfico y como de producción de cabaret. Los abakuá, en cambio, han mantenido casi puros los atuendos de sus enmascarados, único caso en toda la diáspora de conservación de la máscara como encarnación real de un ente místico —como en Africa—, dentro de ceremoniales «predramáticos» estrictamente africanos, otros objetos de los abakuá, así como del candomblé, la santería, el palo-monte, la casa de minas, la regla arará y los **bush negroes**, se aproximan bastante a la tipología africana de origen, aunque casi siempre algo reinterpretada. Tenemos tambores ceremoniales con relieves, figuras talladas y pinturas, o engalanado con plumas o paños bordados con cuentas, según el caso. También cetros, collares, espantamoscas y abanicos, todos para el empleo ritual, y los objetos depositarios de la fuerza mística, donde se ha conservado algo de la extraordinaria representación figurativa africana. Hasta han quedado por ahí algunos «dioses cimarrones» que, por encima del sincretismo, lograron conservar alguna imagen de las que le estaban asociadas, como las esculturas para el culto de Changó en el candomblé. En definitiva, el sincretismo no debe verse como una concesión sino como una acción afirmativa de lo propio. Estamos, según diríamos en la jerga postmoderna, ante una apropiación. Nada más elocuente que algunas tallas asombrosas que podemos ver en Alagoas: vírgenes cristianas con emblemas de un dios de Africa, sincretismo al revés.

Toda esta imaginería de raíz africana ha experimentado un natural relajamiento de las normas originales, ha asimilado elementos y técnicas diferentes, se ha abierto a la fantasía personal y ha tendido más bien a convertirse en escultura ingenua, como la hecha por los artistas populares. Esta expresión ingenua caracteriza también a algunas creaciones propias, como las pinturas murales del vodú y el palo-monte o los dibujos ilustrativos abakuá, desvinculados de toda tipología de origen, pero no de los conceptos religiosos tradicionales que buscan expresar. Veamos un ejemplo elocuente. En Africa la visión congo del cosmos se resume en un cosmograma geométrico que representa «los cuatro momentos del sol» al recorrer la esfera terrestre que pueblan, arriba, los vivos, abajo, los muertos.<sup>(17)</sup> En Cuba el cosmograma es decodificado literalmente en murales ingenuos donde se pinta un paisaje subdividido en los diferentes aspectos que presenta por la mañana, al mediodía, al atardecer y de noche, como fondo del espacio sagrado en las casas-templo del palo-monte. En la umbanda y el culto de María Lionza, religiones sincréticas, la profusa imaginería en yeso, plástico y barro es ya pura invención contemporánea a partir de los panteones africanos y de otro origen. El vodú, religión sincrética de puras fuentes africanas, inventa también su parafernalia, como se observa en las banderas bordadas, las esculturas en latín y las botellas decoradas.

Hay, finalmente, un ejemplo único de arquitectura africana en América. Son las casas de planta circular con techo cónico de paja de la Costa Chica, México, que mantienen

la estructura de viviendas semejante de los mandé. Con esta casa que viajó en la memoria del Atlántico al Pacífico, termino esta muy incompleta enumeración. Y es que la presencia de Africa en la plástica popular latinoamericana está por estudiar,<sup>(18)</sup> en contraste con la atención que han merecido, por un lado, la música, la danza, la mitología y la religión de la diáspora, y, por otro, la plástica africana.

Al parecer, el carácter «inauténtico» de sus producciones, más que su humildad, debe haber contribuido a subvalorarlas. Sin embargo, es precisamente su antimonismo, su respuesta antidogmática a las complejidades de la situación que tuvieron que solucionar, lo que más instructivas y apreciables las vuelve a fines del milenio, en este «gran tiempo de híbridos» —como cantaba un rockero mexicano— que recién se afianza.

### **Africa en el arte «culto»**

Si los africanos participaron en la integración de las culturas caribeñas, muchas manifestaciones de estas culturas, aunque no están vinculadas con tradiciones o temas africanos, ni en directo con las capas populares donde predominan los negros y sus costumbres, pueden tener algún cromosoma de Africa que plasme rasgos y gustos particulares, modelando la identidad peculiar de lo caribeño. En la plástica «culto» podremos ver ciertos ritmos, colores, líneas, acentos y estructuras frecuentes en aquellas obras en cuyo carácter caribeño más se insiste. Es muy posible que en el surgimiento de estos rasgos haya tenido un papel activo la raíz africana. Más que por una acción estilística, por la presencia sustancial de componentes culturales de origen africano en lo profundo de su conformación. Menos por el desarrollo de una tradición de manifestaciones materiales de estas culturas y más por la intervención prometeica de su conciencia. Esto es, por la gestión directa de la cultura espiritual de Africa —con sus cosmovisiones, valores, orientaciones, modos de pensamiento, costumbres— en la etnogénesis del Caribe y, por consiguiente, en las formas en las cuales se identifica y reconoce la nueva cultura.

Ahora bien, dentro de ese panorama tan variado que ha ofrecido el arte moderno en el Caribe, podremos encontrar obras y artistas donde la presencia de Africa aparece en primer plano, como factor decisivo de la expresión. No me refiero sólo a una presencia temática, y aquí es necesario hacer un deslinde de importancia. Porque se pinte una máscara o un tamborero no se habrá hecho una obra donde lo africano resulte el centro creador. Muchos artistas latinoamericanos han abordado de manera incidental algún tema afroamericano como motivo formal o anecdótico, sin interiorizarlo, sin que participe desde dentro en la concepción de la obra. Tampoco lo africano es agente definitorio cuando se le sitúa llamativamente en primer plano dentro de una visión exotista, turística. En esos cuadritos y esculturas estereotipados, lo afroamericano es prostituido, deformado, vuelto una postal de aeropuerto. Es el problema del «caribeñismo» buscado a ultranza, que ha afectado mucho a la plástica de la región. Cuando más a la fuerza se pretende que Africa aparezca en la superficie, es con frecuencia cuando menos está en lo profundo.

En mi opinión, es en dos grandes líneas —a menudo mezcladas en sus diversas vertientes— donde podemos aislar la presencia de Africa como factor concluyente de obras de la plástica «culto» latinoamericana. La primera tiene que ver con el predominio de caracteres generales propios de la conciencia africana: sus filosofías religiosas, sus cosmovisiones, su pensamiento mitológico, sus etnopsicologías... Trazos de esta conciencia africana interiorizados y disueltos deben participar en la conformación de la sensibilidad y el imaginario caribeños, con su particular mundo simbólico. Por ejemplo, se ha indicado la naturalidad con que el pensamiento mitológico actúa en el Caribe dentro de la conciencia moderna, y sin contradicciones. La discusión va del **príncipe de coupure** de Roger Bastide al «realismo mágico». No se refiere a una supervivencia de mitos, sino a una naturalidad para la mitologización semejante a la de los «primitivos», pero en creadores «cultos» contemporáneos, capaces de enfocar el mundo a través de estructuras propias del pensar mitológico, y de reflejar una realidad donde la magia y el mito son muy activos dentro de la problemática contemporánea.

En la plástica esta presencia activa de elementos de la conciencia africana puede manifestarse en formas y contenidos muy diversos: de lenguajes y preocupaciones de actualidad a tradiciones ancestrales. Pudiera estar en la visión fabulosa de Angel Acosta León (Cuba) de objetos de la vida cotidiana en los barrios marginales, donde nada directo hay de Africa y bastante aunque muy interiorizado— de la existencia del negro en las grandes ciudades. Tal vez se encuentre aún en las retortas de alguna obra irreflexivamente



«rubia», como en esa suerte de conjuración de los objetos hechos por Hervé Telémaque (Haití),<sup>(19)</sup> semejante a aquella discusión real con los cacharros que la folklorista cubana Lydia Cabrera observó entre las domésticas negras. Pudiera aparecer asimismo en los gémenes de la pintura de Tarsilia do Amaral (Brasil) y de Antonio Henrique do Amaral (Brasil). Posiblemente también en el violento desembarazo fantaseador de Jean-Michel Basquiat (Estados Unidos) estudiado por Robert Ferris Thompson en la perspectiva de descubrir a Nueva York como una ciudad secretamente africana».<sup>(20)</sup>

Hacia el otro costado, el de las tradiciones, la presencia interior de la conciencia africana determina el contenido, el lenguaje y el sentido de la obra de artistas muy diversos, que van de un Wifredo Lam (Cuba) a Mario Abreu (Venezuela). Ya en el extremo, es consustancial de obras basadas por completo en lo afroamericano, como sucede en Manuel Mendive (Cuba). Pero ambas vertientes, con todas sus gradaciones, se emparentan por provenir de una visión interna, no del mito o la «magia» usados desde fuera como herramienta de laboratorio para la búsqueda artística.

Dentro de toda esta primera línea figura también la manera interiorizada en que los artistas del Caribe pueden reemplazar expedientes de la plástica africana. Se aprecia de la familiaridad con que Lam (Cuba); Roberto Diago (Cuba); Agustín Cárdenas (Cuba); René Louise (Martinica); Paul Giudicelli (República Dominicana) o Mateo Torriente (Cuba) recrean formas de la escultura africana que conocieron en libros y colecciones, trabajando más con su sentido que con su mera estructura formal. Algo de esto permanece aún cuando se emplee un lenguaje abstracto —como en el caso de Aubrey Williams (Guyana)— o semiabstracto —Louis Laouchez (Martinica)— u otro formado de la imaginería de la cultura de masas y en la práctica del **grafitti** barrioterero, como en Basquiat.

Un artista del Caribe puede ser capaz de hablar sin mucho acento la lengua de la plástica africana —aunque su discurso sea diferente—, porque estas formas no brotan de la nada: materializan aspectos de una conciencia que en alguna proporción él comparte. Ningún ejemplo tan claro como el del «primitivo» Agnaldo Manuel dos Santos, quien inspirado por la escultura ritual afrobrasileña y alguna pieza de África observada en una colección o un libro, «revivió» desde dentro en América la escultura africana. En realidad lo que hizo fue valerse con entera familiaridad e inconscientemente de un lenguaje que se ajustaba a la perfección con su sensibilidad, formada en el ambiente tradicional de Salvador, Brasil. El campesino jamaicano Woody Joseph también los hizo, pero sin referencias previas, en un caso extrañísimo.

Muchos artistas del Caribe pueden tomar formas africanas de «fuera», que no existen en específico dentro de su cultura, e interiorizarlas con fluidez, sin exotismo. La máscara de África, así haya sido vista en una vitrina de París, será asimilada por alguien que lleva algo del África por dentro. Pero él la reelaborará a partir de su propia originalidad, la hibridará, la «occidentalizará» al transformarla en signo artístico autónomo para un museo o galería, pero a la par deseurocentralizará un poco la cultura occidental —en cuanto cultura internacional del orbe contemporáneo—, al modelarla desde dentro según visiones, sensibilidades y contenidos no occidentales. Las contradicciones de varios filios de este proceso se me revelaron hace tiempo durante una entrevista con Lam, cuando al mostrarme una reproducción de un cuadro suyo de franca apariencia africana, comentó: «¡Hay que haber visto mucho Poussin para hacer esto!»

Si en toda esta primera línea que he intentado esquematizar lo africano actúa muy desde el interior, como columna vertebral de obras donde puede no existir referencia alguna a su acervo, en la segunda si se manifiesta en el plano, pudiéramos decir, fenoménico. Esta línea es la de los artistas y obras fundamentados en lo afroamericano. Son aquellos que aprovechan de manera orgánica sus formas, temas, mitos, prácticas y convenciones. Puede extenderse desde algún elemento formal que viabiliza los significados que se desean trasladar o el sentido que se pretende, como la recurrencia de la imagen del dios Eleguá en Lam, hasta creaciones centradas por completo en lo afroamericano, como en el primer Mendive y en parte de la obra de Santiago Rodríguez Olazábal (Cuba). El espectro de posibilidades es muy amplio. Artistas como Hélio de Souza Oliveira (Brasil) y Jorge Severino Contreras (República Dominicana) han trabajado prácticamente reelaborando ambientes rituales, mientras otros han usado algún elemento de modo instrumental, sin relación temática alguna, como cuando Leandro Soto (Cuba) empleó estructuras de los altares domésticos, aprovechando sus posibilidades constructivas y sus connotaciones en obras que nada tienen que ver en directo con ellos. Los **collages** de Carlos Zerpa (Venezuela)

representarían una posición intermedia en estas reconstrucciones que usufructan tal cual técnicas y recursos tomados en directo de las religiones populares. En ocasiones estos expedientes se usan de una manera muy indirecta y tropologizada, integrados dentro de un código que más que denotar busca aludir a toda una cosmovisión general, a la manera de Juan Francisco Elso (Cuba) y José Luis Rodríguez (Puerto Rico).

Es extraño el caso de un buen artista que se concentre en una labor morfológica con lo afroamericano, según hace Rubem Valentin (Brasil) en sus estilizaciones casi diseñísticas de los signos de origen bantú y los símbolos yoruba del candomblé y la umbanda que dan lugar a una sorprendente y originalísima expresión africana dentro del concretismo, un «neogeo» escandalosamente nuevo y descolonizador. Bertin Nivor (Martinica) también emplea signos, pero de múltiples procedencias, para estructurar una especie de código ideográfico de conceptos morales, religiosos y filosóficos de la humanidad, en composiciones donde prevalece un decorativismo geométrico. Las elaboraciones meramente formales han sido uno de los rasgos del «caribeñismo». En los creadores más valiosos, el sustento en las formas afroamericanas en estricto es con frecuencia mínimo. Algunos artistas, como José Bedia (Cuba) y Mendive, han inventado ellos mismos imágenes para los dioses, fuerzas y personajes de estas tradiciones. Una diferencia entre el «caribeñismo» y el arte caribeño donde lo africano es núcleo rector, radica en que, en este último, el basamento en formas o recursos afroamericanos no busca una proclamación exotista sino la creación de una atmósfera —por ejemplo, en Eligio Pichardo (República Dominicana)—, de una expresión que va más allá de lo anecdótico, como en los **objetos mágicos** de Abreu, o alguna «lectura» mitológica, como en Bedia. El centro del interés se dirige por lo general hacia los contenidos, que en ocasiones se proyectan a un alto nivel de generalidad —Bedia, Elso, Mendive, Olazábal, Ricardo Rodríguez Brey (Cuba)—, en una dimensión filosófica —Bedia, Elso, Olazábal—, o sirven de base para planteos de índole social —Grupo Etsedrón (Brasil); Sonia Rangel (Brasil).

La pintura «ingenua» y los artistas autodidactas de Jamaica manifiestan de un modo muy espontáneo las dos grandes líneas que he intentado esquematizar. Se trate o no de obras inspiradas directamente en lo afroamericano —como ocurre con frecuencia en las creadas por los sacerdotes afroamericanos Héctor Hyppolite (Haití); André Pierre (Haití); Kapo o Everaldo Brown (Jamaica)— habrá por lo general un brío místico, una exuberancia natural de la fabulación que más que nutrirse de la magia real y las leyendas populares, sale de ellas, dando una personalidad particular a este arte. Se aprecia un sello africano evidente que, sin embargo, no procede del reemplazo de formas africanas o de la alusión a ellas, sino de una elaboración interna original, fruto de una realidad diferente.

Pero lo más interesante que está sucediendo en las dos líneas, va más allá de ellas, y anuncia una perspectiva posible para el arte contemporáneo del Tercer Mundo. Me refiero al trabajo de varios de los protagonistas del movimiento del nuevo arte cubano, que reabrió la cultura del país en los años 80. Un sistema nacional gratuito de enseñanza del arte ha permitido allá la formación completa de cualquier niño o joven con aptitudes, sea cual fuere su extracción social o geográfica. Esto ha hecho que la mayoría de los nuevos artistas procedan de estratos populares, en los cuales continúan inmersos. Provistos de una formación a nivel superior y al unísono portadores del folklore vivo de sus medios, ellos están generalizando una obra «culta» en cuya constitución interviene, desde dentro, la cultura vernácula. Varios son practicantes de religiones afrocubanas, proceden de familias con larga tradición en ellas, o crecieron o viven en contextos donde poseen fuerza. Ellos hacen un arte muy «al día» en lo formal y metodológico, pero conscientemente dentro de una cosmovisión basada en los valores y el pensamiento de estas tradiciones, dinamizadas hacia una interpretación del mundo de hoy. Les interesa mucho menos las formas que los puntos de vista y los fundamentos filosóficos. Lo africano actúa aquí por completo del interior hacia afuera, como presencia activa **dentro** del arte contemporáneo: algo así como una plástica africana «postmoderna», a veces sin rastros de «primitivismo», y en las antipodas de la moda de la otredad que inclina a tanto arte latinoamericano a «otrizarse» para satisfacer la nueva necesidad occidental de exotismo. Bedia, Brey, Elso, Luis Gómez, Marta María Pérez y Olazábal sacan las tradiciones del medio tradicional para ponerlas a actuar en la cultura «cultivada», para dar un paso hacia una cultura occidental transformada por valores e intereses no occidentales, hecha desde el Sur.

En resumen, podemos distinguir la presencia de Africa en el arte latinoamericano dentro de varios niveles. Como componente genético de la cultura caribeña, dará algún acento a toda obra que exprese en específico la identidad de esta cultura. En el folklore

aparecerá con gran peso en la composición de manifestaciones «mestizas», mayor aún en la plástica ceremonial, menos hibridada, de lo que he definido como afroamericano, donde conservará con mayor pureza su estructura africana de origen. En el arte «de galería» figurará como agente definitorio de algunas creaciones por dos vías principales. Una, por el papel desempeñado en las obras, cualquiera que sea su tema, por factores dominantes de la conciencia africana que actúan dentro de la cultura caribeña. Otra, por un basamento interiorizado en lo afroamericano, que puede fluctuar de centro temático a recurso instrumental a visión del mundo. Todas las vertientes que he tipologizado se comunican y superponen, y han sido aisladas sólo para hacer más claras las direcciones de esta dinámica cultural en el arte.

Un punto de reflexión a cinco siglos del —como dice Adolfo Sánchez Vázquez— encontronazo de culturas en América es que buen número de los más importantes artistas y manifestaciones artísticas latinoamericanos son aquello donde lo africano ha sido agente decisivo en la creación. Y no es casual, porque no poco de su importancia ha estado en crear algo propio de valor, y en esto ha tenido una acción decisiva el costado no occidental, dominado, popular, de nuestras culturas. Gran parte de la originalidad enriquecedora de la cultura de América Latina pasa por No Occidente. Y en esto África ha puesto su *aché*.

---

#### Notas:

- 1 José Luis Méndez. «Problemas de la cultura caribeña.» **Casa de las Américas**, La Habana, mayo-junio de 1979, p.40: «El Caribe se presenta como una de las regiones más interesantes y complejas de nuestro planeta, como el área que recoge la más amplia diversidad de lenguas y culturas y como el espacio geográfico donde la historia contemporánea ha podido mostrar más crudamente su rostro barroco y contradictorio.»  
  
Isaac Barreal. «Unidad y diversidad de los elementos culturales caribeños.» **Resumen Semanal de Granma**, La Habana, 22 de julio de 1979, p. 4: «No podemos imaginar siquiera que exista tanta diversidad cultural dentro de una zona geográfica que cierre un mar interior y que tenga tantos elementos económicos o históricos comunes.» René Depestre. «Una ejemplar aventura de cimarroneo cultural.» **El Correo de la UNESCO**, París, diciembre de 1981, p. 16: «En esta encrucijada del planeta la historia ha creado focos particularmente complejos de civilización en donde lo barroco, lo picaresco, lo mágico, lo épico y lo maravilloso se penetran y recortan mutuamente.» Un sociólogo, un etnólogo y un escritor de la región nos presentan esta multiplicidad con elocuencia. Un panorama de ella bosquejado por un colectivo de etnólogos soviéticos puede verse en **Procesos étnicos en los países del Caribe**. Para tener siquiera una idea de las dificultades para una definición no sólo cultural, política y económica, sino aun geográfica del Caribe, consultar Andrzej Dembicz. «Definición geográfica de la región del Caribe.» **Premisas geográficas de la integración socioeconómica del Caribe**. Ver también Rafael L. Lima. «Apuntes acerca de las culturas caribeñas.» **Santiago**, Santiago de Cuba, diciembre de 1984, p. 75-88. Para Edward Glissant, «ese elemento de indeterminación constituye el signo mismo de la profunda riqueza del Caribe». Se trata de una diversidad cultural «Unitaria y fecunda», cuya «falta de precisión se encuentra más bien en el pensamiento de quienes siguen concibiendo el Caribe según las normas caducas y los esquemas antiguos». («Una cultura criolla», p. 33 y 34.)
- 2 Jesús Guanche y Manuel López Oliva. «El Caribe, síntesis de lo diverso.» **Revolución y Cultura**, La Habana, junio de 1979, p. 28.
- 3 Armando Hart. «Santiago resulta la más caribeña de nuestras ciudades.» (Discurso de inauguración de la Casa del Caribe, Santiago de Cuba, 23 de junio de 1982.) **Del Caribe**, Santiago de Cuba, julio-septiembre de 1983, p. 6.
- 4 Armando Hart. «Queremos que en este festival se reafirme un concepto realmente cultural de lo que es el Caribe.» (Palabras en el acto de constitución de la comisión

- patrocinadora de CARIFESTA '79.) **Juventud Rebelde**, La Habana, 4 de marzo de 1979, p. 3.
- 5 Henri Bangou. «Ensayo de definición de las culturas caribeñas.» **Anales del Caribe**, La Habana, no. 1, 1981, p. 234. Eric Williams ha dado otra próxima: «El Caribe tiene su definición [...] como un área insular más el conjunto de los países continentales donde la economía de plantación se desarrolló primero bajo el control de las metrópolis europeas y con el uso de la fuerza de trabajo ajena, barata y esclava procedente de Africa, India o China, o de otras partes del mundo. Entendido así, el Caribe constituye cierta unidad que se distingue.» (Citado por Andrzej Dembic. *Op. cit.*, p. 25-26.)
- 6 S.A. Arutiunov. «Etnograficheskaia nauka i kul'turnaia dinamika.» **Issledovaniia po obshchei etnografii**, p. 36-37. Citado por Moisei Samoilovich Kagan. «Cultura y culturas. Dialéctica de lo general, lo particular y lo singular.» **Casa de las Américas**, La Habana, enero-febrero de 1982, p. 137: Es una de esas formaciones culturales que representan «grupos de pueblos», características de los «grandes y pequeños dominios histórico-etnográficos, que en el nivel más alto casi coinciden con continentes enteros.»
- 7 Yu Bromley. **Etnografía teórica**, p. 106-121.
- 8 Jaime Mejía Duque. «Mito y realidad en Gabriel García Márquez.» **Ensayos**, p. 153-154: «Lo maravilloso no es en verdad la ascensión de Remedios, ni la lluvia de flores, ni la enfermedad del olvido, ni las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia [...], lo fantástico es que aún subsistan amplios núcleos sociales en donde tales o análogos sucesos se viven como reales en la tradición oral.» Vera Kuteischikova y Lev Ospovat. «La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística.» **América Latina**, Moscú, no. 4, 1975, p. 216: «Para el novelista europeo el pensamiento mitológico seguía siendo un arcaísmo o exotismo; recurría al mito desde las posiciones de la conciencia moderna, ahondando en sus fundamentos primarios. Para el novelista latinoamericano este pensamiento era tan vivo como el civilizado, y no menos actual, lo que exigía no simplemente la apelación al mito, sino el acoplamiento de dos tipos de conciencia contrapuestos, aunque equivalentes desde el punto de vista estético.»
- 9 Julio Le Riverend. «Notas acerca de las culturas ibéricas en la unidad y la diversidad de la historia de América Latina.» **Santiago**, Santiago de Cuba, diciembre de 1980: Le Riverend, refiriéndose a la América hispana, ha hecho esta aseveración de alcance general: «Las culturas nacionales sólo pueden entenderse como mestizas de un modo fragmentario, disperso, dentro de un esquema ibérico predominante», ya que la síntesis «no puede realizarse plenamente mientras las culturas nacionales sean, por razones de estructura económica y social, sólo las de una parte de los pueblos latinoamericanos y, en ocasiones, las menos numerosas».
- 10 Valeri Semskov. Intervención en la mesa redonda «La idiosincrasia histórico-cultural en América Latina.» **América Latina**, Moscú, no. 6, 1981, p. 81.
- 11 Más justo pudiera ser llamar cultos sincréticos a algunos de origen reciente que, como el de María Lionza, en Venezuela, los revivalistas, la kumina y la pocomanía en Jamaica y la umbanda en Brasil, no constituyen la evolución de cultos anteriores en un proceso donde se asimilan otras creencias y prácticas, sino entidades nuevas, creadas como el cristianismo a partir de un sincretismo originario. De todos modos, en ellos lo africano continúa siendo núcleo rector, salvo quizás en el primer ejemplo, que es una de las religiones más extrañas del mundo.
- 12 Fernando Ortiz. «Los factores humanos de la cubanidad.» **Orbita de Fernando Ortiz**, p. 154-157.
- 13 Roger Bastide. **Les Amériques noires**, p. 49-50.

- 14 Edison Carneiro. «Candombes da Bahia.» **Civilização brasileira**, p. 35. Rogelio Martínez Furé. «Apuntes sobre los llamados arará y mina en Cuba.» **Diálogos imaginarios**, p. 80.
- 15 Molly Ahye. «The practice of Shango.» **Caribe**, Nueva York, otoño-invierno de 1981, p. 12. Por citar un solo ejemplo, se afirma que en áreas con una gran población originaria de la India, el culto de Changó está incorporando aspectos del hinduismo.
- 16 Por ejemplo, Vera Kuteischikova y Lev Ospovat. «La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística.» **América Latina**, Moscú, no. 4, p. 216; Valeri Zemskov. «La novela latinoamericana contemporánea.» **Ciencias Sociales**, Moscú, no. 4, 1983, p. 54-72; «Con René Portocarrero. Meditaciones después de la charla.» **América Latina**, no. 1, 1979, p. 171-187, y «Un nuevo continente literario: notas sobre la novela latinoamericana.» **Temas**, La Habana, no. 8, 1986, p. 131-138.
- 17 Wyatt MacGaffey. **Religion and Society in Central Africa. The Bakongo of Lower Zaire**, p. 42-51.
- 18 La única investigación general sigue siendo la de Robert Farris Thompson. **Flash of the Spirit. African an Afro-American Art and Philosophy**, y una para Brasil de Mariano Carneiro da Cunha. «Arte afro-brasileira.» En Walter Zanini (organizador). **Historia general da arte do Brasil**, p. 974-1033.
- 19 Gerardo Mosquera. «La sombra oscura de Hervé Telémaque.» **Casa de las Américas**, La Habana, marzo-abril de 1987, p. 112-116.
- 20 Robert Farris Thompson. **Activating Heaven: The Incantatory Art of Jean-Michel Basquiat**.

# FICCIONES PRIVADAS COMO UNIVERSO

CAROLINA PONCE DE LEÓN

La reivindicación de la pintura a nivel mundial, a finales de los años 70, transmitida por movimientos como la transvanguardia italiana o el neoexpresionismo alemán, influye notablemente en el arte en Colombia desde inicio de la década del 80. Es una época en la que prevalece la pintura por encima de cualquier otro medio plástico como una forma de recuperar una condición que asume toda la carga de su tradición histórica, seguramente en reacción a la desmaterialización y al carácter efímero del arte a lo largo del decenio anterior.

La pintura ha predominado en la historia plástica colombiana. Siguiendo con esta tradición, la nueva generación afianza el refinamiento del oficio pictórico que su larga tradición le ha permitido desarrollar, el buen gusto (propios de la plástica nacional) y el culto a su superioridad dentro de los lenguajes plásticos. Esto se debe, en la actualidad, en gran parte a la incidencia del mercado local en la promoción artística. Tanto los museos como las galerías de arte del país concentraron sus actividades del 80 en torno a la pintura, excluyendo casi radicalmente formas de expresión no comerciales. El agravante es que esta situación generó un tipo de comportamiento generalizado: para sobrevivir en el circuito artístico local, los artistas se vieron abocados a mimetizarse con las exigencias prevalentes. De hecho, la fotografía, el video, el performance e incluso ciertas prácticas de la escultura se convirtieron en actos heroicos de un puñado de artistas. La avidez del mercado es tan relevante, que la escasa presencia de la pintura en los 70 llevó a que se supliera su demanda con las obras de los artistas de épocas inmediatamente anteriores (Grau, Obregón, Manzur, Cárdenas, Caballero, etcétera), alcanzando sumas antes inimaginables. La falta de aura artística del arte conceptual de los años 70, su imposibilidad para alterar el paradigma del mercado (dedicado a capitalizar los nombres vehementemente defendidos por Marta Traba en los años 50 y 60) —a diferencia de las generaciones anteriores, sus nombres nunca ingresaron en la conciencia colectiva— y su distanciamiento del público (general o comprador) explican lo atractivo que resulta recuperar un **status** para su trabajo.

La dedicación casi exclusiva a la nueva ola pictórica, en las principales salas —tanto comerciales como oficiales— a partir de los 80, surgió, de alguna manera, como una medida para evitar la incómoda sensación de estancamiento creativo que se percibía a la luz del mercado. Tras la estrategia de que lo joven es nuevo, aprovechando implícitamente el sello indeleble del ímpetu renovador del modernismo y garantizando así mediante su probidad artística, se publicitó el advenimiento de una nueva brecha generacional.

La pintura de los 80 encontró un terreno propicio: un mercado dispuesto y ávido de ampliar la baraja de nombres y el aval otorgado por las salas oficiales. Se acomodó fácilmente a estas circunstancias para funcionar dentro del «paradigma artístico» que ofrecía el mercado del arte. Museos y galerías constituyeron una forma de legitimizar los dictámenes del mercado, cuya voracidad calcaba —en cuanto a la magnitud de los precios— el fenómeno internacional de los esplendorosos 80, con una pequeña diferencia: se trataba de un mercado netamente local, inflado de manera desmedida por los dineros «calientes» y por otras formas de mecenazgo indirecto que surgieron de la necesidad de adquirir cultura». Con la ilusión de salir del anonimato tanto personal como colectivo (la relevancia local con miras a su acceso al circuito internacional), pocos artistas se preocuparon por la transformación de la obra (y sus significados) en objeto de consumo y de **status** social.

Las tendencias neoexpresionistas dominan: Lorenzo Jaramillo, Víctor Laignelet, Diego Mazuera, Alberto Sojo, Gustavo Vejarano, Carlos Eduardo Serrano, María Teresa Vieco, Bibiana Vélez, Raúl Cristancho, Cristina Llano, Constanza Aguirre, para señalar apenas los ejemplos más destacados. El expresionismo es recurrente dentro del arte del siglo XX en Colombia. Cuenta con precursores importantes: Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Débora Arango, Carlos Granada (para sintetizar rápidamente cuatro décadas). Su origen en el arte nacional no proviene de un contacto directo con el expresionismo europeo, sino del muralismo mexicano.

Curiosamente, los nexos del expresionismo colombiano, modelo 80, no son con sus antecedentes sino con los movimientos internacionales. La licencia para recurrir a todas las fuentes de la cultura visual, como una forma de romper el esquema lineal de la historia, precepto que la transvanguardia infundió a la plástica mundial, estimuló, también en Colombia, la revisión de estilos pictóricos.

Aparecen aquí los estragos del equívoco más manoseado de la época: el postmodernismo. La licencia estilística se percibe como un «ismo» más que mantiene vigente el imperio de la originalidad modernista. «¡Por fin el postmodernismo!», exclamó gozoso un crítico de arte en una biennial de arte joven en Bogotá. Mientras tanto, neoabstracción, neoexpresionismo y otras modalidades «neo» acentuaron el imperio de la nostalgia.

La época de los 80 es uno de los momentos más complejos y difíciles de la historia reciente colombiana. Nunca antes se había evidenciado tanto la debilidad del Estado, al verse acometido por un enemigo de las dimensiones del narcotráfico, o por las acciones desestabilizadoras de una guerrilla sin ideologías claras, pero con un poder militar que se empieza a usar bajo estrategias terroristas. Las acciones del paramilitarismo y de la extrema derecha, que aniquilaron en un corto lapso tanto a líderes de la oposición como a jefes y figuras importantes de los partidos tradicionales, se van sumando al malestar producido por una violencia cada vez más extendida y compleja.

Nunca antes los medios de comunicación habían publicado de manera tan reiterada y directa las imágenes de la muerte o del dolor y sufrimiento del desolador panorama de crímenes, asesinatos, magnicidios y otros actos terroristas.

La intrincada realidad del país, en la que inciden también la complejidad geográfica, la variedad etnocultural y los desajustes que viven los países latinoamericanos entre sus procesos de modernización e industrialización, urbanización y tradición rural, parece impenetrable.

No cabe duda de que los efectos del desencanto que se vive a nivel mundial también tiene que ver. La crisis del pensamiento occidental en todas sus manifestaciones —la crisis de las ideas filosóficas y políticas que pretendieron ofrecer alternativas al capitalismo, el agotamiento del discurso y el fin de los credos vanguardistas del arte moderno— parecen ser un caldo de cultivo propicio para generar actitudes de desconcierto.

A este desconcierto se suma, en el contexto colombiano, el desasosiego que produce el ejercicio de la política en el país; una «apertura democrática» en la que participan nuevas fuerzas (guerrilla desmovilizada, indígenas), las cuales se neutralizan, hasta cierto punto, en razón de las alianzas entre grupos minoritarios para sobrevivir a la maquinaria de los partidos tradicionales. Igualmente, la homogeneización de las ideas políticas que a la postre generó el Frente Nacional(1) —período dentro del cual se formó esta generación— también contribuyó a la apolitización general de las propuestas del arte.

Los pintores parecen responder a esta realidad desde su estado de conciencia más interior, activando una especie de neorromanticismo característico de los fines de siglo. Ante el vacío producido por las crisis de otras disciplinas de interpretación o de comprensión de la realidad, se recurre a la interiorización, la intuición y al imaginario subjetivo. La violencia es sublimada, vuelta universal, atemporal, energía expresiva que se ampara en mitologías personales que construyen, como una forma de exorcismo espiritual, imágenes simbólicas de sus universos privados. Ejemplos se encuentran en el presente apocalíptico de una obra como *El desayuno en las rocas* (1989) de Diego Mazuera; la visión desgarradora de *Chapinero* (1989) de Carlos Eduardo Serrano. La proyección de un imaginario privado abarca, en líneas muy generales, las ficciones personales de José Antonio Suárez, Bibiana Vélez, Danilo Dueñas, Carlos Salazar, Alberto Sojo, Gustavo Zalamea; lo pictórico como

catarsis en las obras de Diego Mazuera, Jaime Franco, Lorenzo Jaramillo, y lo mítico religioso: Laignelet, Luna, Cristancho, Vejarano, Iregui, Silva.

La creación contemporánea exalta la apropiación de temas, estilos, lenguajes o signos, o la recodificación de estos mismos, como sistemas de una nueva sintaxis visual. Hay un patrimonio visual común al cual se puede recurrir libremente.

Es el caso de varios pintores: las escenificaciones domésticas de los iconos de la historia del arte en la obra de Carlos Salazar, en las que conviven elementos de la cultura rock, alegorías de la tradición mitológica de la historia visual representadas por sus ninfas adolescentes (*Amor sagrado, amor profano*, 1987, por ejemplo, compone varios registros simbólicos, temporales y espaciales).

Otro ejemplo son las construcciones plásticas de Luis Luna en lo que, tomando como referencia las fuentes visuales «primitivas», descompone la superficie pictórica desplazando la unidad por el fragmento. Prevalece lo decorativo como elemento signifiante y ordenador. Luna ubica signos míticos, arquitectónicos, autobiográficos, urbanos u otros, dentro de nuevos espacios semánticos para convertirlos en un vocabulario personal. En ocasiones inscribe frases o palabras que —sin ser explícitas— abren otras dimensiones para la lectura de la imagen. El interés para explorar la herencia cultural precolombina y recontextualizarla dentro de los términos de la sensibilidad contemporánea es compartido por varios artistas, como Marta Combariza, María Teresa Vieco, Raúl Cristancho y Nadin, principalmente.

Bibiana Vélez, por su lado, involucra varias historias: envuelve su intimidad —como mujer y como pintora— en unas composiciones especiales que tienen carácter cosmológico (*Dificultad inicial*, 1989); se conjugan los contrarios: lo infinito y lo tangible, el día y la noche, cielo y tierra. Sus paisajes, directamente nutridos de la sensualidad exuberante del trópico, son proyecciones íntimas y alegóricas, visiones interiores con cierta atmósfera mística en la que la ambivalente sensorialidad —semipagana, semimística— revela la doble moral del cuerpo que produce el catolicismo en tierra caribe.

Otra tendencia hace alusión a temas de orden psico-social, como la sexualidad y la cultura urbana, lo que establece una relación más directa con lo contemporáneo, y que recurre a las tensiones formales del neoexpresionismo: color exaltado, fuerte gestualidad y distorsión, para exacerbar el drama ahí contenido (Lorenzo Jaramillo, Cristina Llano, Carlos Eduardo Serrano).

En contraste a esta tendencia resulta sorprendente la prevalencia de imágenes marcadas por preocupaciones espirituales y simbología religiosa, bien sea desde la figuración (Víctor Laignelet, Bibiana Vélez, Gustavo Vejarano, Luis Luna, Ana María Rueda), o desde la abstracción (Jaime Iregui o León Trujillo, por ejemplo).

La iconografía religiosa es, en la mayoría de las veces, producto de imagerías personales: la naturaleza como sinónimo de crecimiento espiritual (Ana María Rueda); la geometría como proyección subjetiva y ordenadora (Jaime Iregui) o, por ejemplo, en la obra de Víctor Laignelet: la complejización de los arquetipos masculino-femenino, vida (evolución) muerte (conocimiento), a través de una imagería inspirada en la tauromaquia, la recodificación de mitos alquímicos y el uso del color determinado por su simbología.

Esta búsqueda de un orden religioso subjetivo puede explicar también, de alguna manera, el auge de la pintura abstracta en la reciente generación (Carlos Salas, Jaime Iregui, Jaime Franco, entre otros). «Entre más terrible es el mundo, más abstracto es el arte» (Paul Klee). Sin embargo, el orden constructivo no significa necesariamente espiritualidad. Un artista como Carlos Salas, por ejemplo, se interesa más por los problemas del lenguaje y la representación en la pintura y por de construir la mecánica de este sistema representacional elaborando una especulación lúdica en torno al fragmento.

Otra instancia es la inclinación por crear ficciones —una construcción de imágenes extensiva a la preocupación por una realidad fragmentada— que proyecta el cotidiano personal como imaginario colectivo. Esto es patente en el repertorio visual común a las obras de Carlos Salazar, Danilo Dueñas y de José Antonio Suárez, cuya combinación de referencias a la historia del arte o a la vivencia cotidiana que extraen indiferentemente imágenes autobiográficas o públicas, señalan una nueva subjetividad en torno a lo íntimo,



lo afectivo, lo erótico, lo cotidiano o lo privado. Hay un deliberado mestizaje de signos, tiempos y espacios en los que está ausente cualquier estructura jerárquica.

La iconografía del arte en Colombia es entonces un tejido de sistemas abiertos de significación. La diversidad estructural de la imagen se ve enriquecida por experiencias acumuladas a través de la historia del arte llegando a soluciones visuales muy sofisticadas y una alta calidad a nivel de la factura. Si las dimensiones simbólicas de la pintura de los 80 se han complejizado tanto en su construcción visual como en su significación, es también porque diferentes experiencias (la cultura visual, el psicoanálisis, la pérdida de absolutos para totalizar la realidad) permitieron ampliar el terreno del imaginario subjetivo, abarcando ya no un solo aspecto primordial (una sola forma de percibir o de representar la realidad), sino la confluencia de múltiples instancias.

Sin embargo, esta multiplicidad no corresponde realmente a la tan aclamada pluralidad postmoderna, ya que siguen vigentes el espíritu contemplativo del modernismo, la imagen como totalidad significativa, el artista como centro subjetivo y el protagónico (abundan las referencias autobiográficas). La pluralidad postmoderna no es exclusivamente: «El todo vale.» Implica la opción crítica que permite sustituir permanentemente estructuras de pensamiento. En Colombia prevalece una concepción del arte que privilegia una función estética según la cual la obra de arte está imbuida inherentemente de sentido, significación y belleza. La obra es vehículo de revelación y contemplación: dos nociones acreditadas por el modernismo. Este problema afecta primordialmente a la pintura, ya que otros artistas del momento confieren a lo artístico otras directrices que problematizan el comportamiento general marcado por ella. Es el caso de José Alejandro Restrepo (video), Doris Salcedo, Alicia Barney, María Fernanda Cardoso (escultura-instalación) o María Teresa Hincapié (performance), y, como casos especiales, los de los pintores Miguel Ángel Rojas, Beatriz González, Ofelia Rodríguez y Raúl Cristancho, quienes se aventuran a elaborar, desde poéticas diversas, propuestas que rebasan el carácter ontológico de los medios artísticos formales.

Lo interesante de estos últimos es que asumen una crítica a los modelos tradicionales de representación y llegan a articular lenguajes que, por eliminar el «yo» artístico, convierten el contexto (el complejo espacio socio-cultural donde opera la obra) en materia prima de su lenguaje, comunicación y acción artística. Desafían de algún modo la neutralidad del juicio cultural presente en muchas producciones artísticas. Los signos artísticos son signos culturales que conquistan múltiples niveles de realidad. La memoria cultural (Restrepo), la cultura de la violencia (Doris Salcedo y Beatriz González), la condición homoerótica (Rojas) o la femenina (Hincapié, Cardoso, Rodríguez) reivindican contextos específicos. Esta forma de asumir el arte como algo que no está autorreferenciado lleva implícita una conciencia que marca una territorialidad y una estrategia que desplazan —tanto artística como culturalmente— el centro de la periferia.

La producción artística de los 80 en Colombia está dividida entre esta actitud que busca establecer nuevas formas de presentar y representar su dinámica cultural y una sensibilidad visual pictórica muy elaborada por cierto aunque definida dentro de criterios avalados por el modernismo.

Es evidente, por otra parte, que la historia plástica nacional se articula en forma directa, aunque anacrónica, con los movimientos internacionales. Si bien desde los años 20 se prendió la antorcha de la independencia cultural, prima una conciencia cosmopolita (que le mereció a Bogotá el nombre de la «Atenas Sudamericana»). En aras de universalismo, la poesía modernista de principios de siglo adornó su escritura de paisajes árabes o de lánguidos camellos (Guillermo Valencia). La ansiedad de quedar atrapados en los estrechos horizontes del localismo enardece el deseo de pertenecer al arte internacional. (A esto se debe, en parte, la uniformidad de los lenguajes artísticos en el mundo). «...en Colombia no hay identidad nacional porque la aristocracia quiere ser inglesa, la burguesía francesa, la clase media norteamericana y el pueblo, mexicano», dice el poeta colombiano Juan Manuel Roca. Se aspira a ser partícipe de cualquier manera del proceso cultural de Occidente conservando lo artístico dentro del terreno hiperespecializado de su propio discurso e historia.

La revitalización de la tradición pictórica en los 80 parece legitimizarse en nombre de la universalidad y de la Historia del Arte; borrando de paso muchos límites necesarios

para comprender el intrincado sistema de relaciones que compone el mapa cultural contemporáneo.

A pesar de ser lo universal un concepto totalmente revaluado por el arte contemporáneo (la transvanguardia italiana o el neoexpresionismo alemán reivindican los mitos y formas de su historia regional), en Colombia, la mayoría de pintores que trazan el perfil de los 80 insiste en mantener con él una clara filiación: la tradición del arte religioso occidental (Víctor Laignelet), la alusión a estructuras espirituales (mandalas) de oriente (Gustavo Vejarano), la referencia a mitologías europeas (Gabriel Silva), para nombrar sólo algunos ejemplos. La pintura —como tradición— parece remitir por su naturaleza a una dimensión que rebasa la local.

Conformes a premisas modernistas, según las cuales la identidad y la cultura son sistemas cerrados, estos artistas asumen una pertenencia cultural *per se* como un valor intrínseco, como una identidad ontológica que no requiere ser elaborada para existir. Parecería que esta generación busca salir de los límites locales, salir de Macondo, sofisticar las imágenes.

El problema no es el de qué representar, asumiendo entre líneas una moral, sino desde dónde representar. Es asumir, como dice el fotógrafo Víctor Burgin, no una representación de la política (o la nostalgia de la máscara y la pirámide, como dice Mosquera), sino una política de la representación: desde qué óptica, lógica o experiencia particulares, y más claramente en relación a qué. Toda concepción artística revela la relación que el artista establece con el contexto. Una concepción basada únicamente en lo estético convierte el lenguaje en retórica, limitando su campo de acción, puesto que su único referente es su propio discurso. Toda representación implica un acto de representación en el que está implícita una función ideológica. Desde América Latina esto plantea la opción de romper la premisa modernista del arte-no-tiene-fronteras y optar por una concepción artística que rebase el confín especializado del arte y arroge otras formas de responsabilidad para descentrar la idea institucionalizada del arte y propiciar una construcción dinámica de la identidad y la cultura.

Insistir en una aspiración universalista perpetúa la idea de que el debate cultural se mantiene sobre un eje este-oeste —con el supuesto de que nuestra condición postcolonial nos abre las puertas del territorio «universal» deslindado por la Historia del Arte— y no sobre un eje norte-sur, cuando es evidente que el arte latinoamericano no tiene lugar dentro del contexto internacional, sino, acaso, a nivel de ejemplos aislados que responden a los modelos que Occidente está dispuesto a reconocerle. El «éxito» de los artistas en el exterior y el «boom latino» parece bastar para consolidar la creencia y el simulacro. Exposiciones como «Les Magiciens de la Terre» o «Art of the Fantastic» son ejemplos oportunos para evidenciar el diagnóstico: aunque bien intencionadas en su propósito de descentrar la noción europea del arte y de remediar la indiferencia cultural, mantienen el supuesto que el «otro» (nosotros) sobrevive fuera del sistema artístico occidental y existe sólo en virtud de la exaltación de sus propiedades de exotismo, exuberancia barroca, ritualismo o clichés políticos. Entre la magia y lo fantástico, ambos títulos llevan implícitos una condescendiente jerarquía construida sobre una base de etnicidad, marginalidad y minoría cultural. Un cambio de eje permitiría una nueva consciencia y estrategia para el arte colombiano.

No se trata de hacer un arte que conserve o simule un sabor de autenticidad, sino uno que asuma lo que Gerardo Mosquera llama una «adecuación ofensiva». «La cuestión es hacer el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la «impureza» postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella.»(2)

Esto llama a una consciencia que induzca a perfilar nuevas perspectivas artísticas para responder en forma constructiva a la sensibilidad contemporánea, propiciando un diálogo enriquecedor en el complejo sistema intercultural. A luces de lo que ya ha acontecido en los 90 en el panorama nacional, parece que el horizonte se está abriendo, y que la problematización de la identidad cultural como algo que requiere de un permanente cuestionamiento, redefinición y recontextualización, está formulando una opción creativa, reflexiva y crítica.

---

**Notas:**

- 1 El Frente Nacional fue una solución política acordada por plebiscito para establecer una democracia controlada que pusiera orden en una sociedad en crisis. Institucionalizó el gobierno bipartidista con la alternación de los dos partidos tradicionales: liberal y conservador, en el gobierno. Este acuerdo estuvo vigente durante un período de dieciséis años a partir de 1958. Dicha convivencia unificó, de alguna manera, la identidad ideológica entre los dos partidos.
- 2 Gerardo Mosquera. **El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas en torno de arte y eurocentrismo.**

# RAICES EN ACCION

*Introducción del Catálogo de la Exposición de igual nombre exhibida en el Museo de Arte Carrillo Sil de México D.F., en 1988*

**GERARDO MOSQUERA**

En la década del 80, las artes plásticas han devenido una de las manifestaciones más potentes de la cultura cubana. Se vive un ambiente de creatividad, de búsqueda, de polémica, que ha fructificado en un movimiento muy rico. Digo movimiento porque constituye más una acción extendida que la presencia de grandes figuras cuyo magisterio arrastre a los demás. Pero, sobre todo, porque se trata de toda una renovación traída por los jóvenes.

Desde fines de los 70 se sucedieron promociones que transformaron con fuerza la situación existente, implantando nuevas orientaciones artísticas. Entre ellas la priorización de los valores específicos del arte, la apertura a las experiencias contemporáneas «de avanzada», la concentración en expresar y discutir problemas generales del hombre y su relación con el mundo, la profundización en la identidad latinoamericana, el sentido ético. Son algunos rumbos que pueden aislarse en un panorama de diversidad asombrosa para un país tan pequeño, donde actúa el movimiento plástico «más fuerte y variado de su historia», según se ha constatado.

Así, la fuerza de la plástica cubana actual la dan sobre todo los jóvenes. Su reconocimiento ha devenido ya lugar común en los comentarios de críticos y artistas de las más disímiles procedencias, que han observado el panorama de Cuba desde ideologías y posiciones estéticas también muy diversas. Este auge tiene sus bases sociales. Ante todo, la unión de libertad artística y apoyo a la cultura practicada por la Revolución desde sus inicios, y más concretamente, pienso, el nuevo clima institucional tras la fundación del Ministerio de Cultura a fines de 1976. De una manera muy directa está también el sistema de enseñanza del arte, que ha garantizado la formación gratuita de cualquier talento, desde el nivel elemental al superior. Los jóvenes que protagonizan hoy el «Renacimiento cubano», según lo ha llamado Luis Camnitzer, disponen de un oficio riguroso, adquirido sistemáticamente en las escuelas.

Esta exposición reúne obras representativas de dos de las líneas más prometedoras. Una se dirige a la profundización en el ser latinoamericano y la otra se desenvuelve en un contacto muy directo con la cultura popular. Ambas conocen y aprovechan los desarrollos «internacionales» (léase metropolitanos) de la plástica, pero transformándolos a sus propios objetivos, recontextualizándolos, empleándolos más como medios que como fin. Por razones obvias, con frecuencia estas dos líneas se superponen.

Aunque dentro de un enfoque muy general pueda decirse que la cultura latinoamericana es una cultura occidental (de tradición europea y propia del desarrollo capitalista) su singularidad es en gran medida resultado de la presencia decisiva de componentes no occidentales —étnicos y estadales— en su constitución. Y, precisamente, los artistas de la primera línea buscan una comunión con las bases de estos elementos caracterizadores de nuestra esencia. Pero no se trata —como ha ocurrido con frecuencia— de un acercamiento superficial o expositivo a las tradiciones indias o africanas, causa de tanto folklorismo turístico en el arte. Ellos procuran una compenetración sustancial. Más que inspirarse en formas, ritos o anécdotas, estos artistas persiguen una interiorización del pensamiento, los valores y, en general, la cosmovisión de estos pueblos, factores que, o se fundieron en las nuevas nacionalidades, o permanecen en grupos étnicos.

Para tal fin se sirven de ciertas aperturas traídas por las corrientes conceptuales, a menudo franca recuperación —para funciones distintas— de procedimientos de las culturas «primitivas». Sabido es que durante los 60 y 70 algunos europeos y norteamericanos (Beuys, Hesse, Long, Holt, Puryear...) hicieron arte de tipo conceptual a partir de su interés en las sociedades tribales. El conocimiento de ellas por lecturas de antropología fundamentó una vía artística donde reinterpretaron de modo no literal algunos aspectos de sus prácticas o concepciones. Ahora bien, la obra de los cubanos tiene diferencias profundas, más allá de las semejanzas metodológicas. Para un Beuys o una Hesse siempre se trataba de incorporar fuentes externas para prácticas particulares de arte de vanguardia. Una orientación básica de su trabajo es «salirse» de su cultura por caminos que no dejan de resultarles exóticos. Un Bedia o un Elso, en cambio, actúan con elementos de su propia cultura, vivos en su contexto cotidiano. Además, lo hacen para «meterse» más en su cultura, arraigando su identidad. Y, lo que es más importante, no procuran encerrarse en ella para florecer en la comodidad del localismo: intentan proyectar valores, acentos y puntos de vista de nuestro acervo dentro de una perspectiva humana global y, al mismo tiempo, capaz de acción específica en el mundo contemporáneo.

Pudiera decirse que el arte de estos jóvenes, siendo «occidental», en cierto sentido resulta «no occidental» a la vez, desde dentro, del mismo modo que la cultura latinoamericana. En igual forma, pudiera sugerirse que, como ella, es «contemporáneo» y «primitivo» a un tiempo. Los artistas avanzan en pos de una síntesis sólo accesible en profundidad a quienes participan, sin contradicciones, no sólo de la hibridación o coexistencia de rasgos de culturas muy diferentes, sino de formas de conciencia correspondientes a distintos estadios de evolución histórica, es decir, de lo que llamo el mestizaje del tiempo.

Para Cuba, la importancia de esta asunción latinoamericanista va más allá de lo artístico. Por determinaciones de su historia y su situación geográfica, quizás ningún otro país del continente se encontraba más de espaldas a Latinoamérica, bajo intensa colonización ideológica y cultural de Estados Unidos. La preocupación latinoamericanista de los jóvenes es como un reintegrarse al ámbito propio, pero no bajo las banderas de una marcha programática. Constituye un proceso espontáneo de interiorización, consecuencia natural de los cambios políticos y culturales en Cuba.

Insisto además en el sentido de universalidad de este latinoamericanismo. Y sobre todo en su vocación de actualidad. No hay escape, ni «regreso a las raíces». Es la reafirmación de valores propios para tratar de incidir con ellos en la realidad contemporánea. Está presente una voluntad tercermundista —a menudo no del todo consciente— por imponer un nuevo orden cultural internacional, una perspectiva de universalidad donde intervengan intereses de todos los pueblos, opuesta a un cosmopolitismo fabricado en la isla de Manhattan.

La segunda línea que presentamos aquí corresponde también con estos planteamientos de carácter general. Si en la anterior predominaban orientaciones de tipo conceptual, en ésta se manifiesta en buena medida la inclinación postmoderna hacia lo vernáculo y el kitsch, como parte de su poética inclusiva, expresionista, paradójica y metafórica. Pero lo peculiar es el arraigo de estos artistas en una cultura popular a la cual no han dejado de pertenecer.

A menudo ocurre que el artista, aunque proceda de un contexto popular, tiende a distanciarse de éste por el hecho mismo de su actividad. Aunque su trabajo exprese esta formación, el artista suele separarse de su medio de origen, vinculándose con un ambiente de otra índole. En Cuba, por varias razones, esto no se ha producido mucho últimamente. La nueva situación social, por un lado, ha permitido estudiar arte a jóvenes procedentes de todos los sectores de la población. Por otro, junto con distintos factores, ha condicionado que la mayoría de ellos continúen inmersos en su medio familiar y de vida cotidiana, sin que la actividad artística «culta» determine una barrera diferenciadora.

Esto permite que su obra, más allá de expresar la cultura popular y alimentarse continuamente de ella, se superponga en cierto sentido con esa misma cultura. Sería algo así como una paradójica manifestación «cultivada» de la cultura popular, en el sentido de que constituye una creación profesional —no tradicional, ingenua ni espontánea— basada en manifestaciones populares, hecha por portadores y participantes activos de esas manifestaciones y de la situación, costumbres, valores y psicología que les da origen. Situación que se mantiene aún cuando los enfoques sean críticos, según ocurre con frecuencia.

De esta integración proviene el carácter festivo, carnavalesco, de tantas obras. También su exuberancia, su colorido, su barroquismo chirriante, que nos puede llevar hasta a sentir un sabor caribeño en trabajos donde, por otro costado, puede notarse la influencia de Borofski, Clemente o Scharf, a veces parodiados desfachatadamente o, mejor, relajados por completo.

Se señala que estos jóvenes han hecho una apropiación «incorrecta» del conceptualismo y el postmodernismo, pues han incorporado más algunos expedientes que la «filosofía» general de estas corrientes, que corresponde a una problemática histórica, social y cultural propia. En realidad, esto ha ocurrido a todo lo largo de la historia de las interrelaciones de los pueblos. Es muy interesante lo que puntualiza Boris Bernstein: «La recepción de las influencias externas significa la inclusión de éstas en el sistema de relaciones de la unidad cultural dada, en el que los fenómenos recibidos reciben inevitablemente nuevos significados y, al mismo tiempo, como toda innovación, reestructuran de alguna manera el sistema que recibe.» El ejemplifica con las culturas nacionales jóvenes «para las cuales la recepción intensiva de la experiencia «ajena» es una necesidad vital.» Aclara que «no significa, en absoluto, que la experiencia ajena haya sido asimilada correctamente, orgánicamente. Por el contrario, puede ser tomada en préstamo externamente, sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe. No obstante, el transplante se efectuó, y creó una nueva situación, reestructuró la red de relaciones que había existido hasta entonces e influyó en la perspectiva del desarrollo».

Pero otro tanto pudiera decirse de las culturas «viejas» en relación con las «jóvenes», como cuando los cubistas aprovecharon para sí muy productivamente la plástica africana sin conocer una palabra de su trasfondo. Con mayor razón podremos hacerlo nosotros con algún recurso extrapolado de un trasfondo ajeno pero no desconocido. Y es que todo arte tiene la capacidad de emplear núcleos de valor universal plasmados en otro arte, más allá de la relatividad étnica, histórica o social, y las diferencias de significados que de ella emanan.

Resulta elocuente que del postmodernismo se toman los planteos instrumentales para una acción propia, dejándose otros de lado. Las aperturas postmodernas son empleadas cuando encajan en las preocupaciones del contexto o hacen de detonantes, del mismo modo que la orientación conceptual sirvió sobre todo para una profundización en fundamentos culturales latinoamericanos. Es algo así como una afirmación de rebote.

Unida a la parafernalia festiva, pletórica de **kitsch** popular, vemos una profunda preocupación ética. Aunque produce críticas a comportamientos muy concretos, se trata más bien de una postura valorativa general. Nada hay aquí de santurronería. Por el contrario: en todos estos artistas, tanto en los de una línea como en los de la otra, resalta una visión muy problematizada del ser humano y su relación con el mundo. Esta perspectiva ética puede sentirse en la sustancia misma de los trabajos, así se refieran al equilibrio de fuerzas cósmicas o a una conducta marginal, y aun cuando la cuestión moral o algunos de sus aspectos no constituyan tema u objetivo de la obra.

Tal perspectiva se inscribe en otra más amplia, típica de la plástica cubana de los 80. En reacción frente a lineamientos de la generación anterior, predomina ahora el interés por los problemas más generales del hombre y su desenvolvimiento en el universo. Hay una verdadera inquietud filosófica, no importa cuál sea el tema tratado ni el lenguaje que se use. La visión final de estos problemas es afirmativa, más allá del interés por expresar las contradicciones. Nada hay de nihilismo ni alienación. Este signo positivo es otro importante factor de contenido que peculiariza al arte cubano por encima de similitudes de lenguaje con las corrientes actuales de Occidente.

En más de una ocasión, críticos y artistas de izquierda de otros países se han sorprendido al descubrir que el arte cubano actual no muestra la dirección política o social directa que ellos esperaban. Aunque se trata de un asunto muy complejo, que merece una discusión detallada, y la preocupación es atendible en formulaciones más específicas, creo ocurre ante todo un traslado a la realidad cubana de expectativas, producto de las exigencias de una situación diferente. Porque en Cuba, donde existe una participación social distinta y donde los problemas más acuciantes de la sociedad están resueltos, ¿el arte no tenderá a desarrollar sus potencialidades para profundizar en lo humano general y concentrarse en la espiritualidad del hombre? ¿No hay en esto una perspectiva social superior?

Por supuesto, no quiero decir que el arte no sea capaz de ocuparse de política, y menos aún que pierda su capacidad crítica. Hablo de una inclinación antropológica que pudiera estar condicionada por transformaciones en la base social. De cualquier modo, las respuestas —siempre serán varias, y probablemente contradictorias— las dará la práctica del arte, pues se parte de la premisa de la libertad de creación, que implica una evolución «espontánea» de aquél, donde el control de la sociedad —para bien o para mal— sólo podrá efectuarse en forma directa. Para la Revolución Cubana no ha constituido una premisa «liberal», como indican algunos radicales, sino un principio emanado de la esencia misma del arte, que —por lo menos hasta este momento— es una actividad muy enlazada con la subjetividad individual, con la «caja oscura», aun en los casos de búsquedas directa y conscientemente sociales.

Sería objeto de otras líneas analizar cómo la plástica cubana se inscribe en coordenadas muy diversas: espontaneidad de creación, socialismo, afirmación de la identidad nacional, latinoamericanismo, apertura a las tendencias occidentales, tercermundismo..., pero aquí hemos podido discutir algo de eso. Estimo que lo más importante es la manera como en ella se manifiesta una posibilidad de acción de la cultura del Tercer Mundo.

No creo necesario abundar en las contradicciones que sufre esta cultura. Están los problemas que acarrearán en directo el subdesarrollo, la pobreza, la situación neocolonial, las deformaciones estructurales de la economía y la sociedad, y tantas más. Están los problemas más específicos que dependen o se relacionan con los otros, como el bajo nivel educacional, el control metropolitano de los medios de difusión, el preterimiento de nuestros valores, el colonialismo cultural. Moduladas por todo esto hay varias tensiones polares entre las cuales nuestras culturas abren hoy su camino: tradición y contemporaneidad, localismo y universalidad, lo «culto» y lo popular; colonialismo y liberación, Occidente y No Occidente, mimetismo e identidad... Con respecto a esta problemática más general, y a partir de la singularidad de su situación social —singularidad que no la aísla del cuadro general del Tercer Mundo—, la plástica cubana ha tomado espontáneamente algunas posiciones que, en mi criterio, pueden resultar fecundas.

«Nacionalización» sin miedo ni sentimientos de culpa de cuanto pueda resultar útil en la plástica metropolitana, para ponerlo en función de nuestras propias necesidades. Esta «nacionalización» lleva implícita una transformación tanto en aspectos formales como de contenido y función social, punto este último que sería necesario radicalizar, como también lo sería una mayor desfachatez para aprovechar en nuestro sentido cualquier descubrimiento plástico.

La transformación a que me refiero produce a menudo resultados bien diferentes de aquellos de las tendencias de origen, consecuencia de la satisfacción de nuestros requerimientos propios. Pero no se limita a un empleo local de lo «internacional», al producirse una metamorfosis de envergadura universal, sólo que una universalidad hecha desde nuestra zona, de aquí para allá. En este sentido tiene lugar a la vez una extensión y enriquecimiento de las posibilidades de las corrientes «internacionales». Así, al tratarse de una «nacionalización» activa, creadora, se desarrollan hacia nuevas perspectivas los núcleos humanamente valiosos de lo nacionalizado.

Lo anterior es posible en gran medida por una familiaridad con estas tendencias al sentirse que corresponden a todo un ámbito cultural en el cual participamos. Para los jóvenes artistas cubanos está muy claro que —como ha dicho el propio ministro de Cultura Armando Hart— Cuba no ha salido jamás de Occidente como meridiano geográfico y cultural. Y también está preciso que tenemos una personalidad propia, dada en notable medida por la presencia sustancial de ingredientes no occidentales en la etnogénesis nacional, y por la existencia contemporánea en nuestros países de pueblos no occidentales y de manifestaciones culturales de ese origen no fusionadas en las culturas nacionales. Es decir, existe una claridad mental en reconocer a América Latina como síntesis entre Occidente y No Occidente, y como entidad multinacional, con ricos acervos de culturas no occidentales. La conciencia exacta de nuestro perfil puede ser muy fecunda, al hacernos dueños de un espectro cultural muy vasto. En vez de sentirnos europeos de segundo rango, o «indios» y «negros» que nada tenemos que ver con Occidente, o víctimas de un caos, podemos plantarnos en nosotros mismos y aprovecharnos de la multilateralidad de nuestra cultura, trabajando a partir de nuestra propia síntesis, que nos permite incorporar con naturalidad los más variados elementos.

Identidad como acción, no como exhibición. En la «búsqueda de nuestra identidad» se ha proclamado mucho una «expresión de nuestras raíces» que ha conducido a graves desenfoques culturales. Se ha creído resolver los problemas de la expresión propia mostrando folklorismos, colores locales, tradiciones, y aun intentando revivir algunos, muertos hace tiempo, de los que muy poco sabemos. Con exhibir alguna cosa de negros, indios o criollos ya estaba resuelto el problema. Error peligroso, porque el asunto no está en mostrar la identidad, sino en **actuar** desde ella, de dentro hacia afuera. En ser nosotros mismos. Es cierto que a causa del colonialismo cultural y de nuestra misma diversidad todavía continúan siendo necesarias la completa definición e identificación de nuestro perfil propio. Pero esto debe hacerse siempre con la perspectiva de la acción desde nosotros hacia el mundo. Viene al caso en cierto sentido la discusión a propósito de negritud y «tigritud» en Africa en los años 60. Decía Wole Soyinka: «Un tigre no anuncia su tigritud: salta. Un tigre no está en la selva y dice: Yo soy un tigre. Al pasar junto al lugar donde está el tigre y ver el esqueleto de la gacela es cuando se sabe que allá ha rebosado tigritud.» Los jóvenes cubanos inician movimientos en tal dirección. En ningún ejemplo ha habido una búsqueda programática de identidad. Y esto es otro punto que los diferencia de la generación de los años 70. Sus obras expresan una identidad cubana y latinoamericana porque ésta se ha ejercido, ha determinado desde el interior los intereses, valores y enfoques que han modelado los trabajos y su proyección artística.

Con lo precedente se relaciona la solución de contemporaneidad de lo tradicional. Para nuestras culturas, el llamado a la tradición ha sido con frecuencia una trampa que ata nuestras posibilidades de enfrentar con eficacia el mundo de hoy. De baluarte contra la penetración, puede devenir sillón y pantuflas que nos aíslen confortablemente de las urgencias de la época actual. Son las dos caras de la tradición a las que se refería con elocuencia Ambrosio Fornet hace veinte años. En verdad, pocas cosas hay más cómodas —y más conservadoras— que la cultura como postal, autocomplacida en volutas barrocas y tambores de colorines. Ni negar la tradición ni vestirnos de encaje con ella: convertirla en actualidad o, lo que es lo mismo, hacer que ésta se construya desde nuestros acervos más valiosos para actuar a nuestra manera en la problemática contemporánea. Afirmaba Fornet: «En una sociedad revolucionaria, el pasado se asume como una fuerza para proyectarse hacia el futuro, para volver al hombre hacia sus propias raíces y, al mismo tiempo, proyectarlo con un sentido nuevo hacia el conjunto de la humanidad.» Los artistas que nos ocupan apuntan en toda esta dirección. Uno de sus logros es la contribución a fraguar un puente que está trayendo a la acción actual valores ancestrales. Las aperturas del arte de hoy les sirven para iluminarlos y proyectarlos con amplitud, y ellos, al mismo tiempo, pueden llegar a transformar el sentido de estas aperturas. Se vislumbra así la posibilidad de una tradición que no sea el escaparate de la abuelita, ni siquiera una fuente viva, sino un tronco general en continuo crecimiento, expandiendo ramas verdes hacia todas partes.

Estos cuatro puntos —tan interpenetrados— son abstracciones ideales y un poco retóricas de las perspectivas apuntadas en líneas de trabajo de los artistas que aquí presentamos. Ellos sólo comienzan a abrirlas. Y aun si se realizaran a plenitud, no estaríamos más que en una fase del proceso de total definición y autosuficiencia de la cultura latinoamericana.

Tal meta no se alcanzará hasta que nuestro continente haga la cultura contemporánea completamente por sí mismo. Es decir, cuando produzca su propia cultura actual como lineamiento activo en el mundo de hoy. Y esto será en el momento en que, por paradoja, nosotros los del Tercer Mundo hagamos la cultura occidental, lo que es igual a que deseuropeicemos la cultura moderna. Porque a estas alturas no puede apartarse la cultura de base europea. La cuestión sobrepasa el problema étnico: la cultura occidental fue la del auge y expansión planetaria del capitalismo industrial, y, por lo tanto, aquella que desarrolló los instrumentos capaces de acción en esta época. Nuestro dilema no se resuelve tirándola al basurero para regresar a opciones precapitalistas. Pero no es asunto tampoco de llegar al año 3000 siguiéndola, ni siquiera nacionalizándola, lo cual no deja de ser una solución de tránsito. El asunto es hacerla nosotros mismos según nuestros propios criterios, o por lo menos participar activamente en su evolución. Poco a poco, cada vez más. Y, cuando esto ocurra, habrá dejado ya de ser cultura occidental.



# EL ARTISTA EN CHILE: TRES LUSTROS DE AISLAMIENTO

MILAN IVELIC

Una reflexión sobre el arte chileno en estos últimos tres quinquenios pasa necesariamente por el inusual comportamiento que el gobierno militar ha impuesto a la comunidad nacional. No faltan, por cierto, los obsecuentes de siempre que han intentado hacer de esos comportamientos forzados un hábito normal y del autoritarismo político el paradigma del orden, la seguridad y la propiedad. Se ha tratado de reemplazar la diversidad, el pluralismo y el disenso por normas unificadoras que le otorguen «homogeneidad» al conjunto social.

La experiencia histórica demuestra que frente al poder hegemónico se resiente radicalmente cualquier actividad basada en la libre opción de quien la ejecuta: su trabajo se hace sospechoso y sus resultados pasan por el filtro del censor de turno. Es lo que ocurrió con la creación artística después del golpe militar, unida al desmantelamiento de la modesta infraestructura que se había logrado establecer, y a la liberación masiva de profesores de arte en la Universidad, centro clave en la formación artística de los jóvenes. El debilitamiento de la docencia y de la producción de arte en el espacio universitario son fenómenos fundamentales para entender su desplazamiento hacia instancias privadas carentes de apoyo estatal.

El artista comenzó a producir en la mayor soledad, en el aislamiento internacional, agravado por el callejón sin salida en que se encontró como consecuencia de la pérdida de valores políticos e institucionales en los que se había formado y que, muchas veces, criticó al interior del juego democrático y del pluralismo ideológico.

## **Estética de la expiación**

Se produjo por esos años un verdadero vacío al interior de un desolado espacio cultural; el artista chileno se replegó en sí mismo para pensar en el nuevo escenario que se estaba alzando al margen de la participación social. Entre 1973 y 1977, el panorama quedó caracterizado por el predominio de una estética de la expiación, expresión de culpa por la institucionalidad democrática quebrantada y, a la vez, de incipiente denuncia, rápidamente sofocada por los «veladores del orden», quienes notificaban de esta manera respecto a los límites en que podían transitar las prácticas. No obstante, la autoridad militar se desentendió gradualmente de la vigilancia estricta de los contenidos de las obras, al percatarse de que el espacio artístico era demasiado reducido como para influir de manera significativa en la comunidad nacional. La preocupación se concentró, por obvias razones, en los medios de comunicación social. Mucha mayor gravitación ha tenido la autocensura, producto del clima colectivo de temor.

## **Recuperación del espacio artístico**

Una importante recuperación del espacio artístico se produjo a mediados de la década del 70 gracias a la apertura de nuevas galerías de arte (Espaciocal, Cromo y Epoca) y, sobre todo, a la decisiva participación de empresas privadas bancarias e industriales, reemplazando al Estado en esa función. Entre 1977 y 1982 hubo un inusitado e ininterrumpido calendario de concursos con premios en dinero y otorgamiento de becas que puso en febril actividad a la mayoría de los artistas. Coincidió este insólito fenómeno con una aparente bonanza económica expresada en el precio fijo de la divisa norteamericana; en la acentuada

disminución de los aranceles aduaneros y el consiguiente aumento de las importaciones, que abrió los apetitos consumidores de todos los chilenos, unido a la prédica de los más pobres, gracias a una economía del derrame o del «chorreo» que permitiría hacer llegar los beneficios incluso a los más desposeídos.

El alicaído Museo Nacional de Bellas Artes pareció recuperar su potencial expositor mediante una programación ininterrumpida de concursos y exposiciones. Pero este estallido exhibicionista no podía ocultar el rostro alterado del país; algunos artistas así lo entendieron y no renunciaron ni vendieron sus convicciones al nuevo mecenazgo: en diversos concursos organizados en los años indicados presentaron obras ciertamente conflictivas que pusieron en serios aprietos a los responsables de su selección y premiación; se suscitaron controversias y polémicas que, en general, terminaron, a pesar de todo, con las obras más impugnadas colgadas en las paredes del recinto expositor. No debe tomarse la expresión «colgadas» en sentido literal, ya que hubo muchos trabajos, tales como instalaciones de objetos y video-instalaciones, que no correspondían al concepto de cuadro.

### Revisión crítica

Quizás lo más relevante de ese período fue la revisión crítica a que fue sometido todo el proceso de producción artístico, continuando un itinerario que había quedado interrumpido en 1973. En efecto, en los años 70, el arte chileno conoció una efervescente actividad de revisión crítica que se manifestó en todas las etapas del circuito artístico, desde la producción hasta el consumo de las obras. Interrogantes tales como el por qué y para qué de la creación, cuál era la función del arte y del artista en la sociedad, el papel de los museos, de las galerías y de los concursos, proporcionaron un marco de reflexión y discusión permanentes que se concentró preferentemente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Como se indicó, en nuestro país, a diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos, la Universidad ha ocupado un rol protagónico en la enseñanza, promoción y difusión del arte. Hoy, esta situación se ha debilitado como consecuencia del proceso de jibarización de la Universidad estatal con graves efectos en toda la enseñanza universitaria. Nadie podría afirmar con objetividad que actualmente la Universidad de Chile conserva el papel relevante que tuvo hasta 1973.

Aquel proceso de revisión ininterrumpido se reactivó a partir de 1977, pero con un enfoque distinto. Si en los años 70 los artistas que asumieron la iniciativa crítica (Francisco Brugnoli, José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez, Eduardo Martínez, Roser Bru, Carlos Ortúzar, Guillermo Nuñez, etcétera) lo hicieron en un clima democrático, ahora había que actuar en un clima restrictivo que obligaba a velar o metamorfosear eventuales contenidos de denuncia o testimonio. Este fenómeno inédito obligó a repensar los mecanismos lingüísticos y las estrategias retóricas mediante «tropos» plásticos que desviaran los significados de una dirección unívoca. Esto mismo llevó a ciertos artistas a rechazar los códigos institucionalizados, cuestionar los significantes en uso y desentenderse de una herencia vinculada a un contexto histórico y cultural específico que la había avalado.

La renuncia a los códigos establecidos y a los mecanismos habituales de comunicación artística puso en escena la propuesta de un grupo de artistas, quienes se apartaron de las modalidades pictóricas o escultóricas y buscaron caminos distintos a partir de un replanteamiento del lenguaje, enfatizando el análisis de los significantes al interior de un contexto político autoritario: Carlos Leppe, los integrantes del Colectivo Acciones de Arte (CADA), como Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit o Raúl Zurita lo hicieron a través de variados soportes (el propio cuerpo, el primero, o la trama urbana, los segundos); otros como Eugenio Dittborn, Carlos Galardo, Eduardo Gerreaud, Carlos Altamirano, Francisco Smythe o Mario Soro lo hicieron a través de la interacción del lenguaje (multimedias), combinando recursos artesanales del dibujo y el grabado con procedimientos mecánicos de reproducción de la imagen como la fotografía, la fotocopia y el *off set*, indagando, al mismo tiempo, nuevos y variados soportes. El empleo electrónico de la reproducción de la imagen fue el recurso permanente de Alfredo Jaar y de Gonzalo Mezza expresado en la instalación-vídeo. Por su parte, Gonzalo Díaz o Juan Dávila tensionaron al máximo los límites formales de la pintura y su capacidad semántica para proponer candentes problemas de la situación del hombre en la emergencia actual. La escultura tampoco escapó a esta urgencia analítica, y algunos escultores como Mario Irrázabal o Hernán Puelma presentaron obras que se aproximaron más al contexto de instalación que al concepto de volumen escultórico.

Si la revisión de los años 70 había estado presidida estéticamente por el movimiento informal y por el arte objetual, y políticamente por la libre expresión de las ideas de una sociedad cada vez más atomizada ideológicamente, la de los años 70 estuvo presidida por las tendencias conceptuales y las teorizaciones semióticas y estructuralistas, unidas al debilitamiento del hacer pictórico como *status* y al predominio de las acciones de arte, el arte corporal, las innovaciones gráficas y las instalaciones.

#### **Entre la retaguardia y la vanguardia**

La práctica del arte en Chile, tal como se ha desarrollado en su itinerario histórico, pone de manifiesto una trayectoria bastante lineal hasta mediados del siglo XX, debido a la decañtación de los movimientos internacionales por la pérdida de su fuerza transgresora o ruptural, acentuada por sus ingresos a contextos históricos como los nuestros, que no tienen relación con los orígenes de esos movimientos ni con las tensiones que los confrontan.

Durante largo tiempo asumimos de manera bastante mimética, a mi juicio, los resultados sólo formales que se derivan de ellos: una especie de resonancia de puros efectos o, si se quiere, una estética de retaguardia que se ha nutrido residualmente de las transferencias que han llegado de los centros monopólicos internacionales. Me parece que esta posición ha atravesado la trayectoria de nuestro arte hasta la década del 50.

Comprender este fenómeno significa ubicar epistemológicamente el origen de nuestras prácticas y, a la vez, reconocer su carácter tributario, evitando así el síndrome permanente de culpabilidad «mala conciencia», por no poder situar el ejercicio del arte en fuentes completamente originales, autónomas y autóctonas. Pareciera que el arte latinoamericano en general, y el de cada uno de nuestros países en particular, pasara por el obligado interrogante de si existe o no un arte latinoamericano. Este interrogante obsesivo lleva a pensar que nuestro arte se define por la pregunta acerca de una identidad excluyente, como si ésta no pasara por la insoslayable vinculación con el arte que se practica en los grandes centros internacionales. Las preguntas que, a mi juicio, corresponde hacer son: ¿Cómo ingresan y cómo se asimilan estas transferencias en contextos tan disímiles como los nuestros?

#### **Recontextualización de las transferencias**

Creo que las primeras respuestas se comenzaron a dar, en nuestro caso, en los años 60, al hacerse consciente la necesidad de vincular, de manera estrecha, el arte con la realidad contingente, la práctica del arte con la problemática social y la investigación artística con las peculiaridades de una historia específica.

En los años 70 se produce la introversión del proceso, porque la actitud revisora se instaló en la estructura lingüística del signo artístico y en su relación con un contexto precario, marginal y periférico. Se criticó la docilidad del artista frente a los préstamos o transferencias y se hizo hincapié en la necesidad de reprocesarlos al ingresar a una realidad tan diferente. Al mismo tiempo, se consideró imperativo asociar la revisión y reformulación del sistema, incluidos sus soportes, con la «superficie» histórica nacional craquelada por el prolongado régimen militar. Basta analizar, con cierta detención, muchas obras elaboradas a mediados y fines de los 70 para advertir la peculiar selección de los significantes, sometidos, previamente, al reprocesamiento crítico y regulando los contenidos a la dinámica y al ritmo del acontecer histórico nacional.

# APUNTES PARA UNA REFLEXION: ARTES VISUALES EN CHILE (1960-1990)

MILAN IVELIC Y GASPAR GALAZ

## Reposición de la pintura

A fines de los años 70, un grupo de artistas jóvenes (Benmayor, Bororo, Frigerio, Tacla, Gatica, Pinto D'Aguiar) adhirieron a la reevaluación del acto de pintar como supremo gesto del yo y de la praxis creadora individual, entendida como una acción que toma distancia del contexto e, incluso, se aparta de cualquier intento crítico destinado a poner en crisis el sistema artístico adoptado.

Diversos fueron los factores que, al comenzar los 80, incidieron en la recuperación del carácter hegemónico de la pintura, la que se había debilitado debido a la presencia combativa de las tendencias emergentes del conceptualismo. Por una parte, la presión internacional de la transvanguardia italiana, apoyada por una eficiente cobertura informativa a nivel mundial a través de revistas, ensayos, catálogos, libros y exposiciones itinerantes que invadieron el mercado. Por otra parte, la continuidad de la propia enseñanza de la pintura en las escuelas de arte del país, a la vez, la escasa participación académica de las orientaciones conceptuales, sistemáticamente marginadas, conocidas sólo por sus exposiciones, foros y seminarios en espacios alternativos y marginales, sin apoyo de la prensa ni debate público en los medios de comunicación. Por último, la propia persistencia del ejercicio de la pintura desarrollada por numerosos artistas que nunca dejaron de pintar (Carreño, Opazo, Antúnez, Bru, Yrarrázaval, Toral, Cienfuegos, Aldunate, Rojo, Dávila, De la O, etcétera) y que siguieron realizando una labor pictórica en el transcurso de ese decenio de pintores en el exilio o que decidieron abandonar voluntariamente el país (Balmes, Barrios, Antúnez, Israel, Niñez) y otros que esporádicamente comenzaron a exhibir como Sotelo, Téllez, Smythe, Zañartu o Azúcar.

Durante dicho decenio se produjo, pues, una explosión pictórica en la misma medida que decaían las prácticas que no dependían del soporte bidimensional. Paralelamente se dejaron de lado los grandes marcos de reflexión, la fundamentación de su quehacer, la justificación de los objetivos, los análisis de lecturas críticas y los espacios de debate y confrontación. Fue una reacción deliberada contra el discurso conceptual facilitado por el desencuentro con una bibliografía especializada en buena parte de los artistas jóvenes. Su distancia respecto a los aportes críticos de la estética contemporánea contribuyó también a ese alejamiento.

Fue una promoción que se formó durante el régimen militar y no conoció la vida democrática. Sólo escuchó hablar de ella y le tocó vivir con la culpa de quienes expiaban la pérdida de los valores democráticos.

La mayoría de estos jóvenes optó por replegarse en la interioridad del yo, tomando distancia de las generaciones anteriores. Fue como empezar todo de nuevo, valorando el carácter poético de la creación artística y revalidando la reposición del artista como pintor, como «pose» de rebeldía —como nuevo artista maldito. Una generación contra la corriente del orden establecido por la autoridad omnimoda o de cualquier intento, político o artístico, por imponer una determinada verdad. Un convencimiento de que el arte es incapaz de dar o develar sentidos en correspondencia con la crisis del sujeto dador de sentido y en conexión con el agotamiento de los grandes relatos de la modernidad.

Sin brújulas epistemológicas, sin verdades definitivas, sin orientaciones estéticas que precisen cánones y parámetros, sin discursos autoritarios, los artistas de esta última década, incluyendo a los que han aparecido más recientemente, se han replegado en sí mismos, en una búsqueda personal, íntima, desligada de cualquier conflicto con su propia conciencia.

Han puesto en práctica lo que podríamos llamar una estética de la informalidad, basada en la composición plástica arbitraria con imágenes fragmentadas, incompletas. La ejecución está apoyada en la gestualidad de la mano, en el notorio accionismo del cuerpo, desplegando discrecionalmente el color que, en muchos casos, origina una escritura balbuceante que no puede dejar de asociarse a la escritura infantil. Pareciera plantearse una cierta «inocencia» que quiere conservar la pureza del acto de pintar como pura realización personal, como búsqueda individual, como concreción vital de una vocación que pareciera otorgar un *status* muy especial, apoyado en una demanda comercial creciente. Esta escritura de la informalidad está recubierta por una emocionalidad que conduce, incluso, al automatismo (gestual y matérico).

Sus obras se apartan de las marcas que buscaron obsesivamente otros artistas hasta 1982 y que permitieron que su producción tuviera una «marca de fábrica». Explicitaron un contexto histórico y cultural acotado —el nuestro— para establecer una diferencia, trabajarla y tornarla polémica. Estas marcas, sin embargo, quedaron atrás en los años 80 y han sido reemplazadas por un cosmopolitismo anónimo que fluye de diversos focos internacionales centrados en la cita de la pintura como pintura: Matisse, Vlaminck, Picasso, el expresionismo alemán. Esta estética desmarcada nos ha llevado de nuevo a una pintura dependiente que orbita alrededor de los paradigmas hegemónicos.

Otros artistas surgidos en la misma década, actuando aislada y silenciosamente, sin las luces que promovieron a otros, han intentado una propuesta pictórica más centrada en la solución de la imagen en términos de oficio, recuperando el taller como espacio apropiado para la investigación del fenómeno recurrente de la representación, con los instrumentos provenientes de la propia pintura. Ellos no sienten que el problema de la representación, de la ficción visual, de la trampa retiniana, haya quedado sepultado definitivamente. En estos pintores hay una doble reposición e insistencia: recuperar el predominio de la pintura y utilizar los recursos visuales de la representación. A la informalidad casi caprichosa oponen una intención formal que se explicita en la articulación homogénea del tema (Geisse, Lay, Matthey, Zamudio), acompañado por marcas que se localizan en el contexto específico de nuestro paisaje urbano y social. Sus miradas sobre nuestro entorno hacen que confluya a través de estrategias técnico-representativas, un sentido que fija nuestra territorialidad histórica y psicológica.

En cambio, en muchos otros artistas que han surgido en el transcurso de los años 80, se observa la fuerte asimilación de las transferencias sin que las tornen problemática, en una tácita aceptación de reglas del juego que no tematizan conflictivamente ni se analizan críticamente, en una evidente carencia de discurso.

Pareciera eludirse de manera deliberada la problemática que plantea de modo permanente el lenguaje de la pintura sin atreverse a ingresar a zonas provocadoras o críticas que tensionen sus sistemas de base. No aparece la necesidad de poner en crisis el lenguaje con el que trabajan, actitud que ha favorecido, sin duda, el reencuentro con el público que se siente ahora menos confundido y agredido; este hecho aumenta la concomitancia entre comercio y posesión artística, entre producción artística y mercado.

Hoy, las generaciones más jóvenes tienen un ingreso bastante más expedito a las galerías de arte al exponer sin requisitos consagratorios e, incluso, se incorporan al circuito alumnos que aún no egresan de los centros de enseñanza artística. Obviamente esto favorece la manipulación expositiva, porque quienes exponen tienen menos defensas frente a las exigencias comerciales. De modo sutil se comienza a configurar un marco exhibidor que depende cada vez menos del artista.

Pensamos que el fenómeno de transferencia ha dejado de ser tematizado en términos críticos en estos últimos años. Ha dejado de considerarse como problema central del trabajo artístico y, en consecuencia, ya no es una preocupación prioritaria.

Un ejemplo de lo que afirmamos lo ofrece el nuevo uso de la instalación, que pareciera prestarse para «cualquier cosa». Hasta hace muy pocos años, el trabajo con los

objetos y la intervención de los espacios artísticos y urbanos fueron —como vimos— estrategias resistentes que no se doblegaban al llamado de las «bellas artes», en términos hedonistas o complacientes. La pertinencia de la instalación en estos momentos es discutible, al perder todo el peso que le daba la reflexión crítica, el rigor intelectual y su propia presentación física. Hoy no se entiende el porqué y para qué de su utilización. Ha pasado a constituir una especie de estética del comodón que permite eludir el trabajo serio y creativo, reemplazándolo con este comodón que prolifera, sobre todo, en las convocatorias colectivas. Cuando un artista no tiene que mostrar, diseña a la carrera una instalación para no quedar al margen del acontecimiento.

No hay duda que la nueva escena artística está hegemonizada por la pintura. En la territorialidad que ésta configura ha surgido una estética conformista que rehúye el conflicto, se distancia de la complejidad lingüística del arte y no se complica con las transferencias que asimila.

# LOS AÑOS 80: UNA NUEVA FIGURACION ARTISTICA DE MEXICO

LUIS CARLOS EMERICH

Si cada nuevo enfoque retrospectivo del panorama pictórico mexicano de la segunda mitad del siglo puede proyectar una versión distinta e igualmente significativa de su evolución, se debe a su gran riqueza y diversidad tendencial, cuyo punto más alto se da en los años 80. La pintura mexicana ha dejado de ser asunto interno iluminado por dogmas políticos; menos aún, la caracterización pintoresca del ideal nacional. Si acaso exalta hoy cierto primitivismo, éste proviene de una cultura popular actual asumida en su más compleja definición como una posibilidad de sinceridad última: el rastreo de sus raíces vivas y de su savia como flujo energético o contraposición humanista a la alienación tecnocrática del presente. Los valores oficiales del pasado son hoy vestigios reciclables si se antoja, y, en el mejor de los casos, reliquias o clichés o curiosidades patrias como signos ideológicos remanentes de un proyecto de identidad unitaria de un conflictivo país grande, sobrepoblado y aún por satisfacer sus carencias urgentes.

Hoy es el futuro de los años 50 y el producto imprevisible de los giros y superación de ese proyecto, en aras de verdades mayores. Si a mitad del siglo se vislumbra un concepto de modernidad entendido universalmente, éste se apoyaba en la plataforma artística mexicana creada tras la estabilización del gobierno revolucionario en los años 20. No sólo la reivindicación y difusión de su arte prehispánico y colonial, sino una vanguardia pictórica, el muralismo mexicano fijaría la imagen vigorosa de una nación en su ruta al desarrollo y a su autoidentificación histórica. La herencia artística y conceptual de su civilización indígena, su fusión creativa con la de los dominadores españoles, la dilatada consumación real de su independencia durante el siglo XIX y el sacudimiento de una larga dictadura en 1910-1920 serían los fenómenos conformadores de una compleja cultura mestiza para conducirla soberanamente.

José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), pintores formados en Europa, serían los pilares del muralismo (escuela mexicana) fraguado por un gran número de propuestas pictóricas que ellos maduraron en sus obras en edificios públicos y que impusieron nacionalmente un concepto único de arte durante tres décadas; es decir, el realismo al servicio didáctico de las masas. Su aportación formal, ampliamente estudiada y comprendida hoy,<sup>(1)</sup> trascendió las fronteras mexicanas; sin embargo, paralelamente a este vehemente afán de encerrarse con el mundo para ser distintivo, se opondrían ideas que, como la de Rufino Tamayo (1898), andarían mundo para comprender la latencia de un ser particular en un discurso plástico proyectable internacionalmente. Tamayo no rechaza el muralismo como tal, sino el discurso político implícito (por cuyos excesos panfletarios decae) para proponer una pintura entrañada en la tradición mexicana, activada modernamente. Para él, como para Carlos Mérida (1893-1987) y Günther Gerzso (1915), la idea de nacionalidad sería una vivencia íntima y una convicción humanista distintiva estilísticamente. Con ellos se abstendrían de la luz nacionalista, los pintores de su generación que sincretizaron la pintura metafísica europea con el espíritu entrañado en la figuración popular mexicana y experimentarían con la refracción del cubismo y el surrealismo sobre su fantasía ancestral propia. Manuel Rodríguez Lozano (1895-1971), Antonio Ruiz (1897-1964), Agustín Lazo (1898-1971), María Izquierdo (1902-1955), Frida Kahlo (1910-1954), entre otros notables pintores hoy revalorados,<sup>(2)</sup> esencializaron un ser mexicano que, a la luz de los giros tendenciales de los años 80, recobran su justa, magnífica dimensión.

En 1960-1970, México entrevé la posibilidad de un repunte económico y la hora de contemporizar con el mundo, debido al descubrimiento de sus mayores yacimientos petrolíferos. Una joven generación de pintores que accede a Europa con más facilidad que la anterior, desarrolla su propia versión de un arte de necesidades interiores. Esta antitesis individualista de un arte «para el pueblo», en decadencia entonces, se ha considerado como la culminación de esa ruptura emprendida por Tamayo con la idea retórica amañada de patria, pero también como una suerte de «narcisismo» a que conducían el expresionismo abstracto, el informalismo, el materialismo y sus variantes, que abren las puertas de la percepción sensorial indiscriminada ideológicamente. La confrontación de sus productos artísticos al mismo nivel de los mundiales, da una sensación de libertad y pertenencia genuina al devenir universal. Pop-art, op-art, cinetismo, hiperrealismo, conceptualismo, minimalismo, eran en su conjunto la opción plural, siempre y cuando se aportara una distinción estilística.

José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Vicente Roja, Lilia Carrillo, Pedro y Rafael Coronel, Gilberto Aceves Navarro, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, nacidos en los años 30,(3) son parte del grupo de individualidades que provocan la creación de la infraestructura estética, oficial y comercial, de que hoy gozan dos generaciones posteriores de artistas, desarrollada hasta superar las fronteras nacionales.

En los años 80 conviven activa y pacíficamente cuando menos cuatro generaciones distinguibles, más que por su edad, por sus posturas ante el arte: la escuela mexicanista emanada del muralismo, cuyo «clasicismo» aburguesado implica tan sólo la iteración de patrones estilísticos establecidos; la denominada «ruptura», que prosigue la evolución de sus propuestas formalistas; la llamada «generación intermedia», que ha diversificado más allá de toda previsión temáticas y estilos personales tras el dominio de lenguajes cuya premisa es la captación y expresión internalizada del mundo físico, rotos los límites entre realidad y fantasía, entre abstracción y naturaleza. La cuarta generación, formada como la anterior en las academias de arte La Esmeralda y San Carlos, ha emprendido, como en gran parte del mundo, el desprendimiento de toda retórica académica, por la expresión cuestionante, tanto del lenguaje de la pintura, como de sus maneras de aprehender el acontecer inmediato como parte integral del devenir humano general. Su brusco giro conceptual parece no ser la derivación evolutiva directa de ninguna de las generaciones anteriores. Harta de esteticismo formalista ensimismado, rastrea crítica e irreverentemente los signos de su identidad a través de la reconsideración aleatoria de iconografías formativas tradicionales y religiosas proyectadas en la domesticidad, o bien, en el propio trabajo creativo, en el taller como espejo del mundo.

Iconoclasta en esencia, su fe festiva, paródica o granguiñolesca, manosea como pastiche toda latencia emblemática de las imágenes como rectoras conductuales y sociales. Son políticos en la medida que buscan incidir en su realidad para estimularla al cambio. No enarbola concepto alguno de nacionalismo, a no ser el derivado a ultranza de su rebeldía.(4) A esta generación nacida en 1950-1960 se le ha llamado «neomexicanista», con el riesgo fatal de implicar un chovinismo confundible con la retórica panfletaria de la escuela mexicana. Pretende ser un reflejo tan tenso y contradictorio como el ambiente en que se da, vivido y observado multidisciplinariamente y por su capacidad de insertarse con brillo propio en las vertientes postmodernas.

Puntos de contacto de estas dos últimas generaciones pueden ser el ejemplo del Tamayo maduro, la reconsideración del Orozco de caballete y su afinidad con José Guadalupe Posada, grabador popular (1852-1913), y la identificación con la generación 1920-1940, cuya influencia se difirió al recibir la sombra del muralismo, como la de un cacique. Asimismo, la asimilación de la «latinoamericanidad» de Matta, Lam, Portinari, Torres-García, entre otros, que imprimieron su inventiva personal a las tendencias europeas que lo formaron y dan origen a otras nuevas. Pero la idea que los distancia drásticamente es el concepto de modernidad, en los primeros prolongada de los años 60, y en los segundos definitivamente reducida al vacío, para fincar sobre él nuevas construcciones con sus ruinas. Artistas mexicanos clave seguirán siendo, a pesar de todo, José Luis Cuevas, quien en su persona y su obra mostró la cara siniestra y fascinante de una realidad inextinguible; y, sobre todo, Francisco Toledo, quien encontró el origen de la pintura y la creación del universo en la naturaleza erótico-tanática de un pueblo oaxaqueño y sorprendió a la evolución estética; o bien, la pertinaz carrera pictórica de Rodolfo Morales (1928), que en los años 80 demuestra que la escuela mexicana sólo equivocó su orientación y, por ello, no exploró a profundidad sus hallazgos formales.



A pesar de haber una distancia de diez años entre las edades de Enrique Rocha, Felipe Ehrenberg, Oliverio Hinojosa, Magali Lara y Gabriel Mocotela, por ejemplo, participarían en el movimiento «arte de la calle», que grupalmente estimuló la creatividad de los barrios de la ciudad de México en los años 70, mediante la expresión visual de sus malestares culturales puestos en evidencia tras el trágico final del movimiento estudiantil en 1968. Se pone en práctica un arte conceptual, un **arte povera**, **graffiti**, **performance**, instalación, ambientación, cartelismo, ensamblaje, una suerte de muralismo populachero (contrarreflejo del «chicano» en Estados Unidos y una nueva gráfica de comunicación popular, aunados a la palabra escrita: una poética visual del descontento sociopolítico, que diversificó el concepto mismo de arte, más allá de la estética y la antiestética, en un «no-arte» para trascender su destino elitista burgués. Entre cientos de artistas y decenas de grupos de trabajo, validaron la expresión plural con un propósito genuinamente populista; sin embargo, al final de la década, terminarían accediendo a los propios medios y sistemas que atacaban. Pueblo y élite seguirían disociados, pero el esfuerzo no se perdió: parece fraguarse en la siguiente generación que, en muchos sentidos, es pueblo asumido cuyas manifestaciones no dejan duda de su jerarquía.

Pintores maduros como Arón Cruz, que hace del fenómeno de la soledad citadina una forma de exquisitez cromática; o Gabriel Macotela, constructor de planos anímicos de la ciudad congestionada; o Ismael Guardado, entre la inteligencia conceptual y la erotización romántica del cubismo; o Miguel Castro Leñero, **paisajista** urbano y discreto armonizador cromático de formas abstractas; o bien, Miguel A. Alamilla, geometrista que preña de emoción informalista el espacio cromático, sólo guardan una distancia personal entre sus propuestas sintácticas formalistas y el buen humor, incluso en los extremos dramáticos, del figurativismo exquisito de Oscar Rodríguez, Javier Cruz, Rodolfo Hurtado, Herlinda Sánchez-Laurel, que podría ser la materia del tenue pero tenaz hilo que vincula toda manifestación mexicana cuyo rigor o sabiduría natural fue estimulada por la asimilación, vía Tamayo, del gusto por Klee, Dubuffet, De Chirico, Rousseau, y de toda tendencia de este siglo afán a una capacidad imaginativa y cromática privilegio de la tradición mexicana, a contracorriente, por ejemplo, de Leonel Maciel o Javier Arévalo, aferrados aún a un sentir mexicano que han traspuesto alegóricamente el tráfico citadino donde Primer y Tercer Mundo se funden.

Eduardo Tamariz, Rafael Cauduro, Arturo Rivera, Benjamín Domínguez, Gustavo Aceves, Alfredo Castañeda, representan un espíritu fantástico compartido a distancia, que se posa en el hiperrealismo, o bien, en un academismo aplicado a la paráfrasis, a veces filosófica, dando vigor a dones pictóricos clásicos vigentes por el planteo de ideas sobre la pintura misma a través de imágenes «bien pintadas», pero adulteradas por sus sobrecogedoras connotaciones modernas. Una actitud respetable y consumible por su fascinación imaginativa que guarda una bomba de tiempo o forma de conciencia crítica, culta y humorística, del «pintar».

El fenómeno de la nueva figuración que busca y expone sus raíces culturales se despliega en cuando menos medio centenar de pintores nacidos en 1950-1960. Ellos parecen asumir como propios los problemas masivos, una especie de ética consciente ante la mezcla heterogénea de idiosincrasias mexicanas que igual absorben entusiastamente mitos pasados como sistemas tecnológicos modernos. A la ciudad arcaica —prehispánica de muchos modos— parecen cubrirla arqueológicamente toda suerte de civilizaciones y, a pesar de todo, ser sólo una, única. Su dispersión es aparente, puesto que cada nivel de civilización cumple cabalmente sus expectativas, no importa que colinde con otro de otro nivel o edad. Con o sin folklore, tipismo o pintoresquismo, su búsqueda es emparentable con la de los Nuevos Salvajes o los neoexpresionistas alemanes, con la salvedad de que aquí no se vive ya un sombrío, sino extraño, pasado.

La ciudad-país, caos-cosmos, si tiene un futuro, y hasta en sus peores crisis conserva su ironía de vivir. Sólo los pintores más jóvenes pueden remedar, ingenuamente, el nihilismo alemán en boga, pero de segunda mano y alegóricamente. La iconografía histórica está omnipresente, pero no es omnipotente. Una mórbida esperanza legendaria da lugar al desenfado como respuesta a las contradicciones sociales. La ciudad es paisaje y modelo mutable; también el poder terrenal superior. Tradición y modernidad son un matrimonio abierto. Incluso el concepto de muerte es parte de la esperanza de vida. Toda realidad figurada o desfigurada por sí misma es entrañada y, sin embargo, objeto de juego. Creer o no creer son una misma alternativa indiferente cuando una álgida crisis económica o política, o bien, un sismo, menguan material y espiritualmente la ciudad. Lo que importa expresar es la complejidad de la pregunta.

Eloy Tarcisio, conceptualizador de iconografías prehispánicas y actualidades ecológicas; o Ricardo Anguía, compilador de iconos violados para reconstruir la genealogía aleatoria de la mexicanidad de hoy; o Alejandro Arango, con su versión de la conquista española como historieta gráfica pintada como códice indígena, pueden semejar destructores de contenido trascendente, pero de hecho articulan una nueva clave de lectura del pasado-presente mediante clichés. Pastiches de ruinas de la conciencia dan peso conceptual al ejercicio estilístico. Con otros lenguajes visuales, Javier de la Garza, Dulce María Núñez, Agustín Portillo, Francisco Ochoa, retoman la historia heroica y doméstica como una sola materia sentimental. Idolos populares y caudillos de la patria tienen iguales dignidades emblemáticas en el fondo del corazón popular.

La cultura es popular, o no lo es. El cinismo y la sociedad rigen esta recapitulación que goza de mejores verdades. El individuo define a la colectividad, no viceversa; es su germen. El nuevo discurso, aunque anunciado a través de figuras y situaciones «dadas» de la historia de la pintura local y universal, está descontaminado de mandamientos cívicos o religiosos; sin embargo, no es anárquico: nuevas leyes «naturales» se desprenden del maremagnum donde el artista es un jugador escéptico.

Nahum B. Zenil, Julio Galán, Rocío Maldonado, Georgina Quintana, Germán Venegas, imbuyen de su vivencia personal liberatoria a imágenes asimiladas popularmente por su representatividad histórica, sea estética o moral, para rellenarlas de un nuevo espíritu. Zenil, con la carga moral sobre su retrato suplantando a santos y mártires que, como él, sufren dolores ejemplares, sólo que traspuestos a la sexualidad segregada. Cerca de él, Galán parodia su autoobservación morbosa como fenómeno de feria, superando su inmolación hasta plantear como concepto la retórica popular fantástica de Frida Kahlo. Maldonado y Quintana, contrapunteándose, preñan objetos y juguetes artesanales con una nueva imaginería simbólica; la una aludiendo a la condición de la mujer como objeto en la vida conyugal, la otra descubriendo la vorágine conceptual subyacente hasta en los objetos más inofensivos. Y Mónica Castillo, aún más joven que ellas, superando el mero placer de la imagen, eleva a concepto la ausencia-presencia femenina entre figuras y signos de la historia de la pintura universal, irónicamente. Venegas, de origen artesano, introduce a la pintura la talla y el modelado popular de figuras como personajes entre el cielo y el infierno, entre Eros y Tánatos. Estos extremos se tocan tan mística como lúdicamente, en la obra de Sergio Hernández, oaxaqueño como Tamayo y Toledo, popularizando el origen de la pintura de la caverna ancestral a la pinta callejera citadina. En un contexto urbano pero intemporal, Miguel Ventura y Saúl Villa, admiradores del expresionismo alemán, tratan con humor negro situaciones límites, persecuciones de muerte, como parodias del cine de horror, o bien, de la violencia implícita en la civilización como proceso insano.

Así como Apolo, Venus, Cristo, San Sebastián, la Virgen o el nagual forman el elenco de un espectáculo de feria o revista, actores, cantantes, boxeadores, rumberas, son ídolos de un templo profano, la ciudad de México, en las pinturas de Marisa Lara y Arturo Guerrero quienes, juntos, han emprendido la revaloración de la dignidad del pensamiento popular como forma de culto sentimental entre la farsa y el drama.

La frescura de estos retornos destructores de implicaciones dogmáticas, pero constructores de nuevas formas de asimilación estética y reflexiva, tiene a su favor el dominio conceptual del lenguaje artístico y su devenir y, sobre todo, la importancia de la contingencia para distinguir su inserción en la mundial. Por ejemplo, si el grabador Gustavo Monroy homenajea a Gauguin en su serie de autorretratos religiosos es para contactarlo con otro grabador mexicano, José Guadalupe Posada, y unificar sus fuentes de sensibilización formal. Gauguin-Posada-Monroy son una sola vertiente, del mismo modo que en la obra de Agustín Castro López, Bacon-cómic-barroco, fluyen para agregar al paisaje del mundo el acontecer cotidiano, mágica violencia del barrio visto como cosmos particular o fenómeno de la precaria subsistencia urbana como metáfora de la condición humana global.

Las orientaciones por corrientes no existen como tales, son un recurso tan sólo para situar en cierto grado sus sensibilidades. El eclecticismo es la tónica a la cual, incluso la generación de la ruptura, opta para enriquecer o sintetizar sus búsquedas originales. Sin embargo, recientemente, cuando la profesión de pintor adquiere prestigio, una generación nacida a mediados de los años 60 vuelve a girar con violencia los pronósticos. Nutridos en las tendencias europeas actuales, atentos al mercado del arte, informados hasta del más

leve cambio en la política artística mundial, Néstor Quiñones, Rubén Ortiz, Diego Toledo, o bien Renato González, Boris Viskin, Mauricio Sandoval, entre cientos de jóvenes creadores, hacen conquistas en la infraestructura crítica y comercial. Ellos son el arte mexicano por venir, y a temprana edad confrontan sus propuestas fuera del país. La idea de mexicanidad o de nacionalidad pierde importancia. Es una moda que sitúa en el mercado neoyorquino a Zenil, Venegas, Maldonado, Núñez, Galán, Colunga, debido al repunte económico de Kahlo, Borges, Morales, De Szyszlo, al interés por la pintura como inversión y la alternativa latinoamericana como ampliación estética y de mercado para un primer mundo que muy poco da de sí. De nuevo, color y espacio se resuelven, ahora parcamente, dentro de sus propios lineamientos sensorializados, holocaustizados por reflejo europeo condicionado, como si el fin de los tiempos se acercara. Un sentimiento de pérdida total no los acongoja: es buen tema para la pintura, desde que el nihilismo es plataforma para valorar lo nimio. Mientras se piense en crear, se vive. Cualquier coincidencia de sus obras con la realidad inmediata, es fatalmente accidental.



**Notas:**

- 1 Raquel Tibol. **Historia general del arte mexicano**, vol. V: **Epoca moderna y contemporánea**, t. II.
- 2 Olivier Debrouse. **Figuras en el trópico. Plástica mexicana, 1920-1940**.
- 3 Luis Carlos Emerich. «La ruptura»: The Turning Point of the 50s.» **Latin American Art**, p. 70-75.
- 4 Luis Carlos Emerich. **Figuraciones y desfiguros de los 80's. Pintura mexicana joven**.

# ARTE ACTUAL DE PARAGUAY

TICIO ESCOBAR

## I. Antecedentes

Se ha cuestionado, no sin razón muchas veces, a un modelo de periodización histórica que hace coincidir sus etapas con los hitos marcados por las grandes gestas búllicas. Sin embargo, hay contiendas tan violentas, tan profundas, que no pueden menos que ser tomadas como parámetros ineludibles para marcar el ritmo y el sentido de la experiencia colectiva: la Guerra de la Triple Alianza no sólo alteró el devenir de su tiempo, sino que, materialmente, alteró la composición de la población, cortó la continuidad de los procesos culturales y amputó el contorno de sus fronteras. Por eso, la Guerra Guasú no puede ser desconocida como momento clave en la interpretación de la historia cultural de Paraguay: salvo ciertas obstinadas manifestaciones populares, casi siempre a cargo de mujeres, ninguna otra expresión simbólica logró aquel tajo obscuro que dividiera nuestra memoria.

Después de la guerra la escena es otra; son otras las metrópolis y otros los sistemas de dependencia. Nuestro parámetro es ahora la cultura rioplatense, que, a su vez, propone (e impone) los lejanos y desteñidos modelos europeos. En primer lugar, llegan los ecos de la academia italiana y, puntualmente, arriban al país recién devastado los primeros maestros italianos encabezados por Héctor Da Ponte y, ya en los primeros años de este siglo, viajan a Italia los primeros becarios (Alborno, Samudio y Delgado Rodas). En segundo lugar, aparecen las influencias impresionistas francesas llegadas desde Buenos Aires y, en menor grado, desde tímidas inquietudes coladas en la pintura decimonónica llegada con los becarios (inquietudes que apenas lograban estremecer la atmósfera y alborotar los colores sin cuestionar el esquema rígido de las academias).

Ciertas audacias cromáticas y formales de Julián de la Herrería y aún algunas vacilaciones de Samudio, que le hacen a menudo resbalar del andamiaje decimonónico, delatan ya las influencias postimpresionistas francesas y anuncian los momentos compositivos y expresivos de, respectivamente, Jaime Bestard y Wolf Bandurek, y la búsqueda de sintetizar ambos momentos iniciada por Ofelia Echague Vera.

Las bases de la problemática que deberá enfrentar la nueva plástica están echadas.

## II. El arte actual

### 1. *El Arte Nuevo: rupturas y apropiaciones*

La ruptura con las formas académicas, la revolución modernista, comienza en América Latina en las primeras décadas del siglo; en Paraguay se da mucho más tardíamente: recién en 1954 el Grupo Arte Nuevo, fundado por Josefina Plá, Olga Blinder, Lili del Mónico y José Laterza Parodi, organiza, basándose en el modelo paulista de 1922, la «Primera Semana de Arte Moderno». El éxito del grupo tiene dos razones básicas. En primer lugar, sintoniza la necesidad de una nueva sensibilidad estética que pueda expresar los imaginarios modernos que ya estaban presentes en el momento. En segundo lugar, aún incorporando las conquistas de las vanguardias estéticas europeas, es capaz de conectarlas con los condicionamientos concretos del medio y puede, por lo tanto, precipitar los gérmenes renovadores latentes en muchas obras entonces producidas. Por eso, artistas como Edith

Jiménez, Leonor Cecotto y Hermann Guggiari, por no citar sino a los más representativos, aún sin pertenecer formalmente al grupo, participan del movimiento renovador y comparten sus premisas.

Decía que este movimiento se basa en las necesidades del momento; es este hecho el que determina que, inteligentemente, aquellos artistas hayan tomado los recursos formales y contenidos expresivos que se adaptaban a las urgencias del tiempo con independencia de su vigencia en las metrópolis de origen. Básicamente, los apoyos que el medio necesitaba para romper con el academicismo y echar las bases de una nueva estética eran la estructura espacial cubista y la deformación expresionista. Estos elementos estaban orientados por antecedentes americanistas varios (muralismo mexicano, Portinari, etcétera), y por la utilización de ciertas soluciones geometrizarantes de corte *art déco* (que, en cuanto subrayaban lo formal y lo conectaban con las imágenes «exóticas», permitían con comodidad nombrar lo considerado americano en específico). El producto final de esta apropiación compleja fue una figuración simultáneamente «cubistizada» en su esquema y enfatizada en su vehemencia expresiva. La síntesis era provisional y, en muchos casos, vacilante, pero ejemplificaba los primeros intentos de una búsqueda propia.

La reaparición de la xilografía juega en ese momento un papel importante. En 1956 llega, a Asunción, Livio Abramo, figura fundamental del moderno grabado brasileño. El taller Julián de la Herrería, fundado y dirigido por Livio, forma un grupo inicial de artistas que harán del grabado en madera un instrumento importante de expresión y lo reincorporarán al acervo de técnicas disponibles.

## 2. La actualización: conquistas y acrobacias

Empujados por los fuertes vientos renovadores que trajo la década del 60, empecinada ésta en radicalizar la modernización y apurar la «puesta al día» con los lenguajes universales, la siguiente tanda de artistas se muestra, en general, más preocupada por acelerar el *aggiornamento* que por ajustar las formas y decir la historia propia.

El surgimiento de Los Novísimos expresa bien este afán. Conformado por José A. Pratt, Enrique Careaga, William Riquelme y Angel Yegres, el grupo así denominado insiste en la incorporación de los nuevos ingredientes estilísticos (derivados de la abstracción informal norteamericana) y en la proclamación de los principios rupturistas que, básicamente, ya habían sido sostenidos una década atrás. Más que resultados demasiado originales, el grupo aporta la reafirmación de esa vocación movilizadora inicial y la denuncia de los riesgos del estancamiento.

El sentido combativo de la década deriva pronto hacia otra dirección centrada en la denuncia política y la crítica social. La neofiguración que aparece entonces tiene dos versiones. Una que podría ser ejemplificada con la obra de Carlos Colombino y Olga Blinder, apunta en un sentido dramático. La otra, bien representada en la de William Riquelme, Bernardo Krasniansky y Ricardo Migliorisi, se interna detrás de una imagen satírica de corte humorístico y se hace cargo de cierto espíritu lúdico, e irresponsable que, en parte, caracterizó ese momento.

La tercera tendencia de esta etapa es la abstracción que, surgida ya en los primeros años de la década, se va afirmando a lo largo de la misma en los trabajos de Edith Jiménez, Carlos Colombino y Michael Burt. La abstracción se vuelve progresivamente hacia la investigación de los propios materiales que la sustentan; Laura Márquez, Ricardo Yustman, Fernando Grillón y Hugo González Frutos desarrollan un trabajo centrado en las texturas, las técnicas y en las posibilidades expresivas del propio soporte utilizado. Otra dirección abstracta, estructurada y exacta, culminará en la década siguiente en las propuestas óptico generativas de Enrique Careaga y Mabel Valdovinos.

Por último, es importante mencionar el experimentalismo, corolario de aquel afán vanguardístico y ultramodernizador que cruza la década. La obra de casi todos los artistas de entonces, por lo menos en un momento de su trayectoria, desemboca en algún montaje ambiental, una propuesta objetual o un *happening*, y se anima de esa búsqueda de actualización, de novedad y de escándalo, que tanto ha trivializado la producción como servido para movilizar la sensibilidad colectiva.

En cuanto a las técnicas utilizadas en ese momento, la xilografía, surgida del taller Julián de la Herrería, se constituye en uno de los más eficaces antídotos para con-

trarrestar el riesgo de la ligereza experimental asuncena y consolidar la imagen de los artistas más significativos: las formas abstractas de Edith Jiménez, la figuración violenta y dramática de Carlos Colombino y Olga Blinder, las composiciones y las sutiles texturas de Lotte Shulz, las escenas nostálgicas de Leonor Cecotto y las imágenes populares de Jacinto Rivero y Miguela Vera se convierten en un alegato en pro de la profundización de los significados, más allá del apuro de las carreras maratónicas y las estridencias de las propuestas sesentistas.

### 3. La madurez: fantasías y reflexiones

Tanto esta búsqueda de un suelo firme como la necesidad de retomar la órbita real y el ritmo propio encuentran en la década del 70 su definición mejor. Ya no es tan importante sintonizar el horario internacional como reencontrar el **tempo** de cada historia y digerir el aluvión de formas y de ideas que habían irrumpido en los años anteriores. Se impone una reflexión y se vuelve necesaria una autocrítica. Pero una y otra llegarán recién después de que sus propios reversos hayan sido exorcizados. Entonces, una figuración irracional y fantástica, gestada ya en los últimos años 60, emerge de pronto tiñendo la escena de un clima espeso y surreal. El mundo amenazante de máquinas abandonadas que presenta Jenaro Pindú, los monstruos imposibles de Yustman, las criaturas subhumanas de Selmo Martínez y los ambiguos reptiles de Miguel Heyn se emparentan con las pesadillas de Luis Alberto Boh, las bestias fabulosas de Ricardo Migliorisi y el refinado realismo mágico de Mabel Arcondo para apuntalar un espacio regido por el inconsciente, el desvarío y el sueño que anuncia, desde el fondo del absurdo, la reacción reflexiva que habrá de advenir después.

Las tendencias que, en una referencia rápida y arbitraria, pueden ser llamadas **naíf**, también se afirman entonces y también constituyen un cierto contrapunto de las ya latentes preocupaciones analíticas. A los nombres de Ignacio Núñez Soler, una de las figuras mayores del arte actual paraguayo, y de Pedro Di Lascio, lacónico e intenso, se acercan Genaro Morales, Ysanne Gayet y Andrés Cañete. Jacinto Rivero y Miguela Vera, ya citados, continúan trabajando sus grabados en esta dirección; la obra anecdótica y rotunda de Leonor Cecotto puede ser estudiada en las inmediaciones de esta figuración.

Las direcciones reflexivas emergen a mediados de los años 70. Por denominarla de alguna manera, he llamado **refiguración** a esta tendencia peculiar, nutrida tanto del arte conceptual como de una figuración expresionista de fuerte tradición en el arte paraguayo que no tardaría en reaparecer bajo nuevas formulaciones. Aunque basada en sutilezas retóricas y en el análisis del lenguaje, la **refiguración** se carga de una fuerte intención expresiva: sus imágenes reflexionan sobre el propio mecanismo de representación y sobre los vínculos que mantienen lo real y lo simbólico, pero lo hacen sin abandonar el sentido dramático y vital que marca la mejor figuración producida en Paraguay. Los representantes más característicos de esta dirección son Carlos Colombino, Luis Alberto Boh, Osvaldo Salerno y Bernardo Krasniansky, pero la **refiguración** alcanzó a marcar, o a rozar al menos, la obra de otros artistas como Olga Blinder y Susana Romero, y la de toda una generación de jóvenes que trabajó en la década (como Margarita Morselli, Julio González, Félix Torranzos, Luis Cogliolo y Gustavo Benítez).

En lo relativo a las técnicas, la reaparición del dibujo abre nuevas posibilidades y se constituye en una de las características del momento que sirve para acompañar sus búsquedas e ir clarificando sus resultados. Aunque haya tenido antecedentes importantes, es en los primeros años 70 cuando el dibujo se convierte en un medio de expresión generalizado y seguro, comprometido con el realismo fantástico, primero, y la **refiguración**, después. La línea comienza a ser trabajada sistemáticamente por Yustman y Pindú y, después, por Luis A. Boh, Miguel Heyn, Mabel Valdovinos, Ricardo Migliorisi y Selmo Martínez; así como por una nueva generación de jóvenes que aparecen a fines de la década, como Julio González, Lucio Aquino, Luis Cogliolo, Gabriel Briauela, Pedro Florentín Demestri, Félix Torranzos y otros.

También reaparece la pintura, que en los últimos años había perdido parte importante de su prestigio. Los artistas más significativos la retoman, ligándola tanto a la **refiguración** como a otras tendencias, o la continúan en la dirección **naíf**, antes nombrada.

La xilografía tiende a verse desplazada por nuevas técnicas. La utilización de diversos módulos de estampación enriquece el desarrollo del grabado, basado hasta entonces en matrices fijas; lo dinamiza con la impresión múltiple y con las nuevas posibilidades

de significación que abren la seriación, los enfrentamientos y las superposiciones de las imágenes reiteradas. Carlos Colombino y Edith Jiménez usan como módulos diferentes formas recortadas en madera o linóleo, mientras que Olga Blinder imprime matrices fotomecánicas. Osvaldo Salerno da un paso más, que significa un aporte al nuevo planteamiento del espacio gráfico, e inicia la estampación de objetos reales y, aun, de su propio cuerpo.

La escultura, en general limitada a un desarrollo precario (debido a las dificultades económicas que actúan en su producción y a la carencia de centros sistemáticos de formación) alcanza sus momentos más significativos en las tensas figuras abstractas realizadas en madera por Laterza Parodi, y en las formas desgarradas que trabaja en metal Hermann Guggiari. Hugo Pistilli utiliza varillas de hierro en una dirección figurativa, casi siempre centrada en alegorías y en alusiones literarias.

#### *4. Los desafíos: una conclusión*

Cuando, con la ansiedad y el retraso que traen las dependencias, comenzó a hablarse del postmodernismo en Paraguay, la discusión se centró casi exclusivamente en el plano teórico, y pocas veces sirvió para analizar, fuera de la arquitectura, las producciones concretas. La imagen mejor gestada en el país, superada la desesperación sesentista por la actualización y la moda, creció limitada y protegida por su aislamiento, concentrada en sus problemas y sin preocuparse demasiado por el internacional qué dirán. Es claro, y ya queda esto sugerido, que el enclaustramiento tanto abre posibilidades como tiende trampas, pero unas y otras constituyen retos que cualquier devenir cultural debe enfrentar. También es claro que hoy el encerramiento ya no es un problema. La planetarización de los medios de comunicación enfrenta a cada artista y a cada región de la tierra con la disponibilidad, aparentemente limitada, de un imaginario cada vez más uniforme.

Bueno, este hecho también supone un riesgo y señala una salida. Como lo hace el hecho de que, cuestionadas hoy por las grandes direcciones vanguardísticas y (supuestamente) caducos los modelos y paradigmas únicos, cada artista es responsable de su obra y se encuentra abandonado a su propia creatividad y sus recursos imaginativos.

Y esto también supone un reto y un compromiso e implica quizás la apuesta más peligrosa. Es cierto que desde el expresionismo desatado del postmodernismo temprano (que reaccionaba contra los excesos conceptuales) hasta, paradójicamente, el nuevo conceptualismo que hoy invade uniformando de nuevo las sumisas imágenes de la plástica contemporánea, nuestro quehacer artístico se ha visto permeado por los muchos momentos recurrentes de una historia que necesita recapitular el camino de las vanguardias modernas, preocupada por los cabos que dejara sueltos en su loca carrera. Pero la imagen mejor nutrida y mejor plantada sale beneficiada con los aportes en cuanto toma de ellos sólo lo que necesita y puede digerir.

No menciono las técnicas trabajadas en esta etapa; el repertorio de las mismas no ha variado demasiado. Tampoco señalo nombres en este momento; las figuras destacadas que aún trabajan ya han sido citadas y el espacio de este artículo es demasiado breve para acoger la lista larga de los nuevos artistas que han aparecido últimamente.

Si, como queda sostenido en otro lugar, la misión de la década del 70 fue la de reflexionar sobre la ruptura y la apertura de las décadas anteriores para ajustar un proceso que había nacido tarde y crecido a las apuradas, el objetivo del momento que hoy vivimos debería ser el de profundizar y desarrollar la escena que han abierto y asegurado los momentos precedentes. Las cosas han cambiado; la esperanza de un nuevo tiempo democrático renueva el horizonte que enmarca nuestros símbolos y soberbios paradigmas que llegaban puntuales y seguros desde París, Milán o Nueva York, se van suplantando por señales efímeras, por vacilantes fragmentos y por signos ambiguos. Más que nunca cada artista debe hacer acopio de toda su creatividad para intentar representar imágenes en algún lugar de las cuales podamos reconocernos todos.

Por de pronto, nuestra plástica parece desconcertada ante tan grande desafío; parece haber perdido en parte su vigor y visto menguada su audacia. Apostemos a que este aparente retroceso signifique sólo el repliegue de un impulso nuevo capaz de sacar, una vez más, provecho de la situación que signa la producción universal del arte. Una nueva fuerza que, desde su fecundo lugar periférico, pueda, una vez más, decir el tiempo propio y nombrar a su manera los muchos sueños y las tantas historias que trazan el perfil esquivo de nuestra cultura.

# LOS AÑOS 80: PANORAMA DE UNA DECADA

MARIANA FIGARELLA

Deben reconocerse de antemano las limitaciones y problemas que se presentan al intentar analizar una década, en este caso los años ochenta, con tan poco margen de distancia para evaluar en profundidad los diversos fenómenos artísticos y culturales que en ella acontecieron. Es por esta razón que el presente escrito debe tomarse más como una primera aproximación al tema que como estudio o ensayo pormenorizado del decenio.

## Del «País Saúdita» al «Viernes Negro»

Se inauguran los 80 en Venezuela con un clima de aparente prosperidad económica, a pesar de ciertas voces agoreras que advertían el advenimiento de una inminente crisis. Debido a esta bonanza, las instituciones museístas oficiales ven acrecentar sus presupuestos como nunca antes. Esto se convierte en una oportunidad única para incrementar sus colecciones.(1) Ello permite, asimismo, traer al país importantes muestras internacionales. En el Museo de Bellas Artes: «Miró, una Realidad, un Arte»; «De Picasso a Nuestros Días»; «Cuatro Maestros Modernos». En el Museo de Arte Contemporáneo: «El Espíritu Dadá»; «Pinturas y Dibujos de Paul Klee»; «Fernand Léger»; «Henry Moore», por citar sólo algunos ejemplos.

Ya desde la década anterior, instituciones culturales, como el Consejo Nacional de la Cultura y Fundarte, a través de los diferentes salones que organizan, premian con becas al exterior a los ganadores de estos certámenes e instauran una política de bolsas de trabajo. Ello permitirá un numeroso grupo de artistas viajar al exterior, en especial a París y a Nueva York. Milton Becerra, Julio Pacheco Rivas, Eugenio Espinoza, Pancho Quilici, Jorge Pizzani, Víctor Hugo Irazábel, Luis Brito, María Eugenia Arria, Carmelo Niño, Lilia Valbuena, Ernesto León, Héctor Fuenmayor, Nadia Benatar, Carlos Sosa, Luis Villamizar, son algunos de estos artistas, quienes, al regresar al país, protagonizaron un papel fundamental en la década. Sería injusto decir que durante estos años las instituciones culturales negaron su apoyo a los artistas más jóvenes. Precisamente uno de los rasgos más característicos de la década fue el respaldo que en primer lugar, el Estado, y luego las galerías y la empresa privada, brindaron al arte producido por las nuevas generaciones.

La estrepitosa devaluación de la moneda venezolana en febrero de 1983 («Viernes Negro») coincide, de manera paradójica, con la preparación de grandes conmemoraciones millonarias en homenaje al Bicentenario del Natalicio de Simón Bolívar. Las grandes exposiciones con motivo de esta fecha tendrán como sede los espacios del Museo de Bellas Artes, principalmente. A pesar de ser «exposiciones-paquete», no generadas desde el mismo seno de la institución, otorgarán a este museo un brillo difícil de recuperar en lo que resta de la década.(2)

Es indudable que el develamiento de la aguda crisis económica que vivía el país desde tiempo atrás, pero ahora sólo dramáticamente manifiesta, marca de modo tajante el decenio. Sus consecuencias se hacen sentir en todos los planos de la vida social, económica, política y cultural.

A partir de 1984, los museos del Estado, en específico la Galería de Arte Nacional y el Museo de Bellas Artes, dependientes en lo financiero del Consejo Nacional de Cultura, verán reducida a la mitad su partida presupuestaria y anulado su presupuesto



para adquisiciones, lo que traerá como consecuencia la limitación de sus facultades operativas, menor resonancia en el ámbito cultural y el peligro de caer en honda crisis. La falta de recursos ocasiona un solo aspecto positivo: el Museo de Bellas Artes, al eliminar de modo paulatino las «exposiciones-paquete» ya preparadas desde el exterior, comienza a generar sus propias propuestas expositivas a partir de un cuerpo de curadurías.

Fundarte, que desde su creación se constituyó en un importante centro de promoción cultural en Caracas, no escapará a la crisis. A lo largo de la década atravesará profundos conflictos internos.

Para el Museo de Arte Contemporáneo sin embargo, comienza una etapa de sólido crecimiento. A partir de este momento mantendrá su hegemonía como primer centro museístico del país, ello debido en lo fundamental a una dirección gerencial de gran ascendencia en los medios políticos y culturales, ya que, gracias a su figura jurídica de Fundación de Estado, recibirá sustanciosos aportes no sólo del Conac, del Ministerio de Hacienda y del Centro Simón Bolívar, sino también de la empresa privada. Contrariamente a otras instituciones culturales oficiales, el Museo de Arte Contemporáneo obtendrá un trato preferencial por parte del Estado.

### El mercado del arte y el nuevo rol del artista

A pesar de la crisis de las instituciones culturales oficiales, el mercado del arte venezolano, a partir de 1985, se revitaliza. Esta es una de las paradojas más significativas de la década. Las causas de este fenómeno son complejas. La simple explicación de que en períodos de crisis el arte se convierte en uno de los valores refugio más seguros, no es suficiente. En general, la expansión del mercado es un fenómeno mundial en esta década.

Señala el sociólogo Daniel Bell que la progresiva masificación de la información, la implantación de conductas hedonistas, convierten a la cultura en un estilo de vida que se organiza y consume al igual que el mundo de los objetos, de la publicidad y los **mass-media**, que se incorporan al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada.(3) Esta explicación nos permite comprender la aparición de una nueva conciencia del artista ante su sociedad. Si en décadas anteriores éste cristaliza sus críticas contra las instituciones sociales y culturales y en contra de la clase dominante, menospreciando su culto al dinero y su alineación con los **mass-media**, en ésta el artista asume sin prejuicios, pero cínicamente, el sistema. Ataca a la figura romántica del artista «maldito» de vanguardia pero, de manera paradójica se integra al sistema y se asume como vanguardia. De como consciente construye su imagen para el consumo masivo, de tal manera que no sólo proyecta su obra, sino también a sí mismo,(4) hasta el punto de hacerse más importante el personaje que la obra producida. Aparecen así los artistas-vedettes, prototípicos de los 80.

En las grandes metrópolis del arte, asistimos, a lo largo de la década, al inusitado auge de galerías y a la torbellínica presencia de estilos, «tendencias», por llamarlas de alguna manera, que tan pronto aparecen, se consumen y se eclipsan abruptamente. Como la moda. Lo mismo ocurre con los nuevos artistas, en extremo publicitados —tal como las estrellas de cine y de la televisión—, que son entronizados y rápidamente «quemados».(5)

El mercado de las grandes obras del arte universal estará confinado específicamente a las subastas tipo Sotheby's o Christie's, en las que alcanzarán precios astronómicos, fuera de toda proporción imaginable (**Los girasoles**, de Van Gogh, será subastada en la increíble cifra de \$53 900 000). Lo que en sus inicios se vislumbró como un hecho más bien favorable, se convirtió, con el alza incontenible de los precios, en un problema ético, en una amenaza de muerte para los museos y hasta para la propia naturaleza del arte. Recordando a Benjamín, podemos decir que la obra de arte ha alcanzado en estos momentos su más alto grado de fetichización.

Esta situación repercute de manera directa en Venezuela. Los altos precios alcanzados por las obras de arte en estas subastas estimulan a que muchos coleccionistas privados intenten vender sus colecciones en el exterior. La fuga de obras de arte ocasionará un verdadero descalabro para el patrimonio cultural del país. Serán muchas las voces que adviertan sobre la gravedad del fenómeno, mas, hasta la fecha, no se han tomado medidas para contrarrestarlo.(6)

A partir de 1985 comienza a aparecer una serie de nuevas galerías privadas de arte. Las pocas existentes se reactivan y amplían sus espacios. Se pretende canalizar hacia

la compra del arte nacional a aquel coleccionista que ya no puede adquirir obras de artistas extranjeros, por lo alto de sus precios, y captar para el coleccionismo a una nueva generación de jóvenes profesionales. A la vez, se quiere promover el arte realizado por los más jóvenes, por aquellos que comienzan a llegar al país procedentes del exterior con las más nuevas proposiciones plásticas. El verdadero boom del mercado se concentrará en la demanda por los artistas más jóvenes, inmersos en las nuevas corrientes de la pintura. Los precios de sus obras superarán con creces a las de los artistas venezolanos de mayor trayectoria. Si bien el fenómeno del mercado del arte no puede señalarse como un hecho negativo en sí mismo, al final de la década se demostró que las ansias especulativas de algunos galeristas y la fuerte presión de la demanda sobre algunos artistas, quizás no preparados para ello, perjudicó la autenticidad del desarrollo de su obra.

Un artículo de la artista colombiana Beatriz González, que analiza agudamente el mismo fenómeno en Colombia, refleja perfectamente la situación en nuestro país: «Los artistas perdieron la brújula; alejados del concepto de Picasso de que «el arte no se hizo para decorar viviendas» fueron entregando su obra al dinero caliente, convencidos de que la solvencia económica les estimulaba la creatividad [...]. Sin percatarse, su obra perdió autenticidad y se deterioró por la repetición del mismo esquema, mal llamado, estilo.»(7)

### Del nuevo dibujo a la pintura

A lo largo de toda la década del 70, e iniciándose los años 80, el llamado «nuevo dibujo» y el «arte no convencional» serán las manifestaciones plásticas más recurrentes en el país. Las características del «nuevo dibujo» podrían resumirse brevemente en las siguientes: afianzamiento de la habilidad técnica sobre la expresión, la supeditación de la forma al contenido, agrandamiento de los formatos, formas coloreadas, recurrencias a temáticas subreales, de ciencia ficción y localistas, y gran influencia de la obra de artistas de generaciones precedentes, como Alirio Palacios, Jacobo Borges y Edgar Sánchez. Esta tendencia recibirá un gran respaldo de la crítica (Juan Calzadilla publica el libro **Espacio y tiempo del dibujo en Venezuela**), de las galerías (Minotauro, Viva México y Euroamericana) y, sobre todo, de la cultura oficial. Ya en 1979 se crea el II Salón Nacional del Actual Dibujo en Venezuela y, en los 80 el Salón de los Nuevos Dibujantes en Venezuela, muestra itinerante que recorrerá el país, y la Bienal de Dibujo y Grabado. Todos estos eventos y el Salón Nacional de Jóvenes Artistas tendrán gran receptividad y una masiva concurrencia.

En la Bienal de Dibujo y Grabado (Museo de Arte la Rinconada, 1984) comienza a manifestarse una especie de saturación de esta tendencia. Las obras presentes en la muestra se tornan cada vez más académicas y estereotipadas. Desde tiempo atrás ciertas voces como la de Iván Petrovsky y, luego, la de Eliseo Sierra, manifestaron su preocupación por la confusión de conceptos reinantes en relación al «nuevo dibujo».(8) Si para Sierra muchas de estas obras no son más que meras ilustraciones agrandadas, para Petrovsky son una desvirtuación de lo que es la propia esencia del dibujo. Ambos coinciden en señalar que este fenómeno es producto de unas escuelas de arte en crisis y de la falta de una crítica de arte esclarecedora. Lo cierto es que ya para 1985 el Jurado de Admisión del III Salón Nacional de Jóvenes Artistas, efectuado en el Museo de Arte Contemporáneo, tan sólo selecciona una obra de dibujo y se manifiesta en favor de la pintura y de las instalaciones. En 1986 se realizará la última Bienal de Dibujo y Grabado de la década.

### Del arte conceptual y sus derivaciones

A inicios de los 80, como lógica consecuencia de las manifestaciones conceptuales de los años 70, florece en Venezuela lo que se llamó no muy acertadamente «arte no convencional». Con esta denominación se pretendía abarcar una serie de derivaciones del arte conceptual, como las instalaciones, los lenguajes de acción y los performances, que tenían como característica común su carácter experimental y efímero.

Si bien en los 70 estas manifestaciones tuvieron una figuración más bien marginal, es decir, fuera de los circuitos expositivos oficiales, en este decenio —al menos, en sus inicios— estas expresiones estarán amparadas y protegidas por las instituciones.

Entre 1980 y 1981, Pedro Terán coordinará para Fundarte una serie de eventos bajo el nombre de «Acciones Frente a la Plaza», en los que participarán artistas como Yeni y Nan, Carlos Zerpa, Teowald D'Arango, Diego Barboza, Marco Antonio Ettegui, Alfred Wenemoser, Antonieta Sosa y el mismo Terán. Ese mismo año Angel Vivas Arias realizará

la muestra «Objetos Encontrados y Gestos», acompañada de una serie de acciones corporales referidas al mundo americano, en el MACC. Carlos Zerpa llevará a cabo en Maracay el performance «Cada cual con su Santo Propio», el cual será objeto de censura por parte de las autoridades eclesásticas de la ciudad. El evento «Arte Bípedo» tendrá a la Galería de Arte Nacional como sede. En 1981, Marco Antonio Ettetdgui será el encargado de coordinar, dentro del V Festival Internacional de Teatro la sección Expresiones Libres, en la que se destacará el performance de Rolando Peña «Petróleo Crudo».

En 1982, el Salón Arturo Michelena abrirá una sección especialmente destinada a albergar estas expresiones. A lo largo de la década otros salones, de menor irradiación que éste, seguirán el mismo ejemplo.

El año 1983, la Galería de Arte Nacional abrirá el Espacio Alternativo en la sede del recién inaugurado edificio del Ateneo de Caracas, con el fin de dar cabida a estas manifestaciones, y otras de carácter experimental. A menos de un año de haberse inaugurado este espacio, la entonces dirección de la GAN, alegando falta de presupuesto, lo cerrará abruptamente.

A partir de esta fecha, y coincidiendo con el fuerte advenimiento de la pintura, los lenguajes de acción, los performances, se debilitan hasta casi desaparecer. Tan sólo en algunos Salones de Jóvenes Artistas, realizados a lo largo de la década, estos lenguajes se manifiestan.

En 1981, Marco Antonio Ettetdgui, un pertinaz animador de estos eventos y una de las mentes más lúcidas de su generación, perecerá a los veintidós años de edad en un inexplicable accidente; como también morirá, en París, Angel Vivas Arias pocos años después. Héctor Fuenmayor se refugiará por cierto tiempo en un monasterio budista de Nueva York, mientras Alfred Wenemoser abandona definitivamente el medio plástico.

Carlos Zerpa, uno de los cultores más interesantes del performance, manifestó en eventos como «Cada cual con su Santo Propio», «Ese Bolero es Mío» y «Ceremonias con Armas Blancas», centrados en la desmitificación de tabúes y prejuicios colectivos, pasará a la pintura. Lo mismo ocurrirá con Diego Barboza, quien anuncia a la prensa que se aboca a la pintura, no sin antes declarar que: **otros artistas que hacen lenguajes de acción han encontrado mayor receptividad con respecto a las épocas anteriores, eso es justamente lo que hace sospechoso para mí este tipo de lenguaje porque, al menos como yo me lo propuse, éste era un tipo de arte no institucional.**(9) Juan Loyola será el único de estos artistas que se mantendrá con una actitud contestataria y antiinstitucional. Intervendrá en numerosos eventos de carácter extraoficial.

El III Salón Nacional de Jóvenes Artistas de 1985 registra toda una nueva generación de jóvenes creadores que, valiéndose de nuevas tecnologías como el video, o recurriendo a elementos más primigenios del entorno natural, realizan intervenciones espaciales de índice conceptual en la sede del Museo de Arte Contemporáneo, donde destacarán los trabajos de Yeni y Nan, Milton Becerra y José Gabriel Fernández.

A lo largo de la década, en los distintos salones que se efectúan, observaremos la presencia de estas instalaciones, en su mayoría orientadas hacia proposiciones de índole ecológico o americanista, o centradas en la experimentación *per se* de nuevos lenguajes, como el video. A pesar de que en muchos de estos trabajos hemos observado poca profundización o confusión conceptual y evidentes fallas en su resolución formal, problemas bastante manifiestos en la sección Expresiones Libres del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1988, cabe reseñar el trabajo realizado por un artista muy joven lamentablemente fallecido, Oscar León Jiménez, o las instalaciones con video de José Hernández Diez. Otros artistas bastante conocidos como Rolando Peña, Pedro Terán, Yeni y Nan y Milton Becerra desarrollarán propuestas significativas dentro de este campo que ofrece tantas posibilidades expresivas.

En el taller Metropolitano de Artes Visuales se concentrará todo un grupo de jóvenes artistas ligados a estas propuestas, mas este centro, de carácter clandestino, cerrará sus puertas al eliminársele el pequeño subsidio de Fundarte.

### El regreso a la pintura y la noción de postmodernidad

Muchos de los jóvenes que se inician como dibujantes se abrirán paso a la pintura. Una de las características más resaltantes de la década será la vuelta a ese medio. Este

regreso no es gratuito y, aunque a la larga repercutirá favorablemente en el medio plástico venezolano, en sus inicios se evidencia como fenómeno mimético, en relación a lo que está pasando en los grandes centros del arte internacional. En esta metrópoli la pintura manifiesta un exacerbado auge y se presenta respaldada en el plano conceptual por la idea de la postmodernidad.

Ya desde la década de los 70 se ha iniciado en Europa y Estados Unidos una profunda reflexión en relación al desgaste experimentado por la cultura. En ella intervienen filósofos como Lyotard, Habermas, Baudrillard y De Ventós; sociólogos de la cultura como Daniel Bell; teóricos de la arquitectura y críticos de arte como Charles Jencks, Kenneth Frampton y Achille Bonito Oliva, quienes, desde distintas posiciones, cuestionan la razón, anuncian la muerte de la modernidad o un ulterior estado de su desarrollo, y señalan el transitivo advenimiento de un nuevo estadio o síntoma cultural englobado bajo la denominación de postmodernidad.

La discusión es amplia y compleja, matizada por las más encontradas posiciones. Este será el tema central del debate cultural de la década.

Para los limitados propósitos de esta panorámica, y aun reconociendo la extremada generalización de estos conceptos, podemos puntualizar, a grandes rasgos, algunas problemáticas centrales de esta discusión que inciden en el plano plástico.

Esta nueva visión se concentra en la ya tan anunciada crisis de la vanguardia y la analiza en profundidad, ya que ella es prototipo del *modus operandi* de la modernidad. Tras un siglo de arte moderno, caracterizado por la desesperada búsqueda de lo nuevo, de constantes invenciones y rupturas, el caudal de sorpresas es cada vez más escaso. Ello no ocurre sólo por la imposibilidad de encontrar lo nuevo, sino porque el proceso de masificación a que se ha llegado engulle aceleradamente todas las proposiciones hasta convertirlas en un contrasentido.<sup>(10)</sup> Señala el crítico español Francisco Calvo Serrater que la crisis económica de los 70, la nueva ideología del crecimiento cero, la sociedad del ocio, la calidad de la vida, el ecologismo antindustrialista, crearon una nueva mentalidad nada ansiosa del futuro, el talismán motor de la vanguardia, cuya razón de ser se basaba en el progreso indefinido y en adelantarse al tiempo,<sup>(11)</sup> se desmorona poco a poco.

La considerada última vanguardia, el arte conceptual de los 70, al evitar la voracidad de la sociedad de consumo, preconiza la idea sobre el concepto. Por tanto, la obra se desmaterializa y ciertas voces vaticinan la muerte del arte.

A finales de los 70 aparece una crítica radical al conceptualismo y sus múltiples derivaciones y, en general, en contra de todo concepto de vanguardia. Si la idea se constituye como vehículo del arte, como contrapartida se regresa a una conciencia artesanal y al uso de los materiales tradicionales del arte: la pintura, la talla, etcétera. Si se critica la exacerbación del pensamiento racional, se le da énfasis a la expresión, al gesto, se explora en las formas de civilización más primitivas, en el mito. Si la vanguardia considera la historia como progreso lineal, dirigido al futuro, las nuevas proposiciones revierten esta tesis, y la historia (ahora, posthistoria) es entendida como proceso en espiral. Es decir, se parte de la consideración de que todo es proclive a repetirse, pero en otro estadio. Esta nueva comprensión del devenir histórico permitirá al artista retrotraerse a las formas del pasado, integrarlas a su propio discurso, incluso copiarlas. Se cuestiona el concepto de originalidad. Todo es válido, es simple y llanamente la voluntad del artista. En este sentido, casi me atrevería a señalar que una de las características del espíritu postmoderno es la conciencia de la plena asunción de la alineación.

Todas estas ideas, implícitas en la nueva sensibilidad del arte producido en los 80 (en el surgimiento de propuestas historicistas, en el regreso a la pintura con rasgos expresionistas) se constituirán en el apoyo teórico de Achille Bonito Oliva para definir lo que llamará «transvanguardia».

Al iniciarse la década, eventos como la 39 Bial de Venecia (con una sección bajo la curaduría de Bonito Oliva, en la que muestra la nueva pintura italiana, y con Kiefer y Baselitz en el pabellón alemán), la exposición «Los Nuevos Fauves» en París y Berlín y la muestra «Avanguardia/Transvanguardia» en Módena y Milán, registran la existencia de este nuevo espíritu en el arte que tendrá numerosos seguidores en el mundo y en nuestro país, no sólo a nivel de la obra realizada por los artistas, sino también por parte de la nueva crítica de arte en Venezuela.

Esas nociones de postmodernidad señaladas en el célebre libro de Bonito Oliva **Transvanguardia internacional** serán transplantadas —a veces sin digerir— en el momento de analizar la obra de artistas locales como Ernesto León, Carlos Sosa o Carlos Zerpa, quienes ciertamente reciben influencia directa del arte que se está realizando en estos momentos en Estados Unidos, Italia y Alemania.(12)

Pese a ello, el único momento de este decenio en el que se suscita en el país una discusión en el plano de las ideas artísticas ocurre cuando una investigadora, como María Luz Cárdenas, o personalidades multifacéticas como Leonor Arraíz, introducen literalmente estos conceptos en el ambiente plástico. Asimismo, Ariel Jiménez y Eliseo Sierra, con una actitud más crítica y distanciada, abordan y analizan, a través de una serie de artículos de prensa, la problemática de la modernidad, la postmodernidad y la pintura. De resto, ésta será una década absolutamente mediatizada por el mercado, estéril en la producción de nuevos enfoques teóricos para el análisis de la obra de arte contemporánea.

En la muestra colectiva «Alternativa I» (Espacio Alterno, GAN, 1983) ya comienzan a manifestarse síntomas de esa vuelta a la pintura en las obras que presentan Eugenio Espinosa y Ernesto León. Sin embargo, será en el evento II Edición Premio Eugenio Mendoza, Mención Pintura, 1984, cuando ella se haga explícitamente manifiesta.

En torno a la Sala Mendoza y a la Galería Sotavento (arte postmoderno) se agrupará toda una generación de pintores, en su mayoría inmersos en los lenguajes neoexpresionistas. Serán características comunes a esta pintura la utilización del gran formato, la pintura, a veces violenta, entendida como acto catártico, la gestualidad y el gusto por la materia, la apropiación de temas e iconos de la gran historia del arte, el regreso a las formas figurativas, la búsqueda de un nuevo imaginario que se adentra en la representación de imágenes primitivas o del mundo infantil, o en el ámbito de la mitología, la fauna y la vegetación americana, en el mundo del comic y los **mass-media**. A veces todo esto se funde en un discurso fragmentario. Carlos Zerpa, Carlos Sosa, Jorge Pizzani y Ernesto León son los artistas más representativos de esta nueva pintura a pesar de los desbalances que sufren sus respectivas obras a lo largo de la década. Estos asumirán el rol prototípico del artista de los 80.

A través de su prolífica obra, Ernesto León demostrará que es, dentro de su generación, uno de los artistas mejor dotados para la pintura.

Octavio Russo, un artista que se inicia como dibujante y se suma con gran talento a la fila de nuevos pintores, realizará una obra dentro de los lenguajes neoexpresionistas.

Oscar Pellegrino transitará de modo intermitente por los senderos de la abstracción y la figuración con una pintura violentamente exacerbada que no es más que un cuestionamiento a la pintura misma.

Antonio Lazo, excelente dibujante, se iniciará con tropiezos en el mundo de la pintura, hasta llegar a dominar sabiamente sus secretos. Integrando a la pintura sus dotes para el dibujo, desarrollará al final de la década una obra culta y refinada, llena de referencias clásicas, personalizando géneros de la historia del arte, como la naturaleza muerta y el desnudo.

Eugenio Espinoza será el artista que consolide una trayectoria más coherente y sólida en el transcurso de la década. Su obra evidencia un continuo enfrentamiento de razón e instinto, orden y anarquía, y para ello se valdrá de la cuadrícula —símbolo de civilización que casi se apropia— para reformarla, negarla, desmembrarla y hacerla desaparecer. Luego dará paso a una pintura modular, reflexiva, con una expresión más cáustica pero, paradójicamente, perturbadora y decadente. A través del proceso de destrucción de la cuadrícula Espinoza ha logrado, sin proponérselo, una metáfora de la desintegración de la modernidad.

Otros artistas jóvenes como Susana Amundarán, Félix Perdomo, Víctor Hugo Irazábal, Sigfredo Chacón, Walter Margulis y Francisco Bugallo, desarrollarán una obra significativa dentro del campo de la pintura.

Meyer Vaisman residirá en Nueva York a lo largo de la década. Será, junto a conocidas personalidades como Ashley Bickerton, Peter Halley y Jeff Koons, uno de los exponentes del **Neo-Geo (Neogeometric conceptualism)**, una de las tantas «tendencias» que aparecen en el arte de finales de la década.

Al contrario de muchos otros artistas de su generación que quedan atrapados en proposiciones reiteradas que no aportan nada significativo a la década, algunos artistas consagrados, como es el caso de Jacobo Borges y Manuel Quintana Castillo, revitalizarán con nuevos impulsos, en los 80, su trayectoria como pintores.

### Los senderos de la escultura

Durante la década de los 80, las instituciones oficiales y privadas se comprometerán a estimular la producción escultórica en nuestro país, que, de alguna manera, estuvo siempre marginada en relación a la pintura por sus características intrínsecas. La Bienal de Escultura del Museo de Arte Moderno Francisco Narváez de Porlamar, los Premios Eugenio Mendoza y el Salón de Escultura de la CANTV son eventos que jugarán un papel significativo en el impulso que tomará esta expresión.

Aunque reina una gran confusión en relación a la comprensión, apreciación y aprehensión de los valores intrínsecos del hecho escultórico, lo que ha producido el inmerecido reconocimiento de obras realmente mediocres, durante la década se reafirman y consolidan pocos pero significativos artistas dentro de este quehacer.

Si bien es inexacto hablar en nuestro país de la existencia de una escultura postmoderna, se observa, como en la pintura, que el interés de los escultores parece desplazarse hacia contenidos vinculados a lo primitivo, lo ecológico y lo mítico. De ahí la vuelta a técnicas primigenias, como la talla directa en madera.

Harry Abend, quien venía desarrollando una obra constructiva, en busca de conexión con estados más primigenios y espontáneos, trabajará la madera tal como lo haría un tallista primitivo, atacando directamente con la gubia y develando misterios y accidentes de la madera natural.

Miguel Borrelli pasa de una escultura entendida como cuerpo totémico a la escultura entendida como espacio, en la que relaciona diferentes formas orgánicas de reminiscencias arcaicas a través de un inquietante equilibrio.

El silencio y el misterio de estas obras sugieren asociaciones de carácter religioso y ceremonial. Carlos Mendoza profundizará en las búsquedas hacia la consecución de un constructivismo orgánico.

Milton Becerra, influenciado por Beuys y la nueva escultura alemana, realizará una de las propuestas más vitales y contemporáneas dentro de la escultura venezolana. Entendiendo la escultura como instalación, conciliará propuestas netamente conceptuales con recursos formales inspirados en nuestra cultura aborígen. Un alto sentimiento ecológico dominará toda su obra.

Max Pedemonte, con un trabajo todavía por desarrollar con más profundidad, recicla encofrados de madera de los utilizados en el vaciado de estructuras de concreto, para crear obras que, de alguna manera, simulan construcciones arquitectónicas, sin utilidad práctica, de naturaleza temporal.

El cambio experimentado en el trabajo de Víctor Varela es digno de mención. De una obra sobria, de carácter constructivo, pasará sin prejuicios y con una libertad sin límites a la realización de una escultura con mucho sentido del humor, de formas muy libres y espontáneas en la que el color —brillante y estridente— juega un rol fundamental.

Un artista de amplia trayectoria como Jesús Soto no se duerme en sus laureles. Al profundizar sus investigaciones en el campo de la imagen cinética y virtual, produce una clave: **Cubo rojo**, 1984, en la que se adentra aún más en el problema de la inmaterialidad y la transparencia, con un alto componente poético.

### Fotografía documental vs fotografía ficción

La década registra la existencia simultánea de dos tendencias dentro de la fotografía considerada como arte. La fotografía documental, cuya presencia hegemónica comienza a trastabillar a finales del decenio, y el surgimiento de una fotografía escenográfica y esteticista, muy cercana al lenguaje de la pintura.

Si en la década pasada el género documental se mantuvo atado a una actitud de denuncia política y social, en esta década se abre a nuevos discursos más individualistas y subjetivos en el momento de abordar la realidad. Ello es sintomático del desinterés generalizado por la elaboración de un discurso cultural con un carácter ideológico. Una de las características más definitorias de la década y que, en la fotografía, por su inevitable referencia con la realidad, se hace más evidente.

Dentro de esta aproximación al género documental merecen un lugar destacado en los 80: Roberto Fontana, quien registrará la ciudad de Venecia con una extraordinaria sensibilidad, bajo una mirada subjetiva que es casi un estado de ánimo; Vasco Szinetar, con sus autorretratos narcicistas; Ricardo Gómez Pérez, con su serie sobre los Teddy Boys londinenses; Luis Lares con «Matanza Zona Industrial» y Paolo Gasparini, que, sin abandonar una postura crítica ante la realidad, pero bajo una mirada más interiorizada y descreída ideológicamente realizará, a través de las «Epifanías» y de «Retromundo» uno de los más lúcidos discursos sobre el hombre en una civilización fragmentada, a punto de desmoronarse, donde la ilusión y el simulacro han triunfado sobre la realidad. Otros fotógrafos, como Luis Brito y Federico Fernández, tienen una figuración destacada dentro del género documental en esta década.

A finales de los 80, las ideas implícitas en la nueva sensibilidad «postmoderna» afectarán notoriamente a la fotografía. Al revalorizar el pictorialismo decimonónico y las antiguas técnicas fotográficas con nostálgico aire retro, el lenguaje fotográfico volverá a estar supeditado, como en sus inicios, al lenguaje de la pintura.

En los diferentes salones de fotografía que organiza Fundarte, en los envíos al Salón Michelena y a los Premios de Fotografía Luis Felipe Toro empieza a manifestarse toda una nueva generación de fotógrafos que reaccionan en contra de la fotografía documental. Comienza a aparecer una serie de trabajos sumamente esteticistas, muy ligados a la fotografía *fashion*. De igual modo se registra la aparición de una fotografía escenográfica, evasiva de la realidad, pretendidamente decadente, simuladora de mundos nuevos y, a veces, intervenida para crear un efecto pictórico. Como en la fotografía decimonónica, se recurre de nuevo a la imagen alegórica. Fran Beaufrand, Pablo Krisch, Alexander Apóstol y Ricardo Alcaide, con sus respectivas características diferenciales, son los cultores más conocidos del género.

A través de esta nueva estética se intentará hacer de y con la fotografía un objeto único, semejante a una pintura (por ello, la importancia que adquiere la montura en muchos de estos trabajos). Esto posibilitará su ingreso en el circuito comercial de las galerías, algo casi imposible de realizar con la fotografía más tradicional. De hecho, observaremos en los últimos años de la década la aparición de unas cuantas galerías que promocionarán este tipo de obra con relativo éxito comercial. Para la fotografía, éste es un duro golpe, ya que se valida y se promociona en tanto establece conexiones con la pintura, no por su específico fotográfico.

Es prematuro y audaz emitir juicios definitivos y absolutos en relación a lo acontecido en el mundo de las artes visuales en esta década, precisamente por la poca distancia que se tiene para evaluarla en profundidad.

Sin embargo, algunas constantes que definen los años 80, observadas a lo largo de esta panorámica —el advenimiento de la postura postmoderna, el papel significativo del mercado como eje rector de las actividades artísticas, el debilitamiento de la crítica, el nuevo rol del artista, el consumo masivo de la cultura, la caída de los grandes sistemas de pensamiento—, prefiguran el advenimiento de nuevas relaciones entre el arte, el artista y su sociedad. Creo que si algo tiene de significativo esta década, a mis ojos, todavía confusa, indefinida, ecléctica, es que ella precisamente marca la muerte y, a la vez, el inicio de un nuevo estadio de la cultura, todavía en busca de su definición.

---

**Notas:**

- 1 **El Nacional**, 25 de junio de 1980: al respecto señala Manuel Espinosa, entonces director de la GAN, anteponiendo un criterio más cuantitativo que cualitativo: «El Museo de Bellas Artes en 40 años reunió 966 obras de arte p. venezolano. La GAN incorporó en dos años y medio a su patrimonio 908 obras [...]»
- 2 Entre estas exposiciones se encuentran: «Simón Bolívar, Bicentenario de su Nacimiento, 1783-1983» (junto con la GAN), «Dos Siglos de Arte Ruso», «Tesoros del Ermitage», «Testimonio Arqueológico de México», «Arte Colonial del Ecuador y Perú» e «Iconos Búlgaros».
- 3 Daniel Bell. **Las contradicciones culturales del capitalismo**.
- 4 Aunque ésta es una característica propia de un nuevo tipo de artista que habita en los grandes centros mundiales del mercado del arte, en Venezuela, algunos artistas asumen esta conducta. El ejemplo más representativo es Carlos Zerpa cuando, a través de su imagen (disfrazado de Mickey Mouse o Pee-wee Herman), publicita sus exposiciones.
- 5 Tal es el caso del joven artista Julián Schnabel, a quien el Museo Whitney de Nueva York le organiza, a los treinta y dos años de edad, una muestra retrospectiva.
- 6 Ronald Nava. «Intervención inmediata del Presidente para frenar fugas de obras de arte piden artistas y directores de Museo.» **El Nacional**, 11 de abril de 1984, p. 17, y José Pulido. «Hipnotizadas por el dólar se fugan obras de arte.» **El Nacional**, 29 de marzo de 1984, p. 17.
- 7 Beatriz González. «1980-1988. ¿Y ahora qué nos depara el pasado?» **Arte en Colombia**, 1er. semestre de 1990.
- 8 Teresa Alvarenga. «El dibujo grande y coloreado recorre un falso camino» (entrevista a Iván Petrovsky). **El Nacional**, 10 de agosto, p. 15, y Eliseo Sierra. «Entre la ilustración y la no convención.» **El Universal**, 22 de julio de 1984, p. 3.
- 9 Mara Comerlati. «Diego Barboza se despide del lenguaje de acción» (entrevista a Diego Barboza). **El Nacional**, 18 de junio de 1981, p. 24.
- 10 Francisco Calvo Serrater. «El desconocimiento de la pintura.» **El País**, 15 de julio de 1984, p. 12.
- 11 **Ibid.**
- 12 A propósito, consúltense María Luz Cárdenas. «La pintura de Ernesto León.» **El Universal**, 17 de marzo de 1985, p. 7, y Leonor Arraiz. Texto para el catálogo de la exposición de Carlos Zerpa en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en septiembre-noviembre de 1985.



# BIBLIOGRAFIA

- Acha, Juan. *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*. Caracas, 1984.
- Ahye, Molly. «The practice of Shango.» *Caribe*, Nueva York, vol. V, no. 4, otoño-invierno de 1981.
- Alvarenga, Teresa. «El dibujo grande y coloreado recorre un falso camino.» (Entrevista a Iván Petrosky.) *El Nacional*, Caracas, 10 de agosto de 1980.
- Ardao, Arturo. «La historia de la historiografía de las ideas en Latinoamérica.» *Anuario de Estudios Latinoamericanos*, México, no. 10, 1977.
- Arráiz, Leonor. *Catálogo de la exposición de Carlos Zerpa*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1985.
- Arutiunov, S. A.. «Etnograficheskaia nauka i kul'turnaia dinenika.» *Issledovaniia po obshchei etnografii*. Moscú, 1979.
- Art in Latin America: The Modern Era, 1920-1980*. London, The Hayward Gallery, 1989.
- Balfe, Judith Huggins. «Las obras de arte como símbolos en política internacional.» *International Journal of Politics, Culture and Society*, año 1, no. 2, invierno de 1987.
- Bangou, Henri. «Ensayo de definición de las culturas caribeñas.» *Anales del Caribe*, La Habana, no. 1, 1981.
- Barr, Alfred H. y Dorothy C. Miller (comp.) *American Realists and Magic Realists*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1943.
- Barreal, Isaac. «Unidad y diversidad de los elementos culturales caribeños.» *Resumen Semanal Granma*, La Habana, 22 de julio de 1979.
- Bastide, Roger. *Les Amériques noires*. París, Payot, 1967.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Bonetti, David. «The Reign of Spain.» *The Boston Phoenix*, 25 de septiembre de 1987.
- Bonito Oliva, Achille. *Trans / avant / garde international*. Milán, Gian Carlo Politi Edit., 1982.
- Bromley, Yu. *Etnografía teórica*. Moscú, Editorial Nauka, 1986.
- Brunner, José Joaquín. «Los debates sobre la modernidad y el futuro de Latinoamérica», documento de FLACSO, 1986.
- Calvo Serrater, Francisco. «El desconocimiento de la pintura.» *El País*, Madrid, 15 de julio de 1984.

- Cárdenas, María Luz.** «La pintura de Ernesto León.» *El Universal*, Caracas, 17 de marzo de 1985.
- Carneiro de Cunha, Mariano.** «Arte afro-brasileira.» *Historia general da Arte do Brasil*. Sao Paulo, Instituto Walther Moreira Salles y Fundación Ojalme Guimaraes, 1983.
- Carneiro, Edison.** *Candombes da Bahia*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- Conde, Teresa del.** «Art of the Fantastic: una exposición interesante, pero discutible.» *Viva el Arte*, México, no. 3, 1988.
- Cuniberti, Betty.** «An Artist's White House Award Draws a Puzzled Look from Latinos.» *Los Angeles Times*, Orange County Edition, 16 de septiembre de 1988.
- Comerlati, Mara.** «Diego Barboza se despide del lenguaje de acción.» (Entrevista a Diego Barboza.) *El Nacional*, Caracas, 18 de junio de 1981.
- Chiampi, Irlemar.** *El realismo maravilloso. Formas e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas, Monte Avila Editores, C. A., 1983.
- Davis, Harold Eugene.** «The History of ideas in Latin American.» *Latin American Research Review*, Estados Unidos de Norteamérica, III, 1972.
- Day, Hollyday T. y Hollister Sturges.** *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1987.
- Debroise, Oliver.** *Figuras en el trópico. Plástica mexicana, 1920-1940*. México, Ediciones Océano, 1983.
- Dembicz, Andrzej.** «Definición geográfica de la región del Caribe.» *Premisas geográficas de la integración socioeconómica del Caribe*. La Habana, Editorial Científico-Técnica, 1979.
- Depestre, René.** «Una ejemplar aventura de cimarroneo cultural.» *El Correo de la UNESCO*, París, año XXXIV, diciembre de 1981.
- Emerich, Luis Carlos.** *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*. México, Editorial Diana, 1989.
- «La ruptura: The Turning Point of the 50s.» *Latin American Art*, Scottsdale Arizona, vol. 2, no. 4, 1990.
- Espinoza, Manuel.** Artículo publicado en *El Nacional*, Caracas, 25 de junio de 1980.
- Fernández Cristián.** «Identidad cultural y arquitectura en Chile.» *Catálogo Chile Vive*, Madrid, 1987.
- «Universalidad y peculiaridad en la dimensión simbólica: un marco teórico.» *ARS*, Santiago de Chile, julio de 1984.
- Ferreira, Gullar.** *Vanguardia e Subdesarrollo*. Río de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1969.
- Foster, Hal.** *Recordings*. Washington, Bay Press, 1985.
- Furtado, Celso.** *Subdesarrollo y estancamiento en América Latina*. Buenos Aires, 1967.
- García Canclini, Néstor.** *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo-CNCA, 1990.
- (ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987, especialmente los artículos de García Canclini, Jean Franco, Sergio Miceli y José Joaquín Brunner.
- Mabel Piccini y Patricia Saja. «El consumo cultural en México», inédito.

- Glissant, Edward.** «Una cultura criolla.» *El Correo de la UNESCO*, París, año XXXIV, diciembre de 1981.
- Goldman, Shifra M.** «Latin Visions and Revisions.» *Art in America*, Nueva York, vol. 76, no. 5, mayo de 1988.
- «Rewriting the History of Mexican Art: The Politics and Economics of Contemporary Culture.» *Mexico: A Country in Crisis*. El Paso, Texas Western Press, 1986.
- «Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio.» México, Instituto Politécnico Nacional y Edit. Domés, 1989.
- Gómez Peña, Guillermo.** «Wacha ese border, son.» *La Jornada Semanal*, no. 162, 25 de octubre de 1987.
- Gómez-Sicre, José.** *Recent Development in Latin American Drawing*. Chicago, The Art Institute of Chicago, 1987.
- González, Beatriz.** «1980-1988: ¿Y ahora qué nos depara el pasado?» *Arte en Colombia*, Bogotá, 1er. semestre de 1990.
- González, Marco Vinicio.** «Un chilango conquista los Estados Unidos.» (Entrevista con Guillermo Gómez Peña.) *La Jornada Semanal*, no. 117, 8 de septiembre de 1991.
- Greenberg, Clemente.** «The Collected.» *Essays and Criticism*, vol. 2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*, Londres, The University of Chicago, Press Ltd., 1988.
- Guanche, Jesús y Manuel López Oliva.** «El Caribe, síntesis de lo diverso.» *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 82, junio de 1979.
- Gunder Frank, Andrés.** *Capitalism and underdevelopment in Latin America*. Nueva York, 1966.
- Hadjinicolau, Nicos.** «Sobre la ideología del vanguardismo.» *Praxis*, no. 6, 1982.
- Halperín, Tulio.** «Surgimiento del orden neocolonial.» *Historia contemporánea de América Latina*. México, 1969.
- Hart, Armando.** «Queremos que en este festival se reafirme un concepto realmente cultural de lo que es el Caribe.» *Juventud Rebelde*, La Habana, 4 de marzo de 1979.
- «Santiago resulta la más caribeña de nuestras ciudades.» *Del Caribe*, Santiago de Cuba, no. 1, julio-septiembre de 1983.
- Horn of Plenty: Sixteen Artists from NYC.** Amsterdam, Stedelijk Museum, 1989.
- Hughes, Robert.** «Heritage of Rich Imagery. Hispanic Art Celebrates a Diverse Ethnic Spirit.» *Time*, 11 de julio de 1988.
- Kagan, Moisei Samoilovich.** «Cultura y culturas. Dialéctica de lo general, lo particular y lo singular.» *Casa de las Américas*, La Habana, año XXII, no. 230, enero-febrero de 1982.
- Kuteischikova, Vera y Lev Ospevat.** «La nueva novela latinoamericana: una nueva visión artística.» *América Latina*, Moscú, no. 4, 1975.
- Le Riverend, Julio.** «Notas acerca de las culturas ibéricas en la unidad y la diversidad de la historia de América Latina.» *Santiago*, Santiago de Cuba, no. 40, diciembre de 1980.
- Leval, Susana.** «Exposiciones latinoamericanas recientes.» *Santa Fe Reporter*, 5 de octubre de 1988.
- Lima, Rafael L.** «Apuntes acerca de las culturas caribeñas.» *Santiago*, Santiago de Cuba, no. 56, diciembre de 1984.

- Livingston, Jane.** «Recent Hispanic Art: Style and influence.» **Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors.** Nueva York, 1987.
- MacGaffey Wyatt.** **Religion and Society in Central Africa. The Bakongo of Lower Zaire.** Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- Magiciens de la terre.** París; Centre George Pompidou, 1989.
- Martínez Furé, Rogelio.** «Apuntes sobre los llamados arará y mina en Cuba.» **Diálogos imaginarios.** La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1979.
- Martins, Wilson.** **Historia de inteligencia brasileira.** Sao Paulo, 1978.
- Mejía Duque, Jaime.** «Mito y realidad en Gabriel García Márquez.» **Ensayos.** La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1980.
- Méndez, José Luis.** «Problemas de la cultura caribeña.» **Casa de las Américas,** La Habana, no. 114, mayo-junio de 1979.
- Morandé, Pedro.** **Cultura y modernización en América Latina.** Santiago de Chile, Universidad Católica, 1984.
- Mosquera, Gerardo.** **El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas en torno de arte y eurocentrismo.** I Encuentro Internacional sobre Teoría de las Artes Visuales. Fundación Instituto para Estudios Superiores Armando Reverón, Caracas, 1992.
- «La sombra oscura de Hervé Téletmaque.» **Casa de las Américas,** La Habana, año XXVII. no. 161, marzo-abril de 1987.
- Nava, Ronald.** «Intervención inmediata del Presidente para frenar fugas de obras de arte piden artistas y directores de Museos.» **El Nacional,** Caracas, 11 de abril de 1984.
- Noé, Luis Felipe.** «Does art from Latin America need a passport.» **Being America. Essays on art, literature and identity from Latin America.** Nueva York, White Pine Press, 1991.
- «La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina.» Foro de Arte Contemporáneo, Encuentro Artes Visuales e Identidad en América Latina, 1982.
- Ortiz, Fernando.** «Los factores humanos de la cubanidad.» **Orbita de Fernando Ortiz.** La Habana, Ediciones Unión, 1978.
- Ortiz, Renato.** **A moderna tradição brasileira.** Sao Paulo, Brasiliense, 1988.
- Paz, Octavio.** «Art and Identity.» **Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors,** Nueva York, 1987.
- «Los hijos del imo.» Barcelona, 1980.
- Perriau, Jaime.** **Las generaciones argentinas.** Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- Procesos étnicos en los países del Caribe.** Moscú, Academia de Ciencias de la URSS, 1984.
- Pulido, José.** «Hipnotizados por el dollar se fugan obras de arte.» **El Nacional,** Caracas, 29 de marzo de 1984.
- Ramírez, Mari Carmen.** «Puerto Rican Painting: Between Past and Present.» **Puerto Rican Painting: Between Past and Present.** Princenton, 1987.
- Ravera, Rosa María.** «Modernismo y postmodernismo en la plástica argentina.» **Revista de Estética,** Buenos Aires, no. 3.
- Romero, Francisco.** «El pensamiento hispanoamericano.» **Philosophy and Phenomenological Research,** IV, Estados Unidos de Norteamérica, 1943.

- Rosaldo, Renato.** *Culture and truth. The Remarking of Social Analysis.* Boston, Beacon Press, 1989.
- Rouse, Roger.** «Mexicano, chicano, pocho. La migración mexicana y el espacio social del postmodernismo.» 31 de diciembre de 1988.
- Salazar Bondy, Augusto.** *Historia de las ideas en el Perú.* Lima, 1965.
- Schwarz, Roberto.** «Nacional por substracción.» *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, 1986.
- Sierra, Eliseo.** «Entre la ilustración y la no convención.» *El Universal*, Caracas, 22 de julio de 1984.
- Stellweg, Carla.** *Abstract Visions.* Nueva York, Museum of Contemporary Hispanic Art, 1987.
- Stringer, John.** *The First America. Selections from the Nancy Sayles Day Collection of Latin American Art.* Providence, Rhode Island School of Design, 1987.
- Subercaseaux, Bernardo.** «El debate sobre políticas culturales», documento de trabajo de CENECA, Santiago de Chile, 1986.
- «La apropiación cultural del pensamiento latinoamericano.» *Revista Estudios Públicos*, Santiago de Chile, no. 31, 1988.
- Tensen, Robert.** «La vanguardia y el comercio del arte.» *Art Journal*, año 47, no. 4, invierno de 1988.
- Thompson, Robert Farris.** *Activating Heaven: The Icentatory Art of Jean Michel Basquiat.* Nueva York, Mary Boone /Michael Werner Gallery, 1985.
- «Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy, Nueva York, Ramdon House, 1983.
- Tibol, Raquel.** *Historia general del arte mexicano, vol. V: Epoca moderna y contemporánea, t. II.* México, Editorial Hermes, 1981.
- Tones, Miles.** Artículo publicado en *Time*, 22 de agosto de 1988.
- Williams, Raymond.** *Marxismo y literatura.* Barcelona, 1980.
- Zea, Leopoldo.** *The Latin American Mind.* Estados Unidos de Norteamérica, 1963.
- Zemskov, Valeri.** «Con René Portocarrero. Meditaciones después de la charla.» *América Latina*, Moscú, año 21, no. 1, 1979.
- «Intervención en la mesa redonda «La idiosincrasia histórico-cultural en América Latina.» *América Latina*, Moscú, año 42, no. 8, 1981.
- «La novela latinoamericana contemporánea.» *Ciencias Sociales*, Moscú, año 54, no. 4, 1983.
- «Un nuevo continente literario: notas sobre la novela latinoamericana.» *Temas*, La Habana, no. 8, 1986.

# COLABORADORES

## SUSANA TORRUELLA LEVAL

Crítico de arte y curadora de arte latinoamericano. Actualmente es Directora del Museo del Barrio en Nueva York. Ha colaborado en revistas especializadas.

## SHIFRA M. GOLDMAN

Crítico de arte. Investigadora Asociada del Latin American Center de la Universidad de California en Los Angeles y Profesora de Historia del Arte en Rancho Santiago College, California. Obtuvo el Premio de Crítica de 1993 que otorga el College Art Association. Colabora en revistas especializadas latinoamericanas y de Estados Unidos. Es autora de Contemporary Mexican Painting in a Time of Change, entre otros libros.

## BERNARDO SUBERCASEAUX

Crítico, profesor de literatura y ensayista chileno. Publica sobre temas de la cultura latinoamericana y, en particular, de la literatura chilena del siglo XIX en revistas especializadas del continente. Trabajó en las universidades de Chile, La Habana, Harvard y Washington, Seattle. Es autor de Cultura y sociedad liberal del Siglo XIX y Fin de siglo, la época de Balmaseda, modernización y cultura en Chile.

## NELLY RICHARD

Ensayista, crítico de arte y curadora francesa residente en Chile desde 1970. Fue Directora de Cromo Gallery y editora de Ediciones Cromo, Cal Magazine, La Separata y Cuadernos de/ para el análisis; actualmente dirige la Revista de Crítica Cultural. Ha sido curadora de la sección chilena de la Bienal de París y la de Sidney y participado en conferencias internacionales sobre teoría y crítica de arte. Es autora de Una mirada sobre el arte en Chile. Margins and Institutions y la estratificación de los márgenes, entre otros libros.

## NESTOR GARCIA CANCLINI

Filósofo, sociólogo y crítico de arte argentino residente en México. Impartió diferentes disciplinas en la Universidad Nacional de La Plata y en la de Buenos Aires. Profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad Autónoma de México. Ha sido coordinador general de la División de Estudios Superiores de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ha escrito ensayos sobre la cultura popular, fenómenos sociológicos dentro de la esfera del arte y la identidad

cultural. Es autor de La producción simbólica-Teoría y método en sociología del arte, Las culturas populares en el capitalismo, Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la Modernidad, entre otros libros.

#### **ROBERTO PUNTUAL**

Ensayista y crítico de arte brasileño residente en Francia. Colabora con revistas especializadas de Francia y Portugal como *Opus International* y *Coloquio/Artes*, respectivamente.

#### **ARACY AMARAL**

Crítica de arte, museóloga e historiadora brasileña. Profesora titular en Historia del Arte de la Facultad de Arquitectura, Universidad de Sao Paulo (USP). Fue directora de la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo y del Museo de Arte Contemporáneo de la USP. Miembro del CIMAM y del Comité Directivo del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Ha publicado libros sobre modernismo brasileño y arte brasileño contemporáneo. Actualmente colabora con revistas especializadas de Brasil y del exterior.

#### **EFRAIN BARRADAS**

Escritor y crítico de arte puertorriqueño. Profesor de la Universidad de Boston, Massachusetts. Ha colaborado con revistas especializadas del continente.

#### **EDWARD SULLIVAN**

Crítico de arte y Docente. Director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York y Consultor Editorial (Senior) de Latin American Art Magazine. Colabora con revistas especializadas latinoamericanas y de Estados Unidos.

#### **IGNACIO GUTIERREZ ZALDIVAR**

Galerista argentino. Especialista en mercado de arte latinoamericano. Es autor de 40 Maestros del arte de los Argentinos y Cesáreo Bernaldo.

#### **CARLA STELLWEG**

Galerista, crítica de arte y curadora. Directora de la Galería en Nueva York, que lleva su nombre, dedicada al arte latinoamericano y contemporáneo internacional. Directora delegada del Museo Tamayo en Ciudad México. Fue editora de la revista mexicana Artes Visuales y co-curadora de la muestra gigante *The Latin American Spirit*.

#### **LUIS CAMNITZER**

Artista y crítico de arte de origen alemán, de nacionalidad uruguaya, residente en Estados Unidos. Jefe de Artes Visuales y Profesor de la State University of New York, College at Old Westbury. Colabora en publicaciones especializadas internacionales sobre arte cubano, latinoamericano y norteamericano. Es autor de New Art of Cuba.

**GUY BRETT**

Crítico de arte y curador inglés. Organizó la muestra de artistas latinoamericanos Trascontinental y la retrospectiva de Helio Oiticica en el Witte de With, Rotterdam. Es autor de Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History.

**WIM BEEREN**

Crítico de arte y curador holandés. Mientras fue Director del Stedelijk Museum en Amsterdam curó la muestra UABC: Pintura, Escultura y Fotografía de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile. Es miembro del Comité Internacional de Museos de Arte Moderno (CIMAM).

**JURGEN HARTEN**

Crítico de arte y curador alemán. Director del Stadtische Kunsthalle de Dusseldorf. Organizó y curó la muestra Kuba OK. Arte actual de Cuba. Es miembro del Comité Internacional de Museos de Arte Moderno (CIMAM).

**JORGE GLUSBERG**

Crítico de arte y curador argentino. Director del Centro de Arte y Comunicación, CAYC, desde 1968. Presidente de la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Ha sido jurado en concursos internacionales y bienales. Es autor de Del Pop Art a la Nueva Imagen, entre más de una veintena de libros.

**GERARDO MOSQUERA**

Crítico de arte, historiador e investigador cubano. Ha curado muestras cubanas y latinoamericanas. Publica sobre arte cubano, latinoamericano y del llamado Tercer Mundo en revistas especializadas internacionales. Ha participado en eventos internacionales y dictado conferencias en instituciones y universidades de más de veinte países. Es autor de Exploraciones en la plástica cubana, El diseño se definió en octubre y Del pop al post.

**CAROLINA PONCE DE LEON**

Crítico de arte y curadora colombiana. Como tal se desempeñó varios años en la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá y luego fue Jefa de Artes Plásticas del Banco Nacional de la República de Colombia hasta 1993. Ha curado muestras latinoamericanas. Actualmente es free-lance en su especialidad.

**MILAN IVELIC**

Crítico de arte chileno. Director del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Ha colaborado con revistas especializadas del continente y otras publicaciones.

**GASPAR GALAZ**

Escultor, crítico de arte y profesor de la Universidad Católica de Chile. Ha colaborado en revistas especializadas.



**LUIS CARLOS EMERICH**

Crítico de arte mexicano. Ha colaborado en publicaciones nacionales como la Revista de la UNAM, el suplemento La Cultura en México de la revista Siempre, Diorama de la Cultura de Excelsior y actualmente en Novedades. Es autor de Figuraciones y desfiguros de los 80. Pintura mexicana joven.

**TICIO ESCOBAR**

Crítico de arte y ensayista paraguayo. Asesor del Museo del Barro y del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo. Colabora en revistas especializadas del continente. Es autor de Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay y El mito del arte y el mito del pueblo, entre otros libros.

**MARIANA FIGARELLA**

Crítica de arte venezolana especializada en fotografía.

# INDICE

<b>PROLOGO</b>	5
<b>PRESENTACIÓN</b>	7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
<b>RECONOCIMIENTOS</b>	19
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>DEBATES TEÓRICOS DE LA DÉCADA. IDENTIDAD Y POSTMODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA</b>	21
<b>El arte latinoamericano y la búsqueda de la identidad</b> <b>Susana T. Leval y Shifra M. Goldman</b>	23
<b>La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano</b> <b>Bernardo Subercasaux</b>	27
El modelo de reproducción	27
El modelo de apropiación cultural	29
Notas	32
<b>Modernidad, postmodernismo y periferia</b> <b>Nelly Richard</b>	33
El patrón de la modernidad internacional	33
América Latina y la colonización cultural; el traspaso mimético	34
La identidad latinoamericana y su dialéctica de lo propio y lo ajeno	34
Inversión de escena: el subterfugio de lo otro	35
<i>Collage</i> postmodernista e identidad latinoamericana	36
Notas	38
<b>Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia</b> <b>Nelly Richard</b>	39
Diferencia de diferencias	39
¿El post del post?	39
El «lugar común» de la reproducción	40
Modelos y sospecha	40
América Latina y la subalternidad de la copia	41
Mixtura de códigos y estéticas del reciclaje	42

La proliferación de los márgenes	42
<b>Postmodernismo precapitalismo</b>	
<b>Ticio Escobar</b>	45
Comunidades precapitalistas: culturas en antesala	46
Los avatares del modernismo latinoamericano	47
Vanguardismo y utopía	48
Postmodernismo y arte popular	48
Postmodernismo y alteridad	50
<b>Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales</b>	
<b>Néstor García Canclini</b>	53
¿Puede ser aún el arte escenario de la identidad nacional?	53
Espejos inestables cuando se borran las fronteras y las colecciones	56
De la síntesis a la exasperación de las incertidumbres	59
Reconstruir un lugar para el arte en la historia latinoamericana	59
Notas	61
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>BOOM DEL ARTE LATINOAMERICANO. EXPOSICIONES Y MERCADO.</b>	63
<b>La mirada del Viejo Mundo hacia el Nuevo Mundo</b>	
<b>Roberto Puntual</b>	65
I. El momento oportuno de América Latina	65
<b>Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco</b>	
<b>Aracy Amaral</b>	69
Notas	72
<b>Arte latinoamericano en Estados Unidos: al margen de algunas exposiciones</b>	
<b>Efraín Barradas</b>	75
Nuevo marco para un cuadro viejo	75
El dinero como sistema	76
Dibujo de gustos y prejuicios	77
La excusa de lo fantástico	78
Para verte mejor...	79
Notas	79
<b>Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos</b>	
<b>Edward Sullivan</b>	81
Notas	87
<b>El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos</b>	
<b>Shifra M. Goldman</b>	89
El espíritu latinoamericano	90
El público frente a la muestra	91
Estilos del arte latinoamericano	92
El catálogo	94
Post Scriptum	94
Notas	95

<i>Indice</i>	209
<b>Mirándole la boca a caballo regalado</b>	
<b>Shifra M. Goldman</b>	97
Política internacional	99
Economías internacional y doméstica	100
Política electoral	102
Notas	102
<b>El arte latinoamericano y el mercado internacional</b>	
<b>Ignacio Gutiérrez Zaldívar</b>	103
Algunos mercados del continente	104
Algunos artistas y su mercado	105
Formas de promoción del mercado de arte latinoamericano	105
<b>Entrando en la corriente: el mercado de arte latinoamericano</b>	
<b>Carla Stellweg</b>	107
<b>El acceso a las corrientes hegemónicas del arte</b>	
<b>Luis Camnitzer</b>	115
Notas	119
<b>Transcontinental,</b>	
<b>Guy Brett</b>	121
<b>«Introducción» de UABC, catálogo de igual nombre de la exposición de pinturas, esculturas y fotografías de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile, presentada en Stedelijk Museum, Amsterdam, en 1989</b>	
<b>Wim Beeren</b>	125
Preguntas	125
Viajes	126
Un concepto	128
Puntos de partida y objetivos	128
Notas	129
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>PANORAMA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS 80 EN ALGUNOS PAÍSES DEL CONTINENTE.</b>	131
<b>Prefacio y agradecimiento</b>	
<b>Jürgen Harten</b>	133
<b>Los pintores de la generación del 80</b>	
<b>Jorge Glusberg</b>	135
Nacimiento y renacimiento	135
Las dos realidades	136
Entre delirio y pensamiento	137
La utopía de América	138
Notas	139
<b>Una nueva generación: Brasil</b>	
<b>Aracy Amaral</b>	141
Notas	144
<b>Africa dentro de la plástica caribeña</b>	
<b>Gerardo Mosquera</b>	145
Lo afroamericano	146
Caribeño y afroamericano	147

Africa en el arte popular	149
Africa en el arte «culto»	151
Notas	154
<b>Ficciones privadas como universo</b>	
<b>Carolina Ponce de León</b>	157
Notas	162
<b>Raíces en acción. Introducción del catálogo de la exposición de igual nombre exhibida en el Museo de Arte Carrillo Gil de México, D. F., en 1988,</b>	
<b>Gerardo Mosquera</b>	163
<b>El artista en Chile: tres lustros de aislamiento</b>	
<b>Milan Ivelic</b>	169
Estética de la expiación	169
Recuperación del espacio artístico	169
Revisión crítica	170
Entre la retaguardia y la vanguardia	171
Recontextualización de las transferencias	173
<b>Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile (1960-1990)</b>	
<b>Milan Ivelic y Gaspar Galaz</b>	173
Reposición de la pintura	173
<b>Los años 80: una nueva figuración artística de México</b>	
<b>Luis Carlos Emerich</b>	177
Notas	181
<b>Arte actual de Paraguay</b>	
<b>Ticio Escobar</b>	183
I. Antecedentes	183
II. El arte actual	183
1. El Arte Nuevo: rupturas y apropiaciones	183
2. La actualización: conquistas y acrobacias	184
3. La madurez: fantasías y reflexiones	185
4. Los desafíos: una conclusión	186
<b>Los años 80. Panorama de una década</b>	
<b>Mariana Figarella</b>	187
Del «País Saudita» al «Viernes Negro»	187
El mercado del arte y el nuevo rol del artista	188
Del nuevo dibujo a la pintura	189
Del arte conceptual y sus derivaciones	189
El regreso a la pintura y la noción de postmodernidad	190
Los senderos de la escultura	193
Fotografía documental vs. fotografía de ficción	193
Notas	195
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	197
<b>COLABORADORES</b>	203

Edición: Dulcila Cañizares

Selección de artículos : Margarita Sánchez Prieto

Coordinación y supervisión : Carmen Luisa Velarde

Diseño de carátula : Patricia Monzón

Composición de texto : Ana María Maco Carlo

Impreso por: Viceversa S.A. © 421964

Tiraje: 300 ejemplares