

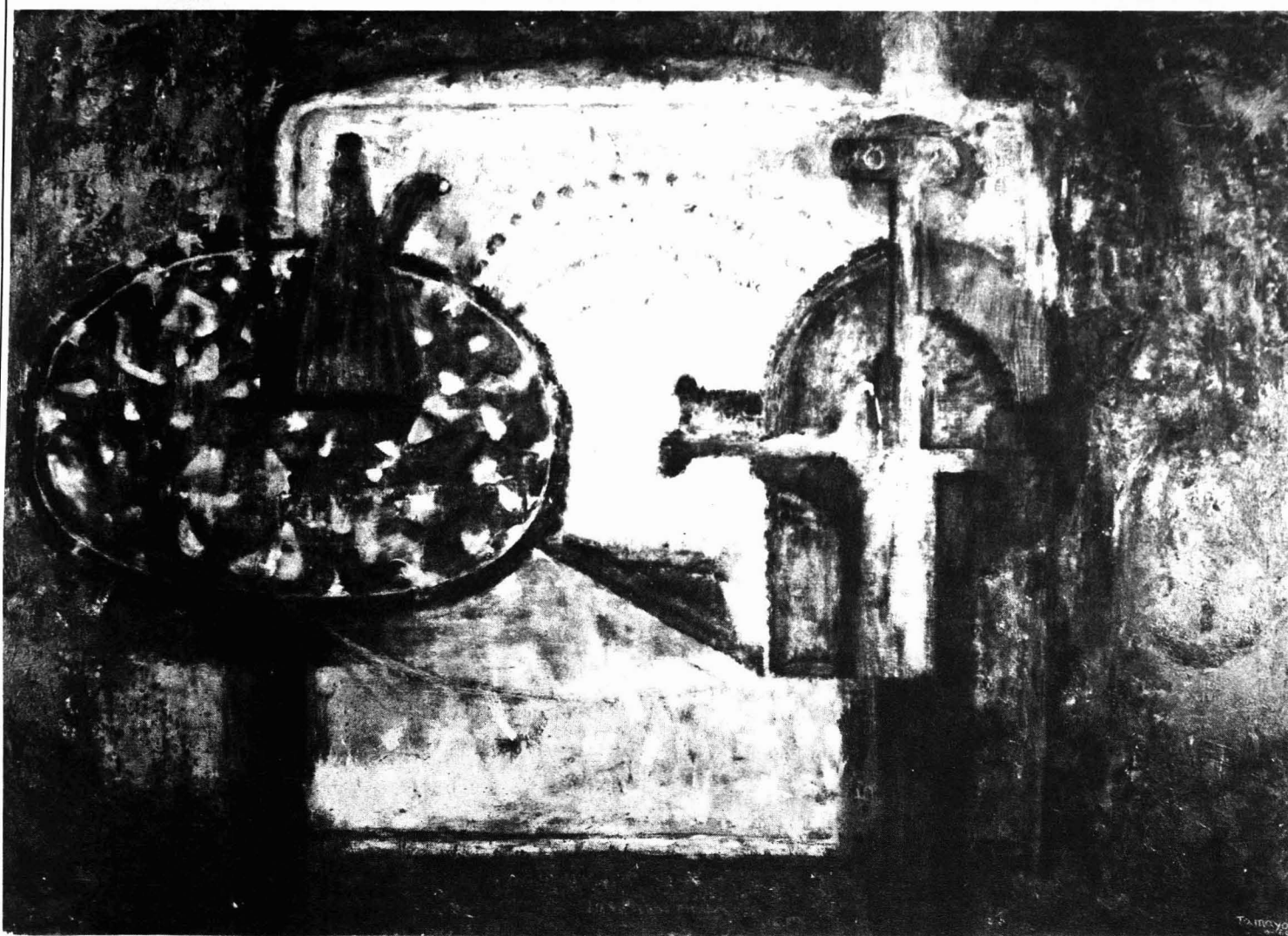
MARTA TRABA* NUEVA VERSION DEL LOBO Y CAPERUCITA

REFLEXION SOBRE LAS ARTES
PLASTICAS LATINOAMERICANAS

Hasta hace muy pocos años se discutía, feroz y cándidamente, acerca de la posibilidad y la importancia de estimular la creación de un arte latinoamericano. En la actualidad tal discusión, o tal supuesto, no parece siquiera enunciable, frente a exposiciones individuales y colectivas, salones y bienales, donde las obras responden de manera tan categórica como mecánica a una producción internacional cuyo centro indudable es la ciudad de Nueva York.

La resistencia de las artes plásticas latinoamericanas a dejarse colonizar por completo por el arte norteamericano, ya no es más que historia pasada, sembrada de algunos defensores individuales, aislados, absurdamente solitarios y vivos sólo en la medida en que ellos han resuelto seguir estando, por sobre el dictamen de la moda y las galerías.

Mi experiencia personal en este rápido proceso de entrega ha sido por lo menos tragicómica. A medida que avanzaba, en los



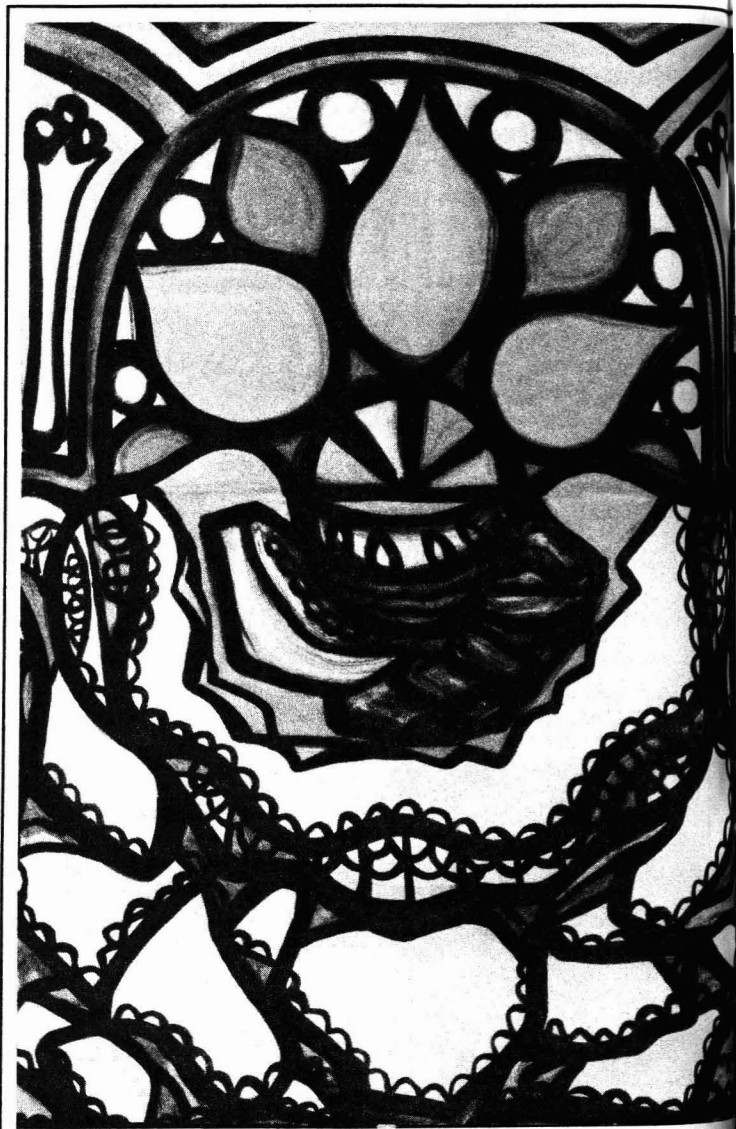
Tamayo

últimos cuatro años, en el trabajo de plantear en detalle las alternativas de las dos décadas vulnerables (1950-60, y 1960-70), advertía que el material pasaba a ser anacrónico, que nadie estaba dispuesto a oír las tesis expuestas y que el problema de la identidad había quedado literalmente arrollado, ya no por el viejo universalismo, sino por el "producto". Así, lo que debía ser un alegato para el presente se convertía en historia que además corría el riesgo, por su discordia con las posiciones actuales, de ser considerada ridícula, indigna o exigua, y seguramente provinciana.

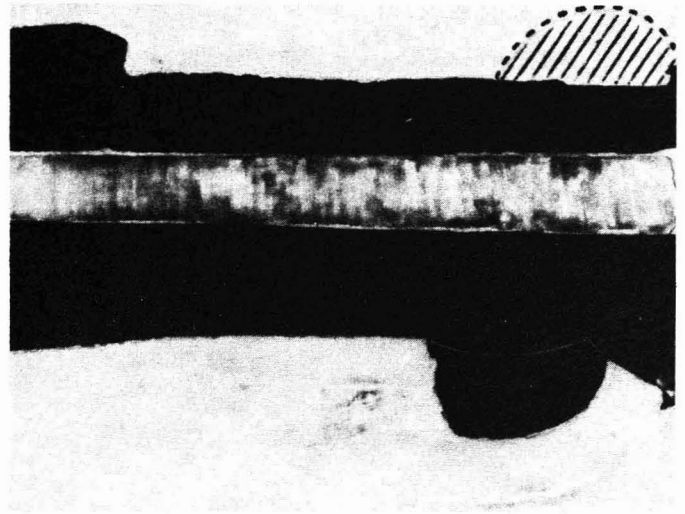
Alegato o historia, lo cierto es que el proceso de las artes plásticas en las últimas dos décadas fue siempre proclive a autocriticarse y replantearse y por eso su revisión sigue siendo tremendamente eficaz. En términos panorámicos, la década del 50 al 60 marca el ingreso pleno de Latinoamérica en las formas modernas de expresión, así como la década del 60 crea la mayor fuerte ilusión de independencia, fuerza y originalidad entre sus artistas más destacados. Al pensar sólo en estas dos décadas, y descartando la primera mitad del siglo, no lo hago tratando de ignorarla, por supuesto, sino estableciendo una cisura entre el aprendizaje y las manifestaciones individuales de capacidad creativa, de un lado, y del otro los comportamientos de grupo, unidos por intereses y valores comunes.

En la primera mitad del siglo, en efecto, la historia de las artes plásticas tiende a presentarse como un caos con grandes nombres, mientras que a partir del cincuenta, su aspecto se asemeja a un cosmos nivelado en la medianía, donde los grandes nombres, enseguida absorbidos por un séquito siempre mayor de imitadores y seguidores, se resuelven en constelaciones de influencias. Veamos un poco estos paisajes. La mayoría de los grandes nombres de la primera mitad del siglo nace en los treinta años últimos del siglo XIX (Figari, una excepción, nace en Montevideo en 1861, pero, en compensación, comienza a pintar casi en la senectud). Comienzan a trabajar seriamente por los veinte. Directas o indirectas, sus relaciones con Europa los vinculan básicamente con dos movimientos europeos, el cubismo-futurismo, y el expresionismo. Estas vinculaciones, con la sola excepción del argentino Emilio Petorutti, no tienen un carácter normativo.

Sirven para desorganizar el mundo formal objetivo, y representan, en su esencia, la tentativa de la libertad creadora. Sobre ese presupuesto se realiza el trabajo del venezolano Armando Revarón, por ejemplo, o el de la cubana Amelia Peláez. Apoyados en la libertad para recomponer el mundo visual de acuerdo con dictados y motivaciones individuales, por lo tanto distorsionantes y arbitrarias, estos artistas iban en camino de sentar las bases del arte moderno en sus respectivos países, cuando se comienza a dejar sentir la presión del muralismo mexicano. Gente abiertamente entregada a la experimentación y al "esteticismo" que luego demostraría, realiza en común, por vez primera, una abierta



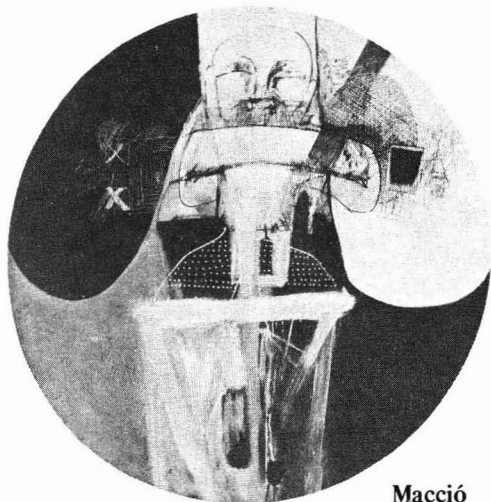
Amelia Peláez



Morales



Torres García



Macció

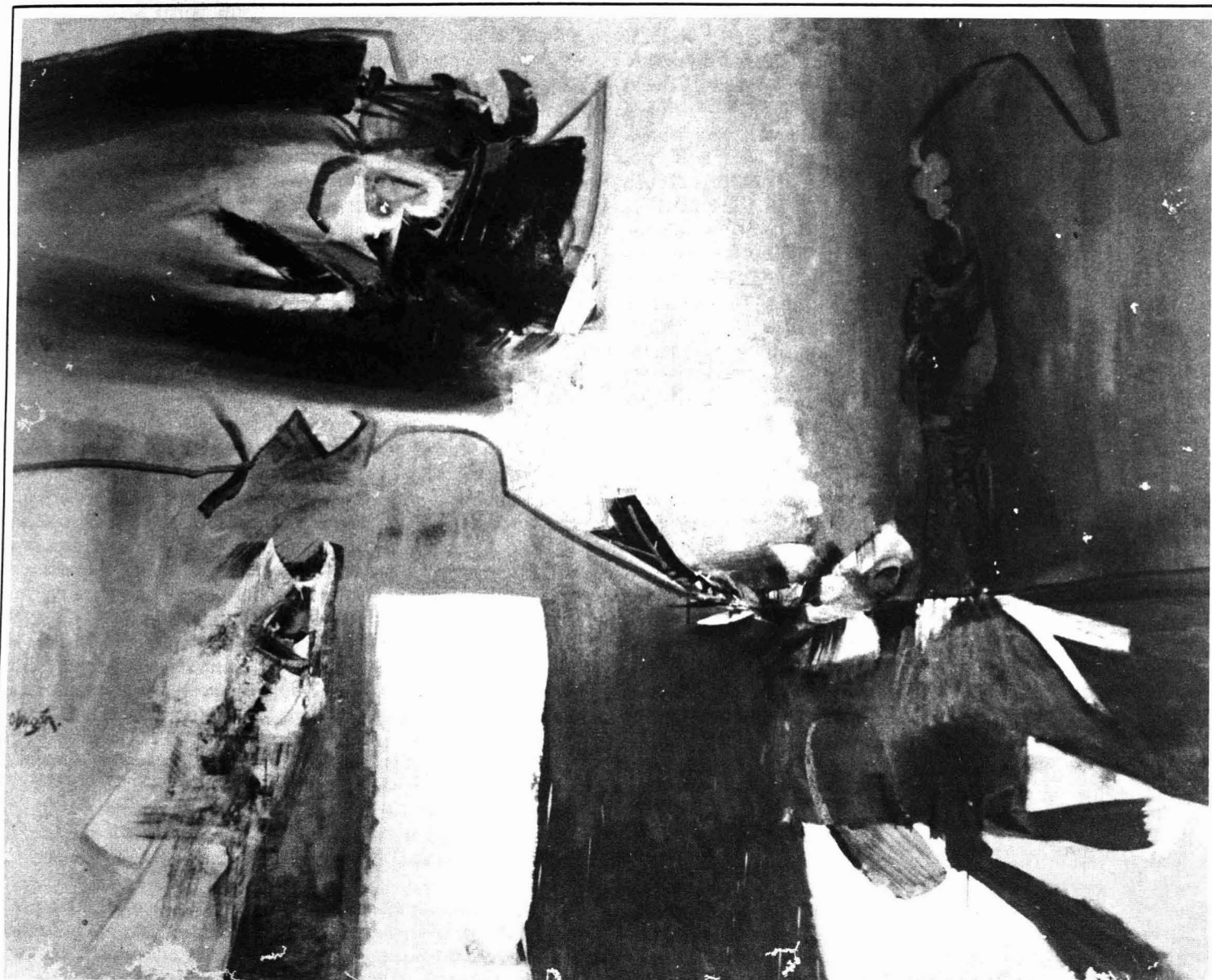
reflexión de lo que debía ser la pintura continental. Ya no se trataba de una reflexión ideológica, en la cual destacaba, contemporáneamente y solitaria, la figura de Mariátegui. Ahora era una reflexión pictórica que implicaba mirar con profunda desconfianza los experimentos modernistas, regresar a la objetividad y volver a creer en las apariencias, a reivindicar el tema y a apologizar la historia; por ese camino van los brasileños Di Cavalcanti y Portinari, el venezolano Poleo, el argentino Antonio Berni. A pesar de la parálisis que tal situación comportaba, es fuerza reconocer que vuelven a revisar lo real y a encajarse en las circunstancias pasajeras de lo visible con gran ahínco y seriedad. Aunque la imaginación se cancele, las obras se paupericen y un extraño envaramiento acometa a los seres y las cosas apuntando hacia la rigidez retórica, hay sin embargo, todavía, una cautela y una vigilancia sobre el material pictórico o escultórico que se perderá por completo en los engendros indigenistas, realistas socialistas y nativistas que nacerán a la sombra del muralismo mexicano y serán coronados por "El camino del llanto" del ecuatoriano Osvaldo Guayasamín.

Impelida y trastornada por estas nuevas exigencias, metida fatalmente en el brete del compromiso, sintiéndose alternativamente revisada, usada y hostigada por elementos y circunstancias extrañas a ella misma, la pintura deja de impartir con la fluidez y naturalidad con que lo había hecho en un principio, la lección del modernismo. El Taller de Torres García en Montevideo, abierto en 1934, cuando el artista vuelve de Europa a los sesenta años, es un hecho insular sin precedentes y sin consecuencias continentales, que crea, por su misma excepcionalidad, una descendencia marcada por su origen, terriblemente igual a su padre y desasida del transcurso natural del arte moderno. El guatemalteco Mérida se instala en México, el cubano Lam y el colombiano Santamaría se destierran a Europa, Reverón se encierra en la choza de Macuto, Figari se retira a París, Petorutti se internacionaliza, Rufino Tamayo escapa del cerco del muralismo en Estados Unidos. Tal diáspora permite la pervivencia tardía, inmortal, de los artistas mediocres de consumo interno. Amparados en la provincia irredenta, mantienen el arte en los límites de la pequeña representación, del equívoco del modernismo epidérmico, de la nutrición barata de las pequeñas burguesías locales. Sólo terminando el medio siglo comienza a existir una opinión crítica más exigente, un sentido discriminatorio más justo y un primer establecimiento de pautas generales de valor. Los síntomas perceptibles en 1950 son pues, eminentemente, síntomas críticos; en casos muy excepcionales, tal el de México, son referidos a un verdadero pensamiento crítico como fue el de Alfonso Reyes, y ya en la década, el extraordinario espíritu crítico de Octavio Paz, de quien derivarían gentes definitivamente aptas para pensar y discernir el valor creativo, como son Juan García Ponce y Carlos Fuentes. En el sur, en cambio, el pensamiento crítico nunca tuvo formulaciones brillantes, pero en

su defecto, la obra tesonera y constante de Jorge Romero Brest, su tarea formativa de críticos de arte, única en el continente, y su desordenado entusiasmo por lanzar hornadas de artistas al público, empuja indudablemente la década del cincuenta hacia adelante y carece, felizmente, del snobismo y de la reiterada improvisación que liquidarían posteriormente su labor en el Instituto Di Tella. No puedo dejar de mencionar en calidad de motor de impulso de la década, el trabajo prolijo y exhaustivo de Gómez Sicre en la Unión Panamericana, quien fue el primer defensor de un arte continental y el primero capaz de concebirlo panorámicamente, como un conjunto de sentido, capaz de enfrentarse al arte europeo y al norteamericano. Aunque tales situaciones exteriores no determinen, claro está, la existencia misma de los artistas, es evidente que la generación de Fernández Muro, Obregón, Le Parc, Soto, Fernando de Szyszlo, Abularach, Morales, Villacís y el grupo ecuatoriano, Antúnez, María Luisa Pacheco, Rosado del Valle e inclusive la generación posterior, donde se insertan los mexicanos con José Luis Cuevas a la cabeza, la generación de Botero y Tábara, de los argentinos Macció, Noé, De la Vega y Deira, de Gamarra y Alejandro Otero: y también, finalmente, aquellos grandes pintores cuya obra sigue siendo un apartado soliloquio como la del extraordinario Ricardo Martínez; es evidente, repito, que el pensamiento crítico les crea un espacio, un "habitat" más adecuado, menos enredado en confusiones y en ineptias y menos cercado por el desvarío o la ignorancia del público.

Es dentro de este territorio desbrozado donde se formula un primer proyecto de arte continental, con intención o sin ella por parte de los artistas que trabajaron en la década. En el caso de ser intencional, como fue la actitud estética de Szyszlo o de Obregón, se trató de regular la interpretación de la historia o del paisaje, según preceptos válidos en la expresión moderna. Los sistemas capaces de comunicar un modo de visión contemporánea fueron analizados y usados a fondo. En caso contrario, cuando ni el género empleado ni la intención motivadora de la obra se vincularon al proyecto del arte continental —como puede haber pasado con los colorismos de Alejandro Otero, por ejemplo, o las composiciones abstractas de los nipo-brasileños Mabe, Olitake y Wakabayashi, o el neo-clasicismo de los colombianos Negret y Ramírez Villamizar— se hizo perentoria y evidente la voluntad de descubrir cosas por sí mismos, para lo cual los descubrimientos previos y paralelos de norteamericanos y europeos no pasaban de ser elementos auxiliares a esas búsquedas personales.

Fue entonces, comenzando la década del sesenta y frente a la obra seria y equilibrada de este numeroso grupo de artistas, cuando se habló de identidad; se exploró el concepto, se lo analizó al derecho y al revés, se lo discutió. Se creyó en él, y quienes lo estimulamos hicimos violentas apuestas a su favor, enfrentándonos



Obregón



Cuevas

a los opositores, que apoyaban la consigna del universalismo desde las dos capitales sudamericanas donde se trataba de alcanzar rápidamente la forma —o la parodia— de la sociedad altamente industrializada comportándose como sociedad de consumo; Caracas y Buenos Aires.

Sin embargo, mientras se dirigía ese pleito tantas veces áspero, y las vanguardias se fortalecían en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, Nueva York ya había quedado a muchos años luz de una discusión tan estéril, y sus artistas, cazados como conejos en la trampa de la sociedad de consumo —sin tiempo de oír las voces de alerta de todo el pensamiento alemán, desde Adorno a Enzensberger acerca de la industria cultural, ni tampoco las advertencias que resonaban al lado suyo, como las de Marcuse y ni aun las de sus propios críticos como Mc Donald o Greenberg— comenzaban a presentar los “productos”. Productos en serie, múltiples, productos de desecho, productos elaborados, productos recogidos de la basura, productos de utilización de todos los nuevos materiales producidos a su vez por la industria americana, vinilos, plásticos, inflables, metálicos, textiles, sintéticos. Naturalmente, detrás de la promoción de los productos artísticos, la “sociedad opresiva” iba anotando los puntos a su favor; desaparición de la obra en tanto que resultado del pleno empleo de la creatividad; por consiguiente, destrucción de su sentido; liquidación consecuente del artista como inventor de lenguajes significantes. Por sobre tales liquidaciones, la emergencia de un nuevo artista; el productor de cosas carentes de sentido, donde se le permita desencadenar, sin inconveniente alguno, toda su violencia y rebeldía. No importa, pues, que el objeto óptico represente la cara del Che Guevara, o que las diapositivas de un espacio ambiental sean las eternas sobre el Vietnam, o que el tema de un producto “pop” sea la violación, el estupro, la iconoclastia, el insulto a la patria, etcétera, dado que se trata de un nuevo producto de consumo lanzado al mercado y ejecutado sólo para ser desechado, da lo mismo lo que en él se represente.

De esta manera, mientras discutíamos las tesis de prioridades del localismo sobre el universalismo y viceversa, llegó el lobo y se comió a la caperucita, sin preámbulos y sin artimañas de ninguna especie, ya que no había tiempo que perder. De un año para otro, la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo desaparecieron de los salones locales, tragados por “los productos”. Las bienales y los críticos extranjeros desembarcados en el continente subdesarrollado consagraron los productos con sus elogios y sus premios. Entre el “grupo de los cinco” de Lima, o los jóvenes minimalistas del “Nuevo Arte” de Caracas, por ejemplo, desapareció toda señal de identificación. Desatada la carrera insensata y enteramente ridícula de las vanguardias, sólo queda el recurso de señalar el modo puramente pintoresco como un boliviano resulte más cibernético que un brasileño y cómo se salta, dentro de la producción

mecánica, de la construcción a la destrucción, a la asociación, a la presentación, a la nada.

Paralelamente, también las circunstancias exteriores que rodeaban a nuestros artistas han cambiado de modo muy sensible. El Instituto Di Tella se cerró y las vanguardias argentinas quedaron sin piso. Jorge Romero Brest recorre América con una conferencia donde anuncia, con resonancias que pretenden ser nietzschianas pero que no indican más que su tremenda irresponsabilidad, que el arte ha muerto y que las vanguardias balbucean metalenguajes. A partir de la revolución cubana la OEA cayó en el desprestigio y la definitiva inoperancia, y la relación con las artes plásticas declinó hasta casi desaparecer. El éxodo de los artistas ha alcanzado cifras alarmantes, al tiempo que reviste sus más grotescas características; ya no se va a Europa o a Estados Unidos a trabajar a la sombra de los grandes, sino que se viaja en busca de los materiales para producir objetos; el artista no tiene nada que decir, sólo busca algo que hacer.

He dicho al principio que dentro de este esquema muy amplio y necesariamente general, algunos artistas continúan realizando obras desestimadas en el mercado de galerías, premios y bienales, pero empeñadas en seguir ejerciendo el uso de la palabra y en continuar persiguiendo una obra artística que sea una estructura de sentido. Parecería una frase muerta afirmar que el continente existe gracias a las resistencias individuales contra colonizaciones masivas, si no fuera que nuestra historia es tan increíblemente absurda como para rubricarla. Sin embargo, esta vez el asalto a la razón estética no sólo ha sido tremendo, sino que se ha llevado a cabo en un abrir y cerrar de ojos. Al mismo tiempo, es muy difícil resignarse a ser el estado cincuenta y uno de la cultura americana, sin que tengamos ningún parentesco con su civilización, su historia pasada y sus objetivos futuros. El “arte sin cualidades” que dicha civilización ha programado para evitar los problemas que sus artistas podían causarles, las críticas que podían dirigirle, las censuras que podían levantarle, no puede ser nuestro programa, tratándose de países cuyas situaciones informes, precarias o directamente desastrosas, exigen la mayor convergencia de elementos pesantes y lúcidos.

Por supuesto, este esquema no es más que un “levantamiento” del terreno donde estamos parados; no es más que un examen panorámico del estado de la cuestión. No está hecho, tampoco, con mirada resignada; nada más lejos de mí que el actual catastrofismo de quienes ayudaron en años anteriores a que se produjera la catástrofe. Debo decir, inclusive, que trabajo sobre un punto de vista realista pero no pesimista, pues considero que siempre hemos estado invadidos, que siempre hemos logrado rechazar la invasión y aunque éste sea, en cierto modo, un juego de masacre, estamos demasiado habituados a él para declararnos vencidos.