

LATIN AMERICAN ART: CONSIDERATIONS
FROM A PERIPHERAL PERSPECTIVE

Arte latinoamericano: consideraciones desde una vertiente periférica

Mario Sartor

Università di Udine

mario@msartor.com - <https://orcid.org/0000-0001-7427-570X>

Fecha recepción 15.05.2019 / Fecha aceptación 08.10.2019

Resumen

Este texto propone una mirada panorámica sobre el arte latinoamericano contemporáneo y los principales temas de debate de los que ha sido protagonista. Se analizan los orígenes de la modernidad en el subcontinente americano y sus complicadas relaciones con los grandes centros dinamizadores del arte internacional, valiéndose para ello de lecturas de Richard McGee Morse y George Kubler. También se valora la importancia de movimientos como el indigenismo y el muralismo mexicano, tratando de despejar los pre-

Abstract

This text proposes a panoramic view of contemporary Latin American art and the main themes of debate where it has been a protagonist. The origins of modernity in the American subcontinent and its complicated relationships with the great dynamic centres of international art are analysed, using Richard McGee Morse and George Kubler as readings. The importance of movements such as indigenism and Mexican muralism is also assessed, in an attempt to correct the prejudices against them.

juicios establecidos en torno a ellos. Apartado especial es el que se refiere a las relaciones con la cultura italiana, en especial la recepción que el arte latinoamericano ha tenido en este territorio europeo.

Palabras claves

Arte latinoamericano contemporáneo, Richard Morse, George Kubler, Juan Acha, indigenismo, muralismo mexicano.

A special section refers to relations with Italian culture, especially the reception given to Latin American art in this European territory.

Keywords

Latin American contemporary art, Richard Morse, George Kubler, Juan Acha, indigenism, Mexican muralism

CIRCULAN EN EUROPA Y AMÉRICA DEL NORTE desde hace varias décadas manuales de historia del arte latinoamericano contemporáneo, cuyos autores se insertan, por método y visión, dentro de la tradición historiográfica occidental: lo cual parece obvio y normal de un punto de vista de las dinámicas culturales, pero resulta engorroso del punto de vista del producto historiografiado. El llamado “sistema de las artes” ha mantenido las características generales atadas a las sociedades del consumo y ha impuesto sus reglas. No ha cambiado mucho el sistema de cooptación de los artistas respecto a lo que pasaba hace cincuenta o sesenta años, en lo que se refiere a reclutamiento de artistas, difusión y mercantilización de las obras, creación del consenso crítico y consecuente registración historiográfica. De esta manera se han consagrado y destruido en la breve distancia la reputación de tal y tal otro artista. Hubo graves carencias del acercamiento cultural occidental cuando se trató de afrontar, para historiarlo, el arte latinoamericano. Presencias y ausencias son siempre discutibles, pero en muchos casos las unas y las otras son graves y distorsionantes.

Estamos ya bien entrados en el siglo XXI. Desde hace ochenta años se han sucedido las tentativas de construir, país por país, empezando con Argentina y México, una historia del arte nacional. Nombres como los del argentino José León Pagano y del mexicano Justino Fernández resuenan todavía dentro de la historiografía local como precursores¹. La generación sucesiva a estos pioneros, la que florece en los años sesenta y setenta del siglo XX, frente a los nuevos fenómenos culturales, intentó configurar una historia del arte que involucrara una parte de los artistas y de los países latinoamericanos, seleccionando figuras y territorios según criterios subjetivos, inspirados en una idea de modernidad y contemporaneidad, si no ajena, no común a la gran parte del mundo latinoamericano. La proyección internacionalista del arte, la idea de un arte progresista que tomaba como referencia e imán a New York o a Europa, tuvieron por cierto el efecto positivo de sacudir un mundo a veces incapaz de evolucionar para representar la contemporaneidad; pero también distorsionaron la visión y la percepción del arte, cual se había delineado en Latinoamérica en el curso del tiempo.

1. J. L. Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1937-1938, 3 tomos; J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, D.F., 1952 y sggs., 2 tomos.

El punto de partida de esta nueva visión del arte tiene sus protagonistas en críticos argentinos, cuales Jorge Romero Brest², Marta Traba, Damián Bayón³ y el español, naturalizado chileno, Leopoldo Castedo⁴. Animados por un sacro fuego demoledor, imbuidos de cultura europea y no exentos de prejuicios, definieron listas de proscripción con buenos y malos artistas, movimientos y tendencias. Un malentendido sentido de la modernidad proyectado sobre América Latina exaltó una parte de ese mundo y condenó al silencio la otra. Exposiciones, mercado, crítica, valoraron y estimularon los artistas de ruptura que podían asimilarse a modelos norteamericanos o europeos. Lo bueno es que llevaron a la atención un mundo todavía medio sumergido y ansioso de protagonismo; lo malo fue que se ignoró una parte todavía vital e históricamente justificada, que incluye todas esas respuestas a exigencias locales de representación de la realidad tanto en sentido étnico como social y político.

Lo que resulta son tentativas de construir someras historias del arte latinoamericano, vistas desde la vertiente internacional, e historias del arte que, en los años ochenta y noventa se produjeron por críticos e historiadores estadounidenses, cuales Jacqueline Barnitz y Edward J. Sullivan, o el anglo-jamaicano Edward Lucie-Smith.⁵ Lo que preocupa es que todos estos historiadores han propuesto una lectura del arte latinoamericano como *art in the west tradition*, subrayando fundamental y solamente el papel de los artistas que han adquirido una estatura y sobre todo una visibilidad internacional gracias al sistema de las artes: lo cual significa estrategia crítica, expositiva, mercado, y a veces astuta inserción dentro de las corrientes internacionales. Sin quitar nada a la loable tentativa, sobre todo de Jacqueline Barnitz, de ofrecer una visión internacional dentro del arte occidental a numerosos artistas latinoamericanos, han quedado muchas zonas de sombra y una parte no indiferente del arte del siglo XX fuera de la consideración histórica.

Lo que veo como preocupante es la tendencia común de «leer» y considerar -para incluir o excluir- el arte latinoamericano contemporáneo según los criterios de la crítica occidental. De manera que toma relieve lo que es asimilable a lo occidental, porque entra en sus categorías estilísticas y críticas.

Por suerte, la conciencia crítica de Juan Acha, peruano naturalizado mexicano, y la de Néstor García Canclini, argentino, también naturalizado mexicano, han iluminado una problemática que involucra toda la cultura latinoamericana, la sociedad, el poder político, el mercado, la producción simbólica. La complejidad del análisis es evidente, como es evidente

2. J. Romero Brest, *El problema del arte y del artista contemporáneo. Bases para su dilucidación crítica*, Buenos Aires, 1937; *La pintura del siglo XX (1900-1974)*, Buenos Aires, 1979.

3. M. Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, México, D.F., 1973; *Arte de América Latina, 1900-1980*, Washington, 1994 [escritura anterior a 1983]. D. Bayón, *América Latina en sus artes*, México 1974.

4. Su obra, *Historia del Arte Iberoamericano*, publicada por Alianza Editorial en 1988, representa la primera tentativa hecha por un europeo de producir una historia general del arte “iberoamericano”. El segundo tomo fue dedicado al arte del siglo XIX y XX.

5. J. Barnitz, *Twentieth-century Art of Latin America*, Austin, 2001 [1987]; E.J. Sullivan (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century*, London, 1996; E. Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres, 1992.

el objetivo de ofrecer una memoria histórica que no solamente abarque todo el quehacer artístico, sino que también lo interprete a la luz de los cambios sociales.⁶ La explicación de por qué coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, formas de producción artesanal e industrial, puede ser un primer paso no solamente para una lectura política de la realidad, sino también para explicar los recorridos paralelos que ha mantenido el arte en América Latina. Una extrapolación abstracta, la que se siguió hasta hoy en día para considerar el arte latinoamericano, parece haber olvidado las necesidades de las clases populares para concentrarse en las supuestas exigencias de representatividad de las élites socioculturales.

Para escribir una historia del arte existen varias recetas historiográficas, que incluyen o excluyen varias disciplinas (antropológica, sociológica, estética, mediática, histórica) y diversos métodos de análisis (formal, filológica, semiótica, estructuralista). La mirada transdisciplinaria parece ser la que mayormente convence, porque permite una serie de aportes indispensables para leer e interpretar la realidad en su conjunto. Sobre todo, tratándose de un largo proceso que se ha denominado, no sin controversias, de la modernidad y contemporaneidad.

Creo que, hasta ahora, en la exitosa historiografía citada poco antes, haya faltado a menudo (aparte ciertas profundizaciones de Jacqueline Barnitz) la consideración sobre la relación entre las culturas de fondo, autóctonas, de la realidad latinoamericana y el aporte de la actualidad, y cómo todo eso se haya mezclado y haya determinado cambios importantes y diferentes en las diversas naciones que componen el complejo mundo latinoamericano.

En lo que se refiere a mi posición historiográfica, quisiera remitirme a dos premisas, tanto «ideológicas» como metodológicas, con las cuales intenté abordar en varias ocasiones la historia del arte latinoamericano.

Remontan a lecturas desde hace unos treinta años, que me han marcado por la visión que ofrecen. La primera fue la de un ensayo de Richard Morse, publicado en 1985, que titula *Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)*⁷, que trataba -como reza el título- de las ciudades periféricas en que el debate cultural era vivo y creativo. El ensayo hace referencia a una parte del mundo europeo y, en términos más amplios, occidental, incluyendo también América Latina. Se trataba de un vuelco, aparentemente paradójico, del concepto normal que opone periferia a centro, porque, nos dice Morse, justo en las ciudades periféricas podían encontrarse los más fecundos laboratorios culturales a partir de comienzos del siglo XX. Morse notaba cómo el retraso de unas décadas en la difusión cultural, la economía y el orden político, que había constituido en territorios marginales -como podía ser buena parte de América Latina- un punto de sufrimiento y de subdesarrollo, no impidiera el formarse de un mecanismo formidable de

6. J. Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, 1994; N. García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, 1990.

7. R. McGee Morse, "Ciudades «periféricas» como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)", en R. Morse, J.E. Hardoy (eds.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, 1985. Morse ofreció siempre un análisis no tradicional de América Latina y de su relación con el mundo occidental. Entre otras cosas, sostuvo que el mundo norteamericano tiene que aprender mucho de las culturas latinoamericanas y caribeñas.

ciencia y conciencia modernas. Esta marginalidad aparente contenía en sí misma el germen para un florecimiento cultural futuro, un verdadero laboratorio, opuesto al declinar de la vida social y cultural del resto de Occidente.

Es como decir que el despertar de una conciencia moderna en los países latinoamericanos no significa la misma cosa por doquier: las respuestas son regionales y a veces bastante asíncronas. Justo lo que no ha sido evaluado en las consideraciones apresuradas y sobre todo viciadas por un malentendido sentido de la modernidad, de parte de varios críticos, imbuidos de prejuicios culturales, que no supieron leer la historia si no dentro de las dinámicas europeas. Los artistas dentro de su nación interpretan y ofrecen respuestas en base a su formación y en base a las exigencias de una sociedad, de la cual son hijos y expresión: la aceptación y elaboración de la modernidad ha sido por lo tanto funcional al medio sociocultural específico.

La segunda lectura ha sido la de *La forma del tiempo. Consideraciones sobre la historia de las cosas*, que George Kubler publicó por primera vez en 1962. El acercamiento a una nueva historia del arte aparece evidente ahí donde Kubler afirma que «las cosas son siempre soluciones intencionales de un determinado problema»; y añade poco más adelante que «Objetivo principal de la historia [...] ha sido siempre, normalmente, el de identificar y reconstruir el problema particular del cual una acción o un acontecimiento representan la solución»⁸. Es claro que Kubler llama «cosas» a los artefactos, categoría a la cual pertenecen también las obras de arte; o, como explica: «Las formas vivas implican tanto los artefactos como las obras de arte. [...] Nuestro hábito inveterado de distinguir arte y ciencia remonta [...] a la antigua división entre artes liberales y artes mecánicas. Tal distinción ha tenido desastrosas consecuencias, primera entre otras, nuestra reluctancia a enmarcar en la misma perspectiva histórica los procesos comunes tanto al arte como a la ciencia»⁹. Esta actitud y consideraciones son extremadamente importantes, porque implican la inclusión y la historización de manifestaciones artísticas incómodas, como son las expresiones de arte no-occidental, o la contemporaneidad en sus manifestaciones más osadas y menos atadas a la tradición. Sin contar que, justo las consideraciones de Hans Belting acerca de la segunda y tercera Bienal de La Habana (1986 y 1989), la contemporaneidad nos pone frente a fenómenos totalmente nuevos que constituyen «un primer paso» hacia un arte global, que no necesariamente tiene las facciones del arte occidental.¹⁰

Estas premisas aparecen básicas para avanzar la tentativa de considerar el producto artístico latinoamericano en toda su complejidad y para rechazar la tendencia, a menudo aflorante, de «leer» y considerar -al fin de incluir o excluir- el arte latinoamericano contemporáneo según los rumbos del arte occidental: con la consecuencia de tomar en conside-

8. G. Kubler, *La forma del tiempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, 1976 (*The Shape of Time*, Yale, 1a ed. 1962), 15-16.

9. G. Kubler, *La forma del tiempo... op. cit.*, 17. En este caso, el significado que ofrece Kubler a ciencia es el de producción de objetos útiles.

10. Cfr. H. Belting, *From Art World to Global Art. View on a New Panorama*, in H. Belting, A. Bueddensieg, P. Weibel (eds.), *The Global Contemporary Art and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, 2013, 178-185.

ración lo que es asimilable al arte occidental o queda dentro de las categorías estilísticas y críticas del Occidente.

No cabe dudas que hubo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, una profunda relación entre los artistas latinoamericanos y el mundo europeo. Un número considerable de artistas cruzó el Atlántico en búsqueda de ideas y modelos novedosos dentro de las academias italianas y francesas. Pero fueron modelos más cercanos a la tradición que al mundo que se perfilaba en París o en Florencia. Y cuando se celebró el primer centenario de la Independencia, otra vez la mirada fue hacia lo que menos podía sacudir la paz intelectual de los artistas, aunque iba manifestándose poco a poco la necesidad de una confrontación con el mundo europeo, que las exposiciones universales de 1910 hicieron conocer más. En particular, Francia, España e Italia, expusieron un cuantioso número de obras. Este acontecimiento constituyó un involuntario parteaguas y en las décadas sucesivas el papel de una crítica de arte latinoamericana naciente y las necesidades de representación de una sociedad que mudaba bajo los golpes de un motor económico fuerte, como se dio en la Argentina, Chile, Brasil y México, determinaron un cambio de orientación. La modernidad empezó a manifestarse, avanzando en América según exigencias propias y obedeciendo a los condicionantes de substratos culturales diferentes. El papel que jugaron las revistas de arte y el de los artistas que, en una segunda oleada, fueron a residir durante largas temporadas en Europa, fue de los más relevantes. El debate sobre la modernidad y la inclusión de muchos artistas capaces y sensibles permitió el primer verdadero florecimiento de un arte nuevo, calibrado sobre las exigencias de representación de una clase burguesa y pudiente que afrontaba por primera vez las contradicciones de representar un mundo privilegiado, de manifestar una sensibilidad social totalmente nueva y de poner en campo también consideraciones sobre el quehacer artístico, con reflexiones sobre el arte por el arte, sin otra finalidad. Cuatro países latinoamericanos: Argentina, Uruguay, Brasil y México representan la punta avanzada de este proceso.

Alrededor de la fecha del Centenario, y durante la década sucesiva, cuando el fermento cultural se hizo más intenso, una nueva gran oleada de jóvenes escritores y artistas movió hacia una Europa que ya hospedaba muchos y que estaba viviendo un momento crucial, artísticamente, entre divisionismo, cubismo y, finalmente, futurismo.

El 20 de febrero de 1909 Filippo Tommaso Marinetti publicaba en París, en el periódico *Le Figaro*, su Manifiesto futurista. El futurismo, brotado dentro de una realidad periférica -del punto de vista cultural- cual era Italia en aquel entonces, fue lanzado en una ciudad prestigiosa y produjo un impacto fuerte y casi inesperado en todos los contextos político-culturales en los cuales más grande era la espera de cambios. Se trataba de una vanguardia más radical de las expresadas por la modernidad francesa, y puso en discusión la manera tradicional de pensar en la cultura y el arte. Detonador en situaciones complejas y al mismo tiempo manifestación de malestar, interesó aquella parte del mundo que sentía como necesaria la huida de una tradición considerada estéril, para encaminarse en una rápida renovación. De la Argentina y Uruguay al Brasil, México y Cuba, hasta rozar la quietud de Perú y de Ecuador, el debate en favor y contra de las vanguardias que de cierta manera se inspiraban en el futurismo, produjo documentos, tomas de posición, obras literarias y plásticas que no solamente representan una interesante elaboración, sino marcan también el cambio decisivo en

la historia cultural latinoamericana: no más punto de llegada de un recorrido artístico, sino crisol experimental y punto de difusión. En otras palabras, se empezaba a poner en discusión lo que era periferia y lo que era centro.

El sucederse de estímulos culturales internos y externos produjo alrededor de los años veinte uno de los fenómenos más interesantes y menos evaluados por la historiografía: la fagocitación de estilos para uso y consumo local. En Cataluña interactuaban los uruguayos Torres García, imbuido de mediterraneísmo, y Rafael Pérez Barradas, cuyo «vibracionismo» era expresión de una síntesis estilística, entre cubismo, futurismo y orfismo, a imitación de Delaunay y el radiantismo ruso. En Brasil Tarsila do Amaral y los círculos culturales paulistas se hacían promotores de revistas, cuales Klaxon y Antropofagia: la canibalización de los estilos europeos se hacía funcional a una nueva expresión artística, brasileña, dado que la problemática era esencialmente autóctona. Lo mismo sucede en Argentina, aunque en una forma menos pronunciada, y en México, donde las múltiples necesidades, culturales y políticas, expresan líneas de desarrollo distintas, aunque a veces confluyentes. El énfasis que se puso en el muralismo y sus protagonistas, hábiles fagocitadores de estilos europeos en favor de una narrativa (popular-demagógica) de enorme importancia, no hizo comprender bien y suficientemente el papel de otros movimientos y artistas, que fueron los que se expresaron en un sofisticado arte, naïf o popular (Abraham Ángel, Rodríguez Lozano, Agustín Laso, Frida Kahlo, María Izquierdo), y los que, como Adolfo Best Maugard y Alfredo Ramos Martínez, intentaron interpretar las artes populares para llegar a un nacionalismo plástico, imaginando que se pudieran reducir a un alfabeto fácil de aprender y de aplicar. En Perú sucedía lo mismo, gracias a Elena Izcúe.

Lo que no se ha subrayado suficientemente en la investigación e historiografía es la importancia del movimiento indigenista, cuya base teórica remonta a textos escritos por José M. Arguedas en Perú¹¹, y Manuel Gamio¹² en México. En un difícil y nunca resuelto equilibrio entre arte popular y arte indígena y precolombino, teóricos y artistas de la época intentaron acercar el substrato cultural de un mundo redescubierto con una puesta al día y la contemporaneidad. No es casual que las movidas más cautivantes del art nouveau sean tomadas como referencia estética en la mayor parte de los casos. Se trataba no de una vuelta al pasado sino de una nueva visión, desde una perspectiva política y filosófica, de una cultura de masa elaborada por el mundo indígena, que no había agotado su función y que varios artistas consideraron como un estimulante campo de investigación. El *Alcalde indígena de Chinchero* (1925), del peruano José Sabogal se hace emblema de una manera de interpretar con orgullo las raíces culturales indígenas y refleja un modo de concebir la plástica pictórica en un mundo todavía profundamente sumido dentro un contexto cultural. Y Sabogal no era un pintor de provincia: era un artista que tenía una formación internacional como su homólogo en la literatura, José Carlos Mariátegui, y quería crear, como logró hacer, una escuela nacional con raíces culturales peruanas que dialogara con el arte de otros países, como México, Argentina,

11. J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México-Bogotá, 1975.

12. M. Gamio, *Forjando Patria* [1916], Prólogo de J. Fernández, México, D.F., 1960.

o Bolivia, por ejemplo. Yo no descuidaría el valor internacional de este diálogo artístico y cultural durante los años veinte y treinta; aunque haya sido ignorado por los países occidentales.

Creo que la distancia de la mirada ofrece varias ventajas al historiador europeo. Ante todo, uno puede ver la transversalidad de muchos fenómenos culturales y artísticos. Bajo el término genérico de modernidad se incluyen producciones artísticas elaboradas en el arco de casi treinta años, a partir de los veinte para terminar rozando los cincuenta. Como sucedió al futurismo, que fue acogido y reelaborado primero en la Argentina y luego en Brasil y otros países, igual pasó al arte metafísico y el surrealismo, cuya resonancia se nota en gran parte de América del sur y México, y donde en los años treinta y cuarenta se hace instrumento de expresión y renovación hasta en países cerrados como Colombia. Si no fuera por una exposición, acompañada por textos de reconocidos historiadores latinoamericanos, que se hizo en Milán en 2003, en Europa esa fase artística habría pasado desapercibida.¹³

Condenado con frecuencia como invasivo o funesto, el fenómeno del muralismo tomó una dimensión continental por su irradiación exitosa. La sanción a la cual fue sometido por varios críticos, primera Marta Traba, ha intentado denegar su valor histórico y artístico, como si fuese una patología del arte y no un fenómeno atado a la necesidad de ofrecer respuestas a una demanda, que todavía no se ha agotado, por el valor comunicativo intrínseco, más allá de los aspectos, a veces decorativos, que ha tomado en determinadas circunstancias. Nunca totalmente exento de un fondo ideológico y de una vocación social prevaeciente, ha tomado a menudo el camino del realismo social y el expresionismo, el lenguaje figurativo del arte popular (no culto), el religioso o el simbólico. Capaz de incorporar el paisaje, el espíritu religioso y laico, el valor poético y sintético de un retablo, en su función, fundamentalmente pública, ha expresado y sigue expresando las exigencias comunicativas para una sociedad que consume bienes intelectuales tanto cultos como elementales.

La extrapolación de unos artistas de un contexto, como a menudo se ha hecho en las historias del arte norteamericanas, ha sido uno de los factores más desviantes del proceso de historización del arte latinoamericano. La crítica de arte que hace brillar en su soledad a un artista en una exposición ha creado y está creando a menudo notables problemas de comprensión, por estar fuera de su contexto. Entre todos, el astro de Frida Kahlo se ha hecho relucir en varias ocasiones dentro de un cielo casi falto de otras estrellas, sin conexiones con su contemporaneidad mexicana y sin una profunda investigación sobre sus contactos con el arte europeo de los años veinte y treinta.

La evaluación de un Torres García artista y teórico -sin dudas vinculado al arte concreto europeo- como una rara mercancía en el panorama suramericano, quita valor intrínseco a la figura del artista, a su papel y a la originalidad de su obra, que dialoga con dos continentes, y lo hace de una forma sumamente creativa. ¿Y quién acaso se ha ocupado -si no en su patria- de un artista brasileño, Flávio de Carvalho, quien, en 1931, por cierto, en forma desacralizadora, hizo una de las primeras performances de la historia contemporánea, recorriendo, en sentido opuesto, el camino de una procesión?

13. *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Catálogo de la exposición, con ensayos de T. Chiarelli y D. B. Wechsler, Milán, 2003.

Lo que brota a partir de la segunda mitad del siglo XX, marca la historia del arte de todo el mundo de una forma indeleble -inclusive el mundo latinoamericano. Los medios de comunicación se han multiplicado y hechos veloces rápidamente; las experiencias maduras en nuevos polos culturales, norteamericanos y europeos, el florecer de varias bienales de arte como punto de encuentro (y de exclusión) de los artistas, han permitido que el mundo se hiciera una aldea global también en el ámbito de las artes. Es difícil establecer hoy cuál es la capital del arte geométrico y abstracto o la del neoexpresionismo. El problema que con frecuencia se ha puesto es el de la dependencia latinoamericana y de la preeminencia norteamericana o europea; no se ha puesto el problema del intercambio o de la colaboración dentro de ámbitos de pensamientos y de formulaciones teóricas. Sin contar que la movilidad de los artistas ha puesto en crisis el rótulo usual, según el lugar de nacimiento: se ha enfatizado como más importante el lugar de formación y el lugar de producción del artista. Es un problema de no poca cuenta, que ha alimentado el chauvinismo por un lado y ha enfatizado el lugar de gravitación, por el otro.

Es una lástima que una gran exposición de arte abstracto argentino, que se hizo en 2003 en una ciudad de la provincia lombarda -Bérgamo¹⁴-, haya sido a pesar de la cualidad notable, casi desapercibida en el ámbito europeo. Habría sido una buena ocasión para remarcar la extraordinaria independencia elaborativa a lo largo de unas decenas de años, empezando en los años cuarenta, que vieron florecer el arte madí, como uno de los aspectos más creativos de la abstracción geométrica en la América del sur. Deberían conocerse bien los nombres de Jommi, Melé, Blaszkó, Girola, Rothfuss, Kosice, Bay, Lozza, Maldonado, Vardánega, y muchos otros más.

Lo que tocaríamos con la mano, si quisiéramos escribir una verdadera historia del arte latinoamericano, es que no hay solución de continuidad creativa a partir de comienzos de siglo, sobre todo en países que llamaría «abiertos», cuales Argentina, Brasil, Uruguay. Son países en los cuales la contaminación artística autóctona se cruza con el debate internacional y lo fertiliza. Artistas argentinos como los cinéticos (De Marco, Le Parc, García Rossi) del Groupe de Recherche d'art visuel se etiquetan como europeos; otros, como Lucio Fontana, se ha etiquetado como italiano, creo que sobre todo por su apellido, o para apropiarse del éxito de crítica y de mercado; porque Tomás Maldonado, que vivió en Europa durante más de sesenta y cinco años, sigue considerándose argentino, a pesar de sus experiencias con Max Bill y de su producción durante su larguísima estadía italiana¹⁵.

El arte geométrico abstracto argentino y el de los venezolanos Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz Díez son familiares en las exposiciones italianas a partir de los años setenta. Pero nadie parece darse cuenta de las peculiaridades netamente «americanas» de estos artistas y de la originalidad de este arte, que por cierto dialoga con el mundo, pero que es inconfundible en muchos de sus aspectos. El problema es que se ha ido extrapolando el objeto artístico como

14. "Arte abstracto argentino", Galería de Arte Moderna y Contemporánea (Gamec), Bérgamo, diciembre 2002-marzo de 2003. Curaduría y textos de M. Pacheco y E. Crispolti.

15. Cfr. M. Sartor, *Caminos y protagonistas del arte latinoamericano. Visiones y revisiones*, México D.F., 2015.

si fuese un ready-made, sin vincularlo adecuadamente a su origen, a su elaboración teórica. Sucedió que se ha ignorado y sigue ignorándose la literatura artística y la crítica de arte latinoamericana, sobreponiendo lecturas europeas o, peor, norteamericanas, apropiándose de la interpretación. En el caso de los cinéticos, éstos fueron aceptados casi sin reservas porque se pudieron asimilar a nuestros cinéticos europeos, los del Grupo Cero, alemán, los del Grupo N, italiano, y el cuantioso Grupo de los artistas yugoslavos.

La singularidad de la relativa fortuna crítica en Europa del arte abstracto hace pensar en que la homogeneización del sistema de las artes, en nuestro Occidente, ha procedido sin sobresaltos y sin interrogantes acerca de la fortuna crítica de un arte por el arte, en el cual la búsqueda formal triunfa sobre cualquier otro aspecto y compromiso. Nadie parece haber percibido en Europa o en los Estados Unidos el que ha sido un factor de polémica áspera en varios países de América Latina, o sea la confrontación entre arte abstracto y arte figurativo. Como este último podía teñirse de temas sociales, políticos, llevando las inquietudes de un mundo sumergido y por cierto económica y políticamente marginal, no es un misterio que hubo un sistema de crítica piloteada, de premios organizados para la exaltación del arte abstracto como el único novedoso, que condicionaron el desarrollo y el éxito de las artes. Figuras eminentes de la crítica internacional, instituciones públicas y economías privadas sostuvieron la línea del arte abstracto, condicionaron los premios en las exposiciones nacionales e internacionales y se proyectó sobre todo esto la sombra, siempre inquietante, de la CIA norteamericana como *deus ex machina*. Las industrias Kaiser en Argentina, los salones Esso en varios países, patrocinados por la Pan American Union, la Organización de los Estados Americanos construyeron y condicionaron durante unas décadas, a partir de los años cincuenta hasta los setenta, todo el sistema, orientando el gusto y la dotación de los museos¹⁶.

Las preguntas son: ¿cómo es posible que todo deba reducirse a categorías críticas occidentales? ¿Cómo es posible que todo deba filtrarse a través del tamiz de unos pocos polos, -¿cómo llamarlos?- de atracción y de acumulación del producto artístico contemporáneo? ¿Cómo es posible que sean la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia, las galerías de Nueva York o las de Monterrey, los puntos de calificación para un artista latinoamericano? Su existencia se debe por ende al paso por estos polos de la mundialización. Y benditos sean esos museos y coleccionistas privados que emprendieron de una forma desinhibida la adquisición de obras de artistas reconocidos que pertenecen a los años treinta-setenta, anteriores por lo tanto al boom del arte conceptual. Alfred H. Barr empezó a coleccionar obras a partir de los inicios del MoMa. La colección Phelp de Cisneros se formó a partir de los años sesenta; la colección Daros Latinamerica de Zurich se formó a partir de 2002 y ya ha integrado su colección también con varias obras conceptuales.

16. Sobre el tema, entre otros, hay que citar por lo menos a S. M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Albuquerque, 1995 (1a. ed. 1978); M. Kozloff, "American Painting during the Cold War", *Artforum*, 11 1973, 43-54; E. Cockroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, 12, 1974, 39-41; A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, 2001. Sobre las bienales de Córdoba, véase M. C. Rocca, *Las Bienales de Córdoba en los sesenta. Arte, modernización y Guerra Fría*, Córdoba, 2006.

Hay que preguntarse qué criterios han dominado en la difusión reciente del arte latinoamericano en Europa y cómo se pueda historizar un presente que a la apariencia de los medios de comunicación y de la crítica, parece ser dominado por el solo arte conceptual, el *land art*, *las performances*, el *body art*, el *video art* y el *multimedia art*, y muchas expresiones más de la más reciente contemporaneidad.

Habría que preguntarse dónde y por qué se ha olvidado todo el arte de ruptura, como la Otra Figuración argentina de los años sesenta o la casi contemporánea Nueva Presencia mexicana, o el arte político y de denuncia, el arte que ha expresado y sigue expresando los contenidos teológicos, éticos y religiosos de la Teología de la Liberación. O sea, ¿dónde ha ido toda esa producción artística que no necesita la mediación del artista?

La vertiente expositiva italiana, que es sobre todo milanesa, se ha enriquecido, durante la segunda mitad del siglo XX, de muchas exposiciones que han intentado representar las diferentes tendencias contemporáneas, inclusive las más osadas del arte latinoamericano, hasta llegar, recientemente, a las performances de la guatemalteca Regina Galindo. Hubo una generación de críticos, cuales Crispolti, de Micheli¹⁷, Lea Vergine, Negri, Caramel y muchos más, que acompañaron y promovieron los artistas que han vivido durante largas estadias o siguen viviendo en Italia: a partir de Botero y Matta, pasando por el peruano Eielson, los venezolanos Soto y Cruz Díez y varias decenas más de figuras señeras del arte contemporáneo. En su época, en otros centros culturales los críticos militantes apoyaron exposiciones de artistas mexicanos, cuales Siqueiros (Florencia, 1977) y Orozco (Siena, 1981)¹⁸.

Desde hace muchos años confluyen a la Bienal de Venecia artistas provenientes de los países latinoamericanos que tienen su pabellón en la Bienal (Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, México). Los demás países son representados desde hace varios años dentro de un espacio único, con un único curador, generalmente, ofrecido por la organización del IILA¹⁹ de Roma. Fluctuando entre temáticas libres y otras vinculadas, los artistas latinoamericanos elegidos encuentran algún espacio de exhibición y de visibilidad internacional, aunque a menudo en tono menor. Se trata por cierto de problemas económicos, dado que los sponsors deben tener intereses comerciales en los países americanos, pero también de una consideración en tono menor de la múltiple realidad de países todavía no emergentes económicamente.

No obstante, a pesar de los escasos recursos, la actividad promocional del IILA, en conformidad con su estatuto, tiende a valorar a todos esos artistas que, residentes o de paso por Italia, quieran exponer sus obras. La consiguiente heterogeneidad artística y estética es el

17. M. de Micheli, "L'arte d'ispirazione sociale e d'impegno civile in America dal 1900 al 1945", en AA.VV., *L'arte moderna. La continuità dell'immagine: realtà naturale, realtà lirica e realtà sociale*, Vol. VII, Milán, 1967, 281-312; "Le rivoluzioni si dipingono sui muri", *Bolaffiarte*, 7, 64, noviembre 1976, 22-27; *L'arte sotto le dittature*, Milán, 2000. M. Rosci, *Rivera. Murales a Città di Messico*, Milán, 1982; José Clemente Orozco, catálogo de la exposición antológica de Siena, 9 mayo-14 junio 1981, con ensayos de varios autores. Milán, 1981.

18. Véase en particular M. Sartor, "Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra 'fortuna' e clamorosi silenzi", *Quaderni Culturali IILA*, 1 2019: *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia*, 19-30.

19. Istituto Italo Latino Americano.

efecto del criterio organizativo, pero a menudo ofrece sesgos que en exposiciones costosas y patrocinadas con abundancia de recursos no se pueden apreciar.

Frente a la más que discreta abundancia de atenciones expositivas y críticas, la pregunta si existe una historiografía italiana que cumpla con la función de delinear una historia del arte latinoamericano confiable por base metodológica y plenitud de tratamiento y escritura tiene una respuesta provisoria en la obra del quien habla. Mi actividad como docente de historia del arte latinoamericano, de promotor cultural a través de un Centro de Estudios Internacionales²⁰ y su actividad editorial, y en fin de escritor de historia, me ha llevado a varias etapas, no sin vacilaciones y algún titubeo. Tengo una formación histórico-filológica y el privilegio de abordar el arte latinoamericano desde una vertiente periférica, como puede ser Italia frente a ese mundo, pero que al mismo tiempo ofrece la ventaja de ser ajena a los acontecimientos históricos regionales de América (aparte el fenómeno migratorio entre los siglos XIX y XX). Diría también que he dejado de un lado intencionalmente la crítica italiana y de haber intentado una vía historiográfica personal, tomando en consideración los aportes de historiadores locales que han ofrecido ordinariamente visiones locales de los fenómenos artísticos; pero también los aportes de historiadores extranjeros, que han privilegiado la transversalidad de algunos fenómenos artísticos elitistas y en sintonía con la visión de un arte proyectado hacia el mercado y lo exitoso, debido a los críticos y a las galerías. Todo eso, divergente en los criterios y discutible en la praxis, me ha ofrecido la oportunidad de emprender una línea personal que intenta conectar fenómenos contemporáneos que nacen en contextos culturales parecidos, sin clausuras nacionales, en una visión de conjunto. He querido subrayar en mi trabajo historiográfico la transversalidad de algunos fenómenos artísticos o su capacidad de difusión en áreas político-culturales con afines sensibilidades, en oposición a la frecuente tendencia crítica de considerar como exquisitamente nacionales ciertos fenómenos y recurrencias.²¹

La producción artística que ha expresado conciencia y oposición durante la larga temporada de las dictaduras militares que han convivido en los países latinoamericanos ha encontrado su discreta representación en América, pero, aparte de contadísimos casos, ha pasado casi desapercibida en todo el Occidente. Artistas con diferentes bases expresivas han manifestado su oposición en formas y con medios distintos: de la pintura de Diana Dowek a las agresivas esculturas de Alberto Heredia, a la representación de los campos de concentración de Mauricio Lasansky, a los *Leftovers* de Luis Camnitzer, a los políticos de Beatriz González y Carlos Gorriarena, a los barcos del cubano Cruz Azaceta; solamente para citar algunos. Arte y política, por lo tanto, que llega hasta nuestros días y que necesita su visibilidad de conjunto.

Además, hay que tener en cuenta lo que parece ser descuidado en la consideración general; y es que América Latina tiene varias almas y diferentes exigencias expresivas. En este sentido, el mercado ha sido más receptivo, perceptivo y sabio que la historiografía norteamer-

20. Centro Internacional de *Altos Estudios* Latinoamericanos (CIASLA).

21. M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporánea. Dal 1825 ai giorni nostri*, Milán, 2003; *Caminos y protagonistas...*, *op. cit.*

ricana y europea, y nos enseña que desde hace por lo menos setenta años existe una exitosa producción caribeña, haitiana, puertorriqueña, cubana, jamaicana que en formas distintas se ha alimentado en la tradición cultural local para expresar por cierto una exigencia local, pero también capaz de interesar un mercado paralelo al arte culto y experimental. Es prueba lo que han obtenido ya a partir desde hace setenta años los primitivos haitianos y jamaicanos, los gráficos puertorriqueños y cubanos: el mercado norteamericano en general ha absorbido una abundante producción en parte espontánea, en parte piloteada. Sacar del marco de la historia fenómenos culturales como los atados al voodoo y al rafastarianismo, o al realismo social que sigue viviendo en determinados contextos, es como no admitir que existen dos mundos paralelos que expresan exigencias distintas y paralelas. De la misma manera no se ha podido ignorar el arte naïf, tanto de origen culto como de origen popular, que es fenómeno transversal a buena parte de los países.

Por otro lado, hay una tercera expresión cultural de gran peso. Jorge Amado subrayaba en sus escritos la importancia de la mezcla de etnias y culturas, con una visión profética en lo que se refiere a al mundo afrobrasileño, pero que podemos extender, además, al mundo afrocubano.

Frente al nuevo panorama de la contemporaneidad y a sus abigarradas expresiones intelectuales y a la cantidad de recursos innovadores utilizados por los artistas, me queda la duda si el arte y los artistas que se mueven hoy en día en un escenario internacional deban todavía considerarse en base al lugar de nacimiento o al lugar de formación, o al lugar de residencia -dado que en la actualidad hay una miríada infinita de artistas que viven en Europa. ¿Cómo debemos tratar a estos artistas? Los lenguajes artísticos acomunan la mayoría de ellos; los procesos culturales parecen asemejarse y en la aldea global se comparten los mismos miedos, aspiraciones, deseos. Nicolás García Urriburu y el alemán Joseph Beuys realizaban juntos happenings emblemáticos para llamar la atención sobre los ecosistemas y en general el tema ecológico; Frans Kraicberg elegía sus troncos secos y quemados para subrayar la necesidad de defender la floresta brasileña. Vik Muniz, con sus basureros llama la atención sobre el tema de la polución debida al exceso de desechos producidos por nuestra sociedad y entrega a las fotos de sus instalaciones efímeras su mensaje ecológico.

El parteaguas se hace casi imperceptible. La contemporaneidad sorprende los historiadores y los pone en crisis. Crisis saludable, porque debería hacer reflexionar sobre lo efímero de mucha producción que llamamos artística y volver a considerar como perspectiva de lectura de la historia la antigua alianza del art & crafts. Tal vez sea que por medio de esta alianza se exprese la identidad latinoamericana en sus manifestaciones plásticas más auténticas.

Quisiera cerrar proponiendo unas cuantas preguntas que Juan Acha²² se ponía en el lejano 1993, pero que parecen todavía actuales para los que creen que una nueva historia del arte sea posible, contando con una participación bilateral, latinoamericana y europea: «¿Por qué no pasan de tres o cuatro nuestros profesionales de estética filosófica? ¿Por qué somos

22. J. Acha, "Los problemas artísticos de América Latina", en *Arte, historia e identidad en América: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, coordinado por Gustavo Curiel Méndez, Renato González Mello, Juana Gutiérrez Haces, IIE/UNAM, México, 1994, tomo III, 1031-1040.

pocos los profesionales dedicados a criticar, teorizar e historiar las artes plásticas? ¿Por qué escasean sus publicaciones y no es muy elevado su nivel profesional? ¿Por qué nos faltan especialistas en muchos aspectos de las artes plásticas, tales como la educación escolar y la profesional, el mercado y la difusión? ¿Por qué seguimos todavía revoloteando exclusivamente en torno a las obras de arte?» Todo esto me parece una solución mejor y más eficaz que la adoptada por críticos e historiadores de nuestro Occidente. Juan Acha invocaba exactamente sondear con adecuada herramienta el llamado sistema de las artes. Introduciendo *Las culturas estéticas de América Latina*²³ proponía con inteligencia exactamente esto: hacer un esfuerzo enorme, o sea individuar, si fuera posible, una «estética» de América Latina, asumiendo las artes fundamentalmente como complejos procesos socioculturales que implican en su dinamismo tres actividades básicas: la producción, la distribución y el consumo.

Se hace necesaria por lo tanto una nueva historiografía, que tenga en cuenta los muchos aspectos que ha tomado y sobre todo está tomando el arte latinoamericano, considerando no solamente las nuevas manifestaciones del arte, sino también las valoraciones de una crítica de arte autóctona que en las últimas tres décadas está afirmando su decisiva presencia en América Latina. En todo caso es necesario y urgente ofrecer una visión al mismo tiempo general y detallada de un Continente que presenta peculiaridades significativas, a pesar de las tendencias globalizadoras de nuestro tiempo.

23. Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, UNAM, México, 1994.